

АКАДЕМИЯ
НАУК
СССР

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА

XII

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК
СССР

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА

XII




АКАДЕМИЯ НАУК
С С С Р




ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ
С С С Р



ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА



ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ,
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО ЧЛЕНА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
В.С. КЕМЕНОВА
И ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АН СССР В.Н. ЛАЗАРЕВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
М О С К В А
1 9 6 1

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА



ТОМ
XII



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1961

И С К У С С Т В О
1 9 3 4 - 1 9 4 1
Г О Д О В



ВВЕДЕНИЕ

Р. С. Кауфман



В середине 30-х годов, когда социалистическая экономика заняла господствующее положение в нашей стране, изменилась сама структура советского общества. Рабочий класс перестал быть пролетариатом в старом смысле этого слова, крестьянство — классом мелких производителей, привязанных к своему клочку земли. Сформировалась новая интеллигенция, вышедшая из среды рабочих и крестьян и вместе с ними участвующая в строительстве социализма. «Впервые в истории появилось общество, спаянное единством интересов людей, общностью цели, тесно сплоченное вокруг своего авангарда — Коммунистической партии»¹.

Но в эти же годы завершения социалистических преобразований возникли и свои трудности, связанные в первую очередь с преодолением пережитков прошлого в сознании советских людей.

Великие свершения и глубочайшие перемены в жизни народа обогатили советское искусство новыми идеями и сюжетами, чувствами и настроениями. Перед ним открылись новые перспективы, возникли новые задачи, а вместе с этим и новые условия, стимулирующие расцвет искусства.

«Мы стоим перед чудом, рождением нового человека, перековкой сознания, целеустремлений, обычаев, привычек в огромных человеческих массах. Все это — в движении, в пути, в строительстве. Общество обязывает нас, участников невиданной эпохи, пластически оформить ее идеи и ее человека. Реализм — наше оружие»².

При всем индивидуальном своеобразии выраженных здесь А. Н. Толстым мыслей и чувств в них было нечто типическое для переживаний художественной

¹ «История Коммунистической партии Советского Союза». М., 1960, стр. 481.

² А. Толстой. О свободе творчества.— «Известия», 24 июня 1935 г.

интеллигенции в тот момент. В них воплотилось и сознание исторической значительности перемен, происходивших в стране, и гордость своим участием в строительстве новой жизни, и ощущение своей кровной связи с социалистическим обществом. Приведенные слова А. Н. Толстого характеризуют также новое понимание задач советского искусства и его метода, который незадолго перед тем стали именовать социалистическим реализмом. На съезде советских писателей в августе 1934 года это определение было раскрыто в четких теоретических положениях, ставших с тех пор эстетической программой передового советского искусства¹.

Работать, руководствуясь этим творческим методом, и развивать его в своих произведениях — такова теперь осознанная цель художников. Мастера литературы и искусства видели в социалистическом реализме оружие глубокого художественного раскрытия тех исторических перемен, которые произошли и происходили в результате социалистических преобразований.

Социалистический реализм как творческий метод искусства, связанного с борьбой за социализм, с идеями социализма и опирающегося на марксистско-ленинское познание общественной жизни и ее закономерностей, был подготовлен развитием самого искусства и литературы, развитием эстетической теории и критики. Борьба с формализмом и натурализмом сыграла в этом процессе свою роль, борьба с пролеткультовщиной, рапповским догматизмом и вульгарной социологией — свою.

Как уже было прослежено в XI томе «Истории русского искусства», реализм являлся основной тенденцией развития советского искусства предшествующего периода. Социалистический реализм, принятый искусством 30-х годов в качестве основного творческого метода, свидетельствовал о победе этой тенденции, о зрелости советского искусства, о начале нового этапа в его развитии.

Реализм советских художников с самого начала был отмечен новыми чертами. В советском искусстве утверждал себя новый герой — трудящийся человек, ставший господствующей фигурой общественной жизни. Эти новые герои — рабочие, крестьяне, солдаты революции — люди, «перевернувшие мир», строители новой жизни с их упорством в труде и бесстрашием в борьбе придали искусству новый характер. Приобщаясь к их действительному мировосприятию, художник должен был проникнуться новым отношением к искусству, новым пониманием его жизненного назначения. Это прекрасно выражено великим пролетарским писателем и основоположником социалистического реализма М. Горьким: «В основе своей искусство есть борьба *за* или *против*, равнодушного искусства — нет и не может быть, ибо человек не фотографический аппарат, он не „фиксирует“ действительность, а или утверждает, или изменяет ее, разрушает»². Такое выдвижение на первый план социально-действенной функции искусства очень характерно для советской художественной культуры, для художников, которых революция научила активно вторгаться в жизнь.

¹ См.: «История русского искусства», т. XI, стр. 181.

² М. Горький. Об искусстве.— Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27. М., 1953, стр. 444—445.

Советское искусство не могло бы воспитывать людей в духе социализма, растить сознательных строителей нового общества, как тому учила партия, не заостряя свои образы, не насыщая их пламенной верой в осуществление социалистических идеалов и ненавистью к темным, реакционным, враждебным социализму силам старого мира. Такой взгляд на искусство, на его возможности и задачи являлся уже с первых лет советской эпохи не только теоретической программой, но и действительностью молодого искусства, о чем свидетельствуют сами произведения советских художников.

Еще плакаты периода гражданской войны (в особенности произведения Д. Моора) были проникнуты пафосом революционной борьбы пролетариата, и в страстности образов этих плакатов таилась их призывная, ударная сила. Духом революционной борьбы были овеяны лучшие произведения советского искусства, созданные в 20-х и в начале 30-х годов. Достаточно назвать скульптуру И. Шадра «Бульжник — оружие пролетариата» или картину А. Дейнеки «Оборона Петрограда», или «Лениниану» Н. Андреева, или картину Б. Иогансона «Допрос коммунистов», чтобы понять, как обогатила русское искусство героика революции, как глубоко повлияла она на образную мысль художника и на весь строй его произведений.

Правдивое изображение жизни в ее революционном развитии позволяет художнику идти на сознательное заострение образа ради ясного выражения идеи и ради увеличения действенной художественной силы произведения, способной воодушевить зрителя. Эту черту можно обнаружить в произведениях художников самых различных направлений, соприкасавшихся с революционной эпохой, ее людьми и идеями. Сама по себе она не была чем-то абсолютно новым для искусства, однако необходимость выражения нового содержания придала ей актуальное значение и новый смысл.

Реализм советских художников еще на ранних этапах своего развития был не чужд романтике. Но и этим он обязан самой жизни, советской действительности и тем огромным возможностям, которые она раскрыла перед народом. Об этом хорошо было сказано на первом съезде писателей: «...вся жизнь рабочего класса и его борьба заключаются в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами». Вот почему для советской литературы, «которая обеими ногами стоит на твердой материалистической основе, не может быть чужда романтика, но романтика нового типа, романтика революционная»¹.

Романтика нового типа — это романтика, свободная от смутности и неопределенности представлений о действительности, которые были характерны для прогрессивного романтизма прошлого, романтизма, не знавшего перспективы сознательного строительства светлого будущего человечества, ясной и реальной для советского художника.

¹ Речь секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова. — «Первый Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет. М., 1934, стр. 4.

Реализм как творческий метод и в прошлом развивался вместе с историческим развитием человечества, в соответствии с конкретными условиями жизни. Реалистическое искусство прошлого не раз поднималось до объяснения явлений жизни и вынесения «приговора» существующей действительности в периоды, когда его идейное содержание обладало наибольшей остротой.

Правдиво изображая жизнь в ее исторической конкретности, социалистический реализм не только освещает явления жизни полно, многосторонне и обнажает их противоречия, подобно тому, как это делали реалисты прошлого, но стремится показать события, факты, характеры в движении и выявить борьбу нового со старым, руководствуясь перспективами революционного развития общества.

Спустя много лет после того как социалистический реализм прочно вошел в теорию и практику советского искусства, известный французский писатель-коммунист Луи Арагон, борясь против ревизионистских наскоков на социалистический реализм, живо обрисовал те исторические изменения в самом характере и социальном содержании реализма, которые произошли в нашу эпоху. «Мы пришли к тем временам,— говорит Арагон,— когда простое объяснение мира не удовлетворяет человека, когда человек уже начал переделывать мир, и поэтому перед искусством нашего времени возникло вполне естественное требование оказаться в диапазоне этого основного решения, и его реализм перестал быть чисто описательным. Он вступил в бой за переделку мира. Это и называется социалистическим реализмом... Реализм не может рассматриваться вне истории: реализм отражает определенную эпоху и определенное общество. Пытаться сегодня под именем реализма развивать искусство, лишенное света социализма, значит отрицать этот свет, отрицать социализм как новый этап в истории человечества»¹.

Эти мысли, отражающие верное понимание роли социалистического реализма в развитии мировой культуры, направляют наше внимание еще на одну сторону творческого метода социалистического реализма,— на действительную роль мировоззрения в художественном творчестве, которую ревизионисты также пытались оспаривать. Между тем еще в 30-х годах сами художники ясно сознавали все огромное значение мировоззрения для их искусства. «Социалистический реализм,— писала тогда В. Мухина,— рождается из честного творчества художника, проникнутого социалистическим мироощущением. Если у тебя нет социалистического мироощущения, то нет и социалистического реализма.

Поэтому основой социалистического реализма является мировоззрение художника. Оно может быть выражено различными способами, но должно вызывать у зрителя переживание, созвучное нашей эпохе»².

Страстная убежденность, которой проникнуто это высказывание, очень характерна для автора самого величественного монумента, давшего воплощение нового мира в искусстве. Вместе с тем оно свидетельствует о глубоком сознании при-

¹ Арагон. Le discours de Moscou — «L'abats mon jeu». Paris, [1959], pp. 267, 269.

² «Мухина». Литературно-критическое наследие, т. I, М., 1959, стр. 177.

частности художника к этому миру. В то время уже большая часть советских художников разделяла с партией чувство ответственности за дело социализма. Их искусство сознательно тенденциозно и партийно. Как это предвидел еще задолго до революции великий Ленин, оно открыто связано с Коммунистической партией.

Искреннее стремление художников служить революции, социализму, сделать искусство действенной силой нового общества явилось важной субъективной предпосылкой сложения творческого метода социалистического реализма, для развития которого объективные условия создал советский общественный строй.

Утверждение метода социалистического реализма оказало большое влияние на дальнейшее развитие всех видов, форм и жанров нашего искусства. В осознанном стремлении творить, руководствуясь методом социалистического реализма, сказалось одно из характерных отличий художественной жизни 30-х годов от предшествующего периода, когда отдельные элементы этого метода складывались до некоторой степени стихийно в творчестве передовых художников разных поколений, школ и течений, в их взаимодействии с революционной действительностью, в их трудных исканиях средств убедительного воплощения идей современности. Для мастеров, познавших величие и сложность задач, стоящих перед современным искусством, и для молодых художников, начинавших в эти годы свою деятельность, социалистический реализм открывал перспективу творческого подъема.

Не игнорируя давно утвердившиеся отличия одного течения искусства от другого и не разрывая сложного сплетения традиций, склонностей, художественных приемов, составляющих своеобразие каждого отдельного мастера, метод социалистического реализма звал художников к изучению новой жизни и советского человека, к большей зоркости и углублению социального анализа и обобщения, к большей страстности и партийности в утверждении эстетического идеала социализма. О том, что этот призыв был услышан и глубоко воспринят советскими художниками, свидетельствует целый ряд выдающихся картин, статуй, портретов, рисунков, произведений архитектуры, созданных в предвоенные годы.

В монументальной скульптурной группе «Рабочий и колхозница» В. Мухина сумела воплотить самую идею порыва к будущему, которой вдохновлен наш народ. Произведение это стало символом страны социализма.

В портретах ученых и художников, написанных М. Нестеровым, старый мастер воспел творческий дух и труд этих замечательных людей, выразив таким образом свое новое понимание прекрасного в человеке, которое сложилось в нашу эпоху строительства и созидания.

Замечательный образ рабочего-борца прежних времен создал Б. Иогансон в своей исторической картине «На старом уральском заводе», сумев как бы поднять целый пласт героического прошлого нашего народа, никем из живописцев до того не освещенный.

В большого мастера современной темы вырос в те годы А. Дейнека. Зорко разглядев перемены, происшедшие в рабочей массе в нашей стране, он создал

ряд впечатляющих образов новых советских людей. Им были написаны также социально значительные картины из жизни капиталистических стран.

Культурная революция, в результате которой появился новый, массовый читатель художественной литературы, вызвала крутой перелом в развитии книжной графики. Ее новые мастера — Кукрыниксы, Шмаинов, Кибрик — решительно отвергли культивируемую прежде «книгу для немногих» и стали стремиться к глубокой реалистической интерпретации произведений классической и современной литературы с позиций советского человека. К такому пониманию задач художественной иллюстрации пришли своими путями В. Фаворский, его ученик А. Гончаров, живописец С. Герасимов, обратившийся в эти годы к книжной графике, и многие другие художники.

Новаторский характер всех этих явлений советского искусства, равно как и связь их с социалистическим реализмом, не вызывали уже тогда сомнений. Они свидетельствовали также и о том, что метод социалистического реализма проник во все виды и жанры искусства, что принципы этого творческого метода одинаково применимы к изображению социалистической действительности и к воссозданию прошлого, к воспроизведению человека и к показу природы.

Успехи, которыми ознаменовано художественное развитие 30-х годов, неоспоримы, хотя протекало оно отнюдь не прямолинейно. Освоение метода социалистического реализма стало уже в те годы тормозиться тем, что впоследствии партия квалифицировала как культ личности И. В. Сталина. О противоречиях, свойственных деятельности И. В. Сталина уже в этот период, со всей определенностью сказано в «Истории Коммунистической партии Советского Союза»: «В деятельности И. В. Сталина,— читаем мы,— появился разрыв между словом и делом, между теорией и практикой... Он правильно, с позиций марксизма, говорил о недопустимости преувеличения роли отдельной личности в историческом процессе, на деле же содействовал распространению культа собственной личности»¹.

Тенденция приписывать все завоевания советского народа и партии одному человеку, распространившаяся в пропагандистской работе, в печати, проникла и в искусство. Это сказалось в выборе определенных сюжетов для статуй, картин, рисунков и в самой трактовке произведений. В изобразительном искусстве стали утверждаться приемы внешней героизации, нарочитой парадности, декоративной пышности. Велеречивый «декламационный» стиль, так же мало соответствующий сути и духу социалистического реализма, как и самый культ личности — сути и духу марксизма-ленинизма, нашел своих выразителей в живописи и скульптуре. С теми же тенденциями связаны еще и такие явления художественной практики предвоенных лет, как непомерное увлечение известной частью художников изображением всякого рода торжеств и празднеств, недостаточная разработка темы труда, склонность игнорировать трудности и противоречия жизни.

¹ «История Коммунистической партии Советского Союза». М., 1960, стр. 483.

Это вело зачастую к утрате ценных качеств, приобретенных нашими художниками еще в предшествующие годы, таких, например, как интерес к сюжетам, отражающим борьбу нового со старым в современной жизни советского общества, героики повседневного труда народа.

Утверждение творческого метода социалистического реализма, сопровождавшееся в эти годы замечательными достижениями во всех областях советского изобразительного искусства, оказалось процессом трудным, противоречивым.

В этом смысле много сходного находим мы и в архитектуре предвоенной поры. Новое и старое, здоровые прогрессивные начала и искажение коренных принципов советского зодчества оказываются в самом сложном взаимодействии.

Градостроительство, развернутое еще в предшествующий период, приобретает теперь большой размах. Генеральный план реконструкции Москвы, выработанный к 1935 году, воплотил новые устремления советского зодчества с наибольшей полнотой. Уже в той части, в какой его удалось осуществить до войны, он преобразил старую столицу. Градостроительные идеи социализма внесли новые черты во многие промышленные центры страны. Бурно росли, обретая свое особое лицо, многочисленные вновь построенные города¹. Архитекторов разных школ и традиций объединяло стремление добиться того, чтобы «камни заговорили», чтобы здания, улицы и площади выражали собой идеи нашего времени, чтобы в них отразились мысли и настроения советского человека с его порывом к прекрасному будущему, с его волей к достижению поставленной партией цели. С этим тесно связано почти всеобщее стремление к синтезу искусств.

Если прежде попытки создания монументальных произведений в содружестве изобразительного искусства и архитектуры исходили чаще всего от художников, то теперь сами зодчие ищут сближения со скульпторами и живописцами. Синтетические решения перестали быть редкостью и, что особо должно быть отмечено,— это новое и трудное дело уже тогда было ознаменовано серьезными достижениями.

Художественное оформление стодвадцатикилометровой трассы канала, соединившего Москву-реку с Волгой, сложные монументально-декоративные комплексы на станциях московского метрополитена, ансамбль Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года, созданный целой армией мастеров искусств, наконец, наиболее яркое воплощение идеи синтеза искусств — Советский павильон на Всемирной выставке в Париже — все эти произведения, подобно лучшим творениям живописи, графики, скульптуры, отмеченным чертами социалистического реализма, могли быть рождены только в атмосфере творческой

¹ В развитии советской архитектуры большую роль сыграла реорганизация проектного дела в 1933—1934 годах и учреждение в Москве и Ленинграде архитектурно-проектных мастерских, возглавленных крупнейшими советскими зодчими. Свидетельством возросшего значения архитектуры явилось создание в 1935 г. Академии архитектуры СССР как авторитетного центра теоретической и творческой работы в области зодчества, градостроительства и строительной техники.

активности и высоких идейно-художественных интересов, которые были так характерны для периода 30-х годов.

Обращаясь теперь к тому, что было сделано тогда нашими зодчими, стремившимися создать лучшие условия жизни для миллионов тружеников, мы видим, как складывались новые принципы планировки жилого квартала, как вырабатывались новые типы общественных зданий, школ, жилых домов.

Однако все эти новые качества и завоевания в предвоенные годы не могли помешать появлению тех отрицательных моментов, которые затем получили еще большее распространение в архитектуре послевоенного периода. Борясь против некритического перенесения в наше строительство сугубо формальных схем конструктивизма, часть советских архитекторов впала в другую крайность — обратилась к академизму, увлеклась самодовлеющим архитектурным декором. Наметилась тенденция придавать универсальный характер традиционной ордерной системе классического зодчества и игнорировать возможности новой техники.

Те же черты помпезной пышности, от которых стали страдать тогда скульптура и живопись, еще больше проявились в архитектуре. И только вопреки им и в борьбе с ними могли в довоенном строительстве утвердиться те положительные качества, которые больше соответствовали требованиям жизни и духовным интересам советских людей.

Художественная жизнь предвоенных лет во многом была не похожа на художественную жизнь предшествующего периода. Не было уже группировок, вместе с ними ушли в прошлое намеренная изоляция отдельных течений искусства, сектантская узость художественных интересов. Тесное общение художников в единых союзах благоприятствовало их творческому взаимодействию.

Прогрессивные силы советского искусства окрепли, выросли его творческие возможности, но и противостоящие им силы не исчезли, не прекратили своего сопротивления. Они также изменились, приспособившись к новым условиям. Те наивные схематические формы отражения действительности, с какими приходилось бороться передовым художникам прежде, уже редко можно было встретить на выставках 30-х годов.

Самодовлеющий формализм, который выступал открыто и убежденно со своими догмами, заставлявшими художников, порой весьма одаренных, жертвовать живой натурой, полнотой человеческого образа и идей, отступил, но опасность формализма все же оставалась, она проявляла себя не только в упорном консерватизме некоторых бывших его адептов, но и в склонностях части молодых художников.

Возможности приспособления к новым условиям художественного развития ищет в свою очередь и натурализм. Скольжение по поверхности жизни и неспособность к серьезным идейно-художественным обобщениям реже выступают теперь в форме откровенного фотографизма. Все чаще натуралистические тенденции сказываются в пестро расцвеченных картинах и в обильно драпированных статуях, вытесняя до некоторой степени старомодный документализм 20-х годов.

Но никогда прежде борьба с формализмом и натурализмом не приобретала такого размаха, не велась так страстно и принципиально, не поднимала таких коренных вопросов художественного творчества и, наконец, не захватывала столь широко деятелей искусства и зрителей, как в 30-х годах.

Поднятая «Правдой» в начале 1936 года, эта борьба стала необходимым этапом в развитии и укреплении идейно-художественных позиций сторонников социалистического реализма. Центральный орган партийной печати никогда раньше не выступал с такой развернутой характеристикой состояния отдельных видов советского искусства. Статьи, в которых анализировались старые и новые особенности формализма и натурализма, прослеживались их истоки, критиковались ошибки крупных мастеров, чье творчество оказывало влияние на молодых художников, отражали политику партии в вопросах искусства этого периода. Вместе с тем внимание, которое «Правда», а вслед за ней многие другие газеты и журналы уделили архитектуре, живописи, графике, скульптуре, свидетельствовало об усилении роли этих искусств в жизни советского общества, в духовной жизни наших людей.

Общественные и государственные начинания в области искусства принимают значительно больший, чем прежде, размах. От градостроительства до издательского дела, от всенародно празднуемого юбилея великого поэта до выступления Советского Союза на всемирной выставке — во всем чувствуется и возросшая мощь советского народа, и развитие его духовной культуры.

На место прежних недолговечных художественных журналов, издававшихся по большей части бедно и наспех, с 1933 года начинает выходить обильно иллюстрированный журнал «Искусство», широко освещающий художественную жизнь страны, предоставляющий свои страницы для дискуссий по актуальным вопросам художественного творчества, по проблемам социалистического реализма. Более информационно-иллюстративное, но также положительное значение имел новый журнал «Творчество».

Полнее и глубже стали освещаться теоретические вопросы и практика советской архитектуры ежемесячным журналом «Архитектура СССР», уделяющим много внимания также и проблеме синтеза искусств. В эти годы выходят новые издания многих классических трудов по архитектурному наследию прошлого. Конкретным задачам советской архитектуры, их решению в строительной практике часто посвящают свои страницы газеты и журналы по городскому хозяйству и строительству.

По-новому протекала теперь выставочная деятельность. Не стало выставок исчезнувших художественных группировок, но небольшие групповые выставки родственников по своим исканиям художников изредка устраивались и в эти годы.

Участились персональные выставки, сравнительно редкие в предшествующие годы. Их значение было особенно велико, поскольку в них наглядно раскрывалась множественность вариантов путей развития советского искусства, неповторимо своеобразных и поучительных.

Свидетельством широкого распространения художественной культуры явились две выставки периферийных художников Российской Федерации, устроенные в Москве в 1938 и 1940 годах.

В выставочной деятельности 30-х годов, более богатой и разнообразной, чем в предыдущий период, свое особое место заняли периодические (весенние, осенние и пр.) выставки. Если персональные выставки, в большей своей части ретроспективные, почти каждый раз внося нечто новое в наше знание истории советского искусства, позволяли в то же время заглянуть в творческую лабораторию данного мастера, то периодические выставки давали возможность следить за современным состоянием изобразительного искусства, за творческим соревнованием мастеров и школ.

Шире, грандиознее стали в эти годы тематические выставки. Среди них наиболее интересной была «Индустрия социализма». Идея этой выставки, выдвинутая Серго Орджоникидзе, заключалась в том, чтобы запечатлеть в разнообразных произведениях изобразительного искусства исторические перемены, произошедшие за 20 лет Советской власти, превратившие нашу страну из аграрной в индустриальную, из отсталой в передовую, в корне преобразившие лицо нашей Родины и породившие нового советского человека. Подготовка к выставке, приуроченной к XX-летию Великой Октябрьской социалистической революции, но открытой позднее¹, была начата еще в 1935 году². Знаменательным фактом в истории искусства того периода явился митинг на Сталинградском тракторном заводе по случаю прибытия на завод советских художников и оглашение на этом митинге наказа сталинградских рабочих художникам.

В своем наказе сталинградские рабочие говорили художникам: «Мы ждем от вас больших полотен! Мы хотим, чтобы они не были только простыми фотографиями. Мы хотим, чтобы в них была вложена страсть. Мы хотим, чтобы они волновали нас и детей наших. Мы хотим, чтобы они вселяли в нас радость борьбы и жажду новых побед. Мы хотим, чтобы они открыли новое лицо нашей страны, преобразенное тяжелой индустрией. Мы хотим, чтобы они показали края, где царили раньше глушь и невежество и где сейчас цветет радость творческого труда. Мы хотим, чтобы вы показали людей нашей страны — героев и рядовых участников нашей стройки»³.

Наказ этот выражал мнение не одних только сталинградских тракторостроителей. В нем отразились те общие требования, с которыми подходил теперь к искусству зритель. Советский народ много ждал от своего искусства, относясь к нему с горячей заинтересованностью, что создавало вокруг творчества художников благоприятную среду, необходимую для подлинного расцвета искусства.

¹ Выставка «Индустрия социализма» была открыта в марте 1939 года, в дни работы XVIII съезда ВКП(б).

² Общая тематика всей выставки и ее основных разделов была разработана заранее в виде своеобразного сценария. Художникам широко предоставлялись творческие командировки. Было осуществлено путешествие по Волге большой группы художников Москвы, Ленинграда и других городов.

³ «Всесоюзная художественная выставка „Индустрия социализма“». Каталог. М.—Л., 1939, стр. 5.

Когда художники начали работать над произведениями для выставки «Индустрия социализма», уже прошел ряд лет с тех пор, как сложилось понятие метода социалистического реализма. «Индустрия социализма» естественно становилась серьезной проверкой путей овладения этим методом.

Конечно, такая большая выставка (на ней было представлено около 500 художников) неизбежно включала не только сильные, но и слабые явления искусства предвоенной поры. Во многих произведениях живописцы раскрывали индустриальную тему иллюстративно, ограничиваясь изображением орудий труда, машин, строений, заводских цехов, шахт и т. п. И все же в развитии темы труда и строительства эта выставка стала важнейшей вехой. Лучшие из представленных на ней картин, статуй, рисунков, гравюр, глубоко воплотивших образы рабочих, строителей социализма, свидетельствовали о дальнейшем овладении нашими художниками жизненным материалом современности.

В ряду значительных событий художественной жизни конца 30-х годов стояла также выставка XX-летия РККА. Она существенно отличалась от прежних выставок, посвященных Красной Армии. Тематика героического прошлого не занимала на ней доминирующего места. Преобладали работы на темы современной действительности.

Участие многих советских художников в выставках, несколько раз за этот период устроенных в связи с юбилеями великих писателей, способствовало развитию исторического портрета в скульптуре и живописи, биографической картины и биографического цикла в графике. Наиболее значительной для нашего искусства оказалась в этом смысле Пушкинская выставка 1937 года.

На всех больших выставках предвоенных лет уже ясно сказался многонациональный характер советского искусства. То были всесоюзные выставки. Достижения реалистического искусства в союзных республиках еще более ощутимо сказались тогда в декадах литератур и искусств братских республик в Москве.

Культурная революция, приобщив к знаниям, к литературе и искусству миллионы людей, помогла им осознать ту связь, которая существует между советской культурой и предшествующим развитием русской общественной мысли, литературы и искусства. В богатой интересными явлениями и событиями художественной жизни предвоенного семилетия, свое особое место заняли большие выставки старых мастеров¹. Подобно юбилеям Пушкина, Руставели, Шевченко, празднованию которых в эти же годы партия и советское государство придали всенародный размах, выставки великих живописцев прошлого знакомили с лучшими творениями

¹ С 1933 по 1940 год в Государственной Третьяковской галерее были устроены выставки Перова, Серова, Репина, Крамского, Кипренского, Сурикова, Левитана и русской исторической живописи; в Музее изобразительного искусства имени А. С. Пушкина — выставка Рембрандта; в Государственном Эрмитаже — выставка портрета, на которой были представлены памятники искусства от древнего Египта до современной Франции; в Музее нового западного искусства в Москве — выставка французской пейзажной живописи XIX века.

реалистического искусства новые слои населения, многие тысячи простых людей. Творчество Репина, Сурикова, Левитана, Серова и других предстало на этих выставках с невиданной дотоле полнотой. Впервые можно было увидеть рядом произведения, находившиеся в течение десятилетий в разных городах страны. Новые возможности представились для изучения и анализа лучших достижений реализма прошлого.

Знания, которые можно было почерпнуть в этой сокровищнице художественного мастерства, были теперь насущно необходимы, ибо без них советское искусство не могло бы решить задач, поставленных перед ним социалистической действительностью. Вот почему творения старых мастеров реализма нашли тогда самый живой, самый радостный отклик во всех художественных организациях, во всех мастерских и едва ли не у каждого деятеля советского искусства. Эти выставки органически вошли в историю советской художественной культуры.

Наиболее плодотворное влияние оказали выставки старых мастеров на развитие творчества молодых живописцев, скульпторов, графиков, воспитанных в силу длительного господства ложных методов преподавания в отрыве от прогрессивных традиций классического искусства.

Утверждение метода социалистического реализма создало условия для давно уже назревшей реформы художественного образования. На фоне тех перемен, которые происходили тогда в художественной жизни, особенно нетерпимым становилось отсутствие планомерного притока в искусство молодых, хорошо подготовленных сил. С остротой, небывалой еще дотоле, встала задача восстановления замечательных традиций русской художественной школы, традиций Чистякова, Перова, Поленова, Серова и других выдающихся педагогов, воспитавших не одно поколение мастеров-реалистов. Два художника, известных своими знаниями и энергией, И. Э. Грабарь в Москве и И. И. Бродский в Ленинграде взялись за решение этой задачи.

Не сразу, конечно, могла возникнуть стройная система подготовки современного художника. Тем не менее заново созданные художественные институты явились серьезным шагом вперед в развитии художественного образования. В результате реформы 30-х годов советская художественная школа стала, наконец, школой освоения традиций реализма, укрепляющей и развивающей также и те новые художественные традиции, которые накапливало само советское искусство.

Реорганизация архитектурного образования, осуществленная в эти годы в Москве и в Ленинграде, оказалась более противоречивой по своим результатам. Много было сделано для преодоления формализма и восстановления в своих правах положительных традиций воспитания молодого зодчего. Ценный вклад внесли здесь И. Жолтовский, И. Фомин и другие. Все же полностью изжить оторванность школы от практики строительства тогда не удалось. Тенденции академизма, распространявшиеся в самой архитектуре, сказались и на архитектурной школе.

Оглядываясь на короткий в истории советского искусства предвоенный период, мы ясно видим теперь, какую положительную роль сыграли исчезновение группировок и творческие победы социалистического реализма, широко признанные и привлекшие к этому передовому методу новые слои художников. Разумеется, идейная борьба в искусстве не исчезла, то и дело закипала она вокруг новых задач, возникавших перед советскими художниками в стремительном ходе культурной революции, но изменилось само соотношение сил в пользу социалистического реализма, который оказывает все более глубокое воздействие на все области искусства, на судьбу целых его течений и отдельных его мастеров. Как ни краток был этот период, во всех областях изобразительного искусства и архитектуры, во всех их жанрах произошли за каких-нибудь 6—7 лет серьезные сдвиги и перемены.



АРХИТЕКТУРА

А. В. Бунин, О. А. Швидковский¹



Годы, предшествовавшие Великой Отечественной войне, вошли в историю советской архитектуры как период чрезвычайно многообразной и кипучей созидательной деятельности. Это объясняется невиданно быстрым развитием производительных сил советского государства, происходившим в процессе реализации второго и третьего пятилетних народнохозяйственных планов.

Руководимый Коммунистической партией многомиллионный советский народ победоносно завершал в это время строительство социализма. Перед советскими архитекторами стояли грандиозные и увлекательные задачи создания электростанций, металлургических комбинатов, машиностроительных заводов и других промышленных предприятий. Опираясь на возросшую экономическую мощь страны, советские архитекторы получили редкую в истории возможность строить не только отдельные здания или группы зданий в городах и поселках, но и заново создавать и радикально перестраивать в короткие сроки целые города.

Коллективизация и индустриализация сельского хозяйства поставили перед советскими зодчими совершенно новую задачу строительства колхозных сел, МТС и совхозов. И, наконец, перед архитекторами возникла тогда обширная проблема районной планировки.

Архитектура не только призвана создавать материальные ценности, но и является областью художественного творчества, имеющего определенные идейно-эстетические цели. Поэтому перед советскими зодчими встали также и сложные художественные проблемы, связанные с поисками стиля, достойно выражающего социалистическую эпоху.

Отказавшись от не критического следования концепциям конструктивизма, претендовавшего на значение полноценной стилистической системы, советские

¹ А. В. Буниным написана первая часть главы, включая раздел, посвященный районной планировке. Остальные разделы написаны О. А. Швидковским. В главу использованы материалы К. П. Афанасьева.

архитекторы остро почувствовали потребность в создании нового стиля. Воодушевленные указаниями ЦК Коммунистической партии о необходимости активно участвовать в современной жизни и критически использовать культурное наследие прошлого, архитекторы сосредоточили свои усилия на освоении классических традиций, которые, однако, партия призывала сочетать с достижениями современной архитектуры и новейшей строительной техники. И хотя в принципе все были согласны с необходимостью такого сочетания, в конкретной практике и в сложных исканиях нередко преобладала то одна, то другая крайность. Отчасти это объяснялось неумением отделить в современной западноевропейской и американской архитектуре то, что там являлось выражением действительно технического прогресса, от тех идейно-эстетических тенденций, которые несли в себе буржуазное содержание, неприемлемое для советской архитектуры.

В теснейшей связи с проблемой стиля, решаемой в условиях многонационального социалистического государства, находилась проблема создания национальной по форме архитектуры народов СССР (как известно, представители конструктивизма со свойственными им космополитическими устремлениями совсем отрицали проблему национальной архитектуры). Реализуя ленинские идеи «монументальной пропаганды», мастера монументальной живописи, скульптуры и декоративного искусства предъявляли свои законные требования к советским зодчим, заставляя их по-новому ставить задачи синтеза искусств.

Поиски наиболее удобных и экономичных типов жилых и общественных зданий (из которых многие были совершенно новыми по назначению и конструкциям) переплетались с исканиями выразительных художественных образов этих зданий.

Градостроительство требовало творческих экспериментов в области планировки, застройки и благоустройства жилых кварталов, улиц, площадей и городских общественных центров; промышленная архитектура в свою очередь требовала своих специфических функционально и технически оправданных художественных средств.

Уже из этого краткого перечня проблем, стоявших перед советскими зодчими, видно, что данный кратковременный период был периодом возникновения целого ряда функциональных, конструктивно-технических и художественных идей.

Следует отметить, что в эти годы теория советской архитектуры далеко не всегда соответствовала новым задачам. Вместо того, чтобы глубоко и всесторонне исследовать специфику архитектуры как своеобразной области деятельности человека, сочетающей в себе создание определенных условий материальной жизни общества с производством эстетических ценностей, теоретики часто механически переносили на архитектуру все те положения, которые были сформулированы в эстетике социалистического реализма применительно к художественной литературе и живописи. Не удивительно, что подобная практика вела к игнорированию самых существенных функциональных задач архитектуры, к увлечению украшательством, внешней, показной стороной зодчества. Однако теоретическая работа в области архитектуры во второй половине 30-х годов, конечно, не была бесплодной.

Если многие из возникших в те годы идей обнаружили свою несостоятельность уже при первой проверке на практике, а другие были отвергнуты жизнью по прошествии нескольких лет, то некоторые идеи, основанные на подлинно научном, материалистическом понимании архитектуры, оказались жизнеспособными, а потому и долговечными. Эти идеи (как и ряд практических приемов проектирования и строительства) не утратили своего значения и в наше время. Вот почему при изучении рассматриваемого периода важно выявить прогрессивные тенденции и отделить их от ошибочных явлений.



Еще в эпоху домонополистического капитализма, промышленность стала важнейшим градообразующим фактором и с того времени предопределяет как географическое местоположение новых городов и поселков, так и их население и территориальные размеры. Следует напомнить, что несовпадение расположения предприятий обрабатывающей промышленности с районами добычи промышленного сырья было характерным и крайне отрицательным явлением в дореволюционной России. Оно вело к экономически нерентабельному и технологически неоправданному разобщению производственных процессов, сопровождавшемуся концентрацией населения в городах центральных районов России. Фактически эти города развивались за счет окраин, которые превращались в экономически и культурно отсталые рынки сырья и сбыта готовой продукции.

Последовательно проводя ленинскую национальную политику, органически сочетавшуюся с мероприятиями по уничтожению противоположностей между индустриальными и аграрными районами страны с их мелким крестьянским хозяйством, Коммунистическая партия еще в годы первой пятилетки приняла решение о запрещении нового промышленного строительства в больших городах, начиная с Москвы и Ленинграда¹. Это чрезвычайно важное решение позволило пересмотреть всю индустриальную географию СССР и ускорить строительство городов на окраинах.

Сопоставление итоговых цифр двух всесоюзных переписей населения 1926 и 1939 годов показывает, что за 13 лет городское население в СССР выросло с 26 до 56 миллионов жителей. Наибольшая доля прироста городского населения при-

¹ Запрещение промышленного строительства в Москве и Ленинграде, отраженное в постановлении Июньского пленума ЦК ВКП(б) 1931 года, следует рассматривать не только как практическое мероприятие по ограничению роста больших городов, но и как прямой удар по теоретическим концепциям архитекторов-урбанистов, считавших города-гиганты естественным и неизбежным явлением современности. Необходимо подчеркнуть, что данное постановление прекращало развитие только так называемой градообразующей индустрии (которая вызывает приток населения со стороны), но не исключало строительства теплоэлектростанций, хлебозаводов и других предприятий, предназначенных для обслуживания местного населения. Впоследствии подобное же ограничение промышленного строительства было распространено на Киев, Харьков, Баку, Горький и ряд других крупнейших индустриальных и культурных центров. См.: «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. III, изд. 7. М., 1954, стр. 123.

ходила на Российскую Федерацию. За 5—10 лет ряд городов вырос столь значительно, как не могли вырасти многие города России и Запада в течение столетий. Так, например, в 1929 году на месте Магнитогорска еще простиралась ковыльная степь; в 1932 году на левом берегу запруженной реки Урал уже дымили трубы гигантского металлургического комбината, недалеко от которого высились здания жилых кварталов; а накануне Великой Отечественной войны городское население Магнитогорска достигло полутора тысяч жителей. Комсомольск-на-Амуре также был построен на совершенно необжитом месте. В 1932 году на его территории еще шумела тайга, а в 1939 году этот город имел уже 70 тысяч жителей и являлся одним из наиболее благоустроенных индустриальных и культурных центров Хабаровского края. Аналогичным образом возникли Игарка, Магадан, Нарьян-Мар, Кировск (Хибиногорск), Березники и ряд других городов советского Севера и Востока. Но особенно быстро развивались города Урала и Центральной Сибири, где в годы социалистической индустриализации страны, по постановлению XVI съезда партии (1930 г.), создавался грандиозный Урало-Кузнецкий металлургический комбинат. Вокруг Сталинска, построенного недалеко от деревянной крепости XVII века, носившей название Кузнецка, в 30-х годах выросли Прокопьевск, Киселевск, Гурьевск, Ленинск-Кузнецкий, Белово, Осинники, Анжеро-Судженск и ряд других городов и поселков, в которых сосредоточились заводы черной металлургии и связанная с ними добыча коксующихся углей. Большинство из упомянутых городов в первые годы Советской власти являлось лишь незначительными промышленными поселками и деревнями, тогда как к 1939 году крупнейшие из них (Сталинск и Прокопьевск) имели население в 169,5 и 107 тысяч жителей.

Параллельно со строительством городов-новостроек во второй половине 30-х годов развернулась реконструкция старых городов, население которых также возрастало в связи с размещением в них новых промышленных предприятий.

К 1939 году Архангельск, Владивосток, Краснодар, Тула, Иркутск, Ярославль и другие насчитывали 200, 250, 300 тысяч жителей, тогда как в Казани, Горьком, Свердловске, Сталинграде и Ростове-на-Дону количество населения достигало 400, 500 и 600 тысяч человек. Вместе с ростом населения происходило неизбежное расширение территории городов. Увеличение общей площади города в 2—3 раза считалось в это время обычным явлением.

В середине 30-х годов были учреждены государственные институты по проектированию городов. В них сосредоточилась работа по составлению генеральных планов городов и поселков, а также по проектированию жилых кварталов, городских общественных центров, парков, площадей и других планировочных комплексов.

На основе каких градостроительных принципов планировались и застраивались новые города и перестраивались старые? Какими практическими соображениями и художественно-композиционными идеями руководствовались архитекторы и были ли в это время установившиеся взгляды на планировку и застройку

городов? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо обратиться к опыту планировки Москвы, которая в середине 30-х годов привлекла к себе лучшие творческие силы и стала центром передовой градостроительной мысли.

Работа над составлением генерального плана реконструкции Москвы, начатая в соответствии с решением Июньского пленума ЦК ВКП(б) 1931 года и проводившаяся под архитектурным руководством В. Семенова и С. Чернышева, продолжалась в течение четырех лет. Естественно, что нельзя было откладывать на столь долгий срок реализацию назревших мероприятий по реконструкции столицы, в силу чего одновременно с составлением плана производилось расширение улиц и площадей, строились метрополитен и канал Москва-Волга, переустраивались набережные и мосты. Эти мероприятия (как и некоторые определившиеся элементы генерального плана Москвы), хронологически предшествовавшие его окончанию и утверждению, были кратко описаны в XI томе «Истории русского искусства».

10 июля 1935 года совместным постановлением СНК СССР и ЦК ВКП(б) генеральный план реконструкции Москвы был утвержден. В чем же заключались те основные принципы, на базе которых был создан этот столь важный по своему значению градостроительный документ?

В связи с запрещением нового промышленного строительства в Москве, явилась возможность установить предельные размеры населения и территории города на длительный срок. Если в условиях капиталистической экономики фактически не имеется средств для ограничения роста городов (в результате чего и появились такие «города-левиафаны», как Нью-Йорк и Лондон с их многомиллионным населением), то для Москвы была установлена предельная цифра населения в 5 миллионов жителей с условием размещения их на 60 тысячах гектаров.

Следующим чрезвычайно важным положением, повлиявшим на планировку Москвы, было признание экономической целесообразности компактного города. Это дало возможность отбросить утопические предложения о дезурбанистическом¹ рассредоточении населения и городских земель, в случае реализации которых Москва никогда не смогла бы получить удобных транспортных связей между разобщенными частями города и не достигла бы нормального благоустройства.

Не менее важное положение для планировки Москвы заключалось в установлении экономически и гигиенически целесообразного функционального зонирования городской территории. Путем перегруппировки и ликвидации неблагоприятно

¹ Дезурбанизм — течение в теории и практике градостроительства, зародившееся на рубеже XIX и XX веков. Основоположник дезурбанизма, английский общественный деятель Эбевизер Гоуард (Howard) в своих книгах «То-Моггоу» («Завтра») и «Garden Cities of To-Moggo» («Города — сады будущего») объявил беспощадную войну большим городам, стремясь вывести из них избыточное население на лоно природы — в так называемые «города-сады». Крайние представители дезурбанизма, как на Западе, так и в СССР, вообще отрицали понятие большого города и пытались заменить его системой поселков, чередующихся с парками и свободными территориями сельскохозяйственного назначения.

расположенных заводов промышленные предприятия сосредоточивались по преимуществу в подветренных юго-восточном и восточном районах, тогда как жилые кварталы получали удобные и здоровые места на юго-западе (территория в 16 тысяч гектаров, примыкающая к Ленинским горам), северо-западе (Хорошово, Октябрьское поле, Тушино и Ховрино), на востоке и северо-востоке (Кусково, Перово и Измайлово). Функциональное зонирование городской территории предусматривало также реконструкцию имевшихся парковых массивов (Сокольники, Тимирязевский парк, Нескучный сад и другие), устройство глубоких «зеленых вводов» вдоль Москвы-реки, Яузы и по долине Неглинной, а кроме того, создание внешнего лесопаркового кольца шириной в 10 километров.

В прямой связи с мероприятиями по оздоровлению города находилось предусмотренное генеральным планом обводнение Москвы-реки, расчистка ее берегов и устройство набережных для сквозного проезда по обоим берегам. В то время, как в больших городах капиталистических стран прибрежные территории рек и других водоемов все чаще отводились под промышленные предприятия, склады и подъездные пути заводских и портовых железных дорог, в то время как такое использование рек стало казаться нормальным и даже получило теоретическое «обоснование» на Западе¹, в Москве совершенно правильно был провозглашен противоположный принцип принадлежности реки районам жилого и общественного назначения. Это позволило не только приблизить к реке жилые кварталы, площади и парковые массивы, но и поставить интересную, давно забытую градостроителями задачу создания художественно выразительных фасадов города со стороны реки.

Огромное значение для генерального плана Москвы имело признание жизнеспособности ее исторически сформировавшейся радиально-кольцевой планировочной системы. В середине 30-х годов было немало убежденных противников этой весьма распространенной системы. Наиболее влиятельным среди них был Ле Корбюзье, утверждавший, что планирование городов по радиусам и концентрически будто бы всегда приводит к скоплению транспорта в центре, а следовательно и к неотвратимому кризису движения². Будучи горячим сторонником прямоугольной планировки древнеримского типа, основанной на сочетании двух взаимно-перпендикулярных координатных осей, Ле Корбюзье как участник конкурса на идею планировки Москвы предлагал применить и в Москве подобную

¹ Например, Ле Корбюзье писал: «Река — это водная железная дорога, это товарный вокзал, это сортировочная станция. В порядочном доме черная лестница никогда не проходит через гостиную...». — Корбюзье. Планировка города. Перевод, вступительная статья и редакция С. М. Горного. М., 1933, стр. 94.

² См. «Ответы на вопросы из Москвы», помещенные в приложении к русскому переводу кн.: Корбюзье. Планировка города, стр. 193. Выразителем диаметрально противоположного мнения является крупнейший специалист в области городского движения — советник по транспорту лорд-мэр Лондона Г. Алкер Трипп. На основе многолетнего и тщательного изучения городского движения и зависимости его от начертания уличной сети, он пришел к выводу о крупных преимуществах радиально-кольцевой планировки над прямоугольной. См.: Г. Алкер Трипп. Планировка городов и уличное движение. М., 1947.

схему. Но архитекторы, составлявшие генеральный план реконструкции Москвы, отвергли совершенно ошибочное предложение Ле Корбюзье и положили в основу нового генерального плана Москвы ее исторически сформировавшуюся радиально-кольцевую систему (*стр. 27*). Тем самым удалось избежать неоправданной сплошной ломки города. Вместе с тем бережная и хорошо продуманная планировочная реконструкция, основанная на учете существующей уличной сети, системы площадей, парков и кремлевского ансамбля как главной архитектурно-художественной драгоценности столицы, возвела проблему преемственности в разряд главнейших градостроительных проблем. Отныне архитекторы-планировщики должны были считаться с тем, что было создано их предшественниками.

Это, конечно, не означает, что надо было безоговорочно принять все то, что унаследовала социалистическая Москва от прошлого, ибо план старой Москвы имел существенные недостатки. Необходимо было не только устранить их, но и далее развивать планировочную структуру города. Опуская менее значительные планировочные мероприятия, отметим, что из числа 16 больших радиальных магистралей были выбраны три пары радиальных направлений, которые составили три сквозные диаметра, пересекающие Москву через центр и соединяющие между собой основные железные дороги и шоссе так же, как и главные жилые массивы с промышленными предприятиями. Диаметр северо-запад — юго-восток был намечен по трассам Ленинградского шоссе и улицы Горького с продолжением их по новой пробиваемой магистрали в сторону Автозавода и Южного порта. Диаметр север — юг, соединяющий район Останкина с Серпуховским шоссе, был трассирован по меридиану с устройством тоннеля под Китай-городом в целях устранения сложного пересечения потоков движения на центральных площадях. И, наконец, диаметр северо-восток — юго-запад прокладывался там, где Черкизовская, Краснопрудная и Кировская магистрали образуют одну непрерывно идущую улицу. Продолжением этих улиц к юго-западу от Кремля должна была послужить осуществленная теперь магистраль Комсомольского проспекта, ведущая через эстакаду на Ленинские горы.

Крупный современный город, как показала реконструкция Парижа и Вены еще в середине XIX века¹, не может обойтись без сочетания диаметров с кольцевыми магистралями, с помощью которых осуществляется транспортная связь между радиусами, вокзалами и периферийными районами. Кольцевые магистрали также были предусмотрены генеральным планом. Помимо описанного уже в XI томе центрального кольца, огибающего Кремль и Китай-город, были намечены: 1) полукольцо, проходящее через Кузнецкий мост и Спасо-Глинищевский переулок и опирающееся своими концами на площади Кропоткина и Ногина;

¹ Здесь идет речь о реконструкции Парижа, проведенной под общим руководством барона Жоржа Эжена Оссмана в 1852—1870 годах, и реконструкции центрального района Вены, начатой после конкурса в 1857 году по проекту Ван дер Нуля и Сикардсбурга.

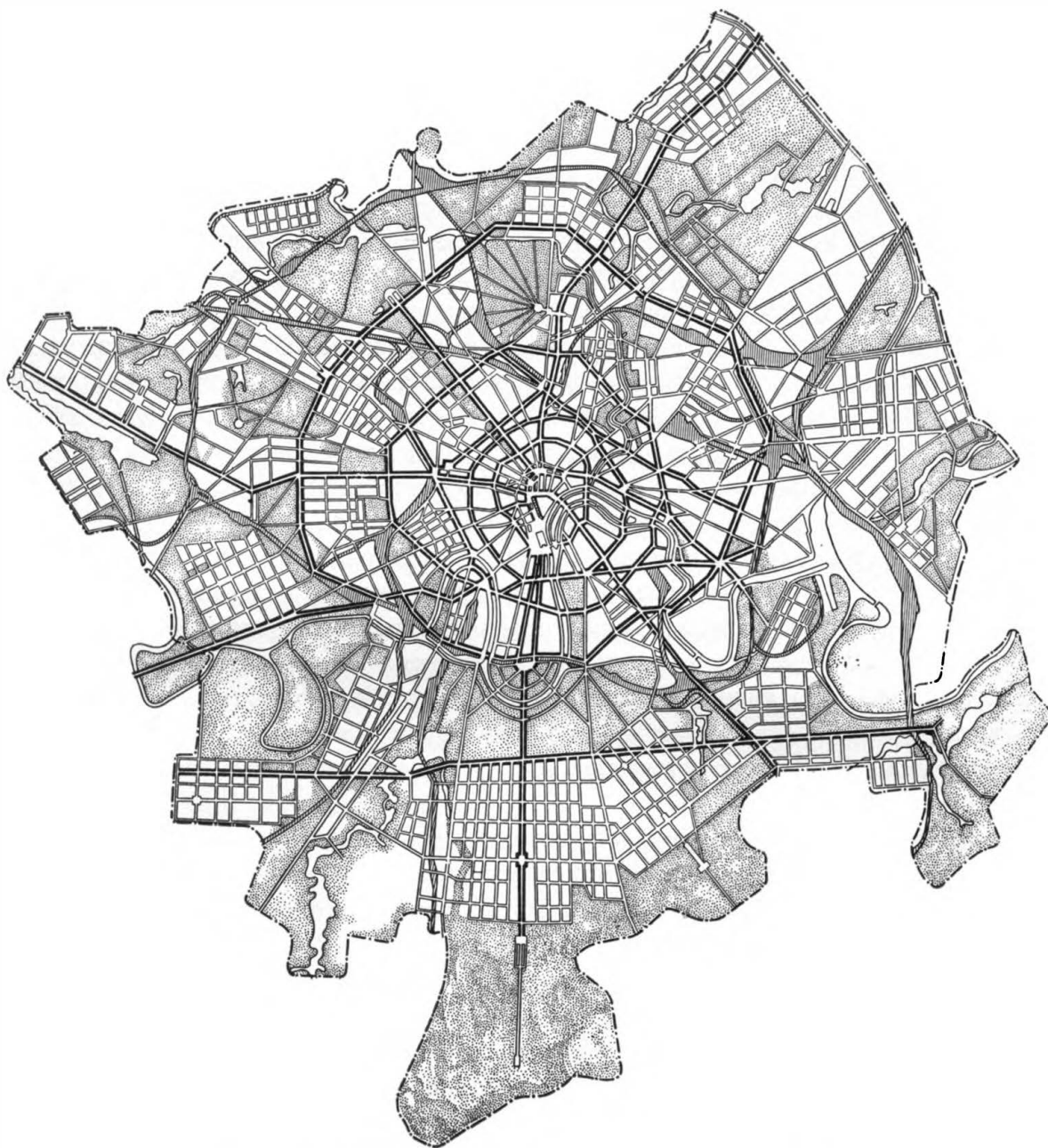


Схема генерального плана реконструкции Москвы. 1935 год.

(Жирными линиями показаны главные радиальные и кольцевые магистрали, точками — сады и парки).

2) так называемое Новое Бульварное кольцо, соединяющее обращенные к центру оконечности больших московских парков (Сокольнического, Петровского, Тестовского и Парка культуры и отдыха имени Горького) и 3) периферийное Парковое кольцо. Помимо этого, по плану предполагалось превратить ныне

существующее Бульварное полукольцо в полное, путем продолжения его в Замоскворечье, как это сделал в свое время в Париже Осман пробивкой Сен-Жерменского бульвара к югу от центральных кварталов.

Если к перечисленному добавить Новокировскую и Новоарбатскую радиальные магистрали и спроектированное тогда продолжение последней (в лице осуществленного теперь проспекта Кутузова), то станет понятным, какой значительной перестройке была подвергнута старая радиально-кольцевая система.

Большое значение в генеральном плане реконструкции Москвы было придано рядовому жилищному строительству, которое предполагалось осуществлять большими массивами, в виде системы взаимосвязанных крупных кварталов (с территорией от 9 до 15 гектаров), рассчитанных на шестизэтажную (как минимум) застройку с полным культурно-бытовым обслуживанием населения¹. Установленная тогда же средняя плотность населения кварталов до 400 человек на 1 гектар выгодно отличалась от фактической плотности населения Москвы, достигавшей в центральных районах города 800—1000 человек и более на 1 гектар.

При одновременном снижении процента застройки являлась возможность улучшить освещаемость и проветривание как внутриквартальных пространств, так и жилых помещений. Вместе с тем разуплотнение застройки позволяло размещать ясли, детские сады и школы с примыкающими к ним площадками для игр и спортивных занятий в окружении внутриквартальной зелени (отведенная для нее площадь увеличивалась до 30% от общей территории квартала). Естественно, что все это должно было резко повысить санитарно-гигиенический уровень жилых районов столицы.

Последним из наиболее важных решений, положенных в основу реконструкции Москвы, было специально сформулированное требование к архитектурно-художественной стороне городского строительства. Исходя из обширного опыта истории градостроительного искусства, красноречиво свидетельствующего о том, что города только тогда и приобретают глубокую художественную выразительность, когда наполняющие их здания, площади и улицы образуют единое гармоническое целое, СНК СССР и ЦК ВКП(б) поставили перед архитекторами проблему создания ансамблей. При том большом размахе, какой имело строительство Москвы во второй половине 30-х годов, можно было надеяться на осуществление крупных взаимно связанных ансамблей. Однако, как мы увидим ниже, архитекторы оказались недостаточно подготовленными к решению этой сложной художественной проблемы.

Кроме того, постановление о генеральном плане реконструкции Москвы намечало широкую программу развития городского хозяйства на десятилетний период (с 1936 по 1945 год), особо выделяя ближайшее трехлетие. Согласно этой

¹ Цифры размеров кварталов, этажности и плотности населения приводятся из постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б) о генеральном плане реконструкции Москвы. См.: «Генеральный план реконструкции города Москвы. Постановления и материалы». М., 1936, стр. 11 и 12.

программе, в Москве предполагалось построить за 10 лет 15 миллионов квадратных метров жилой площади, 6 гостиниц, значительно развить пассажирский транспорт, ликвидировать разнотипность дорожных покрытий, доведя площадь усовершенствованных мостовых до 10 миллионов квадратных метров, соорудить 11 новых высоких москворецких мостов, рассчитанных на пропуск волжских судов с высокой оснасткой, значительно расширить водоснабжение, канализационные устройства, теплофикацию, газоснабжение, телеграфную и телефонную сеть, построить большое количество кинотеатров, домов культуры, школ, больниц и т. д.

Программа работ, намеченных генеральным планом Москвы, не имеет себе равных в истории. Но главное, что является отличительной особенностью этого плана, заключается в его демократическом содержании. В генеральном плане реконструкции Москвы снимались те разительные, антагонистического типа противоречия, которые свойственны всем капиталистическим городам.

Агрессия фашистской Германии против Советского Союза помешала реализации генерального плана. Тяжелый период войны и последующее восстановительное строительство выдвинули свои неотложные народнохозяйственные задачи, которые отвлекли в значительной степени и средства и силы от осуществления плана реконструкции столицы. Но когда стало возможным широко развернуть строительную деятельность и архитекторы снова обратились к генеральному плану 1935 года, имея в виду критически пересмотреть его основные положения с новых позиций, фундамент генерального плана реконструкции Москвы оказался непоколебленным. И теперь еще остается в силе принятая тогда схема функционального зонирования городской территории, равно как и продолжает осуществляться намеченная планом уличная система¹. Созданием столь долговечного генерального плана Москва была обязана ЦК Коммунистической партии, проявлявшему повседневную заботу о ней в период планировочного проектирования.

В генеральном плане Москвы впервые были установлены на базе марксистско-ленинской науки те основополагающие понятия и принципы, которые определяли собой архитектурно-планировочную структуру города нового типа — города грядущего коммунизма. Отсюда становится объяснимым и то влияние, какое оказала Москва на советское градостроительство в целом.

Составлявшиеся в 1935—1941 годах проекты реконструкции Ярославля, Калинин, Горького, Ростова-на-Дону, как и ряда других городов в союзных и автономных республиках, в той или иной степени использовали планировочный опыт Москвы. И даже Ленинград, несмотря на то, что в нем были сосредоточены крупные творческие силы, не составил исключения из этого общего правила. Собственно в Ленинграде была сделана первая попытка творческого применения и переосмысления планировочных приемов, выработанных в Москве.

¹ Из числа намеченных в генеральном плане 1935 года больших магистралей впоследствии была отвергнута только одна — дуговая улица между Курским и Киевским вокзалами; она должна была соединять между собой также и Белорусский вокзал с Комсомольской площадью. Необходимость в этой улице отпала в связи с прокладкой кольцевой линии метрополитена, открытой в 1950—1954 годах.

К 1935 году по сравнению с дореволюционным временем в Ленинграде значительно возросли население, территория и уровень промышленного производства. Вместе с тем Ленинград еще сохранял ряд черт, свойственных планировке и застройке капиталистических городов. На окраинах города (и особенно за Обводным каналом) простирались обширные промышленные районы, образовавшие еще в середине XIX века непроницаемый «индустриальный барьер». Сеть радиальных железных дорог сходилась к этому барьеру, неблагоприятно разрезая южные предместья.

В Ленинграде, еще более чем в Москве, ощущались контрасты между благоустроенным центром и промышленными окраинами, сохранявшими старую малоэтажную жилую застройку, перемежавшуюся с беспорядочно расположенными промышленными предприятиями. Плотность населения в Ленинграде была значительно выше, чем в Москве, и это было естественно, поскольку уплотнение застройки и повышение этажности до пяти-шести этажей здесь началось на столетие раньше — еще при Екатерине II. Невозможность территориального расширения города за пределы «индустриального барьера» в дореволюционный период привела к тому, что плотность населения центральных кварталов достигала в Ленинграде 2-х и даже 2½ тысяч человек на 1 гектар при плотности застройки в 70 и 80%. Со всем этим нельзя было не считаться при составлении генерального плана реконструкции города.

Решение проблемы расселения при одновременном разуплотнении застройки в центральных районах Ленинграда не могло быть найдено без освоения новых земель. И, следовательно, определение направления территориального роста Ленинграда было одним из самых главных вопросов планировочного проектирования.

В связи с тем, что в Ленинграде отсутствует явно преобладающее направление в годовой розе ветров, коллектив ленинградских архитекторов, руководимый Л. Ильиным, имел возможность придать территориальному развитию города почти любое направление. Исходя из этой местной климатической специфики, в 1934 году был составлен первый послереволюционный проект планировки Ленинграда, в котором территория города расширялась равномерно во все стороны от его исторически сложившегося центра. Однако такое освоение земель имело существенные недостатки. В условиях надвигавшейся военной опасности нельзя было допустить расширения города в северном направлении, приближавшем его к границе, а кроме того, здесь находились и трудно осваиваемые заболоченные места. Это и послужило причиной отклонения генерального плана, составленного в 1934 году.

К концу 1935 года был составлен (а в 1936 году и утвержден) второй проект планировки Ленинграда, который предусматривал развитие города по преимуществу в южном направлении (стр. 31) ¹. Согласно новому проекту, к югу от Обвод-

¹ См.: «Об отправных установках для разработки плана развития города Ленинграда». Резолюция объединенного пленума Ленинградского городского комитета ВКП(б) и Ленинградского Совета от 26 августа 1935 года по докладу тов. Жданова А. А.— «Архитектура Ленинграда», 1936, № 1, стр. 14—17; Л. Ильин. План развития Ленинграда и его архитектура.— «Архитектура Ленинграда», 1936, № 1, стр. 18—33.



*Схема генерального плана реконструкции Ленинграда. 1936 год.
(На схеме выделены Московское шоссе и Главная дуговая магистраль).*

ного канала Ленинград получал обширную территорию, обладавшую неоспоримыми преимуществами. Действительно, избранная территория не имела болот, располагалась поблизости от главных производственных районов — южных промышленных предприятий Ленинграда; кроме того, она тяготела к гигиенически благоприятным местам (Пулково, Колпино и Красное село) и, наконец, лежала вдали от государственной границы.

Какие же замыслы были положены в основу планировочной композиции нового южного района Ленинграда и как определилась его планировочная сеть?

Промышленный пояс у Обводного канала был так широк, что новый южный район мог легко превратиться в изолированный организм. Отрицая такое неблагоприятное разобщение территорий города, авторы проекта предлагали пробить широкие бреши в промышленном поясе и в первую очередь продолжить главные радиальные проспекты старого Петербурга, тем самым превращая их в магистральные улицы нового района.

Южный район, примыкающий к Ленинграду, представляет собой обширную веерообразную равнину. Ее границы на западе определяет Финский залив, на юге — живописные Красносельские и Пулковские высоты, на востоке — широкая и многоводная Нева. Из города в сторону этой равнины вели три крупные радиальные магистрали: Вознесенский проспект, Гороховая улица и Международный проспект с его прямым продолжением — Московским шоссе. Но две первые улицы не имели непосредственных выходов к загородным территориям, в силу чего здесь и намечались пробивки. Для продолжения Вознесенского проспекта предполагалось переместить Варшавский вокзал, а для продолжения Гороховой улицы — пробить кварталы у Волкова кладбища. Помимо перечисленных магистралей, ту же равнину пересекало прямолинейное шоссе, ведущее из Красного села к Екатерингофскому парку и, следовательно, из четырех радиальных магистралей планировщикам предстояло выбрать главную магистраль, которая приняла бы на себя наибольшие потоки движения и стала бы осью планировочной композиции нового района. Поскольку Московское шоссе, подобно биссектрисе угла разрезало веерообразную территорию нового района на две равные части и, кроме того, имело удобные связи и с Садовым кольцом и с Пулковом, выбор пал на него.

С выбором главной меридиональной магистрали была установлена наиболее удобная трасса городского движения в южном районе и вместе с тем определен главный въезд в город со стороны Москвы. У подножия Пулковских высот, согласно проекту планировки, должен был пройти внешний лесопарковый пояс Ленинграда шириной в 10 километров. Отсюда в ясный солнечный день открывается широчайшая панорама Невской равнины с уходящим вдаль Московским шоссе, в конце которого, над крышами подернутого дымкой гигантского города высится золоченый шпиль Петропавловского собора.

Однако при наличии радиальных магистралей необходимо было обеспечить поперечные связи между ними. Это и привело к установлению Главной дуговой магистрали, по сторонам которой располагались две сопровождающие ее дуговые улицы для встречного движения. Широкая территория, заключенная между крайними дугами, превращалась в парковый пояс, где размещались также крупные комплексы общественных зданий. Началом дуговой магистрали должен был послужить приморский парк у Стрельнинского дворца, где предполагалось построить морской пассажирский вокзал; конец дуги уходил далеко на восток, преодолевая водную преграду Невы железобетонным Володарским мостом у Малой Охты.

В примененном авторами приеме — сочетании веером расходящихся прямых магистралей с пересекающей их дуговой магистралью (так же, как и в создании

внешнего лесопаркового пояса) можно констатировать прямое влияние московского опыта. Но вместе с тем здесь сказалось правильное понимание преемственности, заставившее архитекторов учитывать планировочную систему старого Петербурга.

Итак, планировочный костяк нового южного района Ленинграда имел целый ряд неоспоримых практических и художественных достоинств. С другой стороны, в генеральном плане содержались крупные недостатки. В самом деле, уже при первом ознакомлении с генеральным планом 1936 года обращает на себя внимание колоссальность намеченной к освоению территории. В равной мере в проекте получили неоправданно большие размеры улицы и площади. Чтобы убедиться в этом, достаточно назвать территорию площади перед Домом Советов, занявшую свыше 10 гектаров (т. е. в полтора раза больше, чем занимает крупнейшая в мире Дворцовая площадь).

Но особенно неудачной была попытка перемещения городского общественного центра Ленинграда. Размещая Дом Советов в точке пересечения Московского шоссе с новой дуговой магистралью, проектировщики предполагали создать здесь новый центр политической, общественной и культурной жизни всего города. Этим именно и объяснялись обширность площади перед Домом Советов и концентрация вокруг нее зданий общественного назначения. Однако эта попытка не увенчалась успехом. История градостроительства свидетельствует о том, что перемещение городских центров не заключается в простой переадресовке главных площадей, являющихся местами всенародных празднеств. Для того чтобы такие места действительно стали центрами городов, необходимо наличие достойного их архитектурно-художественного решения. Центр старого Петербурга, создававшийся в течение ста с лишним лет на берегах Невы руками первоклассных зодчих, получил необыкновенную художественную силу.

Новый, проектируемый центр Ленинграда, уже в силу своего расположения не имел положительных природных и художественных данных. Он был удален от широких водных зеркал и располагался среди однообразной плоской равнины. И площадь, и построенный на ней архитектором Н. Троицким Дом Советов в настоящее время выполняют функции одного из районных общественных центров Ленинграда, тогда как сложившийся центр города у Адмиралтейства, Петропавловской крепости и Зимнего дворца сохраняет все свое общественное и художественное значение.

Планировка новых и реконструкция старых городов Российской Федерации во второй половине 30-х годов достигла заметных успехов. Используя опыт Москвы и Ленинграда, градостроители составляли генеральные планы городов на основе детального изучения местных экономических, санитарно-гигиенических и инженерно-технических данных. В практику архитекторов прочно вошло функциональное зонирование городской территории, установились методы расчета необходимых площадей, нормы санитарных разрывов, постепенно стали вырабатываться и художественно-композиционные приемы планировки городов.

Если тот или иной город располагался у большой многоводной реки, то усилия планировщиков направлялись к ограждению ее берегов от проникновения промышленных предприятий, по меньшей мере, в черте основного жилого района. Так, например, в Ростове-на-Дону еще задолго до начала Великой Отечественной войны проектировалась расчистка побережий реки в центральном районе от складов, мелких предприятий и причалов с тем, чтобы разбить здесь широкий ленточный парк. Больше того, от улицы Энгельса, являвшейся главной магистралью Ростова, были спроектированы две широкие пробивки в виде террасированных спусков к реке. Один из них намечался у главной площади города, другой же — у театра, построенного В. Щуко и В. Гельфрейхом.

В расположении и трактовке городских общественных центров также произошли положительные изменения. Центр города рассматривался теперь как крупный архитектурно-планировочный комплекс, включавший в себя то или иное количество площадей, а также парки, административные, научные, учебные и культурно-просветительные здания наряду с архитектурными памятниками и ансамблями прошлых эпох. Общей тенденцией в расположении городских центров было приближение их к реке при максимально возможном разуплотнении застройки.

Под влиянием опыта Москвы и, особенно, Ленинграда, в котором удалось поставить прогрессивные для того времени эксперименты с комплексной застройкой жилых кварталов и районов (Автово и Малая Охта), жилые кварталы в областных и промышленных городах значительно выросли.

Планировочная преемственность заставляла архитекторов считаться и со сложившейся уличной сетью, и с расположением опорных пунктов генерального плана города, и, наконец, с местными неповторимыми особенностями его архитектуры. Однако, отмечая целый ряд достижений¹ в довоенной планировке городов, нельзя не остановиться и на тех больших недостатках, которые оказывали отрицательное воздействие на формирование генеральных планов.

Прежде всего необходимо отметить, что далеко не все архитекторы в достаточной мере считались с экономическими возможностями проектируемых ими городов. Не учитывая реального бюджета города и очередности капиталовложений, архитекторы в ряде случаев составляли проекты, не имевшие под собой достаточно прочного основания. Пытаясь определить архитектурно-планировочную будущность города в процессе проектирования, они невольно увлекались «программой-максимум», которая не ограничивалась строго определенными сроками осуществления строительства. Отсюда и происходило преувеличение размеров городов — та широко распространенная гигантомания, которая превратила многие проекты в совсем нереальные².

¹ О достижениях советского градостроительного искусства см. юбилейный сборник «Архитектура СССР», 1947, № 17—18, а также А. Вунин. *Ergungenschaften im sowjetischen Städtebau*. Berlin, 1953.

² На это, в частности, указывали медленные темпы прохождения проектов планировки городов через утверждающие инстанции. К 1941 году, помимо Москвы и Ленинграда, правительством были утверждены лишь очень немногие генеральные планы.

Не менее отрицательное явление заключалось и в механическом перенесении опыта проектирования городов столичного масштаба на города областного и даже районного значения. Если в крупных городах жилые кварталы в 9—15 гектаров были не только желательны, но и возможны в силу высокого развития городского хозяйства, то в относительно небольших городах (как это было, например, в довоенном Сталинске и Орске) они не находили себе оправдания¹. Аналогичным образом в результате копирования опыта планировки Москвы и Ленинграда в провинциальных городах повлялись непомерно огромные площади и проспекты, достигавшие в ширину 50—60 метров и более. Так, в Ярославле, получившем в довоенные годы сравнительно удачный веерный план, была почти точно скопирована планировка огромной ленинградской площади перед Домом Советов. Так же, как и в Ленинграде, она расположилась далеко от реки (на магистрали, ведущей от старого центра к вокзалу Всполье). Столь же подражательным был генеральный план города Сталинска, в основу которого планировщики положили на этот раз не современные архитектурно-планировочные композиции, а трехлучевую систему магистральных улиц старого Петербурга.

При огромном количестве генеральных планов городов, составлявшихся в довоенный период в краткие сроки², не удалось избежать некоторого однообразия планировочных решений. Города создавались в разных географических районах страны, при наличии разнообразных местных условий; однако их генеральные планы и крупные планировочные комплексы нередко получали очень близкие, а иногда и совсем идентичные композиционные схемы. Так, например, в планировке центральных районов почти всегда применяли один и тот же прием, а именно: большую и неизменно прямоугольную площадь, во главе которой размещали то или иное общественное здание, а перед ним — монумент. Естественно, что в таких условиях организующее значение приобретала ось симметрии, на которую обычно ориентировали и главное здание, и площадь, и ведущие к площади улицы. Что же касается боковых сторон площади, то они, обычно, зеркально отражали одна другую. Центры подобного рода проектировались в Свердловске, Новосибирске, Ростове-на-Дону, как и в некоторых городах союзных республик (в Ташкенте и Сталинабаде). Господство узко понимаемых «регулярных» планировочных приемов ограничивало творческую фантазию архитекторов, вело к шаблонным решениям, игнорирующим конкретные условия, особенности местности и исключало из арсенала зодчих те поистине неисчерпаемые художественные возможности, которыми располагает так называемая «живописная» или «свободная» планировка. Именно поэтому в проектах довоенного времени почти не встречалось несимметричных, неправильных по форме площадей и живописных центральных ансамблей,

¹ По материалам III пленума Правления Союза советских архитекторов СССР, опубликованным в книге «Планировка и строительство городов СССР». М., 1938, стр. 16.

² К 1936 году планировочным проектированием было охвачено 743 города, т. е. около половины всех городов Советского Союза (см.: «Проект и стандарт», 1936, № 5).

присутствие которых в старых городах всегда придавало им своеобразные художественные черты.

Проектирование генеральных планов «посредством угольника и рейшины» сочеталось со стремлением к созданию парадных ансамблей, обладающих богатым декоративным убранством. А между тем, как справедливо отмечал Г. Гольц, «...прекрасное создать всегда труднее, чем роскошное»¹. Стремление к богатству архитектурно-планировочных композиций, особенно отрицательное в тех случаях, когда проектировщик не обладает широтой теоретического кругозора и тонким художественным вкусом, никогда не приносило положительных результатов. Наоборот, — оно уводило архитекторов от скромных, но естественных композиционных приемов, от благородной простоты, от безукоризненных пропорций. И это, в конечном счете, явилось одной из главных причин неудач архитекторов-градостроителей данного времени.

Параллельно с градостроительными работами во второй половине 30-х годов широко велась планировка и застройка поселков. В окрестностях Москвы, Ленинграда и других больших городов возникали новые и расширялись старые дачные поселки, образуя вдоль железных и шоссейных дорог почти непрерывные ленты заселенных территорий. Однако ведущее значение имели в это время не дачные, а промышленные поселки, которые возникали одновременно с новыми промышленными предприятиями.

Для промышленных поселков, построенных в годы первой и второй пятилеток, были характерны регулярные планы с жесткой, координатной сетью улиц. В той же мере типичным было применение так называемой «строчной застройки», которая при наличии стандартных, длинных домов, выходящих торцами на улицы, и при равных разрывах между домами, производила монотонное, унылое впечатление. Поселки подобного рода были построены в Горьком (при автозаводе), в Прокопьевске (район Березовой рощи), в Сталинске и в других местах.

Наряду с этим (о чем достаточно очевидно свидетельствует поселок при Уральском медеэлектролитном заводе) часто проектировались, а нередко и осуществлялись, чрезмерно большие общественные центры поселков, а также применялась высокоэтажная застройка из многоквартирных домов, свойственная городам. Все это указывало на то, что некоторые проектировщики, некритически используя опыт городского строительства, смешивали город с поселком и не учитывали специфических особенностей последнего. Поселок по самой своей сущности является почти однородным жилым районом с малоэтажной индивидуальной или блочной застройкой, с необходимым количеством зданий культурного и бытового обслуживания; в поселке благоустройство сочетается с большим количеством зелени, повышающей его гигиенический уровень. Однако некоторые проектировщики допускали в поселках высокую плотность населения и застройки, недооценивали значение зелени

¹ Цитируется по неопубликованной монографии о творчестве Г. П. Гольца, составленной М. В. Алпатовым, А. В. Буниным, В. Е. Быковым, Г. Н. Гольц, В. Ф. Маркузов, И. Л. Рабинович и Н. В. Федоровой.

и проектировали такие широкие улицы и площади, которые были не нужны, нерентабельны и доступны только значительным городам. Естественно, что проектирование поселков подобного рода себя не оправдало.

После XVIII съезда партии (1939 г.), поставившего задачу создания наряду с крупными промышленными комбинатами предприятий среднего и небольшого масштаба, стали проектировать соответствовавшие им небольшие поселки, тогда как решение СНК СССР и ЦК ВКП(б), утвердившее государственный план развития народного хозяйства на 1940 год, широко раскрыло двери малоэтажному строительству. Тем самым были узаконены прогрессивные тенденции в проектировании рабочих поселков.

За сравнительно короткий промежуток времени архитекторам удалось преодолеть большинство отмеченных недостатков, и еще в предвоенные годы стали складываться те основные правила и приемы планировки и застройки поселков, которые действуют и теперь. Исходя из расчетного количества населения, определялись три категории поселков: 1) малые, с населением до 3—5 тысяч человек, 2) средние, ограниченные пределом в 10—15 тысяч жителей, и 3) большие поселки, не превосходящие 20—25 тысяч человек¹. В зависимости от размеров поселка определялся и состав общественных зданий, куда входили поселковый Совет, клуб или кинотеатр, гостиница, столовая, универмаг и ряд других учреждений бытового обслуживания.

Здания, наиболее значительные по своим общественным функциям, обычно сосредоточивались на площади, образуя тем самым общественный центр поселка, тогда как школы, ясли и детские сады равномерно распределялись по территории поселка в целях лучшего обслуживания населения. В небольших поселках в силу ограниченности территориальных размеров и малого количества общественных зданий обычно проектировалась только одна площадь; в больших поселках (и, особенно, в тех случаях, когда рельеф местности предreshал расчлененность территории поселка на обособленные районы), сооружали две и даже три площади. Эти дополнительные площади располагали либо у въезда в поселок со стороны промышленного предприятия, либо у парка или обособленно лежащего спортивного комплекса. К примерам подобного рода следует отнести поселок Дзержинский под Москвой, начатый строительством накануне Великой Отечественной войны.

Строительное зонирование при проектировании поселков обычно заключалось в установлении трех зон (зоны капитальной двух-трехэтажной застройки, зоны одноэтажной застройки усадебного типа и зоны смешанной застройки). Что же касается функционального зонирования, то помимо промышленного предприятия, лежащего за пределами населенного пункта, самый поселок состоял из крупнейшей и наиболее важной в поселке жилой зоны, которую располагали выше предприятия по течению реки и с наветренной от него стороны, далее — транспортной зоны, включающей в себя железнодорожную станцию, зоны складского

¹ См.: М. Куренной. Планировка и застройка рабочих поселков. М., 1956, стр. 13.

хозяйства (обычно примыкающей к железной дороге) и зеленой защитной зоны, отделяющей поселок от промышленного предприятия.

Проекты планировки поселков, выполненные накануне Великой Отечественной войны, можно условно разделить на квартальные и бесквартальные. Первые в большинстве случаев получали регулярную структуру, восходящую к различным вариантам прямоугольной и даже радиально-кольцевой планировочной системы, вторые же планировались свободно, на основе «живописной планировки», которая давала особенно хорошие результаты в условиях всхолмленного рельефа. Вместе с применением все более развивавшегося типового строительства были сделаны попытки типизации генеральных планов поселков. Однако типовые проекты больших планировочных комплексов могли найти себе успешное применение лишь при полном соответствии типового проекта местным естественным условиям и в первую очередь рельефу территории. В противном случае типовой проект поселка превращался в примерную схему генерального плана поселка, дававшую возможность использовать лишь общие идеи планировки и застройки, но не самые планировочные формы. Так и произошло с большинством типовых проектов поселков, из которых получили полное осуществление только те, где место для строительства поселка было абсолютно плоским.

Строительство поселков в довоенные годы было отмечено настойчивыми поисками наиболее рациональных типов жилых домов, а также клубов, школ и других коммунальных и общественных зданий. В условиях быстрого осуществления поселков, обычно создававшихся на средства местного промышленного предприятия, строительство по типовым проектам было наиболее прогрессивным. Используя местные строительные материалы, архитекторы создали несколько вариантов одноквартирного дома коттеджного типа с жилыми мансардными комнатами и без них, разработали ряд типов многоквартирных блочных домов в два и три этажа и применили в строительстве разные варианты типовых клубов, поселковых Советов, яслей, магазинов и школ. Наличие большого количества типовых вариантов, отрицательное при массовом заводском производстве зданий, в то время еще нельзя было поставить в вину архитекторам, поскольку в 30-х годах домостроительная промышленность лишь едва зарождалась. Поэтому самый переход от «штучного» проектирования к типовому и распространение его на весь комплекс жилых и общественных зданий поселка можно оценить как безусловное достижение довоенных лет.

В тех случаях, когда удавалось создать высококачественные типовые здания и удачно расположить их, внимательно отнесясь к интервалам между домами и ко всем элементам так называемого «внешнего благоустройства» поселка (т. е. к зелени, ограждениям, скамьям, осветительным мачтам и т. д.), поселок не только выигрывал в экономическом и функциональном отношении, но и одновременно с этим приобретал художественную выразительность. Такими сравнительно высокими качествами отличался, например, поселок для инженерно-технических работников Магнитогорского металлургического комбината, где удобные, опрят-



*И. Жолтовский. Дом в поселке «Железнодорожная» Московской области.
Вторая половина 1930-х годов.*

ные и красивые коттеджи под остроконечными крышами образуют художественно выразительную застройку улиц.

Стремясь к достижению художественного многообразия (чего нелегко добиться при большом количестве зданий, повторяемых с точностью копии), архитекторы использовали разнообразные средства вплоть до окраски и орнаментации фасадов. Хорошим примером такой чисто живописной обработки деревянных стандартных домов явилась роспись, исполненная в поселке «Железнодорожная» под Москвой по проекту И. Жолтовского (стр. 39)¹.

Однако приведенные положительные примеры, к сожалению, не были всеобщим явлением. Если предъявлять к поселкам не только утилитарные, но и высокие архитектурно-художественные требования, то большинство промышленных и дачных поселков довоенного времени оставляло желать много лучшего. Мало внимания уделялось озеленению. Находилось в забвении также и цветоводство; мало использовались в этот период и художественные качества строительных материалов.

¹ Поселок был построен накануне Великой Отечественной войны в составе 60 двухэтажных восьмиквартирных жилых домов на общей площади в 26 гектаров. Роспись домов была проведена позже и закончена к 1945 году.

К применению всех этих естественных и выразительных художественных средств архитекторы обратились позднее,— в конце 40-х и в 50-х годах, когда развитие художественной культуры городов и поселков нашло себе прочное основание в возросших экономических возможностях страны.



С победой колхозного строя в процессе индустриализации сельского хозяйства развернулись большие работы по проектированию и строительству колхозов, совхозов и МТС. К 1939 году в СССР уже насчитывалось свыше 2500 крупных зерновых и животноводческих совхозов, 242 400 колхозов, 405 000 колхозных товарных ферм и 6 350 машинно-тракторных станций¹.

Строительство столь большого количества населенных пунктов и производственных сооружений в советской деревне не могло не привести к возникновению новой обширной отрасли зодчества — сельскохозяйственной архитектуры, которая получила свои специфические особенности как в планировке сельских населенных мест, так и в застройке их жилыми и производственными комплексами.

Первые этапы развития советского сельского зодчества были отмечены и несомненными достижениями и недостатками. В строительстве колхозов и совхозов вначале проявила себя гигантомания, сочетавшаяся с неоправданным стремлением к обилию богатых архитектурных форм. К этим недостаткам присоединялись еще отсутствие централизованного руководства всем проектным и строительным делом в совхозах и колхозах, неумелое использование типовых проектов, некритическое перенесение приемов планировки и застройки городов в сельское строительство и недостаточное понимание архитекторами художественного наследия народного сельского зодчества.

Одна из причин недостатков в архитектуре колхозных сел середины 30-х годов заключалась в недооценке советскими зодчими сельскохозяйственной архитектуры в целом. Многие архитекторы рассматривали сельскую архитектуру как «архитектуру второго сорта»². А между тем насущные задачи создания жилого дома колхозника, сельского клуба и различных производственных комплексов не были настолько просты, как могло показаться с первого взгляда. Эти темы не только достойны искусственного зодчего, но и весьма благодарны в композиционно-художественном отношении. Уже самое решение основных функциональных и конструктивно-технических вопросов для сооружений нового типа было интересным, а кроме того, близость сельских построек к природе и одновременность возведения их выдвигали перед архитекторами увлекательные задачи создания ансамблей, органически входящих в ландшафты различных местностей страны.

¹ По данным совещания, созванного Союзом советских архитекторов совместно с Наркомземом, Наркомсовхозов и Академией архитектуры СССР в 1939 году. Приведенные цифры опубликованы в кн.: «Планировка и строительство колхозов, совхозов и МТС». М., 1940, стр. 6 и 16.

² Эту позицию справедливо критиковал М. Гинзбург в 1939 году на совещании по колхозному строительству. См.: «Планировка и строительство колхозов, совхозов и МТС», стр. 60 и 61.

Постепенно, под влиянием все более расширявшегося строительства, тематика сельской архитектуры стала завоевывать признание зодчих, и уже к концу 30-х годов в этой интересной творческой области работали крупные архитекторы во главе с Н. Марковниковым и А. Буровым. В учрежденных тогда проектных мастерских Сельхозстройпроекта, имевшего свои филиалы в союзных республиках, а также в других организациях (Совхозпроектмонтаж и Академия архитектуры) стали концентрироваться кадры молодых архитекторов, приобретающих специализацию в самом процессе проектирования. Архитекторов для сельского строительства готовил также и Московский архитектурный институт.

Над какими задачами приходилось работать советским архитекторам и в чем заключались основные принципы планировки и застройки колхозов и совхозов?

Прежде всего необходимо отметить, что населенные пункты сельскохозяйственного назначения требовали составления экономически и технически обоснованных генеральных планов, чего не имела за самыми редкими исключениями беспорядочно развивавшаяся дореволюционная деревня. Колхозы и совхозы, добившиеся колоссальных успехов в развитии механизированного сельскохозяйственного производства, заставляли проектировать на научной основе производственные комплексы в виде зерновых, овощных, плодовых и животноводческих хозяйственных построек, тесно связанных с соответствующими угодьями. И, наконец, колхозы, совхозы и МТС требовали решительного и быстрого повышения культуры жилища и быта, для чего необходимо было создавать типовые и образцовые проекты жилых домов, а также клубов, детских учреждений, амбулаторий, магазинов и столовых.

Этой тематикой еще не исчерпывался весь объем созидательных работ в колхозной деревне. К вышеперечисленному необходимо добавить все более распространявшееся строительство колхозных электростанций, организацию водоснабжения, строительство шоссейных дорог, колхозных прудов и других сооружений, вызванных к жизни высокоразвитым сельским хозяйством. Все это в той или иной степени включалось в архитектурно-планировочную проблематику.

Тенденции в планировке и застройке колхозов и совхозов довоенного времени наиболее ярко выступают в проектах. В планировку колхозных сел так же, как и в планировку поселков и городов, прочно вошло функциональное зонирование территории. Обычно территория колхозного села разделялась на три главных сектора (или зоны) — жилой, производственный и культурно-бытовой. Такое трехчастное деление территории села можно наблюдать, например, в проектах планировки колхозов имени Сталина и «Вперед к победе» Демидовского района Смоленской области. Как в первом, так и во втором случаях, взаимное расположение секторов хорошо согласуется с направлениями господствующих ветров, дующих со стороны жилой застройки. Однако в расположении культурно-бытового сектора, центром которого является клуб, проекты демонстрируют диаметрально противоположные варианты. Если в первом случае культурно-бытовой сектор был размещен между жилой и производственной зонами, то во втором — в самой середине жилой зоны,

причем с таким расчетом, чтобы примыкающий к клубу общественный парк непосредственно выходил к берегу реки. Собственно к схемам подобного рода сводилось большинство планировок колхозных селений.

Те же примеры дают возможность проследить и типичную планировку уличной сети. Генеральные планы обоих колхозов имеют небольшое количество улиц, из которых главные проходят как вдоль лицевого фронта жилого сектора, так и перпендикулярно к нему — в направлении производственного комплекса. У стыка двух главных улиц и располагались площади, на которых были поставлены клуб, правление колхоза и хата-лаборатория. В колхозе имени VI съезда Советов той же Смоленской области ведущее значение получила только одна, с хорошим покрытием, озелененная улица, направленная к площади, концентрирующей здания административного и общественного назначения. Такие простейшие схемы планировки были наиболее рациональны на ранних ступенях развития колхозной деревни, поскольку благоустройство улиц требовало немалых затрат.

В больших колхозах выросло количество специализированных зон, и генеральный план естественным образом усложнялся. Так, из культурно-бытового сектора колхоза в таких случаях нередко выделяли группу административно-хозяйственных зданий, которая занимала свою особую площадку, обычно размещавшуюся поблизости от производственного комплекса. Но еще более развитую планировку и застройку получали государственные селекционные станции и большие совхозы. В реконструированной Н. Улласом Мордовской селекционной станции жилой сектор застроен уже многоквартирными одноэтажными и двухэтажными домами. С ним соприкасается общественный центр с просторным спортивным парком, расположенным по берегам живописного извилистого водоема. Прямая и широкая главная магистраль, проложенная по меридиану, замыкается на юге зданием научного центра селекционной станции. Таким образом, данное населенное место во многих отношениях напоминало благоустроенные промышленные поселки, имевшие значительный комплекс общественных зданий. Еще большего развития достигли общественные комплексы в широко известном северокавказском зерновом совхозе «Гигант» и крупнейшем центре племенного молочного животноводства — совхозе «Караваяево» (Костромская область) ¹.

Строительство жилых, общественных и производственных зданий в колхозах, совхозах и МТС происходило во второй половине 30-х годов быстрыми темпами. Так, например, в селе Новая Григорьевка Орджоникидзевского края было построено 250 жилых домов, в селе Воронцово-Александровском — 150 домов. За один только 1938 год в колхозных селах Усть-Лабинского района Краснодарского края выросло 400 новых жилых зданий ². Чтобы помочь самодеятельному строительству

¹ См.: М. А б р о с и м о в и другие. Зерносовхоз «Гигант». Опыт крупного зернового хозяйства. М.—Л., 1930. М. А б р о с и м о в. Десять лет борьбы за хлеб. М., 1939. В. Ш а у м я н. Племхоз «Караваяево». М., 1939.

² По данным из доклада Г. Мартынова на совещании по вопросам планировки и строительства в колхозах, совхозах и МТС (См.: «Планировка и строительство колхозов, совхозов и МТС», стр. 25).

колхозников путем введения в практику прогрессивных типов жилища, необходимо было решительно развивать типовое проектирование. В 1936 году по инициативе Наркомзема СССР был проведен всесоюзный конкурс на типовые проекты колхозных жилых домов. Однако, несмотря на большое количество участников, конкурс не принес положительных результатов. Почти столь же мало дали и областные конкурсы, проведенные в Куйбышеве, Ростове-на-Дону и в Баку. Создание высококачественных типовых проектов является вообще труднейшей творческой задачей. А в данном случае дело осложнялось неконкретностью проектных заданий и неподготовленностью большинства архитекторов к тематике колхозного села.

Некоторые архитекторы, принявшие участие в конкурсе, недооценивали возросшие экономические возможности и требования крестьянской семьи, но большинство авторов не считалось с конкретными возможностями, предлагая сразу строить дорогостоящие дома-квартиры из многих комнат.

И тем не менее к началу Великой Отечественной войны типовое проектирование для колхозов и совхозов несколько сдвинулось с мертвой точки. Осознание ошибок и приобретение положительного опыта дали возможность установить некоторые общие нормативы и сделать небезынтересные практические предложения, к числу которых относится, например, проект А. Бурова, предусматрившего постепенность развития жилого дома колхозника путем строительства по очередям (первый этап — строительство двухкомнатного дома, второй этап — пристройка к нему заранее предусмотренной третьей комнаты).

Идя навстречу строительным потребностям колхозной деревни, советское правительство предложило организовать на территории Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года специальный раздел сельских зданий. Создавая этот чрезвычайно интересный комплекс построек под общим руководством сначала В. Олтаржевского, а затем С. Чернышева, архитекторы сделали попытку комплексно решить все строительные проблемы на основе четырех великих принципов архитектуры, а именно: строить удобно, прочно, экономично и красиво. Экспонированные на выставке образцовые здания сельсовета, правления колхоза, а также колхозной электростанции и некоторых отраслевых павильонов являются, быть может, лучшими произведениями советской сельскохозяйственной архитектуры предвоенных лет.



На фоне интенсивного строительства городов, промышленных поселков и колхозных сел в годы второй и третьей пятилеток стала выдвигаться и приобретать ощутимые контуры крупнейшая из планировочных проблем — районная планировка.

Плановое развитие производительных сил, присущее социалистической системе, открывало такие возможности для реализации районной планировки, о каких на Западе не могли и мечтать. Для нормальной жизнедеятельности населенных

пунктов различного значения необходимо было распределять территории с таким расчетом, чтобы обеспечить городам, поселкам и колхозным селам оптимальные экономические и культурные связи: в окрестностях больших городов нужно было резервировать угодья для пригородного овощного и молочного хозяйства, разумно размещать загородные промышленные предприятия, выбирать живописные места для лесопарков общественного назначения и удобно прокладывать к ним железные и шоссейные дороги, вместе с тем принимая эффективные меры к охране, а в ряде случаев и реконструкции природного ландшафта. Перечисленный комплекс взаимно связанных мероприятий и составлял основные задачи районной планировки.

Но несмотря на, казалось бы, очевидную актуальность этой большой области творчества, районная планировка не получала всеобщего признания в течение ряда лет. Не был этот вопрос в должной мере освещен и в специальной литературе. Многие советские архитекторы недооценивали районную планировку, относя ее к специфической сфере экономического планирования. А между тем одна только проблема организации загородного ландшафта, органически входящая в районную планировку, способна была привлечь к себе внимание самых одаренных архитекторов.

В годы, предшествовавшие Великой Отечественной войне, началось составление проектов районной планировки некоторых нефтеносных, каменноугольных и железорудных районов, а также территорий курортного назначения, образующих на Северном Кавказе и по Черноморскому побережью почти непрерывные цепи здравниц. Эту большую работу, требовавшую предварительного и очень тщательного изучения местных производительных сил, климатических, почвенных и других естественных данных, возглавили крупнейшие специалисты архитектурно-планировочного дела — Л. Ильин, А. Иваницкий и М. Гинзбург. И хотя большинство составлявших тогда проектов не было закончено в связи с войной, влияние этих проектов на дальнейший ход развития районной планировки, как и на самое строительство, было безусловным и положительным.

Используя прогрессивное из зарубежного опыта и творчески развивая его сообразно потребностям и возможностям советского строительства, архитекторы в сотрудничестве с широким кругом специалистов, занятых районной планировкой, определили целый ряд ее основных положений. Уже в 30-х годах были сделаны попытки установить содержание проектов районной планировки, исходя из перспективных планов развития производительных сил каждого отдельного района на двадцатипятилетний период времени. Проекты районной планировки ставили своей задачей найти такое сочетание населенных пунктов с промышленностью, сельскохозяйственными угодьями, энергетическими центрами и транспортом, чтобы при заданной мощности предприятий получить единое хозяйственное целое. Вместе с тем в проектах подобного рода ставились задачи рационального расселения, дабы избежать перенаселенности одних территорий при неосвоенности других. С развитием районной планировки город стали рассматривать как единое целое с окружающей его территорией. А это открыло возможность в связи с разви-

тием транспорта широко использовать пригородную зону для строительства санаториев, пансионатов, туристических баз и организации кратковременного отдыха широких слоев городского населения. Большое значение в проектах районной планировки придавалось и мероприятиям по охране и реконструкции природы.

Развитие промышленного капитализма в передовых странах привело к образованию целых сгустков городов, промежутки между которыми почти совершенно исчезли, а вместе с ними исчезла и естественная местная флора. Больше того, самая почва, оголенная и засоренная отходами производства, вступила в фазу эрозии. Принимая во внимание факты подобного рода, характерные для некоторых мест в Западной Германии (Рурская область) и районов «черной земли», появившихся на Британских островах еще в XIX веке, советские архитекторы в проектах районной планировки ставили задачу борьбы за возрождение местной природы. Укрепление почв и восстановление их плодородия, а вслед за тем и посадка лиственных и хвойных пород, деревьев и кустарников, восстановление лугов и лужаек, обводнение пересохших рек и ручьев — все это явилось предметом проектирования.

Кроме того, было необходимо сделать доступными загородные ландшафты. Поэтому в довоенных проектах районной планировки уделялось внимание автомобильным дорогам. Анализируя проекты районных планировок, среди которых выделялся проект планировки Южного берега Крыма, составленный М. Гинзбургом, можно отметить ряд положительных качеств в трассировке дорог. Обычно прокладка таких прогулочных (или «парковых») дорог намечалась по неудобным для распашки и застройки местам — т. е. по склонам, оврагам и горным ущельям. Но вместе с тем такие места обладают наилучшими ландшафтными данными. Поэтому, экономя удобную для освоения территорию, столь ценную в курортных районах, архитекторы добивались тем самым единства пользы и красоты. В этом отношении особенно интересным примером является Сочи-Магестинский курортный район, созданный в 30-х годах в соответствии с задачами, решаемыми районной планировкой¹.

Живописную лесистую горную цепь, идущую вдоль черноморского побережья и пляжей, сопровождает на протяжении тридцати километров великолепно построенная автомобильная магистраль. На ней располагается целая вереница санаториев, белеющих среди субтропической зелени. В противоположность городу Сочи, где здания образуют сравнительно компактное ядро, санатории курортного района разделены значительными интервалами, благодаря чему удалось избежать чрезмерного скопления отдыхающих и больных и вместе с тем создать впечатление

¹ Генеральная реконструкция климатического и бальнеологического Сочи-Магестинского курорта была начата в 1934 году на сравнительно мало освоенной территории. В 1928 году здесь было только 29 курортных учреждений, обслуживавших 28 000 больных и отдыхающих. В результате строительства, проведенного в период довоенных пятилеток, количество курортных учреждений в Сочи-Магесте возросло до 47, а общая пропускная способность курорта превысила 100 000 человек (1940 г.). Описание Сочи-Магестинского курорта см.: Н. С о к о л о в. Сочи-Магеста. (Очерк архитектуры). М., 1950.

нетронутой природы. Внизу, на значительном расстоянии от автомобильной дороги и параллельно ей, тянется так называемая «Пешеходная тропа», в свою очередь имеющая большое планировочное значение для всего курортного района. И та и другая трассы проложены с учетом наиболее красивых видов на море и горную цепь. На столь же высоком уровне было выполнено и озеленение дорог, в проектировании и осуществлении которого принял участие один из крупнейших мастеров садово-паркового искусства — Е. Шервинский.

Идеи, возникавшие в проектах районных планировок, воплощались в различных географических точках и в разнообразных строительных объектах. Так, например, районная планировка Донбасса, которую разрабатывал Гипроград Украины, дала возможность, опираясь на возросшие знания о естественных богатствах этого края, успешнее производить строительство уже в послевоенное время. Районная планировка Апшеронского полуострова дала возможность правильно разместить в окрестностях Баку ряд новых населенных пунктов и облегчила решение сложнейшей проблемы водоснабжения населенных пунктов, поскольку весь полуостров лишен пресноводных источников. Одним из примеров решения проблемы строительства парков (а вместе с тем и улучшения микроклимата города Баку) явился единственный в своем роде, обширный и прекрасный Нагорный парк, который построил Л. Ильин на безводной скале, широко используя ползучую растительность.

Значительным мероприятием довоенного времени в области районной планировки было составление проекта планировки пригородной зоны столицы Советского Союза. За годы Советской власти территория, окружающая Москву, сильно изменилась. Появилось множество новых дачных поселков; крупнейшие старые поселки (как например Мытищи, Пушкино, Кунцево и Раменское) превратились в города; в различных пунктах, преимущественно у железных дорог, выросли промышленные предприятия. Большую и положительную роль сыграло создание канала Москва-Волга и образование живописных водохранилищ.

Однако использование территории, окружавшей столицу, не было равномерным. В то время как вдоль железных дорог, расходящихся веером от Москвы, почти непрерывно тянулись дачные поселки, между железными дорогами еще находились необжитые места в виде огромных зеленых клиньев. А между тем развитие большого города требовало широкого строительства загородных санаториев, домов отдыха, летних пионерских лагерей, спортивных баз и других учреждений культурно-бытового, лечебного и туристического назначения. В свете этих требований, а также в целях изыскания новых мест, необходимых промышленным предприятиям и все более возрастающему дачному строительству, и был разработан проект планировки Московской пригородной зоны¹.

¹ В работе над этим проектом принял участие большой коллектив архитекторов, инженеров, экономистов, дендрологов и других специалистов, возглавлявшихся архитекторами А. Кузнецовым и А. Карнауховым.

При размещении новых дачных поселков проектировщики ориентировались, главным образом, на существующую сеть железных и шоссейных дорог. Однако в отличие от практики предшествовавших лет они старались располагать поселки не столько вдоль железных дорог, уже застроенных почти на всем протяжении, сколько в глубину от них, не нарушая при этом максимально-допустимых пределов времени, отводимого на переезд от места жительства до места работы. Тем самым был сделан шаг к достижению более компактной, а, следовательно, и более экономной планировки поселков. Но в размещении санаториев, домов отдыха и пионерских лагерей можно было допустить иной прием. Самое отсутствие необходимости в ежедневных поездках отдыхающих и лечащихся давало бóльшую свободу в выборе территории. Для этих учреждений и намечались места среди неосвоенных зеленых клиньев и, в первую очередь, вдоль речных берегов. Используя исторический опыт размещения загородных подмосковных усадеб, всегда получавших хорошо защищенные от северных ветров и превосходные по ландшафту места, проектировщики избирали для строительства санаториев вершины или скаты холмов, обращенные к югу, и отдавали предпочтение естественным амфитеатрам или красивым излучинам рек.

К сожалению, проект планировки пригородной зоны Москвы был утрачен во время Великой Отечественной войны. Тем не менее сохранился ряд ценных архитектурно-планировочных предложений, сделанных при его составлении. На базе этого проекта получили удачное размещение дачные поселки, многие санатории, дома отдыха и другие здания производственного и общественного назначения, красноречиво свидетельствующие о том, что в эпоху бурного развития производительных сил страны районная планировка является необходимой областью творчества в общегосударственном масштабе.



Реальной основой для реконструкции городов явилось массовое промышленное строительство. В годы второй пятилетки было сооружено около 4,5 тысяч крупных промышленных предприятий, был введен в строй Кузнецкий металлургический комбинат, продолжалось строительство Магнитогорского и Криворожского комбинатов¹. За три с половиной года третьей пятилетки (до начала Великой Отечественной войны) было построено еще 3900 заводов, фабрик, шахт, т. е. примерно вдвое больше, чем за всю первую пятилетку².

Гигантское промышленное строительство не только явилось необходимой материальной предпосылкой развития строительной техники, но и само стало необъятным полем творческой деятельности архитекторов.

¹ С. Г и я з б у р г. Советская строительная индустрия за 40 лет.— Сб. «Строительство в СССР. 1917—1957». М., 1958, стр. 48.

² Там же, стр. 71.

До Октябрьской революции Россия фактически почти не имела своей промышленной архитектуры¹. Подавляющее большинство заводов и фабрик строилось иностранными инженерами-механиками и инженерами-технологами без всякого участия архитектора. В первое время после установления советского строя промышленное строительство велось часто под влиянием зарубежной архитектуры, в которой господствовал рационализм конструктивистского толка, усвоенный и некоторыми советскими специалистами, не имевшими достаточного собственного практического опыта. Но уже на этом этапе в таких сооружениях, как Волховская гидростанция, Шатурская электростанция, завод сельскохозяйственных машин в Ростове и, конечно, в одном из лучших сооружений советского зодчества — Днепрогэсе — намечается путь становления советской промышленной архитектуры. С середины 30-х годов архитектура промышленных сооружений становится вполне равноправной областью советского зодчества, формируются ее основные принципы, а архитектор играет роль полноправного члена творческого коллектива, стремящегося не только решить техническую задачу, но и придать промышленному сооружению максимально выразительную художественную форму.

Такое сближение промышленного строительства с задачами архитектуры и искусства в условиях социалистического общества в высшей степени закономерное и естественное явление, вытекающее не только из стремления опoэтизировать освобожденный труд, но и из желания создать для него максимально благоприятные условия, радующее глаз окружение. В этом одно из основных различий промышленной архитектуры СССР и стран капиталистического мира, где перед архитектором ставятся совершенно другие задачи — добиться в облике промышленного сооружения выражения мощи предприятия, опoэтизирования не человека (его можно заменить), а техники, — как выражения устойчивости предпринимателя в мире конкурентной борьбы.

Поскольку проблема строительства промышленных зданий ставилась и разрабатывалась в нашей стране как проблема архитектурная, весьма существенным был вопрос о кадрах проектировщиков. В проектировании промышленных сооружений участвовали вновь созданные специализированные организации во главе с Промстройпроектом и выросшие за годы первых пятилеток кадры архитекторов-промышленников.

Активное участие в создании советской промышленной архитектуры в 30-х годах принимали братья Веснины, А. Самойлов, Г. Орлов, Б. Гладков, И. Николаев, А. Фисенко, Е. Попов, В. Попов-Поландопуло, В. Мыслин, С. Лященко и многие другие архитекторы².

Развитие советской промышленной архитектуры 30-х годов, отмеченное нема-

¹ Следует отметить, что еще в XVIII веке Россия сумела создать выдающиеся сооружения промышленной архитектуры (Адмиралтейство, Невьянский завод на Урале и другие). Однако во второй половине XIX века крупные русские архитекторы почти не занимались промышленным строительством.

² Н. Ко л л и. Логопись советской архитектуры. 1917—1947.— Сб. «Архитектура СССР», № 17—18. М., 1947, стр. 35.

лыми успехами, протекало в острой борьбе с двумя крайними ошибочными тенденциями. Часть архитекторов, сохранивших не критическое отношение к идеям конструктивизма и формализма, стремилась в той или иной форме упрочить свои позиции именно в области промышленной архитектуры. В качестве основной теоретической платформы ими выдвигалась мысль о том, что промышленная архитектура столь отлична от других областей зодчества, что определяющим здесь является машина, которая «диктует» архитектору специфический художественный язык. Этот ложный принцип, ведущий к техницизму архитектурных форм, обеднял промышленное зодчество, идейно разоружал его.

Другая, более многочисленная группа специалистов, исходя из правильного тезиса о большом идейно-художественном значении промышленной архитектуры, недооценивала специфику этой своеобразной области архитектурного творчества. Считалось, что при оформлении промышленных сооружений возможно применять любые традиционные архитектурные приемы и формы (в том числе и ордерные композиции, любые декоративные средства и детали), не учитывая того, что эти формы и приемы сложились в совершенно иных областях зодчества, а также достигнутого прогресса в строительной технике. В результате, в промышленной архитектуре возникло ненужное украшательство, эклектика, пренебрежение экономикой и функциональной спецификой предприятия. В качестве примера можно привести проект одного из цехов, выполненный в 1934 году Промстройпроектом, где было предусмотрено более 20 различных типов окон. Потребовалось специальное вмешательство общественных, партийных и правительственных органов, чтобы покончить с неверными тенденциями в развитии советской промышленной архитектуры¹.

Значительную помощь практике оказала на этом этапе молодая советская архитектурная наука. Созданный при Всесоюзной Академии архитектуры кабинет архитектуры промышленных сооружений (руководитель И. Николаев²) систематически вел важную работу по обобщению гигантского практического опыта промышленного строительства на всей территории СССР. В специальных научных работах и в критических выступлениях на страницах периодической печати архитекторы уже в 1935—1936 годах с достаточной ясностью и четкостью оценили недостатки прошедшего этапа проектирования и строительства промышленных сооружений и наметили пути их устранения. Отмечалась слабая архитектурная

¹ Критика механического применения классического наследия в промышленной архитектуре, а также увлечения внешней, показной стороной архитектуры, без учета технологии производства, значения и месторасположения строящегося объекта, была обобщена в постановлении СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 11 февраля 1936 года «Об улучшении строительного дела и об удешевлении строительства», а также в постановлении СНК СССР от 26 февраля 1938 года.

² Николаев Иван Сергеевич (род. в 1901 г.). В 1925 году окончил архитектурный факультет Московского высшего технического училища. Профессор, доктор архитектуры. В кабинете архитектуры промышленных сооружений под руководством проф. И. Николаева работали архитекторы Е. Попов, Р. Подольский, В. Бойтлер, И. Антипов и другие.

связь комплексов заводов и фабрик с их окружением и городской застройкой, отсутствие архитектурно оформленных входов на промышленные предприятия, отсутствие необходимой композиционной завершенности в планировке внутризаводских магистралей и в благоустройстве промышленных территорий, отсутствие архитектурной системы в озеленении предприятий, низкое архитектурное качество отдельных промышленных зданий и их интерьеров¹.

Особенно большой и сложной архитектурной задачей являлось создание генерального плана промышленного предприятия.

Если на ранних этапах развития промышленной архитектуры генеральный план представлял собой по существу механическое отражение сухой технологической схемы взаимосвязи отдельных цехов, то теперь задача архитектора усложняется и углубляется. «Каждое предприятие является технологическим комплексом; необходимо, чтобы оно стало и архитектурным комплексом», — примерно так формулируется в 30-е годы задача, вставшая перед архитекторами. На стадии проектирования генерального плана архитектор становится автором, синтезирующим решение всего круга проблем и стоящим на страже интересов человека.

Проектирование генерального плана промышленного предприятия начинается в сущности уже с выбора строительной площадки, когда ее расположение, рельеф, наличие существующих зданий становятся первыми компонентами, которые должен учесть и использовать архитектор. Промышленность и город — эта проблема в советской практике впервые была поставлена и разрешалась как научная и творческая проблема в годы первых пятилеток. Только в условиях общественной собственности на землю оказалось возможным располагать вредные производства на достаточном удалении и с подветренной стороны от жилых районов, планировать и осуществлять зеленые защитные полосы, организовывать не только транспортную, но и органическую композиционную связь между промышленностью, городскими центрами и жилыми районами.

Характерным примером является реконструкция автозавода имени Лихачева, вызванная расширением этого мощного предприятия. Эта работа явилась одним из первых примеров в советской архитектуре, когда была установлена последовательная планировочная и объемно-пространственная взаимосвязь между городом и крупным промышленным комплексом, занимающим обширную территорию среди городской застройки. По плану реконструкции территория завода увеличивалась с 90 до 350 гектаров и занимала всю излучину Москвы-реки с поперечниками $2 \times 2,5$ километра². В связи с этим радикальной перепланировке подвергалась не только заводская площадка, но и внешние городские магистра-

¹ См.: «Некоторые проблемы промышленной архитектуры. (Материалы научно-исследовательского кабинета архитектуры промышленных сооружений)». — «Академия архитектуры», 1935, № 3, стр. 6—21; И. Николаев. Архитектурная реконструкция советских заводов. — «Архитектура СССР», 1936, № 3, стр. 66—71; Б. Гладков. Вопросы архитектуры в легкой промышленности. — «Архитектура СССР», 1935, № 6, стр. 7—11.

² Д. Аранович. Заметки о промышленной архитектуре. — «Архитектура СССР», 1935, № 8, стр. 11—18.



*Н. Троцкий. Мясокомбинат имени С. М. Кирова в Ленинграде. Общий вид.
Вторая половина 1930-х годов.*

ли, по которым осуществляется подход к заводу. Известно, что один из трех основных московских диаметров (северо-запад — юго-восток) своим лучом, являющимся продолжением улицы Горького, выходил к Южному порту и касался автозавода, включая этот район в общую систему планировки города. Непосредственные подходы к заводу после завершения реконструкции должны были начинаться уже с Таганской площади. По генеральному плану существенное внимание уделялось многокилометровой береговой полосе автозавода, визуальной связанной с правобережными районами Москвы.

Технологическая реконструкция производства другого крупного московского завода «Серп и молот» также сочеталась с архитектурными требованиями генерального плана всей Москвы¹.

¹ М. Бархин, А. Зильберт. Архитектурная реконструкция завода «Серп и молот». — «Академия архитектуры», 1935, № 6, стр. 40. Авторами предварительного проекта реконструкции завода являлся коллектив Всесоюзной Академии архитектуры в составе М. Бархина, А. Зильберга, В. Мыслина, В. Бойтлера и И. Антипова.

Те же принципы, а именно: органическое включение завода в план города и систему его коммуникаций, устройство прямых и четких архитектурно выявленных подходов к предприятию, организация предзаводских площадей, внимание к внешней панораме, силуэту и к благоустройству получают распространение и во всех других городах страны, на многочисленных промышленных новостройках (стр. 51).

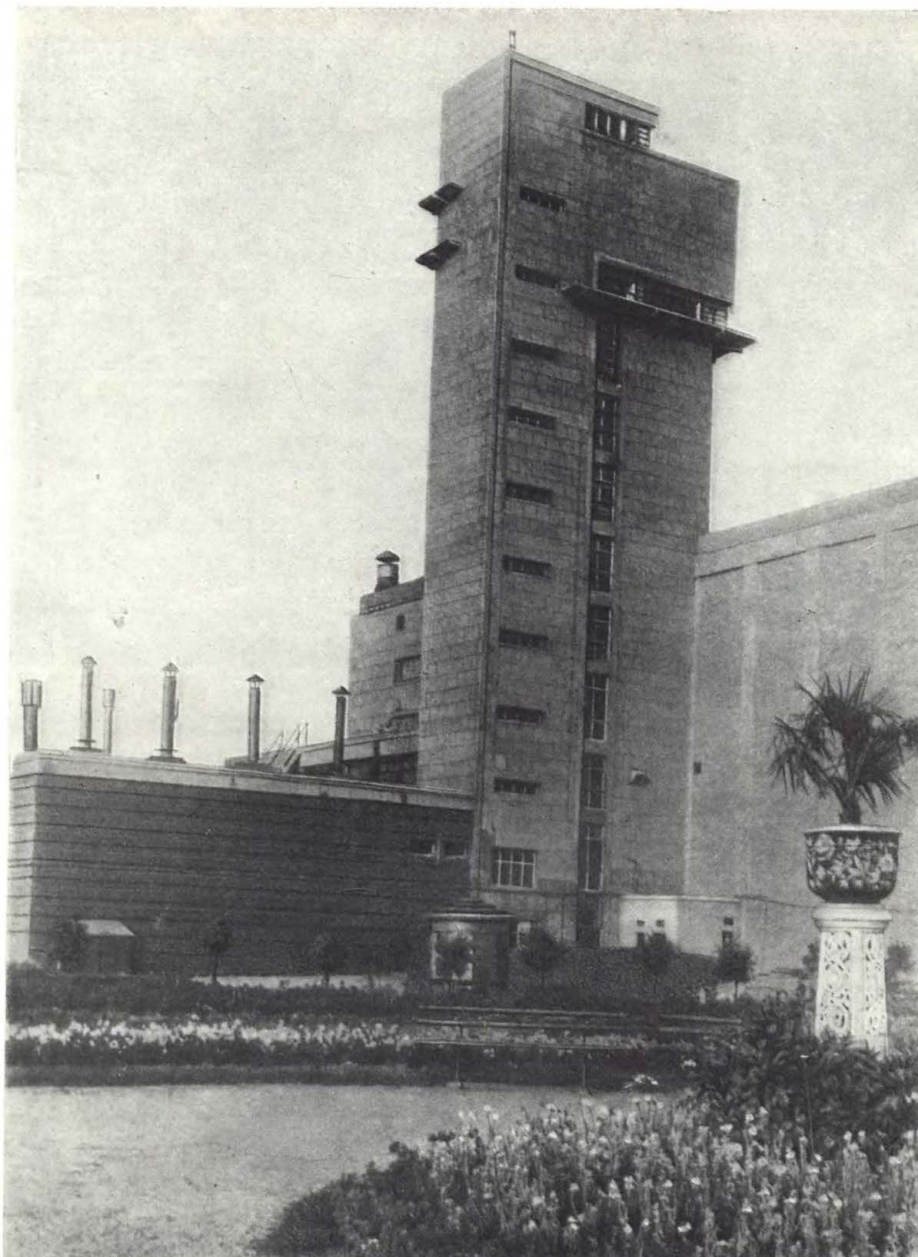
Особое внимание начинает уделяться внутренней планировке и архитектурной организации самой территории промышленных предприятий. В начале 30-х годов в генеральных планах заводов проявляются тенденции к гигантомании. Освобождение от оков частной собственности на землю некоторые советские промышленные архитекторы восприняли как право вовсе не считаться с территорией. В ряде проектов, а кое-где и в натуре, появились внутризаводские магистрали шириной в 100 и более метров, огромные зеленые эспланады перед цехами, колоссальные пустующие резервные территории, сохраняемые среди городской застройки на предмет возможного расширения предприятий. Вследствие этого затруднилось благоустройство чересчур обширных промышленных территорий, значительно возросла протяженность всех коммуникаций. Эти ошибочные тенденции подверглись справедливой критике. Было доказано, что одно из основных принципиальных требований к генеральному плану промышленного предприятия, — требование компактности, не скаредного, но экономного и рационального использования каждого метра заводской территории. Компактный план раскрыл перед архитекторами большие художественные возможности, выразившиеся в концентрации элементов внешнего оформления, в ставших реальностью озеленении и благоустройстве всей промышленной площадки, в сочетании и контрастном противопоставлении корпусов различных объемов.

Основными принципами архитектурной организации внутризаводской территории стали: четкое деление территории предприятия на функциональные зоны с объединением однородных групп, предоставление для административного и бытового ядра наиболее удобных участков, приближенных к входам на территорию, дифференциация внутренних проездов, пешеходных аллей и транспортных магистралей в целях рациональной организации движения и архитектурного выявления главных композиционных осей планировки, учет и использование рельефа и климатических условий.

Можно привести примеры конкретного осуществления этих принципов в реальном проектировании и строительстве.

Генеральный план московского автозавода имени Лихачева¹ должен был объединить уже существовавшие сооружения и ряд новых гигантских цехов, многие из которых по своим размерам не уступают крупным городским площадям. В генеральном плане четко выделена основная композиционная ось —

¹ Проект реконструкции ЗИЛ был выполнен в мастерской братьев Весниных авторским коллективом под руководством Е. Попова. Авторами генерального плана являются архитекторы Е. Попов, А. Фисенко, В. Златолинский, А. Зильберт и В. Лукьянов.



*И. Т роцки й. Мясокомбинат имени С. М. Кирова в Ленинграде. Холодильник.
Вторая половина 1930-х годов.*

главная шестидесятиметровая внутризаводская магистраль, проложенная от предзаводской площади через всю территорию почти вплоть до реки. На эту магистраль, в целях сокращения подходов, вынесены бытовые помещения цехов. Кроме бытового сектора, в генеральном плане выделен основной производственный сектор и складской сектор, связанные между собой в систему ансамблей, постепенно раскрывающихся при движении по заводской территории. Перспективы

грандиозных цехов очень разнообразны и радикально меняются в зависимости от точек зрения с основной магистрали-проспекта, поперечных дорог или со стороны главного фасада завода, развернутого навстречу городскому проспекту Солянка — ЗИЛ. Внутризаводские магистрали расчленены на отдельные отрезки рядом архитектурно выявленных перекрестков и площадей, совмещающих в себе функции транспортных развязок и композиционных акцентов, нарушающих монотонность протяженных коммуникаций.

Опыт проектирования генерального плана ЗИЛ убедительно свидетельствовал, что общие законы архитектурно-планировочной композиции в промышленной архитектуре во многих отношениях аналогичны законам планировки городов. Однако этот же опыт показал, что открытые или замкнутые перспективы, архитектурное расчленение протяженных пространств, развитие ансамбля магистралей в глубину и другие многократно испытанные приемы организации городской застройки в промышленной архитектуре хороши лишь тогда, когда они являются художественным выражением внутреннего содержания и весьма сложных связей, присущих данному производственному комплексу. Технология, транспорт, бытовые потребности рабочих, удобство организации труда, экономика, санитария и гигиена,— все это в конечном итоге в значительной мере определяет архитектурно-планировочную композицию, заставляя архитектора найти разрешение этих порой весьма разнообразных требований в наиболее рациональной схеме, воплощенной в выразительной художественной форме. Насколько сложна сама по себе такая задача и как упорно искал авторский коллектив наилучшей композиции генерального плана ЗИЛ, свидетельствует тот факт, что принятой системе планировки предшествовало 55 вариантов.

Другим интересным примером архитектурно-планировочной композиции крупного промышленного комплекса является генеральный план Горьковского автозавода, разработанный в процессе его реконструкции и расширения коллективом архитекторов под руководством А. Фисенко¹. Здесь также в основу генерального плана были положены тщательно продуманное зонирование территории по принципу дифференцирования различных отраслей производства, выделение транспортных устройств, четкая организация системы культурно-бытового обслуживания, системы озеленения, системы инженерного оборудования².

Большой цельностью и компактностью отличается созданный в середине 30-х годов генеральный план Государственного шарикоподшипникового завода в Саратове. Основные производственные корпуса здесь были частично сблокированы, частично собраны в компактное ядро, вокруг которого по периметру завода размещались обслуживающие сооружения.

¹ Фисенко Анатолий Степанович (род. в 1902 г.). В 1925 году окончил архитектурный факультет Московского высшего технического училища. Профессор. Кроме А. Фисенко, в бригаде, составленной из архитекторов проектной мастерской Военно-инженерной академии и архитектурной мастерской НКТП, над проектом реконструкции Горьковского автозавода работали архитекторы А. Варга, Б. Варгазин, Л. Великовский, Н. Гусев, А. Коротков, С. Юсов и другие.

² См.: «Проект и стандарт», 1936, № 3, стр. 17—24.



Мастерская А. Самойлова. Интерьер льнокомбината в Глазове. Проект. 1935 год.

В годы второй и третьей пятилеток советские промышленные архитекторы научились с большим совершенством разрабатывать генеральные планы, не только удовлетворяя сложные технические требования, но и создавая прочную основу для формирования архитектурных ансамблей в промышленном зодчестве.

Начиная с этого периода во всех проектах заводов и фабрик существенное место отводилось предзаводской площади. И это не случайно. Предзаводская площадь обычно является той «нейтральной зоной», по которой проходит граница между городом и заводом и которая уже в силу своего положения должна принадлежать и тому и другому, осуществляя архитектурный переход от жилой застройки к промышленной. Предзаводская площадь — это вестибюль завода в часы начала работы и вестибюль города в конце рабочего дня. Ей в равной мере свойственно интенсивное транспортное и пешеходное движение, а также большое стечение народа в дни массовых митингов или праздничных демонстраций. По своей транспортной сущности — это разгрузочная площадь в пунктах интенсивного скопления пассажиров. Поэтому ансамбли предзаводских площадей являются ответственными и сложными архитектурно-планировочными комплексами, требующими высокого градостроительного искусства.

Во второй половине 30-х годов значительно эволюционировали внешний облик промышленных зданий и архитектурное оформление их интерьеров (стр. 53, 55). В лучших сооружениях этого периода чувствуется стремление архитектора максимально использовать те художественные возможности, которые заключены в построении основного объема цеха и в отдельных его элементах — лестничных

клетках, трансформаторных, бытовых помещениях. Выявить возможно более четко архитектурными средствами характер цеха, его внутреннюю структуру, создать радостный и светлый облик советского производственного здания,— постепенно становится неременным требованием применительно к любому проекту.

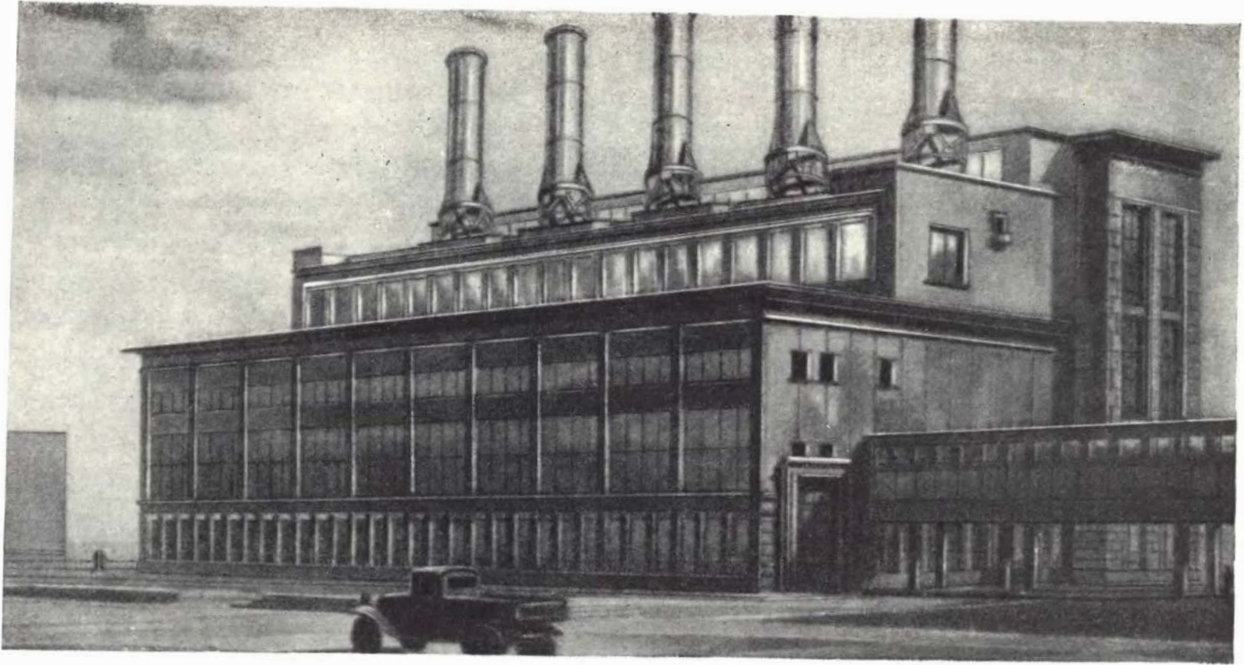
В архитектуре ТЭЦ (стр. 57) Горьковского автозавода архитектор М. Меламед хорошо использовал выразительные возможности больших плоскостей стекла, необходимых для освещения основного машинного зала. Остекление играет значительную архитектурную роль во многих цехах ЗИЛ, где при очень большой длине зданий, перерезающие его импосты создают строгий ритм в композиции фасадов. В цехах текстильных фабрик существенное значение имеют разнообразные формы фонарей верхнего света. В работах Ленинградского отделения Промстройпроекта (кузнечный цех Красноярского завода; телефонный комбинат в Краснодаре) был хорошо выражен производственный характер зданий; получили полноценное разрешение и другие архитектурные задачи: были найдены выразительное соотношение плоскостей и объемов, четкий ритм и членение фасадов.

Интересная пространственная композиция производственных зданий применена при сооружении Киевского тонкосуконного комбината (арх. Б. Гладков¹). Парно выступающие бытовые помещения прядильно-ткацкого корпуса образуют внутренний дворик. Среди его зелени рабочие могут ожидать своей смены или отдохнуть во время перерыва.

Архитектура промышленного интерьера, пожалуй, в еще большей степени, чем внешние формы здания, зависит от материалов и конструкций. Широкое применение дерева и монолитного бетона, характерное для промышленного строительства первой пятилетки, определяло облик промышленного интерьера этого времени с его затесненным конструктивными элементами пространством. С ликвидацией дефицита металла в промышленной архитектуре начали широко применяться металлические конструкции, а также сборный железобетон. Несущие конструкции сделались более легкими, ажурными, а так как в производственных зданиях они обычно остаются открытыми, формируя облик интерьера, то это не замедлило отразиться на облике цехов, ставших более просторными и радостными.

Наряду с удачными работами в архитектуре заводских, фабричных и гидротехнических сооружений в середине 30-х годов получает распространение стремление к показной пышности и внешней монументальности. Одной из первых попыток внешнего архитектурного обогащения промышленного сооружения явился проект чугунолитейного цеха Кузнецкого паровозагоностроительного завода, где были применены функционально не оправданные лоджии. При отделке ряда цехов московских и ленинградских промышленных предприятий применялась штукатурка с мраморной крошкой, сложные чисто декоративные детали.

¹ Гладков Борис Владимирович (род. в 1897 г.). В 1923 году окончил архитектурный факультет Московского высшего технического училища. С 1923 года ведет преподавательскую работу.



М. Меламед. Перспектива теплоэлектроцентрали Горьковского автозавода. 1937 год.

Постепенное распространение в этот период стандартизации, а затем и типизации отдельных элементов и целых производственных зданий, чрезвычайно прогрессивное со строительной и экономической стороны, одновременно содействовало улучшению промышленной архитектуры преодолению тенденций к эклектике и украшательству, дало возможность повысить общее качество проектирования и ликвидировать чрезмерную пестроту в облике однородных промышленных корпусов.

Следует, однако, отличать действительно вредную тенденцию к украшательству, эклектике и формализму от широкого движения за благоустройство и красоту родного завода, охватившего большинство предприятий страны. Стремление работать в светлых и чистых цехах, имеющих много зелени, цветов, не оставалось лишь мечтой, а в советских условиях воплощалось в жизнь не только с помощью архитекторов, но и самих рабочих — активных участников всех творческих начинаний в этой области.

Среди весьма эффективных приемов архитектурного оформления производственных сооружений, получивших широкое распространение и оправдавших себя в предвоенные годы развития промышленной архитектуры, необходимо особо отметить применение полихромии при отделке экстерьера и интерьеров заводских и фабричных цехов.

В качестве примера можно привести работу, сделанную в 1935 году бригадой Всесоюзной Академии архитектуры и мастерской № 1 Московского архитектурного института под руководством И. Николаева на Сталинградском тракторном

заводе¹. Помимо планировки и благоустройства предзаводской площади, озеленения территории завода, были покрашены цехи, причем в этой работе приняли участие художники Л. Бруни и В. Киселев. Цветом были выделены основные элементы композиции зданий, благодаря чему внешняя хаотичность ряда сооружений сменилась логичной, легко воспринимаемой системой. Основные фасадные плоскости цехов были выдержаны в мягкой и гармоничной цветовой гамме (песочный, табачный, бледно-розовый цвета), хорошо сочетающейся с зеленью многочисленных посадок. Тонкие и ажурные металлические детали — ограждения крыш, пожарные лестницы — везде были окрашены в ярко-красный цвет, оживлявший общую картину и объединявший весь комплекс. Белые переплеты остекления придавали цехам опрятный и аккуратный внешний вид. Были проведены эксперименты по окраске очень протяженных цехов в несколько локальных, плавно переходящих друг в друга тонов.

Однако, хотя этот прием получил в свое время высокую оценку, он не применялся на других заводах.

Интересный прием цветового оформления промышленных сооружений, естественно, давал положительные результаты лишь при условии правильного выбора объектов и высокого вкуса, проявленного архитектором и художником в подборе цветов и окрашиваемых поверхностей².



К середине 30-х годов не только назрела насущная потребность в реконструкции старых городов страны, но и благодаря общему бурному подъему народного хозяйства появились реальные возможности для осуществления этой реконструкции с широким размахом. Естественно, что в центре внимания была реализация генерального плана Москвы, которая рассматривалась как большое, все-народное дело.

Реконструкция столицы началась с центра. В результате проделанных работ была расширена с 12 до 25 метров Старая площадь, преобразованы Театральный и Китайский проезды.

Мелкие кварталы с неприглядной застройкой между Моховой и Александровским садом закрывали Кремль. Из-за затесненности терялись превосходные здания

¹ И. Н и к о л а е в. Архитектурная реконструкция СТЗ.— «Архитектурная газета», 8 июля 1935 года.

² Примером неудачной покраски интерьера промышленного здания может служить проект цветового оформления ремонтно-механического цеха Нижнетагильского вагоностроительного завода (1935 г.). Бригада художников, привлеченных к этой работе, предложила покрасить низ подкрановых балок в ярко-красный цвет, боковые стороны — в серый, продольные стены сделать белыми, торцовые — желтыми, деревянные конструкции и настил окрасить в розовый цвет, ендову в светло-лиловый, пожарные зонты в светло-зеленый. Подобная цветовая какофония могла лишь создать в цехе утомительную пестроту и дискредитировать самую идею цветного оформления интерьера (И. Б е л ь с к и й, М. П а д о с е к. Нижнетагильский вагоностроительный завод — Уралвагонстрой.— «Проект и стандарт», 1935, № 3, стр. 1—7).

Московского университета и Манежа. В конце 1934 года все здания вдоль Лоскутного и Обжорного переулков были снесены и возникла новая Университетская площадь.

В это же время был снесен квартал между храмом Василия Блаженного и Москвой-рекой. С Красной площади вдоль проездов по сторонам собора раскрылся широкий вид на реку. Но особенно решительно изменили панораму этой части города набережные. Освобожденный от закрывавшей его застройки собор Василия Блаженного, эта подлинная жемчужина русского национального зодчества, стал виден со всех сторон.

Существенным для облика центра Москвы оказалось сооружение в Охотном ряду двух крупных зданий — гостиницы «Москва» и дома Совета Министров¹. Конкурс на проект гостиницы, проведенный еще в 1931 году, не дал положительных результатов. На следующий год состоялся новый конкурс, в результате которого был принят к осуществлению неудачный проект архитекторов Л. Савельева и О. Стапрана. Проект этот типичен для круга конструктивистских идей, еще сильных в это время. Здание было асимметрично. Огромный его объем поддерживался несколькими десятками столбов, расположенных в нижнем ярусе. Чередование вытянутых вдоль фасада полос стекла и камня было основным архитектурным мотивом. В проекте не было и намека на попытку вступить в ансамбль окружающих зданий.

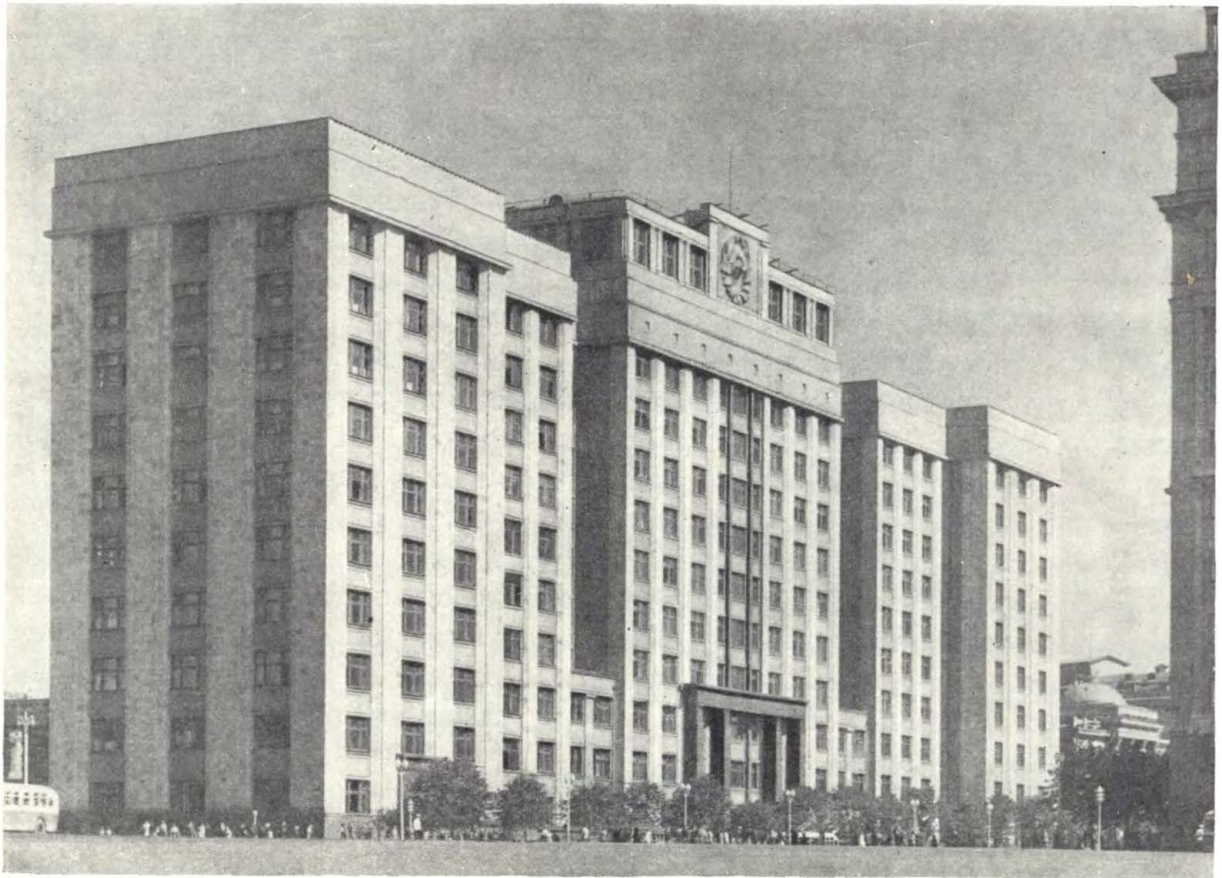
В конце 1933 года, когда строительство гостиницы уже велось и стала очевидна ее несогласованность с окружающими зданиями (с такими превосходными памятниками, как Университет, Манеж, Дом Союзов), к проектированию был привлечен архитектор А. Щусев, под руководством которого здание приобрело свой теперешний облик. Можно понять, что в этих условиях Щусев не имел возможности так же полноценно решить задачу, как если бы он проектировал эту гостиницу с самого начала. Гостиница, построенная с большим размахом, получила удобную планировку, хорошие номера, многочисленные холлы, комфортабельные помещения для ресторана, кафе.

Фасад гостиницы, выходящий на Охотный ряд, фланкирован двумя башнями, возвышающимися над основным объемом. Со стороны Ново-Манежной площади башни занимают подчиненное положение, главной же доминантой здесь становится торцовая повышенная часть здания с глубокими лоджиями в центре и по верхнему ярусу (стр. 61).

В качестве основных средств архитектурной выразительности авторы гостиницы использовали такие элементы жилых зданий, как ритмически повторяющиеся эркеры и балконы. Эти элементы сильно монументализированы, что придает всему сооружению одновременно облик жилого и общественного здания.

Архитектура гостиницы «Москва», к сожалению, не безупречна: чрезмерная тяжеловесность форм, некоторая нарочитая грубость деталей, недостатки общей

¹ Это здание строилось как дом Совета Труда и Оборона (СТО).



А. Лангман. Дом Совета Министров СССР в Москве. 1933—1936 годы.

композиции — все это снижает качество сооружения, очень ответственного для облика центрального района столицы¹.

В 1933 году было окончательно выбрано место для сооружения в Охотном ряду другого крупнейшего здания — дома Совета Министров. В конкурсе на проект этого здания участвовали А. Щусев, братья Веснины, А. Лангман, Б. Иофан, А. Мордвинов и другие. Лучшим оказался проект Лангмана, который сумел найти простой и выразительный образ дома Совета Министров. После небольших доработок проект был утвержден, а в 1936 году строительство этого здания в 159,5 мет-

¹ Здание гостиницы «Москва» — далеко не единственное (и не лучшее) из произведений А. Щусева рассматриваемого периода. По его проектам в эти годы были выстроены жилые дома в Брюсовском переулке (1933—1936) и на Калужской улице в Москве (1938—1939), здания филиала Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси (1933—1938), Института генетики АН СССР в Москве (1936—1939), было начато постройкой здание театра оперы и балета в Ташкенте. Все эти работы отличаются пониманием «жанровых» особенностей, присущих тому или иному виду строительства. А Институт Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси и театр в Ташкенте свидетельствуют о стремлении использовать традиции национального зодчества. Профессиональное мастерство Щусева определило его влияние в этот период на молодых архитекторов, хотя не все из них сумели воспринять сильные стороны творчества Щусева и выйти на путь подлинного творчества.



А. Щусев, Л. Савельев, О. Стапран. Гостиница «Москва». 1931—1938 годы. Москва.

ра длиной и 64 метра высотой, с общим объемом в 200 тысяч кубических метров было в основном закончено¹.

Для архитектуры дома Совета Министров характерна простота и строгость, крупный масштаб (стр. 60). Вся композиция здания легко воспринимается с одного взгляда. А. Лангман² писал, что, работая над домом Совета Министров, он «стремился выразить величавую простоту и монументальность... пытался достигнуть этого путем минимального использования всяких декоративных украшений, даже совсем отказавшись от них,— путем комбинирования масс и крупного рельефа»³. В основном автор удачно справился со своей задачей. В здании хорошо выражен

¹ Помимо основного автора — А. Лангмана — в разработке проекта и надзора за строительством принимали участие архитекторы А. Мезьер и С. Сергиевский.

² Лангман Александр Яковлевич (род. в 1886 г.). В 1911 году окончил архитектурный факультет Высшего технического училища в Вене.

³ «Строители дома Совнаркома СССР» (интервью А. Лангмана, опубликованное в «Архитектурной газете» 8 апреля 1936 г.).

его общественный характер, оно просто и монументально. Планировка помещений верно учитывает функциональное назначение здания.

Фасад здания строго симметричен. Основная часть объема несколько отодвинута от красной линии, на которую выходят два боковых ризалита — прием, способствующий усилению парадности архитектурной композиции. В центре расположен главный вход, отмеченный строгим по своим формам выступающим порталом, боковые выходы устроены в ризалитах. Основным архитектурным мотивом является ритм мощных пилястр-лопаток, идущих на всю высоту здания. Общий динамический взлет вертикалей находит завершение в широкой простой горизонтальной полосе венчающего аттика. Дом поднят на цоколь из красно-бурого ван-жозерского гранита, который хорошо сочетается с серыми блоками мрамора.

Просто и четко решен план здания. В центральной части, в которую ведет главный вход и где с заднего фасада имеется полукруглый трехэтажный выступ, расположены залы заседаний и библиотека. Разнообразные по размерам рабочие комнаты сгруппированы по обеим сторонам коридоров и приемных. В нижнем этаже в центре и по краям здания находятся светлые вестибюли с гардеробами.

К сожалению, художественная связь этого здания с соседними домами, и, прежде всего, с гостиницей «Москва» и Домом Союзов фактически отсутствует. Дом Совета Министров безразличен по отношению к улице Горького — главной магистрали столицы, на углу которой он расположен. Следует отметить, что А. Лангман, учитывая это обстоятельство, проектировал сооружение второй очереди дома вдоль улицы Горького, где должен был образоваться четкий ритм нескольких выступающих ризалитов, подчеркивающий архитектурное развитие начинающейся здесь магистрали, однако эта часть проекта не была осуществлена.

Осенью 1938 года были снесены последние оставшиеся дома между гостиницей «Москва» и Университетской площадью. Последняя, расширившись и включив в себя всю территорию от гостиницы до Манежа, стала называться Ново-Манежной площадью¹. Реконструкция Охотного ряда и создание Ново-Манежной площади существенно изменили облик центра Москвы. В системе площадей, ожерельем опоясывающих Кремль, появилось еще одно звено. Значительно улучшилась связь главной улицы с центром. Раскрылось много совершенно новых превосходных точек зрения на Кремль, Университет, Манеж. Ново-Манежная площадь превратилась как бы в «аванзал» Красной площади (стр. 63).

Коренным образом изменился старый Охотный ряд. Монументальные здания, появившиеся на месте мелкой и неприглядной застройки, определили его новый облик. Иным стал и сам характер Охотного ряда. До реконструкции эта была площадь, ширина которой значительно превосходила высоту ограничивающих ее зданий. После сооружения гостиницы и дома Совета Министров отношение высоты застройки к ширине Охотного ряда стало 1:1 — 1:1,3, благодаря чему сильно вы-

¹ Теперь эта площадь называется Манежная. См.: А. Олхова. Охотный ряд и Манежная площадь. Кандидатская диссертация. М., 1954.



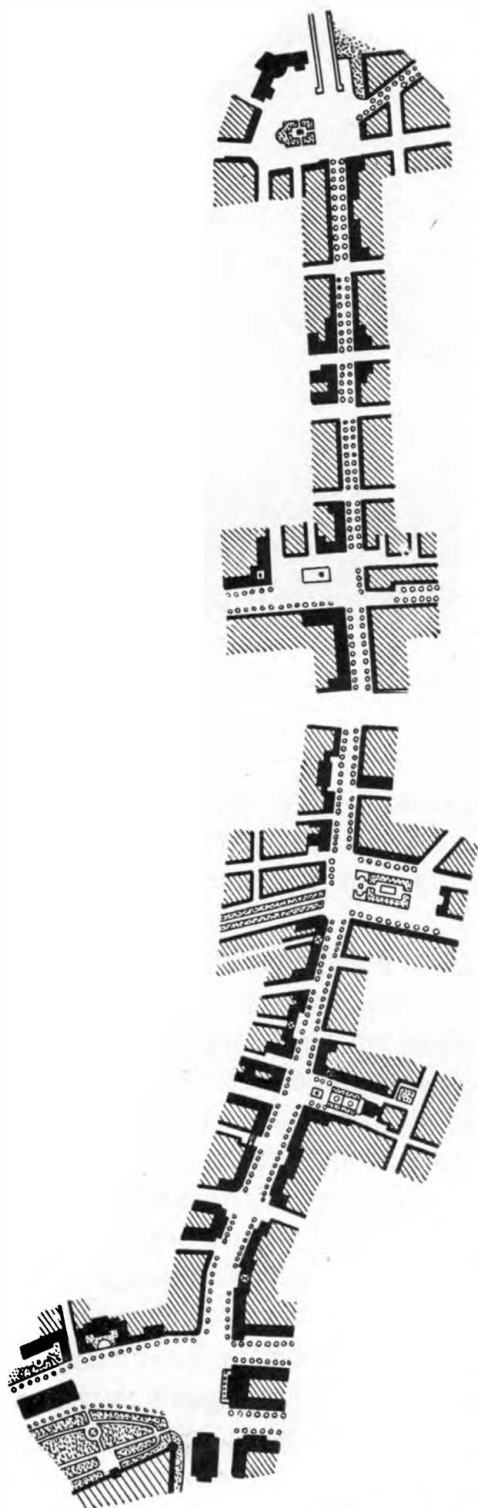
Манежная площадь в Москве после реконструкции.

тянутое пространство воспринимается уже, как улица, как часть магистрали, продолжающей Театральный проезд. Реконструкция Охотного ряда и создание Ново-Манежной площади определили новый, крупный масштаб, в котором должна была перестраиваться столица.

Несмотря на все положительное значение проделанной работы, следует отметить и некоторые ее недостатки.

Ново-Манежной площади не хватает еще той цельности композиции ансамбля, которой отмечены лучшие площади Москвы, такие, как Красная площадь или площадь Свердлова. Застройка площади чрезмерно многообразна. Ее основу составляют сооружения выдающегося архитектурного качества — Манеж, созданный Бетанкуром и Бове, здания Университета, построенные Жилярди, Казаковым, Тюриным, и, наконец, самый Кремль. Это многообразие архитектурного окружения площади, куда выходит также и жилой дом Жолтовского, само по себе еще не является препятствием для создания ансамбля. Однако, Ново-Манежной площади недостает единства, обычно возникающего при наличии сильного объединяющего здания. (Соседняя площадь Свердлова застроена зданиями, имеющими меньшую художественную ценность. Но цельность ее ансамбля несравненно выше, и это объясняется прежде всего ясным выявлением главного здания в ансамбле — Большого театра, расположенного на продольной оси площади.)

Главным сооружением на Ново-Манежной площади сегодня является гостиница «Москва». Это ее значение подчеркнуто и расположением здания на широкой стороне трапецевидной площади, и большими размерами гостиницы, и крупными



Фрагменты генерального плана
улицы Горького в Москве.

элементами торцового фасада — колонным портиком, повышенной центральной частью, открытыми лоджиями, ориентирующими все здание на Ново-Манежную площадь. Однако гостиница не может подчинить себе все окружающее пространство с той же силой и убедительностью, с какой подчиняет его Большой театр на площади Свердлова. В этих условиях особенно возрастает значение самого внутреннего пространства площади, которое пока еще недостаточно организовано¹.

Работы над реконструкцией улицы Горького ознаменовали собой начало массовой реконструкции застройки столицы. Проектирование и строительство главной улицы Москвы возглавил А. Мордвинов, ставший автором большинства зданий, построенных до войны на улице Горького.

Старая Тверская улица у ее начала имела ширину всего 16—18 метров и это, естественно, не удовлетворяло транспортных требований современного города. В процессе реконструкции она была расширена до 40—60 метров, получила новый поперечный профиль, значительно смягчены были продольные уклоны (стр. 64). При расширении несколько ценных зданий были целиком передвинуты в глубь кварталов.

Советскими зодчими был принят линейный метод реконструкции улицы, при котором внут-

¹ Не случайно возникло большое количество проектов, принадлежащих различным архитекторам и выполненных в разное время, которые предлагают разнообразные архитектурные средства для организации пространства Ново-Манежной площади. Г. Гольц предлагал в 1939 году разбить на площади сквер с памятником П. Морозову в центре, еще раньше сквер встречается в проектах А. Щусева. Проект благоустройства площади с разбивкой на ней сквера и установкой крупного памятника выполнил в 1937 году под руководством В. Щуко и В. Гельфрейха архитектор Н. Зарубин; в 1939 году эту же задачу решали архитектор В. Долганов со скульптором И. Шадром, в 1940 году под руководством Н. Докучаева над этой темой работала архитектор Т. Серегина (см.: А. О л ь х о в а. Указ. соч.). Вероятно, проблема ансамбля Манежной площади будет и в дальнейшем привлекать внимание зодчих, пока им не удастся найти убедительного органического решения.



*Улица Горького в Москве. Общий вид со стороны Кремля.
(Направо дома, построенные А. Мордвиновым).*

рення застройка примыкающих к магистрали кварталов оставалась без изменений. Авторы исходили из того, что только такой способ позволит сравнительно быстро изменить облик города. На упорядочение внутриквартальной застройки в этот период обращали мало внимания. Старые кварталы, прилегающие к реконструируемой магистрали, оставались застроенными чрезмерно плотно и неорганизованно.

До 1941 года был полностью реконструирован участок улицы Горького от Охотного ряда до Пушкинской площади. Ряд новых зданий был выстроен и на других участках улицы. Застройка велась многоэтажными жилыми домами очень большой протяженности. Так весь фронт улицы от Охотного ряда до проезда Художественного театра был застроен всего одним так называемым корпусом «А», перекрывшим широкой аркой выходящий здесь на главную магистраль Георгиевский переулок (стр. 65). Этот участок, а также следующий (от проезда Художественного театра до Советской площади), законченный в 1938 году, явился в советской архитектурной практике одним из первых опытов застройки реконструируемой улицы на основе единого замысла. Уже одно это определяет прогрессивное

значение, которое имело для своего времени строительство на улице Горького. Следует добавить, что первый этап реконструкции был завершен в короткие для того времени сроки. Этому способствовала единая конструктивная основа домов, широкая стандартизация элементов сооружения и, что особенно важно, — новый метод скоростного строительства, так называемое поточное строительство, впервые в советской практике примененное здесь по предложению А. Мордвинова. Обращают на себя внимание и новые методы отделки зданий на улице Горького. Фасады отделялись специально выпущенными облицовочными плитами; многочисленные детали выполнялись из терракоты, производство которой было налажено в Гжели.

Планировка домов, выстроенных на улице Горького, основывается на типовых жилых секциях с удобными квартирами для посемейного заселения, обеспечивающими необходимые удобства.

Архитектор Мордвинов, подобно многим советским зодчим его поколения, раньше придерживался в своей творческой практике сухих, аскетических конструктивистских форм. Жилые дома на улице Горького явились первой крупной работой Мордвинова, в которой он делал попытку использовать классические архитектурные традиции, но попытка эта оказалась во многом неубедительной. Как в общей композиции фасадов, выходящих на улицу, так и в использовании архитектурных деталей, автору не удалось избежать эклектичности архитектурных форм, случайности пропорций.

Улица Горького трактовалась как улица триумфальных шествий — парадная магистраль столицы. Этим объясняется законное желание автора придать ее архитектуре нарядный и радостный вид. Однако в этом произведении далеко не все удалось автору; в частности не были найдены соотношения архитектурных объемов, в особенности соотношение архитектуры и скульптуры.

Существенным минусом в застройке улицы Горького, характерным для всего рассматриваемого периода, явилось неумение выявить средствами архитектуры основные композиционные узлы магистрали — ее площади. Если главная улица является общественным форумом, то каждая ее площадь — это настоящее сердце общественной жизни города. Если всякая улица по природе своей динамична (и это отражается в архитектуре), она «ведет» куда-то, то площадь, наоборот, является статическим элементом, архитектурной паузой. Именно в силу этого она должна быть ансамблем, который завершен и уравновешен в себе самом. Ансамбль площади самостоятелен, индивидуален и в то же время он является частью всего ансамбля проходящей через него магистрали. Площади во многом создают лицо города. Они расчленяют магистраль, нарушая ее монотонность, внося новые яркие акценты в ее облик.

Поэтому в градостроительстве прошлых эпох архитектуре площадей всегда уделялось особое внимание. На площадях размещались наиболее значительные (преимущественно общественные) здания, которые, естественно, получали и более крупный масштаб.

При реконструкции улицы Горького не было достигнуто концентрации основных средств архитектурной выразительности — ведущих зданий — в ансамблях площадей. Новые дома, составляющие, например, боковые стороны Советской площади, ничем не отличаются от застройки улицы. Тот же недостаток присущ и Пушкинской площади. Сооружение на рядовом жилом доме, выходящем на площадь, декоративной башни (которая одно время была увенчана скульптурой девушки) было неудачным решением, так как противоречило сложившемуся характеру площади с памятником А. С. Пушкину. Но несмотря на эти недостатки, реконструкция улицы Горького была крупным шагом вперед, по сравнению с работами предшествующих лет, например с реконструкцией Первой Мещанской¹.

Реконструкция Большой Калужской улицы² и строительство на ней ряда жилых домов по проектам А. Мордвинова, Д. Чечулина³ и Г. Гольца⁴ явились следующим шагом по пути индустриализации и концентрации строительства, а также применения новых методов организации строительных работ.

Благодаря примененному здесь поточно-скоростному методу строительство одиннадцати новых многоэтажных зданий было закончено менее чем за год. Условия строительства на Большой Калужской улице и возможности создания нового городского ансамбля были особенно благоприятны. Здесь не приходилось, как на улице Горького, сносить и передвигать существующие здания; все строительство велось на свободных или застроенных незначительными домиками парковых территорий.

Архитектурный ансамбль Большой Калужской улицы (стр. 68^л), обладающий определенным единством градостроительной композиции, основан не на разнообразии зданий с яркими индивидуальными архитектурными образами, а на строгом порядке и ритмической повторяемости домов по существу одного и того же типа. Такое решение, целесообразное с экономической стороны, вполне могло обеспечить и высокое архитектурно-художественное качество застройки. И если сегодня нас не удовлетворяет в полной мере архитектура этих жилых домов, то причина кроется отнюдь не в их повторяемости и не в широком использовании строительных стандартов. Недостатки реконструкции Большой Калужской улицы заключаются прежде всего в том, что проектировщики пренебрегли особенностями

¹ Первая Мещанская улица (теперь проспект Мира) была в основной своей части реконструирована раньше ул. Горького. Уже к 1939 году она на всем протяжении превратилась в широкую магистраль, связавшую центр города с территорией ВСХВ (ныне ВДНХ). Основным недостатком реконструкции Первой Мещанской, над проектом которой работал ряд крупных архитекторов, в том числе Б. Бархин, И. Фомин и другие, явились не отдельные неудачные здания, а то, что даже постройки, которые представляют определенную архитектурно-художественную ценность, оказались далеко не согласованными, а иногда противоречащими друг другу в масштабах, общей композиции и языке архитектурных форм.

² Теперь Ленинский проспект.

³ Чечулин Дмитрий Николаевич (род. в 1901 г.). В 1929 году окончил архитектурный факультет московского ВХУТЕИИ.

⁴ Гольц Георгий Павлович (1893—1946). Окончил в 1922 году архитектурный факультет московского ВХУТЕМАС.



Большая Калужская улица (теперь Ленинский проспект) в Москве. 1939—1940 годы.

(На первом плане жилой дом, построенный Г. Гольцом).

ее планировки и застройки, определившимися много лет тому назад. Еще в первой половине XIX века правая сторона Большой Калужской улицы была застроена отдельными зданиями общественного назначения, свободно расположившимися среди зелени Нескучного сада, в глубине участков, вдали от проезжей части улицы. Таковы 1-я и 2-я Городские больницы, здание Президиума Академии наук СССР и другие. Естественно было бы при возведении новых зданий, примыкающих к перечисленным выше, продолжить застройку, следуя тому же планировочному принципу. Однако новые жилые здания, расположенные по «красной линии» улицы, вступили в противоречие с этим принципом. Москва-река и ее берег, покрытый парком, оказались отгороженными от улицы сплошным глухим барьером каменных многоэтажных домов, тогда как разрывы между ними дали бы «выходы» зеленым насаждениям на магистраль, что в сочетании с более свободной группировкой зданий очень украсило бы Большую Калужскую улицу. Известно, что к проектам типовых зданий, рассчитанным на многократное осуществление, предъявляются высокие конструктивные и архитектурные требования. Ряд недостатков имеется и в самих домах, построенных на Калужской улице по проектам А. Мордвинова и Д. Чечулина: в планировке квартир, их внутренней от-



*Можайское шоссе (теперь Кутузовский проспект) в Москве.
1939—1940 годы.*

делке (полы, окна) не все решено достаточно продуманно, чрезмерно измельчены архитектурные формы.

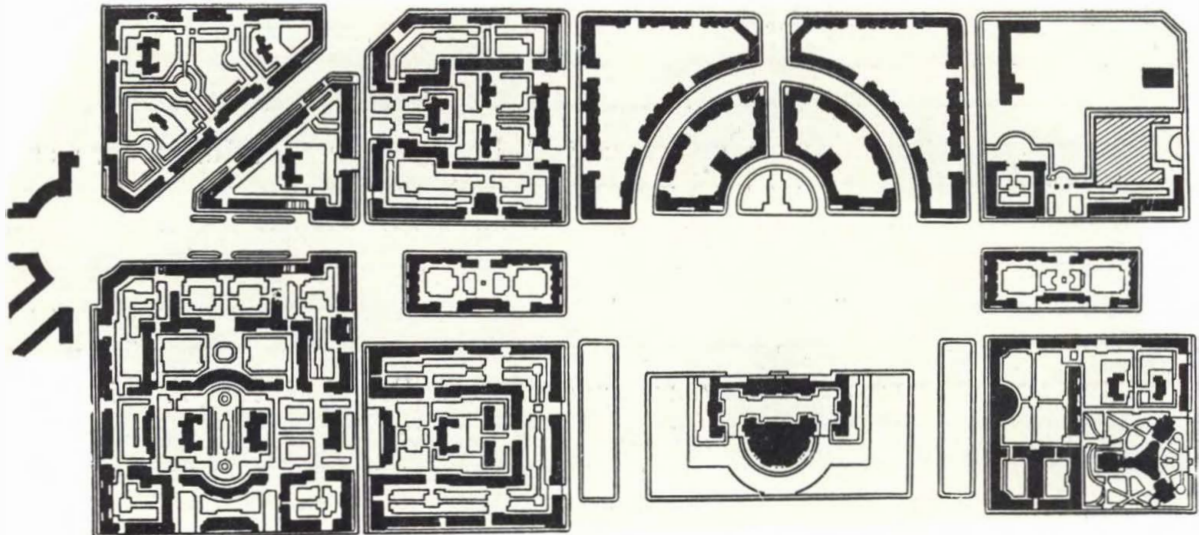
Выше по своим архитектурным качествам жилой дом, построенный в ансамбле Большой Калужской улицы по проекту Г. Гольца (*стр. 68*). Дом имеет в своей основе те же типовые секции и те же стандартные элементы, что и соседние здания, однако он несколько отличается от других своеобразием форм венчающего карниза, фигурного фронтона, промежуточной карнизной тяги, балконов и порталов входных дверей. Мастерство Г. Гольца придало этим архитектурным элементам сооружения выразительность, необходимую соразмерность частей и целого, которых не хватает другим домам, выстроенным на Большой Калужской.

В качестве еще одного примера реконструкции московской улицы магистрального значения, можно привести строительство жилых домов на Можайском шоссе (*стр. 69*)¹. Проект застройки всего ансамбля и проект ряда домов были составлены Э. Розенфельдом (отдельные сооружения осуществлены по проектам А. Алхазова, Г. Вольфензона, Ю. Емельянова и других).

¹ Теперь Кутузовский проспект.



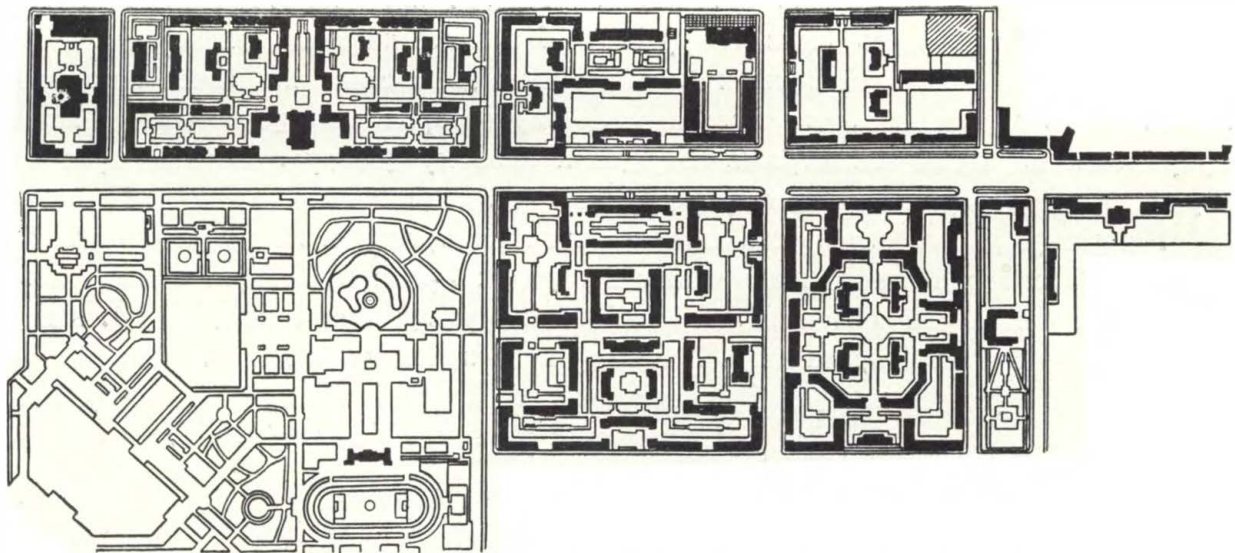
Московское шоссе в Ленинграде. Вторая половина 1930-х — 1940-е годы.



Фрагмент плана Московского шоссе в Ленинграде. 1936 год.



*Е. Левинсон, И.г. Фомин. Жилой дом на Московском шоссе в Ленинграде.
1939—1940 годы.*



Фрагмент плана Московского шоссе в Ленинграде. 1936 год.

Застройка Можайского шоссе велась с большим размахом. В своем большинстве сооруженные по проекту одного зодчего и притом одновременно, здания близки друг другу по характеру архитектуры, хотя композиционно очень разнообразны. Часть домов поставлена по «красной линии», без отступа от границы улицы; другие отступают, оставляя место для газона. Варьируется высота зданий.

В целом, группировка зданий в ансамбле реконструированного Можайского шоссе отличается большим разнообразием, чем в ансамблях улицы Горького и Большой Калужской, но самому сочетанию этих зданий весьма не хватает единства и цельности. Здесь также начинает себя проявлять тенденция к пышному украшательству фасадов, перегрузке деталями, лепниной и так далее, что часто приводит к эклектике. Стремление к неодинаковости зданий тут перешло в чрезмерную их индивидуализацию (почти каждый из домов имеет свою собственную, поперечную магистраль, ось и не связан с соседними домами). В результате еще больше пострадала цельность ансамбля.

Реконструкция и создание новых крупных градостроительных ансамблей во второй половине 30-х — начале 40-х годов велись не только в Москве, но и во многих других городах страны. Наиболее крупной работой этих лет в Ленинграде была застройка Московского шоссе, которое должно было стать важнейшей магистралью города. Л. Ильин¹ — автор генерального плана реконструкции Ленинграда, в 1936 году разработал интересную архитектурную идею застройки Московского шоссе (стр. 70—71). Длинная, четырехкилометровая магистраль композиционно расчленялась на несколько участков, каждый из которых должен был иметь свои особенности. Архитектурная выразительность застройки должна была нарастать по мере приближения к главной площади, где в 1940 году было построено здание Ленинградского городского Совета (стр. 95). В проектировании домов на Московском шоссе приняли участие многие крупные архитекторы Ленинграда: А. Гегелло, Е. Левинсон, Иг. Фомин, А. Оль, Г. Симонов, Б. Рубаненко и другие. Перед войной здесь было сооружено 74 новых многоэтажных жилых дома (стр. 71) и несколько общественных зданий. Новые дома ставились почти исключительно вдоль магистрали, что преследовало одностороннюю цель — быстрее оформление парадной магистрали, ведущей к «новому центру», оказавшемуся на окраине реально существующего города (стр. 70).

Концентрация строительства на главных магистралях и площадях во второй половине 30-х годов проводилась также в городах Урала и Сибири. В Свердловске застраивается улица Ленина, в Челябинске — улица Спартака (стр. 73), в Новосибирске — Красный проспект, в Красноярске — проспект Сталина. «Линейная» реконструкция улиц и площадей быстро меняла внешний облик городов; сравнительно медленнее, однако, шла реконструкция внутриквартальной застройки и периферийных жилых районов.

¹ Ильин Лев Александрович (1880—1942). В 1909 году окончил Институт гражданских инженеров. С 1925 по 1938 год был главным архитектором Ленинграда.



Улица Спартака в Челябинске. Вторая половина 1930-х годов.

Русские архитекторы и, прежде всего, наиболее выдающиеся мастера, такие, как И. Фомин, А. Щусев, И. Жолтовский, В. Щуко, строили не только на территории РСФСР, но и оказывали повседневную практическую помощь реконструкции городских центров в братских республиках, проявляя при этом большое внимание к архитектуре этих республик, к их национальному наследию и, в то же время, учитывая реальное назначение зданий. В качестве примера можно привести работу И. Фомина над проектом правительственного центра УССР в Киеве, которая относится к 1935 году (*стр. 75*). Фомин участвовал в двух турах закрытого конкурса, создав проекты, обладавшие большой художественной выразительностью и силой, проникнутые пониманием идейного значения сооружаемого комплекса как общественного и политического центра республики. Фомин тонко почувствовал интересную градостроительную ситуацию, в которой намечалась новая площадь. Он проектирует центр в виде очень длинного форума со свободной серединой. В конце площади, на самой бровке крутого берега Днепра, он ставит главные здания ЦК КП(б)У и СНК УССР, смело вводя их в силуэт города и раскрывая между ними прекрасные заречные дали. Оба здания спроектированы мастером одинаковыми, в простых и благородных пропорциях. В разрыве между

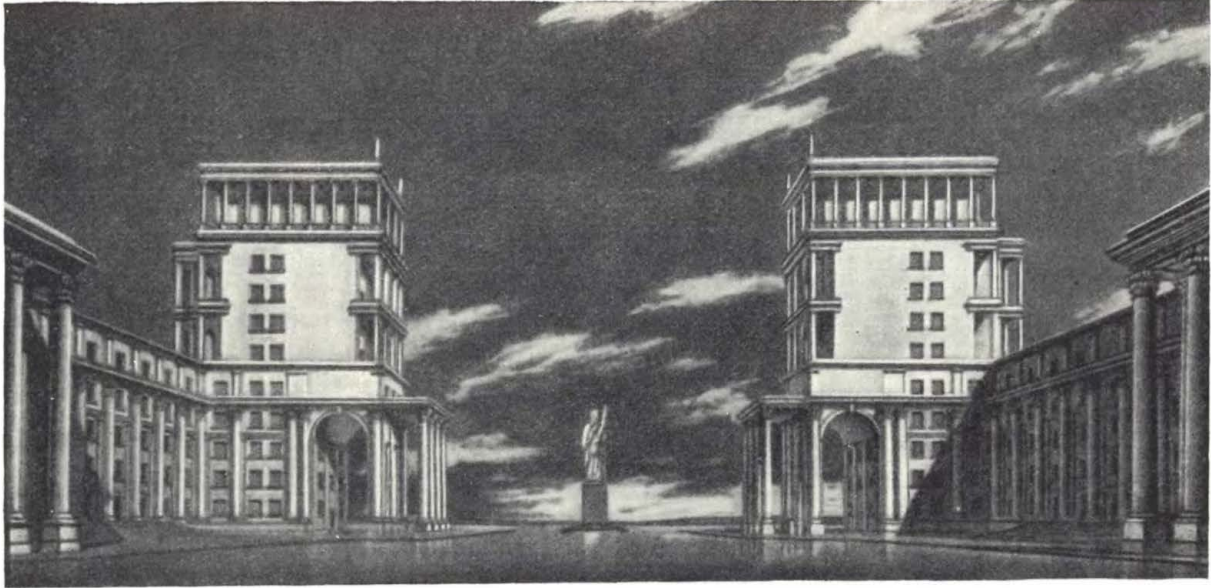
двумя башнями, выдвинутыми навстречу друг другу, он ставит большой памятник В. И. Ленину, обращенный лицом к Днепру. Этот памятник является художественной кульминацией всей композиции площади, завершающейся монументальной лестницей, сходящей к самому Днепру. Высокое мастерство этих проектов Фомина сделало их заметным явлением в архитектуре середины 30-х годов¹.

Оценивая итоги большой работы по реконструкции центральных районов городов, широко развернувшейся в рассматриваемый период, следует высоко оценить ее грандиозность и общие результаты, которых удалось добиться за сравнительно очень короткое время. Повсеместно была упорядочена уличная сеть, ликвидированы основные транспортные затруднения, улучшена связь центра и периферии, намечены, а кое-где и построены новые центральные ансамбли. Несомненным достижением явилась комплексная застройка улиц, набережных и целых районов города. С этого времени требование создания целостных ансамблей оказалось одним из важнейших условий, регулирующих застройку наших городов.

В то же время следует отметить, что в эти годы, к сожалению, слишком редко удавалось полностью завершить реконструкцию тех или иных городских площадей и магистралей, осуществить в натуре тот или иной ансамбль. Этому мешала распыленность строительства по различным строительным площадкам, осуществление его различными ведомствами, а также значительный снос, который был неизбежен при реконструкции плотно застроенных городских центров. Кроме того, придерживаясь на словах принципов ансамблевой застройки, многие архитекторы, к сожалению, на деле (стремясь к своеобразию каждого отдельного здания) пренебрегали композиционной соподчиненностью входящих в ансамбль сооружений, нарушали единство масштаба, характер членений, этажность и тому подобное. Архитектура подчас рассматривалась авторами проектов односторонне, как сумма формально-композиционных приемов, как искусство оформления фасадов, в жертву которым иногда приносились даже требования экономики и удобства. Располагая здания вдоль улиц, тщательно отделявая их наружные фасады и тем самым оформляя магистраль, зодчие нередко считали свою задачу как бы уже выполненной. Они не всегда думали об изоляции жилища от шумных магистралей города, о лучшей ориентации и проветривании зданий. Почти не строились жилые дома вдали от проезжей части улиц, среди зелени внутриквартальных садов.

Для более полной характеристики состояния советской архитектуры и градостроительства в рассматриваемый период необходимо сказать несколько слов о методах реконструкции городов. В предвоенные годы был разработан эффективный прием реконструкции магистралей, которые должны были быть не только по-новому застроены, но и расширены. Новые многоэтажные здания сооружались по границам будущей магистрали позади старой застройки. Последняя сохраня-

¹ См.: М. Минкус, Н. Пекарева. И. А. Фомин. М., 1953; А. Молокин. Проектирование правительственного центра УССР в Киеве.— «Архитектура СССР», 1935, № 9, стр. 11—28.



*И. Фомин. Проект правительственного центра УССР в Киеве.
Перспектива Главной площади. 1935 год.*

лась на все время строительства и лишь после того, как новые дома получали полное завершение и отделку, стоящие перед ними ветхие здания сносились, сразу раскрывая готовую, реконструированную магистраль.

В ходе перестройки городов было сломано большое количество ветхих, а иногда и находившихся в хорошем состоянии зданий. При реконструкции городов проблема сноса застройки, которая мешает осуществлению принятых генеральных планов, возникает совершенно неизбежно. Этот снос естествен и часто необходим. При этом сносу справедливо подвергаются такие сооружения, которые не имеют большой исторической и художественной ценности.

Но есть в старых городах такие выдающиеся сооружения, которые имеют право на вечность. Это произведения большого искусства, созданные рукой гения, или связанные с великими событиями в истории нации. Сталкивать в этом случае новое и старое вредно и бессмысленно, хотя бы уже потому, что здесь нет старого, как увядшего,— ведь памятники высокой одухотворенности говорят о славе и таланте народа, полны больших, неумирающих мыслей и чувств, поэтому нигилистическое отношение к ним недопустимо.

В этих случаях прямой долг архитектора, охраняющего интересы настоящего и будущего, найти такой выход из сложившейся градостроительной ситуации, который бы удовлетворил и требованиям растущего города и задачам сохранения ценнейших памятников национального русского зодчества.

Весь исторический опыт, вся практика градостроительства свидетельствуют о том, что выдающиеся зодчие всегда учитывали ценность таких памятников,

соседствующих с вновь возводимыми; при желании и при современной технике, позволяющей передвигать здания, эта задача вполне разрешима.

Однако, к великому сожалению, в предвоенные годы к определению действительной необходимости того или иного сноса иногда подходили без достаточной бережливости, пренебрегали архитектурной и исторической ценностью памятников. В некоторых случаях проектирующие организации не приложили необходимого труда к тому, чтобы изыскать градостроительные приемы, которые отвечали бы требованиям реконструкции и позволили бы сохранить от сноса такие ценные памятники, как Сухарева башня, Триумфальные и Красные ворота, часть Симонова монастыря в Москве.

Снос Сухаревой башни был мотивирован тем, что на пересечении двух крупных магистралей — Садовой и Сретенки — Мещанской постоянно образовывались транспортные заторы. Особенно усложнилось положение в связи с быстрым ростом интенсивности городского движения¹. Ряд проектов реконструкции Сухаревской площади (в частности проект Г. и М. Бархиных и И. Фомина²) предусматривал и значительное расширение площади с решением всех транспортных проблем и с сохранением на ней чудесного памятника русской архитектуры — Сухаревой башни. К сожалению, восторжествовала другая точка зрения — Сухарева башня была снесена. Недальновидность этого мероприятия сейчас особенно очевидна, так как дальнейшее, еще более интенсивное развитие транспорта сегодня вновь выдвигает на повестку дня реконструкцию этого транспортного узла и требует новых переделок. В то же время, даже такой известный градостроительный прием, как устройство вокруг Сухаревой башни площади кольцевого движения, мог бы разрешить лучше и транспортную проблему (не говоря уже о ряде других возможных вариантов, которые с позиций сегодняшнего уровня градостроительной науки и практики вполне реальны).

То же относится к сносу Триумфальных ворот (архитектора О. Бове), которые с успехом могли бы и теперь играть важную роль одного из ведущих сооружений в композиции улицы Горького, подобно тому как арка на площади Звезды в Париже во многом определяет ансамбль Елисейских полей. Большой ущерб был нанесен архитектуре Москвы сносом части Симонова монастыря, разрушенной без насущной необходимости при сооружении Дворца культуры автозавода имени Лихачева, тогда как рядом имелись незастроенные площадки, сносом церкви Успенья на Покровке, построенной замечательным русским зодчим Петром Потаповым, и ряда других памятников архитектуры. И Китайгородская стена, снос

¹ Если в 1934 году через Сухаревскую площадь проходило 1274 экипажа в час, то уже в 1936 году это количество увеличилось более чем вдвое, составив 2758 экипажей в час (см. Е. Мандель, А. Родин. Ростокинский район.— «Строительство Москвы», 1937, № 23—24, стр. 27).

² И. Фомин предлагал интересное и эффектное решение, по которому напротив Института имени Склифасовского предполагалось соорудить симметрично расположенное здание. При движении по Садовому кольцу два небольших купола должны были фланкировать силуэт Сухаревой башни. По обеим сторонам Садовой в курдонерах намечалось устройство автомобильных стоянок.

которой был на отдельных участках действительно необходим и неизбежен, могла быть частично сохранена и фрагментарно включена в новые ансамбли как исторический и неповторимый памятник искусства. Именно такому бережному отношению к культурному наследию народа учил В. И. Ленин, проявлявший даже в самые трудные для страны годы исключительное внимание к памятникам архитектуры и искусства¹.

Эти недостатки, имевшие место в предвоенном градостроительстве, свидетельствуют о сложности его развития. Здесь сказались и отдельные организационные неполадки, и влияние некоторых ошибочных теоретических положений, и ограниченные строительные возможности, и недостаточное градостроительное мастерство. Потребовалось еще значительное время, чтобы советское градостроительное искусство поднялось до современного, более высокого уровня, с позиций которого некоторые старые градостроительные работы представляются теперь иногда менее значительными, чем они были на самом деле в конкретной исторической обстановке. А о том, что результаты предвоенной реконструкции центров крупных городов были большими, лучше всего говорят самые города, которые приобрели в это время совершенно новый, более светлый, радостный и современный облик, стали более удобными для жизни и более красивыми.



Предвоенное десятилетие ознаменовалось значительным подъемом всех видов массового строительства и прежде всего — жилищного. За годы второй пятилетки и за 3,5 года третьей пятилетки в стране было построено за счет государства 71,6 миллиона квадратных метров жилой площади, а городским населением за свой счет еще 12,6 миллиона квадратных метров. В это же время происходило решительное улучшение качества жилищного строительства.

Определяющее значение для развития массового жилищного строительства и его архитектуры имели упоминавшиеся выше решения руководящих партийных и правительственных органов, а также созванное ими в конце 1935 года Первое всесоюзное совещание строителей, наметившее конкретные меры по созданию строительной индустрии — основы современного массового строительства.

Выступая на этом совещании, Н. С. Хрущев говорил: «Некоторые дома, построенные за последнее время, уже радуют глаз. Однако необходимо признать, что ряд архитекторов несколько увлекается внешней стороной дела и нередко заботится лишь о том, чтобы дать красивый фасад, красивую картинку. Вопросы конструкции дома и внутренней планировки квартир отодвигаются некоторыми на задний план. Это большой недостаток»².

¹ См., например: В. Д. Бонч-Бруевич. Забота В. И. Ленина о памятниках старины. — «Архитектурная газета», 22 января 1939 г.

² Н. С. Хрущев. Строить прочно, быстро, красиво и дешево. Речь на совещании по вопросам строительства в ЦК ВКП(б) 14 декабря 1935 г. [М.], 1935, стр. 25.



*И. Жолтовский. Жилой дом на Моговой улице в Москве.
1934 год.*

Совершенно верно подмеченная и раскритикованная товарищем Н. С. Хрущевым тенденция в позднейший период переросла в стремление многих архитекторов к украшательству и к архитектурным излишествам, развивавшимся в ущерб делесообразной планировке помещений, экономичности и скорости строительства, что впоследствии было подвергнуто критике на Втором всесоюзном совещании строителей в выступлении Н. С. Хрущева и в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве».

Вопросы строительства были подняты на XVIII съезде партии. «Съезд обращает внимание,— отмечалось в резолюции,— на необходимость решительного внедрения в практику *скоростных методов строительства*, для чего требуется развитие строительной индустрии, ...превращение строительной индустрии из отстающей в передовую отрасль народного хозяйства, с широким развитием комплексной механизации и применением стандартных строительных деталей и конструкций...»¹.

¹ Резолюция XVIII съезда ВКП(б). — «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. III, М., 1954, стр. 361.



И. Соболев при участии А. Апостоловой. Жилой дом на Первой Мещанской улице (теперь проспект Мира) в Москве. 1935 год.

Существенную роль в улучшении качества архитектуры массовых сооружений сыграла перестройка проектного дела (создание творческих проектных мастерских в Москве, Ленинграде, а затем и в других городах) и активизация деятельности Союза советских архитекторов, созданного в конце 1932 года. Итоги и задачи в области массового жилищного строительства были широко обсуждены на Первом всесоюзном съезде советских архитекторов, состоявшемся в 1937 году.

Для рассматриваемого периода характерна концентрация нового строительства на улицах и площадях реконструируемых городов. В своем подавляющем большинстве новые здания были жилыми домами. Это придавало особое значение внешнему виду жилых домов, формирующих ансамбли магистралей. Не удивительно поэтому, что в предвоенные годы проблема образа советского жилого дома играла столь большую роль. Не было ни одного крупного советского архитектора, который не участвовал бы в жилищном строительстве и не пробовал бы свои силы в поисках выразительных средств архитектуры жилого дома.

Остановимся на нескольких наиболее типичных примерах, характеризующих эти поиски. Одним из наиболее ярких образцов использования классических



А. Буров. Жилой дом на улице Горького в Москве. 1933—1937 годы.

традиций в архитектуре жилых зданий является дом И. Жолтовского на Моховой улице в Москве. Это здание с обыкновенными квартирами напоминает один из итальянских дворцов. Огромные полуколонны большого ордера объединяют все этажи, создав импозантную композицию, вовсе не соответствующую назначению многоквартирного жилого дома (*стр. 78*).

Многие авторы, следуя примеру И. Жолтовского, широко использовали не только принципы, но и формы классической архитектуры прошлого, стремясь создать облик советского жилого дома на основе этих классических элементов, по-разному их komponуя и видоизменяя. Практически во второй половине 30-х — начале 40-х годов все архитекторы встали на путь использования архитектурного наследия, которое до того огульно отрицалось конструктивистами, однако характер этого использования, степень сочетания традиций и новаторства, как и само качество архитектуры жилых зданий были весьма различными¹.

¹ В это время абсолютное большинство советских архитекторов отошло от конструктивизма и порвало с формалистическим трюкачеством, распространившимся в предшествующее десятилетие. Однако рецидивы



И. Г о л о с о в. Жилой дом на Яузском бульваре в Москве. 1938 год.

При реконструкции Первой Мещанской улицы в Москве (теперь проспект Мира) на углу Безбожного переулка в 1935 году был сооружен большой жилой секционный дом (стр. 79) по проекту И. Соболева¹ (при участии А. Апостоловой). В композиции фасада здания важную роль играют эркеры и балконы, благодаря чему его архитектура в целом, несмотря на значительные размеры (в доме шесть жилых секций), соразмерна человеку и имеет ярко выраженный жилой характер. Балконы объединены по вертикали тонкими колонками, что создает композицию, напоминающую известные мотивы помпейских настенных росписей, которые использовались в это время не только И. Соболевым, но также Г. Гольцем и А. Власовым. Применение эркеров, лоджий, балконов очень характерно для архитектуры жилого дома рассматриваемого периода.

формализма все еще встречались у отдельных архитекторов. Так, например, архитектор К. Мельников, создал в 1936 году проект жилого дома на Первой Мещанской, игнорировавший задание (не был учтен реально существующий шестиэтажный жилой дом, занимающий часть отведенной под строительство территории) и совершенно неприемлемый по своей архитектурной композиции.

¹ Соболев Иван Николаевич (род. в 1903 г.). Окончил в 1926 году архитектурный факультет ВХУТЕМАС. Профессор, доктор архитектуры.

Однако следует отметить, что эти элементы располагались почти исключительно в интересах архитектурной декорации. Многие квартиры оказались лишенными даже балконов.

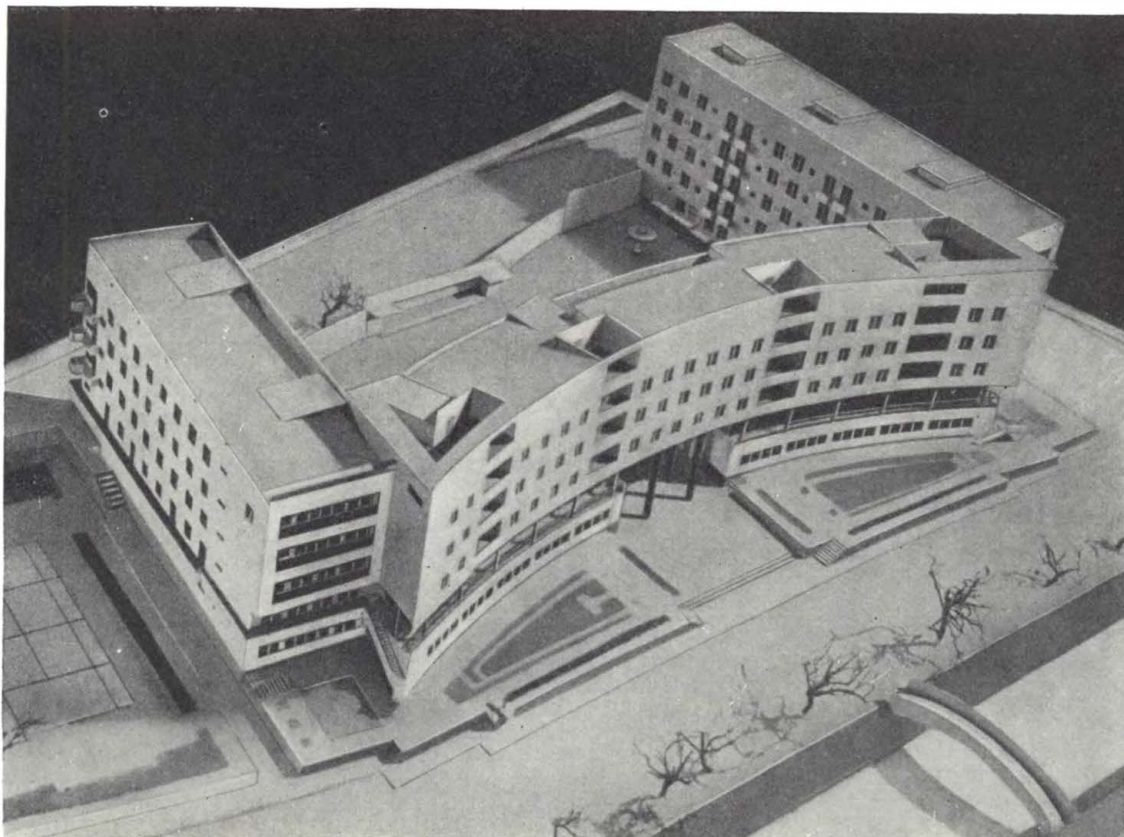
Интересный жилой дом был построен А. Бутовым¹ на улице Горького (стр. 80). Проектирование этого здания началось еще в 1933 году, однако строительство было закончено лишь в 1937 году. Удобны квартиры этого дома, имеющие сквозное проветривание и хорошую планировку. При проектировании внешнего облика сооружения автор использовал свои глубокие знания архитектуры итальянского Возрождения, стремясь в то же время найти архитектурный образ, созвучный нашей эпохе. Сдержанность и серьезность облика этого здания, удачно найденные масштаб и пропорции позволяют ему и сегодня выдерживать сравнение с другими, значительно более новыми зданиями, сооруженными на улице Горького.

Своеобразно архитектурное оформление нижнего этажа. Витрины магазинов заглублены, а образовавшиеся стеновые откосы украшены орнаментальной росписью, выполненной под руководством В. Фаворского. Над воротами, расположенными в центре дома, по его же рисунку исполнен цветной многофигурный майоликовый картуш. Творческое содружество архитектора и художника дало здесь положительные результаты.

Успешной попыткой создать облик жилого дома с помощью средств, органически присущих жилищу и для него специфичных, является архитектура дома Главсевморпути на Суворовском бульваре в Москве (1937 год, архитектор Е. Иохелес). Значительную архитектурную роль здесь играют балконы и лоджии. Однако автор для обогащения пластики фасада, выходящего на бульвар, вносит разнообразие в объемное построение здания, делая более высокой его центральную часть и несколько отодвигая ее относительно выступающих вперед боковых корпусов.

Необычен по своей композиции и архитектурным формам жилой дом, построенный на Яузском бульваре по проекту архитектора И. Голосова (стр. 81). Секционная структура дома, простой объем его, увенчанный карнизом, арка, фланкируемая двумя скульптурными фигурами,— все это было широко распространено в практике советских зодчих. Однако здание обращает на себя внимание своеобразием трактовки архитектурных форм. Зодчий смело вводит железобетонные элементы и стремится придать им пластическую выразительность. Он не имитирует камень, а ищет правдивое архитектурное выражение новой конструкции и нового строительного материала. Ему удалось найти своеобразную форму карниза в виде простой выкружки на частых консольках и предложить обрамление витрин в виде простых железобетонных «коробок». Менее удачны глубоко утопленная в стену арка и частый ритм колонок, которые может быть и подчеркивают каркасную

¹ Бутов Андрей Константинович (1900—1957). Окончил в 1925 году архитектурный факультет ВХУТЕМАС. Доктор физико-математических наук. Был деятельным членом «Общества современных архитекторов» (ОСА). Являлся не только талантливым практиком и теоретиком советской архитектуры, но и крупным специалистом в области новых строительных материалов.



*Е. Левинсон, Иг. Фомин. Жилой дом Ленинградского городского Совета.
Макет. 1934—1936 годы.*

систему дома, но в то же время делают его несколько тяжеловесным и грубоватым.

В Ленинграде очень успешно в области архитектуры жилых зданий работали Б. Рубаненко, Г. Симонов, Е. Левинсон и Иг. Фомин, А. Гегелло, Н. Троцкий и другие. В качестве одного из интересных примеров можно привести жилой дом Ленинградского Совета (стр. 83), выстроенный в 1936 году Е. Левинсоном¹ и Иг. Фоминым². Дом расположен вблизи Кировского проспекта на оси короткой улицы, соединяющей проспект с набережной. Главный фасад его изогнут, с боков — крылья простого прямоугольного объема. В центре дома устроен проход, связывающий набережную с двором-садом и продолжающий основную ось композиции, которая завершается во дворе фонтаном. Архитектурная выразительность этого здания определяется уже самой формой плана, эффе́ктно́стью постановки

¹ Левинсон Евгений Адольфович (род. в 1894 г.). В 1927 году окончил архитектурный факультет ленинградского ВХУТЕИИ. Профессор, доктор архитектуры.

² Фомин Игорь Иванович (род. в 1904 г.). В 1926 году окончил архитектурный факультет ленинградского ВХУТЕИИ. Профессор, доктор архитектуры.

всего сооружения и соотношением крупных объемов. Глубокие лоджии, выступающие лестницы, галерея на уровне второго этажа и ряд других элементов увеличивают пластику стены, создают сильную игру света и теней на фасаде дома. Архитектура дома очень проста, конструктивна и современна.

В архитектуре ряда жилых домов Москвы и Ленинграда второй половины 30-х годов ощущалась тенденция к чрезмерной монументализации образа, иногда — к излишней пышности архитектурных форм. Эти недостатки получают распространение в периферийных районах РСФСР, часто не без участия тех же ведущих московских и ленинградских архитекторов. Характерным примером может служить квартал, выстроенный в Автозаводском районе Горького по проекту И. Голосова. Автор пользуется здесь самыми разнообразными архитектурными средствами (огромные в пять этажей арки и проемы, ведущие во дворы, сильно выступающие из плоскости стены столбы, массивные пилоны, сильный руст), чтобы придать жилым домам массивность и тяжеловесность. Он применяет также крупный масштаб, свойственный общественным, а не жилым зданиям.

Стремление к обогащению архитектуры жилых домов проявилось при застройке главной улицы Челябинска (стр. 85). Здесь среди других крупных зданий в 1938 году был закончен жилой дом Облисполкома (архитекторы П. Кухтенков, А. Максимов). Центр этого здания выделен огромным порталом, достигающим высоты четырех этажей, хотя входы в центральную секцию ничем не отличаются от соседних, ведущих в другие секции. Первые этажи обработаны спаренными колоннами. Здание имеет сложный карниз и высокий аттик. Естественно, что подобная показная пышность только нарушала правдивый облик многоэтажного городского жилого дома, а часто, в работах менее способных архитекторов, вела к эклектике.

В рассматриваемый период в крупных городах строились, как правило, многоэтажные здания. Это объяснялось не только стремлением к большей представительности, к более крупному масштабу городов, но и определенными экономическими соображениями. В условиях, когда при реконструкции городов значительная часть нового строительства размещалась на уже застроенных территориях, многоэтажная застройка себя оправдывала. Было бы неверно сносить трех-четырёхэтажный старый дом и на его месте строить дом в четыре-пять этажей, так как это давало бы слишком малый прирост жилой площади.

В середине 30-х годов типизация секций лишь зарождалась и большинство многоэтажных домов строилось по индивидуальным проектам, специально для которых разрабатывалась и планировка квартир. Но с каждым годом типовые секции все более интенсивно внедрялись в практику.

Постановление ЦК ВКП(б) и СНК СССР «Об улучшении жилищного строительства» сыграло большую роль в усовершенствовании планировки квартир.

Однако во многих случаях это требование улучшения качества квартир было воспринято архитекторами как право значительного увеличения площади квартир и количества комнат. На практике это привело к тому, что в условиях значительной нехватки жилой площади квартиры, спроектированные на одну

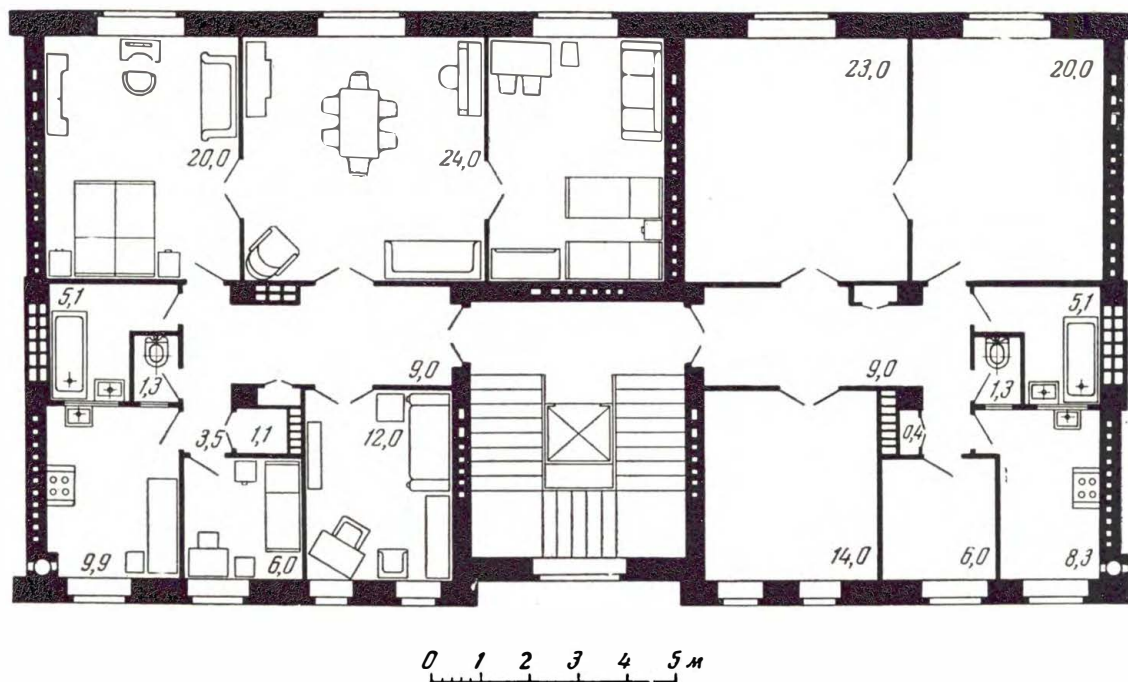


*П. Кухтенков, А. Максимов. Жилой дом на улице Спартака в Челябинске.
1937—1938 годы.*

семью и имеющие три — пять комнат, заселялись покомнатно. При этом нарушалась вся внутренняя логика планировки квартиры. Поэтому уже в 1936 году выдвигается требование, чтобы в каждом строящемся доме преобладали малокомнатные квартиры. В 1937 году архитекторы обращают внимание на малометражные квартиры, которые, однако, получили настоящее распространение лишь в послевоенные годы.

При проектировании типовых секций (стр. 86, 87), над которыми работали многие опытные архитекторы (П. Блохин, Э. Розенфельд, А. Зальцман, Г. Симонов), изыскивали наилучшие, наиболее рациональные решения, обеспечивающие не только удобство, но и возможности создания выразительного интерьера с удачно найденными пропорциями отдельных помещений, расположением дверей, сочетанием комнат. Наибольшее распространение получили квартиры, где передняя непосредственно связывалась с главной комнатой. Хозяйственный узел, одно время располагавшийся при входе, в новых секциях был отодвинут в глубь квартиры и отделялся от передней небольшим коридором.

Широкое внедрение типовых секций и серий типовых секций дало возможность унифицировать конструкции жилых домов, чего настоятельно требовала индустриализация строительства.

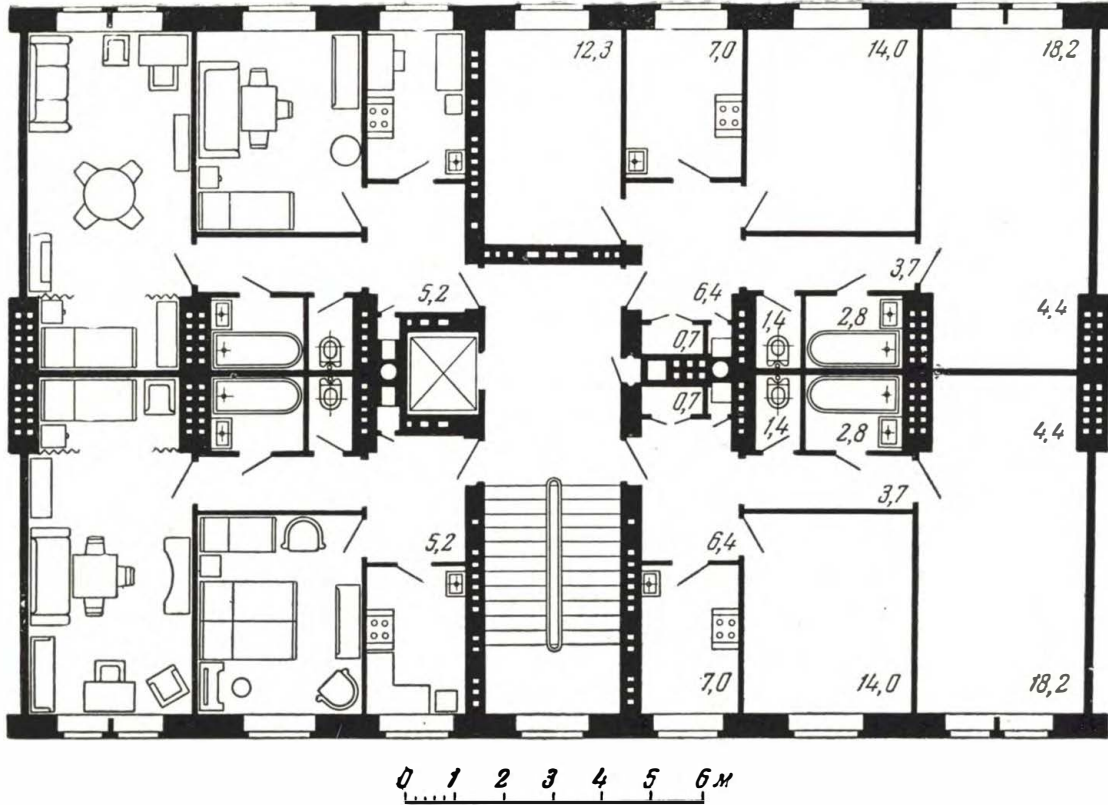


Жилая секция четырех- и пятикомнатных квартир. План. 1930-е годы.

Очень важным событием в развитии советской архитектуры и строительства в период последнего предвоенного десятилетия явилась разработка новых прогрессивных конструкций и, в частности, крупноблочного строительства. Естественно, что здесь создавалась не только конструкция, но и формировалась архитектура новых крупноблочных зданий.

В этой области многое сделали архитекторы А. Буров и Б. Блохин¹. Хотя отдельные здания из крупных блоков строились в СССР уже значительно раньше (в годы первой пятилетки), но во внешнем оформлении зданий блочная конструкция не получала никакого отражения, так как блоки были необработанными и после завершения строительства фасады домов обычным методом оштукатуривали, скрывая под слоем штукатурки разрезку блоков. При строительстве крупноблочного дома на Велозаводской улице в Москве (1938 г.) А. Буров и Б. Блохин применили блоки, обе поверхности которых (наружная и внутренняя) были заранее отделаны, так что после установки их на место никаких дополнительных отделочных работ не требовалось. В результате этого размер блоков, характер обработки их поверхности, расположение швов стали определять и внешний облик дома. Здание на Велозаводской было сложено из крупных блоков, имеющих форму

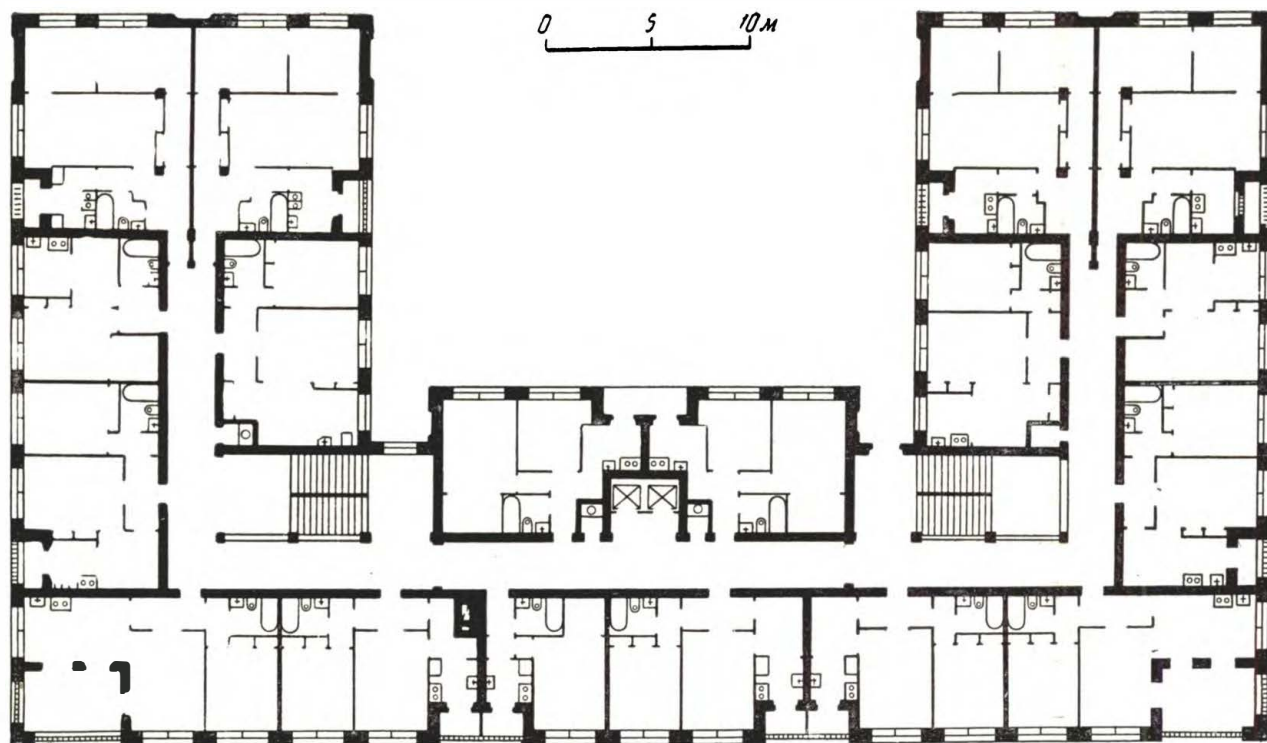
¹ Блохин Борис Николаевич (род. в 1896 г.). В 1918 году окончил Училище живописи, ваяния и зодчества (учился у И. Жолтовского). С 1938 года — профессор Московского архитектурного института. Доктор архитектуры.



Жилая секция двух- и трехкомнатных квартир. План. 1930-е годы.

больших квадратных камней. Хотя столь мощная кладка нарушала привычный масштаб жилого дома и дисгармонировала с окнами и дверьми, сохранившими обычные размеры, начало важному, глубоко перспективному методу было положено.

В своей следующей совместной работе — жилым домом на Большой Полянке — те же архитекторы, учтя этот недостаток, разбили поверхность крупного блока на несколько частей, зрительно имитировав кладку из отдельных рустованных камней, величина которых соразмерна зданию. Швы между блоками в этом случае не играли свойственной им специфической роли, так как на фасаде здания их нельзя было отличить от декоративных швов на офактуренной поверхности блоков. При этом здание, сложенное из крупных блоков, как бы облакалось в одежды дома, построенного из мелких блоков, что не удовлетворяло архитекторов. Поэтому, продолжая свою работу над архитектурой крупноблочного жилого дома, А. Буров и Б. Блохин в 1940 году строят еще одно здание, сыгравшее большую роль в формировании облика домов, сложенных из крупных блоков. Это был шестизэтажный жилой дом на Ленинградском шоссе (теперь Ленинградский проспект). Здесь была применена двухрядная разрезка блоков: основные блоки поставлены вертикально, выполняя роль простенка между окнами и одновременно служа



А. Буров, Б. Блохин. Крупноблочный жилой дом на Ленинградском шоссе (теперь Ленинградский проспект) в Москве. План. 1940 год.

опорой для горизонтальных блоков-перемычек, перекрывающих окна. Вертикально поставленные камни придают всему дому легкость и стройность, совершенно не свойственную предшествующим крупноблочным домам. Конструктивная, тектоническая основа получила в данном случае правдивое архитектурное выражение¹.

Крупноблочный жилой дом на Ленинградском шоссе имеет и ряд других особенностей. Небольшие квартиры объединяются здесь не лестничной площадкой, а коридором (стр. 88). Со стороны фасада к каждой кухне примыкает балкон-лоджия, предназначенная для хозяйственных нужд. Учитывая, что хранение на лоджии различных предметов обихода, развешивание белья и т. п. может портить общий вид дома и улицы, авторы закрыли лоджии снизу доверху фигурными цементными решетками. Однако это придало всему дому вид своеобразной резной шкатулки (стр. 89), претенциозный, излишне декоративный, что выделяет его из окружающей застройки.

Формирование архитектуры крупноблочных зданий сопровождалось все более широким внедрением сооружений этого прогрессивного типа в строительную практику. К началу 40-х годов крупноблочное строительство было в основном освоено. Об этом свидетельствует, например, тот факт, что только за 1938—1939 годы в

¹ Следует отметить, что все современное крупноблочное строительство ведется именно на таком принципе: стены складываются из вертикальных простеночных блоков и горизонтальных блоков-перемычек, образующих членение здания по этажам.



*А. Буров, Б. Блохи и. Крупноблочный жилой дом на Ленинградском шоссе
(теперь Ленинградский проспект) в Москве. 1940 год.*

Москве было выстроено свыше двух десятков таких домов. Крупноблочные здания строились также в Ленинграде, Свердловске и других городах. Однако дальнейшее распространение этого вида строительства тормозилось тем, что строительная индустрия не могла в то время организовать массовый выпуск крупных офактуренных блоков. Производство их в предвоенный период лишь организовывалось.

К объектам массового строительства, сооружение которых широко развернулось перед войной, относятся также детские учреждения — школы, ясли, детские сады.

Следует отметить, что к началу рассматриваемого периода во всех без исключения городах Российской Федерации ощущалась острая нехватка таких зданий и, особенно, школ.

Школьные здания, которые строились в начале 30-х годов и были ориентированы на так называемый «лабораторно-бригадный» метод обучения, имели существенный недостаток. Проектировались главным образом лишь очень крупные школы, вместимостью в 1—2 и даже 4 тысячи учащихся. Некоторых важных помещений не строили, другие были нерационально расположены и неудачно связаны между собой. Внешний облик школ был неприветлив.



А. Капустина, В. Кусаков. Школа на Большой Молчановке в Москве. 1935 год.

После 1935 года, когда было издано специальное постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) о строительстве школ в городах, архитектура школьных зданий начинает развиваться на новой основе: были строго регламентированы вместимость школ, количество площади на одного учащегося, обновлен и упорядочен состав помещений. На смену индивидуальному проектированию приходит вначале повторное применение лучших проектов, а затем и типизация школьных зданий. В Москве, например, только за 1936 год было сооружено около 150 новых школ всего по 17 проектам, использовавшимся повторно.

В 1939—1941 годах, на основе уже проверенных практикой типовых проектов, архитекторами К. Джус, Б. Леоновым, Б. Рогайловым и другими была разработана новая серия типовых школьных зданий. В качестве обязательного элемента в состав школьных помещений был включен гимнастический зал. Школа стала более светлой, радостной, простой и спокойной по своим архитектурным формам. Значительное внимание уделялось пришкольному участку — его планировке, озеленению, устройству игровых и спортивных площадок.

В результате массового строительства школ в новых зданиях, сооруженных в период с 1933 по 1940 год, смогло разместиться более 7 миллионов учащихся (стр. 90.)

Одновременно велось массовое строительство детских садов и яслей, которые вместе со школами составили неперенное ядро каждого нового жилого комплекса, сооружаемого в городах страны.



Наиболее полно художественные устремления рассматриваемого периода отразились в облике общественных зданий.

К середине 30-х годов в архитектуре общественных сооружений на смену бумажному проектированию и формалистическому прожектёрству, получившему значительное распространение в предшествующие годы, приходит реальное проектирование и строительство домов Советов, театров и кинотеатров, клубов, санаториев. Постепенно вырабатываются рациональные типы общественных зданий, предназначенных для обслуживания широких масс трудящихся. Формирование их архитектурного облика было сложным творческим процессом, полным исканий, удач и ошибок.

Естественно, что особенно сложной была задача, стоявшая перед архитекторами, проектировавшими новые типы общественных зданий, впервые созданные в нашей стране и не имевшие исторических предшественников. К ним относятся дома Советов, дворцы культуры, клубы, а в сельских населенных пунктах — избы-читальни, правления колхозов и т. п. Однако в архитектуре театров и кинотеатров и в архитектуре учебных, коммунальных и административных зданий произошли очень существенные изменения, вызванные новыми условиями жизни в социалистическом обществе.

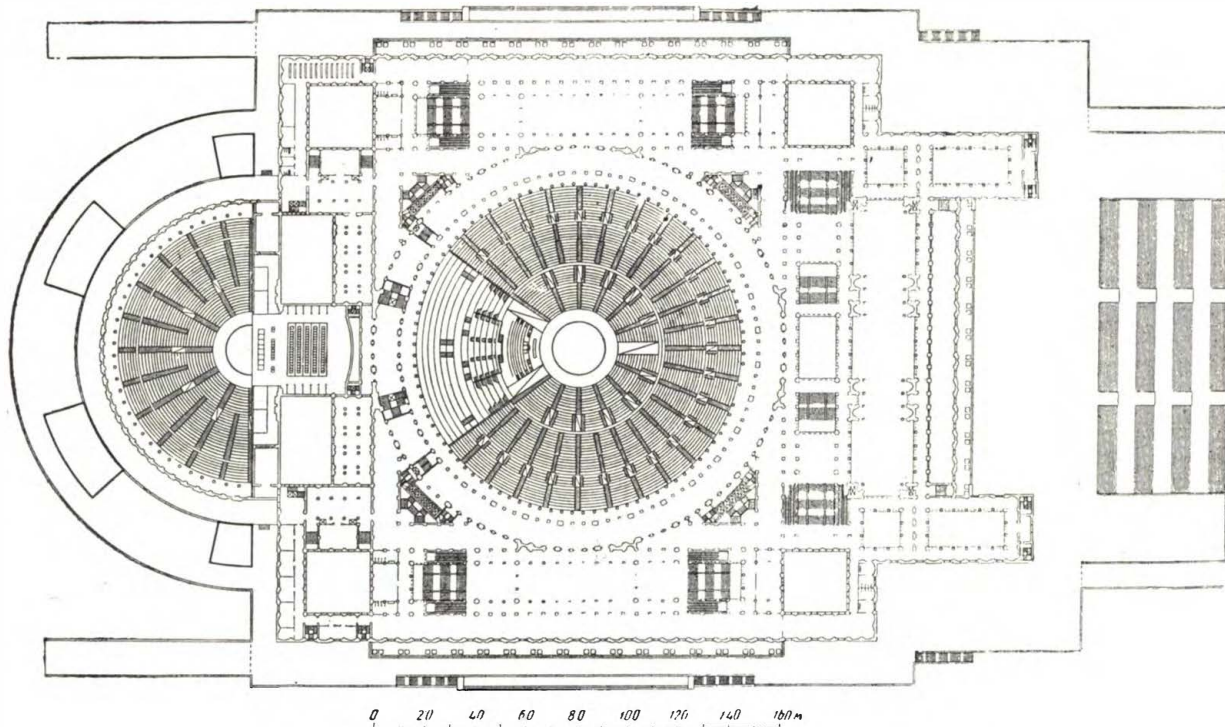
Рассматриваемый период был ознаменован началом строительства Дворца Советов, который намечалось соорудить на набережной в непосредственной близости от Кремля. Детальная разработка проекта здания велась архитекторами В. Гельфрейхом, Б. Иофаном и В. Щуко на основе ранее утвержденного правительством эскизного проекта¹.

Это огромное сооружение, обширная площадь перед зданием и проспект Дворца Советов, пересекающий весь город, должны были стать новым центральным ансамблем столицы.

Дворец Советов был задуман не только как здание, имеющее вполне определенное функциональное назначение, но и как памятник Ленину.

Однако архитектурное и пластическое истолкование этого памятника имело целый ряд отрицательных сторон. В проекте Гельфрейха, Иофана и Щуко собственно Дворец Советов превращался в пьедестал для установки гигантской статуи. Основная функция этого сооружения, функция исключительной важности, — создавать максимально удобные условия для работы Верховного Совета СССР — была отгеснена на второй план, что нарушало естественность планировки помещений (стр. 92).

¹ О конкурсах на проект Дворца Советов и о первоначальной стадии поисков архитектурного образа этого сооружения см.: «История русского искусства», том XI, стр. 550—554.



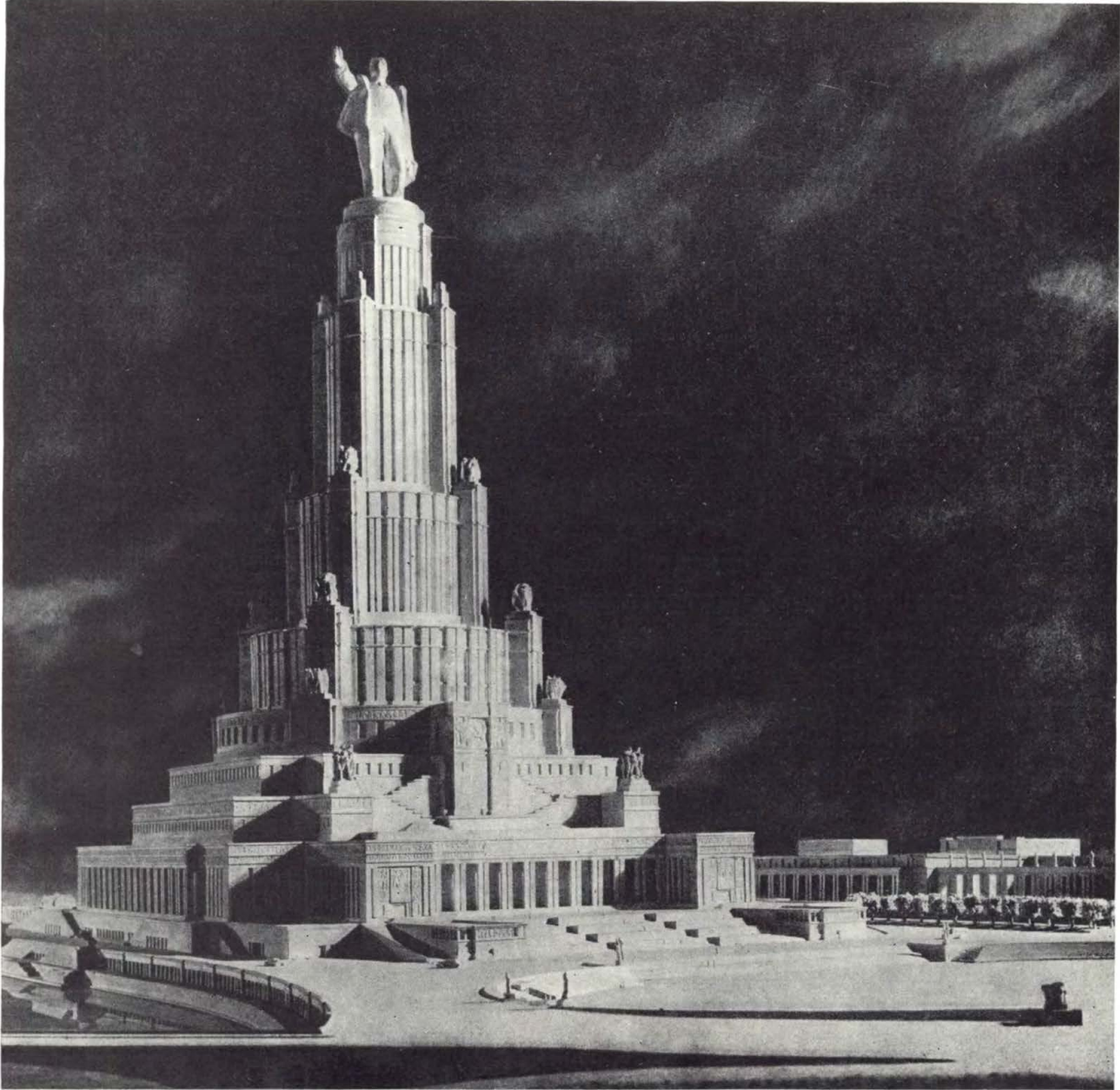
*Б. Иофан, В. Шукко, В. Гельфрейх. Проект Дворца Советов.
План. Вторая половина 1930-х годов.*

Главным помещением Дворца Советов должен был стать обширный зал, рассчитанный на 20 тысяч мест. Он располагался в центральной части здания и перекрывался куполом, вписанным в сужающийся кверху объем, состоящий из системы цилиндров.

В импозантных по внешнему облику архитектурных формах Большого зала в то же время заключались некоторые противоречия с требованиями его функционального назначения.

Так, например, из-за того, что сценическая площадка располагалась в центре перекрытого куполом амфитеатра, создавалась чрезвычайно неблагоприятная акустическая ситуация, когда отраженные куполом звуки вновь фокусировались бы в районе их источника.

Очень серьезное сомнение вызывала идея поднять статую Ленина на высоту трех сотен метров (статуя Ленина, модель которой была выполнена скульптором С. Меркуровым, должна была иметь высоту 100 метров, в то время как общая высота сооружения по первоначальному проекту должна была достигать 415 метров). На такой высоте статуя неизбежно часто закрывалась бы низкими облаками и туманами. Статуя, видимая с больших расстояний, при приближении (особенно с окружающей ее площади) воспринималась бы под слишком сильными перспек-



*Б. Иофан, В. Щуко, В. Гельфрейх. Проект Дворца Советов.
Макет. Вторая половина 1930-х годов.*

тивными ракурсами, искажающими естественные пропорции человеческой фигуры. И, наконец, сооружение рядом с Кремлем гигантского здания отрицательно сказалось бы на кремлевском ансамбле, зрительно подавляя его (стр. 93).

Как известно, эти и ряд других отрицательных сторон проекта впоследствии заставили отказаться от его осуществления, выбрать для Дворца Советов новое место, сократить его объем и совсем иными путями идти к решению образа этого выдающегося сооружения.

Проектирование Дворца Советов оказало влияние на развитие советского зодчества постановкой сложных строительных, конструктивных и архитектурных задач. Вместе с тем работы над Дворцом Советов способствовали усилению гигантомании, развитию пышности и помпезности в архитектуре.

Тенденция к преувеличению необходимых размеров сооружений, к нарочитой монументализации композиций, отразилась и в новом здании Ленинградского городского Совета, строительство которого велось по проекту видного ленинградского архитектора Н. Троцкого¹ и было в основном закончено в 1940 году (стр. 95).

Стремясь передать в архитектуре дома Ленинградского Совета идею мощи и незыблемости советского строя, а также создать сооружение достаточно крупного масштаба, чтобы оно могло объединить ансамбль, состоящий из зданий, отодвинутых друг от друга на сотни метров, архитектор применяет массивные колонны большого ордера высотой в семь этажей. Центральная часть здания возвышается над боковыми; два башенных объема обогащают силуэт и увеличивают представительность сооружения. Скульптурный фриз, или, вернее, аттик, венчает его середину. Парадная композиция, сильные и крупные архитектурные формы помогли автору придать дому Ленинградского Совета особую монументальность. Однако созданный им образ нельзя признать удачным для советского общественного здания: оно слишком несоразмерно человеку, подавляет его и кажется недоступным и мрачным.

Более удачен облик Дома Правительства УССР, построенного в 1934—1938 годах И. Фоминым и П. Абросимовым в Киеве на улице Кирова. Здесь также применен большой ордер, охватывающий семь этажей. Приставленные к стене полуколонны опираются на два нижних этажа, обработанных в виде сильно рустованного цоколя. Однако уже весь объем здания с его сильно вогнутой центральной частью, образующей как бы приглашающий парадный двор, рустовка колонн, пластичность стены и масштабность архитектурных деталей позволили сочетать представительность Дома Правительства с привлекательностью и значительно большей, чем в здании Ленинградского городского Совета, демократичностью его облика.

Уйдя от чрезмерного упрощенчества в архитектуре, И. Фомин в то же время понимал неприемлемость украшательства и эклектики. Он писал по этому поводу: «Если мы хотим теперь, после периода аскетизма, давать богатую архитектуру, бодрую, яркую и жизнерадостную, то это еще не значит, что мы должны перегружать излишней роскошью форм наши сооружения; надо находить простые, лаконичные формы»². «...Многословие, болтовня, мишура, изнеженность и излишество — все это элементы, чуждые нашему искусству»³.

¹ Троцкий Ной Абрамович (1895—1940). Окончил в 1920 году архитектурный факультет ВХУТЕМАС в Петрограде (учился у И. Фомина).

² И. Ф о м и н. Принципы творческой работы архитектурной мастерской № 3.— «Академия архитектуры», 1934, № 1—2, стр. 85.

³ И. Ф о м и н. О простоте и богатстве.— «Архитектура СССР», 1934, № 12, стр. 8.



И. Троицкий. Здание Ленинградского городского Совета. 1940 год.

Если И. Фомин, как и некоторые другие архитекторы, шел от аскетизма к выразительности, сохраняя лаконизм форм, скупое вводя архитектурные детали и упрощая ордер или отказываясь от него, то иначе развивалось творчество И. Жолтовского. Он продолжает широко использовать формы ренессанса и классицизма, порой значительно перерабатывая их, стремясь добиться органичности и более или менее современного звучания. Стремясь к простоте, он не отказывается от ордера и не упрощает его. Примером этой тенденции может служить Дом Уполномоченного ВЦИК в Сочи (ныне здание Городского Совета), построенный в 1935—1936 годах (*стр. 97*). Мастер, как всегда принципиально и последовательно стремившийся к использованию классического наследия и замечательных архитектурных традиций прошлого, не идет оригинальной композиции новых форм. Дом Уполномоченного, стоящий в прекрасном сочинском парке, строится на гармонических контрастах основного горизонтального двухэтажного объема и выступающих частей, которые образуют поперечные композиционные оси здания.

Сильно выдвинутые объемы и колоннады в условиях яркого южного освещения рождают глубокие светотеневые контрасты. Превосходно построены объемы интерьеров, которые при удобной и достаточно простой планировке создают живую игру внутреннего пространства.

В этом здании проявилось большое мастерство Жолтовского, глубокое понимание пропорций в архитектуре и тонкое, хотя и отвлеченное чувство прекрасного.

Однако по своему внешнему облику Дом Уполномоченного в Сочи напоминает загородную виллу палладианского характера. Поэтому трудно согласиться с архитектурной концепцией автора, стремившегося сочетать новое содержание с выразительными средствами, не выходящими из рамок классических архитектурных форм.

Творческие принципы И. Жолтовского сказались и в других работах этого времени — в проектах здания театра в Сочи (1935 г.), типовых домов поселка АМО (ныне ЗИЛ, 1936 г.), театра в Таганроге (1937 г.) и других. В проектах и осуществленных сооружениях И. Жолтовский часто ограничивался внешним правдоподобием, создавая лишь иллюзию соответствия архитектурного облика действительной строительно-конструктивной основе постройки. Он широко использовал отдельные архитектурные элементы в качестве декоративных средств; не чуждаясь развития строительной техники и новых конструкций, он в то же время смотрел на них с точки зрения возможностей их применения к образному строю классической архитектуры.

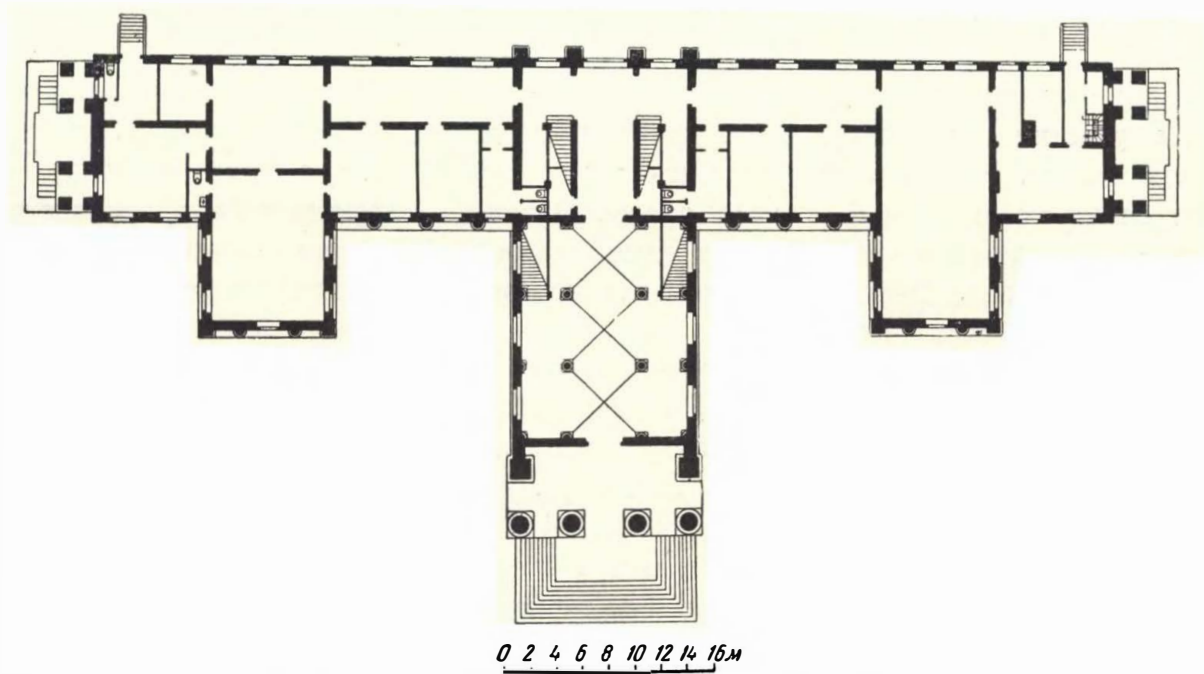
Высокое художественное мастерство заставляло идти за Жолтовским многих архитекторов, даже не являвшихся его учениками. Подражание работам Жолтовского заводило его последователей на путь отказа от поисков новых, современных архитектурных форм, а иногда и на путь эпигонства и эклектики.

Лишь некоторые из учеников И. Жолтовского со временем вышли на самостоятельную творческую дорогу, создав самобытные и значительные произведения.

Среди наиболее значительных работ учеников И. Жолтовского следует упомянуть проект крупного общественного сооружения — Второго дома Совета Труда и Оборона, созданный в 1940 году одним из наиболее талантливых представителей среднего поколения советских архитекторов Г. Гольцем. Это очень большое здание должно было быть построено в Зарядье, по соседству с Кремлем. Глубоко чувствуя ответственность, которую накладывала на него близость великолепного кремлевского ансамбля, мастер сразу отказался от всяких попыток противопоставить Кремлю новые сильные вертикали или даже сильные поперечные композиционные оси (стр. 99). Он ограничил высоту здания восемью этажами и сильно вытянул его вдоль реки, подчиняя южному фасаду Кремля. Как и в Первом доме СТО, созданном А. Лангманом, здесь господствует простой ритм лопаток, идущих во всю ширину простенков и на всю высоту здания. Но лаконичная обработка этих вертикалей, простой, превосходного профиля, карниз, сдержанное применение скульптуры позволили создать значительно более мягкий и тонкий образ. Гольц использовал интересный прием, позволивший обогатить силуэт здания, не нарушая общего горизонтального построения фасада. Спокойному ритму пиластр, несущих невысокий антаблемент, с вытянутой в струну горизонтальной линией карниза, совершенно одинакового по всей очень большой длине здания, противопоставлено две башни. Одна из них, более высокая и увенчанная остроконечным шпилем-иглой с гербом Советского Союза, сдвинута вправо по отношению к главному фасаду



*И. Жолтовский. Дом Уполномоченного ВЦИК
(ныне здание Городского Совета) в Сочи. 1935—1936 годы.*



*И. Жолтовский. Дом Уполномоченного ВЦИК
(ныне здание Городского Совета) в Сочи. План. 1935 год.*

со стороны реки. Вторая башня, сравнительно невысокая, с фигурой женщины-работницы наверху, расположена симметрично с другой стороны, уравнивая композицию. Гольц ставит башни не спереди фасада и даже не в его плоскости, а во внутреннем дворе, благодаря чему архитектор сохраняет цельность распластанного объема, перенося силуэтные акценты на задний план, создавая панорамность фасада, соотношение которого с башнями меняется с различных точек зрения. Живописность постановки башен оживляет строгую симметричность здания. Гольц особенно любил и умел создавать проекты стройных, изящных и разнообразных вертикалей. И в этом проекте башни очень соразмерны всему зданию и мягко, тактично создают ему необходимую архитектурную связь с выразительным силуэтом Кремля.

Проект Второго дома Совета Труда и Оборона в Зарядье заслуженно привлек внимание архитектурной общественности и хотя и не был осуществлен, оказал известное влияние на рост архитектурного мастерства и художественную практику проектирования общественных зданий в первые послевоенные годы. Он и сегодня остается одним из лучших проектов застройки территории в Зарядье, по соседству с Кремлем.

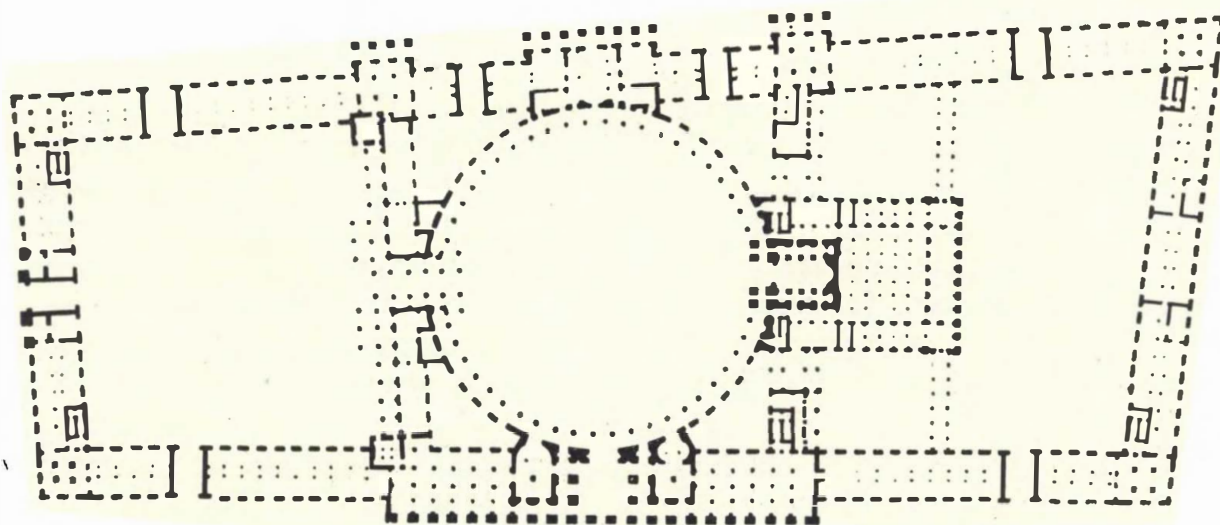
Во второй половине 30-х — начале 40-х годов очень многое было сделано в области архитектуры общественных зданий культурно-просветительного назначения. Сложившиеся типы зданий нашли широкое практическое применение. Однако и здесь эволюция была значительна и осуществлялась в направлении поисков более рациональных решений.

Одним из значительных зрелищных сооружений, построенных в Москве в предвоенные годы, явился концертный зал имени Чайковского. Его строительство было начато по проекту архитекторов С. Вахтангова и М. Бархина при консультативном участии Вс. Мейерхольда, для театра которого первоначально намечалось здание. Это должен был быть театр нового типа с зрительным залом-амфитеатром и сценой в виде арены. Однако со временем было принято решение отказаться от устройства в этом здании театра, а вместо этого соорудить концертный зал. Проектирование было передано архитекторам Д. Чечулину и К. Орлову.

Своеобразной формы амфитеатр, задуманный еще в первоначальном проекте, перекрытый необычным стеклянным потолком, фойе, вестибюль, входной портик, вытянутый вдоль одной из сторон площади Маяковского, в основном удачны, особенно, если принять во внимание, что авторам пришлось иметь дело не только с предшествующим проектом, но и с частично уже возведенным зданием. Хорошо спланированы совершенно изолированные от концертного зала и в то же время удобно связанные с ним гардероб и буфет. Аркада, сооруженная по сторонам зала на уровне его второго яруса, дает постановщикам некоторые дополнительные возможности, особенно для выступлений балетных ансамблей. Архитектурное качество этого сооружения снижает недостаточно высокий уровень отделочных работ и архитектурных деталей.



*Г. Гольц. Проект Второго дома Совета Труда и Оборны в Москве.
Перспектива. 1940 год.*



*Г. Гольц. Проект Второго дома Совета Труда и Оборны в Москве.
План. 1940 год.*

Самым крупным театральным зданием, сооруженным в предвоенные годы, был Центральный театр Красной Армии (стр. 101)¹. Строительство его, которое велось по проекту К. Алабяна² и В. Симбирцева, было завершено в 1939 году (окончательный вариант проекта относится к 1934 году). Авторы стремились создать образ не обычного, гражданского советского театра, но именно театра Красной Армии, превратить это здание в величественный памятник славы советских вооруженных сил. Авторы не пытались во внешних формах здания имитировать обычный скульптурный памятник, хотя и предполагали поставить на вершине театра фигуру красноармейца. Однако слишком буквальное понимание задачи «отразить в архитектуре Красную Армию» проявилось в ошибке уже в самом задании: взять за основу плана театра форму пятиконечной красноармейской звезды (стр. 101).

Такой прием был абсурдным уже по одному тому, что планы крупных зданий никогда не воспринимаются человеческим глазом, как какой-нибудь рассматриваемый сверху рисунок, и, следовательно, задуманная для плана символическая форма видна только на чертежах, да еще, может быть, с самолета. Следует отметить, что авторы проявили большую изобретательность в разработке звездообразного плана театра, однако им не удалось до конца преодолеть всех трудностей, связанных с его пятиконечной формой. Сравнительно хорошо вписался большой зрительный зал с балконами (общая его вместимость 2000 мест) в центральное десятиугольное ядро плана, заняв половину его площади. Вторая половина центрального ядра отведена под сцену, размеры которой оказались сильно преувеличенными, что создает для режиссеров, декораторов, а также актеров большие трудности³. Плохо использованы остроконечные углы звезды. В некоторых из них расположены буфеты и парадные лестницы, в других артистические уборные, однако полноценно использовать их явно не удалось.

Несомненным достоинством ЦТСА является прекрасное оборудование и современная механизация сцены (автор инженер И. Мальцин). Два больших вращающихся в различные стороны сценических круга, раздвижные порталы, специальные приспособления, позволяющие изменять рельеф сцены и даже заполнять часть ее водой, раскрывают большие возможности перед постановщиками.

Надуманность контура плана неизбежно наложила отпечаток и на внешний архитектурный облик театра. Здание имеет три яруса; большими уступами оно сужается кверху. Последний ярус напоминает небольшой парковый павильон, который должен был служить пьедесталом для статуи красноармейца, держащего

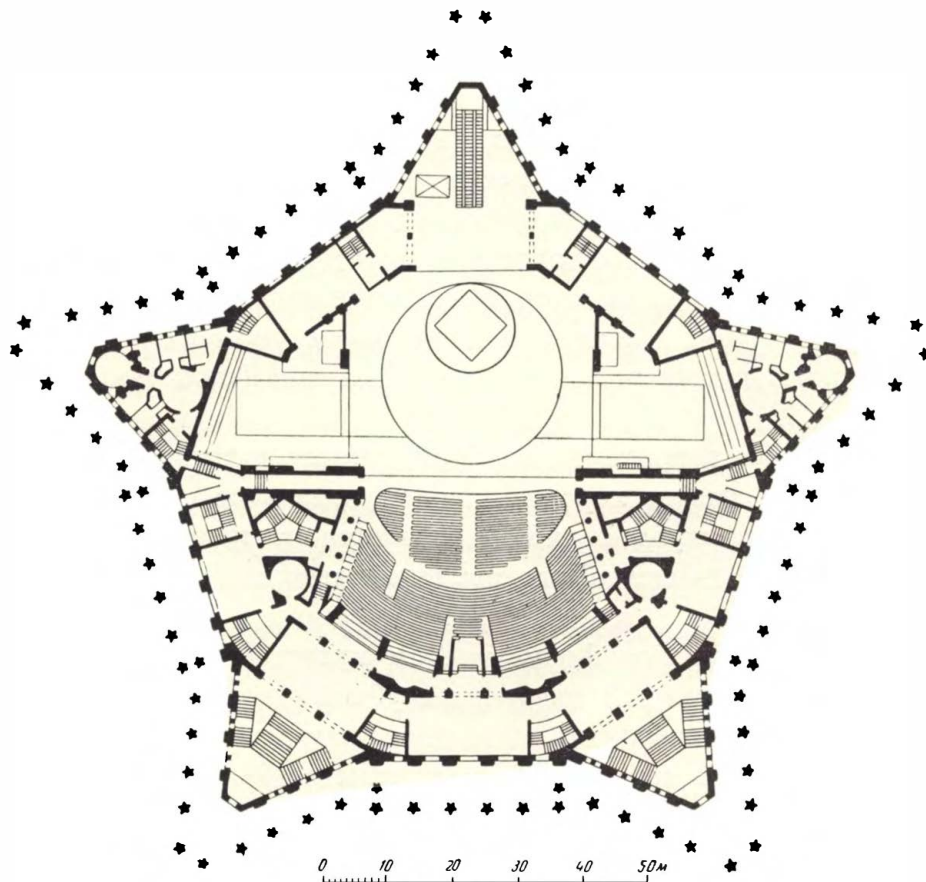
¹ Теперь Центральный театр Советской Армии (ЦТСА).

² Алабян Каро Семенович (1897—1959). Окончил в 1929 году архитектурный факультет московского ВХУТЕИИ, доктор архитектуры.

³ Предполагалось, что в ЦТСА будут осуществляться грандиозные театрализованные постановки с одновременным участием до 1000 артистов, включая кавалерию и настоящие танки. Для последних были созданы даже специальные танковые въезды. Практика показала неосновательность ориентировки на такие грандиозные представления.



К. Алабян, В. Симбирцев. Центральный театр Советской Армии в Москве. 1932—1939 годы.



К. Алабян, В. Симбирцев. Центральный театр Советской Армии в Москве. План. 1932—1939 годы.

в высоко поднятой руке светящуюся рубиновую звезду¹. Основной нижний ярус здания, имеющий высоту более пяти этажей, поднят еще на высокий гранитный цоколь и окружен колоннадой. Колоннада обходит все здание вокруг, превращая его в своеобразный звездчатый периптер.

Этим сооружением, однако, нельзя измерять определенный период поисков театра нового типа. Рост культуры советского народа потребовал массового строительства театров во всех городах страны. Уникальные сооружения, подобные театру Советской Армии, очень сложные и дорогие, должны были уступить место зданиям более скромным и компактным, с удобным планом. Но многое из того лучшего, что сложилось в эти годы в архитектуре театра, не только сохранилось в нашей практике, но и получило массовое распространение.

Одним из таких принципов, перекликающихся и со старыми традициями русской архитектуры, является ответственная градостроительная роль, которую обычно берут на себя театральные здания. Тот же театр Советской Армии, если бы он был удачнее решен, мог бы объединить всю застройку площади Коммуны и явиться главным элементом композиции всего прилегающего района, во многом определяя в этом ансамбле архитектурный облик города.

Если театр является сугубо традиционным типом сооружения, насчитывающим не одно тысячелетие в своей истории, то такие здания, как клуб или Дворец культуры были рождены советской эпохой. Разработка зданий подобного рода началась еще в начале 20-х годов, в проектах Дворцов Труда. Архитекторы здесь как бы «поднимали целину»: они должны были углубиться в разработку основных вопросов функциональной организации зданий нового типа, в исследование происходящих здесь сценических и культурно-бытовых процессов, отвечающих как потребностям коллектива, так и отдельных людей. Главным помещением клуба, как и Дворца культуры, являлся зал, в котором установившаяся традиция заканчивать большие собрания концертом потребовала устройства сцены. Дополненные различными клубными комнатами, лекционными аудиториями, библиотекой и читальным залом, а иногда и спортивными помещениями, общественные здания такого рода прочно вошли в жизнь. Попутно формировался и их архитектурный образ.

Одним из удачных примеров клубного здания, в котором уже нет излишней гигантомании и где нашли хорошее пропорциональное соотношение помещения для различных видов клубной работы, является построенный в 1937 году Дом культуры работников газеты «Правда» (архитекторы Н. Молоков и Н. Чекмонтаев).

Своими архитектурными формами Дом культуры связан с расположенным напротив зданием редакции. В центре, в глубине открытого парадного двора, образованного боковыми крыльями, находится театральный комплекс. По сторонам его в низких вытянутых корпусах расположены клубные помещения. Архитектур-

¹ Эта статуя еще не установлена.

ные формы здания просты. Крупный масштаб, открытая входная лоджия подчеркивают общественное назначение сооружения.

Интересным примером клубного здания является Дом архитектора, построенный в Москве в 1939—1940 годах коллективом столичных зодчих. А. Буров, создавший фасад Дома архитектора, в своих творческих поисках обратил внимание на одну из фресок Пьеро делла Франческа, изображающую некое здание с ярко окрашенным своеобразным фасадом. Это здание А. Буров принял за образец, однако, следуя ему, талантливый мастер не допустил слепого подражания и создал самостоятельное произведение, удачно введя декоративный картуш с эмблемой, используя фактуру и цвет в облицовке фасада.

Новое здание Дома архитектора, пристроенное вплотную к старому особняку, имеет лишь один выходящий на улицу фасад. Буров трактует его, как отдельно стоящую стену, завершенную очень красиво профилированным карнизом и прорезанную тремя большими входными арками. Стена-фасад облицована керамическими квадратными плитками, поставленными на угол по образцу античных римских облицовок. Искусственный камень, из которого выполнены венчающий карниз и обрамление арок, естественный мрамор, а также красные керамические плитки, составляющие основной фон фасада, и обведенная по контуру облицованной поверхности узкая полоса золоченых плиток,— все это создает превосходное сочетание фактуры и цвета. Смелость декоративного приема, необычайность архитектуры этого сооружения, вполне естественно порождали дискуссии и споры, которые не исключали признания его высоких художественных достоинств.

Интерьеры московского Дома архитектора проектировались другими авторами. Зал собраний, фойе и лестница выполнены по проекту А. Власова¹. Зал, рассчитанный на 560 мест, в плане почти квадратный. Высокий потолок его сплошь покрывает тонкая лепка неглубокого рельефа. Эстраду отделяет от зала только пурпурный занавес, подвешенный к кованой металлической штанге. Богатство изящно вылепленного сплошного декора потолка удачно контрастирует с совершенно гладкими белыми стенами, на которых размещены два барельефа, изображающие Московский Кремль и Афинский Акрополь. Архитектура всего здания отмечена хорошим художественным вкусом, она строга и проста, но празднична.

Большое место среди зданий культурно-просветительного и оздоровительного назначения, возводившихся в предвоенные годы, занимали кинотеатры, спортивные сооружения, санатории, строительство которых было массовым.

В 1936 году в Ленинграде был сооружен кинотеатр «Гигант», авторами которого являются архитекторы А. Гегелло и Д. Кричевский. В архитектуре этого здания, типичной для середины 30-х годов, авторам удалось создать образ общественного зрелищного сооружения, посещаемого большим количеством народа.

¹ Власов Александр Васильевич (род. в 1900 г.). Окончил в 1928 году архитектурный факультет Московского высшего технического училища, в 1936 году — факультет усовершенствования Академии архитектуры СССР. Профессор, доктор архитектуры.

Основной объем зрительного зала возвышается над подсобными помещениями. На главном фасаде над входом, отмеченным широким многоколонным портиком, расположен большой стеклянный витраж. Рисунок его несколько однообразен, но по вечерам, залитый изнутри электрическим светом, он хорошо выявляет назначение этого здания.

В дальнейшем развитие типов кинотеатров пошло по пути строительства зданий с несколькими зрительными залами. Это не только удобно для посетителей, так как сокращает время ожидания сеансов, но и позволяет сократить обслуживающие помещения, которые используются с двойной нагрузкой, но более равномерно. Большие двухзальные кинотеатры строятся не только в Москве, но и в Челябинске, Ленинграде, Калининне и в других городах. Примером такого здания может служить кинотеатр, построенный в Калининне архитектором В. Калмыковым. Кинотеатр расположен на набережной Волги и обращен к ней своим главным (торцовым) фасадом. В центре устроена большая заглубленная плоскость, используемая для рекламы. Здание фланкировано двумя башнями с открытыми перголами наверху. Усложненная объемная композиция кинотеатра, некоторая грубость деталей снижают архитектурное качество этого здания.

Среди многочисленных спортивных сооружений, построенных в рассматриваемый период, упомянем лишь одно — сравнительно небольшой, но очень удачный по своей архитектуре комплекс водной станции «Динамо» в Химках (Москва). Авторами этого комплекса, сооруженного в 1938 году, являются архитекторы Г. Мовчан и Л. Мейльман. Водная станция расположена поблизости от Химкинского речного вокзала на берегу Химкинского водохранилища, к которому обращены трибуны, остроумно спроектированные и составляющие основу ее архитектурной композиции. Центральная трибуна, представляющая собой наклонную железобетонную плиту, поднята на боковых стенках-пилонах так, что снизу образуется проход, к которому подводят широкие лестницы. Нижняя часть наклонной плиты, которая по замыслу авторов должна была быть расписана, обращена к главному фасаду и является основным элементом его композиции. Архитекторы очень хорошо использовали конструкцию сооружения, придав ей современную выразительную форму и заставив активно содействовать созданию художественного образа.

Широкий размах в 30-е годы получило санаторно-курортное строительство¹. В первую очередь расширялись и благоустраивались замечательные здравницы в Крыму, на Черноморском побережье Кавказа, минераловодческая группа курортов. Санаторное строительство велось комплексно: сооружались не только лечебные и жилые корпуса, но и разбивались парки, оборудовались пляжи, строились обслуживающие здания.

¹ Только во второй пятилетке на санаторно-курортное строительство было истрачено более 600 миллионов рублей. К 1939—1940 годам общее число курортных учреждений превысило 3,5 тысячи (из них более 2 тысяч санаториев), в то время как в царской России в 1916 году было всего 60 санаториев.



*М. Гинзбург. Санаторий Наркомтяжпрома имени Серго Орджоникидзе
в Кисловодске. 1937 год.*

Примером интересного санаторного комплекса является построенный в 1937 году в Кисловодске группой зодчих под руководством архитектора М. Гинзбурга санаторий Наркомтяжпрома имени Орджоникидзе (стр. 105)¹. Авторы проекта проявили исключительное внимание к использованию местных природных условий, к композиционной связи зданий с прекрасным окружающим ландшафтом, с величественной панорамой главного кавказского хребта, увенчанного раздвоенной вершиной белоснежного Эльбруса. Участок строительства санатория включает в себя высокое верхнее плато и Ребровую балку, поросшую зеленью. Санаторий построен на верхней площадке в зоне наиболее благоприятных климатических условий. Планировка территории осуществлена так, что «вся композиция при первом взгляде должна восприниматься как легко читаемая схема,

¹ В проектировании и строительстве санатория НКТП в Кисловодске, кроме М. Гинзбурга, участвовали архитекторы С. Вахтангов, Е. Попов (режимные корпуса), Н. Леонидов (главная лестница), В. Калинин (планировка комплекса совместно с Е. Поповым), Л. Залеская (планировка парка) и другие. В работе участвовали также художники: В. Фаворский, Г. Рублев и другие.

сложность которой постепенно обнаруживается при внимательном рассмотрении»¹. Очень хорошо использовав рельеф местности, авторы создали интересные панорамы санатория со стороны главных подходов (через парк Ребровой балки по главной лестнице, живописно врезанной в естественный амфитеатр, и с противоположной стороны, где к санаторному комплексу подводит автомобильная дорога).

Все жилые помещения ориентированы на юг и юго-восток. Широкие окна раскрывают интерьеры в окружающую природу, являясь архитектурным обрамлением естественных ландшафтов. Комнаты удобно распланированы и обставлены специально сделанной мебелью².

Внешняя архитектура санаторного комплекса лаконична и в то же время выразительна благодаря гармоническому сочетанию простых, уравновешенных объемов жилых корпусов с помещенным между ними лечебным корпусом.

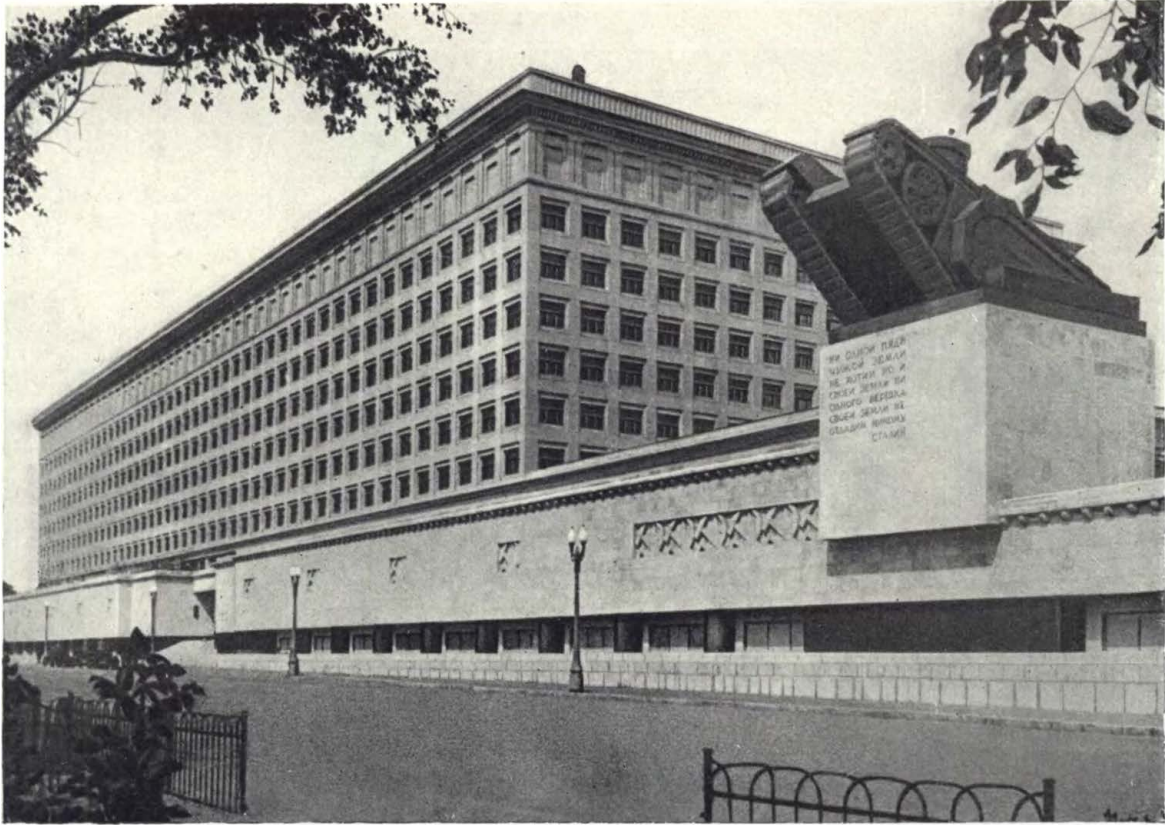
В работе над санаторием НКТП в Кисловодске М. Гинзбург сумел взять от конструктивизма предшествующих лет его здоровые положительные черты, такие, как свободная и органичная композиция плана, выявление в архитектуре функционального назначения сооружений, простота и четкость художественных форм. В то же время архитектура санатория свободна от навязчивого геометризма и сухого упрощенчества. Все это, несмотря на частные недостатки, делает санаторий НКТП в Кисловодске одним из значительных произведений советской архитектуры.

Отметим, что массовое строительство санаториев в предвоенный период не всегда шло по верному пути. Уже в это время начали проявляться тенденции к помпезным дворцовым композициям, к пышному декору, к чрезмерному многообразию и эклектичности архитектурных форм. Огромные колоннады, лоджии, пышно обставленные жилые палаты не только влекли за собой неэкономичность санаторно-курортного строительства, но часто уводили архитектора от решения основной задачи: создания максимальных удобств для трудящихся. К числу таких чрезмерно пышных, но не обладавших высоким художественным качеством курортных сооружений относятся, например, санаторий Наркомтяжпрома (архитектор И. Кузнецов, 1936 г.) и санаторий «Красная Москва» (архитектор Б. Ефимович, 1938 г.) в Сочи. Естественно, что такое направление снижало эффективность и художественное качество санаторно-курортного строительства.

Ранним примером архитектуры больших учебных зданий может служить Академия имени Фрунзе в Москве, построенная по проекту Л. Руднева в 1932—1937 годах (стр. 107). Будучи выдающимся мастером монументальных компози-

¹ М. Гинзбург. Архитектура санатория НКТП в Кисловодске. М., 1940, стр. 5.

² Так как отечественная промышленность выпускала до 1937 года в основном устаревшие типы мебели, авторский коллектив М. Гинзбурга создал специально для санатория НКТП проекты обстановки, осветительной арматуры, оборудования. Это повысило общий уровень оформления интерьеров и позволило повысить архитектурное качество и художественную культуру других санаторных комплексов.



*Л. Руднев, В. Мунц. Здание Академии имени М. В. Фрунзе в Москве.
1932—1937 годы.*

ций, Руднев особое внимание обратил на образ военной академии, стремясь отразить в ее формах мужество, волю, силу Советской Армии. С Л. Рудневым сотрудничал архитектор В. Мунц.

Основной восьмизэтажный прямоугольный объем здания Академии прорезан геометрически правильным и четким ритмом квадратных окон, расположенных в углублении таких же квадратных кессонов. Этот прием придает стене здания строгость и силу. Здание возвышается над сильно выступающим цокольным этажом, почти глухие каменные стены которого еще более монументализированы редко расположенными заглубленными, высеченными в камне рельефными изображениями серпа и молота. Глухая часть цоколя нависает над горизонтальной лентой невысоких окон, разделенных простенками из полированного лабрадора. Цокольный этаж сооружения, увенчанный выразительным карнизом в виде простой выносной плиты с белокаменными кронштейнами, своими лаконичными формами производит особенно сильное впечатление. В общую симметричную композицию здания умело внесен оживляющий ее элемент в виде динамически сдвинутого куба с совершенно гладкими поверхностями, служившего постаментом для огромного бронзового танка, выполненного в мощных обобщенных формах.

Внутренняя планировка здания целиком подчинена функциональным требованиям и достаточно рациональна, если не считать некоторых неудобных и затемненных помещений, расположенных в цокольном этаже.

Здание Академии, обращенное своим главным фасадом к большому скверу, разбитому на Девичьем поле, много выигрывает благодаря обширному свободно озелененному пространству перед ним, которое оправдывает крупномерность составляющих его объемов. Композиция здания обладает ярко выраженной динамикой форм. Выступающий цокольный этаж, образующий углубление у входа, еще более выдвинутый вперед постамент танка и металлическое изваяние мощной машины, неудержимо стремящейся вперед, — все это составляет напряженный, динамический силуэт здания, развивающийся не на фоне неба, а перед плоскостью основного прямоугольного объема. Этот прием оживляет архитектурную композицию, помогает мастеру создать произведение, обладающее большой впечатляющей силой и ярким, надолго запоминающимся художественным образом.

Многочисленные работы русских архитекторов были осуществлены в братских советских республиках, где опытные мастера Москвы и Ленинграда, помогавшие местным национальным зодчим, не имевшим достаточного опыта, старались создать произведения, близкие и понятные народу этих республик. Для этого они внимательно изучали и стремились использовать лучшие традиции (а иногда и формы) местной национальной архитектуры. Характерными примерами подобного архитектурного творчества, проходившего при содействии, а иногда и авторском участии местных зодчих, служат такие крупные здания, как филиал Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси (А. Щусев; *стр. 109*), Дом Правительства в Баку (Л. Руднев) и Дом Правительства в Тбилиси (В. Кокорин и Г. Лежава; *стр. 110*). В 30-е годы русские архитекторы подготовили большой отряд зодчих для национальных республик, оказав этим им неоценимую помощь.

Проблема национальной формы в советской социалистической архитектуре очень важна. Она неразрывно связана с общей закономерностью развития всех видов советского искусства, основанного на дружбе народов, на ленинской национальной политике в области культуры. Острием своим эта проблема направлена против идей буржуазного космополитизма и на утверждение народности искусства.

Несомненных успехов в этом направлении достигла и советская архитектура. Однако нередко некоторые русские архитекторы, работавшие в братских республиках, а также и некоторые архитекторы самих этих республик, понимали задачи слишком упрощенчески как простое некритическое перенесение в современное зодчество всевозможных архитектурных форм и декора, какие имелись в истории национального развития той или иной из советских республик. При этом не принимались во внимание ни функциональное назначение прежних построек, ни их идейный смысл (иногда связанный с религиозно-культовыми особенностями, вкусами господствовавших классов и т. п.), ни их обусловленность прежним уровнем строительной техники допромышленного периода. Вместо того чтобы усвоить ценнейшие прогрессивные традиции национальной архитектуры, в ко-



*А. Щусев. Здание филиала Института Маркса — Энгельса — Ленина
в Тбилиси. 1933—1938 годы.*

торых нашли свое выражение местные особенности республики (географические, климатические, накопленный опыт в использовании местных материалов и т. д.) и высокоразвитый художественный вкус народа, и, переработав эти лучшие традиции, умело сочетать их с применением современной индустриальной строительной техники, многие архитекторы пошли по иному пути. Они встали на путь простого механического перенесения приемов старой архитектуры вплоть до ее конструктивных решений, что неизбежно вело к эклектике и архаизму. В республиках Востока, например, широко применялись стрельчатые арки — не в виде элемента декора, а как форма перекрытия; это требовало сооружения специальной опалубки для железобетона и т. д. Неудивительно, что подобная практика не могла дать прогрессивных решений проблемы создания современного социалистического архитектурного стиля, национального по форме.

Серьезные ошибки допускались не только в тех республиках, которые имели длительные архитектурные традиции (Узбекистан, Армения, Грузия и другие), но и там, где народ по существу не знал своего национального каменного зодчества. Так, например, в Казахстане и Киргизии была проделана огромная и очень



*В. Кокорин, Г. Лежава. Дом Правительства Грузинской ССР в Тбилиси
(1-я очередь). 1934—1938 годы.*

важная работа по созданию оседлых поселений кочевников. Но при поисках архитектурных форм национального зодчества здесь нередко прибегали к надуманным архаическим решениям, как это было в частности, в одной из работ архитекторов Академии коммунального хозяйства, где пытались воспроизвести в камне формы кибитки кочевников, считая, что это и есть борьба за национальную самобытность киргизской архитектуры. Естественно, все это вело лишь к компромитированию идеи национального стиля и породило культ нелепой архаики, архитектурных излишеств и украшательства. Лучшие произведения национальной архитектуры, созданные в эти годы в республиках, основывались на совершенно иных принципах: на учете живых потребностей труда, быта, общественной жизни и развития эстетических взглядов современных социалистических наций, на учете местных климатических и природных условий, местных строительных материалов и т. п. Именно здесь коренилось национальное своеобразие зодчества братских республик, в полной мере сохраняющее свое значение и поныне.



Шестого февраля 1935 года делегаты VII Всесоюзного съезда Советов первыми пересекли Москву по подземной магистрали метрополитена. Решение Июньского пленума ЦК ВКП(б) 1931 года о строительстве метрополитена было претворено в жизнь всего за три года работы. Пуск метрополитена произвел коренное изменение в городском транспорте столицы, который был до этого времени перегруженным. Новые подземные артерии, приняв в свое русло мощные потоки пассажиров, улучшили и ускорили городское движение, сделали более комфортабельной жизнь и быт горожан¹. К этому времени уже действовали такие дороги в Лондоне и Париже, Берлине и Будапеште, Нью-Йорке, Вене, Мадриде и в ряде других крупных столичных городов мира. Метрополитен, построенный в Москве, самым существенным образом отличался от сооружений того же назначения, имеющих в капиталистических странах².

В Москве строительство метрополитена было органически связано с планом реконструкции города и осуществлялось в строгой очередности, учитывавшей интересы большинства городского населения, взаимное размещение и перспективы развития жилых районов, общественных центров, мест приложения труда. Линии метрополитена проложены вдоль основных городских магистралей, несущих на себе наибольшую транспортную нагрузку, и так же, как они, образуют в плане города систему радиусов, объединенных кольцевой линией³. Первая очередь метрополитена прошла от Сокольников до Крымской площади через Комсомольскую

¹ Уже в 1935 году московский метрополитен перевозил ежедневно 177 тысяч пассажиров. К 1940 году его провозная способность возросла до миллиона тридцати тысяч человек; в 1954 году она составила 1689 тысяч, в 1958 — свыше 2 миллионов человек в сутки.

² За границей метрополитен строился частновладельческими компаниями, причем отдельные линии часто сооружались различными предпринимателями, стремившимися к получению максимальных прибылей. Следствием этого явились затесненные габариты внутренних помещений, плохое освещение и проветривание, полное пренебрежение к архитектурной отделке станций и их эстетической выразительности. Характерно, что особенно в первое время за рубежом широко распространилось строительство метрополитена на открытых эстакадах, которые сооружены над улицами. Этот способ, как более дешевый, привел к тому, что, например, в Нью-Йорке в начале XX века было 130 километров таких эстакад, по которым происходило движение поездов. Этот вид городского транспорта создавал невыносимые условия для населения, проживавшего поблизости.

Несмотря на ряд улучшений и модернизацию, метрополитен в капиталистических странах и теперь ни в какой мере не может сравниться с технической оснащенностью и удобствами, характерными для московского метрополитена. Например, радиусы закругления пути в советском метро в 2—2,5 раза больше, чем в метро других стран; значительно меньше уклоны пути, — все это обеспечивает особую плавность движения. Длина его станций в 1,5 раза больше, чем в парижском метро (это позволяет принимать поезда, состоящие из 8 вагонов). Особое внимание уделено вентиляции, которая во многих странах осуществляется лишь самими поездами, перегоняющими воздух с одной станции на другую. Станции московского метрополитена имеют восьми-девятикратный обмен воздуха в час против шестикратного обмена в Нью-Йорке, пятикратного в Лондоне и еще меньшего в Париже. Эти высокие технические качества московского метрополитена обеспечивают пассажирам высокий комфорт, способствуют восприятию его художественных качеств.

³ Хотя Большое кольцо метрополитена было осуществлено (так же, как и ряд радиальных линий) в послевоенные годы, оно было задумано уже в начале строительства.

площадь с ее вокзалами и через центр города. В Охотном ряду от основной трассы отходил Арбатский радиус, заканчивавшийся у Смоленской площади.

Уже в процессе проектирования всего комплекса метро первой очереди, включавшего, кроме подземных станций, наземные павильоны, силовые подстанции и другие постройки, проявилось принципиально новое отношение к метрополитену, который в советских условиях рассматривался как сооружение особого рода, где техника и искусство слиты в неразрывном единстве, одухотворенном высокими социальными идеями.

Художественный образ станций метрополитена фактически не имел прототипов в истории мировой архитектуры. Он складывался в процессе работы советских зодчих, выкристаллизовываясь, оттачиваясь, становясь более содержательным по своей идейной направленности. Постепенно выявлялась специфика этого своеобразного объекта архитектурного творчества, формировались принципы композиции подземных станций, находились все новые и новые приемы организации внутреннего пространства, освещения, обработки деталей. В то же время развитие архитектуры московского метрополитена не было оторванным и от общей практики советского зодчества этого периода. Поэтому в архитектуре метро отразились как различные этапы формирования специфики сооружений нового типа, так и этапы общего развития советского зодчества¹.

Первой стадией работы над архитектурой метрополитена явился конкурс, состоявшийся в самом начале 1934 года. В нем приняли участие архитектурно-проектные мастерские Моссовета и Моспроекта. Всего на конкурс было подано свыше тридцати проектов. К этому времени уже были решены все сложные технические задачи, и архитекторы получили вполне ясное и определенное задание.

В метрополитене очень велико значение функциональных и технических задач. С одной стороны, это транспортное сооружение, в котором все должно быть подчинено требованию быстро и с удобством доставлять пассажиров в нужную часть города; с другой, — метро является сложным строительным объектом, где условия производства работ и применяемые конструкции определяют многие другие проблемы и пути их решения. Естественно, что то и другое оказало самое существенное влияние на выбор художественных средств и приемов организации архитектурного пространства. Проектируя станции метрополитена, архитектор встретился с заранее строго предопределенными габаритами помещений, характером и взаимным расположением подземных залов. Поэтому для того чтобы уяснить конкретную ситуацию и реальные возможности, в которых велось архитектурное проектирование и формировался художественный образ станций московского метрополитена, необходимо в нескольких словах охарактеризовать инженерные принципы и решения, положенные в основу строительства метрополитена в Москве.

¹ См. М. Тосуюова. Развитие архитектурного образа московского метрополитена. Кандидатская диссертация. Рукопись, 1952.



И. Ф о м и н. Станция московского метрополитена «Красные ворота». 1935 год.

Прокладка тоннелей в Москве представляла большую трудность, которую обусловили сложные и разнообразные грунты (наличие в некоторых местах плывунов), запутанная уличная сеть и сложное по расположению подземное хозяйство города. Специальные экспертные комиссии (в том числе три иностранных — немецкая, французская и английская) изыскивали методы строительства. За основу было принято предложение советских инженеров, настаивавших на закрытом способе проходки тоннелей. Этот метод полностью себя оправдал в дальнейшем, так как в процессе строительства не нарушал нормальной жизни города. Разработка грунта при строительстве первой очереди шла горным способом с деревянным креплением и последующим бетонированием тоннелей.

Станции метрополитена первой очереди строительства можно разделить на две основные группы: мелкого заложения (они расположены на глубине 7—9 метров от поверхности) и глубокого заложения. От глубины заложения зависел метод сооружения станции и даже характер ее внутреннего пространства, которым мог оперировать архитектор. При мелком заложении станции сооружались открытым способом; котлован вырывался непосредственно с поверхности земли, вертикальные стенки его бетонировались и все сооружение перекрывалось железобетонными

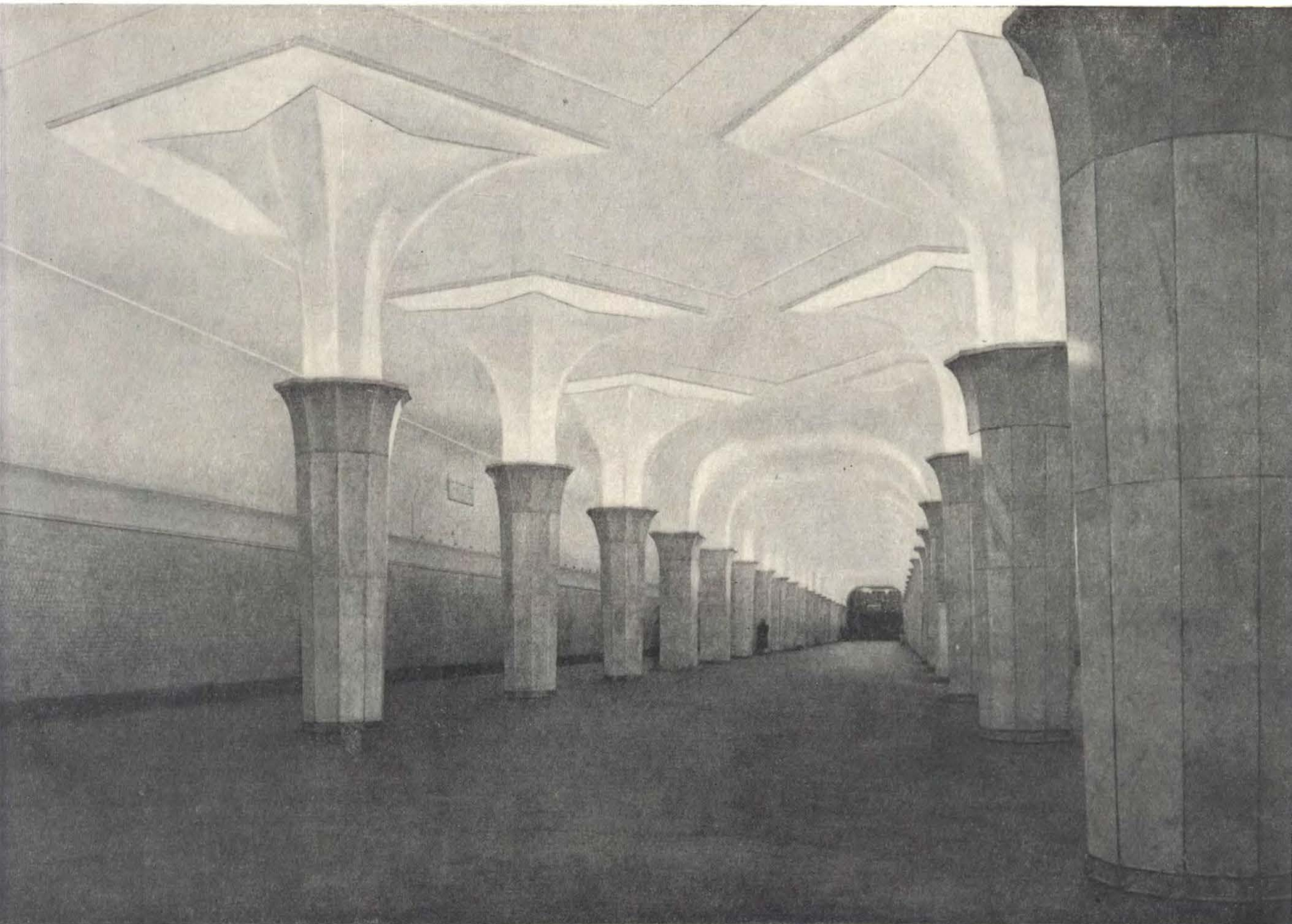
(обычно балочными) конструкциями. В этих условиях в распоряжении архитектора оказывалось единое, нерасчлененное пространство станции, чаще всего прямоугольного сечения с внутренними столбами или без них. Иначе обстоит дело при сооружении станций на большой глубине. Советскими метростроителями еще в 1934 году был разработан новый тип станции оригинальной конструкции, получивший в дальнейшем самое широкое распространение во всех очередях строительства метрополитена Москвы и Ленинграда. Станция такого типа состоит из трех одинаковых параллельно расположенных цилиндрических тоннелей (диаметр их обычно 9,5 метров), из которых два боковых предназначены для приема поездов, а средний для устройства пассажирского зала. Тоннели связываются между собой проемами в боковых стенках.

В строгих рамках, определенных конструкциями и технологией метрополитена, зодчие должны были не только найти архитектурный образ сооружения нового типа, но и обеспечить удобную планировку, способную правильно организовать интенсивные потоки пассажиров. Особенно важно было найти возможность средствами архитектуры зрительно преодолеть в облике станций гнетущее ощущение подземелья, заставить человека забыть о тысячах тонн земли, сдавливающих стены станции со всех сторон, убедить его силой художественных образов в абсолютной надежности конструкций, уверенно воспринимающих по воле их создателей давление грунта и распор.

Наиболее удачным среди работ, представленных на конкурс, был проект станции метро «Красные ворота», созданный И. Фоминым. Этот проект демонстрирует творческое освоение мастером наследия русского классицизма. Новаторское отношение к деталям и максимальное упрощение их сочетаются с тектонической основой, свойственной архитектуре классицизма. Здесь все значительно и монументально. Низкие мощные пилоны с нишами поддерживают широкий карниз, на котором покоится кессонированный свод. В промежутках между пилонами под самым карнизом зажаты пологие арки, создающие иллюзию горизонтального распора. Но если стены станции обладают массивностью и весом, то сводчатое перекрытие в противоположность им — легко и воздушно. Этому способствует превосходно задуманная цветовая гамма подземных залов. Как бы перекликаясь с названием станции, пилоны сделаны темно-красными, пол расчерчен красными и желтыми квадратами, подчеркивающими перспективу интерьера, а кессонированный свод побелен (*стр. 113*).

В многочисленных проектах, представленных на конкурс, отразились разнообразные творческие искания советских архитекторов, характерные для этого времени¹. В процессе дальнейшего проектирования и строительства, проходивших

¹ Значительная часть проектов имела существенные недостатки, связанные с формалистическими заблуждениями предшествующих лет. Это проекты Н. Ликина, А. Земского, Б. Виленского, В. Ершова и других. Поэтому, хотя конкурс 1934 года имел большое значение для определения основного направления в архитектуре метрополитена, только два его проекта (Н. Колли и И. Фомина) почти без изменений были превращены в жизнь.



*А. Душкин и Я. Лихтенберг. Станция московского метрополитена
«Дворец Советов» (теперь «Кропоткинская»). 1935 год.*

в обстановке исключительного внимания со стороны партийных и советских руководящих организаций, а также архитектурной общественности Москвы, был создан тот совершенно новый тип общественного сооружения, который органически вошел в облик социалистической Москвы.

Среди весьма разнообразных по своей архитектуре станций метро первой очереди одной из наиболее удачных, безусловно, является «Дворец Советов» (теперь «Кропоткинская»), созданная архитекторами А. Душкиным¹ и Я. Лихтенбергом (вклейка). Отличительной особенностью этой станции является ее удобство, простота, лаконичность и вместе с тем выразительность всех ее архитектурных форм. Строительство станции «Дворец Советов» велось открытым способом, поэтому она получила простой прямоугольный внутренний объем, который разделен двумя рядами слегка расширяющихся кверху десятигранных колонн, поддерживающих безбалочное перекрытие. Ствол каждой колонны на $\frac{2}{3}$ высоты облицован белым мрамором², а выше продолжается как венчающая часть, расходящаяся во все стороны раструбом и плавно переходящая в плиту перекрытия. Верхняя часть колонны, так же как и потолок, оставлены без всякой облицовки: они только побелены. Основной архитектурный эффект создается благодаря исключительно удачному освещению. Сильные лампы, скрытые наверху за уступом колонны, там, где кончается ее мраморная облицовка, скользящими лучами высвечивают ее завершающую часть и мягким, отраженным от белоснежного потолка светом заливают зал. Особенно ярко освещены шейки колонн, расположенные у самых ламп, невидимых зрителю. Этот неожиданный эффект освещения создает впечатление необычайной легкости, почти невесомости перекрытия и способствует ощущению свободы и простора, которым отличается интерьер этой станции.

Тот факт, что в архитектуре станции «Дворец Советов» удалось создать эмоциональный художественный образ, целиком опираясь на характерные черты безбалочного перекрытия — плавный переход несущих стоек в плоскую железобетонную плиту, — не является случайным. Максимальное использование заключенных в самой конструкции средств художественной выразительности — это здоровая и прогрессивная тенденция, достаточно широко проявившаяся в архитектуре станций метрополитена первой очереди и всегда дававшая хорошие результаты. Естественно, что степень успеха, обеспеченного реализацией этого принципа, в различных станциях была различной и зависела от художественного мастерства зодчего.

Однако важно подчеркнуть, что при органическом сочетании в замысле зодчего конструкций и архитектурных форм вполне возможно самыми простыми и дешевыми средствами создать глубокий художественный эффект.

¹ Душкин Алексей Николаевич (род. в 1903 г.). В 1930 году окончил Харьковский архитектурно-строительный институт.

² Первоначально колонны станции были оштукатурены на всю высоту. Облицовка их мрамором относится к 1956 году. Тогда же простой асфальтовый пол был устлан темным полированным гранитом.



Д. Чечулин. Станция московского метрополитена «Комсомольская». 1935 год.

К сожалению, впоследствии архитектура большинства станций московского метро развивалась иными путями, все дальше отходя от строгих и лаконичных архитектурных форм.

В архитектуре станции «Дворец Советов» особенно отчетливо выступает роль и значение освещения — проблема, исключительно важная для всех без исключения подземных сооружений. Уже тот факт, что интенсивность освещения станций московского метрополитена намного выше, чем в других, капиталистических странах¹, активно способствует общему светлому и радостному облику советского метро. В подземных залах, полностью лишенных естественного света, от характера и расположения источников искусственного освещения самым существенным образом зависит облик всего сооружения. Именно свет «лепит» архитектурную форму станции как в целом, так и в отдельных ее частях. Со светом связаны и цветовое решение и детали, которые должны учитывать близость, интенсивность и направленность источника света. Все эти сложные вопросы архитектурного освещения подземных станций возникли уже при строительстве первой очереди метро-

¹ За границей на станциях метрополитена освещенность, как правило, не превышает 45 люксов. В Москве была принята освещенность станций от 50 до 125 люксов.



А. Душкин. Станция московского метрополитена «Маяковская». 1938 год.

политена. Естественно, что они решались неодинаково и не всегда удачно¹. Но успех, который выпал на долю станции «Дворец Советов», привлек внимание проектировщиков. С этого времени архитектурное освещение стало одним из основных компонентов в палитре архитекторов, работающих над образом станций метрополитена.

Среди станций метрополитена первой очереди следует хотя бы кратко упомянуть еще некоторые. «Комсомольская» (архитектор Д. Чечулин) — самая крупная из станций первой очереди (стр. 116). Она обслуживает три крупнейших вокзала столицы. Естественно, что здесь особое внимание было уделено планировке и общей композиции станции, которая получила кроме центральной платформы островного типа широкие балконы, проложенные над путями и способствующие более равномерному распределению потоков пассажиров. Станция «Библиотека имени Ленина» (архитектор А. Гонцкевич) так же, как и предыдущие, относится к станциям мелкого заложения. Но ее отличительной особенностью является отсутствие внутренних опор, благодаря чему она кажется более просторной.

¹ На некоторых станциях метро освещение «безразлично» по отношению к архитектуре, но есть случаи, когда оно даже нарушает логику архитектурных форм.

В архитектуре некоторых станций первой очереди строительства, как «Парк культуры имени Горького» (архитекторы Г. Крутиков и В. Попов), «Держинская» (архитектор Н. Ладовский) ощущается некоторая неуверенность зодчих, впервые столкнувшихся с необычной задачей. Порой невысока художественная культура деталей, которые иногда грубоваты и немасштабны. Особенно неудачна архитектура станции «Держинская», где слегка выступающие пилястры, вопреки тектонической логике, изогнуты по форме тоннеля. Однако общий уровень первой очереди московского метрополитена был достаточно высок, и смелые, новаторские решения, найденные в лучших его станциях, обусловили несомненно большой художественный эффект архитектуры этого ансамбля. Следует подчеркнуть, что метрополитен был пущен в 1935 году, когда в Москве не было еще ни одной по-настоящему реконструированной улицы, ни одного законченного наземного ансамбля. Появление заново созданных, красивых и удобных подземных магистралей явилось в это время частицей будущей архитектуры социалистической Москвы, убедительным свидетельством реальности намеченных градостроительных преобразований. Так и восприняли метрополитен москвичи: после его открытия множество народа посещало его станции. Архитектура метро сразу же стала важным средством эстетического воспитания народа.

Станции метрополитена второй очереди, введенные в эксплуатацию в 1937—1938 годах, существенно отличались от станций первой очереди. Прежде всего изменилась техника строительства, усовершенствовались конструкции. Проходка тоннелей велась уже с помощью механизированных щитов. Появилась возможность широкого использования металла. Вместо бетонирования облицовка стен стала вестись сборными чугунными тубингами. Благодаря этому удалось значительно улучшить конструкцию пилонных станций. Существенным явилось создание нового типа колонных станций, в которых массивные пилоны заменены несравненно более тонкими металлическими колоннами. Это позволило широко раскрыть и объединить пространство пассажирских и перонных залов, сделать интерьер станций глубокого заложения таким же просторным и воздушным, как и интерьер станций, строившихся открытым способом.

Впервые такая конструкция была применена на станции «Маяковская» (архитектор А. Душкин; *стр. 117*). Так же как и в станции «Дворец Советов» автор стремится здесь построить архитектурный образ исключительно на использовании художественных возможностей конструкции (на основе металлических столбов, переходящих в своей верхней части в подпружные арки коробового очертания, создана интересная легкая пространственная система). Полосы рифленой нержавеющей стали, впервые примененные здесь для колонн и арок, в сочетании с темно-розовым полированным гранитом облицовки придают красивый, современный вид архитектуре этой станции, носящей имя Маяковского. Очень удачно объемно-пространственное построение станции, средний неф которой выше боковых. Такого результата удалось достигнуть за счет смелого решения: верхняя часть тубингового цилиндра центрального тоннеля опирается не на стойки, а на своды бо-

ковых цилиндров. Этой работой А. Душкин еще раз зарекомендовал себя талантливым изобретателем новых конструктивных форм.

Для усиления выразительности станции «Маяковская» были пока еще сравнительно робко использованы элементы синтеза искусств: в эллиптических куполах, расположенных между пересекающимися арками, помещены мозаичные плафоны¹.

Стремление осуществить синтез искусств чувствуется в архитектуре не только станции «Маяковская», но и других станций второй очереди, в образном решении которых использованы средства изобразительных искусств.

В образах станций первой очереди не было конкретной тематической направленности,— их архитектура отличалась общей приподнятостью, светлым и радостным мироощущением, соразмерностью по отношению к человеку. Только на станции «Комсомольская» была сделана попытка конкретизации темы путем введения живописных панно (художник Е. Лансере). Однако и здесь живописные панно, расположенные в аванзале, органически не были связаны с архитектурой и являлись самостоятельными картинами почти станкового характера.

Начиная со второй очереди архитектура московского метрополитена становится тематически обоснованной. Синтез архитектуры, живописи и скульптуры позволяет отразить индивидуальную тему в образе каждой станции метрополитена². Правда, скульптурные и живописные элементы в облике станций метро второй очереди не стали еще органически неотъемлемой частью архитектуры, как этого требует подлинный синтез искусств (можно вспомнить, например, барельефы на станции «Динамо» или неудачное расположение бронзовых скульптур на станции «Площадь Революции»). Однако в то же время выявились огромные возможности, тающиеся в творческом содружестве архитекторов, скульпторов и художников³.

Высоким архитектурным мастерством отмечена станция «Площадь Свердлова» — последнее произведение И. Фомина, осуществленное уже после смерти автора под наблюдением одного из его учеников архитектора Л. Полякова⁴. И. Фомин во многом развивает здесь идеи, заложенные в предыдущей его станции «Красные ворота». Архитектор использует те же приемы и средства выразительности: кессонированный свод, карниз того же профиля, выложенный квадратами мраморный пол. Хороши по своей форме и пропорциям мощные каннелированные столбы, прислоненные к пилонам и как бы несущие свод. Слегка тронутые позо-

¹ Следует отметить, что место для этих мозаик, выполненных художником А. Дейнека, выбрано очень неудачно. Слишком заглубленные мозаики плохо видны с обычных точек зрения.

² Архитектура станции «Площадь Свердлова» посвящена расцвету советского театрального искусства; станция «Динамо» раскрывает в барельефах тему советского спорта.

³ Более подробно проблема синтеза искусств в московском метрополитене изложена в разделах «Скульптура» и «Монументальная живопись».

⁴ Поляков Леонид Михайлович (род. в 1906 г.). В 1929 году окончил архитектурный факультет ленинградского ВХУТЕИН.

лотой венчики и фигурки из майолики, экономно размещенные в кессонах свода, являются примером бережного отношения к архитектурному убранству, разумное использование которого в небольшом количестве только повышает его ценность.

Достоинство этого произведения И. Фомина заключается в благородстве и тонкости художественного образа, в создании которого автору удалось сочетать преемственные связи с русским классическим зодчеством и практическое назначение инженерного сооружения; решение станции отличается свежестью, свойственной работам большого мастера.

К станции «Площадь Свердлова» близка по архитектурным устремлениям автора еще одна станция второй очереди — «Курская»¹. Ее характеризует монолитность композиции, мужественность и сила архитектурных форм. Немало творческих находок и изобретательности было проявлено в таких станциях, как «Сокол» (архитекторы К. и Ю. Яковлевы), где интересна форма сводов и промежуточных опор, «Белорусская радиальная» (архитекторы Н. Быкова и И. Таранов), где хорошо подобраны облицовочные материалы, и в других.

При строительстве метрополитена в Москве были использованы необычайно разнообразные конструктивные и отделочные материалы, которыми так богата наша страна. Прохоро-баладинский мрамор, белый с прожилками мрамор «коелга», серо-голубой «уфалей», красный с фиолетовым оттенком «тагил», золотисто-желтый крымский «биюк-янкой», кавказские мраморы «салиэти», «давалу», «шроша», северные граниты и многие другие превосходные по своим качествам естественные камни одели стены метро, создали замечательное богатство и разнообразие его колорита, гармоничного, как в живой природе. Применение естественных каменных материалов не только активно повлияло на формирование светлого и праздничного облика метрополитена, но и обеспечило долговечность его колористики, создав поверхности, устойчивые к сырости, поддающиеся чистке и полировке.

Развитие архитектуры метрополитена, явившееся замечательной страницей в истории советского зодчества, естественно, не было свободно и от недостатков, которые становились порой значительными. Если станции первой очереди, отличавшиеся простотой и большой скромностью, в отдельных случаях несут следы профессиональной неуверенности и недостаточного мастерства их авторов, то на последующих этапах советские архитекторы значительно повысили мастерство в общей композиции и культуру архитектурных деталей. Метрополитен стал для них столь же привычным объектом творчества, как и любое другое общественное здание. Но вместе с тем то в одном, то в другом произведении стали все сильнее проявляться тенденции излишней декоративности, а иногда и эклектики. Примером может служить станция метро «Киевская» (архитектор Д. Чечулин), отличающаяся совершенно ненужной пышностью в сочетании с невысоким архитектурным вкусом.

¹ Эта станция Покровского радиуса построена по проекту архитектора Л. Полякова.

Лучшие, прогрессивные принципы архитектуры подземных станций, найденные при строительстве московского метро первой и второй очереди, сохранили свое значение и теперь. В наше время они послужили основой для создания архитектуры ленинградского метрополитена и помогают работе украинских архитекторов, сооружающих метрополитен в Киеве. Сила художественного воздействия архитектуры метрополитена велика. Благотворное влияние искусства, заключенного в подземных дворцах, его воспитательная роль очень хорошо выражены К. Е. Ворошиловым в одном из его выступлений. «...Величественная архитектура станций метро, их безукоризненная чистота,... одним словом вся атмосфера, окружающая человека в метро,— говорил К. Е. Ворошилов,— заставляет его как бы подтягиваться, быть лучше, вести себя, как в хорошем клубе или дворце культуры. Пассажира нашего метро охватывает настроение большого уважения к труду его строителей и радостное чувство гордости за свою Родину»¹.



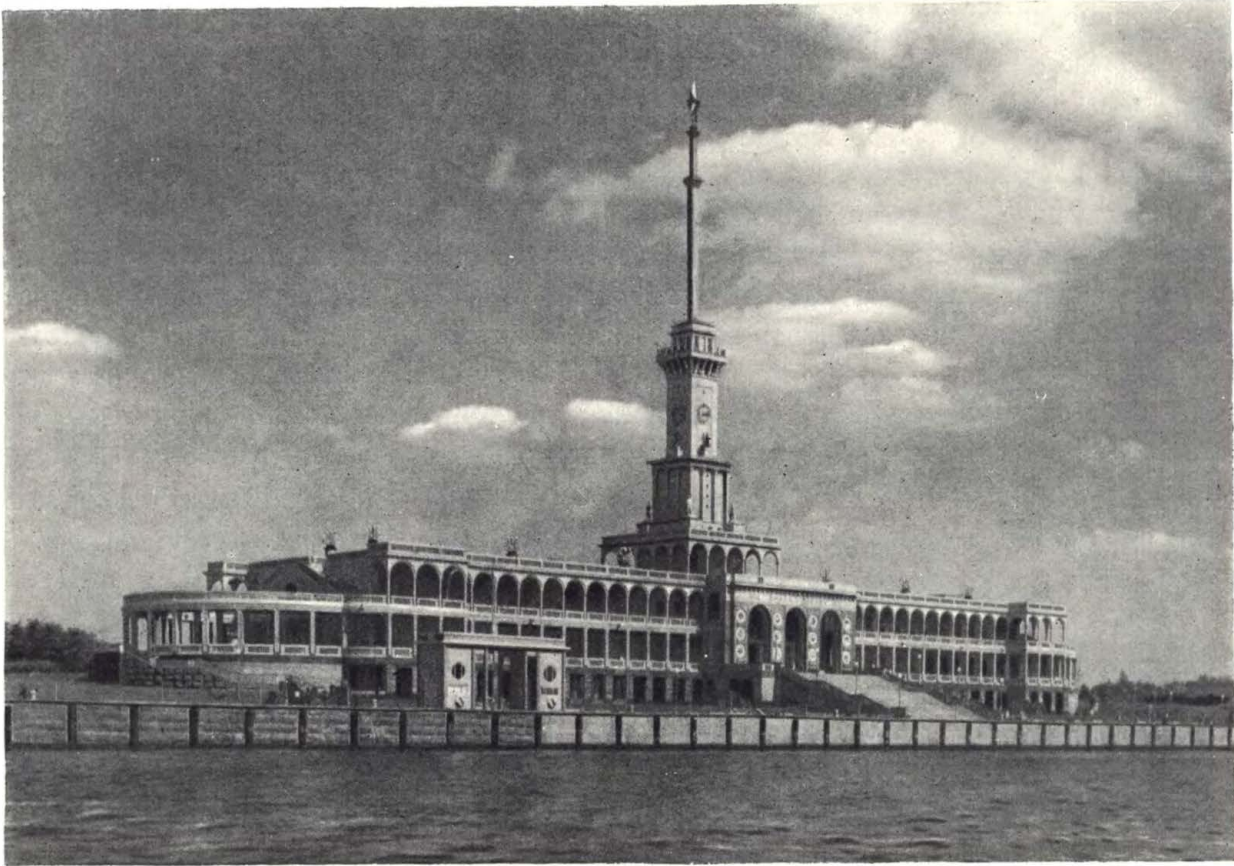
В истории советского зодчества по праву занимает важное место архитектура гидротехнических сооружений. И здесь особенно яркая страница принадлежит каналу Москва-Волга². Создание его в 1933—1937 годах явилось одним из звеньев осуществления генерального плана реконструкции советской столицы и решило одновременно несколько существенных для Москвы задач. Сооружение канала Москва-Волга, принесшего в столицу воды Волги, радикально разрешило проблему водоснабжения столицы³. Сооружение канала обводило мелевшую Москву-реку, дало возможность проходить через город крупным речным теплоходам. Последнее особенно важно в связи с транспортным значением канала, позволившего превратить Москву в порт трех, а позже и пяти морей.

Наконец, трудно переоценить благотворное преобразующее влияние канала на окрестности Москвы, на ее зону отдыха, в прошлом бедную водоемами. Вновь созданные Химкинское, Клязьминское, Пестовское, Пяловское, Икшинское, Учинское водохранилища (не говоря уже о более удаленном «Московском море»)

¹ К. Е. Ворошилов. Речь при вручении ордена Ленина Ленинградскому метрополитену.— «Правда», 18 декабря 1955 г.

² В процессе строительства и в первое десятилетие эксплуатации он носил название канала Москва-Волга. В 1947 году в связи с празднованием 800-летия Москвы был переименован в канал имени Москвы.

³ В наше время одним из наглядных показателей культуры города и его бытовых качеств является количество воды, расходуемое ежесуточно на одного городского жителя. В 1931 году в Москве на одного человека приходилось 117 литров воды в сутки—цифра очень небольшая, если учесть все хозяйственно-бытовые нужды крупного современного города. Недостаток воды не только ухудшал условия жизни, но и сдерживала развитие строительства, промышленности, озеленения города. В то же время, водные ресурсы Москвы-реки, являвшейся фактически единственным источником водоснабжения, были очень ограничены, и возникла реальная угроза, что москвичи «выпьют реку». Уже в 1950 году система водоснабжения, основанная на канале имени Москвы, обеспечивала потребление 360 литров воды в сутки на каждого жителя—значительно больше, чем в Лондоне или Париже,—а в дальнейшем позволит довести эту норму до 500 литров.



А. Рухлядев. Центральный речной вокзал в Химках. 1937 год.

представляют собой огромные водные резервуары, в большинстве используемые москвичами для спорта и прогулок. Характерная деталь: при проектировании водоприемников Московского водопровода проще всего было расположить их на Клязьминском водохранилище, вблизи города. Однако архитектурный проект пригородной зоны предлагал использовать для целей водоснабжения значительно более удаленный Учинский водоем. Этот проект был одобрен и осуществлен, так как несмотря на трудности и большую стоимость строительства длинного водовода, он представлял возможность использовать Клязьминское водохранилище для отдыха москвичей. Впоследствии здесь сложился один из самых привлекательных уголков Подмосковья — «столица» московских яхтсменов.

Строительство канала Москва-Волга, не имевшего равных себе в мире, было сложной проблемой. Техническая задача сводилась не только к необходимости прорыть самое русло канала длиной в 108 километров¹, но и провести канал

¹ Общая длина судоходного канала Москва-Волга 128 километров. Из них лишь незначительная часть проходит по водохранилищам и естественным водоемам. Для сравнения можно напомнить, что длина знаменитого Панамского канала в Америке — 80 километров.



*А. Рутлядев. Центральный речной вокзал в Химках.
Галерея. 1937 год.*

через водораздельную гряду, для преодоления которой было необходимо поднять волжскую воду с помощью насосов на высоту 73 метров. На всей трассе должно было быть обеспечено бесперебойное судоходство на период навигации.

В числе построек на канале — 11 шлюзов, 5 мощных насосных станций, 8 гидроэлектростанций, несколько плотин, мостов, водосбросов, тоннелей, целый ряд пристаней, маяки, — всего более 200 различных сооружений. Каждое из них в отдельности и все они вместе созданы не только как сооружения инженерные, технические, но и как произведения архитектурного искусства.

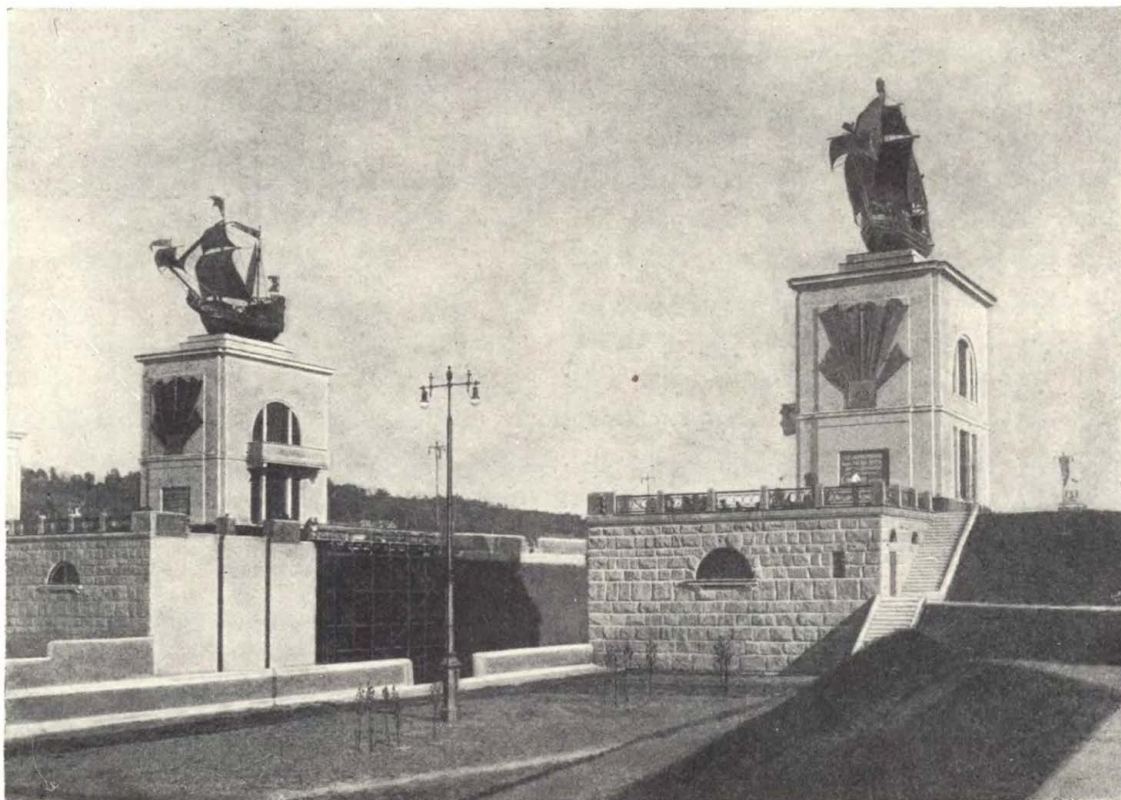
В основу архитектурной концепции судоходного канала положена простая и ясная мысль: нам не должно быть безразлично, что увидит и почувствует пассажир, подъезжающий к столице советского государства по ее главной водной магистрали; то, что раскроется перед его глазами должно быть красиво, величественно, насыщено глубокими идеями и образами. Поэтому канал — не конгломерат отдельных сооружений, объединенный нитью воды, а целостный архитектурный ансамбль.

Однако это ансамбль своеобразный, хотя бы уже в силу своей растянутости более чем на сто километров.

Канал — своего рода гигантская монументальная водная лестница, по ступеням которой мы поднимаемся от великой русской реки — Волги к великому русскому городу — Москве. Движение это разнообразно и содержательно, причем ритм движения связан с ритмом основных зрительных впечатлений. Архитектурный облик канала определяется прежде всего архитектурой шлюзов с их двадцатиметровыми подпорными стенками, башнями управления и другими зданиями, входящими в их ансамбль. Сооружения шлюзов видны издали при движении по каналу; по мере приближения они вырастают, их архитектурный облик постепенно меняется, детализируется, и наконец, на какой-то период времени, необходимый для шлюзования, застывает перед вами отчетливо воспринимаемый со всеми своими мельчайшими нюансами как статическая, но полная внутренней динамики композиция. Затем зритель снова отправляется в путь, и архитектурный ансамбль шлюза остается позади, а на смену ему приходит другой ансамбль, иной по своим внешним формам, но равноценный по своему внутреннему содержанию и степени архитектурной выразительности.

Особенностью ансамбля канала является еще и то, что он сливается с природой. Здесь архитектура находится в пейзаже и связана с ним органически. Без этой связи не было бы ансамбля, не было бы той естественности, которая необходима подлинному произведению искусства. Каждое сооружение здесь отражается в водной глади и воспринимается на фоне лесов, полей и лугов, уходящих вдаль.

Прямолинейность, геометричность основных архитектурных объемов смягчается их живописной расстановкой. Газоны, цветники и регулярно посаженные деревья являются как бы промежуточными связующими звеньями между живописной природой и строгой архитектурой канала.



*В. М о в ч а н. Шлюз № 3 Яхромского узла на канале Москва-Волга
(теперь канал имени Москвы). 1937 год.*

Художественные качества ансамбля канала Москва-Волга в значительной мере определяются и слаженностью общей его композиции. Ансамбль канала имеет свое ярко выраженное начало и завершение, четкую расчлененность и соподчинение элементов, что особенно существенно при большой длине и линейном построении ансамбля. Канал начинается выразительным Волжским узлом, включающим в себя обширный аванпорт, огромную Ивановскую плотину, перегородившую Волгу и создавшую главное водохранилище канала — так называемое «Московское море», шлюз, гидроэлектростанцию, эксплуатационный поселок и другие сооружения. На земляной дамбе по обеим сторонам входа в канал установлены огромные монументы Ленина и Сталина. Вслед за головными сооружениями канала один за другим последовательно проходят разнообразные шлюзы и, наконец, вся многокилометровая композиция заканчивается в Москве выразительным зданием Химкинского речного вокзала (архитектор А. Рухлядев; *стр. 122*).

Речной вокзал виден издали и отличается законченностью силуэта, построенного на контрасте основного горизонтального объема со стремительно взметнувшейся кверху вертикалью башни, напоминающей мачту большого корабля¹. Сход-

¹ Башня речного вокзала заканчивается шпилем, несущим на своем острие пятиконечную звезду.

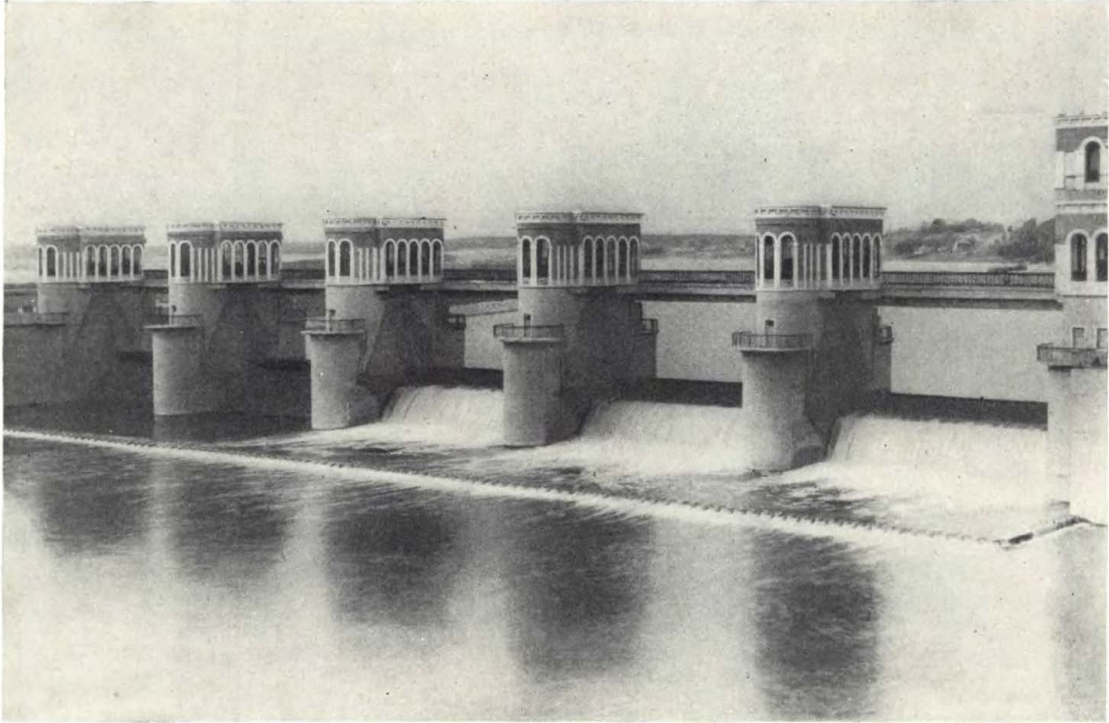


*Д. Савицкий. Шлюз № 5 Икшинского узла на канале Москва-Волга
(теперь канал имени Москвы). 1937 год.*

ство с огромным речным теплоходом, стоящим на причале у берега, прослеживается и в общем облике здания. Этому способствует ярусное построение его объема с открытыми галереями, обтекающими вокруг всего сооружения и закругленными на боковых фасадах (*эклейка*). Здание всем своим видом как бы говорит, что оно принадлежит водной магистрали, но одновременно служит и городу.

Внешняя аналогия с кораблем воплощена в архитектурных формах здания Химкинского речного вокзала тактично и ненавязчиво. Это позволило автору, идя по очень рискованному и редко приносящему успех пути ассоциативных форм, заимствованных из области технических или бытовых предметов, создать убедительное и красивое архитектурное произведение.

Разнообразна архитектура шлюзов. Одним из наиболее удачных является шлюз № 3 Яхромского узла (архитектор В. Мовчан). Основные принципы его архитектурного построения характерны и для других шлюзовых комплексов. Каменный замок шлюза (*стр. 124*), связывающий воедино два участка канала, смыкающихся здесь в разных уровнях, отмечен четырьмя башнями управления. Основания башен одеты массивным камнем. Верхние ярусы башен управления гладкие и более легкие по своим архитектурным формам. Сложный силуэт завершающих



А. Рухлядев. Карамышевская плотина. 1937 год.

башни каравелл, как бы плывущих к Москве под всеми парусами, составляет интересный контраст с простыми геометрическими формами основных объемов шлюза и здания насосной станции, расположенной в стороне.

Аллегорическая скульптура и синтез искусств, примененный на шлюзе № 3, типичен для всего канала. В Икшинском шлюзе № 5 (архитектор Д. Савицкий; (стр. 125) использован прием свободно стоящей на фоне архитектурных сооружений статуи, аллегорически изображающей водный путь в виде девушки, держащей в поднятых руках корабль (скульптор Ю. Кун). Скульптурными фигурами девушек-строителей украшен шлюз № 8 (архитектор В. Кринский). Много изваяний, барельефов, майоликовых медальонов и мозаичных инкрустаций имеет Химкинский речной вокзал. Синтез искусств в архитектуре канала активно способствует раскрытию идейно-художественного содержания всего ансамбля и его отдельных частей¹.

Помимо главных сооружений шлюзов, интересны по своей архитектурной трактовке здания насосных и электрических станций, построенные, как правило, в более строгих формах, подчеркивающих их производственный характер; заслуживают высокой оценки также и плотины канала. Среди последних выделяется

¹ О скульптуре канала см. раздел «Скульптура».



Карамышевская плотина (архитектор А. Рухлядев; *стр. 126*⁻), где древнерусский архитектурный мотив (сочетание белых наличников с красным фоном устоев и стен) применен достаточно современно и выразительно, создавая контрастное противопоставление более легких верхних частей плотины (башен управления затворами) и ее массивного сплошного основания, противостоящего многотонному напору воды.

Было бы неверно, говоря об архитектуре канала Москва-Волга, не отметить существенных недостатков, характерных для этого монументального сооружения, как и для других произведений архитектуры рассматриваемого периода. К их числу относится, например, недостаточно органическое сочетание архитектурных форм и приемов, заимствуемых нередко слишком механически из арсенала классического наследия, с новыми прогрессивными конструкциями канала и его передовой технологией. Но в целом архитектурный комплекс канала Москва-Волга относится к числу выдающихся явлений архитектуры периода второй и третьей пятилеток, оставивших глубокий след в истории советского зодчества. В большом трудовом подвиге строителей канала, выполнивших в рекордные сроки гигантский объем работ¹, значителен и творческий вклад архитекторов. Следует отметить, что авторский коллектив не только проектировал, но и руководил осуществлением проектов в натуре. В процессе строительства архитекторы трудились непосредственно на стройке.

Мосты и набережные относятся к числу наиболее значительных городских инженерных сооружений. Недостаточное количество мостов или их неудовлетворительные инженерно-технические данные (особенно в высоте подмостного габарита и ширине проезжей части) незамедлительно сказываются на жизни города, усложняя и без того сложную в современных городах транспортную проблему. В то же время, архитектура мостов и набережных всегда играла очень важную роль при формировании облика городов. Видимые издали среди открытых пространств и в непосредственной близости мосты и набережные требуют особенно высокого архитектурного качества.

В годы второй и третьей пятилеток в городах Российской Федерации велось массовое строительство и реконструкция мостов, благоустройство и озеленение набережных, расчистка и обводнение рек. Так, например, в городе Горьком в 1934 году был выстроен грандиозный шестипролетный железобетонный мост через реку Оку, связавший нагорную часть города с равнинным Канавинским промышленным районом². Примерно в это же время был построен большой железобетонный

¹ По сложности и объему работ канал Москва-Волга превосходил все аналогичные сооружения в мире. Объем земляных работ превысил 200 миллионов кубометров; было уложено более 3 миллионов кубометров бетона.

² Мост в Горьком сооружен по проекту известного строителя мостов инженера профессора П. Щусева, инженера А. Крылова и архитекторов П. Помазанова и И. Француза. Интересно очертание этого упруго изогнувшегося над широкой рекой моста. Сильно убывающая по направлению к обоим берегам высота арок позволила, сохраняя возможность прохода под средними пролетами моста самых больших речных су-



*В. Кириллов, А. Щусев, П. Сардарян. Москворецкий мост в Москве.
1936—1938 годы.*

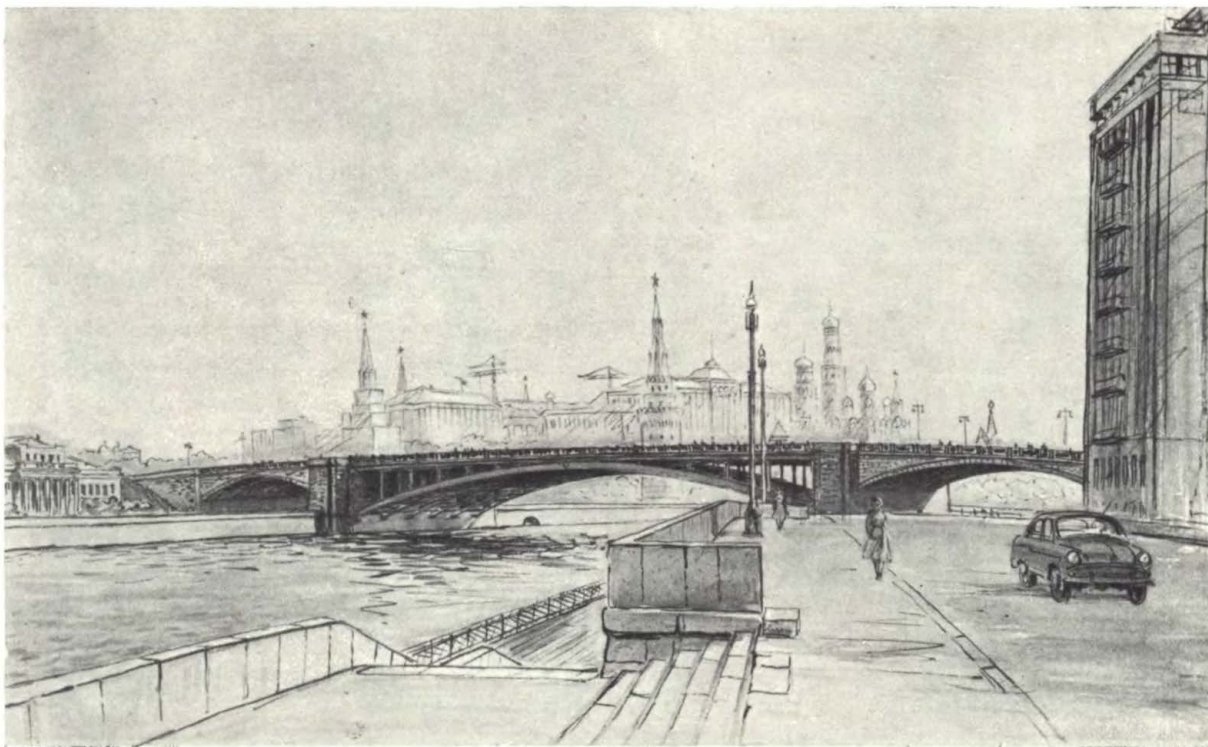
Рисунок К. К. Лопяло.

мост через Ангару в Иркутске, мост через реку Воронеж в Воронеже, несколько меньшие по размерам мосты в Туле, Калининe, Сталиногорске, Воскресенске, Сочи и других городах ¹. Ряд новых мостов строится и реконструируется в Ленинграде. Среди них особенно интересен мост имени Володарского (инженеры Г. Передерий, А. Никольский), строительство которого велось в 1930—1937 годах. Здесь впервые в советской инженерно-строительной практике был применен пропуск набережных под мостом, что обеспечивало развязку движения в двух уровнях и способствовало превращению набережных в сквозную парадную магистраль города. Этот принцип в дальнейшем был использован при сооружении москворецких мостов.

За два года (1936—1938) в Москве было выстроено десять мостов через Москву-реку и параллельно идущий водоотводный канал, а также семь новых мостов через реку Яузу. Такого размаха и таких темпов в сооружении мостов не знала и до сих пор не знает ни одна столица в мире. Массовое строительство

дов в то же время устроить съезды непосредственно на нижние набережные. Контур этого моста с крутым взлетом в центре очень хорошо вписался в живописный пейзаж древнего русского города с величественным кремлем, господствующим над Окой и Волгой.

¹ См.: И. Ткаченко. Мосты и набережные. М., 1949.



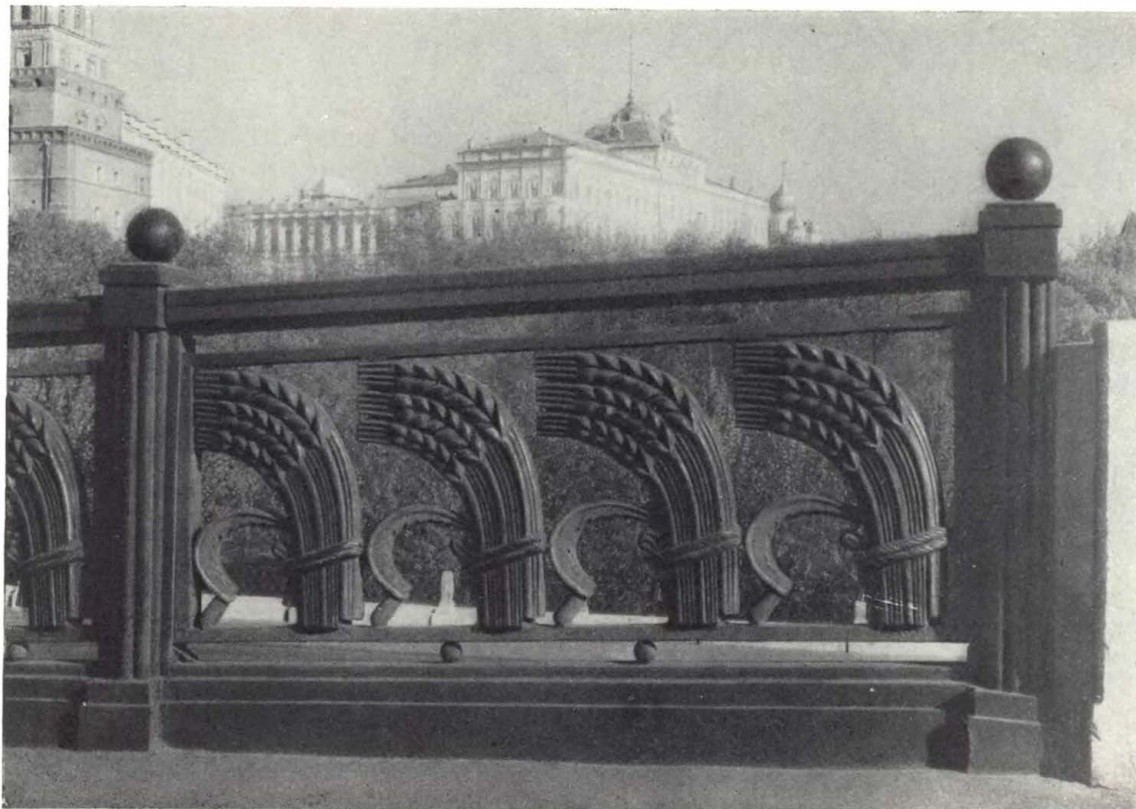
И. Калмыков, В. Щуко, В. Гельфрейх, М. Минкус, Большой Каменный мост в Москве. 1936—1938 годы.

Рисунок К. К. Лопяло.

мостов в Москве было вызвано тем, что в Москву-реку пришли воды Волги, поднявшие ее уровень на метр двадцать сантиметров. Старые мосты стали низки, а кроме того они не были приспособлены для пропуска крупных судов с высокой оснасткой. С развитием городского движения стала совершенно недостаточна и ширина старых мостов.

В результате применения прогрессивных конструкций все москворецкие мосты перекрыли реку одним пролетом. Это имеет самое существенное значение для архитектурного облика московских мостов, так как придает им смелую современную форму и не стесняет свободного течения реки. Все мосты имеют еще дополнительные береговые пролеты, позволившие на всем протяжении набережных обеспечить развязку движения в разных уровнях. Кроме того, подавляющее большинство мостов (за исключением Крымского) не имеет высоких береговых устоев и башенных сооружений. Благодаря этому мосты не нарушают спокойного силуэта города, что особенно важно, если мост находится вблизи таких исторических ансамблей Москвы, как Кремль и Красная площадь.

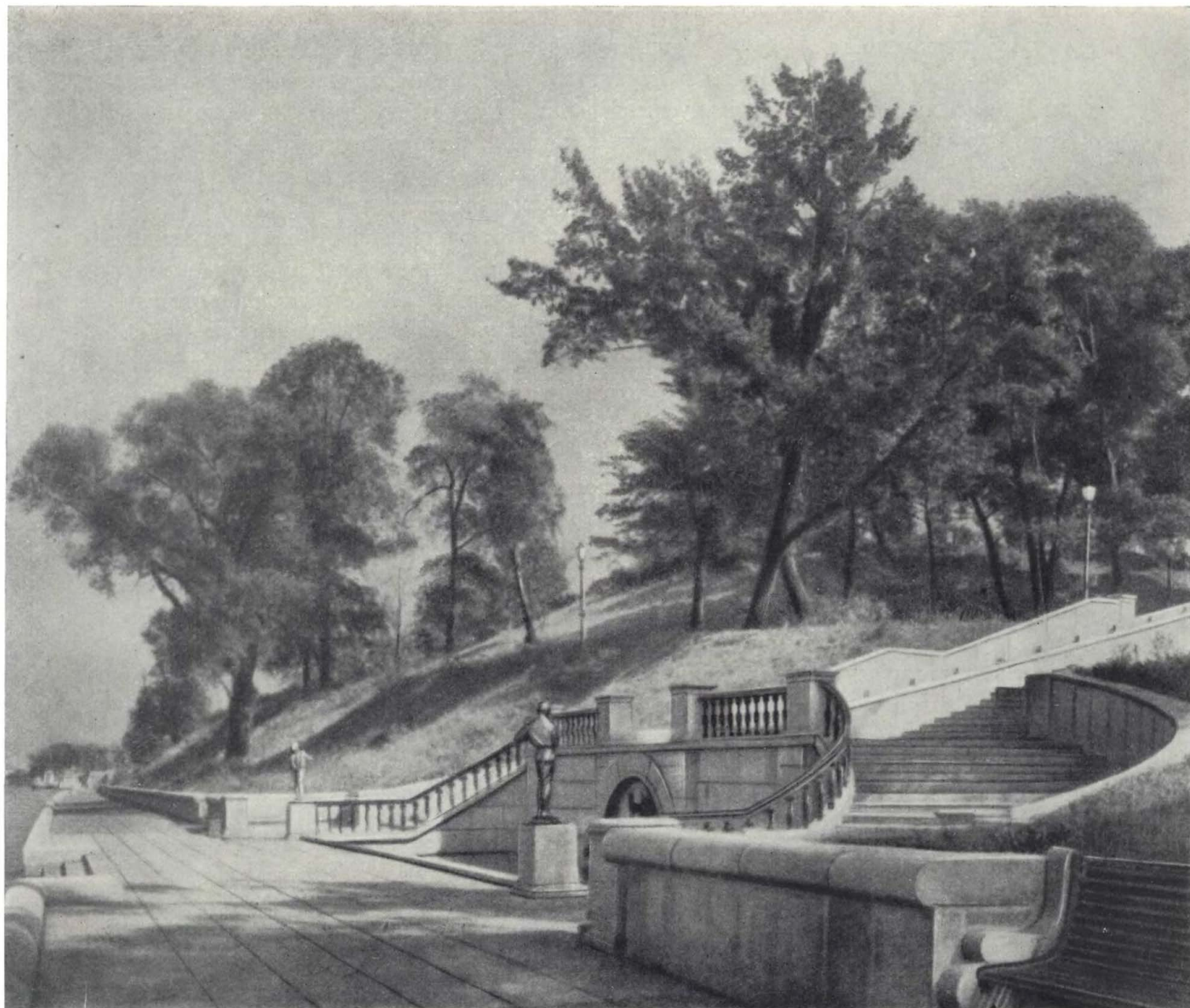
По сторонам южного фасада Московского Кремля расположены два новых моста: Москворецкий и Большой Каменный. Они фланкируют центральный городской ансамбль при выходе к реке, ограничивая отрезок Кремлевской набережной.



В. Щуко, В. Гельфрейх, М. Минкус, Н. Калмыков. Большой Каменный мост в Москве. Чугунная решетка. 1936—1938 годы.

Москворецкий мост (инженер В. Кириллов, архитекторы А. Щусев и П. Сардарян) переброшен очень пологой и тонкой в замке аркой (*стр. 128*). Весь мост облицован розовым гранитом, даже вместо обычных металлических ограждающих решеток на нем установлены глухие гранитные парапеты. Это придает его внешнему облику большую цельность и монументальность. Спокойные формы Москворецкого моста и его мягкий розовый цвет хорошо гармонируют с теплым колоритом кирпичных стен и башен Кремля. Однако в сочетании моста с кремлевским ансамблем есть все же и некоторая несогласованность. Она заключается в том, что высоко поднятый и далеко выдвинутый на берега Москворецкий мост (вместе с подъездами он кончается вблизи от храма Василия Блаженного) несколько теснит в этом месте выразительную башню и угловые стены кремлевского ансамбля и «снижает» зрительно их высоту.

Большой Каменный мост (инженер Н. Калмыков, архитекторы В. Щуко, В. Гельфрейх, М. Минкус) отличается единством инженерного и архитектурного решения (*стр. 129*). Архитектурное оформление моста имеет своей целью придать конструкции четкий и выразительный вид. Легкость металлической арки речного пролета подчеркивается массивной каменной облицовкой остальных частей моста.



*А. В л а с о в. Пушкинская набережная
в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького в Москве.
Вторая половина 1930-х годов.*

Последовательно осуществляя этот прием, авторы доводят ажурную металлическую решетку моста (*стр.130*) лишь до береговых устоев, а дальше продолжают ограждение каменным сплошным парапетом. Каменная облицовка моста выполнена с большим мастерством и вкусом. Красив окол естественных гранитных блоков, раскладка швов, элементы боковых лестниц. Все вместе взятое — и композиция моста, построенная на сильных контрастах, и его расположение, и силуэтный абрис, достаточно хорошо сочетаются с Кремлевским ансамблем.

Выделяется своей архитектурой Крымский мост (инженер Б. Константинов, архитекторы А. Власов, К. Якобсон; *оклейка*). Это единственный в Москве «висячий» мост (точнее мост с вантовыми конструкциями). Конструктивное решение предопределило выразительный и сильный силуэт моста, вполне оправданный в данном месте, где не было значительных архитектурных доминант. Мост принял на себя эту функцию, став на долгие годы ведущим элементом в силуэте слагающегося архитектурного ансамбля. Крымский мост привлекателен новизной своих форм. Однако в его архитектурном облике имеет место некоторое противоречие. Существо вантовой мостовой конструкции заключается в том, что мостовая балка, по которой идет движение транспорта и пешеходов, не только не является основным силовым элементом, как это имеет место в других обычных случаях, но сама подвешена с помощью вертикальных металлических тяжей к массивной цепи, натянутой между береговыми устоями-пилонами, воспринимающими основную нагрузку. Это существо современной и прогрессивной конструкции оказалось недостаточно выражено в архитектуре моста. Его балка вместо того, чтобы быть зрительно легкой, висящей на одних цепях, чрезмерно массивна, отчего и вся конструкция напоминает не столько подвесной мост, сколько самые обычные мосты на опорах, балки которых должны выдерживать всю тяжесть мостовых нагрузок.

Сооружение в Москве новых мостов значительно украсило город, явилось еще одним важным шагом на пути осуществления генерального плана реконструкции советской столицы и в то же время способствовало выработке ряда важных конструктивных и художественных принципов, распространившихся и оказавших большое влияние на архитектурную композицию и облик мостов в других городах страны.

В дореволюционной России городские набережные находились в крайнем запустении. В лучшем случае были благоустроены и одеты в гранит небольшие участки рек в центральных районах городов. Исключение составлял только один Петербург, где замечательные грандиозные набережные были сооружены еще в конце XVIII и начале XIX веков.

В Москве до 1917 года было построено всего около 4,5 километров каменных набережных. На этом фоне особенно значительной выступает работа, проделанная московскими архитекторами и строителями, соорудившими за период с 1935 по 1941 год более 50 километров гранитных набережных с монументальными лестницами, пристанями и сходами к воде. Берега реки было решено



*Б. Константинов, А. Власов, К. Яковсон. Крымский мост в Москве.
1936—1938 годы.*

оформить откосными стенками в отличие от вертикальных стенок Невы в Ленинграде и ряде других городов. Это вызвано сравнительно небольшой шириной Москвы-реки, которая зрительно увеличивается благодаря своим наклонным каменным берегам. В качестве ограждений выбрали сплошные каменные парапеты, придающие набережным особую монументальность и силу.

Строгое единообразие одетого в гранит русла реки временами нарушается в зависимости от места, по которому проходит набережная. Так, в пределах Центрального парка культуры и отдыха имени Горького набережная скомпонована с каменными трибунами для зрителей, собирающихся здесь в дни водных праздников и состязаний, а также с лестницами, по которым можно спуститься к лодочным пристаням. В другом, более интимном и тихом месте парка набережная сделана в виде прогулочной дорожки, идущей почти вровень с уровнем воды в реке (стр. 131)¹.

Интересные сходы построены на Бережковской набережной у причала, на Смоленской набережной и в других местах.

Кроме Москвы в 30-е годы были сооружены новые набережные в Свердловске, Сталинграде, Мариуполе, Сочи и в других городах. В Ленинграде также было построено по берегам Невы, частично оставшимся неблагоустроенными, несколько километров новых гранитных набережных. Очень существенно, что проектирование и строительство набережных протекало одновременно с их застройкой, при тесном согласовании общих для всего ансамбля композиционных вопросов.

В Москве над проектами застройки набережных уже с 1934 года работали ведущие мастера — А. Щусев, Г. Гольц, Б. Иофан и другие. Проектировали не только фронт застройки, выходящий на реку, но и целиком прилегающие к набережным кварталы. Выявились два принципиально различных подхода к решению этой сложной архитектурной задачи. Одни предлагали построить набережные сплошным фронтом зданий в 8—9—15 этажей. Таков был, например, проект застройки Смоленской и Ростовской набережных, созданный бригадой архитекторов под руководством А. Щусева. Сплошная периметральная застройка кварталов в целях устранения монотонности получала в плане различную конфигурацию. Это придавало некоторую пластику общему фасаду застройки, ориентированному на реку. В одном из первых вариантов проекта Смоленской и Ростовской набережных для расчленения чрезмерно длинного фронта застройки намечалось соорудить несколько башен высотой до 25 этажей. Таким образом, силуэт набережных строился в основном в одной плоскости, и застройка создавала массивную каменную стену, противопоставлявшую себя открытому речному пространству. Связь с внутриквартальной территорией осуществлялась посредством устройства в зданиях огромных арок, разрезающих их иногда на высоту 8—10 этажей.

¹ Автором набережной в центральной части парка и Пушкинской набережной является архитектор А. Власов.



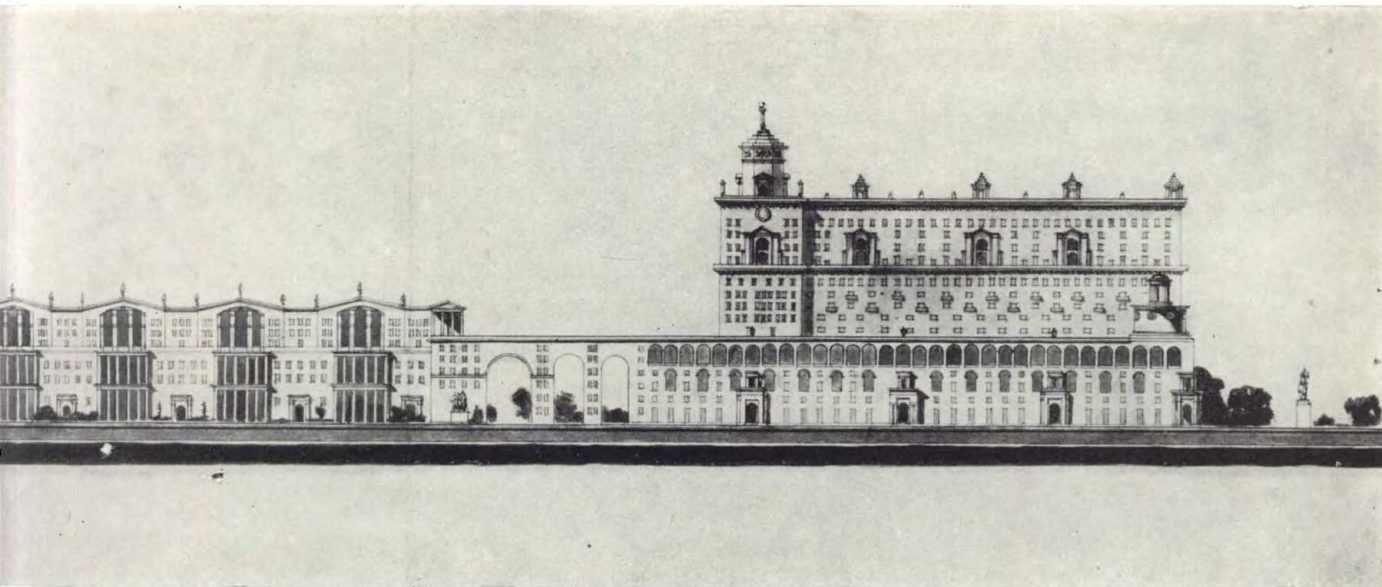
Г. Гольц. Проект Раушской набережной

Такие арки в рассматриваемый период получили широкое распространение, став одним из ходовых мотивов архитектуры многоэтажного жилого дома.

Существенным недостатком такой концепции застройки набережных (она фигурировала не только в проектах Щусева, но и у ряда других авторов) было то, что неширокая Москва-река фактически заключалась между двумя очень высокими каменными стенками, зрительно уменьшающими мощь и значение реки, сжимающими ее между своими фасадами.

Иначе подошел к решению задачи Г. Гольц, проектировавший застройку Причальной и Раушской набережных. Он понизил этажность зданий, образующих фасад, выходящий на реку (*стр. 134—135*). Зато во втором и третьем ряду он поставил более высокие дома, благодаря чему создавалась многоплановая панорама, живописно раскрывающаяся с противоположной стороны Москвы-реки. В результате река становилась более значительной и зрительно более широкой. Вся застройка, спроектированная Г. Гольцем, получила красивый, разнообразный характер. Сильно развился периметр застройки благодаря устройству курдонеров и раскрытию на реку внутриквартального пространства, улучшалось проветривание дворов.

Найдя очень интересный и правильный прием застройки набережных, позволяющий полностью использовать преимущества, которые дает река в городе, Г. Гольц в то же время недостаточно учитывал существовавшие на набережной здания и реальные возможности строительства. Он целиком ориентировался (как впрочем и многие другие авторы этого времени) исключительно на индивидуальные здания, не уделяя необходимого внимания экономичности решения. Это яви-



в Москве. 1935—1936 годы.

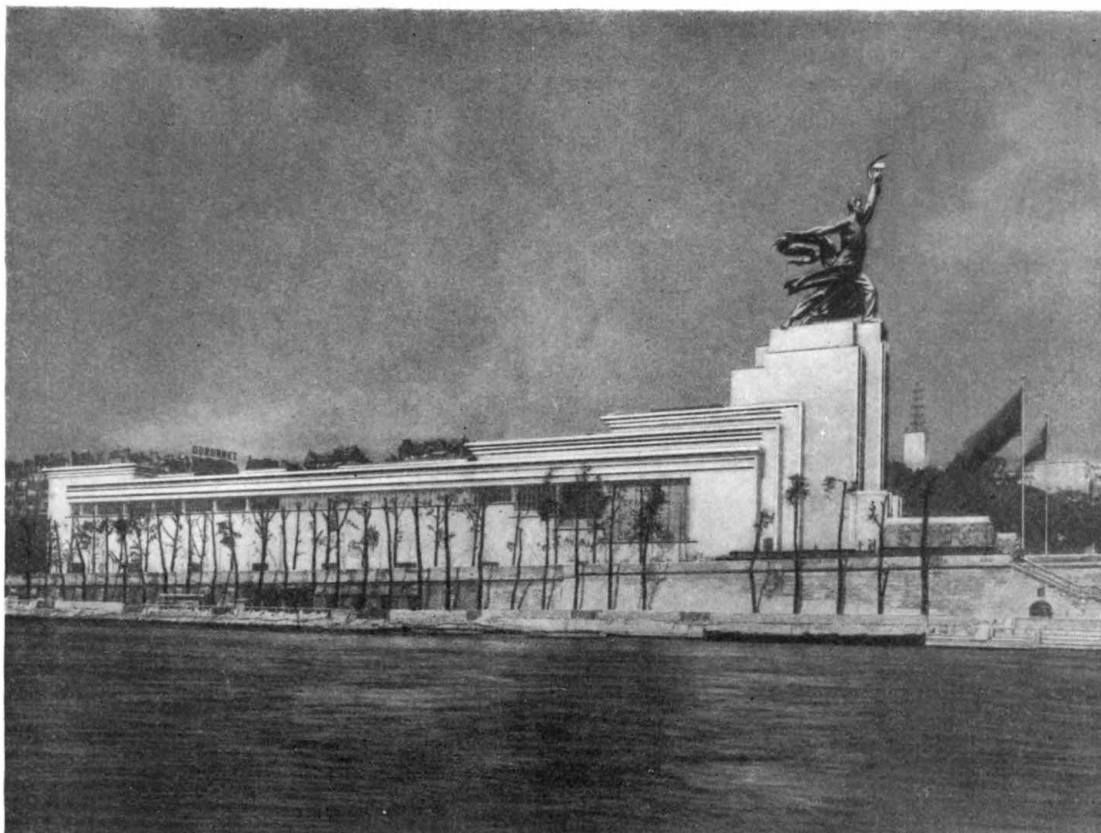
лось одной из причин того, что интересный замысел автора так и остался лишь на бумаге. Однако самый принцип понижения застройки набережных по направлению к реке в дальнейшем получил свое признание в теории и практике советского градостроительства как ценный архитектурно-композиционный прием.

Заслуживают упоминания работы по благоустройству и застройке набережных реки Яузы. Одним из выдающихся архитектурных сооружений является здесь Яузский гидроузел, построенный по проекту Г. Гольца, с очень интересным и выразительным зданием насосной станции.



Весьма специфической областью архитектуры являются выставочные павильоны и самые выставки, среди которых достойны особого внимания павильоны СССР на международных выставках в Париже и Нью-Йорке, а также Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 1939 года.

Павильон Советского Союза на Международной парижской выставке 1937 года (стр. 136), спроектированный Б. Иофаном и сооруженный им в сотрудничестве со скульптором В. Мухиной, явился одним из наиболее ярких произведений архитектуры общественных зданий, созданных в предвоенное десятилетие. Б. Иофан и В. Мухина правильно полагали, что павильон Советского Союза — это не только вместительное экспонатное пространство, рассказывающее об успехах страны Советов, но и сам экспонат, произведение искусства, говорящее со всем миром на интернациональном языке художественных образов. Поэтому авторы стремились к максимальной внешней выразительности сооружения и добились здесь большого творческого успеха.



Б. Иофан. Павильон Советского Союза на Международной выставке в Париже. 1937 год.

Уже вскоре после открытия международной выставки в Париже стало очевидно, что незаурядный образ этого павильона «...будет навсегда ассоциироваться с выставкой 1937 года, подобно тому, как с выставкой 1851 года ассоциируется образ Хрустального дворца, с выставкой 1889 года — Эйфелева башня, а с выставкой 1900 года — исчезнувший ныне Трокадеро. Разница та, что в перечисленных исторических примерах «гвоздевое» сооружение выставки принадлежало ее хозяевам, а в 1937 году с таким сооружением выступил гость, пришедший к тому же из другого мира»¹. Парижский павильон — произведение исключительно целостное, органичное во всех своих элементах и ясное по своей идейно-художественной направленности.

Органичность архитектуры павильона проявляет себя уже в рациональном использовании отведенного для его строительства участка. Узкая полоса земли, вытянутая вдоль Сены и ограниченная ее набережной, предопределила удлинённые пропорции всего здания, имеющего размеры 160 × 21 метров.

¹ Д. Аркнв. *Образы архитектуры*. М., 1941, стр. 333.



Б. Иофан, К. Алабян. Павильон Советского Союза на Международной выставке в Нью-Йорке. 1939 год.

При таких габаритах естественной является анфиладная планировка павильона, с системой выставочных залов, нанизанных на одну главную композиционную ось и раскрывающих все многообразие экспозиции постепенно, по мере продвижения в глубь здания.

Таким образом, и в наружной архитектуре, и в интерьерах господствуют продольные композиционные оси, которые находят отголосок на территории выставки в одной из главных ее аллей.

Вытянутому прямоугольному объему павильона придана острая динамическая композиция за счет энергичного разбега нарастающих в силуэте форм, который завершается двадцатичетырехметровым пилоном со скульптурной группой «Рабочий и колхозница»¹. Скульптура не является здесь декоративным мотивом: она вытекает из самого архитектурного замысла и в основных своих контурах была намечена в зарисовках архитектора. Ритм сдвинутых вперед уступов подготавливает стремительный шаг вперед юноши и девушки, поднявших как знамя серп и

¹ О скульптуре павильона см. раздел «Скульптура».

молот — эмблему свободного труда. Особенно удачны общие пропорции, соотношение размеров павильона и скульптурной группы, превосходно найденная их органическая взаимосвязь, образующая подлинный синтез скульптуры и архитектуры. Павильон — это не просто постамент для скульптуры, выносящий ее на выгодную высокую площадку; он сохраняет свое самостоятельное значение, в нем чувствуется наличие обширного и значительного внутреннего пространства. Но и скульптурная группа, благодаря величине, динамике и монументальным формам, сохраняет в общей композиции свою самостоятельность, заостряя и конкретизируя архитектурный образ, насыщая его идейно-художественным содержанием¹.

Удача советского павильона на Международной выставке не случайна. Она была подготовлена большим опытом, накопленным советскими зодчими, как в области поисков образа новых общественных зданий, так и в области развития синтеза искусств в проектной и строительной практике.

Через два года новая Международная выставка состоялась в Нью-Йорке, и на ней также выделялся советский павильон, построенный по проекту Б. Иофана и К. Алабяна (стр. 137). Архитектура этого здания несколько уступает ясности и впечатляющей силе парижского павильона, хотя в общем следует тем же творческим принципам. Подобно своему предшественнику, павильон в Нью-Йорке черпает свою выразительность в синтезе искусств. Основой его композиции также является высокий пилон, увенчанный скульптурой В. Андреева. Пилон установлен в центре подковообразного открытого двора, образованного полукругом павильона.

Такая форма расположения выставочных помещений оказалась весьма удобной, так как входы и выходы находились на одной линии и размещались на площадке, образованной каменным цоколем всего сооружения.

Открытый двор-амфитеатр предназначался для массовых митингов, собраний и выступлений.

Хорошо продуманная планировка, парадная композиция всего здания, интересный силуэт и выразительность, достигнутая благодаря плодотворному творческому содружеству архитектора и скульптора, обеспечили успех и этому произведению советского зодчества.

Если оба советских павильона в Париже и Нью-Йорке представляли собой островки советской архитектуры, вкрапленные в пестрый организм международных выставок, то совершенно иную картину представляла открытая в 1939 году Всесоюзная сельскохозяйственная выставка в Москве, задуманная и созданная как единый ансамбль. Строительству предшествовали длительные поиски территории, пригодной для осуществления такого большого ансамбля. Опыт

¹ Помимо основной скульптурной группы, по сторонам входа в павильон были сооружены невысокие массивные стенки-пилоны, покрытые тематическими барельефами. Цветовую гамму павильона определяли отделочные материалы: сооруженный из железобетона и металла он был облицован светло-оранжевым газганским мрамором, красным мрамором и порфиром.



Л. Поляков. Главный вход на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку в Москве. 1939 год.

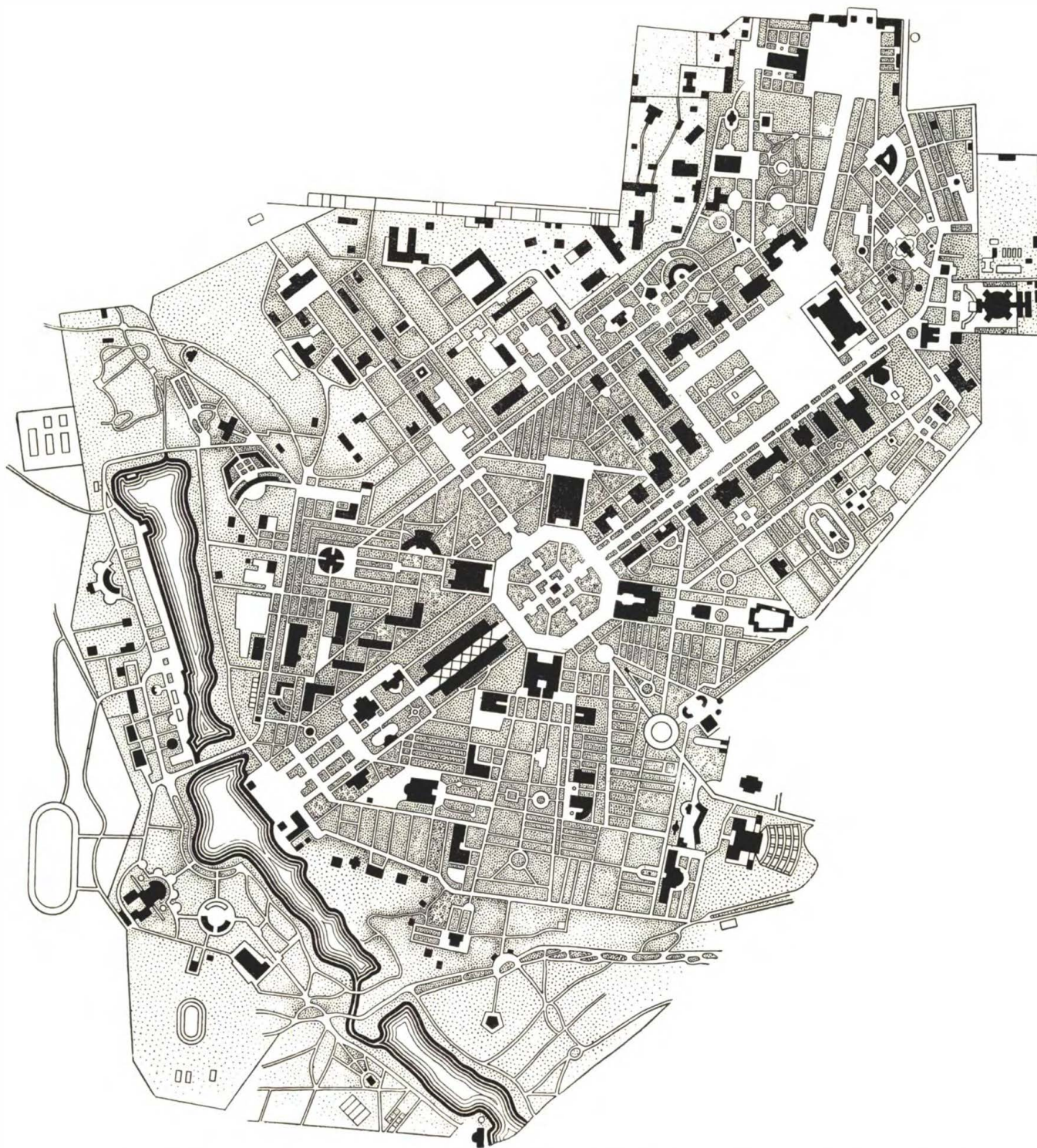
предшествующей сельскохозяйственной выставки 1923 года, построенной на месте упраздненной городской свалки, превратившейся в центральный парк Москвы, подсказывал целесообразность использования для этой цели неблагоустроенного свободного участка, с тем, чтобы строительство ВСХВ одновременно было бы крупным вкладом в реконструкцию города. В качестве возможных вариантов фигурировали Лужники, район Тимирязевской Академии и участок у Останкинского парка, там, где теперь создан Главный ботанический сад АН СССР. Каждый из этих участков имел свои недостатки: в Лужниках не было возможности дальнейшего роста выставки, у Тимирязевской Академии уже существовала довольно значительная застройка, а территория нынешнего ботанического сада не имела достаточно хороших связей с центром города. Поэтому было решено соорудить выставку на большом свободном пространстве, примыкающем к Ярославскому шоссе, которое одновременно было реконструировано, расширено и превращено в одну из важнейших столичных магистралей¹.

Сложной задачей было создание генерального плана ВСХВ, в котором необходимо было функционально и композиционно связать более двухсот самых различных сооружений. После конкурса, проведенного в 1937 году, эта работа была поручена В. Олтаржевскому. Осуществленный генеральный план складывался по принципу постепенного развертывания серии отдельных перспектив, объединенных направляющими архитектурно-планировочными элементами (стр. 140).

Выставка воспринималась еще с подходов от Ярославского шоссе, где была устроена площадь со стоянками транспорта. Широкая парадная аллея подводила к Главному входу (склейка) и к первому из трех основных композиционных узлов генерального плана, образованному вокруг входной площади — вестибюля выставки. Дойдя до монументального фонтана, ось движения перемещалась здесь на новое направление, где следующей архитектурной «целью» становился Главный павильон с высоким, завершенным скульптурой пилоном. Эта архитектурная доминанта в свою очередь способствовала новой смене композиционных осей, которые начинались от площади Народов и заканчивались на восьмигранной площади Механизации. Перспектива при движении к этой площади замыкалась павильоном Механизации, за которым начиналась зона отдыха, тяготеющая к наиболее живописной части территории с прудами, павильонами кафе, ресторанами и т. п. Такая система меняющихся осей и архитектурных «маяков» вносила разнообразие в пейзаж выставки и в то же время делала ясной ее основную организацию.

Выставка 1939 года была временной, и это сближало ее с предшествующей сельскохозяйственной выставкой 1923 года. Однако, если раньше легкие деревянные конструкции павильонов остававшиеся открытыми, подчеркивали недолговечность сооружений, рассчитанных лишь на один год жизни, то теперь временным

¹ Территория Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года занимала площадь в 136 гектар, лежавшую раньше за городской чертой.



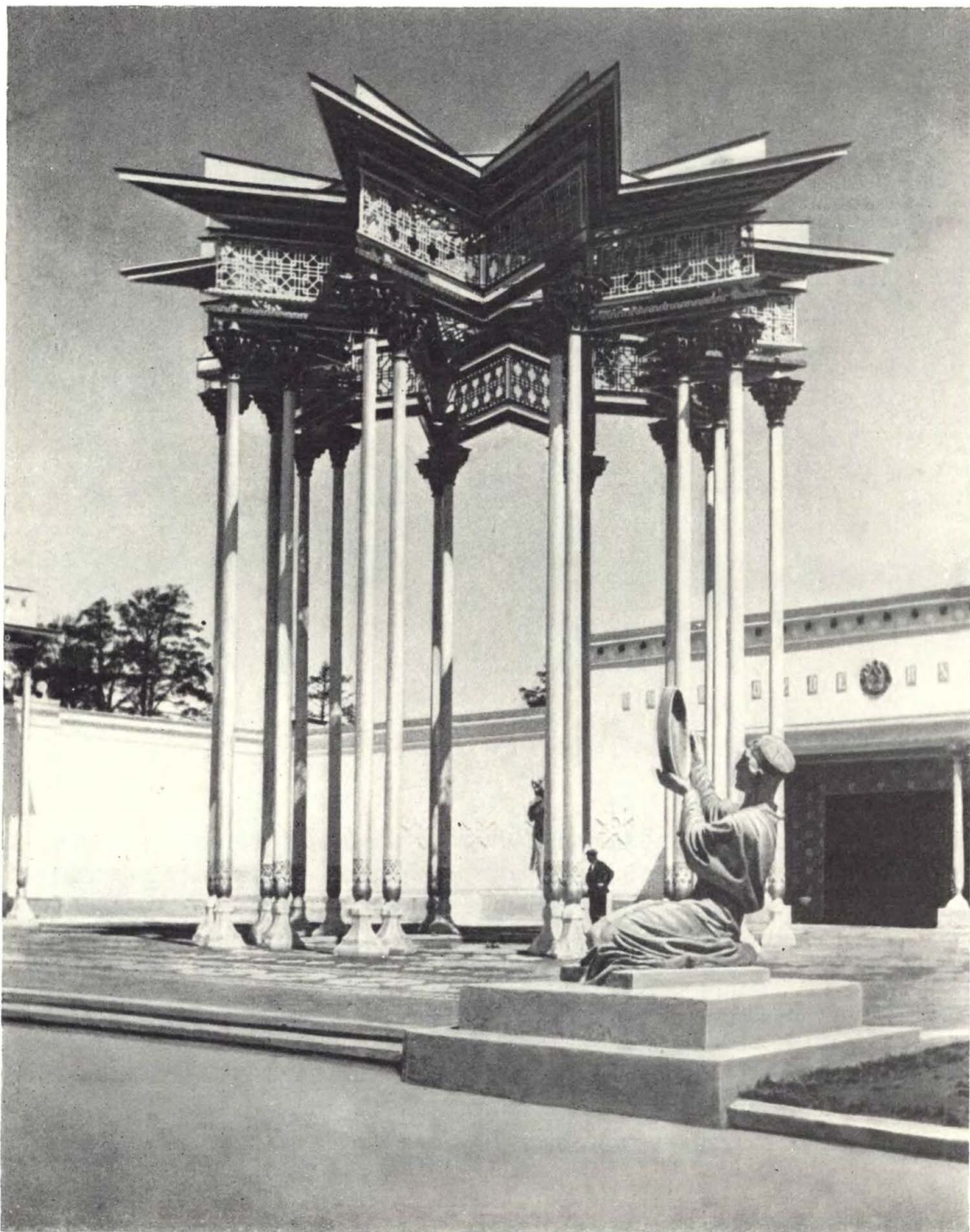
*В. О л г а р ж е в с к и й. Генеральный план Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве.
1937—1939 годы.*



*В. Щуко, В. Гельфрейх и другие. Главный павильон
Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. 1939 год.*

зданиям придавались монументальные формы; стены их оштукатуривались или облицовывались различными отделочными материалами, устраивались лепные потолки, тщательно отделялись интерьеры. Иначе говоря, архитекторы, стремясь к увеличению силы эмоционального воздействия, использовали все средства художественной выразительности, применяемые в капитальных, долговечных зданиях, придали павильонам вид сооружений, выполненных из камня. Было и еще одно существенное отличие от выставки 1923 года — это широкое использование национальных мотивов и форм, демонстрирующих богатство и своеобразие социалистической художественной культуры многонационального советского государства. Естественно, что ярким национальным своеобразием отличались павильоны республик.

Одним из ведущих сооружений выставки был Главный павильон (стр. 141), построенный по проекту В. Щуко и В. Гельфрейха, работавших в соавторстве с А. Великановым и Ю. Щуко. Праздничная и торжественная архитектура этого сооружения определяла характер всего окружающего архитектурного ансамбля. Простой прямоугольный объем Главного павильона, включавшего в себя ряд крупных выставочных залов, оживлялся асимметрично расположенной контрастной



С. Полупанов. Беседка в открытом дворе павильона Узбекской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1939 год.



*К. Алабян, С. Сафарян. Павильон Армянской ССР
на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1939 год.*

ему вертикалью пятидесятиметровой башни. На ней была установлена четырнадцатиметровая скульптурная группа: тракторист и колхозница, поднявшие над головой сноп золотой пшеницы — плоды своего труда. Здесь вновь используется, хотя и с меньшим успехом, архитектурный прием сочетания здания с крупной скульптурной группой, который был применен в советских павильонах на Парижской и Нью-Йоркской выставках.

Большую представительность Главному павильону сообщало его островное расположение, позволявшее видеть это здание со всех сторон, как цельный монолитный объем с колоннадой по всем четырем фасадам.

В другом композиционном узле выставки — на восьмигранной площади — особенно значительным был павильон Механизации (архитекторы В. Андреев, И. Таранов; *склейка*). К нему привлекали внимание не только замечательные экспонаты — машины, совершившие техническую революцию в колхозной деревне, — но и необычная архитектурная форма сооружения, смелая, современная, хорошо гармонирующая с экспозицией и удобная для нее. Павильон представлял собой огромный элинг, внутри которого по конвейеру двигались машины и механизмы. Открытый с двух сторон и приспособленный для сквозного движения он перекрывал одну из главных аллей выставки своими легкими, красиво очерченными металлическими арками. С двух сторон металлическое перекрытие было прорезано широкими остекленными полосами — окнами, которые вместе с открытыми торцовыми проемами обеспечивали хорошую освещенность внутреннего пространства. В нижнюю часть элинга, опирающуюся на массивный каменный стилобат, был врезан целый ряд поперечных полуциркульных арочек одинаковой высоты, образовавших ярус глубоких ниш — карманов, приспособленных для размещения экспонатов.

Творческая выдумка, использование возможностей современных конструкций для создания новых архитектурных форм, эффектность и в то же время сугубая рациональность всего сооружения, сделали этот павильон одним из самых ярких образов ВСХВ 1939 года.

Среди большой группы павильонов союзных республик многие были сделаны видными московскими архитекторами, другие проектировались мастерами архитектуры Грузии, Украины, Азербайджана, Узбекистана. Но во всех случаях отличительной особенностью их архитектуры являлось использование мотивов местного, национального зодчества, придававшее каждому сооружению свое неповторимое лицо и специфическую окраску.

Большинство архитекторов, работавших над павильонами национальных республик, подошли к своей задаче творчески и, на основе широкого использования архитектурного наследия, сумели создать произведения свежие, проникнутые ощущением больших преобразований, характерных для каждой республики.

Одним из наиболее интересных был павильон Узбекистана. Архитектор С. Полупанов умело использовал в своем решении разные элементы: открытый дворик, образованный четкими, невысокими, словно «распластанными» объемами зданий,

глухие стены фасада, входы, отмеченные выступающими портиками на тонких грациозных колонках, яркие пояски керамических глазурованных плиток. В центре открытого двора, как основной стержень всей композиции, возвышалась стройная беседка, необычайно ажурная и изящная (стр. 142)¹. Ее колонки, перекликаясь с колонками входных портиков, придавали всей композиции, состоявшей из двух самостоятельных построек, единство и в то же время контрастировали с гладкими поверхностями стен павильона. Все это создавало особую прелесть и национальное своеобразие павильона Узбекистана.

Другой, характерной для выставки постройкой был павильон Армении, созданный архитекторами К. Алабяном и С. Сафаряном (склейка). Компактный, хорошо спропорционированный объем этого здания напоминал о превосходных сооружениях армянской архитектуры. Главный фасад павильона с широкой и высокой средней частью и более низкими боковыми, отчетливо говорит о структуре внутреннего пространства, с большим главным залом посередине и более мелкими помещениями по сторонам его. Центр павильона выделен интенсивным синим цветом, в который окрашена вся свободная поверхность стены. Светлые части здания на таком интенсивном фоне кажутся особенно белоснежными и скульптурными. Пластика стены обогащалась арочными проемами, обрамленными выступающими за плоскость стены архивольтами, которые опирались на спаренные колонки, часто встречающиеся в зодчестве Армении.

Интересными по своей архитектуре были также павильоны Башкирии (М. Олев) и Грузии (А. Курдиани при участии Г. Лежава).

Естественно, что при огромном количестве самых разнообразных сооружений, построенных на территории ВСХВ к 1939 году, качество их было неодинаковым. Наряду с лучшими произведениями были постройки менее удачные и даже слабые, в которых делалась попытка под внешней пышностью и декоративным убранством скрыть банальность архитектурного замысла. Неодинаковое качество павильонов снижало художественную выразительность всего ансамбля выставки, особенно в условиях, когда павильоны строились очень плотно друг к другу. Однако в целом работа советских зодчих над архитектурой ВСХВ обогатила их опыт и дала ряд небезынересных решений в области поисков национальных форм.

Общий успех архитектуры ВСХВ 1939 года в предвоенный период, однако, не всегда правильно оценивался практиками и теоретиками советской архитектуры. Не учитывая специфически выставочного характера павильонов, некоторые советские зодчие стали иногда распространять на все области архитектуры принципы подчеркнутой декоративности, стремление к броскому акцентированию национальной оригинальности композиций и уникальности зданий, независимо от их назначения.

¹ Беседка павильона Узбекистана в числе лучших архитектурных сооружений ВСХВ 1939 года сохранилась до нашего времени, хотя сам павильон был построен заново.




*В. Андреев и И. Таранов. Павильон Механизации
на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1939 год.*

Однако в этих отрицательных тенденциях Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 1939 года не повинна: для тех целей, для которых она создавалась, ее здания были функционально оправданы. Эта выставка вошла в историю советской архитектуры как яркая страница, полная исканий в области синтеза искусств, национальных архитектурных форм, введения цвета и декора, а также создания больших архитектурных ансамблей, насыщенных многообразием и объединенных единым архитектурно-планировочным и идейно-образным принципом. Немало архитектурных и художественных приемов, выработанных в процессе ее создания, послужило основой для дальнейшего развития своеобразного искусства организации крупных выставок, а некоторые из них оказали и более широкое благотворное влияние на советскую архитектуру.



СКУЛЬПТУРА

М. Л. Нейман



Сначала 30-х годов советская скульптура получает новые стимулы для своего развития. Рост скульптуры в этот период сопровождается углублением ее связей с жизнью, расширением ее творческих возможностей и задач. Отражение жизни советского общества на новом его этапе решающим образом определяет содержание скульптуры, ее метод. Изображение социалистической действительности большинство скульпторов сознательно связывают с принципами социалистического реализма.

Общему процессу развития советской скульптуры естественно сопутствует развитие отдельных ее форм и видов. Но при этом ведущую роль, как и в предшествующие годы, сохраняет монументальная пластика. Вспомним, что в течение первых пятнадцати лет монументальная скульптура развивалась главным образом как скульптура памятников. Теперь же наряду с памятниками все большее значение приобретают различные формы монументально-декоративной скульптуры.

Сближение скульптуры с архитектурой, наметившееся уже в начале 30-х годов и имевшее своей основой новые градостроительные задачи, во многом обуславливало характер и направление развития скульптуры. Каждый новый тип сооружений, будь то речной вокзал или станция метро, жилой дом или выставочный павильон, открывая перед архитектурой и монументально-декоративным искусством широкое поле деятельности, выдвигал новые художественные проблемы. Наши архитекторы и скульпторы никогда до тех пор не стояли перед задачами такого объема и такой сложности, они впервые были по-настоящему связаны между собой самим процессом творческих исканий и самим ходом строительства. Совместная работа способствовала постановке и решению проблем, непосредственно относящихся к вопросам стиля, формы, взаимодействия различных искусств. И если эти решения не во всех случаях оказались убедительными и плодотворными, то все же идея синтеза получила в искусстве второй половины 30-х годов многообразное и яркое выражение.

О характере и смысле монументальной скульптуры в отличие от скульптуры станковой мы судим, основываясь на некоторых распространенных, но чрезвычайно общих положениях. Развитие монументальной скульптуры стоит в прямой связи с развитием архитектуры. С монументальной скульптурой обычно соединяют представление о значительных темах и величавых образах, о больших масштабах произведения. Под станковой скульптурой имеют в виду вещи сравнительно небольших размеров, предназначенные для выставки, для музея, или, говоря шире,— для интерьера. Понятия «монументальной» и «станковой» скульптуры еще не получили достаточно полного теоретического обоснования. Тем не менее, в каждом отдельном случае конкретный анализ делает возможной, а иногда и необходимой их дифференциацию.

В частности, станковая пластика,— и в этом ее главная заслуга,— позволила полней и глубже раскрыть в образах скульптуры внутренний мир человека.

На скульптурных выставках 30-х годов мы встречаем относительно меньше камерных портретов и относительно больше таких произведений, в которых личность человека раскрывается в ее общественных связях и которые свидетельствуют о глубоком интересе художника к внутреннему миру советского человека, ко всему тому, что вдохновляет его на созидательный труд и что проявляется в его деятельности. В портретах современников наши скульпторы особенно акцентируют такие черты человеческого характера, как самоотверженность, сила воли, непреклонное сознание долга. Личное, неповторимое выступает в этих изображениях в единстве с общим, типическим. Искусство портрета становится в целом глубже и многограннее, чем оно было до сих пор.

То же можно сказать и о произведениях жанровой скульптуры с ее производственными и бытовыми сюжетами. Образ нового советского человека и тут стоял в центре художественных интересов.

В жизни искусства тех лет скульптурные выставки, в том числе персональные и групповые, занимали, как никогда раньше, большое место. Почти ни один год не проходил без них. На протяжении одного только 1935 года в Москве были открыты: персональная выставка В. Домогацкого, выставка «Бригады восьми», выставка скульпторов, работающих в дереве, и осенняя выставка скульптуры.

Особое значение для развития станковой скульптуры имела всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма», открытая в 1939 году¹.

Выставки эти, весьма различные по своему составу и характеру, позволяют судить не только об общих путях развития нашей скульптуры, но и об отдельных ее творческих направлениях и даже проблемах. В этом отношении выставка «Бригады восьми» может служить примером такого содружества, которое, ни

¹ Кроме перечисленных выставок, назовем еще следующие выставки: выставку московских скульпторов 1937 года, выставку художников-анималистов 1939 года, выставку московских скульпторов 1940 года.

в чем не стесняя творческой индивидуальности входивших в него скульпторов, основывалось на общем их интересе к проблемам формы¹.

Выставка «Скульптура в дереве», как видно из ее названия, объединяла группу мастеров на основе даже такого частного признака, как материал скульптуры².

В условиях, когда принципы социалистического реализма были уже сознательно восприняты большинством скульпторов, этот подчеркнутый интерес к проблемам формы несомненно отвечал назревшим потребностям художественного развития.

Разумеется, это не вело и не могло привести к какой бы то ни было реабилитации формализма, хотя пережитки его еще проявлялись и на выставке «Бригады восьми», и на выставке «Скульптура в дереве». Борьба против формалистического сумбура имела для скульптуры такое же значение, как для любой другой области искусства. Во второй половине 30-х годов, в связи со статьями, помещенными в «Правде», критика пережитков формализма в скульптуре приняла особенно острый характер. Этому сопутствовали выступления против натурализма.

Специфическая трудность борьбы с натуралистическими тенденциями состояла в том, что их нередко пытались отождествить с тенденциями реалистической скульптуры. Правда жизни подменялась копированием, глубокое постижение людей и событий — поверхностным иллюстрированием. В произведениях натуралистов все как будто было «на месте», «похоже на жизнь», но в них отсутствовали глубина обобщения, поэтическое восприятие жизни, эмоциональное начало, проявление творческой индивидуальности автора — все то, без чего нет настоящего искусства.

Во многих случаях более или менее заметные отступления от требований социалистического реализма были связаны с культом личности, под влиянием которого создавались произведения парадного характера; понятие монументальности порой подменялось понятием помпезности, и за внешним благополучием гладко приглаженных статуй скрывался самый откровенный художественный штамп, отсутствие самостоятельной творческой мысли и поэтического чувства.

Неудивительно, что серьезным препятствием на пути к развитию скульптуры оказывается в эти годы ремесленничество. Говоря о росте скульптуры, о ее новых успехах, наша критика в то же время предупреждала об этой опасности. «Спешные заказы, низкие, а иногда и антихудожественные требования лиц, принимающих заказы, дали возможность появиться ремесленной скульптуре, таким работам, где искание образа заменяется обработкой фотоматериалов с помощью схематически заученных приемов. К сожалению, ремесленные тенденции проникли не только в массовую, но и в архитектурную скульптуру, в оформление зданий нашей столицы»³.

¹ В «Бригаду восьми» входили В. Мухина, Г. Кепинов, С. Лебедева, И. Фрих-Хар, И. Чайков, И. Слоним, А. Зеленский и В. Фаворский.

² На выставке были представлены работы В. Ватагина, И. Ефимова, А. Кардашева, Ю. Кун и других.

³ А. Ромм. Скульптура.— «Творчество», 1939, № 6, стр. 7.

Все чаще, указывая на различия между настоящим мастерством и ремесленничеством, наша критика требовала от скульпторов не только профессионального умения, не только технической сноровки, но прежде всего правдивого изображения жизни, умения раскрыть в ней самое главное, характерное, определяющее.

Отдавая должное всему тому, что было сделано в различных областях скульптуры, мы все же должны отметить, что творчеству многих скульпторов еще не хватало живого чувства действительности, творческой смелости, способности ставить и решать новые художественные задачи.



Вызвав к жизни многочисленные постройки общественного характера, план реконструкции Москвы и других городов положил начало новому этапу в развитии синтеза искусств. Создание больших архитектурных ансамблей открыло простор для творческого содружества архитекторов и скульпторов. В основе этого содружества лежало стремление к конкретизации архитектурного образа, к более полному, глубокому и многообразному воплощению большой современной темы. Отсюда понятно возрастающее значение монументальной скульптуры во всех крупных художественных начинаниях 30-х годов,— возьмем ли мы сооружения канала Москва-Волга, станции московского метрополитена или Всесоюзную сельскохозяйственную выставку. В каждом из этих ансамблей скульптура сыграла немаловажную роль.

Первые и особенно значительные успехи монументальной скульптуры этого периода связаны с постройкой павильона СССР на Международной выставке в Париже. Существеннейшие черты этого сооружения были с самого начала определены его синтетическим характером. Тема произведения выражена здесь не в отдельных архитектурных и пластических элементах и не с помощью внешних атрибутов. Благодаря единству замысла архитектура и скульптура органически соединились в одно целое, чтобы полней и ярче выразить лежащую в их основе идею.

Павильон СССР на Международной выставке 1937 года в Париже был задуман Б. Иофаном как триумфальное здание, как символический образ великой социалистической эпохи. И так он был решен. Формы архитектуры и скульптуры неразделимо слиты в самой концепции сооружения, подчинены одной мысли, одному чувству. При этом роль скульптуры настолько велика и ее масштабы так необычны, что здание павильона воспринимается как огромный пьедестал, специально воздвигнутый для гигантской скульптурной группы.

Конкурс, проведенный для создания эскизных проектов статуи, венчающей павильон, был закончен летом 1936 года. В нем участвовали крупнейшие мастера монументальной скульптуры — В. Мухина, И. Шадр, М. Манизер, В. Андреев, Б. Королев. Эскиз Мухиной выделялся среди других и уже в первом туре конкурса получил одобрение. Композиция Манизера была решена в духе традиционных



В. Мухомов. Рабочий и колхозница. Нержавеющая сталь. 1937 год. Москва.



В. Мухоморова. Рабочий и колхозница. Нержавеющая сталь. 1937 год. Москва.

академических образцов. Гладко обработанная, отчетливая и вместе с тем суховатая форма не передавала внутреннего напряжения. Позы фигур и их жесты были слишком статичны. В Андреев в своем проекте достигал большего обобщения, но эскиз его был неясен в деталях, а композиция, вопреки характеру архитектуры, отличалась статичностью. В проекте И. Шадра, напротив, мотив движения был подчеркнут с излишней резкостью. Ритм его, несоразмерный с ритмом архитектурных форм, нарушал равновесие скульптурной группы и ее взаимосвязь с массивом павильона. Стремлению Шадра создать яркий патетический образ мешала несдержанность общего решения, его преувеличенная внешняя экспрессия.

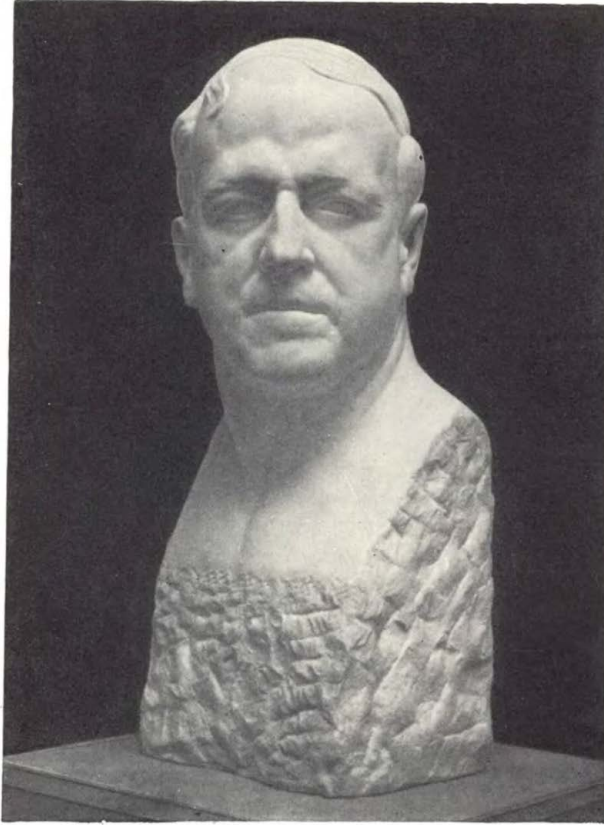
Эскиз В. Мухиной был свободен от этих недостатков. Он отличался удивительным единством формы и содержания. Исходя в своем проекте из идеи сооружения, из композиции, созданной архитектором, Мухина нашла прекрасное олицетворение этой идеи в монументальном пластическом образе рабочего и колхозницы, которые в стремительном порыве поднимают и несут перед собой эмблему Советского Союза — серп и молот. Построение скульптурной группы органически и неразрывно связано с архитектурой павильона (см. стр. 136). Связь эта прежде всего проявляется в единстве ритма архитектурных и скульптурных форм, в их постепенно нарастающей динамике. Восходящие ступенчатые формы павильона как бы подготавливают то упорное и сильное движение, которое выражено в композиции статуи. Мухиной, как она сама об этом говорила, «хотелось передать в этой группе тот бодрый и мощный порыв, который характеризует нашу страну. Группу хотелось дать легкую, стремительную, полную воли и движения, сметающую все препятствия на своем пути. Она должна была быть радостной и вместе с тем грозной в своем стремительном движении»¹.

Это движение, которым проникнута вся композиция, развиваясь и по вертикали и по горизонтали, слагается в ясно выраженную диагональ, передающую устремленность группы вперед и ввысь (стр. 150). Пространственно линии движения выявлены в самой постановке фигур положением голов, торсов, выдвинутых вперед ног и, особенно, направлением вскинутых рук, несущих серп и молот. В архитектуре этот порыв поддержан мощным взлетом головного пилона, который служит пьедесталом статуи.

С горизонтальными линиями архитектуры группа объединена линиями откинутых назад рук, развевающихся по воздуху складок одежды и подхваченной порывом ветра декоративной ткани. Ткань эта, по мысли Мухиной, символизировала те красные полотнища, без которых не обходится ни один праздник, ни одна демонстрация, и была необходима не только для более осязаемой связи статуи со зданием, но и для того, чтобы сообщить композиции впечатление большей легкости.

Несмотря на грандиозные масштабы фигур (достигающих двадцати пяти метров), или, может быть, именно в силу их необычных размеров, Мухина всеми

¹ В. Мухина. Как создавалась скульптура павильона.— В кн.: «Павильон СССР на Международной выставке в Париже». М., 1938, стр. 34.



*В. Мухина. Портрет доктора А. А. Замкова.
Мрамор. 1934—1935 годы.
Гос. Третьяковская галерея.*

средствами добивалась этого впечатления легкости. Легка и стремительна поступь рабочего и колхозницы, легки и стремительны их жесты. Широкий, уверенный шаг фигур выражает в то же время смелое и мощное движение. Ощущение легкости сливается с ощущением силы (стр. 151).

Поднятая на большую высоту группа Мухиной была рассчитана на ракурс и на восприятие с далекого расстояния. Этим обусловлено соотношение ее частей, трактовка целого и изображение деталей. При круговом обходе статуя хорошо читалась с разных точек зрения и ее могучий силуэт ясно выступал на фоне неба.

«На эту скульптуру можно было смотреть либо снизу — с набережной Пасси и из парка Трокадеро, — тогда фигуры, поставленные на высоту 33 метров, как бы парят в пространстве; либо с возвышенности Шайо и с Иенского моста — тогда эти фигуры на некотором расстоянии видны зрителю со стороны, как движущиеся по горизонтальной плоскости»¹. Группа «Рабочий и колхозница», возвышаясь над

¹ В. Кеменов. Творчество В. И. Мухиной. — «Выставка произведений В. И. Мухиной». Каталог. М., 1955, стр. 8.

павильонами других стран, занимала в ансамбле выставки доминирующее положение. Уже при первом взгляде она привлекала своей гордой силой, своим масштабом, своей динамикой. Тщательно разработанная система складок рождала целую симфонию декоративных форм. Учитывая решающее значение силуэта, Мухина сознательно избегала глухих, пространственно нерасчлененных объемов. При всей слитности поставленных рядом фигур рабочего и колхозницы пространство между ними прорисовано достаточно отчетливо.

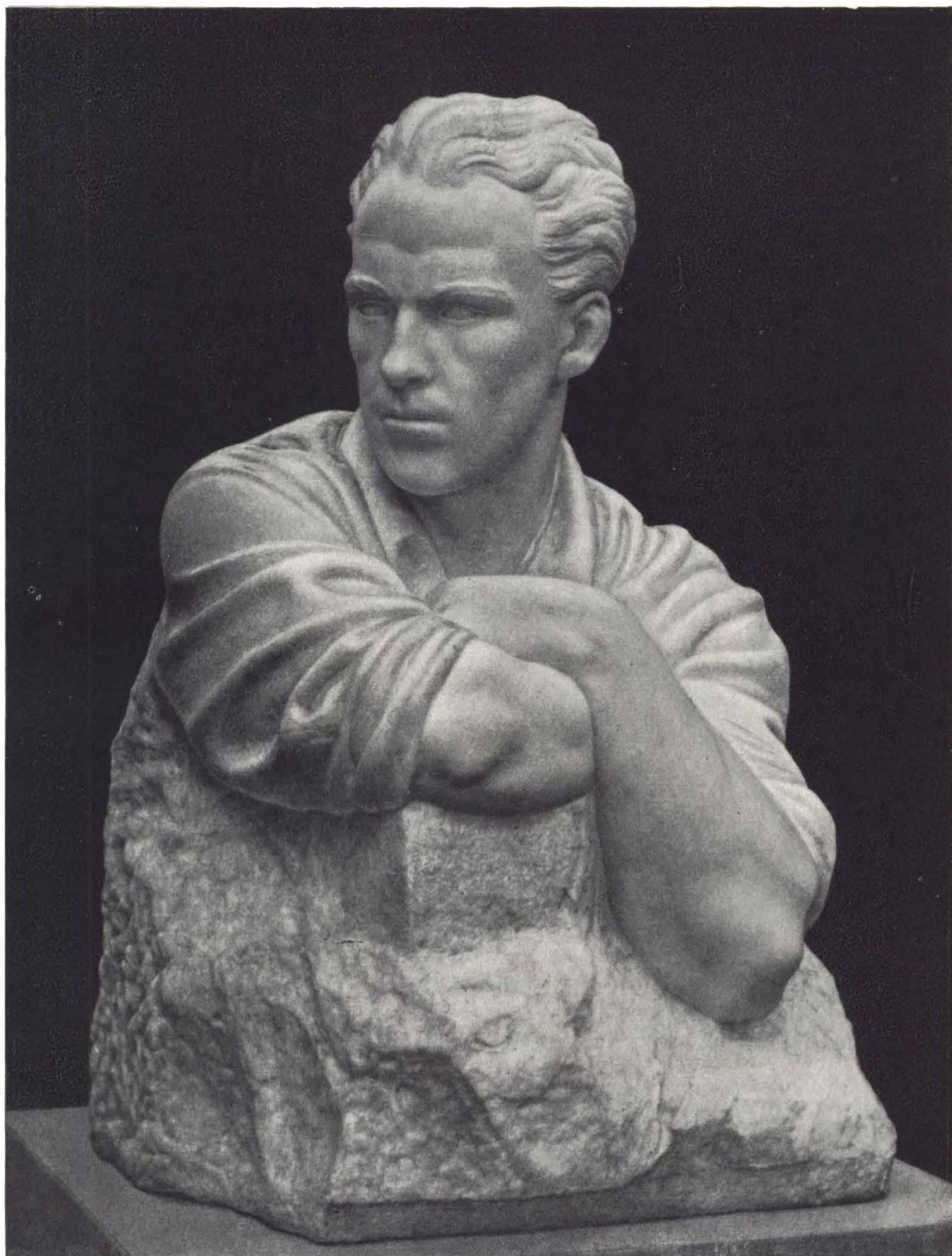
Повторяя одну и ту же схему движения, фигуры юноши и девушки расположены по отношению друг к другу как бы в зеркальном отражении. Композиция, однако, не производит впечатления монотонной, ибо она не скрывает, а, напротив, выразительно передает формы мужского и женского тела. Фигура юноши с полуобнаженным торсом — крупнее и выше. Строение женской фигуры ясно обрисовано плотно облегающим ее сарафаном. Все пластические объемы статуи, в том числе и декоративные элементы, включенные в композицию, трактованы с подчеркнутой энергией, с неослабевающим внутренним напряжением.

Несмотря на символический характер созданного Мухиной образа, в нем нет ничего отвлеченного, абстрактного.

В основе этого образа лежит широчайшее обобщение, идея союза рабочего класса и крестьянства, идея социализма. Мысль скульптора, охватывая все многообразие наших представлений о Советской стране, о новых людях и новых общественных идеалах, в то же время была обращена к совершенно реальному, зримым чертам этого нового.

В произведении Мухиной символика нисколько не мешает конкретности образа, его жизненной полнокровности. Фигуры рабочего и колхозницы, сама композиция группы настолько полно воплощают тему произведения, что не нуждаются ни в каких внешних пояснениях. Атрибуты, играющие обычно большую роль в символических статуях, имеют в произведении Мухиной подчиненное значение. Эмблема советской эпохи — серп и молот — лишь дополняет все то, что уже содержится в самих фигурах.

Выполнение скульптурной группы потребовало применения совершенно новой техники и новых материалов. Мрамор, гранит, бронза — привычный для скульптуры, но тяжеловесный материал оказался в этом случае непригодным. Нужно было считаться и с трудностями перевозки, с необходимостью поднять статую на высоту павильона. Впервые в истории скульптуры статуя была выполнена из нержавеющей хромоникелевой стали — металла, созданного современной индустрией, обладающего высокой прочностью и стойкостью против коррозии. Сомнения в пластических качествах этого материала рассеялись после первых же опытов. Для пробы из нержавеющей стали был изготовлен фрагмент головы «Давида» Микельанджело. Оказалось, что нержавеющая сталь отличается большой ковкостью и прекрасно передает физическое ощущение объема. При этом новый материал обладал благородной фактурой. Его естественный серебристый цвет менялся в зависимости от силы освещения, от цвета облаков и неба. Скульптура из нержавеющей стали,



*В. Мухина. Портрет архитектора С. А. Жемкова. Мрамор. 1934—1935 годы.
Гос. Третьяковская галерея.*

поставленная в открытом пространстве, казалась легкой, приобретала богатство оттенков, сохраняя в то же время монументальную выразительность форм.

Скульптурная группа для павильона СССР в Париже была изготовлена Центральным институтом машиностроения и металлообработки. В ее создании участвовали инженеры-конструкторы, техники, монтажники, сварщики. Гипсовая модель В. Мухиной прошла через сложный процесс многократного увеличения и технической обработки, прежде чем фигуры рабочего и колхозницы предстали в новом материале и в задуманном масштабе.

Вся работа по сооружению статуи была проведена за три с половиной месяца — срок исключительно короткий, если иметь в виду объем и характер проектного задания. В то время, когда Мухина еще только заканчивала подготовку модели, специалисты по металлоконструкциям уже делали вычисления несущего каркаса гигантской скульптуры.

Отдельные части статуи изготовлялись с помощью деревянных шаблонов и деревянных форм. Куски металлической оболочки выколачивались по форме вручную, корректировались, а затем подвергались сварке. Процесс увеличения фигур был связан с особенно большими трудностями. Малейшая ошибка в измерениях метровой модели при переходе к большой форме грозила искажениями. В. Мухина и ее постоянные помощники, скульпторы Н. Зеленская и З. Иванова, работая на постройке статуи и вникая в технические вопросы, предупреждали эти ошибки или тотчас исправляли их. «То, что пугало вчера, — вспоминает В. Мухина, — стало родным сегодня: сталь, которой мы так боялись в самом начале, сейчас подчинилась нам. Иногда неудачную деталь целиком вырезали автогеном и тут же, без деревянных форм, на-глаз, „лепили“ из стали»¹. Там, где это касалось самых ответственных частей, скульпторы отказались от механического увеличения. Головы, лица, кисти поднятых вверх рук были первоначально вылеплены из глины в нужном размере, потом в соответствии с гипсовыми отливками делалась стальная выкройка отдельных фрагментов, которые выколачивались деревянными молотками. Подогнанные вплотную к поверхности скульптурных объемов, эти фрагменты сшивались электросваркой².

При всей простоте и сдержанности общего решения, произведение Мухиной настраивало на торжественный лад. Звучание его было величественным, победным. Недаром французы сравнивали скульптуру Советского павильона с классическими статуями древности.

Так, например, в одной из статей говорится: «...Если вы не узнаете здесь напо-

¹ В. Мухина. Как создавалась скульптура павильона.— В кн.: «Павильон СССР на Международной выставке в Париже», стр. 42.

² Монтаж статуи производился с помощью специального мачтового деррика. Его железная стрела легко подымала и ставила на место готовые части скульптурной группы — ноги, торсы, головы, руки, декоративные складки летящей по воздуху одежды. Огромный каркас постепенно облекался в пластические формы, приобретая очертание живого человеческого тела. После окончания сборки швы оболочки были закрыты приваренными к ней стальными полосками.

минание Самофракийской Победы, то ваши глаза не желают видеть... Прекрасно, что кто-то осмелился и сумел обновить в камне и металле великий эллинский символ»¹. Группа Мухиной была воспринята прежде всего как символ нового мира и нового искусства. Она вызвала за рубежом восторженные отклики миллионов людей, хотя многие знали ее лишь по фотографиям.

Работа Мухиной не свободна от некоторых погрешностей исполнения: коротковаты кисти откинутых назад рук, несколько толсты запястья и т. д. Но все это недостатки мелкие и не существенные. Взятая в целом группа «Рабочий и колхозница» является выдающимся произведением большого и оригинального художника, талант которого выделяется своим мужественным характером.

В эти годы зрелое дарование Мухиной раскрывается и в других ее работах — в портретах, в надгробном памятнике М. А. Пешкову, в превосходной статуе молодого Горького.

Известные различия в подходе Мухиной к портрету, которые уже сказались в произведениях предшествующего периода, позволяют теперь вполне определенно говорить о двух линиях ее портретного творчества.

В одном случае мы имеем в виду такие произведения, как портрет Героя Советского Союза летчика В. К. Коккинаки (1939 г.) и портрет инженера П. Н. Львова (1940 г.), связанные прежде всего с изображением личного, особенного, с задачей психологической характеристики. Портреты эти, полные тонких наблюдений и непосредственного чувства натуры, заставляют вспоминать уже знакомый нам портрет С. А. Котляревского. Они напоминают этот последний и по форме. К лучшим психологическим портретам Мухиной относятся также портреты хирурга С. С. Юдина (1940 г.) и балерины Г. С. Улановой (1941 г.).

В отличие от них, работы, характеризующие другую линию портретного творчества Мухиной — портреты доктора А. А. Замкова (1934—1935 гг.; *стр. 153*) и архитектора С. А. Замкова (1934—1935 гг.; *вклейка*) — приближаются к произведениям монументальной скульптуры. Это относится и к их замыслу, и к исполнению. В них все шире, крупнее, определеннее, и содержание и форма. В изображении человека ощущается приподнятость, даже величавость. Портретный образ приобретает ту особую значительность, которая свойственна памятнику. Психологическая характеристика при этом отодвигается иногда на второй план и задача обобщения становится едва ли не главной.

Значит ли это, что Мухина отказывается в данном случае от изображения индивидуального характера? Вовсе нет. Создавая портреты этого рода (для которых, так же как для станковых портретов, нетрудно найти аналогию в раннем ее творчестве), Мухина отправляется не столько от непосредственных впечатлений от натуры, сколько от глубокой общей мысли, выражающей одновременно ее отношение к личным качествам человека и их общественную оценку. В своем

¹ См.: П. Б а л т е р. На Международной выставке. Письмо из Парижа.— «Архитектура СССР», 1937, № 11, стр. 61.



В. Мухина. А. М. Горький. Фигура для памятника. Бронза. 1938—1939 годы.
Музей А. М. Горького Академии наук СССР, Москва.

подходе к портрету Мухина никогда не отделяет эстетический идеал от идеала этического.

В портрете доктора Замкова, напоминая некоторыми пластическими особенностями своей формы образцы римского портрета, более всего выступает глубокий ум и сильный характер. В портрете архитектора Замкова — благородная прямота натуры, целеустремленность, дерзновенное мужество человека наших дней.

В этом втором портрете общая тема творчества Мухиной — тема свободного сильного человека — получает особенно отчетливое выражение. Мухина как бы очищает этот образ от всего мелкого, будничного, второстепенного и одновременно усиливает в нем черты главные, определяющие, — типические черты того поколения советских людей, творцов и строителей, которое сформировалось в годы первых пятилеток.

Различия между работами станкового и монументального характера проявляются у Мухиной и в самих приемах изображения. В портретах доктора Замкова и архитектора Замкова композиция строится на пространственной выразительности основных объемов. В их исполнении нас привлекает пластическая полновесность формы, отточенность деталей, мастерство моделировки.

В обоих портретах Мухина сохраняет ощущение скульптурного материала. В портрете С. А. Замкова мраморный блок служит своего рода пьедесталом для полуфигуры, которая как бы вырастает из инертной массы камня.

Работая над портретом, Мухина нередко отступает от традиционной формы бюста. Связывая создание портретного образа с другими, более широкими задачами, она придает большое значение пластической выразительности человеческой фигуры, выразительности жеста. Об этом свидетельствует и портрет архитектора и, быть может, еще в большей степени портрет балерины М. Т. Семеновой (1941 г.), хотя эту полуфигуру в балетной пачке с покатыми плечами и гибкими линиями мягко опущенных рук портит неудачный обрез.

В некоторых других произведениях Мухиной задача портрета уже прямо сливается с задачей скульптурной фигуры, или еще шире — с задачей памятника.

В фигуре для надгробного памятника М. А. Пешкову (1935 г.), обладающей по выражению художника Е. Е. Лансере «всеми качествами благородной монументальности», портретная композиция, говоря его же словами, «выходит далеко за свои ограниченные рамки»¹. К таким произведениям относится и проект памятника Ф. Э. Дзержинскому (1940 г.).

То же можно сказать и о статуе А. М. Горького (1938—1939 гг.; *стр. 157*), которую Мухина создала для памятника великому писателю в городе, носящем его имя. Статуя эта безусловно верно передает индивидуальный характер молодого Горького — черты лица, пропорции фигуры, всю его своеобразную внешность русского мастерового. Поразительна проникновенность, с которой Мухина запечатлела в этом портрете неповторимый душевный склад Горького, богатство его

¹ Е. Лансере. На «Выставке восьми». — «Советское искусство», 5 июля 1935 г.



В. Мухина. Хлеб. Гипс тонированный. 1939 год.

Собственность семьи скульптора.

внутреннего мира. И, вместе с тем, как широк этот образ, раскрывающий отношение Горького к окружающей его жизни — страстное, требовательное в своем стремлении к высокому человеческому идеалу и одновременно полное участия к людям, к их горестям и страданиям.

По первоначальному плану памятник Горькому предполагалось поставить на высоком берегу Оки, на краю обрыва, лицом к заречным просторам. В проекте Мухиной с этим связано не только пространственное решение, поиски выразительного силуэта памятника, но и его глубокий образный смысл. Фигура Горького как бы поднимается над обрывом берега во весь свой высокий рост. Его грудь и лицо открыты ветру. Голова чуть вскинута. Взгляд устремлен в пространство. Короткое пальто отброшено назад. Ветер, поднимающий края одежды, образует сзади узел крутых беспокойных складок, кое-где примятых напряженным движением заложженных за спину рук. Во всем чувствуется сдержанная сила, спокойное достоинство и вольнолюбивый дух человека, гордого своей свободой.

Образ молодого Горького в трактовке Мухиной ассоциируется с его ранним романтическим творчеством, с событиями первой русской революции, с поэзией «Буревестника». Но романтический характер этого образа не включает в себе ничего искусственного, никаких элементов, рассчитанных на внешний эффект. Революционная романтика лежит здесь в самой основе замысла. Ибо произведение Мухиной, как справедливо отмечает Д. Аркин, «это — не только памятник — портрет великого деятеля, но и пластическое выражение определенного человеческого типа, определенного героического идеала. Горький мухинской скульптуры — непокорный, выпрямившийся гордым, мужественным движением, с гордым взлетом головы: портрет, ставший символом, подобно тому, как «Рабочий и колхозница» из символа сделалось почти портретным изображением юноши и девушки советской эпохи»¹.

Произведениями, которые мы назвали, далеко не исчерпывается то, что вошло в круг большой творческой работы Мухиной. В конце 30-х годов Мухина создает эскизы статуй и скульптурных групп для оформления нового Москворецкого моста — «Земля», «Море», «Плодородие», «Пламя революции» и т. д. К этому времени относятся также аллегорическая композиция «Гибель Икара» (1938 г.), воспроизводящая один из самых героических сюжетов античной мифологии, и проект монумента «Родина» (1940—1941 гг.) — произведение, которое, судя по грандиозности замысла и всеобъемлющему характеру темы, должно было стать вровень с группой «Рабочий и колхозница».

К сожалению, все эти эскизы и проекты, столь типичные для творческих исканий Мухиной, не получили своего окончательного осуществления. Только одну скульптурную группу «Хлеб» (1939 г.; *вклейка*) из цикла эскизов для Москворецкого моста Мухина выполнила в большом размере, сделав ее новой аллегорией плодородия земли и молодых сил жизни.

¹ Д. Аркин. О Вере Мухиной. — «Советское искусство», 5 января 1941 г.

Мы говорим здесь о новой аллегории. В самом деле, разве группа «Хлеб» не позволяет нам вспомнить мухинскую «Крестьянку», в которой тема эта была воплощена впервые. Но как, однако, изменился с тех пор художественный строй образов Мухиной, ее пластический язык. Как усовершенствовалось мастерство скульптора в изображении обнаженного женского тела. Как близок нашему чувству и нашему пониманию ее идеал прекрасного. В фигурах девушек, сидящих на снопах, мы находим такую ясную гармонию, такую свободу движений, такое полное слияние телесной и духовной красоты, наконец, такой запас сил и здоровья, что кажется сама юность воплотилась в этой декоративной группе. Но тема юности неразрывно связана здесь с темой труда, и лишь в единстве этих двух сторон раскрывается самое существо замысла Мухиной. Подчеркнуто декоративный характер группы, — ее необычная композиция, как бы замкнувшая в себе частицу воздушного пространства, ее пластические формы, в которых выразительность объемов столь причудливо сочетается с выразительностью линий силуэта, — не только не затемняют ее содержания, но, напротив, делают его особенно отчетливым.

Смелость творческих исканий, неприязнь к шаблонам, строгая мужественная манера исполнения — вот чем характеризуется стиль Мухиной. В сравнении с новыми произведениями ее работы 20-х годов — «Крестьянка», «Ветер» — представляются давно пройденным этапом. Принципы социалистического реализма, которые лежат теперь в основе произведений Мухиной, превращают ее искусство в искусство большой жизненной правды. И понятно, что лучшие из этих произведений — парижская статуя и памятник А. М. Горькому как высшее проявление таланта Мухиной знаменовали нечто гораздо большее, чем личную творческую удачу скульптора. С творениями Мухиной связан целый период в истории советской скульптуры, развитие и углубление ее идейного содержания, новое, более широкое и многообразное отношение к художественным задачам, путь к синтезу. Выражая самый дух социалистической эпохи, главнейшие, существеннейшие черты жизни советского народа и его высокие устремления, работы Мухиной вошли в наше искусство как произведения советской классики и как образцы нового монументального стиля.

Разумеется, стиль этот складывается не сразу. Вначале возникают лишь элементы, предпосылки, содействующие, подготавливающие его формирование. Затем, соединяясь, эти элементы образуют некое идейно-художественное единство, выражая уже осознанное стремление к новому эстетическому идеалу.

Проявлению и выражению этого идеала в монументальной скульптуре в известной мере служили и те работы, которые были созданы для оформления советского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке.

В отличие от парижского павильона, павильон СССР в Нью-Йорке имел, как уже говорилось выше, цилиндрическую форму, подобную незамкнутому кольцу, с несколько выступающими вперед компактными объемами пропиленов и открытым внутренним пространством. В центре этого пространства на шестидесятиметровом обелиске была установлена огромная статуя, созданная по модели скульптора



И. Чайков. Футболисты. Бронза. 1928—1938 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

В. Андреева. Статуя изображала рабочего Советской страны с пятиконечной рубиновой звездой в руке. В сущности тема произведения В. Андреева близко соприкасалась с темой парижской группы. Образ рабочего символизировал власть народа, торжество социалистического строя, единение трудящихся всего мира.

Обелиск нью-йоркского павильона и венчающая его скульптура, контрастирующие с горизонтальными формами здания, вносили в архитектуру павильона очень энергичный идейный акцент. Однако статуя В. Андреева не отличалась ни тем богатством содержания, ни той полнотой пластического выражения темы, которые мы видели в скульптурной группе Мухиной.

Большая по объему работа, связанная с оформлением парижского и нью-йоркского павильонов, выпала на долю И. Чайкова. В первом случае речь идет о скульптурном фризе для пропилеев, фланкировавших вход в павильон. Во втором, о барельефах, расположенных с наружной стороны здания между пилястрами. В основу изображения и тут и там были положены мотивы индустриального и сельского труда, народных праздников. Чайков, еще недавно находившийся под влиянием конструктивизма, стал теперь на путь создания реалистических произведений. Однако требования реалистического метода были поняты им недостаточно глубоко. И фриз его, и барельефы отличались иллюстративным характером. Если в них и можно было заметить стремление скульптора к широкому охвату новых жизненных явлений, то вместе с тем им недоставало подлинного жизненного многообразия. Отдельные фигуры мало отличались друг от друга, позы и движения сводились к двум-трем повторяющимся положениям, внутренняя взаимосвязь отсутствовала. Бросались в глаза однообразие композиции, монотонность решения.

Реализм в творчестве Чайкова проявляется в это время больше как общий принцип, как тенденция, чем как глубокий и последовательный художественный метод. Это сказывается и в его студиях обнаженной натуры — «Женский торс» (1932—1934 гг.), «Девушка с медальоном» (1939 г.) и в композиции «Советская семья» (1936 г.), претендующей на широкую символическую трактовку темы.

Сравнительно более глубокими по мысли и более завершенными по форме были портретные работы Чайкова, среди которых надо выделить портреты К. Н. Истомина (1935 г.) и С. В. Герасимова (1939 г.).

Самое известное произведение Чайкова «Футболисты» (1928—1938 гг.; *стр. 161*) позволяет говорить о нем скорее как о мастере декоративной скульптуры. По своему сюжету и по самому характеру группы она тесно связана с теми ранними работами Чайкова, в которых его особенно занимала проблема движения в скульптуре. В «Футболистах» эта проблема получила предельно концентрированное выражение. В борьбе за мяч фигуры футболистов легко преодолевают пространство, стибаются в прыжке, выпрямляются, взлетают на воздух. Группа Чайкова технически очень смело воспроизводит этот сюжет во всей его эффектности, со всей присущей ему динамикой. Этим, однако, и исчерпывается то впечатление жизненности, которое вызывают фигуры играющих. В остальном их телам и лицам

не хватает того жизненного полнокровия, той физической красоты и той энергии, которых требует этот сюжет. В сущности, произведение Чайкова привлекает наше внимание только причудливой композицией и необычными ракурсами: своей чисто зрелищной стороной.

В создании цикла барельефов для павильона СССР в Нью-Йорке, кроме И. Чайкова, участвовали: армянский скульптор А. Сарксян и сибирский скульптор С. Надольский. Сарксяну принадлежали два рельефа «Советская Армения» и «Советский Азербайджан». По примеру Чайкова, Сарксян ввел в композицию рельефов атрибуты индустриального и колхозного труда. Рабочих Советского Азербайджана он изобразил на фоне нефтяных вышек, колхозников Армении — в окружении виноградных лоз и хлопчатника. Опираясь большими пластическими формами, Сарксян не побоялся обилия деталей, которые нередко обработаны в подчеркнуто декоративном плане.

После Парижской выставки скульптура нью-йоркского павильона, характер ее связей с архитектурой уже не заключали в себе ничего принципиально нового. Но скульптура вновь утверждала свое значение в искусстве синтеза, помогая полней и глубже выявить идеи, заложенные в архитектуре. Нет необходимости говорить о том, что скульптура, вводимая в архитектуру, естественно, подчиняется общей идее сооружения, но подчиняется не механически, а творчески. Архитектура, дающая основу синтезу, отнюдь не умаляет роль скульптуры, которая, как мы видели на примере парижского павильона, может быть определяющей для идейно-художественного образа сооружения. Работая с архитектором, скульптор выступает не как иллюстратор чужого замысла, но как соучастник сложного творческого процесса. Синтетическое решение оказывается тем более совершенным, чем последовательней проявляется стремление к синтезу в каждом из искусств, его образующих. Создавая целостный синтетический ансамбль, архитектор и скульптор в это время уже сознательно идут навстречу друг другу.



Важную роль играет скульптура в архитектурных ансамблях канала Москва-Волга. Произведения скульптуры располагаются здесь на всем протяжении трассы. Монументальные статуи в аванпорте, скульптурные группы на башнях шлюзов и насосных станций, барельефы, различного рода эмблемы и другие элементы декоративного оформления — все это служит развитию архитектурной темы канала.

Монументы Ленина и Сталина, сооруженные по моделям С. Меркурова в аванпорте канала, отличаются прежде всего своей пространственной выразительностью. Высоко поднимаясь над поверхностью воды, они господствуют над окружающими постройками и пейзажем. Обе статуи хорошо видны издали и не только днем, но и ночью, когда их освещает сильный свет прожекторов. Фигура Ленина (стр. 165) дана Меркуровым в стремительном полуобороте, со слегка поднятой головой, фигура Сталина — в состоянии спокойной сосредоточенности.

В своей работе для канала Меркуров только отчасти мог опереться на творческий опыт предшествующих лет. Ранее созданные им статуи не были как правило связаны с каким-либо определенным архитектурным ансамблем.

Для художественной концепции Меркурова существенное значение имел выбор материала для монументов. Статуи вырублены из серого украинского гранита. Пьедесталы облицованы теми же породами камня грубой обработки. Отдавая предпочтение граниту перед другими скульптурными материалами и в прежних работах, Меркуров с тем большим основанием выбрал гранит для своих произведений на канале. «В нем,— говорил он,— я нахожу возможность выразить силу, мощь, величие, простоту, стойкость. Гранит любит компактность, композиционную собранность, обобщение. Он мало пригоден для выполнения деталей. Больше чем какой-либо другой материал, он дает возможность выразить характерное, главное, общее»¹.

Но, направив все свое внимание на выражение мощи, величия, рассчитывая в первую очередь на общее впечатление, Меркуров стал на путь того чрезмерного обобщения скульптурных форм, когда эти последние приобретают известную схематичность. Предельно упрощая пластические объемы, он вместе с второстепенными деталями опустил и детали существенные, без которых скульптурный образ многое потерял в своей жизненной выразительности.

Не лишены интереса некоторые подробности, относящиеся к истории создания монументов. Весь процесс работы был разделен на ряд последовательных стадий. Сначала Меркуров выполнил модели статуй высотой в один метр. Вслед за этим были сделаны трехметровые модели. Потом модели размером в пять метров. На последующих этапах работы вместе с художественными проблемами решались сложные задачи конструирования гигантских статуй из отдельных гранитных блоков весом от 13 до 33 тонн. Изготовление деталей фигур производилось по специальным шаблонам. Особую трудность представляла обработка огромных глыб гранита, из которых изваяны головы.

Когда обработка гранитных блоков была закончена, для сборки монументов возвели сорокаметровые леса. Поставленные у их подножия модели статуй служили монтажникам для проверки местоположения отдельных частей, их отношения к целому. Установка готовых деталей осуществлялась с помощью крана.

Подобно произведению Мухиной, монументы, воздвигнутые на канале Москва-Волга, явились не только делом рук скульпторов, но и крупными инженерными сооружениями. Этот синтез художественного творчества с советской строительной техникой — особая черта монументального искусства 30-х годов.

Некоторое представление о масштабах и характере всего сооружения дают следующие данные: каждая статуя состоит из ста тридцати пяти гранитных частей; высота каждой фигуры — шестнадцать метров; высота каждого постамент

¹ «Творчество», 1939, № 12, стр. 10.



*С. Меркуров. В. И. Ленин. Гранит. 1939 год.
Канал Москва-Волга (теперь канал имени Москвы).*

десять метров. Такие огромные размеры скульптурных изваяний встречаются относительно редко и могут быть оправданы только особыми условиями их местоположения. В данном случае резкое увеличение масштабов статуй против привычных несколько смягчается благодаря большой протяженности канала. Восприятие их подготавливается постепенностью перехода от меньших масштабных величин к большим.

В смягчении масштабных различий известную роль играет также пространственная композиция скульптуры: монументы аванпорта воздвигнуты на эпически величавом фоне «Московского моря» в окружении бескрайнего волжского пейзажа. Статуи, украшающие здание речного вокзала в Химках и башни шлюзовых сооружений, имеют обрамление в виде строгих линий канала и ограничены в своих размерах размерами самой архитектуры.

Скульптурные статуи на канале по большей части выполнены специальной мастерской Москва-Волгостроя. По своему местоположению они, как правило, тесно связаны с архитектурой. Изображая рабочих и колхозников, строителей и воинов, сцены труда, отдыха, спорта, произведения скульптуры воплощают образ человека наших дней и вносят в архитектуру важный идейный акцент. На главном здании шлюза № 2 четыре фигуры — рабочий, строитель, чекист, техник — непосредственно включены в композицию башен. Башни шлюза являются как бы постаментами для статуй, тогда как последние, в свою очередь, служат их завершением и придают конкретность архитектурному образу шлюза в целом.

Такое решение с теми или иными вариантами характерно и для других шлюзов. На башнях управления шлюза № 6 скульптурные фигуры ритмически повторяются по четыре с каждой стороны канала. Стройные вертикали башен органически связаны со статуями.

Своеобразным характером отличается оформление шлюза № 3. Место скульптурных статуй и групп на угловых башнях шлюза занимают здесь объемные изображения старинных парусных кораблей, напоминающих каравеллы Христофора Колумба. Ажурные силуэты этих кораблей, выполненных из латуни и оксидированной меди по чертежам В. Мовчана, ясно рисуются на фоне неба (см. стр. 124).

Широкое, но не всегда удачное применение монументально-декоративная скульптура нашла в ансамбле речного вокзала в Химках. У основания его центральной четырехгранной башни, выше кровли здания, поставлены четыре бронзовые фигуры — красноармеец, краснофлотец, охотник и колхозница. Однако влияние этих статуй на общее решение ансамбля мало ощутимо. При рассмотрении снизу они кажутся слишком незначительными. Ни размер их, ни пропорции не находятся в соответствии с внушительными вертикалями колонн, опоясывающих башню вокзала.

Статую Ю. Кун «Водный путь», установленную на оси главного входа в Химкинский речной вокзал, можно рассматривать как попытку создания новой парковой скульптуры. Легко ступая, движется навстречу посетителю фигура девушки



И. Ефимов. Фонтан юга. Гранит, бронза, стекло. 1939 год.

Центральный речной вокзал в Химках.

с чуть удлинненными пропорциями, в тонком облегающем тело платье, несущей над головой эмблему водного пути,— сделанную из нержавеющей стали модель парусного кораблика. Пластически образ, созданный Ю. Кун, незамысловат, но мотив, положенный в основу композиции, не лишен интереса. Именно ему статуя обязана своей выразительностью.

Важным средством обогащения архитектуры канала служит декоративная скульптура, нередко приближающаяся к орнаменту. Смысловая связь архитектурных форм с теми или иными декоративными формами достигается благодаря тому, что эти последние в большинстве случаев (подобно статуе девушки с корабликом) носят эмблематический характер. К области декоративной скульптуры безусловно относятся ажурные каравеллы шлюза № 3, лепной орнамент на здании речного вокзала, гербы, эмблемы, решетки, обильно украшающие сооружения канала. Во внешнем оформлении трассы канала часто встречаются декоративные композиции, главным элементом которых являются якоря и якорные цепи, как это можно видеть на угловых башнях шлюза № 7 или на решетке около здания насосного

плюза № 4, где якоря, цепи и знамена сплетаются в орнамент, вкомпонованный в ромбовидные рамки.

В несколько усложненных формах тот же декоративный мотив повторяется в решении ограды речного вокзала. Описанная композиция чередуется с композицией, составленной из спасательных кругов и шаров в сочетании со знаменами и пятиконечными звездами.

Наконец, надо сказать о фонтанах, сооруженных на флангах здания Химкинского речного вокзала, где обрамляющие его галереи переходят в торцовые залы, типа ротонд. Южное, правое крыло вокзала украшает «Фонтан юга» (стр. 167). У противоположного крыла находится «Полярный фонтан». Для исполнения фонтанов были привлечены скульпторы-анималисты. Автор первого — И. Ефимов, второй был создан молодым скульптором А. Кардашевым.

Композиция южного фонтана эффектна. В центре просторного бассейна, вокруг гранитного лотосообразного постамента группируются девять кованых из меди дельфинов, играющих в струях воды. Три верхних, как бы догоняющих друг друга, расположены на больших стеклянных шарах. Струющаяся вода, обтекая прозрачное искрящееся стекло, напоминает морские волны, над которыми взлетают сверкающие на солнце упругие тела дельфинов. Несмотря на причудливую конфигурацию, движения животных не кажутся случайными. Они подчинены явно ощутимому внутреннему ритму. Фонтан создает живое естественное впечатление играющей дельфиньей стаи. Дельфины выполнены с поразительной свободой и легкостью. Кажется, что они физически не связаны с постаментом и лишь соприкасаются с ним в точках скрепления.

В отличие от «Фонтана юга», который вызывает мысль о солнечном юге, о Черном море, «Полярный фонтан», с его белыми медведями вокруг скалы и «птичьим базаром» в верхней части композиции, рождает представление о природе севера.

Тему фонтана Кардашев раскрывает достаточно ясно, хотя не без заметных погрешностей исполнения, и, в целом, более ординарно, нежели Ефимов.

Впрочем, упрек этот можно адресовать и к некоторым другим авторам. Среди произведений скульптуры, оформляющих канал Москва-Волга, мы находим немного таких, которые могли бы служить примером подлинно оригинальных решений. Однако, взятая в целом, скульптура канала, в ее отношении к архитектуре, способствовала созданию ансамбля, который в то время являлся единственным в своем роде и уже по одному этому имел значение принципиального новшества.



С середины 30-х годов большое значение для развития монументально-декоративной скульптуры приобретает строительство московского метрополитена. Сооружение метро, подобно сооружению канала, потребовало решения не только инженерно-технических, но и целого ряда новых художественных вопросов.

На трассе канала вопросы эти были связаны главным образом с проблемой больших открытых пространств, в условиях метро — по преимуществу с замкнутым пространством подземных интерьеров.

В архитектуру первых станций метро скульптура вводилась еще не всегда удачно. Еще не ясен был вопрос о способах их соединения, о соотношении функциональных задач и задач идейно-художественных, о месте скульптуры в архитектурном пространстве. Формы связи архитектуры с другими видами искусств только нащупывались.

В этом отношении особенно поучителен опыт оформления станции метро «Площадь Революции». Роль пластических изобразительных форм в создании идейно-художественного образа этой станции, построенной по проекту архитектора А. Душкина, трудно оставить без внимания. Правда, их влияние в ансамбле распределяется неравномерно: скульптурное оформление совершенно не затрагивает наружного павильона, но на подземную архитектуру оно оказывает самое непосредственное воздействие.

Следуя общим принципам архитектуры метро, А. Душкин воплотил тему станции «Площадь Революции» в простом, но торжественном мотиве невысоких, ритмически повторяющихся арок, обрамленных красным мрамором и образующих ряд порталов.

Свою конкретизацию и развитие архитектурная тема получает в произведениях скульптуры, размещенных в архивольтах порталов и составляющих целую галерею образов — рабочих и солдат, колхозников и ученых, пионеров и физкультурников — людей, творивших революцию, патриотов Родины, рожденных и воспитанных советским строем.

Для статуй, украсивших подземный вестибюль, выбрано двадцать сюжетов, каждый из которых повторяется четыре раза. Расположение фигур не случайно, в нем есть своя логика. По концам центрального перонного зала и боковых платформ установлены статуи «Матрос», «Партизан», «Солдат» — фигуры, воскрешающие в памяти первые дни революции и гражданской войны. Ближе к центру находятся «Колхозница», «Изобретатель», «Шахтер», «Физкультурница», «Девушка с книгой» и т. д., в которых мы узнаем людей эпохи первых пятилеток. В архивольтах центрального зала парные фигуры помещены друг против друга с таким расчетом, чтобы усилить общее впечатление.

Исполнение статуй для станции «Площадь Революции» было поручено коллективу скульпторов под руководством М. Манизера¹, который не только направлял весь ход работы, но как автор участвовал в создании эскизов, корректировал модели, вносил исправления в уже законченные вещи. Внимание скульпторов было привлечено, главным образом, к сюжетной стороне. Пластические задачи ставились как бы попутно, и их решение сводилось часто к тщательной внешней отделке формы.

¹ В бригаду Манизера входили ученики — студенты Академии художеств М. Владимирская, Л. Жданов, Е. Фалько и другие.

Правда, в трактовке фигур есть свои различия. Некоторые из них, такие как «Солдат», «Партизан», «Изобретатель» включают элементы жанровости, порой в них, как в «Девушке с книгой», выступают интимно-лирические черты. В других статуях, как например, «Мать», «Отец», можно ощутить подчеркнутую приподнятость образа. Но есть фигуры, отличающиеся иллюстративным характером.

С другой стороны, нельзя не видеть, что некоторые существенные недостатки скульптурного цикла вытекают из общих недостатков синтетического решения. Подземная галерея статуй, которой нельзя отказать в широте замысла и в удачной трактовке ряда фигур, включена в архитектуру станции несколько механически. Между масштабами статуй и архитектурными формами нет необходимой согласованности; произведения скульптуры тектонически плохо связаны с архитектурной конструкцией, фигуры кажутся слишком крупными, им тесно и часто неудобно в отведенных им нишах. Отсюда возникла стесненность движений и искусственность положений целого ряда фигур. Иногда для оправдания вынужденной позы той или иной статуи Манизеру и его помощникам удавалось найти убедительную мотивировку движения, но в большинстве случаев они поневоле варьировали одну и ту же композиционную схему. Все фигуры либо сидят, либо поставлены на одно колено, что создает впечатление однообразия. При этом все они на своих невысоких постаментах слишком приближены к зрителю. Спускаясь в перонный зал, мы сталкиваемся с ними почти вплотную, как с живыми людьми, физически заполняющими все переходы подземного вестибюля. Необходимая грань между пространством реальным и пространством художественным стирается, возникает ощущение тесноты, перегрузки, однообразия, мешающее нормальному восприятию скульптуры.

Нельзя не вспомнить в связи с этим, что автор станции сначала предполагал оформить подземный зал не статуями, для которых трудно было отыскать подходящее место, а скульптурными рельефами. Изменив свое намерение в последний момент, он и вовсе был лишен возможности найти в архитектуре зала то свободное пространство, в котором нуждались произведения круглой скульптуры.

Как видно, это первое и безусловно важное начинание на пути синтеза в архитектуре метро еще не привело к гармоническому соединению архитектурных и скульптурных элементов, формирующих образ сооружения в целом.

Сравнительно менее трудной явилась задача обогащения архитектурных ансамблей метро средствами монументально-декоративного рельефа, с применением которого мы впервые встречаемся в оформлении станций «Площадь Свердлова» и «Динамо», а в дальнейшем станций «Электрозаводская», «Парк культуры имени Горького» и т. д.

Станция «Площадь Свердлова» — одна из красивейших на Горьковском радиусе метро. Сооруженная в непосредственном соседстве с крупнейшими театрами столицы, она со вкусом оформлена фарфоровыми барельефами Н. Данько¹. Скульп-

¹ О творчестве Н. Данько см. также в разделе «Художественная промышленность».

тура Данько входит в интерьер станции не просто как средство украшения: она связана со смыслом архитектурного образа и в известной мере дополняет его.

В рельефах, расположенных на сводах центрального перонного зала, Данько показывает многообразие и богатство талантов в художественном творчестве народов СССР, столь ярко проявляющиеся в танце и песнях русских, украинцев, грузин, белорусов, узбеков и т. д. Большой декоративный цикл, созданный Данько, включает четырнадцать отдельных композиций с изображениями народных певцов, музыкантов и танцоров различных национальностей. Фигуры в рельефах решены разнообразно, выразительно, в движениях легких и плавных, проникнутых тонким чувством ритма. Рельефы для станции «Площадь Свердлова» выполнены на Государственном фарфоровом заводе имени Ломоносова. Данько как опытный мастер своего дела, конечно, учитывала все сложные особенности этого производства. Заполняя почти все ромбовидное поле массой рельефа, избегая несвойственных фарфору острых углов, она строила изображение на округлых формах, плавно понижающихся от центра к краям¹.

Приподнятое праздничное впечатление, которое производит скульптурный цикл Данько, в немалой степени явилось результатом мастерства, с каким она сумела подчинить своему замыслу трудный и капризный материал фарфора. Рельефы Данько привлекают внимание изяществом линий, тонкими нюансами формы, эффектным блеском белой с золотом поверхности фарфора, который особенно хорош в сочетании с теплым колоритом светлых мраморных стен.

Чередуясь с венками из фруктов, выполненными в том же материале, барельефы, помещенные на своде, образуют ритмически повторяющиеся звенья одного большого фриза и благодаря этому входят в систему общего декоративного оформления станции.

В сравнении с нарядным, полным блеска интерьером «Площади Свердлова» подземный ансамбль станции «Динамо» кажется подчеркнуто сдержанным, даже суховатым.

По своему содержанию оформление станции «Динамо», как и многих других станций метро, обусловлено ее местоположением рядом с крупным стадионом. С темой спорта связаны и мотивы барельефов, украшающих ее подземный зал, и многофигурные композиции скульптурных фризов на фасадах наружных павильонов.

Для скульптора Е. Янсон-Манизер², выполнявшей эти рельефы, сюжеты физической культуры и спорта не были чем-то неожиданным и новым. Янсон-Манизер обращалась к ним и прежде, находя удачные решения.

¹ Технологически сложный процесс создания больших фарфоровых барельефов, которые изготавливались на заводе впервые, потребовал разработки нового комбинированного способа формовки, соединявшего в одной операции отливку и отминку фарфорового теста. Значительные трудности представлял также обжиг барельефов.

² Янсон-Манизер Елена Александровна (род. в 1890 г.). В 1925 году окончила скульптурный факультет ленинградского ВХУТЕИН по мастерской профессора М. Манизера.

Посетителям Центрального парка культуры и отдыха в Москве известна ее статуя «Метательница диска» (1935 г.). Можно назвать и другое ее произведение — статую «Балерина Уланова» (1940 г.). Работы эти дают ясное представление о направлении интересов и стиле скульптора. В ее произведениях мы видим интерес к обнаженной натуре, стремление показать тело человека в движении, придать ему ощущение легкости, открытости, видим искания гармонии и красоты.

Надо заметить, однако, что Янсон-Манизер далеко не всегда свойственно правильное и глубокое понимание своей темы. Многим ее произведениям не хватает жизненности, эмоциональности, красота их несколько холодная, внешняя, нередко переходящая в «красивость», в нарочитую изысканность. В таких случаях образ сильного, прекрасного человеческого тела подменяется салонным идеалом красоты. В ее произведениях есть и наблюдаемые в жизни черты, но эти реалистические элементы изображения приходят в столкновение с искусственными приемами конструирования человеческой фигуры.

Это противоречие творчества Янсон-Манизер проявилось и в работе над рельефами для станции «Динамо», особенно в многофигурных композициях наземных павильонов.

Рельефы Янсон-Манизер оформляют углы зданий. Со стороны главных выходов скульптор поместил мужскую и женскую фигуры, символизирующие футбол и плавание. В скульптуре на боковых фасадах разработаны сюжеты тяжелой и легкой атлетики и спортивных игр. В рельефах на задних фасадах показаны военизированный спорт и отдых. Во всех этих фигурах ощущается искусственность построения, застылость пластических форм, несоответствие между отдельными живыми моментами и наигранной красотой общего решения. Трудно говорить при этом о каком-либо единстве скульптуры и архитектуры. Масштаб рельефов не соразмерен с массивными объемами павильонов. Высоко расположенные, эти рельефы плохо читаются и сравнительно мало влияют на образ станции в целом.

Барельефы для подземного зала, изображающие толкание ядра, бег, футбол, бокс и другие виды спорта, выполненные в виде медальонов на сводах, в целом удачнее рельефов на фасадах.

Напоминая по манере исполнения прежние работы Янсон-Манизер, эти барельефы заключают в себе и некоторые новые черты. В изображениях спортсменов — «Бегуны», «Фигуристки» и других, помещенных внутри станции, больше видны конкретные, жизненные наблюдения, приближающие скульптора к созданию правдивого пластического образа. В мужских фигурах это приближение к жизни особенно заметно.

Создавая свои барельефы для фарфора, Янсон-Манизер верно учла декоративные свойства этого нового для нее материала. Благодаря фарфору медальоны, размещенные в подземных залах, приобрели блеск и плотность фактуры — качества, помогающие выделить рельеф на матовой поверхности гладко оштукатуренных сводов.

Сложные художественные проблемы, возникавшие в ходе строительства метро, решались, разумеется, не сразу, и некоторые из отмеченных выше неудач и ошибок были естественны на первом этапе поисков. Синтез искусств в разветвленном комплексе подземных и наземных сооружений требовал не внешних украшений, а органической взаимосвязи архитектурных форм с различными изобразительными элементами, начиная от простого лепного орнамента и кончая многообразными сочетаниями круглой скульптуры с барельефами и стенной живописью. Задачи синтеза осуществлялись с тем большей полнотой, чем больше опыта накапливали строители и чем более тесным становилось творческое содружество архитекторов и скульпторов.



В конце 30-х годов создание Всесоюзной сельскохозяйственной выставки открыло на пути этого содружества новые возможности.

На строительстве выставки была занята целая армия скульпторов — почти пятьдесят человек. Число работ, выполненных ими, достигало полутора тысяч. При этом в ансамбле выставки нашли применение все известные формы связи скульптуры с архитектурой: композиции на фронтонах, статуи, венчающие здания, монументы, организующие большие пространства площадей, скульптурные фигуры и группы перед фасадами павильонов, монументальные рельефы на их стенах, скульптура фонтанов и так называемая парковая скульптура.

Большую роль сыграла скульптура и в оформлении интерьеров.

Изображая людей нашего времени — рабочих и колхозников, трактористов и доярок, виноделов и охотников — советские скульпторы способствовали развитию и углублению содержания выставки, раскрывали самое главное в ней — образ человека советской страны, свободный труд народа.

Оформлению нового архитектурного ансамбля в известной мере помогли уже ранее созданные произведения.

Привезенная из Парижа группа В. Мухиной была установлена на магистрали, ведущей к Главному входу выставки. По мысли архитектора гигантские изображения рабочего и колхозницы должны были возглавить панораму выставочных павильонов. Произведение Мухиной и в самом деле подготавливало посетителей выставки к восприятию ее содержания. В обобщенном символическом образе оно раскрывало общую идею всего выставочного ансамбля.

Однако монументальная группа не могла не проиграть от перенесения ее с архитектурной вышки парижского павильона на низкий постамент. В скульптуре Мухиной движение фигур, их пропорции, характер обработки пластических объемов, силуэт статуи, ее композиционное построение — все было точно рассчитано на определенный ракурс и определенную высоту, которая подчеркивала мотив полета в стремительном движении двух гигантов. Вместе с резким нарушением этих расчетов оказалась нарушенной и целостность общего впечатления.

Новый пьедестал с его небольшими размерами, его формы, лишенные того энергичного нарастания профильных масс и той высоты, которыми отличался павильон СССР на Парижской выставке,—заметно ослабили героический пафос статуи, силу ее монументального звучания¹.

Более последовательно принцип синтеза искусств был проведен в оформлении арки Главного входа. Арка эта явилась результатом совместной работы архитектора Л. Полякова и скульптора Г. Мотовилова². Рельефы, декорирующие портал, были тесно связаны с его архитектурными формами и во многом помогли раскрыть тему сооружения (стр. 175).

В обобщенных, широко развернутых сценах Мотовилов показывает новых людей советской деревни, их труд, торжество социалистического земледелия. Живость, которой достигает скульптор в изображениях человеческих фигур, воспроизведение отдельных моментов сельскохозяйственного труда с его новейшей техникой, взятые в качестве атрибутов гирлянды плодов, цепи и колеса трактора, снопы колосьев — все это отмечено чувством современности.

В соответствии с замыслом архитектора Мотовилов поместил два главных рельефа на свободных плоскостях стен по сторонам широко раскрытого центрального проема портала. Лишенные определенных архитектурных границ, рельефы эти, тем не менее, удачно вписаны в архитектуру: композиционно они располагаются по вертикалям, а в верхних своих частях повторяют горизонтали портала. Ритм вертикалей, господствующий в архитектуре, является определяющим и в рельефах. Мотовилов тонко передает мотив нарастающего вверх движения от нижних фигур, поставленных на цоколи, к фигурам, завершающим композицию. Впечатление единства архитектурных и скульптурных форм усиливается благодаря точно найденным в масштабе размерам этих фигур и сопутствующих им атрибутов. Вместе с тем, масса рельефов, наложенная на гладкую поверхность портала, рождает впечатление декоративного узора, который не нарушает плоскость стены.

Рельефы, созданные Мотовиловым для Главного входа ВСХВ, были отнюдь не первым его опытом. Самые ранние его искания в области монументально-декоративной скульптуры относятся еще к 1921—1922 годам. В ту пору Мотовилов тяготел к искусству примитива, и его произведения отличались стилизаторским характером. В своем дальнейшем творчестве он освобождается от стилизации. Изучение классических образцов, длительная, серьезная работа с натуры, наконец, сами требования жизни — все это помогало ему преодолеть пережитки архаической манеры в выработке монументального скульптурно-декоративного стиля.

¹ В связи с перестройкой сельскохозяйственной выставки и открытием ее после войны Б. Иофаном разрабатывались проекты нового постаменты для этой скульптуры. Министерство культуры и Московский Совет обсуждали возможность перенесения на другое место в Москве этого выдающегося произведения советской скульптуры, но окончательное решение еще не принято.

² Мотовилов Георгий Иванович (род. в 1894 г.). Окончил скульптурный факультет ВХУТЕМАС (учился у С. Коненкова). Участник выставок общества «Бытие». Входил в АХР.



*Г. Мотовилов. Рельефы на арке Главного входа
на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку в Москве. Камень. 1939 год.*

В 30-х годах интерес Мотовилова к монументально-декоративной скульптуре приобрел характер настоящего увлечения. Именно к этому периоду относятся его рельефы на воротах жилого дома Московского Художественного театра (ул. Немировича-Данченко, 1933 г.) и рельефы для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Здесь мы имеем в виду не только те рельефы на портале Главного входа, о которых уже шла речь, но и другое произведение Мотовилова — большой фриз, изображающий праздник урожая. По стене, соединявшей Главный павильон с его высотной башней, была протянута двадцатиметровая лента этого фриза. Отдельные его части — группы, фигуры — лишь постепенно выступали перед зрителем. Неторопливые сильные фигуры землеробов, идущих со снопами хлеба, трактористы, направляющие вперед колонну машин, молодые женщины, размеренно ступающие с корзинами фруктов; узбечка, несущая полный передник хлопка; группа колхозников, мужчин и женщин, ведущих племенного быка; девочка с тонкорунным бараном и мальчик, крепко прижимающий горластого петуха, — все это было удачно объединено композицией в одно широкое и торжественное шествие, символизирующее успехи социалистического земледелия и животноводства, достигнутые благодаря колхозному строю.

Несмотря на большую протяженность фриза, Мотовилов сумел избежать монотонности в его построении. Важное значение в этом случае имело хорошо найденное, ритмичное членение композиции на группы, создание своего рода мизансцен, в которых скульптор добился живости и разнообразия действия, не впадая в то же время в жанровость и бытовизм, столь неприятные в декоративной скульптуре. Фриз Мотовилова и его рельефы, исполненные для арки Главного входа, заметно выделялись в ансамбле выставки.

Рельефы, служившие оформлению других павильонов, в большинстве случаев были решены неудачно, плохо связаны с архитектурой. Порой они напоминали аппликации, лишённые чувства жизни и пластически невыразительные. Горельеф на павильоне Москвы, с изображением сельскохозяйственных работ, был перегружен натуралистическими деталями. Еще более резко бросались в глаза недостатки барельефа на фасаде павильона Поволжья: мертвящий схематизм композиции, нарушения пропорций в фигурах, скованность поз, неумение заполнить пространство рельефа и т. д. Немногим лучше были рельефы, помещенные в интерьерах выставки.

В целом, искусство рельефа еще во многом уступало в тот период искусству круглой пластики. Советские скульпторы мало и неохотно работали в этой области, хотя интерес к ней был уже пробужден архитектурой метро и перспективой оформления вновь строившихся общественных зданий.

Произведения монументально-декоративной скульптуры, созданные для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года, в своем большинстве были сосредоточены на площади Колхозов. Здесь, на фоне Главного павильона, были поставлены статуи Ленина и Сталина. Неподалеку, на ажурной башне, примыкавшей

к Главному павильону, возвышалась группа «Тракторист и колхозница». У входа в павильон Ленинграда и Северо-востока был помещен несколько уменьшенный вариант ленинградского памятника С. М. Кирову. Острым силуэтом на вышке павильона Поволжья рисовалась конная статуя Чапаева.

Многие статуи и группы на площади Колхозов были связаны с павильонами национальных республик. Изобразительное искусство Украины, Белоруссии, Грузии, Армении, уже выдвинувшее к этому времени целую плеяду талантливых художников, смогло проявить себя и в области монументально-декоративной скульптуры. Из числа белорусских скульпторов в оформлении выставки участвовали Э. Азгур, А. Орлов, А. Глебов. Украинская скульптура была представлена работами В. Иванова, Г. Пивоварова, Е. Белостоцкого и Э. Фридмана. Грузия — произведением В. Топуридзе. Перед павильоном Азербайджана были поставлены статуи дагестанского скульптора А. Сарыджи. В архитектуре павильонов работам этих скульпторов в большинстве случаев отводилась заметная роль, хотя их произведения и не в равной мере удались их авторам.

Недостатки эти сказывались, как, например, в группе В. Топуридзе «Колхозная семья», в перенесении на скульптуру приемов плакатной композиции, в прямолинейном внешнем истолковании темы. Иные работы, подобно произведению скульптора А. Орлова «Пограничник и колхозница», не поднимались над уровнем старательных, но в общем иллюстративных решений.

В соответствии с замыслом архитектора, особое место в ансамбле площади Колхозов заняли две скульптурные группы: «Тракторист и колхозница» ленинградских скульпторов Р. Будилова и А. Стрекавина на башне Главного павильона и конная фигура Чапаева на павильоне Поволжья, исполненная московским скульптором П. Баландиным. Обе группы, которыми были обозначены две самые высокие точки ансамбля, служили пространственными ориентирами на выставке.

Вместе с тем, по своему положению и своему внутреннему смыслу, группа «Тракторист и колхозница», ставшая эмблемой выставки, должна была объединить в одно целое стилистически разнообразные элементы ансамбля и дать ему наиболее сильный идейный акцент. Однако ни масштаб группы, ни трактовка темы, ни уровень художественного решения не соответствовали этой задаче. Варьируя в общих, но чрезвычайно обедненных и схематизированных чертах известное произведение Мухиной, группа Будилова и Стрекавина не обладала ни могучими формами последнего, ни всеохватывающей широтой его содержания.

Венчавшая павильон Поволжья конная фигура Чапаева, хотя и несколько мелкая по отношению к окружающей застройке, играла более заметную роль в ансамбле площади благодаря активному характеру образа, созданного Баландиным¹. Вздрыбленный разгоряченный конь и направляющий его всадник с высоко поднятой саблей, слитые в одном движении, отчетливо рисовались на фоне неба.

¹ Баландин Павел Александрович (род. в 1912 г.). Обучался скульптуре в Абрамцевских художественных мастерских и в Богородской школе скульптурно-художественной резьбы по дереву.

Для ансамбля площади Колхозов Баландин выполнил еще одну работу — статую «Пограничник», поставленную у входа в павильон Дальнего Востока.

В «Пограничнике» Баландина можно было заметить черты, сближающие это произведение с «Часовым» Л. Шервуда. В образе советского солдата Баландин вслед за Шервудом стремился раскрыть его типические особенности — силу характера, спокойную собранность, высокое сознание воинского долга. Правдиво, хотя и несколько грубовато решенная фигура, вызывая впечатление мужественной несокрушимой силы, приобретала особое значение благодаря удачно найденным формам связи с архитектурой павильона, башни которого рождали образ крепости социализма на далекой окраине страны.

Молодой скульптор, чьи работы не выходили до тех пор за пределы анималистической пластики, Баландин участвовал в оформлении выставки вместе с известными представителями этого жанра — В. Ватагиным, И. Ефимовым, А. Кардашовым, Д. Горловым и другими.

Следует отметить, что в условиях Всесоюзной сельскохозяйственной выставки произведения художников-анималистов приобретали особое значение. В ансамбле площади Колхозов, в интерьерах национальных и отраслевых павильонов изображения животных были не только уместны, но просто необходимы. Они по самому своему характеру были связаны с содержанием выставки, с общей картиной колхозной жизни, с изображением природных богатств Советской страны.

Анималистическую пластику можно было встретить в самых различных местах выставки. Особенно выделялись огромные скульптуры «Корова» и «Кобыла с жеребенком» около павильона «Животноводство», уверенно и мастерски исполненные И. Ефимовым, композиция «Быки» возле павильона «Главмясо» и «Зубробизон» П. Баландина, «Олень» А. Кардашова перед павильоном Дальнего Востока и т. д. В этих несколько непривычных статуях скульпторы-анималисты стремились передать существенные особенности природы, подчеркнуть своеобразную выразительность каждого животного. В изображении оленя Кардашов оттенил изящество пропорций, легкость форм, грацию движений. Напротив, «Быки» Баландина производили впечатление своей спокойной мощью, а в «Зубробизоне» скульптор акцентировал выражение свирепой ярости.

Произведения В. Ватагина, под руководством которого работала бригада молодых скульпторов, занимали видное место в павильоне «Звероводство и охота».

Изображение большой группы хищных и прирученных животных, с фигурой охотника в центре, было дано в несколько необычном для Ватагина декоративном плане. В этом нельзя не видеть одну из особенностей, связанную с требованиями оформления павильонов.

Для И. Ефимова, мастерски владевшего декоративной формой, выполнение этих требований не было затруднительным. Анималистические композиции, которые он создал для павильона Дальнего Востока, соединяли в себе неподдельную жизненную выразительность с острым чувством декоративного стиля.

Декоративным характером отличалась и работа Д. Горлова — превосходный резной плафон в Читинском зале того же Дальневосточного павильона. Работая над плафоном, Горлов шел по пути преобразования форм реальной природы в новые орнаментальные формы.

Сельскохозяйственная выставка выдвинула множество художественных задач, каждая из которых имела свою специфику. Создание выставочных интерьеров ставило новые художественные проблемы, до тех пор еще мало изученные. Во многих павильонах статуи и скульптурные группы были включены в общую экспозицию интерьера, соприкасались здесь с произведениями живописи, с предметами декоративного искусства и народного творчества, с выставочными стендами, а зачастую и с натуральными экспонатами. В этих условиях трудно было предупредить перегрузку павильона, избежать разноголосицы, найти смысловую и художественную соразмерность всех составных частей интерьера, определить место скульптуры в нем. В отличие от статуй, поставленных в открытом пространстве, произведения скульптуры внутри павильонов потребовали иных решений. Многие из них носили станковый характер.

Сюжеты статуй, расположенных в национальных и отраслевых павильонах, были тематически и образно связаны с их основным содержанием. Группа «Охотник и лесоруб» В. Синайского в зале Карелии, «Колхозница с виноградом» и «Колхозница с хлопком» С. Лебедевой в интерьере Северного Кавказа, «Дехкан» и «Дехканка» А. Антропова и Н. Штамма в павильоне «Хлопок», «Якут-охотник» И. Ефимова и «Якут с оленями» П. Добрынина в зале Якутии, изображения людей различных сельскохозяйственных профессий — «Трактористка» П. Баландина, «Доярка» М. Листопада, «Свинарка» В. Дерунова, «Зоотехник» С. Попова и т. д. — в этих произведениях, при всех их художественных различиях, видна была одна общая тенденция: стремление показать советского человека-труженика, обрисовать его типические черты.

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка способствовала в известной мере и развитию портретной скульптуры, не столько портретных бюстов, давно получивших распространение, сколько портретных статуй. В большинстве своем это были изображения новаторов сельского хозяйства, ученых, стахановцев. Многие из этих портретов были удачно связаны с оформлением павильонов. В вводном зале Главного павильона посетитель мог увидеть собранную воедино целую галерею портретов-статуй Алексея Стаханова, академика Т. Д. Лысенко, Марии Демченко, Героя Советского Союза М. М. Громова, народного певца Джамбула и других прославленных советских людей.

Как видно, в ансамблях Всесоюзной сельскохозяйственной выставки скульптура заняла большое место. Однако сколь ни велико было ее значение, здесь можно говорить только об относительных удачах. И дело не только в том, что многие произведения были недостаточно продуманы, а на других сказывалась поспешность исполнения или недостатки профессионального мастерства; эта неровность качества — явление обычное на многих выставках, тем более на таких больших и не

имеющих специально-художественного характера, как сельскохозяйственная. Мы имеем в виду промахи, которые были допущены в самих формах, приемах соединения скульптуры с архитектурой и которые поучительны для дальнейших поисков синтеза искусств. Тут надо иметь в виду и случайный характер этого соединения, и часто встречающуюся перегрузку, и принципиально неверный иллюстративный подход к задаче, и стилистический разнобой.

Проблемы монументально-декоративной скульптуры, выдвинутые строительством Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года, при всей своей специфичности были тесно связаны с общими проблемами архитектурного ансамбля, или, говоря определеннее, с общими задачами социалистического градостроительства. К их решению наши скульпторы подходили заинтересованно. Возможности и условия совместной работы скульпторов и архитекторов проверялись прежде всего в ходе оформления вновь строящихся зданий.

В. Мухина, работавшая в 1934 году над проектом фриза для дома Межрабпома на площади Маяковского и над оформлением фасада гостиницы «Москва», настоятельно подчеркивала, что вне синтеза задача эта не может найти успешного разрешения¹. Говоря о предпосылках содружества архитектора и скульптора, Мухина считала необходимым, чтобы архитектор в самом начале определял роль и назначение скульптуры в архитектуре здания. «Нам бы хотелось,— говорила Мухина,— чтобы архитектор всегда заранее учитывал место скульптора в проектируемом им сооружении (если он действительно хочет, чтобы скульптура оформляла его сооружения и была архитектурнозначимой). Хотелось, чтобы архитектор приглашал для консультации скульптора тогда, когда он только решает те плоскости и точки, которые будут предоставлены для скульптурной обработки. К сожалению, почти все архитекторы относятся к скульптуре, как к моменту исключительно декоративному»².

В самом деле, скульпторам, которые участвовали в оформлении домов Москвы, Ленинграда и других городов, в большинстве случаев приходилось приспособлять свои произведения к уже готовым зданиям. Вопреки интересам дела архитектор приглашал скульптора лишь к моменту окончания строительных работ, чтобы заполнить ниши или случайные композиционные пустоты.

¹ Фриз В. Мухиной для дома Межрабпома, длиной в 75 и высотой в 3 метра, был посвящен теме интернациональной пролетарской взаимопомощи в бою, в труде и в науке. По эскизам Мухиной над осуществлением барельефа работали скульпторы С. Булаковский и О. Лишева. В нишах цокольного этажа гостиницы «Москва» Мухина, в соответствии с замыслом архитектора А. Щусева, предполагала установить статуи стратонавта, водолаза, шахтера, альпиниста. На шестом этаже по бокам вынесенного балкона со стороны улицы Горького были отведены места для двух пятиметровых статуй «Науки» и «Техники». Ни одна из этих работ не была доведена до конца, как не были реализованы и некоторые другие начинания — проект скульптурного оформления дома И. Жолтовского на Моховой улице, над которым работал С. Меркуров, проект статуи, венчающей здание театра Советской Армии, исполненный И. Шадром и т. д.

² В. М у х и н а. Законы творчества, условия сотрудничества.— В сб.: «Вопросы синтеза искусств». М., 1936, стр. 97—98.

В декоративной скульптуре 30-х годов поверхностный подход к задачам оформления архитектуры отчасти объясняется пережитками конструктивизма. Воздействие конструктивизма, нарушившего ощущение живой связи между архитектурой и скульптурой, сказалось в непонимании места и роли скульптуры в ансамбле здания. С другой стороны, правильному решению проблемы синтеза мешало некритическое перенесение в советскую архитектуру из архитектуры второй половины XIX века приемов внешнего скульптурного декора. Произведения скульптуры, которые должны были развивать и дополнять мысль архитектора, нередко превращались в придаток к архитектуре, в эклектичное украшательство.

При значительном количественном росте монументально-декоративная скульптура этого периода дает сравнительно немного примеров продуманных решений, которые вытекают из композиции здания, из единого архитектурно-пластического замысла. К их числу можно отнести большой многофигурный фриз Н. Томского на здании горсовета в Ленинграде, а в Москве — рельефы Г. Мотовилова, оформляющие ворота жилого дома Художественного театра на улице Немировича-Данченко. Однако и в этих работах есть немало уязвимых моментов.

В дальнейшем и архитекторам, и скульпторам предстояло серьезно задуматься над проблемами стиля, но в первую очередь они должны были учесть некоторые новые особенности монументально-декоративной скульптуры, связанные с архитектурой современных многоэтажных зданий, которая требовала не только иных масштабов, иных пространственных решений, но вообще во многом усложняла самую задачу применения скульптуры в городском ансамбле.



В ходе совместной работы все более отчетливо определялись две основные формы творческого содружества архитекторов и скульпторов. Когда архитектор, создавая здание, включал в него скульптуру, то вне зависимости от размеров последней и от ее роли в ансамбле, она являлась лишь частью целого. И, само собой понятно, скульптор должен был подчинять свое произведение замыслу зодчего.

Иное взаимоотношение между представителями этих двух искусств складывается в работе над скульптурным памятником, особенно над памятником портретным. Здесь ведущая роль, конечно, принадлежит скульптору, замыслу которого должна отвечать архитектурная часть памятника. Разумеется, задача архитектора не сводится к изготовлению пьедестала для уже готовой статуи. Участвуя в процессе создания памятника, он ищет полного соответствия между архитектурными формами и скульптурным изображением, в единстве которых получает законченное выражение идея памятника.

На протяжении 30-х годов, как и в предшествующее десятилетие, усилия многих советских скульпторов были направлены на создание памятников Ленину. В эти годы С. Меркуров сооружает монумент Ленину в Ереване, М. Манизер — в Ульяновске, Б. Королев — в Ташкенте, Н. Томский — в Воронеже, Г. Нерода —

в Архангельске и т. д. При тех или иных, иногда очень существенных отличиях в трактовке и в приемах исполнения, в памятниках этих есть одна общая черта: развивая или углубляя тот образ Ленина, который уже сложился в скульптуре предшествующего периода, все они проникнуты стремлением воплотить его в больших, монументальных формах. Обусловленное тем самым увеличение общих масштабов памятника приводит к заметному возрастанию его градостроительной роли в архитектурном ансамбле города.

Показательно, что сооружение памятника Ленину в Ереване (1940 г.) было уже в самом проекте связано с созданием нового городского ансамбля. Площадь, на которой установлен памятник, названная именем Ленина, рассматривалась как место народных празднеств и демонстраций, как центр общественно-политической жизни города. Естественно поэтому, что в решении монумента большую роль играют его архитектурные части: трибуны из полированного гранита, расположенные у подножья и по бокам памятника, ведущие к нему лестницы, парапеты с резным верхом, высокий пьедестал с колоннами и карнизами, богато разукрашенными национальным орнаментом и т. д.

В фигуре Ленина, исполненной из красной кованой меди, Меркуров в основном повторил композицию уже знакомого нам гранитного монумента, установленного у входа в канал Москва-Волга. Скульптор лишь слегка изменил выразительный ораторский жест Ленина, поворот его головы, внес в изображение фигуры несколько больше деталей.

Близкими вариантами гранитного монумента явились и другие произведения Меркурова конца 30-х годов, в том числе статуя В. И. Ленина в зале Заседаний Верховного Совета в Кремле (1939 г.). Иным, более камерным строем отличается только одна фигура, поставленная на Советской площади в Москве перед зданием Института марксизма-ленинизма, где Ленин изображен сидящим (1939 г.).

В Ташкенте памятник Ленину вместе с пристроенными к нему трибунами так же был установлен на одной из центральных площадей города, перед Домом Правительства. Открытый в 1936 году он явился в то время одним из самых крупных городских сооружений. Высота его достигала почти двадцати метров. Рассказывая о своем замысле и своей работе над монументом, Б. Королев писал: «В этой громадной статуе мне хотелось изобразить с наивозможной простотой Ленина-трибуна, Ленина-вождя и организатора масс. Огненный темперамент Ленина, который запомнился мне при его выступлениях на митингах, я переводил на язык монументальной скульптуры, ее законы форм и композиции»¹.

Надо, однако, сказать, что в ташкентском памятнике замысел этот раскрывался лишь в той мере, в какой этому способствовал не лишенный выразительности силуэт статуи и общий монументальный размах произведения. Добиваясь в решении образа острой характеристики и яркого жизненного впечатления, Королев

¹ Б. Королев. Скульпторы о себе.— «Творчество», 1935, № 10.



М. Манізер. Памятник Т. Г. Шевченко. Бронза. 1939 год.

Киев.

сумел найти для памятника в целом верный абрис фигуры. Во всем остальном, поскольку это касалось пропорций, анатомии, пластической формы, выбора деталей, трактовка памятника отличалась эскизным характером, и в ней, как и в прежних работах скульптора, вновь проявились пережитки импрессионистической манеры, столь чуждые самой природе монумента¹.

Иначе, как мы увидим, решен памятник В. И. Ленину в Ульяновске (1940 г.) работы Манизера (*аклейки*). К обширному списку ранее созданных произведений Манизера в это время присоединяются новые работы, в числе которых памятники С. М. Кирову — в Кировограде (1936 г.), В. В. Куйбышеву в городе Куйбышеве (1937 г.), Т. Г. Шевченко — в Каневе (1938 г.) и в Киеве (1939 г.; *стр. 183*) и некоторые другие.

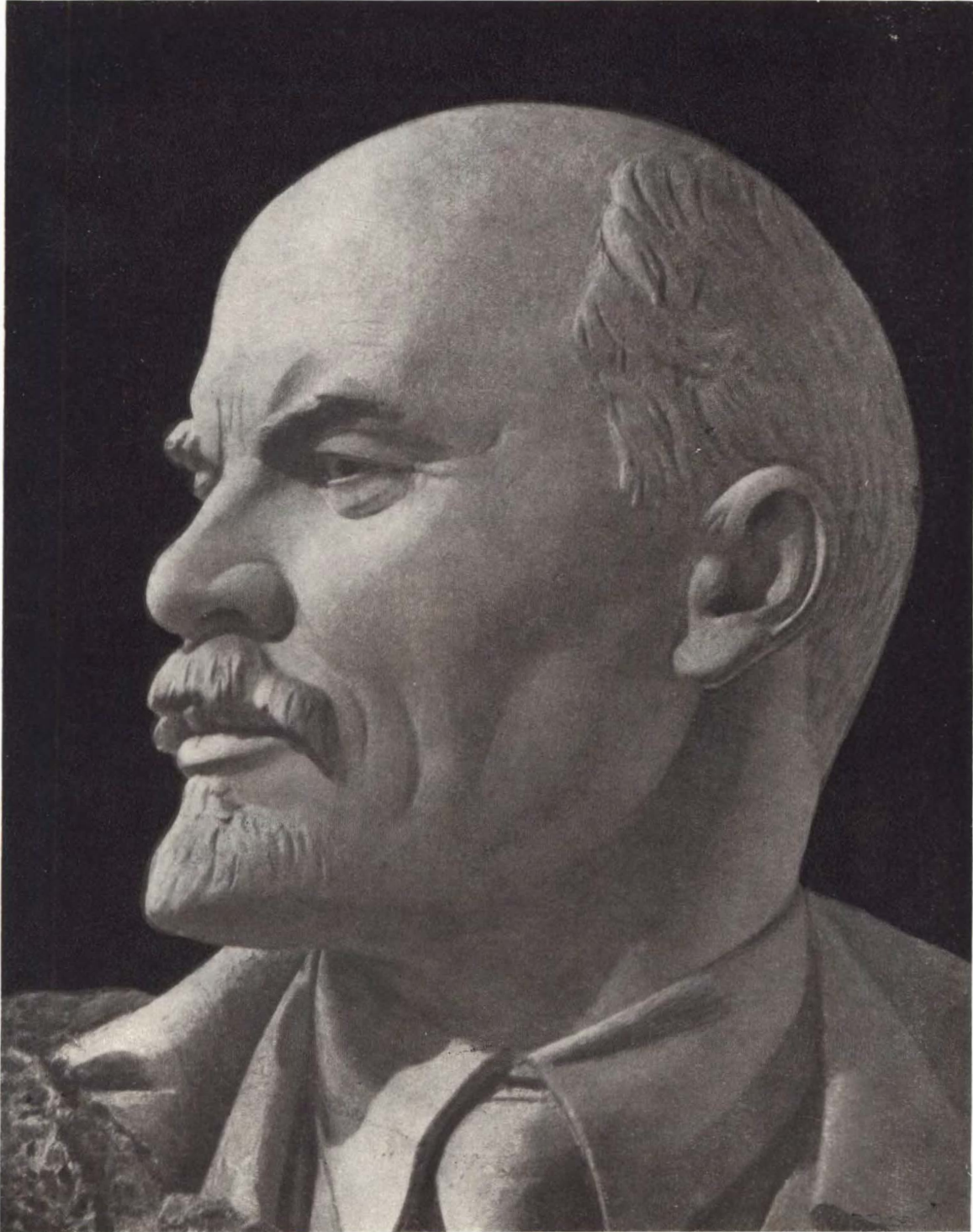
В этих новых работах нельзя не видеть продолжения и развития, но отчасти и повторения уже известных произведений Манизера с характерными для него приемами моделировки объемов в духе академической скульптуры. Памятникам Тарасу Шевченко для Киева и Канева прямо предшествует работа Манизера над памятником поэту для Харькова. Монумент В. И. Ленина в Ульяновске является своего рода итогом многолетнего труда, этапами которого были памятники вождю в Хабаровске, Петрозаводске, Минске и т. д.

Как раньше, так и теперь, Манизер старается подчеркнуть монументальный характер своих произведений с помощью больших, тщательно разработанных постаментов (проекты которых по преимуществу принадлежат архитектору В. Витману). Но качественно новую особенность творчества скульптора можно усмотреть в его стремлении освободить памятник от второстепенных жанровых деталей, от риторического жеста, от чисто повествовательных моментов.

В ходе работы Манизера над статуей Ленина для Ульяновска нарастание эмоциональных моментов имело такое же значение, как отказ от чисто внешней детализации ради глубоких обобщений, ради внутренне оправданной концепции памятника. В статуе Ленина для Ульяновска, как прежде в памятнике для Петрозаводска, Манизер искал форму цельную, пластически собранную. Но самый образ Владимира Ильича он передает и шире и многообразнее.

Монумент В. И. Ленина в Ульяновске установлен в центре города. Шестиметровая бронзовая фигура высоко поднята над окружающей застройкой. Замкнутая композиция статуи составляет контраст с ее внутренним, но напряженным строем. Привычный в памятниках 20-х годов жест протянутой вперед руки сменяется здесь сдержанным, но сильным и естественным движением всей фигуры. Волевой, подчеркнуто решительный поворот непокрытой головы Ленина особенно ясно выражает характер этого движения. Фигура Ленина как бы противостоит напору ветра, дующего с Волги и развевающего полы его накинутаго на плечи пальто. Тщательно воссоздавая хорошо знакомую внешность Ленина, его портретные черты, Манизер сумел создать исторически-конкретную фигуру вождя революции. «„Ленин

¹ В 1955 году стацию работы Королева заменил новый монумент, созданный по проекту М. Манизера.



*М. Манисер. В. И. Ленин. Фрагмент памятника в Ульяновске.
Гипс. 1940 год.*



М. Манизер. Памятник В. И. Ленину. Бронза. 1940 год. Ульяновск.



Н. Томский. Статуя кузнеца-новатора Александра Бусыгина. Гипс. 1937 год.

Собственность скульптора.

в Октябре“, в бурном окружении, твердо стоящий и смотрящий вдаль, в будущее»¹, — так определяет скульптор идею своего произведения, воплощенную в памятнике, о котором можно говорить как о самом большом достижении мастера на пути социалистического реализма.

Сопоставляя памятники Ленину, созданные различными скульпторами, нетрудно заметить, что при всем несхождении решений, в основе их лежит стремление

¹ М. Манизер. Скульптор о своей работе, т. II. М., 1952, стр. 20.



*Н. Томский. Барельеф на портале здания Ленинградского городского Совета.
Бетон. Фрагмент. 1939 год.*

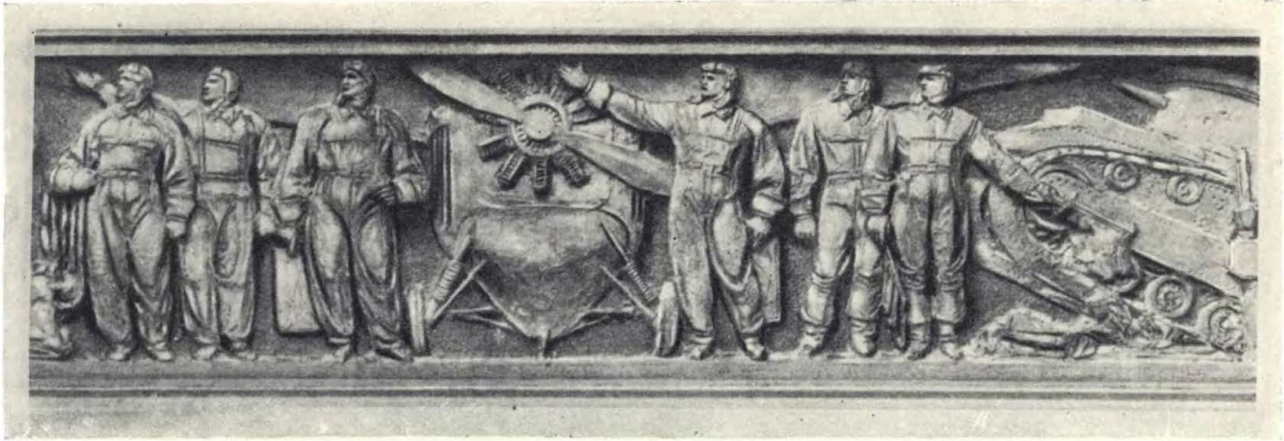
Ленинград.

показать Ленина как вождя народных масс. Об этом свидетельствует и памятник Ленину в Воронеже (1940 г.), работы Н. Томского. Изображая Ленина в живом и сильном движении, с призывно простертой рукой как бы в момент выступления перед народом, скульптор развивает и усиливает тот образ и ту концепцию ленинского памятника, которые сложились уже в предшествующем десятилетии.

Н. Томский принадлежит к тому поколению наших скульпторов, которое вступило на путь самостоятельного творчества в середине 30-х годов¹. Статуя кузнеца-новатора Александра Бусыгина (1937 г.; *стр. 185*) на Всесоюзной художественной выставке «Индустрия социализма» сделала имя скульптора известным. Работая над этим портретом, Томский создал убедительный типический образ. Изобразив Бусыгина в фартуке и рукавицах, с зажатыми в левой руке кузнечными клещами, в предохранительных очках, сдвинутых на лоб, Томский отнюдь не стремился воспроизвести какой-либо определенный производственный момент. Атрибуты труда в этой статуе связаны с более широким замыслом. Идея произведения, созданного Томским, состоит в том, чтобы показать труд как творчество, облагораживающее и возвышающее человека наших дней. Вместе с тем в способности скульптора уловить характерное, сберечь и передать индивидуально неповторимое, уже в то время проявился его талант портретиста.

Работа Томского в области монументально-декоративной скульптуры с самого начала велась в сотрудничестве с ленинградскими зодчими. В контакте с архитектором Н. Троицким создавался барельеф на портале Ленинградского городского Совета (*стр. 186, 187*). Барельеф этот сыграл заметную роль в архитектуре огром-

¹ Томский Николай Васильевич (род. в 1900 г.). В 1923 году поступил в Петроградский художественно-промышленный техникум, где занимался в мастерской скульптора В. Лишева. Окончив техникум, несколько лет работал под руководством В. Лишева по реставрации декоративной скульптуры на зданиях Ленинграда.



*Н. Томский. Барельеф на партале здания Ленинградского городского Совета.
Бетон. Фрагмент. 1939 год.*

Ленинград.

ного здания. Стометровый фриз, включивший пятьдесят шесть фигур, высотой более пяти метров явился в то время произведением, единственным в своем роде. Изображая советских людей разных профессий — рабочих, колхозников, инженеров, воинов, — Томский с публицистической прямоотой следовал своей теме, выраженной в словах Советской Конституции: «СССР есть социалистическое государство рабочих и крестьян». Надпись эта, помещенная в монументальной, окаймленной знаменами раме, приобрела в рельефе значение идейного и композиционного центра, к которому с двух сторон направлено движение фигур.

Фриз Томского несколько однообразен по своему построению, в ритмах его чувствуется монотонность, но благодаря четкому рисунку и компактности образующих его групп, он оставляет впечатление концентрированной силы и волевой собранности.

Важным этапом на пути, по которому пошел в своем развитии Томский, явилась его работа над образом С. М. Кирова. Небольшой бюст из пластилина (1934 г.) положил начало длительным творческим исканиям, которые завершились созданием известного памятника Кирову.

В работе над портретом, идя от одного варианта к другому, Томский стремился прежде всего к простоте и правде изображения. Постепенно углубляя свое понимание образа, он искал путь к обобщенному выражению в скульптуре типических качеств советского государственного деятеля, политического трибуна партии. Его проект памятника С. М. Кирову для Ленинграда был признан лучшим из множества проектов, представленных на всесоюзный конкурс¹.

¹ Всесоюзный конкурс на памятник С. М. Кирову для Ленинграда был объявлен в 1935 году. В числе его участников из ленинградских скульпторов были М. Манизер, Л. Шервуд, В. Симонов, М. Бабурин, В. Эл-

Около двух лет шла работа над восьмиметровой фигурой для монумента. В это же время Томский успел закончить две другие фигуры для памятников С. М. Кирову меньшего масштаба — на Ленинградском мясокомбинате (1936 г.) и на Волховстрое (1936 г.). Произведения эти как бы подготовили появление большой бронзовой статуи для монумента, открытого в 1938 году на площади у Дома Советов Кировского района в Ленинграде (*вклейка*).

В статуе Кирова все дышит жизнью, энергией. Смелый взгляд и открытое лицо привлекают внимание своим решительным выражением. Характер Кирова раскрывается в его твердом шаге, в широком уверенном жесте, в самих пропорциях его невысокой, крепко сбитой фигуры, в его собранности. Образ строится на контрасте внешней сдержанности и внутреннего порыва. Движения фигуры, простые и естественные, прекрасно согласованы с призывным жестом, и этот жест больше всего запоминается.

Обычный для 30-х годов полувоенный костюм — гимнастерка, фуражка, сапоги — вылеплен отчетливо, но без излишней акцентировки деталей. Одежда не превращается только в исторический атрибут, она органична и приобретает пластическую выразительность уже благодаря тому, что ясно обрисовывает формы тела.

В декоративном отношении складки одежды, академически точно проложенные и кое-где слишком размельченные, почти не играют роли, но линии распахнутого пальто, подчеркивающие вертикаль фигуры и оттеняющие ее движение, помогают создать выразительный силуэт памятника. Хорошо связанный со своим архитектурным основанием монумент свободно расположен в пространстве огромной площади. Точки зрения на него многочисленны, но ориентирован он в южном направлении, в сторону Путиловского завода, носящего ныне имя Кирова.

Строгий прямоугольный постамент с трех сторон обрамлен барельефами, изображающими эпизоды гражданской войны и социалистического строительства. На лицевой стороне памятника укреплен мраморная доска с высеченными на ней словами вдохновенной речи Кирова.

В памятнике, который создал Томский, в фигуре и барельефах, мы находим отражение целой исторической эпохи. Монумент напоминает одновременно и о прозе строительных будней и об их героике. Образ Кирова как бы вобрал в себя мысль и дело, революционную мечту и созидательную силу советских людей. Безыскусственный и, вместе с тем монументально приподнятый, созвучный народному представлению о личности Кирова, он глубоко запечатлел черты великого гражданина Страны Советов.

Выдающееся произведение монументальной скульптуры 30-х годов ленинградский памятник Кирову отчетливо выявил общую тенденцию ее развития.

лоней и другие. Жюри конкурса рассмотрело около двухсот проектов, присудив вторые премии (первой не был удостоен ни один проект) работам Н. Томского (архитектор Н. Троцкий) и В. Пивчука (архитекторы В. Романов и С. Иванов). Во втором, закрытом туре конкурса, несколько видоизмененный и улучшенный проект Томского получил окончательное утверждение.



Н. Томский. Памятник С. М. Кирову. Бронза. 1935—1938 годы. Ленинград.

Многосторонний охват жизни, чувство нового в ней, глубочайший интерес к человеку социалистической эпохи,— вот чем определяется содержание и характер скульптурных памятников этого периода.

Задачи памятника в это время порой переносятся и на произведения монументально-декоративной скульптуры. Примером может служить скульптурная группа Г. Нероды¹ «За власть Советов» (1932 г.), поставленная в парке Центрального Дома Советской Армии². В основу трехфигурной композиции положен героический и даже в известном смысле символический мотив борьбы за знамя: на земле есть только одно знамя, за которое стоит бороться и, если нужно, умереть. Но пафос, с которым скульптор раскрывает свою тему, несколько умеряется жанровым характером группы.

Нерода в эти годы еще только подходит к пониманию законов монументальной скульптуры. Он постигает их постепенно, по мере накопления творческого опыта. Его самыми интересными решениями в этой области являются памятник погибшим красногвардейцам в Сызрани (1934 г.) и проекты памятников Серго Орджоникидзе (1939 г.) и писателю М. М. Коцюбинскому (1939 г.).

Общее количество памятников, сооруженных в 30-е годы, сравнительно невелико, но самая задача их создания, как об этом свидетельствуют конкурсы тех лет, по-прежнему стояла в центре внимания скульпторов. На выставке конкурсных проектов памятников С. М. Кирову, Ф. Э. Дзержинскому, Г. К. Орджоникидзе, В. В. Куйбышеву, открытой в 1940 году в Государственном Музее изобразительных искусств, были широко представлены работы скульпторов Москвы и Ленинграда, Киева и Минска, Харькова, Одессы и других городов.

В организации конкурсов нашло свое выражение желание народа сохранить память и увековечить образ тех людей, чья жизнь и неутомимая деятельность были посвящены борьбе за торжество Октябрьской революции, служению социалистической родине.

Работа над проектами памятника «Героям обороны Луганска» (1934—1936 гг.), предпринятая по инициативе луганских рабочих; конкурс на проекты памятника «Героям-стратонавтам» (1935 г.), проведенный Центральным Советом Осоавиахима; конкурс на памятник Павлику Морозову (1935 г.), объявленный по предложению «Пионерской правды»; конкурс Азово-Черноморского Крайисполкома на составление проекта памятника «Героическим бойцам 1-й Конной Армии» (1936 г.); ряд конкурсов для столиц союзных республик, в том числе на проекты памятников Шота Руставели (1936 г.) для Тбилиси, Чапаеву, Амангельды и Абаю (1938 г.) для Алма-Аты,— пример конкурсных заданий, над решением которых работали советские скульпторы.

Многочисленные проекты памятников, созданные в 30-х годах, все более широкий размах проектной работы позволяют говорить о том, что идеи ленинского

¹ Нерода Георгий Васильевич (род. в 1895 г.). Образование получил в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, в классе С. Волнухина.

² Варианты этой группы с иным архитектурным оформлением находятся в городах Сызрани и Орске.

плана «монументальной пропаганды» по-прежнему определяют основное направление развития советской скульптуры. Вместе с тем, необходимость повторного проведения конкурсов, большое количество неудавшихся проектов свидетельствует о существенных недостатках в самом подходе к задаче памятника. В работе над памятником было не так трудно добиться портретного сходства, но только лучшие из проектов соединяли в себе портретность изображения с широтой понимания образа. Многие из того, что попадало на выставки конкурсных проектов, было мелко, бледно и невыразительно. Авторы таких проектов, работая над портретными фигурами для памятников замечательным людям, не умели выразить ни их простоты, ни их величия.

Памятник — это всегда нечто большее, чем просто портрет, памятник с особой полнотой воплощает не только личное, но и особенное, общее, типическое. Образ в памятнике немыслим без большого, изнутри пронизывающего произведения пафоса, без большой обобщающей идеи.

Из многих конкурсов, которые были проведены на протяжении 30-х годов, самым плодотворным был конкурс на памятники А. М. Горькому. Объявленный в 1939 году конкурс этот привлек многих скульпторов, и завершавшая его выставка была поучительна в том отношении, что позволила сопоставить произведения крупнейших мастеров советской скульптуры, шедших разными путями к одной общей цели¹. Собранные в Музее А. М. Горького проекты, согласно условиям конкурса, предназначались для трех городов — Москвы, Ленинграда и Горького. В своем большинстве это были серьезные, часто интересные замыслы. Однако проектов, многосторонне и до конца решавших проблему памятника, было немного.

Одни из участников конкурса более или менее близко подошли к решению портретной задачи; другим удалось найти некоторые существенные стороны образа, черты, важные для характеристики писателя; третьи более всего заботились о монументальности масштаба. И только два скульптора — И. Шадр в проекте памятника для Москвы и В. Мухина в статуе, предназначенной для города Горького, сумели раскрыть этот образ в его подлинно человеческом и общенародном значении.

О статуе Мухиной мы уже говорили выше. Шадровский образ Горького принадлежит к лучшему из того, что скульптор создал в 30-е годы, и как бы завершает его творческий путь. Произведения Шадра этих лет соответствуют новому, более высокому этапу развития советской скульптуры, как и прежде, во многом определяют ее идейный и художественный уровень. Выдающийся мастер монументальной скульптуры, Шадр воплощает в своих произведениях типические

¹ На выставке, открытой в Музее А. М. Горького в Москве, было представлено двадцать шесть проектов, принадлежавших семнадцати авторам. В числе их были В. Мухина, С. Меркуров, М. Маизер, И. Шадр, Б. Королев, В. Домогацкий, И. Менделевич, А. Матвеев, грузинский скульптор Я. Николадзе, украинские скульпторы Л. Муравин, М. Лысенко и другие.



*И. Шадр. Серго Орджоникидзе. Фрагмент композиции «Год 19-й». Бронза.
1937 год.*

Гос. Третьяковская галерея.



И. Шадр. Красноармеец. Гипс. 1939 год.

Музей архитектуры
Академии строительства и архитектуры СССР.

образы людей великой социалистической эпохи — революционного борца, строителя, воина. Достигая зрелости, реалистический метод Шадра становится все более полным выражением принципов социалистического реализма.

Ярко индивидуальные, своеобразные черты творчества Шадра не стираются от времени, не тускнеют. Произведения Шадра по-прежнему свидетельствуют об его активном, страстном вторжении в жизнь, по-прежнему проникнуты духом революционной романтики.



И. Шадр. А. С. Пушкин. Эскиз памятника.
Бронза. 1940 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Эта особенность творчества Шадра вновь проявилась и в его статуе Серго Орджоникидзе (1937 г.), и в эскизных проектах оформления советских павильонов на международных выставках в Париже (1937 г.) и в Нью-Йорке (1939 г.), а также в фигуре «Красноармейца» (1939 г.), исполненной для Центрального театра Советской Армии, и, наконец, в проектах памятников Пушкину (1939—1940 гг.) и Горькому (1939 г.).

Статуя Орджоникидзе — или иначе «Год 19-й», как ее называл Шадр, — это одно из самых романтических его произведений. Сюжетом для него послужил известный эпизод из жизни Серго Орджоникидзе. В годы гражданской войны на Кавказе отряд красноармейцев, окруженный врагами, пробирается через горы. Шагающий впереди Орджоникидзе держит на руках подобранного в пути ребенка. Он оберегает его от резких порывов ветра, согревает на своей груди.

В работе над статуей Шадра вдохновляла идея социалистического гуманизма. Благодаря своему страстному революционному пафосу, своему глубокому человеческому смыслу это произведение поднимается до значения символа. Бурное движение фигуры, преодолевающей встречный ветер, бурка, взлетающая наподобие крыльев, юношеская решимость и бесстрашие лица Орджоникидзе

(*аклейка*), — все это Шадр сумел соединить в образ, полный возвышенной силы.

Пафос действия в произведениях Шадра, его стремление раскрыть в изображении советского человека героический характер проявляются и в статуе «Красноармеец» (стр. 191). Юноша в туго затянутой шинели солдата и в буденновском шлеме, стоящий на страже, и с оружием в руках готовый встретить врага, предстает в статуе Шадра как мужественный защитник Родины, как олицетворение грозной военной мощи советского государства. Пластически идея этого произведения выражена в формах менее бурных, но столь же энергичных, как и в фигуре Серго Орджоникидзе. При этом, несмотря на динамическую композицию, статуя

«Красноармеец», рассчитанная на связь с архитектурой, обладает той пространственной устойчивостью, отсутствие которой (как отмечалось выше) столь остро сказалось на шадровском проекте скульптурной группы для Советского павильона на Парижской выставке.

Станковых произведений, за исключением разве эскизного автопортрета, сделанного незадолго до смерти (1941 г.), в творчестве Шадра этих лет мы почти не встречаем. Статуи, проекты памятников, надгробия,— вот работы, которые целиком захватывают скульптора. Художник, идущий по пути широких и смелых обобщений, мастер больших монументальных форм, Шадр в то же время тонко постигает лирический эмоционально обостренный характер скульптурных надгробий. Его надгробные памятники Н. С. Аллилуевой (1933 г.) и Е. Н. Немирович-Данченко (1939 г.) на Новодевичьем кладбище принадлежат к лучшим произведениям советской мемориальной скульптуры. В этих работах Шадр, далекий от выражения пессимизма или смятенного отчаяния, выступает как певец печального раздумья и светлой человеческой грусти.

В конце 30-х годов творчество Шадра более чем когда-либо насыщено верой в человека, горьковским утверждением прогрессивных сил жизни, действенным горьковским гуманизмом. Примечательно, что художественное воодушевление, всегда свойственное Шадру, и его интерес к психологической стороне проявляются теперь не столько в подчеркнутой экспрессии пластических форм, сколько в их напряженной сдержанности. Порывы чувства, сильные душевные движения, работа мысли — все это как бы уходит в глубь произведения. Сказанное отчасти относится к проектам памятника А. С. Пушкину (1939—1940 гг.; *стр.* 192), к замыслу памятника М. Ю. Лермонтову (1940 г.) и в особенности к проектам памятника А. М. Горькому. Во всех этих случаях Шадр проходит трудный путь исканий, ведущий от сложных, порой противоречивых решений, ко все большей простоте и ясности.



И. Шадр. А. М. Горький. Модель фигуры для памятника в Москве. Бронза. 1939 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Образ Пушкина, каким он рисуется в эскизных проектах Шадр, — одно из самых вдохновенных его творений. Шадр изображает Пушкина как бы устремленным навстречу своей поэтической мечте, ведущей в будущее. Пушкин предстает перед нами в момент страстного душевного порыва, в ореоле романтики. Широта истолкования темы соединяется в этом образе с глубоким лирическим чувством, возвышенная приподнятость с реалистической простотой и свободой решения.

Для памятников А. М. Горькому Шадр создал три проекта: из них два для города Горького и один для Москвы. В последнем, который был одобрен и принят для осуществления в столице, скульптор особенно полно и глубоко воплотил свой замысел.

В начале своего творческого пути Шадр близко соприкасался с Горьким. Он говорил о пролетарском писателе, как об учителе жизни, о великом мудреце. В этих словах — зерно того образа, который впоследствии нашел свое выражение в монументальных формах памятника. В статуе Горького, как того хотел скульптор, воплотились «зрелые годы гения, прожившего огромную жизнь, отдавшего все свои силы, весь свой талант народу, людям, которых он умел так любить»¹.

В фигуре для памятника Горький изображен таким, каким мы помним его в последние годы его жизни (стр. 193). На нем просторный костюм и пальто со свободно лежащими складками. В руке Горького — широкополая шляпа и палка. Голова с коротко подстриженными волосами, знакомые черты лица, вся его характерная внешность переданы с большим портретным сходством.

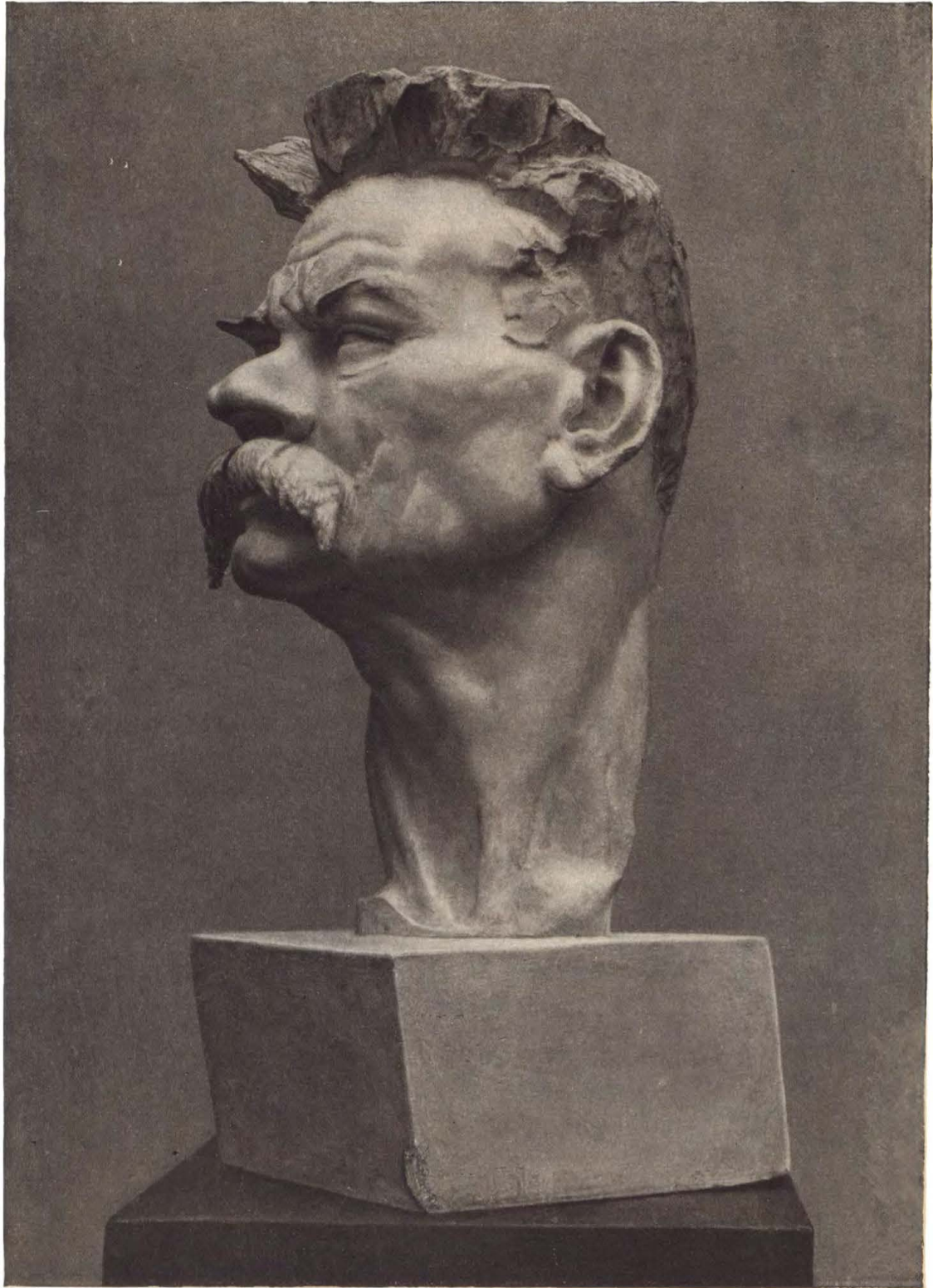
В трактовке статуи нет ничего нарочитого, предвзятого. Произведение Шадра покоряет своим глубоким реализмом. Образ, созданный им, прост и человечен, как прост и человечен был Горький в жизни. Изображая Горького идущим и как бы на мгновение остановившимся, скульптор легким движением устремляет фигуру вперед, подчеркивая этот композиционный мотив энергичным поворотом головы и разворотом плеч. То же выражение устремленности повторяется в лице Горького, в его взгляде, который таит в себе целый мир мыслей, душевных движений. «Великое богатство мыслей и чувств в этом человеке, — говорил Шадр, — но нет в нем ни усталости, ни равнодушия»².

Смерть помешала Шадру превратить своей проект памятника в монумент. Он успел подготовить лишь модель фигуры и отлично вылепленную голову Горького (вклейка). Нужны были большие усилия и исключительно бережное отношение к замыслу И. Шадра, чтобы по оставшимся материалам создать памятник, — задача, которая, как известно, не решается путем простого увеличения модели. Работу эту после войны превосходно выполнила В. Мухина в содружестве с Н. Зеленской и Э. Ивановой.

В конце 30-х годов работу над памятниками на основе уже утвержденных проектов вели и некоторые другие скульпторы: В. Лишев в Ленинграде заканчивает

¹ Цит. по кн.: «И. Д. Шадр». Каталог выставки. М., 1947, стр. 14.

² Там же.



И. Шадр. А. М. Горький. Гипс. 1939 год.

Гос. Третьяковская галерея.

большую статую для памятника Н. Г. Чернышевскому, И. Рабинович — модель памятника Павлику Морозову для Москвы и т. д. Но сооружение этих памятников, так же как памятников Горькому, относится уже к послевоенному времени.



Выше мы уже говорили о тесном взаимодействии монументальной и станковой скульптуры.

Укажем хотя бы на ту непосредственную связь, которая существует между многочисленными проектами памятников Гоголю, Горькому, Дзержинскому, Кирову, Куйбышеву и их портретами, создававшимися в соответствии с условиями конкурса. Произведения Мухиной и Шадра, связанные с проектами памятников А. М. Горькому, в этом плане особенно характерны. Значительно труднее уловить то общее, что есть, скажем, в портрете архитектора С. А. Замкова Мухиной и в ее группе «Рабочий и колхозница». Вещи, о которых идет речь, на первый взгляд кажутся никак не связанными одна с другой, однако именно благодаря портретам, исполненным с натуры и воссоздающим образ человека наших дней — борца и строителя, стало возможным воплощение тех взятых из самой жизни типических черт, которыми Мухина наделила своих гигантов из нержавеющей стали.

С другой стороны, некоторые новые черты в развитии скульптурного портрета 30-х годов обусловлены расширением его общественных функций. Портретные произведения мы встречаем теперь не только в выставочных залах, но и в архитектурных интерьерах общественных зданий, где они по своему характеру приближаются к монументальной скульптуре.

Большая группа таких портретов была создана, как упоминалось, для Главного павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Работа над этими статуями оставила заметный след в творчестве М. Рындзюнской, С. Лебедевой, И. Чайкова, Г. Кепинова и некоторых других скульпторов.

Но особенно широкую известность из произведений этого рода приобрела статуя Серго Орджоникидзе (1937 г.) работы В. Боголюбова и В. Ингала¹. Многолетнее творческое содружество этих скульпторов завязалось еще в стенах высшего учебного заведения, где их учителями были такие последовательные приверженцы академических традиций, как В. Лишев и В. Симонов. Вместе с тем академическая линия далеко не определяет характер творчества Боголюбова и Ингала. В большей мере оно связано с теми идейно-художественными тенденциями, которые утвердились в скульптуре 30-х годов. Жизнь социалистического общества, советский человек, образ которого оба скульптора с самого начала их творческого пути стремились воплотить в своих работах, — вот что направляло их мысль и питало их чувства.

¹ Боголюбов Веньямин Яковлевич (1896—1955). Первоначальное художественное образование получил в изостудии Кронштадтского военно-морского клуба. Окончил ленинградский ВХУТЕИН в 1931 году.

Ингал Владимир Иосифович (род. в 1901 г.). В 1931 году окончил ленинградский ВХУТЕИН.

Для творчества Боголюбова и Ингала существенным было определение главной задачи. Однажды сделав свой выбор, оба скульптора настойчиво и последовательно шли к намеченной цели, которую они формулировали, как «создание жизненно правдивых и монументальных образов людей нашей великой эпохи»¹. Их наиболее характерные произведения — это скульптурная группа С. М. Киров и Г. К. Орджоникидзе (1938 г.), проект памятника жертвам Ленского расстрела (1938 г.), проект памятника В. П. Чкалову (1940—1941 гг.).

К образу Орджоникидзе Боголюбов и Ингал впервые обратились в 1935 году. Но их первая статуя была еще очень несовершенна. На протяжении двух лет они работали с неослабевающим напряжением. Более двадцати эскизов, в которых варьировалась композиция фигуры, десятки этюдов натурщиков, необходимые, чтобы внести в статую ощущение живой пластической формы, многочисленные наброски деталей, поиски выразительного жеста, мимики — лишь после всего этого скульпторы сочли себя подготовленными для окончательного оформления своего творческого замысла.

Образ, созданный Боголюбовым и Ингалом (*стр. 197*), чрезвычайно рельефен. Главное в нем — законченная обрисовка характера. При внешней экспрессии здесь одновременно чувствуется большая сдержанность, все построено на контрасте свободного пространственного решения и напряженной внутренней силы. Орджоникидзе, делающий шаг вперед, в то же время слегка отклонился назад. В скульптуре хорошо оттеняется то выражение страстной воли, которым проникнута фигура оратора. Общему впечатлению собранной силы, решимости во многом служит пластическая выразительность жеста — крепко сжатая в кулак левая рука, широкий взмах правой... Замысел статуи был подсказан одним из памятных выступлений наркома тяжелой промышленности, говорившего об успехах социализма. Но образ, созданный ленинградскими скульпторами, отнюдь не иллюстративен. В фигуре Орджоникидзе они сумели передать дыхание эпохи, пафос великого строительства. Живость и конкретность изображения, его ярко индивидуальный, подлинно портретный характер сочетаются в работе Боголюбова и Ингала с глубокой типизацией образа, с широким обобщением.

В работе над портретами этого рода проявилось дарование еще одного ленинградского скульптора, В. Пинчука². Его имя впервые стало известным благодаря композиции «Ленин в Разливе» (1935 г.). В этом произведении образ вождя, прямо связанный с определенным периодом его деятельности, приобретает характер исторического портрета. Правда, этой в основе верной трактовке не хватает последовательности. Образ Ленина рисуется не столько в аспекте революции, сколько в бытовом плане. Жанровый характер композиции, натуралистическая обработка деталей плохо вяжутся с темой произведения.

¹ Цит. по кн.: И. Бродский и В. Боголюбов. В. Ингал. Л., 1950, стр. 20.

² Пинчук Веньями Борисович (род. в 1908 г.). Первоначальное образование получил в одной из киевских художественных студий. В 1927—1928 годах был вольнослушателем мексиканской национальной Академии изящных искусств. Вернувшись на родину, Пинчук окончил Академию художеств.



В. Боголюбов, В. Ингал. Серго Орджоникидзе. Бронза. 1937 год.
Гос. Третьяковская галерея.

Шире, вернее подошел Пинчук к образу Ленина в своем проекте статуи для памятника-маяка в Ленинградском порту (1936 г.) и с успехом решил эту задачу в монументальном бюсте (1937 г.), который был показан на выставке «Индустрия социализма». На этот раз скульптор сумел с большой полнотой раскрыть историческое содержание своей темы, создать образ, в котором широта обобщения сочетается с монументальной выразительностью.

Проблема монументального скульптурного портрета была выдвинута, как мы помним, еще в начале 30-х годов. Новая тенденция сказалась прежде всего на увеличении размера портретов. В своих более существенных и глубоких основаниях она проявилась в попытках соединить задачу психологического портрета с задачами монументальной скульптуры. Первый и очень серьезный шаг на этом пути сделала В. Мухина, вслед за ней пошли другие. Характерно, что даже такие сложившиеся мастера, как Г. Кепинов и С. Лебедева, не порывая с портретной традицией 20-х годов, вместе с тем участвуют в решении новых художественных задач.

Творческие искания Кепинова в этот период шли по разным линиям — эскизы оформления набережной Москвы-реки, проекты памятников, опыт многофигурной композиции «Металлурги» (1937 г.). Однако главным оставался портретный жанр. Из произведений Кепинова заслуживают внимания портрет Л. Рузера (1934—1935 гг.) и «Грузин-комсомолец» (1935 г.), напоминающие работы предшествующих лет. Но о его достижениях, пожалуй, в большей мере свидетельствуют статуя Героя Советского Союза М. М. Громова (1939 г.) и бюст И. В. Сталина (1940 г.), портреты монументального характера, созданные Кепиновым после многих лет работы над камерными портретами.

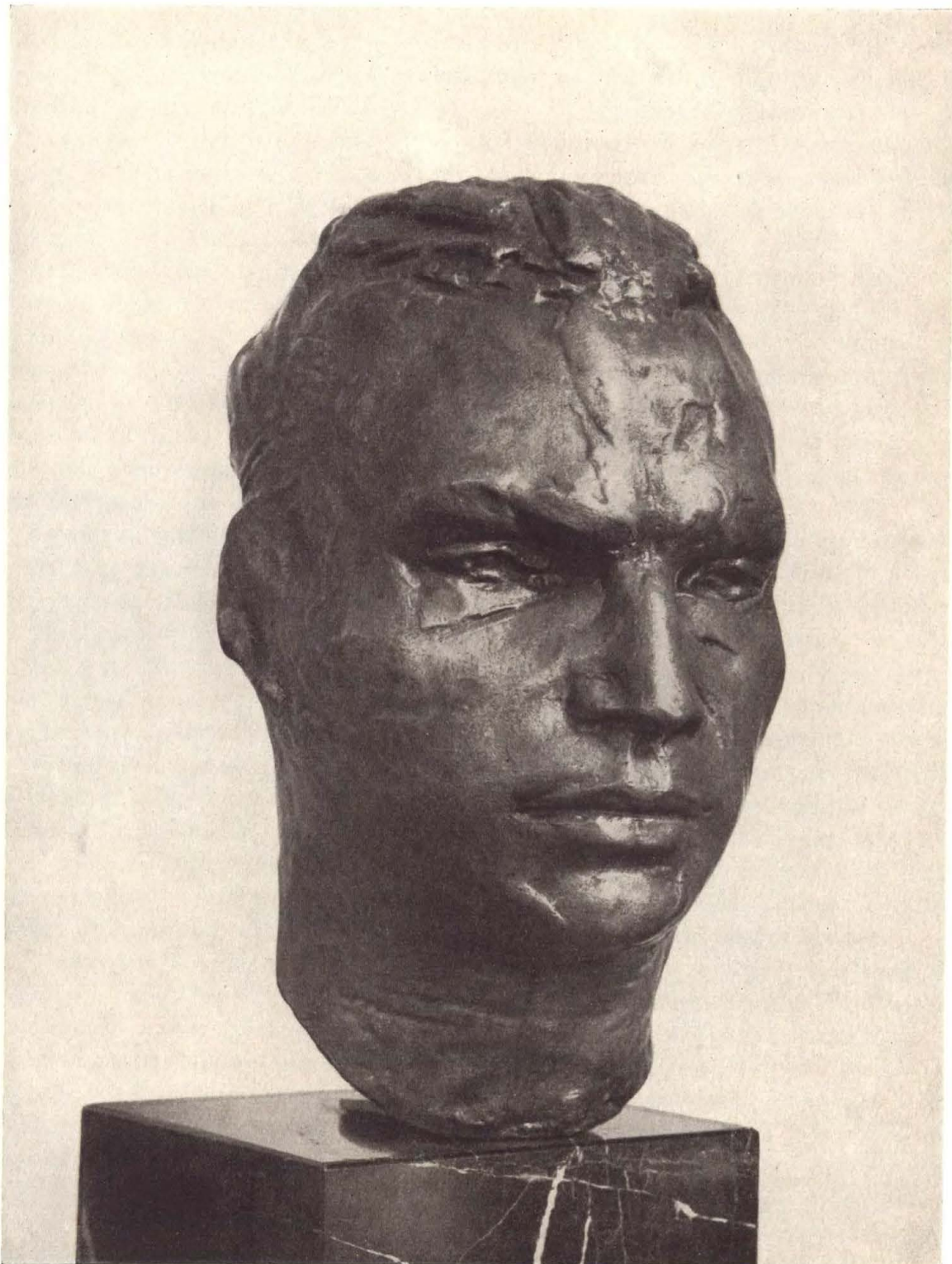
Задача монументального портрета, как его понял Кепинов, во многом соприкасалась с задачей создания статуй и бюстов для памятников, что и обусловило характер решения.

Работая над статуей М. М. Громова, скульптор отказался от обычных аксессуаров летчика — шлема, очков, кислородного прибора и т. д. Он стремился выделить главные черты. В портрете Громова, в его высокой фигуре, неторопливых движениях, в строгом лице запечатлелось выражение спокойного мужества, душевной силы, готовности к действию.

В портрете И. В. Сталина Кепинов еще более решительно исключил из поля своего зрения все малосущественное, преходящее. Тем отчетливее выступает основное. Передавая в обобщающей трактовке черты государственного деятеля, Кепинов вместе с тем не отступил от жизненной конкретности образа.

У скульпторов, работавших в эти годы над портретами И. В. Сталина и зачастую выполнявших их в духе культа личности, мы сравнительно редко находим столь верное и строгое решение.

Произведение Кепинова и по своему содержанию и по форме резко отличается от его ранних вещей. В этой работе трудно узнать автора прежних интимных, психологических портретов. И, однако, именно в психологической выразительности этого портрета проявилась самая сильная сторона творчества Кепинова.



*С. Лебедева. Портрет Героя Советского Союза летчика В. П. Чкалова.
Бронза. 1937 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Сказанное в еще большей мере относится к портретным работам С. Лебедевой, которым в скульптуре 30-х годов принадлежит особое место. Произведения С. Лебедевой во многом определяют общий уровень портретной скульптуры тех лет, хотя именно в этот период она немало внимания уделяет и другим художественным задачам. Небольшие этюды обнаженного тела, памятные еще со времени выставок ОРС, и тесно связанная с ними серия фаянсовых статуэток, своеобразная в своей декоративной выразительности «Девочка с бабочкой» (1936 г.), статуя «Шахтер» (1937 г.), показанная на выставке «Индустрия социализма», фигура А. Стаханова (1939 г.), исполненная для Главного павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки,— все это указывало на стремление Лебедевой расширить границы своего творчества. Особенно примечательны в этом отношении проекты памятников А. С. Пушкину (1937 г.) и Ф. Э. Дзержинскому (1940 г.). Но ни одна из этих работ не привела к таким значительным художественным результатам, как собственно портретное творчество Лебедевой. Портрет был той областью, в которой особенно полно проявилось ее оригинальное дарование.

Почти все значительные произведения Лебедевой на этом этапе ее творчества относятся ко второй половине 30-х годов — портреты П. П. Постышева (1935 г.), В. П. Чкалова (1937 г.), И. Ф. Тевосяна (1937 г.), В. И. Мухиной (1939 г.), С. М. Михоэлса (1939 г.), О. Л. Книппер-Чеховой (1940 г.) и другие.

Как и прежде, в основе этих портретов лежат этюды с натуры. Дело тут не только в том, что скульптор доверяет более всего своему непосредственному чувству. Приемы этюдного изображения напоминают о себе и в уже законченных портретах; в этом проявляется своеобразие манеры Лебедевой. В ее творчестве необходимо различать этюд как стадию в работе, связанную с изучением модели, и этюдную форму воплощения, способную сохранить трепетность жизни. Для примера в одном случае можно взять портрет В. П. Чкалова (1937 г.), оставшийся на стадии этюда, в другом — портрет В. И. Мухиной (1939 г.), в котором свежесть этюдной формы соединяется с классически ясным завершением портретного образа.

У портрета Чкалова есть своя история. Лебедева едва успела его начать, как знаменитые перелеты Чкалова заставили ее надолго отложить работу. Впоследствии же завершить этюд, сделанный за два коротких сеанса, помешала трагическая гибель Чкалова. От мысли закончить портрет по фотографиям Лебедева отказалась. «Портрет великого героя, который я начала лепить с натуры,— объявила она,— продолжать по фотоснимкам я не хочу. Ни один фотоснимок не в состоянии передать живой игры лица Чкалова, характерного выражения его глаз, неповторимой выразительности его фигуры, походки, посадки головы»¹. Отлитый в бронзе этюд остался в неприкосновенности, но черты, которые Лебедева запечатлела в нем, были настолько точны и определены, характеристика так выразительна и образ намечен так целостно, что здесь сказано все необходимое о великом летчике — о его мужестве, дерзаниях, о воле к победе, и осталась лишь последняя отделка.

¹ С. Лебедева. Воспоминания о витязе.— «Советское искусство», 18 декабря 1938 г.



С. Лебедева. Портрет архитектора И. Ф. Тевосяна. Бронза. 1937 год.
Куйбышевский художественный музей.

Этюд головы В. П. Чкалова (*склейка*) совершенно исключает предположение, будто в данном случае незаконченность портрета возводится в принцип. Никто не вправе упрекнуть скульптора за ее желание сберечь в портрете не только общее впечатление, но и малейшие крупы тех драгоценных наблюдений, которые были сделаны с натуры. Мастерство С. Лебедевой даже в беглом наброске проявляется в умении наметить главное, обрисовать характер, найти жизненно убедительные детали.

В своих портретах Лебедева более всего дорожит индивидуальными особенностями модели. В отличие от художников, которые заранее составляют мнение о людях, чьи портреты они делают, Лебедева приходит к постижению человеческих



С. Лебедева. Портрет артиста С. М. Миховского. Гипс. 1939 год.
Собственность скульптора.

характеров лишь в процессе работы над портретом. И, если даже в этюдном портрете Чкалова ей удалось постичь типическое, общечеловеческое, то в портрете В. И. Мухиной (*«Клейка»*) слияние неповторимо личного и типического достигает, как мы уже говорили, подлинно классического совершенства. Целомудренно строгое, сдержанное выражение сочетается в этом портрете с мягкой женственностью, проникновенная возвышенная духовность образа — с тонким лиризмом.

В 30-х годах у Лебедевой складывается свой стиль, своя художественная манера. Ее портретное творчество исключает понятие позы, эффектных поворотов, заученных выражений. Лебедева стремится вызвать своими произведениями представление о живом человеке, и это ощущение жизни проникает в самую фактуру

ее портретов, проявляется в характере пластической формы, в каждом ее изгибе, в каждой линии.

Кажущаяся беглость обрисовки в портретах И. Ф. Тевосяна (стр. 200) или С. М. Михоэлса (стр. 201) в действительности найдена скульптором, как определенный прием и таит в себе глубокое проникновение в характер человека, в его духовный мир.

Портрет Михоэлса принадлежит к лучшим произведениям Лебедевой. Лицо замечательного драматического актера внешне некрасивое, но внутренне значительное и необыкновенно подвижное запечатлелось в этом портрете во всей его характерности. Кто видел Михоэлса на сцене или на ораторской трибуне, тот помнит как поразительно менялся его облик в моменты творческого подъема. В чертах Михоэлса Лебедева сумела передать самое трудное — мимику лица, а вместе с ней движение мысли, проявление чувства.

Поразительно, что Лебедевой удается наполнить жизнью даже те портреты, которые сделаны на основе иконографии. Ее портрет Пушкина (1937 г.), созданный к столетию со дня смерти поэта, вылеплен так горячо, с такой острой непосредственностью передает знакомые черты, как если бы перед глазами скульптора была сама натура.

Рассматривая произведения Лебедевой, мы не можем пройти мимо ее детских портретов, вдумчивых и полных теплого чувства. Таковы портрет Вани Бруни (1934 г.; стр. 203), «Девочка с косичками» (1936 г.) и другие. В них так же, как в портретах, названных выше, много тонких наблюдений, и они так же отличаются остротой психологического рисунка.

Средства, которыми пользуется Лебедева в своих работах, просты, естественны, экономны, многое она передает только намеком. Но вместе с тем, она во всех случаях стремится выявить главное. С этой целью она нередко прибегает к смелой акцентировке характерных черт, к усилению фактуры портрета. Последняя в системе выразительных приемов Лебедевой отличается своим разнообразием и играет очень заметную роль. В этой связи надо сказать, что проблему законченности в творчестве Лебедевой нельзя рассматривать, отвлекаясь от метода ее работы и от ее понимания задач портрета. Законченность не всегда выражается в ювелирной отделке деталей, и ее нельзя отождествлять с заглаженностью формы. С точки зрения целей, которые ставит перед собой Лебедева — найти и раскрыть в портретном образе ведущие линии характера человека, его внутреннее «я», — ее портретные произведения, в большинстве своем, носят вполне законченный характер, и ее приемы никак нельзя смешивать с нарочитой импрессионистической незавершенностью формы.

Творчество Лебедевой в прошлом подвергалось порой несправедливой критике. В произведениях ее видели подражание импрессионизму, ее художественные приемы ставились под сомнение. Сейчас нет необходимости доказывать, что новаторские искания Лебедевой неразрывно связаны с искусством реалистического портрета.



*С. Лебедева. Портрет скульптора В. И. Мухиной. Гипс. 1939 год.
Гос. Третьяковская галерея.*



С. Лебедева. Портрет Вани Бруки. Гипс. 1934 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Из более молодых скульпторов близко к С. Лебедевой стоял И. Слоним¹. Правда как портретист Слоним нашел себя не сразу. На его портретных работах, относящихся в 1930—1933 годам, лежит отпечаток стилизации. Вместе с тем в ранних вещах Слонима виден интерес к задачам декоративной скульптуры («Театр», 1932 г.; фаянсовый барельеф «Дети», 1934—1935 гг.), связанный с увлечением экспрессионизмом. Однако в дальнейшем элементы стилизации в его творчестве исчезают. Графическая подчеркнутость манеры, нарочитость, тяга к деформации уступают место пластически выразительным и правдивым этюдам с натуры. Его талант портретиста лучше всего проявляется в таких произведениях как «Маруся»

¹ Слоним Илья Львович (род. в 1906 г.). Окончил московский ВХУТЕИН в 1930 году по мастерской И. Ефимова.

(1934 г.), «Лена» (1935 г.), «Зина» (1935 г.) и особенно «Гаврюша» (1934 г.). Лирические по своему характеру, эти портреты, подобно работам С. Лебедевой, привлекают своей непосредственной искренностью, безыскусственностью. В их основе лежит способность скульптора верно схватывать неповторимо индивидуальные черты, его стремление сохранить в портретном образе свежесть первоначального восприятия модели.

Из произведений следующих лет выделяется портрет скульптора И. Г. Фрих-Хара (1940 г.) с его энергичными чертами и характерным выражением чуть выпуклых глаз. Портрет этот вылеплен свежо и уверенно. И все же портретное творчество Слонима, взятое в целом, еще не позволяет говорить о нем в этот период как о сложившемся мастере.

В развитии станкового портрета заметную роль сыграли произведения З. Виленского, Д. Шварца и Е. Белашовой,— скульпторов, также начинавших в эти годы свой творческий путь.

Работы Виленского¹, прочно связанные с традицией реализма, дают ясное представление об этапах его медленного, но очень последовательного развития. Даже в самых ранних его вещах — голова негритянки (1932 г.), портрет отца (1933 г.), портрет сына (1934 г.) — видны серьезность подхода, искания психологической выразительности.

За этими, вначале интимными портретами, следуют бюсты В. В. Куйбышева (1935 г.), М. И. Калинина (1938 г.), этюды с изображениями рабочих, которые в годы Отечественной войны получают свое продолжение в известной «Уральской серии» Виленского.

Вместе с расширением круга портретов все больше определяется художественная позиция скульптора и его метод. Портреты выдающихся представителей советской науки и искусства — К. Н. Игумнова (1939 г.; *стр. 205*), С. А. Чаплыгина (1939 г.), А. Б. Гольденвейзера (1941 г.) — уже могут служить свидетельством зрелых решений. «Дар зоркого и точного пластического видения, художественная „объективность“, не допускающая произвольных авторских акцентов,— вот что, по определению одного из наших критиков,— составляет отличительную особенность портретного искусства Виленского»². И самом деле, в основе его творчества лежит не интуитивная способность быстро схватывать самую суть характера, как у Лебедевой, а спокойное сосредоточенное изучение, объективный анализ. Но анализ составляет у Виленского лишь одну сторону, лишь предпосылку решения, неотделимую от задачи синтеза. Виленский обычно долго вживается в образ, а когда дело касается исторического портрета, может работать над ним годами. Заметим в этой связи, что истоки его послевоенных портретов Н. В. Гоголя можно найти в чрезвычайно содержательном эскизе, который выполнен как раз в середине 30-х годов.

¹ Виленский Зиновий Моисеевич (род. в 1899 г.). Специальное образование, начатое в Киевском художественном училище еще в досоветское время, Виленский завершил в московском ВХУТЕИИ (1922—1928).

² Е. Тагер. Скульптор З. М. Виленский.— «Искусство», 1955, № 6, стр. 38.



З. Виленский. Портрет К. Н. Игумова. Гипс. 1939 год.

Гос. Третьяковская галерея.

В числе произведений монументального характера, над которыми работал Виленский, были проекты памятников М. В. Фрунзе, Н. В. Гоголю, фигура для памятника В. И. Ленину в городе Азове и т. д.; но успехи скульптора в этой области были меньшими, чем в портретах. Лучшая из статуй, исполненных Виленским, — фигура Кирова.

Творчество Шварца¹ в начале его пути более прямо, чем творчество Виленского, связано с задачами монументально-декоративной скульптуры. Шварц в эти годы участвует в оформлении канала Москва-Волга, выполняет статую «Шахтер» для здания Горного института на Калужской улице, группу «Семья» для жилого дома на улице Горького и т. д.

В отличие от ранних вещей (например, «Дискобол», 1934 г.), на которых лежала печать подражания античным образцам, монументально-декоративные работы Шварца были связаны с современными сюжетами. Однако в художественном

¹ Шварц Дмитрий Петрович (1899—1961). Учился в ташкентской Художественной школе и в московском ВХУТЕИИ (1922—1929).

отношении эти произведения были еще очень несовершенны и во многом уступали его портретным работам. В статуях, которые Шварц создавал для выставок и архитектурных ансамблей, изображение жизни было неярким, подчас внешним. Но в его портретах, даже ранних, нас привлекают индивидуальные краски и неподдельная одухотворенность образа.

Возьмем ли мы лирический портрет сына (1933 г.), или строгую с точеными формами «Голову корейнки» (1938 г.), или «Портрет юноши в свитере» (1940 г.; стр. 207), в лице которого своеобразно сочетаются черты мужского характера и еще не окончательно стертые детские черты, — в каждом из этих произведений мы обнаружим тот пристальный интерес к внутреннему миру человека и ту особую пронзительность, которых требует искусство портрета.

Примечательно, что в портретных работах Шварца мы находим в это время как раз то, чего так не хватало его статуям — ясную тему. В портретах, имеющих прямой социальный адрес, это прежде всего бросается в глаза. Если из круга произведений Шварца выделить «Портрет рабочего» (1937 г.) или «Голову горняка» (1939 г.), можно увидеть, что скульптор брал их не только ради сюжета, а ради человека, ради того, что можно определить как нравственную ценность человеческой личности, связанную с совершенно определенными общественными идеалами. Образ рабочего в портретах Шварца это — образ передового человека наших дней — сильного, мужественного, с ярко выраженным характером борца и строителя.

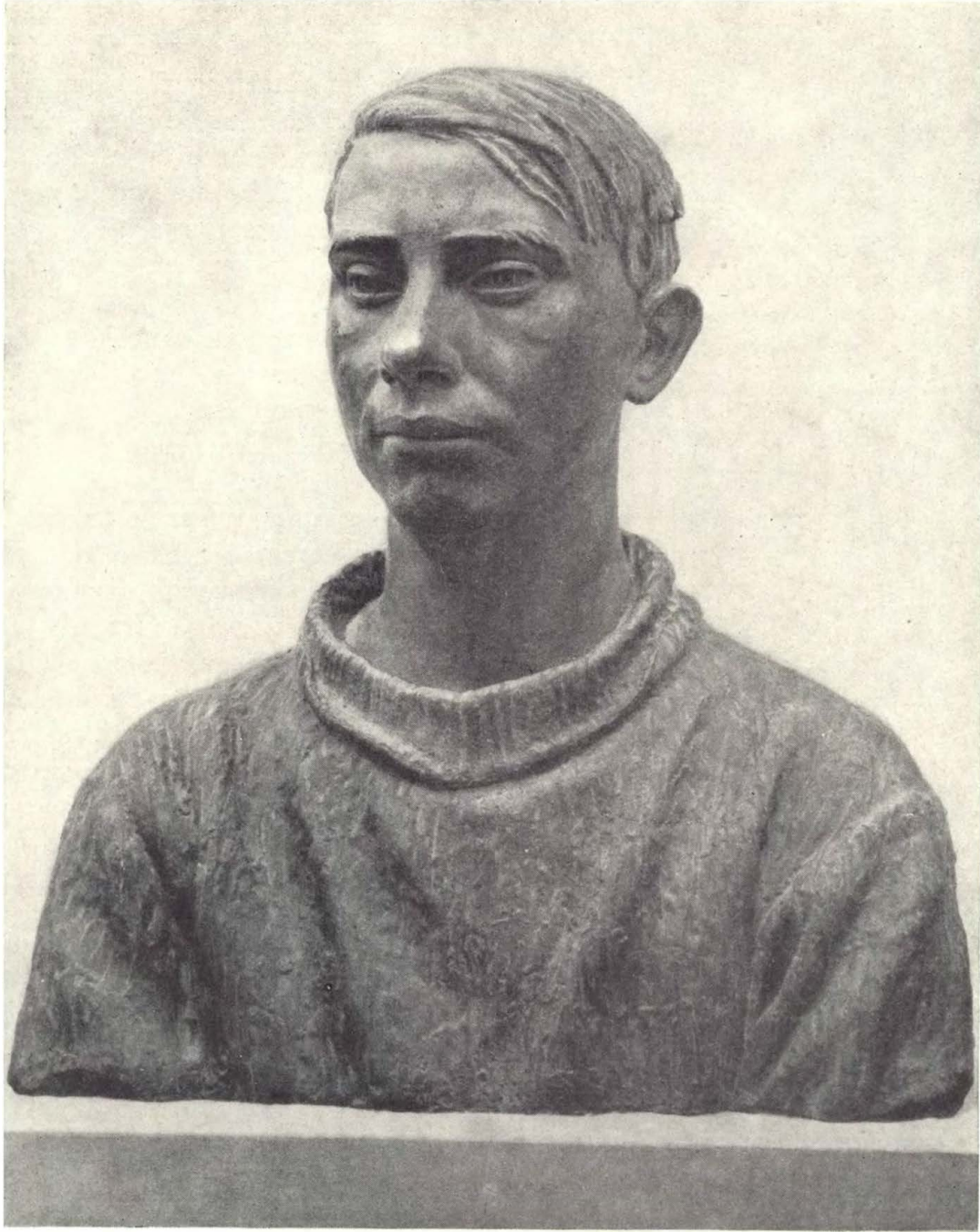
В «Голове горняка» этот характер обрисован особенно отчетливо. Крупные черты лица, с широкими, энергично обозначенными скулами, крутой лоб, упрямый подбородок, открытый взгляд — все это объединено общим выражением душевной прямоты и спокойной решимости.

Отличие портретных вещей Шварца от других его работ сказалось и в подходе скульптора к натуре и в приемах изображения, простых и сдержанных. Жизненной простоте выражения соответствует простота конструкции, ясное чувство пластического объема, плотная, кое-где грубоватая лепка формы. В композиции портретов видны некоторые недостатки: известное однообразие решений и неразвитость портретной формы, мешающие скульптору перейти от этюда к бюсту, как к законченному портретному произведению.

Е. Белашова¹ — скульптор лирического склада, что проявляется во всем ее творчестве. На ее работах всегда лежит печать глубоко личного отношения к людям и событиям, и это сообщает им очень определенную эмоциональную окраску.

Первые выступления Белашовой на выставках относятся к концу 20-х — началу 30-х годов. Из ее ранних произведений надо назвать «Ударницу Днепроостроя»

¹ Белашова Екатерина Алексеевна (род. в 1906 г.). Образование получила в Ленинградском художественном техникуме и в ленинградском ВХУТЕИН, где ее учителями были сначала В. Лишев и Р. Бах, а потом А. Матвеев.



Д. Шварц. Портрет юноши в свитере. Гилс. 1940 год.
Собственность семьи скульптора.



*Е. Белашова. Портрет Зины.
Бронза. 1939 год.*

Отдел выставок Художественного фонда СССР
в Москве.

(1930 г.) и крепко вылепленный острохарактерный «Мужской портрет» (1934 г.), напоминающий по типу голову рабочего. Несколько позднее в портрете Н. В. Веретенникова (1939 г.), увлекаясь приемами светотеневой лепки, Белашова ищет новые, еще более острые оттенки психологической выразительности портрета.

В стилистическом отношении линия творчества Белашовой наиболее непосредственно примыкает к линии А. Голубкиной. Работы Белашовой находят отклик в сердцах зрителей уже по одному тому, что они дышат ощущением жизни.

Среди произведений Белашовой в этот период особое место занимают изображения детей: портрет Нины — серьезной, сосредоточенной; портрет Зины — курносой, с чуть недовольным выражением рта и широко раскрытыми глазами (стр. 208), этюд девочки в матроске, соединяющий в себе портретный образ с чисто жанровым мотивом. Эти работы (все 1939 г.) подкупают свежестью восприятия, теплотой отношения скульптора к своим моделям.

Передача непосредственного впечатления, общение с натурой играют в творчестве Белашовой решающую роль. Однако Белашова пробует свои силы и в работе над образом Ленина, и ее портреты Ленина-юноши (1938—1939 гг.) так же полны чувства жизни, как портреты, сделанные с натуры.

Особенность творчества Белашовой в этот период состоит в том, что оно развивается преимущественно на основе камерной пластики.

Здесь следует отметить, что не у всех скульпторов, работавших в эти годы над портретом, мы обнаружим одинаковое понимание проблемы портретного образа. Типическое в портрете нередко искалось, как нечто существующее само по себе, вне личного и как бы накладываемое сверху на индивидуальные черты. Между тем, искусство реалистического портрета раскрывает общее в частном, типическое в индивидуальном. Этот путь более трудный, он требует от скульптора пристального изучения натуры, наблюдательности, глубокой проникновенности, но он единственно плодотворный. Портреты, лишённые живых индивидуальных особенностей, дающие схематические общие признаки профессии, эпохи, так же, как

и портреты, дающие подробно, но поверхностное натуралистическое изображение индивидуальных черт данного человека без обобщения, оказываются внутренне пустыми, бессильными передать образ людей нашего времени.



Типический образ передового советского человека эпохи первых пятилеток раскрывается в это время не столько в портрете, сколько в произведениях жанровой скульптуры. Речь идет, конечно, не о посредственных работах на эту тему вроде «Метростроевца» (1935 г.) Н. Шильникова, «Прокатчика» (1937 г.) В. Валева, «Колхозницы-пятисотницы» (1937 г.) М. Эпштейна или других схематичных фигур, в которых не было недостатка. Далеко не всем скульпторам, которые стремились воплотить в своих произведениях образ советского рабочего, удавалось выйти за рамки шаблонных решений и подняться до подлинно типического изображения человека наших дней. Для того чтобы создать правдивые типические образы, нужно было сначала как следует познакомиться с производством, с условиями труда и быта рабочего класса и колхозного крестьянства, с представителями отдельных профессий — шахтерами, металлургами, строителями, трактористами, текстильщиками и т. д., то есть вплотную обратиться к изучению жизни.

В ходе подготовки к выставке «Индустрия социализма» советские скульпторы получили такую возможность. Неудивительно, что с этой выставкой связаны многие произведения, посвященные темам труда — «Кузнец Александр Бусыгин» Н. Томского, «Машиностроитель» Л. Шервуда, «Металлург» Г. Мотовилова, «Бойцы за металл» В. Симонова, «Юная стахановка хлопковых полей» М. Рындынской, «Шахтер» С. Лебедевой, «Каменщик» И. Рабиновича, «Молодой рабочий» В. Синайского, «Трактористка» А. Грубе и ряд других.

Выше мы уже рассматривали некоторые из названных здесь работ. Томский в статуе Бусыгина нашел черты особенно верные, воплотил яркий характер, в котором общее, типическое выступает в форме неповторимо индивидуального портретного образа. «Металлург» Г. Мотовилова (стр. 210) психологически не столь многогранен, но пафос труда выражен и в нем с большой силой.

К созданию образа советского рабочего разные скульпторы подходили по-разному. Одни, как З. Виленский в своем «Закидчике электропечи», хотели показать рабочего в самом процессе труда, другие, подобно С. Лебедевой в ее «Шахтере», более всего заботились о внутреннем состоянии, третьи уделяли много внимания атрибутам.

Некоторые скульпторы смело шли по пути широких обобщений, пытаясь, как сделал Л. Шервуд, воплотить в образе советского рабочего идею свободного созидательного труда. Над статуей «Машиностроитель» (стр. 211) Шервуд работал около трех лет. Этому предшествовало серьезное изучение рабочих, занятых на предприятиях тяжелой промышленности Ленинграда. На заводе «Электросила» внимание скульптора привлек рабочий-крановщик, с великолепной уверенностью



*Г. Мотвиллов. Металлург.
Бронза. 1936 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

здана скульптурная группа «Бойцы за металл». В людях, изображенных Симоновым, много правдивого, в их облике запечатлелись типические черты советско-

подчинявший себе сложные механизмы. Но принявшись за изображение фигуры рабочего, Шервуд имел в виду отнюдь не портретную задачу. О его поисках большого синтетического образа свидетельствуют и первые варианты статуи, известные под названием «Тяжелая промышленность», «Крановщик», «Юный титан», и ее окончательный вариант. По мысли скульптора, фигура стоящего на роторе юноши-рабочего с обнаженным торсом должна была олицетворять советскую индустрию, но Шервуду не удалось воплотить свою тему с той эпической силой и с той жизненной конкретностью, с какой он сделал это в «Часовом».

Другой старейший скульптор Ленинграда В. Симонов¹ ставил перед собой более ограниченную задачу. Но и он, подобно Шервуду, тему и материал для своего произведения искал в повседневной жизни советских людей, в их трудовых буднях. Готовясь к участию на выставке «Индустрия социализма», Симонов побывал и в Донбассе, и в Макеевке, и на Запорожстали. В 1937 году он показал в Ленинграде интересную серию эскизов под общим названием «Строители социализма». В заметках о выставке ленинградских художников Г. Преснов писал: «В работах скульптора сохранилось живое, почти первоначальное восприятие... характерных поз, движений и типов шахтеров, и нет никакого штампа»². Сказанное надо отнести и к этюдам, изображающим сталеваров, на основе которых со-

¹ Симонов Василий Львович (род. в 1879 г.). Образование получил в Академии художеств, которую окончил в 1908 году по классу В. Беклемишева.

² Г. Преснов. Заметки о выставке ленинградских художников 1937 года.— «Творчество», 1938, № 4, стр. 6.

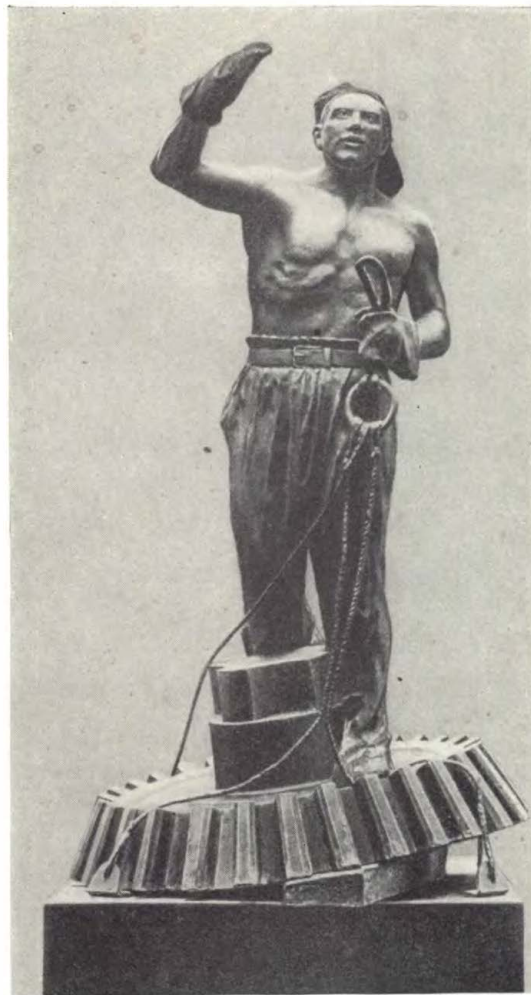
го рабочего первых пятилеток. Но этюдный материал здесь мало переработан. Произведению не хватает обобщающей мысли, завершенности пластического образа. Как бы боясь утратить трепетную жизненность непосредственного наблюдения природы, Симонов останавливается на полпути.

Три года спустя в группе «За власть Советов» (1940 г.) Симонов во всеоружии приемов старой академической пластики добивается законченности во внешней отделке ценой утраты свежести и безыскусственной простоты изображения. Отступая от природы, он тут же оказывается в плену аффектированного решения, впадает в театральность.

Проблема законченности художественного произведения в скульптуре 30-х годов еще не стояла с той остротой, с какой она была поставлена в послевоенный период. Тем не менее, многие скульпторы практически сталкивались с этой проблемой и, не умея еще найти для нее правильного решения, пытались выбирать между живой, но часто незавершенной формой этюдного изображения и той ложно понимаемой законченностью, которая мертвит произведение искусства. Как не вспомнить здесь Крамского, требовавшего от искусства «законченности без сухости».

Заметные успехи на пути к этой трудной цели мы находим в творчестве скульпторов, вышедших из так называемой «матвеевской школы». Мы имеем в виду такие произведения, как «Молодой рабочий» В. Синайского, «Шахтер за „Правдой“» М. Бабурина, «Фабзавучник» Н. Савватеева, «Строительница» Г. Шульца и некоторые другие. Первое, что привлекает во всех этих вещах,— выразительность их пластического языка, чуждого всяким иллюстративным приемам.

У всех этих скульпторов работа с природы прямо связана с определенной художественной задачей, что ясно видно хотя бы на примере «Шахтера за „Правдой“» Бабурина¹. Пластические качества этой статуи не сразу бросаются в глаза,



*А. Ш е р в у д. Машиностроитель.
Гипс. 1937 год.*

Собственность семьи скульптора.

¹ Бабурин Михаил Федорович (род. в 1909 г.). Окопчил Академию художеств.



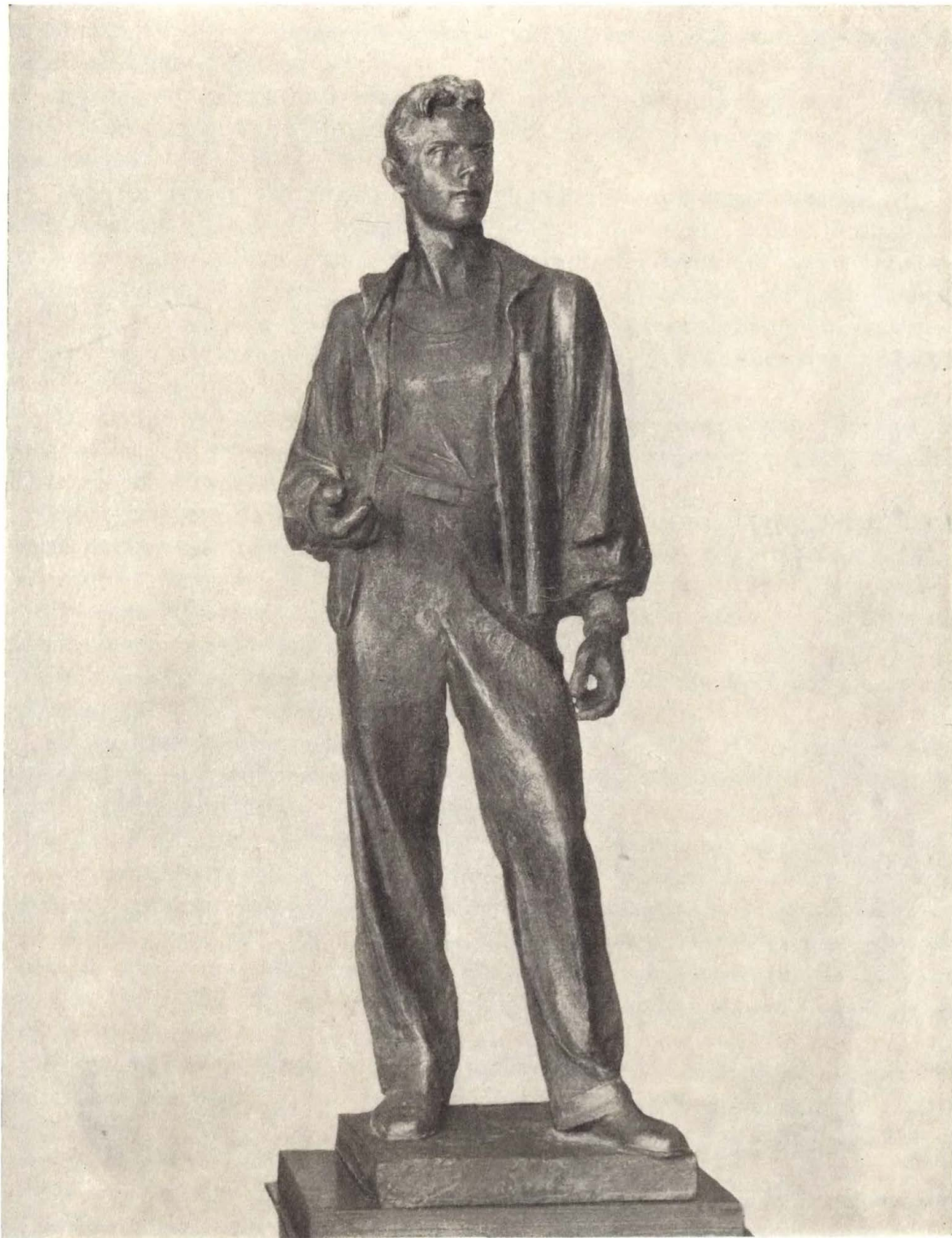
Г. Шульц. Птишница. Гипс. 1936 год.

Гос. Русский музей.

но как много значит здесь жизненная простота и правдивость мотива, выраженная в самом построении фигуры, пространственной взаимосвязи ее частей.

Своих учеников Матвеев учил смотреть на пластическую форму не поверхностно, видеть не только рельеф предметов, но и их внутреннюю конструкцию. Матвеев требовал творческого отношения к натуре, не простого копирования, а построения скульптурной формы на основе внимательного изучения природы. Сочинять, говорил он, не нужно, не следует также улучшать модель, но природу нужно организовать, найти верное соотношение частей, из которых складывается целое.

Объективное раскрытие внутреннего строя природы, лежащее в основе метода Матвеева, определяет его подход и к задачам памятника. Об этом свидетельствуют проекты памятников В. И. Ленину, Тарасу Шевченко, А. М. Горькому, над которыми он работал в тридцатых годах. В отличие от многих иллюстративных проектов, попадавших на конкурсные выставки, произведения Матвеева полны глубокого внутреннего смысла. В этом отношении особенно выделяется проект



В. Синайский. Статуя «Молодой рабочий». Бронза. 1937 год.

Гос. Третьяковская галерея.

памятника Горькому. Правдива фигура, вылепленная Матвеевым,— правдив и образ; созданный для памятника.

Примером глубоко продуманного подхода к натуре может служить «Автопортрет» (1939 г.; *стр.* 215) Матвеева. В нем весь человек — его характер, его отношение к жизни.

Матвеев безупречно точно, с какой-то подчеркнутой обнаженностью передает анатомическое строение головы, лица. И, вместе с тем, это строение имеет свою художественную логику, обладает всей полнотой пластической выразительности. В «Автопортрете» Матвеева нет ни одной лишней черты, все отобрано, все отличается предельной сжатостью, и там, где у другого автора мы могли бы встретить тот или иной случайный момент, там у Матвеева видна железная закономерность решения.

Характеризуя творческий путь скульптора, метод его работы, биограф Матвеева правильно отмечает, что «в жизни и искусстве он всегда ценил естественность, простоту классической нормы»¹.

Принципы так называемой матвеевской школы, подобно принципам академической скульптуры, опирались на традиции классического искусства. Однако важное отличие Матвеева от академистов заключалось в том, что, отправляясь от классических образцов, он считал необходимым постоянно обновлять их с помощью проникновенного изучения природы — живых людей. Матвеев воспитывал в своих учениках способность самостоятельно видеть природу и, таким образом, естественно пробуждал у них чувство современности.

Много ценных наблюдений, верно схваченных деталей, говорящих о наличии этого чувства, мы находим в работах А. Малахина, Б. Каплянского, А. Стемпковского, Г. Шульца и других учеников Матвеева.

Из них Г. Шульц² особенно удачно соединил принципы матвеевской пластики с современной темой. О том, насколько близок был Шульц к Матвееву в пластических приемах, можно судить по отлично сделанному этюду обнаженной женской фигуры (1935 г.). Но у Шульца, как впрочем у всех учеников Матвеева, был свой путь, и его «Птичница» (1936 г.; *стр.* 212), «Строительница» (1937 г.), «Геологи» (1937 г.) свидетельствуют о том, что он ставил и решал такие задачи, которых мы не найдем у Матвеева.

В еще большей степени сказанное относится к В. Синайскому. После фигуры «Осоавиахимовец» одной его статуи «Молодой рабочий» (*вклейка*) достаточно, чтобы говорить о нем, как о сложившемся мастере с определенной и последовательной линией творчества.

С точки зрения глубины и правды образа, его типичности статуя Синайского принадлежала к лучшим произведениям выставки «Индустрия социализма».

¹ А. Бассехес. А. Т. Матвеев. М., 1960, стр. 55.

² Шульц Гавриил Александрович (род. в 1904 г.). В 1927 году окончил ленинградский ВХУТЕИН. В 1932—1935 годах был в аспирантуре Академии художеств.

Выразительный мотив движения, психологическая характеристика, отношение деталей к целому — все продумано и все полно смысла. Образ, созданный Синайским, привлекает нас прежде всего богатством и красотой своего человеческого содержания. Скульптор, раскрывая перед нами духовный мир молодого рабочего, показывает становление нового человека, рост личности, заключающей в себе прекрасные качества того поколения, которое воспитано в социалистическом обществе.

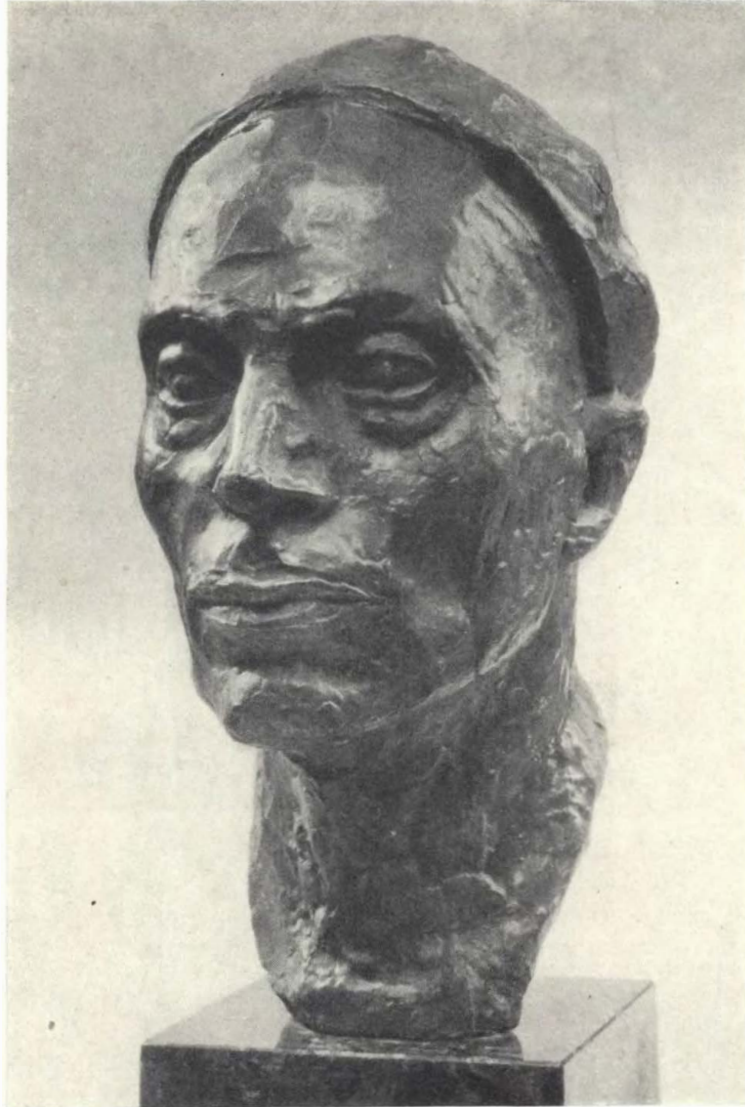
Композиция статуи в основе своей классична, молодой рабочий стоит, опираясь на правую ногу и чуть выдвинув вперед левую. Голова его слегка приподнята и повернута в сторону. Одна рука свободно опущена, другая, согнутая в локте, повернута раскрытой ладонью вверх. Вместе с тем постановка фигуры подкупает своей безыскусственностью. Кажется, что она лишь фиксирует произвольное движение юноши. Есть в фигуре, вылепленной Синайским, некоторая угловатость не вполне сформировавшегося подростка. Но в ней есть, вместе с тем, и пластическая гармония, источником которой является сама жизнь. О жизненности Синайский заботился в первую очередь. И ему удалось самое трудное: сочетать в своем произведении свежесть этюда с полнотой и завершенностью образа.

Сам А. Матвеев, оставаясь верным своим общим принципам, ставит и решает в этот период художественную задачу, значение которой для развития советской скульптуры трудно переоценить. В 1937 году на выставке ленинградских художников он выступил с произведением, в котором изображение обнаженного тела, взятого независимо от какого-либо сюжета и без помощи каких бы то ни было атрибутов, претворялось в прекрасный образ человека (стр. 216). При этом Матвеев в своей «Женской фигуре» дал не повторение одного из уже созданных классикой идеальных образов, но сам попытался создать такой идеал прекрасного, отвечающий представлению современного человека (вклейка). Матвеев тем самым открыл для советского реалистического искусства область красоты, которая до того либо игнорировалась вульгаризаторами как «неуместная», либо опошлялась штампами ветхого академического классицизма или статуэтками салонных «ню».

Произведение Матвеева было высоко оценено многими критиками. Ленинградский критик Г. Преснов писал о принципиально новом отношении его к натуре. «Сказывается большее внимание, лучше сказать, большее доверие к ней. Целостный пластический образ возникает теперь в его работе с гораздо большей непосредственностью. Это ведет его при хорошем знании самого мастерства скульптуры, при серьезном знании человеческого тела и законов его движения, к живому, убедительному и вместе с тем строгому реалистическому образу»¹.

В самом деле, никогда еще Матвеев не создавал произведения столь жизненного при всей своей сдержанности, столь гармонично соединяющего в себе чувство реальности с чувством строгой пластической формы. Реализм метода Матвеева виден здесь и в композиционном решении фигуры, с ее простым и ясным мотивом

¹ Г. Преснов. Заметки о выставке ленинградских художников 1937 года.— «Творчество», 1938, № 4, стр. 7.

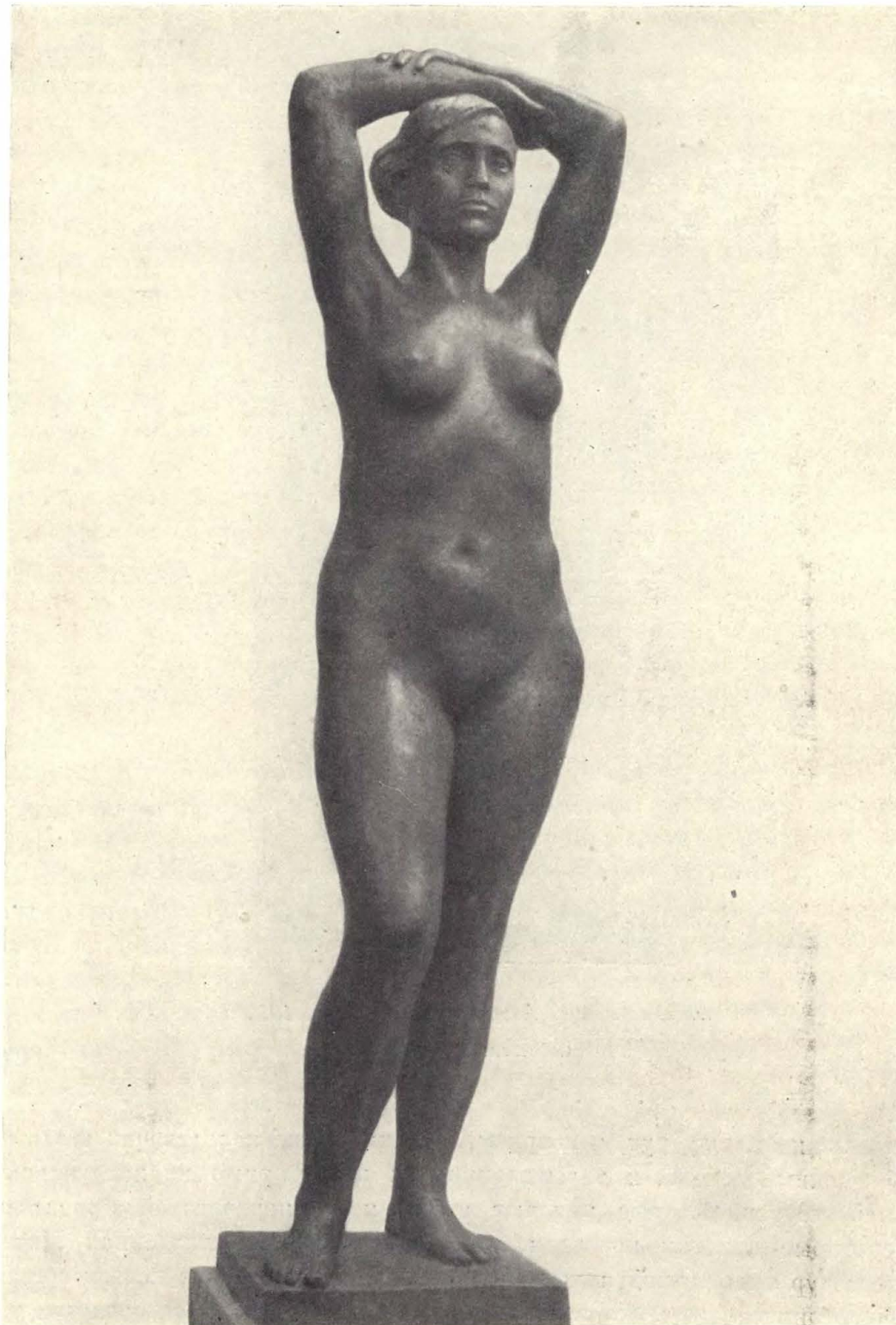


А. Матвеев. Автопортрет. Бронза. 1939 год.

Собственность скульптора.

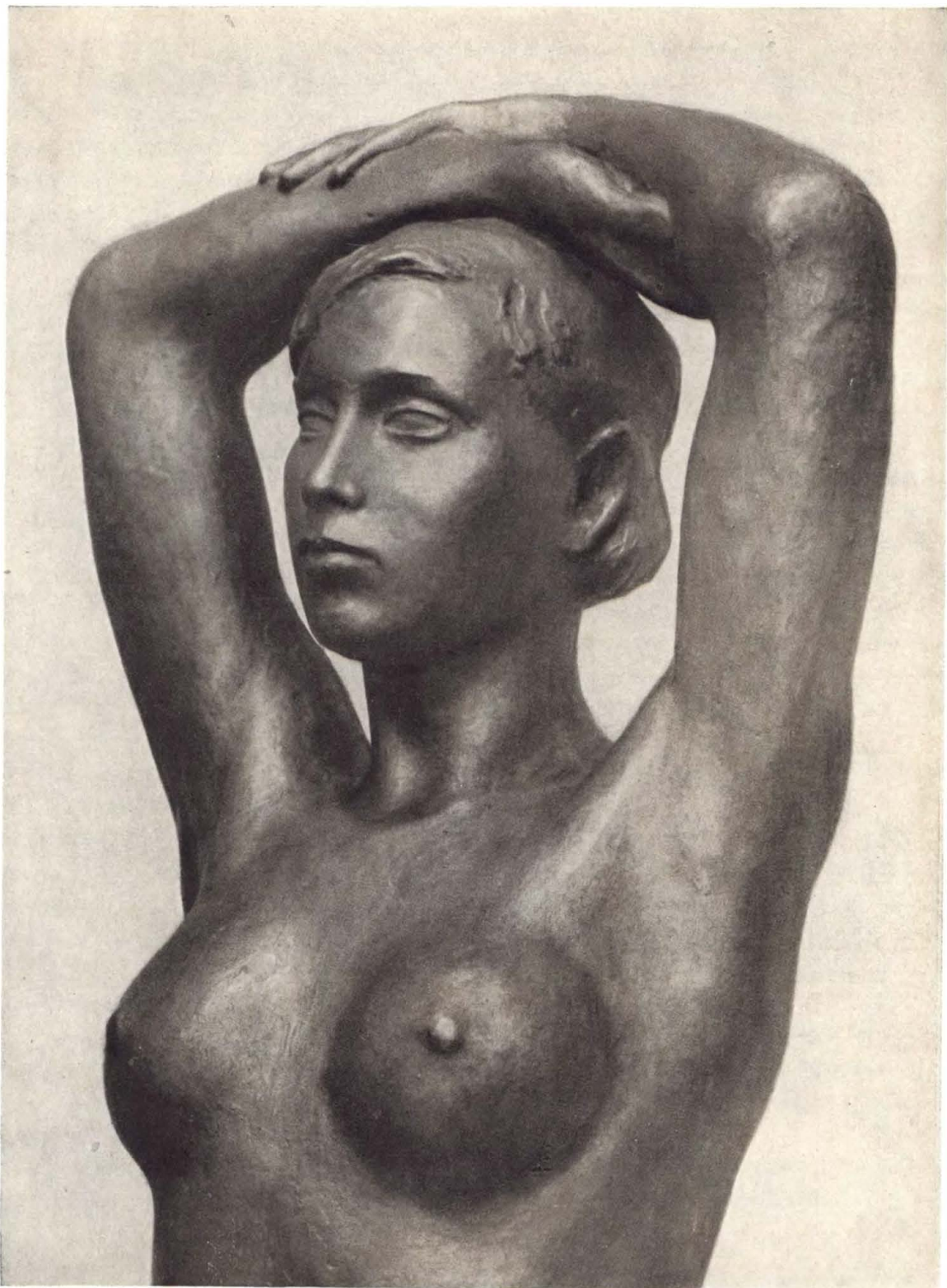
положенных на голову рук, и в приемах лепки, тонко передающих столь же тонко наблюденные детали, и в выявлении тех неповторимо индивидуальных особенностей модели, которые придают статуе почти портретную выразительность.

Некоторые критики полагали, что сама задача, поставленная Матвеевым, была чересчур отвлеченной и даже бесплодной. С этим никак нельзя согласиться. В изображении обнаженного тела, в красоте его линий, в благородстве и бесконечном богатстве его форм многие поколения скульпторов находили способ открывать и выражать художественный идеал своего времени, свое отношение к окружающей действительности, свое мировосприятие.



А. Матвеев. Женская фигура. Бронза. 1937 год.

Гос. Русский музей.



А. Матвеев. Женская фигура. Бронза. Фрагмент. 1937 год.

Гос. Русский музей.

В нашей скульптуре мы еще сравнительно редко встречаемся с произведениями такого рода. Лишь иногда появляются они на выставках, связанные по преимуществу с сюжетами физической культуры и спорта, или давая пример студийного, как его называют, изучения природы. Только в отдельных случаях работа с обнаженной моделью наталкивает скульптора на замысел, имеющий самостоятельное значение, ведет его от подготовительного этюда к созданию законченного образа.

С другой стороны, изучение обнаженной модели, этюды, студии природы, играют, как известно, важнейшую роль в творчестве скульптора. В этом нетрудно убедиться, познакомившись в мастерской скульптора с теми этюдами, которые, как правило, предшествуют созданию законченных произведений, ибо верность натуре является первым условием реалистического творчества. Но повторить натуру буквально, воспроизвести со всей тщательностью анатомическое строение модели и ее внешние особенности — не слишком ли это мало для искусства?

Работа скульптора над обнаженной моделью является плодотворной только тогда, когда ему удастся передать в статуе движение и жизнь. Статуи физкультурников, которые появляются на выставках 30-х годов — «Девушка с мячом» (1935 г.) Е. Степаняна, «Дискометательница» (1935 г.) О. Сомовой, «Метательница гранаты» (1935 г.) Т. Смотровой и т. д. — в большинстве случаев лишены этого качества. Не следует полагать, что натурщик, поставленный в позу дискобола или игрока в мяч, тем самым уже передает жизненное движение. Он все равно остается застылым и невыразительным.

Беда названных скульпторов, особенно Сомовой и Смотровой, заключалась в том, что они воспринимали природу, современного советского человека не непосредственно, как бы не собственными глазами, а через призму ложно классических канонов академизма. Не творческое изучение непревзойденных образцов древнегреческой классики, а прямое подражание их поздним подобиям, выхолощенным и обезличенным академизмом — вот что становилось помехой на пути и ряда других талантливых советских скульпторов, отчасти обусловленной полученным ими воспитанием¹.

В своем развитии советской скульптуре еще предстояло преодолеть пережитки ложноклассических тенденций, подобно тому, как были преодолены тенденции отвлеченной созерцательности, свойственной прежде «матвеевской школе», или пережитки стилизаторства.

Метод социалистического реализма оказал заметное воздействие на скульпторов, которые принадлежали в прошлом к стилизаторскому направлению.

¹ В 20-х годах в борьбе против влияния кубофутуризма, конструктивизма и т. д. в советских художественных вузах, естественно, большую роль сыграло обращение преподавателей и студентов к традициям академического образования, требовавшим изучения анатомии человеческого тела и т. д. При этом не всегда удавалось сохранить главное, ценное в этих традициях и уберечься от многовековых наслоений безжизненных штампов академизма.

М. Рындзюнская в своем творчестве побеждает архаическую условность ранних произведений. Это сказывается прежде всего в том, что она освобождает образ из плена сковывавшего его материала. В эти годы Рындзюнская по-прежнему и с большим увлечением работает с натуры над изображениями людей советских республик Средней Азии — таджиков, туркменов и т. д. Ее лучшие работы — портрет поэта Лахути (1935 г.), портрет Мамлакат (1935—1937 гг.), статуя «Таджик-краснопалочник» (1934—1937 гг.), наконец, статуя Джамбула (1939 г.) для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Своеобразной особенностью всех этих произведений является декоративность их формы. И вместе с тем, во многих работах Рындзюнская добивается большой психологической выразительности. В «Джамбуле» ей удалось дать на редкость целостную характеристику, портретное изображение, которое при всей своей декоративности заключает в себе глубокую обобщающую мысль. Колоритная фигура казахского акына воспринимается как олицетворение народной мудрости, народной поэзии. Черты национальной характерности приобретают в данном случае особую выразительность в силу того, что широкий эпический замысел лежит в самой основе произведения.

Из произведений Рындзюнской выделяются портрет Мамлакат и в особенности статуя «Юная стахановка хлопковых полей» (*вклейка*). Портрет и статуя сделаны с одной модели. В фигуре юной стахановки Рындзюнская лишь развивает тот, проникнутый ясным чувством жизни и пластически целостный образ, который уже дан в портрете обаятельной таджикской девочки Мамлакат.

Композиция статуи подчеркнута фронтальна, в обработке камня, из которого вырублена фигура, есть нарочитая грубоватость, — эти средства служат Рындзюнской, чтобы перевести образ из бытового плана в план монументальный. Вместе с тем скульптор очень бережно передает черты лица Мамлакат, оттенки ее душевного состояния. Самое большое достоинство произведения Рындзюнской заключается в том, что она раскрывает образ в его внутренней динамике.

Изображая «Юную стахановку хлопковых полей», медленно и торжественно несущую в протянутых ладонях легкие комочки хлопка, Рындзюнская показывает ее не в момент труда и не как жанровую фигуру, а трактует ее в плане эпическом, чему прекрасно соответствует и монументальная обобщенность пластической формы. Доверчиво протянув перед собой руки и как будто преодолевая неуверенность, робость, юная таджичка делает тот решающий шаг вперед, который выводит ее из тесного пространства, из тысячелетней ленивой созерцательности старого феодального востока в широкий светлый мир советской жизни, мир радости, труда, счастья.

Постепенно расставался с пережитками стилизаторства и А. Грубе¹, белорусский скульптор, обосновавшийся в послевоенные годы в Москве.

¹ Грубе Александр Васильевич (род. в 1894 г.). Специального образования не получил. Как скульптор профессионал участвует на выставках с 1925 года.



*М. Рындзюнская. Юная стачановка хлопковых полей Мамлакат Нахангова.
Гранит. 1936—1940 годы.
Гос. Третьяковская галерея.*

«Трактористка» (1936—1937 гг.; стр. 220) Грубе принадлежала к лучшим произведениям выставки «Индустрия социализма». Крестьянская девушка в комбинезоне и с гаечным ключом в руке,— один из типических образов новой колхозной деревни, созданных нашей скульптурой. При этом, черты нового переданы не только во внешности, они проявляются и как черты характера — настойчивого, сильного, сложившегося в обстановке свободного труда, который стал жизненной необходимостью.

«Трактористку» Грубе можно рассматривать как произведение станковой скульптуры только с определенными оговорками. Ее пропорции, ее масштаб, самая трактовка темы, приемы изображения не укладываются в рамки бытового жанра. Тяготение к монументально-декоративной скульптуре характеризуют творчество Грубе, так же как творчество Рындзюнской.

В искусстве их есть еще одна общая черта. Грубе, подобно Рындзюнской, привык работать с твердым скульптурным материалом, и в его вырубленных из дерева статуях можно ощутить то напряженное чувство формы, которое нередко утрачивают скульпторы, имеющие дело только с глиной.

В 30-е годы еще не многие скульпторы владели знанием твердых материалов (мрамора, камня, дерева, бронзы), умением их обрабатывать.

В мраморе и дереве собственноручно работали Домогацкий, Булаковский, Мотовилов, Рындзюнская, Грубе. Некоторые другие мастера, если сами и не держали в руках троянку и молоток, то во всяком случае понимали, сколь выигрывают их произведения благодаря применению подлинных материалов. Меркуров, как мы уже говорили, особенно ценил гранит; Манизер — предпочитал бронзу; Мухина же варьировала различные материалы в зависимости от художественных задач, которые она решала, и, когда это понадобилось, смело обратилась к такому неизведанному в скульптуре материалу, как нержавеющая сталь.

Подходя к проблеме материала не только с технической, но и с художественной стороны, наши скульпторы все ясней сознавали, что завершенное произведение не может быть создано без знания свойств каждого данного материала.

Советским скульпторам в те годы предстояло заново решать проблему работы в материале, исходя из нового применения принципов реалистической скульптуры. Дело в том, что официальная академическая школа с ее принудительной канонизацией классических образцов в течение длительного времени культивировала гипсовые слепки, прививая русской скульптуре безразличие к подлинным материалам. С другой стороны и в другом смысле, к такому же пренебрежительному отношению к материалу вела и импрессионистическая концепция, ставившая пластический этюд с натуры — лепку — выше многовековой традиции ваения из твердых материалов и требовавшая сохранения следов лепки из глины или воска в самой фактуре произведения. Наконец, скульпторы-формалисты и стилизаторы, со своей стороны, немало потрудились, чтобы дискредитировать материал скульптуры, как один из необходимых компонентов художественной выразительности произведения. Утверждая, будто не идейное содержание, а именно материал



*А. Г р у б е. Трактористка.
Дерево. 1936—1937 годы.
Собственность скульптора.*

художников сознательно стремилось овладеть в своем творчестве методом социалистического реализма, формалисты уже не могли выступать с открытым забралом. Однако пережитки формализма иногда более, иногда менее явно еще проявляются в произведениях целого ряда скульпторов. Некоторые скульпторы полагали будто формализм, сколь он ни плох сам по себе, пошел все же «на пользу»,

и выявление его свойств являются задачей художника и определяют смысл и характер его работы, они представляли в перевернутом виде взаимоотношения формы и содержания в процессе творчества.

Неудивительно, что к решению проблемы материала многие скульпторы-реалисты подходили ощупью, а часто и не без опаски: слишком свежи были в памяти чудовищные по своей нелепости эксперименты кубистов с деревом, металлом, стеклом, картоном и т. д.

Впрочем, с рецидивами формалистического отношения к материалу мы встречаемся и в этот период. В некоторых из вещей, представленных на выставке «Скульптура в дереве», рецидивы эти проявились с особой наглядностью. Для примера можно назвать вещи Б. Сандомирской, которая по-прежнему придерживалась в своих работах раз и навсегда заученных формалистических схем. «Все те же набухшие бедра, зачем-то укороченные ноги, срезанные затылки, носы в форме ножа и рты в виде щели, все те же жесткие, острые грани и лезущие вперед закругленные „раздраконенные“ объемы», — писал А. Ромм о работах Сандомирской, справедливо осуждая «все эти утрированные формы, произвольные пропорции», как подражание формалистической западной скульптуре¹.

Разумеется, сама тенденция воинствующего формализма откровенно кубистического или футуристического толка, с которой мы нередко встречались на выставках 20-х годов, теперь несколько изменилась. В 30-е годы когда подавляющее большинство советских ху-

¹ А. Ромм. Основные тенденции нашей скульптуры. — «Творчество», 1935, № 10, стр. 10.

открыл «новые» выразительные приемы, «помог» овладеть профессиональным мастерством и т. д. Взгляд этот, отражавший стремление формалистов сохранить свои принципы хотя бы в урезанном и зашифрованном виде, был подвергнут справедливой критике в ходе той борьбы с антиреалистическими тенденциями в искусстве, к которой призывали в 1936 году статьи «Правды».

Как видно, пережитки формализма еще стояли на пути развития советской скульптуры. Но, с другой стороны, и в меньшей степени развитию этому мешали тенденции натурализма, попытки выдать натуралистические работы за работы реалистические, стремление подчинить изображение живого многообразия жизни заранее данным шаблонным образцам, заученным приемам изображения. Немало вещей, в особенности моделей для массовой скульптуры, изготовлялось в эти годы по шаблону, по схеме, вопреки требованиям жизненной правды и высокого художественного вкуса.

Натурализм в скульптуре выступал рука об руку с ремесленничеством. Мертвящее влияние стандарта сказывалось и в выборе типажа, и в заученности пропорций, и в повторяемости мотивов движения, и в трафаретном использовании одних и тех же атрибутов.

Некоторые скульпторы упрощенно представляли себе образ советского человека, полагая, что в статуе стахановца важно подчеркнуть молодцеватую осанку, в фигуре физкультурницы — атлетическое телосложение, в портрете ученого — глубокомыслие и т. д. Такой подход отнимал у скульптуры возможность отражать жизнь советского человека правдиво, глубоко, во всей сложности и многообразии.


На фоне всех этих уродливых отступлений от жизненной правды, от реализма, от подлинного художественного творчества особенно ясно вырисовывалась главная линия развития советской скульптуры — линия социалистического реализма. Сила скульпторов, овладевших методом социалистического реализма, проявлялась в присущем им чувстве современности, в правдивом отражении социалистической действительности.

Выражая интересы народа, решения ЦК Коммунистической партии по вопросам литературы и искусства направляли развитие советской художественной культуры, призывая деятелей искусства к глубокому познанию жизни, к изучению людей советского общества. Партия ставила перед живописцами, скульпторами задачу совершенствования художественного качества. Все более очевидным становилось, что проблемы идейного содержания в скульптуре не могут быть решены вне проблемы художественного мастерства. И мастерство это формировалось, крепло в процессе исканий нового, вместе с расширением и углублением творческих замыслов, вынашивая которые, наши скульпторы приобретали необходимую свободу в обращении с выразительными средствами пластики и умение раскрывать в своих произведениях типические черты социалистической эпохи.



ЖИВОПИСЬ

Р. С. Кауфман



Живопись 30-х годов, в особенности второй половины этого десятилетия, отличается ясно выраженными чертами нового этапа, характерными для всего советского искусства предвоенной поры. Между тем развитие живописи не знало в те годы такой резкой перемены направления, какое почти полностью преобразило тогда облик нашей архитектуры, и не сопровождалось такой сменой ведущих мастеров, какую мы наблюдаем в графике.

Новое в живописи явилось скорее результатом постепенной эволюции, которую нетрудно проследить по произведениям художников. Правда, к началу нового этапа немало живописцев ушло из жизни, и мы не увидим уже на выставках новых картин Касаткина, Архипова, Грекова. Вскоре не стало и таких видных деятелей советского искусства как Бродский, Малютин, Петров-Водкин. В то же время появились новые имена, с каждой выставкой молодые живописцы играют все возрастающую роль в общем идейно-художественном развитии советской живописи. При этом преемственная связь между новыми тенденциями живописи и передовыми явлениями предшествующего этапа не нарушилась, она выступает вполне очевидно в творчестве советских художников.

Смелее обращаются к современности мастера, сложившиеся задолго до Октября. Та сдержанная созерцательность, которая составляла характерную черту многих из них, уступает теперь место пылливому интересу к советской действительности и советскому человеку. Шире становятся идейные обобщения в их произведениях, проникнутых новым духом. Самым значительным результатом этого процесса явились портреты М. Нестерова. Но и синтетические полотна А. Рылова, в которых образ природы слит воедино с историко-революционным или жанровым сюжетом, и большие, «итоговые» пейзажи В. Бакшеева, портреты и тематические композиции И. Грабаря, плафоны Е. Лансере, декорации к горьковским пьесам К. Юона, исторические портреты Н. Ульянова — все это тесно связано с новыми,

сложившимися в советскую эпоху эстетическими воззрениями, с творческим методом социалистического реализма.

Роль этих живописцев в художественной жизни приобретает большее значение, чем прежде. В них видят теперь уже не только хранителей ценных традиций прошлого, но и мастеров нового искусства, проникнутого идеями социализма.

Вот пример, который стоит вспомнить, говоря о месте этой плеяды старых художников в советском искусстве. На выставке «Художники РСФСР за XV лет» в Ленинграде (1932 г.) их произведения были размещены среди картин их более молодых сотоварищей по бывшим группировкам. Некоторые из старых мастеров, как Нестеров, Бакшеев и другие, вовсе не были там представлены. А на московском варианте той же выставки, открытой спустя всего лишь полгода, произведения этих художников были отведены два больших зала, которыми и начиналась экспозиция картин. И если устроители ее думали таким образом лишь подчеркнуть роль мастеров старшего поколения в укреплении традиций реализма в советском искусстве, то зрители и молодые художники открыли в них новых художников, современнейших из современных.

По-иному сложилась в эти годы судьба той группы художников, которая составляла в недавнем прошлом основу АХР. Перед лицом новых задач и новых возможностей развития искусства среди этих живописцев стали намечаться расхождения, позднее еще более углубившиеся; хотя внешне все обстояло как будто по-прежнему. Товарищество, скрепленное общей борьбой, и теперь до некоторой степени сохранялось. Однако в условиях широкого признания реализма и его успехов в различных течениях советского искусства эта группа теряла былое единство. Личные связи оставались, творческая общность ослабевала.

Прежде всего обнаружилось, что не все живописцы, составлявшие боевую силу этого передового в 20-х годах объединения, в состоянии держаться на уровне новых требований, предъявленных к искусству развитием социалистического общества.

Рядом с выдающимися достижениями Б. Иогансона, продолжающимся развитием творчества П. Котова, В. Крайнева, В. В. Мешкова, Б. Яковлева, и тем творческим подъемом, который переживали тогда С. Герасимов и Г. Шеталь — художники, примкнувшие к Ассоциации уже в конце ее деятельности, — стало особенно заметно отставание других художников, чьи заслуги на предшествующем этапе были неоспоримы.

На фоне общего углубления принципов советского искусства заметней становится поверхностность образов М. Авилова и П. Соколова-Скаля, натурализм «постановочных» портретов В. Яковлева, тяжеловесная декоративность «парадных» картин А. Герасимова.

Итак, развитие социалистического реализма, для которого АХР так много сделала в свое время, оказалось своего рода испытанием для ее бывших членов.

Глубоко изменившимися вступили во вторую половину 30-х годов художники, составлявшие когда-то «Общество станковистов». Лишь немногие из них сумели закрепить за собой место в реалистической станковой живописи. Одни, как,

например, П. Вильямс и Н. Шифрин, более плодотворно и полноценно проявили себя в театральном-декорационном искусстве, другие ушли в оформительскую работу, третьи, в их числе Д. Штеренберг, остались в сущности на старых позициях формализма 20-х годов. Но остовское направление дало новому этапу советской живописи и сильным мастерам-реалистам: А. Дейнеку, Ю. Пименова и близкого к ним Г. Нисского. Сохранив здоровые черты своего бывшего творчества — интерес к современной городской культуре, к новому человеку, к измененному им пейзажу, к особым ритмам и формам нашей жизни, — эти художники освобождаются от стандартного однообразия и схематизма в передаче натуры. При этом они отнюдь не полностью отказываются от своих приемов заострения образа и той особой логики композиционного мышления, по которым можно было узнать бывшего «остовца».

Из всех течений советской живописи, восходящих в своих истоках к дореволюционному периоду или ко времени возникновения советских художественных группировок, пожалуй, меньше нового можно обнаружить у части живописцев, составлявших основное ядро ОМХ — А. Лентулова, А. Осмеркина, В. Рождественского. Самый крутой поворот на пути всего этого течения нашей живописи остался далеко позади, где-то около середины 20-х годов, когда отрешившись от догмы сезаннизма, они — одни с большей, другие с меньшей последовательностью — стали стремиться к жизненности, к художественной правде. С тех пор названные мастера, хотя и не остановились в своем развитии, двигались вперед довольно медленно. Многие жизненные проблемы, получившие отклик в произведениях других художников, даже столь близких им в прошлом, как П. Кончаловский и А. Куприн, остались за пределами их творческих возможностей.

В предвоенные годы выдвинулся ряд мастеров, которые либо меньше, чем все названные выше художники, были связаны со сложившимися раньше течениями советской живописи, либо представляли совсем новое поколение, выступившее лишь в это время.

Среди первых следует назвать П. Корина — художника, уже известного по редким выступлениям в 20-х и в начале 30-х годов, В. Ефанова, привлечшего внимание своими эффектными групповыми портретами, А. Пластова, в самобытных произведениях которого можно было распознать новый вариант развития традиций «Союза русских художников», значительно обогащенных реалистическими устремлениями, благодаря близости мастера к народной жизни.

Что касается тех художников, которых в целом можно определить как поколение 30-х годов, то в большинстве своем близкие к РАПХ, они сумели вскоре преодолеть влияние рапховского догматизма, заставлявшего их создавать безжизненные схемы и наивно-дидактические иллюстрации вместо правдивых полнокровных художественных образов. Под воздействием социалистической действительности заново сложились художественные силы этого поколения, давшего советскому искусству Кукрыниксов, выступавших с живописными произведениями, начиная с 1932 г., С. Чуйкова, поэтическое дарование которого окрепло в напряженных твор-

ческих исканиях во второй половине 30-х годов, Т. Гапоненко, сложившегося, как жанриста, Н. Ромадина, испробовавшего свои силы в историко-революционном жанре и портрете, прежде чем укрепиться в области лирического пейзажа, Ф. Шурпина, В. Одинцова, Ф. Малаева, Ф. Неvejина, И. Лукомского, А. Бубнова, К. Дорохова. Их интерес к большим вопросам жизни и искусства, их произведения, часто оказывавшиеся в центре внимания на выставках, их активная, нередко авангардная роль в художественной жизни, составили одно из главных явлений советской живописи рассматриваемого периода.

В конце 30-х годов в советскую живопись стало уже вливаться пополнение, подготовленное реформированной школой. Первый отряд молодого поколения дала ленинградская Академия художеств. Очень скоро обратили на себя внимание имена В. Серова, И. Серебряного, В. Орешникова, унаследовавших от своих учителей интерес к историко-революционной теме.

Представление о творческих силах живописи 30-х годов будет неполным, если не вспомнить о художниках, живших и работавших в других городах Российской Федерации. События, происходившие со времени революции в художественной жизни Москвы и Ленинграда, находили отклик в самых отдаленных местах страны, где также порой кипела борьба направлений в искусстве. Правда, квалифицированных художников здесь было мало. Все, что в их среде было молодого, активного, тянулось к центру. Остававшиеся, главным образом мастера старшего поколения, давно осевшие на периферии, в некоторой своей части не принадлежали и до революции к передовым направлениям русского искусства. Среди них были живописцы, хорошо известные по весенним Академическим выставкам и по репродукциям в «Ниве» и «Солнце России». В их картинах давали себя знать характерные черты позднего академизма и откровенная, провинциально непосредственная прикрашенность, салонная слащавость. Проживавший в Пензе И. Горюшкин-Сорокопудов издавна слыл типичным представителем этих тенденций. Их влияния не избежал и такой одаренный живописец, как А. Бучкури (Воронеж). Были они заметны и в картинах Ф. Сычкова, меньше сказались в творчестве И. Куликова (Муром), Н. Шлейна (Кострома — Ярославль), одного из старейших советских пейзажистов И. Крылова (Новочеркасск), архангельского живописца и писателя С. Писахова, П. Бенькова, поселившегося в Средней Азии и внесшего большой вклад в формирование реалистической живописи Узбекистана, сибирского художника И. Тютикова. После революции все эти художники, как и их сотоварищи в Москве и Ленинграде, испытали оздоровляющее воздействие советской действительности.

Апрельское постановление ЦК партии в 1932 году оказало и на мастеров периферии благотворное влияние. Во многих областных и республиканских центрах советская общественность больше стала проявлять заботы о местных художественных силах. Сказался, конечно, и общий подъем художественной жизни в стране. В творчестве периферийных живописцев намечаются определенные сдвиги. Смелее берутся они за историко-революционную и современную темы. Новые чувства и настроения передают теперь их портреты и пейзажи.

Почти все эти художники, получившие в свое время основательную профессиональную подготовку в Академии художеств, в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, в Казанском, Пензенском художественных училищах, много сил отдавали у себя на местах педагогической работе. Подготовленным ими молодым живописцам суждено было впоследствии сыграть заметную роль в развитии советской художественной культуры.

Иная по сравнению с 20-ми годами расстановка художественных сил и иное, чем прежде взаимодействие различных течений в живописи, новые черты в творчестве старших мастеров, выдвижение молодого поколения живописцев,— все это отражало перемены, происходившие в искусстве, а в конечном итоге в самой жизни.

Все жанры живописи претерпевают серьезные изменения, ибо новые черты жизни, новые формы быта, новый облик человека и преобразуемая советскими людьми природа, наконец, новый взгляд людей на современность и на прошлое вносят новые черты в содержание всех жанров.



С середины 30-х годов историко-революционные картины уже не столь очевидно преобладали на тематических выставках, как в предшествующий период. На выставке «Индустрия социализма», где закономерно господствовала современная тема, произведениям, воссоздававшим дореволюционное прошлое или события революции и гражданской войны, был отведен лишь небольшой вводный зал. Мало было показано таких картин и на выставке XX-летия РККА. На периодических же выставках появлялись лишь единичные произведения исторического жанра. И все же значение этого жанра не только не ослабевает, но, наоборот, еще более возрастает.

В 20-е годы сюжеты революции и гражданской войны не в меньшей мере являлись частью современной темы, чем сюжеты, почерпнутые в новом быте советских людей. Греков создавал художественную хронику гражданской войны почти так же по личным впечатлениям, как Чепцов — свои картины из жизни советской деревни. Естественно поэтому, что тогда границы между бытовым и историческим жанрами еще не так четко различались, как примерно с середины 30-х годов. Не случайно, вопрос о жанрах, сравнительно мало затрагивавшийся в критической литературе 20-х — начала 30-х годов, теперь часто поднимается в печати.

Самоопределение исторического жанра, закономерное и необходимое, протекало, однако, в трудных условиях. Исторические живописцы уже в эти годы стали испытывать возрастающее влияние культа личности И. В. Сталина. Это обстоятельство отрицательно сказывается на трактовке изображаемых событий революции, гражданской войны и, в первую очередь, на раскрытии роли народных масс. Здесь исторические живописцы оказывались зачастую во власти идеалистической концепции.



Б. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937 год.

Гос. Третьяковская галерея.

К счастью, не все они были полностью захвачены этим влиянием. В силу ли осознанного неприятия исторической идеи, непомерно возвышающей одного человека над миллионами, или же из-за интуитивного тяготения к правде жизни и правде искусства, ряд мастеров оставался верен тем традициям изображения революционного движения, которые сложились ранее. Обращаясь к прошлому, они смотрели на него,— как призывал к этому Горький,— «с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего»¹. Такой взгляд на прошлое, присущий самой природе социалистического реализма, позволял им оставаться объективными в изображении минувших событий и в то же время раскрывать нынешнее, современное отношение к ним советского человека, открывал простор для художественных исканий, для развития мастерства.

Внушительного результата достиг на этом пути Б. Иогансон.

В 1935 году, будучи на Урале, он исполняет несколько заводских интерьеров, тогда же пишет жанровую картину «Цех питания», в которой изображает заводскую столовую в час обеда. На выставках предвоенных лет Иогансон чаще, чем прежде, выступает с пейзажами. По большей части это — не лишённые некоторых живописных достоинств этюды, которые позволяют сделать вывод, что пейзаж, как таковой, лежит вне сферы основных творческих интересов художника. Появление в 1937 году такого замечательного произведения, как картина «На старом уральском заводе», отодвинуло на второй план все эти работы.

Картина больше связана с графическими работами художника. В 1935—1937 годах Иогансон исполняет два цикла рисунков: иллюстрации к «Кубанским записям» В. Ставского и к роману М. Горького «Мать». Он понял задачу иллюстратора, как задачу воспроизведения реальной картины классовой борьбы и тех типических и, в то же время, конкретных образов людей, о которых рассказывали книги. Приобщение к ярким социально-насыщенным образам горьковского романа, этого первого монументального произведения социалистического реализма в литературе, намного приблизило Иогансона к реальному представлению о героях задуманной им картины.

«Моя картина „Урал демидовский“², — рассказывает Б. Иогансон, — была задумана мною в 1935 году во время поездки по Уралу. Я побывал в его старых и новых индустриальных центрах. В одном из них набрел на цех, не переоборудованный с древних времен. Это был каменный сарай с толстыми кирпичными стенами, похожий на тюрьму, — наследие старых заводчиков Демидовых. И когда я увидел рядом цехи советских заводов, родилась идея картины. Мне представилась ужасающая обстановка, в какой работали и боролись с капитализмом рабочие демидовских заводов. Я много говорил с рабочими, помнившими дореволюционные

¹ М. Горький. О социалистическом реализме.— Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27. М., 1953, стр. 12.

² Первоначальное название картины «На старом уральском заводе».

порядки, и они мне рассказывали, как их отцы и деды убегали от демидовской кабалы в леса. Этот разинский дух позднее вылился в сознательную революционную борьбу уральского пролетариата с уральскими заводчиками. Столкновение двух классов, двух социальных психологий я решил дать в своей картине. Это столкновение персонифицировано в образах заводчика и рабочего. Это мой любимый метод решения живописной темы»¹.

Действие картины (*цветная вклейка*) разворачивается в литейной мастерской, куда художник вводит зрителя в тот момент, когда хозяин в сопровождении приказчика обходит завод. Остановленный приказчиком, что-то нашептывающим ему на ухо, хозяин, обернувшись внимательно взглядывается в сидящего возле горна рабочего. Эта ситуация позволяет автору естественно противопоставить рабочего с его товарищами капиталисту и приказчику и подчинить назревающему драматическому конфликту развернутое в картине действие и характеристики персонажей.

Еще передвижникам порой удавалось уловить и передать в своих произведениях зреющий в народных недрах протест. Иогансон, который, несомненно, опирался в своей работе на эти традиции, идет дальше в раскрытии жизни русских рабочих второй половины XIX века. В картине «На старом уральском заводе» рабочий,— и в этом ее автор точно следует за своими предшественниками,— представлен правдиво и естественно (*стр.* 229). Перед нами человек с простым лицом, с большими сильными руками труженика, одетый в грязные лохмотья, обутый в лапти. Герой картины полон внутреннего благородства и даже величия, источник которых следует искать прежде всего в борьбе рабочих, в их самозабвенном порыве к свету, к будущему. Воссозданный Иогансоном тип рабочего 70—80-х годов прошлого века глубоко героичен, и в этом — в первую очередь — заключено то новое, что отличает картину.

Энергичными мазками вылеплена голова рабочего. В выражение его глаз художник сумел вложить ум, силу, непримиримость. О том же говорят его сильные руки и вся полная сдерживаемой мощи фигура. Это яркий и цельный характер. Широко написанные рубаха, фартук образуют выразительные красочные пятна, переливающиеся множеством оттенков в сумраке заводского интерьера. Они выделяют фигуру рабочего, не нарушая общего темноватого колористического строя картины.

Своеобразие характеристики, данной Иогансоном владельцу завода, состоит в том, что он предстает в картине каким-то неуверенным, внутренне растерянным перед тем неожиданным протестом, который встретил среди рабочих. За внешней внушительностью его облика проступает действительная слабость.

Выраженное в двух основных фигурах содержание могло быть найдено лишь в результате долгих поисков. Что путь исканий этих образов художник проделал вполне сознательно, отдавая себе ясный отчет в том, чего он добивается, что ищет, подтверждается записью его беседы с юными живописцами, имевшей место в дни,

¹ Б. Иогансон. Выставка «Индустрия социализма». — «Учительская газета», 29 марта 1939 г.



Б. Поганисон. На старом уральском заводе. Фрагмент. 1937 год.
Гос. Третьяковская галерея.

когда картина еще стояла на мольберте. Показывая один из эскизов, Иогансон обратил внимание своих юных слушателей на недостатки эскиза. «Фигура капиталиста слишком значительна, слишком твердо стоит на ногах, фигура рабочего слаба,— говорил он.— В картине я хочу изобразить хозяина не твердо стоящей фигурой, а опирающейся на палку, тогда как фигура рабочего тверда»¹.

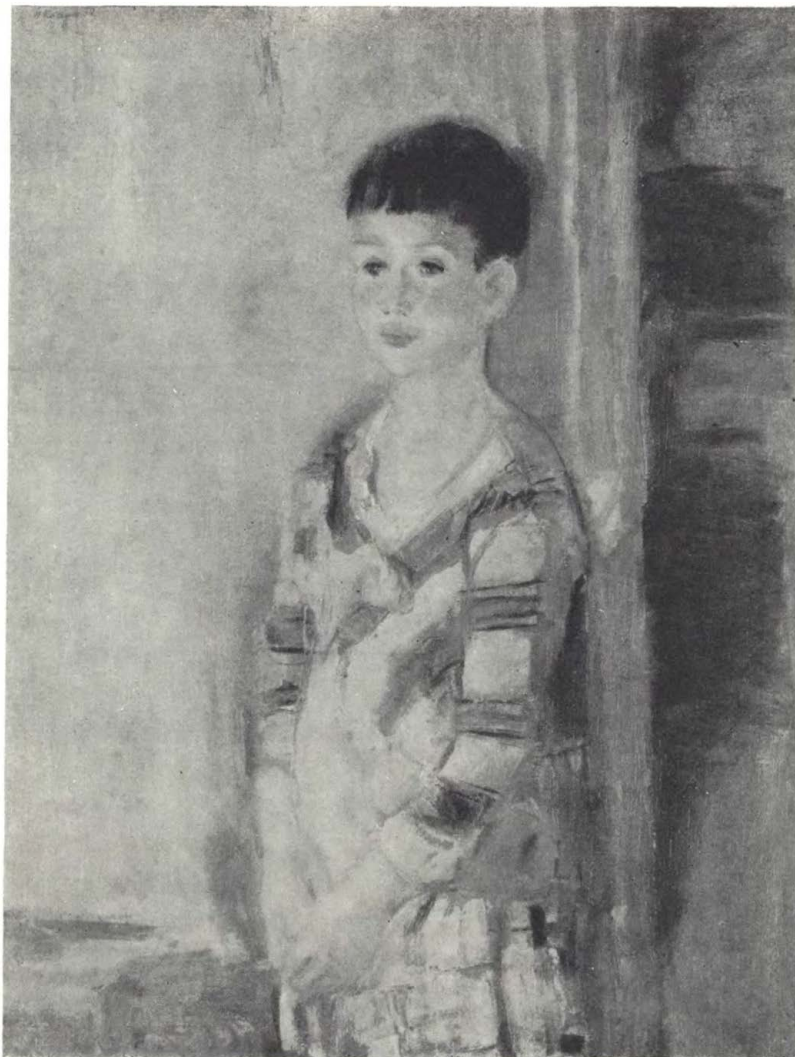
Существенную роль играют в картине образы второстепенных действующих лиц. Прекрасно написан мальчик-ученик, стоящий в глубине мастерской. В его изможденном личике художник сумел передать противоречивые эмоции — детский испуг и недетское понимание серьезности происходящего. Глубоко правдивы образы двух старых рабочих, которые стоят позади главного героя произведения. Особенно сильное впечатление производит суровый образ старого литейщика. Весь прокопченный, почти черный, он возвышается над правой группой как олицетворение мрачной жизни этих людей. Есть в этой фигуре нечто от касаткинских шахтеров, что вполне закономерно: ведь именно таким содержанием наполнены образы картин Н. Касаткина — этого пионера пролетарской темы в русском дореволюционном искусстве.

Интерьер лишь обобщенно намечен художником. Однако он дает вполне достаточное представление об обстановке и внешних условиях действия. Ничто не отвлекает внимания зрителя от многогранно раскрытой художником темы. Выдержанный в темных тонах колорит строго соответствует реальным жизненным обстоятельствам выбранного художником сюжета. Свободный от аморфной черноты, он отличается богатством цветовых оттенков, объединенных единством общей тональности, которую нисколько не нарушают отдельные сочные красочные пятна и сильные удары света, играющие действенную роль в эмоциональном содержании произведения.

Спустя три года после появления картины «На старом уральском заводе» Иогансон выступил с картиной «В дни Октября в Смольном» (1940 г.). Нетрудно понять ту внутреннюю логику идейно-художественных интересов, которая привела Иогансона к теме Октябрьской революции. Однако историческая концепция, так удачно раскрытая в его предшествующих произведениях, не получила на этот раз глубокого и художественно яркого воплощения. В новой картине не было того внутреннего напряжения, которое раскрывало бы исторический смысл события. Изобразив В. И. Ленина и И. В. Сталина среди красногвардейцев, матросов и солдат, художник не сумел выйти за рамки иллюстративного подхода к теме, хотя и стремился оживить образы людей, наполнявших Смольный.

Итак, высшим достижением Иогансона в рассматриваемое время остается картина «На старом уральском заводе». Именно в ней получили дальнейшее развитие творческие принципы и живописные качества «Допроса коммунистов» (1933 г.). Интерес к большим социальным явлениям прошлого, стремление персонифицировать противостоящие друг другу классовые силы истории, столкнуть

¹ Б. Иогансон. Как я работаю над картиной.— «Юный художник», 1937, № 11, стр. 8—9.



П. Крылов. Наташа Куприянова. 1934 год.

Гос. Третьяковская галерея.

их в драматическом конфликте, применяя для этого традиции реализма передвижников и развивая их в соответствии с жизненным опытом нашей революционной эпохи,— такова сущность творческого метода Иогансона, выразившаяся в этом произведении как никогда прежде ясно и целостно.

Родственные ему тенденции встречаются также в работах других художников. Это, в первую очередь, своеобразные исторические картины Кукрыниксов.

Впервые коллективно исполненные исторические полотна Кукрыниксов появились на их первой выставке в 1932 году. Это была серия сравнительно небольших композиций на темы гражданской войны. Серия открывалась картиной «Национализация фабрики»; за ней следовали «Въезд белых», «Господа интервенты»

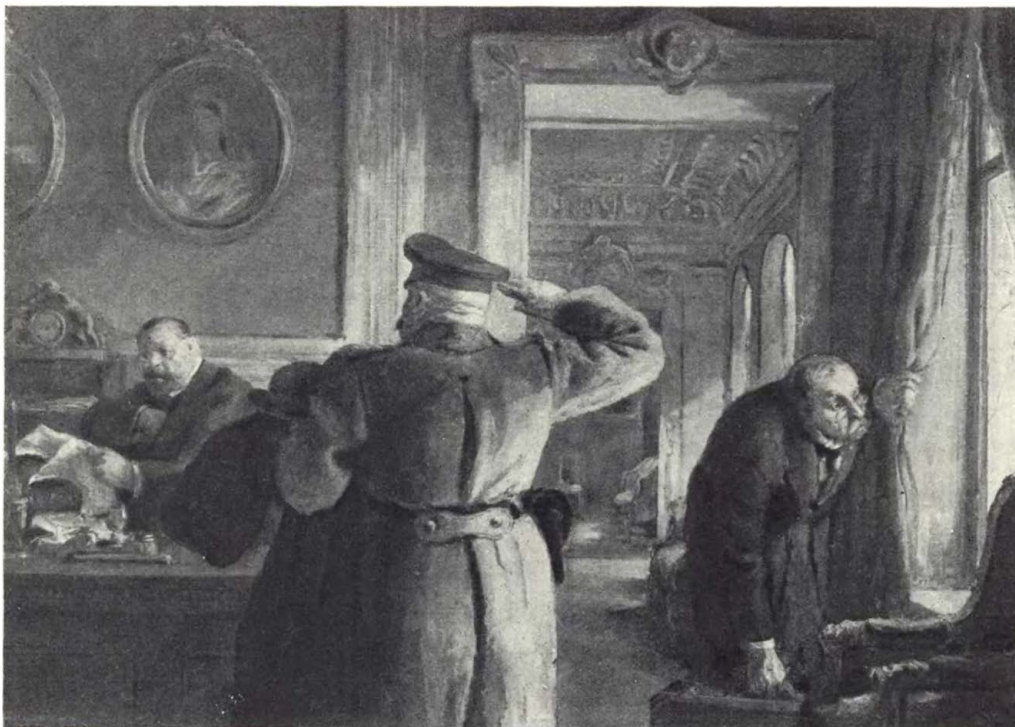
и т. д. От глубокого художественного раскрытия этих тем картины 1932 года были еще далеки. Они страдали иллюстративностью, прямым перенесением в живописное произведение приемов журнальной карикатуры, неясностью пространственного построения, грубовато-эскизной манерой письма, словом, явным несовершенством примененных средств выражения.

Слабые стороны картин 1932 года были общими едва ли не для всех тогдашних работ молодых художников. Общим был также и тот путь преодоления этих недостатков, на который вступили Кукрыниксы. Все больше времени и забот стали отдавать они живописному этюду с натуры. Особенно плодотворной оказалась работа над этюдами и зарисовками во время их поездок по железным дорогам страны в составе бригады корреспондентов «Правды». Карикатуры Кукрыниксов на транспортные темы привлекли, как известно, весьма большое внимание, но мало кто знал тогда, что помимо этих карикатур каждым из трех художников во время длительных стоянок на станциях было выполнено множество живописных этюдов, акварелей и рисунков с натуры. В них Куприянов, Крылов и Соколов, каждый по-своему, передавали железнодорожный пейзаж и несложные сценки пристанционной жизни.

Работа эта стала для Кукрыниксов важным этапом в процессе овладения живописным мастерством. Она дала толчок развитию всех трех художников. Вскоре Кукрыниксы стали выступать на выставках с индивидуально выполненными работами. На первых порах в их этюдах еще ощущалась известная робость и, нередко, зависимость от определенных образцов старого искусства. Эта особенность (впрочем, свойственная тогда многим художникам их поколения) больше сказывалась в пейзажных этюдах Куприянова и Соколова. Что же касается Крылова (учившегося на живописном факультете ВХУТЕМАС, в отличие от его сотоварищей, окончивших графический), то его дарование живописца вполне развернулось уже в те годы. Он часто выступал с мастерски выполненными пейзажными этюдами и написал несколько интересных портретов детей («Наташа Куприянова» — 1934 г.; *стр.* 231).

Разумеется, не одна лишь работа над живописным этюдом помогла Кукрыниксам продвинуться вперед в области исторической живописи. Сыграли свою роль и годы работы в «Правде» и иллюстрирование книг русских классиков, и общение с А. М. Горьким. Достаточно сопоставить серию, созданную Кукрыниксами в 1936—1937 годах для выставки «Индустрия социализма», с серией 1932 года, и можно убедиться, что новые картины не только выше по качеству исполнения, но и глубже по мысли, по своим идейным обобщениям.

Новая серия картин Кукрыниксов, объединенная общим названием «Старые хозяева», включала три композиции — «Молебен на закладке фабрики», «Катастрофа на шахте» и «Бегство фабриканта» (*стр.* 233), связанные друг с другом не единством развернутого в них действия, а закономерной последовательностью отображенных исторических явлений предреволюционной эпохи, таких, как возвышение класса капиталистов, усиление эксплуатации рабочих, чьи жизни при-



Кукрыниксы. Бегство фабриканта. 1936—1937 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

носятся в жертву жажде наживы хозяев, конец господства капиталистов в результате восстания рабочих.

Не все в сюжетах картин Кукрыниксов было одинаково ясно. Казалось, что для окончательного уточнения их содержания надо обратиться к какому-то литературному источнику. Нечто от книжной иллюстрации оставалось и в композиционных построениях. В исполнении деталей нетрудно обнаружить следы прямого подражания старым мастерам. Однако сильную сторону этих полотен составляли характеры некоторых персонажей (старые и молодые хозяева в «Молебне», врач в «Катастрофе», приказчик в «Бегстве»), исторически верно обрисованные, полные психологической выразительности. Сатирический элемент присутствовал в картинах 1937 года, но сатира была здесь уже иной, чем в картинах 1932 года. Она больше была освобождена от условности газетно-журнальной карикатуры и теснее связана с психологической характеристикой действующих лиц.

Следующим шагом на пути сложения исторической живописи Кукрыниксов явилась картина «Утро офицера царской армии» (1938 г.; *стр.* 235). Кукрыниксы представили в этой картине комнату офицера в ранний утренний час, когда хозяин после ночного кутежа с трудом поднимается с дивана; его товарищ спит, уронив голову на стол; денщик, убирая комнату, с боязнью поглядывает на своего хозяина, а за окном на плацу давно уже идет муштра солдат. Художники сумели

в простом эпизоде через острый контраст образов денщика и офицера показать классовый характер царской армии.

Социальный анализ в представленной здесь художниками бытовой сцене тоньше, чем в картинах 1937 года. В ней больше жизненной правды. Каждая деталь экспрессивно написанного интерьера и натюрморта неприбранного стола участвует в «рассказе», составляя единое живописное целое с действующими лицами картины. В ней вполне сложился творческий метод живописи Кукрыниксов с ее реализмом, ясным взаимодействием характеров, активной ролью фона и деталей в развертывании сюжета при общем сатирическом заострении образа.

Историческая тема привлекла в 30-х годах еще одного живописца — Г. Шегалю, ранее работавшего в области бытового жанра и пейзажа. Написанные им в эти годы три исторические картины, различные не только по тематике, но и по приемам художественного исполнения, характеризуются в целом возросшим мастерством в изображении человека. Опираясь на классическое наследие реалистической живописи, Шегаль теперь закрепляет то новое, что наметилось в его работах начала 30-х годов. Написанная им в 1935 году картина «Расстрел железнодорожников колчаковцами в Кизеле в 1919 году» явилась одним из значительных произведений предвоенной поры (стр. 237). На полотне изображены только рабочие; колчаковцы как бы остаются за рамой картины. Представляя выведенную на расстрел группу рабочих, художник передал в своей картине сложную гамму человеческих чувств. В картине есть сильные лица, образы, есть глубоко правдивые характеры. Серьезным завоеванием художника явился здесь последовательный реализм в использовании живописных средств, экспрессивный рисунок и цельность цветового решения, полностью соответствующего общему идейному замыслу произведения. По силе выражения эта картина намного превосходит все, что Шегаль писал ранее.

Спустя два года для выставки «Индустрия социализма» Шегаль создал большое полотно — «Вождь, учитель, друг» на современную тему, изобразив II съезд колхозников-ударников в Кремле.

Художнику, который писал с натуры представленных в его картине новых людей советской деревни, удалось убедительно передать их портретные черты, их характеры. Образы единых в сознании важности происходящего и, вместе с тем, вполне индивидуальных, живых и непосредственных в проявлении своих чувств людей составляют сильную сторону картины Шегалю. Он хорошо избрал точку зрения на действие, происходящее в президиуме совещания колхозников, включив в композицию статую Ленина, возвышающуюся в нише над местами президиума. Статуя своим динамическим движением контрастно выделяется на спокойной глади стены и прекрасно связывается с движением фигур в президиуме. Благодаря этому углубляется идейный смысл происходящего, и вся картина приобретает необходимую ей монументальность. Именно этим оправдывается вертикальная форма холста, выбранная художником, казалось бы, вопреки тому, что действие развертывается по горизонтали и занимает лишь нижнюю часть картины.



Кукрыниксы. Утро офицера царской армии. 1938 год.
Центральный музей Советской Армии.

Светлые, но неяркие краски ее хорошо соответствуют замыслу художника. Их спокойным и гармоническим сочетаниям картина во многом обязана тем впечатлением пластической ясности, которое она производит на зрителя.

В появившейся через год на выставке XX-летия РККА новой картине «Бегство Керенского», Шегаль попытался раскрыть историческое содержание, обостряя до гротеска характеристику главной фигуры. В эффектно написанном дворцовом интерьере, среди нагроможденных в нем предметов, люди со всеми тонкостями их психологических характеристик оказались, однако, как бы отодвинутыми на второй план. Изобразительное повествование выглядит здесь сбивчивым.

В те же годы Шегаль по-прежнему продолжал уделять много внимания работе над пейзажем и натюрмортом, но интересы тематической живописи преобладали тогда в его творчестве.

В исторических картинах Иогансона, Кукрыниксов, Шегалья получило выражение то новое, что характеризует состояние всего искусства в предвоенные годы. Углубившееся историческое сознание не может уже довольствоваться ни документальным воспроизведением внешних обстоятельств события, ни приблизительно намеченными характерами действующих лиц, оно становится стимулом роста художественного мастерства. Обострившаяся социальная зоркость живописца заставляет его стремиться к более полному, более сложному показу жизненных явлений прошлого и современности. Образ человека становится более емким и именно через него раскрывается идейное содержание произведений.

Есть поэтому своя закономерность в том, что к темам истории революции и гражданской войны обратились многие молодые художники 30-х годов. Они хорошо понимали значение историко-революционной картины с ее большим социальным содержанием, драматическими конфликтами, борьбой старого и нового.

Три исторических композиции исполнил тогда Н. Ромадин. Героической теме посвятил свою первую картину А. Бубнов. К эпохе гражданской войны обратился в конце 30-х годов Ф. Шурпин. Над образом коммуниста, героя гражданской войны работал Ф. Невежин, показавший в картинах «Брат предатель» (1937 г.) и «Комиссар» (1938 г.) открытое, прямое столкновение классовых сил. Отмеченные искренностью, а иногда и свежестью художественных замыслов, эти произведения страдали все же серьезными дефектами исполнения и не могли поэтому составить достаточно ценного вклада в советское искусство.

В Ленинграде, где перестройка художественной школы началась раньше, чем в Москве, и где работе над исторической картиной педагоги-реалисты (В. Савинский, И. Бродский и другие) уделяли больше внимания, во второй половине 30-х годов выступили молодые художники, находившиеся под непосредственным влиянием своих учителей.

Здесь, в первую очередь, следует назвать В. Серова¹, у которого уже в его

¹ Серов Владимир Александрович (род. в 1910 г.). Учился в ленинградском ВХУТЕИН (1927—1931) главным образом у В. Савинского. Там же проходил аспирантуру под руководством И. Бродского.



*Г. Шегаль. Расстрел железнодорожников колчаковцами в Кизеле в 1919 году.
1935 год.*

Музей русского искусства в Кнеле.

ранних работах — «На Юденича» (1934 г.) и «Приезд В. И. Ленина в Петроград в 1917 году» (1937 г.) можно различить несколько большую, чем у Бродского, акцентировку характеров и более подчеркнутое взаимодействие изображенных в этих картинах фигур и лиц.

Другой пример непосредственного развития традиций советской историко-революционной картины представляет творчество И. Серебряного¹. Принесшая

¹ Серебряный Иосиф Александрович (род. в 1907 г.). В 1924—1927 годах учился в Художественном техникуме в Ленинграде под руководством А. Рылова, в 1927—1931 годах в ленинградском ВХУТЕИН, одновременно занимаясь в частной студии у В. Савинского. Окончил институт по театрально-декорационному отделению, руководимому М. Бобышовым.

ему известность работа «Выступление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов» (1937 г.) была разработана как действие, где каждый изображенный художником человек играл свою определенную роль.

Не во всех, конечно, исторических картинах, написанных в предвоенные годы, можно найти черты, характерные для нового этапа развития советского искусства: углубленный социальный анализ явлений современности и прошлого и ту новую меру жизненной правды, с которой теперь воплощался в картине образ человека.

Иные историко-революционные полотна страдали прежними недостатками — иллюстративностью, сухим документализмом. Несколько таких работ было исполнено в те годы А. Моравовым. Время от времени появлялись картины, в которых неглубокое воспроизведение событий революции художники пытались оживить внешне декоративными приемами. Такова, например, картина «Смольный в Октябрьские дни» (1936 г.) ленинградского художника В. Кузнецова, выступавшего с историко-революционными картинами еще со времен ранних выставок АХР. Встречаются такого же рода композиции и у В. Сварога («Смольный» — 1937 г.).

Декоративное начало преобладает и в исторических эскизах И. Горюшкина-Сорокопудова¹, что, однако, не лишает некоторые из них, — как, например, два эскиза (30-е годы), изображающие похороны В. И. Ленина, — эмоциональной выразительности. Из других работ, исполненных этим мастером в 30-х годах, заслуживают быть здесь отмеченными несколько суховатый по живописи, но, по-видимому, верный по характеристике модели портрет художника Ф. Сычкова и широко, декоративно написанный пейзаж «На родине весна».

С произведениями историко-бытового характера выступил в 30-х годах А. Бучкури². Замысел двух — наиболее значительных из них — связан с литературными источниками: «Завтрак на сенокосе» (1932 г.) с поэмой Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», «Вывод» (1937 г.) — с рассказом М. Горького того же названия³. Писались эти картины долго, за это время менялись живописные приемы и самый творческий метод мастера, что привело (в особенности в «Выводе») к некоторой неровности живописи. И все же эти произведения (насколько можно судить по сохранившимся материалам) отличались свободой компоновки и силой выражения характеров действующих лиц, что свидетельствует о большом

¹ Горюшкин-Сорокопудов Иван Силыч (1873—1954). Учился в Академии художеств (1895—1902) главным образом у И. Репина. В 1908 году переехал в Пензу, где преподавал в Художественном училище. В 20-х годах входил в Пензенский филиал АХР.

² Бучкури Александр Алексеевич (1870—1942). Учился в Воронежской школе рисования (1893—1898) и в Академии художеств (1899—1905) у И. Репина. В 1907 году возвратился в Воронеж. Преподавал в Воронежской рисовальной школе, после революции — в Художественных мастерских и с 1925 года — в Художественном техникуме. Расстрелян фашистскими оккупантами.

³ Обе картины пропали во время Великой Отечественной войны. В Воронежском музее изобразительных искусств хранятся — эскиз первой картины, датированный 1919 годом, и один из вариантов второй картины, исполненный в 1936 году.

художественном даровании автора. Как по сюжетам, так и по живописному языку обе картины занимают особое место в советской живописи 30-х годов. О творческих возможностях Бучкури в этот период позволяет судить и такая поздняя работа, как «Автопортрет» 1941 года, превосходно написанный старым мастером.

Вне Москвы и Ленинграда историко-революционные картины широкого идейно-художественного плана появлялись и в 30-х годах еще довольно редко. Хотя на периферии немало трудились над изображением событий и эпизодов из истории революционного движения и гражданской войны, среди этих работ преобладали небольшие композиции иллюстративного характера, предназначенные для краеведческих музеев. Тем большее значение приобретает на этом фоне картина новосибирского художника И. Тютикова¹ «Сибирь кандалная» (1929—1937 гг.) с ее запоминающимися образами политических ссыльных, идущих по этапу под охраной вооруженной стражи. Картина эта напоминает некоторые полотна с выставки X-летия Красной Армии, под непосредственным влиянием которых она, очевидно, была начата. По несколько внешней романтической экспрессии ее можно сблизить с произведениями П. Соколова-Скаля.

Новые картины самого П. Соколова-Скаля оставались близкими ранним его работам, хотя общий прогресс советской живописи сказался на творчестве и этого художника. Наиболее удачными его работами можно считать «Рабочий отряд уходит на фронт в 1919 году» (1937 г.) и триптих «Щорс» (1938 г.). В них не так однотипны действующие лица, как во многих других его картинах, и более убедительно выступает героическое начало, хотя основной принцип построения картины остался прежним. Переданная в ней идея выражена прямолинейно и обнаженно. Соколов-Скаля чаще всего выбирает кульминационные моменты действия, поэтому герои его картин предстают в состоянии крайнего напряжения или возбуждения. Они «переигрывают», что объясняется не столько общей романтической концепцией замысла, сколько недостатками мастерства: подчас погрешностями в рисунке, пестротой неслаженных красок.

В 1934 году, когда был еще жив М. Греков, возник замысел создания живописного памятника одному из выдающихся событий гражданской войны — Перекопским боям — в виде панорамы и серии диорам. К участию в этой работе был привлечен ряд художников-баталистов и небаталистов. После внезапной кончины Грекова собранный им коллектив выдвинул из своей среды руководителем Г. Савицкого².

¹ Тютиков Иван Иванович (род. в 1893 г.). Учился в Казанской художественной школе, которую окончил в 1917 году.

² При выполнении эскизов коллектив распределил свои силы таким образом: эскиз панорамы «Штурм Перекopa» писали Г. Савицкий, В. Ефанов, Н. Христенко; эскиз диорамы «Переход через Сиваш» — Б. Иогансон и В. Крайнев; эскиз диорамы «Бой у Чонгарского моста» — Г. Горелов и А. Куликов; эскиз диорамы «Разгром Врангеля у Юшуньских позиций» — А. Моравов и А. Пржецславский; эскиз диорамы «Первая Конная в тылу у Врангеля» — П. Соколов-Скаля и М. Соловьев.

В 1938 году в Москве была устроена выставка эскизов. Позднее она была показана в ряде других годов; в начале Великой Отечественной войны эскизы погибли.

Работа этого коллектива художников над эскизами панорамы и диорам, длившаяся вплоть до 1938 года, явилась в предвоенные годы самым крупным начинанием в области батальной живописи, значение которого определялось не только широтой замысла, но и тем направлением, какое с самого начала принял их труд.

В дореволюционной России панорама, рассматриваемая царским правительством как средство пропаганды своих военно-политических целей, страдала всеми пороками официальной батальной живописи. Народу, солдатам в ней уделялось мало внимания. В трактовку военных действий приносилось немало парадной фальши. Наиболее талантливые среди создателей старых панорам, как, например, Ф. Рубо, тяготились давлением, которое оказывали на них царские чиновники.

Советские художники, придерживаясь в своей работе над панорамой традиций Грекова, стремились прежде всего показать героический вооруженный народ, творящий свою судьбу, свою историю. Надо было найти подлинно художественные, живописные средства воздействия на зрителя. Натуральному плану отводилась минимальная роль — роль просцениума, где не должно было быть никаких муляжей, восковых кукол и т. п.¹ В эпизоды войны органически вплетались живые жанровые сцены. Особенно удались они Моравову. Значительную роль играл пейзаж. Наиболее привлекательной в этом отношении была диорама Иогансона и Крайнева. Эскиз панорамы, исполненный Савицким и Ефановым, а также их этюды и отдельные подготовительные работы к этому эскизу отличались очевидными художественными достоинствами.

Патриотическое дело, предпринятое группой видных советских живописцев, встретило живой отклик у советских людей. Тесное содружество мастеров разных жанров, их творческое взаимодействие в ходе работы над эскизами панорамы и диорам перекопских боев принесли свои плоды. Именно в этих произведениях (по крайней мере в наиболее удачных из них) получили свое развитие лучшие традиции советской батальной живописи, традиции Грекова.

В батальном жанре станковой живописи эти традиции во второй половине 30-х годов сказались значительно меньше. Со смертью Грекова искусство создания батальной картины заметно ослабело. С этого времени и вплоть до начала Великой Отечественной войны нашими баталистами не было создано значительных произведений, хотя картин на темы боевой жизни Красной Армии было написано немало.

В картинах М. Авилова, посвященных теперь преимущественно современной жизни воинских частей, еще больше усиливаются те черты внешней «картинности» в группировке бойцов, коней, машин, которые и раньше давали себя чувствовать и так отличали его произведения от скромных картин правдолюбца Грекова. Авилов видит свою задачу прежде всего в том, чтобы создать красивое зрелище.

¹ См. Б. Алексеев. Батальные панорамы. К выставке макетов панорамы «Штурм Перекопа». — «Искусство», 1938, № 3, стр. 14.



Г. Савицкий. Бега. Эскиз. 1939 год.
Гос. Третьяковская галерея.

Даже относительно лучшая из его работ — «Выезд пулеметных тачанок на позицию» (1938 г.) — характерна в этом смысле.

Не вполне избежал подобного недостатка в своем большом полотне «На маневрах. Встреча с колхозниками» (1938 г.) и Г. Савицкий. Больше удались в эти годы художнику работы, созданные для ВСХВ. Особенно выразительным в своей динамике и передаче спортивного задора получился у Савицкого небольшой эскиз «Бега» (1939 г.; *стр.* 241) для декоративного панно на ту же тему в одном из павильонов выставки.

Рассматривая произведения исторической и батальной живописи, созданные нашими художниками в предвоенные годы, нельзя не заметить наличие в них двух тенденций, имеющих корни в прошлом и восходящих к разным направлениям живописи XIX века.

Одна из них воплотилась с наибольшей определенностью в живописи Иогансона, Шегаля, Кукрыниксов. Ее характерные признаки можно распознать также в незрелых еще работах ряда молодых живописцев, обратившихся к историко-революционной теме. Все они опираются на наследие прогрессивных художников-реалистов XIX века (как русских, так и западноевропейских). Не ограничиваясь этим наследием, они сознательно развивают его или пытаются развить в соответствии с жизнью и идеями социалистического общества.

Другая тенденция сказалась в произведениях художников, опирающихся на традиции позднеакадемической школы, которые они крепко усвоили еще

в молодые годы. Это, в первую очередь, Авилов и несколько периферийных живописцев старшего поколения. Новые черты, стремление применить привычные средства выражения к новому содержанию, идти в ногу с современностью отразились, конечно, в произведениях и этих художников. Однако в их попытках меньше несомненных достижений, больше противоречивости, поверхностности в решении задач, стоявших перед советским искусством в рассматриваемое время.



Бытовой жанр претерпевает в 30-х годах большие изменения. Причину этого следует искать прежде всего в самой жизни советской страны. Между 20-ми годами, с одной стороны, и второй половиной 30-х годов, с другой, лег великий рубеж социалистических преобразований, глубоко изменивших уклад жизни наших людей как в городе, так, в особенности, в деревне. Новые формы быта и (что особенно важно для жанриста) новые взаимоотношения людей, новые настроения, порожденные в массах успехами строительства социализма, требовали своего изображения.

Для воплощения этого нового содержания уже нельзя было довольствоваться передвижнической формой жанровой картины, которая с успехом применялась жанристами 20-х годов. Поэтому уже с начала 30-х годов жанристы ищут новых путей, обращаются к крупномасштабной картине, вводят в свои композиции пейзаж как активный компонент содержания. Разумеется, не все, что тогда в этом плане делалось, имело положительное значение. Возникла опасность увлечения поверхностными решениями и всякого рода украшательством. Жанристы столкнулись с теми же трудностями и противоречиями, что и исторические живописцы, хотя форма проявления этих тормозивших развитие искусства тенденций была в бытовом жанре иной.

Оптимистическое начало в мироощущении советского человека неоспоримо усилилось в эти годы. Однако те художники, которые воспринимали жизнь поверхностно, подменяли в своих полотнах подлинный оптимизм надуманным приукрашенным изображением жизни, никак не соответствовавшим действительности. Они не увидели, не поняли того, что составляет истинную красоту и жизнеутверждающую силу советского человека. Ни колоссальное напряжение сил миллионов людей, ни жертвы, принесенные ими во имя построения социализма, ни их полная воодушевленность, но трудная жизнь так и не получили последовательного воплощения в большей части картин на современную тему. Труд без препятствий и без подвига, быт без трудностей и без столкновений различных сил, жизнь как сплошной праздник — так стали понимать жанровый сюжет некоторые художники.

Можно поэтому говорить о прогрессивных позициях тех живописцев, которые зорче вглядывались в окружающую жизнь, не склонны были мириться с расплывшимися в живописи поверхностными нормами и стремились противопоставить сочиненным без подлинного знания жизни, нередко сусальным «положительным» героям содержательные, соответствующие действительности образы.



А. Пластов. Купание коней. 1938 год.

Собственность Центрального музея Советской Армии. Музей коневодства. Москва.



А. П л а с т о в. Колхозный праздник. Фрагмент. 1937 год.

Гос. Русский музей.

Здесь нами должно быть названо имя А. Пластова¹. Несколько небольших жанровых картин из колхозной жизни, появившихся на осенней выставке московских живописцев 1935 года, сразу же привлекли внимание к этому художнику, до того мало кому известному. Его мастерство, своеобразное и выразительное, не было безукоризненным. Однако ничто не походило в его работах на распространенные стандарты. В созданных им образах не было написанного по определенной схеме положительного героя, зато была жизнь, переданная в ее сложности. Старое и новое тесно сплелось в пластовских людях, в его деревенских жанрах, где все вместе выглядит так же естественно, как в самой жизни.

¹ Пластов Аркадий Александрович (род. в 1893 г.). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества на скульптурном отделении (1914—1917). До 1925 года жил в деревне (Прислониха Ульяновской области). С 1935 года систематически выступает на московских выставках. Кроме живописи, много работает в области книжной иллюстрации.

Привлекали в этих картинах полнота выражения природы и поразительное знание деревни.

А. Пластов вошел в советскую живопись 30-х годов, как вполне сложившийся зрелый мастер. Окончив московское Училище живописи, ваяния и зодчества еще в канун Октября, он вернулся в родное село, крестьянствовал, работал в сельсовете, в колхозе, не оставляя при этом занятий живописью.

Поэзия крестьянского труда, тесно связанного с природой, нашла в нем своего живописца; изменения, проникшие в старый уклад деревенской жизни, — своего постоянного хроникера. Пластов редко изображает события, имеющие непосредственно политический характер, но это не значит, что он как художник стоит на позициях равнодушного наблюдателя. Сила и преимущество Пластова перед другими художниками, изображавшими колхозную деревню, в том и состояли, что он всем складом своей жизни слился с крестьянством. Эта удивительная для художника-профессионала близость к жизни крестьян определяет и характер творчества Пластова. Не придуманные сюжеты, а жизнь родного села в ее непосредственных проявлениях дает ему неисчерпаемый материал для творчества. Папки Пластова хранят портреты нескольких поколений земляков. В его жанровых картинах отражены их быт, их труд, дела и дни большого русского села.

Несложные сценки колхозного быта — сенокос, стрижка овец на колхозном дворе, пастух со стадом в поле, старик с ребятами в ночном у костра, купание коней в реке после грозы, радость крестьянской семьи, получившей от государства корову, колхозный праздник с деревенской снедью, выпивкой и танцами под гармонь — таковы сюжеты картин Пластова, появлявшихся на выставках между 1935 и 1940 годами.

Живопись Пластова, его метод передачи природы, приемы письма чем-то напоминали произведения А. Степанова, немного А. Архипова, иногда — жанровые картины С. Малютина. Так же как и они, Пластов тяготел к сюжетам не сочиненным, а как бы непосредственно списанным с природы. Вместе с тем, в его полотнах сильно выделялось особое пластовское начало. Освященные традицией законы композиции в них не соблюдались. Группировка фигур — на первый взгляд как будто случайная, неорганизованная. Живопись предметная, местами грубая, покоряла энергичной лепкой формы, мастерством, с которым достигалось соподчинение звучных цветовых акцентов, наконец, стихийной силой жизни. Лучшие образы его картин сильны жизненной правдой, обостренно выраженной в людях и в пейзаже, составляющем естественную среду для них.

Как складывался творческий метод Пластова, как стал живописцем этот художник, учившийся на скульптурном факультете? Проследить его путь от ранних работ до картин 30-х годов этап за этапом не представляется возможным — пожар унес почти все, что было сделано до 1931 года. Каталог его персональной выставки, устроенной в 1929 году в Казани, дает весьма смутное представление о его работах того времени. Немногое прибавляют к этому его плакаты начала 30-х годов. Можно, однако, с уверенностью сказать, что успех его небольших



А. П л а с т о в. К о л х о з н о е с т а д о. 1938 г о д.
Свердловская картинная галерея.

жанровых картин на московской выставке в 1935 году подготовлен упорной работой с натуры. С другой стороны, он был предопределен состоянием советской живописи: колхозной теме как раз не доставало тогда пластовской силы непосредственного выражения жизни, пластовской поэзии, как бы напоенной соками земли.

Картина «Колхозный праздник» (1937 г.; *стр. 243*), с которой Пластов выступил на выставке «Индустрия социализма», была его первой заказной картиной. Художник смог для нее использовать свой огромный запас портретных этюдов и ранее исполненных набросков аналогичных сцен, а также натуру привыкших ему позировать односельчан. На выставке, где было представлено много картин на подобные сюжеты, полотно Пластова выделялось необычностью своего композиционного построения. Здесь не было ни центра действия, ни главных действующих лиц: вся площадь заполнена людьми; в то время, как одни сидят еще за столом, другие уже кружатся в пляске, третьи глядят на танцующих и т. д. Крестьяне и крестьянки, старики, молодежь и малые ребята — все они представлены столь живо, что кажется сама натура втиснута художником в раму его картины. Тесная и почти хаотичная компоновка фигур, несомненно усиливавшая впечатление жизненного правдоподобия, мало способствовала все же углублению содержания. В этом отношении последующие картины Пластова, менее сложные по своим сюжетам и более лаконичные по средствам выражения, стояли выше «Колхозного праздника».

В них художник вновь обращается к изображению излюбленных им, ничем внешне не примечательных, изо дня в день повторяющихся явлений деревенской жизни, которые он воспроизводил и прежде в своих небольших жанровых картинах. Но содержание этих картин становится глубже, нечто существенно новое появляется и в живописной форме. Таковы монументальная картина «Купание коней» (1938 г.; *цветная вклейка*) с ее величавым пейзажем и, в особенности, «Колхозное стадо» (1938 г.; *стр. 245*), где изображен старик пастух, опирающийся на свой посох, собака у его ног, могучий бык и коровы, пасущиеся на жнивье под серым осенним небом. Краски, как бы успокоенные, искусно сближенные между собой, создают единую, но не однообразную тональную гамму, необходимую для этого вызывающего на раздумья поэтического образа. По-иному поэтично «Ночное» (1940 г.) с его глубоким темно-темно-синим небом летней безлунной ночи, неизменными деревенскими мальчишками у костра, слабый отсвет которого лепит фигуру длиннородного старика и экспрессивно вырисовывает во мраке силуэт дремлющей белой лошади.

Черпая сюжеты и натуру для своих произведений только из жизни своего села, художник не ограничивался узкоместными интересами. Он, как и его односельчане, жил общей жизнью со всей страной, и это сказывалось в воссоздаваемых им образах.

Жизнь советской деревни, новые настроения ее людей нашли в эти годы отражение также и в творчестве С. Герасимова — художника, издавна приверженного



С. Герасимов. Колхозный праздник. 1937 год.

Гос. Третьяковская галерея.

к крестьянской теме. Созданные им еще в 1933—1934 годах образы колхозников, столь непохожие на его крестьянские портреты 20-х годов, явились началом больших перемен в его искусстве.

Уже на персональной выставке Герасимова в 1936 году во всю силу зазвучала новая, более чистая, звонкая гамма красок. В пейзажах стало больше света, простора, воздуха. Вместо сумрачных старых «мужиков» теперь С. Герасимова влекли к себе люди, как бы выпрямившиеся, смело смотрящие на окружающую жизнь.

В картине «Колхозный праздник» (1937 г.; *стр. 247*) творческий метод С. Герасимова воплотился полно, всесторонне.

И. Грабарь, вспоминая в одной из своих статей о впечатлении, произведенном появлением этой картины, рассказывает: «Картина С. Герасимова поразила нашу тогдашнюю художественную общественность потрясающей силой солнечного света, воздушного пространства и общего жизнерадостного, праздничного настроения собравшихся на пир крестьян после первых реальных успехов колхозного строительства... картина по своему из ряда вон выходящему мастерству просто ошарашила художников старого и нового поколений, заглядывавшихся на

особенно блестящее выполнение голов и на такие детали, как с одного маху намеченный велосипед или блюдо с яичницей на столе.

До сих пор это одна из незабываемых картин советской живописи, выдерживающая выгодное сравнение с высшими достижениями пленерной живописи как России, так и Западной Европы, но сегодня, несмотря на все ее достоинства, мы замечаем в ней и некоторые слабые стороны: случайность, бездейственность отдельных фигур, известную недоработанность...»¹.

После создания «Колхозного праздника» С. Герасимов продолжал много работать с натуры. Не повторяясь в своих этюдах, ставя перед собой новые художественные задачи, он стремился к цельности живописного образа. Обнаружить это можно было в эффектных, написанных в Кисловодске этюдах (1938 г.; стр. 249).

Еще яснее выступили эти черты в пейзажах, изображавших природу Подмосковья. Лучшим среди них был довольно большой этюд «Зима» (1939 г.; *цветная акварель*). В этом зимнем пейзаже с темной массой леса в глубине, выразительными очертаниями голых ветел, низенькими строениями, наполовину погруженными в снежные сугробы, и весело бегущей прямо на зрителя лошадкой, впряженной в санки, раскрылось нечто очень знакомое, родное. Пейзаж этот невольно вызывал в памяти некоторые произведения Серова и раннего К. Коровина, хотя в живописном отношении давал иное воплощение традиционного мотива русской зимы. С. Герасимов опять-таки не буквально следовал их приемам передачи особой прелести серенького зимнего дня. Он выбрал для того же мотива деревенского пейзажа иное состояние природы — предвечерний час, когда сумерки еще не наступили и все кругом залито слабым отсветом вечерней зари. В пейзаже «Зима» более определено и тонко, чем в других этюдах С. Герасимова тех лет, характеризованы частности. Его образ будил волнующие воспоминания у зрителя и передавал ему то большое чувство любви к родине, которое несомненно воодушевляло автора. Пейзажи этого времени по праву утвердили за мастером славу подлинного певца родной природы, крепко связанного с традициями русского реализма и творчески развивающего эти традиции.

В картинах молодых жанристов 30-х годов мы не найдем ни той впечатляющей полноты живописного воплощения природы, ни той неповторимо своеобразной точки зрения на жизнь колхозного села, его людей и окружающую их природу, которые раскрывались в произведениях Пластова и С. Герасимова. Причину этого следует искать не только в недостатке профессионального умения, живописного ремесла, но и в тенденциях иллюстративности и схематизма, преодолеть которые наиболее одаренные из них стремились упорно, хотя и не всегда успешно.

Именно с таким стремлением, вероятно, и писал Т. Гапоненко² свою картину «Выход колхозниц на работу» (1933 г.).

¹ Игорь Грабарь. Заметки о живописи. — «Литературная газета», 27 сентября 1956 г.

² Гапоненко Тарас Гурьевич (род. в 1906 г.). Учился в московском ВХУТЕИН, который окончил в 1930 году. Был членом АХР, позднее РАПХ.



С Герасимов. Кисловодск. 1938 год.
Гос. Третьяковская галерея.

Запутанная формалистами система преподавания в художественной школе дала ему слишком мало, чтобы справиться с решением больших задач реалистической живописи. К недостатку профессиональных знаний присоединилась еще известная доля рапховского схематизма. Неудивительно поэтому, что в названной выше картине изображенным колхозницам в такой же мере не доставало убедительности характера, в какой пейзажному фону — жизненной определенности. Однако несомненное дарование жанриста сказалось в той убежденности, с какой он сумел все-таки передать настроение трудового подъема.

Работа Гапоненко возбудила надежды, оказавшиеся не напрасными, что подтвердила написанная им в 1935 году картина «На обед к матерям» (стр. 251.). Художник, тяготея к новому в жизни, остановил и на сей раз свой выбор на характерном сюжете: в разгар уборочных работ в поле привозят из колхозных яслей грудных младенцев, чтобы матери-колхозницы могли покормить своих детей, не тратя времени на ходьбу в село. Свободно скомпонованная группа крестьянок обступила телегу, в которой привезли ребятишек. В общую композицию группы художник вплетает отдельные жанровые мотивы; в образах женщин передает материнские чувства. Это придает содержанию всей сцены теплоту, лиричность. По сравнению с предыдущей картиной здесь более правдивыми стали характеристики людей, более эмоциональным колорит.

С колхозной темой связано также творчество Ф. Шурпина¹, для которого, как и для Гапоненко, вступление в художественную жизнь совпало с рождением колхозного строя. Живопись Шурпина с самого начала существенно отличалась от творчества его сотоварища. Уже в ранних его произведениях ощущалось тяготение к эпическому началу. Самый обыденный жанровый сюжет представлялся ему в величавых формах. Однако добиться определенного успеха в осуществлении подобных замыслов и этому художнику не давала все та же слабость профессиональной подготовки, полученной в художественной школе. Как и другие живописцы этого круга, Шурпин, сознавая недостатки своего художественного образования, самостоятельно обратился к изучению старых мастеров, копировал Иорданса, пытался применять его композиционные приемы («В гостях у колхозника» — 1934 г.). В рассматриваемое время все это еще не дало значительных результатов, по крайней мере в сфере жанровой живописи, но несомненно положительно сказалось на дальнейшем творчестве художника.

При характеристике этого поколения живописцев уже говорилось об их стремлении воплотить свои яркие впечатления от бурных событий периода революции и гражданской войны, пронесенные ими через годы учебы². В своей автобиографии Шурпин рассказывает о запомнившейся ему на всю жизнь группе красных конников, остановившейся у деревенской кузницы поточить шашки. «Я часто, уже будучи

¹ Шурпин Федор Саввич (род. в 1904 г.). Учился в московском ВХУТЕИН, который окончил в 1931 году. Был членом АХР.

² См. «История русского искусства», т. XI, стр. 344.



С. Герасимов. Зима. 1939 год.

Гос. Третьяковская галерея.



Т. Гапоненко. На обед к матерям. 1935 год.

Гос. Третьяковская галерея.

студентом, думал об этом сюжете», — признается художник¹. Взяться за него он смог лишь в 1938 году. Первый вариант исполненной им картины «1919 год» был закончен лишь в 1940 году, окончательный — несколько лучший — в 1942 году. «1919 год» с его революционной романтикой — единственная историческая картина в довоенном творчестве Шурпина. Но именно это произведение оказалось у него наименее подражательным, наиболее цельным и жизненным. Здесь сказалась действенная сила традиции историко-революционного жанра советской живописи.

Среди жанровых картин 30-х годов заметно выделялись произведения А. Бубнова², художника, менее поддавшегося в свое время рапховскому влиянию. Его ранняя картина «Белые в городе» (1934 г.), еще робко скомпонованная и неуверенно нарисованная, выделялась все же своим не банальным и не лишенным энергии цветовым решением. Оно обостряло то настроение настороженности и тревоги,

¹ Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. М., 1951, стр. 582.

² Бубнов Александр Павлович (род. в 1908 г.). Учился в Изостудии г. Аткарска и в московском ВХУТЕИН (1926—1930).

которое составляет главную пружину ее историко-революционного сюжета. В дальнейшем Бубнов обратился к бытовому жанру, достиг и в нем известных успехов. Несмотря на то, что его рисунок, а также композиционное построение совершенствовались медленнее, колорит стал гораздо выразительнее и чувство целого достигало порой значительной силы. Поэтому художнику почти всегда удавалось выразить общее настроение, что выделяло его жанровые картины и помогало зрителю запомнить их.

Лучшая из его жанровых картин тех лет — «Октябрины» (1936 г.: *стр.* 253), в которой молодой художник изобразил семейный праздник по поводу рождения ребенка и наречения его по новому обряду без крестин в церкви, без купели, характерна в этом отношении. Картина построена на несложном, но жизненном взаимодействии изображенных людей, в ней есть живые лица и множество верно наблюденных бытовых черточек. «Октябрины» Бубнова — одна из первых картин, изображавших празднества. В ней не было, однако, ничего показного и ложного. Художник заботился о том, чтобы правдиво передать чувства своих героев. В тесной небольшой горнице собравшиеся весело приветствуют молодую мать, появляющуюся из-за занавески с новорожденным на руках. Правдивы и симпатичны участники торжества; их простые лица естественны, проявления чувств, жесты убедительны и переданы с большой теплотой. Эта атмосфера есть и в цветовом строе картины. «Октябрины» действительно современная жанровая советская картина.

Особое место среди художников поколения 30-х годов занимает С. Чуйков¹. Жизнь киргизского народа, среди которого прошли его молодые годы, природа Киргизии, ее бескрайние степи и величественные горные хребты стали родными для этого русского художника. Местное и национальное своеобразие жизненного материала привлекало его уже в самую раннюю пору творчества, когда еще до поступления в художественную школу он пытался передать волновавшие его образы родного края. Чуйков оставался им верен и позднее, живя в Москве, затем в Ленинграде. Однако на произведениях этого десятилетия лежит печать схематизма, принятого им в годы учебы. Чуткий к художественной правде живописец, Чуйков не мог не видеть несоответствия своих работ замыслам, идеалам и самой натуре, которыми они были вдохновлены. Чувство неудовлетворенности собой заставляло его настойчиво искать выход.

С 1933 года значительно больше времени, чем прежде, Чуйков проводит на родине, чтобы быть ближе к источнику своего творчества. Деятельное участие в развитии национальной культуры Советской Киргизии еще теснее связывает его с жизнью молодой республики. В общении с ее людьми и природой художник ищет краски и формы, способные передать своеобразие жизни, национальный

¹ Чуйков Семен Афанасьевич (род. в 1902 г.). Учился в Учительской семинарии в г. Верный (Алма-Ата), в ташкентской Художественной школе (1920—1921), в московском ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН (1924—1929). В 1931—1935 годах организовал во Фрунзе художественную студию, художественный музей. В течение ряда лет возглавлял Союз художников Киргизской ССР.



А. Бубнов. Октябрь. 1936 год.
Ульяновский областной художественный музей.

облик и новые настроения поднятого Советской властью из нищеты, бесправия и отсталости народа.

Формирование творческого метода Чуйкова протекало и на этом этапе медленно и трудно. Сказывался недостаток мастерства, особенно в рисунке. Но главные трудности были даже не в этом. В самом подходе к натуре надо было избежать сухого этнографизма, с одной стороны, и субъективизма — с другой. Последнее было опаснее для молодого художника, учившегося у педагогов-формалистов.

Надо вспомнить, каким влиянием пользовался во ВХУТЕИН П. Кузнецов, создававший в своих произведениях особый мир «востока», в чем-то хотя и навеянный реальными впечатлениями, но сильно эстетизированный и переданный в нарочито декоративном плане.

Чуйкову надо было все это самым решительным образом преодолеть, чтобы реалистически воспроизвести свою родину, передав ее красоту и поэзию. В том, что в советском искусстве покончено со всякого рода «экзотизмом», — немалая заслуга Чуйкова, который подошел к изображению жизни родной и близкой ему Советской Киргизии с большой любовью к ее народу, уважением к его традициям,



С. Чуйков. Охотник с беркутом. 1938 год.

Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР. Фрунзе.

пытливым интересом к своеобразным формам его жизненного уклада. Помогла художнику в этом советская эпоха, пробудившая этот край от вековой спячки, помог и сам киргизский народ, превративший свою бедную родину в цветущую советскую республику.

С середины 30-х годов намечается существенно важный перелом в творчестве Чуйкова. Особый интерес в этой связи имеет признание самого художника, который вспоминает, что в поисках собственного пути он вернулся тогда к самым ранним своим, еще совсем незрелым работам 1918—1920 годов, где нашел больше жизненной правды и непосредственного чувства, чем во всех картинах, исполненных в течение последующего десятилетия. Теперь в 30-х годах эти живые зерна подлинного искусства начинают давать всходы.

Написанный в 1935 году пейзаж «Киргизский мотив» действительно продолжает и развивает то восприятие природы, которое было запечатлено еще в юношеских работах. В этюде «Жена табунщика» того же года художник идет дальше по этому пути. Здесь уже видно то пристальное внимание к естественным движениям и сдержанным проявлениям чувств человека, которые позднее получают та-



С. Чуйков. На границе. 1938 год.

Гос. музей Восточных культур. Москва.

кое поэтическое выражение в живописи Чуйкова. Художник стал много и увлеченно работать с натуры. В 1937 году он пишет молодого киргиза-охотника и затем на основе этого этюда создает картину «Охотник с беркутом» (1938 г.; стр. 254) с ее монументальным образом человека, исполненного сознания своей силы и достоинства. В 1938 году появляется его полная поэтического очарования картина «Вечер в табуне», предвосхищающая лиризм его будущих произведений.

На выставке XX-летия РККА Чуйков выступает с картиной «На границе» (1938 г.; стр. 255). Это наиболее повествовательная и динамичная композиция у художника. Девочка-подросток на коне во весь опор примчалась к посту пограничника, чтобы сказать о замеченном ею нарушителе границы. Вздох девочки и спокойное внимание пограничника ясно раскрывают смысл происходящего и правдиво показывают глубокий патриотизм советских людей.

Другие произведения того же периода отличаются от этой картины своим спокойным и величавым ритмом. В них почти нет ни действия, ни рассказа. Все сосредоточено художником на передаче внутреннего состояния и настроения людей, и только по цветовому решению все они близки к картине «На границе».

У Чуйкова в эти годы постепенно вырабатывается особый колористический строй живописи. Палитра его довольно богата, но сильных и ярких цветовых акцентов он избегает. Все краски несколько приглушены и тонко сближены между собой. Все, что изображает художник, так полно местного своеобразия, что и цветовая гамма его живописи кажется очень натуральной и как бы порожденной самой природой Киргизии.

Рассматриваемый период развития советской живописи интересен произведениями, отразившими то новое отношение к труду, которое утверждалось в период строительства социализма. Этой теме тогда уделялось много внимания в печати. Работа художника в этой области поощрялась. На выставках 30-х годов появлялось немало картин, изображавших труд рабочих на заводах, в шахтах, на стройках, труд колхозников, трактористов, труд рыбаков на морских просторах, быт и работу геологоразведочных групп в тайге, в горах. Не было недостатка также и в сюжетах, повествующих о соревновании, о новаторах, о трудовых победах. Тем не менее качественный уровень многих из этих произведений был не настолько высок, чтобы обеспечить им долговечность.

Повинны в этом, конечно, в первую очередь сами авторы подобных произведений, однако надо вспомнить и о сопутствовавших их созданию обстоятельствах. Как среди художников, так и в печати укоренилось слишком легкое, поверхностное отношение к этой, в сущности, новой и отнюдь не легкой теме. Казалось, что она лежит на самой поверхности жизни, что картины на тему труда написать гораздо легче, чем другие жанровые картины, и их писали, что называется «сходу», наспех, по скудным подготовительным работам, сделанным в течение кратковременной командировки (а то и просто по фотографиям), не обременяя себя долгим изучением жизненного материала, его обдуманном отбором и т. д.

Не самый худший, но вполне характерный пример такого произведения мы находим среди картин В. Яковлева. Его искусство до того почти не знало этой темы. Он и в 30-х годах продолжал писать натюрморты «под Снайдерса» и картины, приближающиеся к натюрмортам, благодаря введению в них такого обилия мертвой природы, что последняя порою подавляет изображенного среди нее человека. Эта тенденция дает себя почувствовать в его портретах 30-х годов с их сугубо постановочным и, так сказать, декламационным стилем — портреты артиста Малого театра М. М. Климова (1935 г.), арфистки В. Г. Дуловой (1935 г.) и другие.

Появление картины, на которой была представлена большая группа рабочих среди обычных производственных строений, было расценено критикой как показатель того, что и искусство В. Яковлева, казалось бы застывшее в своих условно-академических формах, испытывает освежающее воздействие советской жизни. Поводом к созданию этого произведения явилась подготовка к выставке «Индустрия социализма», организаторы которой уговорили художника поехать на Урал за материалом для картины из жизни рабочих-старателей золотых приисков. Художник рассказывает, что сразу же по приезде на место он увидел возле драги группу беседующих старателей, которую и решил изобразить. Не тратя времени



П. Котов. Красное Сормово. 1937 год.
Саратовский Гос. художественный музей имени А. И. Радищева.

на изучение их труда, жизни и на отбор природы, он воспроизвел то, что увидел, со всей скрупулезной точностью, на которую был способен, тщательно передавая внешний облик персонажей, их одежду, инструменты в их руках и т. п. Не без излюбленной им картинной эффектности скомпоновал он фигуры рабочих, но, как и во многих других своих работах, в картине «Старатели пишут письмо И. В. Сталину» (1937 г.) он уделит главное внимание не людям, а подробной отделке второстепенных частей. Передать всю глубину человеческих характеров он не смог.

Немногим художникам, работавшим над темой труда, удалось подняться над преобладавшим тогда уровнем ее воплощения. Среди них в первую очередь должны быть названы П. Котов и И. Лукомский.

На выставке «Индустрия социализма», где невыразительных произведений, посвященных труду, было особенно много, картина Котова «Красное Сормово» (1937 г.; *стр.* 257) заметно выделялась. Удача Котова не была случайной. Художник и до этого много работал над индустриальными темами. Сказалось также усилившееся как раз с середины 30-х годов тяготение мастера к портрету. Наконец, большое значение имело и то, что картина эта явилась как бы итогом длительного изучения природы на месте: ей предшествовал ряд этюдов портретного и жанрового

характера. Из первых следует упомянуть этюд «Ударница-слесарь» (1936 г.), предвосхищающий лучшие портреты Котова послевоенного периода. Среди этюдов жанрового характера наиболее интересна композиция «Электросварщицы» (1936 г.). Здесь представлен иной, чем в картине, вариант взаимодействия двух женских фигур — более частного характера. Оба названных этюда могут дать понятие о серьезности поисков, предшествовавших созданию лучшей картины Котова.

В картине «Красное Сормово» Котов уделит наибольшее внимание образам двух девушек-электросварщиц. Различные между собой, они сохраняют каждая свои неповторимо жизненные черты: одна из них — более действенная волевая натура, другая — более медлительная, задумчивая. Это выявлено не только в выражении их лиц, но и в ритме движений фигур, особом у каждой, наконец, в цветовых сочетаниях, несколько резковатых у одной и приглушенных у другой. В то же время в обоих живо переданных портретах схвачены характерные свойства современной молодежи, воспитанной социалистической эпохой, — чувство собственного достоинства и горячая заинтересованность своим делом.

Предвоенные годы в творчестве Котова являются периодом наибольшего подъема. На его персональной выставке в 1937 году можно было воочию убедиться в том, насколько работы последних лет превосходят его произведения, экспонировавшиеся на выставках АХР. Об этом свидетельствовали многие работы, в особенности небольшие жанровые картины «Зимой в детский сад» (1935 г.) и «Завтрак. Моя семья» (1937 г.). Среди котовских портретов того времени следует отметить небольшой этюд — погрудное изображение Героя Советского Союза М. М. Громова (1935 г.) и большой портрет скульптора И. Д. Шадра (1936 г.). Батальные и исторические композиции этих лет стоят у Котова ниже его портретов и жанровых картин.

Возвращаясь к теме труда и созданным в 30-х годах образам рабочих, следует остановиться на творчестве И. Лукомского¹ — художника, целеустремленно и плодотворно искавшего средства преодоления схематизма, привитого школой и рапховской средой, в которой начала складываться его творческая индивидуальность.

Освобождаясь от слабостей и ошибок своего поколения, он оставался верен идеалам, воодушевлявшим передовых советских художников. Традиции советской тематической картины как произведения широких идейных обобщений нашли в Лукомском ревностного продолжателя. Тема нового человека, рабочего, коммуниста становится в его произведениях программной. Разрабатывая эту тему, он с редким упорством изучает натуру, обобщает, типизирует, отталкиваясь от достигнутого ранее его предшественниками, в частности, Г. Ряжским.

В 1934—1935 годах он работает над картиной «Строители Сталиногорского химического комбината». Среди этюдов, исполненных для нее, портрет С. Матвеева

¹ Лукомский Илья Абелевич (1906—1954). Окончил московский ВХУТЕИН в 1930 году. Входил в АХР, позднее в РАПХ. Со времени Великой Отечественной войны работал в студии имени Грекова.



И. Лукомский. Заводской партком. 1937 год.

Гос. Русский музей.

и «Комсомолка» — вполне законченные произведения, пожалуй, превосходящие силой выражения характера саму картину. Следующим и весьма значительным шагом на пути развития творчества Лукомского была композиция «Заводской партком» (1937 г.; *стр.* 259), изображающая заседание парткома в момент приема в партию молодого рабочего. В высокой светлой комнате вокруг длинного, покрытого красным сукном стола свободно группируются люди разных возрастов и характеров. Взгляды всех обращены к молодому рабочему, который, волнуясь, отвечает на вопросы. Художнику удалось по-разному передать те чувства товарищества, внимания и участия, которые проявляют члены парткома к молодому коммунисту. Строго, скупно написанный интерьер служит хорошей обстановкой для сдержанно торжественного настроения героев, а вид из окна на заводские строения, мягко рисующиеся в морозном воздухе, — выразительным дополнением к сцене, происходящей в парткоме.

Это произведение явилось итогом длившейся два года работы, в ходе которой существенно перестроилась вся система живописных средств художника: от живописи тональной и темной он перешел к локальному, звучному цвету.



В. О д и н ц о в. Стихи. 1937 год.
Днепропетровский Гос. художественный музей.

Продолжая работать над образами рабочих, Лукомский стремился передать в них такие черты, которые ясно говорили бы об исторической эпохе. Не без успеха эта высокая задача была им решена в графических портретах «Рабочий предреволюционной эпохи», «Рабочий страны Советов» и «Работница страны Советов», исполненных в 1940 году для «Выставки новых произведений советской графики».

Если в 20-х годах жанристы стремились запечатлеть внешние изменения, произошедшие в жизни простых людей, дать почувствовать их новое жизненное положение, то в 30-х годах передовые художники переносили акцент на внутренний рост рабочего человека, стремясь показать новый тип трудящегося, ставшего подлинным хозяином жизни. Задача эта увлекла тогда художников самых различных



Ю. Пименов. Новая Москва. 1937 год.

Гос. Третьяковская галерея.

традиций, школ, людей разных поколений. Разумеется, не всем из них удавалось ее решить до конца.

Так, появившаяся на выставке «Индустрия социализма» живая и симпатичная жанровая картина О. Яновской «В ложе Большого театра» (1937 г.) больше тяготеет к произведениям 20-х годов, несмотря на то, что ее живописное исполнение уже соответствовало уровню, достигнутому художественным развитием предвоенной поры. Сама тема картины, представляющей рабочую семью, как бы впервые оказавшуюся в столичном театре, больше соответствовала обстановке первых послереволюционных лет, чем периоду завершения строительства социализма.

На выставках 30-х годов нередко привлекали внимание жанровые картины лирического содержания. Появление таких картин несомненно отвечало внутренней потребности зрителей, в первую очередь молодежи.

Ряд художников, преимущественно молодых, «специализировался» на лирической теме. Здесь в первую очередь следует назвать Ф. Антонова, выступившего еще в 1932 году с картиной «Любовь» и продолжавшего в дальнейшем работать над лирической темой. Можно вспомнить также картину В. Одинцова «Стихи» (1937 г.; стр. 260), в которой автор стремился воплотить и увлеченность своих героев поэзией, и чистоту их чувств.

В этих, как и во многих других, менее запоминавшихся образах подобного содержания, слишком явно видны были следы мучительных усилий молодых художников добиться естественного выражения непосредственных эмоций и настроений. С лирической темой, требовавшей от живописца особо тонкого мастерства и целостного поэтического восприятия жизни, не легко было справиться художникам, которых затронули в свое время рапповский схематизм, надуманные эксперименты формалистов и другие чуждые реалистическому искусству тенденции.

Впрочем, в творчестве В. Одинцова¹ работа над картиной «Стихи» была лишь эпизодическим явлением. Этот художник больше тяготел к темам общественного звучания. Значительность их содержания он стремился выразить через насыщенный цвет и крупномасштабную форму, пользуясь также и другими средствами монументализации образа. Некоторого успеха на этом пути Одинцов достиг тогда в своих декоративных панно. В станковых же картинах добиться серьезных результатов ему в рассматриваемое время еще не удалось.

Между тем искусство этого периода знало примеры вдумчивой и целенаправленной работы по преодолению былых отклонений от реализма. Разительными примерами отмечено было, как уже говорилось, творчество Ю. Пименова. Убедившись в бесплодности прежних «остовских» поисков, он не отказывается, однако, от стремления выработать форму, столь же близкую современному зрителю, как и

¹ Одинцов Владимир Григорьевич (1902—1957). Учился в Московском техникуме кустарной промышленности (1922—1925) и в московском ВХУТЕИН (1926—1930). Входил в РАПХ. Преподавал в Московском институте прикладного и декоративного искусства и в Московском государственном педагогическом институте имени В. П. Потемкина, где заведовал кафедрой живописи.

современное содержание, но форму свободную, живую, способную выразить тончайшие оттенки содержания, передать тепло и трепетность самой природы.

Давалось это не легко. Надо было существенно пополнить свои знания, изменить приемы работы. Художник обращается к наследию Серова, Коровина, изучает французских импрессионистов и, конечно, далеко не сразу добивается успехов на своем новом пути. Он начинает работать над портретом. В искусстве верно передавать неповторимость человеческого облика и характера Пименов видит путь освобождения от прежних жестких и условных норм. Его, как и других, влечет к себе образ современника. Он остро схватывает новое в окружающей жизни. Интерес Пименова к человеку распространяется на все то, что составляет его повседневный быт, на интерьер жилья и обстановку, несущие на себе печать его вкусов, привычек. Пименову хочется передать поэзию обывателя.

Нельзя считать случайным тот факт, что, среди многих самых различных художников, пытавшихся уловить и оформить в своих произведениях новый облик реконструированной столицы, передать кипучий ритм жизни ее новых улиц, лишь одному Пименову удалось решить эту задачу. «Новая Москва» (1937 г.; *цветная вклейка*) не только хорошо воплощает мотив движения, не только передает характерный вид московской улицы, как бы увиденной из быстро движущейся автомашины, за рулем которой сидит молодая женщина. Все изображенное на этом полотне свидетельствует о поэтическом восприятии художником современной жизни.

В других картинах этого времени Пименов не сумел еще добиться ни этой убедительности воплощения жизни, ни этой поэзии. Даже относительно лучшая из них «Делегатка» (1937 г.), изображающая юную девушку на трибуне Колонного зала Дома Союзов, которую приветствуют ее подруги, кажется решенной несколько более декоративно, чем этого допускал смысл изображенного явления. Выработанная тогда Пименовым своеобразная система применения прозрачных переливающихся различными оттенками красок, создающих как бы вибрирующую поверхность его картин, так хорошо соответствовавшая изобразительной задаче «Новой Москвы», оказалась в картине «Делегатка» в некотором противоречии с ее крупными первоплановыми фигурами.

Раскрывшаяся в этой картине склонность Пименова к театральной зрелищности всего изображения нашла себе выход в театрально-декорационном искусстве, которое обрело в лице Пименова одного из лучших своих мастеров.

Обзор наиболее значительных явлений развития бытового жанра 30-х годов нельзя завершить, не рассмотрев картин А. Дейнеки. Хотя уже с самого начала этого десятилетия Дейнека обратился к монументальной живописи, и в эту область искусства, чем дальше, тем заметнее перемещался центр его творческих интересов, он не прекращал работы в области станковой живописи. В ней же он выступал главным образом как жанрист, как мастер современной темы. Вклад, внесенный Дейнекой в ее развитие, был тогда особенно ценным.

Отход от схематических построений ранних картин, который наметился в его произведениях начала 30-х годов, в дальнейшем закрепляется. Мысль художника



А. Дейнека. Обеденный перерыв в Донбассе. 1935 год.

Гос. музей латышского и русского искусства. Рига.

уже не кажется в его картинах так прямолинейно высказанной, как прежде. Жизнь на его полотнах выглядит теперь более сложной и как бы более непосредственно увиденной. Существенную роль играет теперь в его живописи свет, а окраска предметов, оставаясь локальной, приобретает большую сложность. Рисунок, которым Дейнека уверенно владеет, остается по-прежнему главным средством заострения образа, но художник уже избегает нарочитой деформации предмета. Значительно расширяется круг изображаемых сюжетов. Среди его произведений появляются портреты и пейзажи, для которых прежняя концепция дейнековского творчества, казалось, не оставляла места. При всех этих знаменательных переменах не потерялось своеобразие характерного для этого художника взгляда на окружающий мир и воплощения его на полотне.

Открывшаяся в начале 1936 года персональная выставка Дейнеки стала интересным событием художественной жизни рассматриваемого периода. На ней были показаны работы двух последних лет, этюды, исполненные во время поездки за границу (в США, Францию и Италию), и написанные на их основе картины. Те и другие свидетельствовали о еще более обострившейся наблюдательности, равно как и о возросшей социальной зоркости художника. Дейнека отдал должное нью-йоркским небоскресам и автомобильным дорогам Америки, но не прошел мимо духовной бедности господствующего класса. Выразительным воплощением последней явилась картина «Скука» (1935 г.).

Среди работ, которые Дейнека привез из Америки, очень содержательны произведения, посвященные неграм. В этих картинах, согретых сочувствием художника к его моделям, к их нелегкому положению, усилилось эмоциональное начало, недостававшее творчеству Дейнеки. Среди них выделялись своей психологической выразительностью небольшая картина «Негритянский концерт» (1935 г.) и полный затаенной печали портрет «Юноша негр» (1935 г.; *стр.* 264).

В ряду лучших достижений художника должна занять свое место картина «Улица в Риме» (1935 г.; *стр.* 265). В ней лаконично передан уголок старой части города, где на фоне старых домов прямо на зрителя идет молодой человек (судя по одежде, рабочий, быть может, безработный), а в обратном направлении удаляются две фигуры монахов в красных сутанах и черных широкополых шляпах. Скупое, но верно передан палящий зной полуденного часа, выразителен абрис удаляющихся и, видимо, оживленно разговаривающих монахов, стремителен шаг молодого человека. Ни в нем, ни в монахах нет ничего нарочитого, все очень просто, но почему-то зритель улавливает здесь черту противопоставления, как бы незримо проведенную между фигурой первого плана и фигурами, рисующимися в глубине. В последних чудится нечто враждебное к только что встреченному ими молодому рабочему, а в его посуровевшем взгляде зритель готов прочесть давнюю неприязнь к монахам. Между тем в этой, как и в некоторых других своих картинах, художник крайне сдержан в психологическом заострении образа, полагаясь на силу обдуманного сопоставления фактов, способного вызвать у современного зрителя необходимые ассоциации и выводы.

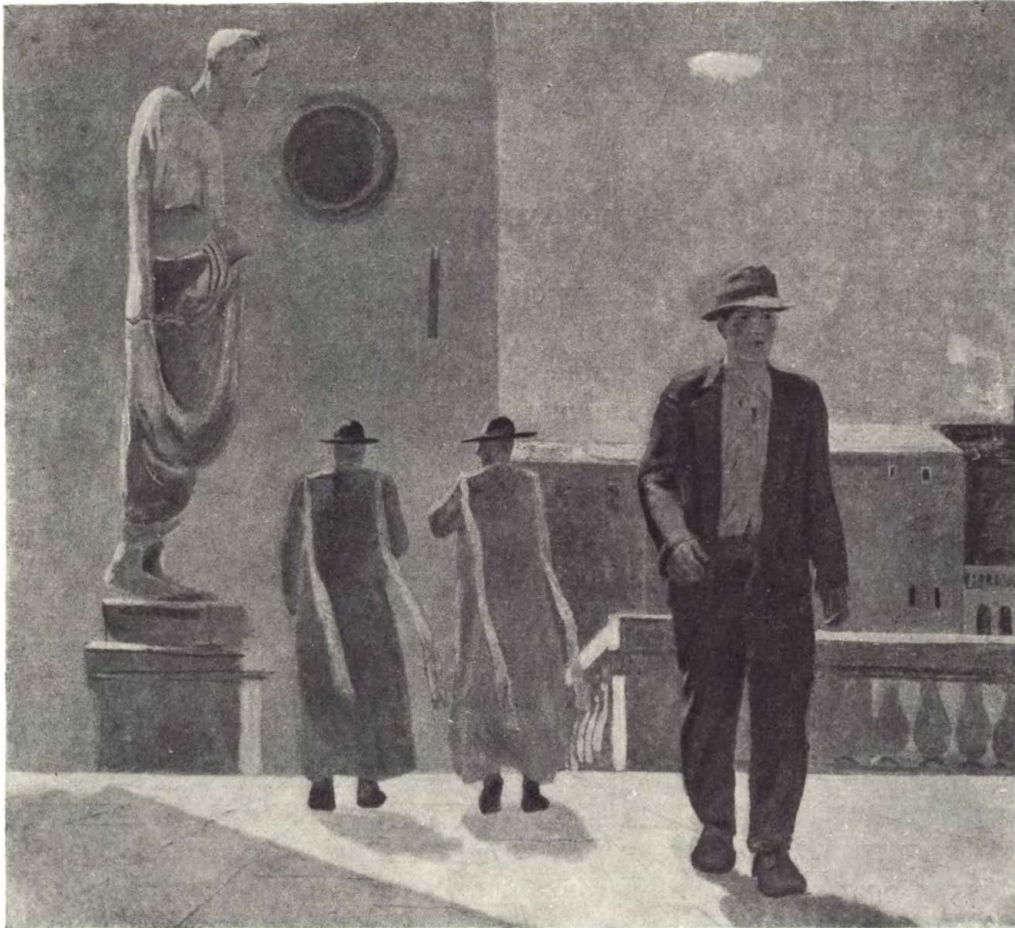


А. Дейнека. Юноша негр. 1935 год.

Гос. Русский музей.

Послужившая для этой картины материалом акварель, исполненная Дейнекой с натуры в Риме, — только городской пейзаж. Монахи в красном в ней — всего лишь яркое пятно, выразительно оттененное розовато-охристыми стенами домов. Живопись картины несколько жестче, цветовые пятна не столь декоративны, как в этюде, но в ней меньше созерцательности и больше социального смысла.

В период, когда создавались эти вещи, и в последующие годы Дейнека писал целый ряд картин из отечественной жизни. Нечто новое появилось и в этих произведениях, в первую очередь, в картинах спортивной темы. Издавна приверженный к теме спорта, художник теперь держится ближе к реальности, изображая здо-



А. Дейнека. Улица в Риме. 1935 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ровое молодое тело, и добивается большей полноты передачи натуры, включающей и пейзаж, и свет, и воздух. Еще более существенна в новых спортивных картинах Дейнеки естественно и полно раскрытая в них связь с советской действительностью и интересами советского человека. Прямые работы художника на подобные темы передавали по преимуществу спортивную динамику. Приметы жизни и времени вводились в них крайне скупой и подчас схематично. Теперь же спорт показан как часть повседневного быта и порождение больших социальных перемен, преобразивших нашу страну.

Картина «Обеденный перерыв в Донбассе» (1935 г.; *цветная вклейка*) может дать ясное представление об этой тенденции. Не спортивная игра сама по себе интересует здесь художника, а в первую очередь рабочая молодежь, ее радостное возбуждение игрой, сияние солнечного света на воде, столь же радостно озаряющее, казалось бы, скучный, будничнейший пейзаж с железнодорожной насыпью на заднем плане.

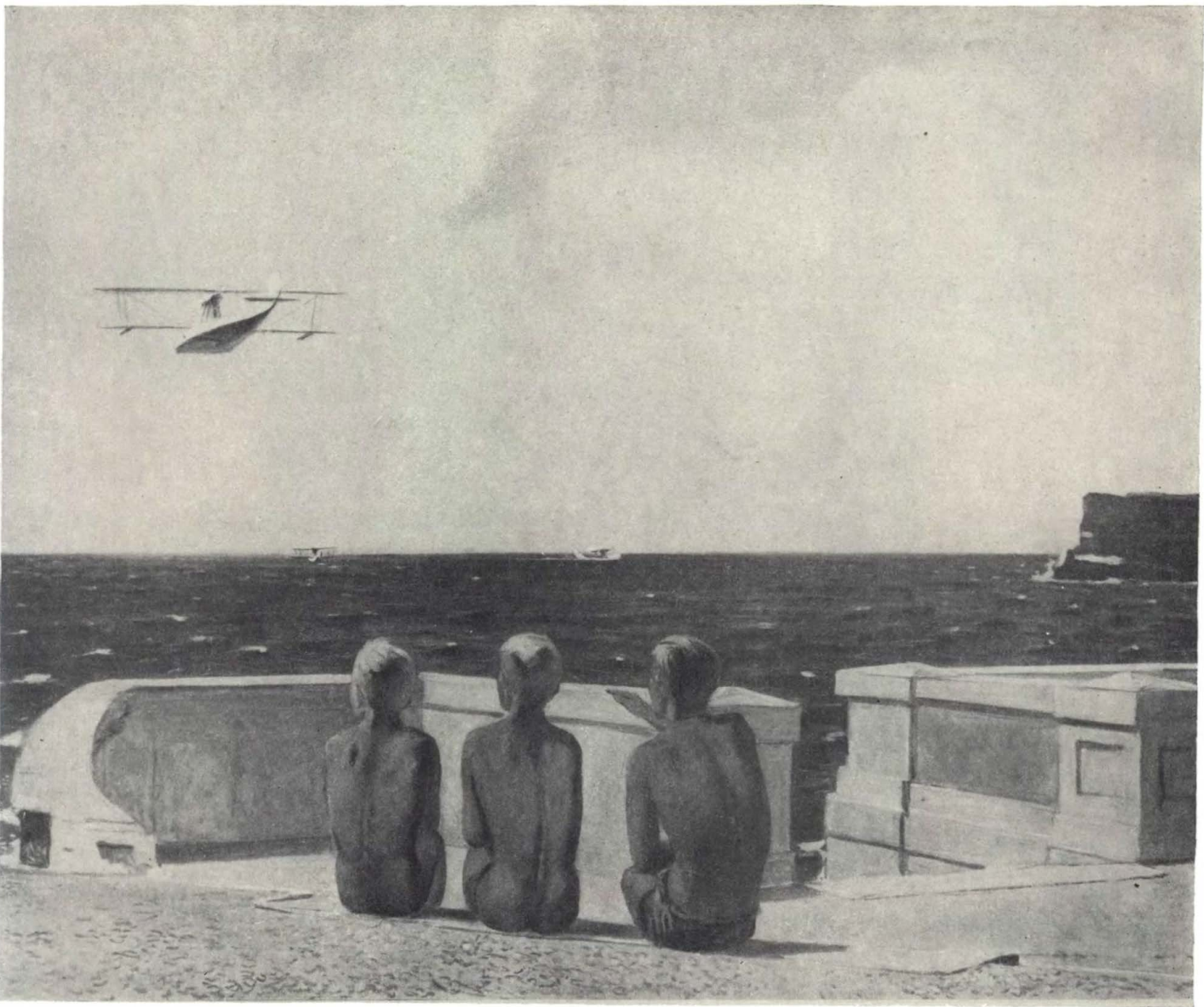
Еще более привлекательна картина «Будущие летчики» (1938 г.; *стр.* 267), представляющая трех обнаженных мальчиков на берегу моря в Севастополе, наблюдающих за полетом гидроплана. Хотя зритель видит только их спины и затылки, ему полностью передаются их горячая заинтересованность самолетом, их живая реакция и даже в какой-то мере своеобразие индивидуальности каждого из них. Название картины как нельзя лучше соответствует содержанию созданного Дейнекой образа.

Из портретов, исполненных Дейнекой в эти годы, следует выделить «Портрет С. И. Л. в соломенной шляпе» (1936 г.), изображающий молодую женщину в черном платье и светлой шляпе. В ее лице, резко повернутом в сторону, во взгляде, устремленном в одну точку, художником схвачены черты внутренней взволнованности, напряженной работы мысли. Это живой, вполне индивидуальный характер. Подобно этюду «Юноша негр», картинам «Улица в Риме», «Будущие летчики», «Портрет С. И. Л.» свидетельствует о новых тенденциях в творчестве Дейнеки, выразившихся также в пейзаже «Вечер» (1937 г.).

Однако ни в одной из станковых картин Дейнеки они не получили такого отчетливого выражения, как в большом эскизе неосуществленной стеной росписи. Под названием «Первая пятилетка» (1937 г.; *стр.* 268) он фигурировал позднее на выставках. Художник изобразил здесь крупным планом группу строительных рабочих. Над ними как бы реет в воздухе изваяние знаменитой Самофракийской Нике — воплощение радости победы. Вся эта композиция — символ, но символ на редкость жизненный. Эти идущие вперед — реальные люди, вчерашние крестьяне, грубо и бедно одетые, но полные сознания величия своего дела. Реален и пейзаж, среди которого изображены строители; по всей вероятности, это парк культуры и отдыха, недавно разбитый на окраине нового города.

Незадолго до войны, в 1941 году, Дейнека исполнил по заказу Гос. Литературного музея картину «Левый марш» (*стр.* 269). Она очень своеобразно воссоздает содержание знаменитого стихотворения В. Маяковского и верно передает его идею. Дейнека изобразил в своей картине тех, к кому обращено стихотворение поэта, — революционных матросов. По Дворцовому мосту в Петрограде четким стремительным шагом прямо на зрителя идет колонна моряков в черных бушлатах с винтовками на ремне. Невский ветер играет ленточками их бескозырок и красными флагами на мосту. Объемно, плотно написанные фигуры матросов, почти телесная материальность их обветренных лиц в соединении с прекрасно переданным ощущением простора, влажного воздуха, крепкого ветра, создают образ, в котором, — выражаясь словами Маяковского, — «весомо, грубо, зримо» воплотился символ исторических дней Октября 1917 года. В искусстве Дейнеки немало созвучного и схожего с поэзией Маяковского, что сказалось в этом произведении.

Картина «Левый марш» перекликается с написанной за 14 лет до нее «Обороной Петрограда». Их роднят некоторые, оставшиеся неизменными в творческом методе Дейнеки черты, такие, как обобщенное до символа содержание



А. Де й н е к а. Будущие легчики. 1938 год.
Гос. Третьяковская галерея.



А. Дейнека. Первая пятилетка. Эскиз. 1937 год.

Собственность художника.

сознательное заострение образа, которому полностью подчинены рисунок, цвет и, в особенности, ритм. Но именно сопоставление этих же произведений помогает ясно понять, как изменилось за эти 14 лет творчество Дейнеки, насколько все в его картинах стало более полнокрывным и более близким жизни.

Все новое, что вошло в эти годы в творчество Дейнеки и так расширило его возможности, явилось в конечном итоге выражением общих закономерностей развития советского искусства. Подобно всем советским живописцам, Дейнека стремился выразить мировосприятие людей, построивших социализм и на новых основах строящих всю свою жизнь. Он не испытывал при этом необходимости ни



А. Дейнека. Левый марш. 1941 год.

Гос. Литературный музей. Москва.

в изображении каких-либо исключительных событий и случаев, ни в нарочито приподнятой передаче жизнерадостных чувств своих героев. Он брал из жизни простые сюжеты и умел раскрыть их социальный смысл.

К этому же пришли, как мы видели, и Пластов, и С. Герасимов, и Гапоненко, и Бубнов, и Лукомский, и Чуйков, и Пименов — каждый своим особым путем. Тем самым они все утверждали коренные принципы реализма и отстаивали единственно верное направление советской жанровой живописи. Прогрессивное значение этой заслуги передовых художников в 30-х годах становится яснее в исторической перспективе минувшего с тех пор времени.



То новое, что было достигнуто во второй половине 30-х годов историческими живописцами и жанристами, еще более рельефно выступает в портретной живописи. Постигание человека, для которого преобразование жизни во имя великой цели стало естественной сферой проявления лучших сторон его характера, двигало вперед искусство портретистов, вдохновляя их на поиски нового в людях эпохи социализма, побуждая их к совершенствованию живописного мастерства. В историю советской живописи портрет 30-х годов вошел как одно из наиболее ярких ее явлений. В портрете с наибольшей определенностью противопоставили друг другу две непримиримые тенденции: поиски глубокой жизненной правды и стремление придать изображаемому лишь внешний блеск.

Явлением огромного идейно-художественного значения становится в эти годы портретная живопись Нестерова. В течение многих лет старый мастер наблюдал за изменениями в жизни советской интеллигенции. Общаясь со многими деятелями

науки и искусства, Нестеров не только подметил в этой среде зарождение нового, но вполне осознал значение этого нового, его типичность для нашего времени. Со страстью принялся старый мастер за художественное осмысление новых черт, открытых им в советских людях, и посвятил этому все свои силы и знания.

Сложившуюся в результате этой работы нестеровскую концепцию портрета можно смело уподобить серьезному научному открытию, ибо она оказала большое влияние на дальнейшее развитие советского портрета.

Нестеровская концепция связана с проблемой типического в портрете. Если раньше в советской живописи преобладала тенденция обобщенного выражения типических особенностей советского человека путем соединения в одном синтетическом образе свойств, встречающихся порознь у различных людей, то Нестеров выбирал среди известных ему людей тех, кто, по его мнению, был особенно отмечен этими новыми чертами. Нестерова, по его собственному признанию, «влекли... к себе те люди, путь которых был отражением мыслей, чувств, деяний их»¹. Создавая портрет такого человека, художник сознательно заострял в нем то, что могло лучше выявить его деятельное, творческое начало.

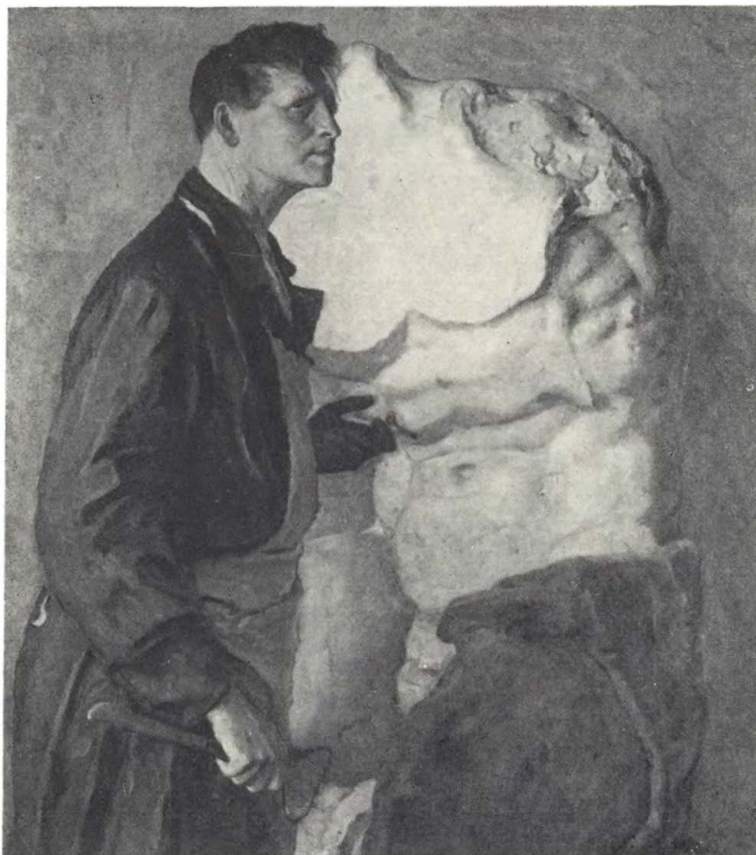
Нельзя, разумеется, утверждать, что такой подход был незнаком советской портретной живописи до Нестерова. В отдельных произведениях портретистов он давал себя знать и прежде. Однако в самих советских людях те особые черты, которые определялись нашей великой эпохой, формировались постепенно. Естественно поэтому, что вначале обнаружить эти черты было труднее; в 30-х же годах они созрели достаточно, чтобы повлиять на творчество портретистов.

Для понимания того, как постепенно складывался нестеровский метод портретирования, многое дают статьи, воспоминания и богатое эпистолярное наследие мастера, представляющие большой историко-художественный интерес. Но полнее и нагляднее воплотился этот метод в самих художественных произведениях выдающегося советского портретиста. Меньше всего художник склонен был довольствоваться лишь общим выражением типического, он всегда доискивался особого, свойственного лишь данному человеку начала, которое говорило о творческой, созидательной деятельности. Отсюда неповторимость композиционных и колористических решений нестеровских портретов. Отсюда же непереносимое стремление написать человека в его рабочей обстановке². Нестеров не писал заказных портретов, он сам выбирал свою модель и долго изучал ее, прежде чем брался писать.

Портрет И. Д. Шадра (1934 г.; стр. 271) характерен во всех этих аспектах. В нем полностью воплотилась нестеровская концепция портрета, подступами к которой были работы конца 20 — начала 30-х годов. Заинтересовавшись Шадром —

¹ М. Нестеров. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959, стр. 14.

² Нельзя не отдать должное биографу Нестерова С. Н. Дурылину, очень кстати напомнившему, что в дореволюционное время Нестеров писал свои портреты вне условий работы модели, даже, когда последней являлся человек такой титанической творческой деятельности, как Л. Н. Толстой. (С. Дурылин. Нестеров портретист. М.—Л., 1949).



М. Нестеров. Портрет скульптора И. Д. Шадра. 1934 год.

Гос. Третьяковская галерея.

скульптором и человеком,— Нестеров, так же как за четыре года до того при работе над портретом братьев Кориных, доискивался основного ответа на вопрос: что же во внешнем облике Шадра может отразить сущность его жизненного дела? Еще и еще раз набрасывает он общий абрис его фигуры. Он делает это каждый раз поспешно на первом попавшемся клочке бумаги, чтобы сохранить в, казалось бы, случайно проявившемся порыве скульптора отражение внутренней творческой работы мысли. В окончательный вариант портрета из этого почти ничего не войдет, ибо там работа начинается заново.

Для выражения своего идейного замысла Нестерову невозможно было обойтись без привлечения интерьера, без введения в портрет дополнительных атрибутов. Выбор их, порой неожиданный, в действительности таил в себе глубокую мысль. В портрет Шадра художник вводит Бельведерский торс, мощные формы которого, по очень верному предположению Нестерова, могли вызвать у зрителя ассоциацию с монументальными творениями советского скульптора.

Перед этим торсом Шадр стоит в рабочем халате и фартуке, с крепко зажатым в руке инструментом. Художник показывает, какого напряжения физических

и духовных сил требовало от скульптора создание его беспокойных, полных революционной романтики образов. Весь корпус его подался вправо, туда, где, вероятно, находится невидимая на портрете работа самого скульптора, к ней устремлен его напряженный ищущий взгляд. В соответствии с этим Шадр изображен не в центре холста, а в левой его части, лицо не повернуто к зрителю, а дано в профиль. Скульптор ушел в свою работу, он поглощен ею весь без остатка.

При таком построении портрета между зрителем и представленным в портрете человеком не может возникнуть прямого общения. Живость и теплота его взгляда не могут быть непосредственно восприняты зрителем, которого художник как бы приглашает вместе с собой созерцать со стороны, изучать модель в ее непреднамеренном самовыражении.

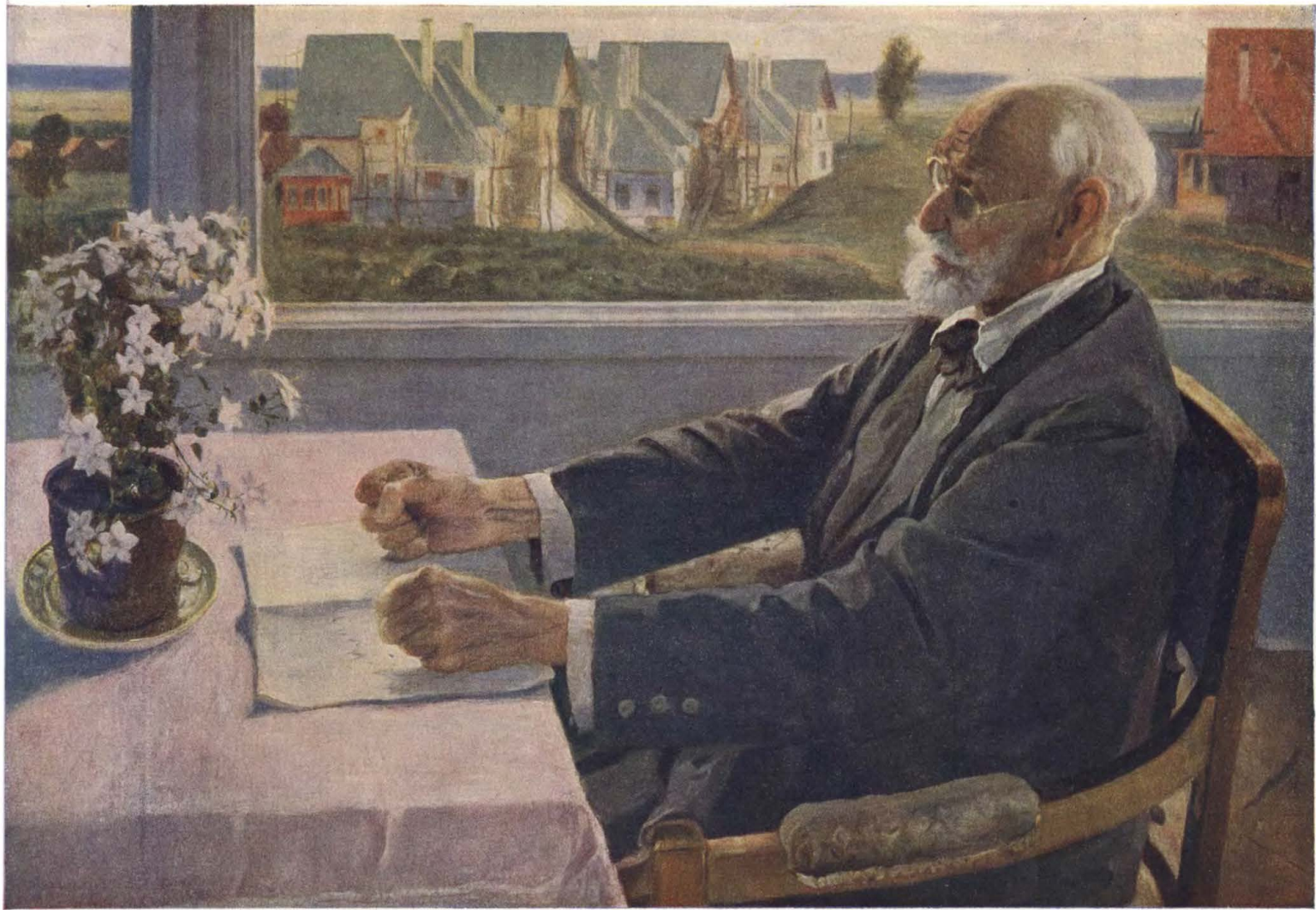
Почти все портреты Нестерова komponуются в дальнейшем по такому принципу. В портрете Шадра, первом в данном ряду, этот принцип проведен более четко и прямолинейно. Поэтому образ скульптора кажется здесь суховатым. Рисунок, экспрессивный и несколько «колющий», играет главную роль в создании такого впечатления. Колорит в этом портрете менее действенный, чем в позднейших работах Нестерова.

Осенью того же 1934 года Нестеров приступил к работе над портретом академика А. Н. Северцова. Прошло почти десять лет с тех пор, как он создал первый портрет своего старого друга, портрет, который ценили и люди, близко знавшие Северцова, и художники. Что же заставило Нестерова вернуться к своей давней модели? ¹

Как и на первом портрете, Северцов изображен не за работой, а во время отдыха. Но в то время как на первом портрете довольно прозаически представлен усталый человек, глубоко усевшийся в кресле, на втором портрете перед зрителем возникает поэтический образ старого мастера науки, человека, прекрасного в своей интеллектуальной силе. В этом произведении раскрывается иное, несравненно более высокое понимание искусства портрета.

Нестеров вводит зрителя в домашнюю обстановку ученого, в обстановку покоя. Художник одел свою модель в цветистый, переливающийся всеми красками спектра, восточный халат. В центре внимания портретиста голова и руки модели. Здесь в полной мере проявилось живописное мастерство художника. Освещенная сильным светом, льющимся справа, седая голова ученого выделяется с почти скульптурной четкостью на темном фоне. Лицо, погруженное в полутьму, передано с мягкой экспрессией. Рука с раскрытой книгой принимает на себя всю силу

¹ Биограф мастера С. Н. Дурыйлин говорит о новом живописном решении, о том, что новый портрет красочнее, что в нем сильнее сказывается репинская традиция, в то время как в старом портрете больше звучит перовское начало (см. С. Д у р ы л и н. Нестеров портретист, стр. 105). Само по себе это замечание не лишено основания, но оно все же не дает ответа на вопрос, поставленный выше. Портрет 1934 г. настолько отличен от портрета 1925 г., что нельзя не увидеть в нем иной замысел, иную идею, а она-то, видимо, и воодушевила мастера на новый труд, на поиски нового живописного воплощения старой модели.



М. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935 год.

Гос. Третьяковская галерея.

светового удара и составляет самое яркое пятно в картине. За ним кажется еще гуще полумрак затененного интерьера.

Игре света и тени, выразительности красок отведена в портрете Северцова несравненно более действенная роль, чем в портрете Шадра. Без этих, чисто живописных средств вряд ли удалось бы достичь той многогранности воплощения жизни и человека, какой Нестеров добился в портрете Северцова. По сравнению с образом Шадра, образ Северцова не только более сложен, но и более эмоционален. Портретист сумел тонко передать в нем свою любовь к старому другу. Лирическое начало станет отныне столь же характерным для нестеровских портретов, как и выражение в них творческой силы современников художника.

Впоследствии Нестеров называл портрет Северцова 1934 года в числе трех лучших работ периода последнего расцвета своего творчества и он, конечно, не ошибался. Появление этого произведения в 1934 году — сразу же вслед за портретом Шадра — указывало на то, что старый художник нашел новые возможности воплощения образа труженика и созидателя, что ему были ведомы многие средства художественного постижения человека. И действительно, после этих двух столь различных произведений Нестеров создал еще один портрет, в котором его плодотворная идея получила дальнейшее развитие и который принес художнику еще более широкое признание.

О своей работе над портретом великого русского физиолога И. П. Павлова Нестеров оставил интереснейшие воспоминания. По ним можно шаг за шагом восстановить путь художника к первому портрету 1930 года, а от него — ко второму 1935 года и получить ясное понятие о задачах, которые он перед собой ставил, о трудностях в их решении, о печалях и радостях творчества, сопровождавших его работу. Умно и живо рассказывает художник о наблюдениях над своей моделью, не прекращавшихся вплоть до окончания второго портрета.

Обращаясь ныне к первому портрету, мы находим в нем серьезные достоинства. И. П. Павлов представлен на террасе за чтением книги. При этом на картине изображен человек, не просто смотрящий в книгу, но внутренне реагирующий на прочитанное. Портрет получился весьма похожим. Удалась художнику также и передача окружающей обстановки, особенно света на террасе, густой зелени за ее окнами... Эта работа, однако, не удовлетворила художника. Почему же Нестеров остался недоволен портретом, понравившимся многочисленным сотрудникам ученого, понравившимся самому Павлову, который, как известно, относился критически к своим портретам, исполненным другими художниками? На этот вопрос отвечает сам Нестеров: «Я мог тогда уже видеть много Павлова, более сложного, в более ярких его проявлениях, и я видел, что необходимо написать другой портрет этого совершенно замечательного человека...»¹

После 1934 года, после портретов, в которых окончательно сложилось credo Нестерова-портретиста, художник понял, что именно Павлов — этот величайший

¹ Цит. по кн.: С. Дурыйкин. Нестеров портретист, стр. 159.



М. Нестеров. Портрет хирурга С. С. Юдина. 1935 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ученый, человек неустанной творческой мысли, новатор и борец за передовую науку — является идеальной моделью для него, и он решился приступить к осуществлению того замысла, который зародился еще в период работы над первым портретом. Новый портрет писался в Колтушах, где шла напряженная работа целого коллектива научных сотрудников, руководимого великим естествоиспытателем. Позирования в обычном смысле слова, в сущности, не было. Сеансы протекали по утрам, когда ученый, сидя за столом, обычно выслушивал своих помощников, просматривал новые научные журналы, увлеченно разговаривал, спорил, горячился. Но это как раз и нужно было Нестерову, действенный замысел которого не терпел позы. Обстановка кипучей научной работы, напряженного творчества, исканий воодушевляла старого мастера. «Жизнь здесь живая, интересная... Я работаю с остервенением»¹ — писал он в одном из своих писем в Москву.

На портрете 1935 года (*цветная вклейка*) Иван Петрович Павлов изображен в кресле за столом. Руки его с крепко сжатыми кулаками опущены на стол. Руки

¹ Цит. по кн.: С. Дурыйн. Нестеров портретист, стр. 164.



М. Нестеров. Портрет скульптора В. И. Мухиной. 1940 год.

Гос. Третьяковская галерея.

сухонькие, старческие, со вздувшимися жилами, не производят, однако, впечатления увядания и немощи, наоборот, в них воплотилась энергия, сила, так же, как в лице, написанном в профиль на фоне окна.

Некоторые детали, введенные в портрет (диаграмма на столе и вид из окон на строения научного городка в Колтушах — детища ученого, вписанные по его личному желанию, когда портрет в основном был уже закончен), усиливают сюжетно-повествовательное начало в этом произведении так же, как положение самой фигуры в правой части полотна, обращенной влево к невидимому собеседнику (здесь отчасти применен тот же композиционный прием, что и в портрете Шадра). Вместе с тем и сама портретная характеристика И. П. Павлова, даже вне связи с дополнительными деталями, введенными Нестеровым, дает глубокое представление о личности ученого.

Среди портретов, созданных Нестеровым в 20-х и в первой половине 30-х годов, портрет Павлова выделяется своим светлым колоритом. Все в нем предстает



П. К о р и н. Портрет академика Н. Ф. Гамалея. 1941 год.

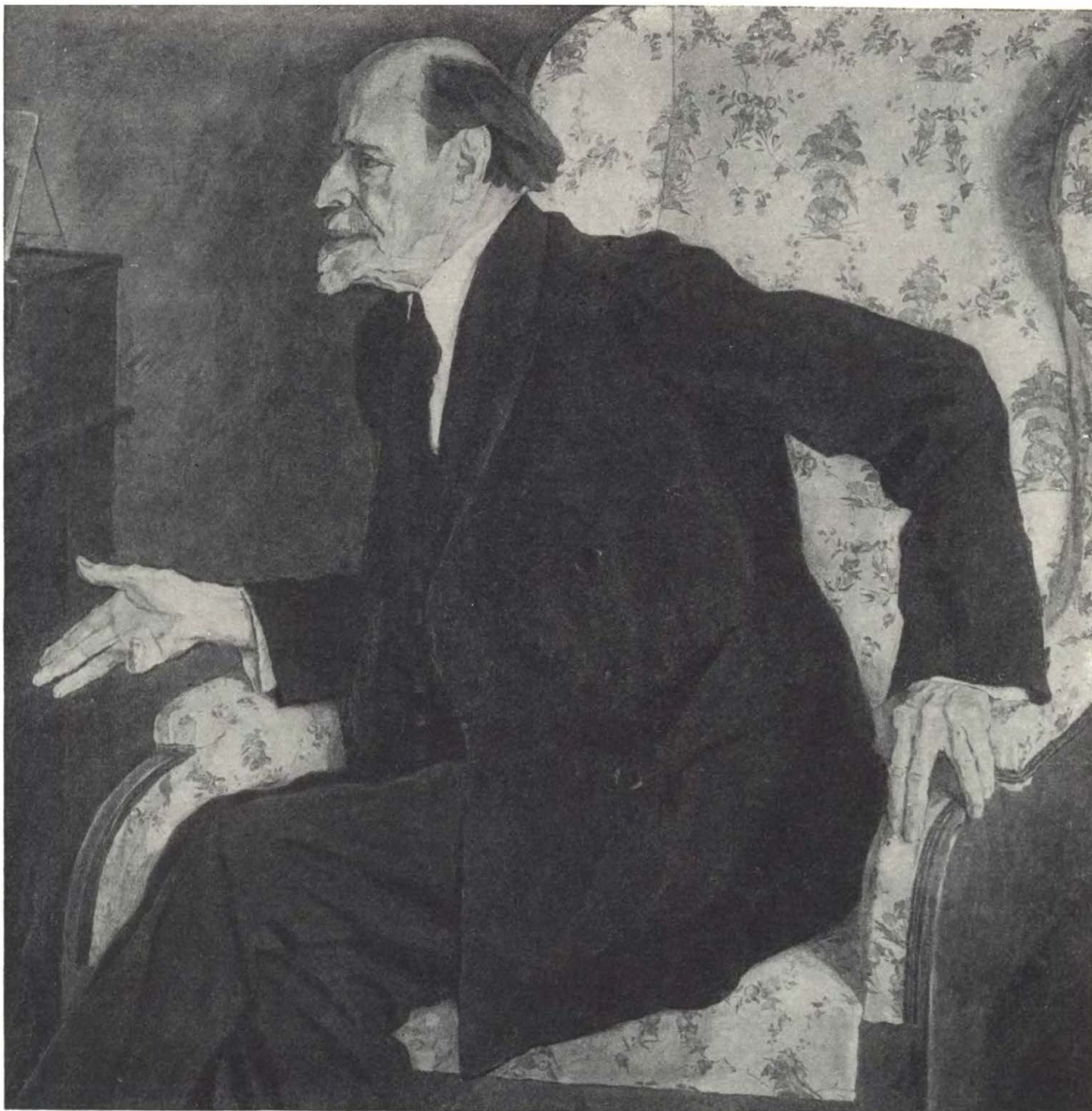
Гос. Третьяковская галлерей.

окутанным воздухом и ровным рассеянным светом. Короткие и несколько нервные удары кисти лепят здесь форму очень мягко, деликатно. Нет резкого заострения образа, столь очевидного в портрете Шадра, и нет тех контрастов света и цвета, которыми достигнута характеристика Северцова.

Несмотря на преобладание светлых тонов в предметах, в одежде модели, в домиках, видимых из окна, нет резких белых пятен. Отсвечивает едва уловимым лиловато-розовым оттенком скатерть, смягчена зелень травы за окном. Ни в одном портрете Нестерова больше не встретишь такой как бы напоенной светом колористической гаммы.

Рядом с этим произведением Нестерова первый портрет Павлова его же работы кажется этюдом, в котором схвачено лишь самое общее в личности ученого. Новый портрет стал наиболее последовательным воплощением нестеровского понимания задачи советского портретиста.

Однако на этой работе не останавливается процесс развития Нестерова как советского портретиста. В том же 1935 году он создает новый вариант портрета хирурга С. С. Юдина (стр. 274), которого он за два года перед тем писал во время операции (Гос. Русский музей). В новом портрете (Гос. Третьяковская галлерей),



П. К о р и н. Портрет художника М. В. Нестерова. 1939 год.

Гос. Третьковская галерея.

где Юдин изображен во время лекции, особенно остро передан внешний облик этого всегда экспрессивно проявлявшего себя человека и — вместе с тем — глубоко, не без некоторой доли критики показан его характер.

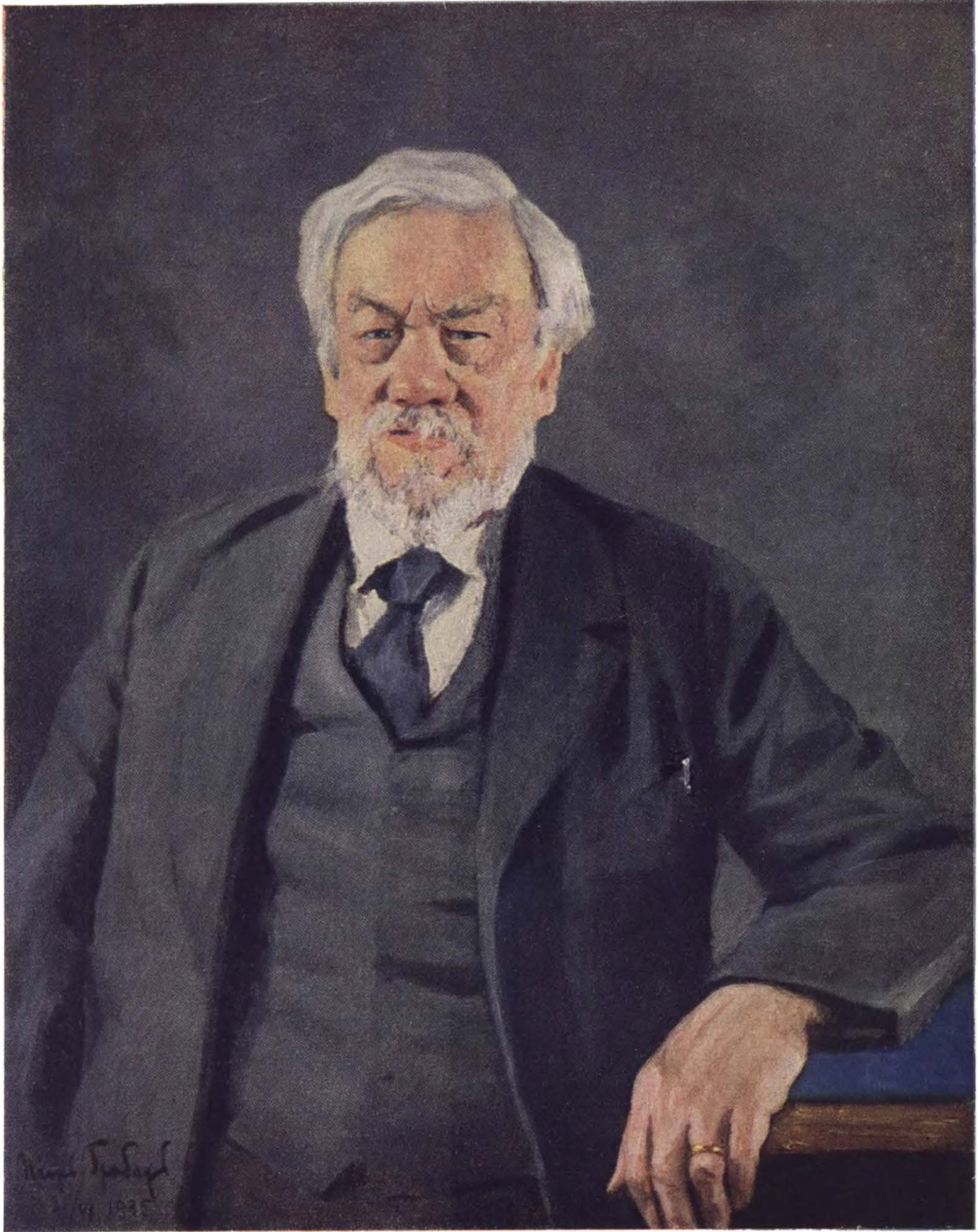
Иногда старый художник терпит неудачи, например, в портрете академика О. Ю. Шмидта (1937 г.); порой находит новые интересные решения, например, в двух очень различных портретах художницы Е. С. Кругликовой (1938 г., Гос. Третьяковская галерея; 1939 г., Гос. Русский музей). Но эти работы второй

половины 30-х годов говорят о все еще не угасших творческих возможностях старого живописца. И, действительно, в 1940 году они проявились с новой силой в портрете скульптора В. И. Мухиной (стр. 275).

Портрет этот долго не давался художнику, много месяцев длилась работа, начатая еще осенью 1939 года. Общий замысел нового произведения сложился сразу, ибо направление поисков давно уже было намечено мастером. Мухина, как и Шадр, изображена за работой. Но ряд частных, имевших отношение к композиции портрета, к его атрибутам, длительное время оставался не решенным. Намеченная Нестеровым композиция, рассчитанная на передачу творческого порыва, страстной заинтересованности работой и динамической экспрессивности творения самого скульптора, требовала такого сложного сплетения противоположных, взаимно пересекающихся движений, которое иного живописца окончательно поставило бы в тупик. Нестеров, в конце концов, вышел из положения, найдя контрастное цветовое построение, уточняющее основные движения скульптора, работавшего над воплощением стремительно несущейся фигуры. Как и в портрете Шадра, для Нестерова здесь внешне верная передача облика скульптора полностью подчинялась задаче выражения красоты творческого акта. Нестерову хотелось дать понять зрителю, что перед ним создатель всемирно известной скульптурной группы «Рабочий и колхозница», и он добился этого, не прибегая к изображению последней. Самый процесс создания портрета Мухиной с его трудностями и победой явился творческим подвигом художника в последнее — восьмое десятилетие его жизни.

Традиция изображения человека, сложившаяся в портретах Нестерова, написанных после Великой Октябрьской социалистической революции, уходит своими корнями в демократическое искусство той поры, когда молодой Нестеров начинал свою творческую деятельность, напутствуемый основоположниками идейного реализма. Вернувшись в советское время к истокам, питавшим его творчество в юности, Нестеров сумел обновить эту традицию, наполнить ее мироощущением людей, перестраивающих мир. Она оказалась поэтому очень плодотворной для советской живописи, была сразу же подхвачена другими портретистами и находит свое дальнейшее развитие в наши дни в творчестве нового поколения живописцев.

Первым среди советских художников, тесно соприкоснувшихся с принципами нестеровской живописи, был П. Корин — друг и ученик Нестерова. Несомненную связь с портретами Нестерова нетрудно проследить в работах Корина 30-х годов, ибо в них Корин следует своему учителю прежде всего в направлении выбора модели. Он также пишет портреты писателей, артистов, ученых; его так же, как Нестерова, привлекает в них прежде всего ищущая мысль, творческое горение. Однако сходство между портретами Корина и портретами Нестерова оказывается в конечном итоге не очень большим. Достаточно сопоставить любое произведение Корина с любым портретом Нестерова, чтобы стало очевидным различие между этими портретами. Творческий метод Корина — это метод ученика, но не подражателя. Между созданным в 1932 году портретом А. М. Горького, которым Корин начал



И. Грабарь. Портрет академика С. А. Чаплыгина. 1935 год.

Академия наук СССР. Москва.



И. Грабарь. Зимний солнечный день. 1941 год.

Гос. Третьяковская галерея.

свой путь портретиста, и серией его портретов, похожих на произведения Нестерова, и вместе с тем столь отличных от них, прошло семь лет. За это время Корин написал несколько портретов, еще не достигающих образной силы, характерной для его работ конца 30-х — начала 40-х годов.

Дело тут, однако, не столько в качестве исполнения, сколько в неопределенности портретной концепции.

Новое начало сложилось вполне в портрете М. В. Нестерова, написанном Кориным в 1939 году (*стр.* 277). Фигура старого художника, сидящего в кресле, кажется нарочито развернутой в профиль: выдвинута вперед голова с обострившимися старческими чертами, резко откинута левая рука с раздвинутыми пальцами, белым силуэтом рисуется на темном фоне правая рука со скрюченным мизинцем. За широкими складками черного костюма угадывается сухое костлявое тело, угловатые движения которого затруднены. Портрет показывает художника в разговоре,

в споре с неизобразленным собеседником. В его лице, в его жестах подчеркивается и немощь тела старого мастера, и сила его духа.

Все портреты Корина этой поры написаны с блеском несомненного, хотя и несколько необычного живописного мастерства. Их линии угловаты, краски жестки и резки. В них Корин также привержен к леденяще-холодным противопоставлениям черного и белого. Таковы портреты писателя А. Н. Толстого, артистов Л. М. Леонидова и В. И. Качалова. Эти же особенности легко улавливаются в одном из лучших произведений художника — в портрете академика Н. Ф. Гамалея (1941 г.; *стр.* 276), в котором контраст белого халата и черного костюма выступает особенно резко. Старый ученый показан художником за рабочим столом, на котором стоит микроскоп. Гамалея отвернулся от стола и строгими, вдумчивыми глазами смотрит на зрителя.

В портретах Корина редко проявляется непосредственность восприятия натуры художником. Лирическое начало, играющее столь значительную роль в образах, созданных его учителем, в работах ученика чаще всего отсутствует. Последние являются в большей мере результатом аналитической работы мысли художника. Характер портретируемого, его творческий порыв предстают в произведениях Корина более обнаженно, чем в портретах Нестерова. Выделяя одну сторону, одну черту личности модели, Корин настолько заостряет ее, что она становится преобладающей в созданном им образе. Но делает это он отнюдь не по холодному расчету, а по глубокому убеждению и со страстным увлечением.

Нестеровское понимание прекрасного в человеке, в нашем современнике лежит в основе коринских образов; это не подлежит сомнению. Но только ли оно послужило истоком для Корина? Как ни близок Корину его учитель, художнику дороги и другие традиции русской портретной живописи, например, некоторые портреты Врубеля и еще в большей мере поздние портреты Серова. Влияние последних можно уловить в различных его работах и, быть может, в наибольшей мере в рассмотренных выше портретах предвоенных лет.

Среди произведений советских портретистов должно быть рассмотрено художественное творчество И. Грабаря, создавшего и в этот период ряд значительных произведений. К началу освещаемого здесь периода относятся две работы. Это написанный на фоне снежного пейзажа портрет дочери, рыжеволосой девочки-подростка в зеленой шубке и синем берете (1934 г.), и портрет сына — мальчика лет десяти, представленного за чтением книги (1935 г.). Оба они примыкают к этюду «Светлана» (1933 г.) и правдиво передают обаяние и внутренний мир подростка.

В те же годы Грабарь создает свои лучшие портреты, среди которых встречаются такие различные по содержанию образы, как портрет Е. Г. Никулиной (1935 г.) с его драматически напряженным выражением и «беспокойной» асимметричной композицией, и портрет старого большевика М. В. Морозова (1934 г.), в котором грузная фигура модели так уверенно и спокойно посажена, а голова и добродушное, типично русское лицо так живо написаны, что все вместе взятое слагается в яркий, народный в своей жизненной основе образ.



П. Кончаловский. Портрет Вс. Э. Мейерхольда. 1938 год.

Собственность семьи художника.

К тому же времени относится лучшее творение Грабаря - портретиста — портрет академика С. А. Чаплыгина (цветная вклейка). Этот выдающийся математик с лицом старого крестьянина давно уже привлекал внимание художников. Их обычно интересовывала необыкновенная пластика его лица с крупным мясистым носом, большим ртом и тяжелым подбородком. Но живописцы и скульпторы легко впадали в чрезмерность, передавая эти мощные формы, и неизбежно теряли внутреннее содержание замечательной личности. Грабарь оказался выше этих поверхностных увлечений. Он искал гармонии в этом некрасивом лице, его захватила задача воплощения необыкновенного ума ученого и зоркой пронизательности его прикрытых тяжелыми веками глаз. Старому мастеру этот замысел полностью удался. Его портрет С. А. Чаплыгина порождает у зрителя живое и глубокое впечатление об ученом и заставляет вспомнить, что автор этого превосходного портрета был учеником Репина.

В 1938 году Грабарь снова обращается к тематической живописи и пишет картину «Крестьяне-ходоки на приеме у В. И. Ленина (1920 год)». В отличие от первой его картины, эта работа носит скорее историко-жанровый характер.

Одновременно художник по-прежнему много занимался пейзажем. Лучшим из его пейзажей этого периода является «Зимний солнечный день» (1941 г., стр. 279). По общему мотиву (густая вязь ветвей на фоне голубого неба) «Зимний солнечный день» напоминает «Февральскую лазурь» (1904 г.), но трактовка мотива в новом пейзаже Грабаря совсем иная. Там была игра ветвей и лазури, импрессионистический перезвон света и красок. Здесь картина зимней природы дана в ином аспекте: земля под сверкающим на солнце снежным покровом, тропа между бездых стволов берез, темнеющий вдали бор. Деревья, снег и небо написаны плотно, материально, но не сухо; тонко передана воздушная дымка, окутывающая темную зелень хвойного леса вдали. Все наполнено бодрящей свежестью яркого зимнего полдня.

Широкое по диапазону творчество П. Кончаловского, работавшего в разных жанрах живописи, должно быть рассмотрено в первую очередь в связи с проблемой



П. Кончаловский. Портрет студента-негра. 1940 год.

Собственность семьи художника.



П. Канчаловский. Глухари. 1939 год

Гос. Третьяковская галерея.

портрета. Между 1934 и 1941 годами он создает целую галерею образов своих современников. Гораздо больше внимания, чем прежде, уделяет он теперь внутренней, духовной жизни человека. При этом пластическое живописное начало по-прежнему играет первенствующую роль в создании портретного образа.

Написанный темпераментно, широко «Профиль юноши» (1936 г.) привлекает прежде всего своей пластической выразительностью. Мощные формы прекрасной головы энергично вылеплены точно положенными красочными мазками. Созданный художником образ богат не одной лишь физической красотой, но и живыми чувствами и мыслями, одухотворяющими лицо молодого человека. В последующих портретных работах духовное начало все более заявляет о себе, хотя формы его воплощения почти всегда различны. Художник не повторяется в портретах этой поры.

В 1938 году он написал портрет народного артиста республики Вс. Э. Мейерхольда (*цветная оклейка*). Необычно композиционное построение этой картины. В нижней части ее изображен Мейерхольд, лежащий на диване. Верхние две трети заняты вышитой тканью (сюзанае) светлого тона, создающей в сочетании с темным



П. Кончаловский. Верхушки берез. 1934 год.

Гос. Третьяковская галерея.

костюмом модели изысканную декорацию. Она придает картине нарядность, но вместе с тем и обостряет восприятие душевного состояния портретируемого. Отходя от портрета, зритель уносит в памяти усталый задумчивый взгляд артиста.

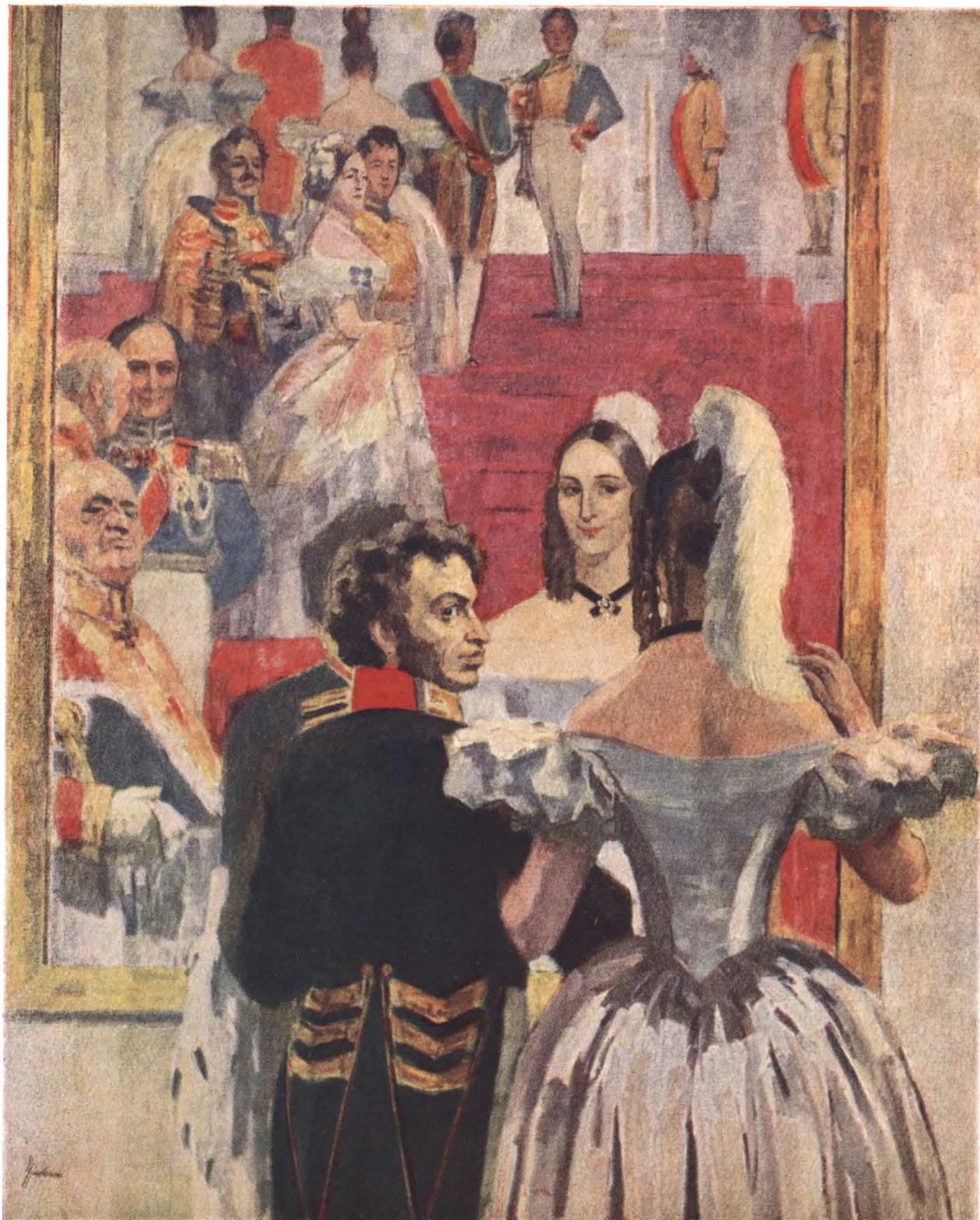
К ряду лучших портретных образов Кончаловского относится «Портрет студента-негра» (1940 г.; *стр.* 281). Молодой человек с пестрым шарфом, хорошо оттеняющим его темное лицо, стоит у стены, немного наклонившись вперед; одна нога его согнута в колене. Весь облик негра выражает внутреннюю мягкость натуры, глубокую интеллигентность и затаенную печаль — чувство, которое редко можно разглядеть в портретах Кончаловского.

Работа Кончаловского в области портрета, отмеченная новыми чертами, завершается в этот период созданием жизнерадостного портрета писателя А. Н. Толстого («А. Н. Толстой в гостях у художника», 1941 г.), одного из своеобразнейших произведений мастера. Критика замечала, что личность А. Н. Толстого — выдающегося советского писателя — раскрыта здесь односторонне, упуская из виду, что в данном случае замысел художника заключался скорее в том, чтобы запечатлеть интимный образ друга, чем создать обобщенный образ писателя. Об этом говорит и само название портрета, и искренняя непосредственность его содержания, в котором нет ничего надуманного, все очень естественно, правдиво. Представленный художником красивый человек, так сочно написанный на фоне бревенчатой стены перед накрытым столом, — это действительно А. Н. Толстой, каким он бывал в быту с близкими друзьями и в котором многое было созвучно мироощущению жизнелюбца Кончаловского.

Меньше своеобразия и новизны находишь в эти годы в пейзажах Кончаловского, по и среди них попадаются произведения, мастерски передающие трепетность живой природы. Здесь в первую очередь приходит на память этюд «Верхушки берез» (1934 г.; *стр.* 283).

Живописное мастерство художника достигает поистине артистической виртуозности в жанре натюрморта. В сочном изображении цветов и фруктов, в красочной лепке их разнообразных форм художник добивается все новых и новых нюансов, все более полного выражения жизни предметов, их взаимодействия с окружающей средой и светом. Таков, например, «Натюрморт на фоне зимнего окна» (1937 г.), изображающий битую дичь и овощи, сложенные на столе у окна, за которым виднеется лес и домики под снегом. В других, более лаконичных по сюжету и сдержанных по цветовому строю, натюрмортах художник достигает порой поразительной полноты выражения натуры. Таков один из наиболее известных его натюрмортов «Глухари» (1939 г.; *стр.* 282). Именно в эти годы сложилась репутация Кончаловского как непревзойденного мастера натюрморта, которая для многих надолго заслонила его плодотворную работу в других жанрах.

В 30-х годах многие советские художники заинтересовались особым типом портрета, который принято называть историческим. Работа в этой области оживлялась с приближением знаменательных юбилейных дат. Особенно крупные заказы живописцы получили в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина.



*Н. Ульянов. А. С. Пушкин с женой на придворном балу перед зеркалом. 1937 год.
Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Ленинград.*



К. Дорухов. Немецкая девушка с книгой. 1938 год.
Гос. Третьяковская галлерей.

Из всех написанных тогда портретов Пушкина отметим здесь произведения Н. Ульянова. В живописных работах и в рисунках Ульянова образ Пушкина вставал то овеянный лирическим волнением его пленительных стихов, то в драматическом противопоставлении поэта ненавистной ему великосветской черни («А. С. Пушкин с женой на придворном балу перед зеркалом», 1937 г.; *цветная вклейка*), то в связи с конкретными фактами его биографии. В рисунках Ульянову удалось более цельно воплотить свои интересные замыслы. Живописным же работам несколько мешала декоративная манера письма с ее чрезмерно резкими и «сырыми» для станковой картины сочетаниями красок.

Написанный Ульяновым позднее портрет М. Ю. Лермонтова (1941 г.) оказался в этом отношении совершеннее его живописных портретов Пушкина. Художнику удалось как бы заглянуть во внутренний мир поэта и создать портрет, замечательный не только своей исторической достоверностью, но и глубокой правдой психологической характеристики. Ульянов изобразил Лермонтова сидящим на диване, облокотившимся на подушку. В его свободной позе, в том, как покоится его левая



А. Герасимов. Портрет С. А. Золова. 1935 год.

Гос. Третьяковская галерея.

рука на коленях, наконец, в сосредоточенном, направленном чуть-чуть в сторону от зрителя взгляде выражены чувства и настроения, так дивно воплощенные в безжалостно правдивых, гневных и в то же время горьких стихах последних месяцев жизни Лермонтова. Создание портретов Пушкина и Лермонтова закрепило за Ульяновым репутацию мастера исторического портрета.

Теперь не подлежит сомнению прогрессивное значение того понимания прекрасного в человеке, какое вначале сложилось у Нестерова, а затем — в той или иной мере — получило свое выражение в творчестве ряда других мастеров. Это явилось крупным достижением советского искусства. Вместе с тем в портретной живописи 30-х годов были свои слабые стороны. Узок был круг живописцев, сумевших достойно выразить новое в советских людях. Из произведений художников поколения 30-х годов, кроме названных выше портретов П. Крылова и И. Лукомского, стоит здесь отметить особо портрет работы К. Дорохова¹ «Ненецкая девушка

¹ Дорохов Константин Гаврилович (1906—1960). В 1930 году окончил московский ВХУТЕИН.



А. Герасимов. После дождя. 1935 год.

Гос. Третьяковская галерея.

с книгой» (1938 г.; стр. 285), исполненный в традициях обобщенных портретов 20-х годов. Дорохов подметил в людях ранее отсталого народа Севера ростки новой советской жизни, тягу ненецкой молодежи к свету, к знаниям, зарождение в ее среде подлинно народной интеллигенции. Обо всем этом художник повествует в своем лаконичном образе, свободном от всякой позы и риторических жестов. Его правдивое содержание тем более привлекательно, что оно раскрыто в облике человека простого и скромного. Написанный в приемах тональной живописи портрет свидетельствует о серьезной перестройке творческого метода, усвоенного молодым художником в школе.

Живопись 30-х годов не оставила нам,— и это можно считать ее самым крупным недостатком,— ни одного значительного портрета рабочего и колхозника, нового героя жизни, так много сделавшего во имя построения социализма. Тип портрета свободного труженика, который стал складываться у нас с первых шагов советского искусства, не получил в эти годы такого развития, какого заслуживал.



В. Ефимов. На новой родине. 1937 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Задумываясь над причинами этого серьезного недостатка советской портретной живописи 30-х годов, нельзя не видеть его связи с возникшим в этот период культом личности, повлиявшим, в частности, и на развитие портретного жанра. В эти годы стал складываться определенный «стиль» парадного портрета, далекий от коренных принципов советской эстетики и от социалистического реализма. К такому типу портрета обращается ряд живописцев, изображая И. В. Сталина.

В особенности сказалась эта тенденция в творчестве А. Герасимова, писавшего такие произведения уже начиная с 1933 года. Весьма симптоматичная особенность его парадных портретов заключалась в том, что истинной портретной характеристики человека в них, говоря по существу, не было. Они не производили впечатления жизненной достоверности и обнаруживали пристрастие художника к изображению малиновых занавесей, знамен с золотыми кистями при ярком освещении софитов и т. д.



В. Ефанов. Портрет Серго Орджоникидзе. Сангина. 1936 год.

Местонахождение неизвестно.

Но работая с натуры и без преднамеренной, заранее готовой схемы, Герасимов умел создавать произведения, которым нельзя отказать ни в правде характера, ни в художественной выразительности. Таковы, например, некоторые из исполненных в качестве этюдов к большой картине портреты командиров Первой Конной Армии с их как бы бьющей через край жизненной силой и сочной, хотя и грубоватой, живописью. Особенно выразителен в этом смысле портрет С. А. Зотова (1935 г.; стр. 286) ¹.

Те же качества составляют главную особенность лучших натюрмортов и пейзажей А. Герасимова, таких, например, как этюд «После дождя» (1935 г.; стр. 287).

¹ В большой картине «Первая Конная Армия» (1935 г.), представляющей групповой портрет командиров прославленной красной конницы, художник в ряде случаев не сумел сохранить положительные черты написанных с натуры этюдов. Натянутая официальность, тяжеловесная декоративность подавила их.

Изображенная в этюде мокрая терраса, стеклянный кувшин с цветами на мокром столе, влажная зелень сада и сырой воздух переданы материально, сочно, радостно. Все здесь написано крупными энергичными и выразительными мазками, и эта живописная форма полностью слита с оптимистическим содержанием образа.

В создании парадных полотен более искусным режиссером и рисовальщиком показал себя В. Ефанов¹. Ефанов — по преимуществу портретист. Его тематические картины являются скорее групповыми портретами, оживленными действием. Тенденция парадности, проявившаяся в произведениях ряда живописцев, оказала, по-видимому, определенное влияние и на Ефанова, как бы дала толчок дремавшей в нем склонности к внешне эффектной живописи. Как уже говорилось, в композициях Ефанова было больше жизненности. В его картинах все выглядело гораздо более естественным. Движения, жесты, мимика, улыбки почти всегда кажутся непринужденными. Эффекты освещения, обилие цветов, красочная игра цветистых платьев, предметов сливаются в единое, умело согласованное, но несколько внешнее зрелище.

Все это вполне проявилось уже в картине «Незабываемая встреча» (1936—1937 г.), изображающей съезд жен инженеров, руководителей производства и строительства, инициаторниц патриотического движения за улучшение условий быта и труда, развернувшегося в 30-х годах. Правда, в этой картине в отличие от некоторых более поздних произведений художника есть ряд непосредственно переданных лиц, характеров.

Смещение акцентов с внутреннего на внешнее больше обращает на себя внимание в другой картине Ефанова, написанной годом позже и посвященной встрече слушателей Военно-Воздушной академии имени Жуковского с артистами театра имени Станиславского.

Придавая картине характер пышного красочного зрелища, Ефанов мало заботился о последовательности в применении живописных средств. При широком, а местами как бы небрежном письме в одежде и аксессуарах, он придерживался суховатой свето-теневой моделировки в лицах. Сквозь пестрые краски его полотен тут, то там проступает фотографическая чернота.

Более цельной и согласованной выглядит ефановская манера письма, характерная для того периода его творчества, в небольшой картине «На новой родине» (1937 г.; стр. 288). Это портрет девочки-испанки в красном платье, синей шапочке и с белым кроликом в руках. Ее смуглое лицо со сверкающими в задорной улыбке глазами излучает радость жизни, и это содержание весьма последовательно выражено живописью портрета.

К этому же периоду относится портрет Серго Орджоникидзе (1937 г.), отличающийся от характеризованных выше картин сдержанностью своих темных тонов. Портрету Орджоникидзе предшествовал рисунок головы (1936 г., стр. 28), который

¹ Ефанов Василий Прокофьевич (род. в 1900 г.). Учился в Самарском художественном техникуме (1917—1919) и в студии, руководимой Д. Кардовским (1921—1926). Профессор Московского художественного института имени В. И. Сурикова.



И. Бродский. Портрет И. В. Сталина. 1934—1935 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

по непосредственности схваченного художником, видимо, очень характерного для модели выражения, значительно превосходит окончательный вариант портрета, написанного масляными красками.

Обрисованными выше тенденциями не исчерпывается круг характерных для портретной живописи 30-х годов явлений. Стремление приобрести к новым достижениям реалистического искусства принимало у каждого художника свои особые

формы. Известный интерес представляют в этой связи новые работы И. Бродского. Они позволяют говорить об осознанном стремлении художника отойти от сухой протокольной фиксации натуры, которая была им когда-то выдвинута как программа. Советская живопись с тех пор ушла далеко вперед, и старый метод Бродского обнаружил свою неполноценность. Он, видимо, не удовлетворял уже и самого художника. Бродский ищет выхода из ставшего для него тесным круга привычных приемов. Знакомясь с его произведениями 1935—1937 годов, мы находим среди них несколько попыток достичь более широких идейно-художественных обобщений, каких не встретишь в его прежних работах.

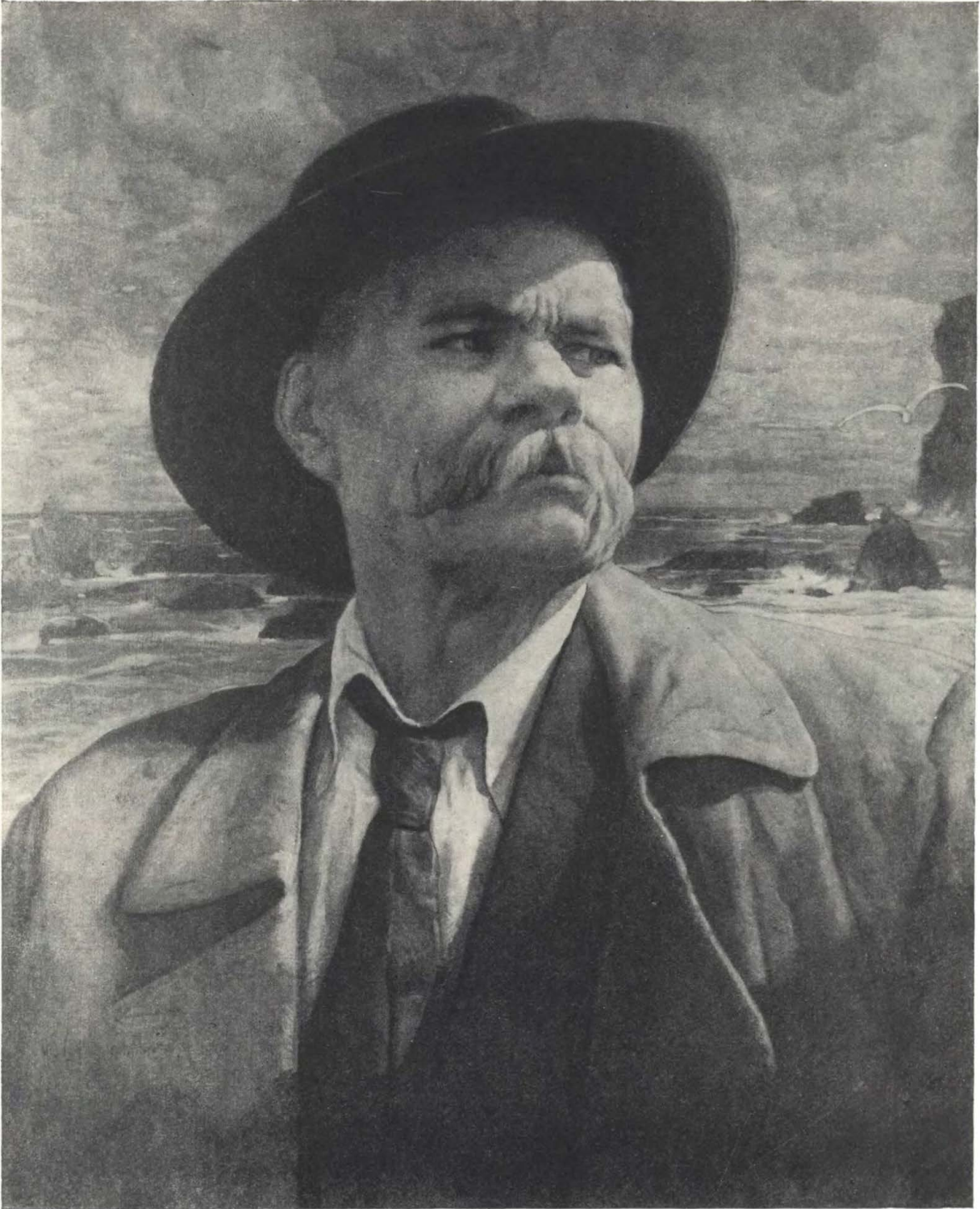
К середине 30-х годов относится лучшее из исполненных этим художником изображений И. В. Сталина. Живопись портрета, темная, почти монохромная, отличается сложной светотеневой разработкой, благодаря чему фигура кажется несколько выступающей из рамы. Этот прием подкрепляет психологическую характеристику, в которой Бродскому удалось отойти от холодной официальности и достичь реалистической выразительности образа (стр. 291).

Портретному творчеству И. Бродского в эти годы присущи и другие тенденции. Так, особым путем идет художник в своей работе над созданием образа А. М. Горького. Начало этой работы относится к 1935 году, когда Бродским был исполнен рисунок, изображающий Горького в широкополой шляпе, на фоне облачного неба, по которому стремительно несутся чайки. Рисунок этот лег в основу портрета, написанного в 1937 году (стр. 293). Пейзажный фон играет в портрете большую роль, чем в рисунке. Море, с бьющимися у скал волнами, и буревестник, распростерший крылья навстречу буре, превратили пейзажный фон в действенный компонент содержания портрета. Луч солнца, прорвавшийся сквозь тучи и освещающий голову писателя, придает образу романтический характер. Вместе с тем нарочитость этих приемов героизации делает портрет несколько условным.

Иную и, в некотором отношении, даже противоположную художественную концепцию воплотила картина «К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке», законченная в конце 1937 года. Пейзаж играет в ней тоже активную роль, в нем нет, однако, ничего аллегорического. Он служит здесь уже не символическим фоном для портрета, а реальной жизненной средой для модели, для лыжника, как бы только что появившегося на снежном пригорке. Расстилающийся до самого горизонта ландшафт напоминает те зимние пейзажи, которые Бродский писал в первые годы революции. Однако органической связи пейзажа с фигурой здесь все же не получилось, как не получилось и необходимой для подобного замысла полноты жизненного выражения природы и человека.

Картинами 1937 года заканчивается творчество Бродского. Тяжелая болезнь и смерть в 1939 году обрывают его деятельность. Произведениям, обозначившим начало нового этапа в творчестве художника, суждено было стать заключительным звеном его искусства.

Чтобы составить полное представление о живописном портрете 1934—1941 годов, не следует упускать из виду того, что на выставках тогда, как и теперь,



И. Бродский. Портрет А. М. Горького. 1937 год.

Гос. Третьяковская галерея.

с портретными работами выступали и жанристы, и исторические живописцы, и пейзажисты. Однако определяющие тенденции развития портрета, его идейно-художественная проблематика яснее всего выражена в творчестве тех мастеров, для которых этот вид живописи составил главную сферу деятельности. Их было в те годы немного. Тем не менее общие закономерности развития искусства этого периода выступили в портрете не менее выпукло, чем в других жанрах. Обозревая портретную живопись, яснее представляешь себе основной «водораздел» между прогрессивными и отсталыми явлениями во всем искусстве 30-х годов.



В предвоенные годы тенденции, осложнявшие развитие других жанров, меньше проявились в пейзаже и натюрморте. Правда, в области изображения природы и мертвой натуры в эти годы, как и прежде, не было недостатка в произведениях поверхностных, в этюдах, далеких от каких-либо серьезных обобщений. Но как раз в противодействии этим явлениям, в стремлении закрепить и развить положительные начала, найденные ранее представителями разных течений нашей живописи, в их более уверенных поисках образов, способных выразить умонастроения передовых людей, и заключалась прогрессивная позиция, занятая в 30-х годах широким кругом живописцев.

Для художников старшего поколения,— а они как раз играли теперь серьезную роль в развитии пейзажа,— наступает пора подведения итогов. Творчество В. Бакшеева представляется в этом отношении весьма показательным. Все то хорошее, что можно было найти в его этюдах с натуры, исполненных в 20-х и в начале 30-х годов, теперь начинает ясно выступать в больших обобщенных образах. Три лучших его пейзажа «Летний вечер» (1935 г.), «Дорога в лес» (1935 г.) и «Весенний день» (1940 г.) созданы в рассматриваемый период.

Целое десятилетие прошло с тех пор, как Бакшеев запечатлел в небольшом этюде, названном им «Голубая весна», типичный для природы средней полосы России мотив весеннего пробуждения молодого леса. В этюде этом лишь предугадывается возможность выражения большой идеи, лежащей в основе исполненной десять лет спустя картины «Весенний день», где эта идея получила более ясное и законченное выражение. По сравнению с этюдом молодой лес в картине кажется чуть-чуть разреженным, зато в ней больше простора, более ощутимым стал ритм уходящих вглубь светлых стволов. Более отчетливо прорисованы тени от деревьев и благодаря им углубилось пространство. Передние деревья стоят ближе к первому плану, а вследствие этого весь лес кажется более высоким, более стройным. В колорите этюда доминирует просвечивающее сквозь частую сеть ветвей голубое небо, в колорите картины — теплые охристые тона стволов и земли. Благодаря всему этому мотив весенней природы приобрел глубину, которой нет в этюде. Образ пробуждающегося от зимней спячки леса вызывает у зрителя радостные эмоции, он глубоко оптимистичен, не теряя при этом ни своей скромности, ни своей жизненности.



Н. Крымов. Утро в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького в Москве 1937 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Стремление Бакшеева добиться художественного обобщения тех мыслей и образов, которые давно уже его волновали, сделали труд его в предвоенные годы особенно плодотворным. Среди пейзажистов Бакшеев, благодаря своим новым достижениям, заметно выдвигается вперед.

В этот же период стали больше, чем в предшествующий период, привлекать внимание пейзажи Н. Крымова с их точными, строго выверенными тональными отношениями, простотой мотива и правдивой передачей состояния природы. Как раз теперь, когда в искусство вступило новое поколение живописцев, нуждавшееся так остро в помощи старших мастеров для необходимого пополнения того скудного запаса художественных знаний, с которыми их выпустила школа, крымские методы работы над пейзажем могли найти широкое применение. Его произведения, выполненные ранее, становятся в эти годы популярными в среде художников, помогают творческому росту молодых живописцев.

Что же касается новых работ Крымова, то и в них может быть отмечено стремление создать пейзаж-картину и применить в ней опыт, почерпнутый в многолетней работе с натуры. В этом смысле наиболее характерными для предвоенного периода произведениями Крымова можно считать «Утро в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького в Москве» (1937 г.; *цветная вклейка*) и «Летний день в Тарусе» (1939—1940 гг.).

Первый из этих двух пейзажей Крымова экспонировался на выставке «Индустрия социализма». Своеобразие его заключено в том, что он представляет не какой-либо частный мотив парка, а общий вид его, как бы панораму, включающую большие газоны и цветники, занимавшие в то время, когда пейзаж создавался, значительную часть парка. Немало труда стоило, видимо, художнику живописное обобщение необычного мотива «искусственной» природы. Нельзя не отдать должного мастерству, с которым он добился этого, хотя ему не удалось достичь такой же непосредственности в передаче чувств и настроения, которой он достигал в своих маленьких пейзажах.

Своим путем идет в эти годы один из видных художников старшего поколения В. Бялыницкий-Бируля. Он работает по-прежнему много, создает ряд содержательных пейзажей, проникнутых поэзией русской природы. Характерно, что одна из лучших за весь советский период его творчества картин — «Вечер юного мая» (1940 г.) была им создана именно в это время.

Некоторые из мастеров старшего поколения принимали в эти годы весьма малое участие в развитии пейзажной живописи. Для И. Грабаря пейзаж отошел на второй план, уступив место портрету. К. Юон, так много сделавший для развития советской пейзажной живописи на предыдущем этапе, теперь почти целиком ушел в область театрально-декорационного искусства, где как раз в предвоенные годы им был осуществлен ряд капитальных работ¹. Его сравнительно редко появлявшиеся тогда пейзажи, как, например, «Начало весны» (1935 г.), сохраняя

¹ О работе К. Юона в театре см. ниже в разделе «Театрально-декорационная живопись».

высокий уровень мастерства, немного прибавляли к работам предыдущего периода.

Известные изменения можно было заметить в произведениях К. Богаевского. Прозрачнее и радостней делаются краски его пейзажей и более жизненными становятся их мотивы, которые художник черпает все в тех же давно излюбленных им местах восточного берега Крыма. Картина «Скалистый берег» (1935 г.) дает, пожалуй, наилучшее представление о новых веяниях в творчестве этого своеобразного мастера.

Пейзажная живопись 30-х годов обязана одним из своих лучших достижений А. Куприну. Его неуклонная, хотя быть может более медленная, чем у других пейзажистов, эволюция в сторону реалистического пейзажа большого жизненного содержания увенчалась серьезным успехом в 1937 году. «Беасальская долина» Куприна теснейшим образом связана со всей его двадцатилетней работой в Крыму, предшествовавшей созданию этого замечательного произведения (стр. 297). «Беасальская долина» как бы вобрала в себя весь опыт художественного освоения Куприным ландшафта крымского предгорья, с его долинами, древними городами и заслоненным горами горизонтом. Этому пейзажу предшествовало множество этюдов, выполненных тут же, в окрестностях Бахчисарая, благодаря чему он смог отлиться в такие строгие, лаконичные формы. Величавый ритм пирамидальных тополей, как бы расступившихся, чтобы дать место дороге, усиливает ощущение простора. Окаймленная горами долина не кажется изолированной, а воспринимается как часть огромного мира, простирающегося вокруг. Для передачи тишины наступающего вечера художником найдена колористическая гамма лилово-серебристых тонов, все оттенки которых гармонически слиты воедино. Классическая ясность и цельность этого образа свидетельствует о завершении в творчестве его автора целого периода, наполненного исканиями и, вместе с тем, о начале нового этапа, когда Куприн выступает уже как мастер пейзажей-картин.

Той стройности и очевидной закономерности развития, которые отличают почти все, что в эти годы создает Куприн, не найти у других, близких ему по истокам творчества живописцев, хотя и они не стояли на месте.

Известный мастер натюрморта И. Машков в этот период редко выступал на выставках, и в его произведениях царили иные чувства и настроения. Здесь все было прочно и статично, натура утверждалась в своей плодотворной силе, в осязательной красоте плоти, соков и красок. Казалось, над каждым мазком живописец долго думал, прежде чем прикоснуться к холсту. Среди новых работ в особенности наделена силой живописного выражения природы вещей небольшая картина Машкова «Ананасы и бананы» (1938 г.; стр. 299). Непривлекательно скромная в своей желтовато-коричневой гамме, она свидетельствует о живописном мастерстве, необыкновенно изощренном в цветовой лепке.

В меньшей мере отмечено в рассматриваемое время неоспоримыми художественными достижениями искусство А. Лентулова, А. Осмеркина, отдавшего педагогической работе, и В. Рождественского. У последнего, правда, более полно



А. Куприн. Беасальская долина. Крым. 1937 год.

Гос. Третьяковская галерея.

предстают теперь природа и жизнь людей нашего Севера. Особенно отрадно отметить, что у этого несколько однообразного живописца появляются более сложные, чем прежде, мотивы природы («Белая ночь на реке Пинеге», 1935 г.; стр. 301) и образы людей, более верно воплощающие народные характеры (такие, например, как сильно написанный с натуры портрет рыжебородого рыбака-помора, 1938 г.).

Новые черты, свидетельствовавшие о продолжающемся развитии творчества, раскрываются в эти годы в произведениях основоположника советской пейзажной живописи А. Рылова. Обновляется репертуар сюжетов его произведений, что придало его новым полотнам несколько необычное для пейзажиста направление. Он создает теперь картины, в которых образ природы играет большую роль, но не главную, ибо главная роль отведена в них человеку.

Таких произведений Рылов в последний период своей жизни создал довольно много. Наиболее известное среди них — картина «Ленин в Разливе» (1934 г.; *цветная вклейка*). Приняв предложение Ленинградского Совета написать картину на эту тему, Рылов долго не мог найти такое художественное решение, которое глубоко выразило бы исторический смысл темы. «Я... прочел все,— рассказывает художник,— что касается этого события, пробовал делать эскизы различных моментов

пребывания Владимира Ильича у шалаша, но дело у меня не ладилось: выходили иллюстрации, жанровые картинки, а не композиции для монументальной картины»¹. Верное решение темы пришло тогда, когда художник отказался от давно установившейся (и, кстати сказать, не давшей ни одного интересного произведения) традиции изображения В. И. Ленина у шалаша и обратился к идее «изобразить его идущим, погруженным в мысль о революции...»². Замысел картины приобрел тогда совсем иное, романтическое звучание, столь близкое художественному мышлению Рылова. Об этом замысле, получившем вскоре живописное воплощение в картине, находящейся ныне в Гос. Русском музее, автор рассказывает в своих воспоминаниях: «На небе бегущие тучи, озаренные пламенем зари. Ленин с волнением ждет из города товарища с вестями, который придет, как только солнце сядет и наступит темнота. Этого гения революции мне хотелось изобразить идущим навстречу ветру с обнаженной головой, с лицом и походкой, выражающими уверенность. Пейзаж должен аккомпанировать Ленину, гореть и волноваться»³.

К тому своеобразному типу картины, который сложился в творчестве Рылова в 30-х годах, относятся и такие его произведения, как «С донесением» (1936 г.), где на первом плане экспрессивно написана фигура всадника, «Индустриальные огни на Волге» (1937 г.), историко-революционная картина «Тяжелый путь» (1938 г.) и другие. Произведения эти тесно связаны со всей предшествующей работой Рылова в области пейзажа. И если вспомнить, как чутко этот мастер воспринимал явления общественной жизни страны, как неизменно он стремился выразить в образах природы чувства и настроения, которыми жил народ, станет вполне понятным, что он в конце концов должен был попытаться выйти за пределы чистого пейзажа. Произведения, созданные Рыловым в 1934—1937 годах, внесли нечто новое в советскую живопись, что не угасло вместе со смертью старого пейзажиста, а было в дальнейшем подхвачено молодыми художниками и продолжает жить в нашей живописи.

Если старого мастера Рылова внутренняя логика развития его искусства привела на последнем этапе его жизни от пейзажа к тематической картине, то молодой художник Ромадин в те же годы проходит как бы обратный путь и из исторического живописца превращается в пейзажиста. Н. Ромадин вступил в художественную жизнь в самом начале 30-х годов⁴. Его картины «Интервенция» (1933 г.), «Прифронтовой ревком» (1935 г.) и другие занимали не последнее место на выставках. В их конфликтных, социально-заостренных сюжетах ставились те же вопросы, что и в лучших историко-революционных картинах того времени. Нельзя было отказать им в своеобразии композиционных решений. Однако

¹ А. Рылов. Воспоминания. М.—Л., 1954, стр. 216.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Ромадин Николай Михайлович (род. в 1903 г.). Учился в Самарском художественном техникуме, в 1929 году окончил московский ВХУТЕИН.



И. Машков. Ананасы и бананы. 1938 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

отсутствие серьезной школы сказалось на художественном качестве этих картин. Написанная им позже жанровая картина «Вечеринка» (1939 г.), выделявшаяся лирической трактовкой общественно-значимой идеи, так же оказалась недостаточно полноценной по исполнению.

Долго после окончания ВХУТЕИН Ромадин продолжал смотреть на свою работу, как на продолжение учебы. Он усердно копирует старых мастеров и не только стремится к углублению профессиональных знаний, но и настойчиво ищет свой путь в искусстве.

К лирическому пейзажу, в котором он, наконец, нашел себя в конце 30-х годов, Ромадин приближался постепенно. После исполнения ряда интимных портретов («Портрет жены», 1937 г., «Маленькая мама», 1939 г. и другие) и экспрессивных интерьеров художник создает ряд небольших пейзажей, в которых

непосредственные впечатления природы переплавились с художественными традициями, усвоенными в длительном изучении мастеров прошлого.

В простые мотивы русской природы Ромадин вносит почти всегда настроечные внутренней взволнованности, для выражения которой разнообразно использует как колористические, так и композиционные средства («Ветерок», 1938 г., «По дороге», 1939 г.). В этих пейзажах еще не вполне преодолена этюдность. Порой дает себя знать зависимость от тех или иных образцов старой живописи. Но с каждой новой работой художник все уверенней обретает свой собственный язык, свой особый мир лирических образов.

В то время как целая плеяда пейзажистов — от старейшего Бакшеева до молодого Ромадина — давала новую жизнь давним традициям трактовки родной природы, в советском искусстве продолжались поиски методов и приемов изображения того нового, что внесли в облик родины социалистические преобразования.

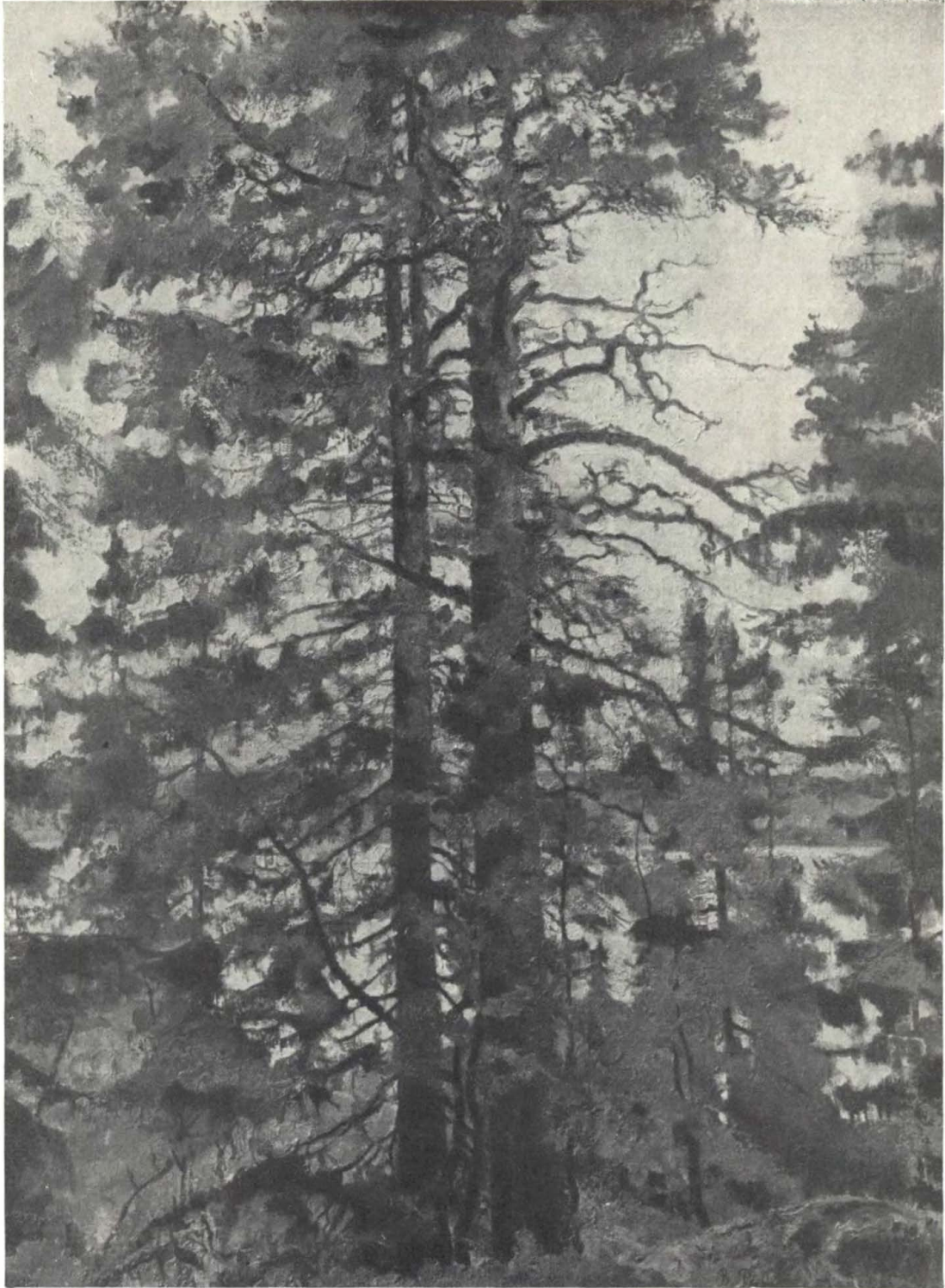
Пионер индустриального пейзажа в советской живописи Б. Яковлев продолжал и в предвоенные годы работать в этой области. В 20-х годах индустриальный мотив утверждался этим художником как новый объект идейно-художественных интересов пейзажистов. Теперь же Яковлев разрабатывает в своих индустриальных пейзажах тему борьбы человека со стихийными силами природы. Эта тема, привлекавшая Яковлева еще с начала 30-х годов, побуждает его искать для нее новые композиционные и колористические решения. В 1935 году ему удалось создать несколько впечатляющих произведений, посвященных индустриальному Уралу. Если среди них «Завод Магнезит» еще тяготеет к прежнему типу индустриального пейзажа, то картина «На Урале» (стр. 303) уже ясно выражает новую концепцию. Индустриальный мотив здесь не так безраздельно царит, как прежде, а связывается с окружающим ландшафтом.

Этот принцип построения индустриального пейзажа лег в основу целой серии карельских картин Б. Яковлева (часть из них была представлена на выставке «Индустрия социализма»). В серии есть произведения, где природная стихия предстает в своем, так сказать, первоначальном облике. Таков, например, пейзаж «Кивач» (1937 г.). Другие картины карельской серии посвящены мотивам, где стремительные потоки бурных вод обузданы бетонными плотинами и над ними протянулись стройные конструкции стальных мостов. Таков пейзаж этой серии «Сунастрой» (1937 г.).

Менее заметный след оставили в нашей живописи индустриальные пейзажи В. В. Мешкова, хотя он немало написал их в эти годы. Художник, по сути дела, уже отходил тогда от индустриальной темы и все больше искал выражения своих мыслей о родине в жанре традиционного пейзажа. Правда, этим поискам не скоро суждено было увенчаться успехом, и искусство Мешкова оказалось несколько в тени в художественной жизни 30-х годов, богатой значительными явлениями. В эти годы он особенно много ездит по стране и неутомимо работает с натуры. Обильный материал этой работы редко находит себе полнокровное выражение в картинах. Усвоенная в этот период Мешковым довольно однообразная



А. Рылов. В. И. Ленин в Разливе. 1934 год.
Гос. Русский музей.



В. Рождественский. Белая ночь на реке Пинеге. 1935 год.
Гос. Русский музей.

манера живописи и увлечение приглушенной гаммой серебристых полутонов повторяются в ряде его работ, лучшая из которых — «Раздумье. У озера» (1939 г.). Картина «Раздумье» с ее столь же лирическим, сколь и эпическим строем образа, уже предвещала новый путь выражения мыслей и чувств художника.

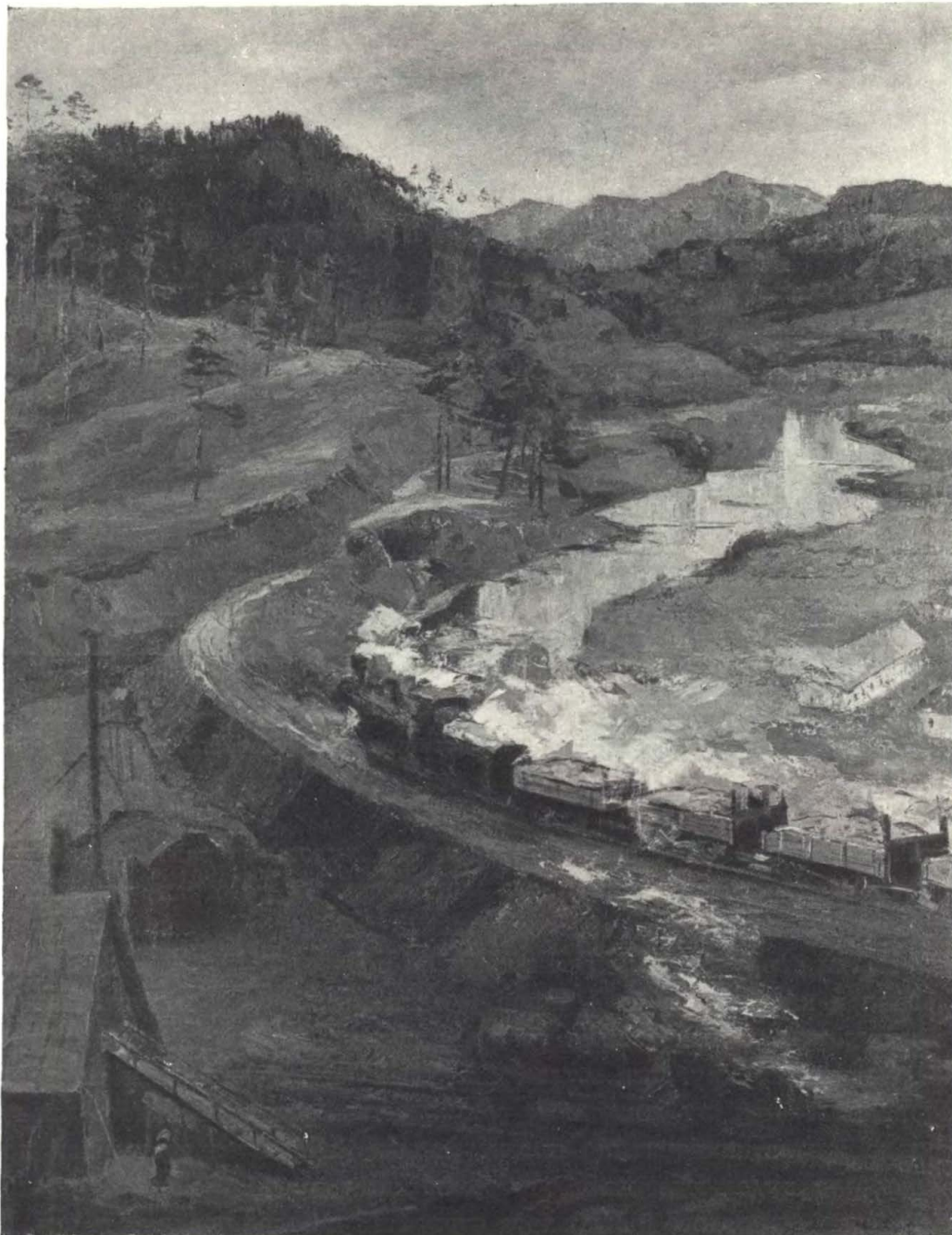
Более сосредоточенным и стройным по внутренней логике своего художественного развития предстает на данном этапе творчество В. Крайнева. Оставаясь верным своей излюбленной теме севера, он теперь как бы подводит итоги годам своей работы над индустриальным пейзажем. Лучшее произведение этого жанра, широко представленного на выставке «Индустрия социализма», написано Крайневым. Его картина «Водосброс Туломской гидроэлектростанции» (1937 г.; *стр. 304*) свидетельствовала, что в направлении своих поисков Крайнев близок к Б. Яковлеву. Подобно последнему он стремится раскрыть индустриальный мотив в гармонии с окружающей природой. Однако в картине Крайнева меньше повествовательности и больше непосредственно эмоционального переживания. Созданный им образ величав и монументален.

Картина представляет мощные сооружения электростанции на фоне северного ночного пейзажа. Огромные массы воды, сдерживаемые плотиной, устремляются в узкий проход еще недостроенного водосброса прямо на зрителя. Тусклый свет белой ночи окрашивает в необычные тона строения, широкое водохранилище и гористый берег вдаль. Все, что здесь изображено — динамическая сила воды и ее тяжелая масса, крепость бетона и громады гор, наконец, ночное небо, — все передано с помощью цвета. Кажется, самый воздух окрашен в приглушенные, но напряженные тона северной ночи. Природа и творение рук человеческих слились здесь в единый и прекрасный образ.

В 30-х годах в советской пейзажной живописи появился новый и весьма своеобразный мастер в лице Г. Нисского¹. Несмотря на незрелость мастерства, ранние пейзажи Нисского были встречены с почти всеобщей симпатией, так как было ясно, что сквозь схематическую «остовскую» форму в них пробивается живое эмоциональное начало, что молодой художник обладает счастливой способностью обостренно ощущать красоту нового в измененном социалистическом строительстве ландшафте.

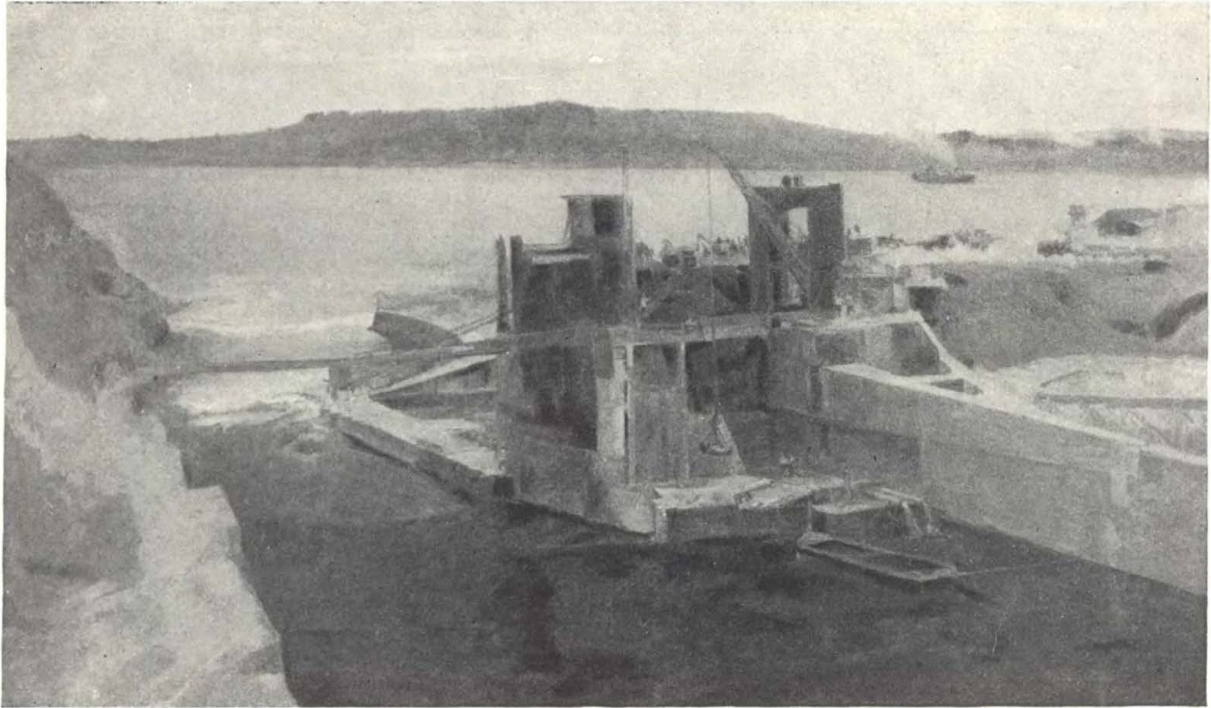
Принадлежа к поколению, вошедшему в искусство в 30-е годы, Нисский, как большинство его сверстников, не получил основательной подготовки в художественной школе. Его первая «заявка» на самостоятельный путь в искусстве пейзажа говорила о связи молодого художника с традицией, сложившейся в советской реалистической живописи. Между его первым железнодорожным пейзажем «Осень» (1932 г.; *стр. 305*) и написанным почти за десять лет до того пейзажем Б. Яковлева «Транспорт налаживается» несомненно была некоторая общность.

¹ Нисский Георгий Григорьевич (род. в 1903 г.). В 1921—1929 годах учился в московском ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН. В начале 30-х годов примыкал к «Изобригаде».



Б. Яковлев. На Урале. 1935 год.

Гос. Третьяковская галерея.



В. Крайнев. Водосброс Туломской гидроэлектростанции. 1937 год.

Воронежский Гос. музей изобразительного искусства.

Нисский проявил себя с самого начала как художник самостоятельный, со своим особым складом художественного мышления. Он не ограничивался каким-либо одним кругом мотивов. Железнодорожный пейзаж, морские виды с кораблями и портовыми сооружениями («Линкоры на рейде», 1940 г.), жизнь на наших больших реках и каналах, водный спорт («Яхта», 1935 г.) и многое другое привлекало внимание этого пейзажиста уже в те ранние для его творчества годы. Но чем шире оказывался круг его художественных интересов и чем своеобразнее метод выбора объектов для живописи, тем более важным становилось для художника изучение жизни, накопление новых фактов действительности, как необходимой основы для художественных обобщений. Неудивительно поэтому, что полноценные произведения этого пейзажиста относятся к более поздним годам. В рассматриваемый же период творчество Нисского было интересно не столько тем, что оно давало тогда, сколько тем, что оно обещало дать в будущем.

В 30-х годах стал довольно широко распространяться жанр городского пейзажа и, что особенно важно отметить, интерес художников привлекали теперь не столько архитектурные ценности прошлых эпох, сколько черты нового строительства и новой жизни городов. Реконструкция городов, сложение нового облика социалистического города рождали новое понимание красоты городского вида.



Г. Нисский. Осень. 1932 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Внимание художников в особенности привлекал менявшийся на глазах облик Москвы, ее новые площади, парки, большие мосты, перекрывшие и реку, и заново оформленные набережные, появление новых, неожиданно интересных сочетаний и перспектив. Упомянувшиеся выше пейзаж Крымова «Утро в Центральном парке культуры и отдыха» и картина Пименова «Новая Москва» могут быть названы как примеры произведений этого рода. Эффектный ночной вид московской улицы написал Сварог. Ряд хороших городских пейзажей был создан Шегалем, Б. Яковлевым. Художник Б. Рыбченков специализировался в области городского пейзажа, выступая с целыми сериями картин и рисунков, посвященных новой Москве. В Ленинграде, где традиции городского пейзажа были особенно прочными, им занималось много художников.


На выставке «Индустрия социализма» выделялся пейзаж М. Кузнецова-Волжского, названный «Теплоцентральный». Изображение электростанции на берегу Москвы-реки, исполненное суровой поэзией индустриальной окраины большого города, было передано с тонкой гармонией тонов.

Предвоенное семилетие для пейзажной живописи, как и для других жанров, оказалось весьма плодотворным. Шире, чем прежде, развернулась деятельность художников, охватывая все традиционные типы пейзажа и порождая новые. Ряды пейзажистов пополняются новыми молодыми силами. Стремление к содержательному образу природы, к выражению в пейзаже умонастроения советских людей стало все чаще проявляться в творчестве пейзажистов. Пейзаж-картина, выдвинутый на предыдущем этапе как программа, начал претворяться в реальность. На основе общего метода социалистического реализма в пейзаже, как и во всей советской живописи, проявляются своеобразные индивидуальные особенности художников, полнее развиваются их дарования, многограннее становится советское изобразительное искусство.



МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

В. П. Толстой



Монументальная живопись — весьма специфическая область изобразительного искусства, со своими особенностями и закономерностями, отличными от станкового искусства, хотя оба эти вида искусства развиваются в русле единого творческого метода социалистического реализма. Советская монументальная живопись рождалась вместе с Великим Октябрем. Истоки ее восходят к широко распространенным в годы гражданской войны формам агитационно-массового искусства: огромным живописным панно, украшавшим улицы и общественные здания в дни революционных празднеств, росписям агитпоездов и агитпароходов, а также первым стенным росписям на революционные темы в клубах, на вокзалах и т. п. В этих новых художественных формах сказались тяготение нашей эпохи к монументальному искусству.

Большую роль в становлении нашей монументальной живописи играет знаменитый ленинский план «монументальной пропаганды», ставший по-существу программой действия не только для скульпторов, но и для живописцев-монументалистов¹.

Однако в годы гражданской войны и последующие 20-е годы монументальная живопись еще не имела благоприятных условий для своего развития. Материальные трудности восстановительного и реконструктивного периодов, ненайденность органичного стиля в архитектуре, отсутствие необходимых кадров монументалистов, а также некоторые формалистические теории в этой области — с одной стороны и непонимание подлинной специфики данного вида искусства с другой — все это препятствовало усилиям целого ряда художников утвердить в нашей стране монументальную живопись как искусство, обращенное к широким народным массам, призванное служить делу воспитания новых поколений в духе социализма.

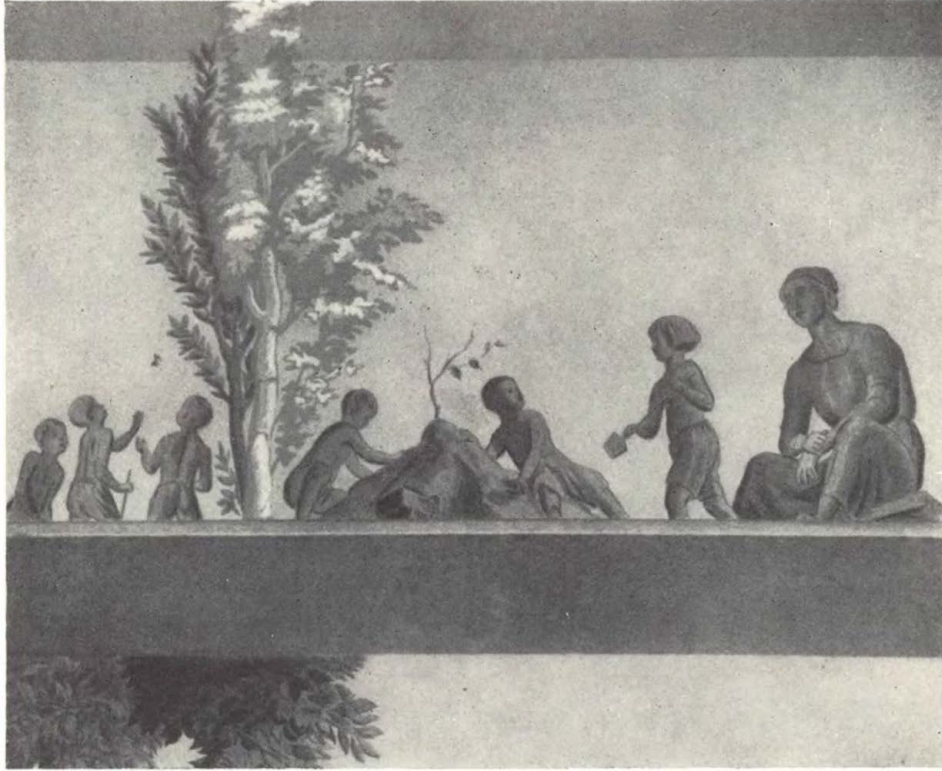
¹ См.: «История русского искусства», т. XI, стр. 23—30; 101—107.

Становление нашей монументальной живописи проходило в неразрывной связи с освоением новой тематики, с появлением в советском искусстве образа нового героя — человека труда. Борьба за тематическую картину, развернувшаяся в 20-е годы, имела в этом процессе большое значение. Вполне закономерно, что станковая живопись в этот период занимала ведущее положение: ведь именно здесь больше всего сохранялась непосредственная преемственность с передовыми демократическими традициями дореволюционного искусства. Советская монументальная живопись тогда еще только рождалась и притом почти на пустом месте: у нее не было ни опытных кадров, ни столь развитых преемственных связей с прогрессивными явлениями предреволюционного искусства, какими были, например, традиции передвижничества для станковой тематической картины.

Правда, в 20-х годах во ВХУТЕИИ и ряде других учебных заведений СССР, некоторые педагоги-художники (Н. Чернышев, П. Кузнецов, В. Фролов, В. Беляев, Д. Киплик и другие) пытались привить молодежи интерес к монументальной живописи. Однако эти попытки обычно были оторваны от основных идейно-творческих проблем советского искусства и потому не приводили к серьезным положительным результатам. Отвлеченность «лабораторных» поисков в области монументальной живописи нередко толкала художников на путь формализма и стилизаторства, что мешало творческому развитию молодых монументалистов. Так, например, первые работы в области стенописи выпускников московского ВХУТЕИИ Т. Гапоненко, Ф. Малаева, Ф. Невежина, Л. Вязьменского, Я. Цирельсона (фрески в казармах имени Дзержинского, 1929 г.; в клубе «Пролетарий» в Москве, 1930 г. и другие) свидетельствовали об известном влиянии П. Кузнецова с его стилизаторскими исканиями монументальной формы. Правда, не все их росписи были однородны: рядом с чрезвычайно схематичными и беспомощными работами встречались и такие, которые говорили о несомненном даровании авторов. В этих работах чувствуется понимание роли силуэта и ритма в монументальной живописи, имеются удачные попытки образного решения темы. Такова, например, фреска Ф. Малаева¹ «М. В. Фрунзе», выполненная им в казармах имени Дзержинского.

Но все же основная масса работ этой группы отличалась идейной и художественной слабостью, явившейся следствием порочного метода, который насаждался РАПХ под громким названием «творческий метод диалектического материализма». Вместо образного, специфически монументального воплощения идеи классовой борьбы и международной солидарности, положенной в основу их росписи, авторы фрески в клубе «Пролетарий» прибегли к поверхностной, условно-схематической иллюстрации данного политического тезиса. Их надуманные, лишённые жизненной правды и красоты композиции отличались пластической невыразительностью, живописной скудостью, профессиональной беспомощностью.

¹ Малаев Федор Петрович (род. в 1902 г.). В 1929 году окончил московский ВХУТЕИИ. Состоял членом ОМАХР, АХР, затем РАПХ. Впоследствии работал преимущественно в области станковой живописи.



В. Фаворский. Детский сад. Фреска. 1933 год.

Музей охраны материнства и младенчества в Москве.

Впоследствии среди монументалистов — членов РАПХ — наметилось расслоение. Некоторые из них, преодолев ошибочные установки этого направления, создали ряд интересных произведений. К числу таких художников принадлежат Т. Гапоненко, Ф. Малаев и некоторые другие.

При всем различии субъективных устремлений художников-монументалистов, которые работали в переходный период, примыкая к тем или иным течениям в искусстве, судить о них надо по объективным результатам их деятельности. А эти результаты порой оказывались в противоречии с самыми лучшими их намерениями. Примером этому может служить творчество такого энтузиаста фрески, как В. Фаворский. Художник отдал много сил для возрождения монументальной живописи. В. Фаворский пришел в монументальную живопись из графики. Он пытался применить в этой области принципы ксилографии. «Бумага имеет много общего со стеной и книга — с архитектурой, — писал Фаворский. — Поэтому предложение расписать... Музей охраны материнства и младенчества в какой-то части мне казалось счастливой возможностью перенести мой опыт гравера в другую область. Новым моментом был масштаб и цвет»¹.

¹ Творческая трибуна. В. Фаворский.— «Архитектура СССР», 1933, № 2, стр. 33.



*В. Фаворский. Роспись плафона Дома моделей. Фреска. 1935 год.
Москва.*

Настойчиво ставя вопрос об органическом единстве стенописи с архитектурой, Фаворский решал эту проблему односторонне. Синтез монументальной живописи и архитектуры он искал не в гармоническом соответствии идеи и художественной формы стенописи с тем архитектурным сооружением, которое она украшает, а только в простом подчинении росписи архитектурным плоскостям. Тем самым обеднялись изобразительные возможности монументальной живописи. Примерами ранних работ Фаворского могут служить росписи в вестибюле Музея охраны материнства (1933 г.; *стр. 309*), плафон в Доме моделей на Сретенке (1935 г.; *стр. 310*) и другие. В этих фресках есть четкость силуэтов, гармония ритмов. Однако стремление художника к стилизации под древнерусскую стенопись и желание подчинить всё архитектурным плоскостям приводило подчас к схематизму в изображении современной жизни.

Несмотря на это, фрески Музея охраны материнства, написанные В. Фаворским совместно с Л. Бруни¹ (*стр. 311*), явились интересной попыткой найти иное решение для монументальной живописи по сравнению с росписями казарм имени Дзержинского, клуба «Пролетарий» и им подобными.

¹ Бруни Лев Александрович (1894—1948). Учился в Академии художеств (не закончил), а также в Академии Жюльена в Париже (1912). Входил в «Мир искусства», «Маковец», «4 искусства», «Союз советских художников». Работал в области акварели, монументальной живописи, скульптуры.



Л. Бруни. Детский сад. Фреска. 1933 год.
Музей охраны материнства и младенчества в Москве.

Решение, предложенное Фаворским и Бруни, не было бесспорным, но оно было несомненно более художественно-направленным, потому что вместо рапховского примитивного иллюстрирования злободневных лозунгов художники искали здесь образного воплощения темы специфическими средствами монументальной живописи. Правда, это осуществлялось здесь ценой одностороннего увлечения плоскостными приемами стенописи, в ущерб новому содержанию и реалистической выразительности образа человека.

Поиски специфически-монументального образного воплощения нашей действительности средствами стенописи было главным, что объединяло творчество различных, не похожих друг на друга художников, работавших в эти годы в области фрески,— Е. Лансере и А. Дейнеки, В. Фаворского и Н. Чернышева, Л. Бруни и Ф. Малаева, С. Герасимова (стр. 313) и А. Гончарова.

Борьба против безыдейности, стилизаторства и вульгаризаторского понимания задач монументальной живописи, которая происходила в нашем искусстве в конце 20-х — первой половине 30-х годов, была связана со значительными сдвигами в сознании и творчестве каждого художника, на каких бы позициях он раньше не стоял. Постепенно изживая в своем творчестве эти недостатки, монументалисты действительно искали художественные средства, которые соответствовали бы новому жизненному содержанию.

Под влиянием общего хода развития советского искусства усилился процесс творческой перестройки и тех художников, которые еще не преодолели формалистические и догматические тенденции в решении специфических проблем фрески, мозаики и декоративного панно, и тех, кто недостаточно понимал своеобразие реалистических форм монументальной живописи в отличие от станковой.

Сама действительность определила тот перелом, который происходил в области монументальной живописи. Новые черты советской монументальной живописи сказались уже в середине и во второй половине 30-х годов, когда утвердились социалистические основы жизни, на базе которых стал возможен подъем монументального искусства. Развитие советской архитектуры и появление ряда больших художественных ансамблей привели к тому, что монументальная живопись постепенно становится неотъемлемой их частью, выступая в синтезе с архитектурой. В создании таких ансамблей, как станции метрополитена второй очереди, гостиница «Москва», здания филиала Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси, Верховного Совета УССР в Киеве, важнейшие павильоны СССР на всемирных выставках 1937 и 1939 годов и грандиозный ансамбль ВСХВ, монументальной живописи отводится заметное место.

Во второй половине 30-х годов перед изобразительным искусством встали новые большие задачи: художники работали над тем, чтобы в возвышенных монументальных образах воплотить изменения, происшедшие в жизни народа, прославить всемирно-исторические победы социализма в нашей стране. Монументальная живопись в силу своих специфических особенностей открывала перед художниками большие возможности для решения этой задачи.

Видное место в развитии советской монументальной живописи занял в 30-х годах Е. Лансере, который имел немалый опыт в этой области, хотя только в годы советской власти во всю ширь смогло развернуться его дарование монументалиста.

В течение 20-х — начала 30-х годов складывался реалистический метод Лансере-монументалиста. Большую роль при этом сыграли его многочисленные графические и живописные работы, сделанные во время пребывания на Кавказе в 1921—1933 годах. К числу наиболее значительных живописных произведений Лансере этих лет относится триптих «Красные партизаны Дагестана спускаются с гор на защиту Советской власти» (1929—1931 гг.), портретные зарисовки грузинских крестьян, рабочих рудников, величественные пейзажи Грузии. Именно в самой окружающей жизни, в своих современниках находил Лансере значительные монументальные образы, которые мы видим в его росписях 30-х годов.

В построении композиций своих росписей он стремился «ухватить обыденное, живое движение» фигур¹. Лансере считает, что великим принципом декоративности является «скрытость симметрии, порядка»². Огромное значение в монументальной живописи придавал Лансере четкой реалистической проработке пластической формы. В его живописи форма и цвет, светотень и колорит неразрывно связаны друг с другом: Лансере как бы «рисует цветом», выявляя пластическую форму с помощью градации теплых золотисто-оранжевых и холодных голубоватых тонов. Все компоненты художественной формы мастер стремится подчинить соз-

¹ Е. Лансере. Неопубликованный дневник. 8 июня 1933 г. (Здесь и далее дневники Е. Лансере цитируются по кн.: В. Толстой. Советская монументальная живопись. М., 1958, стр. 82—83).

² Там же.



С. Герасимов. В горном ауле. Роспись санатория Наркомтяжпрома. 1937 год.

Сочи.

данию монументального образа, подразумевая под этим «величавость, грандиозность выражения в пластике сильнейших положений или переживаний»¹.

Первой крупной монументальной работой Лансере после Октября была роспись фойе вновь выстроенного архитектором А. Дмитриевым Дворца рабочего в Харькове (1931—1932 гг.). В одной из двух больших композиций — «Крым» — на переднем плане изображена группа молодых туристов во время похода. В другой композиции представлен один из эпизодов гражданской войны на Кавказе — встреча частей Красной Армии с местными партизанами. Работая над композицией своих росписей, художник сумел удачно связать их с интерьером Дворца: расположение фигур и ритмическое построение горного пейзажа вторят движению марша лестниц, ведущих на второй этаж.

Сотрудничество Лансере с архитектором А. Дмитриевым, так же как и последующая его работа с архитектором А. Щусевым, — пример плодотворного творческого контакта, обеспечивающего успех синтеза архитектуры и монументальной живописи.

В 1932—1933 годах Лансере пишет на стенах главного вестибюля Государственного музея Грузии в Тбилиси две большие фрески: «Выступление батумского пролетариата в 1902 году» и «Закладка Закавказской ГЭС близ Тбилиси»².

¹ Е. Лансере. Неопубликованный дневник. 24 сентября 1939 г.

² Последняя не сохранилась.

В композиции «Выступление батумского пролетариата» художник воссоздает реальное историческое событие. Не отступая от исторической правды, Лансере решает композицию фрески с учетом возможностей и специфики стенописи. В качестве сюжета он берет не какой-нибудь один эпизод, а развертывает синтетическую картину события: в центральной группе изображена сходка революционеров перед выступлением батумских пролетариев; показанный на втором плане драматический эпизод штурма батумской тюрьмы является как бы естественным следствием того, что изображено на первом плане.

Наряду с такой временной связью, в этой фреске существует и другая, эмоциональная связь между изображением сходки революционеров и штурмом тюрьмы: кажется, что напряженное внимание, с которым смотрят вправо изображенные на переднем плане революционеры, относится непосредственно к сцене штурма, разворачивающейся в глубине. Такая двоякая — временная и идейно-композиционная — связь всех частей фрески помогает представить события в их логическом развитии.

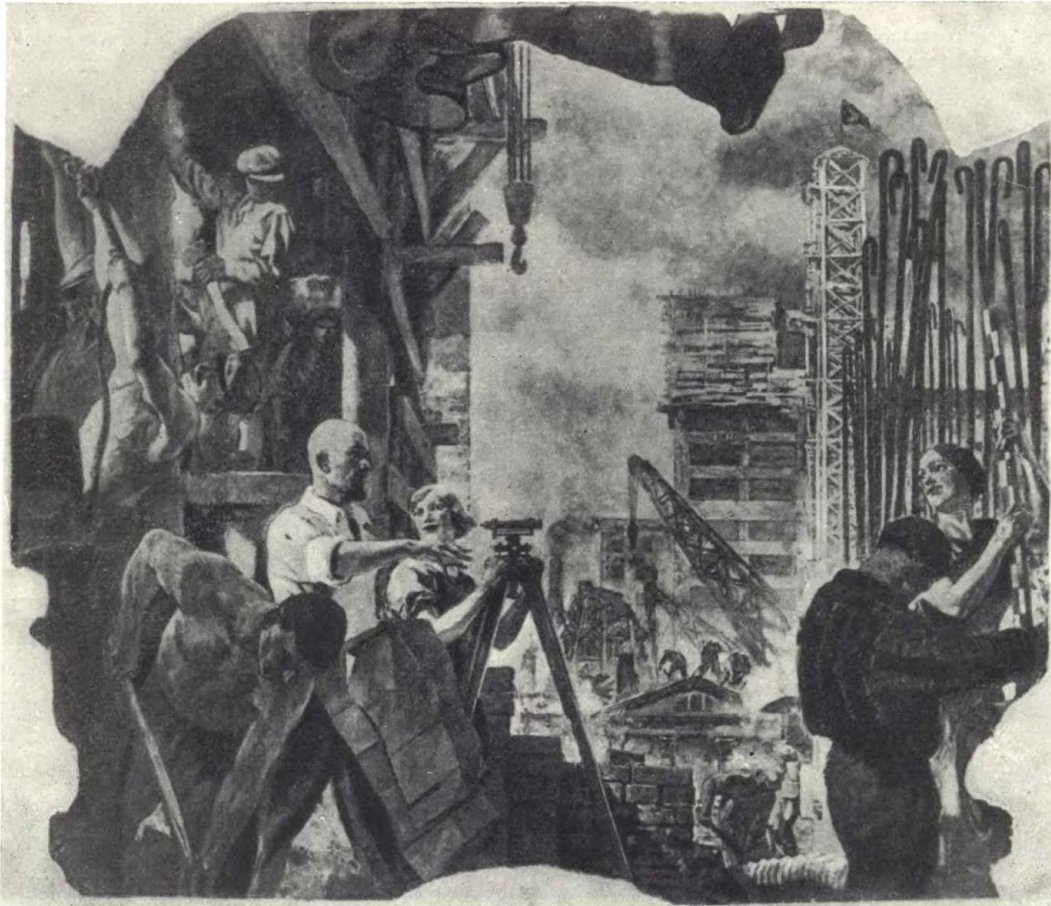
При этом Лансере соблюдает все требования декоративности стенописи: его монументальная фреска построена так, что не разрушает, а наоборот, подчеркивает поверхность стены, которую украшает, хотя фигуры в этой фреске выглядят объемными и реальными, находящимися в трехмерном пространстве. Объединению изображения с плоскостью стены помогает особое «кулисное» построение композиции в виде ряда пространственных планов, параллельных плоскости стены, на которой помещена фреска, но, в то же время, как бы уходящих в глубину и словно «тающих» во влажном воздухе морского побережья. Так вполне органично и реалистически решена в этой фреске проблема единства изобразительного и декоративного начала в стенописи.

Роспись музея Грузии была важной вехой в творчестве Лансере. С начала 1933 года Лансере принимается за подготовку к росписи плафона огромного ресторанный зала Казанского вокзала (архитектор А. Щусев). История создания этих росписей восходит еще к дореволюционному времени. Незадолго до Октябрьской революции, в 1916 году, группе художников из «Мира искусства»¹ было предложено расписать большой зал Казанского вокзала. Центральный плафон Лансере задумал тогда в виде сложной и пышной аллегии в духе барочных плафонов.

Спустя семнадцать лет, в новых исторических условиях, Лансере, которому предстояло теперь одному написать многочисленные живописные вставки на сводчатом орнаментированном потолке, подошел к решению этой задачи совершенно по-иному.

В основу замысла Лансере положил идею единения народов Советского Союза. Художник подчеркнул в советской действительности те явления, которые особенно характеризовали особенности различных краев нашей Родины.

¹ Александру Велуа, З. Серебряковой, М. Добужанскому, Е. Лансере, Н. Рериху.



Е. Лансере. Строительство Москвы. Эскиз росписи плафона ресторана зала Казанского вокзала в Москве. 1933 год.

Собственность семьи художника.

Например, в композиции, посвященной реконструкции Москвы, Лансере изобразил леса новостроек, а на первом плане — геодезистов, прокладывающих новые прямые магистрали столицы (стр. 315). В «Мурмане» изображены двое рыбаков, поднимающих паруса своей шхуны, да клочок свинцового неба, виднеющийся между парусами, а у зрителя складывается яркий образ этого морского полярного края (стр. 316). Советский Узбекистан воплощен художником в образе молодой женщины, сбросившей паранджу и свободно распростершей руки навстречу вольному ветру. Такое же яркое олицетворение получил образ Азии, идущей к новой жизни (цветная вклейка).

Композиции своих живописных вставок Лансере построил так, чтобы они естественно и непринужденно входили в прихотливые по своему рисунку обрамления. Колорит этих росписей построен на преобладающих теплых лиловатых тонах, которые, в сочетании с напряженной и глубокой гаммой желтых, красных, коричнево-



*Е. Лансере. Мурман. Роспись плафона
ресторанного зала Казанского вокзала в Москве.
1933—1934 годы.*

места к сюжету». Этот принцип позволял лучше связать роспись с архитектурой и насытить ее жизненным содержанием, гармонирующим с назначением того здания, в котором эта роспись помещена.

Сюжетом для росписи ресторанного зала гостиницы «Москва» Лансере взял народный праздник. Мотив почного карнавала позволил здесь создать в плафонной композиции нарядное и яркое зрелище: изображены оживленные праздничные толпы людей с факелами на балконах и легких перекидных мостиках. Правда, картина этого праздника носит несколько отвлеченный вневременной характер,

палевых цветов, противопоставлены холодной окраске зала (белая лепнина, синий фон потолка и т. п.). Однако, как признавал сам художник, им был недостаточно учтен закон «потухания» красок на большом расстоянии, в силу чего живописные вставки выглядят значительно темнее, чем их лепное декоративное обрамление: тем самым первоначальная мысль — создать иллюзорно-пространственное углубление потолка — полностью не осуществилась.

Во второй половине 30-х годов пространственные живописные плафоны получают большое распространение в советской архитектуре. Одной из крупнейших работ этого рода была роспись потолка ресторанного зала гостиницы «Москва», осуществленная Лансере в 1935—1937 годах.

Во многом художник должен был заново решать целый ряд проблем плафонной живописи, так как традиции этого искусства были давно утрачены. Правда, превосходное знание наследия мировой живописи, а также опыт, накопленный самим Лансере, делали его наиболее подготовленным к решению этой задачи.

Обширное поле площадью в 128 квадратных метров нужно было заполнить одной живописной композицией. В своих исканиях Лансере исходил из принципа — «от условий



*Е. Лансере. Азия к новой жизни. Эскиз росписи плафона ресторанного зала,
Казанского вокзала в Москве. 1933 год.*

Музей архитектуры Академии строительства и архитектуры СССР.

напоминая скорее венецианский карнавал, чем современный праздник. Отчасти это объясняется тем, что именно тогда Лансере переоценивает свое прежнее неприязненное отношение к пространственным плафонам Тьеполо и увлекается его праздничными фантастическими решениями.

Надо учитывать, что это был один из первых опытов такого рода, и Лансере сумел показать большие возможности, таящиеся в подобных пространственных решениях. Пышный декоративный стиль этой росписи был вполне органичен для такого парадного зала, решенного А. Щусевым в духе классицизма с введением малахитовых столбов и пилястр цвета ляпис-лазури.

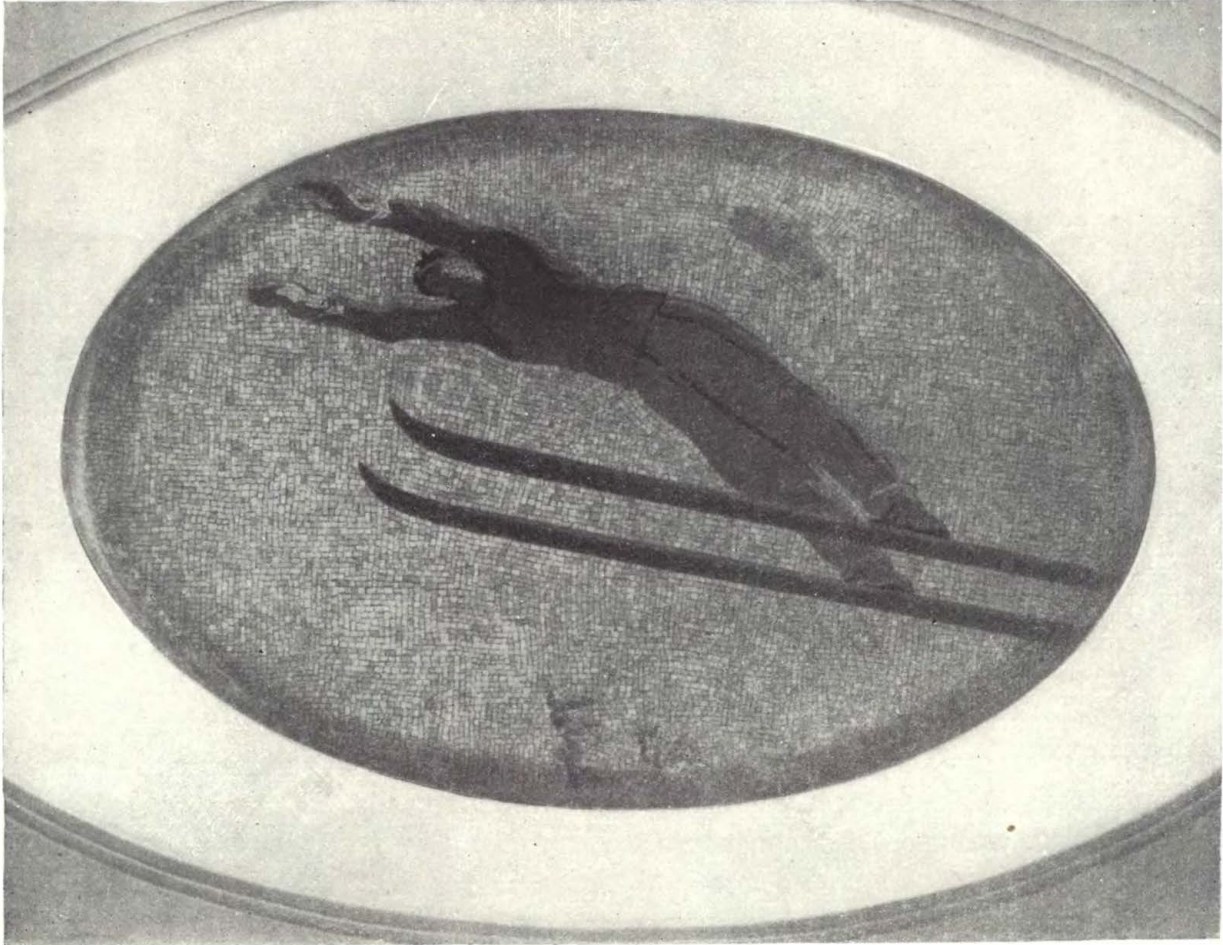
Поиски композиционной схемы росписи прошли целый ряд стадий. Наконец Лансере остановился на центрической симметричной композиции со стройным архитектурным костяком, делящим все огромное прямоугольное поле плафона на три равные части. Четыре перспективно уходящих ввысь столба по углам и перекинутые между ними в два яруса арки организуют всю композицию плафона. Этот архитектурный каркас позволил художнику непосредственно связать пространство, изображенное в плафоне, с архитектурным интерьером и добиться с помощью четко обозначенных пространственных планов впечатления большой глубины.

Пространственно-иллюзорное решение потолка требовало от художника высокого мастерства, большой подготовительной работы и творческого дерзания. Ввиду обширной площади плафона здесь была непригодна обычная перспектива — потребовалось гораздо более сложное построение с тринадцатью точками схода и допущение других условностей в перспективе и композиции. Благодаря математически выверенному уменьшению масштаба фигур, был достигнут последовательный, логически оправданный переход от одного пространственного плана к другому.

Важную роль в плафоне Лансере играет колорит. Художник использовал здесь идущий снизу золотисто-желтый свет электрических огней и факелов и холодный, серебристо-голубоватый лунный свет, бесстрастно льющийся с высоты ясного ночного неба. Сочетание теплых и холодных оттенков позволило художнику подчеркнуть объемность, пространственность всех форм, красочность разнообразных одеяний. Мотив вечернего освещения позволил, кроме того, с помощью контрастов светлых и затененных планов, усилить впечатление пространственной глубины плафона.

Опыт Лансере при создании плафона гостиницы «Москва» был подхвачен художниками в ряде живописных плафонов, возникших вскоре после Великой Отечественной войны. Этой крупнейшей плафонной росписи Лансере суждено было стать последней его работой в области плафонной живописи. Два других, более поздних его замысла — плафон для Большого театра (1940 г.) и для театра имени Моссовета (1944 г.), представлявшие собой также живописно-пространственные композиции, остались неосуществленными.

Над созданием монументальных живописных композиций для потолка в довоенные годы работал целый ряд художников. Но лишь немногие из них добились успеха в этой сложной и весьма специфической отрасли монументальной



*А. Дейнека. Лыжник. Мозаика.
Плафон на станции метрополитена «Маяковская» в Москве. 1938 год.*

живописи. Прежде всего здесь следует отметить работу одного из самых ярких и самобытных советских художников — А. Дейнеки.

Вторая половина 30-х годов — период особенно активной и плодотворной деятельности Дейнеки в области монументальной живописи.

На станции второй очереди московского метрополитена «Маяковская» (1938 г.) Дейнека одним из первых применил смальтовую мозаику¹. Архитектор А. Душкин, решив станцию как единый просторный зал с двумя рядами легких столбов, облицованных нержавеющей сталью, ввел мозаичные плафоны в качестве завершения небольших овальных куполов центрального нефа. А. Дейнека, ко-

¹ Еще раньше попытки возродить искусство смальтовой мозаики делали художники В. Бордиченко, создавший в 1934—1935 годах для театра имени Мейерхольда мозаичный фриз с изображением сценических персонажей Гоголя (не установлен), а также Л. Фейнберг и Е. Лансере, выполнившие в 1937 году геральдическую мозаичную композицию для здания Военной академии имени М. В. Фрунзе.



*А. Дейнека. Прыжок с шестом. Мозаика.
Плафон на станции метрополитена «Маяковская» в Москве. 1938 год.*

тому было поручено создание живописных композиций для плафонов, правильно понял замысел зодчего и создал произведения, по своему настроению и образному строю перекликающиеся как с самой архитектурой, так и с полной силой и радости поэзией В. Маяковского, которая несомненно вдохновляла обоих авторов.

В обширном цикле, состоящем из 34 мозаичных плафонов, рассказано о жизни страны социализма за одни сутки. Посетитель, сошедший с эскалатора, видит над головой мозаичные композиции, характеризующие утро нашего обычного трудового дня. По мере движения в глубь подземного зала яркие солнечные краски мозаик меркнут, и на смену плафонам, изображающим напряженный трудовой день страны, приходят другие, рассказывающие о ее ночной жизни. Богатство впечатлений, чувств, мыслей, рожденных этим мозаичным циклом, достигается не только разнообразием сюжетов, но и всем его образным строем.

Стремясь к обобщению, художник при изображении человеческого тела пользуется локальными цветовыми пятнами. Его палитра — красный, черный, белый и голубой локальные цвета, кое-где обогащенные золотой и серебряной смальтой, которая при соответствующем освещении дает эффектные блики. Такое лаконичное цветовое решение помогло художнику «избежать рыхлости», «импрессионистичности манеры», говоря его же словами¹.

Большие композиционные трудности ставила перед художником форма небольшого овального плафона, изображение в котором надо было строить пространственно, перспективно. Дейнека пришел к единственно правильному в данном случае выводу, что при этих условиях более удобно вынести точку схода за пределы плафонного поля. Это позволило художнику расположить фигуры так, чтобы ритмически лучше связать их силуэты с конфигурацией плафона. Особенно удачны в этом отношении композиции «Лыжник» (стр. 318), «Пловцы», «Прыжок с шестом» (стр. 319), «Стратостат» и другие. В своих мозаиках на станции «Маяковская» А. Дейнека решительно выступал против той теории монументализма, которая, «во имя „тектоники стены“, допускает лишь двухмерные решения изображения». Эту теорию Дейнека называет беспомощной перед лицом практической задачи². Однако в процессе работы над мозаичными плафонами сказался известный разрыв между замыслом плафонов и исполнением их в материале. При переводе картонов в материал мастерами Мозаичной мастерской Академии художеств в Ленинграде, мозаичная поверхность плафонов, их фактура, оказалась несколько «засушенной», равноценной по трактовке как основных, так и второстепенных частей композиции.

Проблему единства мозаик с архитектурой, несмотря на то, что художник сделал все от него зависящее, здесь не удалось вполне удовлетворительно решить, так как мозаики оказались глубоко «утопленными» в двойном овальном куполе, в результате чего рассматривать их очень трудно.

И все же, несмотря на эти недостатки, первый опыт введения мозаики в архитектуру метрополитена себя полностью оправдал. Работа Дейнеки на станции «Маяковская» явилась значительным этапом в развитии советской монументальной живописи.

Другой крупной работой А. Дейнеки в области плафонной живописи была роспись потолка зала Бурят-Монгольской АССР в павильоне Дальнего Востока на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года. Плафон посвящен известному в то время женскому лыжному пробегу Улан-Удэ — Москва. По своему композиционному принципу он примыкает к мозаичным плафонам на станции «Маяковская».

На одном конце вытянутого в длину трехчастного плафона художник поместил несколько сосен и лиственниц, характерных для дальневосточного пейзажа,

¹ А. Дейнека. Мозаика метро.— «Творчество», 1938, № 11, стр. 16.

² А. Дейнека. Художники в метро.— «Искусство», 1938, № 6, стр. 78.

а на другом — Спасскую башню Кремля. Спортсменки изображены как бы на различных этапах их пути к Москве. Если те, кто ближе к исходному пункту, еще целиком поглощены самим движением, то по фигурам двух крайних лыжниц уже ясно видно, что конечный пункт пробега близок: они словно остановились на гребне горы, откуда раскинулась величественная панорама Москвы.

Важной чертой монументальной живописи Дейнеки является то, что его герои — это наши современники, показанные в их реальной жизненной среде.

Вместе с тем, некоторые из произведений Дейнеки этого периода говорят о непоследовательности и противоречивости его метода. В них еще сказывается схематизм построений, интерес только к внешней, моментальной фиксации движений человеческой фигуры. Таковы, например, панно «Стахановцы» для павильона СССР на Парижской выставке 1937 года¹, а также отчасти большие фрески на ВСХВ, помещенные на двух специальных щитах при входе в раздел «Новое в деревне» — «Крестьянское восстание» и «Спор на меже» (1939 г.).

В основу этих своих композиций художник положил эскизы неосуществленных росписей клуба Наркомзема (1934 г.), перенеся оттуда и некоторые присущие этим эскизам особенности.

Контрастное противопоставление — излюбленный композиционный прием Дейнеки. Такой прием позволяет художнику ярко и броско, как в плакате, выявить основную идею произведения. Поэтому росписи Дейнеки, с их динамичным движением фигур и выразительными силуэтами, так легко и сразу «читаются». Это первое мгновенное впечатление является в то же время и самым сильным.

Нетрудно заметить, что там, где особенности монументальной композиции требуют декоративно обобщенной трактовки образа человека, творческий метод Дейнеки позволяет гораздо успешнее справляться с задачей. Там же, где на первый план выдвигается требование глубокого психологического раскрытия образа (например, в монументальных композициях исторического характера), указанные приемы менее плодотворны.

Уже на основании рассмотренных произведений Е. Лансере и А. Дейнеки можно судить об общем направлении, в котором развивалось искусство монументальной живописи рассматриваемого периода, и шли искания отдельных художников, работавших в этой области.

Монументально-декоративная живопись все больше проникает в эти годы в архитектуру наших новых гостиниц, санаториев, библиотек, клубов, театров, кинотеатров и других общественных зданий. Довольно широко росписи применяются в детских учреждениях — Дворцах пионеров, детских театрах, школах и т. п. Наиболее интересными среди них являются выполненные Мастерской монументальной живописи Академии архитектуры под руководством В. Фаворского и Л. Бруни росписи Центрального дома пионеров и октябрят в Москве (1935 г.) и Дома пионеров в г. Калинин (1940 г.), а также фрески двух комнат народного

¹ Воспроизведено в кн.: В. Толстой. Советская монументальная живопись, стр. 93.



*В. Васильев, Е. Зернова, К. Купецко, И. Пастернак, Т. Покровская, Б. Шатилов,
И. Штанге под руководством Ю. Пименова. Физкультурный парад.
Роспись в павильоне СССР на Международной выставке в Нью-Йорке. Фрагмент. 1939 год.*

творчества в Ленинградском Дворце пионеров (1937 г.), написанные художниками-палешанами в характерном для них условно-декоративном духе.

Для того, чтобы получить представление о процессах, происходивших в этом виде искусства на протяжении 30-х годов, следует также обратиться к оформлению павильонов СССР на международных выставках в Париже в 1937 году и в Нью-Йорке — в 1939 году и к ансамблю Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года.

В павильоне СССР на выставке в Нью-Йорке монументальная живопись уже занимала значительное место в экспозиции. Панно, украшавшие вводный и заключительный залы, были более органично связаны с архитектурой, чем в Советском павильоне на Парижской выставке.

При входе в павильон СССР на Нью-Йоркской выставке открывалось огромное панно «Знатные люди страны Советов». Авторы — В. Ефянов, А. Бубнов,



П. Соколов-Скаля. Взятие Зимнего.

Панно в Главном павильоне на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1939 год.

Т. Гапоненко, Г. Нисский, В. Одинцов, А. Пластов, К. Ротов, Д. Шмаринов, М. Сидоров, А. Лавров и В. Крайнев — решали композицию своего панно как фронтальное шествие фигур — мотив, который впервые был применен А. Дейнекой в панно «Стахановцы» для Парижской выставки. Отдельные портретные фигуры художники объединили в целостную торжественную, хотя, может быть, и несколько плакатно-демонстративную композицию. Разбив сплошную шеренгу демонстрантов на ряд хорошо обозримых групп, авторы нью-йоркского панно избегли скучной монотонности. Виднеющиеся на втором и на третьем плане фигуры усиливают впечатление оживленного людского потока,двигающегося навстречу зрителю. Введение в роспись архитектурных и пейзажных элементов конкретизирует картину всенародной праздничной демонстрации.

Изображенные на переднем плане панно ступени широкой лестницы непосредственно переходят в небольшой ступенчатый постамент, на который было установлено это огромное полотно, а скульптуры, расположенные по его краям,



*А. Бубнов, Т. Гапоненко, Д. Шмаринов. Мастера высоких урожаев.
Панно в Главном павильоне на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве.
Правая сторона. 1939 год.*

еще теснее связали живописную композицию с архитектурным пространством зала.

Заключительный зал павильона СССР в Нью-Йорке украшало большое, светлое и жизнерадостное панно «Физкультурный парад», написанное бригадой художников в составе В. Васильева, Е. Зерновой, К. Купецио, И. Пастернака, Т. Покровской, Б. Шатилова, И. Штанге во главе с Ю. Пименовым (стр. 322).

На Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года монументальная живопись заняла еще более важное место в экспозиции павильонов, выполняя функции «монументальной пропаганды». Живописные панно, фрески, плафоны, росписи фасадов внушали посетителям выставки чувство гордости за свою Родину, придавали отдельным павильонам своеобразный национальный колорит, а всему ансамблю — праздничную приподнятость.

Наиболее интересные произведения монументальной живописи на выставке были в Главном павильоне, павильонах «Животноводство», Московской области, Дальнего Востока, Киргизии, Азербайджана, МОПР и некоторых других.

В аванзале Главного павильона посетителя встречали два больших историко-революционных панно П. Соколова-Скаля.

В композицию «Взятие Зимнего» (стр. 323) художник удачно включил широкую дугу арки Генерального штаба, в проеме которой видна Дворцовая пло-



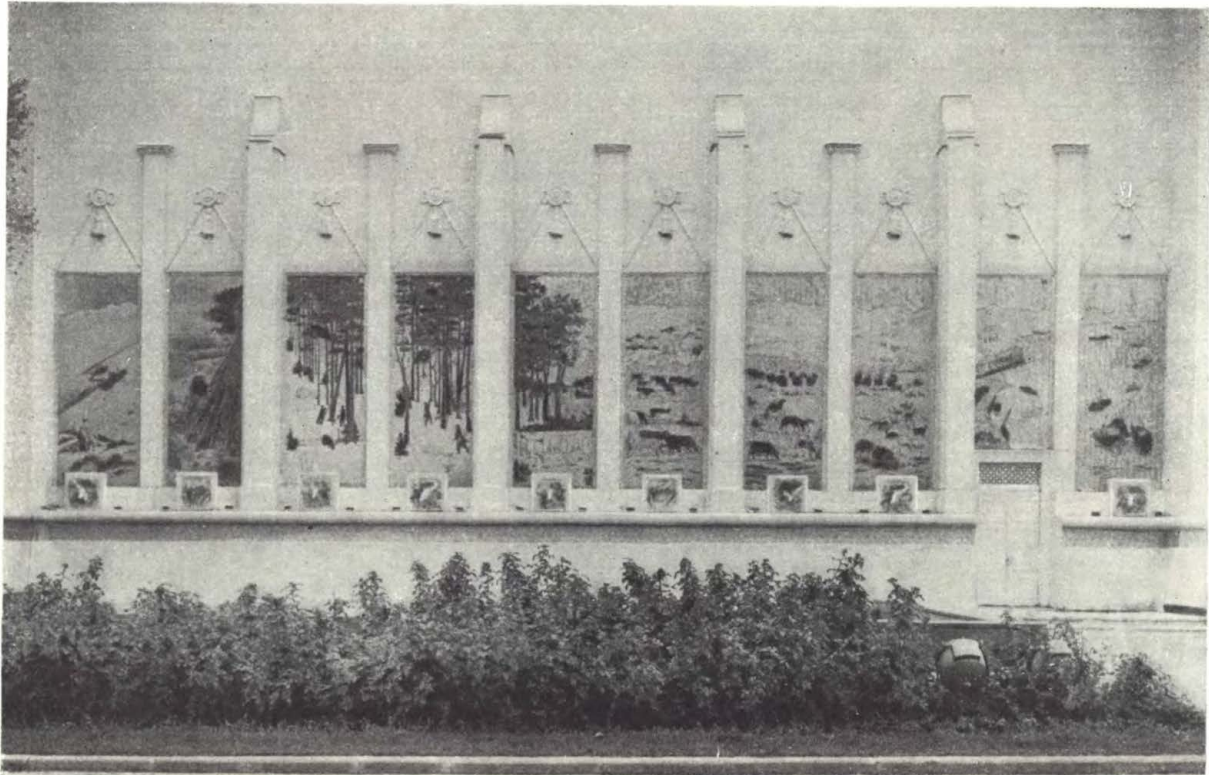
*А. Бубнов, Т. Гапоненко, Д. Шмаринов. Мастера высоких урожаев.
Панно в Главном павильоне на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве.
Левая сторона. 1939 год.*

щадь, толпы восставших и Александровская колонна, словно рассеченная надвое лучом прожектора. Под сводом этой арки, освещаемой вспышками огня, на башне броневика вырисовывается фигура матроса со знаменем.

Значительно слабее оказалось другое панно П. Соколова-Скаля «Приезд В. И. Ленина в Петроград в апреле 1917 года». В нем явственнее проявились недостатки, свойственные и некоторым другим его работам: отсутствие чувства меры, сочетание наигранной патетики с бытовизмом, неточности, допущенные в рисунке, некоторая неестественность и «театральность» колорита.

Центральное место в Главном павильоне занимало панно А. Бубнова, Т. Гапоненко и Д. Шмаринова «Мастера высоких урожаев» (стр. 324, 325). В основу его был положен композиционный принцип их панно на Нью-Йоркской выставке и та же идея — создать образ победного шествия социализма в нашей стране. Волнообразный «колышущийся» ритм фронтального шествия, усиленный движением взлетевшего над шеренгой легкого алого полотнища, теплый колорит придают этому панно, выполненному живописно-декоративными методами, настроение праздничной приподнятости.

В павильоне «Животноводство» в небольшом панно «Объездчик табунов» А. Пластов создал монументальное произведение, овеянное дыханием широких



А. Гончаров, В. Эльконин. Роспись фасада павильона Дальнего Востока на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. Фреска. 1939 год.

степных просторов. Сюжет панно незамысловат, в его построении нет внешних эффектов, но его композиция очень тектонична и стройна: в ней есть широкий эпический размах и волнующее ощущение приволья родной земли.

В павильоне «Животноводство» помещался также триптих Г. Савидского, относящийся к числу лучших монументально-декоративных работ на Выставке. На боковых его крыльях («Бега» и «Скачки») в стремительном движении изображены бешено несущиеся кони. В центральной части триптиха («Маневры») это бурное движение сменяется торжественным фронтальным шествием конницы, проходящей церемониальным маршем перед командующим, принимающим парад.

Для павильона Киргизской ССР художник А. Мизин¹ написал фреску «Киргизское восстание 1916 года», в которой хорошо раскрыт идейный смысл этого исторического события. Во фреске А. Мизина совмещены разные эпизоды восстания, показаны различные места, охваченные его огнем, но при этом все подчинено драматической сцене, развертывающейся на переднем плане. В центре композиции — группа из трех фигур: двое карателей и связанный по рукам молодой

¹ Мизин Александр Васильевич (род. в 1900 г.). Окончил в 1927 году Киевский художественный институт, принимал участие в ряде росписей на Украине в 20-х годах под руководством М. Бойчука. С 1934 года работал в Москве как живописец-монументалист. В 1948—1960 годах работал на Украине.



*А. Гончаров, В. Элькон и н. Роспись фасада павильона Дальнего Востока
на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве.
Фрагмент. Фреска. 1939 год.*

повстанец. Уже в самом построении этой группы ясно выражен ее идейный смысл: кольцо карателей, которое с обеих сторон как бы охватывает молодого киргиза, решительно рассечено надвое сильной и смелой вертикалью его фигуры.

Вся фреска пронизана общим настроением, единым ритмом, органически объединяющим фигуры людей и пейзаж, разворачивающийся на заднем плане. Колорит фрески — приглушенный и мрачноватый, с преобладающими в нем бурозелеными и коричневыми тонами, характерными для суровой природы Киргизии.

Важная роль была отведена монументальной живописи в наружном и внутреннем убранстве павильона Дальневосточного края. Архитектурный образ этого павильона трактовался как образ неприступной крепости на крайних восточных рубежах СССР. Декоративные фрески А. Гончарова (в сотрудничестве с В. Элькопиным), представляющие собой десять узких вертикальных панно, помещенных на стене, выходящей на центральную площадь Колхозов, значительно оживляли внешний вид павильона и, вместе с тем, конкретизировали его архитектурный образ (стр. 326). Окидывая взглядом роспись, зритель видел хлебные поля с работающими на них комбайнами, хвойные леса с дичью, обширные степные и тундровые пастбища, с пасущимися на них огромными табунами коней и оленей, морское побережье, с виднеющимися в открытом море парусниками рыбаков и торговыми пароходами. Обо всем этом художники рассказали языком декоративной живописи, с помощью лаконичных черно-лиловых и оранжевых силуэтов фигур, деревьев и гор, вырисовывающихся на общем светло-золотистом фоне. Этот скупой, но точный язык декоративной росписи, рассчитанной на восприятие издали, на открытом воздухе и чем-то напоминающей приемы старинной китайской живописи, живо воссоздает природу советского Дальнего Востока во всем ее своеобразии (стр. 327). Другой значительной работой А. Гончарова на выставке была его фреска «Разгон демонстрации безработных в Лондоне», написанная в павильоне МОПР. Она отличается развернутым сюжетным повествованием и менее условным языком стенописи, хотя и в ней важнейшими художественными средствами остаются силуэтная выразительность фигур и ясность фризообразного построения.

Говоря о живописных росписях, украшавших интерьеры павильона Дальнего Востока, следует остановиться также на двух больших триптихах аванзала. Эти триптихи были созданы бригадой художников в составе Ю. Пименова, С. Адливанкина, В. Васильева, Г. Гордон, Г. Нисского, И. Пастернака, Е. Зерновой и изображали «Встречу героев Хасана с колхозниками Дальнего Востока» и «Приезд переселенцев в приамурский колхоз».

Триптихи бригады Ю. Пименова очень четки по своему композиционному построению, декоративны, хорошо связаны по масштабу и ритму с архитектурой аванзала. Но, стремясь к устойчивому равновесию и торжественной величавости целого, художники прибегают порой к слишком простым принципам симметрии.

В создании монументально-декоративных росписей и панно для ВСХВ и павильонов международных выставок принимали участие многие видные советские живописцы, что сыграло свою роль в развитии нашей монументальной живописи.

Правда, приток большого числа художников, ранее в этой области не работавших, имел и свои отрицательные стороны. Некоторые из них плохо знали специфику монументальной живописи с ее непреложными требованиями широты обобщения, декоративности и органического единства с архитектурой. Такие художники подчас переносили из своих станковых работ черты, чуждые монументальной живописи, — бытовую трактовку темы, фрагментарность композиции, эскизность и импрессионистичность живописной манеры и т. п. Отчасти поэтому на ВСХВ и в некоторых других общественных зданиях в конце 30-х — начале 40-х годов появилось немало поверхностных панно, далеких от правды жизни и лишенных монументальности, а порой несущих явные следы влияния культа личности. Но не эти работы определяли лицо советской монументальной живописи в период исторических побед социализма в нашей стране.

В целом Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 1939 года, как и оформление других важнейших общественных сооружений этого периода свидетельствовали об известных достижениях социалистического реализма в советской монументальной живописи. Однако некоторые художники и теоретики тех лет склонны были трактовать принципы социалистического реализма слишком узко и догматически, исходя из наиболее привычных и распространенных в то время форм станковой картины жанрово-бытового характера и не учитывая, что социалистический реализм в монументальной живописи отнюдь не снимает проблемы специфики художественных средств этого особого вида изобразительного искусства и потому имеет иные, чем в станковой живописи, формы и закономерности.

С другой стороны, практика этих лет показала, что некоторые монументалисты узко и догматично понимали особенности художественного языка монументальной живописи и под флагом борьбы за ее специфику по существу отрицали возможность развития этой области искусства по пути социалистического реализма. Борясь за специфику монументальной живописи, советские художники должны были преодолевать односторонность этих обеих точек зрения, вырабатывать новое понимание форм этой живописи, в которой монументальность и реализм составили бы единое органическое целое.

Бесспорные успехи социалистического реализма во всех областях советского искусства 30-х годов оказали благотворное воздействие и на тех, кто придерживался «крайних» точек зрения, заставляя их постепенно отказываться от односторонности взглядов на монументальную живопись.

Серьезные сдвиги в сознании и творчестве художников под влиянием требований социалистической действительности ясно сказались в ряде росписей на ВСХВ, в частности, в работах М. Родионова, Л. Бруни, О. Павленко в павильонах МОПР, Азербайджана, а также и в других росписях Мастерской монументальной живописи Академии архитектуры СССР¹.

¹ Эта Мастерская существовала с 1935 по 1948 год. Художественными руководителями ее были Л. Бруни и В. Фаворский.

На протяжении 30-х годов творчество художников Мастерской монументальной живописи заметно эволюционирует. Чтобы убедиться в этом достаточно сопоставить такие типичные для них работы, как росписи Музея охраны материнства В. Фаворского и Л. Бруни (1933 г.) с их же работами на ВСХВ («Ашуги» Л. Бруни, фреска «Долорес Ибаррури» В. Фаворского в павильоне МОПР и другие) или с росписями Дома пионеров в Калининне (1940 г.).

Среди последних по времени произведений предвоенной монументальной живописи выделяются росписи Центрального театра Советской Армии в Москве (1940 г.), в которых приняли участие самые различные по своим устремлениям художники: А. Дейнека, Л. Фейнберг, Л. Бруни, В. Фаворский, А. Герасимов и П. Соколов-Скала.

В этих росписях, так же как и в живописи на ВСХВ и в павильонах на международных выставках, ясно сказались сильные и слабые стороны нашей монументальной живописи тех лет.

Если откровенно формалистические произведения исчезли со стен наших общественных зданий, то росписей и панно, в которых мы встречаемся со схематическим упрощением образов, приукрашиванием или пассивно-иллюстративным подходом к нашей действительности, наконец, с поверхностным, наигранно-оптимистическим решением, было еще тогда немало.

Работа художников различных творческих устремлений по оформлению ВСХВ, метро, павильонов на международных выставках явилась серьезным практическим испытанием. Эта работа со всей очевидностью показала, что успешное решение идейных и художественных задач, стоящих перед советскими художниками в области монументальной живописи, возможно лишь на основе правильно понятых и глубоко освоенных принципов социалистического реализма.


В процессе значительной работы, проделанной в 1934—1941 годах художниками-монументалистами РСФСР и других республик, происходил отбор художественных сил, определялись различные творческие решения общих для всех задач создания монументального синтетического ансамбля.

Развития советской монументальной живописи довоенного периода нельзя понять, если не учитывать решительных сдвигов, которые происходили в эти же годы в области станковой живописи и графики, где велась неустанная борьба за идейность, мастерство, за критическое освоение мирового реалистического наследия, за глубокое и правдивое отражение всей полноты жизни социалистического общества.



ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО 1917—1934 ГОДОВ¹

Б. Л. Медведев и Ф. Я. Сыркина



В годы гражданской войны театрально-декорационное искусство, тесно связанное как с живописью, так и с театром, органически восприняло все то новое, чем обогатились в первые годы советской власти театр и живопись.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эпоху в театре, сделала театр достоянием народа, средством просвещения и воспитания широких народных масс, освободила его от опеки императорских чиновников и от власти частных предпринимателей. Демократизация театра сыграла революционную роль в его поступательном развитии, обусловила его расцвет.

Новый зритель заполнил залы театров. Этому зрителю была «нужна не изощренная форма, а жизнь человеческого духа, выраженная в простой и понятной, незамысловатой, но сильной и убедительной форме»². Отвечая на запросы нового зрителя, театры начинают очищать репертуар от пошлых мещанских пьес, широко обращаются к русской и мировой классической драматургии. К этим годам относятся и первые, правда еще немногочисленные, опыты постановок пьес советских драматургов.

В 1918 году была создана и поставлена «Мистерия-Буфф» Маяковского, названная тогда Луначарским «единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции»³. С «Мистерии-Буфф» не только начинается большая сценическая судьба драматургии Маяковского. Она открывает многолетний путь

¹ Этот раздел, охватывающий период 1917—1934 годов, из XI тома перенесен по техническим причинам в XII том.

² К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве.— Собрание сочинений в восьми томах, т. I. М., 1954, стр. 395.

³ А. Луначарский. Коммунистический спектакль.— В кн.: «Луначарский о театре и драматургии», т. I. М., 1958, стр. 150.

исканий наших художников и режиссеров в области агитационного романтического спектакля.

Огромное влияние на репертуар театров имели так называемые рекомендательные списки пьес, составлявшиеся учрежденным при Народном комиссариате по просвещению Театральным отделом. В эти списки входили произведения крупнейших драматургов: Горького, Гоголя, Лермонтова, Островского, Сухово-Кобылина, Л. Толстого, Чехова, Лопе де Вега, Шекспира, Шиллера.

Большое значение для ознакомления трудящихся с сокровищами драматургии имела деятельность старейших русских театров — Малого, бывшего Александринского, Московского Художественного, Большого, бывшего Мариинского. Работая над новыми постановками, эти театры продолжали показывать и свои лучшие дореволюционные спектакли в декорациях крупнейших театральных художников конца XIX — начала XX века М. Бочарова, А. Гельцера, А. Васнецова, А. Головина, А. Бенуа, К. Коровина, В. Симова и других. Возобновление таких постановок, как «Спящая красавица» (Большой театр, художник А. Гельцер), «Псковитянка» (Петроград, Театр оперы и балета, художник А. Головин), «Маскарад» (бывш. Александринский театр, художник А. Головин), «На дне» (Художественный театр, художник В. Симов) и другие, свидетельствовало о неуклонном стремлении сохранить лучшие работы русского дореволюционного театрального и театрально-декорационного искусства.

Рядом с продолжавшими существовать театрами, сложившимися еще до революции, в то время возникло огромное количество новых театров и театральных студий, которые чаще всего являлись ниспровергателями традиций, яркими противниками старых школ. Вследствие этого развитие советского театрально-декорационного искусства тех лет было исключительно сложным и многообразным. В поисках новых путей развития театра и декорационного искусства спорили разные режиссерские системы и художественные направления, вступали в соревнование различные методы художественного оформления спектакля, по-разному оценивались роль и существо традиций и новаторства.

Среди первых живописцев, работавших на сценах советских театров, были и мастера старшего поколения и молодые, только что вступившие в художественную жизнь. В спектаклях принимали участие представители многих дореволюционных творческих объединений — передвижники и мирискусники, члены Союза русских художников и «Голубой розы» и т. д. Здесь были Поленов и Симов, Коровин и Головин, Бенуа и Добужинский, Кустодиев и Юон, Лансере и Арапов, Бобьшов и Альмединген и другие. На советские сцены они пришли во всеоружии своих творческих убеждений, опыта и мастерства и уже в годы гражданской войны познакомили массового зрителя с высокими достижениями русского театрально-декорационного искусства.

На первых порах они не принесли в театр ничего принципиально нового. Переходя от станковой живописи к театрально-декорационному искусству, большинство из них выступило сторонниками живописной системы декораций. Поло-

жительное значение этих художников для молодого советского театрально-декорационного искусства заключалось в том, что они явились хранителями и пропагандистами многих крупнейших достижений русского театрально-декорационного искусства второй половины XIX — начала XX века, что многие из них были носителями большой живописной культуры.

Так, Поленов и Симов передавали советскому театру живые традиции передвижничества. Симов, создавший в ту пору декорации к «Шутникам» Островского (Малый театр, 1917 г.), в последующие годы сумел развить эти традиции.

Будучи уже в преклонных годах, Поленов после Октябрьской революции с неослабевающим энтузиазмом продолжал начатое им еще до революции дело создания народного театра. Живя в усадьбе «Борок», он оказывал помощь драматическим кружкам крестьянской молодежи, участвовал в постановке спектаклей как художник-декоратор. Поленов в эти годы выступал не только как продолжатель лучших реалистических традиций русского искусства, но и как один из тех передовых представителей интеллигенции, которые с первых же лет существования Советского государства отдали свои силы строительству новой советской культуры.

«Наша деятельность в настоящее время более нужна, чем когда-либо... театр есть одна из самых широких просветительных школ для народа, но театр, возвышающий человека, а не унижающий его...»¹ Эти слова, написанные В. Поленовым 26 декабря 1917 года, отражали стремления художников-реалистов, начавших работать в советском театре в годы революции. Не случайно именно в то время театральная деятельность Поленова получила заслуженно высокую оценку и всенародное признание. «Имя его, — писал народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский, — навсегда записано в истории театра»².

В годы гражданской войны художники «Мира искусства», хотя эта группировка и не существовала, продолжали много работать в области театральной декорации. Лучшие их произведения принесли несомненную пользу молодому советскому театрально-декорационному искусству. Они отличались большой живописной культурой, острым чувством стиля, тонким вкусом, яркой театральностью и целостностью формы. Такие мастера, как А. Головин, Б. Кустодиев, Е. Лансере, М. Бобышов не только сохраняли, но и развивали высокие достижения прошлого.

А. Бенуа в оформлении балета И. Стравинского «Петрушка» (Петроград, Театр оперы и балета, 1920 г.) с тонким ощущением колорита эпохи создал картины традиционного масляничного гуляния в старом Петербурге. Он передал самую атмосферу праздника, остро сопоставляя пестро разукрашенные веселые балаганские постройки первого плана со строгой архитектурой Петербурга на втором. Использование ярко-синего портала, расписанного цветами, наподобие «окошка

¹ Цит. по кн.: Е. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.—Л., 1950, стр. 415.

² Из письма А. В. Луначарского В. Д. Поленову по поводу его юбилея от 2 июня 1924 г.—В кн.: Е. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания, стр. 426.

косморамы», старинных акварелей и литографий, не производило впечатления мертвой стилизации. Это объяснялось отчасти тем, что, рисуя костюмы, Бенуа воспроизводил не только красоту и своеобразие русской одежды, но и самые народные типы. Он создал целую галерею образов, живых, веселых, задорных, добродушных, лукавых, сметливых кучеров, нянек, скоморохов, сбитенщиков, простых людей из народа.

В 1920 году Бенуа выполнил для петроградского Большого драматического театра декорации к «Венецианскому купцу» Шекспира, отличавшиеся монументальностью, строгой ясностью архитектурных форм.

В эти же годы Добужинский написал тонко передававшие эпоху декорации к драме А. Луначарского «Оливер Кромвель» (Малый театр) и «Горе от ума» А. Грибоедова (Петроградский академический театр драмы).

Особенно много работал на сцене разных театров А. Головин. В 1919 году вместе с Ф. Шаляпиным он восстановил «Псковитянку» (Петроград, Театр оперы и балета), создав величественные, полные патетики и драматизма образы древнерусской архитектуры. В 1919 году оформил оперы «Соловей» И. Стравинского, «Королева мая» К. Глюка, в 1922 году балет «Сольвейг» Э. Грига (стр. 347) — все в Петроградском Театре оперы и балета. Значительным событием явилось художественное оформление Головиным балета Стравинского «Жар-птица» (там же, 1921 г.). Художник достиг здесь гармонического единства живописных образов с музыкой и танцами. Особенно удачными были костюмы. Выразительные по форме, сценичные, изысканные по цвету, они полностью соответствовали своеобразным музыкальным характеристикам персонажей.

Рядом с Головиным работали в ту пору его бывшие ученики и помощники в области театральной декорации — Зандин, Альмединген, Кустодиев.

Плодотворно развивалось в советское время театральное творчество последнего. В эти годы Б. Кустодиев создал романтические эскизы к «Грозе» Островского (неосуществленная постановка, 1918 г.), к «Снегурочке» Римского-Корсакова (неосуществленная постановка Большого театра в Москве, 1918 г.), декорации и костюмы к опере «Вражья сила» Серова (Петроград, Театр оперы и балета, 1920 г.) и живописные декорации к «Царской невесте» Римского-Корсакова (там же, 1920 г.).

Примыкавший к «Миру искусства» М. Бобышов¹ отходит в это время от декоративизма. Он следует за Симовым, создавая жанровые декорации к спектаклю «На дне», показанному в бывшем Александрийском театре в 1919 году.

Наряду с мирискусстниками крупнейшим представителем живописной декорации выступал в ту пору и К. Коровин. В его декорациях, созданных еще до рево-

¹ Бобышев Михаил Павлович (род. в 1885 г.). Окончил училище Штиглица (1907). Работает в театре с 1911 года. В 1924 году руководил Театральной мастерской Художественно-промышленного техникума. С 1926 года руководит театрально-декорационной мастерской сначала ВХУТЕИИ, а затем Художественного института имени И. Е. Репина.

люции, шло большинство спектаклей Большого театра («Аида», «Корсар», «Евгений Онегин», «Дон Кихот», «Конек-Горбунок» и другие). Но им было исполнено и много новых декораций: художественное оформление «Кашея бессмертного» (1917 г.), «Щелкунчика» (1919 г.), «Князя Игоря» (1920 г.) и других, в которых он по-прежнему проявлял себя как большой мастер живописной декорации, талантливый театральный художник, глубоко чувствующий музыкальное содержание оперы и балета. В эти годы Коровин был ведущим художником Большого театра.

Было бы, однако, ошибочным считать, что все сторонники живописной декорации не почерпнули для себя ничего нового в этот богатый событиями период. Не выходя за пределы живописной системы оформления, они уже в ту пору эволюционировали, избавляясь от самоцельного декоративизма, стремясь к более углубленному истолкованию идейного содержания спектакля. Это сказалось на работах Кустодиева, Юона, Бобышова и других. Так, в художественном оформлении «Царской невесты» Кустодиев, по его собственным словам, стремился, чтобы зритель мог «через красочные сочетания сильнее, глубже почувствовать музыку оперы»¹. Деятельность этих художников была связана, главным образом, с академическими театрами, которые в первые годы после революции сплывали вокруг себя художников, продолжавших реалистические традиции искусства прошлого. В Малом театре, например, работали: В. Симов², связанный с передвижниками («Шутники» Островского, 1917 г.), ученик В. Серова Н. Ульянов («Скупой», «Проделки Скапена» Мольера, 1918—1919 гг.), график-иллюстратор Д. Кардовский («Лес» Островского, 1920—1921 гг.), А. Арапов («Посадник» А. К. Толстого, 1918—1919 гг.), К. Юон («Старик» Горького, «Собака садовника» Лопе де Вега, 1918—1919 гг.), Е. Лансере («Юлий Цезарь» Шекспира, 1924 г.). В театрально-декорационное искусство приходят не только те художники, которые подобно В. Симову безраздельно посвятили себя этому жанру, но и те, которые принесли с собой опыт живописцев, рисовальщиков, архитекторов (Б. Кустодиев, В. Шуко и другие).

Лицо театра — это его репертуар. Драматургия, определяющая идейные устремления режиссера и актеров, определяет и работу художника театра. Это непреложный закон театрального искусства. Поэтому важным этапом в развитии театрально-декорационного искусства явилась постановка пьес А. М. Горького на сцене бывших императорских театров, где до Октябрьской революции не разрешалось их ставить.

Постановка пьес Горького представляла для художников нелегкую задачу: необходимо было средствами театрально-декорационного искусства раскрыть

¹ Б. Кустодиев. «Царская невеста». Задуманное и осуществленное.— «Жизнь искусства», 24 сентября 1920 г.

² Симов Виктор Андреевич (1858—1935). Окончил в 1882 году московское Училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у В. Перова, А. Саврасова, И. Прянишникова. Член Московского товарищества художников. Работал в театре с 1885 года, сначала в Московской частной русской опере Мамонтова, затем в «Обществе искусства и литературы». С 1898 года художник Художественного театра. Работал также в Малом театре, в Оперной студии К. С. Стапиславского и в других.



*К. Ю о н. Эскиз декораций к 1 акту пьесы М. Горького «Старик».
Темпера. 1918—1919 годы.*

Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

социальную сущность той среды, в которой происходит действие. Декорации, отвечающие этим требованиям, создал художник Московского Художественного театра В. Симов еще в предреволюционной постановке «На дне».

В 1918 году Малый театр решил включить в репертуар одну из горьковских пьес. Воспользовавшись пребыванием А. М. Горького в Москве, дирекция Малого театра начала переговоры с писателем о постановке его пьесы «Старик». К предложению театра Алексей Максимович отнесся с огромным интересом. Пьеса «Старик» — одно из самых сложных произведений великого писателя, и Малому театру, впервые обратившемуся к горьковской драматургии, не все удалось в этой пьесе. Но для истории советского театрально-декорационного искусства спектакль интересен тем, что в декорациях К. Юона горьковская пьеса была воплощена с большой жизненной полнотой. Если во многих станковых произведениях этого периода К. Юон прибегал к отвлеченным, аллегорическим решениям темы, то в работе над декорациями художник искал жизненно конкретные образы.

Все декорации художник выполнил, исходя из идейного содержания пьесы. Он сумел показать, как от картины к картине нарастает тревога и предчувствие трагической развязки (стр. 336, 337). Это настроение достигает кульминации в художе-



К. Юон. Задний фасад старого дома. Эскиз декораций к IV акту пьесы М. Горького «Старик». Акварель. 1918—1919 годы.

Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

ственном оформлении последнего акта. В пределах жанрового решения Юон сумел передать царящую в доме зловещую напряженность, контрастирующую со спокойным мирным пейзажем.

В этой работе К. Юон выступил приверженцем реалистической живописно-иллюзорной декорации. Он утверждал на советской сцене принципы жанрового решения художественного оформления спектакля. В последующие годы эти принципы получили развитие не только в его творчестве, но и в произведениях многих других мастеров нашего театрально-декорационного искусства.

Наряду с этими устремлениями в советском театрально-декорационном искусстве намечалась и другая тенденция, обусловленная характером репертуара и связанная с тяготением к монументальным героическим формам решения спектакля. Ей присущи использование архитектурного образа и склонность к живописно-объемной системе декораций. Примерами таких произведений были декорации А. Арапова к «Посаднику», В. Щуко к «Дон Карлосу».

Создавая новый репертуар, обращаясь к классике, театры искали пьесы по теме, по идее, близкие современности. Так, Малый театр в 1918 году в дни празднования первой годовщины Октябрьской революции поставил пьесу А. К. Толстого «Посадник», тема которой — защита Великого Новгорода от внешних врагов. Показанная в трудную для молодой республики пору, когда сжималось кольцо интервенции вокруг Советской страны, пьеса о героической обороне осажденного Новгорода приобретала особое политическое звучание. Луначарский писал, что спектакль Малого театра производил сильнейшее впечатление «всей совокупностью

эмоционально-художественного настроения...»¹. И в этом велика была заслуга художника А. Арапова².

Постановщики и художник стремились к тому, чтобы пьеса, посвященная далекому прошлому, была созвучна героике современности. Жизнь Новгорода в трудную для него годину художник стремился показать сурово и просто. Эта тенденция сказалась в изображении строгих бревенчатых горниц и уравновешенных по своим пропорциям сводчатых белокаменных хором. Не злоупотребляя орнаментом, Арапов вводит его в декорации как органическую часть архитектуры. Особенно удалась художнику финальная сцена веча (стр. 339). Здесь нет и намека на пышность и парадность. Суровой силой проникнута картина, завершающая спектакль.

С этой постановки наметился решительный поворот Арапова от самодовлеющего декоративизма «Голубой розы» в сторону углубленного реалистического решения главной темы спектакля.

Столь же современное звучание, как и спектакль Малого театра «Посадник», получила постановка «Дон Карлоса», которая была показана на открытии Большого драматического театра в Петрограде, созданного в 1919 году по инициативе А. М. Горького. «Дон Карлос» привлек Горького и молодой театр своим тираноборческим пафосом. Художественное оформление трагедии Шиллера было поручено архитектору В. Щуко. Декоратор стремился средствами своего искусства усилить героическое звучание спектакля, в образном решении которого важное место заняла архитектура.

Щуко создал для спектакля постоянную порталную раму, которая как бы подводила зрителя к месту действия трагедии,—тяжелую, сложенную из серого камня крепостную стену с лепными гербами и башнями (выходами) по бокам. Сцена видна сквозь стрельчатую арку ворот, прорезывающих стену. Это обрамление подчеркивало зловещую мрачность атмосферы сцен, происходивших в Мадриде, в Эскуриале и т. д. Щуко сумел создать в своих декорациях поэтически возвышенный образ, пейзаж, соответствующий самому стилю пьесы (стр. 341).

Не все декорации в равной мере удалась Щуко. В некоторых из них, правда немногочисленных, чувствуется чрезмерное увлечение орнаментом, декоративным пятном. Но в целом оформление спектакля было крупной удачей художника, боровшегося за содержательные, образные декорации, за целостное оформление пьесы, воспевающей героический подвиг во имя свободы.

В декорациях к «Посаднику» и «Дон Карлосу» отразилось тяготение художников театра к созданию монументальных образов, соответствовавших героическому содержанию исторических спектаклей. Монументализация места действия полу-

¹ А. Луначарский. Староста Малого театра. — В кн.: «А. И. Южин. 1882—1922», [М.], 1922, стр. 8.

² Арапов Анатолий Афанасьевич (1876—1949). Окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества в 1906 году. Участник выставок «Голубая роза» и «Мир искусства». Работал в театре с 1908 года. Наиболее значительные произведения созданы в театрах В. Ф. Комиссаржевской, Незлобина, Малом театре, Музыкальном театре имени К. С. Станиславского, Центральном театре Красной Армии, Театре Революции и в других.



А. Арапов. Площадь. Эскиз декораций к 2-й картине III акта пьесы А. К. Толстого «Посадник». Гуашь. 1918 год.

Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

чила в дальнейшем широкое распространение как на драматических, так и на оперных советских сценах.

В первые годы после Октябрьской революции в оперных театрах спектакли шли главным образом в декорациях и костюмах, сделанных для дореволюционных постановок.

Немногие эскизные материалы, которые сохранились от новых оперных и балетных постановок первых послереволюционных лет, дают возможность говорить о сдвигах, происходивших в области художественного оформления оперного спектакля. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас эскизы декораций Б. Кустодиева к операм Римского-Корсакова «Снегурочка» (1918 г.) и «Царская невеста» (1920 г.) и декорации М. Зандина к опере Мусоргского «Борис Годунов» на сцене Петроградского Театра оперы и балета (1918 г.).

Не осуществленные на сцене эскизы Кустодиева к «Снегурочке» представляли большой интерес, ибо они знаменовали не только укрепление передовых реали-

стических традиций русского театрально-декорационного искусства, но и развитие их на советской оперной сцене. Эскизы показывают, что художник всеми силами добивался, чтобы его декорации принесли на большую оперную сцену предельную простоту и естественность, чуждые ходульности и штампу. Желая отойти от поверхностного декоративизма и банальной «оперной» пышности, он следовал принципам, утвержденным В. Васнецовым в его декорациях к «Снегурочке», созданных еще в 1885 году для частной оперы Мамонтова и составивших эпоху в истории русского театрально-декорационного искусства.

В своих исканиях Кустодиев обращался к образу родной природы. Начало пролога происходит ясной зимней ночью. На первом плане — сугроб, занесенная снегом коряга. Высокие белые пушистые ели образуют как бы арку, сквозь которую виден запорошенный снегом Берендеев посад, обнесенный деревянными стенами со сторожевыми башнями (стр. 342). Ничего нарочито декоративного нет в этой картине. Но вот по ходу действия на сцене появляется Весна. И художник показывает, как с ее приходом начинает преобразовываться природа. Первый план остается неизменным, а на втором плане возникает радостный весенний пейзаж. Зеленеют холм и поля, ярче становится небо, оттаяла Берендеевка, сошел снег с крыш, зацвели яблони. Так при помощи поэтического пейзажа художник передает обаяние сказки.

Характерен для изобразительного искусства этого периода и, в частности для творчества Кустодиева, эскиз последней картины — в Ярилиной долине. Здесь по ходу действия из-за горы должно взойти солнце, под жаркими лучами которого тает Снегурочка. Однако Кустодиев дополняет авторский замысел. Вместе с солнцем, вернее на его фоне, возникает фигура богатыря-крестьянина, одетого в белую рубаху, держащего младенца и сноп. Кустодиев старался приблизить спектакль к современности, и бог Ярило становится у него могучим крестьянином, символизирующим труд и плодородие. Такое наивное, аллегорическое решение было в эти годы весьма характерно для некоторых художников старшего поколения.

Подобно драматическим театрам, не имевшим еще в своем репертуаре достаточного количества советских пьес и искавшим в классическом наследии произведения, созвучные современности, постановщики оперных спектаклей стремились в классических операх всемерно оттенять идеи, близкие освобожденному народу.

В 1918—1919 годах под руководством Ф. Шаляпина осуществляется постановка «Бориса Годунова», где одним из самых напряженных моментов становится сцена «Под Кромами», решенная как народное восстание против власти бояр.

В декорациях к «Борису Годунову» художник М. Зандин¹ также отходит от излишней пышности, присущей оперным спектаклям предреволюционных лет.

¹ Зандин Михаил Павлович (1882—1960). Окончил училище Штиглица (1905). С 1907 года работал художником театра. Ученик А. Головина. С 1908 по 1917 год исполнял обязанности главного декоратора петербургских императорских театров. После революции работал в ленинградских академических театрах, Ленинградском театре драмы и комедии, Одесском городском театре и в других.

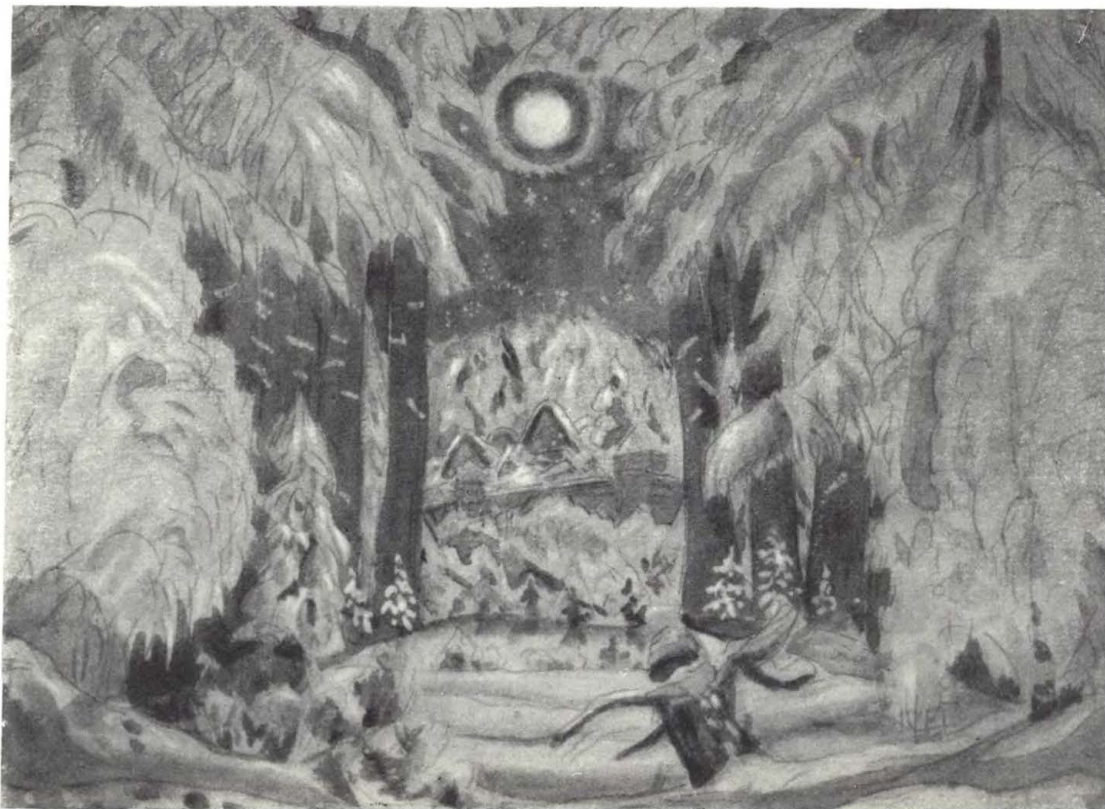


В. Щуко. Эскиз декораций к 1 акту трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос». Акварель. 1919 год.
Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

Декорации решены как скромный достоверный фон, в строгой сдержанной колористической гамме без подчеркнутой декоративности. Но в данном случае это привело к известным недостаткам. Пасмурный зимний пейзаж с голыми березками и тоскливыми сугробами для сцены «Под Кромами» не насыщен тем глубоким драматизмом, тем пафосом, который отличает музыку этой картины. Однако, несмотря на такой существенный дефект, эти декорации, как и самый спектакль, имели для своего времени немаловажное значение, ибо в них проявилось стремление правдиво воплотить народные сцены (стр. 343).

Уже в этот период основатели и руководители Московского Художественного театра Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский объявляют поход против рутин, укоренившейся на сценах музыкальных театров. Первое выступление Немировича-Данченко в качестве постановщика комической оперы Ш. Лекока «Дочь мадам Анго» (Музыкальная студия Художественного театра) относится к 1920 году, к тому времени, когда шла ожесточенная борьба между академическими театрами и театрами, именовавшими себя «левыми».

Характерно, что, требуя от актеров отказа от избитых оперных и опереточных штампов, ставя перед исполнителями задачу создания полнокровных типичных



*Б. Кустодиев. Эскиз декораций к «Прологу»
оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1918 год.*

Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

образов, Немирович-Данченко подсказал художнику М. Гортынской¹ интересное решение декораций, равно далеких и от мишурного блеска декораций и костюмов старой оперетты и от голых станков модного в те годы конструктивизма. Используя материалы гравюр времен первой французской буржуазной революции, Гортынская без излишних мелочных деталей воссоздала обстановку, правдиво передававшую эпоху и место действия (стр. 345). На сцене появились не опереточные маски, а живые персонажи. Французские гравюры помогли режиссеру в создании живых картин, которыми заканчивался каждый акт. Но в самом отношении постановщика и художника к гравюре не было того музейного любования, какое могло бы привести к стилизации. Заострение режиссером социальной стороны спектакля натолкнуло художника на создание эскизов костюмов и гримов сатирического характера. В зависимости от социальной принадлежности действу-

¹ Гортынская Мария Петровна (род. в 1883 г.). Училась в Строгановском училище (1903—1912). Преподавала рисование в художественно-промышленных школах в Москве (1908—1914). В 1912—1928 годах работала как театральный художник в театрах «Летучая мышь», МХАТ-II, Музыкальной студии Вл. И. Немировича-Данченко и в других.



М. Зандин. Сцена под Кромами. Эскиз декораций к 2-й картине IV акта оперы М. Мусоргского «Борис Годунов». Акварель, белила. 1918 год.

Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

щих лиц Гортынская сообщает их облику черты то юмористические (обитатели рынка), то остро сатирические (карикатурное изображение контрреволюционера Лариводьера, вполне соответствующее трактовке этой роли в спектакле; *стр. 344*).

Таким образом, в художественном оформлении некоторых музыкальных постановок эпохи гражданской войны замечается стремление художников отойти от помпезности, стремление «драматизировать» оперу. Борьба за утверждение на сцене жизненно конкретного художественного образа захватила музыкальные театры так же, как и драматические.

Другая линия развития театрально-декорационного искусства связана с творчеством многочисленных в ту пору противников живописной и живописно-объемной систем художественного оформления спектакля. Это был большой отряд деятелей театрально-декорационного искусства и среди них художественная молодежь, только что пришедшая в театры. Центрами их деятельности стали Камерный театр и новые, возникшие после революции театры: РСФСР I, Мейерхольда, Пролеткульта, Студия Евгения Вахтангова, Театр Революции и другие. Художников,



*М. Гортинская. Эскиз
костюма Лариводьера
для комической оперы Ш. Лекока
«Дочь мадам Анго».
Акварель, тушь, перо. 1920 год.*

Гос. музыкальный театр
имени К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-Данченко.

ярко проявились в ряде спектаклей 1917—1921 годов, в кубистических декорациях А. Веснина к «Благовещению» П. Клоделя (Камерный театр, 1920 г.), в покрытых жестью конструкциях, беспредметных кубофутуристических декорациях молодого В. Дмитриева к «Зорям» Э.Верхарна (Театр РСФСР I, 1920 г.), где поиски пространственного решения спектакля и эксперименты с новой фактурой декораций были фактически самоцелью. Эта же тенденция сказалась и в оформлении А. Экстер «Ромео и Джульетты» (Камерный театр, 1921 г.). Декорации Экстер представляли собой сложную композицию из разнофактурных, разноцветных объемов, ломаных контуров условно решенной архитектуры. Костюмы, снабженные каркасами, как бы включали актеров в общую композицию сложного кубофутуристического оформления. Пышные декорации и костюмы полностью

как и режиссеров этих театров, не удовлетворяли живописные полотна мирискусников и Коровина, жанровые решения Симова, даже живописно-объемные декорации не казались им достаточно современными. Искренне веря в прогрессивность своей миссии, эти художники в ту пору категорически отрицали принципы живописно-иллюзорной декорации как архаизм.

В стремлении отрешиться от рутины и штампов дореволюционных театров, от стилизаторства, нарядности, картинности, в поисках новых форм художественного воплощения спектакля, новой театральной условности было здоровое зерно. Но на первых порах в полемическом пылу подчас отметалось вместе с мишурой и натурализмом то ценное и плодотворное в наследии, что следовало сохранить и развивать в советском театрально-декорационном искусстве. Находя новые возможности использования сценического освещения, пространства, движения декорации, фактуры различных материалов, кинопроекции, художники нередко забывали о психологической выразительности, о задачах образного воссоздания конкретной обстановки на сцене для глубокого и всестороннего раскрытия идей драматургии.

В конце 10-х и в начале 20-х годов кубофутуризм и конструктивизм заняли господствующее положение в театрах. Широкое распространение получил в театре кубофутуризм, ратовавший за трехмерное абстрактное оформление сцены и выступавший против зрелища-картины. Его принципы



М. Гортынская. Рыночная площадь. Эскиз декораций к III акту комической оперы Ш. Лекко «Дочь мадам Анго». Акварель, карандаш. 1920 год.

Музей Московского Художественного академического театра имени М. Горького.

поглощали актера и самое действие. Трагедия Шекспира оказалась во власти абстрактной декоративности. Это был характернейший пример отношения кубофутуристов к драматургии.

Поиски новых сценических форм художественного оформления спектакля определили в ту пору путь такого своеобразного мастера, обладавшего яркой декоративной манерой и неисчерпаемой фантазией, как Г. Якулов¹. Он тоже не избежал влияния кубофутуризма, но в лучших своих работах сумел его преодолеть.

Декорации к «Принцессе Брамбилле» (каприччо по Э. Т. А. Гофману, Камерный театр, 1920 г.) блестяще отразили карнавальный зрелищный характер спектакля. В причудливых многокрасочных движущихся декорациях Брамбиллы, в лестницах, колоннах переливчатых зеленовато-золотистых и розовато-лиловых оттенков была обретаена выразительная театральность.

Ограниченность театрального кубофутуризма, невозможность его средствами решать те проблемы, которые выдвинула перед театром новая жизнь советской страны, проявились в полную меру уже и в этот период.

¹ Якулов Георгий Богданович (1884—1928). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Участник выставок «Голубой розы». Работал в Камерном театре.

Отсюда — неудачи первых постановок «Мистерии-Буфф» В. Маяковского. Новаторская по содержанию и форме пьеса требовала новых приемов сценического воплощения и от актеров, и от художников. В 1918 году ни один театр не был готов решить эту задачу. Труппа Александринского театра не поняла и не приняла пьесу. Спектакль осуществляли энтузиасты — сборный коллектив актерской молодежи во главе с Вс. Мейерхольдом и В. Маяковским.

Еще до премьеры Луначарский, отмечавший реалистическую природу «Мистерии-Буфф», выразил справедливое опасение, «как бы художники-футуристы не наделали в этой постановке миллионов ошибок... Если „Мистирию-Буфф“ Маяковского поставить, снабдив ее всякими экстравагантностями, то она, будучи ненавистна старому миру по своему содержанию, останется непонятной новому миру по своей форме. А между тем ее текст понятен всякому, идет прямо в сердце рабочего человека, красноармейца, представителя крестьянской бедноты»¹.

Первый спектакль состоялся 7 ноября 1918 года в помещении Коммунального театра музыкальной драмы в Петрограде. В целом он не был удачным, но наиболее слабой его стороной оказалось художественное оформление. Мало было устранить со сцены кулисы, старые декорации и механизмы. Надо было принести взамен выразительные формы, отражающие «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи». Между тем Малевич повесил холсты, расписанные в приемах кубизма и супрематизма, и в то же время поставил несколько объемных декораций (нос ковчега, полусфера вселенной, бутафорская машина в «Земле обетованной»). Сцена ада происходила в традиционном готическом зале. Декорации оказались эклектичными и совершенно не передавали революционного содержания пьесы Маяковского. «Постановка „Мистерии-Буфф“ показала, насколько существующий театр не приспособлен к постановке пьес революционных и формой своей и содержанием», — писали Маяковский и О. Брик Луначарскому. Новые поиски продолжались уже в ином направлении. Следующая постановка «Мистерии-Буфф» была оформлена А. Лавинским в Театре РСФСР I (1921 г., режиссеры Вс. Мейерхольд и В. Бебутов). Спектакль шел в единой конструктивной установке с лестницами, площадками, «земным шаром», занимавшим часть зрительного зала. Динамичная планировка подсказывала многообразие мизансцен, движения, ритмов. Однако отвлеченный характер конструкции, нарочитая сухость и схематизм форм противоречили ярким сатирическим образам, живым краскам «Мистерии». Конструктивизм также оказался несостоятельным при воплощении первой революционной советской пьесы.

К началу 20-х годов относятся крайние проявления конструктивизма и расширение сферы его влияния. Если кубофутуристы в театре связаны были главным образом с режиссурой А. Таирова, то конструктивисты группировались вокруг Вс. Мейерхольда с его экспериментами в области «биомеханики».

¹ А. Луначарский. Коммунистический спектакль. — В кн.: «Луначарский о театре и драматургии», т. I, М., 1958, стр. 150—151.



*А. Головин. Эскиз декораций к I акту балета «Сольвейг» на музыку Э. Грига.
Акварель, темпера. 1922 год*

Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

В ту пору, стремясь к внетеатральным формам спектакля, Мейерхольд намеренно оголял сцену. Срывались кулисы, задники, паддуги и арлекины, обнажались выходы и задняя кирпичная стена сцены. Взамен декораций, воссоздающих место действия на сцене, устанавливались грубо сколоченные, голые конструкции — установки, состоящие из разновысотных площадок, станков, лестниц и т. д. Особо подчеркивалась «вещность» фактуры — жести или фанеры — из которых изготовлялся станок. Почти уничтожен был грим, и художник одевал актеров в одинаковую для всех персонажей пьесы «прозодежду». В «Мистерии-Буфф» постановки 1921 года все «нечистые» были одеты в одинаковые синие блузы. В тенденции заменить художника театра инженером-конструктором было много общего с призывами к техницизму в станковом искусстве.

Режиссеры, близкие Мейерхольду в понимании задач нового революционного театра, заменяли театр цирком, «беспредметным аттракционом», использовали гимнастические снаряды и арену для постановок переделанных ими пьес (например, комедия А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в постановке С. Эйзенштейна и другие).

В 1922 году конструктивизм достиг своего апогея в декорациях Л. Поповой к «Великодушному рогоносцу» Ф. Кроммелинка (Театр имени Вс. Мейерхольда). Фарс Кроммелинка был использован Мейерхольдом как материал для опытов в области «биомеханики», согласно которой игра актеров уподоблялась акробатике, а декорации должны были создавать среду, отвечающую подобным действиям актеров. Оформление Поповой представляло собой единую конструктивно-установку, расположенную на фоне обнаженной стены. Это было соединение голых станков различной высоты, связанных лестницами и снабженных колесами, вращающимися с разной скоростью в зависимости от ритма действия. Единственной функцией этого беспредметного оформления было чисто внешнее выявление динамики действия, акробатики. Декорации других художников, связанных в ту пору с режиссерскими исканиями Мейерхольда, такие, как оформление В. Шестакова к «Человеку-массе» Э. Толлера (Театр Революции, 1923 г.), «Спартаку» В. Волькенштейна (там же, 1923 г.), «Озеру Люль» А. Файко (там же, 1923 г.), как оформление В. Федорова к «Лесу» А. Островского (Театр имени Вс. Мейерхольда, 1924 г.), также носили абстрактный характер, уклонялись в сторону голого техницизма. Проблемы использования станка, сценического пространства, света решались односторонне, в ущерб жизненно достоверному, конкретному образу.

Среди типичных конструктивистских решений той поры следует отметить оформления Ю. Анненкова к пьесам «Газ» Г. Кайзера (Большой драматический театр в Петрограде, 1922 г.), «Бунт машин» К. Чапека, в переработке А. Толстого (там же, 1924 г.) и другие.

Постепенно отходя от кубофутуризма, Камерный театр также становится на позиции конструктивизма. Постановка А. Таировым в 1922 году «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока была попыткой «осовременить» старую оперетту. Используя приемы западного ревю, эстрадной эксцентрики, режиссер сообщил спектаклю ироническое звучание, веселую пародийность. В легких скупых декорациях Г. Якулова лишь намечалась аскетическая условность конструктивизма. Вслед за этим спектаклем была создана постановка «Человек, который был четвергом» (по Г.-К. Честертону) с конструктивистскими декорациями и костюмами А. Веснина (1923 г.).

Затем в Камерный театр приходят последовательные представители конструктивизма — братья В. и Г. Стенберг и несколько позднее В. Рындин («Машиналь» С. Тредуэлл, 1933 г.), надолго определившие путь декорационного искусства этого театра. Но если конструктивистско-урбанистические оформления В. и Г. Стенбергов еще могли быть как-то связаны с драматургией Ю. О'Нила («Косматая обезьяна», 1926 г., «Негр», 1929 г.), то условная схема конструктивизма резко противоречила драматургии Островского (например, в их декорациях к «Грозе», 1924 г.).

Конструктивизм выражался в упрощенном схематичном оформлении места действия, в пренебрежении к идейному содержанию пьесы, а часто и в вульгаризаторском искажении существа драматического произведения. На протяжении

нескольких лет занимавший в театре господствующее положение конструктивизм с его односторонним решением сценической площадки как только объемно-пространственной задачи и полным отрицанием писанных декораций, нанес ущерб развитию живописи в нашем театральном-декорационном искусстве. В своих крайних проявлениях конструктивизм просуществовал недолго. Однако его влияние чувствовалось на всем протяжении 20-х годов и отразилось на ряде работ 30-х годов.

Во всех видах и жанрах театрального искусства продолжались поиски новых форм сценической выразительности, новых приемов построения декораций. На сценах использовалась единая декорационная установка на вращающемся круге, применялись средства кино, разрабатывалось световое оформление спектакля. Потребность обогатить сценическую технику, расширить выразительные возможности сцены проявилась в многочисленных, разнообразных и подчас противоречивых опытах создания объемных декораций, машинных установок, сценических площадок, построенных таким образом, чтобы выявить движение и пластику тела актера, ритмы действия. На пути к овладению этими приемами встречалось и одностороннее экспериментаторство, отрицавшее весь предшествующий опыт театрально-декорационной живописи. Протест против украшения и статичности в оформлении спектаклей часто доходил до полного отказа от декорационной живописи, цвета, до принципиального отрицания кулисно-арочной системы и павильона.

Но были опыты новых решений, которые не сводились к конструктивизму, — поиски театральной условности, когда авторы не игнорировали реалистической образности драматургии, а пытались по-своему ее интерпретировать. В этом отношении характерны декорации и костюмы И. Нивинского к «Принцессе Турандот» (по сказке К. Гоцци, Третья студия МХАТ, позднее Театр имени Евг. Вахтангова, 1922 г.), И. Рабиновича к «Лизистрате» Аристофана (Музыкальная студия МХАТ, 1923 г.), работы Н. Акимова 20-х — начала 30-х годов.

«Принцесса Турандот» — последняя постановка выдающегося советского режиссера Евг. Вахтангова. Эта работа носила экспериментальный характер. Спектакль должен был показать искусство молодого актера, легко и свободно овладевшего сценическим мастерством. Участники «Принцессы Турандот», по мысли режиссера, изображали актеров, которые разыгрывали пьесу-сказку Гоцци, импровизируя на ходу и текст, и мизансцены. Один из учеников Вахтангова Б. Захав вспоминал: «Сказка — это только предлог. В конце-концов не столько о жестокой принцессе Турандот рассказывали в этом спектакле Вахтангов и вахтанговцы, сколько о самих себе: о своей юности, о своем счастье учиться и овладевать актерским мастерством, о радости творчества, о своей любви к жизни, к искусству, к театру, о своей вере в будущее»¹. Общая декорационная установка, состоявшая

¹ Автограф Б. Захавы, хранящийся в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина.

из наклонной игровой площадки, вогнутой задней стенки, причудливых арок, ворот, колонки, балкона, поднимающихся занавесок, была решена И. Нивинским в соответствии с общим режиссерским замыслом.

Если актеры на глазах у зрителей одевали на фраки и балльные платья чалмы и шарфы, тут же гримировались, привязывая к подбородку бороду-полотенце, то и декорации как бы участвовали в этой веселой и непринужденной костюмировке-импровизации. Слуги-цанни по ходу действия то поднимали, то раздвигали, то задерживали занавески, подвешенные среди сценической архитектуры, как бы пародирующей декорации кубофутуристов и конструктивистов.

Условность оформления гармонировала с актерскими и режиссерскими приемами, его веселая пародийность — с иронической интерпретацией пьесы.

Праздничная декоративность ярких цветовых сочетаний декораций и костюмов была созвучна жизнеутверждающему характеру постановки. «Принцесса Турандот» — один из самых примечательных спектаклей начала 20-х годов — выдержал испытание временем и просуществовал до конца 30-х годов.

Не менее значительным событием была постановка «Лизистраты» (Музыкальная студия МХАТ).

Задумав в 1923 году поставить «Лизистрату», Вл. И. Немирович-Данченко хотел добиться современного художественного решения спектакля, сделать творчество Аристофана живым и актуальным для советского зрителя. По его мысли, все на сцене должно было быть проникнуто радостью, здоровьем, солнечным светом. Режиссер хотел показать народ, жаждущий мира.

Декорации Рабиновича¹ отвечали этим требованиям. Художник создал на вращающемся круге сцены единую движущуюся установку — композицию из белоснежных полукруглых колоннад.

Фоном служил горизонт — горячее синее небо. Смуглые герои напоминали ожившую античную терракотовую скульптуру. Оформление поражало насыщенностью цветовой гаммы, пластической выразительностью сценической архитектуры. Здесь вращение круга не было самоцелью. Оно помогало передавать стремительный ритм комедии Аристофана, создавать все новые и новые разнообразные картины в пределах одной установки, давало богатейшие возможности для построения выразительных мизансцен и массовых сцен. Декорации отличались лаконизмом и подлинной монументальностью. Костюмы для этого спектакля, прообразом которых служили произведения греческой пластики, отличались особой жизненной достоверностью.

¹ Рабинович Исаак Моисеевич (род. в 1894 г.). Окончил Художественное училище в Киеве (1906—1912) и студию профессора А. Мурашко (1912—1915). С 1912 года работает как театральный художник. Работал в театрах Марджанова в Киеве, Музыкальной студии МХАТ, во МХАТ, ГАБТ, Театре имени Вл. И. Немировича-Данченко, Театре имени Евг. Вахтангова, ЦТКА и других. С 1939 года работает также в области монументально-декоративного искусства (оформление станций метрополитена, панорамы для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки).

Увлеченность поисками новых театральных форм выражения особенно характерна для Н. Акимова¹, художника, много заимствовавшего у мирискусственников, но в отличие от них решительно утверждавшего новые, смелые пространственные решения. Акимов никогда не был сторонником конструктивизма. Даже в самых ранних, незрелых своих работах он юмористически интерпретировал конструкцию, всегда сохраняя предметность декораций.

Отвергая обветшалые формы декораций, он был далек от тех «левых», которые отрицали любые традиции прошлого. Акимов стремится открыть новые качества, новые возможности и в старых декорациях. Отказываясь от традиционного павильона, он находит павильон нового типа, строит его в неожиданных ракурсах, с помощью несложных механизмов делает его стены и потолок движущимися, и это позволяет мгновенно трансформировать сцену («Девственный лес» Э. Толлера, Большой драматический театр, 1924 г.). Черный бархат становится не только одеждой сцены. Наклеенный на края объемных вещей он позволяет деталям оформления возникать из темноты («Робеспьер» Ф. Раскольников, Академический театр драмы, 1931 г.). Он возвращает сцене прозрачный занавес («Заговор чувств» Ю. Олеси, Театр имени Евг. Вахтангова, 1929 г.) и т. д. Почти в каждом спектакле поиски острой выразительности обстановки, ракурсов, контрастных масштабов сочетаются с находками в области механики сцены. Акимов испытывает потребность найти для каждого спектакля свой небывалый прием подачи вещей на сцене, в зависимости от особенностей драматургии и режиссерского замысла.

К числу наиболее значительных произведений Акимова 20-х годов относятся декорации к «Бронепоезду 14-69» Вс. Иванова (Академический театр драмы, 1927 г.) и «Разлому» Б. Лавренива (Театр имени Евг. Вахтангова, 1927 г.). Они — яркое подтверждение стремительного развития советского театрально-декорационного искусства в годы первого послеоктябрьского десятилетия. Советская революционная пьеса получает достойное воплощение. В оформлении спектаклей чувствуется влияние нашего молодого киноискусства, в частности прославленного фильма Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». Это влияние определило композиционные особенности оформления обеих постановок. В «Бронепоезде» неожиданность головокружительных «кинематографических» ракурсов позволила показать громаду вздыбленного моста, придать декорациям патетическое звучание. В «Разломе» художник достиг целостности монументального оформления и, одновременно, подчеркнул напряженный ритм многокартинного спектакля. Это было достигнуто простым и остроумным приемом. Сквозь несколько отверстий в порталльной стене,

¹ Акимов Николай Павлович (род. в 1901 г.). Учился в Новой художественной мастерской (1916—1918). Работает в театре с 1921 года в качестве художника и режиссера-постановщика. Поставил ряд кинофильмов. Работал художником Малого оперного театра, МХАТ, Театра имени Евг. Вахтангова, Ленинградского театра сатиры. Художественный руководитель Ленинградского театра комедии (1935—1949), затем ленинградского Нового театра (впоследствии Театра имени Ленсовета; 1951—1955) и снова, с 1955 года, Ленинградского театра комедии.

одетой в броню военного корабля, зритель видел сцены-кадры, «крупные и средние» планы. Каждый эпизод возникал в суровой строгой раме, каждая картина «читалась» как часть целого, приобретала необходимую значительность.

Большую роль в развитии реалистических тенденций театрально-декорационного искусства сыграли спектакли, посвященные гражданской войне и явившиеся ответом на призыв Коммунистической партии к созданию революционного репертуара. Отличительная особенность этих произведений — стремление раскрыть народный характер социалистической революции, показать руководящую роль Коммунистической партии, вдохновляющей народ на великую борьбу за коммунизм.

Серьезную роль в формировании нового репертуара сыграл Театр имени МГСПС. Здесь впервые началось планомерное обращение к историко-революционной и современной советской тематике и поиски форм ее сценического воплощения. Героическая драма требовала лаконичности художественного языка, суровой правдивости, композиционной простоты и острой выразительности. В декорациях молодого художника этого театра Б. Волкова, а также Н. Меньшутина, Н. Шифрина, А. Тышлера эти поиски получили свое отражение. Разрабатывая принципы единой установки объемной декорации, они стремились, несмотря на плохое техническое оснащение, создать оформление, убедительно решающее образ спектакля, дающее широкие возможности для постановки массовых народных сцен.

Несомненно, конструктивизм и здесь давал себя знать в беспредметных декорациях Б. Волкова¹ к «Городу ветров» В. Киршона (1929 г.) или Н. Меньшутина и П. Жукова к спектаклю «Константин Терехин» В. Киршона (1927 г.) и другим постановкам. Большинство декораций этого театра, как и многих других, страдало в ту пору отсутствием сценической живописи, бедностью цветового решения, сухостью архитектурных форм.

Заметно выделялись своей конкретной образностью оформления Б. Волкова к «Шторму» В. Билль-Белоцерковского (1925 г.), «Мятежу» Д. Фурманова (1927 г.), «Цементу» (инсценировка романа Ф. Гладкова, 1926 г.). Обратила на себя внимание Вл. И. Немировича-Данченко работ Волкова над оформлением пьесы В. Киршона «Рельсы гудят» (1928 г.), где художник нашел интересное композиционное решение, лаконично и точно передав атмосферу цеха. Светлый застекленный потолок, резко сокращающийся в перспективе, передняя часть паровоза в центре сцены и железные боковые лестницы — все это создавало конкретный и одновременно патетически приподнятый образ места действия.

¹ Волков Борис Иванович (род. в 1900 г.). В 1913—1917 годах учился в Строгановском училище. Окончил московский ВХУТЕМАС (1917—1923). Начал работать в театре с 1922 года. Был членом Общества станковистов. Работал в театре МГСПС (затем МОСПС, 1924—1940), Театре имени Вл. И. Немировича-Данченко (затем имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 1934—1951), МХАТ, Театре имени Моссовета. С 1951 года — главный художник Малого театра.

Преодолевая отвлеченность конструктивизма, В. Рындин¹ оформляет в Камерном театре «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневого (1933 г.), в которой соединил условно-конструктивную спиралеобразную установку на круге (воспроизводившую форму воронки от взрыва снаряда) с живописным изображением неба, как бы живущего вместе с героями,— бурного, грозowego, с несущимися тучами и дымом, озаренного пожарами, рассеянного сеткой дождя.

Этот спектакль и, в частности, художественное оформление Рындина оказали влияние на последующие постановки «Оптимистической трагедии» в Советском Союзе и за рубежом (например, в театре Б. Брехта).

Примером спектаклей, сыгравших важную роль в развитии советского искусства, явились «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, поставленный в дни десятилетия Октябрьской революции в Художественном театре, и «Любовь Яровая» К. Тренева — в Малом театре. Как и в живописи тех лет, в советском театральном декорационном искусстве утверждается новая тема — тема революции и гражданской войны. Вспоминая о работе над «Бронепоездом 14-69», постановщик спектакля К. С. Станиславский говорил, что в этой постановке Художественный театр заглянул в революционную душу страны. Народ, поднявшийся с оружием в руках на защиту революции, был главным героем этого спектакля.

Художественному оформлению постановки «Бронепоезда 14-69» Станиславский придавал большое значение. Новая революционная пьеса требовала нового подхода к ней и со стороны художника. Первоначально было решено, что декорации и костюмы к «Бронепоезду» будет делать В. Симов. Но в это время внимание Станиславского привлек художник Л. Чупятов, эскизы и макеты которого, сделанные под влиянием «сферической перспективы» Петрова-Водкина, поражали неожиданностью ракурсов. Он-то и был приглашен в МХАТ для работы над «Бронепоездом». Однако в процессе исканий Станиславский вынужден был отказаться от сотрудничества с Чупятовым.

«Станиславский внимательно и долго просматривал работу Чупятова, но не нашел в эскизах отображения той глубины и содержательности темы пьесы, которая волновала его в „Бронепоезде“, — вспоминал об этом случае Н. Горчаков. — ...Эскизы были сделаны в подчеркнуто плоскостной манере, лишены динамики, жизненности и живописного колорита. Совершенно отсутствовали в них столь любимые К. С. планировочные места, „опорные точки“ для будущих возможных мизансцен с актерами»². Использование на сцене резко наклонных (до 50 градусов) плоскостей оказалось невозможным, ибо актеры, стоящие вертикально на этих пло-

¹ Рындин Вадим Федорович (род. в 1902 г.). Учился в воронежских Свободных художественных мастерских (1918—1922), затем во ВХУТЕМАС (1922—1924); не окончил его. Работает в театре с 1919 года. Состоял в художественных группировках «Маковец» (1922—1924), Обществе московских художников (1925—1927), «4 искусства» (1928), АХР (1930—1932). Работал главным художником в Камерном театре (1925—1934), Театре имени Евг. Вахтангова (1935—1937 и 1947—1952), Московском театре драмы (1945—1947), с 1953 года — главный художник ГАБТ.

² Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М., 1952, стр. 477—478.



*В. С и м о в. Декорации 2-й картины 1 акта
спектакля «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова
Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1927 год.*

щадках, полностью нарушали иллюзию «сферической перспективы». Театр вновь обратился к Симову.

В этом своеобразном поединке Симова и Чупятова, как в капле воды, отразилась борьба направлений в театральном-декорационном искусстве.

Симов прежде всего стремился помочь театру четко выразить в спектакле расстановку борющихся сил. «Людской поток раздвоился: одни бегут из родной земли, другие за нее борются. Мелочей нет... Важнейшая задача — сконцентрировать наплыв решающих моментов»¹, — пишет Симов о своем понимании пьесы и о той роли, которая предназначается ему как художнику. И вот он стремится в этой трудной для декоратора многокартинной пьесе Иванова, действие которой происходит подчас в необычном месте — на церковной крыше или внутри бронепоезда, — при помощи средств театральном-декорационного искусства подчеркнуть это разделение действующих лиц на «два людских потока». Художественное оформление строится как бы в двух планах. Декорациям сцен, в которых действуют враги молодой Советской республики (в оранжерейке, на полустанке, в бронепоезде), противопоставляются по своему художественному образу декорации сцен, показывающих «героическую партизанщину» (на колокольне, на железнодорожной насыпи, в депо)².

¹ В. С и м о в. Воспоминания. Архив Музея МХАТ, № 5132/5, л. 124.

² Там же, л. 123.



*В. С им о в. Сцена на колокольне. Декорации 4-й картины II акта
спектакля «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова.
Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1927 год.*

Это целиком соответствовало режиссерским устремлениям и общей направленности работы актеров над положительными и отрицательными образами спектакля. В сценах, где надо было показать «интервенционное засилье»¹, художник помогал раскрыть и давал почувствовать зрителю обреченность врагов республики; в сценах, посвященных «героической партизанщине», — правоту и огромную внутреннюю силу восставшего народа, неизбежность его победы.

Симов добивается простоты и лаконизма, но «крупные планы», которыми он оперирует, всегда наполнены жизненно конкретным содержанием, живыми, нужными, оправданными действием деталями. Декорация светлой оранжерейки, где находит временное пристанище семья белогвардейца Незеласова, всем своим видом нежилого помещения показывает, что Незеласовым дальше бежать некуда. Подчеркнутые художником неудобства этого полусарая создавали у актеров верное самочувствие неустроенности, тревоги, озлобленности. В другой сцене, происходящей на маленьком глухом сибирском полустанке, Незеласов появлялся на фоне жалкого станционного домишки, мрачного неба, в красноватых отсветах пожара, перед мечущейся в панике толпой беженцев (по платформе второго плана). Смертельный ужас перед силами революции, страх перед партизанами и бессилие — вот атмосфера действия, воссозданная художником и постановщиками.

¹ В. Симов. Указ. соч., л. 123

От картины к картине художник стремился передать все нарастающее чувство обреченности врагов революции. Этому помогли и жизнеутверждающие картины, проникнутые победным подъемом,— народные сцены в депо, на набережной, у насыпи (стр. 354). Лучшей среди них справедливо считается сцена на колокольне (стр. 355). Изображая штаб красных партизан, расположившийся в церкви, художник и режиссер вынесли действие на крышу обветшалой церкви с покосившимся куполом и крестом и на примыкающую к ней старую полуразрушенную вышку колокольни. С этого импровизированного наблюдательного пункта ведется переписка с идущими по площади отрядами партизан. Потемневшие от непогоды и времени покатая крыша с оторванными кое-где досками и колокольня без колоколов, с обломившимися перилами и с водруженным здесь красным флагом, помогли передать романтический дух эпохи. Фоном для старой церкви служит радостно-яркое голубое небо с бегущими по нему ослепительно белыми облаками. Декорации сцены на колокольне сообщали действию особую динамику, создавали богатейшие и интереснейшие возможности для массовых сцен.

Жизненно достоверные, простые и строгие декорации первых планов приобретали особую выразительность на фоне живописных панорам, изображавших то суровое, холодное море, то мрачное, в тучах или ярко блистающее лазурью небо. Симов наглядно противопоставил театральному конструктивизму, самоцельности «сферической перспективы» эмоциональную выразительность и пространственные возможности реалистической декорации.

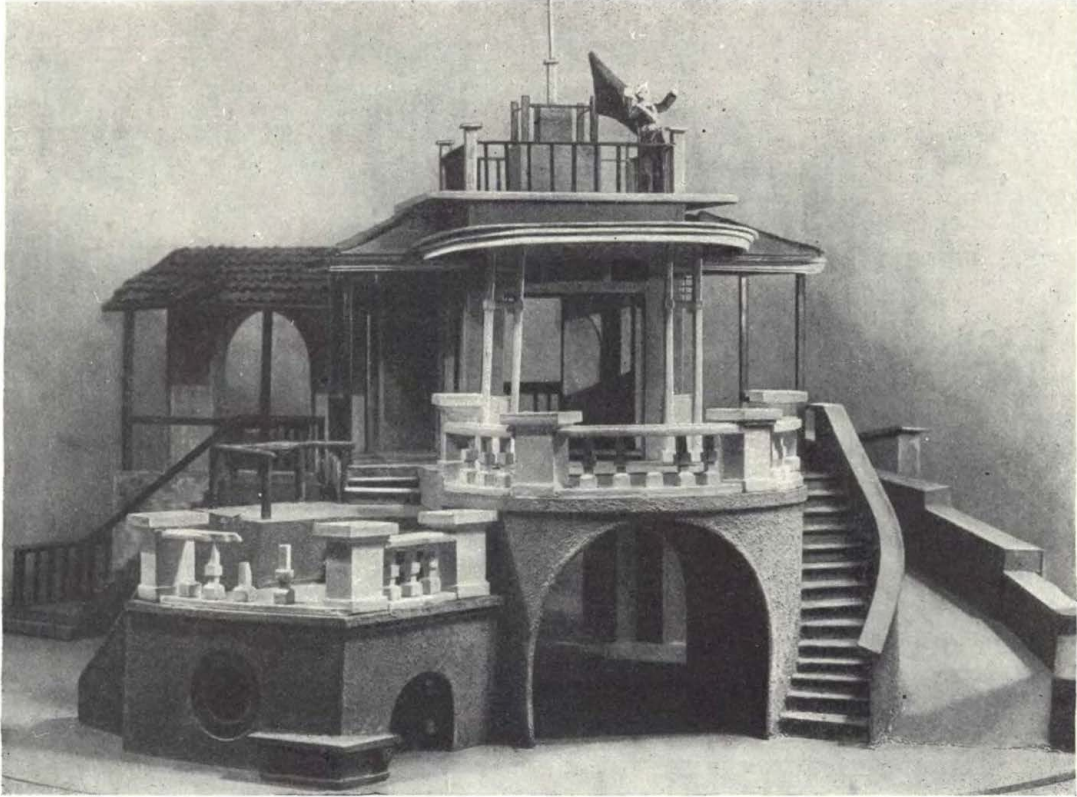
Важнейшим этапом в развитии советского театра в целом явился также поставленный в 20-х годах Малым театром спектакль «Любовь Яровая» К. Тренева (художник Н. Меньшутин). Созданный, как и «Бронепоезд 14-69» в тесном содружестве автора с театром, этот спектакль так же страстно и горячо защищал правду нового социалистического мира.

Охарактеризованная впоследствии «Правдой» как «блестящий, красочный спектакль о суровых и незабвенных днях гражданской войны, спектакль, красота и сила которого никогда не увянут»¹, постановка историко-революционной пьесы Тренева представляет значительный интерес и для историка театрально-декорационного искусства.

Это был один из тех типичных для 20-х — начала 30-х годов случаев, когда, пригласив молодого художника — Н. Меньшутину, испытавшего влияние антиреалистических течений, театр сумел благотворно воздействовать на его творчество. Режиссура и актеры направили Меньшутину на создание правдивого художественного оформления, помогли найти типичные черты и детали, характеризующие место и время действия.

Художник соединил декорации разных картин в общей установке (стр. 357), умело скомпоновав на круге помещение Ревкома, декоративный павильон приморского кафе, здание школы. Содержательность и конкретность декораций помогли

¹ «Правда», 24 сентября 1937 г.



И. Меньшутин. Макет общей установки декораций спектакля «Любовь Яровая» К. Тренева. 1926 год.

Музей Гос. Малого академического театра.

актерам полнее и глубже воссоздать события революционной эпохи. Особенно наглядно Меньшутин показал, как в роскошный, отделанный мрамором, позолотой и деревом вестибюль барского особняка, вместе с такими, необычными для него, предметами, как ящики с оружием, телефонный аппарат, пишущая машинка на грубо сколоченном столе, плакаты и алые полотнища лозунгов, врывается новая жизнь, новые герои. Суровая атмосфера героической борьбы, напряженность боевого ритма первой картины в Ревкоме, составляли резкую противоположность внешне эффектной, полной дугото величия, обстановке сцены у белогвардейцев. Даже в драматический момент эвакуации Ревкома и временного торжества врагов революционного народа художник своим искусством помогает актерам донести до зрителя мысль о том, что окончательная победа принадлежит народу и партии.

В декорациях Меньшутина, наряду со значительными достижениями, были и недостатки. Так, художник почти не использовал возможности театральной живописи, сценического пейзажа, который мог бы придать декорациям более сильное эмоциональное звучание. Схематичнее других были выполнены декорации школьного двора и городской улицы.

Подлинного расцвета в 20-е годы достигает театральное-декорационное творчество Б. Кустодиева. В ту пору он выступил с новаторскими произведениями, основанными на более глубоком, чем прежде, истолковании пьесы, учете специфики новой драматургии с ее многокартинностью, динамикой развития действия, необходимостью организовать массовые сцены. Так в «Вирине» Л. Сейфуллиной (Академический театр драмы, Ленинград, 1926 г.) Кустодиев строил на сцене декорации, в которых кадры интерьера сочетались с фрагментами пейзажа. Эти части в зависимости от содержания картин то контрастно противопоставлялись, то гармонически дополняли друг друга. Такой прием впоследствии неоднократно использовался театральными художниками самых разных творческих почерков (В. Дмитриев, Н. Шифрин и другие).

К удачам в решении историко-революционной темы относится также и художественное оформление Н. Шифриным¹ пьесы А. Корнейчука «Гибель эскадры» (ЦТКА, 1934 г.), в котором художник сумел скупо отобранными, но особенно выразительными деталями передать суровую атмосферу места действия.

Наш театр в 20-х — начале 30-х годов не только воплощал героические образы гражданской войны, но живо и горячо откликался на злободневные темы современности. Он гневно обличал обывателей и нэпманов в «Воздушном пироге» и «Конце Криворыльска» Б. Ромашова, прослеживал путь лучших представителей старой русской интеллигенции к сотрудничеству с советской властью в «Страхе» А. Афиногенова, увлеченно рассказывал о героях первых пятилеток в «Темпе», «Поэме о топоре», «Моем друге» Н. Погодина. То была пора значительных побед наших драматургов, режиссеров, актеров — создателей образов строителей социализма.

Стремление художников к реалистически образному воплощению современной советской темы отразилось в декорациях Н. Шифрина к пьесам А. Афиногенова «Черный Яр» по мотивам повести Л. Гумилевского в Государственном педагогическом театре (1928 г.) и «Страх» в МХАТ (1931 г.). Эти декорации были созданы под благотворным влиянием К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. В декорациях Н. Акимова к «Концу Криворыльска» (Б. Ромашов, Академический театр драмы, 1926 г.) и «Страху» (А. Афиногенов, там же, 1931 г.), И. Шлепянова к «Моему другу» (Н. Погодин, Театр Революции, 1932 г.) поиски острой новой формы порождены живым интересом художника к раскрытию идейного содержания пьес. Эти декорации активно помогали актерам и режиссерам решать спектакли на актуальнейшие темы советского строительства.

В начале 30-х годов увлечение конструктивизмом начинало спадать. От этого направления отошли многие художники, осознавшие его бесперспективность. Несостоятельность конструктивизма при осуществлении на сцене произведений классической драматургии и пьес советской тематики становилась все более очевидной.

¹ Шифрин Ниссон Абрамович (1892—1961). Учился в художественной школе А. Мурашко (1912—1915), затем в студии А. Экстер (1919). Начал работать в театре с 1919 года. Был членом Общества станковистов. Работал в «Театре рабочих ребят», Государственном педагогическом театре, МХАТ, ГАБТ, Музыкальном театре имени Вл. И. Немировича-Данченко. С 1935 года — главный художник ЦТКА (позднее ЦТСА).

В театрально-декорационном искусстве 20-х — первой половины 30-х годов усилилась тенденция к раскрытию социального содержания спектакля. Оформление спектакля имело целью выявление социальной характеристики персонажей, действующих в пьесе. Реалистические декорации, которых было значительно меньше, чем формалистических, и которые как будто терялись среди массы «вещественных оформлений» и «конструкций», оказались более жизнеспособными, просуществовав на сцене многие годы. Некоторые из этих произведений сыграли значительную роль в развитии советского театрально-декорационного искусства (декорации В. Симова к «Бронепоезду 14-69», 1927 г.; «Мертвым душам», 1932 г.; Н. Крымова — к «Горячему сердцу», 1926 г.; В. Дмитриева — к «Воскресению», 1930 г.).

В 20-е годы академические театры сплотили вокруг себя художников старшего поколения, а затем, в конце 20-х — начале 30-х годов, привлекли молодежь.

Формирование творчества молодых театральных художников было трудным. Большинство из них попало в художественные учебные заведения в период засилья там педагогов-формалистов. Подобно своим сверстникам живописцам, скульпторам, графикам, они не получили на школьной скамье знаний основ реалистического искусства. Если присовокупить к этому то, что на первых порах работы в театре эта молодежь попадала под начало режиссеров-формалистов, диктовавших свои требования, то станут понятны трудности борьбы с антиреалистическими тенденциями в советском театрально-декорационном искусстве, сложность пути многих наших талантливых мастеров театральной декорации, таких, как В. Дмитриев, В. Шестаков¹, В. Рындин, Б. Волков и другие.

Многие достижения нашего театрально-декорационного искусства 20-х годов принадлежат в основном тем художникам старшего поколения, которые еще накануне революции сумели стойко выдержать натиск антиреалистических направлений. Среди этих художников почетное место занимают К. Юон, Б. Кустодиев, В. Симов, Н. Крымов, Н. Ульянов, Д. Кардовский, Е. Лансере.

Как и в годы гражданской войны, К. Юон, Д. Кардовский оставались ведущими художниками Малого театра. Юоном было выполнено оформление к спектаклям «Сердце не камень» А. Островского (1923 г.), «Отелло» В. Шекспира (1924 г.), «Аракчеевщина» И. Платона (1925 г.), «Бешеные деньги» А. Островского (1934 г.). Постановки пьес «Лес» А. Островского (1920—1921 гг.), «Ревизор» Н. Гоголя (1922—1923 гг.), «Бедность не порок» А. Островского (1924 г.), «Нахлебник» И. Тургенева (1924 г.) оформлялись Д. Кардовским. Декорации к «Юлию Цезарю» В. Шекспира (1924 г.) принадлежат Е. Лансере. Произведения формалистического характера редко и случайно появлялись в Малом театре.

¹ Шестаков Виктор Алексеевич (1898—1957). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, а затем во ВХУТЕМАС до 1925 года (не окончил). Начал работать в театре с 1917 года. В 20-х годах состоял в группе конструктивистов. Работал в театрах Революции, им. Вс. Мейерхольда, МОСПС, Большом драматическом театре в Ленинграде, ЦТКА. С 1947 года — главный художник Театра имени Ленинского комсомола. Преподавал в ГИТИС (1931—1936), Московском государственном художественном институте (1935—1941).

В конце 20-х и в 30-х годах произошел перелом в творчестве большинства молодых художников театра. Он был обусловлен всем ходом развития искусства в условиях борьбы за победу социализма в стране.

Придавая огромное значение театру как орудию коммунистического воспитания, партия поставила вопрос об «использовании театра для систематической массовой пропаганды идей борьбы за коммунизм»¹. Отвечая на призыв партии, работники театра направили свои силы на создание спектаклей, поднимающих самые острые, насущные проблемы строительства социализма.

За сравнительно недолгий срок в жизни театра произошло много событий, сыгравших решающую роль в судьбе русского театрально-декорационного искусства. Это прежде всего было связано с репертуаром театров и с возросшей ролью художника в спектакле. Большое внимание уделялось постановке и художественному оформлению пьес, посвященных советской тематике, выдвигались задачи нового, более глубокого осмысления классической драматургии и оперы, с особой остротой вставали проблемы художественного оформления сатирического спектакля.

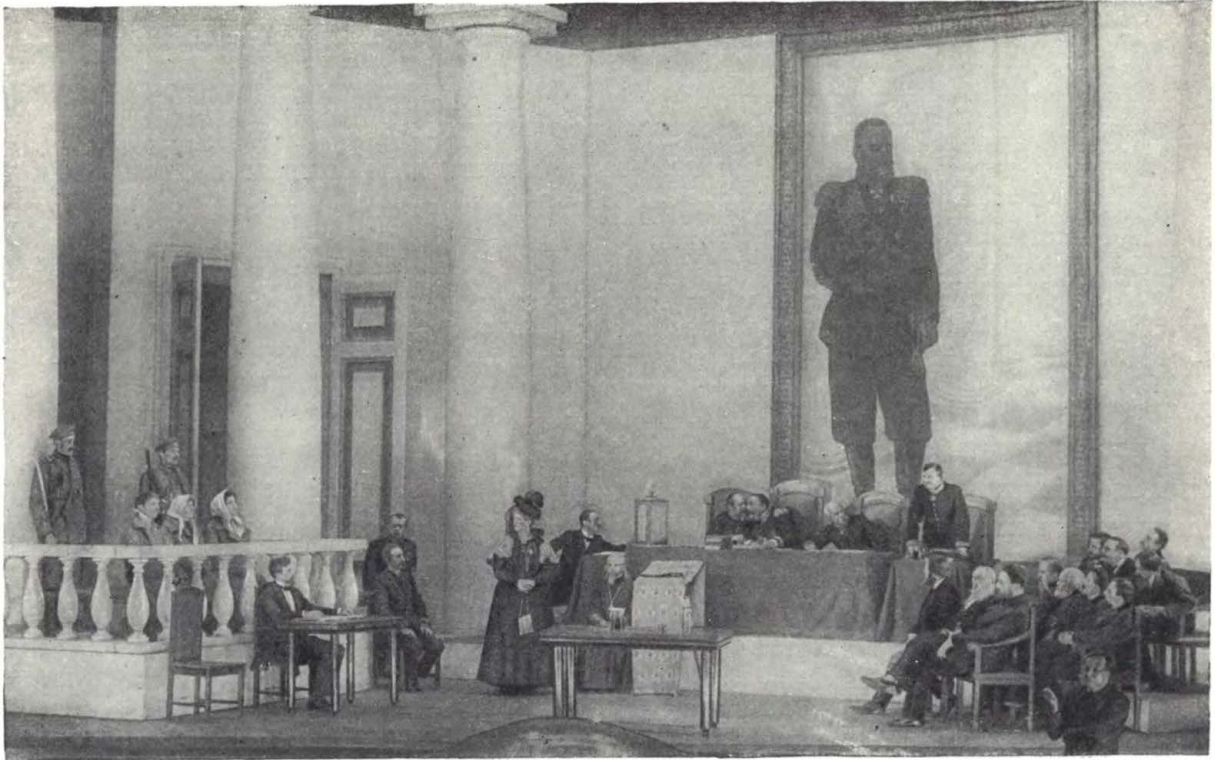
Именно эта идейная направленность советского театра помогала «левым» художникам пересмотреть свои позиции, критически отнестись к своему творчеству. Если конструктивизм в известной мере научил их пространственным решениям, хотя и в отвлеченной геометризированной форме, то теперь этот опыт следовало переосмыслить в реалистическом конкретно-образном оформлении. В этом отношении замечательной школой для молодых художников театра была в эти годы работа с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, которые привлекали в свой театр и студии талантливую молодежь и помогали ей утвердиться на позициях реализма. Не следует думать, что процесс этот был простым и легким.

Борьба реализма и формализма в театрально-декорационном искусстве принимала самые различные формы. Это была борьба между театрами противоположных направлений. Это была борьба внутри театров между столкнувшимися в процессе постановки представителями формалистического и реалистического лагерей. Эта была внутренняя борьба противоречивых тенденций в творчестве одного художника (например, в творчестве такого крупного мастера как В. Дмитриев).

Как уже говорилось, советский театр с самого начала своего существования наряду с современной темой уделял огромное внимание классике. Более широкое, чем прежде, обращение к традициям реалистического искусства прошлого, характерное для всего советского искусства 30-х годов, приобретает своеобразные формы в творчестве художников театра. Работа под руководством виднейших режиссеров-реалистов над художественным оформлением классических пьес и опер была для театрального художника серьезной школой мастерства.

Одной из особенностей использования традиций в работе театральных художников этих лет является прямое обращение мастеров театрально-декорационного искусства к произведениям русского изобразительного искусства. В. Симов, работая

¹ «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», т. I, М., 1953, стр. 740.



*В. Дмитриев. Сцена суда. Декорации 5-й картины 1 акта
инсценировки романа Л. Толстого «Воскресение».
Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1930 год.*

над костюмами и гримами к «Мертвым душам», обращается к А. Агину¹, В. Дмитриев в «Воскресении» — к Л. Пастернаку. Типические образы, созданные Агиным и Пастернаком, обогащали художников, актеров, режиссеров, помогали наиболее полному и художественному воссозданию на сцене великих творений классики.

На примере постановок МХАТ первой половины 30-х годов очевиден рост идейности и художественного мастерства театральных художников. Декорации В. Дмитриева к «Воскресению» (1930 г.), В. Симова к «Мертвым душам» (1932 г.), П. Вильямса к «Пиквикскому клубу» (1934 г.), К. Юона к «Егору Булычову» (1934 г.) свидетельствуют о неуклонном подъеме советского театрально-декорационного искусства.

В работе над декорациями к «Воскресению» в МХАТ В. Дмитриев² решительно

¹ «У меня рядом,— пишет Симов о работе над этим спектаклем,— лежали и агинские иллюстрации, жанровые наброски 40-х годов — драгоценный документ. Важна и трактовка сюжетов: смелая, резкая, критически заостренная... Одна из агинских фигур — вице-губернатор в полном подобии перешла к нам на сцену» (В. Симова. Моя работа с режиссерами. Архив музея МХАТ, № 5132/3, л. 198).

² Дмитриев Владимир Владимирович (1900—1948). Учился в Петрограде во ВХУТЕМАС у К. Петрова-Водкина (1918—1922). Работал в театре с 1917 года. Наиболее значительные работы созданы им в МХАТ, ГАБТ, Гос. академическом театре оперы и балета (ГАТОБ), Малом оперном театре, Театре имени Евг. Вахтангова и других. С 1941 года — главный художник МХАТ.

преодолеет еще недавно тяготевшее над ним влияние экспрессионизма, начал овладевать методом социалистического реализма. В этом ему помогло общение с группой МХАТ и с Вл. И. Немировичем-Данченко, сумевшими направить по верному пути творчество талантливого театрального художника.

Театр в своей постановке стремился раскрыть идеи Толстого-обличителя, а не Толстого-проповедника. В соответствии с этой тенденцией Дмитриев создал такую сценическую атмосферу, которая помогала передать глубокий и гневный социальный протест, составляющий основной пафос «Воскресения».

В картине «У Нехлюдова в деревне» художник резко противопоставляет сияющей солнечными бликами весенней березовой роще — ветхий, потемневший, полуразвалившийся забор и нищенскую крестьянскую одежду. В сцене в тюрьме художник пишет мрачные голые стены каземата, грязные кучи арестантской одежды, темные нары, черные высокие решетки. Особой силы обличения художник достигает в сцене суда (стр. 367). От подчеркнуто светлого, высокого зала суда, со скучно чередующимися массивными колоннами, от коридоров и кабинетов, примыкающих к нему, от мест для подсудимых, присяжных и судей веет холодом и бездушной казенщиной «присутственного места» царской России. Дмитриев не ограничился этим и сумел найти прием, передававший ту глубину социального обобщения, которой отличаются страницы романа, посвященные суду над Катюшей Масловой. Художник повесил на стене зала окружного суда большой портрет Александра III. Эту достоверную, убедительную сценическую деталь он превратил в одну из главных составных частей художественного оформления.

На портрете громоздится плотная фигура царя-солдафона, с тупым, равнодушным и жестоким лицом. Угловатым силуэтом выделяется эта фигура на фоне зала, паркетного пола и колонн, подобных тем, которые зритель видит на сцене. Таким образом, фон портрета представляется зрителю как бы продолжением и завершением зала суда, а изображенный Александр III как бы участвует в творимом здесь «правосудии».

Работа Дмитриева была одной из лучших и наиболее убедительных среди ряда произведений, ставших переломными в творчестве молодых мастеров театральной декорации. Она свидетельствовала и о возросшем идейно-художественном уровне нашего театрально-декорационного искусства, и о способности художников с передовых позиций образно и глубоко раскрывать события прошлого.

Многообразие творческих индивидуальностей художников театра проявилось в создании двух совершенно различных, но одинаково интересных и содержательных решений художественного оформления «Егора Булычова» (художник В. Дмитриев, Театр имени Евг. Вахтангова, 1932 г.; художник К. Юон, МХАТ, 1934 г.). В декорациях Дмитриева, выполненных в форме единой для всего спектакля декорационной установки (что соответствовало режиссерскому замыслу спектакля), дом Булычовых был показан как бы в разрезе (стр. 363). Художник подчеркивал затхлость и духоту тесного купеческого мирка, изобразив только части многочисленных комнат, коморок, коридоров, используя минимум характерных деталей, но дав все это



*В. Дмитриев. Эскиз декорации к пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие».
Гуашь. 1932 год.*

Музей Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова.

во взаимосвязи и обусловив действием. В основе этого решения лежала как бы сумма кадров, каждый из которых по ходу действия помогал охарактеризовать и выделить обстановку отдельных сцен спектакля, не отрывая их от общего фона.

Юон в поисках наибольшей социальной конкретности обратился к изучению и осмыслению особенностей быта широкого слоя русского купечества предреволюционной поры. Следует подчеркнуть, что Юон, учитывая общественное положение Булычова и «других», сумел точно зафиксировать время происходящих событий. Отпечаток эпохи лежит на всей обстановке, на каждой мелочи.

При тех исчерпывающих, всегда объяснимых и внутренне оправданных содержанием пьесы подробностях, которые подчеркивает Юон в оформлении столовой, все кажется естественным, как бы приобретенным самими героями, сообразно их вкусам и доходам. На сцене и разностильная тяжеловесная мебель — старинный буфет, диван в стиле модерн, различные столики, кресло «из другого гарнитура» и кадки с фикусами, и огромное чучело медведя, и стол, с которого не сходят самовар и закуски. Новомодные настенные часы контрастируют с вещами, сохранившимися с давних времен (стр. 365). Художник, внимательно изучивший

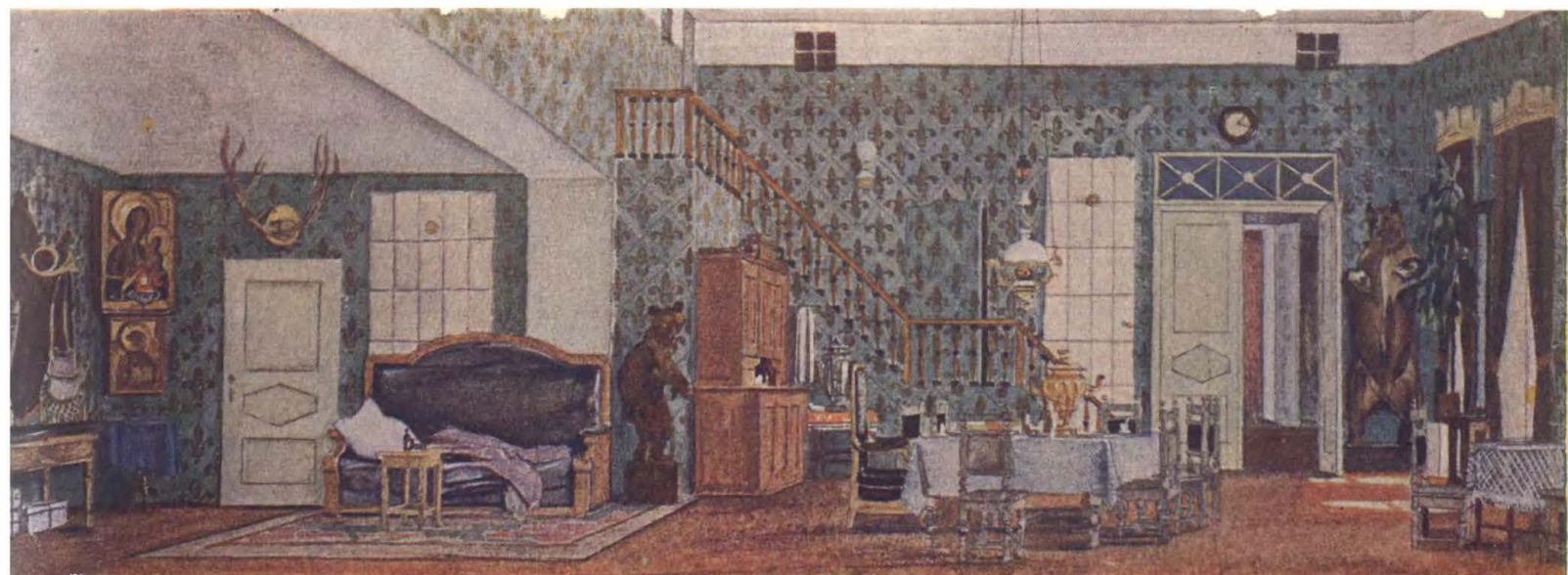
пьесу, не мог не заметить одиночества Егора Булычова, обособленность его не как больного человека, но как человека, осознавшего падение своего класса. Для того чтобы выделить Егора в этой обстановке его же собственного дома, Юон так располагает предписанную ремаркой лестницу, ведущую во второй этаж, что она образует нечто вроде ниши. Это позволяет художнику особо охарактеризовать угол Булычова и, не вполне изолируя, отделить героя от всего его окружения. В этом углу, кроме дивана, приставленного к печке, висит охотничье снаряжение хозяина-жизнелюба, а рядом водворены иконы в богатых окладах. Здесь страдает и гневно протестует против своей обреченности Егор Булычов, изверившийся во всем и во всех.

Психологическая глубина, с которой художник рисует мир Булычовых, умение создать не просто фон, но живую органическую среду для действия героев, глубокая правдивость и остро найденная типичность обстановки роднят эти декорации Юона с интерьерами в лучших картинах передвижников. В них отразилось характерное для этих лет творческое использование достижений русской жанровой живописи на советской сцене.

На всем протяжении 20-х — начала 30-х годов с большой остротой в советском театральном-декорационном искусстве стоит проблема оформления сатирического спектакля. Художники театра стремятся по-новому осмыслить и типизировать отрицательные явления жизни прошлого и настоящего.

В 1922—1923 годы были созданы декорации и костюмы Д. Кардовского к «Ревизору» (Малый театр). Вместе с коллективом Малого театра художник стремился остро и одновременно исторически достоверно воплотить бессмертную комедию Гоголя. Своеобразие таланта Кардовского-иллюстратора ярко раскрылось в этой работе. Кардовский никогда не порывал с великими реалистическими традициями прошлого. В приемах, примененных Кардовским, в его методе отбора вещей для той или иной сцены, в тщательной разработке интерьера, костюмов, грима можно найти много родственного сатирическим произведениям Федотова. Кардовский отказался от карикатуры, но сатирическое начало, присутствующее в его декорациях и костюмах действующих лиц, несомненно.

Декорации комнаты в доме городничего при всей их композиционной сложности сразу же создают впечатление своеобразного полуказенного, полудомашнего помещения. Такое оформление вполне соответствует характеру образа гоголевского городничего, для которого служба неотделима от домашних дел и есть лишь средство удовлетворения личных и семейных интересов путем неумолимого стяжательства. Более пристальное рассмотрение декораций Кардовского усиливает это первое впечатление. От блеклого тона обоев, от скучной архитектуры прямоугольной комнаты с неглубокими проемами ниш, от грамот, висящих на стенах, так и веет холодом «присутствия». Двери, пробитые не в центре ниш, а сбоку, застекленная терраса, ведущая к выходу, воспринимаются как результат позднейших перестроек, словно городничий приспособил приглянувшуюся ему канцелярию под гостиную. В этом интерьере, в каждой детали сохраняющей вер-



К. Юон. Столовая в доме Булычовых.

Эскиз декораций к I акту пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие». Акварель. 1934 год.

Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

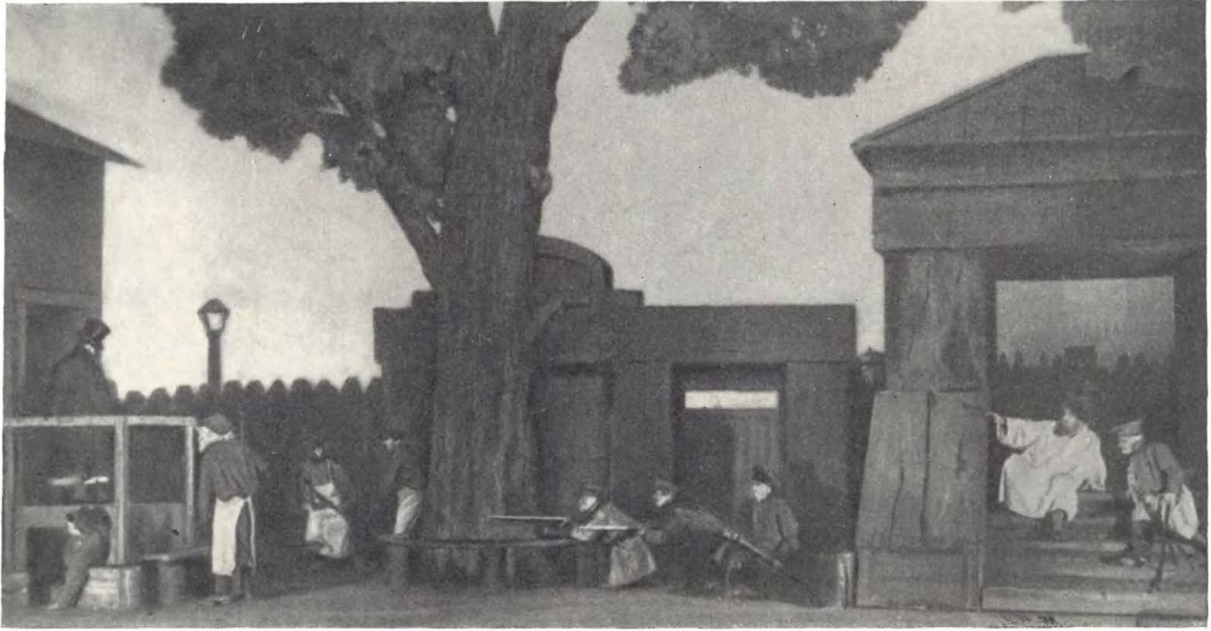
ность эпохе, все соответствует характерам героев комедии Гоголя. Художник высмеивает мещанские вкусы хозяев дома, скудость их интересов, сочетание в обстановке интерьера черт провинциального быта и казенщины. Федотовское начало торжествует в деталях обстановки, раскрывающих привычки, вкусы, жизненный уклад героев (например, уголок городничего с маленьким столиком, на котором стоят водка и закуска). Самый прием использования стеклянной двери, ведущей на террасу, позволяющий познакомить зрителя с персонажами комедии еще до того, как они заговорят, представляет интересные возможности для игры актеров.

Выцветший от сырости и грязи номер Хлестакова в гостинице своим убогим убранством дает представление о мерзости запустения всего городишки, управляемого городничим.

Художественное оформление Кардовского, как и вся постановка «Ревизора» в целом, вызвали ожесточенные нападки критиков и художников формалистического толка. Последними через несколько лет была предпринята «ревизия» «Ревизора», сводившая бессмертное творение Гоголя к грубой буффонаде¹.

Резко выступив против формалистического извращения русской классики, против «левых» лженоваторов, которые «взялись за старых классиков, говорящих

¹ Театр Ленинградского дома Печати, 1927 г., постановка И. Терентьева, художники А. Ландсберг, М. Цибасов, А. Сашин.



Н. Крымов. Двор Курослепова. Декорации V акта спектакля «Горячее сердце» А. Островского. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1926 год.

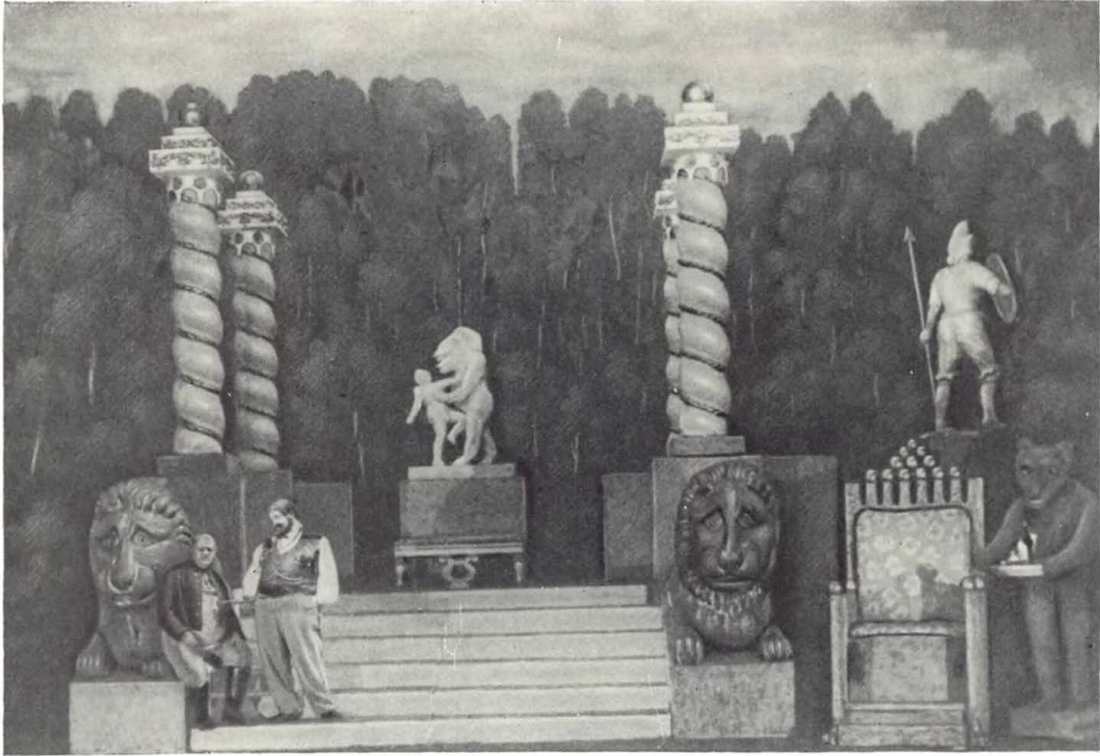
о больших людях и о больших чувствах, и стали перекраивать их на новый лад»¹, Художественный театр создал спектакль «Горячее сердце» А. Островского.

Как гневное обличение, зазвучала пьеса Островского со сцены МХАТ. В звериных нравах и образе жизни купца-самодура Курослепова, безобразника миллионера Хлынова, городничего-взяточника Градобоева спектакль МХАТ глубоко вскрывал социальные явления «хлыновщины», «градобоевщины». Этому в большой степени помог художник спектакля Н. Крымов, создавший остро сатирическое художественное оформление.

В декорациях и костюмах к «Горячему сердцу» Крымов создает смелый социальный гротеск. Если Кардовский как бы пользуется тонкой кистью, то Крымов оперирует крупными, сочными мазками. Он сознательно преувеличивает наиболее характерные черты обстановки. Пробразами его декораций послужили существовавшие в действительности купеческие дома. Обобщая и суммируя свои впечатления и знания, художник создал подчеркнуто тяжеловесную грубую архитектуру двора и дома Курослепова, с топорным массивным крытым крыльцом, с толстенными воротами, забором, словно отгораживающим Курослеповых не только от пустынной улицы с одиноким фонарем, но и от всего мира. Гиперболизируя архитектурные формы, сгущая и утяжеляя краски, художник воссоздает не просто характерный купеческий дом, но цитадель дикости и косности, «курослеповщины» (стр. 366).

Наибольшей силы сатирического звучания достиг художник в декорациях

¹ К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве.— Собрание сочинений в восьми томах, т. I, М., 1954, стр. 393.



П. Крым о в. Сад на даче Хлынова. Декорации III акта спектакля «Горячее сердце» А. Островского. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1926 год.

дачи Хлынова. Исходя из существа социальной природы Хлынова, Крымов сочинил обстановку как бы созданную по пьяной, необузданной прихоти купца-самодура. Чудовищны в своей нелепости витые мраморные колонны, поддерживающие маленькие дутые золотые шарики, вычурная кушетка с лирой, лестница, фланкируемая уродливыми золочеными львами, чучело медведя с бутылкой шампанского в лапах и прочее (стр. 367). Все это окружение соответствует безобразию пьяной хлыновской жизни. То же самое и в дорогих, ярких и безвкусных костюмах обитателей хлыновской дачи — самого Хлынова и его челяди.

В контрасте с этой обстановкой художник показал русскую природу. Особенно резко диссонирует парковое сооружение Хлынова с фоном — веселой зеленью березовой рощи. Пейзажные фоны, написанные с большим мастерством, проникнутые то радостным, то тревожным настроением, противостоят своей гармонической красотой безобразному миру градобоевых, хлыновых, курослеповых. В них есть та жизнеутверждающая сила, которая помогает укрепить и усилить в спектакле линию положительного героя.

Так же как и декорации к «Ревизору», созданные Кардовским в Малом театре, художественное оформление спектакля «Горячее сердце», выполненное Крымовым для МХАТ, и по сию пору занимает почетное место в ряду лучших работ художников советского театра.



Кукрыниксы. Эскиз костюма Присылкина к пьесе В. Маяковского «Клоп». Тушь, перо, акварель. 1929 год.

Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

Примечателен опыт работы в театре Кукрыниксов, создавших декорации и костюмы к первой части «Клопа» В. Маяковского (Театр имени Вс. Мейерхольда, 1929 г.). Художники принесли в театр приемы реалистической карикатуры. Злое осмеяние персонажей «Клопа» строится на типическом обобщении отрицательных черт этих героев, на разоблачении их психологии и вкусов. В эскизах костюмов Присылкина (стр. 368), Эльзевиры и Розалии Ренессанс, Баяна, торговцев-спекулянтов преувеличение и сознательное заострение образа зиждились на обобщении наиболее характерных черт, вскрывающих социальную сущность нэпманов, спекулянтов, перерожденцев и приспособленцев. Разоблачая их ничтожество, их внутреннюю опустошенность, Кукрыниксы, вслед за Маяковским, выносят беспощадный приговор тем, кто «зря сидит на труде, на коммунизме».

В постановке «Клопа» художественное оформление было неоднородным. В спектакле резко обозначилось противоречие между декорациями первой его части, принадлежавшими Кукрыниксам, и второй — А. Родченко. Реалистическая, остро социальная карикатура в противовес себе требовала героического «по-

ложительного образа», художественного оформления, проникнутого оптимистическим звучанием. Вместо этого на сцене появились совершенно абстрактные схематические построения Родченко.

Одной из этапных работ художников театра над классикой явилось оформление инсценировки «Мертвых душ» (В. Сямов, МХАТ, 1930—1932 гг.). В нем отразились лучшие достижения реалистической декорации тех лет в области сатирического жанра.

МХАТ сумел увидеть главное в тоголевской поэме — безжалостное обличение всех этих «существователей», «небокоптителей», «мертвых душ», гнусной «рассейской действительности».

Художник средствами своего искусства должен был помочь достигнуть в спектакле такой силы социального обобщения и обличительного пафоса, которые были



*В. С и м о в. У Собакевича. Декорации и инсценировка поэмы Н. Гоголя «Мертвые души».
Московский Художественный академический театр имени М. Горького.
1930—1932 годы.*

бы подстать образам великого русского сатирика. Чтобы правильно решить эту задачу, Симов стремился «у Гоголя... отыскать глубинную типичность всей эпохи, чтобы за спиной каждого образа виднелись тысячи таких же помещиков, крепостных, чиновников бюрократов, военных и т. д. Кусочек жизни, уголок быта, один штрих, жест, поза, интонация, и перед зрителем встала бы живьем умершая Русь»¹.

Особые трудности художественное оформление инсценировки представляло потому, что действие происходит исключительно в интерьерах. Это ограничивало художника, лишало его возможности использовать в декорациях замечательные описания природы Гоголя. Перед художником вставала труднейшая задача, потребовавшая достижения предельной выразительности и безошибочного отбора вещей: ему нужно было при помощи архитектуры и обстановки интерьеров обрисовать ту среду, которая окружает гоголевских героев: Плюшкина, Манилова, Ноздрева, Собакевича, Коробочку. Художник справился с ней, привлекая для работы над костюмами и гримами иллюстрации Агина, пользуясь своими старыми, дореволюционными зарисовками, сделанными во время путешествий по России.

¹ В. С и м о в. Моя работа с режиссерами. Архив Музея МХАТ, № 5132/3, л. 192.

Старые путевые заметки, зарисовки и впечатления художника были им заново оценены и продуманы. Декорации и костюмы Симова подчеркивают характеры героев. Тяжеловесная, коренастая мебель красного дерева, безвкусная, но прочная обивка, почти квадратная дверь, портреты в тяжелых плоских рамах — весь этот угол неприветливой, приземистой диванной в доме Собакевича отражает характер его владельца (стр. 369). Противоположностью ему предстает приторно-слащавый облик кабинета Манилова.

Светлая вычурная мебель будто отражает его пустое фантазерство и утомительное гостеприимство (кресло с ручками в виде огромных рогов изобилия, спускающихся со спинки, на которой водружены горшки с цветами, столик с подставкой для трубок в виде арфы, изображения сердца и воркующих голубков на стене). Жилище Коробочки, душный мирок мелкопоместной дворянки, выдержано в характере его бережливой тупой хозяйки — мелкой стяжательницы. Все здесь отражает ограниченность интересов и мизерность расчетов. Комната Коробочки с колоннами дорического ордера, между которыми натянута веревка с висящими на ней пучками сухих трав, лишь наполовину жилое помещение, в гораздо большей степени — это поместье-кладовая, которое сторожит жадная владельца. Так, в спокойном обрамлении темно-зеленых драпировок, которые помогали сосредоточить все внимание зрителя на действии, установленные на круге возникли одна за другой картины, лаконично передающие обстановку, сконцентрировавшие самое характерное, самое типичное для героев. Эта обстановка несла на себе отпечаток жизненного уклада, нравов, темпераментов, привычек персонажей поэмы Гоголя.

Одной из вершин художественного оформления сатирического спектакля были декорации и костюмы Кустодиева к так называемой «игре» Е. Замятина «Блоха» (по повести Н. Лескова «Левша», МХАТ II, 1925 г.). Здесь мотивы лубка получили яркую сценическую форму. На фоне нарочито плоскостных, подчеркнута сатиричных, красочных декораций шло действие. Исключительной выразительности образов добился художник в эскизах костюмов действующих лиц. Иронически решенные аглицкая девка Меря, царь в парадном мундире, колоритная дочь купечка и седоусый Платов, с теплым юмором нарисованный неказистый, но обаятельный Левша — все эти персонажи были воссозданы художником с большим мастерством. Сатирическое и комическое начала присутствовали даже в поделках и бутафории.

Поиски целостных образов художественного оформления спектакля, с тщательно разработанными планировками, живописными занавесами и найденной в духе спектакля сценической архитектурой увенчались успехом в такой работе Кустодиева, как эскизы декораций, костюмов, сатирических гримов-портретов к пьесе В. Волькенштейна «Голуби и гусары» (Малый театр, 1927 г.). И в других эскизах этого художника к неосуществленным постановкам — «Волки и овцы», «Свои люди — сочтемся» и т. п. — чувствовалось, что Кустодиев, решая так оформление, становится как бы сорежиссером спектакля.

Среди театрально-декорационных работ, в которых элементы сатирического разоблачения заняли важнейшее место, обращали на себя внимание декорации и костюмы П. Вильямса к «Пиквикскому клубу» (по Диккенсу, МХАТ, 1934 г.), положившие начало плодотворной деятельности этого художника в советском театре.

Важным и ценным в декорациях к «Пиквикскому клубу» было то, что художник широко использовал выразительность живописи на сцене. Правда, он еще чрезмерно увлекался применением живописного, плоскостного панно, придавая ему слишком большие, несвойственные ему функции (например, застылое изображение дерущихся арестантов на заднике в сцене тюрьмы). Однако в целом работа Вильямса была дальнейшим развитием богатейших возможностей живописной декорации.

Созданные в эти годы лучшие образцы оформления сатирических спектаклей свидетельствуют о многообразии творческих индивидуальностей, богатстве выразительных средств и приемов, которыми обладают художники, развивающие реалистическое направление советского театрально-декорационного искусства.

В 20-х — 30-х годах происходит творческая перестройка и тех художников советского театра, которые испытали в свое время влияние «Мира искусства». В этом отношении показательна деятельность таких крупнейших мастеров, как А. Головин¹ и Е. Лансере.

Наиболее интересной и плодотворной была в этот период работа Головина над художественным оформлением спектакля «Безумный день, или Женитьба Фигаро» в МХАТ (1927 г.). Привлекая Головина к оформлению постановки, Станиславский имел в виду замечательное мастерство талантливого и своеобразного декоратора, но предусматривал и те трудности, которые должны были возникнуть перед художником в его новой работе. «Более яркого, красочного художника я не знаю... — говорил Станиславский. — Я хочу схитрить. Я хочу заставить красочность Головина послужить нашим целям: пусть одинаково ярко покажет контраст между пышными покоями графа и задворками замка»².

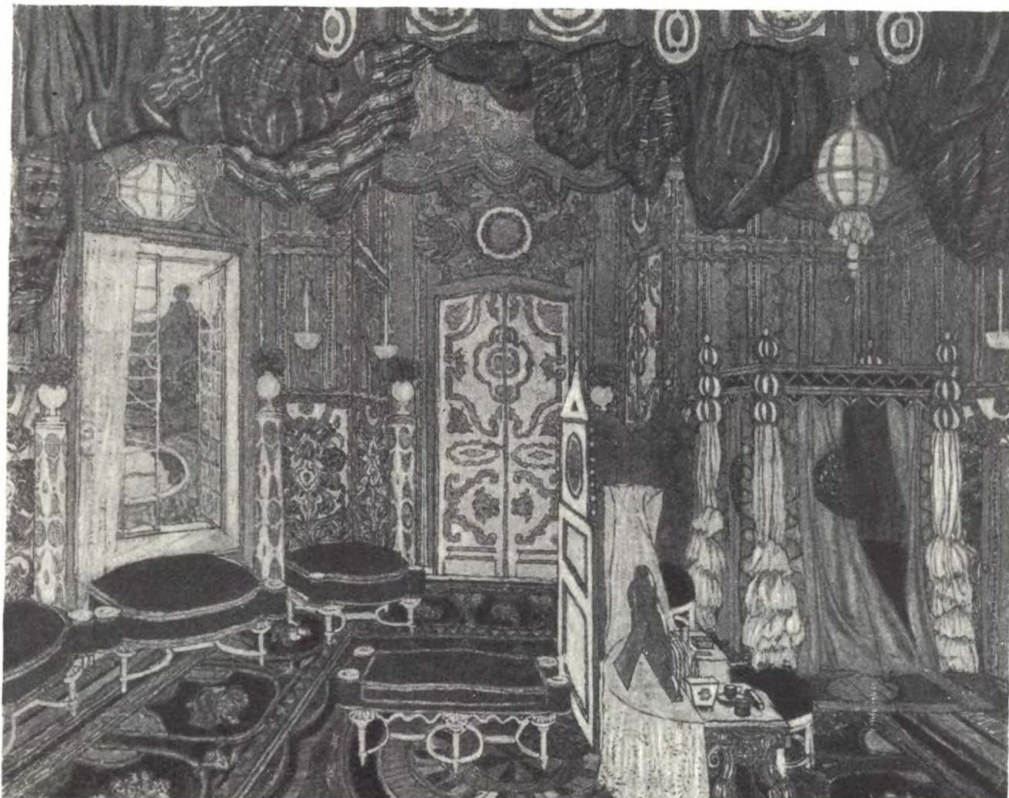
Задумав ставить этот спектакль, Станиславский стремился очистить его от традиционной салонности, «испанистости»³, столь обычной для многих постановок комедии Бомарше. Он хотел в своем новом решении вернуть комедии присущие ей народные начала. Воспеть народ и его героев и предать осмеянию господ, показать «народ у порога революции 1789 года»⁴ — вот к чему шел Станиславский. В постановке жизнеутверждающей комедии Бомарше огромное значение приобретала радостная красочность, красота обстановки. Художнику необходимо

¹ В 1925 году Головин исполнил два занавеса для Одесского городского театра и руководил реставрацией театра после пожара. Большой интерес представляет один из занавесов. Почти неизменным остается в этом произведении характерный почерк художника; симптоматична, однако, его попытка включить в красиво орнаментированную декоративную завесу изображение серпа и молота.

² Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 369—370.

³ Местом действия становился юг Франции.

⁴ Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 375.



А. Головин. Спальня графини. Эскиз декораций к 1-й картине II акта комедии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Темпера. 1927 год.

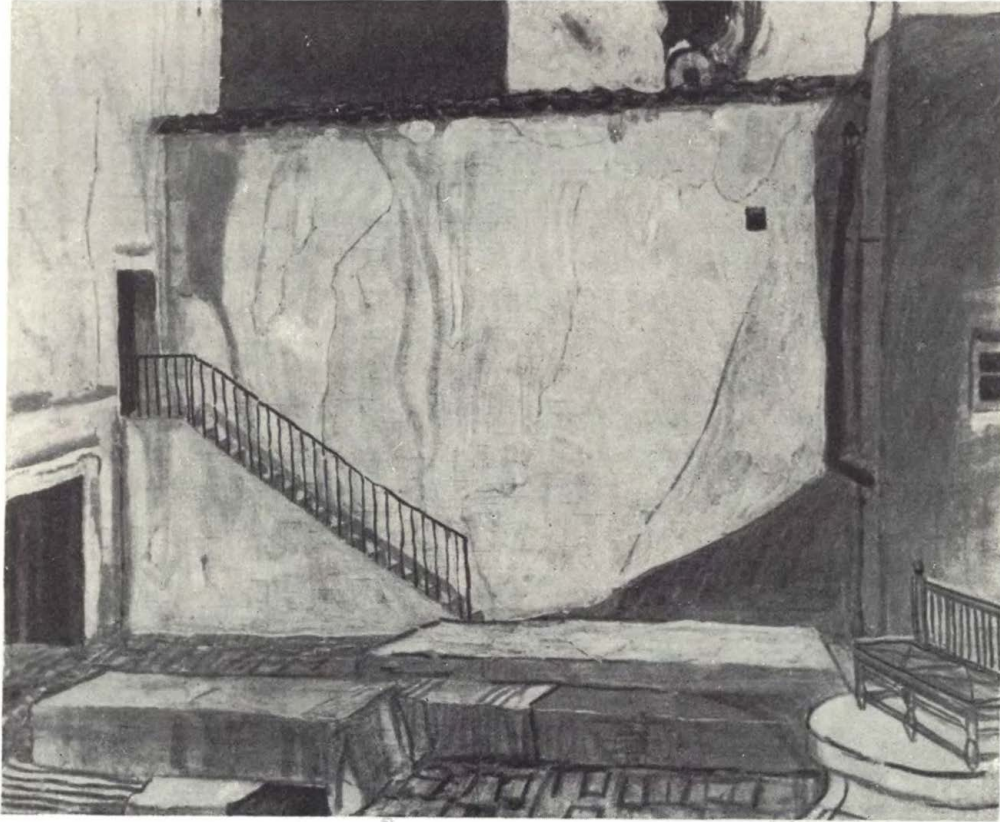
Музей Московского Художественного академического театра имени М. Горького.

было выделить в оформлении спектакля два рода обстановки и костюмов: народный и господский. Благодаря содружеству с режиссером и постановочной частью¹ художник достиг в этом отношении больших успехов.

Работа его проходила в упорных исканиях. Так, например, сначала сцена свадьбы на задворках была задумана им в обычном феерически-роскошном оформлении. Тем самым художник как бы зачеркивал социальную направленность этой сцены. Станиславский отметил в этом эскизе «уклон от верно намеченной линии» и настаивал на том, чтобы «перенести свадьбу подальше от дворца». «Нужно,— писал Станиславский,— в этой картине народного торжества убогое убранство дворцовых задворок и среди них контраст пышных графских костюмов»². Три

¹ В помощь Головину была организована специальная макетная лаборатория, которой руководил В. Симов. Здесь художнику помогали разрабатывать и уточнять необходимые планировки многокартинного художественного оформления, располагавшегося на вращающемся круге сцены. С Головиным работал и помогал ему и другой художник МХАТ И. Гремиславский.

² Машинописная копия письма К. С. Станиславского А. Я. Головину от 4 февраля 1927 г. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского.



А. Головин. Двор. Эскиз декораций к 1-й картине IV акта комедии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Темпера. 1927 год.

Музей Московского Художественного академического театра имени М. Горького.

раза переделывал Головин свой эскиз, пока не добился нужного театру решения. В результате большой и упорной работы Головин создал декорации, выполненные в двух контрастно сопоставляемых планах, как того требовал режиссерский замысел. В светлой, роскошной спальне графини (стр. 372), нарочито перегруженной вычурным орнаментом, в принаряженной богатой комнате распутника-графа художник подчеркивал мишурную пышность изысканно-пестро разукрашенных апартаментов. Зато декорации комнаты Сюзанны в башне или двора в сцене свадьбы приобретали, благодаря простоте и стройности композиции и своеобразной красоте колорита, особенно оптимистическое звучание. На светлом фоне стен четко и красиво вырисовывались народные костюмы, контрастно выделялись нарочито громоздкие великолепные наряды графа и графини (стр. 373).

В 20-х годах А. Головин много работал на оперной и балетной сценах. К 1924 году относятся его декорации к опере Д. Россини «Севильский цирюльник» в Ленинградском театре оперы и балета.

В эти годы продолжалась борьба против застарелых штампов в опере, против оперной «вампки», начатая и возглавленная еще Станиславским и

Немировичем-Данченко, которые оказали значительное влияние на режиссуру и актерское исполнение опер.

Формалистические тенденции художественного оформления, которые проникли в оперно-балетные спектакли, были такой же опасностью, как штамп и рутинность. Несколько в меньшей мере, чем в драматических постановках, на художественное оформление музыкальных спектаклей оказал свое влияние конструктивизм. Воздействие конструктивизма сказалось даже в некоторых работах художников, чуждых этому течению, — Ф. Федоровского («Лоэнгрин» Р. Вагнера, ГАБТ, 1923 г.; «Золотой Петушок» Н. Римского-Корсакова, там же, 1932 г.), И. Рабиновича («Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева, ГАБТ, 1927 г.), Т. Бруни и Г. Коршикова (балет Д. Шостаковича «Болт», ГАТОБ, 1931 г.), А. Арапова («Борьба за коммунизм» — на музыку оперы «Тоска» Д. Пуччини, Малый оперный театр в Ленинграде, 1924 г.) и других.

В 20-х — начале 30-х годов довольно широкое распространение в театрально-декорационном искусстве получил экспрессионизм с его субъективистским истолкованием образа места действия, уродливой деформацией предметов, красочными диссонансами, динамичностью композиции и, нередко, склонностью к беспредметности.

Это направление наиболее яркое выражение получило в творчестве М. Левина («Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, Малый оперный театр в Ленинграде, 1931 г.) и В. Дмитриева. Для последнего это отчасти было связано с обращением к экспрессионистической музыке Э. Кшенека («Прыжок через тень», Малый оперный театр в Ленинграде, 1927 г.; «Джонни», там же, 1928 г.) и Д. Шостаковича («Нос», там же, 1930 г.).

Однако и Дмитриев, и Рабинович, наряду с работами конструктивистского и экспрессионистического характера, создали в оперном театре ряд произведений, сыгравших важнейшую роль в развитии советского театрально-декорационного искусства.

Значительный вклад в решение оформления оперного русского историко-эпического спектакля был сделан Ф. Федоровским, опиравшимся на опыт театральной живописи Н. Рериха.

Декорации и костюмы Ф. Федоровского¹ к опере М. Мусоргского «Борис Годунов» (ГАБТ, 1927 г.) являются одним из примечательных образцов художественного оформления оперного спектакля 20-х годов, в котором раскрыто музыкальное содержание оперы, ее характер народной драмы. В сцене у собора Василия Блаженного громада храма залита кроваво-красными закатными отсветами. На злове-

¹ Федоровский Федор Федорович (1883—1955). Окончил Строгановское художественно-промышленное училище (1907), где учился у М. Врубеля и К. Коровина. С 1907 года преподавал сначала в Строгановском училище, затем, после революции (до 1923 г.) во ВХУТЕМАС. С 1907 года работал в театре — Опера Зимина, Частная опера Мамонтова, оформление спектаклей труппы Дягилева в Лондоне и Париже — после революции — в Московском театре Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, ГАБТ, ГАТОБ и других.



Ф. Федоровский. У собора Василия Блаженного.
Эскиз декораций к опере М. Мусоргского «Борис Годунов». 1927 год.

Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

щем небе, темном от тяжелых туч, вьется стая воронья. Представленная «крупным планом» часть Красной площади служила исторически конкретным и глубоко выразительным фоном для происходившей здесь полной драматизма народной сцены. Художник изображает (в эскизах) народ, теснящийся у подножия храма, и в этой сцене, и в сцене на кремлевской Соборной площади он передает волнение и порыв толпы, молящей и одновременно грозной. Уже в эскизах декораций и костюмов-образов он противопоставляет народную силу Борису и боярам. И хотя в декорациях ощущалось некоторое упрощение архитектурных форм, общая направленность этой работы Федоровского свидетельствовала о правильности пути, по которому шел художник (стр. 375).

В декорациях к оперным и балетным спектаклям в первой половине 30-х годов не только более четко определялся круг близких художнику тем, но становилось глубже и самое решение их. К тому же времени относится оформление

Ф. Федоровским опер «Псковитянка» (ГАБТ, 1932 г.), «Царская невеста» (Филиал ГАБТ, 1931 г.), «Русалка» (там же, 1931 г.), где художник воспел красоту русской природы и национального зодчества, образно решил народную тему — главную тему этих русских классических опер.

В 30-х годах в творчестве Федоровского получила, может быть, наиболее яркое развитие одна из важнейших тенденций декорационного искусства в оперном театре последующих лет — монументализация сценического оформления музыкального спектакля. Эта тенденция впервые проявилась в работе художника над оперой «Псковитянка» (сцена веча), а затем гораздо более полно — в превосходных декорациях к опере «Князь Игорь» (ГАБТ, 1934 г.).

Величавый эпос «Слова о полку Игореве» и глубоко народная музыка А. Бородина ярко воплотились в декорациях и костюмах к этому спектаклю. Патриотическое звучание оперы передано художником в подчеркнута монументальных картинах природы и образах национального зодчества, в характерной для художника темпераментной манере. В этом целостном произведении театрально-декорационного искусства Федоровский выступает как сложившийся мастер русского героико-эпического оперного спектакля.

Увертюрный занавес, изображающий самую кульминацию жаркого сражения войска Игоря с половцами, передает патетически звучащую в музыке и в «Слове о полку Игореве» тему героического боя, богатырской схватки. На фоне неба и темно-изумрудной зелени то затухают, то вспыхивают с новой силой горячие краски. Из черного мрака проливаются солнечные лучи, стремительно скачут огненные кони, отливают золотом пики и щиты. Занавес спектакля воспринимался как своеобразный зрительный образ увертюры. В прологе, в сцене затмения багровый шар гаснущего солнца, отбрасывающий кровавые отблески на тяжелые тучи, служил зловещим предзнаменованием грядущих бедствий. Но даже этой картине, полной тревоги, напряженной по колориту, художник сумел сообщить характер мужества и силы. Глубокое понимание национальной архитектуры, ее роли в русском пейзаже позволило Федоровскому найти образное решение, созвучное с музыкой, передать неколебимость уходящего ввысь строгого белокаменного собора, на котором играют мрачные тени и огненные отблески зарниц. Суровым и могучим, подстать его героям, предстает Путивль в декорациях Федоровского. Монументальная звонница, резной портал белокаменного собора, дальний храм на зеленом холме — это органическая среда для торжественной процессии уходящих на бой облаченных в богатые доспехи Игоря и его воинов, для скорбно-величавых женщин, провожающих войско.

Патриотическое начало является лейтмотивом художественного оформления «Князя Игоря». Как и в музыке Бородина, в контрасте со сценами Путивля представлены Федоровским сцены половецкого стана — дикое царство кочевников среди бескрайних степных просторов (*цветная вклейка*)¹. Раскрывая его своеобразную

¹ Этот эскиз, использованный художником в постановке оперы «Князь Игорь» (ГАБТ) в 1943 году, нами датируется 1934 годом на основании его воспроизведения в книге «Князь Игорь», издание ГАБТ, 1935.



*Ф. Федоровский. Половецкий стан.
Эскиз декорации к опере А. Бородина «Князь Игорь». 1934 год.
Гос. музей музыкальной культуры. Москва.*

красоту, создавая эскизы костюмов, передающие характерный рисунок неистой половещкой пляски, помогая актеру, исполняющему партию Кончака, найти облик жестокого и хитрого восточного властелина, Федоровский подчеркивает чуждость этого мира Игорю.

В декорациях и костюмах к опере «Князь Игорь» торжествовала живопись, цвет, как одно из наиболее выразительных средств. Усердно изгоняемая конструктивистами живопись отныне праздновала победу в советском театре.

Вклад Федоровского в развитие театрально-декорационного искусства, в особенности в оформление оперных постановок, где так часто проявлялась склонность к рутине и штампу, был исключительно важен. Многие работы этого мастера сохраняют и в настоящее время всю силу своего художественного воздействия.

Для творчества художников, работающих над оформлением музыкальных спектаклей, характерно стремление к углубленному раскрытию идейного содержания опер и балетов, борьба с самодовлеющим декоративизмом, за утверждение подлинной красоты и образности. Декорации В. Дмитриева к опере «Пиковая дама» (ГАБТ, 1931 г.) были созданы вслед за оформлением спектакля «Воскресение» в МХАТ. И хотя последнее было целостнее и законченнее, работа 1931 года подтверждала значительность тех изменений, которые происходили в творчестве художника. Работая над декорациями к «Пиковой даме», Дмитриев уже тогда нашел то изумительное, совершенное решение сцены у Зимней канавки, которое было им использовано впоследствии в другом, более зрелом варианте оформления этой оперы в ГАБТ в 1944 году. Зимняя канавка показана со стороны Дворцовой набережной, перспективу которой подчеркивают громада Зимнего дворца и уходящие в далекую снежную мглу неверно мерцающие фонари. Сила решения всей сцены в том глубоком творческом понимании содержания этой картины, которое позволило художнику дать почувствовать трагическую обреченность героев, глубокий драматизм события.

В 1933 году Дмитриев исполнил декорации к балету Б. Асафьева «Пламя Парижа», для которого он, вместе с Н. Волковым, написал либретто. Вслед за создателями советского балета «Красный мак» (ГАБТ, 1927 г., композитор Р. Глиэр, художник М. Курилко), Дмитриев утверждал права революционной темы в балете и в его художественном оформлении. Исторически достоверные, романтически приподнятые декорации к балету «Пламя Парижа» помогли донести до зрителя драматизм и пафос народной борьбы. Сохранив торжественную парадность одежды грандиозного балетного спектакля, Дмитриев сумел придать декорациям глубокий и тонкий психологизм, свойственный его оформлениям драматических спектаклей.

Декорации И. Рабиновича к опере П. Чайковского «Евгений Онегин» утверждали художника на позициях реализма. Несомненно положительным в постановке «Евгения Онегина» в 1933 году было то, что постановщики стремились подчеркнуть в опере историческую и социальную стороны ее содержания, хотели раскрыть пушкинский образ России с ее лирической природой, показать зрителю и

крепостную деревню, и дворянскую столицу — Петербург. Это отразилось на декорациях художника, широко введившего в оформление спектакля русский пейзаж, на крестьянских костюмах, лишенных экзотической оперности. Особенно удачны были декорации к сцене дуэли. Поникшее голое дерево, печальным силуэтом вырисовывающееся на белом снегу, едва угадываемые сквозь туманную мглу очертания заброшенной мельницы — вот тот лаконичный и образный фон, который созвучен с темой трагической гибели поэта, гениально переданной Пушкиным и Чайковским.

К существенным недостаткам оформления относилось гротесковое искажение архитектуры, которое, по мысли автора, должно было разоблачать дворян. Эти вульгаризаторские тенденции особенно сильно сказались на оформлении сцены бала у Лариных (зал декорирован тяжеловесными колоннами, поставленными в два яруса). Почти карикатурное оформление этой сцены дисгармонировало с ее музыкальным и поэтическим содержанием.

Процесс творческого роста театральных художников на протяжении 20-х — начала 30-х годов был сложным и плодотворным. Художники театра сумели создать немалые ценности, наметили дальнейшие пути развития советского театрально-декорационного искусства.

Именно в эту пору художники театра встретились с революционной драматургией, встали перед необходимостью разрешать новые задачи, связанные с ее спецификой, ее новым содержанием.

Поиски новых приемов были обусловлены решающей ролью массовых сцен в новых пьесах, тем, что из интерьеров место действия было перенесено на площади, улицы, в помещение цехов, на новостройки и т. д. Особенности новых пьес с их многокартинностью, стремительными ритмами не допускали снижения образности и, вместе с тем, требовали лаконизма. Отсюда обращение художников к вращающейся сцене, к единой установке и одновременно к декорациям-кадрам, к ярким деталям, к использованию кинопроекции, к эмоциональной выразительности света на сцене.

Возросшая в советском театре роль режиссера как идейно-художественного истолкователя пьесы оказала большое и плодотворное влияние на судьбы театральных художников, придала серьезнейшее значение оформлению спектакля, подняла роль и авторитет художников во всей деятельности театра.


Последние уже, как правило, стали принимать участие в работе над спектаклем, становясь активными соратниками режиссеров. Не случайно многие художники (Акимов, Шлепянов) стали совмещать работу над декорациями с постановкой спектаклей.

В эти годы советская театральная декорация была поднята на уровень большого, идейного, подлинно народного искусства.



ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

А. И. Бассежес



В 1934 году с трибуны первого Всесоюзного съезда советских писателей прозвучал призыв шире развернуть борьбу за освоение метода социалистического реализма в литературе и искусстве. Вскоре после этого в Москве открылась выставка «Художники советского театра за 17 лет».

Макеты, эскизы декораций и костюмов знакомили на выставке с работами мастеров сцены.

Богатый материал ее экспозиции дал возможность оглянуться на пройденный путь и определить ближайшие задачи театрально-декорационного искусства. Только теперь, спустя некоторое время после опубликования постановления ЦК от 23 апреля 1932 года, художники на собственном опыте оценили все значение этого постановления, открывшего перед ними новые возможности творческого развития. В связи с выставкой и в результате последующего ее обсуждения в печати появился целый ряд статей, авторы которых — художники, режиссеры и драматурги — были единодушны в своей решимости вернуть сцене яркость красок и полноту ощущения действительности. Советский театр творчески, идейно окреп, и художники теперь уже могли с полной объективностью судить о недавнем прошлом.

По их мнению, конструктивизм как определенный метод оформления сцены окончательно себя изжил, и все положительное, что он мог дать советскому театру, давно уже было освоено.

«Время странных „архитектурных“ сооружений, ни на что не похожих и выражающих свободную фантазию художника, наверно, уходит у нас из театра безвозвратно. Кто понимал и кто любил эти палочки на сцене!» — говорил драматург Н. Погодин¹.

¹ «Литературная газета», 29 октября, 1934 г.

Против абстрактного оформления и увлечения фактурой как самоцелью все чаще теперь выступают и сами театральные художники: «Сейчас уже не удовлетворяют интересно работающие площадки или „вкусная“ фактура... Мы уже не боимся разумно введенной живописи или настоящих, из жизни взятых вещей. Мы не боимся лирически окрасить спектакль», — писал в те годы Н. Шифрин¹.

В проблемных статьях и обзорах театрально-декорационного искусства второй половины 30-х годов вместе с тем отмечается и то ценное, что принесли с собой недавние искания. Многие художники считали плодотворными опыты новой композиции спектакля, создания более подвижных мизансцен, творческого использования открытого движения вращающегося сценического круга и решительно возражали против возврата к штампам и условностям старой кулисно-арочной системы декораций. И это было само собой понятно: ведь еще Ленский в начале века мечтал заменить ее чем-то новым, ближе отвечающим требованиям современного театрального искусства. Убеденный сторонник красочного оперного спектакля Ф. Федоровский писал: «Настоящее и будущее, по моему глубокому убеждению, принадлежит системе живописно-объемной»².

Характерным для тех лет было стремление привлечь в театр мастеров станковой живописи и графики. Все чаще повторявшиеся в это время их выступления на подмостках сцены объяснялись общей потребностью положить конец серости и невыразительности «дощато-фанерного оформления», попыткам подменить полноценное художественное творчество ремесленными изделиями макетчиков и театральных плотников.

«К.С. Станиславский как-то говорил мне, — рассказывал впоследствии В. Дмитриев, — что он всегда предпочитает на сцене живопись уже по одному тому, что живопись создается рукой художника, а бутафорская, иллюзорная декорация — механической работой мастеров»³.

В самом деле, если в 20-е годы на сцене в большинстве случаев использовался аскетический и бедный набор строительных материалов — дерева, фанеры, жести и других, если сценические установки раньше щеголяли здесь своей нарочитой, а иногда и вынужденной оголенностью, то к середине 30-х годов их место все чаще занимают громоздкие архитектурные сооружения. До совершенства доводится техника имитации любых природных форм — лепных объемных скал и деревьев. Фундаментально построенные здания, целые анфилады комнат открываются взору зрителя. Теперь в театре уже мало что напоминает о фанерных коробках прошлого, хотя и в это время работа мастеров-имитаторов очень часто окрашивается в тона скучного однообразия фон и окружение актера.

Но театру нужны художники, чутко реагирующие на все особенности сценических жанров, не копирующие, а реалистически претворяющие натуру, художники, обладающие своим взглядом на жизнь и образы драматической литературы.

¹ Н. Ш и ф р и н. Дискуссия макетов. — «Советское искусство», 29 октября 1934 г.

² Ф. Ф е д о р о в с к и й. Декорации в опере. — «Театр», 1938, № 4, стр. 86.

³ В. Д м и т р и е в. Право художника. — «Театр», 1940, № 7, стр. 46.



Н. Шифрин. Эскиз декораций к комедии В. Шекспира «Укрощение строптивой».

Вариант. Акварель. 1936 год.

Собственность семьи художника.

Этой потребности театральных коллективов шли навстречу В. Фаворский и В. Рындин, Н. Акимов и А. Тышлер, Н. Шифрин, Б. Эрдман, Б. Волков, П. Вильямс, И. Рабинович и В. Дмитриев — все те, кто с середины 30-х годов определяли место театрально-декорационного искусства в ряду надолго запомнившихся спектаклей, созданных по преимуществу на основе русской и западноевропейской классики.

Вспомним цикл шекспировских постановок Н. Шифрина: пружинящих карусельных коней, на которых, не продвигаясь ни на шаг вперед, скачут Петруччио и Катарина в «Укрощении строптивой» (ЦТКА, 1937 г.; стр. 381), игрушечную природу из пакли, тюля и бересты в «Как вам это понравится» (Театр имени Ермоловой, 1940 г.), коряги, превращающиеся в эльфов, оживающие груды прелых листьев и другие метаморфозы спектакля «Сон в летнюю ночь» (ЦТКА, 1941 г.; цветная вклейка) — этот мир праздничных и необычных по своему изобразительному звучанию декорационных мотивов.

Какую роль в подобных декорациях играла живопись? Она не использовалась для того, чтобы преобразить и расширить иллюзорно-живописными средствами пространство сцены; она, в сочетании с объемными формами вещей и станков, не складывалась в целостную картину природы: основой декоративного решения являлись панно, гобелены, художественно-обработанные драпировки, «мягкие

декорации» и «сукна». Здесь сказались реакция против скучного однообразия строенных площадок и, одновременно, колебание и робость при переходе к всемирно осознанной необходимости более широкого использования красочного богатства живописи.

«В „Укрощении строптивой“, — писал Н. Шифрин, — я не строил Падуи на сцене, а показывал ее через изображение на английской бытовой вещи — шпалере»¹. Так же поступает В. Фаворский в «Двенадцатой ночи» (МХАТ II, 1934 г.), представляя к торцу сцены панно с надписью «Иллирия», условно обозначающей место действия. Это был род спектакля в ширмах, но сами эти ширмы перестали быть подчеркнуто нейтральными — как сукна, или как конструктивистские щиты, — а обрели своеобразную изобразительность, связанную с природой сценических образов спектакля. Герои Шекспира действовали в мире, воссозданном со знанием дела и вкусом; художник опирался на реальные впечатления от костюмов и стилевых форм прошлого, но в то же время заставлял актеров одним движением руки разрушать сценическую иллюзию, превращать изображение ренессансного палатца в простую занавеску и тем самым как бы говорил: «Смотрите, полотно и краски — только средства нашей игры».

Такое свободное и непринужденное использование самых затейливых сценических форм в декорациях, переносащих нас то под сень хрупких золоченых колонок и воздушных лоджий герцогского дворца, то под низко нависшие своды винного погреба сэра Тобиаса Белча, было вполне в духе комедий Шекспира, отлично вязалось с полуанглийским, полуитальянским колоритом сказочной Иллирии, с контрастным смешением лирических и комедийных черт в костюмах, проникнутых изяществом раннего Возрождения, или, наоборот, нарочито огрубленных, «простонародно-суконных».

Поисками подчеркнутой театральности и новых выразительных средств сценической композиции в те дни увлекались и многие другие художники. В спектакле Театра имени Евг. Вахтангова «Много шума из ничего» (1936 г.) В. Рыбдин строит ряд легких башенных павильонов, аркад, объемных деревьев и превращает все эти « типовые » декорационные элементы, драпировки и занавески то в уголок сада, то в празднично украшенную карнавальную площадь.

Теми же чертами действия — трансформации отмечены и первые декорационные опыты П. Вильямса. В «Комедиантах» (Московский театр-студия под руководством Н. Хмелева, 1935 г.) и «Чио-Чио-Сан» (Гос. муз. театр имени Вл. И. Немировича-Данченко, 1935 г.) он также широко использует панно, аппликации на тюле, изделия из камыша, веревок и т. д., а в «Травиате» (Гос. муз. театр имени Вл. И. Немировича-Данченко, 1934 г.) делает опыт «концертного исполнения» оперы Верди, произвольно перенося место действия из Парижа в Венецию — в среду фантастического маскарада и романтических шпалер-пейзажей.

Уже эти примеры убеждают в том, что в середине 30-х годов художники все настоятельнее испытывали потребность в более свободном, чем раньше, выборе тех

¹ Н. Ш и ф р и н. Задачи художника. — «Советское искусство», 21 апреля 1939 г.



*Н. Ш и ф р и н. Эскиз занавеса к комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь». 1941 год.
Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.*

или иных приемов оформления. Многие сценические находки, впервые использованные ими в комедиях, тогда же были распространены на спектакли самых различных стилевых планов и жанров.

Возьмем хотя бы талантливые декорации А. Тышлера к «Королю Лиру» (Московский ГОСЕТ, 1935 г.) и «Ричарду III» (ленинградский Большой драматический театр, 1935 г.). Здесь историческая хроника так же, как и одна из самых ярких шекспировских трагедий, фантастически преображаются, теряют строгую определенность времени и места действия.

Сам художник так разъясняет свой замысел: «Макет замка мною решен в стиле глубокого средневековья, костюмы — ближе к ренессансу». По его словам, первой мыслью, мелькнувшей у него после прочтения «Лира», была мысль о сказке, и этот «колорит сказочности» в сочетании с скульптурным по преимуществу решением спектакля, вне зависимости от жанра пьесы, предопределил «пластическое ядро» его композиции¹. В соответствии с такой установкой замок Лира приобретает вид игрушечной шкатулки, ларца с откидными стенками, поддерживаемого четырьмя резными деревянными кариатидами.

В «Ричарде III» Тышлер также прибегает к излюбленному им методу создания изобразительных метафор. Как бы представляя спектакль на площади средневекового города, он создает в своих декорациях художественные образы, используя конкретные детали (кирпичные стены Тауэра, средневековые помосты улиц). Декорации А. Тышлера это — сценическая архитектура, насыщенная цветом. От нее неотделимы пластически решенные костюмы, где претворились черты средневековой скульптуры и миниатюры. В этих театральнo-декорационных работах А. Тышлер своеобразно развивает принцип живописно-объемного оформления спектакля.

Когда-то Н. Акимов мечтал о достижении такой выразительности бутафории и реквизита, при которой их не стыдно было бы показать рядом с хорошим актером. Причудливые декорационные образы, чернильницы размером с сорокаведерную бочку, гигантские «натюрморты», составленные из самых различных бытовых вещей, в ранних его постановках служили одной цели — подменить игру людей гротескной и полной иронии игрой вещей.

Тышлер прибегает обычно к другому приему — к уменьшению сценической архитектуры, ему казалась в те годы привлекательной мечта — показать на сцене стул, который соперничал бы с живой мимикой актера. В веселом спектакле «Школа неплательщиков» Л. Вернейля и Ж. Бerra (Студия Ю. Завадского, 1935 г.) он и показал такой стул, скорбно и комически воздевавший к небу «руки» из черного дерева.

Не всегда, однако, пластически оформленная объемная вещь (вроде ларчика и кариатид, поддерживавших замок Лира) приобретает значение самодовлеющего художественного образа. Первый дебют П. Вильямса в драматическом театре дает очень поучительный пример иного подхода. В «Пиквикском клубе» (МХАТ, 1934 г.)

¹ См.: А. Тышлер. Моя первая работа над Шекспиром. — «Советское искусство», 11 февраля 1935 г.

панно с гротескными изображениями действующих лиц появлялись в каждой картине, начиная от пролога и кончая финалом¹. В спектакле П. Вильямс самостоятельно иллюстрировал Диккенса, разыгрывая целые сцены на полотне. Требования театра подсказывали однако в иных случаях отказ от последовательного применения такого изобразительного комментария к действию. В сцене тюрьмы (стр. 385) к живописной декорации где-то сбоку пристраивалась маленькая, оголенно-фанерная клетушка, приобретающая чисто служебное значение локальной площадки действия. Здесь Пиквик и произносит свои трагикомические тирады. В последней картине спектакля, казалось бы, торжествовала атмосфера традиционного рождественского праздника. Натуральные свечи озаряли своим живым блеском гирлянды, украшавшие интерьер, и пышное изобилие снеди на столе.

Но и в этой финальной сцене Вильямс в живописных панно-портретах высмеивал персонажи Диккенса, напрасно притязая в этом отношении на равные права с актером и режиссером и по существу вступая в противоречие с их трактовкой.

Надо, однако, сказать, что постановки условного плана, в которых художники выступали во многом как независимые от актера комментаторы действия, сыграли в свое время положительную роль. Ряд наиболее важных вопросов театральной жизни был ими впервые поставлен в острой, дискуссионной форме. Художники этих спектаклей выступали против безразличных приемов сценического оформления, против бутафорски-ремесленного метода постановочного воспроизведения картин жизни, вся их деятельность была проникнута пафосом самостоятельного вживания в образы драматурга.

Очень скоро они становятся на путь создания декораций, в которых среда действия подсказывалась событиями недавнего времени, современностью, причем решающим в этом случае было более широкое, чем раньше, использование средств иллюзорной живописи. Советские пьесы были в это время для мастеров театрально-декорационного искусства хорошей школой.

Вспоминая впоследствии свои искания за многие годы, авторы коллективной статьи в «Правде» И. Рабинович, Ф. Федоровский, В. Шестаков, Н. Шифрин, М. Сапегин, Е. Мандельберг, Б. Волков, С. Вишневецкая и Е. Фрадкина справедливо указывали, что превращению «декораторов, поставщиков убранства» в соавторов, сорежиссеров спектакля способствовала прежде всего работа над темами современности. «Жизненный опыт горяч, свеж, силен,— писали авторы статьи,— и художник входит в театр как равноправная сила. Он создает не только внешний образ восстания, боя,... партийных встреч... объяснений близких людей,... он создает и внутренний образ спектакля. Он идет по всем идейным ходам новых советских пьес. Он заново проходит по всем ходам старых классических пьес и открывает то, что до нашей эпохи не было видно»². В этих словах подытожен длительный путь развития нашего театрально-декорационного искусства, в них чувствуется ясное осознание художниками своей идейно-творческой миссии.

¹ Смотри об этом спектакле также стр. 371 данного тома.

² «Правда», 25 февраля 1935 г.

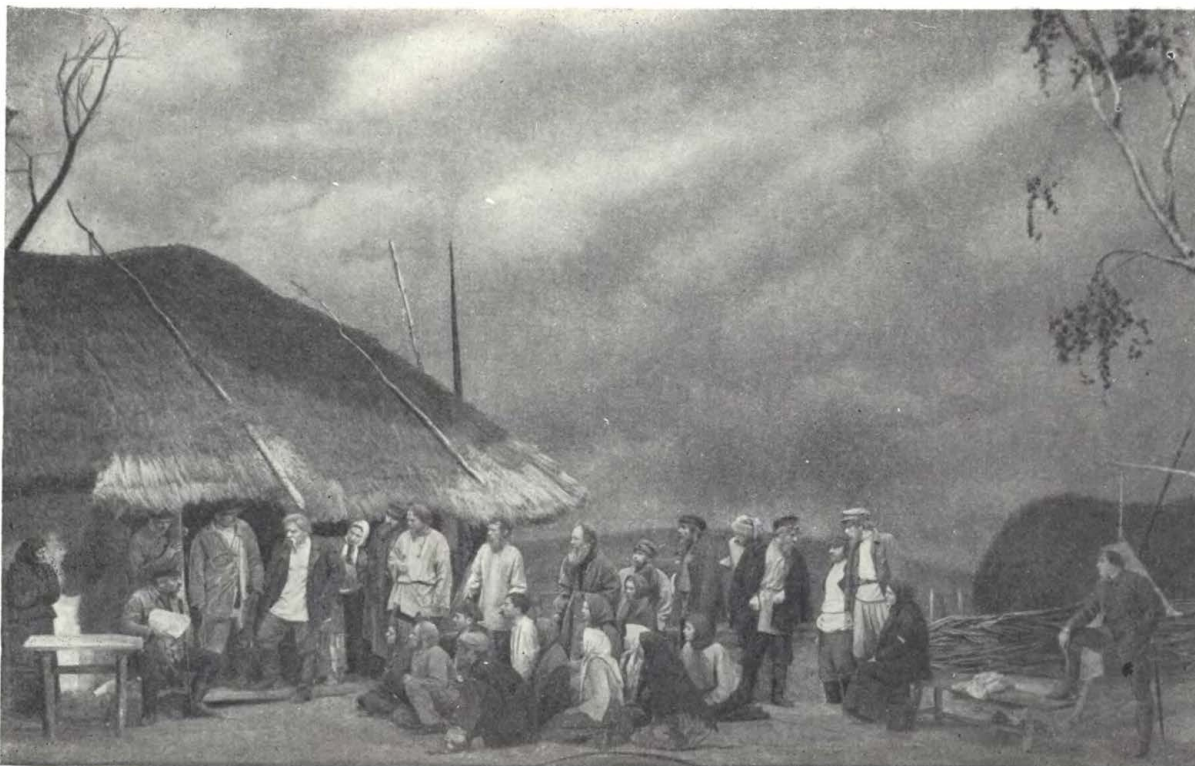


П. Вильямс. Тюрма. Декорации 7-й картины спектакля «Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1934 год.

Еще в работе над пьесой А. Корнейчука «Гибель эскадры» (ЦТКА, 1934 г.) Н. Шифрин на основе серьезного предварительного изучения материала, поездок во флот и множества натуральных зарисовок впервые пытается по-новому осмыслить формы историко-революционного спектакля. Давая оценку этой работе, автор пьесы А. Корнейчук в своем «Открытом письме к Н. Шифрину» с полным правом сказал: «Вы проявили качества подлинно-реалистического художника, берущего из жизни самое основное и ведущее, организующего жизнь в своем творчестве»¹. В последующих постановках — например, «Падь Серебряная» Н. Погодина (ЦТКА, 1939 г.) — Н. Шифрин, исходя из жизни, добивается выразительных сценических решений.

Для поворота В. Дмитриева к реалистической декорации большое положительное значение имела не только работа в МХАТ, но и его первая встреча с драматургией Н. Погодина («Человек с ружьем», Театр имени Евг. Вахтангова, 1937 г.) и К. Тренева («На берегу Невы», Академический театр драмы имени Пушкина,

¹ «Театр и драматургия», 1935, № 7, стр. 48.



*В. Рынди н. Декорации III действия спектакля «Земля» Н. Вирты.
Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1937 год.*

1937 г.). В этих спектаклях, также посвященных историко-революционной теме, художник дал запоминающийся образ классической архитектуры города Ленина, на фоне которой происходили все события октябрьских дней.

Основным мотивом здесь служила арка главного входа в Смольный, повторенная и в специальном портале, обрамлявшем действие. В ленинградской постановке классический архитектурный мотив выразительно сочетался с живописной панорамой осеннего неба, низко нависавшего над берегом Невы.

Для Рындина особенно плодотворной была постановка «Земли» Н. Вирты (МХАТ, 1937 г.; *стр. 385*). Натурные наблюдения, поездки на места исторических событий, изучение подлинной жизни здесь также облегчали задачу ее правдивого сценического воплощения. И хотя не все картины спектакля удались (некоторые из них прозвучали излишне натуралистично), все же самое существенное в схватке двух исторических сил было отлично передано художником в необычном ракурсе гигантских пластов чернозема, уходивших вдаль под косыми лучами закатного солнца.

Общее тяготение к новым реалистическим формам ощущалось во второй половине 30-х годов настолько сильно, что и классические пьесы в драматических театрах, а также спектакли музыкального театра оформляются в соответствии с



Б. Волков. Эскиз декорации к опере «Тихий Дон» И. Дзержинского». 1934—1936 годы.

Гос. центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

тем же обостренным чувством современности. Так Н. Акимов в «Школе злословия» (МХАТ, 1940 г.) преодолевает рассудочность и сухость своей старой графической манеры и с особой зоркостью остроумно и изобретательно характеризует интерьеры и костюмы героев комедии Шеридана.

Этапными для музыкального театра явились постановки опер «Тихий Дон» И. Дзержинского (1934—1936 гг.; *стр.* 387) и «В бурю» Т. Хренникова (Гос. муз. театр имени Вл. И. Немировича-Данченко, 1939 г.). Огромную помощь в работе над этими спектаклями оказал Б. Волкову Вл. И. Немирович-Данченко. Он требовал от художника раскрытия замысла музыки, выявления характера действующих лиц, глубокого созвучия образов природы с судьбой, конфликтами и поступками героев музыкальной драмы — Аксины, Григория, Натальи и других. Особенно выразительно Б. Волков решал сцену второго акта «Тихого Дона», когда, вместе с тревогой, охватывающей людей при вести о начале войны, над степью медленно разгорается зарево заката.



Н. Ульянов. Эскиз костюма для оперы
Ж. Бизе «Кармен». Акварель. 1935 год.

Гос. центральный театральный музей
имени А. А. Бахрушина.

Не меньшее значение для развития декораций в музыкальном театре имела постановка «Кармен» в Оперном театре имени К. С. Станиславского (1935 г.). В этом спектакле художник Н. Ульянов, по совету К. С. Станиславского, перенес действие оперы в Севилью 40-х годов прошлого века, сближая текст либретто с повестью Мериме. Опытный мастер декорационного искусства и театрального костюма (стр. 388), Н. Ульянов создал на небольшой сцене Театра имени К. С. Станиславского в картинах — «Вход в табачную фабрику», «Кабачок», «Пещера контрабандистов» и особенно «Цирк» — яркое, оживленное зрелище, неразрывно связанное с теми чувствами, которые у зрителей рождали музыкальные образы. Характерно, что не только в этом спектакле, но и в ряде других К. С. Станиславский вместе с художниками искал возможности иллюзорно раздвинуть пространство сцены, создать на ней впечатление большого простора. Но, по мнению Станиславского, не все методы сценической иллюзии обладали равной ценностью. Можно перенести в театр в готовом виде принципы построения панорам и диорам, т. е. связать живопись с вылепленными из картона и раскрашенными копиями природных и архитектурных вещей. Практически в театре часто так и

поступают. Иллюзия при этом как будто достигается, но фальшь картона и красок всегда замечается глазом. Станиславский шел на такие компромиссы только тогда, когда у него не было другого выхода. Он ненавидел имитацию, подделку жизни во всех ее видах и всегда мечтал о каком-то идеальном, незаметном и в то же время выразительном «художественном фоне» для актера. Отрицательно относился он и к простому декорированию сцены живописными полотнами, резко отзываясь о тех художниках, которые смотрят на сценический портал только как на большую раму для картины, а на театр — как на выставку декорационных полотен¹.

¹ См.: К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Собрание сочинений, т. I. стр. 178, 328—329.



*П. Вильямс. Декорации 3-й картины II действия спектакля «Тартюф» Ж.-Б. Мольера.
Московский Художественный академический театр имени М. Горького.
1939 год.*

Надо, однако, сказать, что принципы, которые были выработаны К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко в их совместной работе с театральными художниками, с трудом пробивали себе дорогу на сцене ГАБТ и ГАТОБ.

В этих театрах в то время создавались спектакли, в которых для усиления постановочных эффектов продолжали применяться тюль, писанные задники и т. д., что, впрочем, часто диктовалось особенностями самих произведений. Таковы работы В. Ходасевич («Руслан и Людмила», ГАБТ, 1937 г.), В. Дмитриева («Щелкунчик», ГАБТ, 1939 г.) и П. Вильямса («Кавказский пленник», ГАБТ, 1938 г.).

Только с постановкой «Ивана Сусанина» (ГАБТ, 1939 г.) П. Вильямсу удается наметить новое развитие декорационного искусства Большого театра и подхватить те искания драматически насыщенного, красочного решения декораций в музыкальном театре, которые за несколько лет до того предпринял В. Дмитриев в ряде вариантов оформления «Пиковой дамы» (1932—1935 гг.).

Верным тоном, запоминающимся красками в «Сусанине» отличалась четвертая картина — «У ограды монастыря». По-новому прозвучали и другие сцены, в частности, осенний, «левитановский» по настроению пейзаж первого акта и дремучий бор пятой картины. Еще больше удались П. Вильямсу декорации к балету

«Ромео и Джульетта» в Ленинграде (ГАТОБ, 1940 г.). В этом спектакле художник никого не хотел удивить пышностью декораций. Он смягчал краски для того, чтобы выделить исполнителей, тактично отступал в глубь сцены,— словом, был озабочен только тем, чтобы его декорации соответствовали замечательной музыке Прокофьева и создавали достойную оправу Улановой-Джульетте. В то же время Вильямс, опираясь на глубокое изучение архитектуры и искусства Ренессанса, своим оформлением создал обстановку и атмосферу, соответствующие решению спектакля.

Лучшие оперно-балетные постановки П. Вильямса совпали по времени с его совместной работой с К. С. Станиславским над «Тартюфом» Мольера (МХАТ, 1939 г.; стр. 389). В этой работе Константин Сергеевич добивался от П. Вильямса решения все той же задачи: создания обстановки и фона, помогающих актеру и действию. Но теперь внимание режиссера и художника привлекала уже не только живопись, а «живописность» как выразительный прием оформления спектакля в целом.

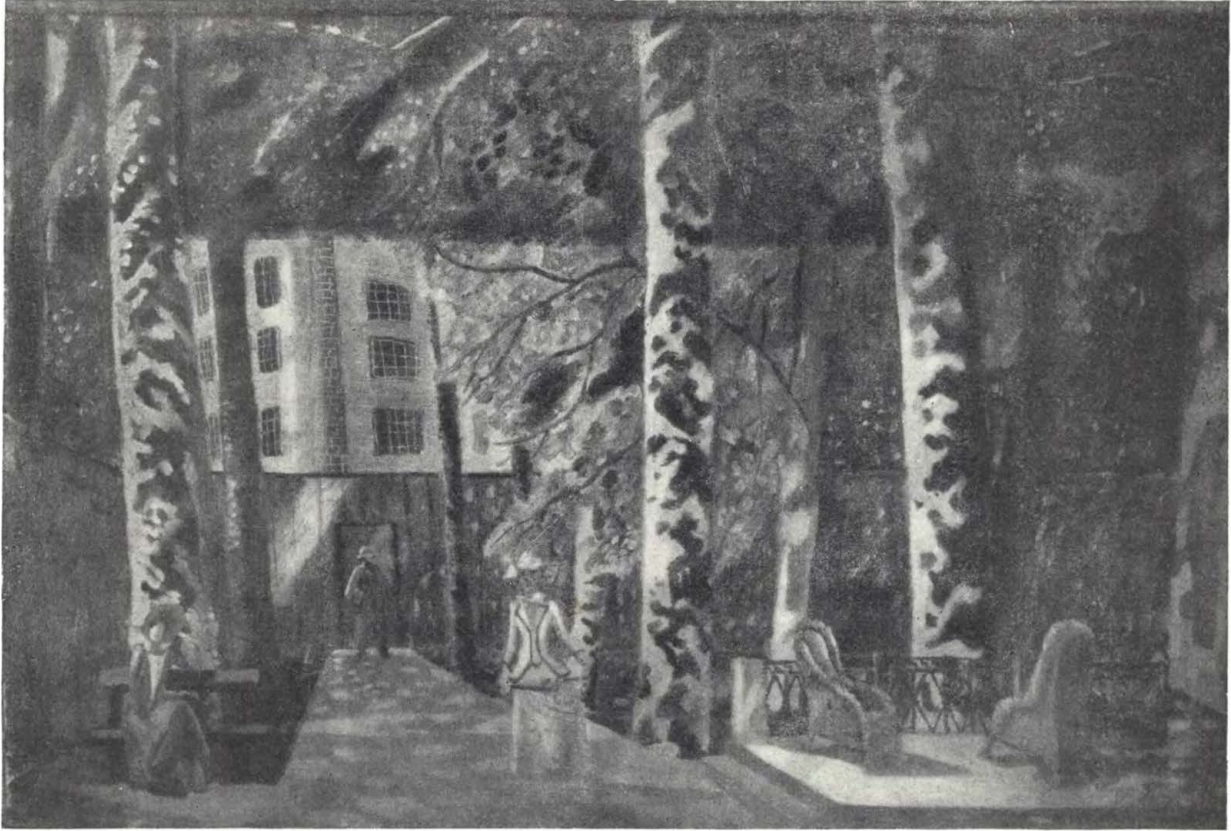
В «Тартюфе» тончайшая техника театра проявилась во всем блеске. В работе над этим спектаклем П. Вильямс опирался на опыт такого знатока постановочного дела, как И. Гремиславский.

Словно драгоценное ювелирное изделие своих цехов и подсобных мастерских показывал театр дом Оргона. Он поворачивал его то одной, то другой стороной к зрителю, украшал его фламандскими картинами, коврами, ширмами и драпировками, вывезенными из дальних стран, обставлял его изящной мебелью, отделывал панелями из полированного дуба, одевал актеров в богатые наряды XVII века. В данном случае такой внешний эффект был до известной меры оправдан, ибо в режиссерском плане спектакля великолепие красок дома Оргона должно было открыто противостоять ханжеству Тартюфа (ведь все это «герой» Мольера лицемерно отрицал и вместе с тем на все зарился хищным взором). Но спектакль, увидевший свет после смерти К. С. Станиславского, уже носил на себе следы тех декорационных излишеств, которые так сильно впоследствии дали себя знать во многих театрах.

Вот почему в ряде других постановок второй половины 30-х годов полнее, чем в «Тартюфе», развивалась магистральная линия театрально-декорационного оформления, которая намечалась прежде всего Вл. И. Немировичем-Данченко в его совместных работах в МХАТ с В. Дмитриевым — «Враги» (1935 г.), «Анна Каренина» (1937 г.), «Три сестры» (1940 г.).

Именно МХАТ и его режиссура вооружили Дмитриева методом, позволяющим раскрывать в декорациях внутреннее содержание драматического произведения. «Может быть, самое главное в Художественном театре,— писал Дмитриев, вспоминая прошлое,— это создание произведений не внешним путем от приема к содержанию, а органическим раскрытием внутренней глубины темы, подсказывающей и методы ее воплощения»¹.

¹ «Искусство», 1938, № 6, стр. 45.



В. Дмитриев. Эскиз декораций к 1 акту спектакля «Враги» М. Горького. 1935 год.

Музей Московского Художественного академического театра имени М. Горького.

В горьковских «Врагах» для Немировича-Данченко и Дмитриева самым важным было показать расстановку сил — два лагеря, неотвратимость, неизбежность их столкновения. Долго искалось «зерно» декораций, среда, которая должна была ее оживить. И только когда Дмитриев, несколько отступая от ремарки Горького, ввел высокий забор, которым Бардины отгородились от рабочих, и за зеленым забором показал буро-кирпичный фабричный корпус со слепыми, словно тюремными окнами, до конца обнажились социальные конфликты эпохи (*стр. 397*).

«„Враги“ по принципу планировки декораций, может быть, ближе всего к почти натуралистическим павильонам чеховских спектаклей,— писал Дмитриев,— но, мне кажется, им свойственны подчеркнутость, резкость контрастов, смещение светотени, передающие остроту горьковской пьесы»¹.

Показателен для Дмитриева и финал спектакля, где на фоне серого занавеса перед зрителем выступала сплоченная, готовая к отпору монолитная группа рабочих. Таким образом, художник еще раз использовал свою характерную систему

¹ «Искусство», 1938, № 6, стр. 44.

сочетания условных и обобщенно-реалистических элементов оформления, которая впоследствии им уже полно была развита в «Анне Карениной».

Оформляя инсценировку толстовского романа, он вмонтировал в сплошной синий фон бархата крупные детали — окна и двери. Сцена обставлялась только редкими, безусловно необходимыми для действия предметами. То это был золотой ярус театра и ритмические ряды люстр за ним, то секретер и около него огромный проем темного окна, в которое с тоской глядит Анна — пленница холодного чужого дома (*стр. 393*).

По-новому прозвучали и массовые сцены спектакля, выявлявшие социальный фон романа. В них Дмитриев объединял сцену и театральный зал в одно целое, показывая лицом к зрителю, как бы крупным планом, нарядную великосветскую чернь на трибуне ипподрома и в ложах императорского театра во время антракта.

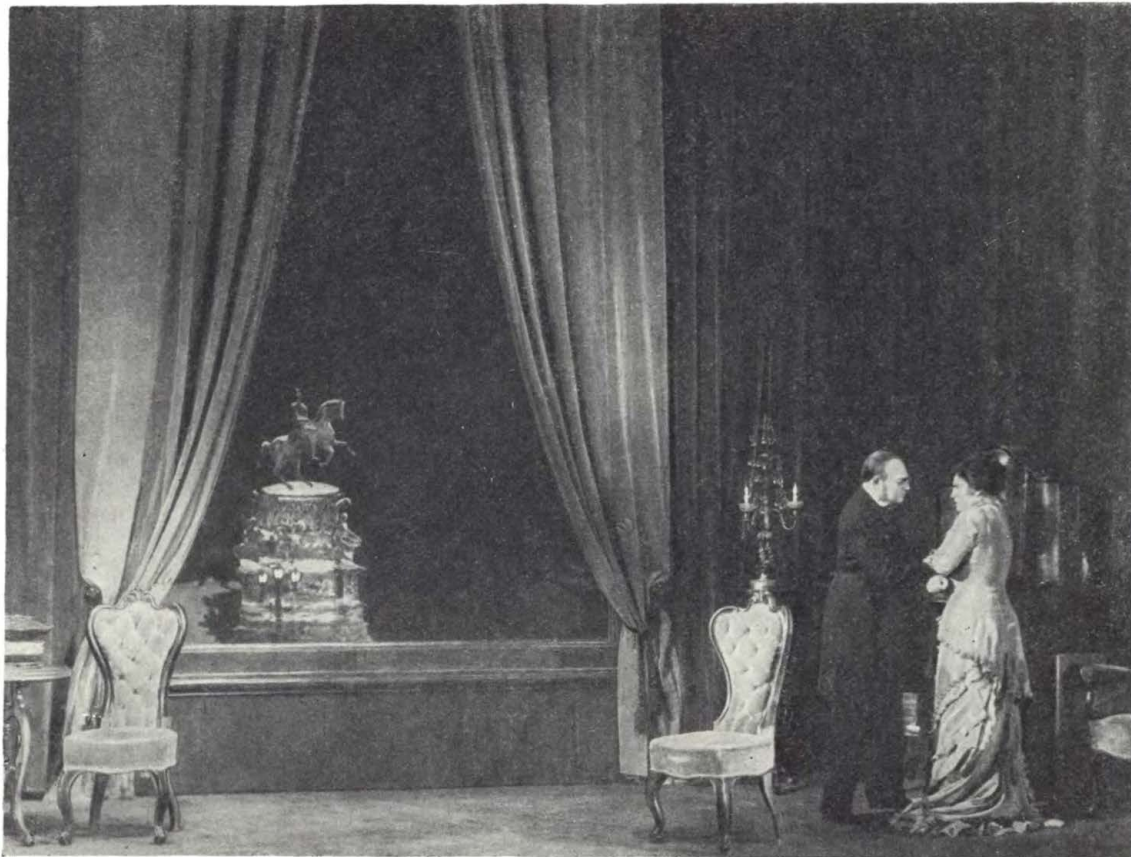
Постановка была задумана как большое полотно русской жизни. Объединяющим началом двадцати трех картин ее общей композиции служил бархатный синий занавес, открывавшийся всегда одинаково — слева направо, словно за ним одна за другой перед читателем проходили страницы жизни Анны Карениной.

Принципы оформления, выработанные Художественным театром на протяжении многих лет, получили дальнейшее развитие в спектакле «Три сестры» (МХАТ, 1940 г.). Вл. И. Немирович-Данченко поставил перед собой на этот раз задачу подытожить многолетний опыт советского театрально-декорационного искусства. В спектакле выпукло, в новом масштабном исполнении, под лучами яркого театрального света, позволяющего отчетливо следить за каждым движением героев Чехова, предстала перед зрителем отошедшая в прошлое жизнь с ее драмами, душевной неустроенностью и светлыми порывами к будущему. Театр показывал эту жизнь с исчерпывающей полнотой, поворачивал ее то одной, то другой стороной, и эти повороты старого дома Прозоровых на сцене МХАТ не казались теперь ни искусственными, ни условными.

В беседах, проведенных Немировичем-Данченко с постановочным коллективом МХАТ на разных стадиях работы по сценическому оформлению «Трех сестер», неизменно подчеркивалась необходимость пересмотра старой трактовки пьесы. Режиссер выдвигал перед художником и всем коллективом МХАТ последовательно-новаторские задачи. «Мы уже не можем так смотреть на Чехова, так понимать и трактовать его, как 37 лет тому назад», — говорил он и указывал далее, что за это время изменились все приемы актерской игры, трактовки ролей, мизансцен и т. д., что и в своем декорационном искусстве театр ушел далеко вперед: в спектакле надо «найти и новое оформление для Чехова и новое — для сцены вообще»¹.

Поиски «зерна», основного стержня декораций к «Трем сестрам», развивались в том же направлении, которое в последний период своей жизни дал театрально-

¹ И. Гремиславский. К истории постановки «Трех сестер» 1939—1940 гг. — «Ежегодник МХАТ 1943 г.», М., 1945, стр. 161.

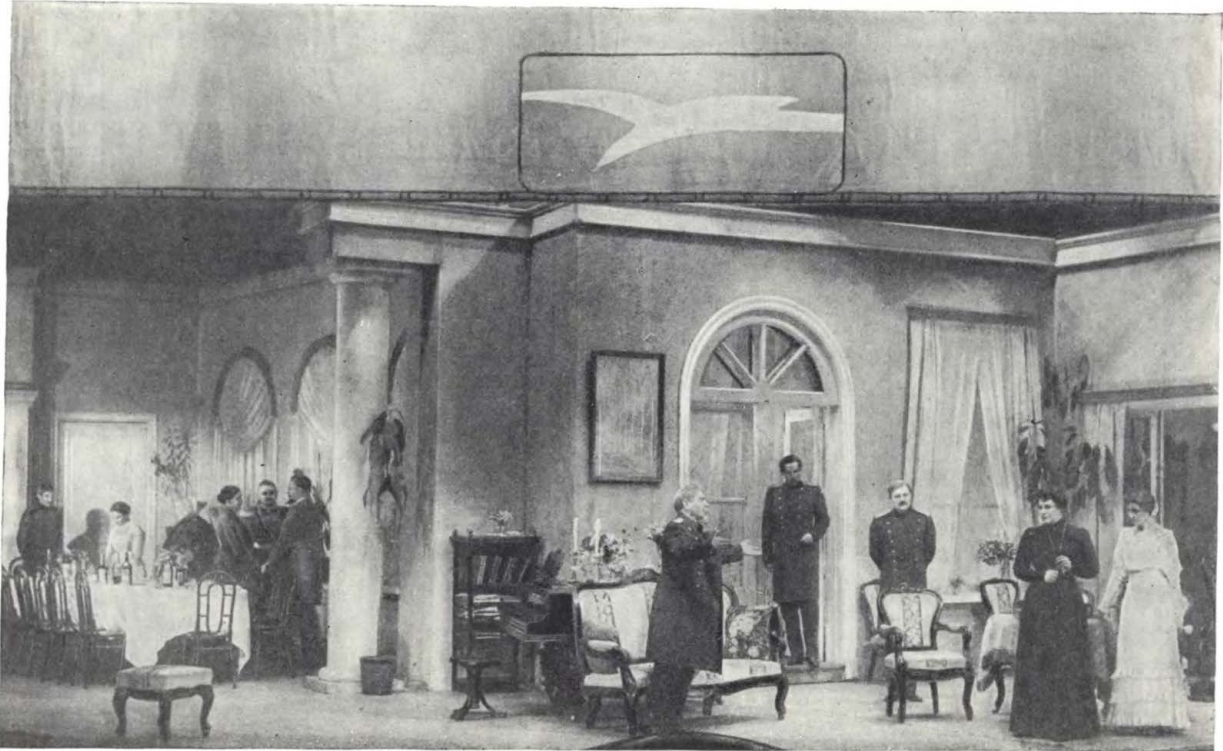


*В. Дмитриев. Декорации 10-й картины II действия
спектакля «Анна Каренина» по роману Л. Толстого.
Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1937 год.*

декорационному искусству К. С. Станиславский. Вначале Немирович-Данченко как бы мысленно примерял к Чехову уже ранее испытанные на сцене МХАТ принципы оформления и колебался в выборе между бытовыми павильонами Юона в «Булычове» и условными приемами «Воскресения». Позже решил исходить из опыта «Анны Карениной», т. е. включить в условный, эмоционально-насыщенный фон полновесные реалистические детали и вещи, отказаться от павильона, накрытого потолком, и т. д.

Только после того, как Немирович-Данченко принял это решение, он дал первые указания Дмитриеву: спектакль всеми средствами, — говорил он, — надо наделять чертами ясно различимой, хотя и не давящей монументальности. Сцену необходимо залить «великолепным светом». Художник, кроме того, должен ответить на вопрос: «Какой цвет у пьесы»¹ — серо-зеленый, желтоватый или коричневато-осенний, что должно преобладать в декорации — весеннее настроение первого акта или

¹ И. Гремиславский. Указ. соч., стр. 163.



*В. Дмитриев. Декорации I действия спектакля «Три сестры» А. Чехова.
Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1940 год.*

драматическая осень финала? В дальнейшей работе над «Тремя сестрами» усиливается жизненно оправданная реалистическая основа оформления.

Стены дома Прозоровых обрабатываются мелкими живописными мазочками и приобретают подлинную вещественность. В павильон вводится лепной карниз и украшающие его картины, а боковые пространства и верх сцены закрываются сукнами в стиле занавеса МХАТ с его знаменитой эмблемой (стр. 394). В финале появляется характерно дмитриевский пейзаж с видом на реку, золотой листвой осени и рельефными стволами белых березок (стр. 395).

Еще позже из декорации устраняется все то, что делало павильон «неуютным», «некомнатным»: его высота несколько снижается, осторожно меняются все архитектурные линии и пропорции. Театр хочет показать правду жизни по-новому зорко, в соответствии с теми чувствами и мыслями, которые в наши дни вызывают образы Чехова.

Сравнение «Трех сестер» 1940 года с «Тремя сестрами» 1901 года убеждает в том, что Дмитриев раскрыл Чехова глубже и полнее, чем это было доступно Симову в его постановке 1901 года. Какие задачи ставились тогда перед художником? Подчеркнуть в декорациях мотивы захолустья, засасывающей провинциальности, «окутать жизнь усыпляющим покоем», придать всему, что выноси-



*В. Дмитриев. Декорации IV действия спектакля «Три сестры» А. Чехова.
Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1940 год.*

лось в сценическое пространство, измельченный масштаб уездного, а не губернского города. Театр всеми находившимися в его распоряжении средствами подчеркивал дистанцию между жизнью трех сестер и заветной их мечтой.

Для новой постановки Дмитриева характерна как раз обратная тенденция: нарушить впечатление засасывающего покоя, поднять героев пьесы над тусклостью быта, придать спектаклю особую рельефность и масштабность.

Подводя итог всем этим декорационным исканиям, Немирович-Данченко отмечал, что постановка все же «не вполне реальна», в ней есть условность — повороты сцены, боковые сукна, первая паддуга с чайкой, высветление лиц актеров. Условные приемы здесь, однако, воздействуют не навязчиво, они не обнажены, они подчинены высшей задаче спектакля — сосредоточить внимание не на быте, а на внутренних переживаниях героев пьесы¹.

¹ И. Гремиславский. Указ. соч., стр. 161—166.

В лице В. Дмитриева Немирович-Данченко нашел превосходного, чуткого сотрудника, который всегда стремился к эмоционально-насыщенной характеристике места действия. Он одним из первых возвратил сцене всю звучность и действенность живописного колорита. Он постоянно отдавал себе также отчет в том, что театр обязывает художника к самоограничению во имя единства спектакля: «В течение ряда лет я упорно ищу оформления условно-упрощенного, выражающего „зерно“ спектакля, не забывающего актеров», — писал он¹.

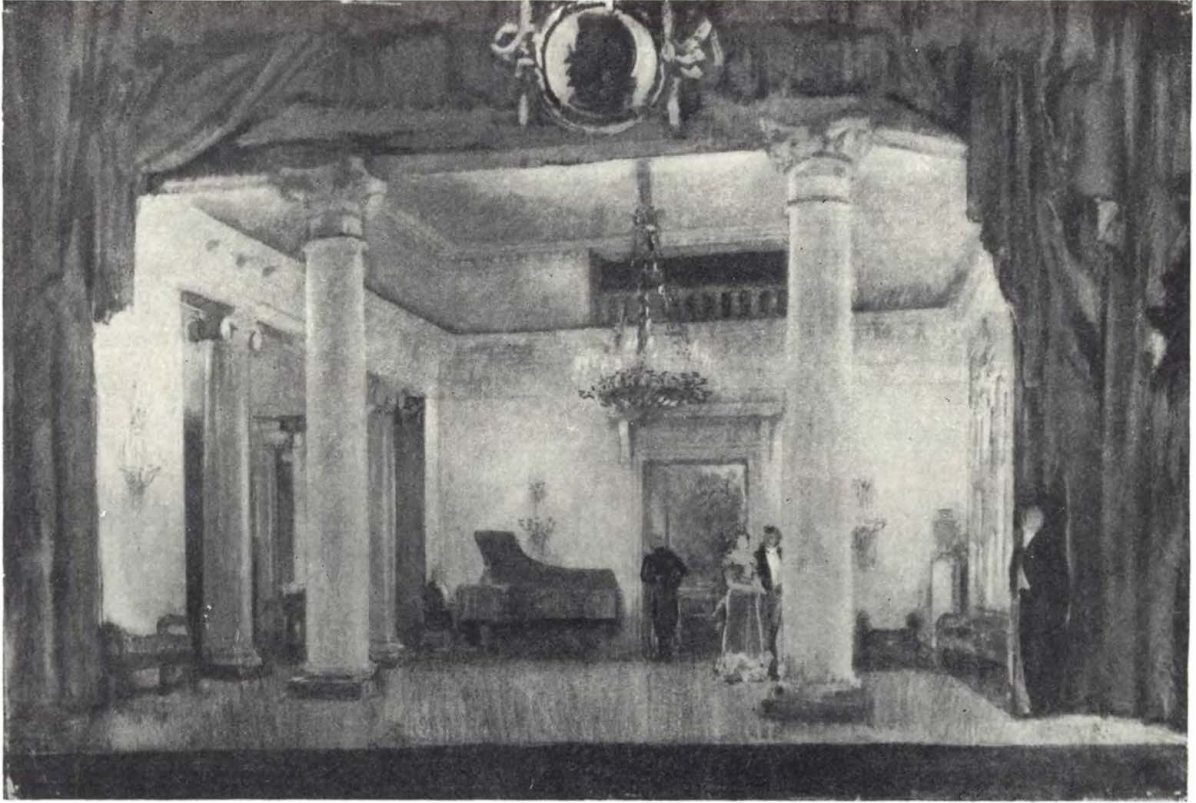
В направлении, близком к эволюции Художественного театра, развивается в 1934—1941 годах декорационное искусство Малого и других театров. И здесь накопленный с годами опыт дает возможность приступить к новым постановкам современных и классических русских пьес. В 30-х годах Дом Щепкина, возвращаясь к пьесам своего классического репертуара, ставит «Лес» (1937 г.) в декорациях А. Герасимова и «Горе от ума» (1938 г.) в декорациях Е. Лансере. Значительным событием тех лет была также большая и оригинальная работа над монументальным спектаклем «Борис Годунов» (1937 г.), осуществленная театром совместно с архитектором В. Щуко.

В своих декорациях к «Лесу» А. Герасимов сделал попытку вернуться к плоским «лесным аркам» и дежурным «павильонам» старого театра. Сад Гурмыжской и перекресток дорог, где встречаются Счастливец и Несчастливцев, были изображены им только средствами кисти. До минимума сводились все объемные, архитектурные приставки к пейзажным полотнам. Нарочитое обеднение средств театральной выразительности и консервативность такого подхода ощущались особенно ясно при сравнении спектакля с другой постановкой «Леса» в интерпретации двух молодых художников — А. Константиновского и С. Товбина (Ленинград, Академический театр драмы, 1936 г.). Своими бездумными, старомодно-нарядными декорациями к «Лесу» А. Герасимов показал, что он как бы демонстративно не намерен считаться с ценным опытом развития советского театра и театрально-декорационного искусства, накопленным за 20 лет.

Зато одним из самых ярких спектаклей Малого театра явилась постановка «Горя от ума» (1938 г.).

Художник Е. Лансере в своем исключительно богатом декорационном замысле знакомил зрителя с прочно обжитой классической архитектурой дома Фамусова, раскрывая в свободном чередовании картин на вращающемся круге жизнь барского особняка с переходами из гостиной в портретную, в двухсветный зал (стр. 397), на торжественную лестницу при разезде; с ливрейными слугами, зажигающими люстры перед балом и гасившими огни в финале. Стоит вспомнить лучшую дореволюционную постановку «Горя от ума» в Малом театре (она шла в декорациях художника Л. Браиловского) и сравнить ее с работой Е. Лансере, чтобы убедиться, какая огромная дистанция отделяет современное декорационное искусство этого театра от прежнего в техническом и в художественном отношении.

¹ В. Дмитриев. Право художника. — «Театр», 1940, № 7, стр. 46.



Е. Лансере. Белый зал. Эскиз декораций к комедии А. Грибоедова «Горе от ума». Темпера. 1938 год.
Музей Гос. академического Малого театра.

Интересно сравнить работу Лансере и с постановками классических русских пьес, осуществлявшихся Малым театром в 20-х годах. Тогда художники обычно стремились сузить рамку портала, накрыть павильон низким потолком для того, чтобы подчеркнуть интимную, будничную сторону жизни. В трактовке Е. Лансере грибоедовская Москва предстала перед зрителем в новом, исторически достоверном изображении: в 30-х годах художники не довольствуются одной только правдой быта — они показывают давно минувшую жизнь под определенным углом зрения и особое внимание при этом в массовых сценах уделяют красочной и рельефной лепке декораций и костюмов, выявляя самим оформлением художественный образ спектакля.

В том же Малом театре это новое стремление к содержательной и яркой трактовке сценических образов проявилось в очень выразительных декорациях А. Арапова к спектаклю «На берегу Невы» К. Тренева (1937 г.). Суровый размах невской перспективы, свинцовые тяжелые тучи, плывущие по небу, почти силуэтные очертания набережной и чугунного узора ворот, — все это как нельзя лучше передавало ощущение близящейся, неотвратимой бури и вводило в мир событий современной революционной пьесы.

В поневоле кратком обзоре развития театрально-декорационного искусства за шесть лет невозможно остановиться на всем многообразии постановок большого коллектива ленинградских художников. В 30-х годах ленинградцы не раз выступали в Москве, а москвичи — в городе Ленина. Таким образом, налицо известная общность тенденций с той характерной для Ленинграда особенностью, что здесь отдельные художники, как правило, работали постоянно в одних и тех же театрах, оформляя целый ряд постановок. В Академическом театре драмы имени Пушкина, в Большом драматическом театре имени Горького и Ленинградском театре Ленинского комсомола впервые в эти годы выдвигаются А. Босулаев («Дачники», 1939 г.), А. Константиновский («Земля», 1937 г.; «Таланты и поклонники», 1938 г.; «Кремлевские куранты», 1940 г.) и С. Юнович («Лгун», 1940 г.). Н. Акимов, став художественным руководителем Ленинградского театра комедии, создает ряд спектаклей («Собака на сене», 1936 г.; «Двенадцатая ночь», 1938 г.; «Валенсианская вдова», 1939 г.; «Тень», 1940 г.), в которых проявилось его яркое дарование художника и режиссера. Реже в описываемое время здесь выступают такие декораторы старшего поколения, как Н. Альтман («Мать» К. Чапека, Академический театр драмы имени Пушкина, 1939 г.) и А. Рыков — мастер отличного спектакля «Доктор Штокман» Г. Ибсена (Большой драматический театр имени Горького, 1941 г.).

Из огромного числа постановок, осуществленных художниками в областных центрах Российской Федерации, упомянем две наиболее характерные для тех лет.

В 1936 году Ю. Пименов в спектакле «Любовь Яровая», пытаясь овладеть сценическим пространством огромного нового здания Театра имени Горького (Ростов-на-Дону), вернулся к средствам сценических установок прежних лет. Выстроив на сцене трехэтажный дом с лестницами, галереями, балконами и вращая его на фоне панорамы города, художник убедительно передал обстановку борьбы за молодую Советскую власть в одном из южных городов России.

Заслуживают внимания и декорации Н. Медовщикова к спектаклю Театра имени Волкова в Ярославле «Бесприданница» (1936 г.). Художник во всю ширь сцены дал огромную, выдержанную в серо-голубой гамме панораму Волги. Он подчеркнул куполами церквушки, выглядывавшей снизу, головокружительную высоту берега, обозначив центр композиции тонкой березой, гнущейся на ветру. Ниже, на авансцене, выделялся объем летнего ресторана, на открытой террасе которого стояли два столика с белыми соломенными креслами. Таким образом, и здесь, в постановке периферийного театра, наметилась характерная тенденция к большим живописно-пространственным решениям.

С конца 30-х годов регулярно проводились в Москве декадные смотры национального искусства. Они обогащали драматическую и оперно-балетную сцену новыми мотивами орнаментов, архитектуры, народных костюмов, новыми впечатлениями от красочной природы различных стран. В подготовке этих декад руководящую роль играли крупные художники Москвы и Ленинграда. Нередко они же оформляли национальные музыкальные спектакли на сцене московских теат-

ров. Так, опера З. Палиашвили «Абессалом и Этери», поставленная Большим театром в 1939 г., познакомила столичных зрителей с одним из лучших произведений классической грузинской музыки. В. Рындин, оформлявший спектакль, воссоздал в декорациях второго и третьего актов оперы монументальные памятники грузинской архитектуры XIII и XIV веков в сочетании с живописной картиной горного ущелья.

Особый размах зрелища, мощные созвучия света и цвета — законные слагаемые оперного стиля. Звучность голоса певца, волнующая стихия оркестра диктуют художнику на оперной сцене иные средства воздействия, иную меру вещей, чем в драме. Правда искусства здесь менее всего может быть сведена к житейскому правдоподобию. Это всегда понимал такой мастер большого оперного спектакля, как Ф. Федоровский. В своей работе над оперой «Абессалом и Этери» Рындин примыкал к традиции этого художника.

Своеобразно и богато развертывалось в описываемые годы советское театральное искусство. Его представляла значительная плеяда мастеров, возмужавших в исканиях, воспитанных в тесном сотрудничестве с коллективами различных театров, с режиссерами такого масштаба, как Мейерхольд, А. Попов, Михоэлс, Завадский, Дикий, Охлопков и другие.

Один из активных участников процесса развития художественных методов оформления сцены Н. Акимов так определяет путь театрально-декорационного искусства за шесть лет: «Важнейшим процессом, протекавшим с середины тридцатых годов до периода Отечественной войны, явился отбор художниками театра оправдавших себя на практике приемов, отказ от голого экспериментаторства и подчинение работы художника задаче нахождения образа спектакля.

Неуклонное движение советского театра в сторону реализма и тех задач, которые реалистическое решение спектакля ставит перед художником, явилось основной причиной этого процесса»¹.


За пять-шесть лет в театрально-декорационное искусство вошли новые выразительные средства, которые начали складываться в развитый и гибкий постановочный язык советской сцены. Его приемы и формы стали привычными, были узаконены зрителем, и в этом прежде всего заслуга Станиславского и Немировича-Данченко. Близость к их большой режиссерской культуре помогала художникам театра продвигаться по пути социалистического реализма. Многие из них прошли школу МХАТ. Но и другие театры влияли на формирование декорационного стиля середины 30-х годов, помогали предвоенному движению театрально-декорационного искусства к высотам сценического реализма.

¹ Н. А к и м о в. Сводоклад о театрально-декорационном искусстве.— «Первый Всесоюзный съезд советских художников». М., 1957, стр. 10.



КНИЖНАЯ И СТАНКОВАЯ ГРАФИКА

Н. И. Воркунова, Г. А. Чернова



Годы 1934—1941 явились для графики периодом значительных перемен, высокого подъема, больших завоеваний. Особенно серьезные изменения совершились в книжной иллюстрации. В годы первых пятилеток в стране были созданы необходимые предпосылки для коренных перемен в области культуры, которые привели к невиданному распространению печатного слова. Все бóльшими тиражами стали выходить произведения русской и зарубежной классики, советской литературы. Во второй половине 30-х годов, после разгрома вульгарной социологии, принципиально изменилось отношение к классическому литературному наследию. Возросшее значение художественной литературы в жизни и развитии советского общества, в воспитании новых моральных качеств советского человека определило серьезность проблем, поставленных перед советскими графиками.

Задача воссоздания изобразительными средствами реалистических образов классической русской и мировой литературы, а также советской литературы требовала от художников серьезного и глубокого изучения этих произведений и разработки реалистических средств и приемов иллюстрирования.

Методы иллюстрирования, господствовавшие в книжной графике 20-х годов, оказывались, подчас, непригодными для решения новых задач. Нередко ставя главной своей целью украшение книги, художники не стремились к глубокому истолкованию содержания иллюстрируемого произведения. В этих случаях увлечение декоративными задачами приобретало самодовлеющий характер. В области ксилографии, которая в предшествующий период играла главную роль в оформлении книги, особенно долго удерживались тенденции условно-декоративного решения книжной иллюстрации, диктуемого якобы специфическими свойствами гравюры на дереве. Позднее, когда в самой ксилографии произошли существенные сдвиги в направлении овладения реалистическим методом, этот вид графики занял подобающее положение в книжной иллюстрации, о чем будет сказано ниже.

В начале же рассматриваемого периода на первое место выдвигаются карандашный и угольный рисунок, черная акварель и литография. Эти области графики не были скованы теми теориями, которые в 30-е годы тормозили развитие ксилографии.

В середине 30-х годов задачи глубокого истолкования литературного произведения определили стремление художников к созданию конкретных образов, правдиво воссоздающих типические характеры, а также передающих атмосферу эпохи. Форма страничной иллюстрации оказалась наиболее подходящей для решения всех этих проблем. Поэтому в рассматриваемый период она и стала главной формой иллюстрирования литературного произведения.

Значительно большее место, чем в предыдущие годы, начали занимать произведения станковой графики, посвященные историческим событиям, а также современной жизни советского народа.

Успехи советской графики 30-х годов впервые получили наглядное выражение на выставке книжных иллюстраций к произведениям художественной литературы, развернутой в 1936 году в Музее изобразительных искусств в Москве. Эта выставка как бы подытожила работу советских художников за последние пять лет и сыграла значительную роль в утверждении и развитии принципов социалистического реализма.

Несмотря на то что в экспозиции были представлены работы мастеров старшего поколения — Д. Кардовского, В. Фаворского, Н. Купреянова, А. Кравченко, Е. Лансере, С. Герасимова, Б. Иогансона и других, — характерной чертой этой этапной выставки было широкое участие в ней молодых творческих сил. На выставке выступили Кукрыниксы, Д. Шмаринов, Е. Кибрик, А. Каневский и другие.

Своими успехами эти молодые художники во многом были обязаны достижениям старших товарищей, среди которых нужно прежде всего назвать Н. Купреянова, Д. Кардовского, Б. Кустодиева, Е. Лансере, еще в 20-е годы последовательно развивавших реалистические традиции.

В последующие годы наиболее значительной была выставка новых произведений советских художников-графиков, состоявшаяся весной 1941 года.

Серия показанных на выставке станковых рисунков различных художников первоначально была задумана как цикл иллюстраций к истории Коммунистической партии. Поэтому заранее был тщательно продуман и подготовлен план этой обширной и чрезвычайно важной работы. Само содержание ее определило основные задачи участвовавших в ней художников. Разрабатывая отдельные аспекты общей темы, они должны были показать исторический смысл и революционный характер важнейших этапов рабочего движения в нашей стране, показать передовую роль Коммунистической партии и ее деятелей, передать героический пафос борьбы за разрушение старого мира, торжество идей социализма и его первые победы.

Тематика выставки определила особую сложность художественных проблем: развитие повествовательности, решение драматических ситуаций, сложность

композиционного построения многофигурных сцен, неизбежных при изображении событий из истории народного движения. Их успешное решение было бы невозможно, если бы художники не были подготовлены к этому всем опытом работы над книжной иллюстрацией.

Близость идейной и художественной проблематики определила сближение книжной и станковой графики, взаимное обогащение обоих этих видов искусства. Благотворное влияние оказали также и достижения в области живописи.

Выставка показала, что очень многие ее участники успешно решили стоявшие перед ними чрезвычайно серьезные задачи. Работы Кукрыниксов, Шмаринова, Кибрика, Каневского, С. Герасимова, Родионова и других художников свидетельствовали о творческой зрелости этих мастеров.

Углубленная, серьезная, политически значительная работа над темой истории Коммунистической партии помогла художникам острее осознать смысл и цели своего искусства, тесную связь его с историей народа и советской действительностью.

«Столь бесспорный и значительный подъем тематической станковой графики накануне войны в большой мере предопределил собой способность выполнить огромные задачи, выпавшие на долю советской графики в годы Великой Отечественной войны»¹.



Развитие реалистических принципов приобретало в творчестве различных художников индивидуальный, нередко глубоко оригинальный характер. Конкретный анализ деятельности отдельных мастеров графики в 30-е годы помогает уяснить как направленность ее в целом, так и многообразие и сложность творческих исканий, отмечающих путь этих художников.

Творческий путь Кукрыниксов (М. Куприянов, Н. Соколов, П. Крылов) в рассматриваемый период отражал процесс становления реалистического метода иллюстрации.

В 1933 году Кукрыниксы исполнили иллюстрации к повести М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Перед молодыми художниками встала сложная задача: показать эпопею жизни русского общества эпохи первой русской революции. Художники стремились охватить все основные линии повести. Они правильно расставили акценты, заострили внимание зрителя на отрицательных явлениях русской предреволюционной жизни, создав характерные типы купцов, попов, городских, сектантов и кликуш. Лучше других удалась образы Клима Самгина, ясно очерченного художниками на всем протяжении повести, Варавки — представителя либерально-буржуазной интеллигенции, многие женские образы. В портрете Клима Самгина (стр. 403) Кукрыниксы сумели скупыми, но выразительными средствами передать его облик. На сером фоне стены четко выделяется темный силуэт мужской

¹ А. Чегодаев. Пути развития русской советской книжной графики. М., 1955, стр. 97.

фигуры; крахмальные манжеты и воротничок выразительно оттеняют тонкую кисть руки и сухое бесстрастное лицо с непроницаемыми очками, за которыми прячутся глаза. Этот портрет Клима Самгина явился несомненной удачей Кукрыниксов в их поисках.

Если художники сумели в ряде рисунков добиться успеха в создании психологического портрета, то недостатком данных иллюстраций было то, что Кукрыниксам не удалось преодолеть присмы сатирического заострения образов, которые они применяли в своих карикатурах, и выработать другие методы, обусловленные задачами книжной иллюстрации. Не случайно Горький при первом просмотре принял лишь немногие из иллюстраций, представленных ему. «Нужно сделать их более реалистично, без сатирической деформации», — писал в своем отзыве Горький¹.

В переработанных рисунках к «Жизни Клима Самгина» карикатурность уменьшилась, но не было еще необходимого стилистического единства: выполнены они были в разной манере и технике.

В одном рисунке художники сочетали иногда тушь, белила и акварель; мягкая светотень противоречила резким контурам. И все же, несмотря на отмеченные недостатки, эти иллюстрации представляют собой значительный шаг в творческом развитии Кукрыниксов.

Кукрыниксы, которые всегда были склонны к сатирическому осмеянию социальных пороков, естественно обратились к произведениям Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Замечательные произведения этих классиков русской литературы, часто пользовавшихся остро гиперболическими образами, давали широкие возможности применения остроумной выдумки молодых художников, но, вместе с тем, и несколько затрудняли дальнейшее преодоление Кукрыниксами приемов карикатурного шаржирования в книжной иллюстрации.

В 1936—1937 годах Кукрыниксы интенсивно работали над иллюстрациями к «Избранным произведениям» Гоголя, выпущенным в 1938 году Издательством



*Кукрыниксы. Клим Самгин.
Иллюстрация к повести М. Горького
«Жизнь Клима Самгина». Акварель. 1933 год.*

Музей А. М. Горького Академии наук СССР. Москва.

¹ Цит. по ст.: Кукрыниксы. Алексей Максимович Горький. Воспоминания художников.— «Искусство», 1941, № 3, стр. 73.



*Кукрыниксы. Дикий помещик. Иллюстрация к «Сказкам»
М. Салтыкова-Щедрина. Тушь. 1939 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

детской литературы. В этой серии иллюстраций, несмотря на удачное решение отдельных композиций, еще нет органической цельности образной системы. Так иллюстрации к «Тарасу Бульбе», за исключением довольно верно найденного образа Остапа, еще не отличаются той широтой и эпичностью, какими проникнута вся повесть Гоголя.

В иллюстрациях больше всего удавались художникам сатирические образы. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на рисунки к «Ревизору», «Женитьбе» и «Мертвым душам», на портреты «служебных воров и грабителей», городничего, Ляпкина-Тяпкина, Хлестакова, Собакевича, Манилова, провинциальных дам. Художники здесь нередко обращались к портретному изображению того или иного персонажа в обстановке, характерной для его психологического состояния и социальной среды.

Сатирический талант Кукрыниксов проявился и в перовых рисунках к «Сказкам» (стр. 404), «Истории одного города», «Губернским очеркам» и другим произведениям Салтыкова-Щедрина (1938—1939 гг.).

Иллюстрируя Салтыкова-Щедрина, Кукрыниксы пользовались особым образным языком, соответствующим гротескным приемам писателя. В данном случае невозможно было точно следовать за текстом великого сатирика, так как гротеск Щедрина нельзя было просто перевести на графический язык. В рисунках к «Истории одного города» и «Сказкам» Кукрыниксы, используя свою богатую фантазию и изобретательность, применяя неровный рваный штрих, нашли определенное графическое соответствие щедринскому стилю. Градоначальник, отвинтивший свою голову и положивший ее на стол, письмоводитель, ополоумевший при виде этого зрелища, «герой» сказки «Дикий помещик», поросший шерстью,двигающийся на четвереньках,— эти персонажи вводят читателя в полуфантастический мир, полный уродливых контрастов и ужасающих нелепостей. В рисунках к роману «Гос-

пода Головлевы» перед глазами зрителя предстает то таинственно освещенная комната больного, то злоежащая фигура Иудушки Головлева, сидящего в своем кабинете, то сторбленный Степан Головлев (стр. 405), одиноко стоящий над убогим деревенским кладбищем.

Путь Кукрыниксов-иллюстраторов на протяжении 30-х годов связан с преодолением преувеличенной карикатурности в сатирических иллюстрациях, с развитием поэтического и лирического начала, с попытками создать положительный образ. В конце 30-х годов, как в живописи (например, «Утро офицера царской армии»), так и в графике Кукрыниксов наметился резкий перелом, который проявился в станковых рисунках на темы истории партии и в иллюстрациях к рассказам А. Чехова.

Работа над историко-революционной тематикой поставила перед Кукрыниксами проблему положительного героя. Характерной чертой лучших станковых произведений

(пастельные рисунки на темы истории партии¹) является эмоционально приподнятое отношение к изображенным событиям, будь то далекое революционное прошлое или героические подвиги наших современников. Значительно выросло композиционное и колористическое мастерство художников. Об этом свидетельствует, например, пастель «Чкалов на острове Удд». Вся композиция насыщена воздухом; узкая полоска бледно-зеленого моря окутана голубой морозной дымкой, на этом фоне красиво выделяется красное крыло самолета.

Самым значительным достижением Кукрыниксов в предвоенные годы были иллюстрации к рассказам А. Чехова (1940—1941 гг.).

На первом этапе работы художникам еще не удавалось передать всю многогранность творчества писателя; они ограничивались подчеркиванием комического (например, в иллюстрации к рассказу «Дочь Альбиона»). Однако в процессе упорной работы Кукрыниксы все полнее вживались в созданные писателем образы.

¹ «Политических ведут», «Баррикады на Пресне в 1905 году», «Выступление Бадаева в Государственной Думе», «Суд над сормовскими рабочими», «Иконы вместо патронов», «Чкалов на острове Удд» и другие.



Кукрыниксы. Возвращение Степана Головлева. Иллюстрация к роману М. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Тушь. 1939 год.

Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

К числу наиболее глубоких социально заостренных кукрыниксовских иллюстраций следует отнести рисунок, изображающий Беликова («Человек в футляре»). Художники подчеркнули контраст между ярким солнечным днем и мрачной фигурой Беликова, наделенного всеми необходимыми атрибутами «человека в футляре». Однако не во внешнем следовании чеховскому описанию главного персонажа этого рассказа проявилась глубина Кукрыниксов-иллюстраторов. Они раскрыли характер Беликова и в походке, и в ссутулившейся фигуре, и в вытянутом носе, и в том, как Беликов держит в кармане руку, как опирается на зонтик. Художники словно выставляют «на позор» перед читателем этого человека, чей образ стал обобщенным нарицательным типом, разоблачают его прямо и решительно.

Иной принцип лежит в основе иллюстраций к другим рассказам Чехова.

Иллюстрируя рассказ «Тоска», Кукрыниксы достигают высокого лиризма и большой драматической силы, не свойственных предшествующим их произведениям (стр. 407). Будничный пейзаж, окружающий извозчика Иону Потапова, передан очень сдержанными, но выразительными средствами. Пустынная улица, свет фонаря прорезает темноту. Не видно глаз Ионы, спрятанных под глубоко надвинутой на лоб шапкой, но широко раскрыты печальные глаза лошади, напоминающие слова Чехова о том, что «она, по всей вероятности, погружена в мысль»¹. Техника черной акварели, позволившая художникам использовать и резкие светотеневые контрасты, и тонкие тональные отношения, как бы соответствует интонациям чеховской прозы.

Скорбные ноты звучат также в иллюстрациях к рассказам «Спать хочется» и «Ванька». Тонкими художественными средствами показано одиночество детей в большом, враждебном им мире. Трагическое настроение рассказов подчеркнуто контрастом густых теней и интенсивного света — часто повторяющийся в данной серии художественный прием. В этом цикле иллюстраций впервые в своем творчестве Кукрыниксы создали типично русские, «чеховские» пейзажи.

Среди других графиков, работавших в этот период, к Кукрыниксам наиболее близок по своему сатирическому дарованию был А. Каневский. Во ВХУТЕМАС Каневский учился у опытного педагога Н. Купреянова. Окончательно сформировала яркую индивидуальную манеру художника многолетняя работа в печати. Начиная с 1924 года, Каневский сотрудничал в различных журналах — «Безбожник», «Пионер», «Мурзилка», «Крокодил» и других. В этот же период он выполнил много сатирических плакатов. Большое внимание художник уделял также работе над иллюстрациями. На выставке 1936 года было представлено более тридцати его работ, многие из которых выдержали испытание временем (иллюстрации к Гоголю — «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», Салтыкову-Щедрину — «За рубежом» и другие).

Каневский иллюстрировал также произведения Маяковского, Чуковского, Барто, Михалкова. Эпическая, лирическая, повествовательная темы лежали вне

¹ А. Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. IV. М., 1955, стр. 38.



*Куры и ксы. Иона Попов. Иллюстрация к рассказу А. Чехова «Тоска».
Черная акварель. 1941 год.
Гос. Третьяковская галерея.*



*А. Каневский. Иллюстрация к книге М. Салтыкова-Щедрина «За рубежом».
Тушь. 1936 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

интересов художника. Его искрящийся талант проявлялся во всей полноте только тогда, когда мастер мог наполнить иллюстрацию блеском смеха, тончайшей иронией, милой шуткой.

Секретом творческого обаяния Каневского было «сочетание обыкновенного с необыкновенным, реального с фантастическим»¹. При этом художник, учитывая разницу между словесным и пластическим выражением мысли, не боялся прибавить от себя какую-нибудь деталь, если она помогала выявить идейный замысел литературного произведения.

В 1935 году Каневский создал серию иллюстраций к «Помпадурам и помпадуршам» Салтыкова-Щедрина, лучшие листы которой свидетельствовали об успехах художника. Техника этих иллюстраций (тушь, перо) позволяла подробно

¹ М. Иоффе. Аминадав Моисеевич Каневский. м., 1954, стр. 19.



*А. Каневский. Карась-идеалист. Иллюстрация к «Сказкам» М. Салтыкова-Щедрина.
Акварель. 1939 год.*

Гос. Литературный музей. Москва.

разрабатывать детали, подчеркивавшие сатирическое звучание рисунков. Меткие графические «рemarkки», расположенные над каждым из них, имеют значение своеобразного смыслового ключа, поясняющего и подчеркивающего содержание основных рисунков. Так, например, для иллюстрации к рассказу «Старый кот на покое» художник выбрал вполне идиллический момент: отставной губернатор на глазах у изумленных обывателей «рвет цветки и плетет из них венки», а между тем виньетка — веночек с нагайкой — раскрывает подлинную сущность образа, созданного Щедриным. К сожалению, некоторые из этих рисунков не удалось художнику; наряду с превосходными по меткости и лаконизму есть и малопонятные.

В иллюстрациях к книге очерков Салтыкова-Щедрина «За рубежом» (1936 г.; стр. 408) сила политического шаржа столь велика, что обличение в них буржуазного мира и его заправил не утратило своей актуальности и до сегодняшнего дня. Так, на одном из рисунков художник изобразил высмеянных Щедриным министров, сидящих в глубоких и мягких креслах; их сытые самодовольные физиономии переданы тем же перовым штрихом, что и завитки на диване, чем усиливается впечатление «неодушевленности» изображенных людей.

Вдохновляясь острым словом великого русского сатирика, Каневский создает акварельные рисунки к сказкам «Карась-идеалист» (стр. 409), «Премудрый пес-карь» (1939 г.), в которых блестяще передает тонкую иронию писателя.

К числу лучших произведений Каневского рассматриваемого периода относится акварель «Временное правительство» (1940 г.; стр. 411). Группа лилипутов, одетых во фраки и вооруженных громадными, распухшими от бумаг министерскими портфелями, сбилась в кучу в углу аляповатого царского трона: тут и кадет Милюков, и октябрист Гучков, и эсер Чернов, и меньшевик Церетели с пышным красным бантом на груди, с патетически воздетой рукой. Общими усилиями этим пигмеям взамен сброшенной на пол увесистой царской короны удалось водрузить на увенчивающего трон двуглавого орла цилиндр — символ буржуазного парламентаризма. На прорвавшейся сквозь обивку трона пружине балансирует в балетном пируэте Керенский. Крепко ухватившись за высокий с бледно-розовой обивкой трон, протягивает один из министров-лилипутов руки некоему генералу, который как бы выходит из-за кулис истории. Висящая на руке генерала нагайка раскрывает ту истинную роль, которую предназначают ему господа из Временного правительства. За занавеской виднеются многочисленные щегольские сапоги со шпорами. В этом саркастическом рисунке много выдумки; основная идея его выражена очень ясно.

Рисунки к детским книгам представляют другую грань творчества Каневского. Иллюстрируя стихи А. Барто, С. Маршака и других, он создавал рисунки, полные теплого юмора. Иллюстрации Каневского для детей подкупают отличным знанием детской психологии. Умные, курносые, белобрысые мальчишки, детски неуклюжие девочки с тонкими косичками, добрые, лукавые лица взрослых — все это взято художником из реальной действительности. Запоминаются рисунки к стихам Барто «Девочка-ревушка» (1935 г.). Эта книга выдержала за несколько лет огромный тираж — 1 300 000 экземпляров¹. Основными недостатками ранних иллюстраций Каневского к детским книгам были излишне упрощенный и нарочито беспокойный характер рисунка, перегруженность деталями. Каневский постепенно преодолевал эти недостатки. Свидетельством творческого роста художника могут служить иллюстрации к «Девочке-ревушке», а также к рассказу К. Чуковского «Так и не так» (1940 г.), где проявилось уже более зрелое мастерство.

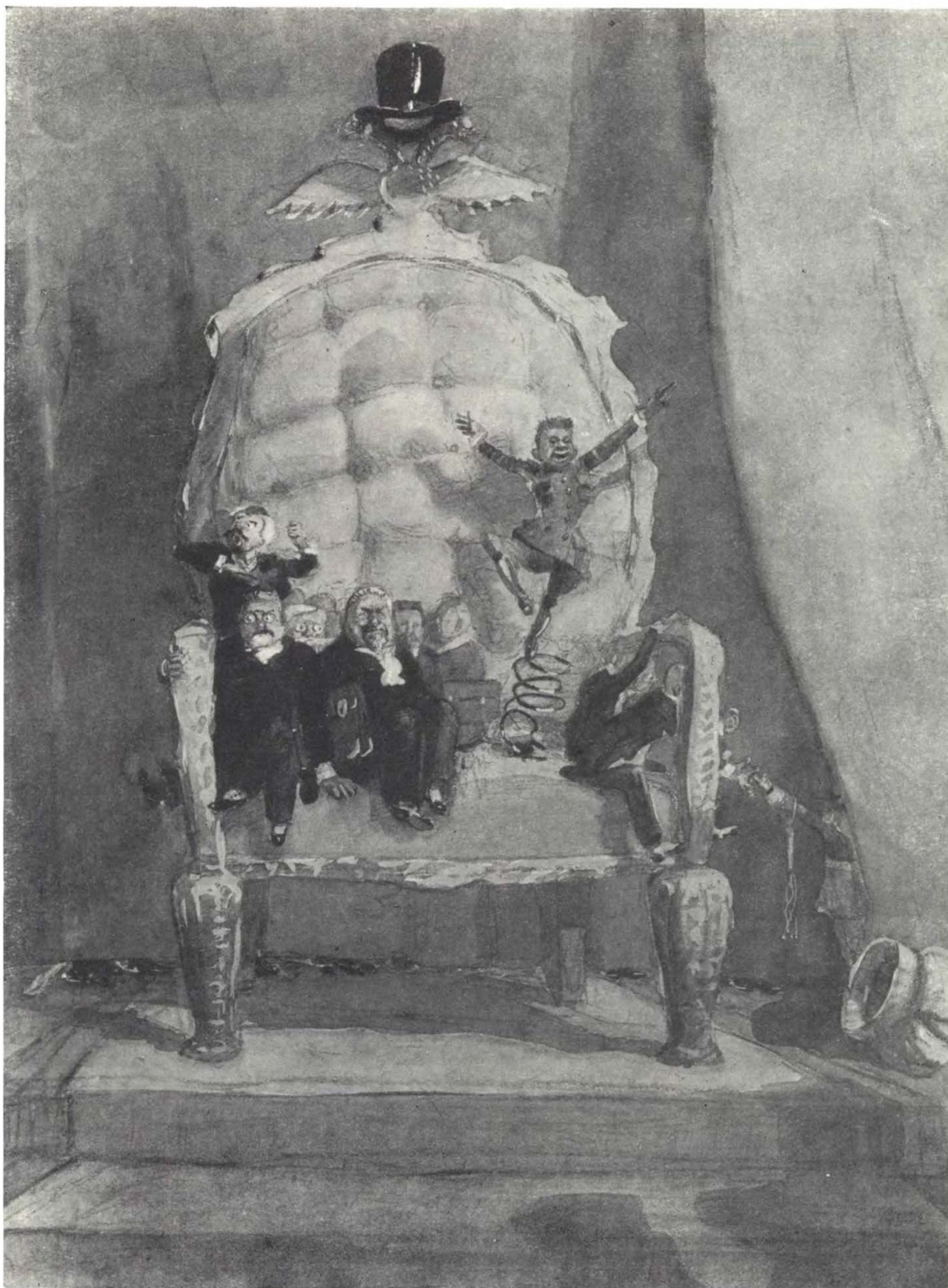
Кукрыниксы и Каневский были не только художниками-иллюстраторами, но и мастерами сатирического рисунка и карикатуры. Это определило своеобразие и эволюцию их творчества в области книжной графики.

По-иному складывалось творчество таких художников, как Шмаринов, Кибрик, С. Герасимов и другие.

Д. Шмаринов² иллюстрировал те книги, которые давали ему возможность показать яркие и сильные характеры, поставить и решить трудные психологические

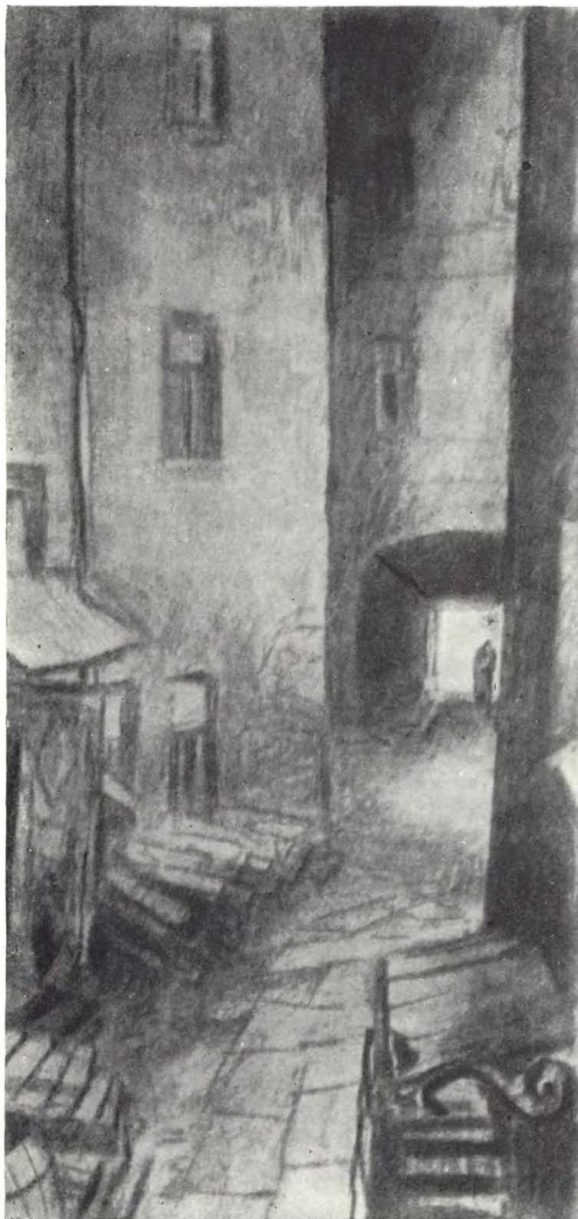
¹ М. И о ф ф е. Указ. соч., стр. 22.

² Шмаринов Дементий Алексеевич (род. в 1907 г.). Шестнадцатилетним юношей поступил в мастерскую Д. Кардовского, где работал до 1928 года. С 1927 года начинает свою деятельность художника-иллюстратора в Госиздате.



А. Каневский. Временное правительство. Акварель. 1940 год.

Гос. Третьяковская галерея.



*Д. Ш м а р и н о в. Двор старухи-процентщицы.
Иллюстрация к роману Ф. Достоевского
«Преступление и наказание».
Черная акварель, уголь. 1936 год.
Гос. Третьяковская галерея.*

хов. В этих иллюстрациях художник прибегает к смешанной технике — сухого угля и угля, разведенного на воде. Тонально-пространственное построение композиции становится характерной особенностью его творческой манеры. Правда, в этом цикле не получает еще отражения красота русской природы, несмотря на яркие

задачи. Свои темы он черпал из классической русской и советской литературы. Чувство эпохи было одной из сильных сторон творчества художника.

Различный эмоциональный строй образов подсказывает Шмаринovu различную художественную форму. Графический язык Шмаринова в лучших его рисунках сдержан и прост, чужд всякого украшательства и ложного преувеличения. Скупыми лаконичными приемами достигает мастер психологической выразительности.

В начале 30-х годов Д. Шмаринov создал иллюстрации к «Жизни Матвея Кожемякина» М. Горького (первый вариант, 1933 г.), «Брускам» Ф. Панферова (1931—1934 гг.), «Поднятой целине» М. Шолохова (1934 г.). Одним из первых поставил он перед собой задачу создания положительных героев новой, социалистической деревни. Некоторые из этих образов не утратили своей художественной ценности и донныне.

Пройдя школу мастерства у Кардовского, художник впоследствии испытал несомненное влияние Н. Купреянова. Реальная советская действительность, развитие реалистического искусства в середине 30-х годов сыграли решающую роль в эволюции творческого сознания художника.

Работая по замечаниям Горького над вторым вариантом «Жизни Матвея Кожемякина» (1936 г.), Шмаринov сосредоточивает основное внимание на выявлении психологических характеристик героев. Здесь он достигает немалых успехов.

и выразительные описания, которые даются в книге. В другой работе — в рисунках к повести С. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» (второй, окончательный вариант — 1936 г.) художнику удалось правдиво и душевно передать природу прославленных аксаковских мест.

На московской выставке 1936 года была показана серия рисунков Шмаринова — иллюстрации к роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание»¹. Здесь присущее Шмаринову стремление к передаче острых, драматических сюжетных положений получило большие возможности воплощения.

Работая над иллюстрациями к этому роману, Шмаринов впервые обратился к оформлению книги в целом, сделав как страничные и текстовые иллюстрации, так и шмуцтитулы. В бесконечных вариантах зарисовывал он еще сохранившиеся в то время в Ленинграде места, описанные в романе; на основании этих натуральных зарисовок и изучения документальных материалов художник воссоздал со всей жизненной достоверностью атмосферу, которая окружала героев Достоевского. Зловещий облик города раскрывается в мрачных колодцах петербургских дворов (стр. 412), в тесных закоулках угрюмых, кривых лестниц, в трактирных вывесках, базарных площадях. Создавая предварительный макет будущей книги, Шмаринов заботился о том, чтобы расположение рисунка в книге в соответствующем месте усиливало эмоциональную роль текста. Поэтому художник придавал большое значение текстовым иллюстрациям малого размера.

Большой убедительности достигает Шмаринов в характеристике главных героев романа. Его Раскольников — согбенный, задавленный нуждой человек. В сцене убийства художник передает смятение, ужас, чувство беспомощности, охватившие



*Д. Ш м а р и н о в. Старуха-процентщица.
Иллюстрация к роману Ф. Достоевского
«Преступление и наказание».
Черная акварель, уголь. 1935 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

¹ Рисунки частично были воспроизведены в издании 1938 года и полностью — в 1956 году.

Раскольников после совершенного преступления. Руки его судорожно вцепились в занавеску. Он смотрит перед собой диким, растерянным, невидящим взглядом.

В характеристике старухи-процентщицы художник подымается до высокого обобщения социально-психологического портрета (стр. 413). И выражение лица старухи, и жест ее руки, осторожно приоткрывающей дверь, и вся фигура этой женщины, и убогая обстановка, ее окружающая, — все служит здесь одной цели. Шмаринов создает образ-тип, воплощающий алчность, страсть к наживе.

Среди других действующих лиц романа особенно привлекает Шмаринова Соня Мармеладова. Он показывает ее в острых драматических ситуациях — таковы композиции «Соня перед трупом отца», «Соня со свечой в ожидании обещанного свидания с Раскольниковым». В этом последнем рисунке со всей силой проявилось возросшее мастерство Шмаринова. В интерьере нет ни одной лишней детали, которая бы отвлекала внимание зрителя от основного замысла — показа душевного напряжения героини. В левой части рисунка помещены наполовину срезанные стул и стол, не покрытый скатертью. На фоне пустой серой стены, в мерцающем свете зажженной свечи виден стройный силуэт молодой женщины. Необычайно тонким кажется трепетное лицо Сони на фоне зловещей черной тени на стене.

В своих иллюстрациях художник широко пользуется контрастами света и тени; ни одна линия в лучших рисунках этой серии не является случайной; все художественные средства призваны передать сильный накал чувств, эмоциональное напряжение (например, рисунок, в котором изображено возвращение Раскольникова после блужданий по Петербургу в одну из белых ночей).

Индивидуальный почерк Д. Шмаринова, только намечавшийся в иллюстрациях к «Жизни Матвея Кожемякина», гораздо резче и определеннее проявился в рисунках к «Преступлению и наказанию» — в стремлении художника к драматизму, к передаче душевных движений.

О широком диапазоне интересов Д. Шмаринова свидетельствует то, что наряду с работой над «Преступлением и наказанием» он выполнил ряд рисунков к детским книгам¹, рисунки к «Истории гражданской войны», иллюстрации к «Повестям Белкина» Пушкина (1937 г.) и пастельные рисунки к стихотворениям Некрасова (1939 г.). Внимание художника привлекало замечательное по силе художественной правды произведение Горького — «Дело Артамоновых». Он выполнил семь станковых рисунков (1938 г.), два из которых легли в основу послевоенной серии. В этих больших листах Шмаринов, показывая сильные, социально активные человеческие характеры, продолжал развивать линию, определившуюся в иллюстрациях к Достоевскому.

В 1939 году Шмаринов приступил к работе над серией иллюстраций к «Петру Первому» А. Н. Толстого, которая была положительно оценена автором романа. Большой формат и горизонтальная композиция придавали рисункам характер

¹ Шмариновым были выполнены рисунки к повестям А. Гайдара «РВС» (1934 г.) и «Военная тайна» (1936 г.), к поэме З. Александровой «Гибель Чапаева» (1937 г.), В. Катаева «Я сын трудового народа» (1938 г.).



*Д. Ш м а р и н о в. Петр I. Иллюстрация к роману А. Н. Толстого «Петр Первый».
Черная акварель, уголь. 1940 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

не книжных иллюстраций, а скорее произведений станковой графики. Но эти иллюстрации все же стали жить нераздельной с текстом жизнью в русских и иностранных изданиях.

Роман А. Н. Толстого «Петр Первый» захватил художника широтой исторического полотна, на фоне которого были изображены конкретные события. Роман давал художнику возможность развернуть монументальную эпопею, раскрыть яркие и сильные характеры выдающихся деятелей описанной эпохи. Шмаринова увлек образ Петра I — преобразователя России. Работая над иллюстрациями, мастер внимательно изучал документальные материалы эпохи: гравюры, портреты и т. д., а также обращался к художественному наследию, в частности, он несомненно испытал воздействие превосходных картин В. Серова, посвященных Петру I.

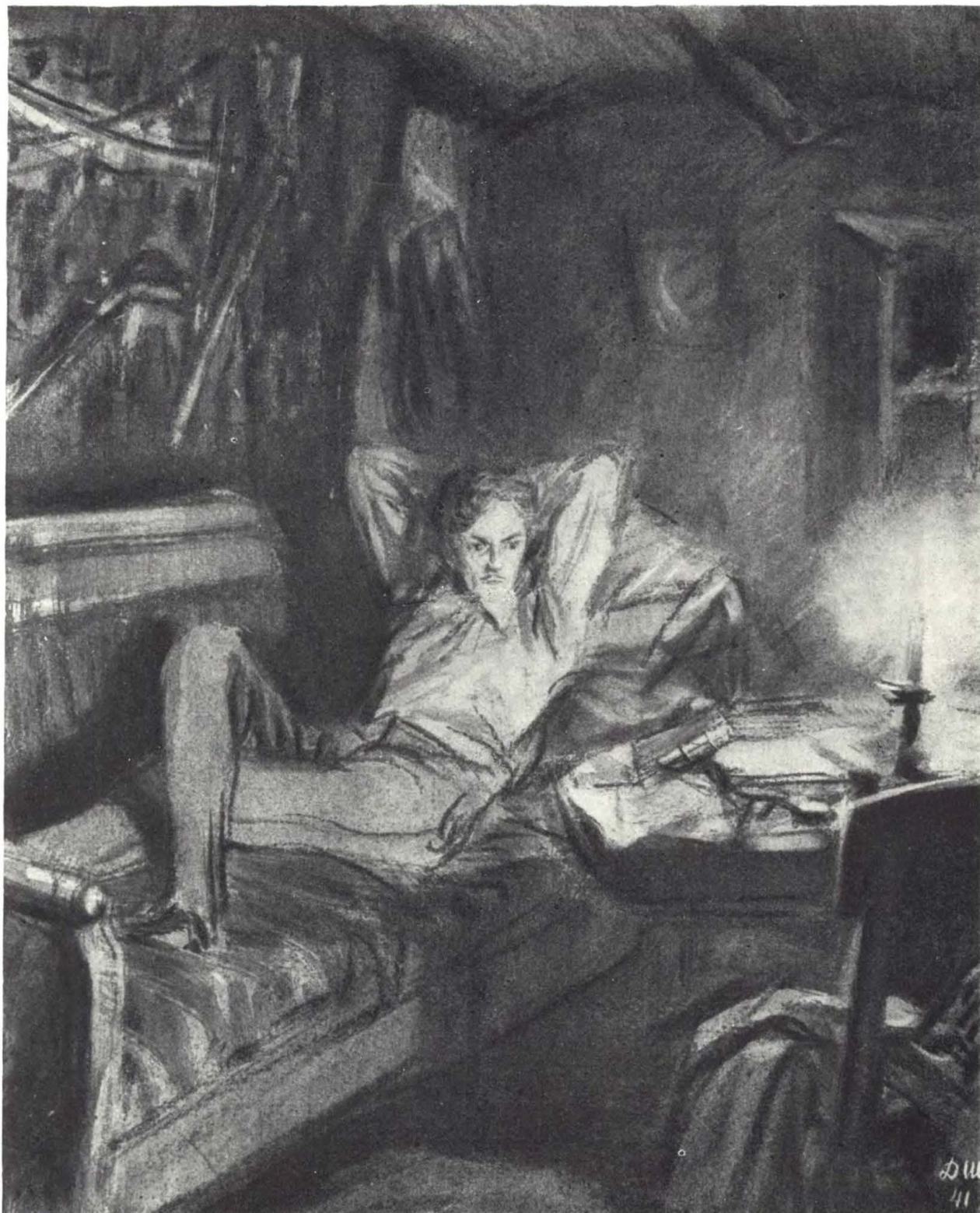
К лучшим листам первой серии¹ относятся рисунки Шмаринова, связанные с образом Петра. Особенно удался портрет, где Петр представлен с чертежом в руках (стр. 415). В его мужественной фигуре художник выявляет черты энергичного государственного деятеля.

Очень внушителен Петр и в сцене «Военный совет в палатке под Азовом»: сжатые кулаки, напряженность позы, резко повернутая голова — все свидетельствует о страстной воле к победе. Энергичное лицо Петра обращено к Меншикову, который, «не по чину» взяв слово, предлагает свой план осады крепости. Отчаянная храбрость «Алексашки» Меншикова очень тонко подчеркнута небольшим штрихом — парик бесшабашно надвинут на лоб поверх повязки.

В 1940 году Шмаринов обращается к историко-революционной теме и создает шесть станковых рисунков на сюжеты из истории партии². Первый рисунок — «Есть такая партия!» показывал В. И. Ленина в конкретной исторической обстановке, в реальном действии. Воссоздав в этой композиции выступление В. И. Ленина на I съезде Советов в 1917 году, Шмаринов передал историческую обстановку, противопоставив монолитную группу большевиков, единодушно поддерживающих Ленина и полных решимости и воли к борьбе, раздробленным рядам эсеров и меньшевиков. В образах последних художник подчеркнул озлобленность, внутреннюю неуверенность и бессилие этих врагов революции. Шмаринов достиг большой выразительности в портретной характеристике В. И. Ленина, его позе и жесте. «В исключительной по силе, короткой, стремительной реплике — ленинский революционный темперамент, уверенное спокойствие, отчетливость политических перспектив. Перед художником — задача многогранная. Ильич в центре внимания аудитории», — писал позднее Шмаринов о своей задаче в композиции «Есть такая

¹ В 1940 году была закончена работа над I и II частями романа. Художником было выполнено более двадцати больших станковых рисунков, начатых в 1939 году. В 1945 году Шмаринов сделал дополнительно рисунки к III части. Книга с иллюстрациями Шмаринова была издана в 1947 году.

² «Есть такая партия!»; «Столкновение крестьян с казаками при разгроме помещичьей усадьбы»; «Чтение декрета о земле»; «Разгон демонстрации в 1905 году»; «Похороны Баумана» и «Выступление В. И. Ленина на X съезде РКП(б)».



*Д. Ш а р и н о в. Печорин перед дуэлью.
Иллюстрация к роману М. Лермонтова «Герой нашего времени».
Черная акварель, уголь. 1941 год.*

Гос. Русский музей.

партия!»¹. Среди других листов серии, несмотря на известные недостатки рисунка и композиции, заслуживает быть отмеченным лист «Похороны Баумана».

Работа Шмаринова в области книжной графики в предвоенные годы завершается иллюстрациями к «Герою нашего времени» Лермонтова (1941 г.); среди них особенно выразителен портрет Печорина перед дуэлью. Художник представил героя полулежащим на диване, с закинутыми за голову руками. В изображении интерьера все продумано до мелочей, вплоть до небрежно брошенной на стол книги. Но смысловым и композиционным центром этого рисунка является лицо Печорина — нервное, тонкое, одухотворенное, с выразительно переданным несколько застывшим взглядом ушедшего в себя человека (стр. 417). Образ «Героя нашего времени» — одна из больших удач психологического портрета, к которому художник всегда проявлял повышенный интерес.

Одновременно с Кукрыниксами и Шмариновым работал над иллюстрированием произведений М. Горького Б. Дехтерев². Дехтерев одним из первых обратился к работе над советской тематикой, посвятив ей много лет упорного труда еще в первой половине 30-х годов («Цемент» Ф. Гладкова, «Гидроцентральный» М. Шагинян и другие). Но рисунки к этим произведениям обнаруживают незрелость мастерства художника.

Первым успехом художника было его выступление на юбилейной выставке «Художники РСФСР за XV лет» в 1933 году с иллюстрациями к рассказам М. Горького — «Хозяин» (стр. 419), «Мальва», «Двадцать шесть и одна».

По поводу иллюстраций к рассказу «Хозяин» Горький писал художнику в 1933 году: «...удивили меня эти рисунки точностью воспроизведения Вами „натуры“, с которой Вы ознакомились только по описанию...»³.

Внимательное изучение документального историко-бытового материала в процессе иллюстрирования произведений великих русских писателей, равно как в работе над историко-политическими темами присуще творческой деятельности Дехтерева.

В течение многих лет Дехтерев работал над произведениями Горького, создавая многочисленные варианты на одни и те же сюжеты. Если, например, в варианте 1932 года образы Тани и крендельщиков из повести «Двадцать шесть и одна» были решены в преувеличенно гротескном плане, в схематичной плоскостной манере, то в 1938 году с помощью реалистических средств мастер сумел добиться более глубокой выразительности этих же литературных персонажей.

Стремление к раскрытию в иллюстрациях жизнеутверждающих сторон действительности, характерное для ряда мастеров 30-х годов, сказалось на эволюции

¹ См. Ю. Халаминский. Д. А. Шмаринов. М., 1959, стр. 52.

² Дехтерев Борис Александрович (род. в 1908 г.). Специальное образование получил у Д. Кардовского, занимаясь у него в студии в 1925—1926 годах. В течение четырех лет был студентом ВХУТЕИИ.

³ М. Горький. Письмо Дехтереву от 3 сентября 1933 года.— Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30. М., 1956, стр. 323.



*Б. Дегтерев. Хозяин с мертвыми свиньями.
Иллюстрация к рассказу М. Горького «Хозяин». Уголь. 1932—1938 годы.*

Музей А. М. Горького Академии наук СССР. Москва.

творчества Дегтерева. Если в первом варианте иллюстраций к «Детству», к «Моим университетам», «В людях» (1936—1937 гг.) Дегтерев сосредоточил внимание зрителя на самых мрачных сторонах тогдашней действительности (секут Алешку, «дядя» сталкивают Максима в прорубь, отчим избивает мать и т. д.), то во втором варианте иллюстраций к «Детству» (1937—1938 гг.) и к «Моим университетам» (1940 г.) значительное место занимают положительные образы.



*С. Герасимов. Семеро мужиков.
Иллюстрация к прологу поэмы Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».
Черная акварель. 1934—1936 годы.*

Гос. Третьяковская галерея.

В иллюстрациях к рассказу «Страсти-мордасти» (1938 г.) художник эмоционально и трогательно изобразил два искалеченных жизнью существа — Леньку и его мать.

Не только молодые художники, творчество которых впервые переживало расцвет в 30-е годы, но и мастера старшего поколения работали в это время над решением новых задач иллюстрации и станковой графики. Общее увлечение русской классикой разделял и С. Герасимов. Хотя для С. Герасимова графика не являлась основной сферой его многогранной и разнообразной творческой деятельности, в 30-х годах он много сил отдает этой области искусства. Среди работ мастера неизменно привлекают внимание его превосходные акварели — букеты цветов и пейзажи. Редко кто умел так подметить тончайшие переходы от одного цвета к другому, извлечь из акварели такую силу и чистоту колористического звучания. С равным успехом С. Герасимов работал в других техниках (тушь, сангина, уголь).

К лучшим из произведений Герасимова второй половины 30-х годов надо отнести ряд листов, посвященных Кисловодску и его окрестностям. Природа и образы Кавказа — высокие горы, крутые обрывы, стремительный бег коней с закутанными в черные бурки седоками, — все увлекало воображение художника; разнообразное по своим оттенкам освещение в горах давало пищу для творческих



*С. Герасимов. Охота.
Иллюстрация к поэме Н. А. Некрасова
«Кому на Руси жить хорошо». Акварель. 1934—1936 годы.
Собственность художника.*

исканий мастера, стремившегося к конкретности изображения природы, к передаче света и воздуха.

Круг художественных интересов С. Герасимова не ограничивается натюрмортом и пейзажем. Значительных результатов достигает он в рассматриваемый период в области книжной иллюстрации, чаще всего работая в технике черной акварели.

В 1934—1936 годах художником была создана большая серия рисунков к поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (черная и цветная акварель). С. Герасимов применил здесь разнообразные элементы книжного оформления: заставки, развороты, страничные иллюстрации, концовки.

Отлично зная дореволюционную жизнь русской деревни, художник черпал в своей памяти яркие образы прошлого.

В ряде рисунков, рассказывающих о страдании и горе народа, Герасимов достигает большой экспрессии. Среди наиболее удачных можно назвать «Семеро мужиков» (стр. 420), «Обед в поле», «Рассказ крестьянки» (все — черная акварель).

Очень хороши у С. Герасимова те иллюстрации, в которых он с большой тонкостью и лиризмом воссоздает картины русской природы. Художник добивается в этих рисунках тончайшей живописности в переходах цвета и тона.

Художник мастерски передает пестрый kaleidoscope «Ярмарки» (цветная акварель), краски осеннего пейзажа («Охота» — цветная акварель; *цветная вклейка*), красоту привольных полей («Обед в поле» — черная акварель), пасмурный осенний день в русской деревне («Деревня», двухполосный разворот — черная акварель).

Глубокое знание быта старой русской деревни, образная выразительность иллюстраций, безупречное владение акварельной техникой, — все эти качества выдвинули иллюстрации к «Кому на Руси жить хорошо» в число наиболее интересных циклов советской иллюстрационной графики.

Следующим шагом в развитии творчества Герасимова-иллюстратора явилась серия рисунков к повести М. Горького «Дело Артамоновых» (1938—1939 гг., черная акварель)¹. С большим мастерством воссоздает художник характерные черты старого быта, самый дух времени, к которому относятся иллюстрируемые события. В иллюстрации, изображающей главу рода Артамоновых с его сыновьями, художник дает резкую оценку социальной сущности этого человека — типичного представителя купечества, с его ненасытной алчностью, жестокостью, готовностью любой ценой добиться богатства и влияния. Мрачная сила хищника отмечает этот образ.

В других иллюстрациях этой серии, уделяя особое внимание передаче прекрасно известной ему обстановки купеческой жизни, С. Герасимов не увлекается красочными бытовыми подробностями, но использует их для усиления психологической и социальной характеристики действующих лиц («Петр и Наталья», стр. 423).

¹ Начало этой работы над повестью Горького относится к 30-м годам, но она продолжалась и в послевоенный период. Ее результатом явился один из самых значительных циклов советской иллюстрации.

Некоторыми сторонами своего творчества С. Герасимову в то время был близок М. Родионов¹. Он пробует свои силы одновременно в разных жанрах: портрете, пейзаже, иллюстрации.

На протяжении трех с половиной десятилетий, начиная с 20-х годов и вплоть до самой смерти, Родионов успешно работает в области графического портрета. От исполненного сангиной еще в 1921 году глубокого психологического портрета В. Е. Гиацинтова идет прямой путь непосредственно к таким работам рассматриваемого периода, как акварельный портрет С. М. Родионовой (1941 г.) или литографический портрет артиста Вейланда Родда (1941 г.). Эти портреты, простые по композиции, как бы целиком сосредоточены на тонкой характеристике внутреннего мира и психологии моделей.

Интерес к родной русской природе проявился у художника в разнообразных пейзажах Севера и средней полосы России. Внимание его привлекают и берег Ильмень-озера с рыбацкими лодками («Ильмень-озеро», черная акварель, тушь, 1934 г.; *стр.* 424), и речной пейзаж, и лиственный лес. В пейзажных работах Родионова подкупают лиричность выражения и мягкая обобщенность формы. Среди многих его листов есть ряд таких, которые выделяются широкой эпичностью образного решения, — например литография «Окраина Ташкента» (1936 г.) или акварель «Сталинград» (1937 г.).

На протяжении середины и второй половины 30-х годов Родионов много работает как иллюстратор, в частности как иллюстратор детских книг.

Одним из интересных и характерных для Родионова иллюстрационных циклов явились его литографии к «Холстомеру» Л. Толстого (1933—1934 гг.). Родионов проявил здесь себя как тонкий наблюдатель, как мастер, умеющий передавать и быстрый бег коней, и динамику их движений, и легкость, своеобразную грациозность животных, и их спокойную горделивость.

Эти качества сказались и во многих станковых литографиях, в которых Родионов изображает лошадей то в стремительном беге на скачках, то в цирке, то в стойле, то на лугах. Особенной выразительности добивается художник в литографии 1935 года — «Большой Всесоюзный» (дерби).

Серьезных успехов в детской иллюстрации достиг Родионов во второй половине 30-х годов в своих литографиях к стихотворениям Л. Квитко — «Письмо Ворошилову» (пер. С. Маршака, 1936 г.) и «Когда я вырасту» (пер. М. Светлова).

Особой задушевностью среди работ для детей отличаются иллюстрации к стихам А. Барто «Я с тобой» (1938 г., подкрашенная литография), посвященным испанским событиям. В рисунке «Прощание с отцом» (*стр.* 425) изображен молодой испанец — боец республиканской армии с ружьем через плечо. Его грустное лицо

¹ Родионов Михаил Семенович (1885—1956). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества на живописном отделении (у А. Архипова, Н. Касаткина, Л. Пастернака) и на скульптурном отделении (у С. Волнухина). В 20-х годах начал особенно много заниматься графикой. Работал также в области театрально-декорационного искусства и монументальной живописи.



С. Герасимов. Петр и Наталья. Иллюстрация к повести М. Горького «Дело Артамоновых».
Черная акварель. 1938—1939 годы.

Музей А. М. Горького Академии наук СССР. Москва.



М. Родионов. Ильмень-озеро. Черная акварель, тушь. 1934 год.

Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

обращено к сыну, сидящему у него на руках. Рядом стоит старшая дочь — подросток с не по-детски серьезным личиком. Неподалеку от них — буйно цветущая молодая яблоня, залитая весенним солнцем. Этот контраст подчеркивает драматизм происходящего.

Родионов был одним из первых художников, которые ввели в детскую иллюстрацию серьезные темы, связанные с жизнью Советской страны, с идеями патриотизма, пролетарского интернационализма и т. д.

К числу работ, которые во многом определили облик советского графического искусства в рассматриваемый период, относятся произведения работавшего в то время в Ленинграде Е. Кибрика¹.

К середине 30-х годов увлечение формалистическими приемами, сказавшееся в ранних работах Кибрика (иллюстрации 1930 года к «Подпоручику Кижю» Ю. Тынянова), осталось позади. Художник обращается теперь к классическим произведениям западноевропейской литературы, реалистическое содержание которых открывало перед ним новые творческие возможности. В иллюстрациях к этим про-

¹ Кибрик Евгений Адольфович (род. в 1906 г.). В 1922—1925 годах учился в Художественном институте в Одессе, в 1925—1927 годах — в Ленинграде, во ВХУТЕИИ. До Великой Отечественной войны работал в Ленинграде, с 1943 года — в Москве.



*М. Родионов. Прощание с отцом.
Иллюстрация к стихам А. Барто «Я с тобой». Подкрашенная литография. 1938 год.*

изведениям художник находит исторически верную их трактовку, создает яркие героические и психологические портреты.

Кибрика увлек «Кола Брюньон» Ромена Роллана, эта замечательная книга, которую Горький назвал превосходной, чисто галльской поэмой¹.

В своих иллюстрациях 1935—1936 годов к «Кола Брюньону» Кибрик глубоко раскрыл внутренний мир людей, населявших плодородные земли Бургундии, сумел передать «бургундскую соль» характера Кола и Ласочки, почувствовать аромат сабли в кружке веселого кюре Шамайя.

По собственному признанию художника, он увидел в образе Кола прежде всего любовь к жизни, творческое отношение к труду («труд — это борьба; борьба — это

¹ См.: М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. М., 1953, стр. 259.

удовольствие»), т. е. черты, свойственные и нашему народу. Так для советского художника устанавливается живая связь гуманистического жизнеутверждающего произведения Роллана с нашей современностью. Такой подход к образам героев классической литературы во многом определил и дальнейшее развитие творческого метода художника.

Кола Брюньон — мастер-резчик и талантливый скульптор, для которого творческий труд составляет главное содержание жизни. «Как хорошо стоять с инструментом в руках у верстака, пилить, строгать, сверлить, тесать, колоть, долбить, скоблить, дробить, крошить чудесное и крепкое вещество, которое противится и уступает...». Он воспеваает «радость разума, который повелевает силами земли, который запечатлевает в дереве, в железе и в камне стройную прихоть своей благородной фантазии!»¹. Кола воодушевлен мыслью, что его труд нужен родному городу и его соотечественникам — таким же простым труженикам, как и он сам, ремесленникам и виноградарям Кламси.

Характеристика главного героя многообразна. Художник изображает его погруженным в далекие и приятные воспоминания, с пером в руке и неизменной кружкой на столе, в праздничный вечер в кругу семьи, за чтением Плутарха и в беседе с закадычным приятелем. Следуя рассказу Роллана, Кибрик показал и страдающего Кола. Особой эмоциональной напряженности достиг художник в листе, где Кола изображен с больной внучкой на руках (стр. 427). Склонившись над ребенком и как бы прикрывая его своим телом от потоков ливня и порывов ветра, Кола спешит вперед, преодолевая непогоду. Силуэт фигуры, переданный обобщенным темным пятном, беспокойный ритм очерчивающих его линий обостряют впечатление душевной тревоги и физического усилия.

Удался художнику и образ Ласочки (мастер исполнил более 30 вариантов), вызвавший особенный восторг Ромена Роллана (стр. 429). «Среди созданных им типов,— писал Роллан,— образ Ласочки будет особенно убедителен для всех грядущих читателей, как он убедителен и для самого автора. Это — деревенская Джоконда, черты которой в силу редкой удачи обладают характером и всеобщим и чисто местным бургундским. Нивернцы в ней узнают свою лукавую молоденькую землячку, но в то же время она принадлежит любому времени и любому народу»².

Какими средствами достигает художник большой выразительности в своих лучших автолитографиях? Кибрик сознательно прибегает к энергичной светотеневой лепке, стремится достичь впечатления особенной монументальности. Как правило он не проявляет большого интереса к интерьеру, и нередко, ограничиваясь самыми необходимыми деталями быта, дает фигуры крупным планом на нейтральном фоне белого листа. Художник обнаруживает большую наблюдательность в отношении жестов, мимики, характерных для каждого персонажа.

¹ Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. VII. М., 1956, стр. 17—18.

² Кола приветствует Кибрика. Цит. по кн.: Ромен Роллан. Кола Брюньон. Л., 1936. Перевод М. Лозинского. стр. 4.



*Е. Кибрик. Кола с внучкой.
Иллюстрация к повести Ромена Роллана «Кола Брюньон».
Цветная литография. 1936 год.*

Благодарным материалом для воплощения героических характеров послужил художнику роман бельгийского писателя Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле». В нем прославляется негибкая воля свободолюбивого народа Нидерландов — бесстрашных гезов, мужественно сопротивлявшихся реакционной испанской державе, поддержанной католической церковью.

Кибрик выбирал такие сюжеты, в которых можно было наиболее глубоко раскрыть основную идею романа. В центре внимания художника — народный герой Тиль Уленшпигель, его возлюбленная, нежная Неле, «сытое брюхо Фландрии» — добродушный Ламме Гудзак, многострадальный народ, воплощенный в образах угольщика Клааса и матери Неле — Катлины. В противовес им показан Филипп II, олицетворяющий коварство и жестокость испанского абсолютизма и католической

реакции. В одной из иллюстраций изображено, как Филипп II, сидя на полу, кусает яблоко, сосредоточенно глядя бесстрастным взором инквизитора на мучения обезьянки. Здесь художник достигает особенной остроты характеристики.

Самую большую трудность, по словам Кибрика, представляла для него правильная трактовка образа Тиля Уленшпигеля, сложного и во многом противоречивого. Особенно удачен погрудный портрет Тиля, в котором мастер сумел дать образ большой психологической выразительности и силы (стр. 437). Глаза его полны гнева, плотно сжаты губы. Рука страстно прижата к груди, на которой хранится ладанка с пеплом сожженного отца. Весь облик Тиля выражает его героическую решимость бесстрашно бороться с поработителями родной земли.

Образ Тиля дается не только в страничных иллюстрациях, он фигурирует также в заставках и концовках, которые подчеркивают основную линию произведения. Так, например, заставка, изображающая Тиля с совой на плече, вводит читателя в текст, знакомя его с веселым, полным задора юным героем, а концовка, в которой Тиль удаляется, нежно обнявшись с Неле, звучит прекрасным заключительным аккордом.

Художественный язык Кибрика с каждой работой становился богаче и своеобразнее. Используя те возможности, которые дает литография, он умело сочетает мягкую живописную лепку формы, тонкую нюансировку светотени с чисто графическими приемами — четкой контурной линией, разнообразным характером штриха. Благодаря этому, Кибрик добивается пластической объемности фигур и ощущения пространственной среды, полной трепетной жизни. Композиция мастера предельно лаконична; он удивительно скуп на детали, оставляя лишь самое необходимое для полного раскрытия идейного замысла. Это позволяет художнику сосредоточить все внимание на выразительности самих образов.

Следующей значительной работой Кибрика (прерванной войной) были иллюстрации к роману «Очарованная душа» Ромена Роллана (1940—1941 гг.). Из задуманных художником 80 литографий была выполнена лишь небольшая часть, а некоторые композиции остались только в рисунке. Мастер успел создать законченные образы задумчивой Аннетты («Аннетта у камина»), живой Сильвии, душевно надломленного Марка.

Иллюстрации к «Очарованной душе» показали, насколько уверенней и яснее стал графический язык художника. В листе «Аннетта у камина» (стр. 430) ему удалось очень верно передать позу и выражение лица человека, ушедшего в размышления. Неподвижный взгляд, сосредоточенное лицо обнаруживают глубокую погруженность Аннетты в себя, серьезность ее дум.

Художник умело пользуется разнообразными композиционными приемами для психологической характеристики персонажей. Так, в изображении Аннетты на улицах Парижа крупным планом дана фигура молодой женщины, вокруг которой кишит безразличная толпа. Это противопоставление подчеркивает душевное смятение и одиночество Аннетты, затерявшейся в поисках работы в большом городе.



*Е. Кибрик Ласочка.
Иллюстрация к повести Ромена Ролана «Кола Брюньон».
Литография. 1935 год.*



*Е. Кибрик. Аннета у камина.
Иллюстрация к роману Ромена Роллана «Очарованная душа».
Литография. 1940—1941 годы.*

Кибрик работает и в области станковой графики. В конце 30-х годов он впервые обращается к историко-революционной теме. На выставке 1941 года был показан станковый рисунок «Халтурин и Обнорский за работой над программой „Северного союза русских рабочих“» (стр. 433). В этом рисунке зрителя захватывает эмоциональная трактовка образов русских революционеров, их яркие портретные характеристики.

Лишь несколькими деталями передана обстановка бедной комнаты, где происходит совещание, но эти детали убедительно воспроизводят конкретную жизненную среду. Освещение мерцающим пламенем свечи усиливает романтическую приподнятость настроения, внутреннюю напряженность образов революционеров.



*Е. К и б р и к. Тиль Уленшпигель.
Иллюстрация к роману Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле».
Цветная литография. 1938 год.*

Реалистические принципы бесповоротно победили в искусстве Кибрика. Художник умеет показать внутреннюю значительность и благородство своих героев, передать графическими средствами силу и мощь образов, добиться органического слияния всех средств художественного выражения. Подлинно реалистическое содержание работ Кибрика, высокое профессиональное мастерство сделали его одним из лучших представителей советской графики.

В книжной и станковой графике наиболее полно проявилось живое, разнообразное творчество другого ленинградца — Ю. Петрова¹.

Оригинальны выполненные тушью рисунки к «Кавказскому пленнику» Л. Толстого (1935 г.). Художник создает убедительные композиционные решения, умело находит острые, выразительные силуэты фигур (особенно это качество проявляется в заставках).

Во второй половине 30-х годов Петров исполнил иллюстрации к «Тартарену из Тараскона» А. Додэ (1936 г.), «Ньюкомам» У. Теккерея (1938 г.), рассказам Дж. Лондона (1938 г.) и пьесам Лопе де Вега (1938 г.). Эти иллюстрации выполнены тушью, свободным перовым рисунком; они хорошо передают действия, движения героев, отличаются остротой характеристик. Петров работал также в детских журналах² и иллюстрировал книги для юношества.

В ранних работах Петрова еще сказывалось воздействие художников старшего поколения Н. Тырсы и В. Лебедева, особенно последнего, бывшего в то время художественным редактором Издательства детской литературы.

В последние годы перед войной наиболее примечательными оказываются иллюстрации к «Маскараду» М. Лермонтова (1940 г.) и «Кюхле» Ю. Тынянова (1940 г.), свидетельствующие о наступившей творческой зрелости художника. В этих иллюстрациях Петров, отбрасывая все лишнее и второстепенное, добивается создания очень жизненных образов (например, «Арбенин и плачущая Нина», «Кюхля, проходящий мимо людей, читающих объявление с описанием его примет» и другие).

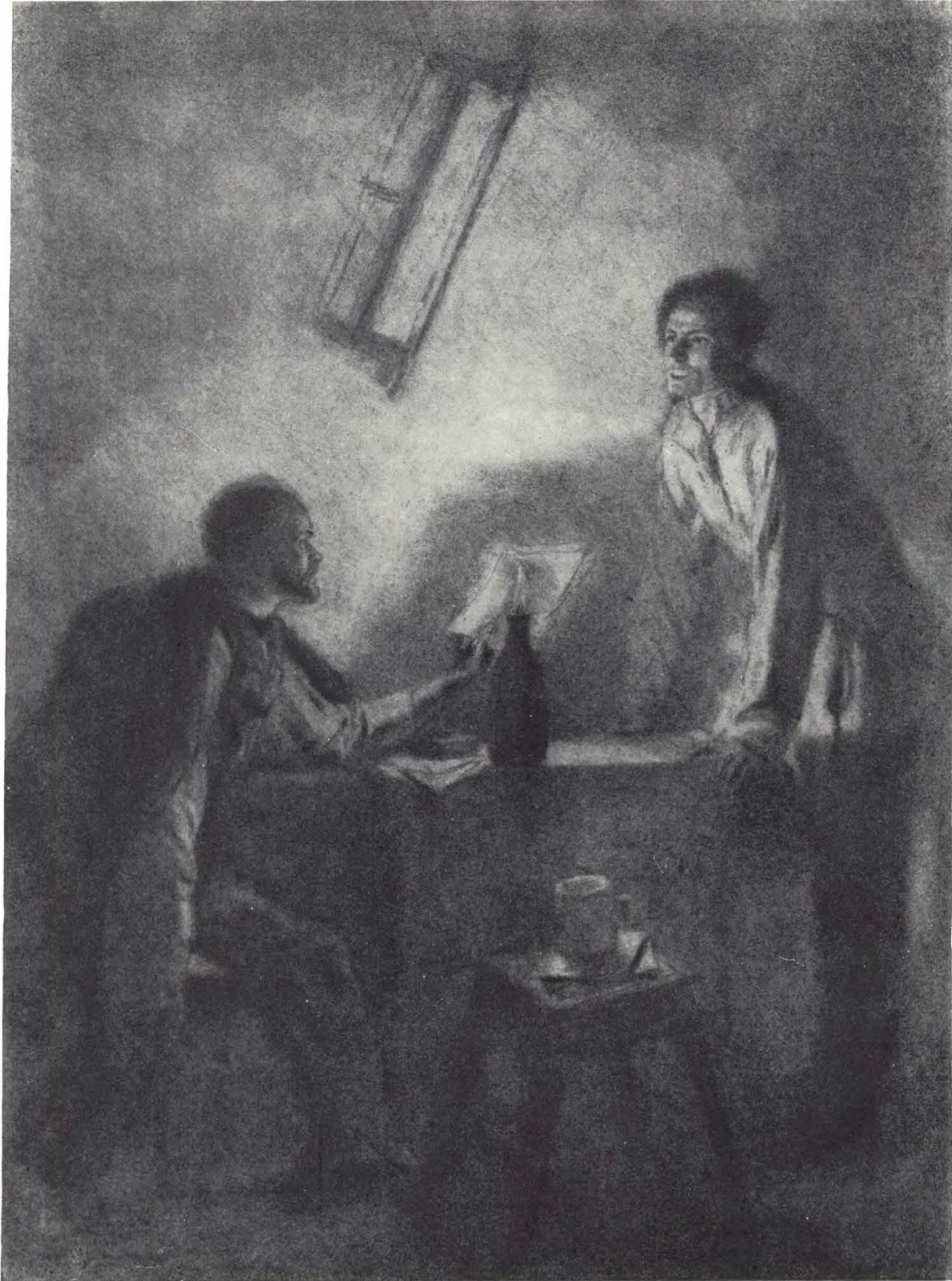
Самым значительным произведением Ю. Петрова, вошедшим в сокровищницу советского реалистического искусства, явилась «Испанская серия» (1938 г.), созданная в результате пребывания художника в рядах Интернациональной бригады во время испанских событий 1937 года.

Юрий Петров еще с детства мечтал попасть в Испанию — романтическую страну Веласкеса и Гойи, Сервантеса и Лопе де Вега. Он прекрасно знал ее историю, быт и литературу. Поэтому все в этой стране ему казалось родным и близким.

Серия рисунков выполнена углем, сангиной, тушью, цветным карандашом и акварелью. Перед глазами зрителя проходит взволнованный, разнообразный по

¹ Петров Юрий (Георгий) Николаевич (1904—1944). В 1930 году окончил живописный факультет ленинградского ВХУТЕИИ. Работал редактором в Детгизе. В 1937—1938 годах находился в Испании. Погиб на фронте во время Великой Отечественной войны.

² Журналы «Чиж» и «Еж».



*Е. Кибрик. Халтурин и Обнорский за работой над программой
«Северного союза русских рабочих».*

Уголь. 1940 год.

Гос. Третьяковская галерея.



Ю. Петров. Крестьяне-беженцы. Рисунок из «Испанской серии».
Уголь. 1938 год.

Гос. Русский музей.

оттенкам чувств и переживаний рассказ о героической борьбе испанского народа против фашизма. Петров то поднимается до эпического повествования («Крестьяне-беженцы», «Серенада раненому бойцу»), то изображает события войны с суровым драматизмом («Крестьяне ночуют в поле», «Атака»), то ведет зрителя по узким улицам Мадрида в веселые кабачки, предлагает взглянуть на полный огня народный испанский танец. Художник показывает многолюдные собрания бойцов, произносящих пламенные речи. Он создает незабываемые образы простых людей: отдыхающих танкистов, бойцов, летчиков, крестьян, национальных героев (Исабель ла Молинера).

Один из самых выразительных листов — «Крестьяне-беженцы» (стр. 434), построенный на контрасте темных и светлых пятен, исполнен большой драматической силы. По крутому склону горы прямо на зрителя медленно движется вереница согбенных людей, со скорбью покидающих свои родные места.

Образы природы в рисунках Петрова усиливают героико-романтическое настроение. Художник создает ряд «пейзажных портретов» Испании, по преимуще-



*Ю. Петров. Портрет девушки.
Рисунок из «Испанской серии». Уголь. 1938 год.
Гос. Русский музей.*

ству акварельных, точно воспроизводящих суровый облик страны (характерен в этом отношении «Пейзаж с деревом» и «Пейзаж с крепостью» — оба акварель, 1938 г.).

Значительную часть этой серии Петрова занимают портреты. Очень хорош, например, портрет юной девушки (стр. 435). Темный национальный головной убор падает величественными складками вдоль плеч, оттеняя открытое и приветливое лицо. Ю. Петров запечатлел прекрасный образ дочери испанского народа, исполненный душевной чистоты.

Все листы, несмотря на то, что между ними нет непосредственной сюжетной связи, благодаря единству замысла и общности настроения представляют действительно цельную серию. Использованный Петровым принцип графической сюиты позволил художнику показать различные аспекты взятой им темы, показать развитие событий во времени.

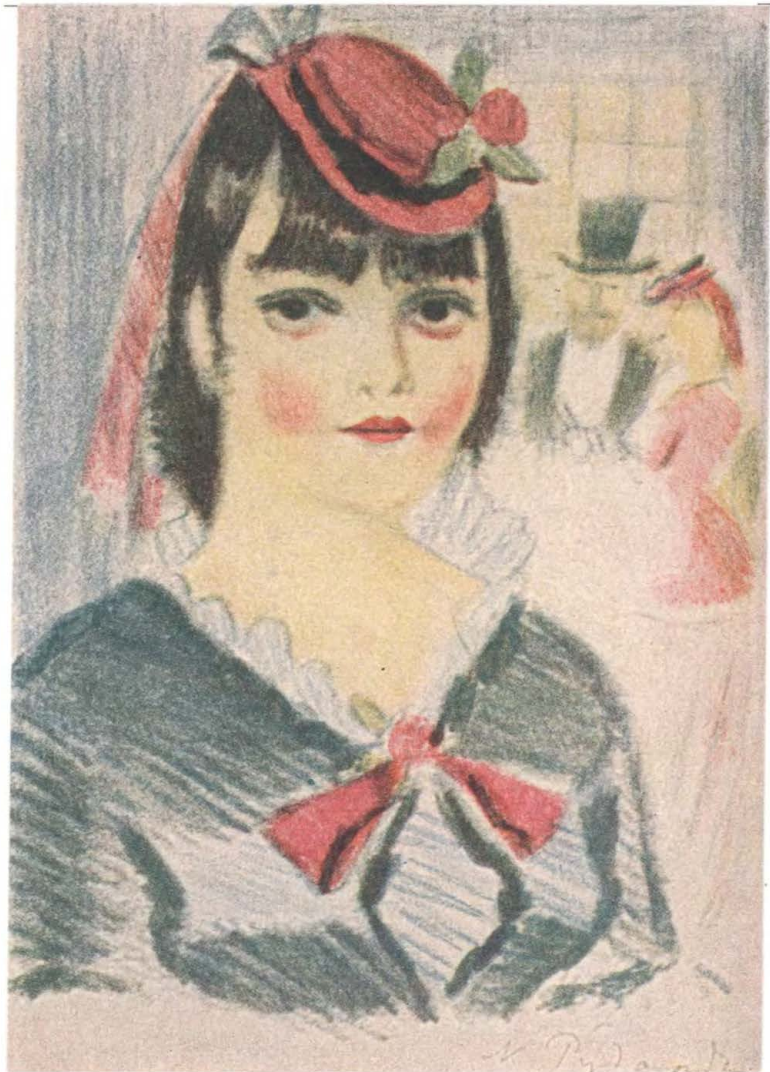


*К. Рудаков. В кафе. Иллюстрация к роману Г. Мопассана «Милый друг».
Литография. 1935—1936 годы.*

Среди ленинградских художников не только молодые графики, но и мастера старшего поколения на протяжении рассматриваемого периода переживают значительную эволюцию. К таким мастерам следует отнести прежде всего К. Рудакова и Н. Тырсу, творческий путь которых был достаточно сложным, отмеченным серьезными противоречиями.

Важное место в творчестве К. Рудакова¹ этих лет занимает его работа над про-

¹ Рудаков Константин Иванович (1891—1949). Учился в Академии художеств (у Д. Кардовского), затем в петроградском ВХУТЕМАС, окончив в 1922 году. Работал не только в области графики, но и как живописец и художник театра. Был профессором ленинградского Художественного института имени И. Е. Репина.



*К. Рудаков. Пышка. Иллюстрация к рассказу Г. Мопассана «Пышка».
Цветная литография. 1936—1944 годы.*

изведениями французской литературы — над «Разгромом» Золя (1935—1936 гг.) и, особенно, романами и новеллами Мопассана (1935—1936 гг.).

В иллюстрациях к «Разгрому» (черные литографии) художник хотел передать ощущение огромного размаха событий франко-прусской войны и Парижской Коммуны, но в своем стремлении раскрыть пафос революции художник прибегал в некоторых листах, как, например, в композиции «Восстание», к подчеркнутой театральности.

Иллюстрации к роману Мопассана «Милый друг» (1935—1936 гг.; стр. 436) объединены в серию из девяти автолитографий, однако количество работ, предва- ривших окончательные варианты, чрезвычайно велико. Художник вновь и вновь

возвращался к полюбившимся ему образам Мопассана. Примером тому может служить работа над «Пышкой» (стр. 437; окончательный вариант относится к 1944 году).

В рисунках к произведениям Мопассана Рудаков выступает критиком своих героев. Художник конкретизирует литературные образы и создает убедительный типаж, оставляющий у читателя ощущение достоверности. Критическое начало творчества Мопассана было удачно выявлено Рудаковым, который сумел показать характерных представителей буржуазного общества (буржуа в кафе; Жорж Дюруа со своими родителями — «Милый друг»; Теодюль Сабо — «Исповедь Теодюля Сабо»; наследники умирающей — «В семье» и другие).

В работе над романом Золя «Нана» (1937 г.) главное внимание художник уделил центральному образу самой Нана. Этот образ особо индивидуализирован, психологичен и настолько ярок, что выделяется среди других иллюстраций Рудакова. Листы к «Нана», исполненные в технике акварели и гуаши, красивы и характеризуют художника как превосходного колориста.

В конце 30-х годов Рудаков работал над литографиями к драмам Р. Роллана «Театр революции». Одновременно им были исполнены иллюстрации к сказкам братьев Гримм, Андерсена, к произведениям ряда русских и советских писателей (А. Пушкин, Г. Успенский, К. Федин). С 1940 года Рудаков начал работать над романом «Анна Каренина» Л. Толстого (1940—1942 гг.). Однако образы центральных героев не удалось художнику, который поверхностно подошел к решению своей задачи и не сумел раскрыть психологическое содержание романа.

Большое внимание разработке проблем колорита в цветной литографии и акварели уделял другой ленинградский художник Н. Тырса¹.

Индивидуальную манеру Н. Тырсы, обладавшего острым чувством декоративности, отличало стремление к живописной цветовой гармонии, которое проявлялось и в станковых и в книжных его работах. Несмотря на то, что художник иногда увлекался узко декоративными задачами, он добился серьезных успехов в области автолитографии, о чем особенно ясно свидетельствуют его натюрморты. Наиболее типичны для Тырсы эстампы 1939 года «Душистый горошек в хрустальном бокале» и «Букет» (стр. 439): на блюде, цвета синего кобальта, стоят два облитых глазурью кувшина, наполненных яркими цветами, к ним прислонена раскрашенная народная игрушка. Художник искусно согласовал звучные, яркие цветовые пятна, стремясь к колористической цельности.

Значительную часть наследия художника составляют его альбомные рисунки, отличающиеся остротой наблюдения, а также большие, выполненные черной и цветной акварелью листы (пейзажи и портреты), в которых декоративный дар художника раскрылся со всей очевидностью.

¹ Тырса Николай Андреевич (1887—1942). Профессиональное образование получил в мастерской Л. Бакста (1907). С 1917 года преподавал в художественных школах и Высшем техническом училище в Петрограде. С 1923 года работал преимущественно как акварелист.



Н. Тырса. Букет. Цветная литография. 1939 год.

Другую грань творческой манеры художника отразили автолитографии к «Мои китайские дневники» Н. Костарева (1936 г.), в которых мастер передал внешне эскизным, но точно выверенным рисунком местный колорит своеобразной китайской природы, драматическую сцену казни китайских коммунистов, яркие боевые эпизоды (штаб армии в буддийском храме).

Н. Тырса много работал для детских книг и журналов¹, создав множество запоминающихся жизнерадостных иллюстраций, близких и понятных юному читателю.

В 12 рисунках «Зоосад» (1939 г.) проявились исключительные способности Тырсы как анималиста. Особенно удачны своей непосредственностью изображения олененка, пони, ламы, зебу.

Значительных успехов в конце рассматриваемого периода Тырса добился, иллюстрируя произведения классиков русской и иностранной литературы («Осада мельницы» Золя, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Анна Каренина» Толстого). Он создал ряд интересных психологических портретов, среди которых выделяется изображение сидящего в глубоком вольтеровском кресле Каренина, устремившего в пространство надменный взгляд своих бесцветных глаз. Напротив, необычайно мягко трактован образ юной девушки — княжны Мэри, — доверчиво прильнувшей к плечу Печорина. В ее больших глазах застыл тревожный немой вопрос.

Творчество Тырсы не свободно от недостатков: в некоторых своих работах художник излишне увлекался цветовыми эффектами в ущерб углубленной трактовке образа.

В творчестве В. Бехтеева² также наблюдаются сдвиги. Художник преодолевает некоторую манерность и тенденцию эстетизации графических приемов, свойственные его работам 20-х годов. Он продолжает иллюстрировать главным образом произведения западноевропейской литературы («Остров сокровищ» Р. Л. Стивенсона, 1935 г.; «Консуэло» Жорж Санд, 1935 г.; «Собор Парижской богородицы» В. Гюго, 1937 г.). Этот художник в середине 30-х годов создал ряд реалистических образов литературных героев. Запоминается образ молодого Гайдна, мечтательной Консуэло, безобразного Квазимодо. Правда, в некоторых рисунках к «Консуэло» увлечение декоративными задачами несколько приглушает эмоционально-романтические черты, свойственные самому литературному произведению. Удачной работой Бехтеева являются его иллюстрации к роману Лонга «Дафнис и Хлоя» (1935 г.), в которых он достигает особой легкости штриха и изысканной лиричности образов.

¹ Журналы «Чиж» и «Еж».

² Бехтеев Владимир Георгиевич (род. в 1878 г.). В 1902—1905 годах учился в Мюнхене у профессора Книрра. Входил в общество «Четыре искусства».





*В. Лебедев. Девочка с котенком.
Иллюстрация к книжке С. Маршака «Сказки, песни, загадки».
Цветная литография. 1935 год.*

Во второй половине 30-х годов значительные изменения произошли в области иллюстрирования детских книг, чему содействовали очевидные успехи литературы для детей. В детскую иллюстрацию вошли новые темы, связанные с современной действительностью,— темы советского патриотизма, трудового воспитания и нового быта. Детская иллюстрация должна была обладать выразительной художественной формой, понятной ребенку, что отнюдь не вело к упрощению изобразительного языка, к тому нарочитому подражанию детскому рисунку, которое имело место в некоторых формалистических работах 20-х — начала 30-х годов. Расширение объема детской литературы привлекло к ее иллюстрированию новые художественные силы в лице Д. Шмаринова, А. Каневского, Ю. Петрова, А. Пахомова, Ю. Пименова и других.

Самой активной фигурой среди иллюстраторов дошкольной детской книги продолжал оставаться В. Лебедев. На протяжении 30-х годов в творчестве этого художника боролись две тенденции. В иных случаях Лебедев отдавал дань самодеятельному экспериментированию, не связанному с содержанием иллюстрируемой книги, что приводило его подчас к досадным неудачам (иллюстрации детских стихов С. Маршака в издании «Academia» 1934 года). Но к концу 30-х годов в его творчестве все больше и больше стали преобладать реалистические тенденции.

На выставке 1936 года были экспонированы цветные литографии Лебедева к книге С. Маршака «Сказки, песни и загадки» (1935 г.), исполненные с особым мастерством. В этих иллюстрациях он создал очень яркие и живые, подлинно реалистические образы, в которых нашла воплощение острая наблюдательность художника, превосходное знание им природы, его виртуозное мастерство рисовальщика и тонкое ощущение декоративной выразительности красок (стр. 441). Позже художник создал ряд новых иллюстраций к детским книгам С. Маршака. Различие двух тенденций, о которых шла речь выше, становится особенно наглядным, если сравнить, например, иллюстрации Лебедева к «Пуделю» Маршака изданий 1934 и 1941 годов. Схематичные линейно-силуэтные изображения первого варианта сменил мастерски выполненный объемный реалистический рисунок.

Жизнерадостность, конкретность в изображении предметного мира, острота восприятия действительности, умение зорко подмечать характерное — все это определило ведущее место Лебедева в детской иллюстрации того времени.

Ближайшими учениками В. Лебедева, хотя и отличавшимися друг от друга как по манере, так и по творческому направлению, были Е. Чарушин, Ю. Васнецов и В. Курдов. Из них наиболее популярен в то время был Чарушин.

Е. Чарушин¹ — один из самых оригинальных советских анималистов. Он являлся и автором, и иллюстратором рассказов, посвященных миру животных (стр. 443). В лучших работах очень живо и занятно, без нарочитой сентиментальности изображает художник животных — пушистого кенгуру с двумя детенышами, верблюжонка, еще нетвердо стоящего на ногах, или пингвинят (литографии к стихотворениям С. Маршака «Детки в клетке», 1934 г.).

В иллюстрациях к книге М. Пришвина «Зверь-бурундук» (1935 г.) сказалось блестящее знание художником животного мира; его рисунок — «Лань, защищающая детеныша» — один из лучших в этом цикле. В 1938 году Чарушин выполнил большое количество цветных литографий крупного формата, в которых изображены те же любимцы детворы — тигрята, медвежата, лисята.

Рядом с Лебедевым выступает другой крупный мастер детской иллюстрации, В. Конашевич. Приемы декоративной стилизации, характерные для некоторых его ранних книг, художник преодолевает во второй половине 30-х годов.

В некоторых иллюстрациях, например к книге К. Чуковского «Сказки» (1935 г.), ясно чувствуется преднамеренная «инфантильность». Однако художник

¹ Чарушин Евгений Иванович (род. в 1901 г.). Учился в Вятском художественном техникуме и в Ленинградском ВХУТЕИИ, который окончил в 1926 году.



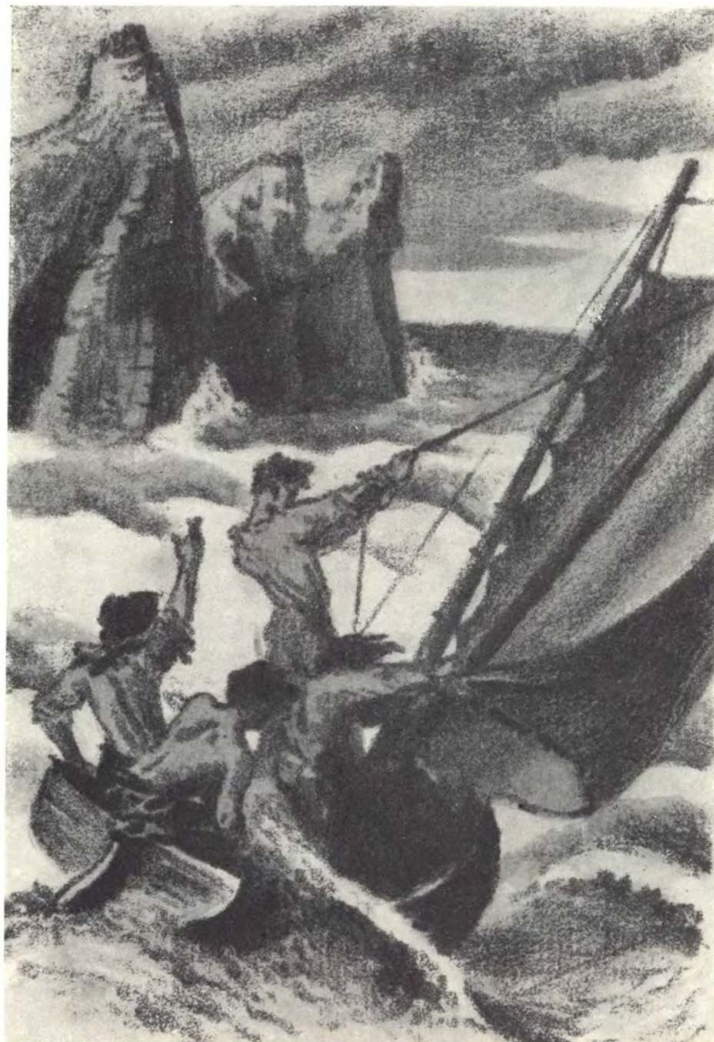
Е. Чаруши и н. Олененок. Литография. 1934 год.

создает и рисунки иного типа — более жизненные и реалистические. Об этом ясно свидетельствуют удачные иллюстрации к книге С. Маршака «Сказки, песни и загадки» (1939 г.) или рисунки к Андерсену, очень тонко передающие поэтичность и лиричность замечательного сказочника.

В. Конашевич иллюстрировал также детские издания классической литературы; он создал интересные акварели к стихотворениям Лермонтова и обширную серию цветных литографий к антологии русской классической поэзии — «Радуга» (1939 г.; стр. 444). В этот период Конашевич много работал также в области станковой графики.

В конце 30-х годов А. Могилевским¹ были сделаны лучшие из его иллюстраций к детским книгам. Этот художник был известен прежде как автор интересных,

¹ Могилевский Александр Павлович (род. в 1885 г.). В 1907—1912 годах учился в Мюнхене в студии Ш. Холлоши. Входил в объединение «Четыре искусства».



*В. Ко на ш е в и ч. Иллюстрация к стихотворению Н. Языкова «Пловец».
Цветная литография. 1939 год.*

но беглых импрессионистических рисунков к «Жан-Кристофу» (книга 1) Романа Роллана и к комедиям Гольдони. В те годы художник оттачивает свое графическое мастерство, работая преимущественно в технике черной акварели. В этой технике им были созданы богатые по выдумке и изящные по форме произведения, среди которых следует назвать иллюстрации к рассказу Куприна «Слов» (1938 г.) и к сказке Андерсена «Новое платье короля» (1940 г.; стр. 445).

Одно из центральных мест в иллюстрации литературы для детей принадлежало А. Пахомову¹. В 30-е годы художник окончательно определился как график,

¹ Пахомов Алексей Федорович (род. в 1900 г.). Учился в училище Штиглица в Петрограде, затем в Ленинградском ВХУТЕИИ, в частности у Н. Тырсы и В. Лебедева (окончил в 1925 году).



*А. Могилевский. Иллюстрация к сказке Г.-Х. Андерсена «Новое платье короля».
Черная акварель. 1940 год.*

Собственность художника.

причем центральной темой его творчества стало изображение детворы. Вначале его иллюстрации носят следы борьбы конкретно жизненных и условных черт, типаж изображенных детей однообразен, композиции статичны, рисунок отличается схематизмом. Пройдя трудный этап преодоления формалистических приемов, художник овладевает методом реалистического отражения действительности (С. Маршак «Школьные товарищи», 1937 г.).

Как говорилось выше, в 30-е годы в детской литературе все шире разрабатываются темы советской действительности. В иллюстрациях к книгам все чаще появляются изображения советских ребят. Пахомов показывает детей — и пионеров и дошкольников — как жизнерадостных, активных, любознательных ребят. Пахомов-иллюстратор становится нередко как бы соавтором писателей, помогая им воспитывать в советских ребятах организованность, сознательное отношение к занятиям, к труду, высокие патриотические чувства.

В своих рисунках для детских книг Пахомов стремится к максимальной конкретности и простоте художественных средств. Его рисунки легко запоминаются благодаря обобщенности формы и выразительности немногих характерных деталей, необходимых для понимания смысла изображенного.

Созданные Пахомовым иллюстрации к стихотворению В. Маяковского очень просты и наглядны; они ясно доносят до читателя мысли поэта о том, «что такое хорошо и что такое плохо».

Параллельно работе над детской книгой Пахомов занимался иллюстрированием произведений русской классики.

В 1937 году мастер выполнил 26 карандашных рисунков к поэме Н. Некрасова «Мороз — Красный нос», явившихся этапным произведением в творчестве Пахомова. Прекрасно зная с детства жизнь и быт трудового русского крестьянства, Пахомов создал реалистическую, искреннюю и правдивую серию, в которой раскрыл богатейшее содержание замечательного произведения Некрасова. В иллюстрациях к этой поэме выявилось дарование Пахомова как рисовальщика. Белый фон, которым пользуется художник, удачно подчеркивает выразительность линии и моделировку формы. Напевность стиха, плавная неторопливость ритма в поэме «Мороз — Красный нос» находят соответствие в рисунках Пахомова, согретых большой внутренней теплотой. К числу наиболее сильных относятся рисунки «Дарья» и «Смерть Прокла» (стр. 447).

Позднее художник вновь обратился к произведениям Некрасова, создав автолитографии на сюжеты стихотворений «Школьник», «В полном разгаре страда деревенская» (1941 г.) и других.

Среди художников, пришедших в детскую литературу из других жанров и видов искусств, следует прежде всего назвать Ю. Пименова, создавшего в 1939 году блестящий образец реалистической иллюстрации дошкольной литературы — акварели к книге Маршака «Хороший день». Мастер ввел в детскую иллюстрацию образ современной красочной Москвы, в которой живут, работают, отдыхают и взрослые и дети.



А. Пахомов. Смерть Прокла.

Иллюстрация к поэме Н. Некрасова «Мороз — Красный нос». Карандаш. 1937 год.

Гос. Русский музей.

Деятельное участие в развитии реалистической книжной иллюстрации для детей принимали В. Щеглов, С. Боим, К. Кузнецов, А. Пластов.

Во второй половине 30-х годов в области иллюстрации детской книги произошли серьезные сдвиги, определившие ее дальнейший идейно-художественный рост. В 1935 году Издательство детской литературы было передано в ведение ЦК ВЛКСМ. Коммунистическая партия придавала огромное значение детской книге как сильнейшему средству воспитания и формирования сознания.

В своей речи на первом совещании по вопросу о детской литературе при ЦК ВЛКСМ 19 января 1936 года Секретарь ЦК партии А. А. Андреев особо остановился на том, что «для ребенка и для подростка чрезвычайно важное значение имеет техническое, художественное оформление книги, бумага, печать, рисунки. Это нередко решает дело. На основании оформления книжки в значительной степени можно судить, прочтет ли ребенок книгу или не прочтет»¹.

Совещание решительно осудило формалистические извращения в творчестве некоторых художников. Оно, как и выступление газеты «Правда» против формалистических экспериментов в области оформления детской книги, помогло перестройке художников детской книги, изменению их творческого метода и укреплению реалистических принципов иллюстрации.



Поступательное движение книжной графики во второй половине 30-х годов, о котором говорилось в начале главы, проявилось не только в иллюстрациях, выполненных в технике рисунка, акварели и литографии, но и в гравюре.

Для мастеров ксилографии вторая половина 30-х годов явилась периодом серьезной внутренней перестройки, нелегкого преодоления формалистического экспериментаторства, периодом накопления новых качеств, которые с наибольшей полнотой выявляются в последующие периоды. Это, конечно, не значит, что ксилография во второй половине 30-х годов не дала реальных художественных ценностей, а была лишь подготовительным этапом на пути к последующим достижениям. Немало выдающихся произведений было создано в то время Фаворским, Кравченко и другими ксилографами. Но если говорить о гравюре в целом и сопоставлять ее с другими видами графики, то нельзя не прийти к выводу, что ксилография оказалась в эти годы на втором плане, тогда как рисунок выдвинулся вперед. Это обстоятельство, облегчившее художникам овладение реалистическим методом, имело положительное значение и для самой ксилографии.

Процесс преодоления творческих противоречий был трудным и сложным. Нигде так настойчиво не сказывалась сила традиции, как в ксилографии, ввиду ее профессиональной сложности. Но вместе с тем многие ксилографы на протяжении рассматриваемого периода каждый по-своему с успехом преодолевали оши-

¹ А. А н д р е е в. О детской литературе. Партиздат ЦК ВКП(б), 1936, стр. 11—12.



В. Фаворский. Пушкин — лицеист. Карандаш. 1935 год.
Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Ленинград.

бочные тенденции, получившие распространение в предшествующие годы, и добивались замечательных результатов. В этом смысле знаменателен путь В. Фаворского, творчество которого представляется бесспорно выдающимся явлением советской графики. Его путь был очень сложен и противоречив, но это был путь подлинного художника, отмеченный настойчивыми поисками специфически выразительных средств книжной гравюры. В. Фаворский стремился к органическому единству книги и иллюстрации. Работа над книгой, как целостным организмом, включающим в себя форзацы, титульные листы, заставки и концовки, выдвигала перед художником-гравером конкретные задачи, правильное решение которых было найдено В. Фаворским далеко не сразу¹. Примером исканий единства правды образов и графической выразительности книги явились иллюстрации к «Новой жизни» («Vita nuova») Данте (1934 г.). С тонким проникновением в эпоху и ее стиль создал художник фронтисписный портрет великого поэта Италии (стр. 449) и два очаровательных по изяществу изображения Беатриче. В иллюстрациях к III тому произведений Мериме (1934 г.) реализм Фаворского еще более укрепляется и углубляется.

В тот же период В. Фаворский создает, как бы в продолжение своей поэтической сюиты «Жень-Шень», гравюры к рассказу М. Пришвина «Кашеева цепь» (1935 г.), исполненные лиризма и тонкого ощущения очарования природы, отличающиеся ювелирной тщательностью гравировальной техники.

Но многогранный талант художника проявился не только в ксилографии; к этому времени относятся и карандашные рисунки, среди которых выдающееся место принадлежало портрету Пушкина-лицеиста (вклейка)². Легкая линия помогала передать прозрачную тонкость юного лица поэта. Сложная душевная жизнь отразилась в его широко раскрытых глазах. Мягко вьются непокорные курчавые волосы. Есть в этом портрете обаяние непосредственности, достоверности, ясной, наивной чистоты.

Гравюры к «Слову о полку Игореве» (1937—1938 гг.) были дальнейшим звеном в творчестве В. Фаворского. Художник внимательно изучал древнерусские



В. Фаворский. Портрет Данте.
Иллюстрация к поэме Данте
«Vita Nuova». Гравюра на дереве.
1934 год.

¹ См.: «История русского искусства», т. XI, стр. 469—474.

² Рисунок «Пушкин-лицеист» был сделан для гравюры на дереве, но приобрел самостоятельную жизнь. В полное собрание сочинений Пушкина В. Фаворский дал вариант гравюры, в котором несколько изменен первоначальный замысел, и образ получился менее сильным, чем в рисунке.

рукописные книги с их заставками, буквицами, орнаментами и на основе вдумчивого проникновения в особенности поэтического строя древнерусского эпоса пытался найти решение для всего оформления книги.

Среди этих гравюр Фаворского нет больших страничных иллюстраций. Текстовые полосы книги Фаворский украсил ритмично чередующимися красными заглавными буквами, стилизованными орнаментальными изображениями, используя приемы древних рукописей. Заставки представляют то парящих птиц, то филигранно гравированные военные атрибуты, то четкие силуэты вооруженных всадников. Вся книга поражает целостностью композиции, классической ясностью, каждый штрих, каждая деталь в ней на месте. Эти гравюры, созданные во второй половине 30-х годов, подготовили появление тех замечательных иллюстраций к «Слову о полку Игореве», которые были выполнены художником в послевоенное время.

Продолжением решения проблемы целостного оформления книги была монументальная работа В. Фаворского над калмыцким эпосом «Джангар», которую он осуществил в 1938—1940 годах совместно с коллективом ксилографов (Г. Ечеистов, Ф. Константинов, Н. Фаворский, Л. Мюльгаупт).

Фронтисписом в каждой из двенадцати песен служили яркие по колориту акварельные рисунки, исполненные В. Фаворским. Художник изображает мужественные лица, могучие фигуры народных героев среди величественной природы. Суперобложка и листы книги украшены национальным калмыцким орнаментом, органично сочетающимся со всем ее образным строем.

Одним из высших достижений Фаворского явилась серия гравюр к «Гамлету» (1940 г.; *стр.* 451). Мастер изображает героя трагедии как молодого гуманиста, живущего в мире средневековья и противостоящего ему. Такая трактовка образа Гамлета соответствовала новому истолкованию творчества Шекспира, сложившемуся к этому времени в советской культуре.

Одним из последних произведений В. Фаворского в рассматриваемый период была гравюра к рассказу О. Бальзака «Березина» (1940 г.; *стр.* 452). В этом рассказе повествуется о любви офицера к жене генерала и о попытках офицера спасти генерала и его жену во время отступления наполеоновской армии из России. Повествование протекает на фоне картины бегства и гибели французов. Драматизм рассказа передан Фаворским стремительным движением кареты, несущейся по трупам французских солдат, неуравновешенным ритмом фигур и элементов пейзажа, контрастом основной группы, выступающей темным силуэтом, и окружающего ее ландшафта.

Эмоционального напряжения мастер достиг реалистической трактовкой формы, отказавшись от отвлеченных чередований линий и объемов, но сохранив глубокое и правильное понимание законов ксилографии и особенностей книжной иллюстрации.

Все отмеченные нами работы В. Фаворского явились не только его личными достижениями — они были неотъемлемой частью того общего успеха, кото-

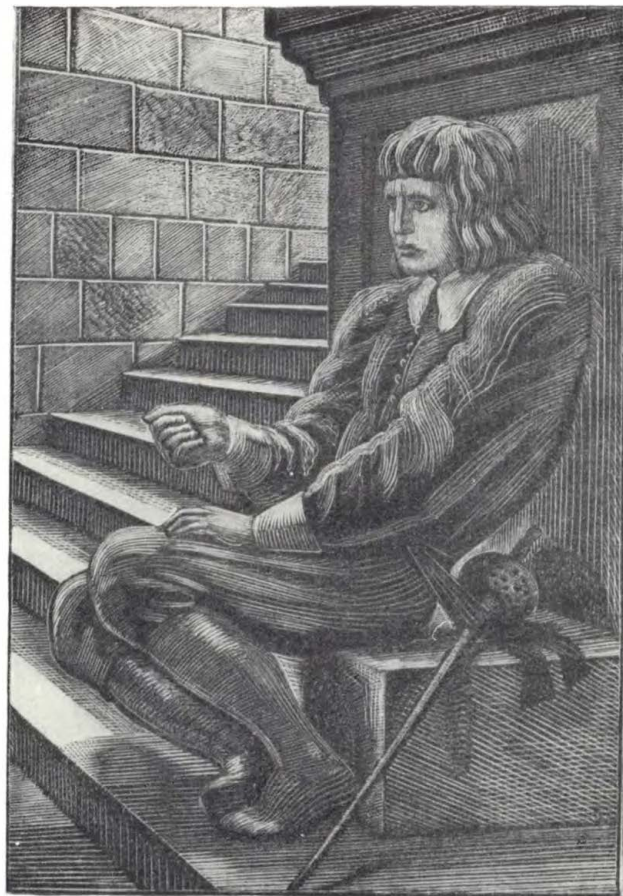
рого достигло развитие реалистической советской графики во второй половине 30-х годов.

Интересным явлением в предвоенные годы было творчество сына В. Фаворского Никиты Фаворского, погибшего на фронте в грозные дни 1941 года. Несмотря на юный возраст, он сумел мастерски овладеть трудной ксилографической техникой. Превосходно постигнув принцип оформления книги как единого целого, Н. Фаворский создал замечательные гравюры к «Капитанской дочке» А. Пушкина (стр. 453), то в виде необычайно тонких по линиям и форме заставок, то в виде страничных иллюстраций, полных динамики, сурового мужества и лиризма (изданы после Великой Отечественной войны).

Вместе с отцом работал Никита Фаворский над калмыцким эпосом «Джангар». Ему принадлежали акварельный фронтиспис и гравюра к XII песне (1940 г.); в том же году он исполнил иллюстрации к «Давиду Сасунскому», образы которых, полные внутренней силы и взволнованности, воплощены в строгих, сдержанных, законченных формах. В иллюстрациях к «Джангару» и «Давиду Сасунскому» Н. Фаворский достигает подлинной эпической значительности.

Творчество лучших из учеников и последователей Фаворского развивается в те годы своим путем. Но была в этом развитии общая закономерность: всех художников объединяло стремление преодолеть ограниченность того метода ксилографии, который был выработан в 20-х годах, и сделать гравюру на дереве отвечающей требованиям нового времени.

С большим подъемом работал в течение 30-х годов А. Гончаров¹, стремившийся преодолеть условность графического языка, свойственную его ранним работам,



*В. Фаворский. Гамлет.
Фронтиспис к трагедии В. Шекспира «Гамлет».
Гравюра на дереве. 1940 год.*

¹ Гончаров Андрей Дмитриевич (род. в 1903 г.). В 1917—1920 годах учился в мастерской И. Машкова, в 1921—1927 годах — в московском ВХУТЕМАС у В. Фаворского на графическом факультете. Входил в ОСТ. В 1934—1938 годах преподавал в Московском художественном институте. С 1948 года преподает в Полиграфическом институте.



*В. Фаворский. Иллюстрация к рассказу О. Бальзака «Березина».
Гравюра на дереве. 1940 год.*

и добиться в своих иллюстрациях жизненности и внутреннего соответствия изображения содержанию литературного текста.

В 1934—1935 годах вышло в свет двухтомное издание романа Т. Смолетта «Приключения Перигрина Пикля» с гравюрами Гончарова (стр. 454). Литературные персонажи Смолетта были изображены художником жизненно и остро, нередко в гротескном плане (стр. 455). При этом Гончаров обнаруживает немалое разнообразие и изобретательность в характеристике типажа героев Смолетта. Выразительны их жесты, занимательны ситуации, в которых они оказываются. Гончаров помещает фигуры преимущественно на белом нейтральном фоне, только отдельными характерными штрихами четко обозначая место действия. В иных случаях он передает обстановку подробнее, вводя метко подобранные изображения предметов бытового окружения, деталей интерьера. Интересен реалистичский портрет Перигрина. Художник сумел показать внутренний мир этого человека — дерзкого, самоуверенного, яркого представителя своего сословия.

Совершенно в ином плане, но также очень выразительно решены оформление «Илиады» и «Одиссеи» Гомера и иллюстрации к трагедиям Софокла (1935—1936 гг.), созданные мастером на основе тщательного изучения античного искусства. Они выгодно отличались от ряда современных им циклов на античные темы,



*Н. Фаворский. Маша и Гринев.
Иллюстрация к повести А. Пушкина «Капитанская дочка».
Гравюра на дереве. 1938 год.*

где давали себя знать черты стилизаторства. Сопоставление гравюр Гончарова к Смолетту и к Софоклу ясно показывает широту творческого диапазона этого художника, умеющего почувствовать и передать стилистическое своеобразие самых различных эпох и литературных произведений¹.

Другой ученик В. Фаворского — Г. Ечеистов² — работал над иллюстрациями к Эсхилу (6 черных и 3 цветных; 1936 г.). С большим художественным тактом мастер варьирует в рисунке черный, голубой и желтый цвета. Как на древнем античном фризе, движутся на плоскости листа стройные фигуры юношей и девушек с патетически воздетыми руками.

Художника привлекает также поэзия Генриха Гейне. Большой удачей тех лет (когда широко начали издавать произведения поэта) явились иллюстрации к «Атта Троль» (1936 г.), полные романтического напряжения и динамики (стр. 467). В этих гравюрах для повышения эмоциональной выразительности нередко используются смелые контрасты светлых пятен с глубокой черной тенью, а пластическая форма выявляется энергичным движением штриха.

Художник увлекался также портретной графикой: он создал гравюры, изображающие В. И. Ленина, В. В. Маяковского, Н. В. Гоголя.

¹ Вместе с М. Пиковым и Н. Фаворским А. Гончаров работал в 1940 году над иллюстрациями к «Давиду Сасунскому».

² Ечеистов Георгий Александрович (1897—1946). Учился в Строгановском училище и у В. Фаворского на графическом факультете московского ВХУТЕИН, который окончил в 1929 году.



*А. Гончаров. Портрет Т. Смолетта.
Иллюстрация к роману Т. Смолетта
«Приключения Перигрина Пикля».
Гравюра на дереве.
1934—1935 годы.*

Больших творческих успехов достиг в иллюстрировании книг М. Пиков¹. В 1933 году появились иллюстрации художника к сочинениям Аньоло Фиренцуола, где Пиков проявил тонкое понимание красоты линии и декоративной выразительности силуэта. Для творческого метода Пикова характерно глубокое изучение культуры тех стран и эпох, к которым относятся иллюстрируемые им произведения.

В иллюстрациях к изысканной лирике Хафиза художник создал ряд гравюр (фронтиспис и концовки; 1935 г.), отвечающих характеру произведений великого поэта. В конце периода были созданы эпические по своему характеру гравюры к «Давиду Сасунскому» (1940 г.), пронизанные романтическим пафосом борьбы народного героя против злых сил. В этих иллюстрациях Пиков пытается найти новые художественные формы: он стремится к более сложным композиционным решениям, четко выявляя сюжетную линию повествования, достоверно воспроизводя объем фигур и предметов и окружающее их пространство.

Пикова всегда увлекали образы древней Греции. Несмотря на то, что художник в своих иллюстрациях исходил из вазовой живописи, которую он тщательно изучал, его лучшие гравюры лишены черт стилизации и передают самый дух античного искусства с его ясным, светлым взглядом на мир и гармоническим восприятием образов природы (см. фронтиспис

к сборнику «Лирика древней Эллады»; стр. 458).

М. Пиков пробовал свои силы также в иллюстрации детской книги — им были исполнены в 1937—1938 годах очень разнообразные по выдумке и яркие по цвету гравюры (форзац, обложка, 8 иллюстраций) к известной русской сказке «Гуси-лебеди». Он много работал и в акварели, создав за десятилетие между 1930 и 1940 годами серию листов, запечатлевающих выдающиеся памятники древней архитектуры Армении.

¹ Пиков Михаил Иванович (род. в 1903 г.). Учился в Вятском художественном училище и на графическом факультете московского ВХУТЕИН у В. Фаворского, который окончил в 1930 году.

Во второй половине 30-х годов началась творческая деятельность Ф. Константинова¹. В это время он иллюстрировал такие различные по характеру литературные произведения, как «Генрих IV» Шекспира (1938 г.) и «Мцыри» Лермонтова (1941 г.).

Гравюры к «Мцыри» — лучшие из произведений, созданных молодым Константиновым. Они как бы предвещают его дальнейшие творческие поиски. В этих гравюрах сказалась романтическая взволнованность, присущая таланту Константинова. В них проявилось также незаурядное мастерство гравера.

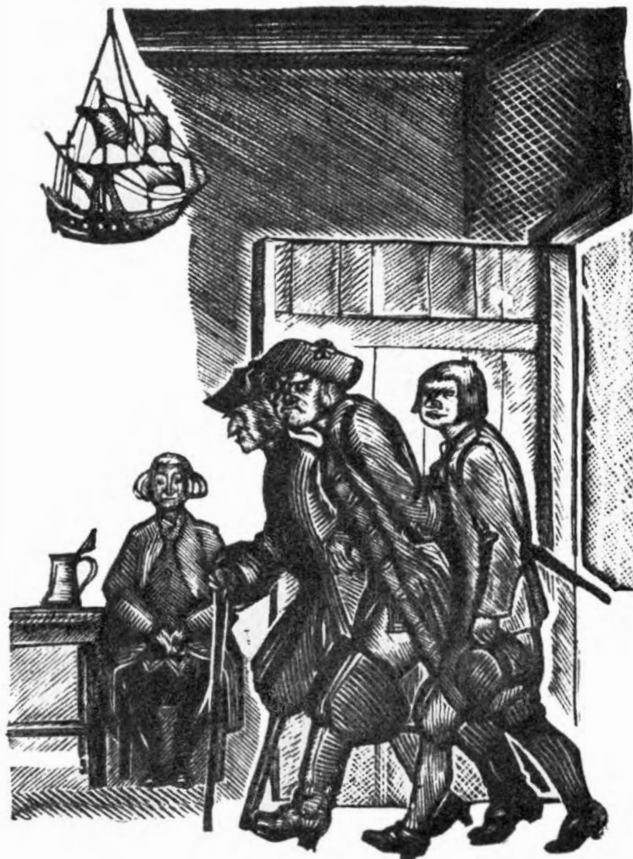
Если все перечисленные гравюры в той или иной степени близки Фаворскому, то другим путем шел выдающийся советский ксилограф А. Кравченко.

Основной особенностью творческой манеры Кравченко была повышенно эмоциональная романтическая трактовка любого литературного произведения, к какой бы эпохе и стране оно ни относилось. Это иногда приводило к созданию несколько отвлеченных или полуфантастических композиций, к стилизации литературных образов. Но там, где талантливый художник не отрывался от реальной почвы, он создавал превосходные произведения.

В середине и второй половине 30-х годов Кравченко неоднократно обращался к иллюстрированию произведений А. Пушкина. Разные циклы гравюр в различной степени удалось мастеру. Лучшими работами можно считать гравюры к «Египетским ночам» (1934 г.). Кравченко удалось создать вдохновенный образ импровизатора, ввести читателя в романтическую атмосферу пушкинского повествования.

В иллюстрации к «Пиковой даме» (1939—1940 гг.) Кравченко не нашел языка, который соответствовал бы классической ясности Пушкина. Реальные сцены в этом цикле (Версаль, графиня в спальне после бала) сочетаются с полуфантастическими изображениями. Стремление художника к повышенной эмоциональности

¹ Константинов Федор Денисович (род. в 1910 г.). В 1935 году окончил Московский художественный институт, где учился сначала у С. Герасимова, затем у В. Фаворского. Работает в основном в области книжной графики.



А. Гончаров. Иллюстрация к роману Т. Смолетта «Приключения Перигрина Пикля». Гравюра на дереве. 1934—1935 годы.

особенно отчетливо запечатлелось в изображениях галлюцинаций безумного Германа (похороны княгини, игорный дом). Эта неровность характеризует и другие гравюры Кравченко к Пушкину.

Творческие удачи приходили к художнику тогда, когда образный строй его иллюстраций не вступал в противоречие с замыслом литературного произведения.

Тогда он мог смело прибегать к гиперболе для усиления того или иного литературного образа, той или иной драматической коллизии. Так, например, среди остро эмоциональных гравюр к новеллам Стефана Цвейга (1933—1934 гг.) можно выделить некоторые иллюстрации — к «Амоку» и другие, — в которых особенно ясно сказывается эта черта. Наиболее выразительно изображение огромного корабля, прибывшего в порт (стр. 459). Нарочитая диспропорция между черной глубиной корабля и всем окружающим создает ощущение зловещей таинственности, которую несет в себе это судно.

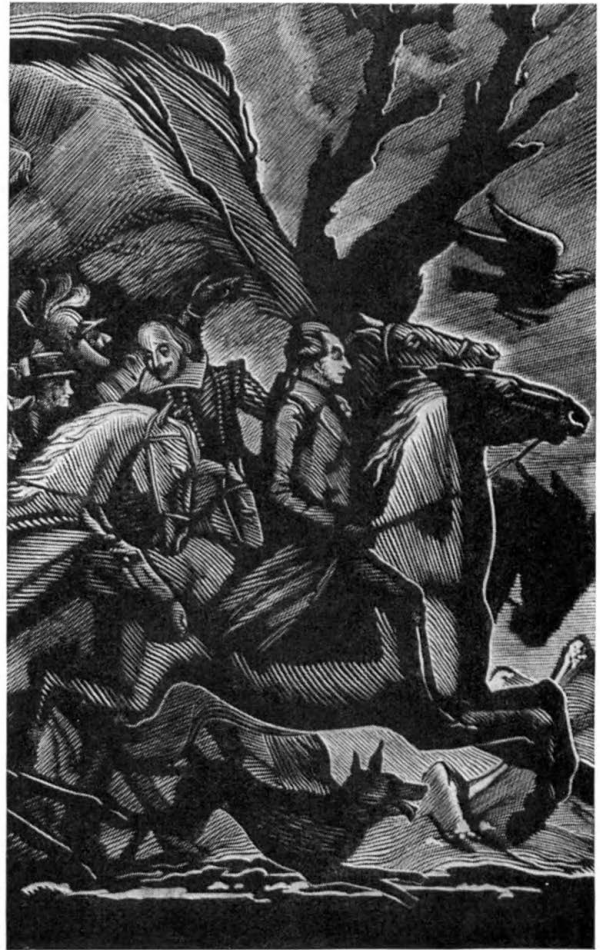
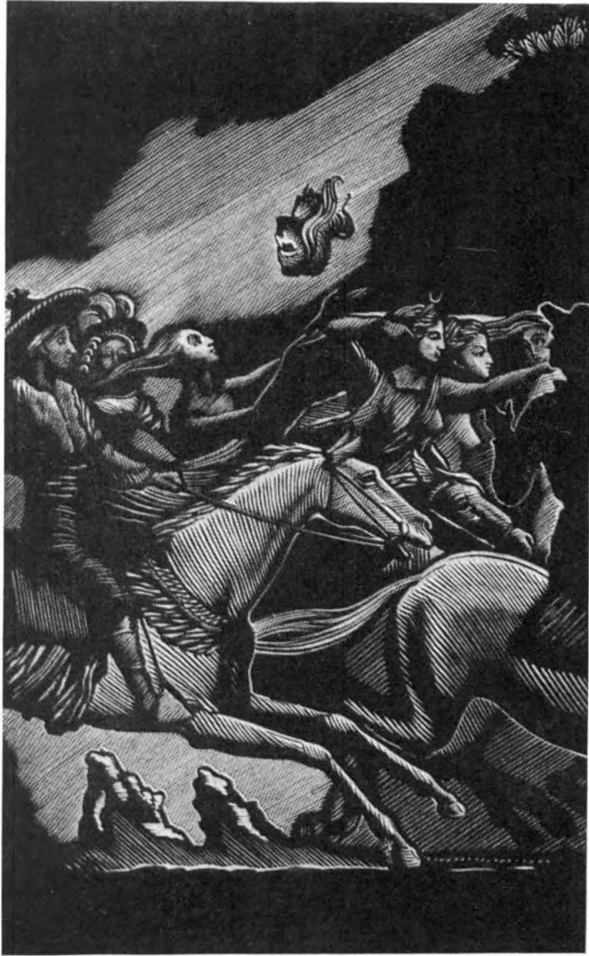
В этой гравюре со всей полнотой сказалось тонкое мастерство А. Кравченко: линия логически оправдана, штрих подчеркивает смысловую выразительность иллюстрации. Художник прибегает к резким контрастам темных и светлых пятен, что вообще часто служит ему одним из главных средств достижения выразительности.

Творческие интересы мастера в рассматриваемый период не ограничиваются одной ксилографией; А. Кравченко работает карандашом и пером. Среди его рисунков следует отметить иллюстрации к Байрону («Дон Жуан», 1937 г.) и Гюго («Собор Парижской богоматери», 1940 г.).

Много работавший ранее в гравюре на дереве Н. Пискарев во второй половине 30-х годов был уже сложившимся мастером, не давшим в это время чего-либо принципиально нового по сравнению с предшествующим периодом. Среди наиболее реалистически трактованных иллюстраций, созданных им в рассматриваемые годы, надо назвать изящные, небольшие по размерам гравюры к повестям Пушкина («Гробовщик», «Выстрел» и другие), исполненные к столетию со дня смерти поэта.

Во второй половине 30-х годов ксилография значительно расширяет свои тематические границы; разнообразнее становятся композиционные приемы гравюров; наконец, в ксилографии появляются композиции на темы из современной жизни. Некоторые мастера обращаются в это время к историко-партийной теме. Книгу П. Керженцева «Жизнь Ленина» иллюстрирует П. Староносков (1935 г.). Гравюру, изображающую И. В. Сталина и А. М. Горького в кабинете, создает М. Поляков. Лучшей среди иллюстраций Староноскова является гравюра, изображающая Ленина на броневике у Финляндского вокзала (стр. 461). Художник не ставил своей задачей дать обязательно новое решение образа Ленина, он прибегал к уже найденным решениям, использовал работы Шадра, Н. Андреева, известные фотографии В. И. Ленина.

Принципы социалистического реализма в ксилографии утверждались в борьбе против схематизма и формализма. В этом сложном процессе художникам помога-



*Г. Ечеистов. Кавалькада. Иллюстрация к поэме Г. Гейне «Атта Троль».
Гравюра на дереве. 1936 год.*

ло общее развитие социалистического реализма в изобразительном искусстве, укрепление связей искусства с жизнью, а также стремление большинства граверов-иллюстраторов прочесть книгу глазами передового советского человека.



Выше уже отмечалось, какую важную роль играла книжная иллюстрация среди других видов графики в рассматриваемый период. В иллюстрации наглядно воплотились основные закономерности развития всей советской графики — стремление к реалистической полнокровности образов, к глубокой психологической характеристике героев. Эти же тенденции проявились и в станковой графике — в частности в графическом портрете.

В творчестве Г. Верейского-портретиста 1934—1941 годы отмечены новыми достижениями. Его рисунки отличаются большей, чем прежде, реалистической



М. Пиков. Орфей.
Фронтиспис к сборнику «Лирика древней Эллады».
Гравюра на дереве. 1934 год.

обобщенностью. Если до 1930 года художник портретировал преимущественно людей самого близкого своего окружения, то последующий период характеризуется созданием серии портретов более широкого общественного значения.

По поручению К. Е. Ворошилова в 1932—1936 годах Г. Верейский выполнил серию литографированных портретов летчиков. Художник знакомился с прославленными пилотами непосредственно в рабочей обстановке.

В тех случаях, когда мастер имел возможность изучить свою модель, он добивался больших творческих успехов. Достаточно вспомнить портреты участника гражданской войны летчика И. У. Павлова, В. П. Чкалова и других. В простом, суровом облике летчиков художник выявляет черты внутренней собранности, целеустремленности, духовной красоты. Верейский говорил, что в работе над серией портретов летчиков он «соприкоснулся с особым типом людей, которые своим мужеством, энергией и крепостью особенно воплощали в себе современного человека»¹.

В рассматриваемый период мастер выполнил также большое количество рисунков, изображающих рабочих-печатников Москвы и Ленинграда.

Характерная для художника черта — возвращение к своим старым моделям — свидетельствует о его высокой требовательности к себе. Интересна многолетняя

¹ А. Амшинская. Георгий Семенович Верейский. М.—Л., 1950, [стр. 13].



*А. К р а в ч е н к о. Иллюстрация к новелле С. Цвейга «Амок».
Гравюра на дереве. 1934 год.*

работа Верейского над портретами певца И. В. Ершова, завершившаяся портретом 1940 года (стр. 462), очень проникновенным по психологической характеристике.

Полная свобода владения реалистическим мастерством видна также в литографических портретах К. А. Феина (1940 г.), А. В. Рылова (1939 г.). Последний изображен отдыхающим у мольберта в перерыве между работой, с кистью в руке. В этом произведении сказалось стремление художника к созданию композиционного портрета, обобщенного образа человека-творца.

Глубокое реалистическое проникновение в натуру побуждало Верейского к поискам разнообразных художественных приемов как средства выражения многообразия и богатства мира, к использованию различных видов графической техники.

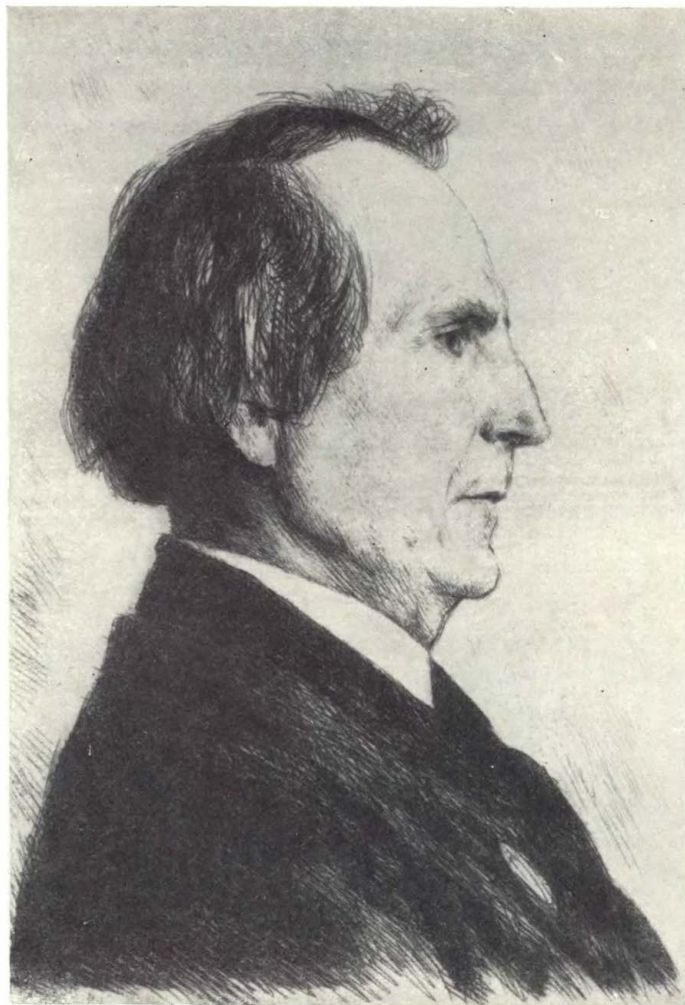
В период между 1936 и 1940 годами художник очень много занимался офортом. К этому времени относятся исключительно правдивые портреты М. Герасимовой (с распущенными волосами) и С. М. Зарудного (стр. 463), выполненные в технике офорта в живописной манере, с умелым использованием света. Мастер пользуется сплетением штрихов различной силы, которые при всей их кажущейся беспорядочности позволяют добиться богатой светотеневой нюансировки, правдиво передают физический облик портретируемого. В этих портретах Г. Верейского воплотились лучшие черты его дарования: искренность и внутренняя теплота образа, пронизательность психологической характеристики, сдержанность и строгость графической манеры. Особенно удачен образ Зарудного, характеризующийся живой непосредственностью выражения, интеллектуальной энергией, запечатлевшейся в чертах и мимике старческого лица.

Творчество Г. Верейского не ограничивается областью портрета. Пейзажи, выполненные им в различной технике (перо, карандаш, литография, офорт, акварель), проникнуты присущей художнику созерцательной лирикой. Художник изображает и северные лесные реки («На реке», 1934 г.), и южное море («Развалины Келасури близ Сухуми», 1936—1940 гг.), и скромные сельские уголки («Деревня», 1937 г.; «Огород», 1938 г.), и городской ландшафт. Глубоко почувствовал Верейский обаяние Ленинграда. В посвященных ему произведениях бросается в глаза одно свойство: город увиден глазами влюбленного в него художника, открывающего красоту в будничных, ничем не примечательных, но близких сердцу уголках («На большом проспекте Васильевского острова», офорт, 1939 г.). Во всех своих работах Верейский стремится передать зрителю радостное, жизнеутверждающее ощущение, которое он испытывает, соприкасаясь с живой природой.

Многократное возвращение художника к одной и той же теме, но в разной технической манере, является излюбленным творческим приемом мастера. Пытливо всматриваясь в природу, Верейский старается в одном и том же, казалось бы скромном мотиве, найти бесконечно разнообразные оттенки. Так, например, лодочная станция в деревне Ромны, начиная с первоклассного рисунка «Ивы» 1930 года, вдохновила мастера на создание высокохудожественных произведений в черной акварели и перовом рисунке, среди которых гравюра, исполненная в технике офорта, приобретает новое эмоциональное звучание.



*П. Старонов. Ленин на броневике у Финляндского вокзала.
Иллюстрация к книге П. Керженцева «Жизнь Ленина».
Гравюра на дереве. 1935 год.*



Г. Верейский. Портрет певца И. В. Ершова. Офорт. 1940 год.

Оглядываясь на то, что было сделано художником в рассматриваемый период, не будет преувеличением сказать, что развитие советского офорта неразрывно связано с именем Г. Верейского, как одного из его создателей.

Творческая индивидуальность Верейского как последовательного реалиста определилась еще в 20-х годах¹. В 30-х годах Верейский как портретист и пейзажист стал играть определяющую роль в советской графике, наряду с такими мастерами как Н. Ульянов, М. Родионов, Л. Бруни и другие.

Среди советских художников, много работавших в области графического портрета, видное место занимает Н. Ульянов. Начиная с 20-х годов мастер работал над серией рисунков и картин из жизни Пушкина, в которых он освещает различные моменты жизни и стороны характера великого русского поэта. Особенно запоминается образ Пушкина за письменным столом. Н. Ульянов очень внимательно изу-

¹ См.: «История русского искусства», т. XI, стр. 496—499.



Г. Верейский. Портрет С. М. Зарудного. Офорт. 1940 год.

чал пушкинские автопортретные наброски и прижизненные портреты поэта, которые помогли мастеру максимально приблизиться к оригиналу и передать характерные черты облика Пушкина — кудрявые мягкие волосы, высокий лоб, тонкий нос с нервным изгибом ноздрей, приметную выпяченность губ, обозначенную мягкой обводкой карандаша, упрямый подбородок. Художник выразительно передал позу поэта — он сидит в задумчивости, опершись о руку щекой.

В этих произведениях проявилось замечательное мастерство Ульянова — продолжателя серовских традиций. Его рисунок всегда лаконичен, линия — певуча.

Во второй половине 30-х годов Ульяновым было создано немало других портретных графических работ. К их числу принадлежит монументальный посмертный портрет скульптора А. С. Голубкиной (уголь, 1937 г.; *стр. 465*). Художник передал ее такой, какой она была в жизни, — суровой, с лицом без улыбки, с открытым и пристальным, испытующим взглядом.

В 1938 году Ульянов сделал на репетиции «Чио-Чио-Сан» ряд портретных набросков «Станиславский на репетиции», в которых сумел запечатлеть одухотворенные черты великого режиссера. В этих рисунках, исполненных карандашом и акварелью, проявился характерный для Ульянова «исследовательский метод»¹ работы над натурой. Все внешние проявления эмоциональной натуры Станиславского мастер изучил, беседуя с портретируемым, наблюдая его за работой с артистами.

Работами Г. Верейского и Н. Ульянова отнюдь не ограничивается портретная графика середины и второй половины 30-х годов. Как уже указывалось выше, с интересными портретами выступали граверы Фаворский, Ечеистов и другие. Над акварельным портретом работал в эти годы А. Фонвизин.

Творчество Фонвизина очень индивидуально. В своих станковых акварельных портретах художник постепенно преодолевает неопределенность, расплывчатость образов и красок, характерную для его работ предшествующего периода. Лучшие из акварелей Фонвизина отличаются тонкой и нежной цветовой гаммой, в которой преобладают розовато-перламутровые тона. Художник преимущественно писал портреты актрис (балерины М. Т. Семеновой, 1935 г.; актрисы Д. В. Зеркаловой, 1940 г., *стр.*⁴⁶⁷, — оба акварель, и другие). Он работал также над интимными жанровыми портретами (акварели «Материнство», 1934 г.; «Портрет сына», 1940 г.).

В рассматриваемый период было создано много произведений пейзажной графики. Среди них мы находим и картины бескрайних просторов нашей родины, и интимные лирические пейзажи, и виды новых индустриальных центров, и изображения старых русских городов с их замечательными архитектурными ансамблями.

В предыдущем томе уже говорилось о творчестве мастеров старшего поколения — А. Остроумовой-Лебедевой, И. Павлова².

Имя А. Остроумовой-Лебедевой неотделимо от истории русского пейзажа; в 30-х годах ею был создан ряд превосходных акварелей: «Вид на Александровский дворец и пруд» (1934 г.), «Остров Кирова. Вид на Стрелку» (1936 г.), «Вид с острова Кирова на Крестовский остров» (1937 г.). В последней из перечисленных работ ощущение воздуха достигается слитностью голубого прозрачного неба с зеркальной гладью воды. Рельефным силуэтом выделяется тонкая линия берега с домами и деревьями, отраженными в воде. Мирно качаются у берега баркасы. Простота и безыскусственность отличают работы А. Остроумовой-Лебедевой.

Воскрешая личные воспоминания от давней поездки в Испанию, Остроумова-Лебедева делает в 1939 году серию рисунков — «Сеговия», «Вид на Альказар вечером», в которых она переносит воображение зрителя в эту страну с ее суровыми скалистыми горами, замечательной природой и архитектурой.

Творческое направление другого мастера старшего поколения, И. Павлова, определилось уже давно. Но если в предшествующие периоды художник был больше всего во власти старины («Старая Москва», «Провинция» и т. д.), то во второй

¹ О. Лаврова. Н. П. Ульянов. М., 1953, стр. 47.

² «История русского искусства», т. XI, стр. 466—468.



Н. Ульянов. Портрет скульптора А. С. Голубкиной. Уголь, 1937 год.

Гос. Третьяковская галерея.

половине 30-х годов его творческие интересы значительно расширяются. Наряду с лирическими пейзажами («На берегу Волги», карандаш, пастель, 1939 г.; «Весна на Волге», цветная линогравюра, 1941 г.) Павлов создал ряд индустриальных пейзажей — «Ночной Баку» (цветная линогравюра, 1936 г.), «Нефтевозы» (1940 г.) и другие.

К группе художников, работавших в цветной линогравюре, принадлежал И. Соколов. Лучшие свои вещи И. Соколов создал в середине 30-х годов.

Большая заслуга художника состоит в том, что он стремился раскрыть поэзию социалистического труда в своих цветных гравюрах, посвященных изображению индустриальных пейзажей и интерьеров («Строительство доменного цеха», 1935 г.).

В пейзажах Соколов передает радостное восприятие человеком природы («Кузьминки», цветная линогравюра, 1937 г.; *стр.* 469, «Река сбросила лед», гуашь, 1939 г., «Ветлы», гуашь, 1939 г.).

Линию лирического пейзажа развивали во второй половине 30-х годов многие художники, в том числе такие известные, как А. Дейнека и Л. Бруни.

В рассматриваемый период талант Л. Бруни достигает зрелости. Художник создает целый ряд превосходных акварельных пейзажей и портретов. Его пейзажи проникнуты светлыми лирическими интонациями. Бруни изображает природу Подмосковья, Средней Азии, Кавказа, Крыма. И каждый раз — в зависимости от сюжета — он находит необходимые краски и средства композиции.

Нередко в его пейзажах звучит эпическая тема («Генуэзская крепость», 1938 г.). Иногда он стремится создать впечатление свежести, воздушности, легкости (кисловодские пейзажи 1940 года). Художник передает в своих пейзажах утопающие в дымке дали, широкие пространства, разнообразные нюансы освещения, добивается чистоты и ясности звучания акварельных красок.

Во многих работах Бруни создает портретное изображение человека на фоне моря, достигая единства модели и окружающей природы («Марина», 1935 г.).

Особую область графической деятельности Бруни составляют его точные, очень характерные и выразительные рисунки зверей.

В 30-е годы другой известный график П. Митурич¹ много работает над портретом и пейзажем, изображая природу средней полосы России, Кавказа и Крыма. Четким и лаконичным графическим языком воссоздает Митурич пространство, форму предметов и тел, используя те возможности, которые заложены в материале — в карандаше или литографии. Митурич достигает в своих рисунках необыкновенной точности и законченности.

В известной мере близок Митуричу художник П. Львов². Изображая преимущественно пейзажи Ленинграда, Львов добивается четкого пластического решения

¹ Митурич Петр Васильевич (1887—1956). Учился в Киевском художественном училище и в петербургской Академии художеств, которую окончил по батальной мастерской Н. Самокиша. Занимался также педагогической деятельностью.

² Львов Петр Иванович (1882—1944). Учился с 1897 по 1902 год в московском Училище живописи, ваяния и зодчества; в 1904—1913 годах — в Академии художеств у С. Иванова, Д. Кардовского и Н. Самокиша.



А. Фомвизи. Портрет актрисы Д. В. Зеркаловой. Акварель. 1940 год.
Гос. Третьяковская галерея.

пространства, определенности композиции, хотя его рисунки подчас суховаты и несколько монотонны.

Интересны акварельные и карандашные пейзажи С. Боима¹, в которых поэтично претворена русская природа. Среди станковых произведений Боима встречаются также работы на сюжеты современной жизни и исторические сюжеты. К числу последних принадлежит композиция «Прощание с вождем у Дома Союзов» (*цветная вклейка*), воссоздающая суровые дни в жизни советского народа.

Особое место в станковой акварели второй половины 30-х годов занимают работы А. Дейнеки. В 1935 году художник совершил поездку во Францию, Италию и США. Результатом этого путешествия были как многочисленные беглые зарисовки, фиксирующие отдельные впечатления художника, так и законченные композиции, выполненные непосредственно в местах его пребывания. В столицах Европы и Америки Дейнека со свойственной ему острой наблюдательностью подмечает социальные контрасты, характеризующие жизнь капиталистического города².

В акварелях Парижа и Рима художник показывает контраст между торжественно праздничными памятниками архитектуры и скульптуры и скорбными фигурами безработных, погруженных в свои тяжелые думы («Париж. Площадь Согласия», гуашь, 1935 г.; «Тюильри», акварель, гуашь, 1935 г.; «Вилла Боргезе», акварель, 1935 г.). В этих работах Дейнеки идейный замысел и образное содержание раскрываются не только самим выбором сюжетного мотива, но и всем их художественным строем. Так, колористическое решение листа «Тюильри» (*стр. 470*) основано на тонко сгармонизированных голубовато-серых тонах неба, более густых оттенках серого — в оголенных ветвях деревьев и здании Лувра на заднем плане, — еще подчеркнутых белилами в динамичной скульптуре убегающей богини; эта гамма серебристо-серого мягко сочетается с нежной зеленью газона, и неожиданным контрастным пятном выделена черновато-синяя фигура сидящего на скамье безработного. Плотные мазки синего и блики красного усиливают пластичность этой фигуры, противостоящей своей конкретностью всему, что ее окружает.

Социально заостренная трактовка зарубежных городских пейзажей Дейнеки сменяется мягким лиризмом, когда он обращается к образам родной природы. В пейзаже «Вечер» (акварель, темпера; *стр. 471*) художнику удалось прекрасно передать тишину и спокойствие предзакатного часа, когда последние лучи солнца скользят по крышам и стогам сена, бросая розоватые отсветы на легкие облачка. Четкими, почти черными силуэтами вырисовываются на фоне темнеющего неба высокие тонкие сосны. Горизонтальный формат и низкий горизонт сообщают пейзажу большую протяженность и широту.

Нотку теплого юмора вносят в эту мирную картину фигуры сидящих на лавочке и повернувшихся в разные стороны женщины с ребенком на руках (спиной

¹ Боим Соломон Самсонович (род. в 1899 г.). В 1929 году окончил графический факультет московского ВХУТЕИИ, где учился у Н. Купреянова.

² См.: И. М а ц а. А. Дейнека. М., 1959, стр. 28—29; А. Ч е г о д а е в. Александр Александрович Дейнека. М., 1959, стр. 9—10.



*С. Бойм. Прощание с вождем у Дома Союзов.
Цветная литография. 1938 год.*



И. Соколов. Кузьминки. Осень. Цветная линогравюра. 1937 год.

к зрителю) и парнишки (лицом к нему и, судя по освещению, — к заходящему солнцу). Красная рубашка мальчика и белый платочек женщины — самые яркие пятна в композиции, акцентирующие внимание на фигурах людей, присутствие которых оживляет этот мирный, лирический пейзаж.

Рассмотренные нами работы, как и многие другие акварели Дейнеки, созданные в те годы, по их содержательности и мастерству живописного воплощения входят в число лучших работ, созданных советскими графиками этого времени.

Многочисленные пейзажи в технике акварели были созданы и П. Кончаловским. В акварелях этого мастера сохраняется колористическое богатство, интенсивность звучания и декоративная выразительность цвета, широта живописной манеры, свойственная его живописи маслом.



А. Дейнека. Тюльри. Акварель, гуашь. 1935 год.

Гос. Третьяковская галерея.

В акварелях Кончаловского водяная краска выступает во всей свойственной ей чистоте и прозрачности, художник более тонко, чем в живописи маслом, нюансирует цвета, сопоставление их тоньше и богаче. Широкое движение кисти сообщает акварелям Кончаловского неожиданную у этого художника легкость.

В 30-е годы Кончаловский создал серии пейзажей Кавказа и Севера. В кавказских акварелях 1935 года, таких как «Жипарисы. Кутаиси», «Гелатский монастырь», «Кутаиси. РионГЭС», преобладают интенсивные теплые тона, яркое освещение усиливает декоративность цвета, нередко взятого в контрастных сопоставлениях. Эффекты солнечного освещения увлекли художника в светлом, как бы овеянном морским ветром виде «Сухуми-Кале»; влажная атмосфера южной осени смягчает краски пейзажа «Кутаиси. Дом актера».

К ярким образам природы Кавказа Кончаловский обращался и позднее — в своих работах конца 30-х годов («Виноградники в Кисловодске», 1938 г.; «Верхушки деревьев. Кисловодск», 1938 г.; «Вид из окна на Кисловодск», 1939 г.).

В 1937 году Кончаловским была создана интересная серия северных пейзажей — «Мурманск». Художника увлекла задача передать своеобразие бледного се-



А. Д е й н е к а. Вечер. Аквафель, темпера. 1937 год.

Гос. Третьяковская галерея.

верного света, смягчающего все краски и контуры пейзажа («Полярная ночь», «Гулянье. Белая ночь»). Колористическое единство пейзажей мурманской серии объясняется точностью и тонкостью решения этой задачи. Однако поиски художником определенного эффекта передачи освещения не мешают ему изображать предметный мир во всей его весомости и вещественности, которую так сильно ощущает художник. Внушительны и весомы корпуса стоящих в порту кораблей и барж («Мурманск. Порт», «Полярная ночь», «Туломстрой»), почти осязаемы камни и скалы. Здесь со всей силой запечатлен мощный темперамент мастера, свойственное ему острое чувство красочного и пластического богатства мира, восхищение материальной красотой реальности.

Разнообразие творческих индивидуальностей, связанных с различными направлениями в русском искусстве, свойственно всем видам и жанрам графики середины и второй половины 30-х годов. И в иллюстрации, исполненной в технике свободного рисунка, и в гравюре на дереве, и в станковой портретной или пейзажной графике,—езде творят художники, различные по индивидуальным почеркам и манерам, по историческим истокам своего творчества, но единые в своем горячем стремлении внести вклад в развитие искусства социалистического реализма.



САТИРИЧЕСКАЯ ГРАФИКА И ПЛАКАТ

Н. М. Чегодаева



Предвоенные годы явились важным периодом в истории сатирической графики. В это время не только были закреплены художественные достижения советских карикатуристов предшествующих лет, но в результате упорной творческой работы большой группы мастеров советская сатира поднялась на новый, значительно более высокий уровень.

На протяжении 1934—1941 годов в основных чертах определился творческий метод искусства карикатуры, выработалась общая для всех художников направленность поисков. Ясно ощутимым стало наличие крепкой художественной традиции, на основе которой в эти годы формировалась советская школа сатирической графики. В течение всех лет шла большая работа над совершенствованием изобразительных средств карикатуры, способных ярко и полноценно выразить отношение к политическим событиям, присущее советскому человеку. Однако этот период истории сатирической графики может быть оценен еще как переходный. Тот зрелый, целостный стиль советской карикатуры, который завоевал себе всемирное признание во время Великой Отечественной войны, в эти годы еще не полностью сложился. Многие находилось в стадии исканий и опытов.

Одним из определяющих качеств сатиры занимающего нас периода было преобладание повествовательно-описательного способа изображения. Чаще всего событие раскрывалось в развернутом сатирическом рассказе, обстоятельном и подробном. Таким путем художникам нередко удавалось достигнуть весьма положительных результатов. Но иногда это вело к перенасыщению рисунка подробностями, недостаточно остро отобранными. Необходимость отбора важнейшего, концентрации на нем внимания и нивелировки второстепенного в пределах одного рисунка в этот период еще не была до конца осознана большинством художников. В частности, лишь немногие из них уже пришли к тому умелому использованию отточенно меткой сатирической детали, которое стало характерным для следующего этапа истории советского искусства.

Одним из излюбленных приемов, к которому часто прибегали карикатуристы, было использование обобщенной сатирической метафоры, с ее помощью они давали острые, полные гнева оценки отрицательных явлений. Сатирический портрет, занявший впоследствии центральное место в политической карикатуре, в это время еще только начал завоевывать себе популярность.

Особенно значительных успехов добились карикатуристы в области сатиры на международные темы. Именно в рисунках, посвященных международной политике, прежде всего продолжало оттачиваться искусство наших мастеров. В этой области были созданы лучшие произведения карикатуры тех лет, многие из которых заняли видное место в истории советской графики.

С самого момента возникновения фашизма в Италии, и особенно со времени его укрепления в Германии, советские художники стали средствами своего искусства говорить миру правду о нем, обличая его темные замыслы. Тема борьбы с фашизмом тесно переплеталась с другими. Разоблачение псевдо-демократизма некоторых правительств Европы и Америки, продажность различных буржуазных политических деятелей, соглашательская политика социал-демократических партий — все это явилось предметом самого пристального внимания наших сатириков. Гневный отклик вызвала у них фашистская интервенция в Испании и вся та низкая игра в «невмешательство», которая развернулась вокруг нее.

В рисунках на эти сюжеты сатира приобрела небывалую до тех пор многосторонность, гибкость и разнообразие. К издавна присущему советским карикатуристам умению мгновенно улавливать и высмеивать наиболее уязвимые места прибавилось умение разоблачать отрицательные явления с разных сторон. Это приводило к созданию целых циклов карикатур, раскрывавших одну тему через многообразие сюжетов и появлявшихся в печати ежедневно, нередко и по несколько в день. Рисунки советских сатириков, являясь ответом как на главные, крупные явления международной жизни, так и на более мелкие события текущего дня, своеобразно отражали картину международной политической жизни во всей ее исторической конкретности. Когда по прошествии многих лет историк искусства начинает рассматривать в хронологическом порядке произведения наших сатириков 1934—1941 годов, перед ним наглядно воссоздается политическая обстановка того времени. В маленьких газетных рисунках не только зафиксированы внешние факты, относящиеся к определенному отрезку времени, но раскрыт политический смысл и историческое значение происходивших в те дни событий. Эта многогранность политической сатиры явилась важным достижением графики 30-х годов. Благодаря такому подходу к предмету своего изображения советская политическая сатира в целом освободилась от элементов зубоскальства, поверхностно-го, трескучего острословия и приобрела обостренную действенную силу.

Большим завоеванием графики 1934—1941 годов явилось рождение и развитие особого жанра политического изображения, вышедшего из искусства сатиры, — несатирического рисунка, посвященного теме борьбы за свободу угнетенных народов и их жизни в условиях империалистического гнета.

Наряду с созданием произведений, прямо отвечающих событиям текущего дня, немало внимания уделяли сатирики работе над исторической темой, обращаясь в первую очередь к эпохе гражданской войны. Рисунки, посвященные гражданской войне, то и дело появлялись на страницах центральных и периферийных газет. Эти изображения представляли большой интерес тем новым отношением к истории, которое в них обнаруживалось. Художники — современники фашистского режима в Германии, интервенции в Испании и начала второй империалистической войны — трактовали воинствующих врагов революции эпохи гражданской войны как предшественников фашистских главарей. Враги революции изображались теперь в новом аспекте, им давалась ретроспективная историческая оценка, ставившая их на определенное место в истории международной реакции.

В 1934—1941 годы наиболее сложившимся было творчество Б. Ефимова. Очень рано найдя свою характерную манеру сатирического изображения, Ефимов в основном оставался верным ей и лишь постоянно дополнял раз найденное. Укоренившаяся за ним в предшествующие годы слава художника-публициста, мастера газетного рисунка, теперь еще больше укрепилась. Дальнейшее развитие получила свойственная Ефимову способность отыскивать в печати наиболее важные темы и поворачивать их неожиданной стороной с тем, чтобы сразу обнаруживать неприглядную сущность разоблачаемых явлений. Художник много работал над уточнением сатирических метафор, над тем, чтобы его сатирические вымыслы полностью выражали сущность событий.

На страницах газеты «Известия», с которой связан был в течение многих лет своей творческой жизни Б. Ефимов, его рисунки появлялись в эти годы едва ли не ежедневно. Часто их можно было видеть также в «Красной звезде» и во многих периферийных газетах. Основные качества искусства Ефимова обеспечивали ему широчайшую популярность.

Ефимов явился пионером в области той многогранной, «циклической» политической сатиры, о которой говорилось выше. Он первый начал помногу раз, изо дня в день, возвращаться к одной и той же теме, обыгрывая ее со всех сторон. Он же первый поставил перед собой задачу всестороннего охвата событий международной политической жизни. В рисунках Ефимова 1934—1941 годов разворачивалась широкая картина международных событий: нарастание реакции, усиление фашистской агрессии, увеличение международной напряженности.

«Циклический» подход к теме с самого начала изучаемого периода явился для Ефимова преобладающим. Последовательный анализ рисунков на одну тему дает возможность изучить творческий метод художника. Это можно сделать на примере ряда его карикатур, посвященных бесплодным разговорам, которые возникли в 1934 году в капиталистическом мире вокруг вопроса о разоружении. Поворачивая эту тему разными гранями, Ефимов раскрывает ее при помощи остроумных изобразительных метафор, облаченных в форму обстоятельных жанровых зарисовок. В этих рисунках нет места сатирическим портретам отдельных политических деятелей. В центре внимания мастера стоит разоблачение самого



Б. Ефимов. Кормят тухлой дичью.
 Тушь. «Известия», 15 августа 1934 года.

отрицательного явления, которое он старается **показать** как можно полнее, давая ему общую оценку.

Тот же характер носят многочисленные рисунки Ефимова, посвященные фашизму. Его творческий метод прекрасно раскрывается в следующем изображении: представлен прилавок продуктовой лавки, над ним надпись: «Хлеба, картофеля и маргарина нет». На прилавке лежат жирные утки с воткнутыми в них автоматическими ручками. Внизу по прилавку тянется надпись: «Большой выбор антисоветских уток» (стр. 475). Утки испускают смрад. Стоящий за прилавком толстый продавец с фашистским значком, угодливо улыбаясь, предлагает свой товар худому, старому человеку, который с отвращением отшатывается, затыкая нос. Этот рисунок весьма типичен для Ефимова своей обстоятельностью и ярко выраженным жанровым оттенком. Художник изображает сатирически трактованную обстановку и нелепое действие, сквозь призму которого вскрывает содержание определенного явления.

В 1935 году Б. Ефимов создал цикл карикатур, разоблачающих стремление фашизма к мировому господству, и ряд рисунков, связанных с начавшейся в это

время абиссинской войной. Среди них было немало удач. Однако наибольший интерес представляла испанская серия 1936—1937 годов¹. В работе над этими рисунками проявились лучшие стороны его сатирического таланта. Ефимов стремился создать полную картину событий, развивавшихся в те дни в Испании, и дать им четкую политическую оценку. Ему удалось этого достигнуть. В его карикатурах ясно показана роль германского фашизма как организатора интервенции в Испании, предательская роль правительств Италии и Португалии; меткую, точную характеристику получили Гитлер, Муссолини, Франко, лорд Плимут.

Для полноты раскрытия происходящего Ефимову был необходим цикл изображений. Целостная сатирическая оценка события или политического деятеля складывалась в сознании зрителя лишь при последовательном просмотре ряда рисунков художника. Отдельный персонаж раскрывался не столько в особенностях его внешнего облика, который давался зачастую довольно приблизительно, сколько в действиях и поступках. Так был создан, например, образ Франко. Ефимов показал Франко в самых разнообразных ситуациях. Его поступки, составлявшие сюжетную завязку карикатур, таковы, что в них со всей определенностью выявлялись присущие этой личности черты — ничтожность в сочетании с напыщенностью и самомнением, демонстрировалась полная зависимость его действий от воли фашистских главарей Германии и Италии. Франко в рисунках Ефимова то торгует своей родной страной, к которой тянутся окровавленные руки Германии, Италии и Португалии («Авансы дорогим друзьям»), то летит в виде самолета, обвешанного бомбами, сфабрикованными в Германии и Италии («Генерал Франко „окрылен“»); то выполняет роль тарана, которым Гитлер и Муссолини ударяют в спину Мадрида («Эй-эй, ухнем!»); то выступает в образе коня, на котором они же едут в Мадрид («Ай, как хочется в Мадрид!»); то выглядывает из кармана Гитлера, и т. д.

Точно так же складывались у Ефимова сатирические портреты Гитлера и Муссолини. В его рисунках впервые фашизм персонифицировался в конкретных фигурах своих вожаков.

В сотнях созданных Ефимовым за эти годы карикатур с еще большей, чем прежде, определенностью оформились разработанные им графические приемы. Рисунок Ефимова отличается определенностью, наглядностью и подкупающей простотой. Мастер работает упрощенной четкой линией, ясно обрисовывающей фигуры и предметы. Главным средством выражения служит контур, светотеневая моделировка сводится к минимуму. Композиция изображений, как правило, чрезвычайно легко читается, определяясь прежде всего логикой сюжетного повествования. Содержание рисунка раскрывается при помощи наглядного показа действия и дополняющих его словесных разъяснений. В лучших карикатурах Ефимова его творческий метод полностью оправдывает себя. Он создает сильные, дейст-

¹ В альбоме «Фашистские интервенции в Испании», изданном ИЗОГИЗ в 1937 году, собраны лучшие рисунки Б. Ефимова на эту тему.

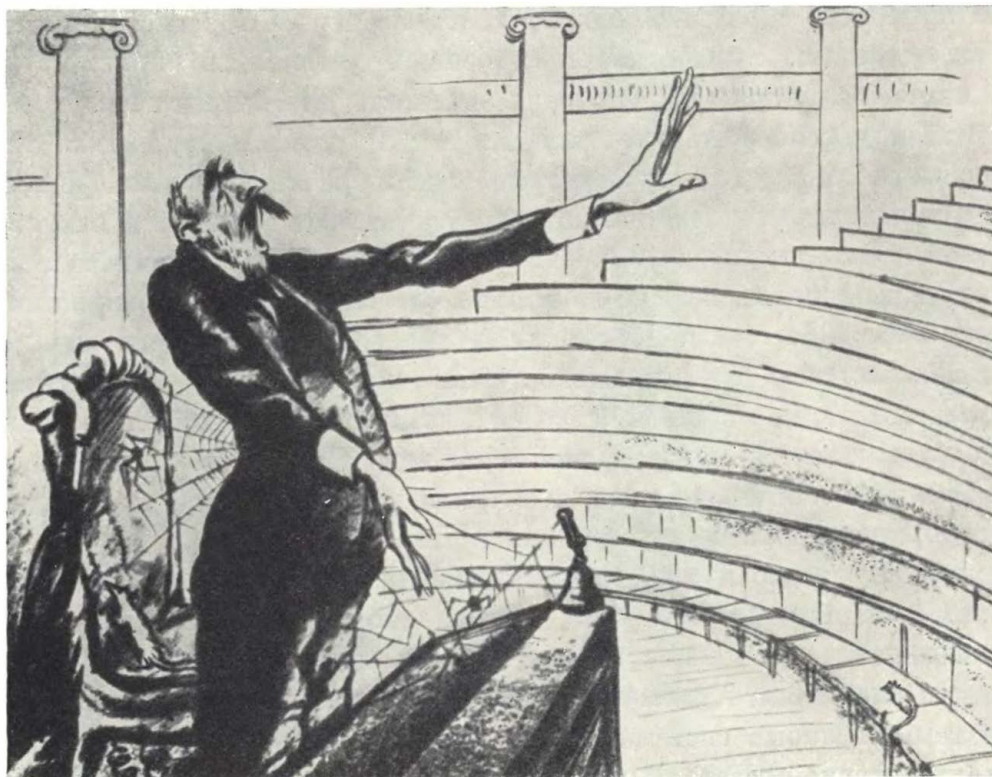
венные сатирические образы. Однако в ходе ежедневной газетной практики, требующей от художника выработки определенных устойчивых приемов рисунка, Ефимова подчас подстерегала некоторая опасность штампа в самой системе приемов. Это давало о себе знать в тех случаях, когда в замысле художника слабо проявлялось обычно присущее ему остроумие в выборе сатирических иносказаний, т. е. когда снижались те качества, которые составляют основу его искусства.

Большой путь прошли за 1934—1941 годы Кукрыниксы. Они вступили в этот период уже признанными, но еще не вполне сложившимися художниками. Именно между 1934 и 1941 годами Кукрыниксы зарекомендовали себя как крупнейшие мастера советской сатиры, выработавшие присущий их зрелому искусству изобразительный метод, собственный стиль, который в годы войны поставил их на первое место в области сатирической графики. Творческий путь Кукрыниксов в области сатирической графики за это время прослеживается легко, так как он отличается чрезвычайной целеустремленностью.

Кукрыниксы в своей работе отталкивались от сатирического портрета. В 1934—1936 годах, как и прежде, излюбленной сферой их деятельности был «дружеский шарж». Дружеские шаржи Кукрыниксов чаще всего были посвящены советским писателям. Художники явились авторами ряда карикатур на литературные темы, которые систематически помещались в газетах (в первую очередь, в «Литературной газете»), а их сатирические портреты, кроме того, несколько раз издавались отдельными альбомами (например, цикл дружеских шаржей под названием «Литераторы», исполненных во время Первого съезда советских писателей в 1934 году).

В этих портретах Кукрыниксы использовали сатирические метафоры, изображая писателей в виде аллегорических фигур или снабжая их смешными атрибутами, способными выявить присущие им характерные черты. Приемы сатирической метафоры художники применяли и в своих карикатурах на производственные темы (главным образом посвященные положению дел на транспорте). Кукрыниксам удавалось создавать очень остроумные и меткие изображения, хотя подчас они увлекались излишней экспрессивностью, перегружали изображение бытовыми подробностями, ставили его в зависимость от развернутого текста подписи. Графические приемы художников в первые годы описываемого периода еще не отшлифовались. Господствовал живой и подвижной, привлекавший своей динамичностью, но не всегда достаточно точный рисунок. В карикатурах Кукрыниксов этих лет тонкие линии сплетаются в клубки, путаются, сходятся и расходятся, лепят округлую форму, остроумно и неожиданно обрисовывают детали.

Значительных результатов достигли Кукрыниксы в области сатиры на темы гражданской войны. В первую очередь следует отметить рисунки Кукрыниксов для «Истории гражданской войны», преимущественно связанные с деятельностью Временного правительства. Будучи очень смешными, эти рисунки отнюдь не носили характера беззлобных шаржей, а являлись гневными сатирическими портретами врагов, дающими им четкую политическую оценку (см. рисунок, изображающий



*Кукрыниксы. «Все в прошлом». Чхеидзе председательствует.
Акварель, тушь. 1938 год. Иллюстрация к «Истории гражданской войны в СССР», т. 1.*

Чхеидзе, произносящего патетическую речь перед пустым залом, стр. 478 ; карикатуры на Керенского и других).

Сатирические приемы в целом оставались в этих изображениях близкими к тем, которые использовались в дружеских шаржах. Чаще всего художники гиперболизировали отдельные внешние черты человека, благодаря чему фигуры приобретали уродливый или нелепый вид. Однако это делалось очень метко и обдуманно, в интересах усиления целенаправленности рисунка. В качестве одного из главных средств сатирического разоблачения художники стали использовать моральную оценку изображаемых лиц. Последняя тенденция с еще большей силой проявилась в серии созданных Кукрыниксами в эти годы сатирических портретов, рисующих врагов революции времен гражданской войны и по своему характеру являющихся непосредственным продолжением аналогичных живописных портретов 1933 года¹.

Создавая эти рисунки, Кукрыниксы обратились к столь типичным для них психологическим карикатурным портретам. В целях характеристики своих героев они искали особой обостренности жестов или выражения лиц, использовали некоторые

¹ Частично эти рисунки печатались совместно с текстом Д. Бедного. См. кн.: «Кого мы били». [М.], 1937 и ряд газетных воспроизведений.



*Кукрыниксы. Портрет Колчака. 1937 год.
Акварель, тушь. Из альбома «Кого мы били».*

побочные атрибуты, специально подбирая такие детали костюма или обстановки, которые способны были служить остро психологическому и, в то же время, сатирическому раскрытию образов. Лучшие портреты серии поражают своей выразительностью и остротой социальной характеристики (см. портреты генерала Хорвата, Врангеля и Колчака, *стр. 479*). В этих превосходных карикатурных портретах впервые с такой отчетливостью была поставлена задача раскрытия типического начала в сатирическом образе.

В 1935 году Кукрыниксы начали свою упорную, многолетнюю работу над сатирическим рисунком на международные темы. Главной темой политических карикатур Кукрыниксов 1935—1936 годов было разоблачение фашизма. Разрабатывая эту тему, художники обычно использовали два метода карикатурного изображения. Чаще всего они прибегали к обобщающей сатирической метафоре, показывая фашизм то в виде окровавленного топора, то в виде отвратительного быка, поднявшего на рога рабочего, то в образе великана с головой-черепом, то в виде

волка или свиньи. В этом смысле характерна карикатура Кукрыниксов «Божество германского фашизма», где представлена группа фашистских деятелей, низко кланяющихся огромной пушке («Правда», 25 марта 1935 г.).

В других случаях можно было увидеть обстоятельное графическое «повествование», снабженное множеством жанровых деталей. Тут Кукрыниксы продолжали придерживаться стиля своих бытовых карикатур (см. рисунок «Торговля границами в кредит», «Правда», 6 марта 1936 г.).

С конца 1936 года диапазон творчества художников в области политической карикатуры значительно расширился. Они обратились к теме испанской войны, а затем включили в орбиту своего внимания все важнейшие отрицательные явления международной жизни тех лет. Японская агрессия в Корею, бесславная деятельность лондонского Комитета по невмешательству в испанские дела, пресловутая ось Берлин — Рим — все это подвергалось беспощадному разоблачению в десятках газетных рисунков Кукрыниксов, почти ежедневно появлявшихся на страницах «Правды». Подобно Ефимову, они начали раскрывать в многообразных аспектах одно и то же явление, посвящая ему циклы изображений, в которых использовались метафорические преобразования. Так, в испанских карикатурах Кукрыниксов последовательно возникал образ Франко-палача с окровавленным топором в руках; кавалера, поющего серенаду дамам, в образах которых представлен немецкий и итальянский фашизм; бибабо, надетого на пальцы рук, символизирующих фашизм; деревянного паяца, которого за веревочки дергают те же руки. При этом следует отметить, что, обращаясь к портретным изображениям, Кукрыниксы пока еще довольствовались лишь беглым обозначением сходства с фашистскими главарями и не переносили в сложный сюжетный рисунок своих достижений в области сатирического портрета.

Художественный стиль карикатур Кукрыниксов в эти годы значительно эволюционировал. Решающую роль для его развития сыграла деятельность художников как постоянных сотрудников газеты «Правда». Кукрыниксы сами ясно отдавали себе в этом отчет. «В первую очередь хочется отметить,— писали они,— что „Правда“ налагает на каждого своего работника, в том числе и на нас, большую политическую и моральную ответственность за порученное дело. „Правда“ для нас политический вуз. До прихода в „Правду“ очень многое мы изображали легковесно и иногда зубоскальски. „Правда“ же заставила нас думать о более внимательном и глубоком отношении к нашим темам. Каждый из нас всегда помнит, что „Правду“ читают многие миллионы читателей: и колхозники, и рабочие, и ученые»¹.

В рисунках Кукрыниксов 1938—1939 годов наблюдается отход от приемов излишне условной символики и ясно выраженное стремление к конкретизации образов. Художники начинают ограничивать себя в выборе аксессуаров и в изображении подробностей, сдерживать излишнее увлечение собственной остроумной выдумкой. Их карикатуры становятся композиционно более собранными и брос-

¹ Кукрыниксы. Наша школа.— «Литературная газета», 5 мая 1937 г.



*Кукрыниксы. ...И в хвост и в гриву.
Тушь. «Правда», 10 января 1938 года.*

кими. Подписи приобретают характер краткой сентенции-афоризма. В каждом рисунке начинает выделяться кульминационный пункт изображения, в котором раскрывается содержание сатирического образа. Чаще всего эту роль выполняют точно найденные жесты одной или нескольких фигур, мгновенно доводящие до зрителя замысел художников.

В эти годы сильно изменился и графический почерк Кукрыниксов. Их рисунок окреп, линия стала более точной и выверенной, исчез неопределенный, извилистый, пучкообразный штрих.

Черты зрелого стиля художников ярко обнаруживаются в таких карикатурах, как «...И в хвост и в гриву» (стр. 481), «Ось-то ось, а рыбку врозь», или «К укреплению итало-албанской дружбы». Второй рисунок (стр. 483) изображает двух рыбаков на мостках — Гитлера и Муссолини. Гитлер уже имеет на веревочке несколько

пойманных рыб, а в настоящий момент он выудил большую рыбу — Австрию. Вытягивая из воды удочку, он одновременно сапогом сталкивает с мостков Муссолини. В карикатуре нет ничего лишнего. Вся ситуация уясняется с одного взгляда. Этому служат композиционная собранность рисунка, четкие очертания предметов и безукоризненно точная жестикация главного действующего лица — Гитлера. Предельно лаконичный характер носит третья карикатура. Очертания карты Италии уподоблены фигуре свирепого льва, грозно разевающего пасть на маленькую Албанию, контуры границ которой, в свою очередь, напоминают кролика.

В 1939 году Кукрыниксы создали несколько остроумных карикатур на тему гонки вооружения в Западной Европе и в США. Примером может служить выразительный рисунок «Американские пушечные фабриканты на старте» («Правда», 26 октября 1939 г.), открывающий собой ряд блестящих карикатур, посвященных агрессивной политике США.

Все эти работы свидетельствовали о наличии уже в то время у художников глубоко продуманной системы сатирического изображения.

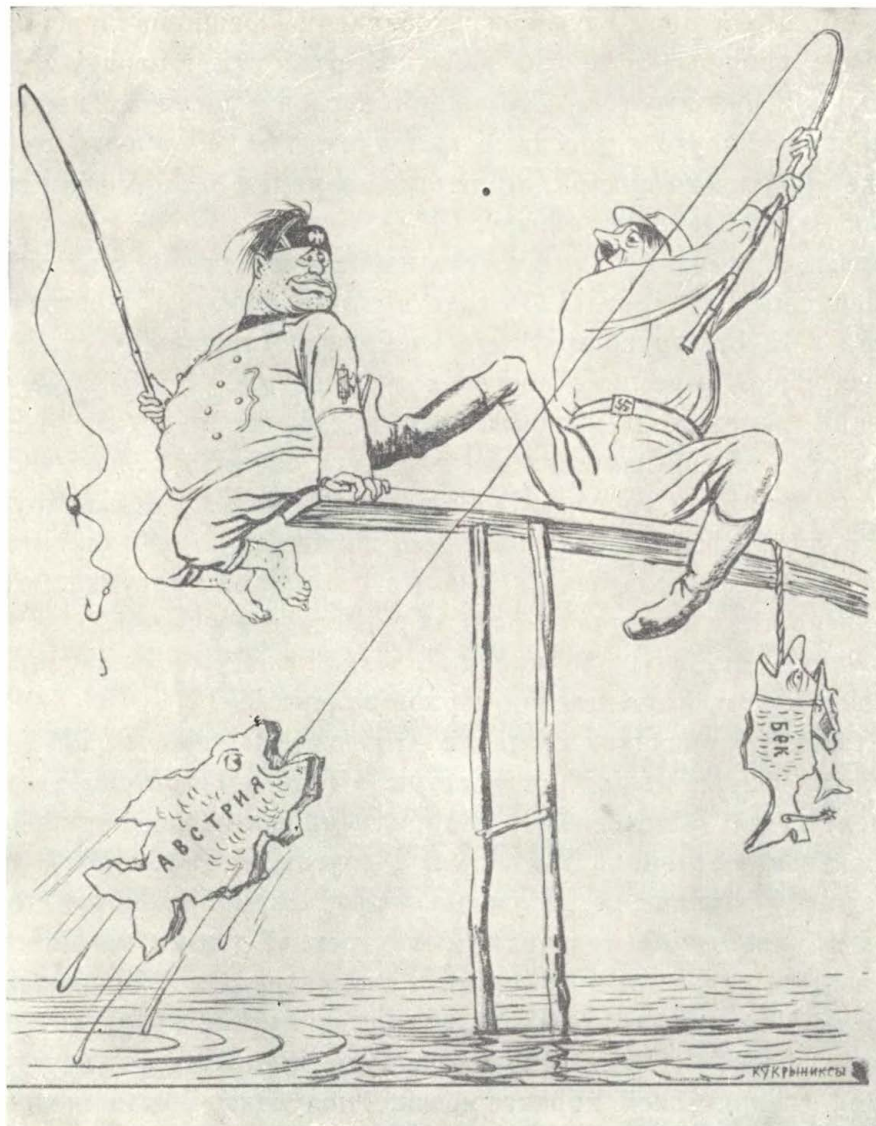
Развитие новых качеств политической карикатуры в творчестве Кукрыниксов приводило к тому, что газетный рисунок начинал не только выполнять роль сатирической иллюстрации определенного события, но в то же время становился художественным образом, который обладал самостоятельной ценностью и мог сохранять свое значение на долгие годы.

Наряду с работой в газетах, Кукрыниксы систематически сотрудничали в «Крокодиле», а также неоднократно выступали с сериями политических рисунков на отдельные специальные темы или сатирических иллюстраций. Из последних следует выделить блестящие иллюстрации к книге С. Маршака «Акула, гиена и волк»¹.

Журнальные и книжные рисунки Кукрыниксов, а также оригиналы их газетных карикатур, экспонировавшиеся на выставках, давали возможность зрителю познакомиться с тем, как тонко и мастерски способны были использовать художники цвет — обычно они строили рисунок на простейших красочных сочетаниях, на чистых, звучных тонах, которые усиливали общее впечатление собранности и ясности изображения.

В газетах продолжали в эти годы сотрудничать также Д. Моор и В. Дени. Характер сатиры этих двух художников значительно отличался от того стиля сатирического рисунка, который разрабатывали Б. Ефимов и Кукрыниксы. Д. Моор и В. Дени во многом придерживались принципов искусства карикатуры предшествующего периода, в первую очередь эпохи гражданской войны. Стиль их произведений определялся также теми традициями, которые сложились у них в процессе работы над сатирическим плакатом. Газетные рисунки Моора и Дени в значительной мере носили плакатный характер. Эти художники не ставили перед собой задачи всестороннего охвата политических событий и многогранной их характеристики, не прибегали в своих изображениях к приему развернутого повествования.

¹ С. Маршак. Акула, гиена и волк. М., 1937.



*Кукрыниксы. Ось-то ось, а рыбку врозь.
Тушь. «Правда», 28 марта 1938 года.*

Их сферой была остро гротескная, броская, мгновенно доходящая до зрителя сатира, дающая общую оценку крупным явлениям политической жизни. Шаржи их были собирательными, совершенно лишенными элементов персонификации и потому несколько отвлеченными. Стремление художников к простоте, лаконизму и доходчивости иногда осуществлялось за счет конкретности изображения, подчас приводя его к излишнему упрощению.

В. Дени работал теперь в газетах нерегулярно. Большинство его рисунков появилось на страницах газет в 1935—1936 годах. В это время он теснее всего был связан с газетой «Красная звезда».

Главной темой для Дени служило разоблачение фашизма и войны. Вся сила его сатиры была направлена против действий стран оси, в первую очередь против германской и японской агрессии. Художник в своих рисунках использовал преимущественно подчеркнуто гротескные символические метафоры, изображая фашизм в облике уродливого дикаря, страшного зверя и т. п., при этом неоднократно возвращаясь к раз найденному образу.

Характерным примером политических карикатур Дени этих лет может служить рисунок, помещенный 18 марта 1934 года в газете «Рабочая Москва» (выполненный совместно с Н. Долгоруковым), где изображен страшный человек со свастикой на лбу на фоне тюремных построек и виселицы. В зубах он держит счет, регистрирующий раненых и арестованных в странах капитала и колониях за 1933 год. Над его головой занесена могучая рука рабочего со знаменем-призывом: «На борьбу с фашистским террором!» Весь строй рисунка, декларирующего, дающего острую политическую оценку явлению, носит плакатный характер. Графические приемы, которыми пользовался Дени, в его лучших рисунках содействовали впечатлению ясности и определенности образного содержания. Основными средствами выражения ему служили крепкий, четкий контур и упрощенная контрастная моделировка форм, выполненная черной заливкой.

Немало газетных рисунков создал в эти годы Д. Моор. В 1934—1935 годах Моор систематически помещал карикатуры в газетах «Комсомольская правда», «Советское искусство», «Совхозная газета», «Социалистическое земледелие», «Экономическая жизнь», «Вечерняя Москва» и в других. В 1936—1937 годах количество его газетных рисунков резко уменьшилось. Внимание Моора делилось между темами международной политики и внутренней жизни нашей страны, чаще всего связанными с сельским хозяйством и антирелигиозной пропагандой.

В рисунках Моора гротеск подчас принимал крайне преувеличенную форму. Образная сила более ранних рисунков художника теперь нередко уступала место внешней сатирической характеристике, получавшей излишне экспрессивный оттенок¹.

К числу достижений Моора следует отнести то, что он чаще других использовал в одном рисунке мотив столкновения отрицательных и положительных политических сил, к которому впоследствии постоянно стали прибегать и другие советские сатирики. Были у Моора в эти годы и рисунки в стиле его широко известного превосходного плаката «Помоги», воплощавшие трагические образы. Таков, например, рисунок «Незаметные герои войны» («Крокодил», 1934 г., № 20—21).

В области антирелигиозной карикатуры лучшие достижения художника к этому времени остались позади. Появившаяся у него тенденция к излишней утрировке отрицательных персонажей сказывалась здесь сильнее всего. Из числа довольно

¹ См. рисунки в газете «Социалистическое земледелие» от 23 февраля, 1 марта и 7 ноября 1934 г. и другие.

многочисленных его карикатур, публиковавшихся в «Безбожнике», лишь отдельные сохранили в дальнейшем свое художественное значение.

В эти годы Моор выполнил несколько плакатов («Трудящийся, будь на чеку!», 1936 г., «Вырвем 8 юношей-негров из лап палачей» и другие). Работал он также в области иллюстрации — к сказке М. Салтыкова-Щедрина «Соседи» (1934 г.), к книге А. Барбюса «В огне» (1938 г.). Господствующим графическим приемом Моора служила избранная им еще в предшествующие годы «черно-белая» манера, при которой рисунок строился на контрастах черных и белых линий и пятен. Другие цвета привлекались весьма редко; так, в отдельных случаях вводилось красное пятно, изображавшее кровь, и т. п. Эта графическая манера иногда давала Моору возможность добиться наглядности и выразительности рисунка (особенно в тех случаях, когда была необходимость в контрастных сопоставлениях), но она же нередко приводила к нарочитому схематизму изображений.

В 1934—1941 годы советская сатирическая графика сильно расширила сферу своей деятельности. Целый ряд карикатуристов работал над внутренними темами — хозяйственными и общественными — как широкого, так и более частного характера. По своей направленности эта работа была очень важной, имела большое политическое и воспитательное значение. Однако, как уже было отмечено, в отношении агитационной силы и образной значительности карикатура на внутренние темы сильно отставала от карикатуры на темы международные. Она не обладала той глубиной реалистического раскрытия явлений, которая была присуща последней. Выбор тем нередко носил здесь случайный характер, приемы сатиры оказывались более поверхностными, образы часто имели недостаточно конкретный характер.

Центром политической карикатуры на внутренние темы был журнал «Крокодил». Но она находила себе широкое применение и в газетах. Несколько художников систематически, изо дня в день, помещали на газетных полосах рисунки, посвященные недочетам хозяйственной жизни. Нередко эти мастера были связаны с органами печати специальных профилей («Экономическая жизнь», «Финансовая газета», «Советский спорт»), что отчасти определяло направленность их работы. Среди художников этого круга в первую очередь следует назвать И. Семенова и К. Елисеева, создававших карикатуры в огромном количестве, работавших в манере непринужденного и легкого гротескного рисунка с четким штрихом и схематично упрощенным действием.

И. Семенов¹ во второй половине 30-х годов был связан с газетой «Комсомольская правда». Своими остроумными рисунками он отражал повседневную жизнь молодежных организаций и вместе с комсомольскими журналистами высмеивал те или иные недостатки.

¹ Семенов Иван Максимович (род. в 1906 г.). Учился в Ростове-на-Дону сначала в Медицинском институте, потом в Художественном техникуме (1926). В 1926—1932 годах сотрудничал в газете «Молот» в Ростове-на-Дону. С 1932 года начал работать в «Комсомольской правде», с 1941 года — в «Крокодиле».

Искусство И. Семенова, очень доходчивое и полное юмора, отличается большим остроумием и гибкостью: художник обладает способностью забавно и остро высмеять отрицательное явление, метко попасть в его наиболее уязвимое место. В те годы он был одним из пропагандистов широко распространенного жанра советской карикатуры, включающей изображение многочисленных фигур и смешных подробностей. Такого рода рисунки получались у него весьма занимательными и полными здорового юмора¹.

К. Елисеев², чаще всего печатавшийся в «Экономической жизни», уделял преимущественное внимание финансовым вопросам, бичуя бюрократизм, волокиту, взяточничество, разного рода финансовые злоупотребления.

Сатира К. Елисеева в первую очередь строилась на условном образе отрицательного персонажа (растратчика, волокиты и т. п.), уродливого и смешного, совершающего разные нелепые действия. Художник нередко высмеивал в своих карикатурах реальные происшествия и изображал определенных людей, не прибегая, однако, к приемам сатирического портрета. Семенов и Елисеев успешно работали и в области карикатуры на международные темы.

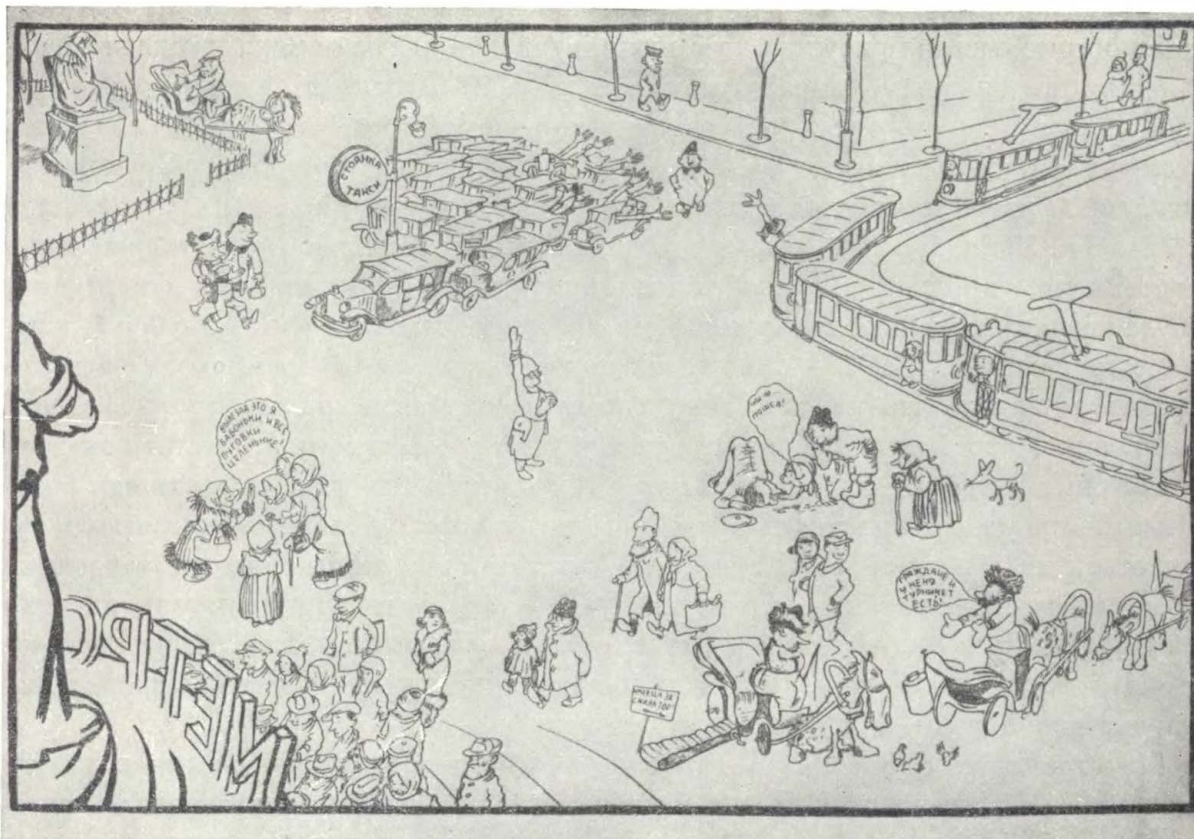
Над бытовыми темами работал также А. Каневский, многократно выступавший со своими карикатурами в «Крокодиле». Однако основным для этого талантливой, но в те годы работавшего еще очень неровно мастера было искусство книжной иллюстрации.

В ленинградских газетах («Ленинградская правда», «Красная газета», «Крестьянская правда», «Смена», «Спартак») систематически появлялись карикатуры В. Гальбы³, откликавшегося на самые разнообразные темы внутренней и международной жизни. Стиль сатиры Гальбы несколько отличался от стиля московских газетных графиков, так как художник обычно придерживался в те годы более условной манеры изображения. Основу его карикатур составляли крайний гротеск и гипербола. От опасности чрезмерного схематизма Гальбу обычно спасала динамичность его графических приемов — рисунка и композиции. В его карикатурах действие всегда разворачивалось стремительно. В течение 1938—1940 годов Гальба почти все свое внимание посвящал международной тематике. Ряд его политических рисунков этого времени можно отметить как несомненные удачные работы художника (см., например, ряд карикатур 1938 года в «Красной газете»).

¹ См., например, рисунок, критикующий безобразное обслуживание пассажиров на пристани Краснодар («Молот», 28 сентября 1934 г.), или рисунок, посвященный открытию московского метрополитена («Комсомольская правда», 16 мая 1935 г.; *стр.* 487).

² Елисеев Константин Степанович (род. в 1890 г.). Окончил рисовальную школу Общества поощрения художеств (1915) в Петрограде. Затем учился в Академии художеств (1918) и в московском ВХУТЕМАС (1922). Сотрудничал в журналах «Красный перец», «Лапоть», «Крокодил», в газетах — «Правда», «Известия», «Рабочая Москва», «Экономическая жизнь» и других. Работал как иллюстратор, художник театра и кино.

³ Гальба (Гальберштадт) Владимир Александрович (род. в 1908 г.). Его творческий путь начался карикатурами на бытовые темы в ленинградских газетах и журналах. В годы Великой Отечественной войны Гальба, находясь в Ленинграде, активно работал в газете «Ленинградская правда», в «Боевом карандаше» и «Окнах ТАСС».



*И. Семенов. Вчера в 7 часов утра. Первый день в метро.
Тушь. «Комсомольская правда», 16 мая 1935 года.*

Уже указывалось, что главная масса сатирических рисунков на внутренние темы сосредоточивалась на страницах журнала «Крокодил». В середине 30-х годов именно этот вид карикатуры количественно господствовал в журнале. Начиная с 1936 года, в связи с широко развернувшейся борьбой советских художников против наступления фашизма, в «Крокодиле» резко возросло число рисунков на международные темы.

К этому времени определился уже почти не менявшийся круг художников, образовавших постоянное ядро сотрудников журнала. Как и в прежние годы, «Крокодил» время от времени посвящал отдельные номера специальным темам, выдвинутым жизнью; в таких случаях художники коллективно создавали соответствующие серии рисунков. Подобные номера были посвящены выступлениям руководителей советского государства против зарубежных критиков проекта нашей Конституции, XVIII съезду партии, юбилейным датам, связанным с классиками русской литературы. Были выпущены номера, посвященные советским детям, почте, советской архитектуре, вопросу о бдительности, критике различных недостатков и т. п. Затрагивая важные стороны советской действительности, журнал старался идти

в ногу с жизнью. Успехи журнала в этом отношении были неровными. Иногда возникали острые, меткие рисунки, но бывало и так, что целые номера журнала загружались второстепенным, случайным материалом. Во многих карикатурах на внутренние темы не ощущалось попытки найти новые пути, ведущие к созданию в сатире реалистического образа. В 1934—1935 годах на страницах «Крокодила» появлялось много схематичных, мало выразительных рисунков. Ряд художников (А. Радаков, Н. Радлов, Ю. Ганф и другие) часто прибегал к приему «рассказов в картинках», наполняя свои изображения упрощенными, условными фигурками, не обладавшими силой сатирических образов, способных воплощать глубокое жизненное содержание. В 1937—1941 годах подобных рисунков в «Крокодиле» стало появляться значительно меньше. Усиленно проводившаяся борьба с формализмом, под знаком которой проходило тогда все развитие советского искусства, оказала положительное влияние и на карикатуру «Крокодила», побудив художников больше внимания уделять раскрытию идейного содержания, положенного в основу сатирических изображений. В «Крокодиле» усиливаются реалистические тенденции и ведется борьба со штампами в карикатуре. Однако это прежде всего находило себе выражение в рисунках на международные сюжеты; карикатуры на внутренние темы часто по-прежнему были недостаточно острыми, а содержащиеся в них сатирические образы — недостаточно отточенными.

На страницах «Крокодила» наиболее плодотворно выступали в эти годы три художника: М. Черемных, К. Ротов и впервые выдвинувшийся тогда молодой рисовальщик Л. Сойфертис.

Самой сильной стороной творчества Черемных как мастера бытовой сатиры является наличие у него собственного изобразительного метода и своих принципов подхода к жизненным явлениям, исходя из которых художник отбирает материал для рисунков. В выборе тем он ориентируется прежде всего на то новое, что характеризует жизнь советской страны, одновременно критикуя все, что мешает росту этого нового. Поэтому большое место в его искусстве занимают положительные образы. Черемных показывает жизнь колхозной деревни, новые отношения между людьми, счастливую судьбу советской женщины, многократно возвращаясь к разным сторонам одной и той же темы. Одновременно он высмеивает бюрократов, разгильдяев и бездельников, с подлинным юмором демонстрируя их «дела»¹. Несколько рисунков в «Крокодиле» и довольно большое число в «Безбожнике» художник посвятил темам антирелигиозной пропаганды.

Черемных как рисовальщик работал в это время преимущественно при помощи свободного рисунка, обычно подцветенного акварелью или цветными карандашами. Нередко ему удавалось создавать простые, жизненные, реалистические изображения (одно из лучших — цветная акварель «Казачата»; *стр.* 489). Однако бывали случаи, когда его рисунки носили либо схематичный, либо небрежно рас-

¹ См., например, следующие рисунки Черемных в «Крокодиле»: «Трудность обучения» (1936, № 32), «Генеральский оклик» (1937, № 29—30), «Все в порядке» (1937, № 9) и другие.



*М. Черных. Кавказцы.
Акварель, гуашь. «Крокодил», 1936 год, № 15 (обложка).*

пльвчатый или излишне упрощенный характер, что снижало их художественное качество. Сильнее всего эти недостатки проявлялись в антирелигиозных карикатурах, находивших себе место на страницах журнала «Безбожник».

Черемных выступал в эти годы и в области книжной графики¹. Мастер продолжал работать также над политическим плакатом на международные темы; к последним он обращался иногда и в своих журнальных рисунках.

Очень оживляли журнал «Крокодил» остроумные рисунки К. Ротова². В 1935 году художник помещал в «Крокодиле» преимущественно карикатуры, в которых высмеивал хозяйственные неполадки или прославлял новые явления

¹ Он иллюстрировал сочинения М. Салтыкова-Щедрина («Мелочи жизни», 1936 г.; «Сказки», 1937 г.; «Пошехонская старина» и «Помпадуры и помпадурши», 1939 г.) и рассказы А. Чехова (1939—1940 гг.).

² Ротов Константин Павлович (1902—1959). В 1916—1920 годах учился в Ростовском художественном училище. С 1922 года работал в «Крокодиле». В 1922—1940 годах печатался также в «Правде», «Гудке», «Прожекторе», «Огопье», «Смехаче», «30 дней», «Лапте» и других.



*К. Ротов. От одного права я охотно бы отказался — от права на труд.
Акварель, тушь. «Крокодил», 1936 год, № 17.*

нашей жизни. Быстрым тонким контуром, почти не прибегая к моделировке, Ротов обрисовывал фигуры людей, предметы, пейзаж. Раскраска его рисунков была упрощенной, построенной на сочетании двух — трех локальных цветов. Однако простота графических приемов не приводила к схематизму. Ротов принадлежал к числу тех художников «Крокодила», чьи карикатуры неизменно сохраняли аромат подлинной жизненности (стр. 490).

В рисунках Ротова читатель журнала мог встретить изображение того, как высоко в воздухе пожимают друг другу руки девушка-парашютистка и прыгающий с трамплина молодой лыжник («Крокодил», 1935, № 3), или как средних лет мужчина, купаясь в проруби, предостерегает своего приятеля против мытья в бане, так как там «можно замерзнуть» («Крокодил», 1935, № 2). Карикатуры Ротова, заполненные огромным числом мелких фигурок и деталей, насыщены комизмом, который все более выявляется по мере того, как зритель рассматривает эти рисунки-рассказы.



Л. Со́йфертис. Лучший выход. Тушь. «Крокодил», 1936 год, № 24.

Удачным был его рисунок «Мелочи спортивного сезона», на котором представлен американский стадион после спортивного состязания, сплошь усыпанный оторванными головами, руками и ногами («Крокодил», 1936, № 11). Начиная с 1936 года, художник все чаще стал обращаться к международной тематике. Привлекал к себе внимание сильный рисунок Ротова «Кровавые псы мирового фашизма» («Крокодил», 1937, № 13), изображающий могучую фигуру испанского рабочего, который отбивается от гнусного хищника — Франко.

Из числа произведений художников «Крокодила», разрабатывавших преимущественно бытовые темы, следует выделить рисунки тогда еще молодого, только что вступившего в ряды советских графиков Л. Со́йфертиса¹.

Излюбленными мотивами Со́йфертиса были небольшие жанровые сценки, выхваченные из окружающей жизни, либо дававшие повод к сатире, либо отличавшиеся какой-либо особой характерностью (стр. 497). Чаще всего в этих талантливых рисунках подвергались осмеянию всяческие пережитки прошлого, в первую

¹ Со́йфертис Леонид (Вениамин) Владимирович (род. в 1911 г.). В 1928—1931 годах учился в Харьковском художественном институте (не закончил), сотрудничал в газете «Комсомолец Украины». С 1931 года работал в Москве в «Комсомольской правде», в журналах «Смена», «30 дней», «Прожектор». С 1934 года является постоянным сотрудником «Крокодила».

очередь элементы мещанства, остатки буржуазного уклада в быту, поведении и внешнем облике некоторых советских граждан. Иногда он брал сюжетом для рисунка какой-либо мелкий жизненный недочет, указывая на него в подписи, а в самом изображении выводил такие типы и показывал такую бытовую обстановку, которые давали ему возможность остроумно высмеять обывательские вкусы и привычки определенной категории людей.

В 1934—1936 годах рисунки Сойфертиса при всем их остроумии еще бывали неточными, а иногда и излишне шаржированными. Но уже начиная с 1936 года он стал помещать на страницах «Крокодила» одну за другой яркие, запоминающиеся зарисовки.

Сойфертису свойственна чрезвычайно индивидуальная манера рисунка, позволяющая с первого взгляда узнать его руку. В основу его изображений положен тонкий перовой или карандашный штрих, живой и темпераментный, нарочито лапидарный, но в то же время обладающий большой выразительностью. С помощью характерных длинных линий и мягких моделирующих форму пятен художнику удается метко передавать особенности своих моделей, воссоздавая жизненные типы, позволяющие судить о профессии людей, их месте в обществе, характере или настроении. Мастеру бывает достаточно какой-либо одной остро подмеченной детали — подробности костюма, позы, движения и т. п. для того, чтобы обрисовать человека определенной эпохи и душевного склада. Эта острота взгляда художника-наблюдателя в сочетании с точностью руки рисовальщика, воспроизводящей на бумаге увиденное с поистине артистической легкостью, и в последующее время остаются самой сильной стороной Сойфертиса. К этому надо прибавить мягкий, порой исполненный лиризма юмор, за которым ощущается большая любовь к людям (особенно в изображении детей, к ним часто обращается художник, *стр.* 493; «Крокодил», 1937, № 28; 1939, № 5 и другие).

Качество художественного оформления «Крокодила» в течение всех этих лет сильно повышалось в связи с тем, что в журнале повседневно сотрудничали ведущие мастера политической газетной карикатуры — Б. Ефимов и Кукрыниксы, помещавшие на его страницах превосходные рисунки.

Весьма важным явлением, которое обязано своим рождением «Крокодилу», стало развитие нового вида политической графики, имевшего перед собой широкое будущее, — рисунка, посвященного жизни и борьбе рабочего класса в капиталистических странах. Пионером этого рода графики явился Л. Бродаты¹. На протяжении всего описываемого периода, из номера в номер, Бродаты помещал рисунки, изо-

¹ Бродаты Лев Григорьевич (1889—1955). Учился в Школе живописи и рисования в Вене (1905—1910) и Венской Академии художеств (1910). До 1917 года работал в качестве иллюстратора и карикатуриста в разных изданиях сначала за границей, а потом в Петрограде. В 1918 году появились его первые карикатуры в «Правде». В 1919 году был в рядах Красной Армии. В 1920—1930 годах работал в Ленинграде в «Окнах сатиры Роста» (1920) и в журналах «Красный Ворон», «Смехач», «Бегемот» и «Ревизор» (1922—1930). В 1930—1932 годах преподавал в Полиграфическом институте в Москве. С 1932 года был постоянным сотрудником «Крокодила».

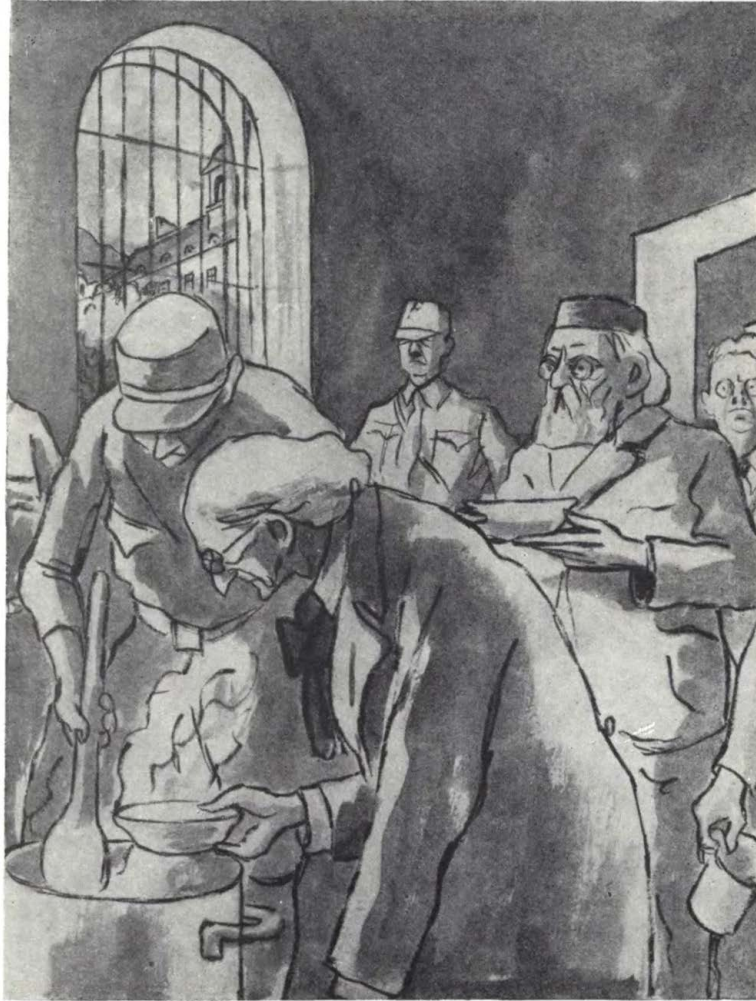


*Л. Со́йфертис. Прямо удивляюсь, тетенька, постоянному покупателю — и никакого кредита...
Тушь. «Крокодил», 1937 год, № 23.*

бравшие тяжелую жизнь трудящихся в капиталистических странах, и борьбу народов за свободу.

Художник рисовал немецкого врача, дающего безработному советы поменьше работать и соблюдать строжайшую диету; нищего, видящего в студентах германского университета свою смену, и т. п.

В 1936 году темы его рисунков стали еще более острыми. Он рассказывал о разгроме студенческого движения в Пекине («Крокодил», 1936, № 6), о погроме в Палестине (там же, 1936, № 14), о том, как немецкие профессора, сидя в тюрьме, «справляют» юбилей Гейдельбергского университета (стр. 494). В том же году художник откликнулся на начало фашистской интервенции в Испании. В № 29



*Л. Бродаты. Скромное торжество.
(Юбилей Гейдельбергского университета).
Акварель, тушь. «Крокодил», 1936 год, № 20.*

«Крокодила» за 1936 год он поместил драматический рисунок «Кастильские рыцари: женщины вперед!!!», где изображены солдаты, штыками подгоняющие впереди себя женщин, которые падают, погибая; в № 33 — рисунок, представляющий группу испанских республиканцев на баррикадах. В 1937 году рядом с сюжетами из испанской и абиссинской войн большое место заняла тема героической борьбы китайского народа против японской агрессии. На рисунках Бродаты можно было видеть трупы, валяющиеся на улицах, разрушенные дома, дымящиеся развалины, красноречиво свидетельствовавшие о бесчинствах империалистических «хозяев» в Китае.

Бродаты первым начал разрабатывать вид сложного рисунка на политическую тему — с пейзажем, реальным пространством и т. п., чего не делали Ефимов,



*Ю. Ганф. Профессиональная неприязнь.
Акварель, тушь. «Крокодил», 1936 год, № 36.*

Кукрыниксы, Моор и другие. Впоследствии рисунок такого рода завоевал важное место в творчестве многих выдающихся мастеров несатирической политической графики. Бродаты удалось создать изображения, исполненные подлинного драматизма и большого психологического напряжения, прекрасно нарисованные и красивые по цвету. Сложную действенную сцену он стремился передать с помощью двух — трех линий или нескольких красочных пятен. Там, где это художнику удавалось, он добивался большой выразительности.

Из числа мастеров, уже в 30-х годах работавших над аналогичной тематикой, следует отметить Ю. Ганфа¹. Так, в ряде случаев Ганф обращался к теме тяжелой жизни безработных в Европе. Можно указать на его рисунок «Горькая память».

Ганф в этот период так же, как раньше, работал чрезвычайно интенсивно, постоянно помещая свои рисунки в газетах и в каждом номере «Крокодила».

¹ Ганф Юлий Абрамович (род. в 1898 г.). Учился в Харьковском университете (1916—1920) и в московском ВХУТЕМАС (1922—1924). В 1921—1922 годах работал в украинских, а с 1924 года в центральных журналах и газетах: «Правде», «Комсомольской правде», «Крокодиле», «Огоньке» и других.

Разрабатывая самые разнообразные, как внутренние, так и международные темы, он прибегал к различным графическим приемам. Среди его рисунков в те годы можно было встретить и схематичные наброски одной — двух фигур, и акварели, сделанные в манере Бродаты, и аккуратно раскрашенные яркие картинки с четким контуром, и черные контурные изображения с развернутым действием, напоминающие работы Б. Ефимова, и сложные многофигурные композиции, наполненные множеством подробностей (стр. 495). Пожалуй, больше всего ему удавались изображения последнего рода. Обладая мастерством выдумки, умея насытить рисунки множеством остроумных деталей, сделать их смешными и интересными, Ганф явился одним из создателей определенного типа карикатуры, время от времени появлявшегося в советской сатирической графике на протяжении всей ее истории. Нередко такие карикатуры были связаны с подведением итогов какому-либо периоду или каким-либо событиям. Художник разнообразил сатирическую выдумку, изображая события международной жизни в виде незамысловатых сценок, где фигурировали реакционные политические деятели разных стран. Рисунки такого рода отличались остроумием, были доходчивы, злободневны и актуальны.

В советской сатирической графике 1934—1941 годов ощущалось настоящее биение творческой мысли, она несла на себе печать подлинного художественного вдохновения, была пронизана высоким политическим пафосом. Путь, пройденный за эти годы карикатуристами, оказался значительным и плодотворным. Их произведения получили в это время широкое признание как действенное и передовое искусство, идущее в ногу со стремительно развивающейся жизнью.



В развитии искусства плаката на протяжении 1934—1941 годов не было той творческой целеустремленности и того неуклонного поступательного движения вперед, какие были в развитии газетной и журнальной карикатуры этих лет. Плакат развивался медленно с немалыми сложностями и частыми срывами.

К числу безусловных завоеваний плакатного искусства нужно отнести расширение его тематического диапазона и сферы влияния. Тематика плаката второй половины 30-х годов всецело определялась теми большими событиями, которыми были столь богаты эти годы. Принятие новой конституции, первые выборы, проведенные на ее основе, XVIII съезд партии, стахановское движение, борьба за овладение техническими знаниями, закрепление за колхозами земель на вечное пользование, героические эпопеи челюскинцев и папанинцев, беспосадочные перелеты через Северный полюс в Америку и многое другое находило отражение в плакатах. Большое место в плакатном искусстве занимали волнующие темы международной жизни. Создавались плакаты, направленные против мировой реакции и агрессии и призывавшие угнетенные народы к солидарности в их борьбе за независимость и свободу. Здесь свое гневное слово сказали в первую очередь мастера сатирического плаката, широко развитого в этот период.

В творчестве плакатистов стали менее заметны те недостатки, против которых было направлено постановление ЦК ВКП(б) 1931 года о плакатной литературе¹.

В частности, следует отметить, что из плакатного искусства почти полностью исчезли пережитки буржуазного рекламного плаката, которые проскальзывали только в отдельных фотомонтажных изображениях и то, как правило, не позже 1934—1935 годов.

Однако, разрабатывая актуальные и нужные темы, художники далеко не всегда умели находить для них соответствующее образное воплощение. Средний художественный уровень плаката еще отставал от требований, предъявлявшихся советским народом. В результате в то время сложилось такое положение, когда плакатное искусство двигалось вперед преимущественно благодаря единичным, верным по своим тенденциям произведениям, которые, отличаясь более высоким качеством, тем не менее не определяли общего лица плаката, а терялись в огромной массе средней плакатной продукции. Со временем же оказалось, что именно эти листы и являются наиболее ценным из всего созданного в плакате 1934—1941 годов и что они сохранили свое художественное значение, войдя в историю советского искусства.

Движению вперед советского плаката сильно мешала путаница в понимании «плакатной специфики», т. е. тех художественных законов и средств выражения, которые отличают плакат от других видов изобразительного искусства. Верное положение о том, что такие свойства плаката, как образная концентрированность, подчеркнутая наглядность представленных действий и жестов, лаконизм и обостренность композиции, четкость рисунка и декоративность цвета, должны решаться иначе в плакатном искусстве, чем, например, в станковой картине, было подхвачено формалистами, которые тянули плакат к абстрактному схематизму и выступали против использования в плакатах реалистических приемов характеристики даже в их специфически плакатном виде. В результате, под видом специфики плаката культивировались нарочитая условность образов, схематизм в трактовке фигур и их окружения, плоскостность формы, упрощенность рисунка и цвета. Также неверно понималась условность, допустимая в плакате и являющаяся одним из характерных его свойств. Эти элементы условности (сопоставление отдельных частей изображения, выдержанных в разных масштабах, объединение на одном листе сцен из разновременных событий, аллегоризм и гротескность образов и т. п.), которые при использовании их в интересах выражения подлинного смысла плакатного образа способны значительно повысить его агитационную выразительность, теперь нередко применялись формалистически, вне связи с содержанием плаката, и трактовались как самодовлеющие приемы.

Перед глазами большинства плакатистов постоянно стоял некий условный образец плаката, от которого они боялись отступить. Доминировало несколько

¹ См.: «История русского искусства», т. XI, стр. 444—445.

основных, общепризнанных и широко распространенных типов плаката — праздничного, производственного, оборонного и т. д., многократно повторявшихся с небольшими вариациями. Чрезвычайно ощутимым было почти полное отсутствие в плакатном искусстве образа реального советского человека, место которого обычно занимали схематические фигуры, далекие от природы.

Особенно охотно плакаты обращались в этот период к общеполитическим темам, которые они трактовали преимущественно в декларативном плане. Здесь наиболее часто встречалось повторение одних и тех же мотивов. Так, часто изображались две — три идущие на зрителя крупные фигуры, за спиной у которых открывалась схематически нарисованная панорама социалистического города или колхозных полей. В этом же плане решались плакаты, посвященные праздникам 1 Мая и Великой Октябрьской революции. Такие плакаты включали прекрасные лозунги, прославлявшие дружбу народов Советской страны, достижения революции; в качестве сопровождающих текстов художники часто привлекали цитаты из выступлений руководителей партии и правительства. Однако эти тексты жили на плакатных листах независимо от изображений как зрительно (обычно они располагались внизу или наверху на специально отведенных для них полосах), так и в смысловом отношении. Слова воздействовали на зрителя сами по себе, художники часто не искали решения, при котором изображение и текст были бы органически связаны, совместно составляя целостный плакатный образ. Лучшими оказывались те плакаты, в которых вопреки схематизму фигур художникам удавалось создать красочные, нарядные изображения, передающие ощущение подъема и праздничности. В этом отношении выделяются работы Н. Долгорукова «Ленин был вождем не только русского пролетариата, не только европейских рабочих, не только колониального Востока, но и всего трудящегося мира земного шара» (1937 г.); Н. Денисова и Н. Ватолиной «Партия и Ленин близнецы — братья» (1940 г.); И. Тоидзе «Вперед к мировому Октябрю!» (1935 г.) и некоторые другие.

Трудности, встававшие на пути развития советского плаката, особенно сказывались тогда, когда перед плакатыстами возникала необходимость изображения конкретных сцен трудовой жизни советского народа. Уже в плакатах, посвященных пропаганде отдельных статей конституции, выявились отмеченные выше недостатки плакатного искусства. Те же недостатки ощущались во многих плакатах на индустриальные и колхозные темы. Здесь особенно резко обнаруживалось господство умозрительного подхода к теме. Выпускалось множество листов с изображениями людей, построенными по одному образцу, в основу которого были положены отвлеченные и упрощенные представления о внешнем и внутреннем облике, якобы свойственном советскому человеку. Так выработались широко распространенные и беспрестанно повторяющиеся штампы в изображении рабочих, колхозников, интеллигентов, красноармейцев. В таких плакатах почти никогда не показывался трудовой процесс; эффектная поза, нарочитый жест призыва не способны были раскрыть реальное жизненное содержание.

Слабые стороны плакатного искусства привлекли к себе особенно пристальное внимание советской общественности в момент выборов в Верховный Совет СССР 12 декабря 1937 года — первых выборов, проведенных на основе новой Конституции. Большинство из выпущенных к этому дню плакатов по своему качеству не отвечало значительности темы. Здесь сказалась и слабость работы ИЗОГИЗ — издательства, в руках которого был сосредоточен выпуск плакатной продукции. Со всей резкостью это было подчеркнуто в редакционной статье «Правды»¹. Отмечая наличие нескольких хороших плакатов (В. Корецкого «За счастливую юность голосует советская молодежь» и Н. Долгорукова «Красная Армия избирает в Верховный Совет»), газета справедливо критиковала ошибочный по своему идейному содержанию и антихудожественный плакат Б. Клинка «Долой поповскую повязку!», слащавый плакат Г. Шубиной с «фокстротной девицей», долженствовавшей символизировать свободную женщину советской страны, и подчеркивала большое значение идейно-художественного качества плакатов.

Из числа вышедших к выборам плакатов тех лет следует отметить красивый плакат Б. Правдина и З. Правдиной «Да здравствует равноправная женщина СССР!» с выразительным женским образом (1939 г.).

Борьба против сложившихся в плакате схем, мешавших его движению вперед, ярче всего обнаруживалась в творчестве нескольких, главным образом молодых мастеров (В. Иванова, А. Кокорекина, В. Говоркова, П. Караченцева). Именно им в первую очередь удалось создать ряд листов, сохранивших свое художественное значение в дальнейшем.

Целый ряд ценных творческих завоеваний, важных для развития плакатного искусства, принадлежал В. Иванову, тогда еще только начинавшему свой творческий путь².

В. Иванов раньше других плакатистов начал вводить в плакат конкретные черты окружающей действительности, живой образ советского человека и реальные жизненные сцены. Он избегал в своих произведениях сложившихся штампов, искал пути разработки реалистического образа, при этом ничуть не игнорируя специфических средств плаката как такового и характерных для плакатного искусства особенностей. Художник сохранял плакату красочность, декоративность и подчеркнутую наглядность композиционного построения, в то же время преодолевая черты надуманности и нарочитой упрощенности. Он правильно использовал элементы плакатной условности, удачно сочетая символизм изображений или их разномасштабность с конкретной достоверностью отдельных фигур,

¹ «Предвыборные плакаты и изогизовские очковтиратели». — «Правда», 18 октября 1937 г.

² Иванов Виктор Семенович (род. в 1909 г.). В 1929 году окончил плакатное отделение Художественного техникума имени 1905 года в Москве, в 1933 году — декоративный факультет Академии художеств в Ленинграде. В 1933—1941 годах работал в киностудиях «Межрабпомфильм» и «Мосфильм» в Москве. С 1932 года начал работу в области политического плаката. В годы войны сотрудничал в «Окнах ТАСС».

пространственностью фонов, пластичностью форм и естественностью тональных отношений.

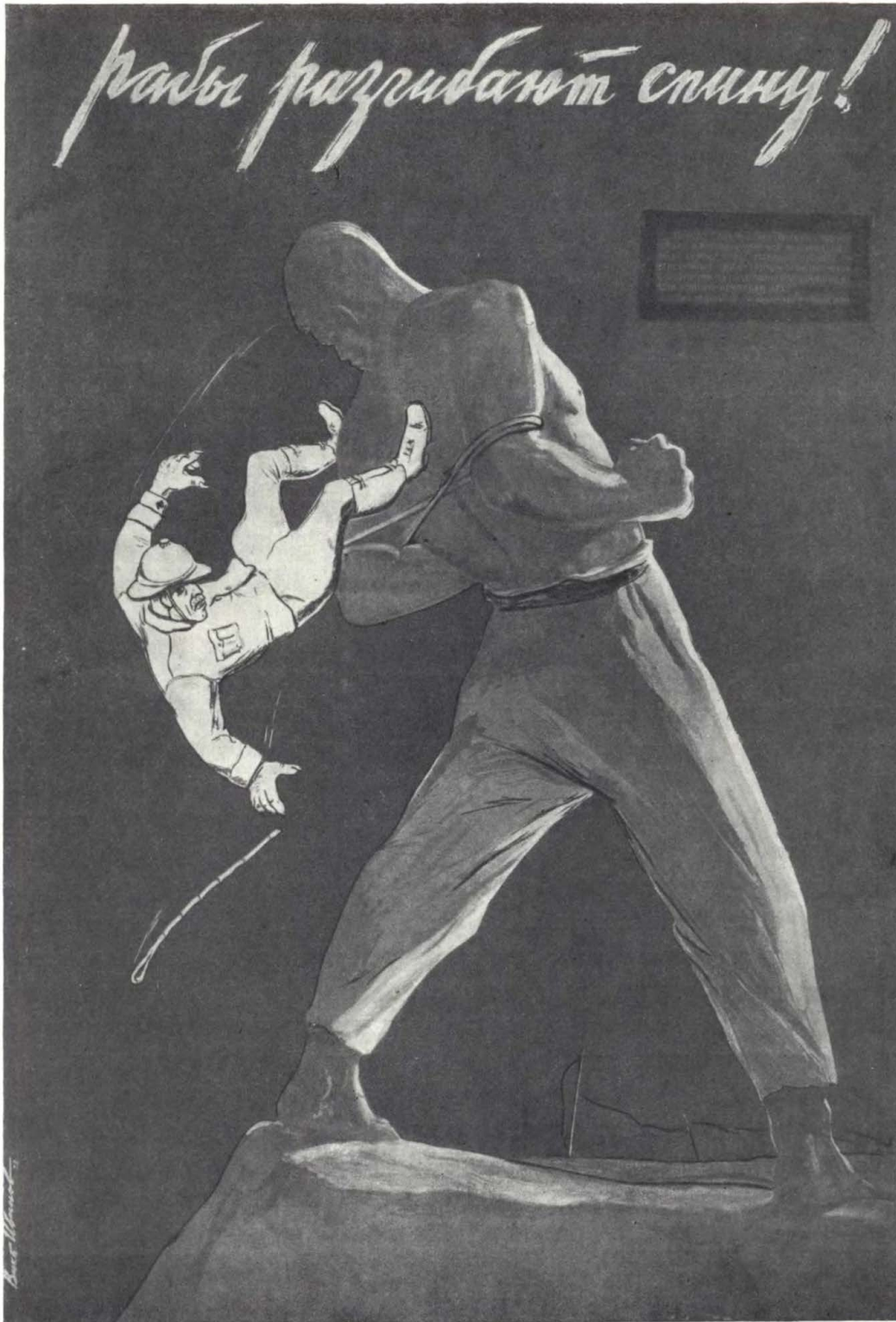
Иванову принадлежало несколько ярких решений важных политических тем. Более всего выделялись в этом отношении два его плаката: «Конституция СССР—интернациональна!» (1937 г.) и «Рабы разгибают спину!» (1938 г.; *стр.* 501). В обоих случаях художнику удалось сочетать аллегорически трактованную тему с выразительными полными жизни образами. В первом листе русский рабочий, узбек и грузинская девушка, на фоне сияния красной звезды соединившие в братском пожатии высоко поднятые руки, обрисованы не как отвлеченные типы, а как конкретные человеческие личности и, одновременно, как характерные представители разных национальностей. Второй плакат изображает силача-негра со связанными руками, который мощным движением плеча сбрасывает с себя в пропасть жалкую фигуру колонизатора. В этом случае художник особенно удачно сочетал специфические плакатные средства выражения — аллегоризм сюжета, обостренную наглядность композиции, построенной на сильном движении центральной фигуры, разномасштабность отдельных частей изображения — с волнующей жизненностью и драматизмом образного строя. Таким же драматизмом и силой живого человеческого чувства был пронизан превосходный плакат В. Иванова, посвященный освободительной борьбе китайского народа («Из уст в уста передается лозунг национальной войны...», 1939 г.).

Попытки решения тех же задач встречались и в работах других плакатистов, хотя носили у них не столь последовательный и настойчивый характер, как у Иванова. Обычно элементы нового как бы стихийно возникали в отдельных произведениях некоторых художников, в то же время почти не затрагивая большинства работ тех же мастеров.

В этом смысле обращали на себя внимание два плаката А. Кокорекина¹, один новогодний — к 1 января 1939 года и другой, посвященный дню авиации (1940 г.). Оба они включали живые группы людей, в обоих реалистически решались пространство и цвет. К ним приближался третий плакат того же художника, выпущенный ко дню физкультурника в 1940 году.

Выделялись своей живостью некоторые работы В. Говоркова. В плакате «Дадим советской стране 150 000 летчиков!» (1937 г.) художник создал целостную, строго продуманную композицию с одной крупной полуфигурой летчика, сидящего за штурвалом и смотрящего на небо, заполненное стремительно летящими эскадрильями самолетов. Неожиданностью выдумки привлекал шуточный плакат Говоркова «Нам нужен водоем!» (1940 г.), где были представлены животные и растения, взывающие к человеку о воде. Этот плакат может служить примером живого остроумного плакатного решения, лишенного всякой рассудочности и надуманности.

¹ Кокорекин Алексей Алексеевич (1906—1959). В 1929 году окончил Художественно-педагогический техникум в Краснодаре. С 1928 года начал работать над киноплакатом. В 1929 году пересел в Москву. С 1930 года работал в области политического плаката.



*В. Иванов. «Рабы разгибают спину!».
Плакат. 1938 год.*

Тема героизма советских людей нашла убедительное выражение в плакате П. Караченцева «Большевистский привет отважным завоевателям Северного полюса!» (1937 г.). Изображение могучего самолета, распростершего свои крылья над Северным полюсом и знаменитой палаткой папанинцев с победоносно развевающимся огромным красным знаменем, давало теме широкое, политически заостренное толкование.

Ряд удачных плакатов на политическую тему принадлежал В. Дени и Н. Долгорукову (см., например, плакат обоих авторов, прославлявший советскую артиллерию, 1938 г.; «Морской флот — могучий страж водных рубежей СССР» Н. Долгорукова, 1937 г.).

В области киноплаката, где в эти годы господствовали трюкачество и назойливая эфффективность образов, нередко переходящие в безвкусицу, также появился один плакат, основные свойства которого резко противоречили этим чертам. Это был плакат Ю. Пименова к фильму «Пышка» по одноименному рассказу Мопассана (1934 г.), содержащий глубоко драматический человеческий образ. Все в этом плакате — поза женщины, выражение ее лица, композиция, цвет, рисунок — отличалось простотой и естественностью, служа единой цели раскрытия психологического содержания образа¹.

Активно работал в этот период в плакатном искусстве мастер книжной иллюстрации И. Тоидзе. Ему принадлежало несколько опытов в области создания плакатного изображения с единой пространственной протяженностью, т. е. в разработке тех приемов, которые получили широкое развитие позже, в плакате Великой Отечественной войны. Тоидзе внес в плакат черты мягкости и живописности, используя свободный штриховой рисунок, который делал основой плакатного изображения, нередко оставляя последнее бескрасочным. В ряде случаев («Ударники полей! За боевую подготовку к большевистской весне!», 1934 г.; «Слава нашей любимой, победоносной Красной Армии!», 1940 г. и другие) этот прием дал хорошие результаты, так как позволил более реалистически разрабатывать человеческую фигуру. Однако следует отметить, что попытка перенесения в плакат черного рисунка не во всех случаях удавалась художнику. Иногда изображению не хватало остроты и броскости, оно смотрелось не как плакат, а как увеличенный станковый рисунок. Особенно неудачным оказывалось соединение на одном листе свободно нарисованной человеческой фигуры с плоскостными участками, залитыми красной краской (знамена или схематичные силуэты заводов; см., например, плакат «Большевистский привет ворошиловским стрелкам!», 1934 г.).

Ошибочное понимание реализма в плакате, приводившее иногда к подмене плакатного изображения простым станковым рисунком, было свойственно и некоторым другим художникам. Уже в это время наблюдались попытки перенесения в плакат принципов масляной живописи (Г. Нисский, В. Климашин) или акварельно-

¹ Интересно отметить, что летом 1955 года, когда фильм «Пышка» вновь появился на наших экранах, плакат Ю. Пименова снова был расклеен на улицах Москвы.

го рисунка (Н. Ватолина), создания плакатов картинного типа. Эти эксперименты никак нельзя было назвать удачными. В тот период они встречались еще редко, но в дальнейшем (особенно в послевоенное время) привели к ряду досадных ошибок.

Известные черты новаторства можно было отметить и в области фотоплаката 1934—1941 годов. Фотоплакат, издавна больше всего отравленный духом буржуазной рекламы, пережил в описываемый период наиболее ощутимую стилистическую эволюцию. Этот процесс можно проследить на примере творчества художника В. Корецкого¹, поставившего перед собой цель разрушить укоренившееся представление о фотоплакате как о таком виде искусства, который якобы обязательно должен подчиняться ряду условностей чисто формалистического порядка. Корецкий выступил в роли активного поборника реализма в плакате, уделяя особое внимание поискам жизненных и психологически значительных человеческих образов, способных волновать зрителя. Он внес в искусство фотоплаката новые элементы. Его метод, определившийся как раз в это время, заключался в том, что, отказываясь от приема фотомонтажа, он строил плакатное изображение на сопоставлении двух-трех фигур, связанных между собой общностью тематического замысла. При этом он подвергал фотографический материал значительной творческой обработке. Корецкий обнаружил большое композиционное мастерство; он стремился строить композицию плаката на драматическом действии, на активном соотношении портретных фигур, изображенных в жизненно оправданных положениях. Лучшие произведения Корецкого этого периода относились к 1937—1940 годам. Можно назвать сильный плакат 1937 года — «Привет великому Союзу ССР!» (стр. 503), темой которого послужила идея солидарности народов мира. Портретные изображения представителей различных народностей, удачно найденные художником, были полны эмоциональной приподнятости, делавшей плакат агитационно заостренным, убедительным и доходчивым.



В. К о р е ц к и й. «Привет великому Союзу ССР!». Плакат. 1937 год.

¹ Корецкий Виктор Борисович (род. в 1909 г.). В 1929 году окончил профшколу изобразительных искусств в Москве. Работать в области плаката начал с 1930 года. С 1938 года работал в газетах в качестве художника фотоконпозиции.

Теми же чертами отличались плакаты Коредкого «Если завтра война...» (1938 г.) и особенно «Наша армия есть армия освобождения трудящихся» (1939 г.). В этом последнем случае была сделана попытка трактовать плакат как целостную сцену, обладающую общей для фигур и пейзажа пространственной протяженностью. Плакат изображал волнуемую встречу западноукраинского крестьянина с воином Советской Армии. Фигуры даны крупным планом, композиция листа строится на их выразительных жестах, четко выявляющих внутренний смысл происходящего.

Одной из сильных сторон плакатного искусства 1934—1941 годов было широкое развитие сатирического плаката. Сатирические листы выпускались все время, из года в год, в большом количестве; над ними работала целая группа опытных мастеров политической карикатуры. Главным содержанием этих плакатов являлась международная жизнь. Сатирических листов на внутренние темы выпускалось мало.

Сатирический плакат занимал до известной степени обособленное место. Он шел собственным путем, обладая более крепкой многолетней художественной традицией; в значительной мере он продолжал жить завоеваниями плаката гражданской войны, а иногда еще пользовался и арсеналом его художественных средств. Важно было также и то, что сатирический плакат развивался в постоянном содружестве с одной из сильнейших отраслей советской графики — с политической газетной и журнальной карикатурой. И хотя закономерности плакатного искусства заставляли его создателей во многом отступать от принципов карикатуры, все же эта близость чрезвычайно обогащала плакат. К тому же в этих двух видах искусства работали одни и те же художники. Наконец, дело облегчалось и тем, что для сатирического плаката не имел большого значения пресловутый вопрос о природе «плакатной специфики», так как здесь не возникало кажущегося противоречия между конкретной реальностью изображаемых явлений и обязательными художественными свойствами плаката. Сатирический образ, условный по самой своей природе, изначально обладал рядом черт, весьма выгодных для плаката, и легко ложился на плакатный лист.

Метод сатирического изображения в плакате, как и прежде, основывался в первую очередь на метафоре. Нередко использовались и средства аллегории. Как и в карикатуре, очень часто применялось наглядное противопоставление отрицательных и положительных социальных сил. В 1934—1935 годах художники особенно охотно обращались к «урокам истории». Несколько листов подобного рода создано было Кукрыниксами (плакаты к 20-летию начала первой империалистической войны, к 20-летию Октябрьской революции), Дени, Правдиным, Денисовым («Исторический урок», 1935 г.) и Черемных («Один с сошкой, а семеро с ложкой при царе и при Временном правительстве...», «Сделаем всех колхозников зажиточными», оба 1934 г.). В большинстве случаев это были изображения упрощенного, почти лубочного характера, примитивно наглядные и потому доходчивые, но не представлявшие большого художественного интереса.

Значительно острее и самобытнее сатирический плакат стал после 1937 года, в период нарастания фашистской агрессии. В это время и исторические напоминания зазвучали по-новому, так как их направленность приобрела бóльшую определенность.

Об этом свидетельствовал сильный лист Б. Пророкова¹ — «Мы врага встречаем просто: били, бьем и будем бить!» (1939 г.). Он построен на обычном противопоставлении. Силы демократии и свободы изображены в виде штыка красной винтовки, на который нанизаны «битые враги». Изображение подкупает простотой, лаконизмом и четкостью композиционного построения, целиком продиктованного содержанием плаката. Меткие слова включаются в самое поле плаката и составляют неотъемлемую часть изображения. Они ясно выделяются на нейтральном голубом фоне. Так же четко вырисовываются на нем смешные и жалкие фигурки врагов, обрисованные крепким контуром и окрашенные в яркие, локальные тона.

Большая группа сатирических плакатов 1935—1939 годов посвящалась разоблачению «лица фашизма». На плакатном листе в таких случаях доминировала одна фигура, настолько четко охарактеризованная художником, что она не требовала словесных комментариев (см. Кукрыниксы «Лицо фашизма», 1935 г.; В. Дени и Н. Долгоруков «Фашизм — это война», 1936 г.; Б. Клинич «Фашизм — враг народов», 1937 г.; Б. Пророков «Фашизм — враг культуры», 1939 г.).

Одним из лучших листов этого ряда был широко известный плакат М. Черемных «Чтоб из этой лапы выпал нож — антифашистского фронта силы множ!» (1938 г.). Столкновение антагонистических сил дано было здесь в особенно обостренном виде. Две мускулистые рабочие руки, слившиеся в мощном пожатии, сдавливают лапу фашизма, крючковатые когтистые пальцы которой разжимаются, выпуская сломанный меч с надписью «война». Художник сумел с помощью этой выразительной аллегии создать представление о непобедимости и незыблемой крепости братского единения народов, охарактеризовать зловещий облик фашизма. В целях достижения большей наглядности образа, Черемных удачно применил одно из художественных средств плаката гражданской войны, внося элементы символики в цветовое построение плаката. Рабочие руки, окрашенные красным цветом, победоносно вырисовываются на светлом фоне, в то время как за мертвенно-зеленой лапой фашизма сгущается темнота.

Некоторые хорошие сатирические плакаты были посвящены обличению различных проявлений военной агрессии. Таким был плакат Б. Ефимова «Да здравствует китайский народ, борющийся против японских захватчиков!» (1938 г.).

Пример удачного решения темы дали В. Дени и Н. Долгоруков в плакате «Ворошиловские килограммы» (1939 г.), выпущенном в связи с инцидентом на озере Хасан.

¹ Пророков Борис Иванович (род. в 1911 г.). В 1929—1931 годах учился в московском ВХУТЕИН (не окончил). С 1929 года сотрудничал как художник-карикатурист в «Комсомольской правде», в 1931 году — в журнале «Смена», с 1938 года — в журнале «Крокодил».

Ряд выразительных плакатов на международные темы создали Ю. Ганф и другие.

Сатирические плакаты на внутренние темы в своем большинстве посвящались жизни деревни (А. Каневский «Евсей — ротозей», 1935 г., некоторые работы М. Черемных и другие). Однако развитию этой темы мешало то, что актуальный для предшествующих лет вопрос борьбы с кулаком утратил к концу рассматриваемого периода свое значение, а тематика, связанная с новым этапом колхозного строительства, пока еще не получила должной разработки.


Время от времени продолжали выпускаться плакаты на антирелигиозные темы (М. Черемных, плакат-лубок к выборам 1938 г.; К. Урбетис, плакат о «Положении попа в деревне прежде и теперь», 1937 г.).

Сатирический плакат 1934—1941 годов имел своего поэта. Десятки изображений сопровождались выразительными стихотворными текстами Демьяна Бедного.



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

С. М. Темерин, Л. Г. Крамаренко¹



Во второй половине 30-х годов основные отрасли художественной промышленности (текстильная, керамическая, стекольная) продолжали расширяться, оснащались новым оборудованием. На фабрики приходили молодые специалисты, окончившие технические и художественные институты, полные желания приложить полученные знания на практике. Это создавало предпосылки для успешного развития художественной промышленности. Постановления, принятые правительством в конце 1933— начале 1934 года, о мерах по улучшению работы текстильной и стекольно-фарфоровой промышленности сильно способствовали улучшению художественного качества продукции и расширению ассортимента.

Централизованные художественные и граверные мастерские, как не оправдавшие себя, были ликвидированы; фабрикам предоставили большую свободу для проявления инициативы, что способствовало развитию творческой работы художников.

В соответствии с характером производственного оборудования и сложившимися художественными традициями, текстильные фабрики Иванова, Шуи, Владимира, Калинина вырабатывали много ситцев, фланели, гаруса и других дешевых сортов набивных хлопчатобумажных тканей, в художественном оформлении которых всегда было немало элементов от русской народной набойки.

Нелепые «производственные» рисунки с изображением тракторов, комбайнов и т. д., получившие распространение на тканях в предшествующие годы, исчезли. Художники стремились прежде всего возродить традиции русского ситцепечатания. Много внимания уделялось мастерству гравирования, достижению тонких нюансов печати, развернулась работа по подбору гармонических расцветок тканей — области весьма важной в набивном деле и также оказавшейся сильно запущенной.

¹ Глава написана С. М. Темериным. Раздел керамики и стекла — совместно с Л. Г. Крамаренко.

В Иваново специальная школа вновь стала готовить для текстильной промышленности химиков-колористов.

Видную роль в деле возрождения лучших традиций ситцепечатного дела сыграли старые художники-рисовальщики — П. Леонов (1875—1940), П. Голиков (1867—1947), И. Хохлычев (род. в 1891 г.) и другие. Однако эти художники-практики, прекрасно владевшие традиционными навыками мастерства, но далекие от ясного понимания новых требований, не могли заметно повлиять на развитие текстильного рисунка. Скорее можно было думать, что молодые художники, окончившие советские художественные школы, внесут в это дело определенное оживление, но на их работах сказывалась порочная формалистическая система художественного образования, имевшая место в 20-х — начале 30-х годов. В результате поверхностного изучения художественного наследия, недостаточного внимания к рисунку, цвету и композиции, отсутствия глубоких идейно-творческих принципов, художники, окончившие текстильный факультет ВХУТЕИН (20-е годы) и факультет художественного оформления тканей Московского текстильного института (начало 30-х годов), были очень слабо подготовлены для самостоятельной творческой работы. В известной мере это относилось и к выпускникам других художественных школ. Настоящее обучение питомцев этих школ началось, по существу, на производстве. Поэтому и молодежь еще не могла создать в то время что-либо свежее и оригинальное. Творческие успехи наиболее талантливых среди них — О. Богословской, В. Гурковской, Л. Проворовой и других — определялись на первых порах успешным освоением художественного наследия в области украшения тканей.

Большие трудности возникали перед художниками, работавшими на текстильных фабриках Москвы, Ленинграда, Серпухова. Из-за недостатка необходимого сырья хлопчатобумажная промышленность в период первой пятилетки вырабатывала очень ограниченный ассортимент тканей. Лишь к середине 30-х годов развитие отечественной сырьевой базы позволило этим фабрикам расширить выработку более дорогих сортов тканей (тонкие сатины, вуаль, маркизет и т. д.), что благоприятно сказалось на развитии текстильного печатного дела. Освоение отечественной химической промышленностью производства прочных красок также способствовало улучшению набивного рисунка.

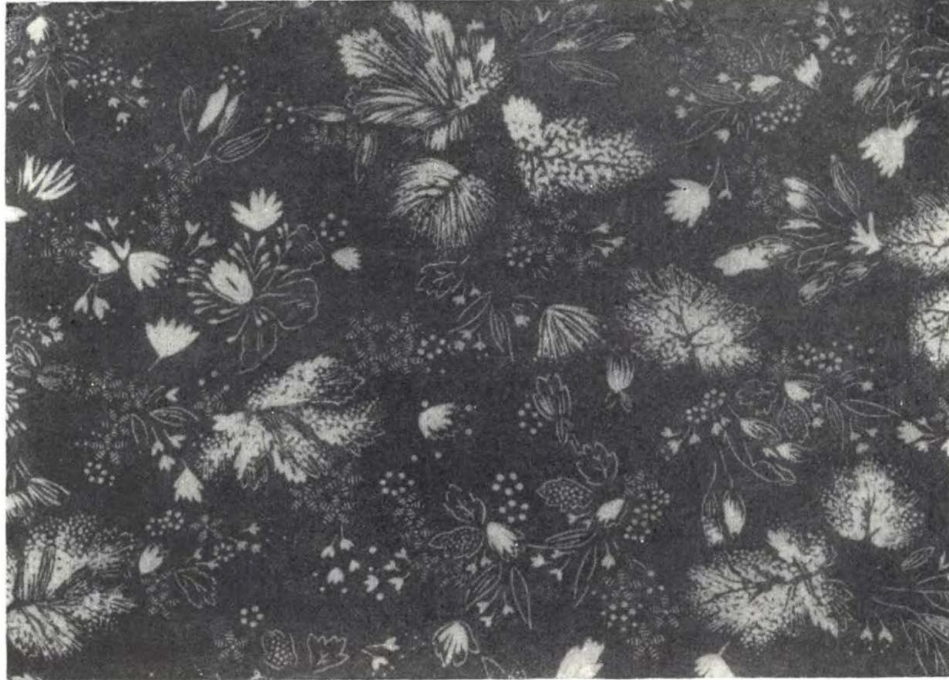
Однако и здесь еще больше, чем на фабриках Иванова, сказались недостатки художественного образования 20-х — начала 30-х годов. То, что создавалось художниками-практиками — М. Бутурлиным (род. в 1883 г.), П. Русиным (1882—1943) и другими, было профессионально грамотно, добротное, но не всегда соответствовало требованиям времени. Смена художественных вкусов и потребность в обновлении художественных форм особенно сказывалась в тонких, легких, так называемых летних тканях. В Москве и Ленинграде, как и на фабриках Иванова, дело началось с воспроизведения лучших образцов прошлого. Одновременно была возрождена старая практика выписки для фабрик образцов из-за границы (Франция, Италия, Англия, США). Это расширяло кругозор и обогащало впечатления художников, знакомило их с удачными решениями, но вместе с тем подобная практика

имела и отрицательные стороны: среди ввозимых образцов было немало претенциозных, крикливо безвкусных — неизбежных в условиях буржуазного рынка. Некоторые советские художники начали некритически подражать западной моде, в том числе также и образцам сомнительного художественного достоинства. Ассортимент тканей стал засоряться рисунками с претензией на «экстравагантность».

Таким увлечениям противостояли творческие поиски другой части художников, стремившихся найти пути дальнейшего развития традиций русской национальной школы в области текстильного рисунка. Их поиски шли главным образом в направлении создания самостоятельных композиций из растительных элементов (стр. 510, 511) и геометрического орнамента. Эти художники все настойчивее обращались к традициям русского классицизма и народного творчества. На примерах прошлого они учились принципам компоновки текстильного рисунка, методам претворения форм природы в орнамент, овладевали искусством ритма и пропорций, развивали в себе чувство специфики различных видов тканей и их художественного оформления. Далеко не сразу молодые художники научились подчеркивать свободным расположением цветочного узора легкость таких сортов, как вуаль, маркизет, а строгим, четко построенным и тонко проработанным рисунком выявлять гладкую, блестящую поверхность тонких сатинов и атласов. Однако во второй половине 30-х годов эти трудности начинают преодолеваются, все чаще появляются хорошие рисунки (М. Хвостенко, Е. Шаповаловой, Е. Шумяцкой, З. Ярцевой, Т. Озерной — Москва; В. Вознесенской; стр. 511; А. Поляковой, С. Бундис — Ленинград). Некоторые из них отличались высокими художественными качествами и приобретали настолько большую популярность, что не сходили с производства много лет. К числу таких рисунков принадлежит, например, «Млечный путь» М. Хвостенко¹. На фоне бесконечно варьируемых цветочных мотивов, которыми стали сильно увлекаться в связи с тем, что взгляды изменились и эти мотивы перестали считаться признаком мещанского вкуса, рисунок Хвостенко выглядел свежим и оригинальным, сюжет его был необычайно прост. На глубоком темном фоне рассыпаны, как звезды на ночном небе, небольшие белые точки, образующие неопределенный, еле заметный узор.

Вместе с тем художественное оформление массовых тканей еще далеко не удовлетворяло быстро растущих требований населения. Художники, увлекаясь, главным образом, различными орнаментальными рисунками (мотивами растительного мира и неорганической природы), очень малое внимание уделяли созданию одноцветных тканей, благородных, спокойных тонов и красивой фактуры, хотя такие ткани особенно важны для одежды, а также для некоторых декоративных целей при оформлении архитектурных интерьеров (обивка мебели, драпировки и т. д.). Пристрастие текстильной промышленности к обязательно узорным тканям

¹ Хвостенко Михаил Вениаминович (род. в 1902 г.) В 1930 году окончил текстильный факультет московского ВХУТЕИИ. С 1933 по 1958 год заведовал художественной мастерской «Трехгорной мануфактуры». С 1935 года преподает в Московском текстильном институте.



*З. Зыкова (Романова). Навивная ткань.
Большая Ивановская мануфактура. Иваново. 1940 год.*

иногда вызывалось и стремлением «заглушить» броским рисунком невысокое качество обработки самого текстильного сырья. Многие ткани портила чрезмерно пестрая, крикливая расцветка, затруднявшая их применение в качестве носильных и декоративно-мебельных тканей.

В 1936 году на фабрике «Красная Роза» (Москва) были введены технические усовершенствования, увеличившие возможности выпуска шелковых тканей с набивным рисунком. Коллектив художников фабрики расширился, его основное ядро состояло из способных мастеров: С. Агаян, А. Забелиной, В. Лотониной, М. Луговской, С. Марголиной, В. Склярской. Названный коллектив вскоре сделался одним из лучших в текстильной промышленности. Шелковые ткани фабрики «Красная Роза» стали выделяться разнообразием и новизной рисунков, хорошими расцветками. Производство же декоративно-мебельных тканей было развито слабо. Организованная в 1929 году фабрика «Декоративткань» являлась единственным специализированным предприятием, на котором вырабатывались жаккардовые декоративно-мебельные ткани. Коллектив художников фабрики был невелик и недостаточно постоянен; в штате работали А. Моисеева (стр. 513), И. Воейкова (стр. 513), П. Ворсунов; эпизодически к работе привлекались Т. Чачхиани, Д. Лехтман и другие. Существенный и общий недостаток работы над рисунками декоративно-мебельных тканей состоял в том, что за редким исключением эта работа не была связана с проектированием мебели и жилого интерьера в целом.



*П. Леонов. Ситец.
Большая Ивановская мануфактура. Иваново. 1938 год.*



*В. Вознесенская. Навивная летняя ткань «Мимоза».
Фабрика имени Веры Слуцкой. Ленинград. 1938 год.*

Таким исключением явилась интересная работа этого периода в области декоративных тканей — занавес для Большого театра, выполненный на фабрике «Декоративткань» по эскизам Ф. Федоровского. В композицию занавеса органично, с большим художественным тактом введены советские эмблемы, индустриальные мотивы и исторические революционные даты. Занавес монументален и приподнято торжественен. Чтобы не нарушить стилистического единства такого сложного интерьера, каким является зрительный зал Большого театра, автор тщательно подобрал цветовую гамму (в меньшей мере ему удалось найти такую же органическую связь в характере линейного рисунка), стремясь к наилучшему сочетанию занавеса с обилием украшений зрительного зала.

Хорошие результаты дало осуществлявшееся во второй половине 30-х годов содружество художников Москвы (В. Арманд, Н. Полуэктова, Н. Солодовникова и другие) с мастерами, работавшими на фабриках льняной промышленности (В. Солдатенков, Н. Ильин, В. Волков и другие).

Во всех отраслях текстильной промышленности (хлопчатобумажной, шелковой, льняной, шерстяной) большую роль в художественном оформлении тканей играли химики-колористы, разрабатывавшие варианты расцветок выпускаемых рисунков тканей. Имена колористов многих отделочных фабрик получили известность (Н. Бацын, В. Дорватовский — Москва; В. Руденский — Павловский Посад; А. Батьков, Н. Тарабухин — Иваново, и другие).

Однако, уделяя много внимания развитию печатного текстильного рисунка, руководители текстильной промышленности шли в эти годы по наиболее легкому, но не единственно возможному пути.

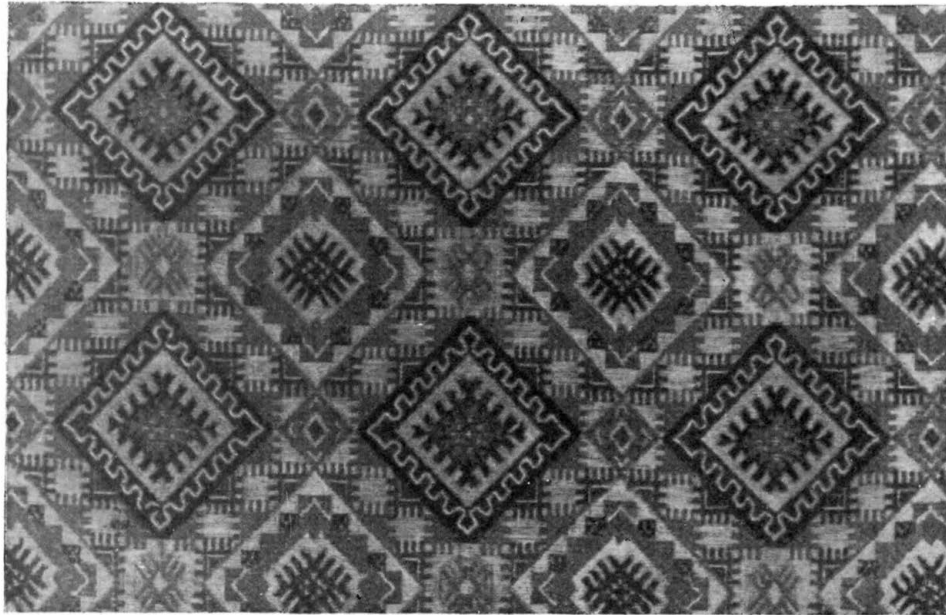
Однобокое увлечение проблемами узкой специализации прядильно-ткацких фабрик и стандартизации ассортимента привело к тому, что к середине 30-х годов номенклатура вырабатываемых тканей стала очень однообразной и почти совершенно прекратилась разработка образцов и внедрение в производство тканей, новых по своей структуре. Тем самым предприятия текстильной промышленности были лишены предпосылок к систематическому обновлению ассортимента и выпуску столь важных в этой отрасли промышленности сезонных новинок. Погоня за количественным увеличением выпуска продукции привела к сокращению выработки тканей из пряжи фасонных круток (букле, эпонжей), всевозможных креповых тканей. Явно недоставало в эти годы тканей из меланжевой пряжи, тканей вафельных, пикейных и других мелкоузорчатых переплетений, вся прелесть которых заключена в их красивой фактуре.

Слабое использование богатых возможностей, заложенных в самой технике прядильного, ткацкого и красильно-отделочного производств, явно недостаточное внимание, уделяемое этой стороне дела, — одна из главных причин отставания в эти годы текстильной промышленности от быстро возраставших запросов советских людей.

Летом 1939 года состоялось I Всесоюзное совещание художников, колористов, граверов с участием технологов текстильных предприятий. На совещании



*А. Моисеева. Портьерная ткань.
Фабрика «Декоративткань». Москва. 1935—1936 годы.*



*И. Воейкова. Мебельная ткань.
Фабрика «Декоративткань». Москва. 1940 год.*

рассматривались актуальные вопросы развития текстильного рисунка и дальнейшего подъема творческой работы художников. Вслед за этим Наркомат легкой промышленности СССР принял ряд решений по созданию более благоприятных условий для художественной творческой работы на текстильных предприятиях. На многих фабриках были переоборудованы или вновь создавались художественные мастерские; на некоторых предприятиях, например, на Новой Ивановской мануфактуре, были организованы специальные оранжереи, где художники имели возможность круглый год работать с натуры, была введена практика посылки художников в творческие командировки для сбора материалов по народному орнаменту и т. д. Эти мероприятия значительно улучшили условия труда художников в текстильной промышленности и подготовили почву для дальнейшего подъема их творческой работы.



В фарфорово-фаянсовой промышленности в эти годы налаживается систематическая работа по созданию новых форм массовой посуды. Постепенно изживается ошибочная практика механического перенесения в художественное оформление фарфора приемов графики и плаката, ликвидируются беспредметные, супрематические росписи. Этому сопутствует подъем профессионального мастерства и более правильное понимание специфики росписи фарфора. Однако и здесь были свои серьезные трудности. Простое перенесение приемов станковой живописи в роспись фарфора, неудачный выбор сюжетов, перегруженность росписью, ее несоответствие форме и назначению предмета, а также природе материала — все это еще очень часто сказывалось на художественном качестве фарфора.

Художники работали в эти годы далеко не на всех предприятиях. Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова с его художественной лабораторией, Дулевский, Дмитровский фарфоровые заводы и фаянсовый завод имени М. И. Калинина в Конакове, на которых также были организованы художественные лаборатории, играли ведущую роль. На остальных же заводах («Красный фарфорист», «Пролетарий», «Первомайский», «Кузнецкий») большая часть продукции выпускалась по старым образцам.

В художественной лаборатории завода имени М. В. Ломоносова велась работа над формами массовых изделий, которые готовились не только для своего, но и для других заводов. По эскизам Н. Суетина¹ и С. Яковлевой² с 1932 по 1936 год были созданы формы сервизов «Интурист», «Крокус», «Тюльпан». Разработанные Суе-

¹ Суетин Николай Михайлович (1897—1954). Окончил Высший художественный институт в г. Витебске. С 1923 года работал на Ленинградском фарфоровом заводе (с 1932 года — главным художником завода). Известен также как художник-оформитель: участник оформления советских павильонов на всемирных выставках в Париже (1937) и в Нью-Йорке (1939).

² Яковлева Серафима Евгеньевна (род. в 1910 г.). Окончила в 1932 году Художественно-промышленный техникум в Ленинграде. На завод имени Ломоносова поступила в 1936 году.

тиным строгие, построенные на четких геометрических членениях формы («Интурист» и «Крокус») имели большие плоскости, удобные для тематической росписи. Более мягкая, слегка граненая, напоминающая венчик цветка форма «Тюльпан», разработанная Яковлевой, была рассчитана главным образом на роспись цветочными мотивами. Эта форма, отличающаяся большим изяществом, охотно используется многими заводами и в настоящее время.

В дальнейшем Яковлева продолжала систематически и успешно работать над новыми формами фарфоровых сосудов. В 1938—1939 годах она разработала форму сервиза «Лотос», затем нескольких декоративных ваз. Работа Суетина и Яковлевой над новыми формами посуды имела большое значение для общего повышения качества художественного фарфора.

Тематические росписи на фарфоровых сервизах и на вазах получили в те годы широкое распространение на всех заводах.

Художественные достоинства этих росписей были не одинаковы. В стремлении решить большие сложные темы художники нередко забывали о специфике той области прикладного искусства, в которой они работали, упускали из виду ее возможности и круг ее задач. Развертывая на фарфоровых сервизах и вазах сложные панорамы новостроек (сервизы «Кировск», Т. Беспаловой-Михалевой, 1935 г.), пытаясь иллюстрировать известные литературные произведения (сервиз «Песня про купца Калашникова», Л. Блак, 1939 г.), берясь за изображение исторических событий и портретов (ваза «В. И. Ленин на охоте», И. Ризнича, 1939 г.), художники в большинстве случаев перегружали предметы росписью, плохо связывая ее с формой сосудов. В результате появлялись произведения, посвященные большим, актуальным темам, но лишенные художественной цельности. Этими недостатками страдали не только работы завода имени М. В. Ломоносова. На других заводах (Дмитровский, Дулевский, «Пролетарий» и т. д.) наблюдались такие же явления.

Лучше удавались живописцам по фарфору сюжеты, позволявшие более свободно и ритмично располагать роспись, решать ее более декоративно, сближая сюжет с орнаментом. Таковы сервизы Л. Блак «Восток СССР» (стр. 517), «Физкультурницы», М. Мох «Кустари Востока», А. Ефимовой «Наши девушки», «Маленькие». В таких росписях видное место занимали сказочные образы, а также сюжеты и образы, навеянные классическими произведениями русской поэзии (сервиз «Сказка о рыбаке и рыбке», В. Фрезе, 1937 г.; сервиз «Бахчисарайский фонтан», М. Мох, 1937 г.; стр. 517). Ярко проявил себя в такого рода композициях А. Воробьевский¹ — художник с богатой фантазией, хороший рисовальщик и миниатюрист, превосходный мастер орнамента. В сервизе на тему «Сказка о царе Салтане» (1937 г.) и в вазе на тему «Руслан и Людмила» (1937 г.; стр. 518) поэтические сцены Пушкина превращены им в тончайшие по рисунку и краскам фантастические картины. В большинстве подобных работ Воробьевскому удавалось преодолевать

¹ Воробьевский Алексей Викторович (род. в 1906 г.). В 1926 году окончил Художественную школу в Павловске и в том же году поступил на Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова.

недостатки, свойственные очень многим сюжетным композициям того времени. Однако перегруженность фарфора росписью порой сильно вредила и его работам.

Несколько обособленно стоят работы И. Ризнича¹, отличающиеся большой графической четкостью и законченностью рисунка — чертой, которая приводит его порой к излишней иллюзорности. Впрочем, лаконизм композиций, мягкий, сочный мазок и сближенная тональность как бы восполняют в его работах этот недостаток, придавая им сдержанный благородный вид. Таковы его сервизы «Весенний перелет» (1937 г.), «Самолеты» (Звероловы, 1935 г.), «Северный морской путь» (1936 г.), ваза «Тюлений промысел» (1936 г.), скульптурная фигура «Барс» (1935 г.) и другие.

Наряду с сюжетными росписями большое внимание начинает уделяться в эти годы и цветочным мотивам, их широко используют в росписи фарфора художники всех заводов. На заводе имени М. В. Ломоносова над цветочными мотивами много работают Т. Беспалова-Михалева, Л. Лебединская, Л. Протопопова. Исходя из живых форм природы, им удалось создать изящные и тонкие по рисунку, свежие по краскам композиции (сервизы «Весенние цветы», 1935 г., «Веснянки», 1937 г., «Первоцвет», 1937 г. — Т. Беспаловой; сервиз «Синие цветочки», стр. 519, «Гвоздика», 1936 г. — Л. Лебединской; вазочка «Подснежники», 1935 г., чашка с блюдцем «Одуванчики», 1935 г. — Л. Протопоповой).

В другом направлении шла работа над цветочными мотивами на Дулевском и Дмитровском заводах.

В Дулеве с середины 30-х годов начинается увлечение ярким цветочным узором, целиком покрывающим предметы (ситцевые мотивы). Сервизы под названием «Бабы рязанские», «Весна в Москве», «Черные глаза» и т. д. пользовались успехом на выставках, но перегрузка росписью и увлечение яркими насыщенными тонами придавали нередко дулевскому фарфору чрезмерно пестрый, подчеркнуто выставочный вид.

Инициатором и идейным вдохновителем этого направления был главный художник завода П. Леонов². Противопоставляя в своем творчестве старым традициям поиски нового облика советского фарфора, он создает декоративные росписи с контрастными красочными сопоставлениями, написанные широким кистевым мазком. При этом Леонов обращается к народным приемам росписи фарфора, а также использует в своих работах мотивы других видов народного искусства (набойки, росписи деревянных изделий и т. д.).

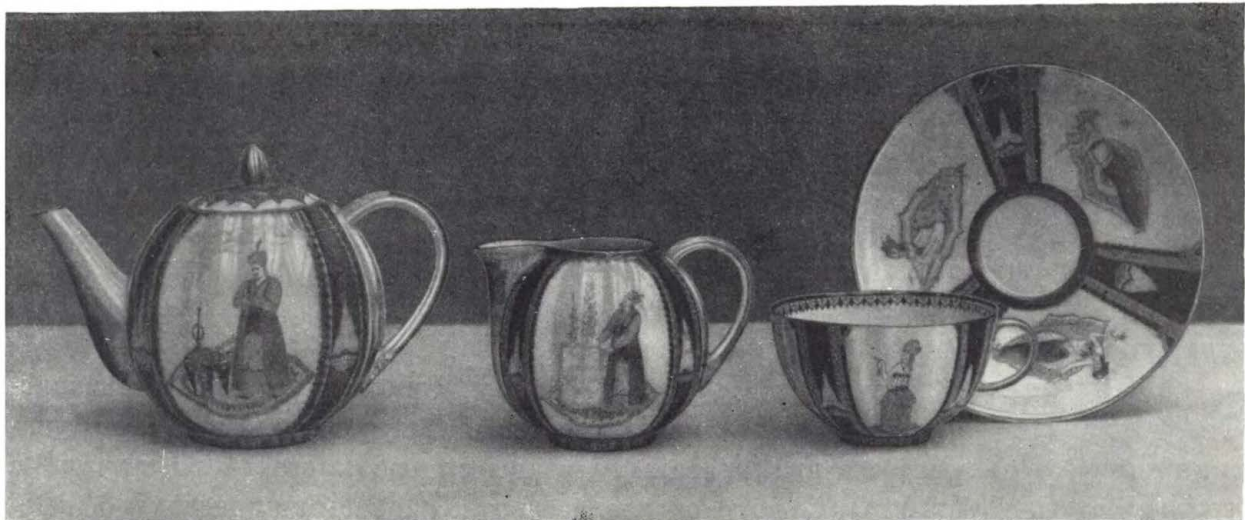
Характерно, что от росписей, выполненных в смелой декоративной манере, он нередко переходил в эти годы к мотивам прямо противоположным, очень сдержанным. Таковы, например, его белый с золотыми звездами сервиз «Посольский» или сервиз «Белый с золотыми волнами». И, наконец, среди работ второй половины

¹ Ризнич Иван Иванович (род. в 1908 г.). В 1926 г. окончил Художественную школу в Павловске и в том же году поступил на Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова.

² Леонов Петр Васильевич (род. в 1910 г.). По образованию архитектор. С 1931 года работает на Дулевском фарфоровом заводе художественным руководителем и художником по росписи фарфора.



*Л. Б л а к. Сервиз «Восток СССР».
Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1936 год.*



*М. М о х. Сервиз «Бахчисарайский фонтан».
Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1937 год.*



*А. Воробьевский. Ваза «Руслан и Людмила».
Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова.
1937 год.*

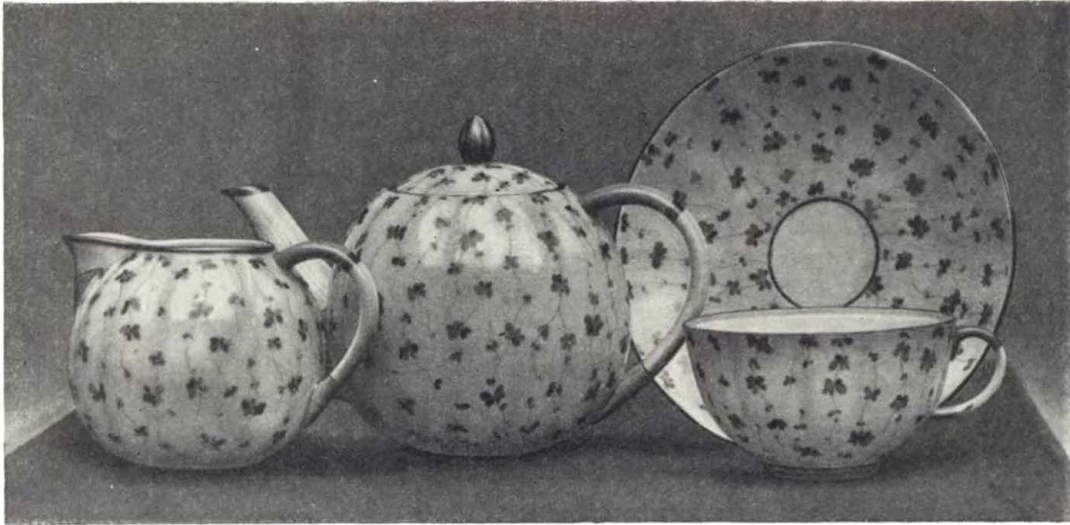
30-х годов мы встречаем у этого художника и невыразительные, довольно сухие произведения (сервизы «Луг», «Ромашки», «Бабочки»). Работы Леонова 30-х годов свидетельствуют о том, что творческие поиски этого художника шли нередко в прямо противоположных направлениях. Строгие, полные изящества росписи сервизов «Голубая сетка», «Ларины», «Золотое кружево», «Москвичка» перемежаются у него с росписями, полными экспрессии, достигающими большого цветового напряжения в сервизах «Красавица», «Сказка».

Несмотря на отдельные неудачи и творческие ошибки, деятельность Леонова как художника-живописца и как художественного руководителя Дулевского завода сыграла большую положительную роль в развитии искусства росписи фарфора. Смелее становятся новаторские поиски не только на Дулевском, но и на Дмитровском заводе; там и здесь расширяется круг мотивов, ведется работа над уникальными тематическими орденовыми сервизами. В творческой жизни заводов видную роль играли старые мастера И. Коньков, А. Прохоров, Ф. Маслов, В. Мысягин,

Х. Салин (Дулевский завод), А. Калошин, С. Сазонов, В. Федулов (Дмитровский завод). Их работы отличались, как правило, хорошим техническим исполнением. Лучшими являлись самостоятельные творческие композиции, в которых обычно ярко проявлялась народная основа их творчества.

На Всемирной выставке в Париже 1937 года работы художников-живописцев и мастеров росписи по фарфору Дулевского и Дмитровского заводов получили высокую оценку и были премированы. Однако старые мастера-практики не в состоянии были удовлетворять быстро возрастающие запросы на красивую фарфоровую посуду. Сильно отставало, в частности, проектирование новых форм посуды.

Недостаток в художниках со специальным образованием, хорошо знающих специфику отдельных отраслей художественной промышленности (керамической, стекольной, металлообрабатывающей и других), стал ощущаться во второй половине 30-х годов так сильно, что, по решению правительства, в Москве был органи-



*Л. Лебединская. Сервиз «Синие цветочки».
Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1936 год.*

зован в 1939 году специальный художественно-промышленный институт, реорганизованный впоследствии в Московский институт прикладного и декоративного искусства.

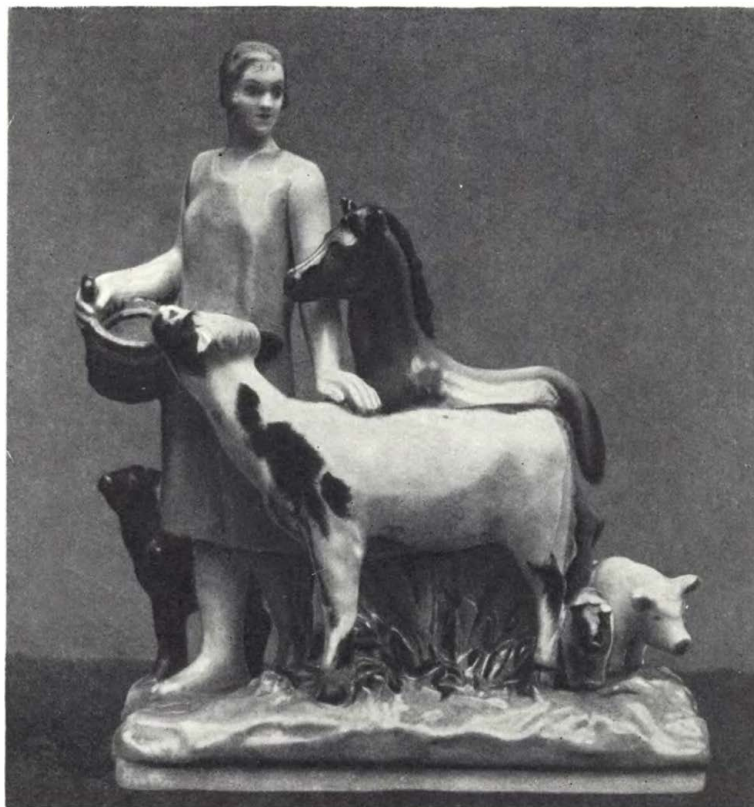
Во второй половине 30-х годов более широкий размах получает работа над фарфоровой и фаянсовой скульптурой. Кроме завода имени М. В. Ломоносова скульптуре начинают уделять серьезное внимание Дмитровский и Дулевский заводы, а также фаянсовый завод имени М. И. Калинина.

На Ломоносовском заводе главную роль продолжает играть Н. Данько. Расширяется круг ее тем. Ее маленькие статуэтки по-прежнему содержательны. В небольшой скульптуре «Колхозный молодняк» (1936 г.; *стр. 520*) ей удалось создать выразительный лирический образ молодой женщины-животновода в окружении своих питомцев.

Уделяя много внимания жанровым статуэткам, Н. Данько вместе с тем все чаще и чаще обращается к более сложной, в частности, портретной скульптуре. Усиливается ее интерес и к многофигурным композициям. В 1936 году в связи с приближающимся столетием со дня смерти А. С. Пушкина она выполняет статуэтку «А. С. Пушкин на прогулке», затем чернильницу «А. С. Пушкин за работой» — произведения, сделавшиеся популярными и получившие широкое распространение.

Многофигурные композиции 1937 года — «Папанинцы», письменный прибор «Обсуждение проекта Конституции СССР в Узбекистане» — свидетельствуют о непрекращающихся творческих поисках художницы, о стремлении углубить содержание своих произведений (*стр. 521*).

В конце 30-х годов Н. Данько с увлечением работает над портретами. Она достигает большого портретного сходства и создает выразительные образы в



*Н. Данько. Колхозный молодой.
Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1936 год.*

статуэтках «Народная артистка СССР Е. П. Корчагина-Александровская» (1939 г.), «Народный артист республики В. Папазян в роли Отелло» (1939 г.), а затем успешно выполняет целую серию портретов артистов Ленинградского театра комедии в ролях шекспировского спектакля «Двенадцатая ночь». Н. Данько создала около двадцати фигур в самых различных, но всегда метко схваченных позах. Роспись этих скульптур, как и многих других работ Н. Данько, была выполнена ее сестрой Е. Данько, которая своим внимательным изучением театральных костюмов и хорошим художественным их воспроизведением в фарфоре сильно способствовала успеху этих произведений.

Удачно начали работать во второй половине 30-х годов молодые скульпторы Ленинградского завода, выпускники Академии художеств, ученики А. Матвеева, Т. Кучкина (1909—1942) и Н. Кольцов (1907—1942). Развивая традиции русских народных гончаров, Кучкина выполняет проникнутые юмором, слегка шаржированные жанровые статуэтки: «У рояля» (1937 г.), «Швея» (1938 г.), «Примерка платья» (1937 г.) и т. д. Много внимания уделяла она детским образам — «Девочка на пне» (стр. 526), «Девочка с гусем», «Девочка с кроликами» (все — 1939 г.) и т. д. Кольцов работал над жанровыми и над анималистическими скульп-



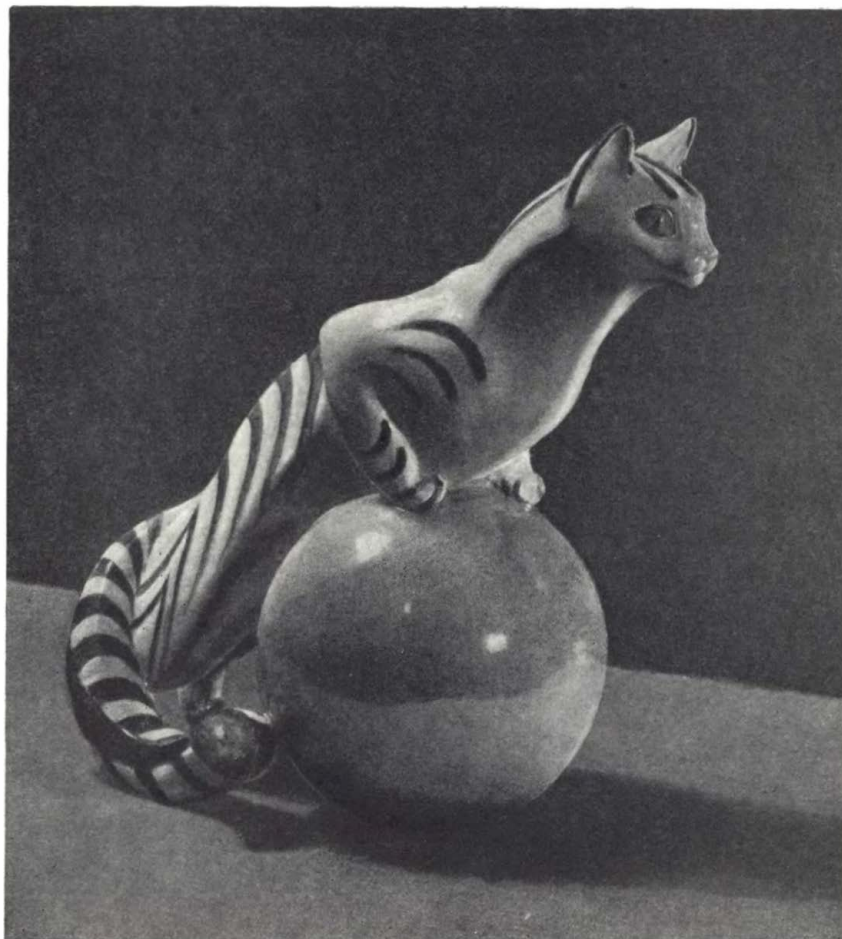
*Н. Д а н ь к о. Чернильный прибор «Обсуждение проекта Конституции СССР в Узбекистане».
Гос. Фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1937 год.*

турами. Несмотря на то, что творческая деятельность этих скульпторов была непродолжительной, их работы заслуживают внимания. Оба скульптора глубоко чувствовали и очень хорошо использовали пластические возможности фарфора. Язык их работ лаконичен, формы предельно обобщены, в скульптурах нет ничего лишнего, что дробило бы форму.

На Дулевском и Дмитровском фарфоровых заводах, а также на фаянсовом заводе имени М. И. Калинина развитие скульптуры в эти годы было связано в основном с именами нескольких скульпторов — А. Сотникова (Дулевский завод), П. Кожина (завод имени М. И. Калинина и Дулевский завод), С. Орлова (Дмитровский завод), И. Ефимова, М. Холодной, В. Филянской, И. Фрих-Хара (завод имени М. И. Калинина). Творчество каждого из этих скульпторов обладало своими индивидуальными чертами.

А. Сотников¹ работал с 1934 по 1941 год над жанровыми и над анималистическими скульптурами («Ягненок», *стр.* 523; «Соболь», «Як» и другие). Работы этого скульптора отличались большой наблюдательностью и любовным отношением к природе; их пластическое решение в целом носило большей частью

¹ Сотников Алексей Георгиевич (род. в 1904 г.). Учился на керамическом факультете московского ВХУТЕИН (1928—1931). В 1935 году поступил на Дулевский фарфоровый завод, с которым в дальнейшем связана вся творческая деятельность скульптора.

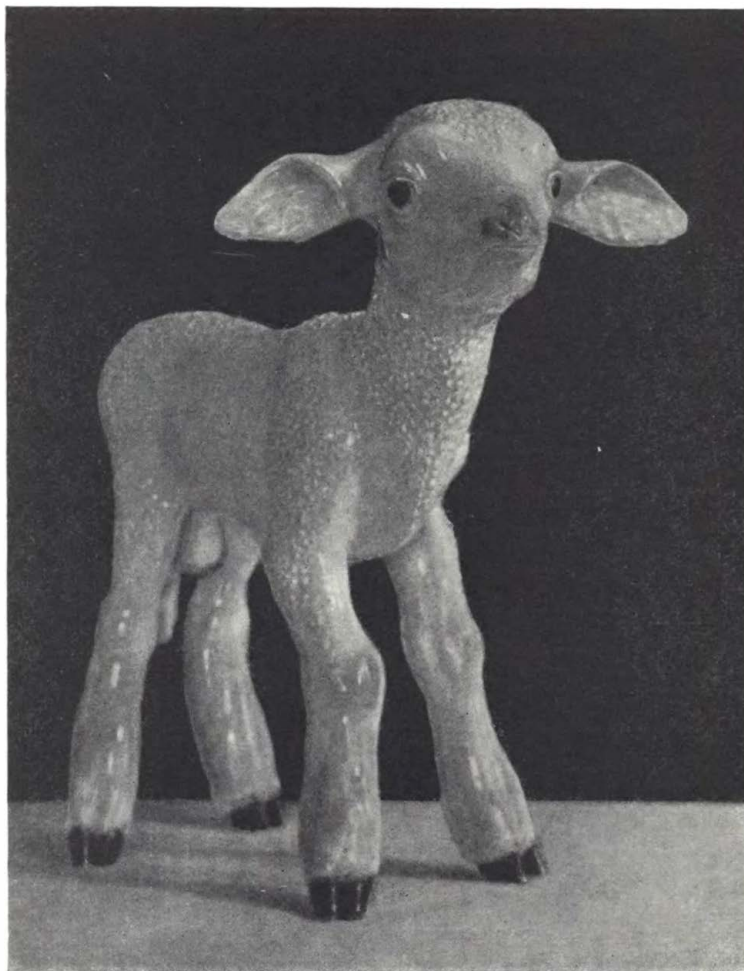


*И. Ефимов. Кошка с шаром.
Завод имени М. И. Калинина. 1935 год.*

обобщенный характер при тщательной моделировке отдельных деталей. Оригинальны миниатюрные статуэтки Сотникова (8—10 см), посвященные советским труженикам («Дворник», «Кондукторша», «Учительница» и другие) с острой характеристикой персонажей; они выполнены смело и непринужденно, с большим мастерством.

П. Кожин¹, так же как и А. Сотников, работал и над жанровыми и над анималистическими скульптурами. Его внимание привлекало прежде всего то основное, что должно было охарактеризовать образ. Персонажи его жанровых скульптур («Лесоруб», 1939 г., «Продавец сосисок», 1939 г., «Поп и Балда», 1940 г.) лишены налета идеализации, образы слегка грубоваты, порой шаржированы, но всегда выразительны.

¹ Кожин Павел Михайлович (род. в 1904 г.). В 1931 году окончил керамический факультет ВХУТЕИИ. Работает скульптором-керамистом с 1928 года; на Дулевском фарфоровом заводе — с 1938 года.



*А. Сотников. Ягненок.
Дулевский фарфоровый завод. 1938 год.*

Ярко раскрылось дарование Кожина в работе над анималистическими скульптурами. В 1936 году он выполнил в фаянсе серию выразительных миниатюр, среди которых ему особенно удалось живой, подвижный соболек, маленькая, настороженная хищная куница, угрюмый волк, застывшая выпь. Живость и непосредственность воспроизведения сочетаются в этих небольших фигурках с убедительностью характеристик. Подобно народным гончарам, Кожин сумел избежать в этих произведениях натуралистических подробностей и достичь выразительности целого, умело использовать пластические свойства керамики. На Всемирной парижской выставке 1937 года эти скульптуры были награждены золотой медалью.

В 1938 году Кожин поступил на Дулевский фарфоровый завод и здесь, уже в фарфоре, он выполнил в том же году свою замечательную серию рыб («Речной окунь», «Стерлядь», «Вуалехвост», «Карп», «Сом плывущий», «Сом на камне» и другие).

Задуманные автором как украшение интерьеров общественных зданий — клубов, дворцов культуры, театров, эти довольно больших размеров скульптуры отличаются ярко выраженными декоративными чертами и вместе с тем характерностью и выразительностью. Кожин блестяще использует в них пластические качества фарфора, причем очень большое внимание уделяет цветовому решению. Обычно он сам расписывает свои скульптуры, прибегая очень часто к подглазурной росписи солями металлов. Цвет чрезвычайно органично сливается в его произведениях с пластической формой, подчеркивая ощущение керамического материала.

К выполнению декоративных анималистических скульптур, в частности, рыб и птиц, Кожин неоднократно возвращался и в дальнейшем.

По-новому подошел к керамической скульптуре С. Орлов¹. Первые керамические скульптуры Орлов выполнил в фаянсе на фаянсовом заводе имени Калинина. Скульптурная группа «Клоунада» (1937 г.) состоит из трех жонглирующих шарми клоунов: сидящего на шаре в центре и двух полулежащих клоунов — веселого и печального. Уже в этой первой работе проявились и темперамент скульптора, и его любовь к ярким жизнерадостным краскам.

В дальнейшем Орлов прочно связал свою творческую деятельность с Дмитровским фарфоровым заводом. Здесь он выполнил свои первые фарфоровые скульптуры, которые также оказались необычными как по выбору сюжетов и образов, так и по декоративной их трактовке.

Произведения под названием «Конек-Горбунок» (1938 г.) и «Цирк» (1939 г.) он вновь решает с подчеркнутой декоративностью.

В скульптурной группе «Конек-Горбунок» Орлов достигает необычайно сильного декоративного эффекта, основанного на резких цветовых контрастах; он сочетает белизну небольших поверхностей фарфора с большими массами глубокого черного цвета, включает в композицию горячие киноварно-красные тона, широко использует блеск червонного золота. Центральная статуэтка — «Иванушка с Горбунком» (*цветная вклейка*) — отличается присущими этому сказочному герою комическими чертами и вместе с тем поэтичностью. В самой характеристике образов Орлов успешно прибегает к резким контрастам: простому скромному Иванушке, как бы слившемуся со своим маленьким Горбунком, противопоставляет не лишённые театральности фигуры его братьев.

В персонажах «Цирка» есть общее с русской народной глиняной скульптурой. Некоторые фигурки органично сочетаются с предметами столового прибора (солонкой, перечницей и т. д.). Они привлекают внимание выразительной заостренностью образов, комичностью поз, яркой, построенной на контрастах, расцветкой. Скульптор стремится к тому, чтобы его маленькие фигурки веселили и радовали, и успешно решает эту задачу: некоторые фигурки из группы «Цирк», например

¹ Орлов Сергей Михайлович (род. в 1911 г.). Специального образования не получил. Выставляться начал во второй половине 30-х годов как скульптор и акварелист.



С. Орлов. Иванушка с Горбунком Дмитровский фарфоровый завод. 1938 год.

«Клоун», приобрели широкую популярность, они до сих пор продолжают выпускаться и пользоваться успехом.

Этими своеобразными произведениями, столь непохожими на все то, что делалось ранее в фарфоре, было положено начало систематической и разносторонней работе Орлова над керамической скульптурой.

Фаянсовые изделия этого периода — скульптура, вазы, посуда — представлены работами И. Ефимова, М. Холодной, В. Филянской, И. Фрих-Хара.

И. Ефимов продолжал работать, как и в предыдущие годы, в разных материалах — фарфоре, фаянсе, майолике, терракоте, гипсе, кованой меди, дереве. Он внес ценный вклад в развитие керамической анималистической скульптуры. Его «Куница» (1934 г.), «Кошка с шаром» (1935 г., *стр.* 522), «Леопард» (1936 г.), «Пингвин» (1939 г.) обладают плавными, обобщенными и вместе с тем необычайно выразительными формами. В этих декоративных скульптурах нет ничего лишнего и случайного; все подчинено пластическим ритмам. Скульптор с большим совершенством владеет материалом, подчиняя своему творческому замыслу подвижную текучесть керамической массы, с большим самоограничением распоряжаясь цветом. Работы Ефимова с полным основанием можно отнести к советской классике в области керамической скульптуры¹.

В первые годы своей творческой деятельности на Конаковском заводе М. Холодная² работала преимущественно над утилитарными вещами — кувшинами, приборами для воды, молочниками, вазами для цветов и т. д. Работу над формой сосудов она не отрывала от работы над их декорировкой, украшая обычно сосуды рельефным орнаментом. Красивые сочные цветные поливы дополняли скульптурный декоративный убор.

Во второй половине 30-х годов Холодная начинает уделять много внимания керамической скульптуре, причем более всего ее привлекает изображение советских детей. Внимательно и любовно изучала она свои персонажи, подмечая своеобразие и неповторимую прелесть выражения их лиц, характерные особенности слегка угловатых поз и движений. Глубокое знание натуры, проникновение в мир внутренних переживаний детей удачно сочеталось у Холодной с хорошим знанием пластических свойств материала и техники производства. Это позволило ей найти правильный путь к овладению одним из наиболее трудных, но крайне важных и интересных жанров скульптуры малых форм. С конца 30-х годов она начинает с успехом выполнять свои лишённые приукрашенности и, вместе с тем, полные обаяния, правдивые детские образы. Таковы ее «Девочка с подсолнухом» (1939 г.), «Спящий мальчик» (1941 г.) и другие. Это было началом большой и интересной творческой работы, которая широко развернулась несколько позже, уже в послевоенные годы.

¹ О И. Ефимове см. также в разделе «Скульптура».

² Холодная Мария Петровна (род. в 1903 г.). В 1928 году окончила скульптурный факультет Киевского художественного института. Как скульптор-керамист начала работать на Конаковском фаянсовом заводе с конца 20-х годов.



*Т. Кучкина. Девочка на плече.
Гос. фарфоровый завод
имени М. В. Ломоносова. 1939 год.*

Творческая деятельность И. Фрих-Хара, начавшаяся еще в 20-х годах¹, получила во второй половине 30-х годов особенно широкий размах. От фаянсовых статуэток Фрих-Хар переходит к большим майоликовым панно и к монументально-декоративной фаянсовой скульптуре («Чабан», 1936 г., «Стахановка хлопковых полей», 1936 г., фонтан «Мальчик с голубями», 1937 г., стр. 527). Эти работы отличаются подчеркнутыми декоративными чертами и монументальностью. Фрих-Хар выступил как мастер широких и смелых обобщений, как художник, умеющий опозитивировать действительность. Его работы полны света, воздуха, проникнуты чертами глубокого оптимизма. Эти ценные качества отодвигают на второй план частные недостатки — встречающиеся порой погрешности в пропорциях, черты грубоватости в трактовке некоторых персонажей.

Во второй половине 30-х годов не только фаянсовые и майоликовые, но и фарфоровые рельефы начинают применяться в декоративном убранстве архитектуры. Монументальные рельефы, а также фонтаны выполняются на заводе имени М. В. Ломоносова и на Дулевском заводе; в работе над ними участвуют Н. Данько, Е. Янсон-Манизер, А. Сотников, П. Кожин и другие². На заводе имени М. В. Ломоносова возрождается в эти годы производство больших ваз (высотой до 1,5 метра), налаживается выпуск портретных

бюстов и крупных декоративных скульптур по эскизам советских скульпторов — М. Манизера, Н. Томского и других.

В период с 1934 по 1941 год в области всех видов художественного фарфора и фаянса, начиная от посуды, миниатюрной скульптуры и кончая монументальными рельефами и скульптурами, велась большая, интересная и в большинстве случаев плодотворная работа. Художники-живописцы и скульпторы, работавшие в этой области, достигли в те годы немалых успехов, создали много хороших, подлинно художественных образцов. Однако эти образцы, в силу ряда организационных, экономических и производственных причин, очень часто не осваивались промышленностью. Оставаясь уникальными произведениями, они демонстрировались на выставках, поступали в музеи, убедительно свидетельствуя

¹ См. раздел «Скульптура» в XI томе «Истории русского искусства».

² См. раздел «Скульптура».

о больших художественных возможностях фарфорово-фаянсовой промышленности. Задачи реализации этих возможностей, организации серийного выпуска лучших образцов, подъема художественного уровня массовой продукции оставались не решенными.

В развитии стекольной промышленности во второй половине 30-х годов также происходит перелом. В 1938 году в Главном управлении стекольной промышленности НКЛП СССР организуется художественный совет, устанавливается должность главного художника, снимаются с производства устаревшие виды изделий, а для разработки новых моделей привлекаются квалифицированные художники. Проводится ряд отраслевых конференций, где ставится вопрос о необходимости расширить ассортимент изделий из стекла и обогатить технические приемы отделки. На заводах «Гусь-Хрустальный», «Дятьковский», «Красный гигант» ведется работа по получению высококачественного прозрачного стекла, освоению новых способов обработки и восстановлению старых, забытых. Привлеченные к работе художники (А. Якобсон, Н. Ростовцева, А. Липская и другие), а также опытные мастера заводов (М. Вертузаев, С. Курцаев, И. Калагин, Д. Зубанов, С. Травкин и другие) работают над улучшением отделки изделий алмазной гранью и матовой гравировкой.

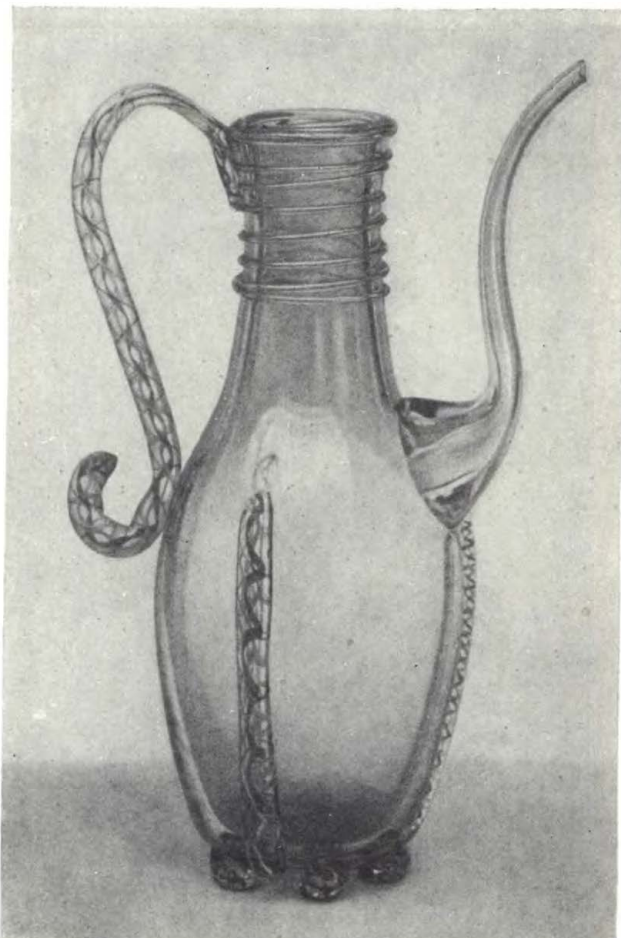
На заводе «Красный гигант» создаются новые рисунки для матовой гравировки, мастер-выдувальщик М. Вертузаев вводит отделку «венецианской нитью»¹, позволяющую создавать изящные вещи тончайших форм (стр. 528). На заводе «Гусь-Хрустальный» мастер Е. Рогов восстанавливает способ глубокого травления «Галле», вводится роспись посуды живописными красками и некоторые другие технические приемы художественной отделки. В результате художественное качество изделий стекольной промышленности стало улучшаться. Интересные вещи были выполнены для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года.

Однако нововведения в области технологии и отдельные удачные работы имели сравнительно малый удельный вес в общей продукции стекольной промышлен-



*И. Фрих-Хар. Мальчик с голубями.
Центральная фигура фонтана.
Завод имени М. И. Калинина. 1937 год.*

¹ Введение в массу стекла нити цветного или матового стекла.



М. Вертузаев. Кувшин с отделкой «венецианской нитью». Ленинградский завод художественного стекла. 1940 год.

ности: они еще не решали проблемы улучшения художественного качества массовой продукции. Одна из причин этого — медленное распространение опыта лучших заводов на остальные, недостаточное внедрение удачных образцов в массовое производство. Мало внимания уделялось разработке новых форм изделий. Новые рисунки различных видов отделки очень часто наносились на неизменные старые и устаревшие формы или на случайные изделия, сконструированные технологами без участия художников.

Всесоюзный просмотр продукции заводов сортовой посуды, состоявшийся в 1939 году, показал, что общий уровень художественного оформления стеклянных изделий довольно низок. Нужны были радикальные меры для улучшения художественного качества стекольных изделий.

В начале 1940 года писатель А. Толстой, скульптор В. Мухина и профессор Н. Качалов обратились в правительство с предложением об улучшении производства художественного стекла. В результате на зеркальной фабрике в Ленинграде был построен и оборудован

специальный экспериментальный цех художественного стекла, к работе в области усовершенствования технологии производства был привлечен Ленинградский химико-технологический институт. Одновременно широко развернулись опыты изготовления высококачественного цветного стекла в Государственном оптическом институте под руководством В. Варгина.

Образцы изделий, созданные в экспериментальном цехе в течение 1940—1941 годов, носили преимущественно уникальный характер. Это были в большинстве случаев крупные декоративные вещи, которые не могли быть пущены в массовое производство в силу технической сложности их изготовления. Однако уже тогда был создан ряд вещей, интересных по замыслу, оригинальных по форме и, вместе с тем, вполне доступных для массового выпуска. К таким вещам относятся ваза «Астра» с краями в виде лепестков из толстого шлифованного стекла, ваза для цветов «Репка» и некоторые другие изделия, изготовленные по эскизам



*В. Мухина. Вазы «Астра», «Репка».
Ленинградский завод художественного стекла. 1940 год.*

скульптора В. Мухиной (стр. 529), которая уделяла много внимания художественному руководству в экспериментальном цехе и с увлечением работала над стеклом. Созданные ею превосходные образцы заслуживают широкого внедрения в производство. Ряд интересных образцов дали художники А. Успенский, непосредственно руководивший экспериментальной работой, и Н. Тырса. По инициативе В. Мухиной проводились опыты изготовления так называемой «воздушной скульптуры» (полый внутри) с различной обработкой ее внутренних стенок. Развернулись весьма разнообразные экспериментальные работы и по изготовлению деталей архитектурного декора (архитектурных барельефов, элементов карнизов, панелей, багетов). Обработка стекла победитовым резцом на токарном станке была успешно применена на заводе «Красный гигант» при изготовлении фонтана для Нью-Йоркской выставки (авторы — скульптор И. Чайков и инженер Ф. Энтелис).

Широко проводившиеся эксперименты по разработке новых форм изделий, усовершенствование технологии производства, — все это создавало предпосылки для дальнейшего успешного развития стекольной промышленности. Однако массовая

продукция в эти годы не достигла еще высокого художественного качества. Ассортимент изделий был недостаточно разнообразен, выпускалось много посуды и декоративных ваз по устаревшим формам. Способы художественной обработки массовых изделий были ограничены, в отделке алмазной гранью не изжита была традиционная ориентация на блеск и дешевый эффект. Привлечение квалифицированных художников и серьезная творческая работа в стекольной промышленности еще только начинались.

В производстве художественных изделий из металла во второй половине 30-х годов также был достигнут определенный прогресс, особенно в последние предвоенные годы.

Были приняты меры к возрождению каслинского литья — одной из своеобразных отраслей русской художественной промышленности, возникшей на Урале в первой половине XIX века.

В каслинском литье необычайно ярко проявились в свое время (XIX в.) дарования и художников-скульпторов, и мастеров исполнителей, сохранивших традиционные навыки мастерства и в советские годы.

Челябинский облисполком принял решение развить художественное литье на Каслинском заводе еще в 1934 году¹. В те годы здесь работали старые мастера чугунного художественного литья — модельщики, формовщики, чеканщики: А. Мочалин, М. Игнатов, М. Торокин, А. Долганин, С. Хорошенин и другие. Начинали выдвигаться талантливые мастера из молодежи, окончившие школу фабрично-заводского ученичества.

Во второй половине 30-х годов к работе для Каслинского завода начинают привлекаться видные советские скульпторы, которые создают ряд новых интересных вещей.

Удачными оказались работы О. Мануйловой («Композиции на темы поэмы Низами»), Е. Янсон-Манизер («Балерина Каминская»), П. Баландина («Бизон»), М. Манизера («Штангист»), В. Симонова («Комиссар Толмачев с красноармейцем»). Перед Каслями открывались широкие перспективы.

Мастера Златоуста поддерживали и развивали традиции гравировки по стали. В отличие от Каслей влияние художников-профессионалов здесь почти не сказывалось. Искусством златоустовской гравюры владели местные мастера, передавая его из поколения в поколение. Выполняя эпизодически уникальные вещи, старые опытные граверы (В. Киселев, И. Ногтев, Д. Яковлев и другие) умели блеснуть золотой и серебряной насечкой, гравировкой и золочением по травленой и

¹ В 1926 году в с. Касли, кроме цеха художественного литья на Каслинском чугунолитейном заводе, основанном в 1847 году, организовалась кооперативная артель имени В. В. Куйбышева; она также стала выпускать художественное литье. В артель перешли некоторые старые мастера завода, ей была передана с завода часть моделей, однако цех художественного литья завода сохранил за собой главную роль. В настоящем разделе деятельность этих двух производственных единиц не разграничивается, она рассматривается как старинная отрасль русской художественной промышленности.

вороненой стали, достичь в гравюре тонких переходов. Техниккой мастерства овладевала молодежь. Так, в 1936—1938 годах молодой мастер А. Бронников, ученик Д. Яковлева, развивая живописную манеру, ввел в технику гравюры никелевые тона и полутона. Начав с копирования картин, этот талантливый мастер вскоре перешел к самостоятельным композициям («Равноправная женщина»). Другой молодой мастер — М. Добровольский — успешно овладел в эти же годы мастерством ажурной работы, которая не применялась в Златоусте с 1911 года — с момента смерти мастера ажурных работ Костромина. Осваивали граверное дело и такие представители младшего поколения, как В. Брильц, М. Зверев и другие. Существенными недостатками в развитии златоустовской гравюры являлись слабая художественная подготовленность мастеров и отсутствие художественного руководства.

Ювелирная промышленность в рассматриваемый период была развита слабо. Обработка драгоценных и в особенности полудрагоценных камней была сосредоточена на предприятиях, входивших в трест «Русские самоцветы» и расположенных в Петергофе, на Урале и Алтае. Здесь работали старые опытные мастера, которым, однако, очень часто не доставало ясного понимания тех новых задач, какие возникали перед ювелирной промышленностью. Художники к этому делу в те годы почти не привлекались. Наиболее интересными получались вещи, изготавливавшиеся из орской и алтайской яшмы, расцветки и рисунки которой отличаются своим благородством, красотой и разнообразием. Из драгоценных и полудрагоценных камней в предвоенные годы были выполнены и некоторые монументальные произведения, как например, карта СССР, демонстрировавшаяся на выставке в Нью-Йорке в 1939 году, гербы, первые варианты звезд Кремлевских башен. Названные произведения свидетельствовали о значительных возможностях в области художественной обработки драгоценных и полудрагоценных камней. Но благодаря своему особому назначению они мало влияли на собственно ювелирную промышленность, развитие которой заставляло желать много лучшего.

В мебельной промышленности главной проблемой продолжала оставаться разработка проектов и организация производства массовой бытовой мебели. Проекты мебели для крупных общественных учреждений создавались обычно видными архитекторами, и стремление к использованию классического наследия довольно ясно проявилось во многих проектах этого времени. Так, например, влияние образцов русской мебели начала XIX века видно в обстановке Дома культуры на улице Правды (Ленинград), выполненной по проектам архитектора В. Макашова, в мебелировке здания Театра имени Ленинского комсомола (12 предметов), выполненной по проектам архитектора В. Макашова и Н. Митурич, в креслах большого зала Ленинградской филармонии, выполненных по проекту архитекторов А. и Е. Соколовых.

В другом духе шло проектирование мебели для гостиниц «Интурист», осуществляемое проектным бюро, возглавляемым архитектором Н. Борушко. Здесь явно ощущалось воздействие современных западных образцов.

В Москве, кроме 12-й мастерской по проектированию мебели, большую работу вела проектная мастерская гостиницы Моссовета. Удачная мебель для гостиницы «Москва» выполнена по проектам архитекторов Л. Савельева и О. Стапран.

Начиная с конца 1939 года к систематической работе над проектированием мебели приступила Академия архитектуры СССР. Бригада в составе инженера В. Андреевского, архитекторов Л. Чериковер, Н. Богословского, Л. Киселевич занялась разработкой мебели. Однако их проекты так и не были реализованы. Дело ограничилось выполнением лишь пробных образцов по ним. Мебели массового производства уделялось еще мало внимания. Она стояла на невысоком художественном уровне, значительная ее часть выполнялась по устаревшим образцам.



Завершая наш обзор, необходимо остановиться на одном весьма важном вопросе, касающемся как текстильной, так и керамической, стекольной, деревообделочной и других видов художественной промышленности. Даже краткий обзор, приведенный выше, показывает, каких серьезных результатов достигли советские художники, работающие в этих областях. Несомненно, однако, что успехи были бы гораздо более значительными, если бы при проектировании образцов и массовом производстве в художественной промышленности учитывалось, что продукция ее различных отраслей после выпуска приобретает советскими людьми, соединяется в один бытовой комплекс, где встречаются изделия из текстиля, керамики, стекла и т. д. Разобщенность этих отраслей производства между разными ведомствами вела к тому, что, хотя внутри каждой отрасли художественной промышленности были созданы очень удачные, красивые образцы, они были красивы лишь взятые сами по себе. При соединении же их в быту советских людей с изделиями (тоже красивыми) других отраслей промышленности получался разнобой, несогласованность форм, окрасок и орнаментов, что приводило к пестроте, отсутствию стилистического единства в интерьерах и создавало трудности в осуществлении тех задач эстетического воспитания народа, которые призваны решать своим постоянным воздействием на человека предметы художественной промышленности, составляющие его постоянное бытовое окружение. Там, где перед художниками вставала специальная задача оформления единого комплекса (например, театрального зала, дворца культуры и т. д.), задачи, падавшие на долю каждой отрасли художественной промышленности, решались в контакте всеми авторами, что давало ценные результаты.

Однако там, где речь шла о создании образцов для предметов широкого потребления, — этот контакт в 30-х годах отсутствовал.

Вторая не менее важная причина отставания художественной промышленности от быстро возраставших эстетических запросов советских людей заключалась в том, что и руководители, и художники различных отраслей промышленности очень часто исходили из неверного представления о тех задачах, какие ставила

перед ними проблема улучшения художественного качества продукции. Красивое отождествлялось очень часто лишь с одной из его форм — с узорчатым, пестрым, многоцветным. Пестроту и узорчатость многие склонны были рассматривать как приметы времени, признаки современного стиля, развивающего национальную традицию. Именно с этих позиций оправдывался бесконечный поток пестрых цветочных мотивов, хлынувший в 30-х годах сначала в рисунки для тканей, а затем в рисунки для керамической посуды (ситцевые мотивы). Это пристрастие к пестрым цветочным мотивам, трактованным к тому же нередко явно натуралистически, рассматривалось и как проявление реалистических тенденций в прикладном искусстве.

Однако в действительности эти односторонние увлечения имели мало общего как со всем многообразием национальных традиций, так и с подлинным реализмом в прикладном искусстве.

В истории русского искусства, в частности народного творчества, мы встречаемся с узорочьем, но было и немало примеров, свидетельствующих о поэтически тонкой сдержанности и простоте форм. Было и мудрое понимание лучшими представителями русского народа принципов красоты, основанной на скупости украшений при гармоничности пропорций и оттенков. Это ярко проявилось в органически цельных памятниках архитектуры Новгорода и Пскова, в дивных творениях Андрея Рублева и Дионисия, в лучших образцах русского народного костюма, резьбы по дереву, камню и т. д. Если увлечение узорчатостью на известных этапах развития свойственно всем народам, то исключительная способность к самоограничению и умение с большим мастерством распорядиться скухими выразительными средствами является едва ли не одной из наиболее характерных национальных особенностей в искусстве русского народа.

Эта черта ярко проявлялась в периоды расцвета творческих сил народа, подъема искусства.

И именно эта особенность наиболее близка и созвучна нашему времени, современному пониманию красоты.

Однако в 30-х годах, в силу общих тенденций, существовавших в те годы в архитектуре и в других областях искусства, у руководителей художественной промышленности и у большинства художников, работавших в различных ее отраслях, были другие представления и понятия. Этим объясняется и тот факт, что все внимание было обращено на развитие печатного рисунка и очень мало внимания уделялось работе над структурой тканей, над использованием тех богатых возможностей, какие заложены в технике прядения, ткачества и отделки.

С начала 40-х годов все более выдвигается идея необходимости разработки внутреннего ансамбля жилища, достижения стилевого единства и соответствия внутреннего оформления жилища внешнему облику архитектурных сооружений. В печати, на диспутах и конференциях обсуждаются вопросы синтеза архитектуры и прикладных искусств. Выдвигаются требования, чтобы проектирование тканей, предназначенных для обивки мебели и мебельной фурнитуры,

не происходило в отрыве от проектирования самой мебели, чтобы мебель, осветительные приборы, обои и другие элементы жилого интерьера рассматривались в их взаимосвязи, как ансамбль¹.

По инициативе архитектурной общественности проводятся конкурсы на разработку лучших проектов декоративно-мебельных тканей, рисунков для обоев, что сильно способствует развитию творческой работы и в этих отраслях промышленности. Предприятия, выпускающие обои, мебельные ткани, шире привлекают художников и заменяют устаревшие рисунки новыми. В апреле 1941 года Правление Союза советских архитекторов СССР провело ряд совещаний архитекторов совместно с работниками художественной промышленности по вопросам архитектурно-художественного качества мебели и отделочных материалов. Совещания констатировали большое отставание мебельной, обойной и других отраслей художественной промышленности от возросших потребностей населения, а также отсутствие контакта в проектной работе.

К началу 40-х годов во всех отраслях художественной промышленности явно ощущался нарастающий подъем. Seriously изучались вопросы повышения художественного качества продукции, делались попытки решения проблемы синтеза архитектуры и декоративно-прикладных искусств, видную роль повсюду начинали играть художники, пробуждался интерес архитекторов к вопросам, связанным с оформлением жилого интерьера. Крупнейшие отрасли художественной промышленности (фарфорово-фаянсовая, текстильная) достигли к началу 40-х годов определенных успехов, в других отраслях (стекольной, мебельной, обойной) были созданы необходимые условия для широкого развертывания творческой работы и серьезного улучшения художественного качества продукции.


Великая Отечественная война прервала это развитие, заставив все виды промышленности работать на оборону.

¹ См.: А. Федоров-Давыдов. Вопросы стиля в интерьере жилых зданий.— «Архитектура СССР», 1940, № 7, стр. 4—7; Д. Аркин. Вопросы художественной промышленности.— «Архитектура СССР», 1941, № 3, стр. 19—30; В. Андреевский. Проектирование мебели.— «Архитектура СССР», 1941, № 3, стр. 31—36.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ

С. М. Темерин

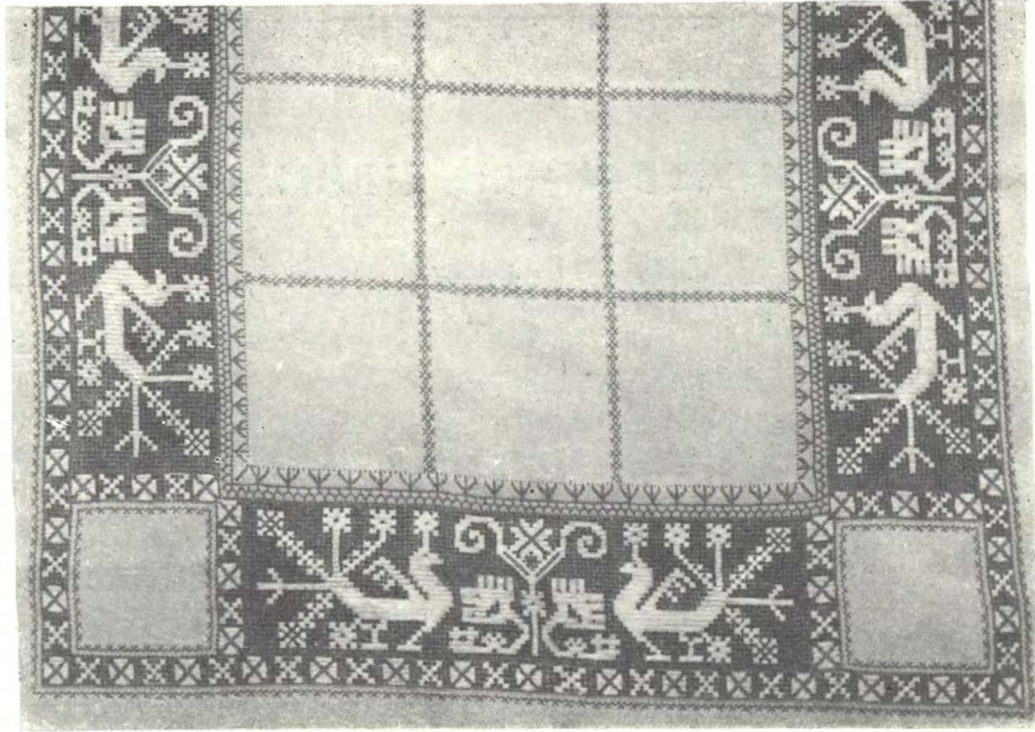


Во второй половине 30-х годов в связи с общим развитием советской художественной культуры происходит быстрый рост числа членов артелей художественных промыслов и еще более быстрое увеличение объема выпускаемых ими произведений. Экспорт последних в это время сокращался, и, следовательно, большая их доля поступала на внутренний рынок. Произведения мастеров народного искусства начали широко применяться в быту советского человека¹. Ковры ручной выработки, кружева, вышивка, резные изделия из дерева, кости и камня, черневые, филигранные и прочие ювелирные произведения пользовались спросом у советского потребителя, дополняя то, что вырабатывала фабричная художественная промышленность.

Количественный рост сопровождался качественными изменениями. В эти годы начинают все чаще появляться произведения, которые, несмотря на использование в них привычных мотивов народного орнамента, должны быть отнесены по своему художественному языку к новым работам. Это сказывается в их композиционном строе и выраженном в них мироощущении. Такие произведения создаются в эти годы в самых разнообразных отраслях народного искусства и прежде всего там, где авторы стремятся найти живую связь между традиционными мотивами народного орнамента и современными бытовыми вещами².

¹ Насколько интенсивен был в этот период рост производства художественных изделий, дают представление следующие данные: в 1938 году по сравнению с 1937 годом выпуск возрос (в рублях) по лаковой миниатюре почти в 2 раза, по вышитым изделиям почти в полтора раза, по остальным промыслам от 15 до 40%. См.: «Справочник по художественным промыслам». М., 1939, стр. 6, 69 и далее.

² Не всегда эта задача решалась успешно. Так, например, излишне точное воспроизведение старинных образцов, как и перегруженность орнаментом, придавала многим вещам музейный вид (главным образом, вышитым женским платьям, выполненным в эти годы в Рязанской области). Тяжеловесностью орнаментальных форм страдали и вышивки, так называемые «орловские списы», которые, хотя и пользовались большим успехом у экспортеров, по также были впоследствии забыты. Этот недостаток был свойствен и некоторым кружевным изделиям Вологды, Кирова, Рязани и т. д.



*М. Гумилевская. Скатерть вышитая. Цветная перевить.
Таруса. 1937 год.*

Во второй половине 30-х годов можно наблюдать поиски различных путей обогащения традиционных орнаментальных форм, создания бытовых вещей, отвечающих новым эстетическим требованиям советского общества. В бытовых предметах, наряду с использованием традиционных мотивов народного орнамента (стр. 536), все чаще применяется орнамент, возникавший на основе непосредственного обращения к природе — к ее фауне и флоре. Таковы вышивки Т. Дмитриевой и К. Сорокиной (Мстёра), В. Куликовой (Горьковская область), кружевные изделия Вологды, Кирова и Ельца, набойки по холсту М. Шатровой (Тарасовка) и многие другие работы (стр. 537). В вышивке и набойке по холсту, в кружевоплетении, ковроделии и т. д. наблюдаются сходные явления: всюду идет процесс обновления привычных орнаментальных форм, создания качественно нового орнамента.

Работа над рисунками русского ковра, переработанными в соответствии с новыми запросами советских людей, началась в 30-х годах. Ее возглавил Научно-экспериментальный кустарный институт (НЭКИН), художники которого разработали много композиций для наиболее крупных ковродельческих артелей Курска (стр. 539), Кургана, Тюмени. В борьбе с мотивами модерна и печатных дореволюционных рисунков для рынка, характерных своей эклектикой и безвкусным сочетанием цветов, художники опирались на лучшие образцы русского ковроделия XIX века. Вместе с тем, они искали и новые композиционные, а также цветовые



Набойка по холсту «Ежевика».

Артель «Экспортнабивткаль». Московская область. 1934—1936 годы.

решения, более близкие к современности. Однако этот имеющий широкие перспективы путь на первых порах компрометировался проявлением натуралистических тенденций. Некоторые рисунки ковров, созданные в эти годы художниками Института, свидетельствуют об утрате специфических ковровых качеств. Вместо ритмично построенных орнаментальных композиций появились образцы, напоминающие этюдные зарисовки со случайно зафиксированными элементами, не подчиненными конкретной декоративной задаче.

Со второй половины 30-х годов становится характерной еще одна ясно выраженная тенденция. В тех видах народного искусства, где большую роль играет орнамент, получают распространение композиции, включающие разнообразные изобразительные сюжеты, отражающие современные события жизни страны, широко применяются советские эмблемы.

Примером подобного рода может служить выполненное в 1937 году крестецкими вышивальщицами по рисунку художницы Е. Савковой панно «Женщины нашей страны», сочетающее в себе чисто орнаментальные геометрические мотивы с сюжетными изображениями. На фоне первых малоудачных опытов, которые велись в то время в этом направлении, панно Е. Савковой заслуживает положительной оценки. В этом произведении художнице удалось средствами вышивки показать национальные черты каждой женской фигуры и подчинить вместе с тем орнаментальному ритму композицию в целом, сохраняя декоративный характер панно. В 1939 году крестецкие вышивальщицы выполнили несколько аналогичных работ (скатерть «Звезда», панно «Москва — порт пяти морей»). Подобная же

работа велась вышивальщицами Тарусы, где были выполнены скатерти, панно, орнаментика которых включала советские эмблемы, а также сюжетное панно «Ледокол во льдах».

Не все тематические работы были равноценны по своим художественным достоинствам. Если в некоторых из них авторы органично сочетали традиционные узоры с советскими эмблемами, то в других эту задачу решить не удалось, несмотря на огромный труд и блестящую технику исполнения. Причины творческих неудач в работе над такими произведениями, как, например, «Ледокол во льдах» или «Москва — порт пяти морей», заключались, главным образом, в неверном методе художественного решения. Авторы этих композиций не учли, что характер изображений в таких произведениях должен соответствовать или по меньшей мере не противоречить назначению бытовой вещи, и тем самым лишили себя возможности использовать богатые специфические декоративные средства прикладного искусства. В результате композиции получились сухими, лишенными декоративных элементов. Живой, сочный изобразительно-повествовательный язык народного искусства уступил в них место языку сухого, протокольного изложения.

В русском народном искусстве сюжетные изображения встречаются очень часто; их много в старинных вышивках на полотенцах Архангельской, Вологодской и Олонецкой областей, в кружевах Вологды и Ельца, в резьбе и росписи на донцах прялок Поволжья и Северной Двины, в резьбе и гравировке по кости Сольвычегодска и Холмогор, в черневых изделиях из серебра Великого Устюга и т. д. И всюду изобразительные элементы, которыми народные мастера украшали разнообразные бытовые предметы, органично сочетаются с орнаментом. Сюжет и орнамент в такого рода композициях обычно составляют одно целое. Народные мастера превосходно умели, украшая ту или иную вещь, насытить орнамент изобразительными элементами, а выполняя на бытовом предмете сюжетное изображение, придать последнему орнаментальный характер. В этом умении сочетать изобразительность и узорность — одна из характернейших особенностей народного творчества, свидетельствующая о глубоком понимании народными мастерами основных принципов декоративного прикладного искусства. Украшая бытовой предмет, народные мастера никогда не забывали о его функциональном назначении. Выполнить роспись или резьбу, вышивку или гравировку означало для них сделать красивый, художественно цельный предмет. Роспись, резьба, вышивка не являлись чем-то обособленным, имеющим самостоятельное значение, а всегда органически связывались с формой и материалом вещи. Сюжетные изображения, которые включались народными мастерами в орнамент бытовых предметов, поэтому обязательно приобретали декоративный характер, обобщались и подчинялись орнаментальному ритму.

Советские художники, работавшие в художественных промыслах, создавали композиции, в которых отражались большие исторические события, волновавшие весь наш народ. Таковы произведения, посвященные освоению Арктики, сооружению канала Москва — Волга, братскому содружеству народов СССР. Но в тех



Л. Зубова. Курский ковер. Синий с белой каймой. 1936 год.

случаях, когда художники решали эти большие темы без должной декоративности, механически применяли формы, свойственные другим видам искусства, — станковым картинам, фотографии, кино — они, конечно, не достигали должных результатов.

Нередко советские эмблемы и тематические изображения оказывались неуместными на вещах повседневного обихода (скатертях, покрывалах, чернильных приборах и т. д.).

Но постепенно удачных решений среди сюжетных композиций становилось все больше. Многие из них принадлежали самим народным мастерам. В. Ворносков, развивавший традиции абрамцевско-кудринской резьбы по дереву, выполнил вместе с сыновьями портал «Охрана границ» для выставки «Народное творчество», организованной в Государственной Третьяковской галерее в 1937 году. Сюда же следует отнести ряд работ Вологодской школы кружевниц, получивших высокую оценку на Всемирной парижской выставке 1937 года, ковер «Папанинцы», созданный по рисунку художницы М. Назаревской, кружевное панно «Конница», выполненное одной из талантливых кружевниц Киришского района Ленинградской области В. Звездиной (стр. 541), и другие. Во всех этих работах нашли свое развитие лучшие традиции русского народного искусства. В кружевах, казалось бы, особенно трудно использовать сюжетные композиции. Однако В. Звездиной удалось с большим художественным тактом и вкусом внести в кружевной узор силуэты шести конников, едущих в густой чаще леса. Силуэты выразительны и, вместе с тем, орнаментальны, сочетание сюжета и узора органично.

Во второй половине 30-х годов коллективы артелей не только выросли количественно, но существенно изменились и по составу. Ежегодное пополнение

артелей оканчивавшими художественные профтехшколы и техникумы (в частности, Московское художественно-промышленное училище имени М. И. Калинина) привело к тому, что в деятельности многих промыслов все большее значение стало приобретать творчество молодых художников. В дополнение к традиционным, чисто практическим навыкам профессионального мастерства, приобретаемым в порядке индивидуального (главным образом наследственного) обучения, приходили профессиональные навыки, полученные в специальной художественной школе. В артелях росло число мастеров со средним художественным образованием, обладающих навыками работы с натуры и умеющих выполнять самостоятельные композиции.

В работе промыслов все более активное участие принимали и многие вполне сформировавшиеся художники-профессионалы. Возрастала роль Института художественной промышленности, с которым была связана деятельность П. Баландина, Е. Теляковского, М. Ракова, С. Евангулова, Э. Кашкаровой, Е. Прибыльской, С. Ильинской, Е. Савковой, М. Назаревской, Л. Зубовой и многих других¹.

Мастерам народного творчества и художникам, работавшим в художественных промыслах, вместе с ростом производства, приходилось преодолевать серьезные трудности творческого развития. С особой остротой возникали проблемы специфики выразительных средств прикладного искусства, разумного использования лучших традиций народного творчества и развития чувства нового, вопросы творческих взаимоотношений между художником, создающим образец, и мастером исполнителем.

Большое внимание было обращено на развитие самостоятельного творчества народных мастеров. Художник-профессионал чаще всего выступал как руководитель, помогая ценными советами и опытом. Надо указать на большую роль и историков искусства, исследовавших и раскрывавших ценные стороны лучших народных традиций и указывавших на них народным мастерам. Такова была исключительно ценная помощь художникам Федоскина, Палеха, Мстёры, Хохла, Хохломы, оказанная профессором А. В. Бакушинским. Вслед за ним эту деятельность продолжал Г. В. Жидков и другие искусствоведы.

Период с 1934 по 1941 год был благоприятным для развития народных промыслов: шла интенсивная подготовка молодых кадров, открывались профтехшколы, создавались специализированные художественные союзы и экспериментальные лаборатории².

Вместе с тем, творческое развитие многих промыслов начинало явно отставать от требований жизни. Одной из главных причин была инертность и робость

¹ Институт художественной промышленности Всесоюзного совета с Кустарным музеем при нем был организован в 1935 году после ликвидации Научно-экспериментального кустарного института, в который Кустарный музей входил как один из его отделов.

² Специализированные художественные союзы и экспериментальные лаборатории были организованы в эти годы в Московской, Калужской, Орловской, Рязанской, Владимирской, Кировской, Вологодской, Ивановской, Новгородской областях.



*В. Звезда и а. Кружевное панно «Конница».
Кировский район Ленинградской области. 1937 год.*

в поисках новых форм для отображения нового содержания и серьезное отставание искусствоведческой теории в разработке давно назревших вопросов о путях развития художественных промыслов. Обнаружился также разрыв между тем, что выполнялось отдельными мастерами и художниками по специальным заказам в качестве уникальных образцов, и тем, что выпускалось в больших тиражах для продажи. В большинстве случаев массовая продукция несла на себе отпечаток ремесленного штампа, лучшие народные традиции утрачивались. Рисунки и модели, отправляемые в промыслы Институтом художественной промышленности, очень часто оставались в артелях не освоенными, либо выпускались в сильно упрощенном и ухудшенном виде. Во многих промыслах нарастала опасность перерождения художественной работы в работу чисто ремесленную. Эту опасность хорошо понимали наиболее талантливые мастера, которых тяготил ремесленный штамп и которые упорно искали новых возможностей самостоятельного развития, открывающих им путь к творческой работе, к искусству.

Такие стремления особенно явственно обнаруживались среди резчиков по дереву, кости и камню (Богородское, Холмогоры, Тобольск, Урал, Борнуково), среди мастеров лаковой миниатюры (Федоскино, Палех, Мстёра, Холуй) и некоторых других.

Исходя из традиций богородской резьбы, И. Стулов¹ (в прошлом богородский резчик) создает в 1936—1938 годах ряд скульптур, которые затем многократно повторяются в промысле. Особенным успехом пользовались его скульптуры «Охотник с тетеревом», «Чабан с ягненком», «Соколиная охота», «Семья оленей» (стр. 544). Работы Стулова расширяли круг богородской тематики, круг привычных образов.

¹ Стулов Иван Константинович (род. в 1902 г.). Мастер богородской резьбы по дереву. В 1932 году переехал в Москву, работал в Кустарном музее, затем в Институте художественной промышленности Всесоюзного совета, занимался в частных студиях. Преподавал резьбу в Московском художественно-промышленном училище имени М. И. Калинина (1947—1954).

Вместе с тем в них сохраняется характерный для богородской резьбы декоративный принцип композиции. Традиционные богородские порезки дерева — «писки» — приобретают под резцом художника особую выразительность и декоративность.

В работах лучших мастеров богородской артели также происходят в эти годы существенные перемены. Меняется содержание известных по прошлому многофигурных композиций. Теперь они отражают темы волнующих событий дня («Эпопея челюскинцев» Ф. Балаева), колхозный труд («Красный обоз» Н. Ерошкина), исторические темы («Чапаевские тачанки» М. Пронина и В. Зинина). Работают богородские мастера и над созданием новой игрушки с движением («Три медведя», «Лиса и журавль» В. Полинова и другие).

Отмечая изменившееся содержание многих произведений богородской резьбы, все же следует указать, что иногда их многофигурные сцены излишне усложнялись и напоминали своего рода макеты. Этот недостаток был связан со старой дореволюционной деятельностью промысла.

Интенсивное развитие переживает промысел хохломской росписи по дереву в Горьковской области (стр. 543). Крупным центром этого промысла с прекрасно оборудованной школой, организованной еще в 1918 году, стал город Семенов, который в прошлом был всего лишь скупочным пунктом¹. Наряду со старыми опытными мастерами, работавшими в артелях и ведущими обучение молодежи в школе (С. Юзиков, Ф. Бедин, И. Тюкалов, Н. Подогов), с середины 30-х годов стали выдвигаться и художники молодого поколения (В. Масленников, Ф. Красильников, А. Рыбакова, А. Куфтырева, А. Кузнецова и другие). В хохломской росписи в эти годы наблюдается стремление к обогащению традиционных форм орнамента, некоторые работы создаются на основе непосредственного обращения к природе.

Если в Ковернине растительные орнаменты, следуя старой традиции, относительно плоскостны, то в Семенове наблюдалось стремление к объемным формам листьев и цветов, порождавшее нередко натуралистические тенденции. Прежняя ясность и композиционная слаженность росписи с ее традиционной «травкой» нередко утрачивалась. В эти же годы роспись Хохломы стала применяться в оформлении табачных магазинов и ларьков, скучная стандартная форма которых и величина плоскостей, отводимых под роспись, никак не соответствовали хохломскому орнаменту.

При Шемогодском деревообрабатывающем комбинате близ города Великого Устюга успешно развивался промысел по изготовлению деревянных изделий, оклеенных прорезной ажурной берестой. Этот старинный и своеобразный вид народного искусства сохранился лишь на севере. Изделия из прорезной бересты красивы, и они выполняются, как правило, с большим вкусом. Главную роль

¹ До революции промысел был распространен лишь в селах Ковернинского района Нижегородской губернии.



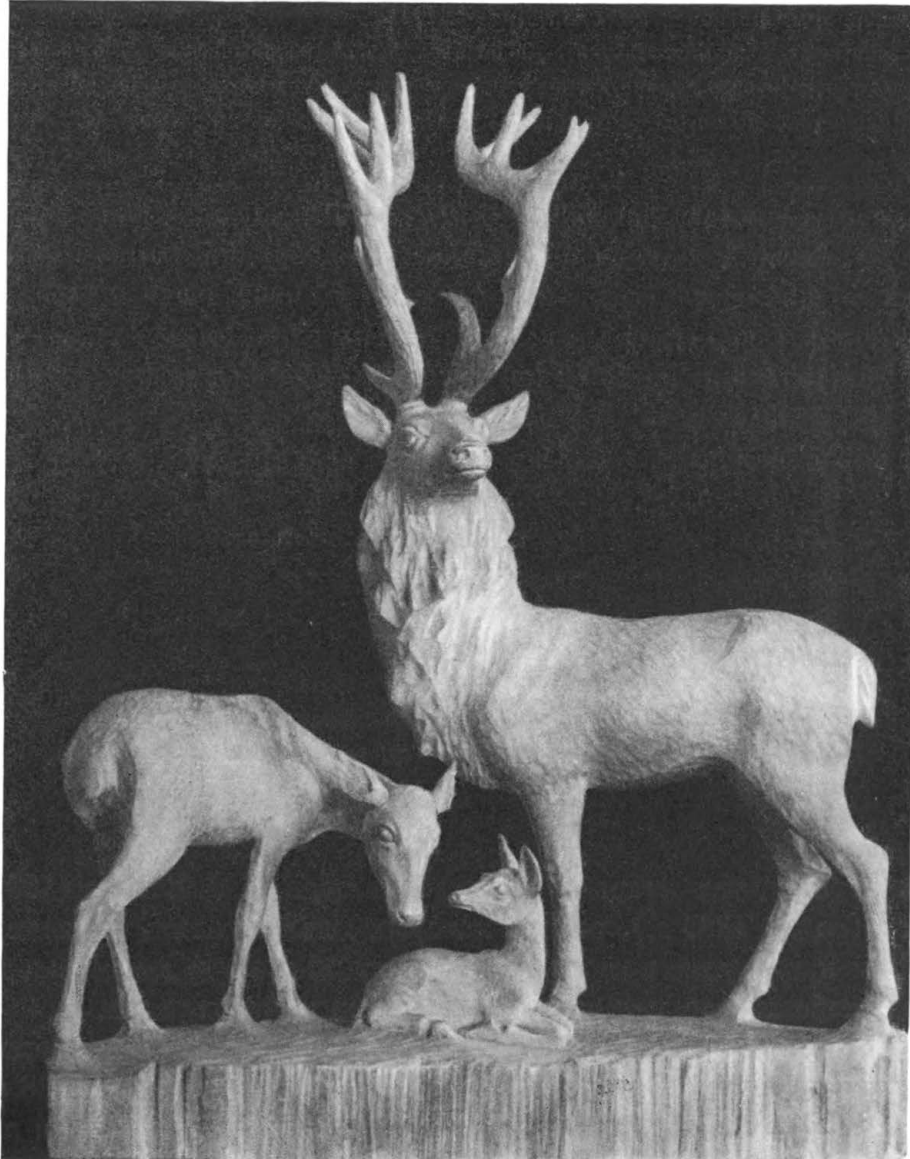
*Ковш. Холломская роспись. Вторая половина 1930-х годов.
Барыня. Олень. Вятская игрушка. Вторая половина 1930-х годов.*

продолжали играть здесь старые, опытные мастера А. И. Вепрев (1889—1952) и Н. В. Вепрев (род. в 1885 г.), работы которых пользовались большим успехом (стр. 545). Как и в других промыслах, к концу 30-х годов здесь появились молодые мастера, работающие над самостоятельными композициями.

В быстрых темпах развивалось производство изделий из капо-корня в Кировской области. Старейшие мастера промысла — А. Мамаев (род. в 1888 г.), М. Першин (род. в 1860 г.) и представители молодого поколения работали в традициях простого строгого стиля. Мастерство заключалось здесь в том, чтобы достичь гармоничных пропорций и выявить благородство и красоту природных декоративных свойств дерева.

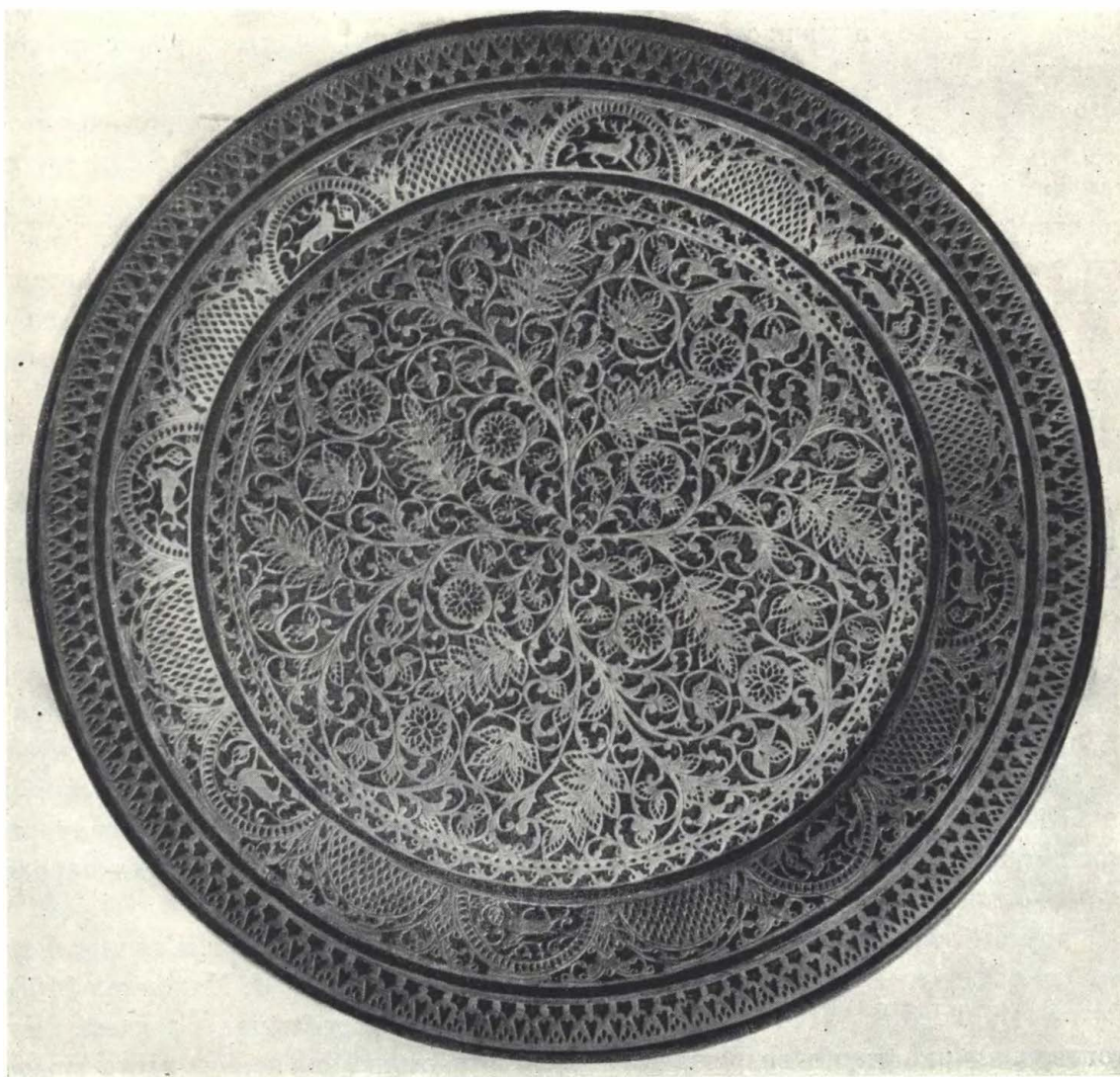
В местной экспериментальной мастерской велись опыты соединения капо-корня с вставками из резкой кости, финифти, инкрустацией перламутром и т. д. Изделия из капо-корня пользовались большим спросом как на внутреннем, так и на внешнем рынке.

В Холмогорах развивался костерезный промысел. В. Гурьев (1871—1937) и В. Узиков (1876—1939) оставались последними мастерами старшего поколения. Из молодежи выдвинулись М. Христофоров, И. Козицын, братья Ф. и П. Гурьевы (племянники В. Гурьева), М. Соловцев, У. Шарьпина-Тряпицына, П. Шитиков. Развивая традиции холмогорской ажурной и рельефной резьбы, сочетая ее нередко с цветной гравировкой по кости, молодые мастера пробовали свои силы



*И. Стулов. Семья оленей.
Богородская резьба по дереву. 1938 год.*

в создании самых разнообразных композиций. Они изображали на маленькой броши или на ручке костяного ножа северный пейзаж с островерхими елочками, бегущую упряжку оленей, вырезали ажурную корзиночку, умещающуюся на ладони, миниатюрную коробочку «репку» и, наряду с этим, артистически делали сложные оклейные ларцы (по деревянной основе), ажурные кубки и т. д. Таковы миниатюрные работы У. Шарыпиной-Тряпицыной, брошь «Поездка ненца на оленях» П. Гурьева, нож для разрезания бумаги с сюжетом на ту же тему П. Шитикова, ларец «Белки» И. Козицына (стр. 547). Холмогорские резчики обращались



*Н. Вепрев. Декоративное блюдо.
Шемогодская прорезная береста. Вологодская область. 1935 год.*

и к миниатюрной скульптуре, в частности, к портретным изображениям; однако эти работы не были типичны для Холмогор. Искусство холмогорских мастеров развивалось, главным образом, в области ажурной и рельефной резьбы в сочетании с цветной гравировкой, мастерам же Тобольска была ближе небольшая круглая миниатюрная скульптура.

В Тобольске из старых мастеров продолжали работать, обучая молодежь, В. Денисов (1881—1942) и Т. Песков (1879—1943). Из молодых мастеров следует отметить деятельность С. Трегубова, приехавшего в Тобольск в 1931 году из Кировской области, где он работал резчиком по капо-корню, В. Лопатина,

П. Бизина. Продолжая традиции тобольской резьбы, молодежь уделяла много внимания изображению животного мира севера (сцены охоты, упряжки собак и оленей и т. д.).

Во второй половине 30-х годов многие народные художественные промыслы окрепли организационно и экономически. Даже там, где к началу революции творческая жизнь почти замерла, были в большинстве случаев возрождены традиции мастерства, в работу вовлечены новые силы и созданы необходимые условия для производственной и художественной деятельности. Правда, этот процесс совершался не с одинаковым успехом и не одновременно в разных промыслах. Все зависело от наличия преданных делу людей, от той конкретной помощи, какую оказывали народным мастерам, от того, насколько эта помощь была квалифицированной.

Например, в таком старинном центре народной керамики, как Гжель (деревни Речицы, Турыгино, Володино, Ново-Харитоново и другие), хотя и существовало керамическое производство (завод, открытый Всекохудожником в начале 30-х годов в поселке Речицы, артель «Художественная керамика», организованная Всекопромсоветом в 1936 году в деревне Турыгино), но сколько-нибудь значительных успехов в развитии творческой инициативы народных мастеров достигнуто не было. В основном выпускался старый дореволюционный ассортимент фарфоровой скульптуры и небольших бытовых предметов. Попытки некоторых художников создать новые образцы были в большинстве случаев неудачны. Народное искусство они знали поверхностно, рассматривали его как примитив, в создаваемые образцы вносили обычно либо элементы подчеркнутой стилизации и утрировки, либо схематизм и геометризацию форм. Замечательные традиции гжельских народных гончаров были возрождены позже, лишь в послевоенные годы.

В другом старинном центре русской народной керамики, в г. Скопине Рязанской области, долгое время работали всего лишь два мастера И. Максимов (1881—1952) и М. Ташеев (1876—1956), выполнявшие отдельные заказы. Более обстоятельная работа по возрождению промысла также началась здесь позднее.

По-иному развивалось в советские годы искусство вятской игрушки. Будучи одним из замечательных проявлений подлинно народного творчества, этот промысел, несмотря на свои давние традиции, находился в предреволюционные годы в глубоком упадке. Никто им не интересовался. Старые мастера постепенно умирали, никому не передавая своего опыта. В результате, в Дымковской слободе, расположенной на окраине г. Вятки, осталась одна лишь А. Мезрина¹, умевшая делать раскрашенную глиняную игрушку. Все, казалось бы, говорило о последних днях этого замечательного вида народного искусства.

Положение вещей изменила революция. К вятской игрушке, как и к другим народным промыслам области, было привлечено общественное внимание, делу

¹ Мезрина Аниа Афанасьевна (1853—1938). Мастерница вятской глиняной игрушки, старейшая среди работавших в советские годы. Трудовую жизнь начала с восьмилетнего возраста, помогая лепить игрушки отцу — искусному мастеру глиняных игрушек.



*И. Козицын. Ларец «Белки». Резьба и гравировка по кости.
Холмогоры. 1936 год.*

оказана практическая помощь¹, у Мезриной появились ученицы — Е. Кошкина (1875—1946), Е. Пенкина (1880—1947), О. Коновалова (род. в 1886 г.), а затем Е. Косс-Деньшина (род. в 1901 г.), З. Безденежных (род. в 1901 г.) и другие. Производство расписной глиняной игрушки, уже давно выполняющей функции настольной скульптуры, украшающей быт, было восстановлено. Вновь засверкали необычайно яркие радостные краски и появились полные юмора, а порой и острой сатиры, лаконично вылепленные фигурки (стр. 543). Вятская игрушка — плод легкой искрометной шутки и богатой народной фантазии — неизменно пользуется любовью зрителей и широко известна как в СССР, так и за границей.

Производственно-экономический подъем, рост профессионального мастерства и развитие художественной деятельности наблюдались во второй половине 30-х годов и в таких хорошо известных народных промыслах, как артель «Северная чернь» в г. Великом Устюге, ювелирных промыслах в селе Красном и других.

Пополняясь молодыми мастерами, имея сырье и обеспеченный сбыт своих изделий, артель «Северная чернь» быстро экономически окрепла. М. Чирков²

¹ Следует отметить заслугу в этом деле местных художников и краеведов. Так, например, А. Деньшин сделал зарисовки вятской игрушки и опубликовал их — «Русская народная игрушка», вып. 1; «Вятская лепная глиняная игрушка». Рисунки А. Деньшина, текст А. Бакушинского. М., 1929. Собраны и опубликованы были ценные материалы и о других народных мастерах области. См.: Я. Н. Шатров. Кировские кустари. Киров, 1938.

² Чирков Михаил Павлович (1866—1938). Великоустюгский мастер черного дела. К моменту революции был единственным мастером в В. Устюге, владевшим традиционными навыками мастерства. Организовал в 1929 году в В. Устюге мастерскую (с 1933 года преобразована в артель «Северная чернь»).

и начавший работать в артели с 1935 года художник Е. Шильниковский¹ оказали большое влияние на творческое формирование коллектива мастеров артели.

М. Чирков был не только хорошим мастером, но и одаренным художником, глубоко чувствующим и понимающим специфику искусства чернения серебра. Его работы отличаются крепким, уверенным рисунком, богатством использованных орнаментальных мотивов, умелым сочетанием в одно органическое целое орнамента и разнообразных сюжетных изображений.

Кроме М. Чиркова, самостоятельные композиции с середины 30-х годов стали выполнять М. Угловская (Чулкова), М. Подсекина, П. Попова (Насоновская) и другие. С середины 30-х годов главную роль в творческой деятельности артели «Северная чернь» начал играть Е. Шильниковский. По его эскизам была выполнена серия работ, посвященных 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина, комплект предметов, оформленных на сюжеты басен Крылова («Крыловская серия»), декоративный бокал с цветочным орнаментом и многие другие работы артели. Лучше всего удавались мастерам Великого Устюга мотивы северной природы, животного мира Севера и растительного орнамента².

К сожалению, в дальнейшем художественная деятельность Шильниковского заслонила деятельность мастеров артели, поэтому прекратился и творческий рост молодых мастеров. С конца 30-х годов артель «Северная чернь» стала выпускать изделия, выполненные только по рисункам Шильниковского.

В Красносельском ювелирном промысле с середины 30-х годов с особой остротой стала ощущаться необходимость обновления ассортимента выпускаемых изделий. В развернувшейся творческой работе участвовали и старейшие мастера промысла — Л. Метлин (род. в 1873 г.), М. Волков (1875—1953) и с конца 30-х годов представители молодого поколения — Н. Грустливый, В. Каретин, Г. Дерябин и другие. Особенно плодотворными оказались опыты по возрождению филигранного дела. Производство филигранных изделий получило в Красносельском ювелирном промысле широкое развитие. Из медной позолоченной или посеребренной витой проволоки, путем набора и спайки отдельных заранее приготовленных узорчатых деталей делались и плоские и округлые изделия: подстаканники, портсигары, пряжки, брошки, футляры для очков и т. д. В одних из них филигранная поверхность была ровной, в других рельефной. Нередко филигрань дополнительно украшалась специально выполняемыми металлическими накладками, небольшими литыми шариками — зернью, сочетаясь с гладкими, награвированными или обработанными чеканом поверхностями металла.

¹ Шильниковский Евстафий Павлович (род. в 1890 г.). Окончил Академию художеств в 1917 году по классу графики у В. Матэ. С 1917 по 1935 год работал в В. Устюге как театральным художником и графиком. С 1936 года — художественный руководитель артели «Северная чернь».

² В 1937 году на Всемирной выставке в Париже за экспонированные черневые изделия артели «Северная чернь» были присуждены диплом первой степени и золотая медаль. Именные дипломы и серебряные медали получили Е. Шильниковский, М. Угловская и М. Подсекина.



*А. Кругликов. Цветы. Роспись по папье-маше, масло.
Федоскино. 1935 год.*

Успешное развитие филигранного производства в селе Красном способствовало возникновению этого дела и в других районах¹. Так, в 1939 году филигранный цех был организован в артели «Металлист» (село Казаково, Горьковской области). Восприняв технику филигрании от красносельских ювелиров, казаковские мастера достигли в дальнейшем заметных успехов.

В развитии таких старинных центров русской народной декоративной живописи, как Жостово (расписные подносы), Федоскино (лаковая миниатюра на изделиях из папье-маше), главные усилия были направлены на преодоление ремесленных штампов, насаждавшихся в предреволюционные годы. В Жостове долгое время главную роль играли старые мастера — И. Леонтьев (1868—1946), Н. Клёдов (1879—1936), А. Лёзнов (1886—1946)², А. Гогин (род. в 1898 г.). Образцы для промысла пытались делать П. Кончаловский, Е. Теляковский и другие. Однако художники-профессионалы не в состоянии были в полной мере учесть все особенности декоративной росписи подносов. Им трудно было соревноваться с мастерами-виртуозами, артистически владевшими техникой свободного кистевого письма и умевшими достигать в своих скорописных импровизациях необычайной декоративности.

¹ На Всемирной выставке 1937 года в Париже артели «Красный кустарь» (с. Красное) за филигранные изделия была присуждена золотая медаль.

² А. Лёзнов перешел в 1936 году из Жостова в Федоскино.

Искусство росписи подносов отличается от многих чисто орнаментальных видов народного творчества, например, от искусства хохломской росписи деревянных изделий. Мастера Жостова обычно «лепят» форму светотенью; в их работах цветы, листья, фрукты выступают из глубины черного фона с необычайной рельефностью. Но в этой живописно-объемной манере всегда сохраняются элементы декоративной условности, проводящие достаточно четкую грань между декоративной подносной росписью и живописью станковой. Этим, по-видимому, объясняется и тот факт, что попытки привлечь художников-станковистов, сделанные Кустарным музеем при восстановлении промысла в 20-х — начале 30-х годов, как и аналогичные попытки в отношении Федоскина, не дали положительных результатов. Решающее значение в подъеме искусства жостовской росписи сыграла, как и в других промыслах, широко развернутая подготовка молодых кадров.

В Федоскине и мастера старшего поколения — И. Семенов, А. Кругликов, В. Бородкин, И. Платонов, К. Рановский, М. Папёнов, В. Иванов (Лавров), Н. Петров и наиболее талантливые среди молодежи стремились уйти от ремесленного копирования картин и ранее созданных образцов. Они много и упорно работали над самостоятельными творческими композициями, отражавшими советскую действительность. В работах этих лет большое место занимали бытовой жанр, особенно сцены из жизни колхозной деревни, пейзаж, портреты исторических деятелей, натюрморт (стр. 549). В своих творческих поисках федоскинские мастера имели возможность опереться на богатый опыт прошлого, на реалистические традиции лукутинской миниатюры. Мастера Федоскина умело использовали традиционные технические приемы, применяя и корпусное письмо, и письмо «по сквозному» или способом лессировок. Добиваясь просвечивания сквозь тонкие, прозрачные слои краски металлизированного фона, получаемого с помощью подкладываемых листов сусального золота и серебра (фольги), листов алюминия или бронзы (поталя), алюминиевого или бронзового порошка, федоскинские живописцы достигали необычайного блеска и яркости красок.

Традиции Палеха, Мстёры, Холуя были иные, чем Федоскина и Жостова. Другими путями шло и развитие новых центров советской лаковой миниатюры, возникших на базе старинных очагов иконописи (стр. 551, 553).

В искусстве этих художественных промыслов по мере роста артелей все более явно обнаруживались творческие противоречия. Развитие здесь шло в условиях напряженных творческих поисков, мастера пробовали свои силы в росписи фарфора, создании рисунков для тканей, монументальной живописи, оформлении театральных постановок и книг. Расписывать фарфор пробовали почти все старейшие мастера Палеха — И. Баканов, И. Голиков, И. Маркичев, А. Котухин, Н. Зиновьев, Д. Буторин и другие. И. Голиков много и упорно работал вначале над иллюстрациями к «Сказке о царе Салтане», а затем над оформлением академического издания «Слова о полку Игореве» (1934 г.). И. Баканов выполнил большую работу по оформлению книги А. Бакушинского «Искусство Палеха» (1934 г.). Вслед за этим последовал целый ряд изданий, оформленных и иллюстрированных палеша-



*А. Котлягин. Гроза. Коробка.
Роспись по папье-маше. Темпера. Мстёра. 1935 год.*

нами; в качестве оформителей книги выступали Н. Зиновьев, П. Баженов, И. Зубков, Д. Буторин, И. Вакуров и другие.

В период с 1934 по 1940 год палешане выполнили настенные росписи во Дворце пионеров в поселке Лосиноостровском, расписали два зала в Ленинградском дворце пионеров и разработали для этих зал проекты детской мебели, украшенной росписью. Затем последовали аналогичные работы в других городах Советского Союза. Удачными оказались опыты палешан в области театрально-декорационного искусства. В Ленинградском кукольном театре были осуществлены постановки: «Сказка о царе Салтане» по эскизам Н. Парилова (1935 г.) и «Руслан и Людмила» по эскизам П. Баженова (1939—1940 гг.). Заслуженным успехом пользовался у зрителей мультипликационный кинофильм «Сказка о рыбаке и рыбке», эскизы декораций и костюмов для которого с большим вкусом и чувством юмора были исполнены П. Баженовым (1939—1940 гг.).

Стремления художников Палеха, Мстёры, Холуя расширить сферу своей творческой деятельности были вполне закономерны. К сожалению, они подчас диктовались стремлением многих талантливых мастеров уйти от миниатюры в другие области искусства, возникавшим под влиянием обвинений в формализме, в консервативном стиле и т. д., в бездумности, в увлечении игрой отвлеченных форм, в выпуске изящных безделушек и в неспособности «дать что-либо значительное, имеющее широкое общественное значение»¹.

¹ А. В и п н е р. Преобразование палехских мастерских.— «Литература и искусство», 1931, № 7—8, стр. 97.

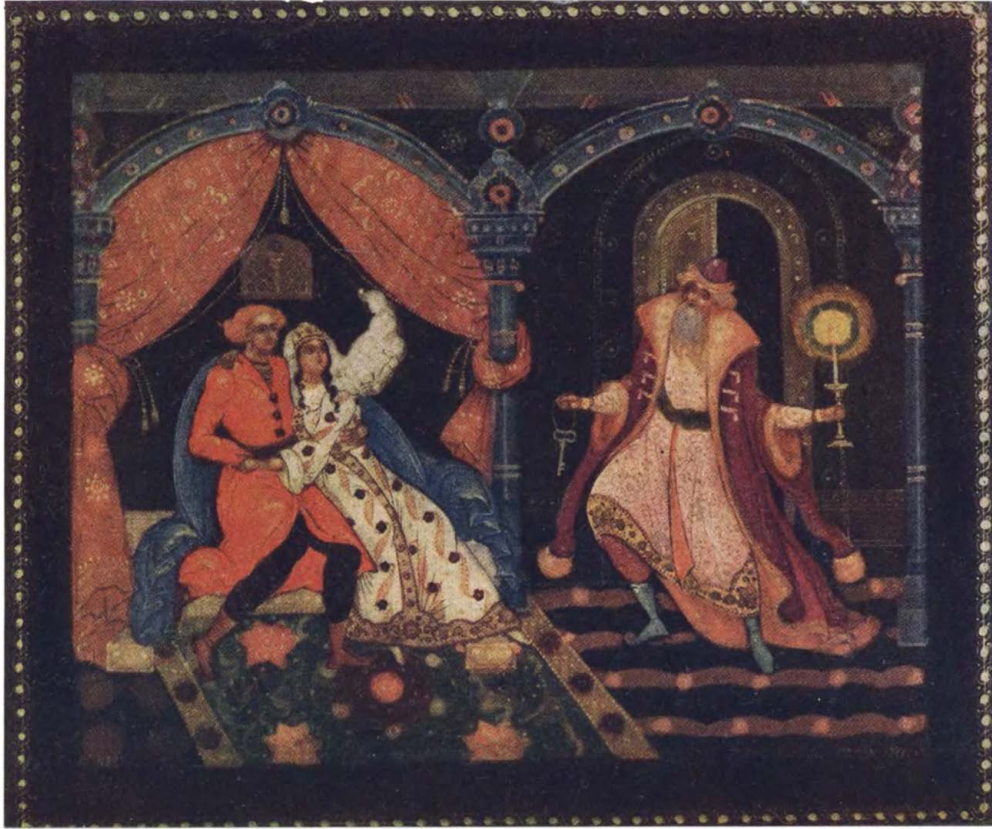
В большинстве случаев эти упреки были несправедливы, они направлялись главным образом в адрес опытных мастеров, обладавших наиболее глубоким и ярко выраженным чувством стиля, как Баканов, Голиков, Вакуров, Котухин, Маркичев и другие. Эти мастера, проделавшие в своем творчестве большую и плодотворную эволюцию, вправе были ожидать от критики серьезного анализа их творческого развития и теоретической помощи в разработке дальнейших путей. Вместо того, чтобы разобраться в таком сложном и глубоко своеобразном явлении, как Палех, и работать с мастерами так вдумчиво, как это делал до 1933 г. А. В. Бакушинский, а затем Г. В. Жидков, вульгаризаторская критика своими грубыми окриками по существу стремилась не к развитию, а к ликвидации палехской росписи, что сильно затрудняло развитие палехского искусства.

Живописцы Мстёры и Холуя со второй половины 30-х годов начинают применять новую форму росписи — это большие пластины и картоны, или так называемая станковая миниатюра, которая не только по своим размерам, но и по характеру живописи становится очень мало похожей на миниатюру недавнего прошлого. Эти качественные изменения ясно видны в работах старейшего мастера Мстёры Н. Клыкова, а также в пластинах В. Овчинникова («Праздник урожая»), М. Краснова («Как закалялась сталь»), Н. Култышева («Красные партизаны») и во многих других.

Утрата некоторых декоративных качеств при переходе на роспись пластин была вполне закономерна: отходя от прежней миниатюры, и начиная работать как художники станковисты, мастера Мстёры, Холуя, естественно, изменяли и специфические условно-декоративные изобразительные средства, которыми они пользовались при работе над миниатюрой. Палешане в отличие от мстёрцев предприняли попытку обновления стиля в области книжной иллюстрации, стенных панно, театральных декораций и т. д. В результате утрата старых средств, не компенсированная выработкой новых, снизила качество их живописи. Достаточно сопоставить работы мастеров Палеха середины и второй половины 30-х годов с работами более раннего периода, чтобы это стало очевидным. И у старых мастеров, и у художников младших поколений — Ф. Коурцева, И. Дорофеева, А. Буреева, В. Баранова, С. Бахирева, В. Салабанова (Палех), отчетливо наблюдается в эти годы определенная зависимость их творческих успехов от того, насколько им удастся использовать декоративные принципы лаковой миниатюры, с ее особыми требованиями, с ее собственным арсеналом изобразительных средств.

А. Бакушинский был прав, когда отмечал начавшееся с 30-х годов падение мастерства в ряде работ Палеха. Но он ошибался, видя причину этого явления в легкости подхода некоторых палешан к своим творческим задачам, «в безмятежности их искусства» и связывая падение мастерства в Палехе с деятельностью лишь младшего поколения.

И мастера старшего поколения, и молодежь, как Палеха, так Мстёры и Холуя, во второй половине 30-х годов стремились отразить в своем искусстве большие, волнующие события современности. Об этом достаточно убедительно говорят мно-



*А. Дыдыки и Н. Боярин Орша. Коробка.
Роспись по папье-маше. Темпера. Палех. 1941 год.*

гочисленные работы на современные темы, которые выполнялись в эти годы. Но художники оказывались очень часто не в силах справиться с такого рода задачами, причем слабыми, не убедительными оказывались те работы, в которых утрачивались специфические декоративные качества, а также те, в которых слишком непосредственно и наивно прямолинейно с помощью традиционных приемов трактовались любые современные сюжеты. Очень часто причины неудач коренились в ошибочно выбранных темах и сюжетах, в забвении того, что не всякая тема, и особенно не всякий сюжет, могут быть хорошо решены средствами декоративной живописи. Искусство Палеха утрачивало свое очарование, лишь только оно переставало пользоваться поэтическим образным языком и обращалось к языку сухой прозы; другими словами — как только вымысел народного творчества уступал место такой фиксации событий и фактов, которая была лишена этой своеобразной фантазии.

Искусство Палеха, Мстёры, Холуя развивалось во второй половине 30-х годов под знаком взаимодействия двух противоположных тенденций. Одна определялась устремленностью к декоративному искусству, другая — к станковому; первой

присущи были традиционные черты ярко выраженного своеобразия, вторая — выростала на почве подражания другим видам искусства. В борьбе между этими тенденциями определялось лицо творческих коллективов, складывались индивидуальности мастеров, которые были тем значительнее, чем глубже сами художники ощущали потребность перестройки и поисков органических форм для выражения нового содержания.

Несмотря на трудности этих поисков, утрату ряда талантливых старейших мастеров¹, коллективы Палеха, Мстёры, Холуя с успехом выступали на многих внутренних и международных выставках (в Иванове, Москве, Париже, Нью-Йорке)².

Перед мастерами советской лаковой миниатюры были открыты широкие перспективы. Но для плодотворного развития им необходимо было преодолеть серьезные творческие противоречия. Разразившаяся война временно нарушила ход этого развития.

¹ И. Баканов умер в 1936 году, И. Голиков умер в 1937 году, И. Зубков умер в 1938 году.

² На Всемирной выставке 1937 года в Париже дипломы «Grand Prix» и золотые медали были присуждены: Н. Зиновьеву, Д. Буторину, И. Зубкову (Палех); Н. Клыкову, А. Котягину, А. Брягину, В. Овчинникову, И. Серебрякову (Мстёра). В 1935 году в Палехе работало уже пять мастеров, имевших почетное звание заслуженного деятеля искусства: И. Баканов, И. Маркичев, И. Вакуров, И. Голиков, А. Котухин.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Обозревая короткий в истории советского искусства предвоенный период, следует подчеркнуть обилие и значительность его достижений. В середине и второй половине 30-х годов в скульптуре, в живописи, в книжной и станковой графике создаются своего рода классические для нашей эпохи произведения. Они не были тогда чем-то исключительным или случайным. Почти каждое из них появлялось в свое время в окружении близких по духу, интересных, содержательных работ.

Художественное развитие ни в один из периодов истории советской культуры не протекало одинаково и равномерно для всех видов и жанров искусства. Рассматриваемый период не составляет здесь исключения. Богатым и вполне определенным итогом творческой деятельности в одних областях советского искусства сопутствуют менее бросающаяся в глаза, хотя и чреватая большими потенциальными возможностями, эволюция других видов и жанров или весьма противоречивые результаты третьих.

В архитектуре и художественной промышленности, как можно убедиться из соответствующих разделов настоящего тома, неоспоримо крупных достижений оказалось мало. Творчество многих зодчих развивалось под влиянием архаического украшательства. И только вопреки ему удавалось порой претворять грандиозные планы строительства и реконструкции городов.

1930-е годы дают нам в области живописи, скульптуры и графики замечательные примеры многообразия творческих решений проблемы наследия в советском изобразительном искусстве.

Художественная практика этого периода вновь подтвердила плодотворное значение традиций русского реалистического искусства XIX века, а также классического наследия других эпох развития реализма. Художников, сформировавшихся до революции под влиянием модернистских течений XX века, а также учеников

этих мастеров эпоха социализма побудила преодолеть чуждые реализму тенденции этих течений искусства, в корне переработать усвоенные ими приемы, обогатить свое творчество органически найденными средствами выражения советской действительности.

То, что во всех этих источниках искусства прошлого было приемлемо, пригодно для целей советской художественной культуры, что могло быть очищено, освобождено от формализма и от академизма, было использовано для дальнейшего развития искусства.

Образное воплощение идей и чувств человека эпохи социализма требовало нового художественного качества, что и явилось действенным стимулом этого развития. Оно началось задолго до середины 1930-х годов. Прекрасные итоги длительных поисков, подчас отмеченных, правда, ошибками, неудачами, но и счастливыми находками, наглядно раскрываются теперь в творчестве многих советских художников. Широту и многогранность художественного развития при его общей целеустремленности следует рассматривать как очень ценную черту искусства середины и второй половины 30-х годов.

Новые общественные отношения, сложившиеся в нашей стране с построением социализма, представления советских людей о современности и о прошлом выражены во многих произведениях живописцев, скульпторов, графиков. Значителен здесь не только самый факт отражения новых явлений жизни — на воплощение нового и передового в жизни советского общества наше искусство давно уже было ориентировано партией, — знаменательна та сила, тот вдохновенный порыв и (что особенно важно) та внутренняя потребность отражения нового, которыми отмечены многие творения советских художников в 30-е годы. Если прежде многие наши художники лишь иллюстрировали события и факты действительности, то теперь все чаще им удается выразить сущность, добиться глубокого *образного* обобщения явлений новой, социалистической жизни.

Наиболее крупные достижения искусства предвоенной поры мы находим в скульптуре, которая по самой природе своей как бы предназначена для больших обобщений.

Закономерно для того периода накопление первого опыта в области советской монументальной живописи, для развития которой ранее не было необходимых условий как в силу материальных трудностей, так и ввиду отсутствия необходимой связи с архитектурой.

Для развития станковой живописи характерными стали новые черты в содержании и форме жанровой картины, углубление социального анализа в исторической композиции, выражение в портретном искусстве нового понимания прекрасного в человеке, укрепление содержательного пейзажа-картины.

Аналогичные явления находят свое выражение в театрально-декорационном искусстве, где художники стремятся в декорациях раскрыть идею и образный строй пьесы и тем самым способствовать созданию верной атмосферы спектакля.

В переломе, переживаемом графикой, в широте ее развития, в целеустремленности исканий ее мастеров и в первую очередь в их стремлении дать современное истолкование классических произведений мировой и русской литературы, также сказались тенденции, общие для всего искусства середины и второй половины 30-х годов.

Для социалистического искусства, истоки которого восходят еще к дореволюционной эпохе освободительного движения пролетариата, предвоенное семилетие стало периодом зрелости творческого метода, периодом кристаллизации его художественных средств и форм, на основе все более углубленной разработки идейного содержания произведений. Достижения советских художников в этот период подтверждали правильность политики партии, терпеливо и заботливо направлявшей развитие искусства по пути реализма в очень сложных условиях обострившейся после пролетарской революции борьбы разнородных художественных течений.

Итак, к середине 30-х годов советское искусство оказалось в состоянии воплотить мировосприятие советского человека более полно, глубоко и выразительно, чем это могли сделать наши художники в предыдущие годы.

Это отнюдь не означает, что развитие советского искусства после середины 30-х годов представляет собой сплошное и беспрепятственное восхождение к новым высотам художественного творчества. Продолжалась борьба прогрессивных сил с отсталыми.

Были в этой борьбе не одни только победы, но и некоторые временные потери. Кое-что было утрачено из того, что было завоевано прежде. Так случилось, в первую очередь, с архитектурой, где вместо справедливо отвергнутых формалистических тенденций конструктивизма развилось украшательство; слишком мало уделялось внимания целесообразной разработке планов зданий, использованию новых материалов и новой строительной техники, а также развитию на этих основах средств художественной выразительности. Понесла некоторые потери живопись. В ней почти не оказалось сюжетных произведений, отражающих борьбу нового со старым в советской действительности.

Недостатком, сказавшимся в разных видах и жанрах советского искусства середины и второй половины 30-х годов, было стремление части художников к помпезной парадности, которая, конечно, не имеет ничего общего с выражением величия нашей эпохи и оптимизма советских людей. В обстановке начавшегося культа личности И. В. Сталина эти чуждые социалистическому реализму явления не получали необходимой критики, которая развернулась после исторического XX съезда партии.

Вместе с тем, уже тогда эти отрицательные черты не были настолько сильны, чтобы заглушить рост подлинно прогрессивных сил советской художественной культуры, вдохновленных мощным поступательным движением молодого социалистического общества, героическим трудом и борьбой советского народа.

Советское искусство 30-х годов, развиваясь на основе метода социалистического реализма, обогатилось произведениями непреходящей художественной ценности.

Почти во всех областях художественного творчества в эти годы продолжали складываться такие качества, которые заостряли боевую силу советского искусства и сделали возможной на следующем самом трудном этапе — в годы Великой Отечественной войны — поистине небывалую в условиях военного времени творческую активность художников, обеспечили дальнейшее плодотворное развитие советской художественной культуры.



БИБЛИОГРАФИЯ



Произведения основоположников марксизма-ленинизма

- «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I—II. М., 1957.
- Энгельс Ф. К жилищному вопросу.— Маркс К. и Энгельс Ф. Избранные произведения, т. I. М., 1955, стр. 504—587.
- Ленин В. И. Развитие капитализма в России. Сочинения, т. 3, стр. 1—535.
- Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. Сочинения, т. 10, стр. 26—31.
- Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. Сочинения, т. 14.
- Ленин В. И. Письмо к Н. А. Семашко. Сочинения, т. 35, стр. 450—451.
- «Ленин об организации городов и о бытовом раскрепощении женщин».— «За социалистическую реконструкцию городов», 1934, № 1, стр. 1—5.
- «Ленин о культуре и искусстве». [Сборник статей и отрывков]. М., 1956.

Общие труды

- «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК». Часть III. Издание седьмое, М., 1954.
- Хрущев Н. О широком внедрении индустриальных методов, улучшении качества и снижении стоимости строительства. Речь на Всесоюзном совещании строителей, архитекторов и рабочих промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций 7-го декабря 1954 года. М., 1955.
- Хрущев Н. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа.— «Правда», 28 августа 1957 г.

- «Третьему съезду писателей СССР Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза».— «Правда», 23 марта 1959 г.
- «История Коммунистической партии Советского Союза». М., 1960.
- Хрущев Н. К новым успехам литературы и искусства.— «Коммунист», 1961, № 7, стр. 3—16.

Введение

- Ждапов А. Советская литература — самая передовая литература в мире. [Речь на Первом всесоюзном съезде советских писателей]. М., 1934.
- Горький М. О социалистическом реализме. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27. М., 1953, стр. 5—13.
- Горький М. Об искусстве. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27. М., 1953, стр. 442—448.
- Толстой А. О свободе творчества.— «Известия», 24 июня 1935 г.
- «Против формализма и натурализма в искусстве». [Сборник статей]. М., 1937.
- Бродский И. За социалистический реализм! [Статьи, доклады и выступления по вопросам художественного образования]. [М.], 1938.
- «Художественная выставка XX лет РККА и Военно-Морского Флота». [Путеводитель]. М., 1938.
- «Всесоюзная художественная выставка „Индустрия социализма“». Каталог. М.—Л., 1939.
- «Индустрия социализма». Издание Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма». [Однодневная газета]. Июнь 1939 года.
- Щекотов Н. Заметки о содержании и форме в нашем искусстве.— «Искусство», 1941, № 3, стр. 77—82.
- «Тридцать лет советского изобразительного искусства». М., 1948.
- Иогансон Б. За мастерство в живописи. Сборник статей и докладов. [М.] 1952.

- «Изобразительное искусство РСФСР. 1917—1957».
I. Художники Москвы и Ленинграда. [М.], 1957.
«Изобразительное искусство РСФСР. 1917—1957».
II. Художники краев, областей и автономных республик. [М.], 1957.
«Советское искусство 1917—1957. Живопись. Скульптура. Графика» [Альбом]. М., 1957.
«Социалистический реализм».— В кн.: «Основы марксистско-ленинской эстетики». М., 1960, стр. 559—613.
Кауфман Р. Социалистический реализм и многообразие творческих индивидуальностей.— «Творчество», 1960, № 3, стр. 3—4.
«Творческий метод». Сборник статей. М., 1960.

Архитектура *Общие труды*

- «Об улучшении жилищного строительства». Постановление СНК СССР от 23 апреля 1934 г.— «Известия», 24 апреля 1934 г.
«О генеральном плане реконструкции г. Москвы». Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 10 июля 1935 г.— В кн.: «Генеральный план реконструкции города Москвы. 1. Постановления и материалы». [М.], 1936.
«Об улучшении проектного и сметного дела и об упорядочении финансирования строительства». Постановление СНК СССР от 26 февраля 1938 г. М.— Л., 1938.
Резолюции XVIII съезда ВКП(б) 10—21 марта 1939 г.— В кн.: «КПСС в резолюциях и решениях съездов...». Часть III. М., 1954, стр. 334—395.
Фомин И. О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем.— «Архитектура СССР», 1933, № 2, стр. 32.
Щусев А. и Загорский Л. Архитектурная организация города.— В серии «Планировка и социалистическая реконструкция городов». Вып. шестой. М.— Л., 1934.
Ильин Л. Ансамбль в архитектуре города.— «Архитектура СССР», 1935, № 5, стр. 41—50.
«Итоги Всесоюзного творческого совещания архитекторов».— «Архитектура СССР», 1935, № 7, стр. 1—4.
Щусев А. Архитектор и строительная техника.— «Архитектура СССР», 1936, № 2, стр. 4—5.
Щусев А. Архитектура и живопись.— В кн.: «Вопросы синтеза искусства». М., 1936, стр. 34—41.
«Проблемы садово-парковой архитектуры». Сборник. М., 1936.
Гольденберг Н. Планировка городов Союза ССР.— «Академия архитектуры», 1937, № 3, стр. 32—42.
Щусев А. Советская архитектура и классическое наследие. Доклад на I Всесоюзном съезде советских архитекторов.— «Архитектурная газета», 18 июня 1937 г.
Жолтовский И. Воспитание мастера архитектуры. Доклад на I Всесоюзном съезде советских архитекторов.— «Архитектурная газета», 26 июня 1937 г.
Колли Н. Задачи советской архитектуры. Основные этапы развития советской архитектуры. Доклад на I Всесоюзном съезде советских архитекторов. [М., 1937].
«Планировка и строительство городов СССР». Материалы III пленума Правления Союза советских архитекторов СССР. 7—10 июля 1938 г. М., 1938.
«150 лет архитектурного образования в Москве». М., 1940.
Коржев М. и Прохорова М. Архитектура парков СССР. [М., 1940].
«Скоростное строительство». Материалы VI пленума Правления Союза советских архитекторов СССР, 13—16 декабря 1939 г. М., 1940.
«Творческие вопросы советской архитектуры». Материалы творческой встречи архитекторов Москвы и Ленинграда, 22—24 апреля 1940 г. М., 1940.
«Сообщения Института архитектуры массовых сооружений». Академия архитектуры СССР. Выпуск I. М., 1940.
«Сообщения Института градостроительства и планировки населенных мест». Академия архитектуры СССР. Выпуск I. М., 1940.
Бунин А., Круглова М. Архитектурная композиция городов. [М., 1940].
Гольц Г. Об идейности в архитектуре.— «Строительная газета», 8 марта 1940 г.
Жолтовский И. Ансамбль в архитектуре.— «Строительная газета», 30 мая 1940 г.
«Большой советский атлас мира». Указатель географических названий первого тома. М., 1940.
Щусев А. Национальные черты в советской архитектуре.— «Строительная газета», 22 июня 1940 г.
Аркин Д. Образы архитектуры. М., 1941.
Бунин А., Ильин Л., Поляков Н., Шквариков В. Градостроительство. М., 1945.
«Справочник архитектора». Том II. «Градостроительство». Под ред. Н. Х. Полякова. М., 1946.
Колли Н. Летопись советской архитектуры. 1917—1947.— «Архитектура СССР», № 17—18. М., 1947, стр. 21—45.
Бунин А. Достижения советского градостроительства.— «Архитектура СССР», № 17—18, М., 1947, стр. 46—62.
«Советская архитектура за 30 лет». Альбом под ред. В. А. Шкварикова. М., 1947.
Савицкий Ю. Москва. Историко-архитектурный очерк. М., 1947.
Веснин В. Тридцать лет советской архитектуры.— В кн.: «Общее собрание Академии наук СССР, посвященное Тридцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции». Л.— М., 1948, стр. 284—294.

- «Архитектура городов СССР». Серия монографий под общей редакцией В. А. Веснина и др. М., 1949—1951.
- Хауке М. и Булгаков К. Планировка пригородной зоны. М., 1951.
- Цапенко М. О реалистических основах советской архитектуры. М., 1952.
- Савицкий Ю. Русское классическое наследие и советская архитектура. М., 1953.
- «Советская архитектура. 1917—1957». [Альбом]. М., 1957.
- «Строительство в СССР. 1917—1957». М., 1958.

Труды по отдельным проблемам архитектуры

Реконструкция Москвы

- Семенов В. Архитектурная реконструкция Москвы.— В сб.: «Вопросы архитектуры». М., 1935, стр. 119—158.
- «Архитектура СССР». 1935, № 10—11. [Номер, посвященный реконструкции Москвы].
- Ле Корбюзье. Ответы на вопросы из Москвы.— В кн.: Корбюзье. Планировка города. Пер. с французского и предисловие С. М. Горного. М., 1933, стр. 175—206.
- «Генеральный план реконструкции города Москвы. 1. Постановления и материалы». [М.], 1936.
- Колли Н. Архитектурная реконструкция Москвы.— «Архитектурная газета», 18 мая 1936 г.
- Щуко В., Гельфрейх В., Ильин Л. Центр Москвы.— «Архитектурная газета», 9 июля 1936 г.
- Щусев А. За ансамблевую застройку столицы.— «Архитектурная газета», 12 мая 1937 г.
- «Москва реконструируется». Альбом диаграмм, топосем и фотографий по реконструкции г. Москвы. М., 1938.
- Болдырев С. и Гольденберг П. Улица Горького в прошлом и настоящем.— «Архитектура СССР», 1938, № 4, стр. 14—24.
- «Летопись реконструкции Москвы. [Ново-Манежная площадь]».— «Архитектура СССР», 1938, № 5, стр. 14—15.
- «Летопись реконструкции Москвы. Большая Калужская улица».— «Архитектура СССР», 1938, № 8, стр. 16—18.
- «Летопись реконструкции Москвы. Можайское шоссе».— «Архитектура СССР», 1938, № 9, стр. 62—63.
- Долганов В., Коржев М., Прохорова М. Зеленое строительство в Москве. М., 1938.
- Орлеапский В. Планировка и реконструкция Москвы. М., 1939.
- «Архитектурные вопросы реконструкции Москвы». Материалы VII пленума Правления Союза советских архитекторов СССР, 8—12 июля 1940 г. М., 1940.
- Ильин Л., Бунин А., Егоров Ю. и др. Принципы планировки и застройки площадей Москвы.— В сб.: «Сообщения Института градостроительства

и планировки населенных мест». Выпуск I. М., 1940, стр. 24—31.

- Ильин Л., Поляков Н. и др. Принципы планировки и застройки юго-западного района Москвы.— В сб.: «Сообщения Института градостроительства и планировки населенных мест». Выпуск I. М., 1940, стр. 4—19.
- «История Москвы», т. VI, кн. 2. М., 1959, стр. 39—86.

Реконструкция Ленинграда

- Жданов А. План развития города Ленина.— «Архитектурная газета», 3 сентября 1935 г.
- «Об отправных установках для разработки плана развития города Ленинграда». Резолюция объединенного пленума Ленинградского городского комитета ВКП(б) и Ленинградского Совета от 26 августа 1935 г. по докладу тов. Жданова А. А.— «Архитектура Ленинграда», 1936, № 1, стр. 14—17.
- Ильин Л. План развития Ленинграда и его архитектура.— «Архитектура Ленинграда», 1936, № 1, стр. 18—33.
- Ильин Л. Архитектурные проблемы планировки Ленинграда.— В сб.: «Проблемы архитектуры», т. II, кн. 1, М., 1937, стр. 153—182.
- Фомин И. Ансамбль Московского шоссе [Ленинград].— «Архитектура Ленинграда», 1938, № 2, стр. 39—44.
- Витман В. и Баранов Н. Практика планировки городов СССР.— «Архитектура Ленинграда», 1938, № 2, стр. 12—18.
- Оль А. Автovo.— «Архитектура Ленинграда», 1938, № 6, стр. 18—22.
- Баранов Н. Генеральный план Ленинграда.— «Архитектура СССР», 1939, № 6, стр. 48—55.

Реконструкция и строительство в городах и поселках Советского Союза

- Гинзбург М. Планировка южного берега Крыма.— «Архитектура СССР», 1935, № 6, стр. 39—42.
- Молокин А. Проектирование правительственного центра УССР в Киеве.— «Архитектура СССР», 1935, № 9, стр. 11—28.
- Нессис Н. Планировка курорта Сочи — Магеста.— «Архитектура СССР», 1935, № 9, стр. 43—49.
- Букалова Л., Смолцки А. План Сталинска.— «Архитектура СССР», 1936, № 1, стр. 40—44.
- Баранов Н. Большой Ярославль.— «Архитектура Ленинграда», 1937, № 1, стр. 30—37.
- Поляков Н. Новосибирск.— «Архитектура СССР», 1937, № 4, стр. 25—35.
- Шквариков В. Генеральный проект планировки г. Нальчика.— «Архитектура СССР», 1937, № 4, стр. 35—38.
- Семенов В., Шейнис Д. Планировка района и курортов Кавказских Минеральных Вод.— «Социалистический город», 1937, № 6, стр. 17—26.

- Ильин Л. Архитектурные проблемы планировки Баку.— В сб.: «Проблемы архитектуры», т. II, кн. 1, М., 1937, стр. 123—151.
- Чериковер Л. Малоэтажные городские поселки.— «Архитектура СССР», 1940, № 6, стр. 7—10.
- Куренной М. Планировка и застройка рабочих поселков. М., 1956.
- Архитектура жилых зданий**
- Галактионов А. Жилой квартал, М., 1934.
- Стамо Н. Индустриализация жилищного строительства. М.—Л., 1935.
- Гольденберг П. Квартал в новой Москве.— «Архитектура СССР», 1935, № 10—11, стр. 59—63.
- Ильин Л. Новые кварталы как составляющие ансамбля Ленинграда.— «Архитектура Ленинграда», 1936, № 2, стр. 39—42.
- «Жилые кварталы на вновь осваиваемых территориях Ленинграда».— «Архитектура Ленинграда», 1936, № 2, стр. 26—35.
- Марзеев А. Жилой квартал.— В кн.: Марзеев А. и др. «Основы коммунальной гигиены», Т. I, М.—Л., 1936, стр. 93—133.
- Юнгср А. Жилой дом Ленинградского Совета.— «Архитектура СССР», 1936, № 3, стр. 25—31.
- Власов А. Архитектура жилого ансамбля.— «Архитектурная газета», 28 мая 1936 г.
- «Вопросы жилищной архитектуры». III пленум Оргкомитета Союза советских архитекторов СССР 3—5 июня 1936 г., М., 1936.
- Гинзбург М. Индустриализация жилищного строительства. М., 1937.
- Симонов Г., Мордвинов А. Архитектура жилого дома. М., 1937.
- «Альбом жилых секций для строительства 1937 г.», М., 1937.
- Былинкин Н. Архитектура массового жилищного строительства.— «Архитектура СССР», 1938, № 2, стр. 10—21, № 3, стр. 4—7.
- Левинсон Е. Жилой дом и квартал в Ленинграде.— «Архитектура СССР», 1938, № 3, стр. 34—36.
- Буров А. Проблемы фасада жилого дома.— «Архитектура СССР», 1938, № 5, стр. 32—42.
- Гальперин В. Уроки жилищного строительства в Ленинграде.— «Архитектура СССР», 1938, № 9, стр. 45—53.
- «Жилой квартал на Фрунзенской набережной (Москва)».— «Строительство Москвы», 1938, № 22, стр. 16.
- «Жилище. Вопросы проектирования и строительства жилых зданий». Материалы II пленума Правления Союза советских архитекторов СССР. М., 1938.
- Рубаненко Б. Жилой квартал города.— «Архитектурная газета», 6 и 14 июля 1938 г.
- «Планировка и застройка кварталов». Сб. под ред. Ю. Г. Круглякова. Часть I, Л.—М., 1939.
- Иоффе С. Поточно-скоростное строительство жилых домов Моссовета. 1939 г. М., 1940.
- Былинкин Н. Жилые дома и ансамбли Москвы.— «Архитектура СССР», 1940, № 4, стр. 59—62.
- Мостак А. Квартал в системе города.— «Архитектура СССР», 1940, № 9, стр. 4—6.
- Семенов-Прозаровский В., Шевалье П. Новые задачи в планировке квартала.— «Архитектура СССР», 1940, № 9, стр. 10—13.
- Кусakov В. Реконструкция квартала по улице Горького.— «Строительство Москвы», 1940, № 10, стр. 11—12.
- Левинсон Е., Фомин Иг. Архитектура и строительство жилого дома Ленинградского Совета. М., 1940.
- Блохин Б. Архитектура крупноблочных сооружений. М., 1941.
- Былинкин Н. Новые жилые дома на улице Горького в Москве.— «Архитектура СССР», 1941, № 1, стр. 15—22.
- Шасс Ю. Архитектура жилого дома. Поселковое строительство 1918—1948 годов. М., 1951.
- Рубаненко Б., Киселевич Л., Рабинович И. Развитие жилищного строительства в СССР в трудах III сессии АС и А.— «Строительство в СССР. 1917—1957». М., 1958, стр. 302—376.
- Архитектура сельских зданий и сооружений**
- Вутке О. Архитектура колхозного жилища.— «Академия архитектуры», 1935, № 4, стр. 44—48.
- Кандачев А. Архитектурно-строительный комплекс МТС.— В кн.: «Проблемы архитектуры», т. I, кн. 2, М., 1936, стр. 237—247.
- «Проекты колхозных клубов».— «Академия архитектуры», 1936, № 5, стр. 63—70.
- Рязин М. Проекты колхозных клубов и районных домов культуры. М., 1937.
- «Планировка и строительство колхозов, совхозов и МТС. Материалы совещания, созванного Союзом советских архитекторов совместно с Наркомземом, Наркомсовхозов и Академией архитектуры СССР в 1939 году». М., 1940.
- Мартынов Г. Колхозные жилые дома. Альбом проектов. М., 1941.
- Мартынов Г., Князев К. Планировка и благоустройство колхозного села. М., 1945.
- Лященко С., Рязанов В., Авдотин Л. Развитие строительства и архитектуры сельских зданий и сооружений в СССР.— В кн.: «Строительство в СССР. 1917—1957». М., 1958, стр. 427—560.
- Архитектура городских общественных зданий и сооружений**
- Корнфельд Я. Архитектура советских общественных зданий.— «Академия архитектуры», 1935, № 4, стр. 65—74.
- Француз И. Новые набережные Москвы.— «Архитектура СССР», 1935, № 8, стр. 22—29.

- О л т а р ж е в с к и й В. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка.— «Архитектура СССР», 1936, № 1, стр. 22—29.
- Щ у с е в А., Р о с т к о в с к и й А. Проект комплексной застройки Ростовской и Смоленской набережных.— В кн.: «Работы архитектурных мастерских», т. I. Мастерская № 2. М., 1936.
- А р а н о в и ч Д. Гостиница «Москва».— «Архитектура СССР», 1936, № 2, стр. 20—31.
- Н е к р а с о в А. Гостиница «Москва».— «Архитектура СССР», 1936, № 3, стр. 32—35.
- К р а в е ц С. Станции метро второй очереди.— «Архитектура СССР», 1936, № 4, стр. 12—18.
- М е з ь е р А. и С е р г и е в с к и й С. Дом Совнаркома Союза ССР.— «Архитектура СССР», 1936, № 5, стр. 43—49.
- Г о л ь ц Г. Архитектура набережных.— «Архитектурная газета», 9 июля 1936 г.
- К о р н ф е л ь д Я. Архитектура советского городского кино.— В кн.: «Проблемы архитектуры», т. I, кн. 1., М., 1936, стр. 245—295.
- «Архитектура московского метро». Под общей редакцией Н. Я. Колли и С. М. Кравец. [Первая очередь. Сборник]. М., 1936.
- В л а с о в А. Станция «Киевский вокзал» московского метрополитена.— «Архитектура СССР», 1937, № 3, стр. 17—22.
- К у с а к о в В. Новое здание военной Академии им. Фрунзе в Москве.— «Архитектура СССР», 1937, № 4, стр. 4—10.
- «Архитектурно-технический проект Дворца Советов Союза ССР».— «Архитектура СССР», 1937, № 6, стр. 26—33.
- К о р н ф е л ь д Я. Архитектура канала Волга-Москва.— «Архитектура СССР», 1937, № 6, стр. 39—53.
- К а п у с т и н а А. Архитектура школ Москвы.— В кн.: «Проблемы архитектуры», т. II, кн. 2, М., 1937, стр. 173—189.
- «Павильон СССР на Международной выставке в Париже». Архитектура и скульптура. [Сборник. М.], 1938.
- «Архитектура Дворца Советов». Материалы V пленума Правления Союза советских архитекторов СССР 1—4 июля 1939 г. М., 1939.
- Ж у к о в А. Архитектура Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года. М., 1939.
- М и х а й л о в Б. Мосты новой Москвы. Архитектура и конструкция. М., 1939.
- «Архитектура канала Москва-Волга». [Сборник]. М., 1939.
- Г и н з б у р г М. Архитектура санатория НКТП в Kisловодске. М., 1940.
- Г о л ь д е н б е р г П. и А к с е л ь р о д Л. Набережные Москвы. Архитектура и конструкция. М., 1940.
- Д у н а е в с к и й А. Архитектура лечебных зданий. М., 1940.
- Л а н г м а н А. Архитектура и строительство дома СНК СССР в Москве. М., 1940.
- Р у д н е в Л. Архитектура и строительство военной Академии РККА им. Фрунзе. М., 1940.
- Щ у с е в А. Архитектура и строительство Института Маркса-Энгельса-Ленина в Тбилиси (филиал). М., 1940.
- «Архитектура московского метрополитена». Вторая очередь. [Сборник]. М., 1941.
- К о р н ф е л ь д Я. Советская архитектура общественных зданий.— «Архитектура СССР», № 17—18, М., 1947, стр. 63—75.
- К а т ц е н И., Р ы ж к о в К. Московский метрополитен. М., 1948.
- К о л л и Н. Спортивные сооружения. М., 1948.
- С а м о й л о в А. Санатории и дома отдыха. М., 1948.
- Т к а ч е н к о И. Мосты и набережные. М., 1949.
- Щ у с е в П. Мосты и их архитектура. М., 1953.
- Г р а д о в Г. Развитие строительства и архитектуры массовых типов общественных сооружений в СССР.— В кн.: «Строительство в СССР. 1917—1957». М., 1958, стр. 377—426.

Архитектура промышленных сооружений

- «Некоторые проблемы промышленной архитектуры». (Материалы научно-исследовательских кабинетов).— «Академия архитектуры», 1935, № 3, стр. 6—21.
- Б а р х и н М. и З и л ь б е р т А. Архитектурная реконструкция завода «Серп и молот».— «Академия архитектуры», 1935, № 6, стр. 39—43.
- Г л а д к о в Б. Вопросы архитектуры в легкой промышленности.— «Архитектура СССР», 1935, № 6, стр. 7—10.
- А р а н о в и ч Д. Заметки о промышленной архитектуре.— «Архитектура СССР», 1935, № 8, стр. 11—18.
- Н и к о л а е в И. Архитектурная реконструкция советских заводов.— «Архитектура СССР», 1936, № 3, стр. 66—71.
- П о п о в Е. Малые архитектурные формы в промышленной архитектуре. М., 1936.
- С е р к Л. Промышленная архитектура, т. I. М.—Л., 1935; т. II. М.—Л., 1939; дополнения. М., 1936.
- Л у н ц Л. Озеленение промышленных площадок.— «Строительство Москвы», 1936, № 10, стр. 7—10.
- З и л ь б е р т А. Планировка промышленной территории.— В кн.: «Проблемы архитектуры», т. I, кн. 2. М., 1936, стр. 7—38.
- М ы с л и н В. Архитектура производственных цехов.— В кн.: «Проблемы архитектуры», т. I, кн. 2. М., 1936, стр. 39—79.
- Н и к о л а е в И. Завод и город.— В кн.: «Проблемы архитектуры», т. II, кн. 2. М., 1937, стр. 285—317.
- М ы с л и н В. Опыт проектирования Кузнецкого паровозового строительного завода.— В кн.: «Проблемы архитектуры», т. II, кн. 2. М., 1937, стр. 319—349.

«Архитектура промышленных сооружений». Под редакцией И. Н. Магидина. [Сборник]. М., 1939.
Бурган, В., Мыслин В., Фисенко А. Развитие строительства и архитектуры промышленных сооружений в СССР.— В кн.: «Строительство в СССР. 1917—1957». М., 1958, стр. 265—300.

Труды об отдельных архитекторах

Веснины

Ильин М. Веснины. М., 1960.

Гольц Г.

Г. П. Гольц [Творческий отчет].— «Архитектура СССР», 1935, № 5, стр. 17—20.
Колли Н. Архитектура набережных. Работа мастерской Г. П. Гольца.— «Архитектурная газета», 18 сентября 1936 г.
Савицкий Ю. Г. П. Гольц.— «Архитектура СССР», 1940, № 7, стр. 39—50.
Хиггер Р. Шлюз на реке Яузе.— «Архитектура СССР», 1941, № 2, стр. 3—9.

Жолтовский И.

Колли П. Несколько вопросов И. В. Жолтовскому.— «Архитектурная газета» 18 января 1936 г.
Аркин Д. О ложной «классике», новаторстве и традиции.— «Архитектура СССР», 1939, № 4, стр. 12—19.
Зальцман А. Творчество И. В. Жолтовского.— «Архитектура СССР», 1940, № 5, стр. 35—50.
Былинкин Н. О теории композиции И. В. Жолтовского.— «Архитектура СССР», 1940, № 5, стр. 51—53.
Аркин Д. Разговор о Жолтовском.— «Архитектура СССР», 1940, № 5, стр. 54—58.
Ощепков Г. И. В. Жолтовский М., 1955.

Фомин И.

Минкус М., Пекарева Н. И. А. Фомин. М., 1953.
Ильин М. Иван Алексаидрович Фомин. М., 1946.

Щуко В.

Кауфман С. Владимир Алексеевич Щуко. М., 1946.

Щусев А.

Соколов Н. А. В. Щусев, М., 1952.
Новиков А. А. Щусев. М. 1955.
Дружинина-Георгиевская Е., Корпфельд Я. Зодчий А. В. Щусев. М., 1955.

Скульптура

Общие труды

Терновец Б. Ленинские памятники.— «Архитектура СССР», 1934, № 1, стр. 12—15.
Н. М. Выставка начинающих молодых художников г. Москвы. Скульптура.— «Творчество», 1934, № 11 [стр. 21—25].
«Выставка работ скульпторов». Каталог. М., 1935.
«Выставка скульптуры в дереве». [Каталог. М., 1935.
Ромм А. Основные тенденции нашей скульптуры.— «Творчество», 1935, № 10 [стр. 3—13].
Исаков С. Ленинградские скульпторы.— «Искусство», 1935, № 3, стр. 35—42.
Пейман М. Две бригады скульпторов.— «Искусство», 1935, № 6, стр. 87—116.
«Вопросы синтеза искусств». [Сборник]. М., 1936.
Альтер В. Заметки о скульптуре.— «Искусство», 1936, № 3, стр. 61—84.
Пейман М. О скульптуре.— «Творчество», 1936, № 2, стр. 18—23.
«Каталог выставки московских скульпторов». М.— Л., 1937.
Пейман М. Конкурс на памятник Гоголю.— «Творчество», 1937, № 5, стр. 2—5.
Щекотов Н. Выставка московских скульпторов.— «Творчество», 1937, № 7, стр. 2—11.
Машковцев Н. Заметки о монументальной скульптуре.— «Творчество», 1937, № 7, стр. 12—16.
П. Э. Советское монументальное искусство на Международной выставке в Париже.— «Творчество», 1937, № 8—9, стр. 2—12.
Софенов И. Проблема синтеза в метро.— «Искусство», 1938, № 2, стр. 29—42.
Преснов Г. Заметки о выставке ленинградских художников. 1937. Скульптура.— «Творчество», 1938, № 4, стр. 3—8.
Машковцев Н. Молодые советские художники. Скульпторы.— «Искусство», 1938, № 5, стр. 28—40.
Софенов И. Проблема синтеза в метро.— «Искусство», 1938, № 6, стр. 64—74.
Алексеев Б. Оборонная скульптура.— «Творчество», 1938, № 10, стр. 20—25.
«Павильон СССР на Международной выставке в Париже». Архитектура и скульптура. [Сборник, М.], 1938.
Машковцев Н. Эскизы памятника А. С. Пушкину в Ленинграде.— «Творчество», 1939, № 2—3, стр. 16—19.
Бабенчиков М. Строительство Дворца Советов и советские художники.— «Искусство», 1939, № 4, стр. 117—120.
Иодко Р. О скульптурном образовании.— «Искусство», 1939, № 4, стр. 55—57.
Пейман М. О скульптуре.— «Искусство», 1939, № 4, стр. 85—106.
Алексеев Б. Выставка художников-анималистов.— «Искусство», 1939, № 5, стр. 126—131.

Терновец Б. Памятник А. С. Пушкину.— «Архитектура СССР», 1939, № 5, стр. 60—62.

Терновец Б. Скульптура на ВСХВ.— «Искусство», 1939, № 6, стр. 75—104.

Машковцев Н. Проблема памятника Гоголю.— «Искусство», 1939, № 6, стр. 171—183.

Ромм А. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». Скульптура.— «Творчество», 1939, № 6, стр. 7—9.

Машковцев Н. Конкурс на памятники А. М. Горькому.— «Творчество», 1939, № 6, стр. 20—23.

Борисов А. Анималисты.— «Творчество», 1939, № 8, стр. 15—17.

«Архитектура канала Москва-Волга». [Сборник]. М., 1939.

Машковцев Н. Искусство Советской Белоруссии.— «Творчество», 1939, № 11, стр. 4—11.

Кепинов Г. Скульптура Армении.— «Творчество», 1940, № 1, стр. 9—10.

Л. М. Скульптура Советской Армении.— «Искусство», 1940, № 2, стр. 73—79.

Нейман М. Заметки о скульптурном портрете.— «Искусство», 1940, № 2, стр. 29—39.

Кратов А. Памятники С. М. Кирову, Ф. Э. Дзержинскому, Г. К. Орджоникидзе и В. В. Куйбышеву.— «Искусство», 1940, № 4, стр. 132—136.

Исаков С. Ленинградские скульпторы.— «Творчество», 1940, № 5, стр. 12—16.

Нейман М. Скульпторы Белоруссии.— «Искусство», 1940, № 6, стр. 52—61.

Ромм А. Изобразительное искусство Белорусской ССР. Скульптура.— «Творчество», 1940, № 7, стр. 13—15.

Сирвинт Н. Памятники на местах боев с белофиннами.— «Архитектура СССР», 1940, № 10, стр. 50—53.

Ромм А. Выставка московских скульпторов.— «Творчество», 1940, № 11, стр. 12—17.

Голлербах Э. Проекты памятников на местах боев с белофиннами.— «Творчество», 1940, № 11, стр. 20.

Ромм А. Скульптура на новых домах в Москве.— «Архитектура СССР», 1941, № 1, стр. 36—40.

Бабенчиков М. Живопись и скульптура Советской Грузии.— «Творчество», 1941, № 1 [стр. 16—21].

Келлер Б. Скульптура на выставке. Выставка лучших произведений советских художников.— «Искусство», 1941, № 2, стр. 41—50.

«Выставка лучших произведений советских художников». Путеводитель. М., 1941.

Исаков С. Ленинградские скульпторы. Л.— М., 1947.

Толстой В. Ленинский план монументальной пропаганды в действии.— «Искусство», 1952, № 1, стр. 57—65.

«Каталог собраний Государственной Третьяковской галереи. Советская скульптура (1917—1952)» М., 1953.

Труды об отдельных скульпторах

Азгур Э.

Воркунова Н. Заир Исаакович Азгур. М., 1953.

Белашова Е.

Нейман М. Три скульптора.— «Выставка произведений Е. Ф. Белашовой, А. М. Каневского, Н. В. Кирсановой, П. М. Кожина, А. В. Кокорина, Г. В. Нероды». Каталог. М., 1956.

Бескин О. Е. Белашова. М., 1959.

Боголюбов В.

Бродский И. В. Я. Боголюбов. В. И. Ингал. М.— Л., 1950.

«Каталог выставки произведений Вениамина Яковлевича Боголюбова и Владимира Иосифовича Ингала». Вступительная статья И. Бродского. М.— Л., 1951.

Ватагин В.

Бакушинский А., Молодчиков А. Василий Алексеевич Ватагин. М., 1933.

Разумовская С. Василий Алексеевич Ватагин. М., 1956.

Ватагин В. Изображение животного. Записки анималиста. М., 1957.

Виленский Э.

«Э. М. Виленский. По мастерским художников».— «Творчество», 1938, № 6, стр. 3.

«Выставка пейзажей Л. И. Бродской и скульптуры Э. М. Виленского». Каталог. Вступительная статья Ел. Тагер. М., 1955.

Тагер Ел. Скульптор Э. М. Виленский.— «Искусство», 1955, № 6, стр. 37—38.

Домогацкий В.

«Выставка скульптуры В. Н. Домогацкого. К 30-летию творческой деятельности». Каталог, [М., 1935].

Терновец Б. Творчество В. Н. Домогацкого.— «Искусство», 1935, № 1, стр. 55—83.

Машковцев Н. Владимир Николаевич Домогацкий (1876—1939).— «Творчество», 1939, № 4, стр. 24.

Парамонов А. Владимир Николаевич Домогацкий. М., 1957.

Ефимов И.

Хвойник И. Скульптор И. С. Ефимов. М., 1934.

«Каталог выставки И. С. Ефимова». Вступительная статья И. Хвойника. М., 1946.

Нейман М. Иван Семенович Ефимов. М., 1951.

«Выставка произведений И. С. Ефимова и Н. Я. Симонович-Ефимовой». Каталог. [Вступительная статья Ел. Тагер]. М., 1959.

Стародубов В. Жизнеутверждающее искусство.— «Искусство», 1959, № 3, стр. 48—52.

Кантор В. Скульптор-анималист.— «Творчество», 1959, № 5, стр. 16—17.

Кепинов Г.

«Г. И. Кепинов».— «Творчество», 1939, № 10, стр. 9.

Келлер Б. О творчестве А. Куприна и Г. Кепинова.— «Искусство», 1948, № 4, стр. 57—60.

Королев Б.

Королев Б. Скульпторы о себе — «Творчество», 1935, № 10, стр. 16—17.

«Выставка произведений И. Г. Антропова, Б. Д. Королева, В. Ф. Штраниха». Каталог. [Вступительная статья И. Шмидта]. М., 1958.

Иванова М. Скульптор Б. Королев.— «Искусство», 1958, № 7, стр. 36—37.

Нейман М. Чувство пластической формы.— «Творчество», 1958, № 7, стр. 11—12.

Лебедева С.

Терновец Б. Сарра Лебедева. М.—Л., 1940.

«Сарра Лебедева. Выставка художественных произведений». Каталог. [Вступительная статья П. Эттингера]. М.—Л., 1941.

«Выставка произведений А. Д. Гончарова, В. Н. Горяева, К. Г. Дорохова, С. А. Заславской, С. Д. Лебедевой, И. Л. Слонима». Каталог. [Вступительная статья И. Шмидта]. М., 1956.

Нейман М. С. Д. Лебедева. М., 1960.

Лишев В.

Крестовский И. Всеволод Всеволодович Лишев. [Л.], 1948.

Соболевский Н. Всеволод Всеволодович Лишев. М., 1951.

Манизер М.

Исаков С. Матвей Генрихович Манизер. М.—Л., 1945.

Парамонов А. Матвей Генрихович Манизер. М., 1950.

Ермонская В. Матвей Генрихович Манизер. М., 1950.

«Каталог выставки произведений М. Г. Манизера. (К 60-летию со дня рождения и 35-летию творческой деятельности). М., 1951.

Манизер М. Скульптор о своей работе (т. II). М., 1952.

«Выставка произведений М. Г. Манизера к 70-летию». М., 1961.

Матвеев А.

Бассехес А. Творчество А. Т. Матвеева и проблемы скульптуры.— «Искусство», 1940, № 3, стр. 61—74.

«А. Т. Матвеев». Каталог выставки. М., 1958.

Мурин Е. На выставке А. Матвеева.— «Творчество», 1959, № 6, стр. 11—13.

Капанова С. А. Т. Матвеев.— «Искусство», 1959, № 8, стр. 22—27.

Бассехес А. А. Т. Матвеев. М., 1960.

Меркуров С.

Ситник К. С. Д. Меркуров. М.—Л., 1944.

Аболина Р. Сергей Дмитриевич Меркуров. М.—Л., 1950.

Меркуров С. Записки скульптора. М., 1953.

Мотовилов Г.

Ромм А. Монументальные работы Г. И. Мотовилова.— «Искусство», 1939, № 5, стр. 132—140.

Нейман М. Георгий Иванович Мотовилов. М., 1954.

«Выставка произведений А. В. Куприна и Г. И. Мотовилова». Каталог. [Вступительная статья М. Неймана]. М., 1957.

Яблонская М. Мастер монументального искусства.— «Творчество», 1957, № 2, стр. 13.

Кравченко К. Три творческих отчета.— «Искусство», 1957, № 4, стр. 21—22.

Мухина В.

Терновец Б. В. Мухина «Рабочий и колхозница».— «Искусство», 1937, № 4, стр. 149—155.

Зотов А. В. И. Мухина. М.—Л., 1941.

Аболина Р. Вера Игнатьевна Мухина. М., 1954.

«Выставка произведений В. И. Мухиной». Каталог. [Вступительные статьи: В. Кеменов. Творчество В. И. Мухиной; И. Шмидт. В. И. Мухина]. М., 1955.

Аркин Д. Вера Мухина.— «Искусство», 1955, № 2, стр. 35—43.

Нейман М. Творчество В. И. Мухиной.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», № 8, М., 1957, стр. 3—27.

Покорный К.— Искусство революционного пафоса.— «Искусство», 1959, № 12, стр. 10—11.

Климов Р. Творческие искания.— «Искусство», 1959, № 12, стр. 12—22.

«Мухина». Литературно-критическое наследие. Художественное наследие, тт. I—III. М., 1960.

Рындзюнская М.

Алексеев Б. М. Д. Рындзюнская.— «Творчество», 1946, № 3, стр. 24.

Томский Н.

- Сирвинт Н. Памятник С. М. Кирову в Ленинграде.— «Архитектура СССР», 1939, № 4, стр. 50—52.
- Зотов А. Николай Васильевич Томский.— «Искусство», 1949, № 3, стр. 41—47.
- Зотов А. Николай Васильевич Томский. М., 1951.
- Парамонов А. Николай Васильевич Томский. М., 1953.

Чайков И.

- «Каталог выставки скульптуры И. М. Чайкова». М., 1948.
- Келлер Б. Выставка произведений скульптора И. Чайкова.— «Искусство», 1948, № 6, стр. 59—62.
- Членов А. Иосиф Моисеевич Чайков. М., 1952.
- «Выставка скульптуры И. М. Чайкова». Каталог. [Вступительная статья В. Лебедева]. М., 1959.
- Абельдяева И. Скульптор И. М. Чайков.— «Искусство», 1960, № 8, стр. 23—27.

Шадр И.

- Терновец Б. Скульптор И. Д. Шадр.— «Архитектура СССР», 1940, № 7, стр. 59—65.
- Машковцев Н. Памяти И. Д. Шадра.— «Творчество», 1941, № 5, стр. 16—17.
- Зотов А. Иван Дмитриевич Шадр. М.—Л., 1944.
- «Шадр И. Д.». [Каталог выставки Ивана Дмитриевича Шадра. Вступительная статья Б. Федорова]. М., 1947.
- Колпинский Ю. Иван Дмитриевич Шадр. 1887—1941. М., 1954.
- Шалимова В. Малоизвестные работы И. Шадра.— «Творчество», 1957, № 11, стр. 15—16.

Шварц Д.

- Нейман М. Дмитрий Петрович Шварц. М., 1955.
- «Выставка произведений С. С. Боима, В. Г. Цыплакова, Д. П. Шварца». Каталог. [Вступительная статья М. Неймана]. М., 1954.

Шервуд Л.

- Шервуд Л. Путь скульптора. Л.—М., 1937.
- Латт Л. Л. В. Шервуд.— «Искусство», 1951, № 4, стр. 41—44.
- «Каталог выставки произведений Л. В. Шервуда». Л., 1952.
- Рогачевский В. Леонид Владимирович Шервуд. М., 1955.

Янсон-Манизер Е.

- Шмидт И. Произведения Е. А. Янсон-Манизер.— «Искусство», 1958, № 11, стр. 48—51.

Живопись

Общие труды

- Герценберг В. Весенняя выставка московских живописцев.— «Искусство», 1935, № 4, стр. 47—95.
- Костин В. Молодые советские живописцы. М., 1935.
- Герценберг В. Осенняя выставка московских живописцев.— «Искусство», 1936, № 2, стр. 15—62.
- Алексеев Б. Батальные панорамы. К выставке макетов панорамы «Штурм Перекопа».— «Искусство», 1938, № 3, стр. 1—16.
- Недошивин Г. Заметки о выставке «XX лет РККА и Военно-морского флота».— «Искусство», 1938, № 5, стр. 82—88.
- Сокольников М. Художники периферии.— «Искусство», 1938, № 6, стр. 99—108.
- Иогансон Б. Возрождение картины.— «Советское искусство», 18 марта 1939 г.
- Иогансон Б. Выставка «Индустрия социализма».— «Учительская газета», 29 марта 1939 г.
- «Проблемы исторической живописи».— «Искусство», 1939, № 3, стр. 5—11.
- Кауфман Р. О советской исторической картине.— «Искусство», 1939, № 3, стр. 12—27.
- Щекотов Н. Живопись. Выставка «Индустрии социализма».— «Искусство», 1939, № 4, стр. 59—84.
- Меликадзе Е. и Сысоев П. Советская живопись. [Л.], 1939.
- «Реферат дискуссии о живописности».— «Искусство», 1940, № 4, стр. 92—103.
- Кауфман Р. Творческие течения в советской живописи.— «Творчество», 1941, № 1, стр. 1—5.
- Зотов А., Сысоев П. Выставка лучших произведений советских художников. О современной теме в живописи.— «Искусство», 1941, № 2, стр. 29—40.
- Ситник К. Советский портрет.— «Искусство», 1947, № 4, стр. 3—20.
- Ситник К. О жанре в советском искусстве.— «Искусство», 1947, № 5, стр. 22—35.
- Коровкевич С. Живопись. Ленинградские художники. Л.—М., 1947.
- Никифоров Б. Советское искусство. Живопись. Краткий очерк. М.—Л., 1948.
- Бродский В. Советская батальная живопись. Л.—М., 1950.
- Кауфман Р. Советская тематическая картина. 1917—1941. М., 1951.
- «Мастера советского изобразительного искусства». Произведения и автобиографические очерки. Составители П. М. Сысоев и В. А. Шквариков. Живопись. М., 1951.
- Федоров-Давыдов А. Советский пейзаж. М., 1958.

Труды об отдельных художниках

Авилов М.

- Исаков С. М. И. Авилов. Л.— М., 1941.
Бродский В. Михаил Иванович Авилов. М., 1956.

Бакшеев В.

- «Каталог выставки произведений В. Н. Бакшеева». М., 1947.
Тихомиров А. Василий Николаевич Бакшеев. М., 1950.
Полевой В. Василий Николаевич Бакшеев. М., 1952.

Бродский И.

- Бродский И.— Мой творческий путь. Л.— М., 1940.
«Выставка произведений Исаака Израилевича Бродского». Каталог. М., 1955.
Бродский И. Исаак Израилевич Бродский, М., 1956.

Бубнов А.

- «Каталог выставки произведений А. П. Бубнова». М., 1948.
Акимова И. Александр Павлович Бубнов. М., 1956.

Бучкури А.

- «А. Бучкури. Жизнь и творчество». Воспоминания о художнике. Воронеж, 1955.

Бялыницкий-Бируля В.

- «Каталог выставки произведений В. К. Бялыницкого-Бируля». [Вступительная статья Г. Жидкова]. М., 1947.
Жидков Г. Витольд Карпанович Бялыницкий-Бируля. М., 1953.

Герасимов А.

- Лобанов В. А. М. Герасимов. М.— Л., 1943.
«Выставка произведений Александра Михайловича Герасимова. К 50-летию творческой деятельности». Каталог. М., 1956.

Герасимов С.

- «Выставка картин Сергея Васильевича Герасимова (25 лет художественной деятельности)». Каталог. Предисловие И. Грабаря. М., 1936.
Щекотов Н. Сергей Васильевич Герасимов. М.— Л., 1944.
Разумовская С. Сергей Васильевич Герасимов. М., 1951.

- «Выставка произведений Сергея Васильевича Герасимова к 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности». Каталог. [Вступительные статьи И. Грабаря и Н. Соколовой]. М., 1956.
Соколова Н. Творчество Сергея Герасимова.— «Искусство», 1956, № 3, стр. 29—34.
«Сергей Васильевич Герасимов». [Альбом]. М., 1959.

Горюшкин-Сорокопудов И.

- Костина Е. Иван Силович Горюшкин-Сорокопудов. М., 1956.

Грабарь И.

- Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. М.— Л., 1937.
«Каталог выставки произведений И. Э. Грабаря (к 80-летию со дня рождения и 60-летию творческой деятельности)». М., 1951.
Сидоров А. Игорь Эммануилович Грабарь. М., 1951.
Жидкова Е. Игорь Эммануилович Грабарь. М., 1955.

Дейнека А.

- Никифоров Б. А. Дейнека. М.— Л., 1937.
Кауфман Р. Александр Дейнека.— «Искусство», 1936, № 3, стр. 85—100.
«Выставка произведений Александра Александровича Дейнеки». Каталог. М., 1957.
Грабарь И. Выставка Александра Дейнеки.— «Творчество», 1957, № 7, стр. 1—3.
Маца И. А. Дейнека. М., 1959.
Чегодаев А. Александр Александрович Дейнека. М., 1959.

Дорохов К.

- «Выставка произведений художников А. Д. Гончарова, В. Н. Горяева, К. Г. Дорохова, С. А. Заславской, С. Д. Лебедевой, И. Л. Слюнима». Каталог. М., 1956.
Каменский А. Многообразие творческих поисков.— «Искусство», 1956, № 5, стр. 31—41.
Костин В. Константин Гаврилович Дорохов. М., 1959.

Ефанов В.

- Амшинская А. Василий Прокофьевич Ефанов. М., 1952.

Иогансон Б.

- Иогансон Б. Как я работаю над картиной.— «Юный художник», 1937, № 11, стр. 8—9.
Моргунов Н. Б. В. Иогансон. М., 1939.
Михайлов А. Борис Владимирович Иогансон. М., 1945.
Сокольников М. Борис Владимирович Иогансон. Жизнь и творчество. М., 1957.

Кончаловский П.

- Кравченко К. Петр Петрович Кончаловский. М.—Л., 1949.
- Бабенчиков М. Петр Петрович Кончаловский. М., [1950].
- «Выставка произведений Петра Петровича Кончаловского». Каталог. [Вступительная статья Н. Соколовой]. М., 1956.
- Чегодаев А. П. П. Кончаловский.— «Искусство», 1956, № 7, стр. 19—25.
- «Петр Петрович Кончаловский». [Альбом. Вступительная статья Н. Соколовой]. М., 1958.
- Нейман М. Портретное творчество П. Кончаловского.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР» № 13—14. М., 1960, стр. 28—57.

Корин П.

- «Павел Дмитриевич Корин. Избранные произведения». [Альбом. Вступительная статья Л. Зингер]. М., 1957.
- Икулина О. Психологический портрет в творчестве П. Корина.— «Искусство», 1961, № 1, стр. 30—37.

Котов П.

- «Каталог выставки произведений художника Петра Котова. К двадцатипятилетию художественной деятельности». М.—Л., 1937.
- Андреева Г. Петр Иванович Котов. М.—Л., 1948.
- Разумовская С. Петр Иванович Котов. М.—Л., 1950.

Крайнев В.

- «Выставка произведений Василия Васильевича Крайнева. 1879—1955». Каталог. М., 1957.
- Мальцева Ф. Василий Васильевич Крайнев. М., 1958.

Крымов Н.

- «Выставка произведений Николая Петровича Крымова». Каталог. М., 1954.
- Климова М. Николай Петрович Крымов. М., 1958.
- «Николай Петрович Крымов — художник и педагог». Статьи, воспоминания. Редактор-составитель и автор вступительной статьи С. Разумовская. М., 1960.

Кукрыниксы

- Горький М. Кукрыниксы. Сочинения в тридцати томах, т. 26. М., 1953, стр. 233—235.
- Кауфман Р. Живопись П. Крылова.— «Искусство», 1935, № 2, стр. 43—58.
- Р. К. Акварели М. Куприянова и Н. Соколова (Кукрыниксы).— «Искусство», 1935, № 2, стр. 165—170.
- Кауфман Р. Кукрыниксы. М.—Л., 1937.
- «Кукрыниксы». [Каталог выставки. Вступительная статья В. Кеменова]. М., 1944.

- Соколова Н. Кукрыниксы. М., 1955.
- «Кукрыниксы». Каталог выставки произведений. [Вступительная статья В. Герценберг]. М., 1959.

Куприн А.

- Гурьева Т. Александр Васильевич Куприн. М.—Л., 1950.
- Жидкова Е. Александр Васильевич Куприн. М., 1956.

Машков И.

- «Выставка произведений Ильи Ивановича Машкова». Каталог. М., 1956.
- Дружинин С. Илья Машков.— «Искусство», 1956, № 4, стр. 23—29.

Мешков В. В.

- «Василий Васильевич Мешков». [Каталог выставки]. М., 1953.
- Разумовская С. Василий Васильевич Мешков. М., 1954.

Нестеров М.

- Коваленская Т. Портреты М. В. Нестерова.— «Творчество», 1941, № 1, стр. 8—10.
- Дурьлин С. Нестеров-портретист. М.—Л., 1949.
- Михайлов А. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М., 1958.
- Нестеров М. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959.

Нисский Г.

- «Каталог выставки художника Георгия Нисского». М., 1950.
- Федоров-Давыдов А. Выставка произведений Г. Нисского.— «Искусство», 1951, № 1, стр. 49—54.
- Мурина Е. Георгий Григорьевич Нисский. М., 1952.

Одинцов В.

- Костина Е. Владимир Григорьевич Одинцов. [М.], 1958.
- «В. Одинцов и Ю. Пименов». Каталог выставки произведений художников В. Г. Одинцова и Ю. И. Пименова. М., 1947.

Пименов Ю.

- Бескин О. Юрий Пименов. М., 1960.
- «Юрий Иванович Пименов». Каталог выставки. [Вступительная статья А. Чегодаева]. М., 1961.

Пластов А.

- Корнилов П. Ульяновский художник Аркадий Александрович Пластов. Казань, 1929.
Щекотов Н. Аркадий Александрович Пластов.— «Творчество», 1939, № 1, стр. 4—11.
Костин В. Аркадий Александрович Пластов. М., 1956.
Пластов А. От этюда к картине.— «Творчество», 1957, № 2, стр. 9—10.

Рождественский В.

- Третьяков Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956.
«Выставка произведений художника Василия Васильевича Рождественского. 50 лет творческой деятельности». Каталог. М., 1957.

Ромадин Н.

- Абрамова А. Николай Михайлович Ромадин. М.—Л., 1950.
«Выставка произведений Николая Михайловича Ромадина». Каталог. [Вступительная статья Г. Неодшивина]. М., 1959.
Осмоловский Ю. Мастер лирического пейзажа.— «Искусство», 1959, № 10, стр. 34—38.

Рылов А.

- Рылов А. Воспоминания. Под ред. М. А. Сергеева. [В книге также статьи М. Нестерова, А. Остроумовой-Лебедевой и Н. Радлова]. Л.—М., 1940.
«Заслуженный деятель искусств, академик живописи А. А. Рылов. 1870—1939». Каталог посмертной выставки. Л., 1940.
Лебедев Г. Аркадий Александрович Рылов. М.—Л., 1949.
Федоров-Давыдов А. Аркадий Александрович Рылов. М., 1959.

Савицкий Г.

- «Каталог выставки произведений художника Г. К. Савицкого». М.—Л., 1948.
Сокольников М. Георгий Константинович Савицкий. М., 1950.

Сварог В.

- «Василий Семенович Сварог. 1883—1946». Каталог выставки. М., 1948.
Климова М. Василий Семенович Сварог. М., 1952.

Серебряный И.

- Лебедев Г. Иосиф Александрович Серебряный. М.—Л., 1950.

Каганович А. Иосиф Александрович Серебряный. М., 1955.

Серов В.

Козлов А. Владимир Александрович Серов. М., 1953.

Соколов-Скаля П.

Лобанов В. Павел Петрович Соколов-Скаля. М.—Л., 1940.
Ястребов И. Павел Петрович Соколов-Скаля. М., 1960.

Ульянов Н.

Ройтенберг О. Николай Павлович Ульянов. М., 1953.
Лаврова О. Николай Павлович Ульянов. 1875—1949. М., 1953.
Ульянов Н. Мои встречи. Воспоминания. М., 1959.

Чуйков С.

Чегодаев А. Семен Афанасьевич Чуйков. М., 1952.
Сарабьянов Д. Семен Афанасьевич Чуйков. М., 1958.

Шегаль Г.

Шегаль Г. Как я писал картину «Расстрел колчаковцами железнодорожников в Кизеле в 1919 г.».— «Творчество», 1936, № 4, стр. 14.
«Каталог выставки произведений художника профессора Г. М. Шегалья». М., 1949.
Разумовская С. Григорий Михайлович Шегаль. М.—Л., 1950.

Шурпин Ф.

Абрамова А. Федор Саввич Шурпин. М., 1953.
Степанова К. Федор Саввич Шурпин. М., 1954.

Юон К.

«Константин Федорович Юон. К 75-летию со дня рождения». Каталог выставки. [Вступительная статья Г. Жидкова]. М., 1950.
Третьяков Н. Константин Федорович Юон. М., 1957.

Яковлев Б.

Никифоров Б. Б. Н. Яковлев. [Л.], 1938.
Кауфман Р. Борис Николаевич Яковлев. М.—Л., 1950.
«Борис Николаевич Яковлев. К 60-летию со дня рождения». Каталог выставки. [Вступительная статья Г. Жидкова]. М., 1950.

Яковлев В.

Сидоров А. Василий Николаевич Яковлев. М., 1950.

- Рогинская Ф. Советская фреска. Художественная молодежь в текущем году.— «Молодая гвардия», 1929, № 10, стр. 96—101.
- «К вопросу о монументальном искусстве».— «Искусство», 1934, № 4, стр. 2—20.
- Чернышев Н. О работах наших монументалистов.— «Искусство», 1934, № 4, стр. 21—34.
- Лансере Е. Моя работа по росписи Казанского вокзала.— «Искусство», 1934, № 4, стр. 35—50.
- Никифоров Б. Панно для здания Наркомзема. Художники А. Дейнека и Ф. Антонов.— «Искусство», 1934, № 4, стр. 51—60.
- Невгина Е. Современная монументальная живопись и скульптура в Ленинграде.— «Искусство», 1934, № 4, стр. 61—69.
- «Вопросы синтеза искусств». М., 1936.
- Щекотов Н. Панно для санатория Наркомтяжпрома в Сочи.— «Творчество», 1937, № 8, стр. 13—18.
- Жидков Г. Палехские росписи в Ленинградском дворце пионеров.— «Архитектура СССР», 1937, № 4, стр. 14—19.
- Терновец Б. Плафон Е. Е. Лансере в гостинице «Москва».— «Архитектура СССР», 1938, № 5, стр. 51—55.
- Дейнека А. Художники в метро.— «Искусство», 1938, № 6, стр. 75—80.
- Кауфман Р. Советская монументальная живопись.— «Архитектура СССР», 1938, № 7, стр. 42—49.
- Дейнека А. Мозаика метро.— «Творчество», 1938, № 11, стр. 14—17.
- Шмаринов Д. Как создавалось панно «Знатные люди страны Советов».— «Творчество», 1939, № 7, стр. 4—5.
- Орлова М. и Ситник К. Скульптура и живопись на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке.— «Архитектура СССР», 1939, № 9, стр. 30—40.
- «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка» [Высказывания художников о монументальной живописи].— «Творчество», 1939, № 10, стр. 1—21.
- Бескин О. Монументальная живопись [на ВСХВ].— «Искусство», 1940, № 1, стр. 103—126.
- Ильин М. Театр Красной Армии.— «Искусство», 1941, № 1, стр. 23—28.
- Ильин М. Дом пионеров в Калинин.— «Архитектура СССР», 1941, № 2, стр. 10—12.
- Толстой В. Е. Лансере — мастер советской монументальной живописи.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1956. Живопись. Скульптура. Архитектура». М., 1957, стр. 27—64.
- Толстой В. Советская монументальная живопись. М., 1958.
- Маца И. А. Дейнека М., 1959.
- «Каталог выставки „Театрально-декорационное искусство Москвы 1918—1923 гг.“, организованной „Музеем декорационной живописи“, осн. С. И. Зиминим». [Вступительная статья Н. Гиляровской]. Казань, 1924.
- «Московский Малый театр. 1824—1924». [Юбилейный сборник]. М., [1924].
- «Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917—1927». Сборник статей под редакцией Э. Ф. Голлербах, А. Я. Головина и Л. И. Жевержеева. Каталог. Л., 1927.
- «Десять лет работы Малого театра. 1917—1927». Выставка. М., 1927.
- «Московские театры Октябрьского десятилетия 1917—1927». Выставка. М., 1928.
- «Первая театрально-декоративная выставка». [Вступительная статья Н. В. Гиляровской]. М., 1929.
- «Каталог выставки „Итоги театрального сезона 1928/29 года“». М., 1929.
- Винер А. Художники сегодняшнего театра.— «Бригада художников», 1931, № 7, стр. 8—9.
- «Камерный театр и его художники. 1914—1934». Введение Абрама Эфроса. М., 1934.
- «Художники советского театра за XVII лет (1917—1934)». Каталог выставки театрально-декорационного искусства. М., 1935.
- «Художники советского театра (1917—1935)». [Каталог выставки театрально-декорационного искусства]. Л., 1936.
- Марков П. Вл. И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени. [М., 1936].
- «Гоголь. Ревизор. Комедия в 5 действиях. Сценическая история в иллюстративных материалах». Текст С. С. Данилова. Предисловие и вступительная статья академика Н. С. Державина. М.—Л., 1936.
- «Театры Москвы за двадцать лет (1917—1937)». Каталог выставки, организованной к 20-летию Великой Октябрьской социалистической революции. М., 1937.
- Гремиславский И. Режиссеры и художники МХАТ.— «Искусство», 1938, № 6, стр. 6—16.
- Сахарова Е. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. Общая редакция и вступительная статья А. Леонова. М.—Л., 1950.
- Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. М., 1951.
- Бассехес А. Художники на сцене МХАТ. М., 1960.

Труды об отдельных художниках

Акимов Н.

- Бартошевич А. Акимов. Л., 1933.
Бартошевич А. Н. Акимов художник. Л., 1947.
Эткинд М. Н. П. Акимов — художник. Л., 1960.

Арапов А.

- «Выставка произведений художника Анатолия Афанасьевича Арапова». Каталог. [Вступительная статья А. Шифриной]. М., 1954.

Бобышов М.

- Голлербах Э. и Янковский М. М. П. Бобышов. Живопись и театр. Л., 1928.
Бартошевич А., Янковский М. Михаил Павлович Бобышов. Живопись и театр. Л., 1947.
Кручина-Богданов В. Михаил Павлович Бобышов. М., 1957.

Вильямс П.

- Гремиславский И. Художник П. В. Вильямс в Московском Художественном театре. — «Ежегодник Московского Художественного театра. 1947». М., 1949, стр. 613—632.
«Выставка произведений художника Петра Владимировича Вильямса». [Вступительная статья Ф. Сыркиной]. М., 1952.
Сыркина Ф. Петр Владимирович Вильямс. М., 1953.

Волков Б.

- Гремиславский И., Сыркина Ф. Борис Иванович Волков. М., 1958.

Головин А.

- Головин А. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. Л.—М., 1940.
«Александр Яковлевич Головин». Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. [Вступительная статья Ф. Сыркиной]. Л.—М., 1960.

Дмитриев В.

- Чушкин Н. Путь художника. — «Ежегодник Московского Художественного театра. 1948», т. 1. М., 1950, стр. 575—634.
Третьяков Н. Владимир Владимирович Дмитриев. М., 1953.
«Выставка произведений художника Владимира Владимировича Дмитриева». Каталог. (Вступительная статья М. Пожарской и Н. Чушкина). М., 1954.

Кардовский Д.

- «Д. Н. Кардовский и О. Л. Делла-Вос Кардовская». Сборник к 40-летию творческой деятельности. [М.], 1939.

Подобедова О. Дмитрий Николаевич Кардовский. М., 1953.

Подобедова О. Дмитрий Николаевич Кардовский. [М.], 1957.

«Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве». Воспоминания, статьи и письма. М., 1960.

Симов В.

Нескрасова О. Виктор Андреевич Симов. 1858—1935. М., 1952.

Гремиславский И. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова. М., 1953.

Федоровский Ф.

Гиляровская Н. Федор Федорович Федоровский. М.—Л., 1945.

Гиляровская Н. Ф. Ф. Федоровский. М.—Л., 1946.

Костина Е. Федор Федорович Федоровский. М., 1960.

Шестаков В.

«Виктор Алексеевич Шестаков». М., 1960.

Шифрин Н.

«Выставка произведений Ниссона Абрамовича Шифрина. 60 лет со дня рождения, 40 лет творческой деятельности». Каталог. [Вступительная статья М. Пожарской]. М., 1953.

Театрально-декорационное искусство 1934—1941 годов

Общие труды

Новицкий П. Художники советского театра. — «Театр и драматургия», 1935, № 3, стр. 22—27.
«Художники советского театра за XVII лет (1917—1934)». Каталог выставки театрально-декорационного искусства. М., 1935.

Березарк И. «Лес» и сценический стиль А. Н. Островского. — «Рабочий театр», 1936, № 24, стр. 3—5.

Гиляровская Н. Возврат к живописной декорации. А. Герасимов на сцене Малого театра. — «Театр и драматургия», 1936, № 12, стр. 718—720.

«Театры Москвы за двадцать лет. (1917—1937)». Каталог выставки, организованной к 20-летию Великой Октябрьской социалистической революции. М., 1937.

Марголин С. Заметки о театральных художниках. — «Советское искусство», 6 апреля 1938 г.

Юон К. Живопись в театре. — «Театр», 1938, № 4, стр. 81—83.

Федоровский Ф. Декорация в опере.— «Театр», 1938, № 4, стр. 84—87.

Тышлер А. Против ремесленничества.— «Театр», 1938, № 4, стр. 88—91.

Гремиславский И. Режиссеры и художники МХАТ.— «Искусство», 1938, № 6, стр. 6—16.

«Художники в МХАТ» — «Искусство», 1938, № 6, стр. 29—62.

Шифрин Н. Задача художника.— «Советское искусство», 21 апреля 1939 г.

Бассехес А. О сцене и сценичном.— «Театр», 1939, № 7, стр. 101—110.

Городинский В. «Ромео и Джульетта». Новая постановка Ленинградского государственного театра оперы и балета имени Кирова.— «Правда», 15 января 1940 г.

Залесский В. «Три сестры» в Московском Художественном театре.— «Искусство и жизнь», 1940, № 7, стр. 3—7.

Дмитриев В. Право художника.— «Театр», 1940, № 7, стр. 45—46.

Волков Н. «Ромео и Джульетта». Государственный Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова.— «Известия», 18 мая 1940 г.

«Ленинградский Государственный ордена Ленина академический Малый оперный театр». Л., 1940.

Бассехес А. Метаморфозы театра.— «Театр», 1940, № 10, стр. 39—50.

Келдыш Ю. «Станционный смотритель». Опера В. Крюкова в Оперном театре имени К. С. Станиславского.— «Советское искусство», 11 ноября 1940 г.

«Выставка произведений ленинградских художников театра». Каталог. Л., 1941.

Гремиславский И. К истории постановки «Трех сестер» 1939—1940 гг.— «Ежегодник МХАТ за 1943 г.», М., 1945, стр. 159—166.

Бассехес А. Художник—актер—театр.— «Театр», 1948, № 3, стр. 44—55.

Бассехес А. Театрально-декорационное искусство МХАТ.— «Театр», 1948, № 10, стр. 73—86.

Бассехес А. Декорационное искусство Малого театра.— «Театр», 1949, № 10, стр. 57—76.

Акимов Н. Художники советского театра. Сообщение на первом Всесоюзном съезде художников.— «Советская культура», 5 марта 1957 г.

Бассехес А. Художники на сцене МХАТ. М., 1960.

Труды об отдельных художниках

Акимов Н.

Бартошевич А. Н. Акимов художник Л., 1947.
Эткинд М. Н. П. Акимов — художник. Л., 1960.

Арапов А.

«Выставка произведений художника Анатолия Афанасьевича Арапова». Каталог. [Вступительная статья А. Шифриной]. М., 1954.

Вильямс П.

«Выставка произведений художника Петра Владимировича Вильямса». Каталог. [Вступительная статья Ф. Сыркиной]. М., 1952.

Сыркина Ф. Петр Владимирович Вильямс. М., 1953.

Волков Б.

Гремиславский И., Сыркина Ф. Борис Иванович Волков. М., 1958.

Дмитриев В.

Третьяков Н. Владимир Владимирович Дмитриев. М., 1953.

«Выставка произведений художника Владимира Владимировича Дмитриева». Каталог. [Вступительная статья М. Пожарской и Н. Чушкина]. М., 1954.

Лансере Е.

Шантыко Н. Евгений Евгеньевич Лансере. М., 1952.

Рындин В.

Костина Е. Вадим Федорович Рындин. М., 1955.

Ульянов Н.

Ройтенберг О. Николай Павлович Ульянов. М., 1953.

Федоровский Ф.

Гиляровская Н. Ф. Ф. Федоровский. М.—Л., 1946.

Платонов Ю. Федор Федорович Федоровский. М.—Л., 1948.

Костина Е. Федор Федорович Федоровский. М., 1960.

Шифрин Н.

Марголин С. Шекспир в оформлении Н. А. Шифрина.— «Творчество». 1940, № 10, стр. 20—21.

«Выставка произведений Ниссона Абрамовича Шифрина. 60 лет со дня рождения, 40 лет творческой деятельности». Каталог. [Вступительная статья М. Пожарской]. М., 1953.

Книжная и станковая графика

Общие труды

- Доброклонский М., Лебедева Ю., Лисенков Е. Ленинградские графики.— «Искусство», 1935, № 3, стр. 43—59.
- Машковцев Н. Советские иллюстраторы.— «Творчество», 1936, № 1, стр. 20—24.
- Вышеславцев Н. Книжная иллюстрация.— «Искусство», 1936, № 2, стр. 85—119.
- Чегодаев А. Художественная литература и советские графики.— «Литературная газета», 20 мая 1936 г.
- Кеменов В. Художник и художественная литература.— «Правда», 2 июня 1936 г.
- Бакушинский А. Заметки о графике.— «Искусство», 1936, № 3, стр. 123—135.
- Бакушинский А. Выставка советской иллюстрации к художественной литературе за пять лет (1931—1936).— «Творчество», 1936, № 8, стр. 24.
- Чегодаев А. Советская книжная иллюстрация.— «Большевистская печать», 1936, № 9, стр. 48—50.
- Девышев А. Выставка советской иллюстрации к художественной литературе.— «Детская литература», 1936, № 11, стр. 37—41.
- Чегодаев А. Выставка графики и рисунка.— «Литературная газета», 15 декабря 1936 г.
- Вышеславцев Н. Портреты Пушкина в графике.— «Искусство», 1937, № 2, стр. 27—48.
- Девышев А. Иллюстраторы Пушкина.— «Искусство», 1937, № 2, стр. 49—72.
- Холодовская М. Иллюстраторы «Евгения Онегина».— «Искусство», 1937, № 2, стр. 73—96.
- Сокольников М. Горький и советское изобразительное искусство.— «Творчество», 1937, № 6, стр. 2—9.
- Сокольников М. Горький и советские иллюстраторы.— «Советское искусство», 28 марта 1938 г.
- Ситник К. Мастера советской гравюры.— «Юный художник», 1938, № 3, стр. 1—7.
- Сокольников М. Графики. (Молодые советские художники).— «Искусство», 1938, № 5, стр. 41—57.
- Вышеславцев Н. Иллюстрации в детской книге.— «Творчество», 1938, № 12, стр. 15—24.
- Чегодаев А. Советские иллюстраторы детской книги.— «Юный художник», 1939, № 1, стр. 22—24.
- Чегодаев А. Заметки о станковой графике.— «Искусство», 1939, № 5, стр. 45—56.
- Чегодаев А. Новый отряд молодых художников. Графика.— «Юный художник», 1939, № 11—12, стр. 14—16.
- Белявский Н. Искусство иллюстрации.— «Советское искусство», 9 декабря 1939 г.
- Белявский Н. Художники — Чехову.— «Советское искусство», 29 января 1940 г.
- Голлербах Э. Ленинградская графика.— «Творчество», 1940, № 5, стр. 17—23.
- Шмаринов Д. Иллюстрация.— «Известия», 26 октября 1940 г.
- Белявский Н. Чехов в иллюстрации.— «Детская литература», 1940, № 11—12, стр. 57—64.
- Зотов А. Новые иллюстрации к истории ВКП(б).— «Юный художник», 1940, № 11, стр. 1—4.
- Чегодаев А. Советская историческая иллюстрация.— «Искусство», 1941, № 1, стр. 17—22.
- Машковцев Н. О графике.— «Творчество», 1941, № 1, стр. 10—15.
- Кауфман Р. Историческая тема в советской графике.— «Искусство», 1941, № 2, стр. 17—28.
- Девышев А. Наша графика (выставка лучших произведений советских художников).— «Искусство», 1941, № 2, стр. 51—63.
- Кукрыниксы. Алексей Максимович Горький. Воспоминания художников.— «Искусство», 1941, № 3, стр. 71—74.
- Чегодаев А. Выставка новых произведений советской графики.— «Советское искусство», 18 мая 1941 г.
- Девышев А. Советская книжная иллюстрация.— В кн.: «Тридцать лет советского изобразительного искусства». М., 1948, стр. 232—266.
- Сидоров А. Графика. М.— Л., 1949.
- «Современное состояние и задачи советской графики». Академия художеств СССР. Третья научная конференция 25—29 мая 1950 года. М., 1951.
- Шмаринов Д. Искусство иллюстрации.— «Советский Союз», 1951, № 10, стр. 26—28.
- Чегодаев А. Пути развития русской советской книжной графики. М., 1955.
- Чегодаев А. Графика.— В кн.: «Советское искусство 1917—1957. Живопись, скульптура, графика». [Альбом]. М., 1957, стр. LI—LXV.

Труды об отдельных художниках

Верейский Г.

«Каталог юбилейной выставки произведений художников Г. С. Верейского и М. С. Родионова». [Вступительная статья Н. Машковцева]. М.— Л., 1946.

Чегодаев А. Г. Верейский и М. Родионов.— «Творчество», 1947, № 2, стр. 22—24.

Амшинская А. Георгий Семенович Верейский. М.— Л., 1950.

Герасимов С.

Щекотов Н. Сергей Васильевич Герасимов. М.— Л., 1944.

Разумовская С. Сергей Васильевич Герасимов. М., 1951.

- «Выставка произведений Сергея Васильевича Герасимова к 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности». Каталог. [Вступительные статьи И. Грабаря и Н. Соколовой]. М., 1956.
- Соколова Н. Творчество Сергея Герасимова. — «Искусство», 1956, № 3, стр. 29—34.
- Чегодаев А. Искусство большого художника. — «Советская культура», 28 января 1956 г.
- Соколова Н. Сергей Васильевич Герасимов. М., 1959.
- Дейнека А.
- Чегодаев А. Александр Александрович Дейнека. М., 1959.
- Маца И. А. Дейнека. М., 1959.
- Дехтерев Б.
- Герценберг В. Борис Александрович Дехтерев. М., 1951.
- Каневский А.
- Иоффе М. Аминадав Моисеевич Каневский М., 1954.
- Халаминский Ю. А. М. Каневский. М., 1961.
- Кибрик Е.
- Роллан Р. Кола приветствует Кибрика. — В кн.: Р. Роллан. Кола Брюньон. Л., 1936, стр. 3—4.
- Чегодаев А. Евгений Адольфович Кибрик. М., 1955.
- Стернин Г. Е. А. Кибрик. — «Искусство», 1956, № 5, стр. 42—44.
- «Выставка произведений Евгения Адольфовича Кибрика». Каталог. М., 1956.
- Кравченко А.
- «Выставка произведений Алексея Ильича Кравченко». Каталог. [Вступительная статья А. Сидорова]. М., 1956.
- Кузнецов К.
- Холодовская М. К. В. Кузнецов. М., 1950.
- Коростин А. Константин Васильевич Кузнецов. М.—Л., 1950.
- Кукрыниксы
- «Кукрыниксы». [Каталог выставки. Вступительная статья В. Кеменова]. М., 1944.
- Тарасенков А. Кукрыниксы — иллюстраторы классиков. — «Новый мир», 1952, № 8, стр. 263—266.
- Герценберг В. Иллюстрации художников Кукрыниксы к рассказам А. П. Чехова. М., 1953.
- Соколова Н. Кукрыниксы. М., 1955.
- Демосфенова Г. Кукрыниксы иллюстраторы. М., 1956.
- Остроумова-Лебедева А.
- Остроумова-Лебедева А. Автобиографические записки. Том третий. М., 1951.
- Пахомов А.
- Ганкина Э. Алексей Федорович Пахомов. М., 1958.
- Петров Ю.
- «Графика Юрия Петрова». [Статья И. Гинзбурга, списки основных работ и выставок — Н. Петровой]. Л., 1947.
- Пименов Ю.
- Чегодаев А. Новые рисунки Ю. И. Пименова для детских книжек. — «Творчество», 1940, № 4, стр. 8—10.
- Бескин О. Юрий Пименов. М., 1960.
- Родионов М.
- «Каталог юбилейной выставки произведений художников Г. С. Верейского и М. С. Родионова». [Вступительная статья А. Чегодаева]. М.—Л., 1946.
- Чегодаев А. Г. Верейский и М. Родионов. — «Творчество», 1947, № 2, стр. 22—24.
- Рудаков Н.
- «Н. И. Рудаков». Каталог выставки. [Вступительная статья П. Корнилова]. Казань, 1941.
- «Константин Иванович Рудаков». Выставка произведений. Каталог. [Вступительная статья З. Фомичевой]. М.—Л., 1951.
- Соколов И.
- Холодовская М. Илья Алексеевич Соколов. М., 1952.
- Ульянов Н.
- Сокольников М. Пушкин в новых работах Н. П. Ульянова. — «Искусство», 1937, № 2, стр. 113—118.
- Лаврова О. Николай Павлович Ульянов. 1875—1949. М., 1953.
- Фаворский В.
- «Выставка А. Кардашева, В. Фаворского, И. Фрих-Хара, Н. Чернышева». Каталог. [Вступительная статья А. Чегодаева]. М., 1956.
- «Wladimir Faworski». Illustrationen zu Werken der Weltliteratur. Einführung Michael Alpatov. Dresden, 1959.
- «В. А. Фаворский». [Избранные произведения. Альбом. Предисловие Т. Гурьевой]. М., 1961.

Шмаринов Д.

- Вышеславцев Н. Мастер советской иллюстрации.—«Советское искусство», 4 апреля 1938 г.
Чегодаев А. Новые иллюстрации Д. А. Шмаринова к роману А. Н. Толстого «Петр I».—«Творчество», 1940, № 9, стр. 10—14.
Белявский Н. «Петр I».—«Советское искусство», 17 ноября 1940 г.
Чегодаев А. Д. А. Шмаринов. [М.], 1949.
Вышеславцев Н. Вступительная статья.— В кн.: «Альбом рисунков Д. Шмаринова на темы романа А. Толстого „Петр I“». М., 1950.
Халаминский Ю. Д. А. Шмаринов. М., 1959.

Сатирическая графика и плакат

Общие труды

- «Гражданская война в Испании». Политические карикатуры и рисунки советских художников. [Альбом]. М.—Л., 1937.
Федоров-Давыдов А. Искусство советского плаката и политическая карикатура в советском изобразительном искусстве.— В кн.: «Тридцать лет советского изобразительного искусства». М., 1948, стр. 149—182.
Поволоцкая Е. и Иоффе М. Тридцать лет советского плаката. М.—Л., 1948.

Труды об отдельных художниках

Бродаты Л.

- Иоффе М. Лев Григорьевич Бродаты. М., 1959.

Ганф Ю.

- Кости В. Юлий Абрамович Ганф. М., 1955.

Ефимов Б.

- Ефимов Б. Фашизм — враг народов. [Альбом. Л., 1937].
Ефимов Б. Поджигатели войны. [Альбом. М.], 1938.
Иоффе М. Борис Ефимович Ефимов. М., 1952.
Семенова Т. Борис Ефимович Ефимов. М., 1953.

Иванов В.

- «Советский политический плакат. Виктор Иванов». [Альбом]. М., 1952.
Халаминский Ю. Виктор Семенович Иванов. М., 1953.

Кокорекин А.

- Сидоров А. Алексей Алексеевич Кокорекин. М.—Л., 1949.
Демосфеева Г. Алексей Алексеевич Кокорекин. М., 1952.

Корецкий В.

- Федоров-Давыдов А. Виктор Борисович Корецкий. М.—Л., 1949.
Халаминский Ю. Виктор Борисович Корецкий. М., 1951.
Корецкий В. Заметки плакатиста. М., 1958.

Кукрыниксы

- Кауфман Р. Кукрыниксы. М.—Л., 1937.
«Кукрыниксы». Каталог выставки. [Вступительная статья В. Кеменова]. М., 1944.
«Кукрыниксы. Михаил Васильевич Куприянов, Порфирий Никитич Крылов, Николай Александрович Соколов». [Альбом со вступительными статьями Н. Соколовой и Кукрыниксов]. М.—Л., 1950.
Соколова Н. Кукрыниксы. М., 1955.

Моор Д.

- Халаминский Ю. Д. Моор. М., 1961.

Семенов И.

- Иоффе М. Иван Максимович Семенов. М., 1956.

Черемных М.

- Иоффе М. Михаил Михайлович Черемных. М.—Л., 1949.

Художественная промышленность

Общие труды

- Большева К. Фарфор на Ленинградской выставке.—«Искусство», 1935, № 3, стр. 60—61.
Эйхеигольц Е. Художинки советского текстиля.—«Искусство», 1935, № 4, стр. 141—151.
Данько Е. Заметки о культуре фарфора.—«Литературный современник», 1936, № 1, стр. 139—155.
Ради А. Каслинские мастера. Челябинск, 1936.
Данько Е., Лейбман Н. Жизнь замечательного завода.—«Керамика и стекло», 1937, № 10, стр. 31—39.
Августиник А. Против формализма в художественном оформлении фарфора.—«Керамика и стекло», 1937, № 3, стр. 38—40.
Гришин П., Урбан А. Мебель гостиницы «Москва».—«Строительство Москвы», 1937, № 11, стр. 11—15.
«Государственный Русский музей». Путеводитель по выставке фарфора. Л., 1937.

- «Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова». Каталог. Вводная статья Е. Данько. Л., 1938.
- Д а н ь к о Н. Фарфор как материал для монументальной скульптуры.— «Творчество», 1938, № 11, стр. 20—21.
- Р у д и н Г. Развернуть производство художественного стекла.— «Стекольная промышленность», 1939, № 1, стр. 21—22.
- Р у д и н Н. Творческие задачи художников в оформлении тканей.— «Легкая промышленность», 1939, № 10, стр. 20—26.
- З а м а н с к а я Е., Л и п с к а я А. Художественное оформление сортовой посуды.— «Стекольная промышленность», 1939, № 12, стр. 22—25.
- Р о м м А. Московские скульпторы-керамисты.— «Искусство», 1940, № 4, стр. 137—145.
- Р е п и н М. Касли. Исторический очерк. Челябинск, 1940.
- «Художественный фарфор Ленинградского завода имени М. В. Ломоносова».— «Творчество», 1940, № 5, [стр. 25].
- Ф е д о р о в - Д а в ы д о в А. Вопросы стиля в интерьере жилых зданий.— «Архитектура СССР», 1940, № 7, стр. 4—7.
- М и л ь в с к а я З. Декоративные ткани.— «Архитектура СССР», 1940, № 7, стр. 20—25.
- Ч е р и к о в е р Л. Мебель для жилья и массовых общественных зданий.— «Архитектура СССР», 1940, № 8, стр. 22—25.
- Э м м е Б. Путеводитель по отделу прикладного искусства Государственного Русского музея. Л.— М., 1940.
- К а ч а л о в Н. Художественное стекло и опыт его производства.— «Архитектура Ленинграда», 1941, № 1, стр. 46—50.
- М и т у р и ч Н. Проектирование и производство мебели в Ленинграде.— «Архитектура Ленинграда», 1941, № 2, стр. 39—41.
- А р к и н Д. Вопросы художественной промышленности.— «Архитектура СССР», 1941, № 3, стр. 19—30.
- А н д р е е в с к и й В. Проектирование мебели.— «Архитектура СССР», 1941, № 3, стр. 31—36.
- «Совещание по вопросам архитектурно-художественного качества мебели и отделочных материалов». Резолюция совещания при Правлении Союза советских архитекторов СССР. 15—17 апреля 1941 г. [М., 1941].
- Л у н а ч а р с к и й А. Статьи об искусстве. М.— Л., 1941.
- К о с т и н И. и О ч е р с к и й В. Златоустовская гравюра. Челябинск, 1943.
- Э м м е Б. Русский художественный фарфор. М.— Л., 1950.
- Л е в и н с о н Е., С м и р н о в Б., Ш е л к о в н и к о в Б., Э н т е л и с Ф. Художественное стекло и его применение в архитектуре. [Предисловие Н. Качалова]. М.— Л., 1953.
- К а ч а л о в Н. Стекло. Под редакцией академика И. А. Орбели. М., 1959.
- Т е м е р и н С. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. [М., 1960].

Труды об отдельных художниках и скульпторах

В а т а г и н В.

Р а з у м о в с к а я С. Василий Алексеевич Ватагин. М., 1956.

Д а н ь к о Н.

А л е к с е е в Б. Н. Я. Данько.— «Искусство», 1939, № 1, стр. 155—157.
Э б и н Ю. Наталья Яковлевна Данько. М., 1955.

К о ж и н П.

К р а м а р е н к о Л. Павел Михайлович Кожин. М., 1958.

Н а з а р е в с к а я М.

Р о г и н с к а я Ф. Мария Сергеевна Назаревская. М., 1955.

О р л о в С.

А н т о н о в а В. Сергей Орлов.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», № 4—5. М., 1954, стр. 20—48.
Н е р с е с о в Н. Сергей Михайлович Орлов. М., 1956.

Художественные промыслы

«Каталог выставки „Народное творчество“». [Статьи: А. Бакушинский. Советское народное творчество; Г. Жидков. Палех, Мстера, Холуй]. М.— Л., 1937.

Ж и д к о в Г. Пушкин в искусстве Палеха. М.— Л., 1937.

Г у щ и н А. О народном искусстве.— «Искусство», 1937, № 6, стр. 107—120.

«Справочник по художественным промыслам системы Всесоюзного совета». М.— Л., 1939.

С е м е н о в с к и й Д. Мстера. М., [1939].

«Искусство Палеха». Каталог выставки. М., 1939.

П р о к о ш е в Д. Художественные промыслы Горьковской области. Горький, 1939.

«Народное искусство СССР в художественных промыслах», т. I, РСФСР. М.— Л., 1940.

К а м е н с к а я М. Русская народная деревянная скульптура. Л., 1948.

- Фалеева В. Русская народная вышивка. Л., 1949.
- Комаров В. Художественные промыслы великоустюжских мастеров. Вологда, 1949.
- Темерин С. А. С. Пушкин в народном творчестве.—«Искусство», 1949, № 3, стр. 64—73.
- Рехачев М. Холмогорская резьба по кости. Архангельск, 1949.
- Гогель Ф. Ковры. М., 1950.
- Званцев М. Хохломская роспись. Горький, 1951.
- Вишневская В. Хохломская роспись по дереву. М., 1951.
- Рехачев М. Северная чернь. Архангельск, 1952.
- Гольдберг Т. Черное серебро Великого Устюга. М., 1952.
- Павловский Б. Камнерезное искусство Урала. Свердловск, 1953.
- Давыдов И. Тобольские косторезы. Тюмень, 1954.
- Каплан Н. Русская народная резьба по мягкому камню. М., 1955.
- Вишневская В., Каплан Н., Буданов С. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1956.
- Ильин М. Михаил Дмитриевич Раков. М., 1956.
- Ильин М. Сергей Павлович Евангулов. М., 1956.
- Крюкова И. Русская народная резьба по кости. М., 1956.
- Работнова И. Русское народное кружево. М., 1956.
- «Народное декоративное искусство РСФСР». Сборник статей, М., 1957.
- Попова О. Русская народная керамика. Гжель, Скопин, Дымково. М., 1957.
- Работнова И., Яковлева В. Русская народная вышивка. М., 1957.
- Разина Т., Суслов И., Хохлова Е., Гореликов Н. Русский художественный металл. М., 1958.
- Василенко В. Искусство Хохломы. М., 1959.
- Работнова И. Маргарита Николаевна Гумилевская, художник народной вышивки. М., 1959.
- Фалеева В. Русское народное искусство. Л., 1959.
- Яловенко Г. Федоскино. М., 1959.
- Темерин С. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. [М., 1960].



УКАЗАТЕЛЬ



- Абай Кунанбаев 189
Абельдяева И. 567
Аболина Р. Я. 566
Абрамова А. 570
Абрамцевские художественные мастерские 177
Абросимов М. 42
Абросимов П. В. 94
абстрактное (беспредметное) искусство 344, 380
Августинник А. 576
Авдотьян Л. 562
Авилов М. И. 223, 240—242, 568
Австрия 482
— Вена 26, 61, 111, 492
— — Академия художеств 492
— — Высшее техническое училище 61
— — Метрополитен 111
— — Школа живописи и рисования 492
Автово 34
Агаян С. М. 510
Агин А. А. 361, 369
Адливанкин С. Я. 328
Азгур З. И. 174, 565
Азербайджан 143
— Баку 22, 43, 46, 108
— — Дом Правительства 108
— — Нагорный парк 46
Азия 315
Азов 205
— Памятник В. И. Ленину 205
Азово-Черноморский Крайисполком 189
академизм 14, 18, 152, 184, 195, 211, 213, 217, 219, 225, 256
Академия архитектуры СССР 40, 41, 51, 57, 103, 321, 532
— Кабинет архитектуры промышленных сооружений 49
- Академия архитектуры СССР. Мастерская монументальной живописи 321, 329, 330
Акимов Н. П. 349, 351, 358, 378, 381, 383, 399, 572, 573
Акимова И. Г. 568
Аксаков С. Т. 413
Аксельрод Л. 563
Албания 482
Алабян К. С. 100, 101, 137, 138, 144
Александрова З. 414
Алексеев Б. И. 240, 564, 566, 567, 577
Алкер Трипп Г. 25
Алпатов М. В. 36
Алтай 531
Алхазов А. М. 69
Альмединген Б. А. 332, 334
Альтер В. 564
Альтман Н. И. 398
Амангельды Иманов 189
Америка (США) 122, 263, 468, 473, 482, 496, 508
— Нью-Йорк 24, 111, 137, 138, 322
— — Метрополитен 111
Амшинская А. М. 458, 568, 574
Ангара, река 128
Англия 508
— Лондон 24, 25, 111, 121, 374
— — Метрополитен 111
— — Хрустальный дворец 136
Андерсен Г.-Х. 438, 443, 445
Анджеро-Судженск 23
Андреев А. А. 448
Андреев В. А. 138, 143, 149, 152, 162
Андреев Н. А. 9, 456
Андреева Г. 569
Андреевский В. 532, 534, 577
Анненков Ю. П. 348
Антипов И. П. 49, 51

¹ Настоящий именной, предметный и географический указатель включает также общие понятия, связанные с современным изобразительным искусством и архитектурой.

На страницах, выделенных в указателе курсивом, помещены биографические справки о мастерах советского искусства.

- Антонов Ф. В. 261
 Антонова В. И. 577
 Антропов А. П. 179
 Апостолова А. В. 79, 81
 Апшеронский полуостров 46
 Арагон Л. 10
 Аранович Д. М. 50, 563
 Арапов А. А. 332, 335, 337, 338, 339, 374, 397, 572, 573
 Аристофан 349, 350
 Аркин Д. Е. 136, 159, 534, 560, 564, 566, 577
 Арктика 538
 Арманд В. Я. 512
 Армения 109, 144, 177, 454
 — Ереван 181, 182
 — — Памятник В. И. Ленину 181, 182
 — — Площадь Ленина 182
 Архангельск 23, 182
 — Памятник В. И. Ленину 182
 Архангельская область 538
 Архипов А. Е. 222, 244, 422
 «Архитектура Ленинграда», журнал 30
 «Архитектура СССР», журнал 15
 Асафьев Б. В. 377
 Ассоциация художников революции (АХР) 174, 223,
 248, 250, 258, 353
 — 10-я выставка — см. Выставки
 — Выставки 258
 Аткарск 251
 — Изостудия 251
 Афанасьев К. Н. 20
 Афиногенов А. Н. 358
- Бабенчиков М. В. 564, 565, 569
 Бабурин М. Ф. 187, 211
 Баженов П. Д. 551
 Байрон Дж. 456
 Баканов И. М. 550, 551, 554
 Бакст (Розенберг) Л. С. 438
 Бакушинский А. В. 540, 547, 550, 552, 565, 577
 Бакшеев В. Н. 222, 223, 294, 295, 300, 568
 Балаев Ф. С. 542
 Баландин П. А. 177, 178, 179, 530, 540
 Балтер П. 156
 Бальзак О. де 450, 451
 Баранов В. 552
 Баранов Н. 561
 Варбюс А. 485
 Барто А. Л. 406, 410, 422, 425
 Бартошевич А. 572, 573
 Бархин Б. Г. 67, 76
 Бархин М. Г. 51, 76, 98, 563
 Бассехес А. И. 213, 379, 566, 571, 573
 Батьков А. И. 512
 Бах Р. Р. 206
 Бахирев С. П. 552
 Бацын Н. П. 512
 Башкирия 144
 Бегутов В. М. 346
- «Бегемот», сатирический журнал 492
 Бедин Ф. А. 542
 Бедный Д. (Придворов Е. А.) 478, 506
 «Безбожник», журнал 406, 485, 488
 Безденежных З. 547
 Беклемишев В. А. 210
 Белашова Е. А. 204, 206, 208, 565
 Белово 23
 Белоруссия 177
 — Витебск 514
 — — Высший художественный институт 514
 — Минск 184, 189
 — — Памятник В. И. Ленину 184
 Белостоцкий Е. И. 177
 Бельский И. 58
 Белявский Н. 574, 576
 Беляев В. В. 308
 Бенуа А. Н. 314, 332—334
 Беньков П. И. 225
 Березарк И. 572
 Березники 23
 Берр Ж. 383
 Бескин О. М. 565, 569, 571, 575
 Беспалова-Михалева Т. Н. 515, 516
 Бетанкур 63
 Бехтеев В. Г. 440
 Бизе Ж. 388
 Бизип П. 545, 546
 Билль-Белоцерковский В. Н. 352
 Блак Л. К. 515, 517
 Блохин Б. Н. 86, 87—89, 562
 Блохин П. Н. 85
 Бобышов М. П. 237, 332, 334, 335, 572
 Бове О. И. 63, 76
 Богаевский К. Ф. 296
 Боголюбов В. Я. 195, 196, 197, 565
 Богородское, село (Московская обл.) 541
 — Школа скульптурно-художественной резьбы по
 дереву 177
 Богословская О. В. 508
 Богословский Н. 532
 «Боевой карандаш», газета 486
 Боим С. С. 448, 468, 567
 Бойтлер В. С. 49, 51
 Бойчук М. Л. 326
 Болдырев С. 561
 Большева К. 576
 Бомарше. П.-О. 371—373
 Бонч-Бруевич В. Д. 77
 Бордиченко В. Ф. 318
 Борисова А. 565
 Борнуково, село (Горьковская обл.) 541
 Бородин А. П. 376
 Бородин В. С. 550
 Борок, усадьба 333
 Борушко Н. Ф. 531
 Босулаев А. Ф. 398
 Бочаров М. И. 332
 Бранловский Л. 396

- Брик О. М. 346
 Брильц В. 531
 Британские острова 45
 Бродагы Л. Г. 492, 493—496, 576
 Бродский В. Я. 567, 568
 Бродский И. И. 18, 222, 236, 237, 291—293, 559, 565, 568
 Бровников А. 531
 Бруни И. 202, 203
 Бруни Л. А. 58, 310, 311, 321, 329, 330, 462, 466
 Бруни Т. Г. 374
 Брягин А. И. 554
 Бубнов А. П. 225, 236, 251—253, 269, 322, 324, 325, 568
 Будапешт 111
 — Метрополитен 111
 Буданов С. 578
 Будилов Р. Н. 177
 Букалова Л. 561
 Булаковский С. Ф. 180, 219
 Булгаков К. 561
 Бунин А. В. 20, 34, 36, 560, 561
 Бундис С. М. 509
 Бургман В. 564
 Бурсев А. 552
 Буров А. К. 41, 43, 80, 82, 86—89, 103, 562
 Бусыгин А. Х. 185, 186, 209
 Буторин Д. Н. 550, 551, 554
 Бутурлин М. Д. 508
 Бучкури А. А. 225, 238, 239, 568
 Быков В. Е. 36
 Былинкин Н. П. 562, 564
 «Бытие», художественное объединение 174
 Бялыницкий-Бируля В. К. 295, 568
- Вагнер Р. 374
 Вакуров И. П. 551, 552, 554
 Валев В. А. 209
 Варга А. А. 54
 Варгазин Б. 54
 Варгин В. В. 528
 Василенко В. М. 577
 Васильев В. А. 322, 324, 328
 Васнецов А. М. 332
 Васнецов В. М. 340
 Васнецов Ю. А. 442
 Ватагин В. А. 148, 178, 565, 577
 Ватолина Н. 498, 503
 Вахтангов Е. Б. 349
 Вахтангов С. Е. 98, 105
 Веласкес Д.-С. 432
 Великанов А. П. 141
 Великий Устюг 538, 542, 547, 548
 — «Северная чернь», артель 547, 548
 — Шемогодский деревообрабатывающий комбинат 542
 Великовский Л. Б. 54
 Вепрев А. И. 543
 Вепрев Н. В. 543, 545
 Верди Дж. 382
- Верейский Г. С. 457, 458, 460, 462—464, 574
 Веретенникова Н. В. 208
 Вернейль Л. 383
 Вергузаев М. С. 527, 528
 Верхарн Э. 344
 Веснин А. А. 48, 52, 60, 344, 348
 Веснин В. А. 48, 52, 60, 560, 561
 Веснин Л. А. 48, 52, 60
 «Вечерняя Москва», газета 484
 Виленский Б. С. 114
 Виленский З. М. 204, 205, 209, 565
 Вильямс П. В. 224, 361, 371, 381—383, 385, 389, 390, 572, 573
 Виннер А. 551, 571
 Вирта Н. Е. 386
 Витман В. А. 184, 561
 Вишневецкая С. К. 384
 Вишневская В. М. 577
 Вишневский Вс. В. 353
 Владивосток 23
 Владимир 507
 — Текстильная фабрика 507
 Владимирская область 540
 Владимирская М. А. 169
 Власов А. В. 81, 103, 131—133, 562, 563
 Воейкова И. Н. 510, 513
 Военно-воздушная академия имени Н. Е. Жуковского 290
 Военно-инженерная академия имени В. В. Куйбышева 54
 Вознесенская В. 509, 511
 Волга, река 13, 16, 104, 121, 123, 124, 128, 129, 184, 398
 Волков Б. А. 352, 359, 381, 384, 387, 572, 573
 Волков В. 512
 Волков М. 548
 Волков Н. Д. 377, 573
 Волнухин С. М. 189, 422
 Вологда 535, 536, 538, 539
 — Школа кружевниц 539
 Вологодская область 538, 540, 545
 Волхов (до 1940 Волховстрой) 188
 — Памятник В. И. Ленину 188
 — Электростанция имени В. И. Ленина 48
 Волькенштейн В. М. 348, 370
 Вольфензон Г. Я. 69
 Воркунова Н. И. 400
 Ворносков В. П. 539
 Воробьевский А. В. 515, 518
 Воронеж 128, 181, 186, 225, 238
 — Мост через реку Воронеж 128
 — Музей изобразительного искусства 238, 304
 — Памятник В. И. Ленину 181, 186
 — Свободные художественные мастерские 238, 353
 — Художественный техникум 238
 — Школа рисования 238
 Воронеж, река 128
 Воронцово-Александровское, село; жилые дома 42
 Ворошилов К. Е. 121, 458
 Ворсунов П. 510

- Воскресенск 123
Восток 23, 109
Врангель П. Н. 479
Врубель М. А. 279, 374
Всекопромсовет 546
«Всекохудожник», товарищество 546
Бутке О. А. 562
Выставки (см. также под наименованием различных объединений):
— «Бригада восьми» 147, 148
— к 10-летию Красной Армии (так наз. 10-я выставка АХР) 239
— XX-летия РККА 17, 226, 236, 255
— Достижений народного хозяйства (ВДНХ; ВСХВ) 13, 43, 67, 135, 138—145, 149, 173, 175—179, 195, 199, 218, 241, 312, 320—330, 350, 527, 571
— — Генеральный план 139, 140
— — Главный вход 139, 173—176
— — Главный павильон 141, 143, 176, 177, 179, 195, 199, 524, 325
— — Зал Карелии 179
— — Зал Якутии 179
— — Павильон Азербайджанской ССР 143, 177, 324, 329
— — Павильон Армянской ССР 144
— — Павильон Башкирской АССР 144
— — Павильон «Главмясо» 178
— — Павильон Грузинской ССР 143, 144
— — Павильон Дальнего Востока 178, 179, 320, 324, 326—328
— — — Зал Бурят-Монгольской АССР 320
— — — Читинский зал 179
— — Павильон «Животноводство» 178, 324—326
— — Павильон «Звероводство и охота» 178
— — Павильон Киргизской ССР 324, 326, 328
— — Павильон Ленинграда и Северо-Востока РСФСР 177
— — Павильон Механизации 139, 143
— — Павильон МОПР 324, 328—330
— — Павильон Москвы 176, 324
— — Павильон Поволжья 176, 177
— — Павильон Узбекской ССР 142—144
— — — Беседка 141, 144
— — Павильон Украинской ССР 143
— — Павильон «Хлопок» 179
— — Памятник С. М. Кирову 177
— — Площадь Колхозов 176—178, 328
— — Площадь Механизации 139
— — Площадь Народов 139
— — «Рэбочий и колхозница», скульптурная группа 137, 150—156, 159, 160, 173, 174, 195
— — Статуя В. И. Ленина 176
— — Статуя «Иограничник» 178
— — Статуя И. В. Сталина 176
— — Статуя В. И. Чапаева 177
— — Статуя «Часовой» 178
— — «Тракторист и колхозница», скульптурная группа 177
— «Индустрия социализма» 16, 17, 147, 186, 198, 199, 209, 210, 213, 219, 226, 232, 234, 246, 256, 257, 261, 295, 300, 302, 305
Выставки. Международная в Нью-Йорке (1939) 135, 137, 138, 143, 160, 162, 163, 192, 312, 322, 324, 325, 328, 330, 529, 531, 554
— — Павильон Советского Союза 137, 138, 143, 160, 162, 163, 322, 328, 330
— Международная в Париже (1937) 13, 135, 136, 143, 149, 152, 155, 160, 162, 163, 174, 192, 193, 312, 321—323, 328, 330, 514, 518, 523, 539, 548, 549, 554
— — Павильон Советского Союза 13, 135, 136, 138, 143, 152, 154, 155, 160, 174, 192, 321, 322, 328, 330
— московских скульпторов (1937) 147
— московских скульпторов (1940) 147
— «Народное творчество» 539
— Новых произведений советских художников-графиков (1941) 260, 401, 402, 430
— периферийных художников Российской Федерации (1938) 16
— периферийных художников Российской Федерации (1940) 16
— Пушкинская (1937) 17
— сельскохозяйственная (1923) 139, 141
— «Скульптура в дереве» 148, 220
— «Художники РСФСР за XV лет» 223, 418
— «Художники советского театра за 17 лет» 379
— Французской пейзажной живописи XIX века 17
— художников-анималистов 147
Вышеславцев Н. Н. 574, 576
Вязьменский Л. П. 308
Гайдар А. П. 414
Галактионов А. А. 562
Гальба (Гальберштадт) В. А. 486
Гальперин В. 562
Гамалея Н. Ф. 276, 280
Ганкина Э. З. 575
Ганф Ю. А. 488, 495, 496, 506, 576
Гапоненко Т. Г. 225, 248, 250, 251, 269, 308, 309, 323—325
Гегелло А. И. 72, 83, 103
Гейне Г. 453, 457
Гельфрейх В. Г. 34, 64, 91—93, 129, 130, 141, 561
Гельдер А. Ф. 332
Георгиевская-Дружинина Е. В. 564
Герасимов А. М. 223, 286—289, 330, 396, 568
Герасимов С. В. 12, 162, 223, 246—249, 269, 311, 313, 401, 410, 420—423, 455, 568, 574
Герасимова М. 460
Германия 29, 473, 474
— Берлин 111, 480
— — Метрополитен 111
— — Театр Бертольта Брехта 353
— Гейдельбергский университет 493, 494
— Мюнхен 440, 443
— — Студия Ш. Холлоши 443
— Рурская область 45
Герценберг В. Р. 567, 569, 575

- Гжель 66, 546
 Гиацинтова В. Е. 422
 Гиляровская Н. В. 571, 572
 Гинзбург М. Я. 40, 44, 45, 105, 106, 561—563
 Гинзбург С. З. 47
 Гладков Б. В. 48, 50, 56, 563
 Гладков Ф. В. 352, 418
 Глазов. Льнокомбинат (проект) 55
 Глебов А. К. 177
 Глиэр Р. М. 377
 Глюк К. 334
 Говорков В. 499, 500
 Гогель Ф. В. 577
 Гогин А. П. 549
 Гоголь Н. В. 195, 205, 318, 332, 359, 364, 365, 369, 370, 403, 404, 406, 453
 Гойя Ф. 432
 Голиков И. И. 550, 552, 554
 Голиков П. 508
 Голлербах Э. Ф. 565, 572, 574
 Головин А. Я. 332—334, 340, 347, 371—373, 572
 Голосов И. А. 81, 82, 84
 «Голубая роза», художественное объединение 332, 338, 345
 Голубкина А. С. 208, 463, 465
 Гольдберг Т. Г. 577
 Гольденберг П. И. 560—563
 Гольденвейзер А. Б. 204
 Гольдони К. 444
 Гольц Г. П. 34, 64, 67, 68, 69, 81, 96, 98, 99, 133, 134, 560, 563
 Гомер 452
 Гонцкевич А. 117
 Гончаров А. Д. 12, 311, 326—328, 451, 452—455
 Гордон Г. М. 328
 Гореликов Н. 577
 Горелов Г. Н. 239
 Горлов Д. В. 178, 179
 Горный С. М. 25, 561
 Городинский В. М. 573
 Гортынская М. П. 342, 343—345
 Горчаков Н. М. 353, 371, 571
 Горький А. М. 8, 159, 190, 192—195, 212, 213, 227, 232, 238, 278, 292, 293, 332, 335—338, 363, 365, 391, 402, 403, 412, 414, 418, 419, 421, 423, 425, 456, 559, 569
 Горький (Нижний-Новгород) 22, 23, 29, 36, 84, 127, 158, 159, 190, 337, 338
 — Автозавод 36, 54, 56, 57
 — — Генеральный план 54
 — — Жилые дома 84
 — — Теплоэлектроцентраль 56, 57
 — Железобетонный мост 127
 — Канавинский промышленный район 127
 — Памятник А. М. Горькому 157, 158, 160
 Горьковская область 536, 542
 Горюшкин-Сорокопудов И. С. 225, 238, 568
 Госиздат 410
 Государственный институт театрального искусства (ГИТИС) 359
 Государственный оптический институт 528
 Гоуард Э. 24
 Гофман Э.-Т.-А. 345
 Гоцци К. 349
 Грабарь И. Э. 18, 222, 247, 248, 279—281, 295, 565
 Градов Г. А. 563
 Греков М. Б. 222, 226, 239, 240, 258
 Гремиславский И. Я. 372, 390, 392, 393, 395, 571—573
 Греция 454
 — Акрополь в Афинах 103
 Грибоедов А. С. 334, 397
 Григ Э. 347
 Гримм, братья 438
 Гришин П. 576
 Громов М. М. 179, 198, 258
 Грубе А. В. 209, 218, 219, 220
 Грузия 109, 143, 144, 177, 312
 — Тбилиси 60, 108—110, 189, 312, 313
 — — Государственный музей Грузии 313, 314
 — — Дом Правительства 108, 110
 — — Здание филиала института Маркса — Энгельса — Ленина 60, 108, 109, 312
 Грустливый Н. 548
 «Гудок», газета 489
 Гумилевская М. Н. 536
 Гумилевский Л. И. 358
 Гурковская В. В. 508
 Гурьев В. П. 543
 Гурьев П. 543, 544
 Гурьев Ф. 543
 Гурьева Т. Г. 575
 Гурьевск 23
 Гусев Н. М. 54
 Гусь-Хрустальный. Стекольный завод 527
 Гущин А. С. 577
 Гюго В. 440, 456
 Давыдов И. 577
 Данилов С. С. 571
 Данте А. 449
 Данько Е. Я. 576, 577
 Данько-Алексеенко Н. Я. 170, 171, 519—521, 526, 577
 Девишев А. 574
 дезурбанизм 24
 Дейнека А. А. 9, 11, 119, 224, 262—269, 311, 318—321, 323, 330, 466, 468—471, 568, 571
 Демидовы 227
 Демосфенова Г. Л. 575, 576
 Демченко М. С. 179
 Дени (Денисов) В. Н. 482—484, 502, 504, 505
 Денисов В. И. 545
 Денисов Н. Н. 498, 504
 Деньшин А. 547
 Державин Н. С. 571
 Дерупов В. И. 179
 Дерябин Г. 548
 Дехтерев Б. А. 418, 419, 575
 Джамбул Джабаев 179, 218

- Джус К. И. 90
 Дзержинский И. И. 387
 Дзержинский Ф. Э. 189, 195, 199
 Дзержинский, поселок под Москвой 37
 Дикий А. Д. 399
 Диккенс Ч. 371, 384, 385
 Дионисий 533
 Дмитриев А. И. 313
 Дмитриев В. В. 358—360, 361, 362, 363, 374, 377, 380, 381, 385, 389—396, 572, 573
 Дмитриева Т. М. 536
 Дмитров. Фарфоровый завод 514—516, 518, 519, 521, 524
 Днепр, река 73, 74
 Днепрогэс имени В. И. Ленина 48
 Днепропетровск. Государственный художественный музей 260
 Добровольский М. 531
 Доброклонский М. В. 574
 Добрынин П. И. 179
 Добужинский М. В. 314, 332, 334
 догматизм 311
 Додэ А. 432
 Докучаев Н. В. 64
 Долганин А. 530
 Долганов В. И. 64, 561
 Долгоруков Н. А. 484, 498, 499, 502, 505
 Домогацкий В. Н. 147, 190, 219, 565
 Донбасс 46, 210
 Дорватовский В. С. 512
 Дорофеев И. А. 552
 Дорохов К. Г. 225, 285—287, 568
 Достоевский Ф. М. 412—414
 Дружинин С. Н. 569
 Дулево. Фарфоровый завод 514—516, 518, 519, 521—523, 526
 Дулова В. Г. 256
 Дунаевский А. Ю. 563
 Дурылин С. Н. 270, 272—274, 569
 Душкин А. Н. 115, 117—119, 169, 318
 Дыдыкин А. А. 553
 Дягилев С. П. 374
 Дятьково. Стекольный завод 527
- Евангулов С. П. 540, 577
 Европа; Западная Европа 23—25, 43, 248, 468, 473, 482, 495
 Египет 17
 Егоров Ю. А. 561
 «Еж», журнал 432, 440
 Екатерина II, имп. 30
 Елец 536
 Елисеев К. С. 485, 486
 Емельянов Ю. Н. 69
 Ермонская В. В. 566
 Ерошкин Н. А. 542
 Ершов В. А. 114
 Ершов И. В. 460, 462
- Ефанов В. П. 224, 239, 240, 288, 289, 290, 322, 568
 Ефимов Б. Е. 474—477, 480, 482, 492, 494, 496, 505, 576
 Ефимов И. С. 148, 167, 168, 178, 179, 203, 521, 522, 525, 565
 Ефимова А. М. 515
 Ефимович Б. В. 106
 Ечеистов Г. А. 450, 453, 457, 464
- Жданов А. А. 9, 30, 559, 561
 Жданов Л. 169
 «Железнодорожная», поселок Московской обл. Жилой дом 39
 Жидков Г. В. 540, 552, 568, 570, 571, 577
 Жидкова Е. И. 568, 569
 Жиларди Д. И. 63
 Жолтовский И. В. 18, 39, 63, 73, 78, 80, 86, 95—97, 180, 560, 564
 Жорж Санд 440
 Жостово 549, 550
 Жуков А. Ф. 563
 Жуков П. 352
- Забелина А. Л. 510
 Завадский Ю. А. 399
 Загорский Л. 560
 Залесская Л. С. 105
 Залесский В. Ф. 573
 Зальцмап А. М. 85, 564
 Заманская Е. 577
 Замков А. А. 153, 156, 158
 Замков С. А. 156, 158, 195
 Замятин Е. И. 370
 Зандин М. П. 334, 339, 340, 343
 Зарубин Н. С. 64
 Зарудный С. М. 460, 463
 Захава Б. Е. 349
 Званцев М. П. 577
 Звездина В. 539, 541
 Зверев М. 531
 Зеленская Н. Г. 155
 Зеленский А. Е. 148
 Земский А. Н. 114
 Зеркалова Д. В. 464, 467
 Зернова Е. С. 322, 324, 328
 Зильберт А. Э. 51, 52, 563
 Зингер Л. С. 569
 Зинин В. С. 542
 Зиновьев Н. М. 550, 551, 554
 Златолинский В. Н. 52
 Златоуст 530, 531
 Золя Э. 438, 440
 Зотов А. И. 566, 567, 574
 Зотов С. А. 286, 289
 Зубанов Д. 527
 Зубков И. И. 551, 554
 Зубова Л. К. 539, 540
 Зыкова (Романова) З. 510

- Ибсен Г. 398
 Иваницкий А. П. 44
 Иванов В. 177
 Иванов (Лавров) В. И. 550
 Иванов В. С. 499, 500, 501, 576
 Иванов Вс. В. 351, 353—355
 Иванов С. 188
 Иванов С. В. 466
 Иванова З. Г. 155, 194
 Иванова М. 566
 Иваново 507, 508, 510—512, 554
 — Ткацко-прядельная фабрика «Большая Ивановская мануфактура» 507, 508, 510, 511, 514
 Ивановская область 540
 Игарка 23
 Игнатов М. 530
 Игумнов К. Н. 204, 205
 «Известия», газета 7, 474, 475, 486
 Издательство детской литературы (Детгиз) 403, 404, 432, 448
 «Изобригада», художественное объединение 302
 Изогиз 476, 499
 Ильин Л. А. 30, 44, 46, 72, 560—562
 Ильин М. А. 564, 571, 577
 Ильин Н. 512
 Ильинская С. В. 540
 Ильмень, озеро 422, 424
 импрессионизм 184, 202, 219, 262
 Ингал В. И. 195, 196, 197, 565
 Иогансон Б. В. 9, 11, 223, 227—231, 236, 239—241, 401, 559, 567, 568
 Иодко Р. 564
 Иорданс Я. 250
 Иофан Б. М. 60, 91—93, 133, 135—138, 149, 174
 Иоффе М. Л. 408, 410, 575, 576
 Иоффе С. 562
 Иркутск 23, 128
 — Мост через Ангару 128
 Исаков С. К. 564, 565, 568
 Испания 432, 434, 464, 473, 475, 476, 493
 — Мадрид 111, 338, 434, 476
 — — Метрополитен 111
 — — Эскуриал 338
 — Севилья 388
 «Искусство», журнал 15
 Истомин К. Н. 162
 Италия 263, 449, 468, 473, 482, 508
 — Венеция 382
 — Падуя 382
 — Рим 264, 265, 468, 480
- Кавказ. Черноморское побережье 104, 192, 312, 313, 420, 466, 470
 Каганович А. Л. 570
 Казаков М. Ф. 630
 Казань 23, 244
 — Художественное училище 226, 239
 Казахстан 109
- Казахстан. Алма-Ата (Верный) 189, 252
 — — Учительская семинария 252
 Кайзер Г. 348
 Калагин И. 527
 Калинин В. 105
 Калинин М. И. 204
 Калинин 104, 128, 321, 330, 507
 — Дом пионеров 321, 330
 — Здание кинотеатра 104
 — Текстильная фабрика 507
 Калмыков В. 104
 Калмыков Н. Я. 129, 130
 Калошин А. 518
 Калужская область 540
 Каменская М. Н. 577
 Каменский А. А. 568
 Канал имени Москвы (канал Москва-Волга) 13, 24, 46, 121—127, 149, 163, 165—169, 182, 205, 538
 — «Водный путь», статуя 166
 — Волжский узел 124
 — Ивановская плотина 124
 — Икшинское водохранилище 121
 — Карамышенская плотина 126, 127
 — Клязьменское водохранилище 121, 122
 — Монумент В. И. Ленина 124, 163, 165, 182
 — Монумент И. В. Сталина 124, 165
 — Пестовское водохранилище 121
 — Пяловское водохранилище 121
 — Учинское водохранилище 121, 122
 — Центральный речной вокзал в Химках 104, 122, 124—127, 166—168
 — — Ограда речного вокзала 168
 — — Полярный фонтан 168
 — — Фонтан юга 167, 168
 — Химкинское водохранилище 104, 121
 — Шлюз № 3 Яхромского узла 124, 125, 166, 167
 — Шлюз № 4 168
 — Шлюз № 5 Икшинского узла 125, 126
 — Шлюз № 6 166
 — Шлюз № 7 167
 — Шлюз № 8 126
 Кандахчан А. 562
 Каневский А. М. 401, 406, 408, 410, 411, 441, 486, 506, 565, 575
 Кантор В. И. 566
 Каплан Н. И. 577
 Капанова С. Г. 566
 Каплянский Б. Е. 213
 Капустина А. Т. 90, 563
 «Караван», совхоз (Костромская обл.) 42
 Караченцев П. 499, 502
 Кардашов А. Н. 148, 168, 178
 Кардовский Д. Н. 290, 335, 359, 364—367, 401, 410, 412, 436, 466, 572
 Каретин В. 548
 Карнаухов А. 46
 Касаткин Н. А. 222, 230, 422
 Касли. Чугунолитейный завод 530
 Катаев В. П. 414

- Катцен И. Е. 563
 Кауфман Р. С. 560, 564, 567—571, 574, 576
 Качалов В. И. 280
 Качалов Н. Н. 528, 577
 Кашкарова З. Д. 540
 Квитко Л. М. 422
 Келдыш Ю. В. 573
 Келлер Б. Б. 565, 567
 Кеменов В. С. 153, 566, 569, 574
 Кепинов Г. И. 148, 195, 198, 565
 Керенский А. Ф. 478
 Керженцев П. М. 456, 461
 Кибрик Е. А. 12, 401, 410, 424, 425—433, 575
 Киплик Д. О. 308
 Кипренский О. А. 17
 Киргизия 109, 252, 253, 256
 — Фрунзе 252, 254
 — — Художественная студия 252
 — — Художественный музей 252, 254
 Кириллов В. С. 130
 Киров С. М. 187—189, 195, 196
 Киров (Вятка) 535, 546
 — Дымковская слобода 546
 — Художественное училище 454
 — Художественный техникум 442
 Кировоград 184
 — Памятник С. М. Кирову 184
 Кировск (Хибиногорск) 23
 Кировская область 540, 543, 545
 Кирсанова Н. В. 565
 Киршон В. М. 352
 Киселев В. 58
 Киселев В. 530
 Киселевич Л. 532, 562
 Киселевск 23
 Кисловодск 105, 106, 248, 420
 — Санаторий Наркомтяжпрома имени Серго Орджоникидзе 105, 106
 — Ребровая балка, парк 105, 106
 Китай 494
 — Пекин 493
 классицизм 14, 18, 79, 80, 95, 114, 213, 214, 217, 317, 340, 424, 555
 Кледов Н. С. 549
 Климашин В. С. 502
 Климов М. М. 256, 569
 Климов Р. Б. 566
 Климова М. А. 570
 Клинич Б. Г. 499, 505
 Клодель П. 344
 Клыков Н. П. 552, 554
 Книппер-Чехова О. Л. 199
 Книрр 440
 Князев К. Ф. 562
 Коваленская Т. М. 569
 Ковернинский район Нижегородской губернии 542
 Кожин П. М. 521, 522, 523, 524, 526, 565, 577
 Козицын И. С. 543, 544, 547
 Козлов А. М. 570
 Коккинаки В. К. 156
 Кокорекин А. А. 499, 500, 576
 Кокорин В. Д. 108, 110
 Колли Н. Я. 48, 114, 560, 561, 563
 Колпино 31
 Колпинский Ю. Д. 567
 Колумб Хр. 166
 Колчак А. В. 479
 Кольцов Н. 520
 Комаров В. В. 577
 Комиссаржевская В. Ф. 338
 «Комсомолец Украины», газета 491
 Комсомольск-на-Амуре 23
 «Комсомольская правда», газета 484—487, 491, 495, 505
 Конаково (Калининская обл.) 514
 — Фаянсовый завод имени М. И. Калинина 514, 519, 521, 522, 524, 527
 Конашевич В. М. 442—444
 Коненков С. Т. 174
 Коновалова О. 547
 консерватизм 14, 551
 Константинов Б. П. 132
 Константинов Ф. Д. 450, 455
 Константиновский А. И. 396, 398
 конструктивизм 14, 20, 21, 48, 49, 80, 106, 162, 172, 181, 217, 342, 344, 346, 348—353, 356, 358, 360, 374, 377, 379, 557
 Кончаловский П. П. 224, 281—284, 469—471, 549, 569
 Коньков И. Г. 518
 Корецкий В. Б. 499, 503, 504, 576
 Корея 480
 Коржев М. 560, 561
 Корин А. Д. 271
 Корин П. Д. 224, 271, 276—280, 569
 Корнейчук А. Е. 358, 385
 Корнилов П. Е. 570
 Корнфельд Я. А. 562—564
 Коровин К. А. 248, 262, 332, 334, 335, 344, 374
 Коровкевич С. В. 567
 Королев Б. Д. 149, 181, 182, 184, 190, 565
 Коростин А. Ф. 575
 Коротков А. 54
 Коршиков Г. 374
 Косс-Деньшина Е. 547
 Костарев Н. К. 440
 Костер Ш. де 427, 431
 Костин В. И. 568, 570, 576
 Костин И. 577
 Костина Е. М. 568, 569, 572, 573
 Кострома 225
 Костромин 531
 Котляревский С. А. 156
 Котов П. И. 223, 257, 258, 569
 Котухин А. В. 550, 552, 554
 Котлягин А. Ф. 554
 Коурцев Ф. А. 552

- Коцюбинский М. М. 189
 Кошкина Е. 547
 Кравец С. М. 563
 Кравченко А. И. 401, 448, 455, 456, 459, 575
 Кравченко К. С. 566, 569
 Крайнев В. В. 223, 239, 240, 302, 304, 323, 569
 Крамаренко Л. Г. 507, 577
 Крамской И. Н. 17, 211
 Красильников П. С. 542
 «Красная газета» 486
 «Красная звезда», газета 474, 483
 Краснов М. 552
 Краснодар 23, 56, 486, 500
 — Телефонный комбинат 56
 — Художественно-педагогический техникум 500
 Красное село (Костромская обл.) 547, 549
 — ювелирный промысел 548
 — «Красный кустарь», артель 549
 Красное село (Ленинградская обл.) 31, 32
 Красноирск 72
 — кузнечный цех завода 56
 — Проспект Сталина 72
 «Красный ворон», журнал 492
 «Красный гигант», завод 527
 «Красный перец», сатирический журнал 486
 «Красный фарфорист», фарфоровый завод (Новгородская обл.) 514
 Кратов А. 565
 Крестовский И. В. 566
 «Крестьянская правда», газета 486
 Криворожский металлургический комбинат 47
 Кринский В. Ф. 126
 Кричевский Д. Л. 103
 «Крокодил», сатирический журнал 406, 482, 484—495, 505
 Кроммелинк Ф. 348
 Кронштадт. Военно-морской клуб. Изостудия 195
 Кругликов А. А. 549, 550
 Кругликова Е. С. 277
 Круглова М. Г. 560
 Кругляков Ю. Г. 562
 Крутиков Г. 118
 Кручина-Богданова В. И. 572
 Крылов А. В. 127
 Крылов И. И. 225
 Крылов И. А. 548
 Крымов Н. П. 295, 305, 359, 366, 367, 569
 Крым 297, 466
 — Бахчисарай 296
 — Восточный берег 296
 — Южный берег 44, 45, 104
 Крюкова И. А. 577
 кубизм 220, 346
 кубофутуризм 217, 344, 348, 350
 Кузнецкий металлургический комбинат 47
 Кузнецкий паровозовагоностроительный завод. Чугунолитейный цех 56
 Кузнецов А. И. 46
 Кузнецов В. А. 238
 Кузнецов И. С. 106
 Кузнецов К. В. 448, 575
 Кузнецов П. В. 253, 308
 Кузнецов-Волжский М. А. 305
 Кузнецова А. 542
 Кузлевский фарфоровый завод 514
 Куйбышев В. В. 184, 189, 195
 Куйбышев 43, 184
 — Памятник В. В. Куйбышеву 184
 Кукрыниксы (Куприянов М. В., Крылов П. Н., Соколов Н. А.) 12, 224, 231—236, 241, 286, 368, 401—407, 410, 418, 477—483, 492, 495, 504, 505, 569, 574—576
 Куликов А. Е. 239
 Куликов И. С. 225
 Куликова В. Т. 536
 Култышев Н. 552
 Кун Ю. А. 126, 148, 166, 167
 Кунцево 46
 Купецио К. К. 322, 324
 Куприянов Н. Н. 401, 406, 412, 468
 Куприн А. В. 224, 296, 297, 569
 Куприн А. И. 444
 Курган 536
 — Ковродельческие артели 536
 Курдиани А. Г. 144
 Курдов В. И. 442
 Куренной М. И. 37, 562
 Курилко М. И. 377
 Курск 536
 — Ковродельческие артели 536
 Курцаев С. 527
 Кусаков В. 562, 563
 Кусково 25
 Кустодиев Б. М. 332—335, 339, 340, 342, 358, 359, 370, 401
 Куфтырева А. 542
 Кучкина Т. 520, 526
 Кухтенков П. 84, 85
 Кшенек Э. 374
 Лавинский А. М. 346
 Лавренев Б. А. 351
 Лавров А. И. 323
 Лаврова О. И. 464, 570, 575
 Ладовский Н. А. 118
 Лангман А. Я. 60, 61, 62, 96, 563
 Лансберг А. 365
 Лансере Е. Е. 119, 158, 222, 311—318, 321, 332, 333, 335, 359, 371, 396, 401, 571, 573
 «Лапоть», журнал 486, 489
 Латт Л. 567
 Лахути А. 218
 Ле Корбюзье (Шарль Эдуард Жаннере) 25, 26, 561
 Лебедев В. В. 432, 441, 442, 444
 Лебедева С. Д. 148, 179, 195, 198—204, 209, 566
 Лебедева Ю. А. 574
 Лебединская Л. И. 516, 519

- Левин М. З. 374
 Левинсон Е. А. 71, 72, 83, 562, 577
 Левитан И. И. 17, 18
 Лежава Г. И. 108, 110, 144
 Лезнов А. И. 549
 Лейбман Н. 576
 Лекко Ш. 341, 344, 345, 348
 Ленин В. И. 11, 77, 91, 163, 182, 184, 186, 198, 205, 208, 212, 230, 238, 281, 298, 416, 453, 456, 559
 Ленинград; Петроград; Петербург 13, 16, 18, 22, 29—36, 51, 53, 70—72, 79, 83, 84, 89, 103, 104, 108, 114, 128, 132, 133, 177, 180, 181, 186—190, 194, 209, 210, 223, 225, 236, 237, 239, 252, 305, 320, 322, 332, 333, 346, 358, 359, 361, 374, 378, 386, 396, 398, 413, 414, 424, 438, 444, 458, 460, 466, 486, 492, 499, 508, 509, 511, 514, 531, 561
 — Академия художеств 169, 196, 210, 211, 213, 225, 226, 238, 310, 320, 436, 466, 468, 499, 520, 548
 — — Весенние академические выставки 225
 — — Мозаичная мастерская 320
 — Адмиралтейство 33, 48
 — Архитектурно-проектные мастерские 13
 — Большой драматический театр 334, 338, 348, 351, 359, 383, 398
 — Варшавский вокзал 32
 — Вознесенский проспект 32
 — Волково кладбище 32
 — Высшее техническое училище 438
 — Генеральный план 30, 31, 33, 34, 72
 — Генеральный штаб. Арка 324
 — «Гигант», кинотеатр 103, 104
 — Гороховская улица 32
 — Гостиница «Интурист» 531
 — Государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина; академический театр драмы; бывш. Александринский 332, 334, 336, 351, 358, 385, 396, 398
 — Государственный орден Ленина академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова; Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ); бывш. Мариинский 332—334, 339, 361, 373, 374, 390
 — Дворец пионеров 321, 322; 551
 — Дворцовая набережная 377
 — Дворцовый мост 266
 — Дом культуры на улице Правды 531
 — Дом Советов 33
 — Дом Советов Кировского района 188
 — Екатерингофский парк 32
 — Жилой дом Городского Совета 83, 84
 — Завод имени С. М. Кирова (Путиловский) 188
 — Завод художественного стекла 528, 529
 — Завод Электросила 209
 — Здание Городского Совета 72, 94, 95, 181, 186, 187
 — Здание театра имени Ленинского комсомола 531
 — Зеркальная фабрика 528
 — Зимний дворец 33
 — Зимняя канавка 377
 — Институт гражданских инженеров 72
 Ленинград. Кировский проспект 83
 — Коммунальный театр музыкальной драмы 346
 — Кукольный театр 551
 — Ленинградский ордена Ленина государственный академический Малый оперный театр 351, 361, 374
 — Малая Охта 32, 34
 — Международный проспект 32
 — Метрополитен 114
 — Московское шоссе 31—33, 70—72
 — — Жилые дома 71, 72
 — Мост имени Володарского 32, 128
 — Мясокомбинат имени С. М. Кирова 51, 53, 188
 — — Памятник С. М. Кирову 188
 — Новая художественная мастерская 351
 — Обводный канал 30—32
 — Памятник С. М. Кирову 177, 187
 — Петропавловская крепость 33
 — — Петропавловский собор 32
 — Площадь перед Домом Советов 33, 35
 — Площадь Урицкого (Дворцовая) 33, 324
 — — Александровская колонна 325
 — Приморский парк 32
 — Проект планировки 30, 32
 — — Главная дуговая магистраль 32, 33
 — Порт 198
 — Русский музей 212, 216, 237, 243, 259, 264, 276, 298, 301, 417, 434, 435, 445, 447
 — Садовое кольцо 32
 — Смольный 230, 386
 — Стрельнинский дворец 32
 — Театры:
 — — В. Ф. Комиссаржевской 338
 — — имени Ленсовета (Новый) 351
 — — Дома печати 365
 — — Драмы и комедии 340, 351
 — — Комедии 398, 520
 — — Ленинского комсомола 338
 — — Сатиры 351
 — Училище Штиглица 334, 340, 444
 — Фабрика имени Веры Слуцкой 511
 — Фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова 514—521, 526
 — Филармония (Большой зал) 531
 — Финляндский вокзал 456
 — Химико-технологический институт 528
 — Художественно-промышленный техникум 514
 — — Театральная мастерская 334
 — Художественный институт имени И. Е. Репина 334, 359, 436
 — Художественный техникум 186, 208, 237
 — Школа Общества поощрения художеств 486
 — Эрмитаж 17
 «Ленинградская правда», газета 486
 Ленинградская область, Киришский район 539, 541
 Ленинско-Кузнецк 23
 Ленский А. П. 380
 Лентулов А. В. 224, 296
 Леонидов Л. М. 280

- Леонидов Н. 105
 Леонов А. И. 571
 Леонов Б. 90
 Леонов П. В. 508, 511, 516
 Леонтьев И. С. 549
 Лермонтов М. Ю. 193, 285, 286, 332, 417, 418, 432, 440, 443, 455
 Лесков Н. С. 370
 Лехтман Д. С. 510
 Ликин Н. 114
 Липская А. А. 527, 577
 Лисенков Е. 574
 Листопад М. Ф. 179
 «Литературная газета» 477
 Лихтенберг Я. Г. 115
 Лишев В. В. 186, 194, 195, 206, 566
 Лишева О. 180
 Лобанов В. М. 570
 ложноклассицизм 217
 Лозинский М. Л. 426
 Лонг 440
 Лондон Дж. 432
 Лопатин В. Н. 545
 Лопе де Вега 332, 335, 432
 Лопяло К. К. 128, 129
 Лосиноостровский. Дворец пионеров 551
 Лотонина В. 510
 Луговская М. И. 510
 Лукомский И. А. 225, 257, 258, 259, 260, 269, 286
 Лукьянов В. 52
 Луначарский А. В. 331, 333, 334, 337, 338, 346, 577
 Лунц Л. Б. 563
 Львов П. И. 466
 Львов П. Н. 156
 Лысенко М. Г. 190
 Лысенко Т. Д. 179
 Лященко С. 48, 562
- Магадан 23
 Магидин И. Н. 564
 Магнитогорск 23
 — Металлургический комбинат 23, 38, 47
 — Поселок для инженерно-технических работников комбината 38, 39
 Макашов В. П. 531
 Макеевка 210
 «Маковец», художественное объединение 310, 353
 Максимов А. 84, 85
 Максимов И. И. 546
 Малаев Ф. П. 225, 308, 309, 311
 Малахин А. Л. 213
 Малевич К. С. 346
 Молинера И. ла 434
 Мальцева Ф. С. 569
 Мальцин И. Е. 100
 Малютин С. В. 222, 224
 Мамаев А. А. 543
 Мамлакат Нахангова 218
- Мамонтов С. И. 335
 Мандель Е. 76
 Мандельберг Е. М. 384
 Манизер М. Г. 149, 169, 171, 181, 183, 184, 187, 190, 219, 526, 530, 566
 Мануйлова О. М. 530
 Марголин С. А. 572, 573
 Марголина С. 510
 Марзеев А. 562
 Мариуполь 133
 Маркичев И. В. 550, 552, 554
 Марков П. А. 571
 Марковников Н. В. 41
 Маркс К. 559
 Маркузон В. Ф. 36
 Мартынов Г. М. 42, 562
 Маршак С. Я. 410, 422, 441—443, 446, 482
 Масленников В. 542
 Маслов Ф. 518
 Матвеев А. Т. 190, 206, 212—216, 520, 566
 Матэ В. В. 548
 Маца И. Л. 468, 568, 571, 575
 Машковцев Н. Г. 564, 565, 567, 574
 Машков И. И. 296, 299, 451, 569
 Маяковский В. В. 118, 266, 319, 331, 346, 368, 406, 446, 453
 Медведев Б. Л. 331
 Медовщиков Н. Н. 398
 Мезрин А. Ф. 546
 Мезрина А. А. 546, 547
 Мезьер А. В. 61, 563
 Мейерхольд Вс. Э. 92, 282, 346—348, 399
 Мейльман Л. 104
 Мексиканская национальная академия изящных искусств 196
 Меламед М. М. 56, 57
 Меликадзе Е. С. 567
 Мельников К. С. 81
 Менделевич И. А. 190
 Меньшутин Н. А. 352, 356, 357
 Мериме П. 388, 449
 Меркуров С. Д. 92, 163, 164, 180—182, 190, 219, 566
 «Металлист», артель (село Казаково) 549
 Метлин Л. 548
 Мешков В. В. 223, 300, 569
 Мизин А. В. 326
 Микельанджело Буонаротти 154
 Милявская Э. 577
 Министерство культуры СССР 174
 Минкус М. А. 74, 129, 130, 564
 «Мир искусства», художественное общество и выставки 310, 314, 332—334, 338, 344, 351, 371
 Митурич Н. А. 531, 577
 Митурич П. В. 466
 Михайлов А. И. 568, 569
 Михайлов Б. П. 563
 Михалков С. В. 406
 Михорлс С. М. 199, 201, 202, 399
 Мовчан В. Я. 124, 125, 166

- Мовчан Г. Я. 104
 Могилевский А. П. 443, 445
 модернизм 555
 Моисеева А. 510, 513
 Молокин А. Г. 74, 561
 Молоков Н. М. 102
 «Молот», газета 485
 Мольер Ж.-Б. 335, 389, 390
 Моор (Орлов) Д. С. 9, 482, 484, 485, 495, 576
 Мопассан Г. де 436—438, 502
 Моравов А. В. 238—240
 Моргунов Н. С. 568
 Мордвинов А. Г. 60, 64—68, 562
 Мордовская селекционная станция 42
 — Жилой сектор 42
 — Спортивный парк 42
 Морозов М. В. 280
 Морозов Павлик 189, 195
 Москва 13, 16—18, 22, 24—30, 32, 33, 35—37, 39, 46, 47, 51, 58—65, 68, 69, 72, 76, 78—81, 84, 86, 88—90, 98, 99, 101, 103, 104, 106—108, 111—113, 118, 120, 121, 123, 126, 128—133, 135, 138—142, 147, 150, 151, 157, 174, 180—182, 189, 190, 193—195, 208, 218, 225, 236, 239, 252, 255, 262, 269, 274, 308—311, 315, 316, 320, 321, 323—327, 330, 342, 379, 397, 398, 401, 403, 424, 446, 458, 466, 491, 492, 499, 500, 502, 503, 508—510, 512, 513, 518, 532, 541, 554, 561
 — Автозавод имени Лихачева (ЗИЛ) 26, 50—54, 56, 96
 — — Генеральный план автозавода 52—54
 — — Дворец культуры 76
 — Академия коммунального хозяйства РСФСР 110
 — Александровский сад 58
 — Архитектурный институт 41, 57, 86
 — — Мастерская № 1 57
 — Безбожный переулок. Жилой дом 81
 — Белорусский вокзал 29
 — Бережковская набережная 133
 — Большая Молчановка. Школа 90
 — Большая Полянка. Жилой дом 87
 — Большой Каменный мост 129, 130
 — Большой театр; Государственный орден Ленина академический Большой театр СССР (ГАБТ) 332, 334, 335, 350, 353, 358, 361, 374, 377, 389, 399
 — — Занавес 512
 — Брюсовский переулок. Жилые дома 60
 — Бульварное кольцо 28
 — Велозаводская улица. Жилые дома 86
 — Водная станция «Динамо» 104
 — Водопровод 122
 — Вторая городская больница (Вторая градская) 68
 — Высшее техническое училище 49, 54, 56, 103
 — Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас); Высший художественно-технический институт (Вхутеин) 67, 81—83, 94, 100, 119, 171, 174, 195, 203—206, 213, 232, 236, 237, 242, 250—253, 258, 261, 286, 298, 299, 308, 334, 352, 353, 359, 361, 374, 406, 424, 432, 436, 442, 444, 451, 453, 468, 486, 495, 505, 508, 509, 521, 522
 — Генеральный план реконструкции 13, 24—29, 51, 58
 Москва. Георгиевский переулок 65
 — Главный ботанический сад Академии наук СССР 139
 — — Гостиница «Москва» 59—64, 179, 312, 316, 317
 — — Мебель 532
 — Двенадцатая мастерская по проектированию мебели 532
 — Дворец Советов (проект) 91—94
 — Девичье поле 107
 — «Декоративткань», фабрика 510, 512, 513
 — Дом архитектора 103
 — Дом культуры работников газеты «Правда» 102
 — Дом моделей 310
 — Дом Совета Министров 59—62
 — Дом Союзов 59, 62
 — — Колонный зал 262
 — Завод «Серп и молот» 51
 — Замоскворечье 28
 — Зарядье 96, 98
 — Здание Большого театра 63, 64, 317
 — Здание Военной академии имени М. В. Фрунзе 106—108, 318
 — Здание Горного института 205
 — Здание Института генетики Академии наук СССР 60
 — Здание Президиума Академии наук СССР 68
 — Здание редакции газеты «Правда» 102
 — Измайлово 25
 — Институт имени Склифасовского 76
 — Институт Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК КПСС (Институт марксизма-ленинизма) 182
 — Институт прикладного и декоративного искусства 261, 519
 — Институт художественной промышленности Всесоюзного совета 540, 541
 — — Кустарный музей 540, 550
 — Казанский вокзал 314—316
 — Казармы имени Дзержинского. Фрески 308, 310
 — Киевский вокзал 29
 — Китай-город 26
 — Китайгородская стена 76, 77
 — Китайский проезд 58
 — Клуб «Пролетарий» 26
 — Комсомольский проспект 26
 — Концертный зал имени П. И. Чайковского 98
 — «Красная роза», текстильная фабрика 510
 — Красные ворота 76
 — Краснопрудная улица 26
 — Кремлевская набережная 129
 — Кремль 26, 58, 62, 63, 65, 91, 93, 96, 98, 103, 129, 130, 182, 234, 321, 531
 — — Зал заседаний Верховного Совета 182
 — — — Статуя В. И. Ленина 182, 234
 — — Спасская башня 321
 — Крымский мост 129, 132
 — Кузнецкий мост 26
 — Курский вокзал 29
 — Кутузовский проспект (Можайское шоссе) 28, 69
 — — Жилые дома 69, 72

- Москва. Ленинградский проспект (Ленинградское шоссе) 26, 87—89
- Жилой дом 87—89
 - Ленинские горы 25, 26
 - Ленинский проспект (Большая Калужская улица) 60, 67—69, 72, 205
 - Жилые дома 60, 67—69, 72
 - Лоскутный переулок 59
 - Лужники 139
 - Малый театр (Государственный академический Малый театр) 256, 332, 333, 335—338, 352, 353, 356, 359, 364, 367, 370, 396, 397
 - Музей 357
 - Манеж 58, 63, 72
 - «Межрабпомфильм», киностудия 499
 - Метрополитен 13, 24, 29, 111—121, 149, 168—173, 312, 318—320, 330, 350, 486
 - Арбатский радиус 112
 - «Белорусская радиальная», станция 120
 - «Библиотека имени Ленина», станция 117
 - Большое кольцо 111
 - Горьковский радиус 170
 - «Дзержинская», станция 118
 - «Динамо», станция 119, 170—172
 - «Киевская», станция 120
 - «Комсомольская», станция 116, 117, 119
 - «Красные ворота», станция 113, 114, 119
 - «Кропоткинская» («Дворец Советов»), станция 115—118
 - «Курская», станция 120
 - «Парк культуры имени Горького», станция 118, 170
 - «Площадь Маяковского», станция 117—119, 318—320
 - «Площадь Революции», станция 119, 169, 170
 - «Площадь Свердлова», станция 119, 120, 170, 171
 - Покровский радиус 120
 - «Сокол», станция 120
 - «Сокольники», станция 111
 - «Электrozаводская», станция 170
 - Москворецкий мост 129, 130, 132, 159
 - Московский Совет 174
 - Архитектурные проектные мастерские 112
 - Моспроект. Архитектурно-проектные мастерские 13, 112
 - «Мосфильм», киностудия 499
 - Моховая улица 58, 78, 80, 180
 - Жилой дом 63, 78, 80, 180
 - Музеи:
 - Академии строительства и архитектуры СССР 191
 - Восточных культур 255
 - А. М. Горького Академии наук СССР 157, 190, 403, 419, 423
 - изобразительных искусств имени А. С. Пушкина 17, 189, 401, 405, 424
 - Литературный музей 266, 269, 409
 - нового западного искусства 17
- Москва. Музей охраны материнства и младенчества 309—311, 330
- Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (Оперная студия Станиславского. Театра имени Немировича-Данченко) 290, 335, 338, 341, 344, 349, 350, 352, 358, 382, 387, 388
 - Научно-экспериментальный кустарный институт (НЭКИН) 536, 537
 - Нескучный сад 25
 - Новодевичье кладбище 193
 - Надгробные памятники:
 - Н. С. Аилуевой 193
 - Е. Н. Немировича-Данченко 193
 - М. А. Пешкову 156, 158
 - Обжорный переулок 59
 - Октябрьское поле 25
 - Опера С. И. Зимина 374
 - Охотный ряд 59, 60, 62, 63, 65
 - Памятники:
 - А. М. Горькому 156
 - Ф. Э. Дзержинскому 158
 - П. Морозову 64
 - А. С. Пушкину 67
 - Площади:
 - Коммуны 102
 - Комсомольская 29, 111, 112
 - Красная 59, 62, 63, 129, 375
 - Кропоткина 26
 - Крымская 111
 - Манежная (Ново-Манежная) 59, 62—64
 - Маяковского 98, 180
 - Дом Межрабпома 180
 - Ногина 26
 - Пушкина 65, 67
 - Свердлова 63, 64
 - Смоленская 112
 - Советская 65, 67, 182
 - Статуя В. И. Лепина 182
 - Старая 58
 - Сухаревская 76
 - Таганская 51
 - Университетская 59, 62
 - Парк Сокольники 25, 27
 - Парк Центрального дома Советской Армии 189
 - «За власть Советов», статуя 189
 - Педагогический институт имени В. П. Потемкина 261
 - Первая городская больница (Первая градская) 68
 - Петровский парк 27
 - Полиграфический институт 451, 492
 - Причальная набережная 134
 - Проезд Художественного театра 65
 - Проектная мастерская гостиницы Моссовета 532
 - Проспект мира (Первая Мещанская) 67, 76, 79, 81
 - Жилые дома 79
 - Профшкола изобразительных искусств 503

- Москва. Пушкинская набережная 131, 133
- Раушская набережная 134
 - Ростовская набережная 133
 - Садовая; Садовое кольцо 76
 - Сельскохозяйственная академия имени К. А. Тимирязева 139
 - Серпуховское шоссе 26
 - Симонов монастырь 76
 - Смоленская набережная 133
 - Собор Василия Блаженного 59, 130
 - Солянка, улица 54
 - Спасо-Глинницевский переулок 26
 - Сретенка, улица 76, 310
 - Стадион Динамо 171
 - Строгановское училище 342, 352, 374, 453
 - Студия имени М. Б. Грекова 258
 - Студия А. А. Экстер 358
 - Сухарева башня 76
 - Театры:
 - имени Евг. Вахтангова (Третья студия МХАТ; студия Евг. Вахтангова) 343, 349—351, 353, 361, 362, 382, 385
 - — — Музей 353
 - — драмы 353
 - — еврейский (ГОСЕТ) 383
 - — имени М. Н. Ермоловой 381
 - — Камерный 343—345, 348, 353
 - — имени Мейерхольда 318, 343, 348, 359, 368
 - — имени Моссовета (МГСФС, МОСПС) 317, 352, 359, 374
 - — Педагогический 358
 - — Незлобина 338
 - — Пролеткульт 343
 - — рабочих ребят 358
 - — Революции 338, 343, 348, 358, 359
 - — РСФСР I 343, 344, 346
 - — студия под руководством Н. П. Хмелева 382
 - Театральная студия Ю. А. Завадского 383
 - Театральный проезд 58
 - Текстильный институт 508, 509
 - Тестовский парк 27
 - Техникум кустарной промышленности; Художественно-промышленное училище имени М. И. Калинина 261, 540, 541
 - Тимирязевский парк 25
 - Третьяковская галерея 17, 153, 161, 192, 193, 197, 203, 205, 210, 229, 231, 233, 235, 241, 247, 249, 251, 265, 267, 271, 274—277, 279, 282, 283, 285—288, 291, 293, 297, 303, 305, 404, 407, 411—413, 415, 420, 433, 465, 469, 539
 - Трехгорная мануфактура 509
 - Триумфальные ворота 76
 - Улица Горького (Тверская) 26, 51, 62, 64—67, 72, 76, 80, 82, 180, 205
 - — Жилые дома 62, 64—67, 80, 82, 205
 - Улица Кирова 26
 - Улица Немировича-Данченко 176, 181
 - — Жилой дом Художественного театра 176, 181
- Москва. Университет 59, 62, 63
- Училище живописи, ваяния и зодчества 86, 189, 226, 243, 244, 335, 338, 345, 359, 422, 466
 - Художественный институт имени В. И. Сурикова 290, 451, 455
 - Художественный театр (МХАТ) 332, 335, 336, 341, 350, 353, 358, 361, 362, 366—369, 371, 373, 377, 383, 385, 386, 389, 390, 392—396, 399
 - — Музей 345, 354, 355, 372, 373, 391
 - Художественный театр второй (МХАТ II) 342, 370, 382
 - Художественный техникум имени 1905 года 499
 - Центральный дом пионеров и октябрят 321
 - Центральный музей Советской Армии 235
 - Центральный парк культуры и отдыха имени М. Горького 27, 131, 133, 172
 - — «Метательница диска», статуя 172
 - Центральный Совет Осоавиахима 189
 - Центральный театр Советской Армии (ЦТКА, ЦТСА) 100—102, 180, 192, 330, 338, 350, 358, 359, 381, 385
 - Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина 336—337, 339, 341—343, 347, 349, 365, 368, 374, 387, 388
 - Церковь Успения на Покровке 76
 - Частная опера С. И. Мамонтова 335, 340, 374
 - Черкизовская улица 26
 - Южный порт 26, 51
 - Ярославское шоссе 139
 - Яузский бульвар 81, 82
 - — Жилой дом 81, 82
- Москва-река 13, 25, 50, 59, 68, 121, 128, 129, 133, 134, 198, 305
- Московская область 537, 540
- Артель «Экспортнабивткань» 537
- Московская пригородная зона 46, 47
- Московское море 121, 124, 166
- Мостаков А. 562
- Мотовилов Г. И. 174, 175, 176, 181, 209, 210, 219, 566
- Мох М. Н. 515, 517
- Мочалин А. 530
- Мстёра 536, 540, 541, 550—554
- Мунц В. О. 107
- Муравин Л. Д. 190
- Мурашко Н. И. 350, 358
- «Мурзилка», детский журнал 406
- Мурина Е. Б. 566, 569
- Муром 225
- Мусоргский М. П. 339, 342, 343, 374, 375
- Мушина В. И. 10, 11, 135, 148—160, 164, 173, 177, 180, 190, 194, 195, 198, 199, 201, 219, 275, 278, 528, 529, 566
- Мыслин В. А. 48, 51, 563, 564
- Мысягин В. 518
- Мюльгаупт Л. Р. 450
- Мытищи 46

- Надольский С. 163
 Назаревская М. С. 539, 540, 577
 народное творчество (искусство) 533, 538—540, 546, 550
 Народный комиссариат земледелия СССР 40, 43
 — Клуб 321
 Народный комиссариат легкой промышленности 514
 — Главное управление стекольной промышленности 527
 Народный комиссариат по просвещению. Театральный отдел 332
 Народный комиссариат совхозов 40
 Народный комиссариат тяжелой промышленности. — Архитектурная мастерская 54
 Нарьян-Мар 23
 натурализм 8, 14, 15, 148, 176, 209, 221, 223, 344, 537
 Нева, река 32, 33, 133, 386
 Невгина Е. 571
 Невежин Ф. И. 225, 236, 308
 Невьянский завод на Урале 48
 Неглинная, река 25
 Недошивин Г. А. 567, 570
 Нейман М. Л. 564—567, 569
 Некрасов А. И. 563
 Некрасов Н. А. 238, 414, 420, 421, 445—447
 Некрасова О. А. 572
 Немирович-Данченко Вл. И. 341, 342, 350, 353, 358, 360, 362, 374, 387, 389—393 395, 399
 Нерода Г. В. 181, 189, 565
 Нерсесов Н. Я. 577
 Нессис Н. 561
 Нестеров М. В. 11, 222, 223, 269—280, 286, 569, 570
 «Нива», журнал 225
 Нивинский И. И. 349, 350
 Нижнетагильский вагоностроительный завод. Ремонтно-механический цех 58
 Никифоров Б. М. 567, 568, 571
 Николадзе Я. И. 190
 Николаев И. С. 4, 8, 49, 50, 57, 563
 Никольский А. С. 128
 Никулина Е. Г. 280
 Никулина О. Р. 569
 Нисский Г. Г. 224, 302, 304, 305, 323, 328, 502, 569
 Новая Григорьевка, село Орджоникидзевского края. Жилые дома 42
 Новгород 533
 Новгородская область 540
 Новиков А. Г. 564
 Новицкий П. И. 572
 Новосибирск 35, 72
 — Красный проспект 72
 Ново-Харитоново, деревня 546
 Новочеркасск 225
 Ногтев И. 530
 Нюль ван дер 26
 Общество искусства и литературы 335
 Общество московских художников (ОМХ) 224, 353
 Общество русских скульпторов (ОРС). Выставки 199
 Общество современных архитекторов (ОСА) 82
 Общество художников-станковистов (ОСТ) 223, 352, 358, 451
 Объединение молодежи Ассоциации художников революции (ОМАХР) 308
 Овчинников В. Н. 552, 554
 «Огонек», иллюстрированный журнал 489, 495
 Одинцов В. Г. 225, 260, 261, 323, 569
 Озерная Т. 509
 Ока, река 127, 128, 159
 «Окна сатиры РОСТА» 492
 «Окна ТАСС» 486, 499
 Оленев М. Ф. 144
 Олеша Ю. К. 351
 Олонецкая область 538
 Олтаржевский В. К. 43, 139, 140, 563
 Оль А. А. 72, 561
 Ольхова А. П. 62, 64
 О'Нил Юд. 348
 Орбели И. А. 577
 Орджоникидзе Серго (Г. К.) 16, 189, 192, 196, 289, 290
 Орешников В. М. 225
 Орлеанский В. 561
 Орлов А. 177
 Орлов Г. М. 48
 Орлов К. 98
 Орлов С. М. 521, 524, 525, 577
 Орлова М. А. 571
 Орловская область 540
 Орск 35, 189
 Осинники 23
 Осмеркин А. А. 224, 296
 Осмоловский Ю. 570
 Оссап Жорж Этьен 26, 28
 Останкино 26
 — Парк 139
 Островский А. П. 332—335, 347, 348, 359, 366, 367
 Остроумова-Лебедева А. П. 464, 570, 575
 Охлопков Н. П. 399
 Очерский В. 577
 Ощепков Г. Д. 564
 Павленко О. Т. 329
 Павлов И. П. 273—276, 464, 466
 Павлов И. У. 458
 Павлово (бывш. Колгуши). Научно-опытная станция по изучению сельскохозяйственных животных 274
 Павловск 515, 516
 — Художественная школа 515, 516
 Павловский Б. В. 578
 Павловский посад 512
 Падосек М. М. 58
 Палестина 493
 Палех 540, 541, 550, 551, 553, 554
 Палиашвили З. П. 399

- Панамский канал 122
 Панферов Ф. И. 412
 Папенов М. 550
 Парамонов А. 565—567
 Парилев Н. М. 551
 Пастернак И. Л. 322, 324, 328
 Пастернак Л. О. 361, 422
 Пахомов А. Ф. 441, 444, 445, 447, 575
 Пекарева Н. А. 74
 Пенза 225, 238
 — филиал АХР 238
 — Художественное училище 226, 238
 Пенкина Е. 547
 «Первомайский» фарфоровый завод 514
 Передвижки — см. Товарищество передвижных выставок
 Передерий Г. П. 128
 Перов В. Г. 17, 18, 335
 Перово 25
 Першин М. Я. 543
 Пескарева Н. 564
 Песков Т. С. 545
 Петергоф (Петродворец) 531
 Петр I, имп. 416
 Петров Н. П. 550
 Петров Ю. (Г.) Н. 432, 434, 435, 441, 575
 Петров-Водкин К. С. 222, 353, 361
 Петрова Н. 575
 Петрозаводск 184
 — Памятник В. И. Ленину 184
 Пивоваров Г. Л. 177
 Пиков М. И. 453, 454, 458
 Пименов Ю. Н. 224, 261, 262, 269, 305, 322, 324, 328, 398, 441, 446, 502, 569, 575
 Пинчук В. Б. 188, 196, 198
 «Пионер», журнал 406
 «Пионерская правда», газета 189
 Писахов С. 225
 Пискарев Н. И. 456
 Пластов А. А. 224, 243, 244—246, 248, 269, 323, 325, 570
 Платон И. С. 359
 Платонов И. 550
 Платонов Ю. 573
 Плимут, лорд 476
 Плутарх 426
 Поволжье 538
 Повецкая Е. В. 576
 Погодин Н. Ф. 358, 379, 385
 Подмосковье 122, 248, 466
 Подобедова О. И. 572
 Подогов Н. Г. 542
 Подольский Р. П. 49
 Подсекина М. 548
 Пожарская М. Н. 573
 Покорный К. 566
 Покровская Т. А. 322, 324
 Полевой В. М. 568
 Поленов В. Д. 18, 332, 333
 Полинов В. Т. 542
 Полузанов С. Н. 142, 143
 Полуэктова Н. В. 512
 Поляков Л. М. 119, 120, 174
 Поляков М. И. 456
 Поляков Н. Х. 560, 561
 Полякова А. 509
 Помазанов П. 127
 Попов А. Д. 399
 Попов Е. М. 48, 49, 52, 105, 563
 Попов С. Н. 179
 Попов-Попандопуло В. С. 48
 Попова Л. С. 348
 Попова О. С. 577
 Попова (Насоновская) П. 548
 Португалия 476
 Постышев П. П. 199
 Потапов П. 76
 «Правда», газета 15, 148, 221, 232, 356, 448, 480—483, 486, 489, 492, 495
 Правдин Б. 499, 504
 Правдина З. 499
 Преснов Г. М. 210, 214, 564
 Пржевальский А. И. 239
 Прибыльская Е. И. 540
 Пришвин М. М. 442, 449
 Проворова Л. 508
 «Прожектор», журнал 489, 491
 Прокопьев Д. В. 577
 Прокопьевск 23, 36
 — Березовая роща 36
 Прокофьев С. С. 374, 390
 «Пролетарий», фарфоровый завод Новгородской области 514, 515
 Промстройпроект 48, 49
 — Ленинградское отделение 56
 Пронин М. А. 542
 Пророков Б. И. 505
 Протопопова Л. В. 516
 Прохоров А. 518
 Прохорова М. И. 560, 561
 Прянишников И. М. 335
 Псков 533
 Пулково 31, 32
 Пуччини Д. 374
 Пушкин А. С. 17, 192—194, 199, 202, 284—286, 378, 414, 438, 449, 451, 453, 455, 456, 462, 463, 515, 519, 548
 Пушкино, Московской области 46
 Пьеро делла Франческо 103
 Рабинович И. А. 195, 209
 Рабинович И. Л. 36, 562
 Рабинович И. М. 349, 350, 374, 377, 381, 384
 Работнова И. П. 577
 «Рабочая Москва», газета 484, 486
 Радаков А. А. 488
 Ради А. Е. 576
 Радлов Н. Э. 488, 570

- Разина Т. 577
 Разумовская С. В. 568—570, 574, 577
 Раков М. Д. 540
 Раменское 46
 Рановский К. 550
 Раскольников Ф. 351
 реализм 7, 9, 10, 17, 18, 148, 162, 172, 191, 194, 202, 204, 208, 214, 219—221, 223—225, 230, 231, 234, 241, 248, 250, 253, 261, 269, 278, 291, 292, 296, 302, 311, 312, 314, 333, 337—340, 349, 352, 356, 358—360, 364, 368, 371, 377, 385, 386, 399—402, 412, 424, 432, 440, 442, 446, 448, 449, 451, 456, 460, 462, 485, 486, 497, 499, 502, 503, 533, 555, 556
 реализм социалистический 8, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 160, 217, 223, 227, 288, 306, 307, 329, 330, 362, 379, 457, 471, 557, 558
 «Ревизор», журнал 492
 Рембрандт 17
 Ренессанс; Возрождение 82, 95, 382, 390
 Репин И. Е. 18, 238
 Репин М. Е. 577
 Рерих Н. К. 314, 374
 Рехачев М. В. 577
 Речицы, деревня 546
 — Керамический завод 546
 Рзянин М. 562
 Ризнич И. И. 515, 516
 Римский-Корсаков Н. А. 334, 339, 374
 Рогайлов Б. Ф. 90
 Рогачевский В. М. 567
 Рогинская Ф. С. 571, 577
 Рогов Е. Ф. 527
 Родд В. 422
 Родин А. 76
 Родионов М. С. 329, 422, 424, 425, 462, 576
 Родченко А. М. 368
 Рождественский В. В. 224, 296, 301, 570
 Розенфельд Э. М. 69, 85
 Ройтенберг О. О. 570
 Роллан Р. 425—430, 438, 444, 575
 Ромадин Н. М. 225, 236, 298, 299, 300, 570
 Романов В. 188
 романтика; романтизм 9, 191, 194, 239, 251, 272, 332, 377, 454, 455
 Ромашов Б. С. 358
 Ромм А. Г. 148, 220, 564—566, 577
 Ромны 460
 Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ) 224, 248, 251, 258, 261, 308, 309
 Россини Дж. 373
 Россия 22, 23, 48, 104, 132, 240, 248, 369, 377, 416, 422, 450, 466
 Ростовский А. 563
 Ростов-на-Дону 23, 29, 34, 35, 43, 48, 398, 485
 — Завод сельскохозяйственных машин 48
 — Здание театра имени М. Горького 34, 398
 — Медицинский институт 485
 — Улица Энгельса 34
 — Художественный техникум 485
 Ростов-на-Дону. Художественное училище 489
 Ростовцева Н. Н. 527
 Ротов К. П. 323, 488, 489, 490, 491
 Рубаненко Б. Р. 72, 83, 562
 Рублев Андрей 533
 Рублев Г. 105
 Рубо Ф. А. 240
 Рудаков К. И. 436, 437, 438, 575
 Руденский В. В. 512
 Рудин Н. 577
 Руднев Л. В. 106, 108, 563
 Рузер Л. 198
 Русин П. П. 508
 «Русские самоцветы», трест 531
 Руставели Ш. 17, 189
 Рухлядев А. М. 122, 124, 126, 127
 Рыбакова А. 542
 Рыбченков Б. Ф. 305
 Рыжков К. С. 563
 Рыков А. В. 398
 Рылов А. А. 222, 237, 297, 298, 460, 570
 Рындзюнская М. Д. 195, 209, 218, 219, 566
 Рындин В. Ф. 348, 353, 359, 381, 382, 386, 399, 573
 Рязанская область 535, 540, 546
 Рязань 535
 Ряжский Г. Г. 258
 Рязанов В. С. 562
 Савватеев Н. Н. 211
 Савельев Л. И. 59, 61, 532
 Савинский В. Е. 236, 237
 Савицкий Г. К. 239—241, 326, 570
 Савицкий Д. Б. 125
 Савицкий Ю. Ю. 560, 561, 564
 Савкова Е. 537, 540
 Саврасов А. К. 335
 Сазонов С. 518
 Салабанов В. 552
 Салин Х. 518
 Салтыков-Щедрин М. Е. 403—406, 408, 409, 485, 489
 Самара 290
 — Художественный техникум 290, 298
 Самойлов А. В. 48, 55, 563
 Самокиш Н. С. 466
 Сандомирская Б. Ю. 220
 Сапегин М. М. 384
 Сарабьянов Д. В. 570
 Саратов 54, 257
 — Художественный музей имени А. Н. Радищева 257
 — Шарикоподшипниковый завод 54
 — — Генеральный план 54
 Сардарян П. М. 130
 Сарксян А. М. 163
 Сарыджа (Аскар Сарыджа Хаз Булат) 177
 Сафарьян С. А. 144

- Сахарова Е. В. 333, 571
 Сашин А. 365
 Сварог В. С. 305, 570
 Свердловск 23, 35, 72, 89
 — Картинная галерея 245
 — Улица Ленина 72
 Светлов М. А. 422
 Севастополь 266
 Север 23, 287, 297, 422, 470
 Северная Двина, поселок 538
 Северный полюс 496, 502
 Северный Кавказ 44
 Северокавказский зерновой совхоз «Гигант» 42
 Северцов А. Н. 272, 273, 276
 Сейфуллина Л. Н. 358
 Сельхозпроектмонтаж 41
 Сельхозстройпроект 41
 Семашко П. А. 559
 Семенов В. Н. 24, 561
 Семенов И. М. 485, 486, 487, 576
 Семенов И. С. 550
 Семенов, город 542
 Семенов-Прозаровский В. В. 562
 Семенова М. Т. 158, 464
 Семенова Т. 576
 Семеновский Д. Н. 577
 Сервантес М. 432
 Сергеев М. А. 570
 Сергиевский С. В. 61, 563
 Серебряков И. Г. 554
 Серебрякова З. Е. 314
 Серебряный И. А. 225, 237, 570
 Серегина Т. П. 64
 Серк Л. А. 563
 Серов А. Н. 334
 Серов Вал. А. 17, 18, 248, 262, 279, 335, 416
 Серов Вл. А. 225, 236, 570
 Серпухов 508
 — Текстильная фабрика 508
 Сибирь (центральная) 23, 72
 Сидоров А. А. 568, 570, 574, 576
 Сидоров М. Д. 323
 Сикардсбург 26
 Симбирцев В. Н. 100, 101
 символизм 505
 Симов В. А. 332—334, 335, 344, 353—355, 359—361, 368—
 370, 372, 394, 572
 Симонов В. Л. 187, 195, 209, 210, 211, 530
 Симонов Г. А. 72, 83, 85, 562
 Синайский В. А. 179, 209, 211, 213, 214
 Сирвинт Н. 565, 567
 Ситник К. А. 567, 571, 574
 Склярова В. К. 510
 Скопин, город 546
 Словим И. Л. 148, 203, 204
 «Смена», газета 486
 «Смена», журнал 491
 «Смехач», журнал 489, 492
 Смирнов Б. 577
 Смоленская область 41, 42
 — Колхоз «Вперед к победе», Демидовского района
 41, 42
 — — Генеральный план 42
 — Колхоз имени Сталина, Демидовского района 41, 42
 — — Генеральный план 42
 — Колхоз имени VI съезда Советов 42
 Смолетт Т. 452—454
 Смолицкий А. 561
 Смотрова Т. Ф. 217
 Снайдерс Ф. 256
 Соболевский Н. Д. 566
 Соболев И. Н. 79, 81
 «Советский спорт», газета 485
 «Советское искусство», газета 484
 «Совхозная газета» 484
 Соифертис Л. (В.) В. 488, 491, 492, 493
 Соколов А. М. 351
 Соколов Е. М. 531
 Соколов И. А. 466, 469, 575
 Соколов Н. Б. 45, 564
 Соколов-Скаля П. П. 223, 239, 323—325, 330, 570
 Соколова Н. И. 568, 569, 574—576
 Сокольников М. П. 567, 568, 570, 574, 575
 Солдатенков В. 512
 «Солнце России», журнал 225
 Соловцев М. 543
 Соловьев М. М. 239
 Солодовникова Н. 512
 Сольвычегодск 538
 Сомова О. К. 217
 Сорокина К. 536
 Сосфенов И. 564
 Сотников А. Г. 521, 522, 523, 526
 Софокл 452, 453
 «Социалистическое земледелие», газета 484
 Сочи 45, 95—97, 106, 133, 313
 — Здание Городского Совета (Дом уполномоченного
 ВЦИК) 95—97
 — Пешеходная тропа 46
 — Санаторий «Красная Москва» 106
 — Санаторий Наркомтяжпрома 106, 313
 Сочи-Мацестинский курортный район 45
 — Здания 45
 Союз русских художников 224, 332
 Союз советских архитекторов 40, 79
 — Правление 534
 Союз советских художников 310
 Союз художников Киргизской ССР 252
 «Спартак», газета 486
 Средняя Азия 225, 466
 Ставский В. П. 226
 Сталин И. В. 12, 163, 198, 226, 230, 288, 291, 292, 456, 557
 Сталинград 23, 133
 — Тракторный завод 16, 57, 58
 Сталинабад 35
 Сталиногорск 128
 Сталиnsk (Кузнецк) 25, 35, 36
 — Генеральный план 35

- Станиславский К. С. 331, 341, 353, 358, 360, 366, 371 372, 380, 388—390, 393, 399, 464
 Стапран О. А. 59, 61, 532
 Стародубов В. 566
 Староносков П. Н. 456, 461
 Стаханов А. Г. 179, 199
 Стемповский А. А. 213
 Стенберг В. А. 348
 Стенберг Г. А. 348
 Степанов А. 244
 Степанова К. 570
 Степанян Е. 217
 Стернин Г. Ю. 575
 Стивенсон Р.-Л. 440
 стилизация, стилизаторство 308, 344
 Стравинский И. Ф. 333, 334
 Стрекавин А. А. 177
 Стулов И. К. 541, 544
 субъективизм 253
 Суетин Н. М. 514, 515
 супрематизм 346
 Суриков В. И. 17, 18
 Суслов И. М. 577
 Сухово-Кобылин А. В. 332
 схематизм 248, 250—252, 258, 261, 456, 490, 497
 Сызрань 189
 — Памятник погибшим красногвардейцам 189
 Сыркина Ф. Я. 331, 572, 573
 Сысоев П. М. 567
 Сычков Ф. М. 238
- Таганрог 96
 Тагер Ел. Е. 204, 565
 Таиров А. Я. 346, 348
 Тарабухип Н. А. 512
 Таранов И. Г. 143
 Тарасенков А. 575
 Тарасовка 536
 Таруса 536, 538
 Ташдеев М. И. 546
 «Творчество», журнал 15
 Тевосян И. Ф. 199, 200, 202
 Теккерей У. 432
 Теляковский Е. Г. 540, 549
 Темерин С. М. 507, 535, 577, 578
 Терентьев И. Г. 365
 Терновец Б. Н. 564—567, 571
 Тихомиров А. Н. 568
 Ткаченко И. В. 128, 563
 Тобольск 541, 545
 Товарищество передвижных художественных выставок; передвижники 332, 333, 335
 Товбин С. К. 396
 Тоидзе И. М. 498, 502
 Толлер Э. 348, 351
 Толстой А. К. 335, 337, 339
 Толстой А. Н. 7, 8, 284, 348, 414—416, 528, 559
 Толстой В. И. 307, 312, 321, 565, 571
- Толстой Л. Н. 270, 332, 361, 362, 393, 422, 432, 438, 440
 Томский Н. В. 181, 185, 186, 187, 188, 209, 526, 567
 Топуридзе В. Г. 177
 Торокин М. 530
 Тосунова М. И. 112
 Травкин С. 527
 Трегубов С. И. 545
 Тредуэлл С. 348
 Тренев К. А. 353, 356, 357, 385, 397
 Третьяков Н. Н. 570, 573
 «30 дней», журнал 489, 491
 Троцкий Н. А. 33, 51, 53, 83, 94, 95, 186, 188
 Тула 23, 128
 Тургенев И. С. 359
 Турыгино, деревня 546
 — Артель «Художественная керамика» 546
 Тушино 25
 Тынянов Ю. Н. 424, 432
 Тырса Н. А. 432, 436, 438, 439, 440, 444, 529
 Тышлер А. Г. 352, 381, 383, 573
 Тьеполо Дж.-Б. 317
 Тюкалов И. Е. 542
 Тюмень 536
 — Ковродельческие артели 536
 Тюрин Е. Д. 63
 Тютиков И. И. 225, 239
- Угловская (Чулкова) М. А. 548
 Узбекистан 109, 143, 225, 315
 — Ташкент 35, 60, 181, 182
 — — Дом Правительства 182
 — — Здание театра оперы и балета 60
 — — Памятник В. И. Ленину 181—183
 — — Художественная школа 205, 252
 Узиков В. Т. 543
 Украина 143, 177, 326
 — Канев 184
 — — Памятник Т. Г. Шевченко 184
 — Киев 22, 73, 75, 94, 121, 183, 184, 189, 312, 350
 — — Гипроград Украины 46
 — — Дом Правительства УССР 94
 — — Здание Верховного Совета 312
 — — Здание СНК УССР 73
 — — Здание ЦККП(б)У 73
 — — Метрополитен 121
 — — Памятник В. И. Ленину 74
 — — Памятник Т. Г. Шевченко 183, 184
 — — Проект правительственного центра УССР 73—75
 — — Студия проф. Н. Мурашко (художественная школа) 350, 358
 — — Театр К. Марджанова 350
 — — Тонкосуконный комбинат 56
 — — Улица Кирова 94
 — — Художественное училище 204, 350, 466
 — — Художественный институт 326, 525
 — Одесса 189
 — — Городской театр 340, 371

- Украина. Одесса. Художественный институт 424
 — Харьков 22, 184, 189, 313
 — — Архитектурно-строительный институт 115
 — — Дворец рабочего 313
 — — Памятник Т. Г. Шевченко 184
 — — Университет 495
 — — Художественный институт 491
 Улан-Уде 320
 Уланова Г. С. 156, 390
 Уллас Н. Н. 42
 Ульянов Н. П. 222, 285, 286, 335, 359, 388, 462—465, 570, 575
 Ульяновск 181, 184
 — Областной художественный музей 253
 — Памятник В. И. Ленину 181, 184
 Ульяновская область, деревня Прислониха 243
 Урал 23, 48, 72, 227, 256, 530, 531, 541
 Урал, река 23
 Урало-Кузнецкий металлургический комбинат 23
 Уральский медеэлектролитный завод 36
 Урбан А. 576
 урбанизм 348
 Урбетис К. 506
 Успенский Г. И. 438
 Усть-Лабинский район, Краснодарского края. Жилые дома 42
- Фаворский В. А. 12, 82, 105, 148, 309—311, 321, 329, 330, 381, 382, 401, 448—455, 575
 Фаворский Н. В. 450, 451, 453, 464
 Файко А. Н. 348
 Фалеева В. А. 578
 Фалько Е. 169
 Федин К. А. 438, 460
 Федоров Б. Н. 567
 Федоров В. 348
 Федоров-Давыдов А. А. 534, 567, 569, 576, 577
 Федорова Н. В. 36
 Федоровский Ф. Ф. 374, 375—377, 380, 384, 399, 512, 572, 573
 Федоскино 540, 541, 549, 550
 Федулов В. А. 518
 Фейнберг Л. Е. 318, 330
 Филянская В. Г. 521, 525
 «Финансовая газета» 485
 Финский залив 32
 Фиренцуола А. 454
 Фисенко А. С. 48, 52, 54, 564
 Фомин И. А. 18, 67, 73—76, 94, 95, 113, 114, 119, 120, 560, 561, 564
 Фомин Иг. И. 71, 72, 83, 562
 Фонвизин А. В. 464, 467
 формализм 8, 14, 15, 18, 49, 57, 81, 114, 148, 219—221, 224, 250, 253, 261, 307, 308, 311, 330, 359, 360, 365, 424, 441, 446, 448, 456, 488, 497, 508, 551, 557
 Фрадкина Е. М. 384
 Франко Ф. 476, 480, 491
- Франция 17, 263, 371, 468, 508
 — Париж 13, 26, 28, 76, 111, 121, 136, 138, 173, 310, 322, 374, 382, 468, 514
 — — Академия Жюльена 310
 — — Возвышенность Шайо 153
 — — Здание Лувра 468
 — — Елисейские поля 76
 — — Иенский мост 153
 — — Метрополитен 111
 — — Набережная Пасси 153
 — — Парк Трокадеро 136, 153
 — — Площадь Звезды. Арка 76
 — — Сен-Жерменский бульвар 28
 — — Эйфелева башня 136
 — Сена, река 136
 Француз И. А. 127, 562
 Фрезе В. П. 515
 Фридман Э. М. 177
 Фрих-Хар И. Г. 148, 204, 521, 525—527
 Фролов В. А. 308
 Фрунзе М. В. 205
 Фурманов Д. А. 352
 футуризм 220
- Хабаровск 184
 — Памятник В. И. Ленину 184
 Хабаровский край 23
 Халаминский Ю. Я. 418, 575, 576
 Хауке М. О. 561
 Хвойник И. Е. 565
 Хвостенко М. В. 509
 Хигер Р. Я. 564
 Химки 122, 166
 Ховрино 25
 Ходасевич В. М. 389
 Холмогоры 538, 541, 543—545, 547
 Холодная М. П. 521, 525
 Холодовская М. З. 574, 575
 Холуй 540, 541, 550—554
 Хорват М. 479
 Хорошеин С. 530
 Хорошово 25
 Хохлова Е. Н. 577
 Хохлома 540, 542
 Хохлычев И. 508
 Хренников Т. Н. 387
 Христенко Н. П. 239
 Христофоров М. А. 543
 Хрушев Н. С. 77, 78, 559
 Художественный фонд СССР. Отдел выставок 206
- Цапенко М. П. 561
 Цвейг Ст. 456, 459
 Центральный институт машиностроения и металлообработки 155
 Цибасов М. 365
 Цирельсон Я. И. 308

- Чайков И. М. 148, 161—163, 195, 529, 567
 Чайковский П. И. 377, 378
 Чапаев В. И. 189
 Чапек К. 348, 398
 Чаплыгин С. А. 204, 281
 Чарушин Е. И. 442, 443
 Чачхиани Т. 510
 Чегодаев А. Д. 468, 568—570, 574—576
 Чекмотаев Н. Д. 102
 Челябинск 72, 73, 84, 85, 104
 — Облисполком 530
 — — Жилой дом 84
 — — Улица Спартака 72, 73, 85
 — — Жилые дома 84, 85
 Чепцов Е. М. 226
 Черемных М. М. 488, 489, 504—506, 576
 Чериковер Л. З. 532, 562, 577
 Чернова Г. А. 400
 Черное море 168
 Чернышев Н. М. 308, 311, 571
 Чернышев С. Е. 24, 43
 Чернышевский Н. Г. 195
 Честертон Г.-К. 348
 «Четыре искусства», художественное объединение 310, 353, 440, 443
 Чехов А. И. 332, 392—395, 405—407, 489
 Чечулин Д. Н. 67, 68, 98, 116, 120
 «Чиж», журнал 432, 440
 Чирков М. П. 547, 548
 Чистяков П. П. 18
 Чкалов В. П. 196, 199, 200, 201, 458
 Членов А. М. 567
 Чуйков С. А. 224, 252, 253—256, 269, 570
 Чуковский К. И. 406, 410
 Чупягов Л. Т. 353, 354
 Чхеидзе Н. С. 478
- Шагинян М. С. 418
 Шадр И. Д. 9, 64, 149, 180, 190—195, 258, 270—273, 275, 276, 278, 456, 567
 Шалимова В. П. 567
 Шаляпин Ф. И. 334, 340
 Шантыко Н. И. 573
 Шаповалова Е. 509
 Шарыпина-Тряпицына У. С. 543, 544
 Шасс Ю. 562
 Шатилов Б. А. 322, 324
 Шатров Я. И. 547
 Шатрова М. 536
 Шатурская электростанция 48
 Шаумян В. А. 42
 Шварц Д. П. 204, 205, 206, 207, 567
 Швидковский О. А. 20
 Шевалье П. 562
 Шевченко Т. Г. 17, 184, 212
 Шегаль Г. М. 223, 234, 236, 237, 241, 305, 570
 Шейнис Д. И. 561
 Шекспир В. 332, 334, 335, 345, 359, 381, 382, 450, 451, 455
- Шелковников Б. 577
 Шервинский Е. В. 46
 Шервуд Л. В. 178, 187, 209, 211, 567
 Шеридан Р. 357
 Шестаков В. А. 348, 359, 384, 572
 Шиллер Ф. 332, 338, 341
 Шильников Н. И. 209
 Шильниковский Е. П. 548
 Шитиков П. 543, 544
 Шифрин Н. А. 224, 352, 358, 380—382, 384, 385, 572, 573
 Шифрина А. Н. 572
 Шквариков В. А. 560, 567
 Шлеин Н. П. 225
 Шлепянов И. Ю. 358, 378
 Шмаринов Д. А. 12, 323—325, 401, 410, 412—418, 441, 571, 574, 576
 Шмидт И. М. 566, 567
 Шмидт О. Ю. 277
 Шолохов М. А. 412
 Шостакович Д. Д. 374
 Штамм Н. Л. 179
 Штанге И. 322, 324
 Штеренберг Д. П. 224
 Шубина Г. 499
 Шульц Г. А. 211, 212, 213
 Шумяцкая Е. Я. 509
 Шурпин Ф. С. 225, 250, 251, 570
 Шуя 507
 — Текстильная фабрика 507
- Щеглов В. В. 448
 Щекотов Н. М. 559, 564, 567, 570, 571, 574
 Щепкин М. С. 396
 Щуко В. А. 34, 73, 91—93, 129, 130, 141, 335, 337, 338, 341, 396, 561, 564
 Щуко Ю. В. 141
 Щусев А. В. 59—61, 64, 73, 108, 109, 130, 133, 134, 180, 313, 314, 317, 560, 561, 563
 Щусев П. В. 127, 563
- Эйзенштейн С. М. 347, 351
 Эйхенгольц Е. 576
 «Экономическая жизнь», газета 484—486
 экспрессионизм 362, 374
 Экстер А. А. 344, 358
 Эллонен В. В. 187, 188
 Эльбрус 105
 Эльконин В. Б. 326—328
 Эмме Б. Н. 577
 Энгельс Ф. 559
 Энтелис Ф. С. 529, 577
 Эпштейн М. 209
 Эрдман Б. Р. 381
 эстетизация 253, 288
 Эсхил 453

Эткинд М. Г. 572, 573
Эттингер П. Д. 566
Эфрос А. М. 571

Юдин С. С. 156, 274, 276, 277
Юзиков С. С. 542
Юнгер А. 562
Юнович С. 398
Юон К. Ф. 222, 295, 332, 335—337, 359, 361—365, 570,
572
Юсов С. А. 54

Яблонская М. Н. 566
Языков Н. М. 444
Якобсон А. 527
Якобсон К. К. 132
Яковлев Б. Н. 223, 300, 302, 303, 305, 570

Яковлев В. Н. 223, 256, 570
Яковлев Д. 530, 531
Яковлев К. Н. 120
Яковлев Ю. Н. 120
Яковлева В. Я. 577
Яковлева С. Е. 514, 515
Якулов Г. Б. 345, 348
Яловенко Г. В. 577
Янковский М. О. 572
Яновская О. Д. 261
Янсон-Манизер Е. А. 171, 172, 526, 530, 567
Ярославль 23, 29, 35, 225, 398
— Всполье. Вокзал 35
— Театр имени Ф. Волкова 398
Ярцева З. К. 509
Ястребов И. И. 570
Яуза, река 128, 135
Яузский гидроузел 135



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ¹



Схема генерального плана реконструкции Москвы. 1935 год	27
Схема генерального плана реконструкции Ленинграда. 1936 год	31
И. Жолтовский. Дом в поселке «Железнодорожная» Московской области. Вторая половина 1930-х годов. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	39
И. Троицкий. Мясокомбинат имени С. М. Кирова в Ленинграде. Общий вид. Вторая половина 1930-х годов. Фот. архитектурного кабинета Союза архитекторов СССР	51
И. Троицкий. Мясокомбинат имени С. М. Кирова в Ленинграде. Холодильник. Вторая половина 1930-х годов. Фот. архитектурного кабинета Союза архитекторов СССР	53
Мастерская А. Самойлова. Интерьер льнокомбината в Глазове. Проект. 1935 год	55
М. Меламед. Перспектива теплоэлектроцентрали Горьковского автозавода. 1937 год	57
А. Лангман. Дом Совета Министров СССР в Москве. 1933—1936 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	60
А. Щусев, Л. Савельев, О. Стаппап. Гостиница «Москва». 1931—1938 годы. Москва. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	61
Манежная площадь в Москве после реконструкции	63
Фрагменты генерального плана улицы Горького в Москве	64
Улица Горького в Москве. Общий вид со стороны Кремля. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	65
Большая Калужская улица (теперь Ленинский проспект) в Москве. 1939—1940 годы. Фот. Фотохроники ТАСС	68
Можайское шоссе (теперь Кутузовский проспект) в Москве. 1939—1940 годы. Фот. Фотохроники ТАСС	69
Московское шоссе в Ленинграде. Вторая половина 1930-х — 1940-е годы. Фот. Фотохроники ТАСС	70
Фрагмент плана Московского шоссе в Ленинграде. 1936 год	70
Фрагмент плана Московского шоссе в Ленинграде. 1936 год	71
Е. Левинсон, Иг. Фомин. Жилой дом на Московском шоссе в Ленинграде. 1939—1940 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	71

¹ Иллюстрации, в отношении которых не указывается владелец фотографии, выполнены по негативам Издательства АН СССР и Института истории искусств Министерства Культуры СССР.

Улица Спартака в Челябинске. Вторая половина 1930-х годов. Фот. Фотохроники ТАСС	73
И. Ф о м и н. Проект правительственного центра УССР в Киеве. Перспектива Главной площади. 1935 год	75
И. Ж о л т о в с к и й. Жилой дом на Моховой улице в Москве. 1934 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	78
И. С о б о л е в при участии А. А п о с т о л о в о й. Жилой дом на Первой Мещанской улице (теперь проспект Мира) в Москве. 1935 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	79
А. Б у р о в. Жилой дом на улице Горького в Москве. 1933—1937 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	80
И. Г о л о с о в. Жилой дом на Яузском бульваре в Москве. 1938 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	81
Е. Л е в и н с о н, Иг. Ф о м и н. Жилой дом Ленинградского городского Совета. Макет. 1934—1936 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	83
П. К у х т е н к о в, А. М а к с и м о в. Жилой дом на улице Спартака в Челябинске. 1937—1938 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	85
Жилая секция четырех- и пятикомнатных квартир. План. 1930-е годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	86
Жилая секция двух- и трехкомнатных квартир. План. 1930-е годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	87
А. Б у р о в, Б. Б л о х и н. Крупноблочный жилой дом на Ленинградском шоссе (теперь Ленинградский проспект) в Москве. План. 1940 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	88
А. Б у р о в, Б. Б л о х и н. Крупноблочный жилой дом на Ленинградском шоссе (теперь Ленинградский проспект) в Москве. 1940 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	89
А. К а п у с т и н а, В. К у с а к о в. Школа на Большой Молчановке в Москве. 1935 год	90
Б. И о ф а н, В. Щ у к о, В. Г е л ь ф р е й х. Проект Дворца Советов. План. Вторая половина 1930-х годов. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	92
Б. И о ф а н, В. Щ у к о, В. Г е л ь ф р е й х. Проект Дворца Советов. Макет. Вторая половина 1930-х годов. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	93
Н. Т р о ц к и й. Здание Ленинградского городского Совета. 1940 год	95
И. Ж о л т о в с к и й. Дом Уполномоченного ВЦИК (ныне здание Городского Совета) в Сочи. 1935—1936 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	97
И. Ж о л т о в с к и й. Дом Уполномоченного ВЦИК (ныне здание Городского Совета) в Сочи. План. 1935 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	97
Г. Г о л ь ц. Проект Второго дома Совета Труда и Оборона в Москве. Перспектива. 1940 год	99
Г. Г о л ь ц. Проект Второго дома Совета Труда и Оборона в Москве. План. 1940 год	99
К. А л а б я н, В. С и м б и р ц е в. Центральный театр Советской Армии в Москве. 1932—1939 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	101
К. А л а б я н, В. С и м б и р ц е в. Центральный театр Советской Армии в Москве. План. 1932—1939 годы	101

М. Гинзбург. Санаторий Наркомтяжпрома имени Серго Орджоникидзе в Кисловодске. 1937 год. Фот. Фотохроники ТАСС	105
Л. Руднев, В. Мунц. Здание Академии имени М. В. Фрунзе в Москве. 1932—1937 годы. Фот. Фотохроники ТАСС	107
А. Щусев. Здание филиала Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси. 1933—1938 годы. Фот. Фотохроники ТАСС	109
В. Кокорип, Г. Лежава. Дом Правительства Грузинской ССР в Тбилиси (1-я очередь). 1934—1938 годы. Фот. Фотохроники ТАСС	110
И. Фомин. Станция московского метрополитена «Красные ворота». 1935 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	113
А. Душкин и Я. Лихтенберг. Станция московского метрополитена «Дворец Советов» (теперь «Кропоткинская»). 1935 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	114
Д. Чечулин. Станция московского метрополитена «Комсомольская». 1935 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	116
А. Душкин. Станция московского метрополитена «Маяковская». 1938 год. Фот. Фотохроники ТАСС	117
А. Рухлядев. Центральный речной вокзал в Химках. 1937 год. Фот. Фотохроники ТАСС	122
А. Рухлядев. Центральный речной вокзал в Химках. Галерея. 1937 год. Фот. Фотохроники ТАСС (вклейка)	122
В. Мовчан. Шлюз № 3 Яхромского узла на канале Москва-Волга (теперь канал имени Москвы). 1937 год. Фот. Фотохроники ТАСС	124
Д. Савицкий. Шлюз № 5 Икпинского узла на канале Москва-Волга (теперь канал имени Москвы). 1937 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	125
А. Рухлядев. Карамышевская плотина. 1937 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	126
В. Кириллов, А. Щусев, П. Сардарян. Москворецкий мост в Москве. 1936—1938 годы. Рисунок К. Лопяло	128
П. Калмыков, В. Щуко, В. Гельфрейх, М. Минкус. Большой Каменный мост в Москве. 1936—1938 годы. Рисунок К. Лопяло	129
В. Щуко, В. Гельфрейх, М. Минкус, Н. Калмыков. Большой Каменный мост в Москве. Чугунная решетка. 1936—1938 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	130
А. Власов. Пушкинская набережная в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького в Москве. Вторая половина 1930-х годов	131
Б. Константинов, А. Власов, К. Якобсон. Крымский мост в Москве. 1936—1938 годы. Фот. Фотохроники ТАСС (вклейка)	132
Г. Гольц. Проект Раушской набережной в Москве. 1935—1936 годы	134—135
Б. Иофан. Павильон Советского Союза на Международной выставке в Париже. 1937 год	136
Б. Иофан, К. Алабян. Павильон Советского Союза на Международной выставке в Нью-Йорке. 1939 год	137
Л. Поляков. Главный вход на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку в Москве. 1939 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	138
В. Олтаржевский. Генеральный план Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. 1937—1939 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	140

В. Щуко, В. Гельфрейх и другие. Главный павильон Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. 1939 год	141
С. Полупанов. Беседка в открытом дворе павильона Узбекской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1939 год	142
К. Алабян, С. Сафарян. Павильон Армянской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1939 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	142
В. Андреев и И. Таранов. Павильон Механизации на Всесоюзной выставке в Москве. 1939 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	144
В. Мухина. Рабочий и колхозница. Нержавеющая сталь. 1937 год. Москва. Фот. ИЗОГИЗ'а	150
В. Мухина. Рабочий и колхозница. Нержавеющая сталь. 1937 год. Москва. Фот. ИЗОГИЗ'а	151
В. Мухина. Портрет доктора А. А. Замкова. Мрамор. 1934—1935 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	153
В. Мухина. Портрет архитектора С. А. Замкова. Мрамор. 1934—1935 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка)	154
В. Мухина. А. М. Горький. Фигура для памятника. Бронза. 1938—1939 годы. Музей А. М. Горького Академии наук СССР. Москва	157
В. Мухина. Хлеб. Гипс тонированный. 1939 год. Собственность семьи скульптора. Фот. Гос. Третьяковской галереи (вклейка)	158
И. Чайков. Футболисты. Бронза. 1928—1938 годы. Гос. Третьяковская галерея	161
С. Меркуров. В. И. Ленин. Гранит. 1939 год. Канал Москва-Волга (теперь канал имени Москвы). Фот. Фотохроники ТАСС	165
И. Ефимов. Фонтан юга. Гранит, бронза, стекло. 1939 год. Центральный речной вокзал в Химках. Фот. Фотохроники ТАСС	167
Г. Мотовилов. Рельефы на арке Главного входа на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку в Москве. Камень. 1939 год	175
М. Манизер. Памятник Т. Г. Шевченко. Бронза. 1939 год. Киев. Фот. Фотохроники ТАСС	183
М. Манизер. В. И. Ленин. Фрагмент памятника в Ульяновске. Гипс. 1940 год (вклейка)	184
М. Манизер. Памятник В. И. Ленину. Бронза. 1940 год. Ульяновск (вклейка)	184
Н. Томский. Статуя кузнеца-новатора Александра Бусыгина. Гипс. 1937 год. Собственность скульптора. Фот. Гос. Третьяковской галереи	185
Н. Томский. Барельеф на портале здания Ленинградского городского Совета. Бетон. Фрагмент. 1939 год. Ленинград. Фот. ИЗОГИЗ'а	186
Н. Томский. Барельеф на портале здания Ленинградского городского Совета. Бетон. Фрагмент. 1939 год. Ленинград. Фот. ИЗОГИЗ'а	187
Н. Томский. Памятник С. М. Кирову. Бронза. 1935—1938 годы. Ленинград (вклейка)	188
И. Шадр. Серго Орджоникидзе. Фрагмент композиции «Год 19-й». Бронза. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗ'а (вклейка)	190
И. Шадр. Красноармеец. Гипс. 1939 год. Музей Академии строительства и архитектуры СССР. Фот. ИЗОГИЗ'а	191
И. Шадр. А. С. Пушкин. Эскиз памятника. Бронза. 1940 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	192

И. Шадр. А. М. Горький. Модель фигуры для памятника в Москве. Бронза. 1939 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	193
И. Шадр. А. М. Горький. Гипс. 1939 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка)	194
В. Боголюбов, В. Ингал. Серго Орджоникидзе. Бронза. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	197
С. Лебедева. Портрет Героя Советского Союза летчика В. П. Чкалова. Бронза. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка)	198
С. Лебедева. Портрет архитектора И. Ф. Тевосяна. Бронза. 1937 год. Куйбышевский художественный музей. Фот. ИЗОГИЗ'а	200
С. Лебедева. Портрет артиста С. М. Михорьса. Гипс. 1939 год. Собственность скульптора. Фот. Издательства «Советский художник»	201
С. Лебедева. Портрет скульптора В. И. Мухиной. Гипс. 1939 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка)	202
С. Лебедева. Портрет Вани Бруни. Гипс. 1934 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	203
З. Виленский. Портрет К. Н. Игумнова. Гипс. 1939 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	205
Д. Шварц. Портрет юноши в свитере. Гипс. 1940 год. Собственность семьи скульптора. Фот. Гос. Третьяковской галереи	207
Е. Белашова. Портрет Зины. Бронза. 1939 год. Отдел выставок Художественного фонда СССР в Москве	208
Г. Мотовилов. Металлург. Бронза. 1936 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	210
Л. Шервуд. Машиностроитель. Гипс. 1937 год. Собственность семьи скульптора	211
Г. Шульц. Птичница. Гипс. 1936 год. Гос. Русский музей	212
В. Синайский. Статуя «Молодой рабочий». Бронза. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка)	212
А. Матвеев. Автопортрет. Бронза. 1939 год. Собственность скульптора	215
А. Матвеев. Женская фигура. Бронза. 1937 год. Гос. Русский музей	216
А. Матвеев. Женская фигура. Бронза. Фрагмент. 1937 год. Гос. Русский музей (вклейка)	216
М. Рындзюнская. Юная стахановка хлопковых полей Мамлакат Нахангова. Гранит. 1936—1940 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка)	218
А. Грубе. Трактористка. Дерево. 1936—1937 годы. Собственность скульптора. Фот. ИЗОГИЗ'а	220
Б. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея (цветная вклейка)	226
Б. Иогансон. На старом уральском заводе. Фрагмент. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	229
П. Крылов. Наташа Куприянова. 1934 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	231
Кукрыниксы. Бегство фабриканта. 1936—1937 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	233
Кукрыниксы. Утро офицера царской армии. 1938 год. Центральный музей Советской Армии	235
Г. Шегаль. Расстрел железнодорожников колчаковцами в Кизеле в 1919 году. 1935 год. Музей русского искусства в Киеве	237

Г. Савицкий. Бега. Эскиз. 1939 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	241
А. Пластов. Купание коней. 1938 год. Собственность Центрального музея Советской Армии. Музей коневодства. Москва (цветная вклейка)	242
А. Пластов. Колхозный праздник. Фрагмент. 1937 год. Гос. Русский музей	243
А. Пластов. Колхозное стадо. 1938 год. Свердловская картинная галерея	245
С. Герасимов. Колхозный праздник. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	247
С. Герасимов. Кисловодск. 1938 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	249
С. Герасимов. Зима. 1939 год. Гос. Третьяковская галерея (цветная вклейка)	250
Т. Гапоненко. На обед к матерям. 1935 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	251
А. Бубнов. Октябрины. 1936 год. Ульяновский областной художественный музей. Фот. ИЗОГИЗ'а	253
С. Чуйков. Охотник с беркутом. 1938 год. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР. Фрунзе. Фот. ИЗОГИЗ'а	254
С. Чуйков. На границе. 1938 год. Гос. музей Восточных культур. Москва. Фот. ИЗОГИЗ'а	255
П. Котов. Красное Сормово. 1937 год. Саратовский Гос. художественный музей имени А. Н. Радищева	257
И. Лукомский. Заводской партком. 1937 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	259
В. Одинцов. Стихи. 1937 год. Днепропетровский Гос. художественный музей. Фот. ИЗОГИЗ'а	260
Ю. Пименов. Новая Москва. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея (цветная вклейка)	260
А. Дейнека. Обеденный перерыв в Донбассе. 1935 год. Гос. музей латышского и русского искусства. Рига. Фот. ИЗОГИЗ'а (цветная вклейка)	262
А. Дейнека. Юноша негр. 1935 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	264
А. Дейнека. Улица в Риме. 1935 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	265
А. Дейнека. Будущие летчики. 1938 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	267
А. Дейнека. Первая пятилетка. Эскиз. 1937 год. Собственность художника. Фот. ИЗОГИЗ'а	268
А. Дейнека. Левый марш. 1941 год. Гос. Литературный музей. Москва. Фот. ИЗОГИЗ'а	269
М. Нестеров. Портрет скульптора И. Д. Шадра. 1934 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	271
М. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935 год. Гос. Третьяковская галерея (цветная вклейка)	272
М. Нестеров. Портрет хирурга С. С. Юдина. 1935 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	274
М. Нестеров. Портрет скульптора В. И. Мухиной. 1940 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	275
П. Корин. Портрет академика Н. Ф. Гамалея. 1941 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	276
П. Корин. Портрет художника М. В. Нестерова. 1939 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	277

И. Грабарь. Портрет академика С. А. Чаплыгина. 1935 год. Академия наук СССР. Москва (цветная вклейка)	278
И. Грабарь. Зимний солнечный день. 1941 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	279
И. Кончаловский. Портрет Вс. Э. Мейерхольда. 1938 год. Собственность семьи художника (цветная вклейка)	280
И. Кончаловский. Портрет студента-негра. 1940 год. Собственность семьи художника. Фот. Издательства «Советский художник»	281
И. Кончаловский. Глухари. 1939 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	282
И. Кончаловский. Верхушки берез. 1934 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	283
И. Ульянов. А. С. Пушкин с женой на придворном балу перед зеркалом. 1937 год. Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Ленинград (цветная вклейка)	284
К. Дорохов. Ненецкая девушка с книгой. 1938 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	285
А. Герасимов. Портрет С. А. Зотова. 1935 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	286
А. Герасимов. После дождя. 1935 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	287
В. Ефанов. На новой родине. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	288
В. Ефанов. Портрет Серго Орджоникидзе. Сангина. 1936 год. Местонахождение неизвестно. Фот. Гос. Третьяковской галереи	289
И. Бродский. Портрет И. В. Сталина. 1934—1935 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	291
И. Бродский. Портрет А. М. Горького. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	293
И. Крымов. Утро в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького в Москве. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея (цветная вклейка)	294
А. Куприп. Беасальская долина. Крым. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея (цветная вклейка)	297
И. Машков. Ананасы и бананы. 1938 год. Гос. Третьяковская галерея (цветная вклейка)	299
А. Рылов. Ленин в Разливе. 1934 год. Гос. Русский музей (цветная вклейка)	300
В. Рождественский. Белая ночь на реке Пинеге. 1935 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	301
Б. Яковлев. На Урале. 1935 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	303
В. Крайнев. Водосброс Туломской гидроэлектростанции. 1937 год. Воронежский Гос. музей изобразительного искусства	304
Г. Нисский. Осень. 1932 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	305
В. Фаворский. Детский сад. Фреска. 1933 год. Музей охраны материнства и младенчества в Москве. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	309
В. Фаворский. Роспись плафона Дома моделей. Фреска. 1935 год. Москва. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	310
Л. Бруни. Детский сад. Фреска. 1933 год. Музей охраны материнства и младенчества в Москве. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	311
С. Герасимов. В горном ауле. Роспись санатория Наркомтяжпрома. 1937 год. Сочи. Фот. ИЗОГИЗ'а	313

Е. Лансере. Строительство Москвы. Эскиз росписи плафона ресторана зала Казанского вокзала в Москве. 1933 год. Собственность семьи художника	315
Е. Лансере. Мурман. Роспись плафона ресторана зала Казанского вокзала в Москве. 1933—1934 годы	316
Е. Лансере. Азия к новой жизни. Эскиз росписи плафона ресторана зала Казанского вокзала в Москве. 1933 год. Музей Академии строительства и архитектуры СССР (цветная вклейка)	316
А. Дейнека. Лыжник. Мозаика. Плафон на станции метрополитена «Маяковская» в Москве. 1938 год	318
А. Дейнека. Прыжок с шестом. Мозаика. Плафон на станции метрополитена «Маяковская» в Москве. 1938 год	319
В. Васильев, Е. Зернова, К. Купедио, И. Пастернак, Т. Покровская, Б. Шатилов, И. Штанге под руководством Ю. Пименова. Физкультурный парад. Роспись в павильоне СССР на Международной выставке в Нью-Йорке. Фрагмент. 1939 год. Фот. ИЗОГИЗ'а	322
П. Соколов-Скаля. Взятие Зимнего. Панно в Главном павильоне на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1939 год. Фот. Издательства «Советский художник»	323
А. Бубнов, Т. Гапоненко, Д. Шмаринов. Мастера высоких урожаев. Панно в Главном павильоне на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. Правая сторона. 1939 год	324
А. Бубнов, Т. Гапоненко, Д. Шмаринов. Мастера высоких урожаев. Панно в Главном павильоне на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. Левая сторона. 1939 год	325
А. Гончаров, В. Эльконин. Роспись фасада павильона Дальнего Востока на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. Фреска. 1939 год	326
А. Гончаров, В. Эльконин. Роспись фасада павильона Дальнего Востока на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. Фрагмент. Фреска. 1939 год	327
К. Юон. Эскиз декораций к I акту пьесы М. Горького «Старик». Темпера. 1918—1919 годы. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Фот. музея	336
К. Юон. Задний фасад старого дома. Эскиз декораций к IV акту пьесы М. Горького «Старик». Акварель. 1918—1919 годы. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Фот. музея	337
А. Арапов. Площадь. Эскиз декораций к 2-й картине III акта пьесы А. К. Толстого «Посадник». Гуашь. 1918 год. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Фот. музея	339
В. Щуко. Эскиз декораций к I акту трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос». Акварель. 1919 год. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Фот. музея	341
Б. Кустодиев. Эскиз декораций к «Прологу» оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1918 год. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Фот. музея	342
М. Зандин. Сцена под Кромами. Эскиз декорации к 2-й картине IV акта оперы М. Мусоргского «Борис Годунов». Акварель, белила. 1918 год. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Фот. музея	343
М. Гортынская. Эскиз костюма Лариводьера для комической оперы Ш. Лекока «Дочь мадам Анго». Акварель, тушь, перо. 1920 год. Гос. музыкальный	

театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	344
М. Гортынская. Рыночная площадь. Эскиз декорации к III акту комической оперы Ш. Лекока «Дочь мадам Анго». Акварель, карандаш. 1920 год. Музей Московского Художественного академического театра имени М. Горького. Фот. музея	345
А. Головин. Эскиз декораций к I акту балета «Сольвейг» на музыку Э. Грига. Акварель, темпера. 1922 год. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Фот. музея	347
В. Симов. Декорации 2-й картины I акта спектакля «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1927 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	354
В. Симов. Сцена на колокольне. Декорации 4-й картины II акта спектакля «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1927 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	355
Н. Меньшутин. Макет общей установки декораций спектакля «Любовь Яровая» К. Тренева. 1926 год. Музей. Гос. Малого академического театра. Фот. музея	357
В. Дмитриев. Сцена суда. Декорации 5-й картины I акта инсценировки романа Л. Толстого «Воскресение». Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1930 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	361
В. Дмитриев. Эскиз декораций к пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие». Гуашь. 1932 год. Музей Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова. Фот. музея	363
К. Юон. Столовая в доме Булычовых. Эскиз декораций к I акту пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие». Акварель. 1934 год. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина (цветная вклейка)	365
Н. Крымов. Двор Курослепова. Декорации V акта спектакля «Горячее сердце» А. Островского. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1926 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	366
Н. Крымов. Сад на даче Хлынова. Декорации III акта спектакля «Горячее сердце» А. Островского. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1926 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	367
Кукрыниксы. Эскиз костюма Присыпкина к пьесе В. Маяковского «Клоп». Тушь, перо, акварель. 1929 год. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Фот. музея	368
В. Симов. У Собакевича. Декорации к инсценировке поэмы Н. Гоголя «Мертвые души». Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1930—1932 годы. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	369
А. Головин. Спальня графини. Эскиз декорации к 1-й картине II акта комедии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Темпера. 1927 год. Музей Московского Художественного академического театра имени М. Горького. Фот. музея	372
А. Головин. Двор. Эскиз декораций к 1-й картине IV акта комедии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Темпера. 1927 год. Музей Московского Художественного академического театра имени М. Горького. Фот. музея	373
Ф. Федоровский. У собора Василия Блаженного. Эскиз декораций к опере М. Мусоргского «Борис Годунов». 1927 год. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Фот. музея	375

Ф. Федоровский. Половецкий стан. Эскиз декораций к опере А. Бородина «Князь Игорь». 1934 год. Гос. музей музыкальной культуры. Москва (цветная вклейка)	370
Н. Шифрин. Эскиз декораций к комедии В. Шекспира «Укрощение строптивой». Вариант. Акварель. 1936 год. Собственность семьи художника	381
Н. Шифрин. Эскиз занавеса к комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь». 1941 год. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина (цветная вклейка)	382
П. Вильямс. Тюрьма. Декорации 7-й картины спектакля «Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1934 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	385
В. Рынди н. Декорации III действия спектакля «Земля» Н. Вирты. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1937 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	386
Б. Волков. Эскиз декораций к опере «Тихий Дон» И. Дзержинского. 1934—1936 годы. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина	387
Н. Ульянов. Эскиз костюма для оперы Ж. Бизе «Кармен». Акварель. 1935 год. Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Фот. музея	388
П. Вильямс. Декорации 3-й картины II действия спектакля «Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1939 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	389
В. Дмитриев. Эскиз декораций к I акту спектакля «Враги» М. Горького. 1935 год. Музей Московского художественного академического театра имени М. Горького. Фот. музея	391
В. Дмитриев. Декорации 10-й картины II действия спектакля «Анна Каренина» по роману Л. Толстого. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1937 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	393
В. Дмитриев. Декорации I действия спектакля «Три сестры» А. Чехова. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1940 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	394
В. Дмитриев. Декорации IV действия спектакля «Три сестры» А. Чехова. Московский Художественный академический театр имени М. Горького. 1940 год. Фот. музея МХАТ имени М. Горького	395
Е. Лансере. Белый зал. Эскиз декораций к комедии А. Грибоедова «Горе от ума». Темпера. 1938 год. Музей Гос. академического Малого театра. Фот. музея	397
Кукрыниксы. Клим Самгип. Иллюстрация к повести М. Горького «Жизнь Клина Самгина». Акварель. 1933 год. Музей А. М. Горького Академии наук СССР. Москва	403
Кукрыниксы. Дикый помещик. Иллюстрация к «Сказкам» М. Салтыкова-Щедрина. Тушь. 1939 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	404
Кукрыниксы. Возвращение Степана Головлева. Иллюстрация к роману М. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Тушь. 1939 год. Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Фот. музея	405
Кукрыниксы. Иона Погапов. Иллюстрация к рассказу А. Чехова «Тоска». Черная акварель. 1941 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	407
А. Каневский. Иллюстрация к книге М. Салтыкова-Щедрина «За рубежом». Тушь. 1936 год. Гос. Третьяковская галерея	408
А. Каневский. Карась-идеалист. Иллюстрация к «Сказкам» М. Салтыкова-Щедрина. Акварель. 1939 год. Гос. Литературный музей. Москва. Фот. музея	409

А. Каневский. Временное правительство. Акварель. 1940 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	411
Д. Шмаринов. Двор старухи-процентщицы. Иллюстрация к роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Черная акварель, уголь. 1936 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	412
Д. Шмаринов. Старуха-процентщица. Иллюстрация к роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Черная акварель, уголь. 1935 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	413
Д. Шмаринов. Петр I. Иллюстрация к роману А. Н. Толстого «Петр Первый». Черная акварель, уголь. 1940 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	415
Д. Шмаринов. Печорин перед дуэлью. Иллюстрация к роману М. Лермонтова «Герой нашего времени». Черная акварель, уголь. 1941 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	417
Б. Дехтерев. Хозяин с мертвыми свиньями. Иллюстрация к рассказу М. Горького «Хозяин». Уголь. 1932—1938 годы. Музей А. М. Горького Академии наук СССР. Москва	419
С. Герасимов. Семеро мужиков. Иллюстрация к прологу поэмы Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Черная акварель. 1934—1936 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	420
С. Герасимов. Охота. Иллюстрация к поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Акварель. 1934—1936 годы. Собственность художника (цветная вклейка)	420
С. Герасимов. Петр и Наталья. Иллюстрация к повести М. Горького «Дело Артамоновых». Черная акварель. 1938—1939 годы. Музей А. М. Горького Академии наук СССР. Москва	423
М. Родионов. Ильмень-озеро. Черная акварель, тушь. 1934 год. Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Фот. музея	424
М. Родионов. Прощание с отцом. Иллюстрация к стихам А. Барто «Я с тобой». Подкрашенная литография. 1938 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	425
Е. Кибрик. Кола с внучкой. Иллюстрация к повести Ромена Роллана «Кола Брюньон». Цветная литография. 1936 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	427
Е. Кибрик. Ласочка. Иллюстрация к повести Ромена Роллана «Кола Брюньон». Литография. 1935 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	429
Е. Кибрик. Аннета у камина. Иллюстрация к роману Ромена Роллана «Очарованная душа». Литография. 1940—1941 годы. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	430
Е. Кибрик. Тиль Уленшпигель. Иллюстрация к роману Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле». Цветная литография. 1938 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	431
Е. Кибрик. Халтурин и Обнорский за работой над программой «Северного союза русских рабочих». Уголь. 1940 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	433
Ю. Петров. Крестьяне-беженцы. Рисунок из «Испанской серии». Уголь. 1938 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	434
Ю. Петров. Портрет девушки. Рисунок из «Испанской серии». Уголь. 1938 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	435
К. Рудаков. В кафе. Иллюстрация к роману Г. Мопассана «Милый друг». Литография. 1935—1936 годы	436

К. Рудаков. Пышка. Иллюстрация к рассказу Г. Мопассана «Пышка». Цветная литография. 1936—1944 годы (цветная вклейка)	437
Н. Тырса. Букет. Цветная литография. 1939 год	439
В. Лебедев. Девочка с котенком. Иллюстрация к книжке С. Маршака «Сказки, песни, загадки». Цветная литография. 1935 год	441
Е. Чарушин. Олененок. Литография. 1934 год. Фот. ИЗОГИЗ'а	443
В. Коношевич. Иллюстрация к стихотворению Н. Языкова «Пловец». Цветная литография. 1939 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	444
А. Могилевский. Иллюстрация к сказке Г.-Х. Андерсена «Новое платье короля». Черная акварель. 1940 год. Собственность художника	445
А. Пахомов. Смерть Прокла. Иллюстрация к поэме Н. Некрасова «Мороз — Красный нос». Карандаш. 1937 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	447
В. Фаворский. Пушкин-лицеист. Карандаш. 1935 год. Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Ленинград (вклейка)	448
В. Фаворский. Портрет Данте. Иллюстрация к поэме Данте «Vita Nuova». Гравюра на дереве. 1934 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	449
В. Фаворский. Гамлет. Фронтиспис к трагедии В. Шекспира «Гамлет». Гравюра на дереве. 1940 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	451
В. Фаворский. Иллюстрация к рассказу О. Бальзака «Березина». Гравюра на дереве. 1940 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	452
Н. Фаворский. Маша и Гринев. Иллюстрация к повести А. Пушкина «Капитанская дочка». Гравюра на дереве. 1938 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	453
А. Гончаров. Портрет Т. Смолетта. Иллюстрация к роману Т. Смолетта «Приключения Перигрина Пикля». Гравюра на дереве. 1934—1935 годы. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	454
А. Гончаров. Иллюстрация к роману Т. Смолетта «Приключения Перигрина Пикля». Гравюра на дереве. 1934—1935 годы. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	455
Г. Ечестов. Кавалькада. Иллюстрация к поэме Г. Гейне «Атта Троль». Гравюра на дереве. 1936 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	457
М. Пиков. Орфей. Фронтиспис к сборнику «Лирика древней Эллады». Гравюра на дереве. 1934 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	458
А. Кравченко. Иллюстрация к новелле С. Цвейга «Амок». Гравюра на дереве. 1934 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	459
П. Староносков. Ленин на броневике у Финляндского вокзала. Иллюстрация к книге П. Керженцева «Жизнь Ленина». Гравюра на дереве. 1935 год. Фот. ГМИИ имени А. С. Пушкина	461
Г. Верейский. Портрет певца И. В. Ершова. Офорт. 1940 год	462
Г. Верейский. Портрет С. М. Зарудного. Офорт. 1940 год	463
Н. Ульянов. Портрет скульптора А. С. Голубкиной. Уголь. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	465
А. Фонвизин. Портрет актрисы Д. В. Зеркаловой. Акварель. 1940 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	467
С. Бойм. Прощание с вождем у Дома Союзов. Цветная литография. 1938 год (цветная вклейка)	468
И. Соколов. Кузьминки. Осень. Цветная линогравюра. 1937 год.	469
А. Дейнека. Тюльри. Акварель, гуашь. 1935 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	470

А. Д е й п е к а. Вечер. Акварель, темпера. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея (цветная вклейка)	471
Б. Е ф и м о в. Кормят тухлой дичью. Тушь. «Известия», 15 августа 1934 года .	475
К у к р ы н и к с ы. «Все в прошлом». Чхеидзе председательствует. Акварель, тушь. 1938 год. Иллюстрация к «Истории гражданской войны в СССР», т. I .	478
К у к р ы н и к с ы. Портрет Колчака. Акварель, тушь. 1937 год. Из альбома «Кого мы били»	479
К у к р ы н и к с ы. ... И в хвост и в гриву. Тушь. «Правда», 10 января 1938 года	481
К у к р ы н и к с ы. Ось-то ось, а рыбку врозь. Тушь. «Правда», 28 марта 1938 года	483
И. С е м е н о в. Вчера в 7 часов утра. Первый день в метро. Тушь. «Комсомоль- ская правда», 16 мая 1935 года	487
М. Ч е р е м н ы х. Казачата. Акварель, тушь. «Крокодил», 1936 год, № 15 (обложка)	489
К. Р о т о в. От одного права я охотно бы отказался — от права на труд. Акварель, тушь. «Крокодил», 1936 год, № 17	490
Л. С о й ф е р т и с. Лучший выход. Тушь. «Крокодил», 1936 год, № 24	491
Л. С о й ф е р т и с. Прямо удивляюсь, тетенька, постоянному покупателю — и ни- какого кредита... Тушь. «Крокодил», 1937 год, № 23	493
Л. Б р о д а т ы. Скромное торжество (Юбилей Гейдельбергского университета). Акварель, тушь. «Крокодил», 1936 год. № 20	494
Ю. Г а н ф. Профессиональная неприятность. «Крокодил», 1936 год, № 36 . . .	495
В. И в а н о в. «Рабы разгибают спину!». Плакат. 1938 год	501
В. К о р е ц к и й. «Привет великому Союзу ССР!». Плакат. 1937 год	503
З. З ы к о в а (Р о м а н о в а). Набивная ткань. Большая Ивановская мануфакту- ра. Иваново. 1940 год. Фот. Института художественной промышленности . .	510
П. Л е о н о в. Ситец. Большая Ивановская мануфактура. Иваново. 1938 год. Фот. Института художественной промышленности	511
В. В о з н е с е н с к а я. Набивная летняя ткань «Мимоза». Фабрика имени Веры Слуцкой. Ленинград. 1938 год. Фот. Института художественной промыш- ленности	511
А. М о и с е е в а. Портьерная ткань. Фабрика «Декоративткань». Москва. 1935—1936 годы. Фот. Института художественной промышленности	513
И. В о е й к о в а. Мебельная ткань. Фабрика «Декоративткань». Москва. 1940 год. Фот. Института художественной промышленности	513
Л. Б л а к. Сервиз «Восток СССР». Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломо- носова. 1936 год	517
М. М о х. Сервиз «Бахчисарайский фонтан». Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1937 год	517
А. В о р о б ь е в с к и й. Ваза «Руслан и Людмила». Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1937 год	518
Л. Л е б е д и н с к а я. Сервиз «Синие цветочки». Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1936 год	519
Н. Д а н ь к о. Колхозный молодняк. Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоно- сова. 1936 год	520
Н. Д а н ь к о. Чернильный прибор «Обсуждение проекта Конститу- ции СССР в Узбекистане». Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломо- носова. 1937 год	521
И. Е ф и м о в. Кошка с шаром. Завод имени М. И. Калинина. 1935 год. Фот. ИЗОГИЗ'а	522

А. Сотников. Ягненок. Дулевский фарфоровый завод. 1938 год. Фот. ИЗОГИЗ'а	523
С. Орлов. Иванушка с Горбунком. Дмитровский фарфоровый завод. 1938 год (цветная вклейка)	524
Т. Кучкина. Девочка на пне. Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1939 год	526
И. Фрих-Хар. Мальчик с голубями. Центральная фигура фонтана. Завод имени М. И. Калинина. 1937 год	527
М. Вертузаев. Кувшин с отделкой «венецианской нитью». Ленинградский завод художественного стекла. 1940 год.	528
В. Мухина. Вазы «Астра», «Репка». Ленинградский завод художественного стекла. 1940 год	529
М. Гумилевская. Скатерть вышитая. Цветная перевить. Таруса. 1937 год. Фот. Института художественной промышленности	536
Набойка по холсту «Ежевика». Артель «Экспортнабивткань». Московская область. 1934—1936 годы. Фот. Института художественной промышленности	537
Л. Зубова. Курский ковер. Синий с белой каймой. 1936 год. Фот. Института художественной промышленности	539
В. Звездаина. Кружевное панно «Конница». Киришский район Ленинградской области. 1937 год.	541
Ковш. Холломская роспись. Вторая половина 1930-х годов.	
Барыня. Олень. Вятская игрушка. Вторая половина 1930-х годов (цветная вклейка)	543
И. Стулов. Семья оленей. Богородская резьба по дереву. 1938 год	544
Н. Вепрев. Декоративное блюдо. Шемогодская прорезная береста. Вологодская область. 1935 год	545
И. Козицын. Ларец «Белки». Резьба и гравировка по кости. Холмогоры. 1936 год. Фот. Института художественной промышленности	547
А. Кругликов. Цветы. Роспись по папье-маше, масло. Федоскино. 1935 год	549
А. Котягин. Гроза. Коробка. Роспись по папье-маше. Темпера. Мстёра. 1935 год (цветная вклейка)	551
А. Дыдыкин. Боярин Орша. Коробка. Роспись по папье-маше. Темпера. Палех. 1941 год (цветная вклейка)	553



Подготовка к изданию текста и библиографических материалов осуществлена научным сотрудником Института *Е. А. Сперанской*.

В редактировании раздела «Книжная и станковая графика» в качестве консультанта участвовал кандидат искусствоведения *А. Д. Чегодаев*. В подготовке библиографических материалов и в технической работе принимали участие *Н. В. Вульфферт*, *В. Е. Лебедева*, *А. В. Рылдина*.

Подбор иллюстраций осуществлен научными сотрудниками Института *Г. Г. Поспеловым* и *Б. А. Соморовым*.

Указатель к XII тому составлен *Т. Е. Киселевой*.

СО Д Е Р Ж А Н И Е



ИСКУССТВО 1934—1941 ГОДОВ

Введение. <i>Р. С. Кауфман</i>	7
Архитектура. <i>А. В. Бунин, О. А. Швидковский</i>	20
Скульптура. <i>М. Л. Нейман</i>	146
Живопись. <i>Р. С. Кауфман</i>	222
Монументальная живопись. <i>В. П. Толстой</i>	307
Театрально-декорационное искусство 1917—1934 годов. <i>Б. Л. Медведев,</i> <i>Ф. Я. Сыркина</i>	331
Театрально-декорационное искусство. <i>А. И. Бассежев</i>	379
Книжная и станковая графика. <i>Н. И. Воркунова, Г. А. Чернова</i>	400
Сатирическая графика и плакат. <i>Н. М. Чегодаева</i>	472
Художественная промышленность. <i>С. М. Темерин, А. Г. Крамаренко</i>	507
Художественные промыслы. <i>С. М. Темерин</i>	535
Заключение.	555
Библиография	559
Указатель	579
Список иллюстраций	601



РЕДАКТОРЫ ТОМА:

В. С. Кеменов и Д. В. Сарабьянов

Редактор Издательства *А. Б. Стерлигов*
Художественная и техническая редакция *А. П. Гусевой*

РИСО АН СССР № 2105—64 В. Сдано в набор 6/X 1960 г.
Подписано в печать 10/VII 1961 г. Формат бумаги 60 × 92¹/₈.

Печ. л. 77 + 44 вкл. Уч.-изд. л. 56.

Тираж 15 500 экз. Т-08654. Изд. № 4499. Тип. зак. № 1217.

Цена 6 руб.

Издательство Академии наук СССР.
Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства АН СССР.
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ К XII ТОМУ «ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА»

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
10	2 сн.	L'abats	J'abats
58	2 сн.	цветного	цветового
111	2 св.	Решением Июль-	Решение Июнь-
269	6 сн.	противопоставили	противостояли
350	5 сн.	А. Мурашко	Н. Мурашко
358	4 сн.	А. Мурашко	Н. Мурашко
460	4 св.	А. В. Рылов	А. А. Рылов
480	6 сн.	19339	1939
502	12 св.	эффektivность	эффektivность
543	9 сн.	резкой	резной

