АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

XIII

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

XIII

Scan by Tom Plate

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Р. С. КАУФМАНА, М. Л. НЕЙМАНА, Г. Ю. СТЕРНИНА
и О. А. ШВИДКОВСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1964

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ТОМ XIII

(ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1964

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Задуманная академиком И. Э. Грабарем двенадцатитомная «История русского искусства», работа над которой началась через несколько лет после конца Великой Отечественной войны, должна была быть доведена до 1941 года и заканчиваться характеристикой советского предвоенного искусства. Однако сегодня уже почти четверть века отделяет нас от грозного 1941 года. Искусство военных лет, казавшееся в то время, когда писался проспект многотомного издания, еще не вполне обрисовавшимся и, во всяком случае, бывшее тогда абсолютно неизученным, сейчас стало достоянием истории. Лучшие его произведения, проникнутые глубоким чувством патриотизма,— это не только летопись героического подвига народа, свидетельство несокрушимой силы советского строя, но и утверждение высоких принципов искусства социалистического реализма, его партийности, весомый и зримый вклад советских художников, скульпторов, архитекторов в общее дело борьбы и победы над фашизмом.

Стремление рассказать о путях развития русского искусства в годы войны, о творческом подвиге мастеров искусства, чьи произведения помогали партии мобилизовывать и объединять народ для отпора врагу, вызвало к жизни предлагаемый вниманию читателей тринадцатый, дополнительный том «Истории русского искусства». Эта работа вплотную подводит нас к проблемам послевоенного изобразительного искусства и архитектуры, смыкает историю с современностью, с той творческой практикой, которая охватывает последние периоды жизни нашей страны.

Разработка истории искусства 1941—1945 годов имеет по сравнению с анализом предшествовавших периодов ряд значительных трудностей. Основная из них — это отсутствие исчерпывающих монографических исследований по отдельным видам искусства, по отдельным проблемам и произведениям, на которые можно было бы опереться при создании обобщающего труда. В настоящее время мы еще не располагаем полными и систематически обработанными материалами

по графике, живописи, скульптуре, плакату, относящимися к военному времени. Еще хуже обстоит дело с документами о деятельности в годы войны советских архитекторов, многие проектные работы которых вообще не сохранились, а временные сооружения военных лет, рассредоточенные на обширной территории, были в дальнейшем заменены новыми или перестроены.

В силу этих обстоятельств XIII том «Истории русского искусства» не может претендовать на воссоздание исчерпывающей исторической картины художественного творчества в годы Великой Отечественной войны и не обладает той полнотой фактов, которая присуща предшествующим томам. По существу это лишь попытка систематизировать обширный материал и представить в виде очерков наиболее значительные явления художественной жизни героических военных лет в области изобразительного искусства и архитектуры. В то же время, учитывая общие интересы издания, авторский коллектив стремился сохранить в XIII томе характер и все особенности уже выпущенных книг «Истории русского искусства», что получило свое отражение и в структуре работы, и в методике иллюстрирования глав, и в организации научного аппарата.

Стремясь к возможному сокращению общих сроков издания «Истории русского искусства», Институт вел подготовку XIII тома параллельно с IX и X томами. В связи с большим общим объемом редакционной работы это вызвало необходимость создания для XIII тома самостоятельной Редколлегии.

ИСКУССТВО 1941-1945 ГОДОВ

ВВЕДЕНИЕ

Р. С. Кауфман

Вторжение фашистских армий — вероломное, внезапное, втайне подготовленное — создало грозную опасность для Советского Союза. Гитлеровцы, рассчитывая быстро справиться с Красной Армией и сломить сопротивление народа, мобилизовали к моменту нападения колоссальную военную машину германского милитаризма, использовав при этом экономические и людские ресурсы всех захваченных ими ранее стран. Нашей армии, нашему народу пришлось испытать горечь временных неудач, отступлений, огромных людских и материальных потерь. В течение нескольких месяцев гитлеровцам удалось продвинуться в глубь страны, захватить жизненно важные промышленные и хлебные районы, создать угрозу столице нашей Родины Москве и колыбели революции Ленинграду. «Утрата важных экономических районов и массовая эвакуация на восток страны людей, промышленных и сельскохозяйственных предприятий, запасов сырья и продовольствия до предела осложнили и без того трудный процесс перестройки народного хозяйства для обеспечения нужд фронта... Только исключительное напряжение всех материальных, физических и духовных сил советского народа, массовый героизм войск и их самоотверженная борьба с превосходящими силами опытного и технически хорошо оснащенного противника позволили Красной Армии выдержать натиск фашистских полчищ и отразить их наступление» [1].

Начиная тотальную, истребительную войну против Советской страны, гитлеровцы поставили своей целью уничтожить великие завоевания революции, социализма и самую независимость русского, украинского, белорусского и других народов Советского Союза, создать на захваченных территориях условия, исключающие возможность нормального развития наших народов, уничтожить их национальную культуру, обречь народы на рабство.

Полчища развращенных фашистской пропагандой солдат, опьяненных легкими победами в Западной Европе, ринулись на советскую землю, разрушая города,

[1] История Великой Отечественной войны Советского Союза. 1941—1945, т. 2. М., 1961, стр. 266.

сжигая деревни, грабя и убивая мирное население, издеваясь над национальными чувствами и честью советских людей.

Но сломить вольнолюбивый дух наших народов фашистам не удалось: они столкнулись с таким яростным сопротивлением, какого им нигде не приходилось встречать раньше. По призыву Коммунистической партии советский народ превратил всю свою громадную страну в единый боевой лагерь. Невиданный героизм на фронте и в тылу, подъем советского патриотизма, сплоченность и единство сделали эту войну поистине народной. Победа досталась советским людям ценой неисчислимых жертв, неимоверных лишений, необыкновенного напряжения воли. За всю свою многовековую историю народы нашей Родины не переживали более тяжелой войны. Победив жестокого и сильного врага, наш народ доказал несокрушимость социалистического строя, который оказался единственной силой, способной спасти и другие народы мира от фашистского порабощения.

Война оборвала мирное течение художественной жизни. Призыв партии «все для фронта, все для победы», направив усилия всего народа к единой цели, определил и новые задачи нашего искусства.

На долю советских художников выпала почетная миссия — сделать искусство действенным оружием в народной войне, показать тяжелые испытания народа и воспеть его мужество. Предшествующее развитие советского искусства воспитало наших художников в духе единства с народом и преданности великому делу коммунизма. Надо было теперь всесторонне использовать опыт художников, прошедших жизненную школу революции, гражданской войны, социалистического строительства, творчески применить его в трудных условиях небывалой войны, развить и углубить традиции социалистического реализма. Благородное стремление помочь своим искусством народу, поднявшемуся на смертный бой с ненавистным врагом, придавало новые силы советским художникам, вдохновляло их на творческие подвиги, побуждало их делить с пародом и армией все тяготы и невзгоды войны, совершать боевые походы вместе с воинскими частями, оставаться в осажденном Ленинграде, работать в окопах Сталинграда, жить одной жизнью с гарнизоном Севастополя и всюду неизменно исполнять свой долг художника и гражданина. После окончания войны в Домах художника Москвы, Ленинграда и других городов были установлены мемориальные доски с именами советских художников, отдавших свою жизнь, защищая Родину. Немало их было, тех, кто погиб, работая под огнем врага, и тех, кто пал, сражаясь как солдат.

Великая Отечественная война отличалась от всех прежних войн масштабами народного бедствия и величием всенародного подвига. В своей повседневной работе советские художники испытали всю силу воздействия исключительных обстоятельств жизни этого времени. Отблеск героических лет ложился на их творения.

Четыре года Великой Отечественной войны ознаменованы небывалым в условиях военного времени размахом художественной деятельности.

Творческая активность советских художников вызывала восхищение и вместе с тем удивление за рубежом, в странах антигитлеровской коалиции, она никак не

вязалась с прочно устоявшимся представлением о судьбах искусства в периоды войн. Мудрость древней поговорки «когда гремит оружие, музы молчат» порой оказывалась несостоятельной и в прошлом. В условиях же революционной действительности и советского строя она полностью утратила свой смысл. В обществе, которое с первых своих дней стало отводить искусству большую, ответственную роль в решении жизненных социальных задач, действовали иные закономерности художественного развития. В годину тяжелых испытаний искусство социалистического общества, последовательно раскрывая свою партийную сущность, являлось непосредственным воплощением мыслей и чувств миллионов страдающих, борющихся, побеждающих людей. Это замечательное качество нашей художественной культуры вызывало законное уважение во всем мире и утверждало международный авторитет советского искусства. Еще в 1942 году Рокуэлл Кент писал: «В Советском Союзе ваши лучшие художники были призваны дать лучшее, что они могут, а в Америке лучшим художникам предоставляли оставаться праздными» [1].

В мобилизационной готовности, проявленной советскими художниками уже в первые дни войны, в их способности незамедлительно включиться в борьбу страны и полностью посвятить этой борьбе всю силу своего искусства сказалось глубоко укоренившееся сознание кровной связи с народом, своей причастности к историческому делу Коммунистической партии, сказалась сама природа социалистического реализма.

Уже в день начала войны художники Москвы приступили к работе над плакатами, призывавшими к отпору фашизму и к бдительности, а через несколько дней эти плакаты были расклеены на улицах городов, на железнодорожных станциях. Целая армия художников трудилась над оформлением призывных пунктов по всей стране. В Ленинграде стали снова выходить листы «Боевого карандаша», возникшего еще зимой 1939—1940 годов в период войны с Финляндией. В Москве был сформирован коллектив «Окон ТАСС», куда вместе с плакатистами, графиками и живописцами вошли поэты. Начав с возрождения опыта «Окон сатиры Роста», «Окна ТАСС» обрели постепенно свою особую, более многообразную форму, в которой карикатура и плакат сочетались с повествовательными приемами живописи, а сатира выступала рядом с героикой. Московские «Окна ТАСС» нашли вскоре разнообразный и «многоголосый» отклик. Подобные формы агитационного искусства, разрабатывавшиеся местными художниками, получили распространение повсюду, от прифронтовой Тулы до далекой Читы.

Так перестраивалась художественная жизнь всей страны, применяясь к нуждам войны. В это время перед каждым видом искусства и каждым жанром возникали свои задачи и свои трудности в их разрешении. Были здесь и свои этапы развития, связанные с ходом самой войны.

Первый, самый трудный период войны — от момента нападения фашистских орд на Советский Союз до героической битвы на Волге,— когда в тяжелых боях

[1] Цит. по кн.: Г. Недошивин. Очерки теории искусства. М., 1953, стр. 325.

советские войска сорвали гитлеровский план «молниеносной войны» и наша страна титаническим усилием всего народа создала под руководством Партии предпосылки для коренного перелома в ходе войны, был для советского искусства периодом накопления творческого опыта, необходимого для художественного освоения нового жизненного материала.

Как и за четверть века до того, в годы гражданской войны, на первый план выдвигаются агитационные формы искусства, способные быстро откликаться на события, идти в ногу с вооруженным народом, поднимать его дух в моменты тяжелых испытаний, усиливать боевой порыв, укреплять моральное превосходство над врагом. Художники разных специальностей обращаются к агитационным формам искусства, и именно в этом они видят на первых порах главную возможность включиться в общенародное сопротивление фашистским захватчикам.

Но в отличие от периода гражданской войны не только плакат, карикатура, листовка, лубок — все виды искусства становятся действенным художественным оружием в борьбе против фашизма.

Многие графики и живописцы, выступая вместе с мастерами плаката и карикатуры, смогли внести немалый вклад в развитие агитационных форм искусства. Одновременно с этим они настойчиво искали пути и средства для отражения трудной, но полной самоотверженного героизма жизни советских людей, для выражения народных настроений и переживаний в графике, в станковой картине, театральной декорации и других родах художественного творчества.

Скульпторы в Москве, Ленинграде, Саратове вначале также пытались (по преимуществу коллективными усилиями) создать произведения агитационно-призывного или сатирического характера. Однако задачи, мало свойственные самой природе скульптуры, не могли найти достаточно органического решения, и вскоре большинство скульпторов вернулось к работе в традиционных формах и жанрах, наполняя их содержанием героического времени.

В первые же дни войны архитекторы участвуют в работе по маскировке городов и военных объектов, ставшей необходимым средством противовоздушной обороны. Острейшая необходимость в оборонительных сооружениях также поглощала немало сил архитекторов. Эвакуация промышленных предприятий из западных районов страны, оказавшихся под ударом противника, в далекий тыл, на Восток, поставила перед советской архитектурой свои особые проблемы, в решении которых открылись новые возможности развития архитектуры.

Фронт, протянувшийся от Баренцова до Черного моря, рассекал основные районы страны. Зловеще нависла опасность над осажденными городами. Но война была не только на фронте. Ни на один день не затихала она на обширных территориях, оккупированных врагом. Ее опаляющее дыхание ощущалось и в самом далеком тылу. Война стучалась в каждый дом. Никого не оставила она спокойным. Повсюду рождала она патриотический порыв и упорный труд, пробуждала и усиливала чувство товарищества, связав воедино фронт и тыл. Чтобы увидеть войну, изучить ее героев, художнику можно было и не ездить в «творческую

командировку». Куда бы ни забросили его превратности военной жизни, он повсюду видел героизм советского человека.

Художники Ленинграда вместе со всеми его жителями оказались в жестокой и долгой осаде, терпели голод, нужду и холод, боролись, погибали в окопах на окраине, ставшей фронтом, или в «очагах поражения», когда фашистские вандалы из тяжелых орудий обстреливали прекрасный город. Обостренно воспринимая все происходящее, восхищаясь героизмом советского человека, художники передавали на бумаге или холсте свои чувства и мысли, создавали произведения искусства, в чем-то схожие с их прежними работами, но во многом новые и необычные, как сама жизнь вокруг.

Перед художниками Москвы, тоже ставшей прифронтовым городом, война раскрывалась в своих повседневных проявлениях непосредственно на улицах, в домах, на оборонительных рубежах. В Москве — средоточии всенародного сопротивления врагу — привычное и повседневное представало в новом свете, приобретало глубочайший смысл, который сумели хорошо понять и прекрасно воплотить графики и живописцы, скульпторы и театральные художники. Здесь, улавливая новый ритм жизни города-воина, вглядываясь в изменившиеся, посуровевшие лица его жителей, все художники становились мастерами военной темы.

Условия войны породили новые формы организации работы художников — начиная от «Окон ТАСС», «Боевого карандаша», «Фронтового юмора» и до бесчисленных от руки написанных и подручными средствами оформленных «Боевых листков», выпускавшихся в каждой роте и чуть ли не в каждом взводе. Можно вспомнить и фронтовые дороги, украшенные плакатами, панно, транспарантами, и самодеятельные спектакли в воинских частях, оформленные самодеятельно же исполненными декорациями, и многое другое. Не все это, разумеется, приводило к большим художественным достижениям. Но ценным было стремление сделать искусство оружием в общенародной борьбе, что составляло единое движение, одну огромную коллективную работу, в которой, кстати сказать, зарождалось и зрело немало подлинных художественных дарований, развернувшихся уже после войны.

Новой творческой организацией стала Студия имени М. Б. Грекова. Возникшая еще в довоенное время как школа для красноармейцев-художников[1], Студия превратилась теперь в своего рода воинскую часть, приспособленную к нуждам войны, подвижную, боевую, бросавшую группы своих мастеров то на один участок фронта, то на другой. В ее составе находилось свыше пятидесяти художников. В ходе боевой творческой работы этого своеобразного коллектива сложились новые мастера военной темы — живописцы А. Горпенко, К. Китайка, П. Кривоногов, Б. Неменский, графики В. Богаткин, скульптор И. Першудчев. В Студии работали скульптор Е. Вучетич, живописцы И. Евстигнеев, И. Лукомский, графики Л. Голованов, А. Кокорин, М. Маторин. Художественным руководителем Студии

[1] В 1935 г. в память М. Б. Грекова при кавалерийской дивизии в Москве была организована изомастерская, выросшая в короткий срок в художественную школу всеармейского значения.

с 1943 года стал Н. Жуков. Художники Студии имени М. Б. Грекова, находясь в гуще военных событий, в боевых частях на фронте, накопили постепенно большой и ценный материал натурных этюдов и фронтовых рисунков, отчасти послуживший для произведений на темы войны и после ее окончания.

Поездки на фронт стали обычным явлением в жизни многих художников. Некоторые из них надолго оставались в воинских частях, в гарнизонах, на боевых кораблях. Но, как уже говорилось, большое, новое в искусстве этих лет возникало не только там, где художник непосредственно соприкасался с боевой обстановкой фронта. Оно нередко зарождалось и далеко от переднего края, в глубоком тылу, где вместе с местными художниками работали и художники, эвакуированные из Москвы, Ленинграда, Украины, Белоруссии, прибалтийских республик.

Вопреки трудностям военного времени пульс художественной жизни не ослабевал. Одна за другой открывались выставки не только в Москве или в далеком тылу, но и на фронте. Устроенная летом 1942 года в блокированном Ленинграде (и несколько позднее перевезенная в Москву) выставка произведений ленинградских художников показала, чем может стать патриотическое творчество в трудное для социалистической Родины время.

Осенью 1942 года, к двадцатипятилетию Октябрьской социалистической революции, в Москве открылась большая Всесоюзная художественная выставка «Великая Отечественная война». Сотни художников со всей страны прислали свои работы. Пустующие залы Третьяковской галлереи [1], сильно пострадавшие от вражеских бомбардировок и уже восстановленные, были предоставлены для этой выставки. Примечательно, что по числу произведений, перешедших с ее стендов в постоянную экспозицию музеев Москвы и Ленинграда, она заняла одно из первых мест за всю историю советского искусства. В сериях рисунков Д. Шмаринова «Не забудем, не простим!», автолитографий А. Пахомова «Ленинград в дни блокады», в «Севастопольском альбоме» Л. Сойфертиса, в картинах А. Дейнеки «Окраина Москвы» и «Оборона Севастополя», А. Пластова «Фашист пролетел», в цикле исторических композиций Е. Лансере «Трофеи русского оружия», портретах В. Мухиной «Полковник Б. А. Юсупов», «Партизанка» и во множестве других графических, живописных и скульптурных образов рассказывалась волнующая повесть так трудно и так мужественно прожитого народом первого года войны.

Через год, на новом этапе, после решающего перелома в ходе войны, открылась Всесоюзная художественная выставка — «Героический фронт и тыл».

[1] Художественные ценности Галлереи, так же как Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Эрмитажа, Русского музея и многих других музеев, были в самом начале войны вывезены в восточные районы страны. Богатейшие коллекции музеев были свернуты в исключительно короткий срок. Тысячи прекрасных творений русского и мирового искусства были тщательно упакованы сотрудниками музеев, работавшими день и ночь. Целые железнодорожные составы под наблюдением научных сотрудников и реставраторов, под вооруженной охраной увозили этот бесценный груз на Восток. Там коллективы музейных работников развернули большую художественно-просветительную работу среди населения, в госпиталях среди раненых воинов, в то время как оставшиеся в Москве и Ленинграде сотрудники музеев в свою очередь организовывали выставки, выезжали в воинские части, внося свой вклад в общенародное дело борьбы с врагом.

На ней было много произведений, посвященных эпопее на Волге, разгрому и пленению шестой немецкой армии, произведений, воссоздававших эпизоды героической битвы советских войск на Курской дуге, картин, изображавших прорыв блокады Ленинграда, то есть тех самых событий, которые ознаменовали собою коренной перелом в ходе Великой Отечественной войны и начало изгнания фашистских оккупантов с советской земли. 23 февраля 1945 года в Центральном Доме Красной Армии была развернута выставка Студии имени М. Б. Грекова. То был первый итог работы отряда военных художников за годы войны. Военной выставкой явилась, по существу, и Всесоюзная выставка 1946 года, хотя открылась она несколько месяцев спустя после окончания Великой Отечественной войны. В промежутках между этими смотрами искусства устраивались небольшие групповые, тематические, персональные выставки, многие из них в прифронтовых городах, в домах Красной Армии, на базах Военно-Морского флота, на фронтах.

Из-за трудностей военного времени в эти годы не выходили художественные журналы, но выставки, равно как и многие назревшие вопросы художественного развития, широко обсуждались общественностью, освещались в печати. Регулярно собирались пленумы Оргкомитета Союза советских художников, где оценивались достижения художников, критиковались недостатки их работ, формулировались дальнейшие творческие задачи. В Московском отделении Союза были проведены конференции по проблемам плаката, тематической картины, портрета. Надолго сохранилось в памяти художников выступление М. И. Калинина перед коллективом «Окон ТАСС». Его мысли о многообразии путей развития искусства плаката, о его народности сохранили поныне актуальное значение для советского искусства [1].

Правдивые, искренние произведения искусства, близкие чувствам и переживаниям народа, стали в это трудное время особенно дороги нашим людям, о чем свидетельствовал поток писем к авторам лучших плакатов, рисунков, картин, скульптур с пожеланиями, советами и своего рода наказами, с выражением благодарности. Эта широко распространившаяся в годы войны форма общения зрителя и художника, высказывания, то восторженные, то критические, служили для художников мерой действенности их искусства и вместе с тем — наградой за их труд. Все это несомненно воодушевляло советских художников, создавало для них атмосферу, благоприятствующую смелым поискам и удачным находкам.

Живое, сильное чувство единства с народом, кровной связи с его настоящим и прошлым благотворно влияло на самый процесс художественного творчества. Более, чем когда-либо прежде, укрепилось в эти годы сознание преемственной связи между советским искусством и прогрессивным русским искусством прошлого, о чем свидетельствуют выступления художников и критиков на конференциях, в печати военных лет, а еще убедительнее — сами произведения искусства.

В годы Великой Отечественной войны во всех видах искусства сложились новые черты. Порожденные исключительными обстоятельствами жизни этих лет, они

[1] Выступление М. И. Калинина цитируется ниже, в разделе о плакате, стр. 52.

были тесно связаны со специфическими условиями творчества в каждой области искусства, определяя в целом новый этап развития социалистического реализма.

Плакатисты, которые первыми должны были, так сказать, принять бой, могли поначалу воспользоваться оружием периода гражданской войны. В их распоряжении был немалый запас средств, выработанных в ходе развития советского плаката. Однако новые жизненные условия и иной характер войны требовали новых средств выражения. Плакату нужны были современные образы суровой, трагической, величественной и вместе с тем новой действительности. И такие образы появились. Вместе с новыми сюжетами, идеями, образами явился и новый изобразительный язык. Так обозначился новый этап в истории советского плаката.

Сатирическая графика, газетная и журнальная карикатура, так же как плакат, с самого начала войны оказалась «на переднем крае». К этому она была, пожалуй, лучше подготовлена, чем плакат, переживавший во второй половине 30-х годов некоторый застой. Карикатура же вела уже тогда активные бои с фашизмом, ее мастера к началу войны накопили немалый творческий опыт. Они смеялись над врагом и тогда, когда он был силен и страшен; они продолжали высмеивать и обличать его и тогда, когда он, битый и уже обреченный, бежал на запад. Многообразие жанров комического составляет одну из главных особенностей широчайшего развития карикатуры военных лет.

Другим видам изобразительного искусства для того, чтобы включиться в события, понадобился известный разбег, период накопления первичного материала и претворения его в более или менее обобщенные образы, что оказалось характерным уже главным образом для второго периода войны.

Исключение здесь отчасти составила станковая графика. Силы ее приумножились за счет книжной графики, в этот период свернувшейся из-за трудностей военного времени, приостановивших выпуск иллюстрированных книг. Станковая же форма графики на первых порах войны в какой-то мере заменяла собой и живопись. Графическими средствами легче было фиксировать происходящее вокруг. Беглые зарисовки с натуры сразу стали складываться в серии. Из отдельных, казалось, разрозненных эпизодов возникала общая картина войны. Серийная графика получила поэтому широкое развитие.

Конечно, повествовательными циклами не исчерпывалось то новое, что дала в те годы советская графика. Портрет и пейзаж, бытовой жанр, образы, насыщенные патриотическими идеалами времени, получали по мере развития событий и их осмысления обобщенное, пластически выразительное решение и в отдельных графических листах, воплощавших самую сущность того или иного явления.

Отмеченные такими же качествами произведения живописи появились уже в 1941 году, но лишь в конце 1942 года новые образцы вместе с новыми чертами самой живописи раскрылись вполне очевидно. Многие картины этих лет отличаются глубоким драматизмом. Скорбные, трагические произведения проникнуты жизнеутверждающей философией людей, борющихся за светлые идеалы человечества. Некоторые из этих картин принадлежат к самым большим достиже-

ниям советской живописи. Особое место в живописи военных лет занял исторический жанр, обратившийся к героическим страницам далекого прошлого нашего народа, почти не затронутым советскими художниками в довоенный период. Опираясь на патриотические традиции русской живописи, мастера советского искусства сумели и в этой области сказать новое слово. Большое значение приобрела в годы войны пейзажная живопись. До этих лет советским художникам редко удавалось средствами пейзажного образа выразить столь лирично и напряженно свои раздумья о Родине.

Как ни бурно протекало в годы войны художественное развитие, как ни прочны и многообразны были связи художников со всеми существенно важными гранями жизни этих исключительных лет, в каждом из видов искусства можно найти теперь пробелы и слабые места. В плакате (да и в других видах искусства) крайне слабо отражен героический труд советских людей в годы войны. В живописи, посвятившей себя человеку, казалось бы, должен был занять важное место портрет, но именно он оказался беднее достижениями, чем другие жанры.

Портретное искусство нашло тогда более яркое выражение в скульптуре. Ни в одном из жанров скульптуры так полно, многогранно и интересно не было раскрыто это время, как в портрете. И ни в одном из других жанров скульптуры художественное развитие не протекало так широко и сложно. Образы суровые и сдержанные в проявлении героического дополнялись образами, в которых героическое начало выявлялось открыто, патетично. Обострившийся интерес к советскому человеку, сумевшему выстоять в эти трудные годы и победить, привел в скульптуре к настоящему расцвету портрета.

С достижениями архитектуры в этом смысле дело обстояло иначе. Многое из того, что делали тогда советские архитекторы, по условиям военного времени не освещалось в печати. Лишь позднее можно было во всем объеме оценить творческий и патриотический подвиг наших зодчих. В большом промышленном и поселковом строительстве, которое напряженно велось тогда на Урале, в Сибири и среднеазиатских республиках, куда эвакуировались и где были заново развернуты заводы и фабрики, архитекторы столкнулись с суровыми условиями этих лет. В строительстве надо было строжайшим образом соблюдать экономию, руководствоваться прежде всего соображениями хозяйственной целесообразности, пользоваться только местными материалами. Художественной выразительности можно было добиваться лишь на основе выполнения этих непреложных требований жизни; это могло стать хорошей школой для строителей, благоприятствовавшей преодолению склонности к архитектурным излишествам и увлечений декоративными эффектами, распространенными в предвоенной архитектуре.

К концу войны в связи с освобождением оккупированных районов страны большой размах приобретает градостроительное проектирование. Особое значение имела работа над проектом восстановления и реконструкции Сталинграда. Возможность решить градостроительные задачи, возникшие еще в довоенные годы, проявилась здесь вместе с необходимостью дать новое направление дальнейшему

развитию города-героя. Одобренный в 1945 году правительством РСФСР проект и его осуществление оказали влияние на другие работы этого рода.

Освобождение страны от фашистских захватчиков и очевидное приближение окончательной победы оказали большое, многостороннее воздействие на искусство. Трагическая тема мало-помалу отходит на второй план. Оптимистическое начало, которое даже в месяцы отступления нашей армии питалось неистребимой народной верой в победу правого дела, теперь еще больше укрепляется в искусстве, вызвав к жизни ряд произведений, стремившихся выразить пафос победы, радостное ожидание близкого мира, воспеть подвиги героев Великой Отечественной войны.

Однако и на этом этапе войны процесс развития искусства не был легким и простым. Если тогда иным художникам трудно было не поддаться пессимизму и не придать образам страдания и разрушения оттенок безнадежности, то теперь тех художников, кто поверхностно подходил к изображению торжества победы, подстерегала другая опасность — увлечение внешними эффектами. Объективно это приводило к риторическим приемам возвеличения отдельной личности, к ненужным попыткам приукрасить то, что прекрасно само по себе, к декоративной пышности, за которой часто скрывалась внутренняя неполноценность образа.

Все это не могло, однако, остановить развитие подлинного искусства и заслонить действительные достижения его в годы Великой Отечественной войны.

Партия, Советское правительство высоко оценили гражданский подвиг художников, свято исполнивших свой долг перед народом, наградив их воинскими орденами, как бойцов, отметив их творческие достижения в трудные годы войны Государственными премиями [1].

Достижения эти оказали многообразное и глубокое влияние на дальнейшее развитие советского искусства. Тема Великой Отечественной войны заняла прочное место в послевоенном искусстве. Для многих художников она являлась прежде всего народной темой. Она усиливала, углубляла народность советского искусства и помогала ему противостоять чуждым социалистическому реализму тенденциям культа личности. Многие поколения наших художников будут и впредь вдохновляться немеркнущим подвигом советского народа в Великой Отечественной войне.

[1] Среди русских мастеров искусства премия была присуждена за 1941 год художникам Кукрыниксы, Н. Радлову, Г. Савицкому, П. Соколову-Скаля, М. Черемных, П. Шухмину, скульпторам В. Лишеву, И. Менделевичу. За 1942 год художникам В. Бакшеву, А. Герасимову, Н. Жукову, П. Кончаловскому, Е. Лансере, И. Павлову, Д. Шмаринову, К. Юону, В. Яковлеву, скульпторам М. Манизеру, В. Мухиной. За 1943 и 1944 годы художникам М. Авилову, А. Герасимову, Н. Голованову, В. Ефанову, В. Иванову, А. Кокорекину, В. Корецкому, А. Пахомову, Н. Ромадину; скульптору С. Орлову; архитекторам А. Арефьеву, С. Васильковскому, В. Гельфрейху, А. Душкину, И. Рожину, И. Романовскому. За 1945 год художникам: Ф. Богородскому, Г. Верейскому; Д. Налбандяну, А. Пластову, скульпторам Е. Вучетичу, В. Мухиной, Б. Яковлеву; архитекторам; Н. Горбачеву, С. Маизелю, А. Щусеву.

ПЛАКАТ

Н. Михайлова

Годы Великой Отечественной войны — период самого высокого (после эпохи гражданской войны) подъема советского плаката. В это суровое и героическое время боевое искусство плаката вновь было призвано на «передовую линию огня». По самому духу своему, по своей общественной функции плакат, наряду с политической сатирой, оказался самым непосредственным выразителем идей и чувств широчайших народных масс, объединившихся по зову Партии для отпора сильному и жестокому захватчику, а затем и для его разгрома.

Элементы творческого застоя, характерные для плаката 30-х годов, были целиком преодолены в годы войны. Все лучшее, что медленно накапливалось в плакатном искусстве предвоенного времени, теперь собралось воедино, сложилось в новое художественное явление, обладавшее своими стилистическими особенностями и средствами художественного выражения. Плакат с первых же дней войны занял в жизни советского народа важное место. Он сделался необходим для советского человека, сопутствуя и помогая ему на фронте и в тылу, в городе и в деревне. Он быстро откликался на происходившие события, на языке зрительных образов выражал актуальные политические призывы Партии, наглядно воплощал чувства, объединявшие людей в тот героический период, оказывая действенную помощь Советской Армии. Сама природа плакатного искусства, в первую очередь такие его свойства, как массовость, доходчивость и действенная сила образов, как и его «мобильность», обеспечили широкие возможности развития плаката в военное время и расширили сферу его общественного влияния. Однако эти же свойства сделали особенно трудными стоявшие перед ним задачи. А задачи действительно были не малыми. Необходимо было разоблачить истинную сущность врага, грозный и коварный гитлеровский план порабощения свободолюбивых народов. Нужно было воплощать патриотические чувства и стремления советского человека — бойца и гражданина, поддерживать страдающих, ободрять

находящихся в тяжелейших условиях блокады осажденных, воодушевлять и прославлять подвиги вставших на смерть, на фронтах воинов — защитников Родины. укреплять энтузиазм трудящихся, несущих трудовую вахту в глубоком тылу. Наконец, на втором этапе войны встала задача стать глашатаем побед, звать советских людей к завершению их исторической миссии — уничтожению фашизма, освобождению народов мира от кровавого кошмара гитлеризма.

В каждый период войны возникали все новые и новые конкретные задачи, которые не терпели отлагательств. Надо было найти в каждом случае наиболее правдивые средства художественного воплощения, создать образы, способные вызвать глубокие эмоции; художники должны были стать предельно взыскательными к себе, так как в те дни очевидной становилась каждая фальшивая нота, каждый поверхностный внешний прием раскрытия идеи. Перед лицом смерти, страданий, опасности нельзя было солгать. Поэтому художники проявляли особую требовательность к себе, а созданные ими произведения если не всегда отвечали высоким эстетическим требованиям, то несли большое и искреннее чувство, глубокую народную правду. Эта внутренняя идейно-эмоциональная сосредоточенность, подлинная взволнованность обеспечили плакату военных дней ведущее место среди других видов изобразительного искусства, а некоторым из плакатных листов позволили выдержать испытание временем — они и сегодня вызывают у зрителя волнение.

Деятельность художников-плакатистов началась в прямом смысле слова в первые часы после гитлеровского вторжения. Уже в ближайшие дни после начала войны на улицах Москвы был расклеен плакат Кукрыниксов «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!». Плакат этот тогда же был воспроизведен на страницах газет, а в последующие дни распространен во многих городах Советского Союза, в воинских частях и на призывных пунктах. Одновременно с Кукрыниксами летом 1941 года в области плаката начал интенсивно работать большой отряд советских художников[1]. Только в течение первых семи дней войны было выпущено пять плакатов, а в издательствах подготавливалось свыше 50[2]. Быстрота отклика на военные события, оперативность, сила воздействия плаката обнаружились сразу. Сразу же определились и основные темы, отражавшие особенности военной действительности.

[1] Летом 1941 г. в области плаката уже работали: Н. Аввакумов, П. Алякринский, С. Боим, Ф. Бочков, В. Дени, Н. Денисов, Н. Долгоруков, В. Говорков, Н. Ватолина, Б. Ефимов, Н. Жуков, В. Иванов, В. Климашин, В. Корецкий, А. Кокорекин, А. Лаптев, Д. Моор, Б. Мухин, Т. Маврина, М. Мальцев, В. Милашевский, В. Одинцов, И. Тоидзе, В. Щеглов, Д. Шмаринов и др. (А. А. Сидоров. Политический плакат, «Окна ТАСС» и сатирическая графика. «Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны». М., 1951, стр. 12).

[2] С 22 по 29 июня 1941 г. вышли из печати, кроме названного выше, плакаты: Кукрыниксов «Наполеон потерпел поражение, то же будет и с зазнавшимся Гитлером», Н. Долгорукова «Сметем с лица земли фашистских варваров», «Так было... Так будет!», А. Кокорекина «Смерть фашистской гадине!». Уже в ноябре 1941 г. на выставке в фойе Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко были широко представлены военные плакаты и сатирическая графика. С этого момента на каждой из выставок военного времени (Великая Отечественная война, 1942; Героический фронт и тыл, 1943 и др.) экспонировались самые значительные из плакатов тех лет.

В период 1941—1942 годов, помимо сатирических плакатов, разоблачавших врага, в плакате получила развитие тема страданий советских людей, попавших под вражеское иго, тема непокоренных и требующих отмщения. Насколько закономерно было ее возникновение и распространение, свидетельствуют не только плакаты тех дней, но и станковые серии на те же темы (например Д. Шмаринов «Не забудем, не простим!», 1942 г.). Плакат говорил советским воинам, партизанам, всем советским людям о вражеских злодеяниях, требующих возмездия, о судьбах советских людей.

Неразрывно с темой страдающих, но непокоренных советских людей возникла тема Родины, Родины, требующей от каждого выполнить свой долг, зовущей на подвиги, принимающей клятву верности.

Соответственно определилась и расстановка творческих сил. С первых дней продолжали активно работать художники-плакатисты старшего поколения, такие, как Д. Моор, В. Дени, М. Черемных, чье творчество обеспечило прямую преемственность традиций плаката эпохи гражданской войны. Однако здесь была и некоторая опасность. Ощущая всю трудность воплощения в плакате нового содержания, некоторые плакатисты, в поисках средств художественного выражения, на протяжении 1941 года нередко пытались механически усвоить формы и традиционные схемы плаката эпохи революции, сохранить прежний образный строй, усвоить примелькавшиеся графические приемы. Подчас они облегчали свою задачу и тем, что прямо переносили в плакат найденные мастерами эпохи гражданской войны метафоры и аллегории, не утруждая себя творческим претворением и переработкой этих некогда действенных, а теперь выглядевших своего рода анахронизмами средств выражения, своеобразной стилизацией прошлого. Так, в ряде плакатов можно было встретить наивно-лубочные изображения фашизма в облике гидры, Советской Армии — в виде огромного красного танка, давящего врага, и т. п. (например, плакаты 1941 г.: «Смерть фашистской гадине!» А. Кокорекина, «Раздавить фашистское чудовище» Д. Шмаринова, «Стальной лавиной раздавим врага» В. Одинцова и др.) [1].

В других случаях использование ранее найденных мотивов и композиционных решений оказывалось более уместным. Примером такого рода может служить плакат Шмаринова «Все силы на защиту города Ленина!» (1941—1942 гг.) [2], где

[1] В резолюции состоявшегося 18—20 марта 1942 г. VII пленума Оргкомитета ССХ «О задачах художников во время Отечественной войны» отмечались недостатки, наблюдавшиеся в художественной публицистике и, в частности, в плакате за первые восемь месяцев войны: недостаточное развитие героического жанра по сравнению с сатирическим, недостаточное использование в тематике плакатов конкретных примеров подвигов бойцов, командиров и политработников Советской Армии, идейная слабость ряда плакатов, шаблонность форм, многословие, подмена изображения текстом, рецидивы формализма. Одновременно Пленум отметил ряд значительных в области художественной публицистики работ Кукрыниксов, В. Горяева, Б. Ефимова, Н. Радлова, М. Черемных, Г. Савицкого, Д. Шмаринова, И. Тоидзе, С. Боима, В. Одинцова и др. (Архив Правления Союза художников СССР, опись 2, стенограмма VII Пленума Оргкомитета, стр. 18—19).

[2] В тех случаях, когда плакат имеет двойную дату, первая обозначает год создания плаката, вторая — год его выхода в свет.

художник, взяв многократно применявшееся изображение идущих в атаку бойцов, сумел придать ему новое образное истолкование. Основой успеха этого плаката явился новый подход к характеристике Советской Армии, представленной в образах живых, индивидуальных людей, объединенных единым порывом. По-новому трактовался и цвет, построенный на сдержанных, строгих оттенках.

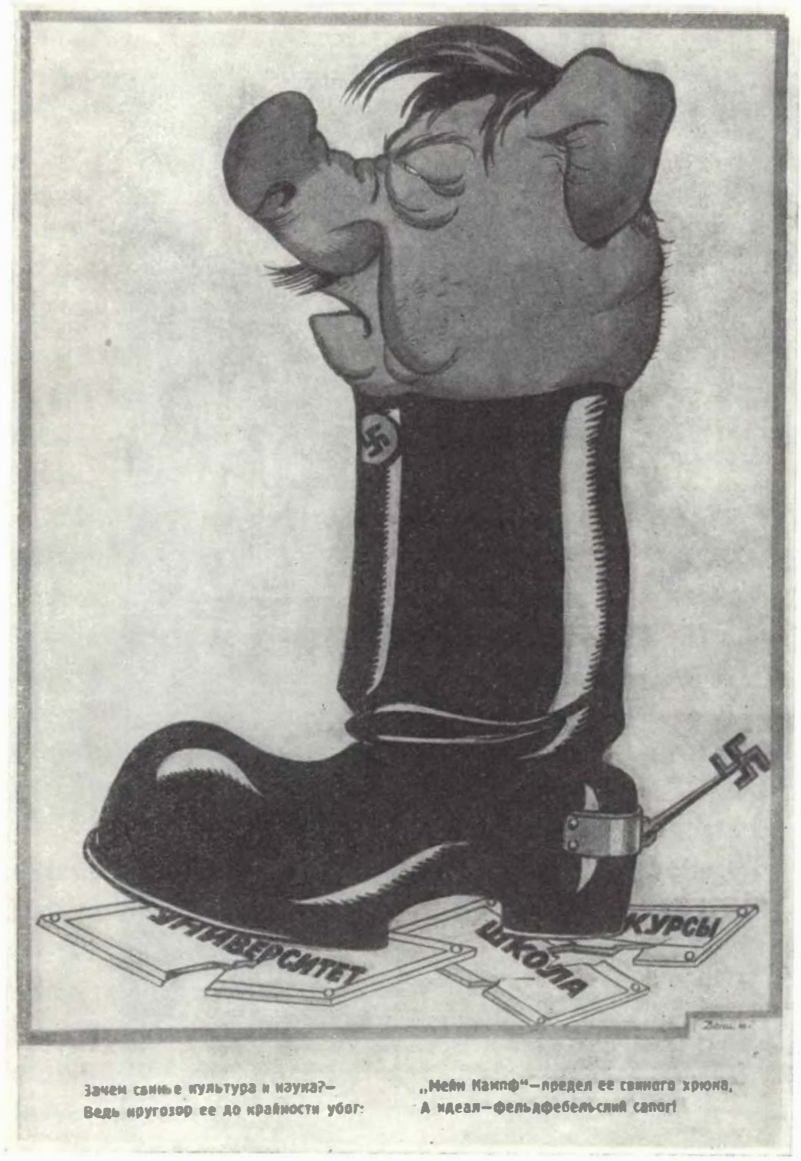
Как правило, традиции плаката эпохи гражданской войны наиболее удачно претворялись в сатирическом плакате. Хотя сатирический плакат во время Великой Отечественной войны и не занимал того места в искусстве, какое занимал в годы гражданской войны, он выполнял дело огромной важности. Многие из работ Кукрыниксов, Дени, Моора, Ефимова, Долгорукова и других благодаря присущей им остроте и яркости сатирических образов снискали себе широчайшую популярность у советского зрителя.

Сатирический плакат военных лет соединял в себе традиции плаката гражданской войны с достижениями политической газетно-журнальной карикатуры 30-х годов. От эпохи гражданской войны в него перешло умение плакатистов пользоваться языком метафоры, мастерство создания зрительно четких, простых и доходчивых сатирических иносказаний. Этому же должен был содействовать имевшийся у художников опыт работы над политической карикатурой. Лучшие листы сатирического плаката, увидевшие свет в дни войны, отличались ясностью и доходчивостью графического языка. В них умело использовалась плоскость белого листа, на которой четко вырисовывались немногочисленные фигуры и выделялись буквы политического лозунга. Сюжетное решение чаще всего определялось тематически заостренным и наглядным противопоставлением положительных и отрицательных сил, показанных в момент столкновения. Образ врага обыгрывался самыми различными способами. Большое место занимали сатирические портреты фашистских главарей, в которых зритель подчас встречался с хорошо знакомыми ему по газетным рисункам карикатурными обликами и сатирическими трансформациями.

Особенно много сатирических плакатов было создано в течение 1941 года. Вероломное нападение врага разоблачал уже упоминавшийся выше плакат Кукрыниксов «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» (*стр. 23*). Неминуемую гибель фашистской армии предрекали Кукрыниксы и в другом плакате — «Долг платежом красен» (1941 г.). Эту же тему разработал Н. Долгоруков в листе «Так было... Так будет!» (1941 г.).

В ряде плакатов, созданных в первые месяцы войны, советские сатирики на разные лады показывали страшный, человеконенавистнический облик фашизма (см., например, плакат Кукрыниксов «Людоед-вегетарианец, или две стороны одной медали»). Весьма красноречивым был плакат работы Б. Ефимова и Н. Долгорукова «Выступали — веселились, отступали — обслезились» (1942 г.), где художники использовали неоднократно применявшийся в карикатуре прием выразительного сопоставления облика германской армии в первые дни войны и к моменту начала ее позорного отступления.

Кукрыниксы. Беспощадно разгромим и уничтожим врага! Плакат. 1941 год.



В. Дени. Зачем свинье культура и наука?.. Плакат. 1941—1942 годы.

В плакате «Мы злому врагу все отрежем пути, из петли, из этой ему не уйти!» (1942 г.) Кукрыниксы наглядно демонстрировали безысходность создавшегося для гитлеровской армии положения. В 1943 году Б. Ефимов выполнил плакат на ту же тему, изображавший Гитлера беснующимся между стрелами — символами двух наступлений — на Волге и в Тунисе.

В начале 1943 года в связи с прорывом блокады Ленинграда И. Серебряный создал яркий сатирический плакат под названием «Накося, выкуси!». Мимо сидящего в канаве потрясенного Гитлера проносится поезд, из которого пожилой советский железнодорожник показывает ему кукиш.

Хорошие сатирические плакаты, связанные с концом войны, созданы были Н. Долгоруковым. В 1944 году Долгоруков изобразил Гитлера летящим в пропасть от удара красного штыка, в 1945 году в плакате «Он слышит грозные напевы» художник весьма красноречиво представил бесславный конец Гитлера, с ужасом взирающего на красные снаряды, падающие на Берлин.

Д. Моор, в присущей ему манере сильного гротеска, изображал Гитлера и фашизм в облике страшного, уродливого зверя. В течение 1943 года дважды появились его выразительные плакаты на эту тему.

Особо следует отметить художественную деятельность В. Дени, вновь пережившего в военное время творческий подъем. Этому мастеру принадлежало несколько весьма остроумных и неожиданных решений широко распространенных в сатирическом плакате тем. В своих плакатах тех лет Дени достигал исключи-

В. Дени. На Москву! Хох! От Москвы: Ох! Плакат. 1941—1942 годы.

тельной лапидарности средств выражения сатирического рисунка, строя изображения на остром, а подчас даже несколько грубоватом гротеске. Графические приемы — четкий, обобщенный контур и резко очерченное красочное пятно — вполне соответствовали нарочитой упрощенности и подчеркнутой наглядности сатирического образа, придававшим карикатурам Дени почти лубочный характер. Важную роль играл краткий, остроумный, столь же прямолинейный и лапидарный текст, который нередко удачно включался в композицию рисунка.

Выразительную аллегорическую характеристику фашизма дал Дени в плакатах 1941 года «Лицо гитлеризма» и «Зачем свинье культура и наука?..» (*стр. 24*). Особую популярность у советского зрителя снискал лист Дени о поражении немцев под Москвой «На Москву! Хох! От Москвы: Ох!» (*стр. 25*). Эти листы, как и плакат 1944 года «Для немцев страшные вещи: „мешки" и „клещи"» (*стр. 27*), выделялись динамикой композиционных решений и силой резкой и гневной сатиры. Однако удельный вес сатирического плаката в это время был сравнительно небольшим. Основной сферой политической сатиры явились газетные и журнальные рисунки, «Окна ТАСС» и разного рода фронтовые издания.

В связи с огромным расширением своих функций плакат в годы войны приобретал весьма разнообразные формы. Так, например, распространен был выпуск плакатов уменьшенного размера — типа листовки, со специально изготовленным для него рисунком или уменьшенным изображением, взятым с плаката обычного размера. Часто на небольших листах воспроизводились политические карикатуры Кукрыниксов и других мастеров сатиры. Такой плакат легко проникал повсюду, даже на передовую — в блиндаж, окоп[1].

В Ленинграде получила особый общественный резонанс новая форма серийного издания плаката — «Боевой карандаш»[2], объединивший вокруг себя большое число художников разнообразных профессий. Помимо «Боевого карандаша» выпускались серии плакатов в боевых подразделениях на суше и на море. Особенно примечательной была серия плакатов, в создании которой принимали участие С. Боим и Б. Пророков.

Плакаты выпускались огромными тиражами и числом названий. Одно только издательство «Искусство» в Москве напечатало в течение войны 800 плакатов общим тиражом в 34 млн. экз. В Ленинграде за годы войны издано было до 700 плакатов. Они появлялись повсюду, где только была возможность их печатать: в Саратове, Пятигорске, Воронеже, Куйбышеве, Рязани, Мурманске, Красноярске, Пензе, Свердловске, Хабаровске, Тюмени. Много плакатов выпустило областное издательство города Иваново; издательство «Ставропольской правды» осуществляло выпуск сатирических плакатов.

В области плакатного искусства в годы войны начали работать многие художники других специальностей — живописцы и графики; они обратились к плакату как к тому виду искусства, который обладал возможностями наиболее прямого и быстрого отклика на запросы сегодняшнего дня, на чувства и помыслы людей. Деятельность большинства из этих мастеров оказалась плодотворной. Некоторые из лучших плакатных листов военных дней были созданы руками художников, по своей основной специальности далеких от плаката. В первую очередь здесь следует назвать графиков Д. Шмаринова и Н. Жукова, живописцев Ф. Антонова, В. Серова, И. Серебряного, В. Одинцова, скульптора В. Пинчука.

Художники-иллюстраторы привнесли в плакат богатство психологических характеристик, живописцы способствовали появлению более сложных и напряжен-

[1] Большое хождение имел плакат-листовка с воспроизведением разного рода картин, чаще всего передававших фронтовые эпизоды. Некоторые из этих листовок приближались по своему характеру к лубку. Много подобных изображений выполнили в годы войны братья С. и Ст. Аладжаловы. Делали их также П. Алякринский, В. Таубер и др. В целях разъяснения воинских наставлений бойцам Советской Армии Студией имени М. Б. Грекова было выпущено 12 000 плакатов «Памятка красноармейца». Начиная с 7 августа 1941 г. в Москве выходила еженедельная плакат-газета «Великая Отечественная война», посвященная отдельным героическим эпизодам. В создании газеты принимали участие Г. Савицкий, Д. Моор, Н. Когоут и др. («Советское искусство» от 7 августа 1941 г.). Первый номер был посвящен боевым эпизодам начала войны, второй — первым героям, третий — обороне Москвы, четвертый — Военно-Морскому Флоту и т. д.

[2] Возникший еще во время войны с белофиннами (тогда было выпущено 6 листов), «Боевой карандаш» уже на следующие сутки после начала войны возобновил свою деятельность. Первым был выпущен плакат «Фашизм — враг человечества. Смерть фашизму!».

В. Дени. Для немцев страшные вещи: «мешки» и «клещи»! Плакат. 1943—1944 годы.

ных колористических решений, отвечавших внутренней направленности художественного образа.

Общие тенденции советского плаката эпохи Великой Отечественной войны определяли господство в нем не сатирического содержания, а героического, драматического, нередко и лирического. Выше уже говорилось, что каждый из периодов войны вызывал к жизни плакаты на темы, отвечавшие насущным военно-политическим задачам момента. Так, одной из основных тем советского плаката 1942—1943 годов была тема угнетения советских людей в оккупированных районах и их страданий от зверств фашистской армии.

Здесь важно было выдержать нужный тон.

Плакатисты в ряде случаев умели сделать образы страдающих людей суровыми, гневными, сдержанными, вызывающими не чувство слезливой жалости, а возмущение и необходимость возмездия.

То значение, которое неизбежно имело в трактовке данной темы непосредственно эмоциональное начало, предоставило художникам особую возможность свободы в проявлении своего индивидуального отношения к изображаемому. Можно

наметить два основных русла, по которым направлялись их поиски. Одни плакаты в самом изображении раскрывали идею протеста и борьбы, другие — просто демонстрировали ужас происходящего, призывая советских людей к немедленной помощи и отмщению. В обоих вариантах были созданы сильные плакатные образы. Однако лучшими оказались в большинстве случаев те листы, где сам страдающий человек был представлен протестующим и борющимся.

Над последней темой много работал мастер фотоплаката В. Корецкий. В целом ряде своих военных плакатов он обращался к изображению человеческих переживаний, приобретавших в его передаче большую напряженность и драматизм. Выбирая для плаката какой-либо жизненный эпизод, Корецкий в первую очередь подчеркивал эмоциональную сторону происходящего, часто прибегая к показу сильных драматических столкновений. С этой целью он старался изображать своих героев в таких ситуациях и в моменты таких действий, которые предполагали присутствие врага, невидимого для зрителя, но видимого для них. Такой прием вносил в плакаты Корецкого элемент коллизии. Почти каждый его лист обладал определенной сюжетной завязкой. Благодаря этому художник получал возможность придавать лицам своих персонажей сильные, впечатляющие выражения, раскрывать в их жестах глубокую внутреннюю взволнованность. С помощью острых композиционных построений, часто основанных на контрастах, Корецкий выделял главное в плакате, фиксируя внимание зрителей на узловом моменте изображения.

Всенародное признание получил фотоплакат Корецкого «Воин Красной Армии, спаси!» (*стр. 29*).

В печати не раз приводились факты огромной популярности этого плаката на фронте, печатались выдержки из многочисленных писем фронтовиков к художнику, свидетельствующие о том, какую действенную роль сыграл плакат в те дни [1]. Залог его успеха заключался прежде всего в том, что верно был найден образ простой женщины из народа, которой давалась яркая портретная характеристика. Верно было найдено выражение лица женщины, соединяющее в себе гнев, душевную силу, сознание своей правоты, острую ненависть и презрение к врагу, наконец, материнскую любовь, т. е. такие чувства, которыми жил тогда весь советский народ. Не менее удачно был решен образ мальчика. Художественные средства отвечали идейному содержанию плаката. Изображение строилось на красноречивом противопоставлении положительного и отрицательного начал — прекрасного в своей человеческой правоте образа матери и жестокой, тупой силы фашизма, воплощенной в окровавленном штыке. Реалистическое обобщение образа решено было специфически плакатными средствами. Лаконизм и четкая наглядность композиционного построения, подчеркнутая определенность выражения человеческого лица и жеста, наконец, точность словесного призыва, полностью

[1] Тираж этого плаката достиг 14 млн. экз. Плакат «Воин Красной Армии, спаси!» был настолько популярен в боевых подразделениях, что художник Н. Жуков, создавая в дни напряженных боев на Волге плакат «Бей насмерть!», изобразил около целящегося бойца плакат Корецкого.

В. Корецкий. Воин Красной Армии, спаси! Плакат. 1942 год.

соответствовавшего изображению,— все это делало плакат Корецкого ярким, доходчивым и целеустремленным в его агитационной направленности.

В 1942—1943 годах появилось несколько рисованных плакатов, построенных по типу фотоплаката Корецкого. Можно назвать плакат В. Серова с тем же самым призывом «Воин Красной Армии, спаси!» (1942 г.), были подобные плакаты у Д. Шмаринова и других художников.

К числу плакатов, содержанием которых был показ человеческого страдания, в первую очередь относились многочисленные листы, изображавшие муки детей. Впечатляющее значение таких листов заключалось прежде всего в самой теме, неизбежно волновавшей каждого советского человека. Художники изображали детей за решетками концлагерей или возле убитых родителей с искаженными страхом и отчаянием лицами и сжатыми ручонками. Несколько листов такого типа было выполнено В. Корецким («Боец, спаси меня от рабства!», 1942 г.; *стр. 31*), Д. Шмариновым («Я жду тебя, воин-освободитель!», 1942 г.) и Л. Голованов ым («Боец, освобождай советских людей..!», 1943 г.; *стр. 32*). В ряде плакатов изображались изувеченные фашистами или убитые советские дети («Отомсти!» Д. Шмаринова, 1942 г.; «Воины Красной Армии и Военно-Морского Флота, беспощадно мстите гитлеровским детоубийцам!» В. Иванова, 1943 г.).

В отдельных случаях плакатисты, передавая человеческие страдания, достигали особенно острой выразительности; таков, например, плакат ленинградского художника А. Казанцева, изобразившего советского ребенка за оградой фашистского лагеря (плакат «Освободи!», 1943 г.).

Как уже говорилось выше, с темой народного страдания близко соприкасалась еще одна тема плаката тех дней — тема Родины, представленной в образе женщины, призывающей к героической борьбе или взывающей к советским воинам о помощи.

Сильный плакат Ф. Антонова «Сын мой! Ты видишь долю мою...» (*стр. 33*) можно было воспринимать двояко: как изображение старой женщины, молящей из фашистского плена о помощи, и как символическое изображение страдающей матери-Родины. В других листах тема Родины выступала уже со всей определенностью. Д. Шмаринов воплотил представление о Родине в образе молодой женщины, распростершей руки, в которых она держит автомат и сноп пшеницы («Воин, ответь Родине победой», 1942 г.). В. Иванов в плакате «Мсти за горе народа» (1943 г.) представил русскую женщину; протягивая вперед сжатый кулак, она в этом жесте как бы воплощает силу народного гнева. Все это были хорошие листы, по-разному и, как правило, убедительно трактовавшие прекрасный символ.

Яркое решение эта тема получила в плакате И. Тоидзе «Родина-мать зовет!» (1941 г.; *цветная вклейка*). Художник сумел дать в нем аллегорию, в основу которой положен конкретный образ портретного характера, обладающий живой человеческой теплотой и одновременно монументальный в своей типичности. Он создал убедительный облик женщины, сумел придать ее лицу верное выражение, сделать

В. Корецкий. Боец, спаси меня от рабства! Плакат. 1942 год.

ее призывающий жест простым и в то же время в нужной мере патетическим. Ружейные штыки, выступающие из-за спины женщины, и лист с текстом воинской присяги в ее руке усиливают впечатление обобщающей значительности образа. Тому же служит и лаконическая раскраска плаката, составленная из двух цветов — черного и красного[1].

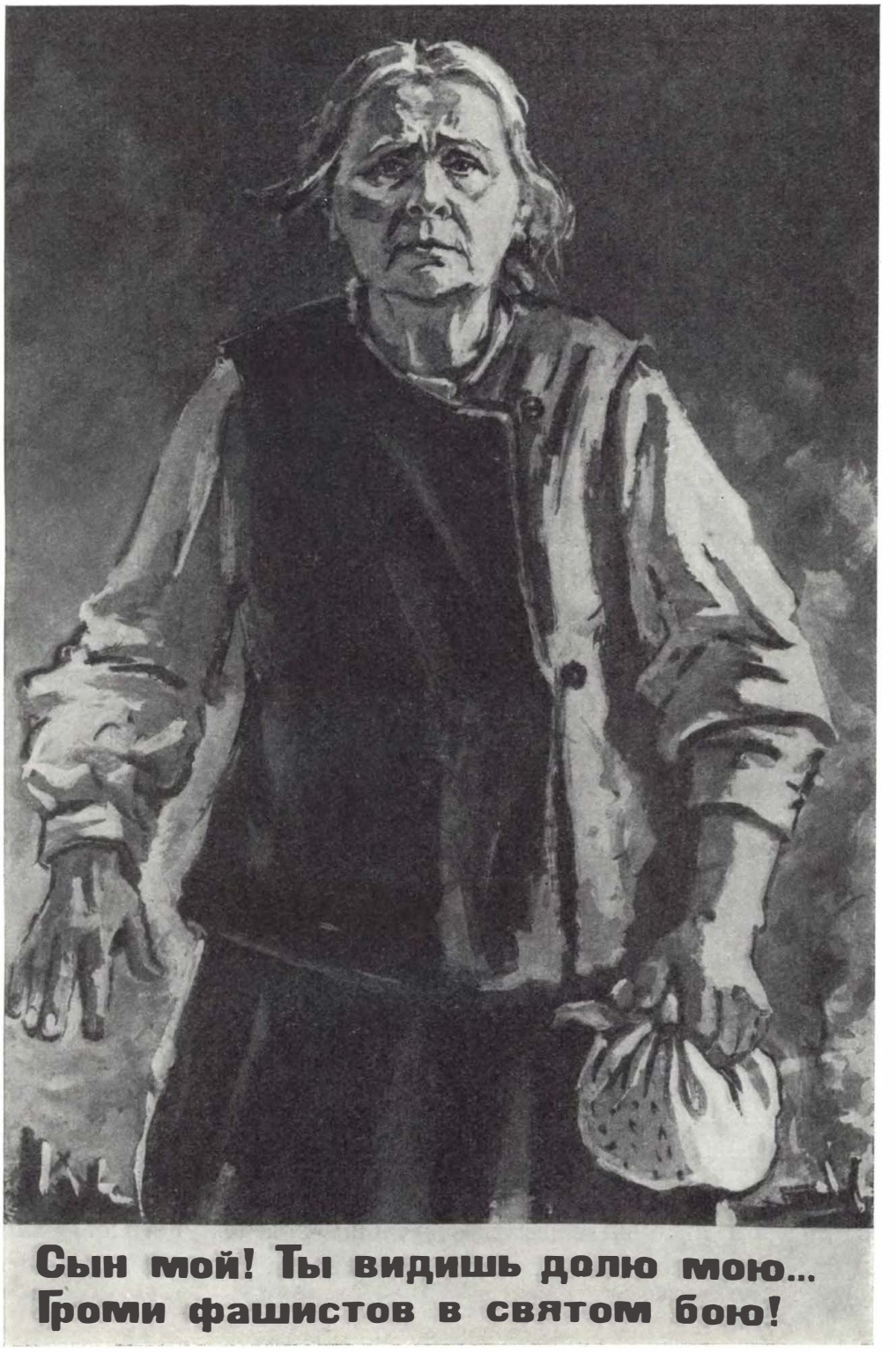
[1] В этой работе И. Тоидзе снова можно отметить использование художественной традиции плаката гражданской войны, в частности широко известного плаката Д. Моора «Ты записался добровольцем?».

Л. Голованов. Боец, освобождай советских людей от немецкой каторги! Плакат. 1943 год.

Лист Тоидзе получил во время войны широкое распространение. Он разошелся по всей стране с текстом, напечатанным на многих языках народов СССР.

Исключительно важной и значительной темой, к которой обращалось большинство художников и которая, по существу, с самого начала оказалась центральной, естественно явилась тема героической народной борьбы. Новые образные и стилистические искания в этой области ощутимы были уже в некоторых листах 1941 года (плакаты В. Корецкого «Будь героем!» и В. Серова «Наше дело правое, победа будет за нами!»; *стр. 36*). В 1942 году они сделались господствующими.

1942 и 1943 годы — время наивысшего творческого напряжения художников, работавших над плакатом, а вместе с тем и период их наибольших успехов. В это время шла упорная работа над созданием героического образа. Чаще всего героическая тема воплощалась в образе бойца. Действие выбиралось такое, которое одновременно правдиво изображало реальность фронтовой жизни и метафорически передавало обобщающие политические идеи.



Ф. Антонов. Сын мой! Ты видишь долю мою... Плакат. 1942 год.

Несколько ярких решений принадлежало здесь В. Иванову. Наметившаяся в предвоенные годы склонность художника к изображению героев-борцов и героических эпизодов, к созданию обобщенных,типизированных образов помогла Иванову с началом войны быстро ориентироваться и найти нужный тон. В военных плакатах окончательно определились черты его зрелого стиля. В. Иванов много сделал для разработки в плакате убедительного образа советского бойца-гражданина. Его влекло мужественное, волевое начало в человеке; герои Иванова — сильные, храбрые люди, атлетически сложенные, с простыми, открытыми лицами. Иванов успешно разрабатывал композицию плаката, основанную на показе энергичного, решительного действия. Построение плакатного изображения определялось для него движением центральной фигуры. Поэтому ему удавалось в лучших листах добиваться впечатления собранности и цельности, подчиненности всех деталей главному. Выработался ряд характерных для дальнейшего творчества Иванова художественных приемов. Создавая реалистический образ, мастер исходил из пластически ясной объемной формы, которую трактовал укрупненно и целостно, добиваясь впечатления монументальности и обобщенности. Тому же служили четкий, несколько упрощенный, объединяющий все изображение контур и сдержанный колорит.

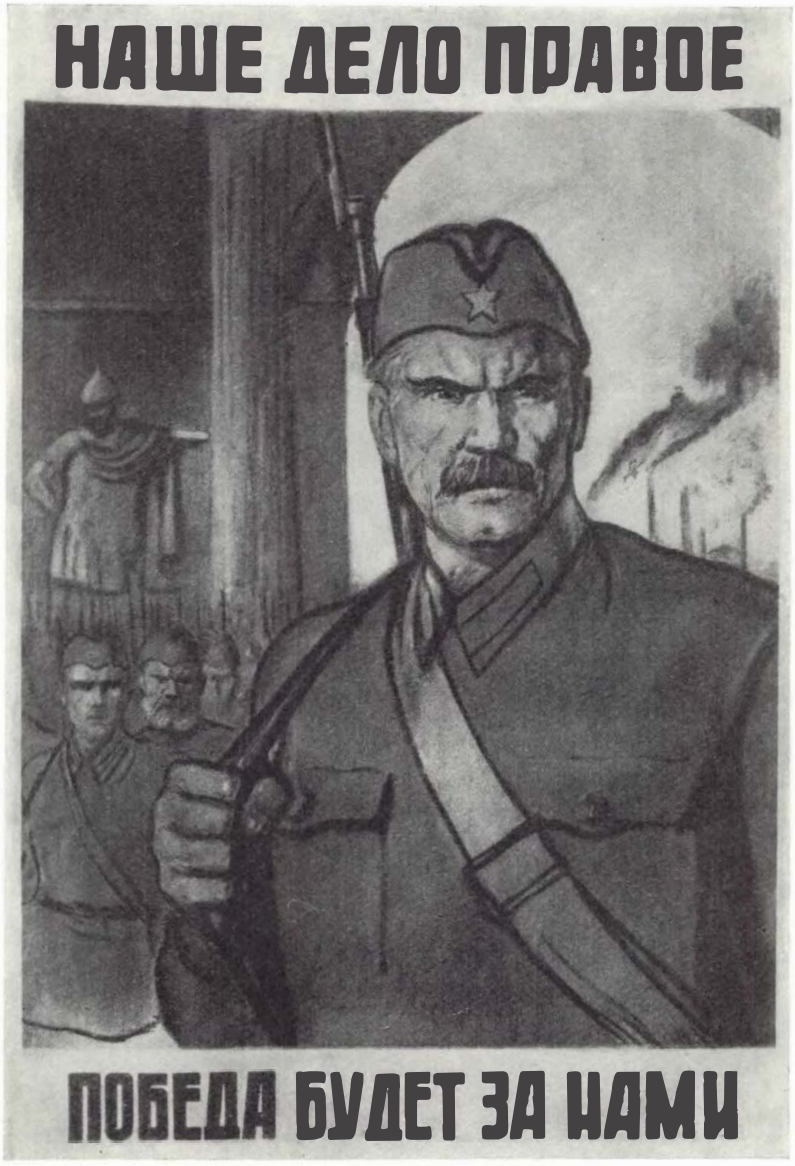
Одним из лучших образцов решения в плакате героической темы является лист В. Иванова «На запад!» (*стр. 35*), где художник представил молодого советского воина, который, с силой размахнувшись винтовкой, прикладом сбивает с дерева стрелу с надписью «На восток». Его исполненное твердой решимости движение подкрепляется суровым выражением лица, а слова «На запад», начертанные под изображением, раскрывают историческое содержание, составляющее главный смысл плаката. Иванов сумел убедительно решить этот лист. Фигура бойца, весь его мужественный образ приобрели характер монументальности. Это определяется прежде всего тем, что поза человека пронизана внутренней энергией; его фигура вылеплена крупными массами, обрисована точным, резким контуром. Все, что размещено позади бойца,— орудие, стреляющее в ту же сторону, куда направлено движение солдата, и группа советских истребителей, летящих на запад, усиливает впечатляющую силу главного действия.

В плакате «Вперед! На запад!» (*стр. 37*) художник создал сильный образ советского моряка. Этот лист отличается особенной выразительностью композиционного построения. Плоскость плаката по диагонали пересекает фигура матроса, представленная в энергичном, резком движении. Здесь хорошо использованы приемы условного языка плаката. Фоном служит полотнище морского флага СССР, на котором ярко выделяются очертания красной пятиконечной звезды и серпа и молота, расположенных непосредственно за фигурой рвущегося в бой моряка[1].

[1] Нельзя не упомянуть, что вследствие огромного размаха деятельности Иванова (вместе с «Окнами ТАСС» он выполнил в военные годы около ста плакатных листов), довольно большое число работ художника оказалось ниже его возможностей. В частности, это относится к серии плакатов, посвященной русским полководцам, начатой Ивановым в 1941 г. и продолженной в 1942 г. То же можно сказать о большинстве его плакатов этих лет на производственные темы.

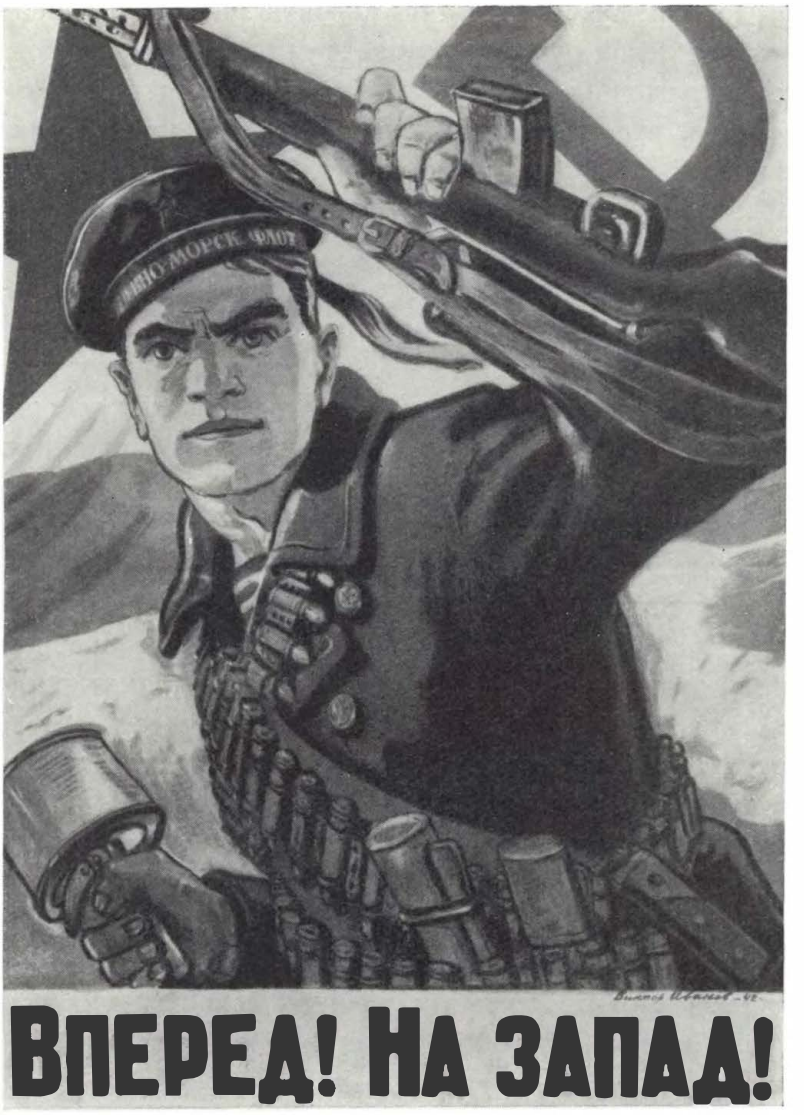
И. Тоидзе. Родина-мать зовет! Плакат. 1941 год.

В. Иванов. На запад! Плакат. 1943 год.



В. Серов. Наше дело правое, победа будет за нами! Плакат. 1941 год.

Следует назвать еще плакат Иванова «Пьем воду родного Днепра...» (1943 г.), где художник прибег к жанровой трактовке темы, с помощью которой передал идею непреодолимости наступательного движения Советской Армии и исторической неизбежности исхода войны. Будничная простота облика солдата и обыденность его действия сочетаются с ощущением значительности и внутренней силы образа. Большая роль отведена в этом листе цвету, одновременно скупому в желтоватых и сиреневых оттенках и напряженному в красноватых отблесках зарева, падающих на лицо, руки и шинель бойца.



В. Иванов. Вперед! На запад! Плакат. 1942 год.

Героической теме большое внимание уделил также А. Кокорекин, продуктивно работавший над плакатом во время войны (за этот период им было создано не менее 35 листов). Графический язык большинства плакатов Кокорекина более живописен, чем у Иванова. Художник обрисовывает предметы смягченными контурами, подчас используя переходы света и тени. Но в ряде случаев Кокорекин, как и в предвоенные годы, снова строит изображение на чисто декоративном принципе: плоскостно и условно трактует цвет и четко очерчивает предметы (см. удачные листы такого рода: «Свет в окне — помощь врагу!», 1941 г. и первомайский плакат 1945 г.).

Удачное решение темы найдено Кокорекиным в плакате 1942 года «За Родину!» (*стр. 39*). Художник внес в этот лист суровую патетику: раненый моряк, стоя на коленях и зажимая левой рукой рану на груди, правой бросает гранату. Весь облик воина, его напряженное лицо, полный отваги жест рождают представление о духовной силе. Все, что видно за фигурой моряка, как и в плакатах Иванова, дополняет центральный образ. Тело убитого товарища, взрытая земля, рвущийся в отдалении снаряд, несущиеся по небу разорванные облака подчеркивают драматизм происходящего [1].

Эмоциональная напряженность образа присуща также плакату Кокорекина «Когда бронебойщик стоит на пути, фашистскому танку никак не пройти!» (1943 г.). В этом произведении художник творчески использовал композиционное решение плаката Д. Моора эпохи гражданской войны «Ты записался добровольцем?». Почти вся поверхность листа занята фигурой солдата-бронебойщика, который одной рукой сжимает бронебойное ружье, другую, сжатую в кулак, гневно протягивает вперед, как бы преграждая путь врагу. Фигура трактована как символ непобедимости народа, отстаивающего правое дело.

В плакате Н. Жукова «Бей насмерть!» (*стр. 41*), посвященном боям на Волге, героическая тема решена просто и буднично, без элементов обобщающей символики. Тем не менее и этот лист не лишен своеобразной драматичности; художнику удалось передать выражение внутренней собранности и целенаправленности чувства, которые заставляют напрягаться мускулы лица стреляющего пулеметчика и придают железную силу пальцам его рук. Но Жукова можно упрекнуть в том, что он не сумел все включенные в изображение жизненные детали представить в достаточно лаконичном и суммированном виде. Благодаря этому плакат излишне приближается к станковому рисунку.

Художники, обращавшиеся в своих произведениях к героической теме, лишь в редких, единичных случаях вводили в плакаты изображение врага (примером такого рода может служить плакат В. Корецкого «Мстить!», 1943 г.). Иногда на плакатах можно было видеть фашистских солдат поверженными, убитыми, лежащими у ног советских бойцов («Русский народ никогда не будет стоять на коленях» И. Серебряного, 1942 г.; «Блокада Ленинграда прорвана!» В. Серова, 1943 г.). Однако чаще всего оценка и характеристика врага давалась не прямо, а через отношение к нему положительных героев, которое со всей яркостью воплощалось в их действиях, выражении лица и т. д.

Если в сатирическом плакате эпохи Великой Отечественной войны большую роль сыграли традиции раннего революционного плаката, то для художественного стиля плакатов трагедийных и героических оказался чрезвычайно важным опыт станковой и книжной графики 30-х годов. Следует отметить преемственную связь таких плакатов с достигшей перед самой войной значительного развития

[1] В основу сюжета плаката положено реальное событие: подвиг защитников Севастополя — младшего командира С. Ермоленко и моряков его отделения.

А. Кокорекин. За Родину! Плакат. 1942 год.

иллюстрацией на политические темы, в которой с особенной силой проявилось умение художников изображать напряженное действие и передавать драматическую ситуацию.

Не меньшее значение имели для плаката достижения книжных графиков в области крупнофигурных портретных иллюстраций, построенных на психологической характеристике литературных героев.

Основой плаката военного периода стало изображение именно такого рода фигур, которые носили типический и вместе с тем подчеркнуто индивидуализированный характер и давались в напряженном драматическом действии. Реальный, живой образ современника, который прежде плакатистам так редко удавалось органически включить в плакатное изображение, теперь естественно вошел в него, став основой его тематического решения.

Чаще всего плакатный лист решался следующим образом: почти вся его плоскость занята была крупной человеческой фигурой (иногда двумя-тремя фигурами), охарактеризованной почти портретно и подчиненной четко выраженному чувству. Это чувство изображалось активно, претворяясь в действие, которому сопутствовал выразительный жест, нередко принимавший драматический характер. Такой образ удавался художнику и оказывался соответствующим назначению плаката в тех случаях, когда заключенное в нем психологическое содержание передавалось обнаженно и остро, зрительно воплощаясь в четком и ясном движении фигуры. Только при этом условии изображение сохраняло плакатную броскость, получалось по-настоящему агитационным и доходчивым. Позади главной фигуры нередко размещались элементы реальной обстановки — пейзажа, поля боя и т. п. Здесь тоже приходилось выдерживать определенный такт. Единая пространственная протяженность и единый масштаб обоих планов, которые подчас применялись художниками, в ряде случаев ослабляли выразительность плаката, грозя превратить его в картину. Более впечатляющими оказывались те листы, в которых опускалась средняя пространственная зона и непосредственно за крупной фигурой первого плана размещались предметы заднего плана, представленные в резко уменьшенном масштабе. При таком построении основные носители агитационного смысла плаката, т. е. главная фигура и ее действие, нарочито выделялись и зрительно доминировали, становясь определяющей силой плакатного образа, а все остальное звучало лишь как своего рода дополнительный аккомпанемент.

Так же обстояло дело и с цветом. Подавляющее число плакатов военного периода строилось на сочетании немногих сдержанных оттенков, главным образом оливковых, желтых, коричневых, иногда с введением ударов красного. Эта цветовая гамма в ряде случаев оказывалась вполне уместной, так как подчеркивала общий тон образного строя плаката военных дней — сурового и напряженного. И здесь лучшими оказывались те решения, где колористическое построение основывалось на принципе условного соотношения цветов, когда промежуточные оттенки и нюансы сводились к минимуму, а доминировали строго отобранные и потому имевшие плакатную выразительность красочные пятна.

Н. Жуков. Бей насмерть! Плакат. 1942 год.

В наиболее слабых работах склонность плакатистов к ограничению непосредственными повседневными впечатлениями иногда приводила к тому, что плакат начинал приближаться к станковому рисунку или картине, утрачивая ряд присущих ему действенных качеств. Однако в лучших образцах плаката Великой Отечественной войны указанный художественный метод оправдал себя и не помешал плакату сохранить свою специфику.

В 1943 году в советский плакат проникли новые настроения, вызванные началом решительного перелома в ходе войны. Появились изображения, повествовавшие о фактах освобождения советскими войсками временно оккупированных районов. Звучала тема победы. В двух плакатах 1943 года: «Ты вернул нам жизнь!» В. Иванова и «Слава освободителям Украины!» Д. Шмаринова (*стр. 43*) получил отражение мотив радостной встречи советского бойца освобожденной от гитлеровского плена советской женщиной.

Следует отметить, что плакатисты с самого начала очень правдиво трактовали тему победы. Как правило, они передавали подобные сцены просто и глубоко, не допуская элементов внешней патетики и ложного пафоса. Художники не боялись изображать советских граждан освобожденных районов с печатью усталости на лицах. Убедительный образ создал в названном плакате Шмаринов, представив молодую украинскую женщину с худым, изможденным лицом, которая, закрыв глаза, в порыве сильного чувства прильнула к груди советского бойца. Правдиво изображались советские воины — усталые, запыленные, в будничном боевом одеянии; их суровые, гневные или радостные лица обрисовывались без всякой нарочитости — естественно и просто.

В 1944 году были созданы два плаката, в которых ярко воплотились настроения, царившие в Советской Армии в те исторические дни. Это были листы Л. Голованова — «Дойдем до Берлина!» (*стр.45*) и Д. Шмаринова — «Чехи, словаки, поляки! Красная Армия несет вам освобождение от фашистского ига!» (*стр. 47*).

Творческое лицо Голованова как плакатиста сложилось в годы войны[1]. Голованов чаще других мастеров вносил в героическую тему элементы жанрового повествования. В ряде случаев такой подход приносил ему удачу. Художник умел придать образам простых советских людей, которых он преимущественно изображал, черты задушевности, подчеркивал в их облике внутреннюю стойкость и чистоту. В его плакатах ясно заметны следы фронтовых впечатлений; можно легко отметить их прямую связь с теми зарисовками, которые он делал во время своих многократных командировок на фронт; это придает его работам оттенок особой свежести и непосредственности. Но иногда склонность Голованова к привлечению жанровых подробностей приводила к тому, что его плакаты теряли свою специфику и смотрелись как простые рисунки.

Названный выше лист Голованова — пример удачного использования в плакате жизненных впечатлений. Простой эпизод военных будней (художник изобразил здорового, жизнерадостного молодого солдата, переобувающегося перед долгой дорогой) использовался художником для отображения больших дел исторического масштаба. Голованов нашел меткое, остроумное сюжетное раскрытие темы. Он верно подобрал тип человека, сумел показать хитро-насмешливое выражение

[1] Голованов Леонид Федорович (род. в 1904 г.). С пятнадцати лет работал чертежником в Куйбышеве. С 1923 г. учился в Москве, в школе Д. Н. Кардовского. До войны работал над книжными иллюстрациями; как плакатист начал выступать с 1941 г. В 1943 г. вошел в состав Студии имени М. Б. Грекова.

Д. Шмаринов. Слава освободителям Украины! Плакат. 1943 год.

его лица, подчеркнуто выразительный жест. Художнику удалось воплотить в плакате своеобразную народную поэтизацию облика героя, выраженную в естественной, не осознанной им самим храбрости, широкой удали и прирожденном юморе.

Несмотря на то, что это изображение осталось почти бескрасочным, в нем сохранена необходимая для плаката наглядность. Крупная, рельефно вылепленная фигура, помещенная на первом плане, определяет собой композицию листа. Пейзаж в глубине (фронтовая дорога с советскими войсками, продвигающимися на запад мимо зданий немецкого провинциального городка) дан в резко уменьшенном масштабе.

Шмаринов использовал в своем плакате более приподнятую праздничную форму передачи чувств. Главная сила этого листа заключается в хорошо найденном образе бойца. Открытое мальчишеское лицо молоденького солдата, одухотворенное одновременно светлой радостью юности и торжеством победителя, несущего людям освобождение, явилось большой удачей художника. Уместной оказалась привнесенная Шмариновым в этот образ лирическая нотка. Общее ощущение жизнерадостности создается и раскраской плаката. Фигура вырисовывается на ярко-голубом фоне. По лицу солдата, шинели и красному знамени скользят легкие тени. Светлые волосы и голубые глаза усиливают впечатление чистоты и юности облика героя.

Не будучи плакатистом-профессионалом, Шмаринов создал в годы войны несколько сильных плакатов (всего им было выполнено до 15 листов). Его особенно привлекала разработка лирико-психологической темы. В ряде плакатов художнику удалось проникновенно и убедительно показать душевные переживания человека. В этом Шмаринову помог, несомненно, опыт художника-иллюстратора, приучивший его к изображению сложных психологических состояний и положений. Шмаринов решительнее других плакатистов использовал в плакате достижения станкового рисунка, вводил в него разнообразные красочные оттенки и игру светотени. Но благодаря тому, что он умел находить выразительные и яркие композиционные решения, выполненные им листы не утрачивали специфических свойств плакатного искусства.

К концу 1944 года ведущей темой плаката окончательно стала тема победы. Мотив приветствия советским воинам-победителям удачно разработал А. Кокорекин в плакате «Воину-победителю — всенародная любовь» (1944 г.). Он изобразил молодого фронтовика во всей походной амуниции, с винтовкой в правой руке и огромным букетом белых георгин — в левой. Живое лицо бойца озарено улыбкой, но в то же время на его чертах лежит печать трудного боевого пути. Сдержанные цвета плаката содействуют впечатлению строгой серьезности образа.

Несколько хороших плакатов посвятил теме победы Л. Голованов («Слава Красной Армии, отстоявшей завоевания Октября!», «Родина, встречай героев!», оба — 1945 г.). Ко дню победы над Японией были выпущены листы «Слава нашему великому народу, народу-победителю!» В. Иванова и «Слава Красной Армии — освободительнице!» Л. Голованова.

Л. Голованов. Дойдем до Берлина! Плакат. 1944 год.

Значительно слабее были плакаты, посвященные работе советских людей в тылу. Ряд плакатов с призывами лучше работать, быть бдительными, становиться донорами и т. п. выполнили в течение войны В. Иванов, Н. Ватолина, Н. Денисов, В. Говорков и другие. Среди них имелись отдельные удачи (например, лист Н. Ватолиной и Н. Денисова «Не болтай!», 1941 г.), однако в большинстве своем они были малоинтересными, сильнее сохранившими недостатки плакатного искусства довоенных лет. Более высоким качеством отличались те плакаты, которые теснее были связаны с темой войны. Здесь в первую очередь следует назвать плакаты 1944—1945 годв, призывающие к восстановлению городов и сел, освобожденных от оккупации. Этот мотив в 1944 году неоднократно развивали ленинградградские художники. Известность при лакат И. Серебряного «А ну-ка, взяли!» (*стр. 49*), в котором значительная, волнующая (а для ленинградцев особенно важная) тема была неожиданно и остроумно решена с оттенком лиризма и светлого юмора. Этой теме посвящен также плакат В. Серова «Мы отстояли Ленинград, мы восстановим его» (1944 г.). Из числа производственных плакатов, созданных в Ленинграде, можно отметить еще плакат А. Пахомова «Юноши и девушка города Ленина! Овладевайте техникой производства, показывайте образцы трудовой дисциплины, самоотверженно трудитесь на помощь фронту!».

Хороший лист, призывающий к восстановлению городов, создал в 1945 году В. Иванов («Отстроим на славу!»). Это был один из немногих плакатов на производственную тему, где художник сумел дать живой, правдивый человеческий образ. Неплохими были плакаты В. Корецкого, связанные с темой труда — «Не спасутся фашисты-гады от снарядов нашей бригады!» (1943—1944 гг.) и «Поработал на славу!»; *стр. 51*).

В течение 1944—1945 годов советский плакат претерпел некоторые изменения. Из него ушло большинство примкнувших к нему в начале войны художников других специальностей. Но одновременно в плакат влились новые силы в лице молодых графиков (в первую очередь участников Студии имени М. Б. Грекова), что отчасти укрепило кадры плакатистов. Тем не менее в это время несколько спало напряжение в работе над плакатом в целом; он до известной степени сравнялся по значению с другими видами изобразительного искусства.

Этот спад обнаружил те недостатки, которые не давали достаточно ощутимо себя знать в начальный период войны. Если эмоциональная напряженность, правдивость, стремление живейшим образом откликаться на самые острые и важные темы военных дней делали плакат самым популярным видом искусства, зачастую волновавшим зрителей содержанием художественного образа, а не его формальными качествами, то к концу военного периода эта внутренняя напряженность уже не всегда искупала недостатки средств художественного выражения.

В развитии плаката все больше давали себя знать внутренние противоречия. Прежде всего они наметились в фотоплакате. Стремление к документальности в передаче событий, послуживших сюжетной основой плаката, в отдельных случаях приводило к объективной констатации факта, лишенной творческого обобщения.

Д. Шмаринов. Чехи, словаки, поляки! Красная Армия несет вам освобождение от фашистского ига! Плакат. 1944—1945 годы.

На смену документальности и достоверности пришли натуралистические решения. В известное противоречие со спецификой плаката постепенно пришли и те навыки книжных иллюстраторов и живописцев-станковистов, которые на первых порах безусловно способствовали углублению и обогащению плакатного образа. Теперь же, вместо психологической напряженности, мастера книжной графики в отдельных случаях привносили в плакат повествовательность и иллюстративность, а живописцы-станковисты — ту подробность и чисто станковую специфику композиционных и колористических решений, которые вступили в противоречие с самой природой искусства плаката. Так в известной мере уже на исходе военных дней наметился тот кризис искусства плаката, который с такой остротой дал себя почувствовать во второй половине 40-х — начале 50-х годов.

Тем не менее ведущую роль плаката в 1942, 1943 и даже 1944 годах нельзя преуменьшать. Не только его общественно-политическая значимость и сила эмоционального воздействия, но и его художественные качества дают право говорить об этом периоде как времени особого подъема советского политического плаката.

Среди многих видов агитационного искусства эпохи Великой Отечественной войны важное место занимали «Окна ТАСС». 24 июня 1941 года в Союзе художников было созвано первое организационное собрание, на котором был избран коллектив, ставший в дальнейшем коллективом «Окон ТАСС» [1].

27 июля 1941 г. в 4 часа дня в Москве на Кузнецком мосту были вывешены первые «Окна ТАСС».

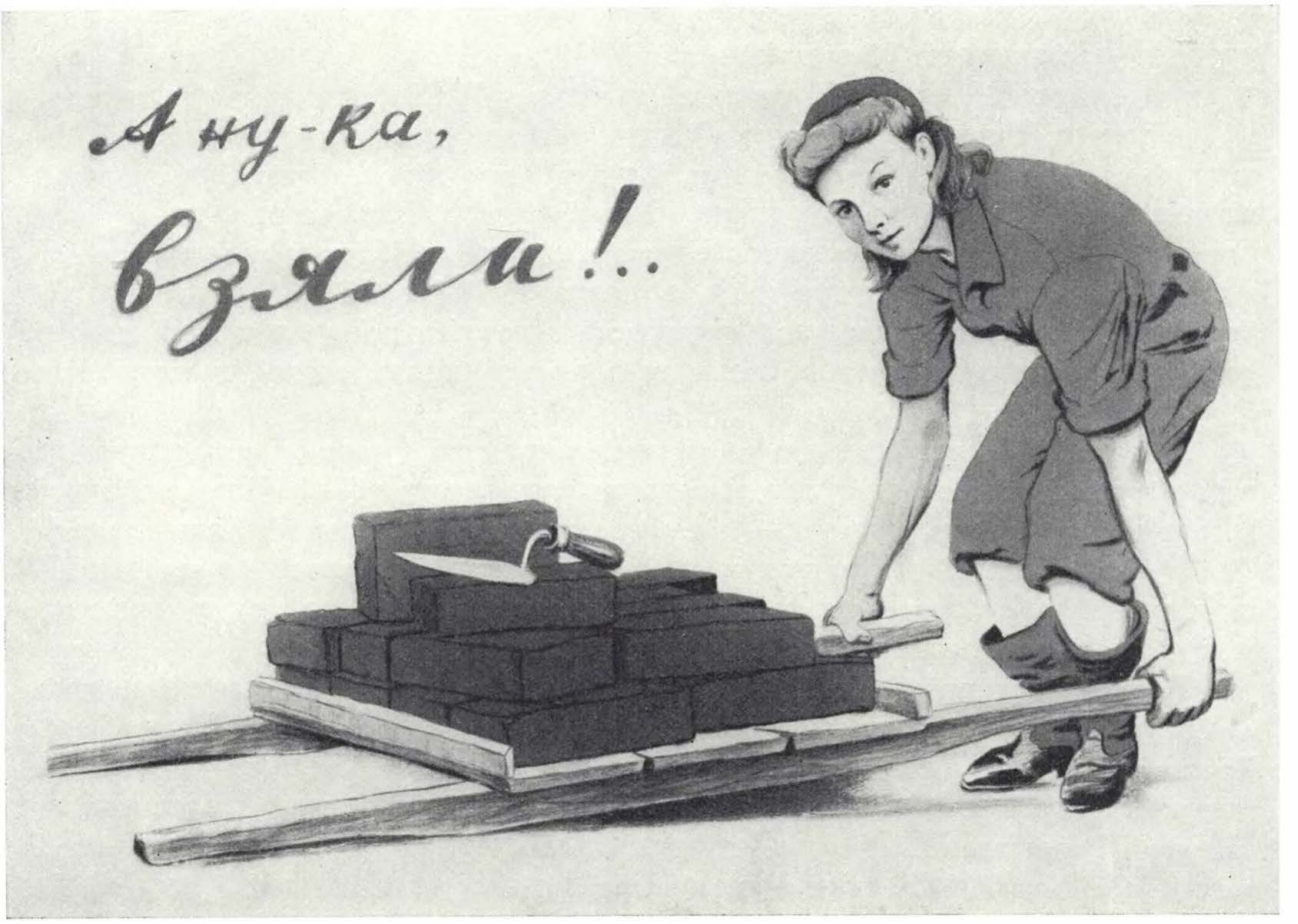
«Окна ТАСС», сохраняя и расширяя боевые традиции «Окон сатиры Роста», создававшиеся Маяковским, ставили своей задачей отображать героические дела бойцов Красной Армии и Флота, трудовые подвиги советского народа, меткой сатирой разоблачать фашистскую свору. Об «Окнах ТАСС» можно сказать словами Маяковского: «Это протокольная запись, переданная пятнами красок и звоном лозунгов. Это те плакаты, которые перед боем смотрели красноармейцы, идущие в атаку» [2].

Оценивая деятельность «Окон ТАСС», С. Маршак в 500-м «Окне» писал:

«Под этим окном не поют серенады,
На этом окне резеда не цвела.
За этим окном разрывались снаряды
И Армия наша на подвиги шла.
И в первом окне и в окне пятисотом
Горел наш огонь, призывая в поход,
За новые подвиги, к новым высотам,
За правое дело, на запад — вперед!».

[1] Из выступления Н. Денисовского на VII пленуме Оргкомитета Союза художников СССР. Стенограмма, стр. 71.

[2] В. В. Маяковский. Собр. соч., т. 12. М., 1959, стр. 153.



И. Серебряный. А ну-ка, взяли! Плакат. 1944 год.

Коллектив художников — творцов «Окон ТАСС» [1], работавший в содружестве с советскими писателями на протяжении всех военных лет, с честью выполнил возложенную на него задачу. В этом коллективе объединились и графики и живописцы и, если первые принесли своим творчеством четкость рисунка, ясность композиции и привычную «полиграфическую» организованпость полосы, то вторые способствовали большему богатству и живописности образов.

С первых дней было создано несколько бригад художпиков и поэтов. Основным костяком редакции являлись: Н. Денисовский, Н. Радлов, П. Соколов-Скаля, Кукрыниксы, П. Шухмин, Г. Савицкий, С. Костин, В. Горяев, В. Айвазян,

[1] Штатными художниками были: Н. Денисовский, П. Соколов-Скаля, В. Айвазян, П. Алякринский, К. Вялов, В. Иванов, Ф. Кондратьев, С. Костин, В. Милашевский, Д. Мельников, Г. Нисский, Н. Радлов, П. Шухмин, М. Соловьев, Кукрыниксы, В. Лебедев, Г. Савицкий, В. Соколов и др. Зав. редакцией — Н. Денисовский, зав. худож. частью — П. Соколов Скаля. В числе поэтов, много потрудившихся в «Окнах ТАСС», следует назвать Н. Адуева, Демьяна Бедного, О. Брика, А. Жарова, С. Кирсанова, В. Лебедева-Кумача, С. Маршака, М. Слободского.

Ф. Антонов, В. Лебедев, М. Черемных. Всего же за время войны в «Окнах ТАСС» приняли участие свыше 70 художников.

Филиалами Московской мастерской «Окон ТАСС» являлись мастерские в Куйбышеве, Ташкенте, Горьком. Самостоятельные мастерские возникли в Ленинграде, Свердловске, Иркутске, Чите, Владивостоке, Перми, Кирове, Мурманске, Казани, Пензе, Саратове, Воронеже, Омске, Фрунзе, Тбилиси и других городах Советского Союза. На отдельных заводах Москвы имелись подшефные мастерские «Окон ТАСС». Так, на электрозаводе «Динамо», «22-бис», № 34 и других имелись небольшие мастерские, пользовавшиеся консультацией центральной мастерской. Аналогичные мастерские возникли в ряде воинских частей, в тылу и на фронтах.

«Окно ТАСС» представляло собой лист оберточной бумаги с наклеенными на него рисунками и текстами, выполненными по трафарету в 3—4—5 красок (число красок иногда доводилось до 12—16). Тираж «Окон» достигал 1000 экземпляров. Они предназначались для витрин магазинов, но часто наклеивались прямо на стены и заборы, подобно печатным плакатам, иногда достигая в длину трех метров, иногда же не превышая размера обычного плакатного листа.

Работа редакции «Окон ТАСС» складывалась следующим образом: два раза в день (исключая экстренные случаи) из ТАСС поступали сводки Информбюро. Художественный руководитель и литературный редактор отбирали наиболее важные сообщения и решали, как будет подан этот материал в «Окно». Затем избранная тема передавалась авторам — художнику и писателю. Обычным сроком изготовления «Окна ТАСС» были одни сутки. Отдельные «Окна» для Москвы были изготовлены в течение 12 часов.

В начале войны (1941 г.) «Окна» выпускали по 15, 20 тем в месяц, а в дальнейшем выпускалось в месяц до 24 новых тем.

Для посылки на фронт редакция размножала «Окна» литографским способом (тираж до 20 000 экз.), в виде листовок небольшого формата, что давало возможность расклеивать их в блиндажах, раздавать бойцам, а также изготовляла диапозитивы на стекле и диафильмы тиражом 15 тыс. экз.[1]

Ряд «Окон» был заброшен партизанам и в тыл врага. Было приготовлено 35 комплектов «Окон» для выставок, организуемых Комитетом по делам искусств СССР. 5 комплектов были переданы для ВОКС, организовавшего выставки в Америке, Англии, Китае, Иране и Южно-Африканском Союзе.

Творческая работа художников «Окон ТАСС» получила широкий общественный резонанс. 9 октября 1941 года в ЦДКА было первое обсуждение «Окон».

[1] Тираж рассылался заказчикам, в числе которых были ПУР, Наркомвоенморфлот, НКПС, ВОКС и др. «Окна ТАСС» получили широкое распространение за рубежом. 100 экз. предназначалось для США, Латинской Америки, Швеции, Китая, Ирана и других государств. Ряд постоянных подписчиков имелся в Лондоне, Иоганнесбурге и других городах. (См. доклад П. Соколова-Скаля 28 августа 1942 г. Архив Правления Союза художников СССР, опись 2, Стенограммы обсуждений (1942—1944 гг.; «Окна ТАСС), стр. 3—8.

В. Корецкий. Поработал на славу! Плакат. 1944 год

Второе обсуждение было проведено 28 августа 1942 года в связи с выставкой «Окон», организованной в Государственном Историческом музее Комитетом по делам искусств. Этой выставке было посвящено заседание Оргкомитета Союза художников СССР.

От плаката обычного типа «Окна ТАСС» отличались большей гибкостью и многообразием. Специфика их была несколько иной, нежели печатного плаката. Они были теснее связаны с каждодневным ходом событий, в меньшей степени ставили задачу обобщенной оценки больших исторических тем. Они давали более дробное, частное, связанное с текущими моментами жизни, освещение происходящего. Основным качеством изображений «Окон ТАСС» являлась подчеркнутая наглядность, которой художники добивались самыми разными путями. Здесь имелись широчайшие возможности для применения личной инициативы отдельных мастеров. М. И. Калинин сказал во время беседы с плакатистами в конце 1942 года: «Выбор темы плаката во многом зависит от характера самого художника: один любит героику, находит ее и изображает, другому более свойственна сатира и он работает в этой области. Незачем ставить вопрос — то или другое, героика или сатира? Мне кажется, надо использовать все, что поддается плакатному изображению, в том духе, который наиболее свойствен тому или иному художнику, и даже теми средствами, которые ему предпочтительнее: карандашом, маслом, акварелью и т. д. Нужно все использовать, и не следует ставить какие-нибудь искусственные ограничения. Все должно быть пущено в ход, ведь плакат — искусство массовое, с ним художники идут в народ» [1].

Именно так и осуществлялась работа над «Окнами ТАСС». Использовалось все, что только было возможно,— избирались все сюжеты, которые имели значение для данного момента, применялись всевозможные изобразительные приемы и жанры графического искусства: карикатура, лубок, рисованный рассказ в картинках, лаконично декларативное или символическое плакатное изображение, обстоятельный рисунок с развернутым действием и бытовой обстановкой — все находило место на листах «Окон».

Выпускалось большое количество «Окон ТАСС», призывавших советских воинов к подвигу, передававших высокие чувства патриотизма, любви к Родине. Во множестве изображений прославлялся героизм определенных воинских частей или отдельных бойцов, партизан или просто советских граждан. Некоторые листы призывали советских людей к трудовым подвигам, к бдительности. Не менее половины всех «Окон» были сатирическими, остро бичующими. Наряду с газетной карикатурой они разоблачали врага, разили его беспощадным сарказмом.

Обычно каждое изображение задумывалось как одно целое с текстом. Рисунок и слово жили общей жизнью; так совокупно и воспринимались они зрителем.

[1] М. И. Калинин. «Об искусстве плаката».— «Литература и искусство», 1 января 1943 г.

Кукрыниксы. Превращение «фрицев». «Окно ТАСС», № 640. 1943 год.

По художественному уровню отдельные номера «Окон ТАСС» были очень разными. Одни отличались цельностью образного содержания и графического выражения и продуманной тщательностью выполнения. Эти листы были сделаны во всю творческую силу и со всем чувством ответственности. Именно они вошли в историю советского искусства и остались в ней как ценная память о деятельности художников-патриотов. Многие другие «Окна» благодаря своим злободневным сюжетам выполняли важную роль в момент выхода в свет. Но их художественное значение было невелико, и они не могли претендовать на длительную жизнь в последующее время.

Качество отдельных листов «Окон» в некоторой степени зависело от того, насколько их рисунок укладывался в рамки трафарета, который применялся при размножении «Окон». Как правило, лучше всего удавались изображения, по своей

природе обладавшие долей условности, в первую очередь — карикатуры. Хуже получались «живописные» картинки с обстановкой, пейзажем и повествовательным разворотом действия. Даже увеличение числа трафаретов, с помощью которых наносились краски, не могли сделать такие рисунки художественно полноценными. Подобного рода изображения обладали еще одним существенным недостатком (в некоторой степени противореча специфике «Окон ТАСС») — они требовали от зрителей длительного и подробного рассматривания.

По этим ли или другим причинам, только наибольшим художественным весом отличались чаще всего «Окна ТАСС» сатирического характера.

Многие из самых сильных листов «Окон ТАСС» принадлежали Кукрыниксам, обычно работавшим в содружестве с С. Маршаком, чеканные тексты которого нашли себе здесь блестящее применение. Рисунки Кукрыниксов в «Окнах ТАСС» нередко были весьма схожи с их же газетными карикатурами. Они могли служить образцом лаконизма и обобщающей силы, заключенной в метких сатирических образах. Во многих рисунках это впечатление еще дополнялось строгой, красивой раскраской. Таково, например, «Окно» № 640 — «Превращение „фрицев“», где художники нашли очень выразительную и вместе с тем абсолютно точную изобразительную метафору: шеренги посылаемых Гитлером на смерть фашистских солдат превращаются в могильные кресты (*стр. 53*). Художники поместили в «Окнах ТАСС» целую серию ярких изображений, направленных против Гитлера, Геббельса, Муссолини, Лаваля и т. д. Такими были листы № 265 — «Брехомет», № 633 — «Быть по сему!», № 899 — «На приеме у бесноватого главнокомандующего» (*стр. 55*), № 546 — «Подлую тварь на фонарь!» и ряд других.

В нескольких листах Кукрыниксы давали гневную характеристику звериной идеологии фашизма, разворачивая перед глазами зрителей следующие друг за другом на одном листе ряды условных и упрощенных, выразительных рисунков, демонстрирующих «жизнь и деятельность» фашистских выродков (№ 124 — «Сверхскотство», № 177 — «Аттестат зверости», № 434 — «Нежный папаша»). Ряд изображений посвятили они разоблачению зверств фашистских войск на советской земле и возмездию со стороны Советской Армии (№ 428 — «Смерть за смерть»; «Близится расплата» — 15/I 1942 г. и др.).

Наряду с Кукрыниксами над сатирическими «Окнами ТАСС» много работали М. Черемных, Н. Радлов, А. Радаков, В. Горяев, В. Лебедев и другие. Черемных, Радлов и Радаков особенно часто обращались к показу последовательно развивающегося действия в сериях сатирических картинок, продолжающих друг друга. Черемных подчас пытался возродить при этом изобразительные приемы «Окон сатиры Роста», одним из ведущих мастеров которых он в свое время являлся. Об этом свидетельствует хотя бы «Окно ТАСС» № 5 — «Чего Гитлер хочет и что он получит». В других случаях художник давал цельное гротескное изображение во весь лист, близкое к лубку (№ 952 — «Дело было на Днепре» и др.). Н. Радлов в нарочито упрощенных (почти до схематизма) карикатурах передавал целые истории, показывая и разоблачая страшные деяния фашизма. Некоторые из его

В. Лебедев. Ослы на Геббельса похожи...
«Окно ТАСС», № 645. 1943 год.

плакатов тех лет выделялись особенной тонкостью колорита. А. Радаков выполнил большое число рисунков, отличавшихся выразительностью и острым гротеском, направленных против главарей фашизма и высмеивающих провалы их преступных замыслов.

Ряд хороших сатирических изображений сделан был для «Окон ТАСС» В. Горяевым (иногда совместно с Л. Сойфертисом). Некоторые листы Горяева посвящались излюбленной теме художника — борьбе народов за свободу и независимость. Из них выделяется лист № 155, изображающий благородную фигуру женщины, символизирующей Францию, которую маленький уродец — Петэн — стягивает веревкой.

Из работ В. Лебедева можно отметить остроумный лист № 645 — «Ослы на Геббельса похожи,— они орут одно и то же» (*цветная вклейка*).

Большое число «Окон ТАСС» создал П. Соколов-Скаля. Тематика их и образное решение отличались разнообразием, художественное же, качество было очень неровным. Наряду с неплохими, выразительными рисунками Соколов-Скаля выпустил множество листов с небрежно нарисованными, слабыми изображениями.

Кукрыниксы. На приеме у бесноватого главнокомандующего. «Окно ТАСС», № 899. 1944 год. (Авторское повторение. Гуашь, тушь, акварель. 1944 год).

Гос. Третьяковская галлерея.

К лучшим его работам принадлежит лист, изображающий памятник Пушкина в Москве, мимо которого строем проходят отправляющиеся на фронт воинские части («России двинулись сыны...», № 444), а также исполненное им юбилейное «Пятисотое окно» (*стр. 56*).

Активным участником «Окон ТАСС» являлся живописец Г. Савицкий. Ему принадлежала серия листов с батальными сценами — боями, кавалерийскими схватками (№ 561 — «Руби, дави гадину!», № 632 — «За отчизну драться до конца...» и др.), иногда переданными вполне реалистически, а иногда с оттенком лубочной условности.

Много работал также П. Шухмин. Как и другие живописцы, он нередко передавал разнообразные героические сюжеты в виде повествовательного рассказа, воплощенного в ряде эпизодов. Делал он и сатирические рисунки.

П. Соколов-Скаля. Пятисотое окно. «Окно ТАСС», № 500. 1942 год.

Из числа профессионалов-плакатистов наиболее деятельное участие в «Окнах» принимал В. Иванов, создавший ряд хороших листов на героические темы, выдержанных в стиле его собственных печатных плакатов.

За время своего существования искусство «Окон ТАСС» пережило определенную эволюцию. Тематика с ходом войны постепенно становилась все более широкой и разнообразной, работа художника делалась оперативней, номера выпускались быстрее, листы увеличивались в размере, выполнялись большим числом красок. Что же касается самого существа художественного образа, то искания авторов шли в направлении предельной остроты текста, слияния его с зрительным образом. В лучших из «Окон» изобразительные средства достигали подлинного лаконизма и вместе с тем монументальности.

Совершенно особое место в плакатном искусстве эпохи Великой Отечественной войны занимали уже упоминавшиеся выше серийные плакаты, а среди них ленинградский «Боевой карандаш», обладавший своим специфическим художественным стилем.

От других видов плаката его прежде всего отличало явно выраженное в нем ощущение близости к фронту; да он и предназначался в первую очередь именно для фронтовой обстановки. Об этом свидетельствовал небольшой формат его листов, делавший его чем-то средним между плакатом и листовкой. В противоположность «Окнам ТАСС», «Боевой карандаш» был рассчитан не столько на улицу, сколько на землянки, кубрики, блиндажи, бомбоубежища.

В связи с «Боевым карандашом» следует отметить работу ленинградских плакатистов во время войны. Она отличалась особенной активностью. Множество созданных их руками плакатов посылалось на фронт. В Ленинграде разрабатывалось более, чем где-либо, разных видов плакатного искусства, которые по духу весьма схожи с фронтовыми изданиями. Так, в издании Политуправления Военно-Морского Флота в Кронштадте под руководством С. Боима бригадой фронтовых художников выпускались плакаты с упрощенными, выразительными и темперамент-

Н. Муратов. О крысе голодной и силе народной. «Боевой карандаш», № 21, 1941 год.

ными изображениями на злободневные темы общеполитической и фронтовой жизни; фотографии с этих плакатов во множестве рассылались по кораблям. Лучшими среди них следует назвать листы С. Боима «Убийственная погода», «Досрочным окончанием ремонта...» и другие. Много работал в этой бригаде гравер М. Маркеев, резавший плакаты на линолеуме. Эти своеобразные линогравюры раскрашивались от руки. Тираж их не превышал 100—110 экземпляров.

В Ленинграде выпускалась серия плакатов «Балтийский прожектор», того же типа (художники С. Боим, Ю. Непринцев, Б. Пророков), но значительно более совершенная по выполнению.

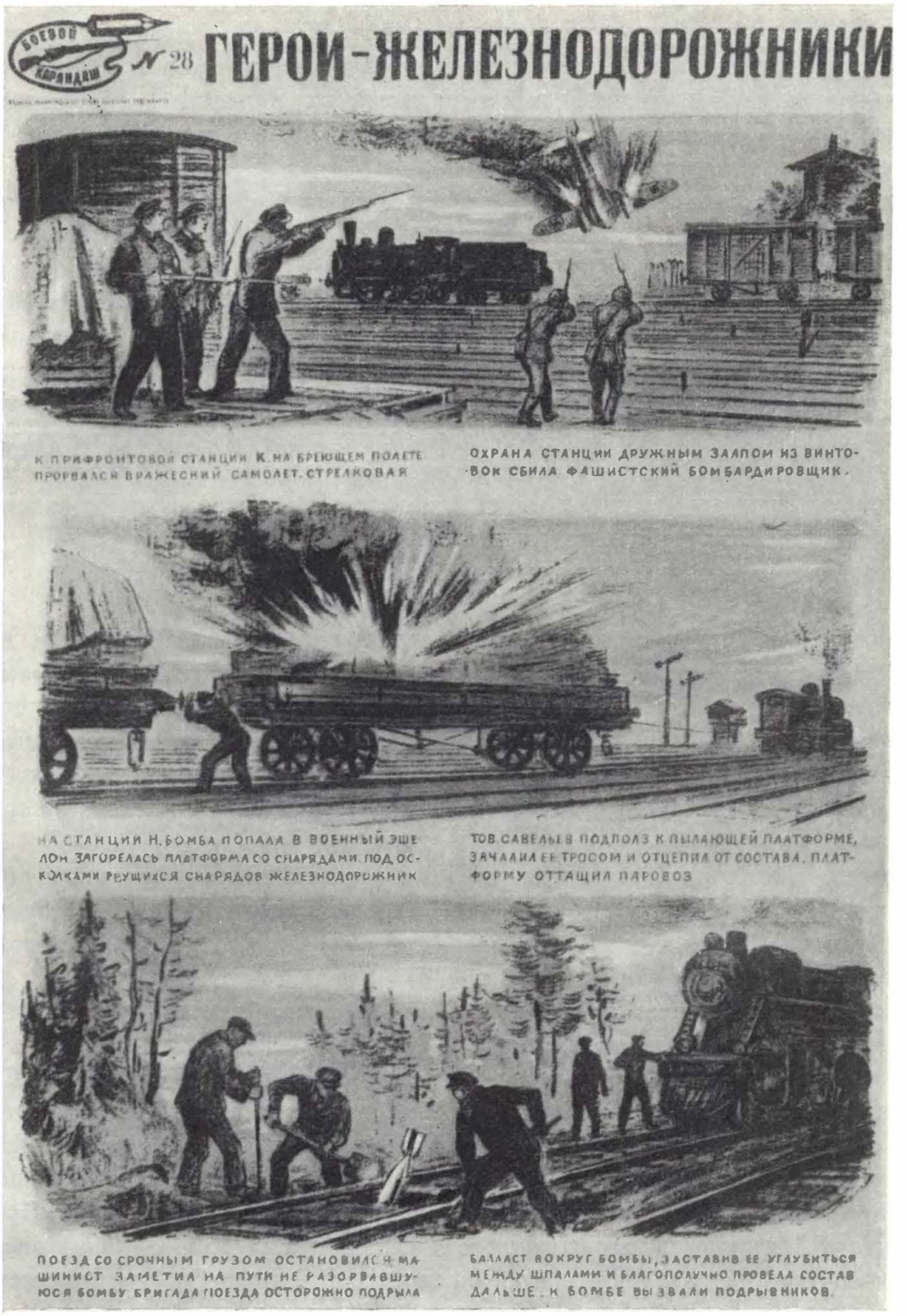
Неизмеримо более крупным художественным явлением тех дней был «Боевой карандаш». Возник он (из стенгазеты Ленинградского союза советских художников, носившей название «Карандаш») во время войны с Финляндией. Жизнь его возобновилась на второй день Великой Отечественной войны и продолжалась вплоть до 1945 года. За это время было выпущено 102 номера «Боевого карандаша». Тираж отдельных листов колебался от трех до пятнадцати тысяч экземпляров.

Первыми создателями «Боевого карандаша» и наиболее постоянными его участниками были графики И. Астапов, В. Курдов, Н. Муратов, Ю. Петров; активное участие принимали также Н. Холодов, Н. Быльев, В. Тамби, В. Гальба, В. Кобелев. Эпизодически работали в нем еще многие художники, как графики так и живописцы: В. Серов, Н. Тырса, Г. Верейский, В. Николаев, И. Ец (погибший вскоре на Ленинградском фронте) и другие. В тесном содружестве с художниками выступала группа ленинградских поэтов (В. Саянов, А. Прокофьев, Н. Тихонов, Б. Тимофеев и др.).

Плакаты выполнялись литографским способом в 4—5 красок; художники работали прямо на камнях (литографские оттиски первых шести номеров были раскрашены от руки).

В «Боевом карандаше» разрабатывались в общем те же темы, что и в «Окнах ТАСС». Но трактовались они несколько иначе, как бы в более камерном плане, применительно к местным ленинградским условиям жизни и определенным, происходившим на глазах у художников событиям. Облик листов «Боевого карандаша» получался совершенно иным. «Боевой карандаш» сочетал в своих изображениях элементы агитационной заостренности и зрительной наглядности плаката с чертами станковости, выражавшимися в большей усложненности и сюжетной разработанности образных решений, в тенденции к нюансированию композиционных построений, которые требовали пристального, детального рассмотрения. Литографская техника давала возможность художникам разнообразить графические приемы; индивидуальные творческие особенности отдельных мастеров обозначались здесь определеннее. Обостренная эмоциональность в передаче чувств, а также связь с повседневным ходом военной жизни в первую очередь сближали «Боевой карандаш» с фронтовыми листовками, придавая ему оттенок особой искренности и непосредственности. Художественный уровень «Боевого карандаша» был ровным и в целом высоким. Почти все его листы выполнялись любовно и тщательно. В этом сказалась особая внутренняя подтянутость ленинградских мастеров в дни войны и их повышенная требовательность к себе. Даже нарочито упрощенные, полулубочные карикатуры, часто находившие себе место на листах «Боевого карандаша», обычно оказывались строго продуманными в своих композиционных построениях и точными в рисунке.

Большое число наглядных и метких карикатур, носивших остро гротескный характер, сделал для «Боевого карандаша» Н. Муратов (№ 15 — «Боевое меню врагу к каждому дню», № 21 — «О крысе голодной и силе народной», *стр. 57*;



Н. Былье в и Г. Верейский. Герои-железнодорожники. «Боевой карандаш», № 28, 1941 год.

№ 39 — «О хвостах и крестах...» и другие). Весьма типичен лист «О крысе голодной...». Он имеет характер упрощенного лубка. Четкий, доходчивый рисунок выполнен желтым, черным и красным цветами. Действие представлено в трех следующих друг за другом лаконичных и выразительных картинках, изображающих отвратительную злобную крысу, которая, вознамерившись похитить колос, наткнулась на острие штыков.

Ряд сатирических листов этого же типа создали совместно И. Астапов и В. Курдов.

Из числа их работ можно выделить лист № 66 «Русский немцу задал перцу». Три рисунка, составляющие плакат, последовательно рождаются из трех лаконичных слов: окружение, предложение и уничтожение; в первом случае красная веревочная петля затягивает фашистскую армию и ее искрошенную военную технику; во втором — представлен Гитлер, в ужасе отшатывающийся от советского ультиматума; наконец, в третьем — мощный взрыв советских снарядов вскидывает па воздух фашистские танки, орудия и прочее. Иногда одно выразительное сатирическое изображение занимает всю плоскость листа. Примером прекрасно построенного рисунка такого рода может служить лист В. Курдова «Сели» (№ 40), представляющий огромные вилы, на зубьях которых повисли два фашистских парашютиста.

Некоторые лучшие экземпляры «Боевого карандаша» представляли собой ряды сделанных свободным, легким штрихом рисунков с широким разворотом действия, представленного на фоне пейзажа. Таков был лист № 2 И. Астапова и Ю. Петрова «Мы им напомним», в котором трактовалась тема истории изгнания немецкой армии с русской земли, начиная с времен Александра Невского и до наших дней. Это был красивый, не без изящества, черный рисунок, слегка подцвеченный красным.

В этом же стиле нередко выдерживались рисунки на тему подвигов определенных воинских подразделений, партизан, железнодорожников и т. д. (например тонкий рисунок Н. Быльева и Г. Верейского «Герои-железнодорожники», лист № 28, *стр. 59*).

Выделялись некоторые листы «Боевого карандаша», сделанные по типу станковых эстампов. Художники Ю. Петров и В. Тамби исполнили красивый по сочетанию черного, голубого, серого и розового цветов рисунок, представлявший двух советских моряков на борту корабля, которые из зенитных орудий сбивают вражеские самолеты (№ 6 — «Не будут крылья черные над Родиной летать»). Н. Тырсе в листе «Тревога» (№ 56; *стр. 61*) удалось прекрасно передать напряженное настроение ленинградской ночи во время налета фашистских самолетов. Пустынная площадь Декабристов, окруженная молчаливыми, строгими зданиями дворцов, грузовик со стреляющими зенитками, скрещивающиеся в небе лучи прожекторов и камнем падающий вниз сбитый фашистский самолет — все это передано художником проникновенно и правдиво. Колорит, построенный на синевато-серых оттенках с отблесками розового, подчеркивает тревожность настроения.

Н. Тырса. Тревога. «Боевой карандаш», № 56. 1942—1943 годы.

Острый по своему содержанию, чутко откликавшийся на задачи дня «Боевой карандаш» много способствовал укреплению боевого духа ленинградцев в тяжелые дни блокады. Однако этим не исчерпывается его значение, более, чем многие другие произведения политической графики тех дней, он вынес испытание временем. Он волновал зрителей не только в дни войны; впечатление многих из его листов неотразимо и сегодня.

В истории политической графики военных дней он занял особое место и в силу оригинальности своего художественного языка, представлявшего своеобразный синтез плаката и собственно станковой графики.

ЖУРНАЛЬНАЯ И ГАЗЕТНАЯ ГРАФИКА

Н. М. Чегодаева

Подобно плакату советская журнальная и газетная графика с первых же дней Великой Отечественной войны выполняла важнейшую политическую миссию, способствуя мобилизации всех духовных сил нашего народа на тяжелую борьбу со злейшим врагом. Чувство большой и серьезной ответственности за всенародное дело, ясное понимание патриотического долга перед оказавшейся в опасности Родиной, стали главными творческими стимулами, определив необычайную публицистическую страстность, зрелость политической мысли и художественную силу множества газетных и журнальных рисунков.

В журнальной и газетной графике военных лет были различные жанры, но среди них совершенно явно доминировала политическая сатира. Именно работы сатирического характера определяли собою в годы войны основные черты и особенности этой области графического искусства.

Пользуясь средствами карикатуры — гибкой и оперативной формы графики, советские художники постоянно держали врага под сатирическим обстрелом, быстро реагировали на все то, что происходило на фронте и в лагере фашистов. «С чистой совестью могут советские сатирики перелистать военные комплекты газет и журналов,— справедливо пишет один из активнейших деятелей сатирической графики военного времени Б. Ефимов.— Их карикатуры отразили почти все важнейшие события и эпизоды великой борьбы, сопровождая их сатирическими комментариями, почерпнутыми в настроениях и чувствах советских людей» [1].

Залогом успеха политической графики военных лет явились все те ее замечательные качества, которые она выработала в предшествовавшие периоды своего развития. К началу войны она пришла как искусство, обладающее сложившимися художественными и боевыми традициями, своим особым отработанным

[1] Бор. Ефимов. Работа, воспоминания, встречи. М., 1963, стр. 70.

художественным языком, испытанными средствами выражения. Важное значение имел опыт, накопленный в 30-е годы нашими карикатуристами в области политической сатиры. Разоблачая лицемерную политику империалистических держав, гневно обличая фашизм с его человеконенавистнической идеологией и кровавыми делами, советские сатирики в процессе этой борьбы все глубже овладевали умением быстро ориентироваться в сложнейших международных событиях, давать им ясную, не знающую никаких компромиссов политическую оценку, находить средства изобразительной публицистики, позволявшие с максимальной простотой и наглядностью воплощать свой замысел [1]. В тревожные предвоенные годы мастера советского политического рисунка, выражая чувства всего нашего народа, предупреждали мир о грозящей ему опасности, призывали к бдительности.

Все это обеспечило возможность газетной и журнальной графике сразу, буквально с первых часов войны вступить в строй. В эти трудные дни советским графикам-сатирикам не пришлось колебаться или переживать начальную стадию творческих исканий. Они сразу единым фронтом приступили к выполнению своего благородного дела!

С особенной силой проявилось тогда чувство единения художников, основанное на глубокой общности патриотических мыслей и настроений. Началась в полном смысле этого слова коллективная работа над образным содержанием сатиры, над ее тематикой, стилем, типажем. Удачные находки мгновенно распространялись, переходили из рук в руки; впоследствии не всегда можно было даже установить, кто из художников первоначально явился автором той или иной из них.

Первое, что бросается в глаза при изучении советской сатиры 1941—1945 годов, это страстная убежденность ее создателей в правоте и величии того всенародного дела, которое они отстаивали и за которое они боролись своим оружием. Беспощадно высмеивая и обличая фашистских захватчиков, карикатуристы подчеркивали их нравственное убожество, их звериную мораль. Это было лишь средством для того, чтобы обнажить отвратительную социальную сущность фашизма, самим ходом истории обреченного на гибель. Именно в этой общественной и политической оценке врага сказывалась реалистическая природа советской военной сатиры, ее подлинный гуманизм и народность.

Высоким достоинством карикатуры тех лет была ее жизненная правдивость. Искусство, основным приемом которого является гротескное преувеличение черт реальной действительности, умело самые эти отступления от бытового правдоподобия заставить служить задаче создания реалистического художественного образа. Все те средства, которыми располагает карикатура, были полностью использованы для передачи точной, справедливой оценки реально происходивших событий. Высокий общественный и моральный принцип оценки исторических явлений всецело определил собою ярко интеллектуальный и социально направленный смысл главного оружия карикатуры — смеха.

[1] Подробнее об этом см. в XII томе «Истории русского искусства».

В отдельных своих произведениях сатирики сумели подняться до больших исторических обобщений. Это удавалось тогда, когда карикатура очищалась от всего случайного и второстепенного, когда все ее элементы совместно выражали одну, точно выверенную и отточенную политическую мысль, когда за образом конкретной, определенной личности выступали типические качества, дающие материал для далеко идущих выводов.

Безгранично возросшее в условиях войны чувство ответственности заставило художников с особой тщательностью взвешивать и выверять положенную в основу каждого изображения идею. Это же заставило их искать наиболее простые, наглядные и доходчивые формы ее образного раскрытия. Здесь немалую роль сыграла образовавшаяся уже в самые первые дни войны теснейшая родственная связь художников-сатириков с действующей армией. На фронте проверка творчества художников происходила повседневно самым доброжелательным и в то же время самым взыскательным зрителем. Человек, поминутно рисковавший своей жизнью на передовых позициях или героически, не щадя сил работавший для фронта в тылу, оказался тем ценителем, который был способен изо дня в день помогать художнику, направляя его творчество на верный путь.

Сатирическое искусство во время войны стихийно возникало всюду, где это только было возможным. Не говоря уже о том, что к сатире приобщился целый ряд художников — специалистов в других отраслях искусства (живописцев, книжных графиков, графиков-станковистов и т. д.), в этой области успешно работало множество самоучек и любителей, частично даже оставшихся безыменными. Создался сатирический фольклор, который зачастую неразрывно переплетался с профессиональным искусством.

Сатирическое искусство обладало в дни войны величайшим разнообразием видов и форм. Сатирический плакат, листовка, журнальная карикатура, бесчисленные приложения к газетам и уголки юмора в журналах, газетах и стенгазетах, рисунки, сделанные на упаковке солдатской махорки и пищеконцентратов,— весь этот материал был поистине необъятен.

Говоря о сатирической графике периода Великой Отечественной войны, в первую очередь следует сказать о сложившемся в это время особом виде сатиры, ранее не существовавшем и исчезнувшем с ликвидацией фронта,— о фронтовой сатире.

На фронте сатира играла совершенно особую роль. Она явилась одной из эффективных форм политической работы фронтовых политуправлений и войсковых партийных организаций. Она была теснейшим образом связана со всей жизнью Советской Армии, жила с бойцами в землянках и блиндажах, в штабах и санбатах, выполняла самые разнообразные агитационно-политические задачи. Фронтовая сатира говорила о насущных интересах фронтовиков, об отдельных героях и героических эпизодах. В суровые дни войны карикатура наряду с шуткой, песней, метким сатирическим словом поддерживала боевой дух и бодрость в советских бойцах, укрепляла в них веру в победу. Остро и весело высмеивая врага, она

умела также переводить на язык народного юмора большие события мирового масштаба.

Фронтовая сатира, создававшаяся совместно руками художников-профессионалов и любителей, обладала своим собственным стилем. Ее произведения, включавшие в себя в большой степени элементы фронтового фольклора, по своему общему характеру приближались к лубку. Им присущи были простота, наглядность и непринужденность. Содержание их всегда преследовало конкретные жизненные цели и служило конкретным делам; рассказывалось о вполне определенных людях, назывались их имена, оценивались их дела. Язвительно высмеивая врага, мастера фронтовой сатиры то и дело изображали прямо с натуры попадавших на их глазах в плен, убитых, бегущих или мародерствующих гитлеровцев. Самым ярким качеством этого искусства, рождавшегося среди тягот и лишений фронтовой солдатской жизни, был оптимизм. Оно было чрезвычайно бодрым и веселым и в то же время беспощадно, непреклонно гневным. Его насмешка не боялась грубоватости и соленой солдатской остроты, называющей вещи своими именами и подчас использующей приемы сатиры, недозволенные в «большом» искусстве центральной газеты или общесоюзного журнала. Тут было не до церемоний, люди все были свои, и некогда было выдумывать образные метафоры или иносказательные сравнения. Рисунки имели специфический внешний вид. Условия, в которых они создавались, определяли их упрощенный характер. Преобладали быстрые, непритязательные изображения, выполненные либо одним черным контуром, либо в 2—3 цвета. Их можно было видеть на многих сотнях агитационных листовок, обращенных к нашим воинам или же предназначенных для врага, а также во всех периодических фронтовых изданиях, вплоть до стенгазет. Как во всяком фольклорном искусстве, здесь весьма важное значение имело соединение остроумного изображения со словом. Это меткое, остроумное, непринужденное слово, гневное, саркастическое и веселое, было столь же гибким, живым и непосредственным, как и сопутствовавший ему рисунок. Оно жило с ним вместе и совместно с ним било в одну цель. Создавалось оно тоже то профессионалом-поэтом, то любителем — бойцом или офицером.

Множество художников, работавших над политической сатирой, выехало в те дни на фронт. Это были не только профессиональные карикатуристы и даже не только графики, но нередко и живописцы. Обычно при каждой фронтовой газете работали один-два художника, изо дня в день помещавшие на ее страницах политические карикатуры и создававшие листовки [1].

[1] Так, в газете «Красный Черноморец» сотрудничал художник Л. Сойфертис, в газете «Красный Гангут», издававшейся в первое полугодие войны в глубоком тылу противника, на полуострове Ханко,— Б. Пророков. При газете «За победу» издавался листок «Истребилка» (художник Розенберг), при краснофлотской газете — сатирическое приложение «На штык» (художник М. Вейсброд), при газете «Разгромим врага» — приложение «Берем на мушку» (художник Евгений Коган), при газете «Боевой натиск» — сатирическое приложение «Запал» (художник В. Клюжев). Политуправление Карельского фронта выпускало сатирический листок «Сквозняк» (художник А. Короткин). Множество листовок выпускали Политуправления Балтийского, Черного и Северного флотов; на Балтике работали художники Б. Пророков, С. Боим, Ю. Непринцев, в Северном

Фронтовые листовки содержали обращения к партизанам, к жителям захваченных немцами районов. Зачастую на них помещались несатирические изображения[1].

Наиболее устойчивым изданием, по своему характеру целиком отвечавшим задачам фронтовой сатиры, был журнал «Фронтовой юмор», выпускавшийся в течение всех лет войны (начиная с поздней осени 1941 года) Политуправлением Западного фронта. Художественным руководителем журнала сначала был Н. Радлов, а после его смерти — с конца 1942 года до последних дней войны — В. Горяев. «Фронтовой юмор» в первые годы войны выходил в Москве, а затем редакция его переехала на Западный фронт, и он начал печататься в поезде-типографии. В первых номерах журнала приняло участие много художников, включая и ряд живописцев (А. Бубнов, К. Вялов, Г. Нисский, П. Соколов-Скаля и другие). Из числа графиков можно назвать Н. Радлова, К. Елисеева, Д. Мельникова, К. Финогенова. Несколько позже включились В. Горяев, О. Верейский, Л. Бродаты. Но скоро число мастеров сократилось; образовался коллектив постоянных участников, к которому в каждом номере присоединялись еще один-два человека. Основными художниками журнала стали В. Горяев и О. Верейский, затем А. Гончаров. В последних номерах появился Е. Евган. Время от времени печатались рисунки П. Шухмина, П. Соколова-Скаля, Л. Бродаты, Кукрыниксов. С фронтовой сатирой журнал сближал присущий ему оттенок непосредственности и особой, неповторимой свежести. Отчасти это, конечно, зависело от того, что в его создании систематически принимали участие фронтовые художники и поэты — бойцы Советской Армии.

Фронтовое искусство явилось первоначальным источником, из которого родился журнал, что в значительной мере определило его творческое лицо. Тематическая направленность «Фронтового юмора» получила особенно заостренный, боевой характер.

По стилю своих изображений «Фронтовой юмор» занимал промежуточное место между «Крокодилом» и фронтовыми листовками. Его рисунки порой были почти лубочными, а иногда приближались к обычной журнальной карикатуре. Нередко на его страницах появлялись также политические изображения несатирического характера. Очень быстро сложилась типичная для журнала манера рисования — может быть чуть небрежная, но привлекательная своей свежестью и подвижностью. Графическое оформление журнала отличалось большой гибкостью и оперативностью. Рисунки то занимали всю страницу, то обрамляли текст, то врывались в него, то располагались на полях. Они бывали крупными, бывали и совсем

флоте — А. Меркулов, Н. Цейтлин, Кольцов. На нужды фронта работали и художники-сатирики, оставшиеся в Москве и Ленинграде,— Кукрыниксы, Б. Ефимов, Л. Бродаты, Ю. Ганф, В. Гальба и другие.

[1] К сожалению, огромное количество драгоценного материала фронтовой сатиры пропало. Советским музеям удалось собрать и сохранить лишь незначительную его часть. Некоторые вещи уцелели совершенно случайно. Так, единственный комплект газеты «Красный Гангут» сохранился у художника Б. Пророкова, которому с величайшим трудом удалось спасти его при эвакуации полуострова Ханко.

мелкими. Среди них встречались сложные сцены с многоплановым пейзажным фоном, быстрые зарисовки пером или кистью, упрощенные контурные изображения, миниатюрки в тексте. Несмотря на все это разнообразие, общий стиль иллюстраций был единым, обусловленным общностью их содержания, которое полностью отвечало следующим словам, напечатанным в конце второго номера журнала: «Наш журнал, рожденный в суровые дни борьбы с фашистскими захватчиками, призван острым словом и разящим рисунком разоблачать звериное лицо гитлеровских убийц, помогать воинам нашего фронта истребить всех до единого немецких оккупантов. „Фронтовой юмор" призван бодрить наших славных воинов, повышать их боевой дух, вселять в них жизнерадостность, смелость и уверенность в победе над фашистскими варварами» [1].

«Фронтовой юмор», как и другие фронтовые издания, обладал своим особым обаянием (*стр. 69*). Его, так же как и любую фронтовую листовку, нельзя смотреть без волнения. Эти не всегда хорошо напечатанные и нередко довольно примитивные рисунки хранят в себе кусок живой жизни военного времени, жизни героической и тяжелой, простой и одновременно возвышенной. Глядя на них, ни на минуту не забываешь о том, что они выражали чувства людей, ежедневно готовившихся отдать свою жизнь за родную страну. Действенная сила работ, помещавшихся на страницах «Фронтового юмора», в том именно и состоит, что в каждой из них чувствуется дыхание суровых военных будней.

Первые номера «Фронтового юмора», вышедшие в конце 1941 года, были бескрасочными. В 1942 году журнал стал цветным, причем обычно каждый номер выдерживался в каких-либо определенных тонах. Так, № 1 (5) 1942 года напечатан зеленой и оранжевой краской, № 2 (6) — красной и голубой, № 4 (8) — коричневой и черной и т. д.

Каждый из художников, сотрудничавших в журнале, чаще всего придерживался определенного жанра рисунка. Н. Радлов перенес на его страницы «рассказ в картинках», получивший мало удачное применение в «Крокодиле», а здесь оказавшийся уместным, соответствовавшим общему характеру журнала. К этому же роду рисунков нередко обращались и другие художники. В маленьких циклах упрощенных карикатур (включавших 4—6 рисунков) показано было бегство фашистов, насильственный сбор теплых вещей в Германии, сцены грабежа населения фашистскими войсками, различные эпизоды взятия в плен гитлеровцев и т. п. Наряду с подобными циклами сатирических рисунков журнал помещал большое число отдельных карикатур полулубочного характера, многие из которых были выполнены армейскими рисовальщиками-любителями.

Сатиру более углубленного типа с элементами психологической характеристики и более сложно трактованным действием создавали для журнала В. Горяев и О. Верейский. Этим же художникам принадлежали рисунки, повествующие о жизни простых людей в странах фашизма. В «Фронтовом юморе» неоднократно

[1] «Фронтовой юмор», 1941, № 2, стр. 15.

Л. Бродаты. Журнал «Фронтовой юмор» (обложка). 1942, № 4(8).

печатались также подобные рисунки Л. Бродаты. Художники-живописцы — П. Шухмин, П. Соколов-Скаля и другие — помещали на страницах «Фронтового юмора» рисунки «картинного» типа, также большей частью несатирического характера.

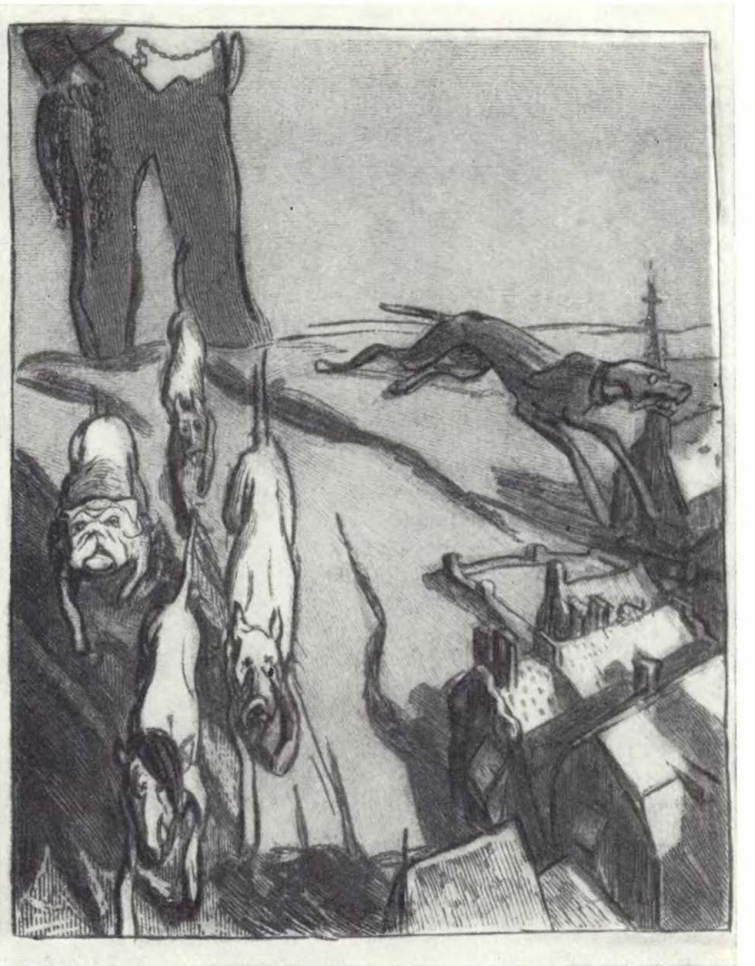
Содержание «Фронтового юмора», как и всей советской сатиры военных лет, существенно менялось в связи с общим развитием событий. Поэтому в идейно-художественной эволюции журнала отчетливо обнаруживаются те же основные этапы, которые проходила сама Великая Отечественная война. Так, в рисунках «Фронтового юмора», публиковавшихся с конца 1942 и в течение всего 1943 года, определяющей стала тема коренного перелома, наступившего в ходе военных действий, а затем — победоносного наступления советских войск и полного разгрома фашистских захватчиков. В 1944 году в журнале появились сатирические рисунки на бытовые темы, которым отводилось место на специальном развороте. Последний номер журнала, выпущенный в мае 1945 года, был посвящен победе.

Из числа мастеров, специализировавшихся в области собственно политической графики, на фронте с особенным успехом работали три молодых художника — В. Горяев, Л. Сойфертис и Б. Пророков. Эти три талантливых рисовальщика, начавшие свою работу еще в предшествовавшие годы в качестве карикатуристов периодической печати, именно в эти дни обрели свое творческое лицо. Соприкосновение с той значительной и глубоко волнующей политической темой, которую выдвинули перед искусством суровые военные годы, заставило каждого из них многое переоценить и по-новому, более серьезно взглянуть на цели и задачи искусства.

Работа во «Фронтовом юморе» стала той школой, где сложился как художник В. Горяев [1]. Бессменно руководя художественным оформлением журнала, он вкладывал в это дело огромную творческую энергию. В 1943—1944 годах, когда число участников журнала сократилось и особенно когда его редакция из Москвы переселилась на фронт, бывали отдельные номера, художественное лицо которых почти полностью определялось напечатанными в них рисунками Горяева. Здесь оформилась его склонность к созданию политического рисунка несатирического характера. На страницах «Фронтового юмора» можно было видеть десятки рисунков Горяева, посвященных жизни Советской Армии, деятельности советских граждан в освобожденных от оккупации районах, жизни и борьбе зарубежных рабочих; чаще

[1] Горяев Виталий Николаевич (род. в 1910 г.). В 1927—1929 годах сотрудничал в газете «Забайкальский рабочий» в Чите. В 1929—1934 годах учился в московском Полиграфическом институте. В 1941—1942 годах работал в «Окнах ТАСС». В 1942—1945 годах, будучи секретарем редакции «Фронтового юмора», осуществлял художественное руководство журналом. С 1937 года по настоящее время является активным сотрудником журнала «Крокодил». В послевоенные годы работает как книжный иллюстратор и как мастер станковой акварели.

всего художник изображал группы людей на фоне развернутого пейзажа, а в подписях, данных в виде беседы или диалога, раскрывалось политическое содержание этих рисунков. Графическая манера Горяева в годы войны была еще не вполне устойчивой. Отчасти идя по стопам Бродаты, работая, как и он, в технике подцвеченного контурного рисунка, Горяев часто оставлял свои изображения как бы не полностью доработанными. С помощью упрощенного контура и расплывчатого красочного пятна суммарно, лишь в общих чертах намечал он фигуры и обстановку (главным образом в рисунках 1941—1942 годов). Эта особенность, в известной мере вызывавшаяся специфическими условиями работы на фронте, не мешала обнаружиться общей направленности творческих поисков художника (*стр. 71*). Уже теперь стало ясным, что его больше всего интересовал характерный и выразительный типаж, социально определенный и психологически насыщенный, причем представленный в конкретной бытовой обстановке. Типичен в этом смысле рисунок «Недоумение немца» (*стр. 72*), где Горяев попытался передать трагедию немецкого рабочего, подавленного гнетом фашизма, но начинающего понимать подлинный смысл происходящего.



В. Горяев. Цепные собаки немецких банкиров. «Фронтовой юмор», 1942, № 11(15).

В 1943—1944 годах рисунки Горяева стали более тщательными и точными, цвет в них — более концентрированным и продуманным, характеристика людей и обстановки — более определенной (см. обложку «Фронтового юмора» за 1943 год, № 10—11 [31—32], и рисунок «Виды на погоду» — «Фронтовой юмор» за 1944 год, № 7 [40]). В это время Горяеву особенно удался ряд изображений, с большой теплотой воспроизводящих различные сцены из жизни советских бойцов.

В. Горяев. Недоумение немца. «Крокодил», 1941, № 26.

Политические карикатуры Горяева, которых он также очень много делал во время войны, были менее самобытны.

Чрезвычайно значительной была фронтовая деятельность Б. Пророкова и Л. Сойфертиса. Оба художника всю войну провели в самых опасных местах, непосредственно участвуя в боевых действиях. Пророков несколько месяцев пробыл на полуострове Ханко и в Ленинграде, Сойфертис — в Севастополе, Одессе и совместно с Пророковым на «малой земле» под Новороссийском; оба они были связаны с Военно-Морским Флотом, состоя в его частях в качестве художников и политработников.

Б. Пророков проделал большую работу как художник газеты «Красный Гангут», выпускавшейся на Ханко[1]. Ему пришлось трудиться там в крайне сложных условиях с неослабевающим творческим напряжением, изо дня в день снабжая газету острыми злободневными рисунками. Карикатуры Пророкова были темпераментными, яркими, исполненными сарказма, часто обладая неожиданными сатирическими решениями и смелыми композиционными построениями. Пользуясь техникой гравюры на линолеуме, Пророков строил изображения на выразительном сочетании черного силуэта с белым пятном и с динамической линией; из тех ограниченных средств, которые были в его распоряжении, ему удавалось извлечь максимальное разнообразие. Часто его рисунки носили почти плакатный характер. Это относилось не только к их внешнему виду, но и к образному строю. Художник искал в них острых сатирических обобщений, заставляя их призывать и агитировать по-плакатному.

[1] До войны газета носила название «Боевая вахта». Переименована в «Красный Гангут» в сентябре 1941 года.

В Ленинграде Пророков участвовал в создании серии плакатов «Балтийский прожектор», издававшейся Политуправлением Военно-Морского Флота. Его плакаты также были сатирически заостренными и динамическими. Напечатанные светлыми и яркими красками, они несколько напоминали лубок. Тот же характер носили и листовки Пророкова, которых художник выполнил множество; к сожалению, из них сохранилась лишь малая часть (*стр. 73*) [1].

Из всего созданного Пророковым на фронте наибольший художественный интерес представляла серия портретных зарисовок «Арийские вояки» (*стр. 75*) [2]. На всех фронтах, куда он только ни попадал, он зарисовывал пленных гитлеровцев. Получалась интересная галлерея портретов. Значение серии заключается прежде всего в том сильном и ярко выраженном чувстве, которое вложил в нее художник. Достаточно взглянуть на эти портреты, чтобы убедиться, что они выполнены советским бойцом, на глазах у которого изображенные люди убивали его товарищей и опустошали его родную землю. Это чувство играло решающую роль в выборе как моделей, так и средств выражения.

Б. Пророков. Листовка с изображением подвига летчиков воинской части Любимова. Гравюра на линолеуме в два цвета. 1943 год.

[1] Сюжетом для листовки послужил происшедший 25 августа 1943 года в районе Геленджика воздушный бой, во время которого были сбиты два фашистских самолета. Листовка была напечатана в походной типографии в тот же вечер и уже через три часа после боя распространялась в частях нашей армии.

[2] Во время войны некоторые из них воспроизводились в журналах «Смена» и «Краснофлотец». Часть была экспонирована на персональной выставке Б. Пророкова в феврале 1945 года.

Работая над указанной серией, Пророков по большей части останавливал свое внимание на людях либо уродливых физически, либо отталкивающих благодаря своей неопрятности, опущенности, злобному или тупому выражению. В нескольких рисунках даны совершенно дегенеративные типы. В отдельных случаях он изображал обыкновенные, даже внешне благообразные лица, но всегда умел выявить в них такие черты, которые позволяли дать резко отрицательную характеристику всему образу. В ряде портретов художник зафиксировал то состояние озлобления и безнадежности, в котором находились немецкие солдаты, когда их брали в плен; два-три портрета воспроизводят представителей фашистской «золотой молодежи», наглых и тупых молодчиков, которых фашистское воспитание лишило человеческого облика.

Показывая врага пораженным, разбитым, порою отупевшим и растерянным, Пророков тем самым как бы предсказывал судьбу, которая неумолимо должна была постигнуть и всю фашистскую армию.

Благодаря столь ясно выраженному отношению художника к предмету изображения эти карандашные этюды превратились в законченные художественные произведения. Они лишены элементов случайности. Для каждого образа найдена своя манера рисунка и свое композиционное решение, иногда очень неожиданное. Нарисованы портреты мастерски, легко, свободно и точно. Прекрасно моделирована форма, переданы освещение, фактура одежды, волос, кожи лица. В зависимости от характера модели изменяются приемы рисования. Иногда художник работает легким штрихом, строя форму с помощью мягких переходов светотени; иногда лепит лицо и фигуру резкими энергичными линиями, сочетая яркие белые пятна с глубокой бархатистой чернотой. Он то показывает крупным планом лицо, то отодвигает фигуру от зрителя, давая ее в более мелком масштабе и включая в рисунок руки, то находит напряженный поворот или иную выразительную позу.

Сам Пророков утверждает, что он не шаржировал свои модели. Возможно, что тут и не было того, что принято называть шаржем, т. е. сознательного искажения реальности в интересах выявления определенной идеи. Но выбор моделей, а также острая и верная психологическая характеристика позволяли художнику не только создавать типические образы, но и добиваться в этих образах сильного сатирического эффекта.

Многогранная напряженная работа Пророкова, проведенная на фронте в годы войны, подготовила его к созданию значительных произведений последующего периода.

Особенно вырос как художник в годы войны Л. Сойфертис. Ему единственному из всех мастеров сатиры удалось еще во время пребывания на флоте создать законченное зрелое произведение — целостную серию рисунков, синтезирующих впечатления тех дней. Речь идет о его известном «Севастопольском альбоме», который может быть признан одним из самых значительных произведений всей советской графики эпохи Великой Отечественной войны.

Созданию севастопольской серии рисунков сопутствовала большая работа Сойфертиса над фронтовой карикатурой. Фронтовая сатира Сойфертиса в значительной своей части не сохранилась. Пропали три номера рисованного от руки журнала «Крокодил», выпущенные Сойфертисом совместно с Б. Пророковым на «малой земле» под Новороссийском, пропали и листовки с рисунками, сделанные там же. Об этой стороне творчества Сойфертиса можно судить по его карикатурам, печатавшимся из номера в номер в первые два года войны в газете «Красный черноморец»[1]. В них художник придерживался принятой на фронте манеры упрощенного, наглядного и живого рисунка. Средства выражения в этих карикатурах сведены к минимуму. Рисунки выполнены с помощью схематического контура, дававшего только самое главное и позволявшего быстро уловить содержание карикатуры. По своему характеру эти изображения тесно связаны с газетой, для которой предназначались. Суровая, героическая, деловитая газета, выходившая в тяжелых условиях фронта, уделяла на своей последней странице уголок политической сатире. Там помещались язвительные слова, высмеивавшие врага в прозе и стихах, и простые, четкие и броские рисунки на те же темы.

Б. Пророков. Портрет пленного фашиста. Из серии «Арийские вояки». Карандаш. 1942 год.
Собственность художника.

Работа во фронтовой газете, обеспечивавшая художнику повседневную связь с армией, имела для Сойфертиса большое значение. Одновременно он упорно

[1] Несколько раз в «Красном черноморце» помещались также карикатуры Б. Пророкова.

трудился над осмыслением и претворением в художественные образы окружавшей его фронтовой жизни. При этом Сойфертис выступал как художник-боец, воспринимавший фронтовую жизнь не взглядом стороннего наблюдателя, а изнутри, как один из тех моряков, в среде которых он жил.

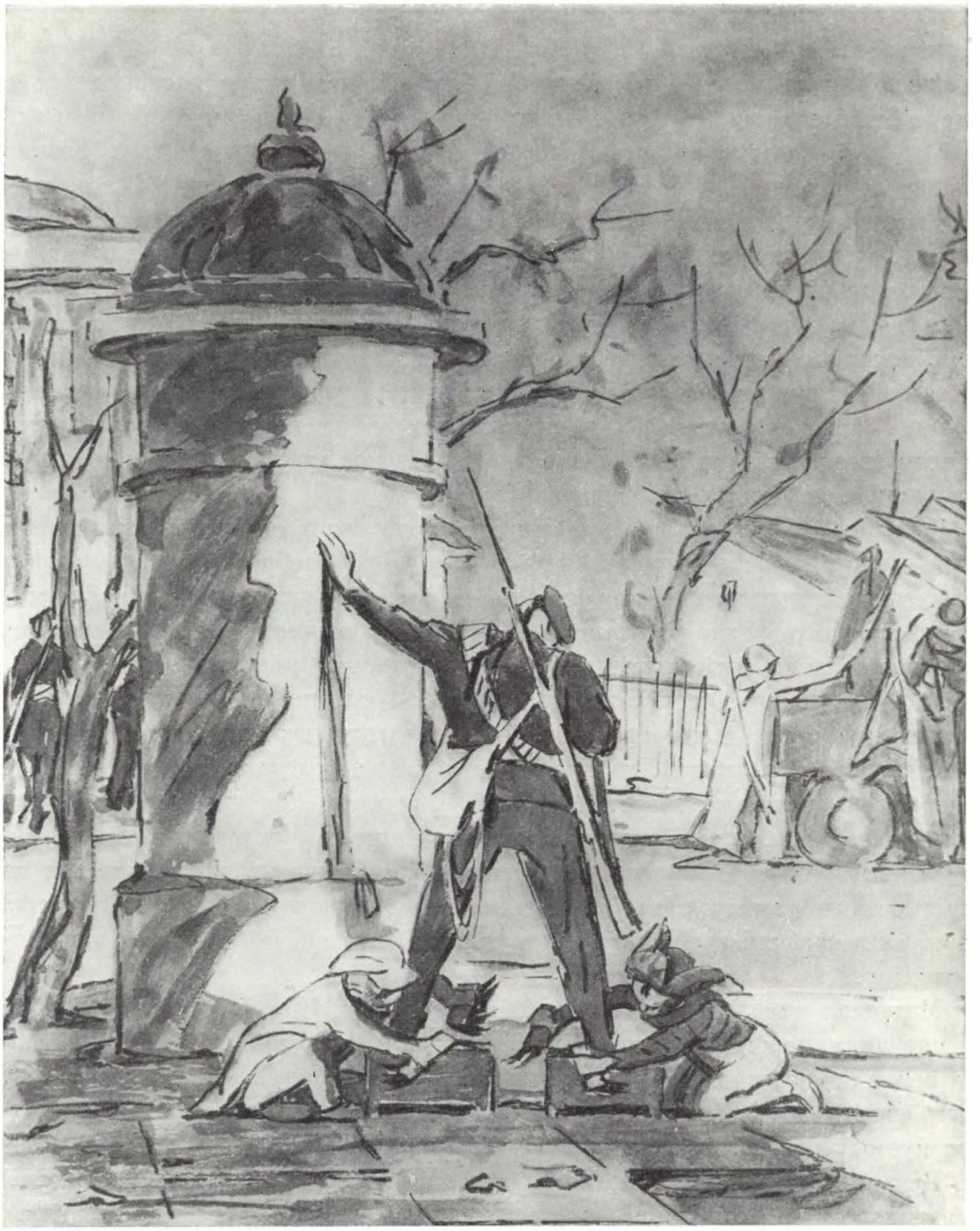
Сойфертисом было задумано несколько серий фронтовых рисунков. Однако ему удалось завершить лишь одну — севастопольскую. От начатых им одесской и кавказской серий рисунков сохранился лишь ряд беглых карандашных набросков с натуры.

Севастопольские рисунки Сойфертиса представляют собой нечто новое, до того не встречавшееся в советской графике. Их нельзя безоговорочно отнести ни к одному из привычных, сложившихся жанров. Как по сюжетам, так и по манере исполнения они отчасти сближаются с карикатурой, и вместе с тем внутренняя образная направленность уводит их далеко от нее. Особенным в них является сочетание свежести и непосредственности зарисовок с натуры с четкой продуманностью тематического замысла и композиционного построения. Эти легкие, эскизные рисунки, выполненные быстрой, упрощенной линией и свободным живописным пятном, несут большую образную нагрузку, воплощая глубоко пережитое художником, взволнованное отношение к происходившим перед его глазами событиям.

Мягкий лирический темперамент Сойфертиса и его склонность к бытовому жанру в значительной мере определили отбор, сделанный им из всей массы разнообразных фронтовых впечатлений. Художник не стал изображать батальные сцены, атаки, боевые эпизоды. Он передал героическую эпопею Севастополя в его фронтовых буднях. Предметом изображения послужил повседневный быт частей морской пехоты — такой, каким он складывался во время переходов, передышек, часов отдыха.

Художник воплотил в своих рисунках то чувство долга и веры в правоту своего дела, которые заставляли всех советских людей от мала до велика упорно трудиться, каждого на отведенном ему участке, невзирая на всю необычность суровой военной обстановки и как будто не сознавая того, что одно лишь выполнение обычных обязанностей каждого дня само по себе уже является высокогероическим.

В рисунках Сойфертиса развивается тема фронтовой дружбы, показывается забота людей друг о друге, любовь, нежность к детям. Все эти мысли и чувства Сойфертис извлекает из реальных впечатлений, которые он фиксирует со свойственной ему остротой и умением подмечать характерное. В каждом изображенном им эпизоде дается одна какая-либо грань общего большого повествования, посвященного советскому человеку в дни войны. Сойфертис совсем по-особому подошел к задаче образного воплощения сюжета в рисунке. Тема раскрывается в первую очередь в ряде тонко подмеченных, иногда едва уловимых черточек; благодаря этому чувства выражаются не настойчиво и обнаженно, а с целомудренной сдержанностью, часто сквозь призму мягкого юмора. Работая над совершенно



Л. Сойфертис. Некогда. Из «Севастопольского альбома». Черная акварель. 1941 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

новой для себя тематикой, Сойфертис сохраняет склонность к обострению композиционных построений, к передаче выразительного жеста, положения, неожиданной ситуации.

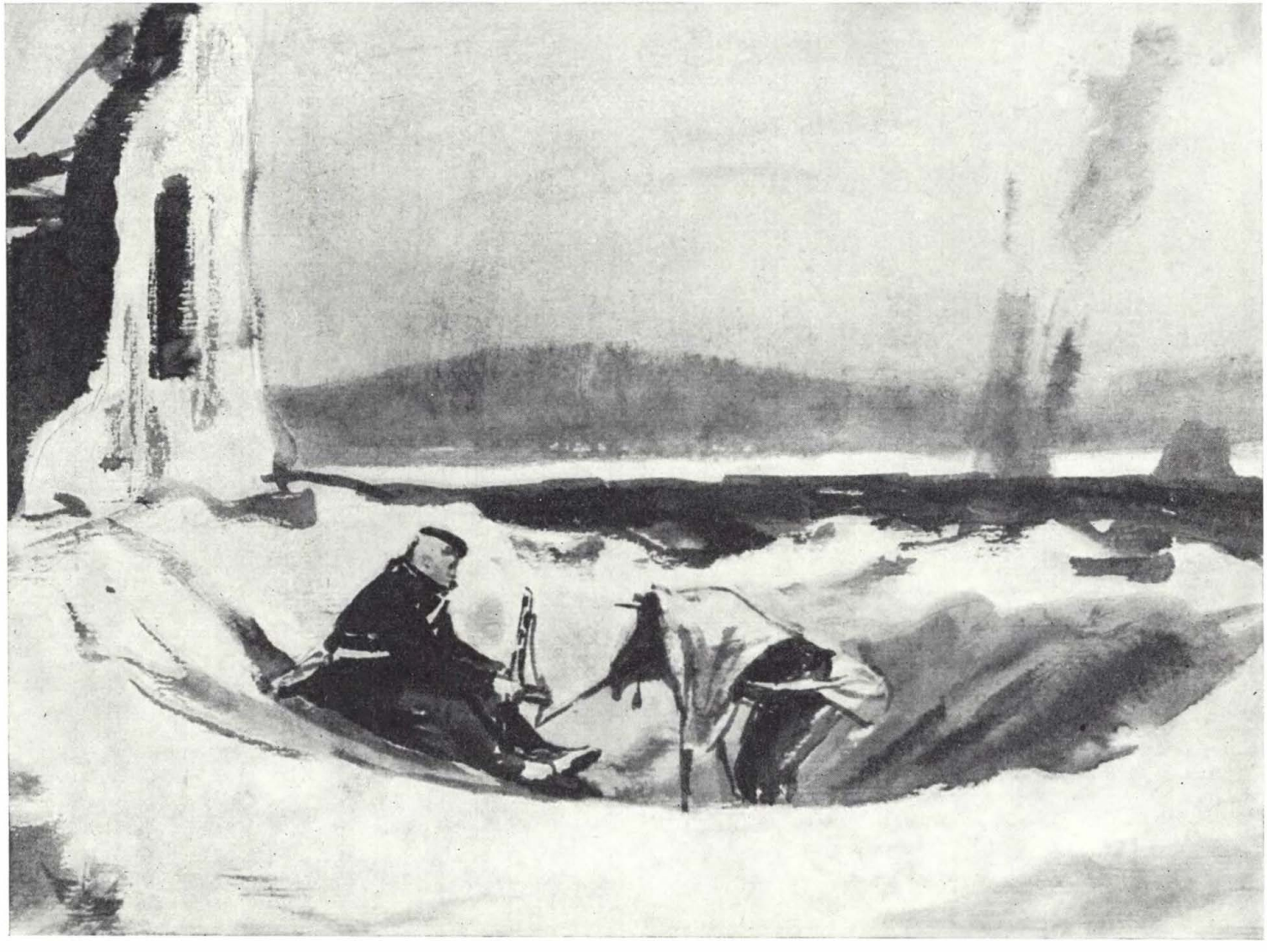
Своеобразный творческий метод Сойфертиса прекрасно раскрывается в рисунке «Некогда» (*стр. 77*), где обычный его герой — боец морской пехоты, готовый к бою,— стоит, широко расставив ноги, на ящичках двух маленьких чистильщиков сапог, одновременно начищающих ему оба ботинка. В этом проникнутом юмором изображении заключено серьезное, полное глубокого смысла содержание. Рисунок повествует о том, как мало времени у этого человека, как дорога для него каждая минута; о том, что советский воин, идя на выполнение боевого задания, желает выглядеть подтянутым и опрятным; наконец, в трогательном старании, с каким мальчики-чистильщики выполняют свое дело, можно прочесть полное понимание детьми значительности момента, увидеть, что к своему делу они относятся как к участию в будущих подвигах бойца. С подкупающей легкостью, простотой и одновременно с большой выразительностью и остроумием переданы неожиданная поза матроса и повадки ребят.

Сложные, далеко идущие представления вызывает один из лучших рисунков серии — «Фотография для партбилета» (*стр. 79*). Изображенная сцена происходит в суровой, исполненной героизма обстановке; треножник фотографа установлен в огромной воронке от снаряда, в отдалении виднеются дымки от взрывов, вокруг расстилается городская пустыня с остатками разрушенных зданий. Два моряка — вступающий в партию и фотограф — словно не замечают всего этого; они выполняют свое дело сосредоточенно и деловито, стремясь использовать краткие мгновения передышки. Художник не забывает передать чуть комические, характерно профессиональные жесты фотографа, показать, как помогает ему сам фотографирующийся, который держит в руке резиновую грушу примитивного фотоаппарата. Эти детали разряжают напряженность обстановки, вносят оттенок жизнерадостности и улыбки в глубоко серьезное изображение. Такое же чувство вызывает замыкающий сцену тонкий, окутанный дымкой крымский пейзаж с грядой низких гор.

Материал для художественных обобщений Сойфертис находит повсюду. На его рисунках можно увидеть бойцов, с нежностью и заботой везущих осиротевших ребят на лафете пушки («Наши части заняли город»), матроса, заботливо бреющего своего друга («Бритье»), детей, метущих лестницу, которая ведет в зияющую пустоту разбитого дома («Метут лестницу»), и т. п.

Целый ряд изображений Сойфертис посвятил женщине — активной участнице жизни армии, помощнице советских бойцов в военных делах и в быту. Женские образы особенно удались художнику. Именно через них в первую очередь раскрывается чувство единства Советской Армии с народом и показывается героика будней.

Одним из самых впечатляющих в этом смысле является рисунок, где изображена толстая кухарка, которая привезла бидон с супом на передний край («Тетя



Л. Сойфертис. Фотография для партбилета. Из «Севастопольского альбома». Черная акварель. 1943 год.
Гос. Третьяковская галлерея. (Авторское повторение в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Клава привезла обед»; *стр. 81*). Сидя на большой авиационной бомбе, она, привычным жестом закинув полные руки, поправляет волосы. В одном этом жесте, во всей уютной и домовитой фигуре женщины, спокойно выполняющей свои повседневные обязанности, в действительности требующие от нее большой внутренней силы, зритель может прочесть рассказ о том, как много тепла вносила во фронтовую жизнь ее забота, как ждали ее бойцы, как ее приезд подбадривал и поддерживал в них уверенность в победе светлого и радостного начала жизни над смертью.

Если в психологическом раскрытии каждой отдельной сцены Сойфертис прибегает к приему некоторой недоговоренности, подсказывая, однако, зрителю все необходимое для окончательного уточнения темы, то и в графическом оформлении рисунков он многое оставляет лишь слегка намеченным, как бы не до конца завершенным, ограничиваясь обобщенными зрительными характеристиками. Такой изобразительный метод является одним из средств сохранения в композиционно построенном рисунке свежести и живой непосредственности натурной зарисовки. Продолжая в этом отношении стиль своих довоенных сатирических рисунков, Сойфертис делает изображение легким и подвижным. Линейная штриховая манера, которая была свойственна ему прежде, уступает место свободной живописной системе, основанной не на штрихе, а на пятне и тоне, строящих пространственную среду и четко обрисовывающих объемную форму предметов. Рисунки в большей своей части выполнены размытой тушью, иногда с введением небольшого числа дополнительных, обычно красновато-коричневых оттенков. Хорошо использованы градации сепии и белый цвет бумаги, который широко применен для передачи яркого солнечного света в южных пейзажах. Весь уже довольно значительный довоенный опыт Сойфертиса-рисовальщика нашел свое весьма плодотворное развитие в севастопольских рисунках. Одним легким пятном туши художнику нередко удается охарактеризовать весь облик человека, типичные свойства его внешности и наиболее важные для данного случая черты характера.

Такая собранность графических изобразительных средств приводит к образной концентрации рисунка. В каждом изображении Сойфертис выделяет главный узловой момент, фиксируя на нем внимание зрителя. Важную роль здесь играет композиция рисунка, как правило, продуманная до мельчайших деталей. Обычно сцена содержит две-три фигуры, объединенные в компактную группу в центре листа; иногда движения персонажей пронизаны почти гротескной выразительностью. Наиболее яркие примеры такого рода композиционных построений дают сцены, подобные тем, где маленький солдатик, приподнявшись на цыпочки, бреет своего высокого друга; или где несколько бойцов, тесно прижимаясь друг к другу плечами, тянутся к доске за сводкой Информбюро; или где моряки располагаются бриться у подножья мраморного льва, на открытую пасть которого они повесили винтовку, а между лап водрузили зеркало.

Л. Сойфертис. Тетя Клава привезла обед. Из «Севастопольского альбома». Черная акварель. 1943 год.

Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Широчайшее распространение сатирического рисунка, проникавшего всюду, где только имелась малейшая возможность для его воспроизведения, не мешало существованию и дальнейшему развитию устоявшихся форм сатирической графики, таких, как газетная или журнальная карикатура, с сохранением присущих им особых свойств.

Наиболее популярным сатирическим журналом в военные годы продолжал оставаться «Крокодил». В нем отразились настроения, мысли и чувства людей советского тыла, неразрывно связавших свою жизнь и работу с фронтом. Этим в первую очередь определилось его художественное лицо.

Коллектив художников «Крокодила», как и все мастера советского искусства, с началом войны сразу оказался полностью мобилизованным и готовым для выполнения сложных агитационных задач, рожденных войной, сразу нашел правильный тон и направление сатиры. С достаточной наглядностью это проявилось уже в первом вышедшем после начала войны очередном июньском номере журнала (№ 12).

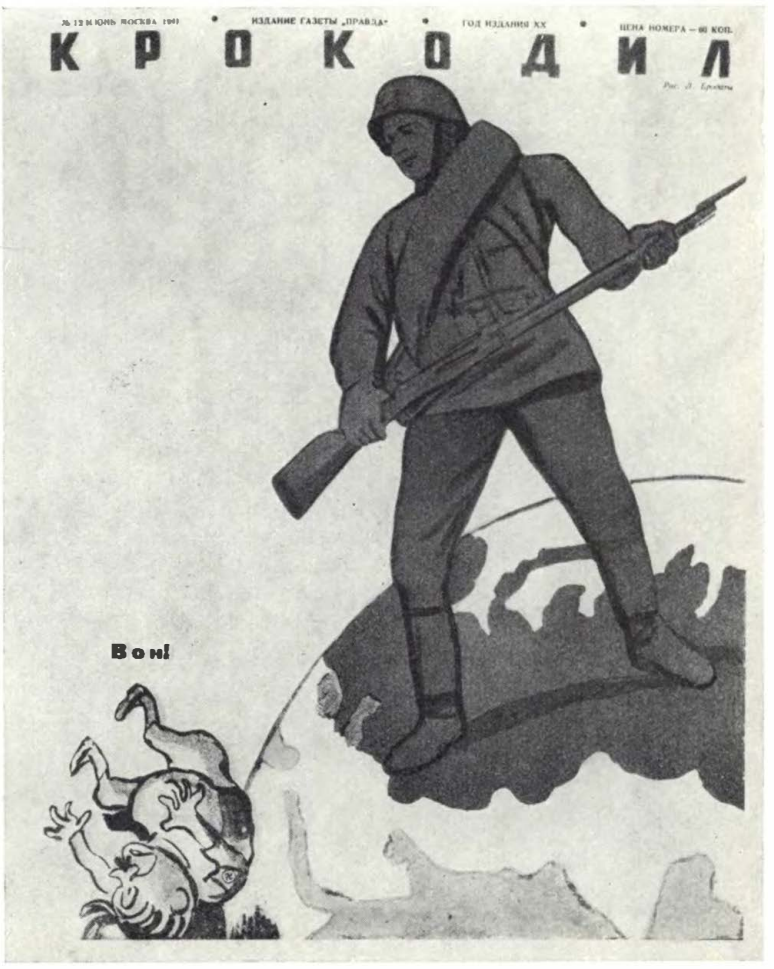
В предшествующем номере художники спокойно занимались обычными для сатириков делами мирного времени. Сойфертис высмеивал молодую девушку-белоручку, которая, поджав ноги, сидит на диване, в то время как ее старуха-мать моет пол. Горяев иронизировал по поводу того, что какой-то гражданин отказался от места завмага из-за того, что черный ход магазина выходит к зданию прокуратуры. Ганф критиковал плохое обслуживание посетителей в Парке культуры. Бродаты острил на тему о том, что в то время как некий летчик знаменит своими замечательными перелетами, артиллерист известен тем, что у него не бывает перелетов.

А уже на обложке следующего номера можно было видеть грозную фигуру советского воина, прикладом сталкивающего с земного шара зарвавшегося Гитлера (рисунок Л. Бродаты; *стр. 83*). С этого первого военного рисунка в «Крокодиле», воплотившего чувство уверенности в победе, определилось содержание военной сатиры журнала.

Общее направление сатиры «Крокодила» было таким же, как и других сатирических изданий военных лет и в первую очередь «Фронтового юмора». Однако рисунки журнала во многом отличались от рисунков «Фронтового юмора», так же как и от всей фронтовой сатиры в целом. Им присущ был более обобщающий характер. Не обладая непосредственной повседневной связью с жизнью фронта, они давали более общие оценки, откликались на более широкий круг событий. Стиль этих рисунков также был несколько иным, нежели во фронтовых изданиях, отточенно профессиональным, чем значительно отличался от упрощенного языка фронтового фольклора.

По отношению к довоенной графике самого «Крокодила» можно было отметить целый ряд изменений. Со страниц журнала ушли случайные, подчас пустые сюжеты и его содержание целиком подчинилось исполненной внутренней напряженности и значительности военной тематике, что и определило характер поме-

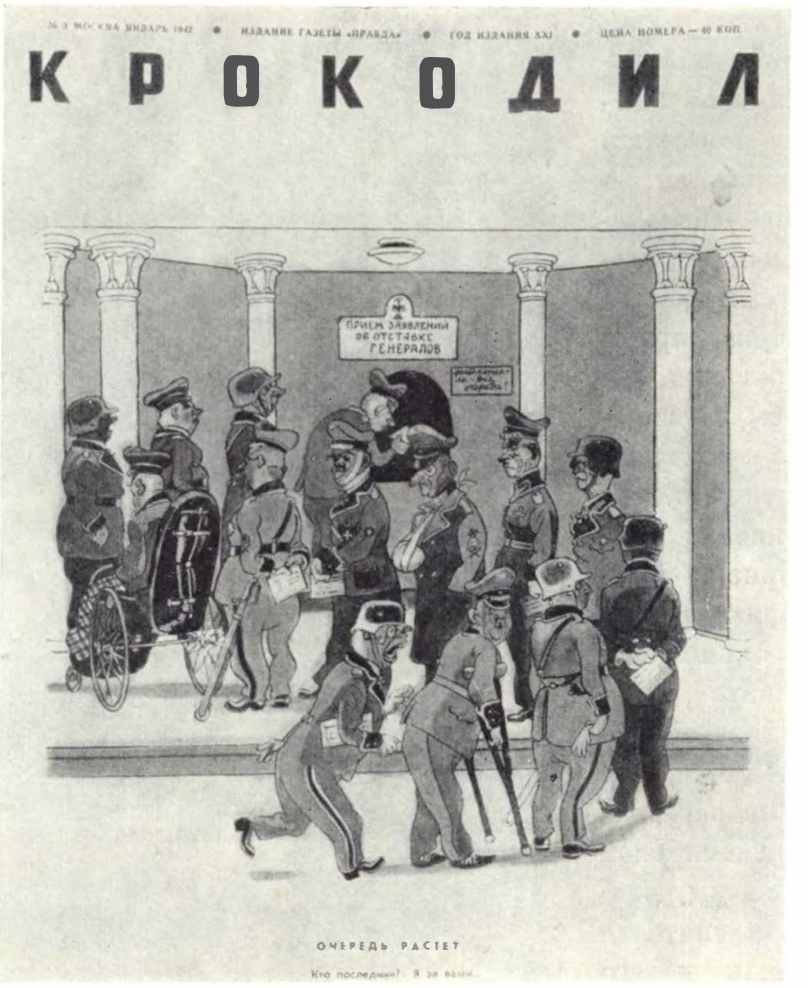
щавшихся рисунков. Увеличились агитационная яркость и острота изображений, собранность и четкость в выявлении содержания. До известной степени сблизился графический язык отдельных мастеров. Большинство художников избрало прием подцвеченного рисунка, выполненного пером, карандашом или кистью с быстрым, обобщающим штрихом.



Л. Бродаты. Вон! «Крокодил», (обложка), 1941, № 12.

В 1941 и начале 1942 года номера журнала были заполнены карикатурами, высмеивавшими манию величия и крикливую самовлюбленность главарей немецкого фашизма, лживость гитлеровской пропаганды, грабительство фашистской армии. Наряду с этим показывались голод и угнетение немецкого народа и его ненависть к Гитлеру. В середине 1942 года появились новые сюжеты. Все громче начал звучать мотив нарастающей тревоги в среде фашистского командования, трусости и малодушия нацистских военачальников. Возникали карикатуры, посвященные смещению ряда фашистских министров и генералов, жестокому нажиму Гитлера на своих союзников. Рассказывалось о мобилизации в германскую армию мальчиков и стариков, о запрете траура в Германии, о паническом страхе перед советскими партизанами. Ярко были показаны провал весеннего наступления гитлеровских войск в 1942 году, а затем победы советских войск на Волге и на Кавказе. На протяжении 1943 года нарастала тема коренного перелома в войне, обреченности фашистской армии.

В следующий период, завершившийся окончательной победой нашего народа в его борьбе с фашистскими захватчиками, художники журнала целиком посвятили свое творчество новым темам: сначала — ожиданию близкого конца войны, а затем полному разгрому гитлеровского рейха. В это время впервые появился



Ю. Ганф. Очередь растет. «Крокодил» (обложка), 1942, № 3.

ряд рисунков на внутренние темы, прежде всего посвященных восстановлению советских городов после оккупации, а затем и критикующих разные неполадки производства, случаи бюрократизма и т. д.

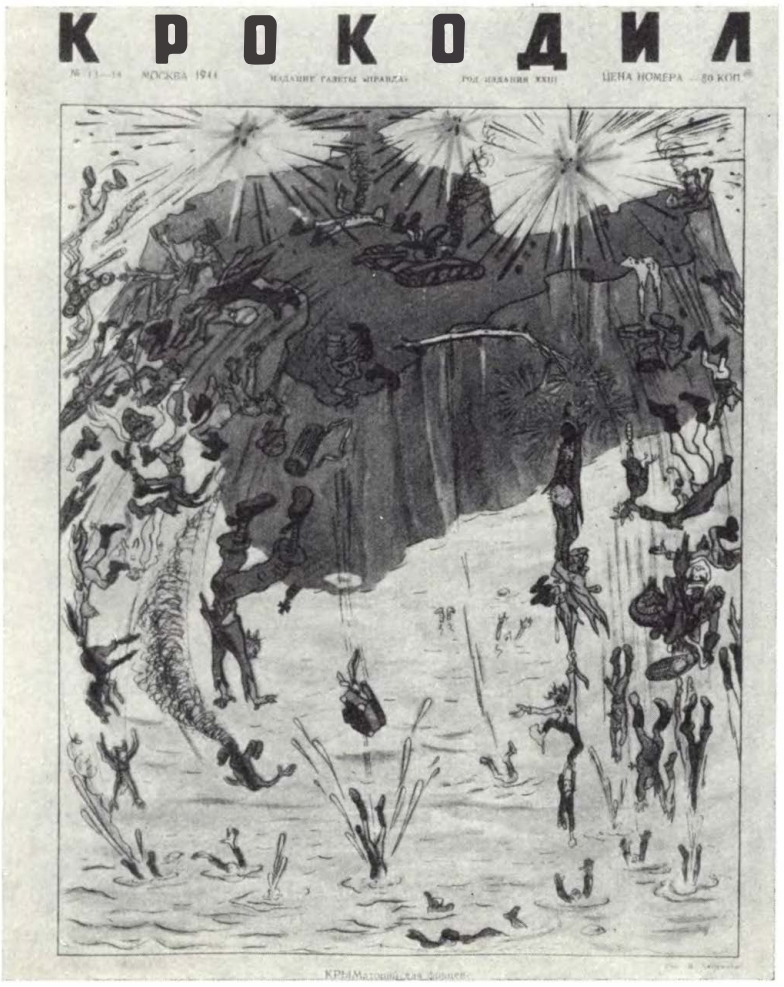
На протяжении всех лет войны в «Крокодиле» по-прежнему продолжали помещаться несатирические изображения на темы жизни народа в капиталистических странах.

Основное ядро графиков, сотрудничавших в «Крокодиле», в целом оставалось прежним. Это были: Л. Бродаты, Ю. Ганф, Кукрыниксы, Б. Ефимов, М. Черемных, К. Елисеев, И. Семенов, А. Радаков, Н. Радлов, А. Каневский. Часто стал печататься В. Горяев (до 1944 года); рисунки Л. Сойфертиса, уехавшего на фронт, напротив, почти исчезли со страниц журнала.

Для ряда мастеров, таких, как Л. Бродаты, Ю. Ганф, К. Елисеев и некоторые другие, «Крокодил» оставался, как и в довоенное время, основным местом приложения творческих сил.

И. Семенов. Артель «Напрасный труд». «Крокодил», 1942, № 41.

В годы войны на страницах «Крокодила» из номера в номер появлялись карикатуры Ю. Ганфа. Этот художник, обращавшийся ранее к самым разнообразным типам сатирического рисунка, сосредоточил теперь свое внимание на повествовательно-жанровой карикатуре. Сатирическая сила такого рода изображений Ганфа заключалась в том, что они были насыщены множеством настойчиво привлекающих внимание деталей, метких своей разоблачающей направленностью. По-прежнему Ганф мало занимался портретными характеристиками и не создавал циклов рисунков на определенные, развивающиеся во времени темы; он работал преимущественно над разовыми тематическими изображениями, находя новые приемы неожиданного раскрытия избранного им сюжета. На его рисунках можно было видеть немецких генералов, выстроившихся в очередь к окошку, где принимаются заявки об отставке командного состава гитлеровской армии (*стр. 84*); спящего фашистского генерала, вокруг которого стоят пять солдат, наготове держа части его одежды на случай внезапного ночного налета советских самолетов (1942 г., № 4); Гитлера, пришедшего в ателье по пошивке и переделке старой



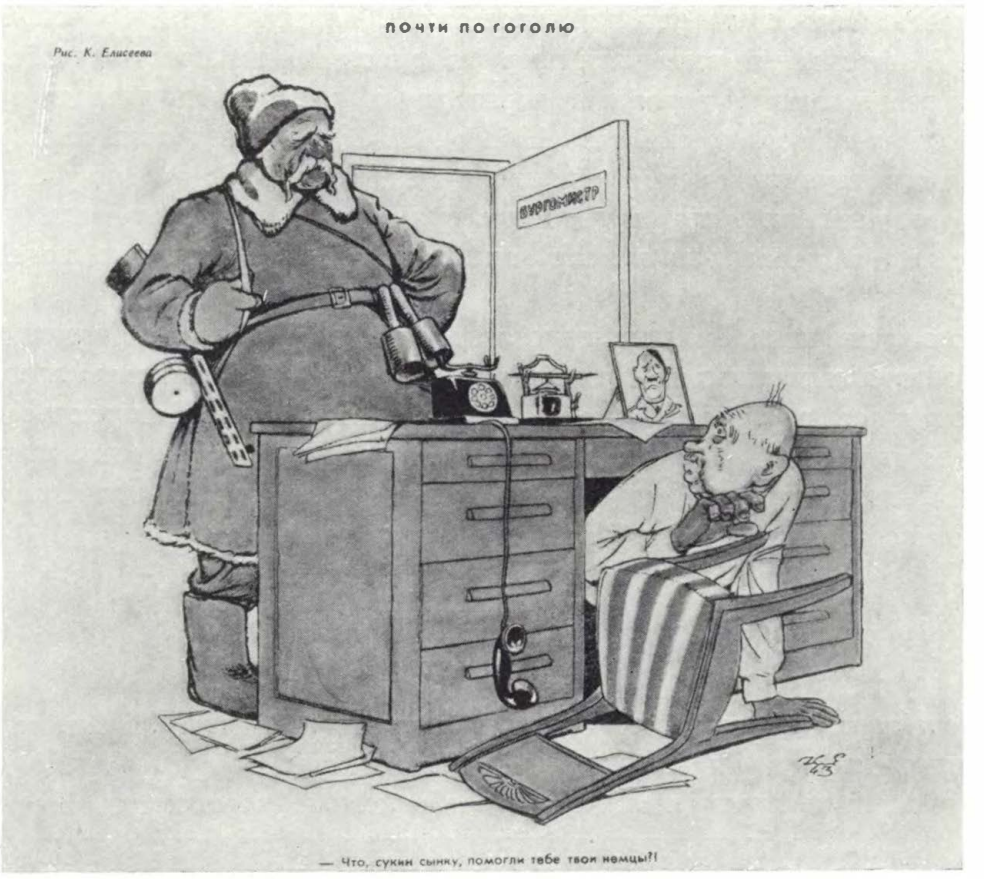
И. Семенов. Крыматорий для фрицев. «Крокодил», 1944, № 13—14.

одежды, где орудует Геббельс, с просьбой перелицевать потери немецкой армии в ее успехи (1941 г., № 19) и т. п.

Художественный язык этих карикатур вполне отвечал их образному строю: обычно это были четкие рисунки, в которых все фигуры и предметы обрисовывались крепким контуром. Иногда они выполнялись в цвете, носившем столь же ясный и несколько упрощенный характер.

В журнале по-прежнему помещались остроумные рисунки И. Семенова, занимательные для разглядывания, содержавшие сотни фигур и деталей («Артель „Напрасный труд“»; *стр. 85*; «Крыматорий для фрицев»; *стр. 86*; «Об Антонеске на данном отрезке», 1944 г., № 32; «Фашистский балаган», 1944 г., № 33).

Ряд карикатур К. Елисеева представлял несомненные удачи художника. К числу последних принадлежало несколько выполненных размытой тушью (иногда подцвеченных) рисунков, включающих одну-две фигуры, представленные крупным планом. Таков рисунок 1943 года (№ 8—9) «Почти по Гоголю» (*стр. 87*), посвященный разоблачению гнусной деятельности предателя бургомистра на Украине. Эти рисунки не всегда могли быть названы карикатурами. В отдельных случаях они принимали характер вполне реальных изображений, содержащих лишь легкий оттенок сатиры. В качестве примера можно назвать рисунок 1942 года («Крокодил», № 45), где на фоне поля боя с разбитыми фашистскими танками представлены крупные фигуры вражеского офицера и солдата с поднятыми вверх руками. Характер персонажей этих сцен, их выразительные жесты, четкая определенность контуров и наглядность композиционных решений делали подобные рисунки весьма впечатляющими и доходчивыми.



К. Елисеев. Почти по Гоголю. «Крокодил», 1943, № 8—9.

М. Черемных, занятый в «Окнах ТАСС», в годы войны печатался в «Крокодиле» лишь изредка. Н. Радлов, наряду с упрощенно-условными, как прежде, гротескными рисунками, помещал на страницах журнала изображения несатирического характера — с развернутым действием и бытовыми подробностями, или лаконичные, тонкие перовые рисунки, сильные своей выразительностью (например, «Храброе воинство», 1941 г., № 22). Из числа произведений А. Каневского выделялся рисунок «Из жизни бандитов» (1942 г., № 19).

Одним из самых деятельных сотрудников «Крокодила» оставался Л. Бродаты; его работы печатались почти в каждом номере журнала. Образная направленность его рисунков, так же как и графическая манера, в целом оставались прежними. Большей частью он помещал в журнале изображения, посвященные борьбе против фашизма и страданиям немецкого народа. Значение таких рисунков во время войны сильно возросло, так как в них говорилось о наличии второй Германии, той Германии, люди которой ненавидели Гитлера и чувствовали острую боль и стыд за свою страну. Подлинными человечностью и лиризмом пронизан рисунок «Подпольная печаль», повествующий о том, как немецкая женщина просит

дочь запереть дверь, пока она нарушает закон, плача о своем погибшем сыне (*стр. 89*). В том же духе выдержан рисунок, где художник представил беседу двух инвалидов войны, один из которых говорит другому, что лишь потеряв зрение, он увидел Гитлера в настоящем свете (1943 г., № 18—19). Во всех этих рисунках, изображающих грустных, изможденных людей в унылой обстановке убогих комнат или полуразрушенных улиц, художнику удалось показать слабость немецкого тыла, рассказать печальную повесть о жизни простых немецких людей во время войны.

Многие из рисунков Бродаты, напечатанные в военные годы на страницах «Крокодила», обладали подлинной драматической силой. Излюбленные мастером скупые и вместе с тем острые средства выражения: меткий, лаконичный штрих и сдержанное по тону цветовое пятно, вполне соответствовали суровому образному строю изображений. Особенно сильными оказывались из них те, где художник сочетал неукоснительную точность линии с тонкой гармоничностью цвета.

Широчайших масштабов достигла во время войны газетная сатира, по-прежнему являвшаяся как бы авангардом всей политической графики. Во всех газетах изо дня в день печатались острые злободневные карикатуры. Именно здесь, в газете, боевая изобразительная публицистика наиболее полно реализовала свои возможности оперативно вмешиваться в ход событий, комментировать их, воплощать скупые суровые строки информационного сообщения в броский и запоминающийся зрительный образ, обладающий большой силой агитационно-массового воздействия.

Целая группа художников работала в течение войны в десятках газет. Среди этих мастеров политической графики в первую очередь должны быть названы Кукрыниксы[1].

В военные годы Кукрыниксы сумели создать особенно много бесспорных и ставших общим достоянием советских художников сатирических образов, найти меткие и точные бичующие атрибуты, сделавшиеся в глазах советского народа неотъемлемыми признаками облика врага. Они выполнили ряд подлинно монументальных и значительных сатирических изображений, отразив в карикатуре проблемы большой политики. В лучших их работах продемонстрирована была вся сила возможностей карикатуры. Обязательные для этого вида искусства приемы гиперболы, сатирической трансформации реальных обликов людей и предметов в некий вымышленный мир образов в их руках еще сильнее, чем прежде, подчинились

[1] Наряду с работой в газетах и в «Крокодиле», Кукрыниксы неоднократно помещали свои рисунки в журнале «Фронтовой юмор», в сатирическом разделе журнала «Фронтовая иллюстрация», а также выпустили несколько тематических альбомов своих карикатур.

Л. Бродаты. Подпольная печаль. «Крокодил», 1942, № 10.

Кукрыниксы. Фашистская псарня. «Правда», 14 августа 1941 года.

задаче показа подлинной сути происходящего. Их маленькие газетные картинки оказывались носителями мощного, целенаправленного чувства, разделявшегося миллионами людей.

Главное внимание Кукрыниксов сосредоточивалось на образах врагов — конкретных виновников происходивших в мире страшных событий.

На протяжении военных лет художники сумели создать впечатляющие своей синтетической обобщенностью, реализмом и обличительной силой сатирические портреты Гитлера, Геббельса, Муссолини, Лаваля и др. Мастерам, уже ранее отдавшим много сил разработке психологического карикатурного портрета, удалось дать всестороннюю характеристику врагов в изображениях, как бы разворачивавшихся во времени и воплощавших преступную «биографию» той или иной личности, начиная с первых дней войны и вплоть до ее финала.

Так, уже в летних карикатурах 1941 года они начали демонстрировать основные черты Гитлера — бесчеловечную жестокость, маниакальность, склонность к позерству, лживость, истеричность, граничившую с бешенством. Эти свойства раскрывались в блестяще охарактеризованных действиях, движениях, жестах, в не-

Кукрыниксы. Лев и котенок. 1942 год. Акварель, тушь.
Гос. Третьяковская галлерея.

укоснительно точных и метких изобразительных метафорах, а также в тщательно подобранных сатирических аксессуарах и деталях окружения. Все составные части карикатурного образа продумывались и отшлифовывались с величайшей внимательностью, подгонялись друг к другу так, чтобы в их единстве мог возникнуть убедительный образ врага.

Художники дали целый ряд сатирических трансформаций этого образа, заключавших в себе его всестороннюю оценку. Гитлер возникал на их рисунках в самых разнообразных метафорических превращениях. День за днем

Кукрыниксы. Скандал в эфире. «Правда», 2 сентября 1941 года.

разворачивались его действия. На одной карикатуре он направлял револьвер в голову молодой девушки («Людоед-вегетарианец, или две стороны одной медали», «Правда», 11 августа 1941 г.), на другой — с ожесточением грыз человеческую кость («Фашистская псарня»; *стр. 90*), на третьей — стоя на груде черепов, играл на трубе, составленной из позвоночника и костей («Фашистская джаз-банда», «Правда», 8 мая 1942 г.). Зритель всюду встречал жуткий остановившийся взгляд маленьких косящих глаз, видел низкий лоб со свисающей на нос прядью волос, длинные руки с крючковатыми пальцами.

Характерно, что в образе Гитлера, каким он сложился у Кукрыниксов в 1941—1942 годах, т. е. в период его временных успехов, с самого начала уже содержался элемент обреченности, который подчеркивался не только внешними признаками, но содержался в самом психическом облике — в исступленных истерических жестах, безумном взгляде, во всех тех чертах, которые давали возможность почувствовать, что Гитлер зарвался и скоро погибнет.

В карикатурах 1943—1944 годов появился новый оттенок в трактовке этого образа: подчеркивалось состояние ужаса, растерянности, все более явно надвигающейся катастрофы.

Наконец, в конце 1944 года мы видим Гитлера в облике ощерившегося зверя в берлоге, на которого со всех сторон направлены штыки и дула, или же стоящим в угрюмом раздумье у бесконечного ряда деревянных крестов, символизирующих германскую армию, или же мрачно взирающим на веревочную петлю. Он оборван, согнулся, постарел, щеки его обвисли, прядь волос растрепалась; он стал еще более озлобленным и отвратительным. В этих выразительных сатирических портретах зритель ощущает подлинно реалистическое начало и воспринимает их как настоящую историческую оценку Гитлера.

Как и большинство прочих карикатуристов, Кукрыниксы часто обращались к обличению Геббельса. Особенности его дегенеративной внешности давали весьма благодарный материал для гиперболы, на основе которой советские сатирики коллективно создали его карикатурный портрет. В интерпретации Кукрыниксов облик Геббельса приобрел особую остроту и выразительность. На их рисунках Геббельс постоянно сопутствует Гитлеру, помогая ему, вторя, крича, надсаживаясь.

Он венчает своего фюрера лаврами, пишет с него лживый напыщенный портрет, исступленно орет в микрофон, карабкается на лесенки, подставки, чернильницы, он всюду и везде, суетится и хлопочет. Именно через этот образ в первую очередь раскрывалось представление о той беззастенчивой лжи, на которой строилась вся внешняя политика фашистской Германии и вся ее гнусная пропагандистская система.

Кукрыниксы. Ни сесть, ни слезть. Тушь, гуашь, акварель, карандаш. 1943 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

В нескольких рисунках Кукрыниксы создали меткие сатирические портреты Гиммлера и тучного Геринга. Чрезвычайно удалась им характеристика Муссолини, которого они изображали многократно, в данном случае снова заставляя сатирический портрет как бы разворачиваться во времени. Не менее удачным получился в ряде рисунков Кукрыниксов портрет Лаваля. Острые сатирические портретные характеристики были даны художниками также Петэну, Хорти, Салаши и другим подручным Гитлера.

В военные годы усилилась наглядность и доходчивость карикатур Кукрыниксов. Художники теперь менее, чем когда-либо, позволяли себе опираться на текст. Ни один из их рисунков не превращался в простую иллюстрацию к стихам. Стихотворный текст (чаще всего С. Маршака) и графическое изображение каждое имели самостоятельную ценность, но воспринимались одновременно, удачно дополняя друг друга. Случалось, конечно, что стихи словесно разъясняли некоторые детали рисунков, но и не будь их, все было бы понятно. Залогом наглядности изображений являлась их все растущая собранность. Целостными становились прежде всего графические приемы художников. Все реже встречался неточный, сбивчивый контур. Фигуры и предметы обрисовывались четкой, выверенной линией. Сатирическое повествование сделалось немногословным и лаконичным. Еще в предшествующие годы Кукрыниксы начали бороться за краткость и простоту изображений. Теперь эти искания определились и стали целеустремленнее. Особенно много удалось достигнуть художникам в отношении обострения и уяснения представленного в карикатуре сатирического действия.

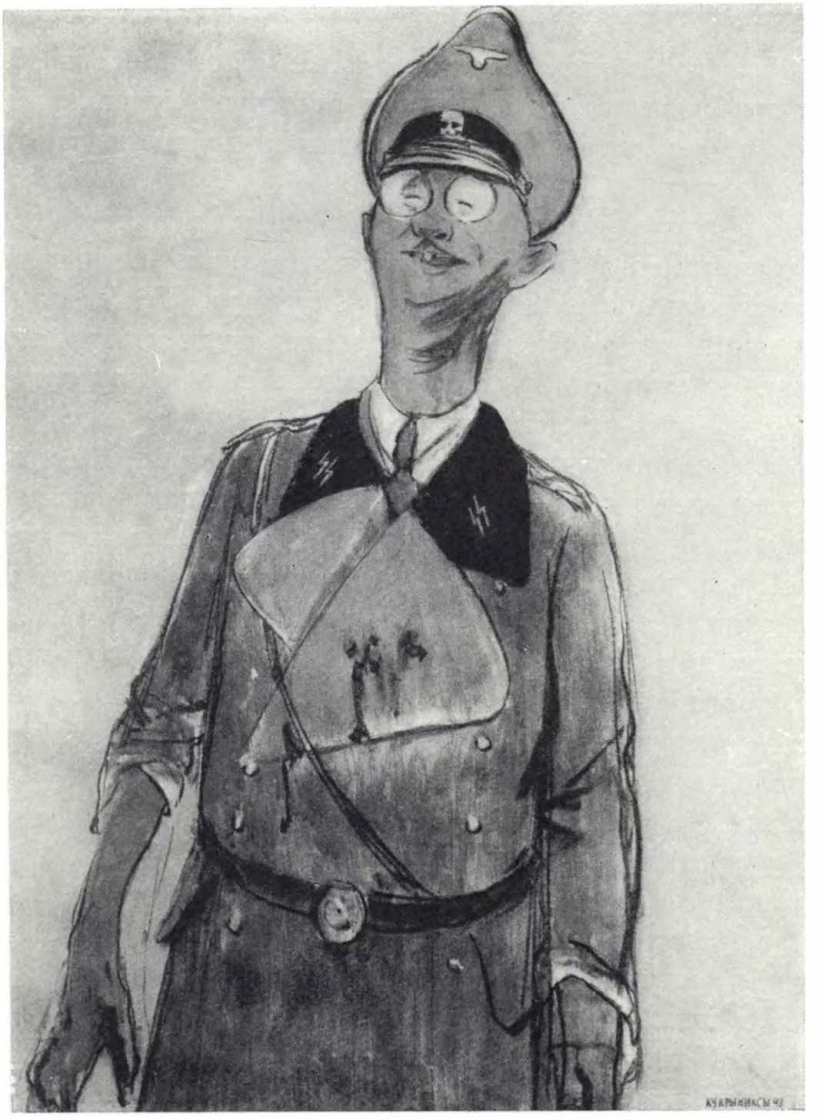
Лучшие рисунки Кукрыниксов военных лет воспринимаются с первого взгляда. В этом смысле характерен первоклассный рисунок «Лев и котенок» (*стр. 91*). Изображение очень лаконично; оно содержит всего лишь большой портрет льва — Наполеона в роскошной раме — и маленькую фигурку котенка — Гитлера перед ним. На голове у Гитлера надета огромная треуголка; он стоит в гордой воинственной позе, уперев руки в бока, водрузив одну ногу на барабан и важно взирая на Наполеона, презрительно скосившего на него глаза. Ничтожность Гитлера выражена в тщедушности его фигуры, резко контрастирующей с напыщенностью позы, и в надорванном хвосте котенка, жалобно свисающем из брюк галифе. Рисунок может по своей ясности, наглядности и лаконизму соперничать с плакатным изображением.

Столь же красноречивы карикатуры, на одной из которых две уродливые прачки — Гитлер и Муссолини — выжимают грязное белье — Лаваля («Правда», 29 мая 1942 г.), а на другой — Гитлер 1942 года, потрепанный и оборванный, согнувшись стоит перед собственным портретом 1941 года, представляющим его в позе победителя с гордо выпяченной грудью, эффектно задрапированным в плащ и держащим в руке кинжал с наткнутым на него земным шаром («Правда», 22 июня 1942 г.).

Удача подобных рисунков во многом зависела от того, что из них было отброшено все лишнее, сохранялись лишь те подробности и аксессуары, которые способны были прямо служить выявлению содержания. Начались поиски «работающих» деталей. В лучших своих произведениях художники немалого добились в этом отношении. Можно отметить целый ряд их рисунков, где действенным оказывалось все, что было включено в изображение.

В общее дело вовлекалось и композиционное построение рисунка. Проблема композиции в карикатуре издавна занимала Кукрыниксов. Теперь нашли себе продолжение начавшиеся еще в ранее выполненных ими сатирических портретах врагов эпохи гражданской войны поиски такого построения сатирического изображения, которое целиком определялось бы его образным содержанием. В этом отношении показателен рисунок под названием «Скандал в эфире» (*стр. 92*), рассказывающий о случае, происшедшем в Германии, когда во время передачи очередных сообщений фашистского командования по радио неожиданно ворвался голос со словами: «Все это ложь». Рисунок изображает Гиммлера и его ищеек — крыс, которые лазят из репродуктора в репродуктор, все обследуя и вынюхивая. Репродукторы направлены во все стороны, и во все стороны рыщут крысы. Все это — репродукторы и крысы — составляет непрерывную вьющуюся линию, берущую начало от фигуры Гиммлера, из кармана которого вылезает самая большая крыса, и возвращающуюся к нему. Построение рисунка стало здесь одним из главных средств раскрытия содержания.

Столь же оправданно и четко продуманно композиционное построение и других лучших военных карикатур Кукрыниксов: уже упоминавшегося рисунка «Грязное белье», широко известных рисунков 1943 года «Новогоднее гаданье» (акварель, гуашь, карандаш, Гос. Третьяковская галлерея), «Потеряла я колечко»



Кукрыниксы. Гиммлер. Акварель, гуашь. 1943 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

(гуашь, тушь, Гос. Третьяковская галлерея), «Ни сесть, ни слезть» (*стр. 93*) и других.

Чрезвычайно выигрывают рисунки Кукрыниксов в цвете. В тех случаях, когда они их раскрашивали (для воспроизведения в «Крокодиле», для выставок и т. п.), цвет активно включался в образный строй карикатуры. Они употребляли преимущественно мягкие оттенки. Серый, голубой, салатный, светло-желтый цвета придавали изображениям особенную ясность и цельность. Очень удачно использовались пятна яркого красного цвета или желтые и зеленые фоны, на которых четко вырисовывались фигуры.

Но столь высокого художественного мастерства Кукрыниксам удалось достигнуть в годы войны не во всех своих рисунках. Среди очень большого числа первоклассных изображений встречались и отдельные более слабые и несколько небрежные карикатуры, сохранявшие элементы случайности, перегруженные второстепенными деталями.

Зрелый стиль Кукрыниксов, каким он сложился в годы Великой Отечественной войны, с большим совершенством воплотился в их станковых сатирических портретах фашистских главарей (Гитлера, Гиммлера, Муссолини, Геббельса, Геринга). В этих портретах особенно чувствуется наличие определенного, отстоявшегося подхода к теме, отработанных приемов и до конца продуманной творческой цели. Интересно указать, что, ставя себе задачу создания портретного сатирического изображения одной определенной личности, художники теперь максимально сократили элементы гиперболы, карикатурного изменения внешности, взамен этого утрируя выражение лица, жестикуляцию, т. е. в первую очередь психический облик своей модели. В результате у них получились почти реальные портретные изображения, лишь с легким налетом гротеска. Центр тяжести переносился на характеристику внутренней сущности человека, на показ свойственных данному персонажу отрицательных качеств. Именно эти качества становились предметом сатиры, их и воспринимал в первую очередь зритель. Названные портреты представляют собой почти поколенные изображения фигур на нейтральном фоне, очень продуманные по цвету.

Особенно удался художникам портрет Гиммлера (*стр. 95*). Он изображен в мундире гестапо с засученными рукавами, руки и отвороты сюртука выпачканы кровью. Лицо трактовано мастерски. Прежде всего бросаются в глаза очки, за которыми видны крошечные глаза-щелочки. Сладкая улыбочка открывает рот с отсутствующим передним зубом. Фигура несколько подалась в сторону, как бы навстречу очередной жертве. Окровавленные руки висят в бездействии по швам, но крючковатые пальцы правой руки делают едва уловимое движение, словно готовясь впиться в шею жертвы. Это подлинно сатирический и вместе с тем жизненно убедительный портрет, полностью отвечающий исторической правде и дающий гневную политическую оценку изображенному фашистскому палачу.

Гитлера Кукрыниксы изобразили в виде оратора. Его фигура в сером пиджаке изогнулась, руки скрещены на рукоятке огромного окровавленного топора, на который он опирается. Весь смысл портрета заключен в выражении лица с остановившимися, как будто не видящими глазами, раскрытым ртом, в жестах ораторствующего фигляра.

Столь же выразительны и остальные портреты серии.

Наряду с Кукрыниксами ведущим мастером газетной сатиры в годы войны оставался Б. Ефимов. Его карикатуры изо дня в день появлялись в газетах «Известия», «Красная Звезда», «Труд», в «Крокодиле» и других периодических изданиях. В эти годы в рисунках Ефимова наблюдается известное сближение с произведениями Кукрыниксов. Он также сосредоточил главное внимание на «персональ-

ном» разоблачении главарей фашизма, уделяя больше, чем прежде, места сатирическим портретным изображениям. Однако в целом творческий метод Ефимова продолжал оставаться иным. В работах военного времени он определился еще ярче; в это время раскрылись лучшие стороны искусства Ефимова.

В рисунках военных лет Ефимов не отступил от раз избранного пути; он продолжал исходить из показа вымышленного, сатирически трактованного события, развернутого со всей обстоятельностью и детально разработанного. В его рисунках по-прежнему много места занимали жанровые подробности, по-прежнему в целых сериях карикатур на одну и ту же тему наглядно демонстрировались действия многочисленных персонажей. Ефимов и теперь не давал синтетического раскрытия темы в одном рисунке, а достигал своих целей последовательной разработкой сюжета в циклах изображений. Произведения, созданные художником за эти годы, показали, что простые, наглядные и общедоступные его карикатуры способны воплощать глубокие патриотические идеи, давать ясную политическую оценку происходившим событиям и приводить к настоящим обобщениям.

Сотни карикатур Ефимова, созданные в ту пору, остроумно и гневно передавали историю немецкого фашизма на всех этапах войны, начиная с первых дней и до момента полного крушения немецкой военной машины. Обстоятельность и конкретность, с которыми художник передавал все подробности сатирических повествований, построенных на глубоком знании и правдивом претворении исторических фактов, становились залогом действенной силы его карикатур. Эти качества рисунков Ефимова, вместе с безграничным сюжетным разнообразием, давали ему возможность широкого охвата явлений. Он нападал на врага сразу со многих сторон, как в главном и важнейшем, так и в мелочах, уничтожая его с помощью смеха, исполненного глубокого политического смысла. В творчестве Ефимова ярко раскрылось теперь то новое значение смеха в советской сатире, о котором говорилось выше.

При изображении определенных личностей Ефимов продолжал придерживаться манеры сатирического портретирования, обнаружившейся еще в его рисунках конца 30-х годов. В отдельном портретном образе он не давал обобщающей характеристики, довольствуясь, как правило, лишь фиксацией внешнего сходства. Но при многократном обращении к одному и тому же образу он для каждого персонажа вырабатывал комплекс определенных признаков, включающих в себя манеру поведения, обстановку, аксессуары и т. д., которые, повторяясь в ряде рисунков, точно характеризовали каждое данное лицо и разоблачали его, определяя его место и роль в преступной войне.

Разнообразие подобных сатирических выдумок Ефимова было поистине безграничным. Художник демонстрировал все новые и новые аспекты происходившего, находил все новые и новые факты, дававшие пищу его сатире. Источником для нее, как и раньше, служили каждодневные газетные сообщения. В годы войны Ефимов еще более усовершенствовал присущее ему особенное умение их выбирать.

Б. Ефимов. Тотальная распродажа. «Труд», 19 ноября 1944 года.

Сатирическая история немецкого фашизма разрабатывалась Ефимовым в ряде параллельно развивавшихся тем. В 1941—1942 годах главными темами служили мания величия фашистских главарей и их фанатическая уверенность в скорой победе. Вторая сюжетная линия посвящалась показу лживости их пропаганды, третья демонстрировала глумление Гитлера над своими сателлитами и позорное положение последних. Каждая из этих тем имела свой ряд карикатур. Тема мании величия разворачивалась в рисунках такого рода: Геббельс малюет напыщенный портрет тщедушного и ничтожного Гитлера; он же облачает его в доспехи древнеримского воина; Гитлер и Геринг совместно составляют бутафорскую фигуру величавого героя с выпяченной грудью и зазубренным топором за поясом. Тема лживости фашистской пропаганды воплощалась главным образом в тех рисунках, где фигурировал Геббельс, провозглашающий мнимые победы фашистской армии. Отношения с сателлитами также послужили предметом ряда красноречивых изображений.

Наметившийся перелом в войне и первые признаки растерянности в фашистском лагере получили отражение уже в рисунках Ефимова 1942 года. Художник показывает, как Гитлер и Геббельс прячутся от вихря летящих на них советских бомб за огромным барабаном, в который они перед тем били, провозглашая весеннее наступление; как Гитлер смещает своих генералов или в паническом страхе за свою жизнь подыскивает для себя двойников.

Особенного расцвета творчество Ефимова достигает в 1944 году, когда оно сверкает разнообразием выдумок, остро и метко демонстрируя перед всем миром историю краха германского фашизма. Несколько чрезвычайно остроумных карикатур посвящено теме тотальной и сверхтотальной мобилизации, проводившейся в Германии, истощившей свои ресурсы в течение 1944 года.

Б. Ефимов. Ловля на живца. 1942 год.

В рисунках 1944—1945 годов Ефимов дает яркие подытоживающие оценки происходящих событий. О том, с каким остроумием он это делает, может дать представление карикатура под названием «Тотальная распродажа» («Труд», 19 ноября 1944 г.; *стр. 98*). Поводом к ней явилось сообщение немецких газет о широкой продаже по удешевленным ценам портретов Гитлера в целях поднятия его престижа и популярности. Распродажей этой занимается Геббельс, который, пригорюнившись, сидит в газетном киоске с портретами Гитлера. Ему помогает Гиммлер, старающийся всучить один из портретов человеку, в панике бегущему прочь. Ветер срывает с киоска портреты, они летят по воздуху и валяются на земле. Как обычно, Ефимов находит меткие слова в подписи под рисунком: «Портреты фюрера! Грош цена!». Здесь чрезвычайно удачно сочетается острый сарказм, выражающий неумолимый приговор истории над личностью Гитлера, с умением сделать изображение смешным, веселым и доходчивым. То же самое относится к карикатуре, посвященной итоговой оценке плачевной деятельности Петэна и Лаваля («Красная Звезда», 25 ноября 1944 г.) и к целому ряду других (*стр. 101*).

В верности Ефимова самому себе и созданным им ранее творческим приемам заключалась его сила. Это качество помогло ему ввести в обиход советской сатиры множество тщательно разработанных и приобретших устойчивость черт,

получивших признание зрителей, усиливших доходчивость его изображений. Однако нельзя не отметить, что здесь же художника подстерегала и известная опасность. Установившаяся раз навсегда манера штрихового рисунка, содержащего разработанное в бытовых подробностях сатирическое действие, как и в довоенные годы, теперь порой оказывалась удобным приемом, прилагаемым ко всем случаям жизни. Это усугублялось тем, что Ефимов не ставил перед собой задачи каждый отдельный рисунок превратить в самодовлеющее, синтезирующее известный комплекс идей произведение искусства, рассчитанное на длительное существование.

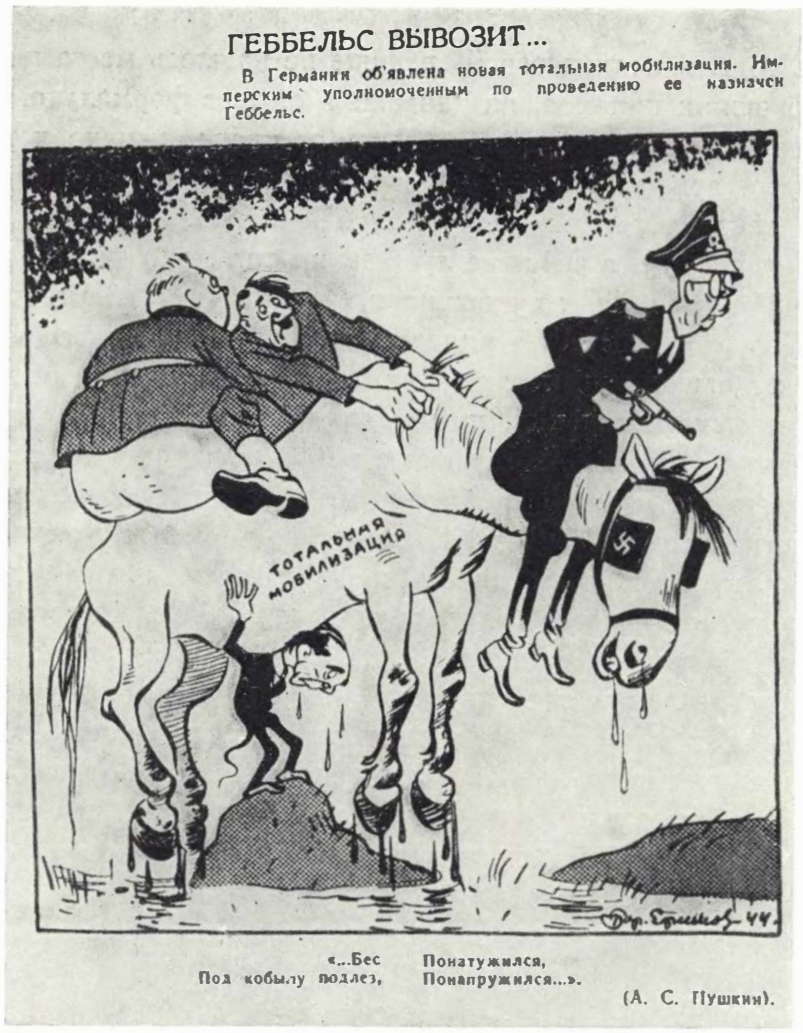
Карикатуры Ефимова можно сравнить с газетной публицистикой, целиком связанной с запросами дня. Как и в этом боевом жанре литературного творчества, в ефимовских рисунках нас прежде всего привлекает взволнованность художника-гражданина, его гневная непримиримость к врагу. Некоторые карикатуры Ефимова, бесспорно, принадлежат к лучшему из того, что было создано в этом жанре советскими художниками в годы войны. Но даже те его работы, которые не смогли стать достоянием большого искусства, представляют интерес как выразительные документы героической эпохи (*стр. 99*).

Наряду с Кукрыниксами и Ефимовым в газетах продолжали сотрудничать и другие художники. Ю. Ганф время от времени помещал карикатуры в «Правде» и «Комсомольской правде», К. Елисеев — в «Гудке», И. Семенов — в «Комсомольской правде», «Вечерней Москве», «Красном флоте».

Особо следует отметить героическую, самоотверженную работу в ленинградских газетах В. Гальбы, пережившего дни блокады Ленинграда и сумевшего завоевать широкую популярность среди бойцов Советской Армии и ленинградских жителей. Лучшие качества сатиры Гальбы — яркий темперамент и горячая полемичность вложенного в карикатуру чувства — проявились в его рисунках военных лет. Гальба по-прежнему шел в карикатуре не от портретности изображаемых им персонажей; он строил ее на излюбленных им приемах преувеличенной гиперболизации и утрировки сатирического образа, подчас добиваясь с помощью этих средств большой убедительности и выразительности.

В военные годы у Гальбы была своя любимая тема, которую он начал разрабатывать в 1942 году и которая стала для него определяющей в дальнейшем. Это — тема натиска на врага, его разгрома и гибели. Художник передавал неуверенность, страх и растерянность фашистских военачальников, изображал их погибающими, взлетающими на воздух, бегущими. Он делал их страшными, безобразными, отталкивающими в их преступном безумии. Динамика штриха и композиционных решений в лучших рисунках Гальбы нейтрализовала тот налет неприятного экспрессионизма, который подчас был заметен в более слабых его работах.

Интересными были многие газетные рисунки И. Семенова. Сатирическое содержание его карикатур в военное время сделалось ярче, сильнее; они насыщались гневом, смешное в них потеряло свою беззаботность, наполнилось сарказмом и остротой. Сосредоточив свое главное внимание на теме войны, Семенов в ряде



Б. Ефимов. Геббельс вывозит. «Красная звезда», 30 июля 1944 года.

случаев умел находить свое, оригинальное решение избираемых им сюжетов. Работая по-прежнему в плане повествовательно-жанровой карикатуры, он изыскивал множество неожиданных, метких и чрезвычайно забавных метафорических трансформаций, которые обладали свойством мгновенно доходить до зрителя и неукоснительно попадали в цель (см. ряд карикатур Семенова в газетах «Комсомольская правда» и «Красный флот»).

Советская политическая графика в дни Великой Отечественной войны обнаружила целый ряд качеств, дающих право оценить ее как настоящее большое искусство. Главным из этих качеств явилась глубокая жизненность.

Журнальная и газетная графика в годы Великой Отечественной войны — яркая страница в истории советского изобразительного творчества. Ее лучшие качества заключались в глубине и силе патриотических идей, в ней выражавшихся и воплощавших самые сокровенные мысли и чувства всего советского народа.

В военные годы в политической графике не нашлось места ни для каких самодовлеющих внешних приемов, ни для каких опытов формального порядка, оторванных от содержания. В ней выявились и расцвели лучшие черты советского искусства предшествующих двух с половиной десятков лет его истории, в концентрированном и обновленном виде воплотился богатый опыт большого коллектива художников. Она впитала в себя все лучшее из того, что дали плакат и сатира гражданской войны, весь опыт художников, боровшихся в 30-е годы с фашистской агрессией. Теперь этот опыт еще умножился. Политическая графика обогатилась рядом важных художественных завоеваний. Ее мастера овладели многими плодотворными средствами выражения, повысившими агитационную силу и художественное качество изображений. Возросли требовательность художников к себе, чувство ответственности перед своим народом и всем прогрессивным человечеством, политическая сознательность. Большую роль сыграл здесь опыт художников-фронтовиков, имевших возможность проверять правильность своего творческого метода на поле битвы, когда все мелкое и случайное в искусстве должно было восприниматься как кощунство и неукоснительно отбрасываться. В этом смысле важным оказался приток в сатирическую графику новых творческих сил, ряда талантливых молодых мастеров, проведших военные годы в армии.

Это искусство вышло из испытаний военного времени еще более окрепшим и возмужавшим, обладающим ясно осознанной творческой целеустремленностью, крепким и отстоявшимся творческим методом.

СТАНКОВАЯ И КНИЖНАЯ ГРАФИКА

А. Д. Чегодаев

В годы Великой Отечественной войны советскими художниками было создано много исключительно ярких произведений станковой графики, так же как и графики книжной. Однако в военные годы как темпы развития, так и историческое и художественное значение этих двух видов графики оказались очень различными и неравноценными.

Книжная иллюстрация, достигшая в 30-е годы высокого и яркого расцвета, в условиях войны, естественно, вступила в полосу затрудненного и медлительного движения, не соизмеримого с тем подъемом, какой был в ней накануне войны. Работа над иллюстрированием книг не прекратилась, но резко уменьшилась и отошла на второй план. Издательства сократили свою деятельность, они были эвакуированы в далекий тыл, их связи с большинством крупнейших мастеров книжной графики нарушились. Да и художники были заняты теперь другим: их творческие силы, мысли и чувства были поглощены решением художественных задач, непосредственно связанных с временем, с борьбой против фашистской агрессии, с политической агитацией во всех ее формах — от гневной сатиры до героической романтики. Только к концу военного периода, к 1944—1945 годам, книжная графика снова стала занимать все большее место в работе художников, восстанавливая со все возраставшей быстротой свои временно утраченные позиции.

Зато станковая графика никогда еще с 1917 года не достигала такого развития и размаха, никогда не имела такого изобилия тем и образов, такого разнообразия художественных исканий и открытий. Станковая графика во многом определила облик советского искусства военных лет. Графика быстрее живописи и скульптуры откликалась на исторические события и душевные настроения военных лет, на горечь лишений и бедствий, на радость победы. Язык графики оказывался чаще всего более гибким, более отзывчивым, более патетическим. Рисунок закреплял в памяти все происходившее вокруг гораздо быстрее, гораздо оперативнее, чем то могли сделать более сложные и трудоемкие виды искусства. Графика

проникала всюду и легко возникала в таких условиях, которые мало благоприятствовали работе над созданием живописных и скульптурных произведений. Художники-графики работали на фронте, в партизанских отрядах, в осажденных городах, вплотную соприкасаясь с неисчерпаемым материалом своих наблюдений и переживаний, идя по свежим следам дел и событий, по «дорогам войны» — дорогам долгим и тяжелым. Очевидец рассказал, как Л. Сойфертис лежал под огнем рядом с матросом-пулеметчиком, чтобы нарисовать, «какое бывает выражение лица у человека, когда он стреляет по фашистам». А. Кокорин многие часы просидел — невзирая на дождь, ветер, стужу — у обочин прифронтовых дорог, рисуя все, что ехало или шло на запад в дни окончательного разгрома вражеских армий. Героические ленинградские художники неустанно работали в блокаде, холоде и голоде, под разрывами бомб и снарядов, сохранив на вечные времена не только память о бедствиях войны, но и память о героическом духе народа, убежденно верившего в близкое освобождение и не отдавшего врагам свой прекрасный город. Сколько художников-графиков Ленинграда (да и не одного Ленинграда) погибло на своем посту! История графики периода Великой Отечественной войны плохо поддается бесстрастному летописному повествованию. В ней заключено слишком много героического горения, грозного гнева, тяжелой боли — не угасающих с течением времени.

Конечно, в той необъятной массе материала, какой сохранился от станковой графики военных лет, не все одинаково значительно и ценно. Были и такие художники, которые, даже приезжая на фронт, ухитрялись оставаться холодными и пассивными регистраторами, безразлично срисовывавшими случайные и несущественные подробности походной и лагерной жизни, тащась в хвосте обозов, или выискивавшими заранее придуманный «типаж» для каких-либо картин, сочиненных ими в стенах мастерских. Но такие хладнокровные или слишком осторожные художники не смогли засорить своими равнодушными изделиями изобильный и полноводный поток подлинно художественной станковой графики военных лет.

Эта станковая графика чаще всего рождалась на свет в виде прямых зарисовок с натуры, сделанных на фронте или в тылу, но равно отмеченных заинтересованностью художника, душевным волнением и — очень часто — строгим отбором самого существенного и главного.

Многие непосредственно натурные рисунки уже в силу обстоятельств своего возникновения органически и естественно складывались в тематически единые циклы графических листов, образовывая в какой-то мере единое художественное произведение, посвященное событиям войны. Очень часто они служили основой для продуманных образных и композиционных решений, на основе которых создавались большие или меньшие по своим размерам серии рисунков, гравюр, акварелей. Иногда такие серии возникали на основе целостно и строго продуманного драматургического единства, обобщавшего в большом и сложном художественном образе наиболее значительные и важные явления действительности тех героических и тяжелых лет.

То, что в период Великой Отечественной войны широко распространился серийный принцип построения станковой графики, стало одной из самых характерных особенностей советского искусства этого времени. Развивая одну тему, поддерживая и взаимодополняя один лист другими, художники создавали своего рода «симфонические» образные решения, при которых художественное значение и воздействие отдельных листов многократно усиливалось. В таких случаях в искусстве станковой графики возникало своеобразное новое качество, сближавшее ее не только с графикой книжной, но и с такими строящимися и развивающимися во времени искусствами, как театр, литература или музыка,— отчетливое ощущение хода времени, постепенного развертывания события. Сопоставление отдельных графических листов в рамках композиционно продуманной серии раскрывало и подчеркивало в них элементы более широкого и всеобъемлющего художественного обобщения. Конечно, об этом думали далеко не все художники, и не у всех это получалось. Но такое качество в высокой мере присуще лучшим станковым сериям военного времени — таким, как например, «Не забудем, не простим!» Д. Шмаринова или «Ленинград в годы блокады и восстановления» А. Пахомова.

Станковые серии не могли бы получить подобного развития в годы Великой Отечественной войны, если бы художники не опирались на опыт и традицию предшествующего времени. Очень много дал здесь опыт работы большого числа художников в 1940—1941 годах над серией рисунков, задуманных как иллюстрации на темы истории Коммунистической партии. Выставка лучших из этих работ открылась в московском Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в мае 1941 года, т. е. буквально накануне войны. Большинство этих рисунков и акварелей было сделано на исторические темы, и в них с достаточным разнообразием и иногда очень успешно были разработаны общие композиционные приемы изображения массовых сцен, проникнутых драматическим действием. В сделанных для этой серии работах С. Герасимова, М. Родионова, А. Каневского, Кукрыниксов, Д. Шмаринова, Е. Кибрика, А. Бубнова, Т. Гапоненко, А. Пластова, О. Верейского и других художников было много хороших находок, которые и получили свое дальнейшее развитие в работах различных художников в военные годы. Много дали для разработки ряда важнейших тем военных лет испанские рисунки Юрия Петрова, созданные на основе зарисовок с натуры на фронтах гражданской войны в Испании в 1936—1937 годах и прямо предвосхитившие некоторые излюбленные образы станковой графики 1941—1945 годов.

То, что Юрий Петров, тонкий и умный ленинградский рисовальщик, сумел передать в своей «Испанской серии» самый дух героической борьбы, придав ему осязательно ощутимый, убеждающе реальный характер, то, что он близко видел войну, знал, что это освободительная народная война, и сам участвовал в ней в качестве бойца Интернациональной бригады,— придало его рисункам большую, взволнованную силу и моральную значительность. Его пример был свеж в памяти художников и вполне подходил для задач и целей станковой графики в годы начавшейся новой войны против того же самого коварного и опасного врага.

Наконец, изобильным источником опыта для станковой графики военных лет была советская книжная иллюстрация 30-х годов. В то время она шла впереди всех других видов графики, определив своим бурным развитием общий облик и строй графики предвоенного времени. В ней постоянно решались сложнейшие задачи построения драматического действия, психологической характеристики героев, создания обобщенного и обостренного композиционного строя. Сколько угодно прекрасных образцов стояло перед глазами художников-графиков военных лет — будь то гравюры В. Фаворского к «Гамлету» Шекспира или к «Березине» Бальзака, или литографии Е. Кибрика к «Кола Брюньону» и «Очарованной душе» Роллана и к «Легенде об Уленшпигеле» Де Костера, или черные акварели С. Герасимова к «Делу Артамоновых» Горького, или, наконец, угольные рисунки Д. Шмаринова к «Преступлению и наказанию» Достоевского, «Герою нашего времени» Лермонтова или к «Петру I» Алексея Толстого, а также и работы многочисленных других художников-иллюстраторов. Чрезвычайно многое из книжной графики такого высокого качества, из ее упорных и плодотворных исканий и достижений, вошло в постоянный обиход рисовальщиков, акварелистов и граверов периода Великой Отечественной войны, став прочным фундаментом возводимого ими нового здания.

В военные годы произошло сближение различных видов графики, и роль станковой графики в этом сближении была нередко решающей. Ее воздействию поддался в большой мере плакат военных лет, где широко распространился реалистический объемный и пространственный рисунок с резко и обостренно подчеркнутым драматическим строем. Станковая графика непосредственно соприкасалась и с политической карикатурой и журнально-газетной политической графикой военных лет, примером чего может служить остро экспрессивная, подчас гротескная, но по существу своему глубоко лирическая и драматическая серия черных акварелей и рисунков карандашом, сделанных в осажденном Севастополе и Новороссийске блестящим карикатуристом Л. Сойфертисом[1].

Большинство произведений станковой графики периода Великой Отечественной войны было связано с событиями и образами, непосредственно отражавшими ход военных действий и жизнь в тылу. Но наряду с этим в годы войны возникло много рисунков и гравюр на исторические темы, перекликавшихся с идеями и настроениями времени. На 1941—1945 годы приходится яркий расцвет графического портрета. В это время было создано и много превосходных пейзажных серий, нередко с большим образным содержанием.

Станковая графика военных лет дала очень много для обогащения и развития различных графических техник, особенно рисунка углем, литографии и акварели.

[1] См. раздел «Журнальная и газетная графика».

Наибольшее значение в станковой графике военных лет получили серии, заключающие в себе особенно широкое и обобщенное образное содержание. Среди них одно из первых мест принадлежит серии рисунков Д. Шмаринова «Не забудем, не простим!».

Эта серия из двенадцати больших рисунков углем и черной акварелью была сделана Шмариновым летом 1942 года. Она сразу стала широко известна благодаря выставкам и воспроизведениям во множестве разнообразных изданий, вплоть до фронтовых газет [1]. Отклик, который она получила, был верным отражением того глубокого и взволнованного обобщения подлинно всенародных мыслей и чувств первых лет войны, какое сумел найти художник в своей работе.

Темой серии Шмаринова стало противопоставление трагических бедствий войны и героического пафоса сопротивления и обороны. Иначе говоря, он резко столкнул в своей серии тупую жестокость фашистского нашествия и высокую моральную силу человеческого страдания, проникнутую неистребимой верой в конечную победу добра над злом, победу героического народа над его врагами. Шмаринов честно и бесстрашно показал всю ужасную правду, не пряча и не маскируя то мрачное и темное, что принесла война на советскую землю. Некоторые рисунки серии — такие, как «Расстрел», «Насильники», «Грабьармия», «Добили»,— поражают воображение зрителя своей обнаженной и суровой нескрываемой болью, но и в них с такой силой и убежденностью выступает утверждение настоящих человеческих ценностей, что не остается места ни для натурализма в изображении ужасного, ни для страха и безверия. Эти рисунки проникнуты гневом, а не растерянностью или смирением.

Из этих упомянутых четырех рисунков два выделяются своей строгой композиционной собранностью, сдержанным трагическим напряжением. В рисунке «Расстрел» (*стр. 109*) Шмаринов дал лишь немного человеческих фигур на первом плане, повернув их спиной к зрителю; они ясно выступают на фоне неба, стоя на краю вырытого для них рва. В глубине еле различима слитная шеренга фашистских солдат. Но в столкновении правдивых и живых, очень разных, ярко индивидуальных фигур людей, стоящих на пороге смерти, и тупой, безличной механической силы, готовой их уничтожить,— моральное превосходство, моральная победа остается за этими обреченными на гибель безвестными советскими людьми, которые не сдаются врагу и не склоняются перед ним. Шмаринов сумел найти естественную точность движений и жестов своих героев, оградив правду образа от какой-либо внешней экспрессии и аффектации. Он сделал все выводы из своей упорной работы в предвоенные годы над психологической достоверностью душевных движений, над продуманной ясностью драматического действия. Но, перенося свой опыт, разработанный на материале истории и классической литературы, в изображение живой современной жизни, он усилил и обострил свою живописно-

[1] В 1943 году одиннадцать рисунков были изданы в виде альбома издательством «Искусство». Вся серия ныне находится в Гос. Третьяковской галлерее.

тональную систему, придал ей еще более скупую и лаконичную точность и большую контрастность черно-белых отношений. Его обвиняли в эскизности за рисунки к «Петру I», и там действительно встречалось (правда, в относительно второстепенных листах) скопление приблизительных штрихов, не дававших ясного пространственного ощущения формы. Но в рисунках военных лет Шмаринов наглядно показал ценность этой якобы «эскизной» формы, ее экономную и ясную точность, ее целенаправленную выразительность, ее эмоциональную насыщенность. Рисунок «Расстрел» — один из тех, где все эти качества выступают особенно отчетливо.

Рядом с ним нужно поставить очень тяжелый и мрачный рисунок «Насильники», столь же трагически-скорбный и гневный, замечательный и своей драматической силой, и нежностью и чистотою образа девочки (который Шмаринов еще более усилил в сделанном через несколько лет втором варианте этой сцены, еще более напряженном). Тот же контраст благородства и низости, человечности и омерзительнейшей подлости дан здесь без каких-либо черт преувеличения, просто и строго, отчего он еще более углубляется в своем трагическом смысле. Этот рисунок вызвал особенно взволнованные отклики.

К перечисленным листам серии близки и рисунки «В рабство», «Беженцы», «Мать», хотя в какой-то мере их художественный строй отходит от непосредственного, предельно резкого столкновения противоборствующих сил в сферу более сдержанного по форме трагического эпоса. В рисунке «В рабство» Шмаринов вывел целую галлерею образов советских людей, оттенив их значительность холодной, бездушной фигурой фашистского солдата с автоматом, наведенным на безоружную толпу; его крупная, первопланная, изображенная темным силуэтом на снежном фоне фигура приобретает символическое значение — своего рода олицетворение той злобной и давящей бесчеловечности, которой были преисполнены тогдашние претенденты на «расовое превосходство». Но эта мнимо торжествующая над всем грубая сила разоблачается и унижается в рисунке не какими-либо гротескными, карикатурными приемами, а открытым и простым сопоставлением ее с живыми лицами захваченных в плен людей, идущих вереницей по зимней дороге,— стариков, женщин с детьми. Продуманный композиционный прием, при котором это драматическое шествие людей двигается на зрителя, возрастая и увеличиваясь к первому плану, делает именно их единственными героями события, их чувства — единственно важными для всякого смотрящего на рисунок.

Композиция рисунка «Беженцы» построена на психологическом переходе от неподвижной группы первого плана — убитой матери, испуганных маленьких детей, остановившейся лошади с опрокинутой телегой — к еле заметному вдали силуэту вражеского самолета над пустынной безлюдной землей; одинокий телеграфный столб со свисающими оборванными проводами еще больше оттеняет страшный смысл совершившейся трагедии, также говоря о разрушении, о вторжении враждебной силы, давящей все на своем пути. Но и здесь, из этой неподвижной или, вернее, оцепенелой, остановившейся композиции, внешне столь безыскусственной, рождается чувство протеста и гнева — в защиту человечности и жизни.

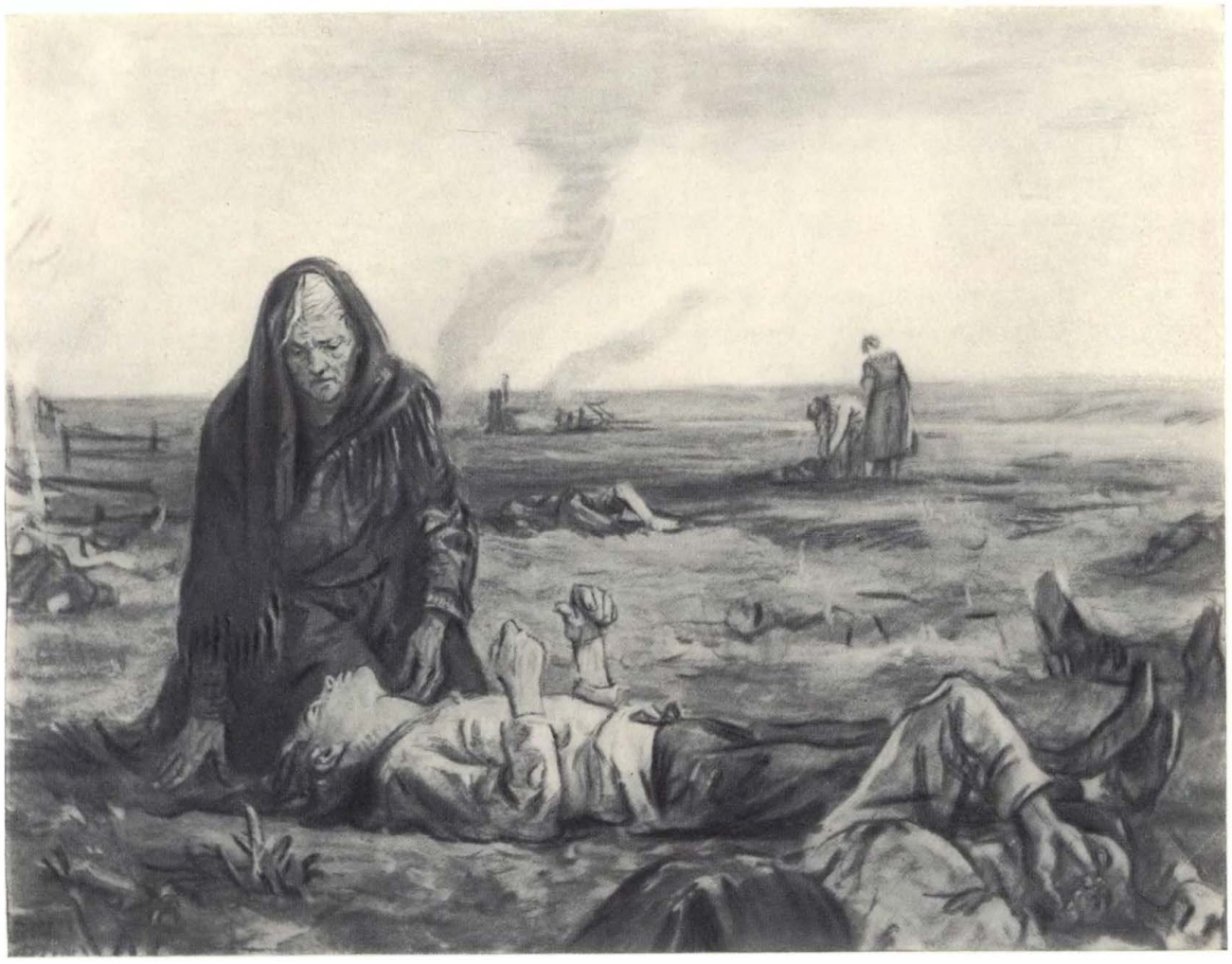
Д. Шмаринов. Расстрел. Из серии «Не забудем, не простим!». Уголь. 1942 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Рисунок «Мать» (*вклейка*) стал наиболее значительным, наиболее обобщенно-синтетическим образом всей серии, в котором словно суммируются многократно и упорно повторяющиеся идеи и образы этого графического цикла Шмаринова. Старая женщина тяжело опустилась на колени над телом убитого сына — прекрасного юноши, лежащего лицом к небу посреди выжженной опустошенной земли. Простота и монументальная строгость композиции придают этому рисунку эпический, почти символический характер, хотя, как и в других листах серии, здесь есть точная, конкретная определенность места, времени, человеческих типов. Еще в своих иллюстрациях 30-х годов к произведениям русской классической литературы Шмаринов обнаружил эту способность находить живые, неповторимо индивидуальные образы русских людей, несущие в себе вместе с тем черты типического обобщения целой эпохи. Такими были его «Печорин перед дуэлью» или «Соня Мармеладова со свечою». В таких рисунках, как «Мать» и другие листы серии «Не забудем, не простим!» (так же как и в своих военных плакатах), Шмаринов впервые в полную меру испытал эту свою способность на образах современных советских людей, и убеждающая сила его серии в очень большой мере основывается на жизненной правдивости и естественности найденных и изображенных им человеческих характеров.

При этом нужно особенно подчеркнуть, что Шмаринов разыскивал и находил не только живые и типические, но и подлинно прекрасные человеческие образы, отмеченные не какой-либо идеальной внешней гармонией, но душевной полнотой, моральной силой и значительностью. Эти человеческие качества ясно ощущаются во всех наиболее удавшихся образах серии.

О героическом подвиге, о высоком пафосе самопожертвования во имя защиты своей родной страны говорит один из лучших рисунков серии «Не забудем, не простим!» — «Казнь партизанки». В своей композиции Шмаринов разработал тот же драматический конфликт доблести и низости, который так притягивал его пристальное внимание в других листах серии. Образ девушки-партизанки, в последнюю минуту своей жизни обращающейся к народу через головы фашистских солдат, получил в рисунке Шмаринова продуманную, ясную строгость. Ее тонкая, светлая фигура вырисовывается на фоне неба высоко над сумрачной и беспокойной толпой обступивших ее врагов, и этот контраст светлого и темного получает не только формально композиционный, но и образный смысл: никакая враждебная сила не может ни подавить, ни даже скрыть от глаз могучее воздействие героического порыва, воплотившегося в столь хрупком внешне и столь сильном внутренне человеческом образе.

Своего рода эпилогом или заключением серии Шмаринова является рисунок «Возвращение» (*стр. 113*), изображающий крестьянку с детьми, вернувшуюся на пепелище своего дома. Глубокая задумчивость, при всем своем спокойствии драматически напряженная, многозначительная и грозная, пронизывает фигуру женщины, находя контрастный и сложный отклик и в горестных и мрачных остатках сожженного врагами дома, и в нежном весеннем пейзаже вокруг. Этот пейзаж



Д. Шмаринов. Мать. Из серии «Не забудем, не простим!». Уголь. 1942 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

говорит о многом, неся в себе простую и ясную символику, воплощение надежды и возрождения после гибели и горя. То же проясненное, светлое начало воплощено и в фигурах детей, жмущихся к матери, притихших и пугливо оглядывающихся по сторонам. Рисунок «Возвращение» — один из лучших в серии по живописной тонкости контрастов черного и белого, по воздушной, пленерной легкости и прозрачности пространственного построения, так же как и по своей сосредоточенной и глубокой психологической сложности. Он еще больше выигрывает в сопоставлении со всем трагическим и тяжелым рядом образов, заключенных в других листах серии, углубляясь в своем недвусмысленном и прямом значении — олицетворения надежды и веры в конечную победу.

Серия Шмаринова воспринимается как единое и органическое целое. Ее основная, ведущая тема свободно и многопланно развивается в чередовании и сопоставлении листов, образующих неразрывные звенья крепко спаянного большого художественного произведения. Образы, воплощенные в отдельных рисунках, перекликаются и контрастируют, лишь в своем единстве раскрывая все сложное и богатое идейное и художественное содержание серии. Несмотря на неприкрыто трагический строй большинства рисунков, общее звучание этой серии пронизано возвышенным гуманизмом и героическим пафосом, в которых утверждается воля к жизни и к победе. Не случайно в письмах художнику с фронта говорилось, что его рисунки возбуждают ненависть к фашизму, помогают сражаться.

Шмаринов воочию видел много человеческого горя зимой 1941—1942 года. В его рисунках непрестанно чувствуется верное и внимательное наблюдение жизни. Но это относится почти исключительно к положительным образам серии, к облику и душевному строю русских, советских людей. Фашистов он рисовал в значительной мере умозрительно, их фигуры всегда несут в себе оттенок некоторого символического обобщения, рожденного скорее продуманным и взвешенным размышлением, чем живым наблюдением. Шмаринов правильно отодвинул всю эту негативную линию вражеских образов на второй план, сделав главным героем серии героический советский народ. Почти безличные символические фигуры врагов хорошо и верно оттеняют живые и разнообразные характеры положительных героев. Но там, где образы врагов стали главным содержанием («Фашистская орда», «Культуртрегеры»), их умозрительная отвлеченность не дала возможности родиться и возникнуть большому и убеждающе художественному образному строю. Эти листы, впрочем, выполняют свою роль в общем замысле, еще более подчеркивая горячее чувство, взволнованную страстность, трагический пафос основных и лучших листов серии [1].

Серией «Не забудем, не простим!» не ограничился круг станковых произведений Шмаринова в годы войны. Он сделал в 1942 году два рисунка гуашью

[1] Некоторые рисунки этого цикла Шмаринов повторял; существуют варианты листов «В рабство» и «Возвращение», сделанные в 1943 году, и вариант рисунка «Мать», законченный на основе эскиза 1942 года значительно позже, в 1957 году.

и пастелью, объединенные общим названием «Разгром немцев под Москвой» («Пленных ведут» и «На запад»), в 1943 году выполнил рисунок «Вступление советских войск в Киев» («Киев наш») и т. д.

К концу войны Шмаринов, продолжая работать над плакатами, начал постепенно возвращаться к книжной графике.

Наравне с серией «Не забудем, не простим!» несомненно нужно поставить серию литографий А. Пахомова «Ленинград в годы блокады и восстановления» [1]. Эта серия получила широкую известность с самого момента появления первых ее листов в 1942 году на выставке работ ленинградских художников [2]. Сделанные в труднейших условиях блокады города и великих лишений, обрушившихся на голову людей, в нем живших, эти работы ленинградских мастеров произвели в то время особенно большое впечатление на зрителей.

Возникновение и дальнейшее развитие этой серии Пахомова были совсем иными, чем серии Шмаринова. С самого начала в ней не было заранее продуманного драматургического замысла и плана. Лист рождался за листом в ходе событий и дел ленинградской блокадной жизни. Пахомов неоднократно дополнял серию новыми листами, делал варианты, развивал некоторые темы в своего рода отдельные циклы внутри серии и фактически не завершил серию с окончанием войны, продолжая работать над рядом листов уже в послевоенные годы. Тем не менее серия получилась в конце концов не только очень цельной, но и связанной воедино вполне ощутимым драматическим развитием одной большой темы.

Это произошло потому, что в лице Пахомова ленинградская станковая графика военных лет нашла художника, столь же глубоко и всецело захваченного важнейшими идеями времени, героическим пафосом освободительной войны, как то было со Шмариновым в московской графике, и к тому же Пахомов всем своим творческим развитием в 30-е годы был очень хорошо подготовлен к большой работе, выпавшей теперь на его долю. Если не считать Е. Кибрика, не было в Ленинграде накануне войны художника-графика, более склонного к изображению психологических коллизий, к поэтическому выражению сложных душевных движений. Эти качества очень наглядно выразились в сделанных Пахомовым в 1937 году рисунках к поэме Некрасова «Мороз, Красный нос», проникнутых большой душевной тонкостью и простосердечной искренностью чувства. Но все же та сила и блеск, с какими развернулось в годы войны искусство Пахомова, были неожиданными для многих, даже хорошо его знавших.

Пахомов провел всю блокаду в Ленинграде. Он вместе со всеми ленинградцами пережил страшную зиму 1941—1942 годов и был свидетелем повседневной жизни Ленинграда тех лет. Он стал честным и непредвзятым рассказчиком о горе

[1] В разное время эта серия называлась по-разному, менялся и ее состав, вплоть до выделения листов, посвященных восстановлению, в особую серию.

[2] Литографии Пахомова из этой серии имеются во многих музеях СССР; почти полные комплекты — в Гос. Русском музее и в Гравюрном кабинете Гос. музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

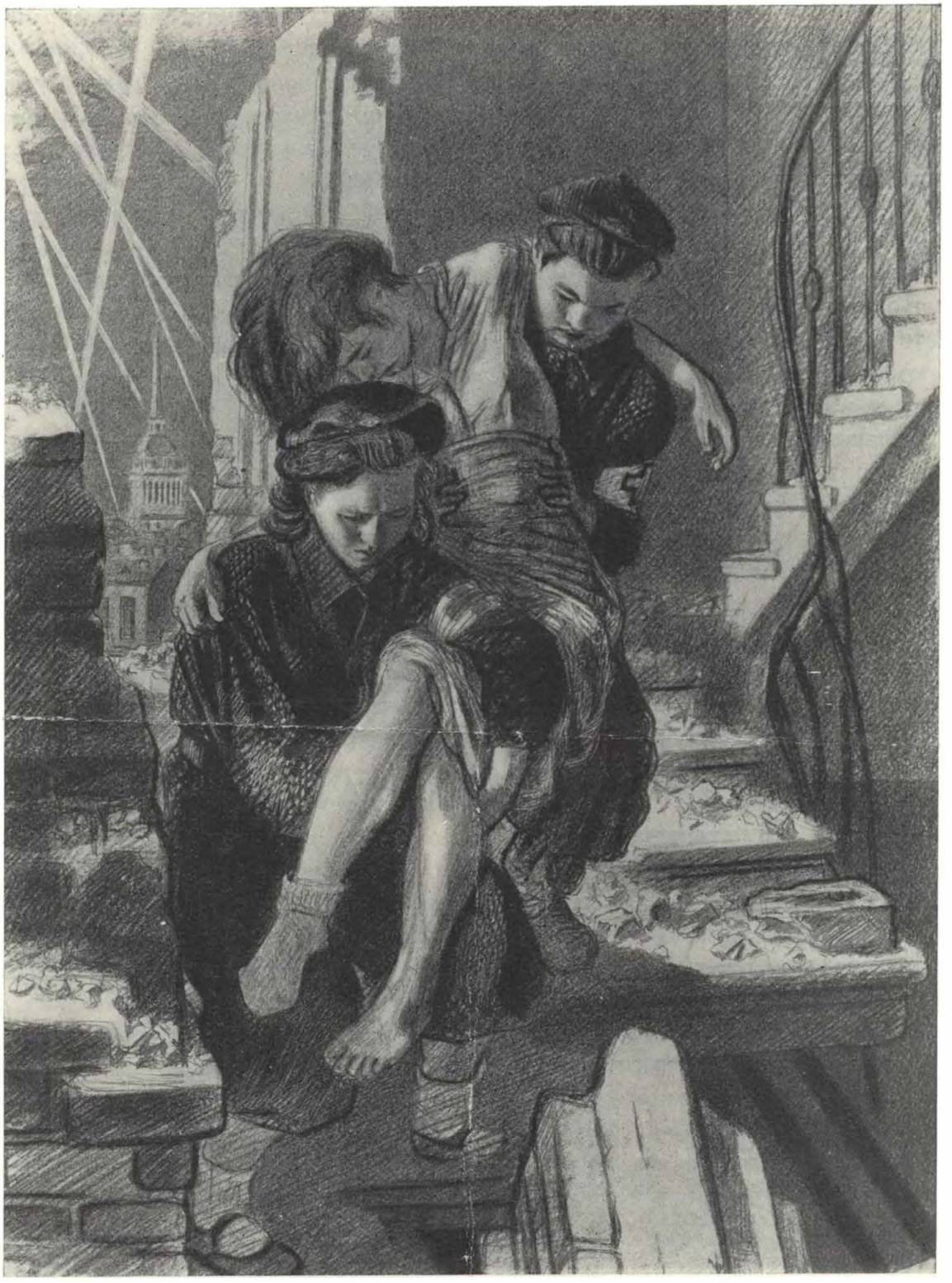
Д. Шмаринов. Возвращение. Из серии «Не забудем, не простим!». Уголь. 1942 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

и беде, о моральной выдержке и непоколебимой человечности людей героического города; его листы похожи на протокольные показания очевидца, и в то же время они насыщены живой болью, волнением и горячей защитой высоких человеческих ценностей.

Серия Пахомова неровна по качеству, между лучшими и худшими листами можно легко обнаружить очень большой разрыв. Но сильнейшие листы среди этих трех десятков больших литографий принадлежат к лучшему, что было создано советским искусством в годы Великой Отечественной войны. Это в особенности относится к наиболее трагическим листам первых лет войны — таким, как «На Неву за водой», «В стационар», «В очаге поражения», и к листам, говорящим о снятии блокады и начале восстановления нормальной жизни города,— таким, как «Салют», «Каменщицы», «Кровельщицы», «Штукатуры». Множество ярких находок есть и в других листах, иногда вперемежку со всякого рода срывами, небрежностями, недосмотрами.

Один из самых значительных образов серии (и сразу же получивший особенно высокое признание) — это композиция, называющаяся «На Неву за водой» (*вклейка*). Резкой, обостренной выразительностью пронизан облик больной, изможденной девушки, с величайшим трудом несущей с замерзшей реки ведро с водой. Этот глубоко драматический образ действует тем сильнее оттого, что выражен с необычайной простотой и сдержанностью, сурово и скупо. Беспощадная точность наблюдения и рисунка не скрывает ни одной черты тяжелой правды. Но тем сильнее выражена ее духовная значительность, большое гуманистическое содержание человеческого страдания, из которого рождается протест против войны и породившего ее фашизма. Рядом с центральной фигурой девушки с ведром не менее выразителен замотанный платком ребенок, с недетской серьезностью переливающий принесенную им с реки воду в большую кастрюлю, стоящую на санках, и другие фигуры людей на берегу Невы и вся окружающая их обстановка: замерзшая река и панорама Ленинграда за гладью льда. Рисунок Пахомова, прежде нередко бывавший у него сухим, рассудочно-холодным, приобрел здесь невиданную ранее нежность и тонкость, отвечающую сдержанной и сосредоточенной взволнованности психологического решения темы.

В литографии «В стационар» Пахомов с такой же внимательностью и сердечностью нарисовал истощенного, совсем ослабевшего типично ленинградского интеллигента, которого на санках везут в стационар по заснеженному мосту. Для этой композиции Пахомов использовал рисунок, сделанный им с известного ленинградского художника Ярослава Николаева, который действительно и сам был в таком же состоянии, как и герой пахомовского рисунка. Но Пахомов придал образному строю своей литографии широкое, типизированное значение, раздвигающее рамки отдельного, частного случая до большого обобщения. Хотя пейзажный фон этой литографии вышел несобранным и не очень точно построенным, все же значительность основной, первопланной фигуры делает этот лист чрезвычайно действенным и сильным.

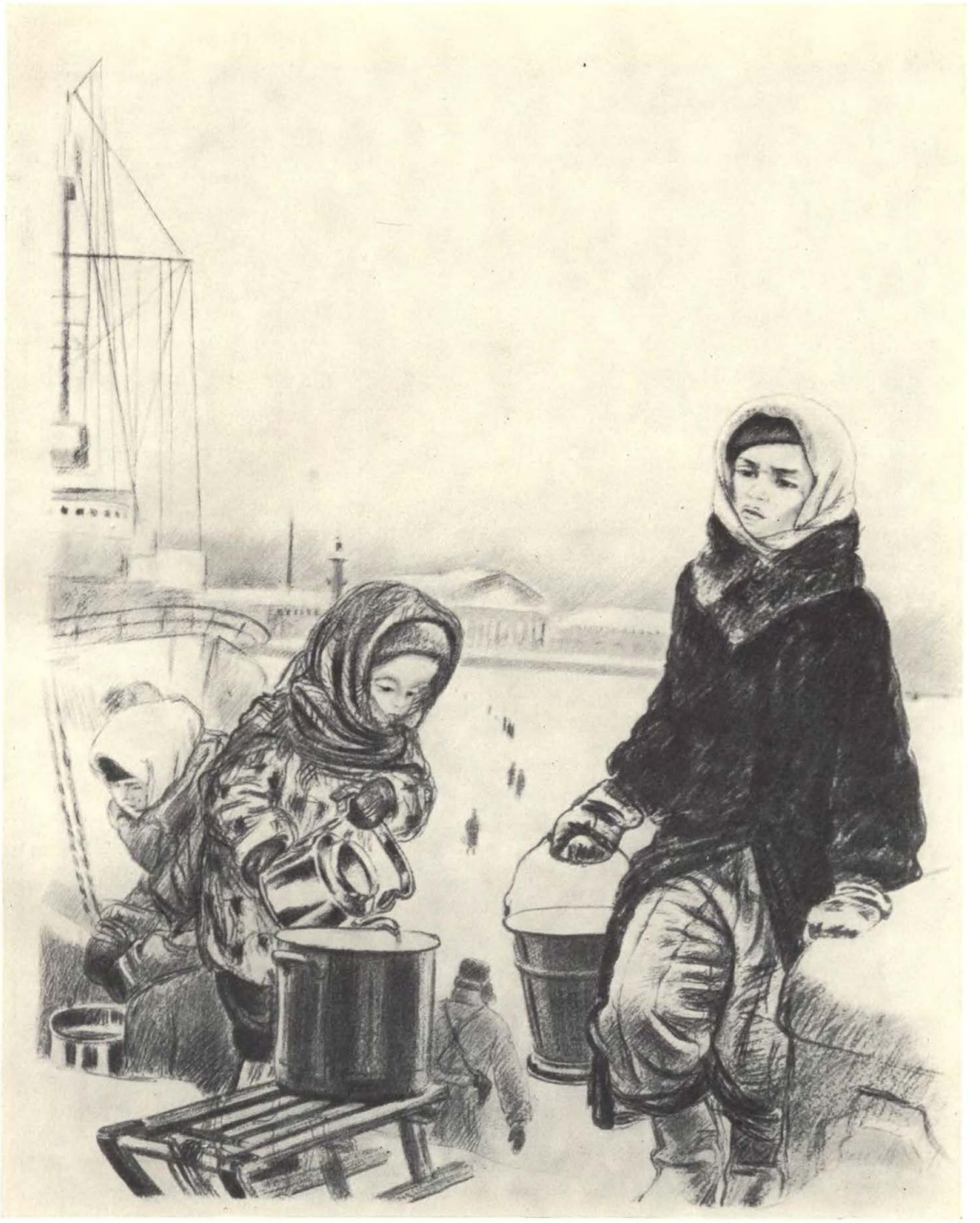


А. Пахомов. В очаге поражения. Из серии «Ленинград в годы блокады и восстановления». Литография. 1942 год.

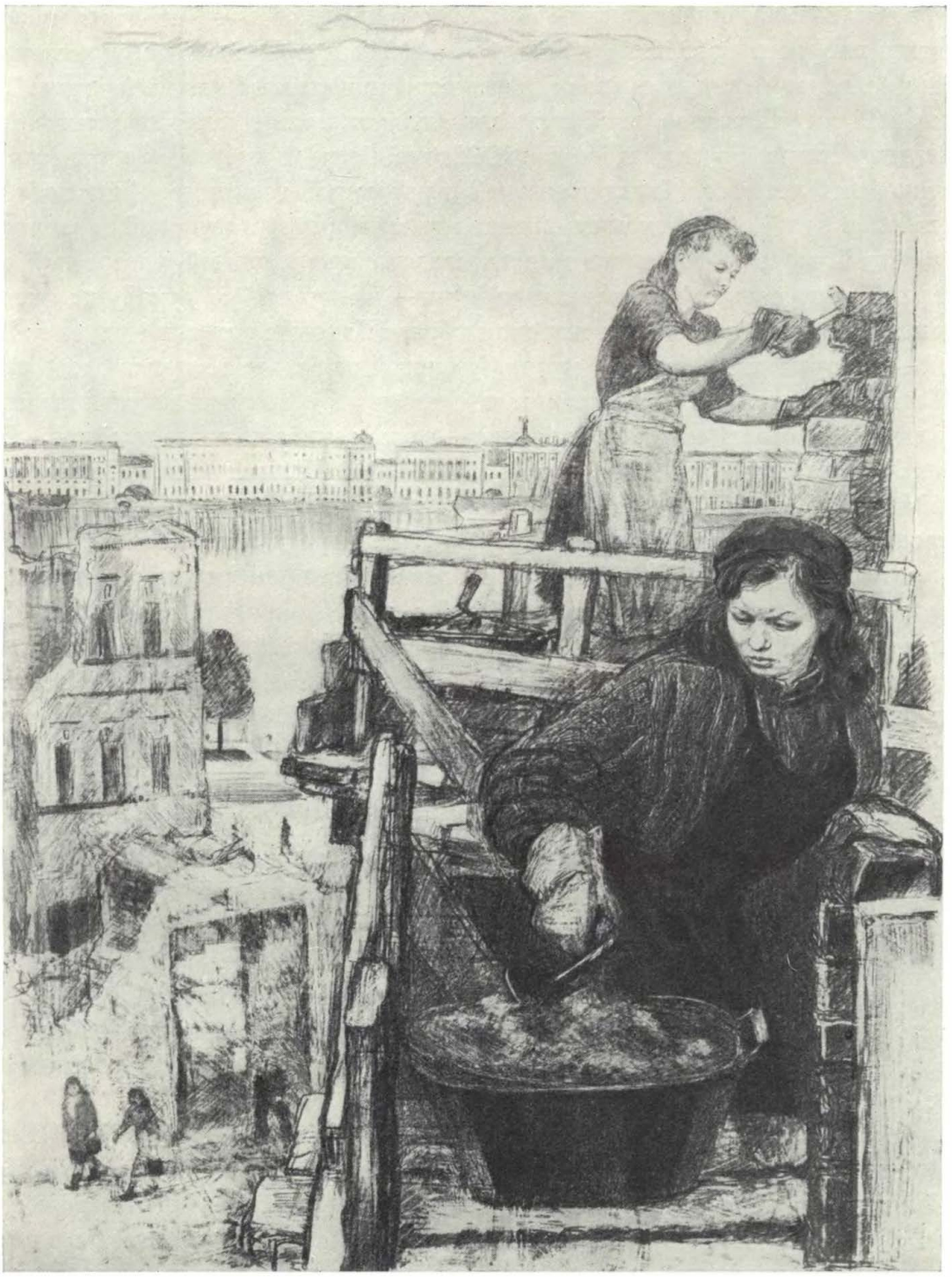
Глубокой напряженностью, сумрачной тревогой проникнут построенный на резких контрастах света и тени лист «В очаге поражения» (*стр. 115*), где санитарки бережно выносят из разрушенного дома по полуобвалившейся лестнице тяжело раненную девушку. И снова строгая достоверность, даже сухая подчеркнутая четкость и конкретность деталей только лишь еще больше оттеняют трагический характер сцены. Даже нарочито прозаическое, словно протокольное название этой литографии (как, впрочем, и других) действует с особенной силой, словно оттеняя то, что, собственно, стояло за сурово бесстрастной прозой военных сводок и коротких газетных сообщений. Трагедия Ленинграда выступает в этом листе с предельно наглядной жестокой правдой. Как всегда, Пахомов дал здесь пластически законченный и ясный первый план, где динамика действия подчинена упорядоченной и уравновешенной композиции; скупые детали дальнего плана только поясняют место и время действия.

Большинство листов серии, посвященных дням блокады, передают различные постоянно возникавшие и существовавшие характерные для времени эпизоды ленинградской жизни («Очистка города в 1942 году», 1943 г.; «Огороды в Ленинграде», 1944 г.; «Стройка дзота у Кировского моста», 1942 г.; «На постах», 1942 г.; «Доноры», 1942 г., и другие). Почти везде героями изображенных сцен являются женщины и дети. Им приходилось вести огромную работу в каждодневной жизни осажденного города. Но для Пахомова это был, кроме того, с давних пор излюбленный круг образов — он был уже с 20-х годов одним из основных и преданных мастеров детской книги, а русской женщине была посвящена его лучшая работа довоенного времени — уже упоминавшиеся иллюстрации к Некрасову. В разнообразных сценах серии «Ленинград в годы блокады и восстановления» женщины и дети делают все: они роют укрепления и бомбоубежища, дежурят по ночам на крышах домов, сдают кровь для раненых, работают на заводах, регулируют движение, ведут пленных немцев, пробираются в партизанском отряде с автоматами в тыл врага; девушки изображены и у зенитных пушек на Марсовом поле, они и восстанавливают Ленинград, возводя и штукатуря стены, меняя железо на крышах, заливая асфальтом улицы... Разные по своей глубине и убеждающей силе, эти женские и детские образы в целом создают яркую галлерею человеческих характеров, исполненную величайшего единодушия, единого всепроникающего чувства. Жить и выстоять, невзирая ни на что, отстоять от врага свой город, дорогой сердцам всего народа,— эта мысль объединяет серию, придает ей целостное единство, глубокую целенаправленность.

Пахомов повсюду сохраняет одни и те же композиционные принципы, давая крупнофигурные (чаще всего поколенные) группы на первом плане, ясно обрисовывая (хоть и не очень ровно в разных листах) человеческие характеры и сводя к минимуму обстановку, всегда, где возможно, показывая на дальнем плане сразу узнаваемый ленинградский пейзаж. Хотя драматическая ситуация в каждом листе замкнута в эпически строгой и сдержанной обобщенной композиции, словно дающей своего рода подытоживающую формулу какой-либо стороне тогдашней



А. Пахомов. На Неву за водой.
Из серии «Ленинград в годы блокады и восстановления». Литография. 1942 год.



А. Пахомов. Каменщицы. Из серии «Ленинград в годы блокады и восстановления». Литография. 1944 год.

ленинградской жизни,— в этой серии есть и общее, сквозное действие, определяющееся, в частности, наличием двух «обрамляющих» листов — «Проводы народного ополчения на фронт» (1942 г.) и «Салют» (1944 г.). Тревожное, драматическое состояние в первом из этих листов служит хорошим прологом ко всей серии. В литографии «Салют» Пахомов изобразил притихшую толпу, любующуюся салютом в годовщину снятия блокады в январе 1944 года. Сосредоточенному лирическому настроению этого листа содействует нежный серебристый тон литографии; хотя не все лица в толпе даны с одинаковым вниманием и индивидуализацией, значительная доля в общей удаче этого важного листа связана с прекрасной портретной характеристикой центральной фигуры композиции — женщины с рукой на перевязи (в этом задумчивом и грустном женском образе Пахомов сохранил черты В. Н. Аникиевой — сотрудницы Русского музея, умершей от голода во время блокады).

Листы, сделанные в конце войны и связанные с темами восстановления города, вносят в серию новое настроение — успокоенное и просветленное. Лучшие из этих литографий — «Каменщицы» (*стр. 117*), «Штукатуры», «Кровельщицы» (все 1944 г.), «На углу Мойки и Невского» (1945 г.) — посвящены эпически строгому прославлению труда женщин-работниц Ленинграда. Слитые по своему смыслу с предшествовавшими листами серии, эти литографии вместе с тем разрывают границы серии, переводя ее в более общий и менее определенный ряд изображений повседневной ленинградской жизни, который занимал художника в первые послевоенные годы («В чулочном цеху», «Поездка за город», обе 1946 г., и т. д.). Попытки в конце войны вернуться к драматическим и лирическим темам в духе ранних листов серии были очень неудачными, в них возникала какая-то нарочитая сентиментальность («Подруги», 1945 г., и другие листы). Таким образом, Пахомов не нашел способов привести свою столь содержательную и в целом очень значительную серию военных лет к какому-либо композиционному и драматургическому единству. Одной из попыток придать серии такой ясно завершенный драматургический строй было превосходное издание Детгизом в 1946 году избранных листов серии в виде большой книги для детей с текстом, написанным к каждому из рисунков поэтом Н. Тихоновым[1]. Станковые литографии Пахомова легко и просто превратились в страничные иллюстрации этой отлично оформленной и напечатанной книги — здесь сказалась постоянная и органическая связь художника с детской книгой и книжной графикой.

Во многом близок к Пахомову в своей военной графике был Ю. Пименов, очень напряженно работавший в годы войны и живший все это время в Москве.

Большие, обычно сделанные углем, рисунки Пименова часто варьировали темы и образы его живописи. Характерное для Пименова умение раскрывать и показывать определяющие и важные черты нашего времени в обыденных явлениях повседневной жизни в полную силу развернулось и в его живописи и графике

[1] «В те дни». Ленинградский альбом. Рисунки А. Пахомова. Текст Н. Тихонова. М.—Л., Детгиз, 1946. В эту книгу вошли 22 литографии Пахомова.

Ю. Пименов. Дети рассматривают трофеи. Уголь. 1942 год.

Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

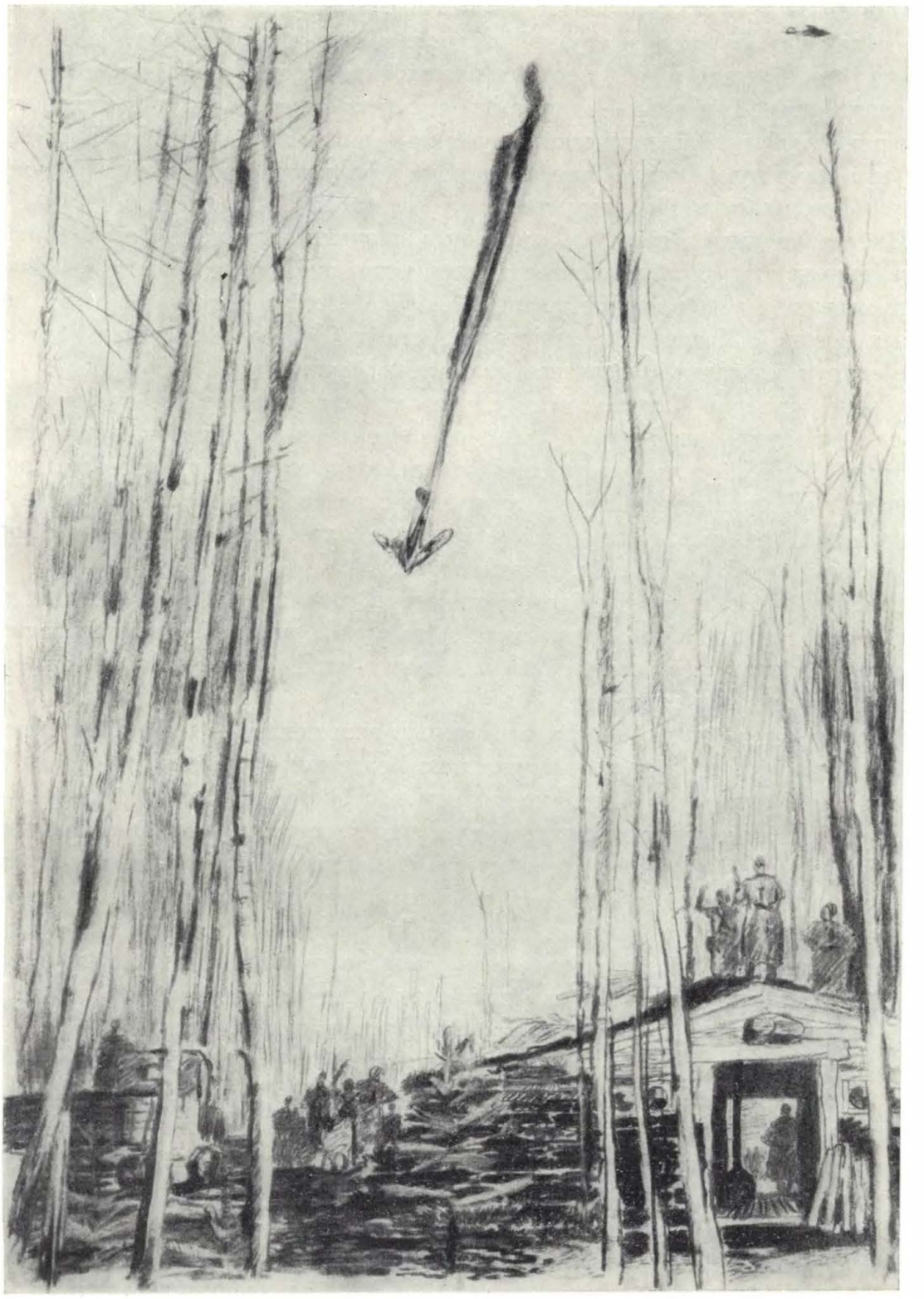
военных лет. Его рисунки постоянно изображают какой-нибудь обычный, рядовой эпизод, за которым встает, однако, все большое и грозное время Великой Отечественной войны. Рисунки Пименова неизменно окрашены глубоко личным лирическим чувством, придающим им непосредственную и живую задушевность, далекую от какой-либо пассивной созерцательности или рассудочной предвзятости.

Все творчество Пименова в военные годы было проникнуто убежденным утверждением гуманизма, чутким и тонким изображением человеческих душевных движений, только лишь обострившихся и углубившихся от вторжения войны во все сферы общественной и личной жизни. Именно это драгоценное ощущение подлинной человечности, которое нужно было оберегать от унижения и уничтожения фашизмом, придало и картинам и рисункам Пименова военных лет обаяние и строгую, собранную образную цельность.

Таков рисунок «После налета» («Убитые», 1943 г., Гос. Третьяковская галлерея) — зимний пейзаж с деревьями и стогами сена вдали и, на первом плане, телами убитых — девушки, лежащей с открытыми глазами лицом к небу, мальчика в ушанке, уткнувшегося лицом в снег. Это обнаженно резкое сопоставление сияющей белизны снега и смятых, истерзанных мертвых тел, простой и ясной лирики природы и бессмысленной гибели ни в чем не повинных молодых существ, как будто бы никак и не причастных к войне, дано в рисунке Пименова со скупой сдержанностью экспрессии, с большим драматическим мастерством. Лаконичная, угловатая, асимметрическая композиция пименовского рисунка построена на тональных и пространственных живописных принципах, придающих неразрывную целостность всему изображению и усиливающих его взволнованную непосредственность.

Своего рода антитетическим, контрастным к предыдущему рисунку кажется рисунок углем «Дети рассматривают трофеи» (*стр. 119*) — живые, изящные детские фигуры у решетки, за которой видеп мрачный, черный фашистский самолет, словно дикий зверь, пойманный и загнанный в клетку. Это прямое, недвусмысленное противопоставление приобретает почти символический характер, хотя и выражено в форме непосредственной зарисовки с натуры. «Дети рассматривают трофеи» — это один из тех рисунков Пименова, в которых его жизнеутверждающая философия получила особенно наглядное и убеждающее выражение. Для такого обостренно контрастного образного содержания Пименов использует мягкий и нежный живописный рисунок, струящийся и воздушный, никогда раньше не разрабатывавшийся им с таким богатством и многообразием.

Эта мягкая живописная тонкость помогает Пименову создавать необычайно интенсивное ощущение поэтической прелести природы и человеческой душевной чистоты, противостоящих во всей своей неодолимой силе вторжению войны и ее уродливой и разрушительной стихии. В прекрасном рисунке «Сбитый фашистский самолет» (*стр. 121*) именно так сопоставлены тонкие, уходящие ввысь стволы берез и падающая вниз черная струя дыма от сбитого самолета, столь чуждая этому ясному небу и светлому осеннему пейзажу.



Ю. Пименов. Сбитый фашистский самолет. Уголь, соус. 1943 год.
Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Одним из лучших и наиболее значительных рисунков Пименова военных лет следует признать суровый и строгий рисунок «Проводы» (1942 г., Горьковский Гос. художественный музей): солдат и женщина на мосту на фоне Кремля. Излюбленная тема Пименова — сдержанное и вместе с тем словно сконденсированное выражение глубокого человеческого чувства — нашла здесь снова собранную, простую и волнующую форму. Близок к этому рисунку и хороший рисунок «На фронт» (Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Многие рисунки Пименова, сделанные во время поездки на Северо-Западный фронт, варьируют разработанную им затем в живописи тему «Дороги войны». Так можно назвать и весь цикл его военных рисунков, хотя только в листах, посвященных военной Москве, он сознательно ставил себе целью создать более или менее единую, связанную развитием одной темы серию.

С этого времени Пименов стал уделять графике не меньшее время и внимание, чем живописи или театру. Принцип многопланного и контрастного раскрытия одной большой темы, достаточно отчетливо осуществившийся в его военных рисунках, был последовательно и продуманно разработан им после войны в его широко известном обширном цикле рисунков и акварелей, посвященных мирной повседневной жизни Москвы и Подмосковья.

Графика А. Дейнеки, подобно его живописи, стала одним из важнейших достижений советского искусства военных лет. Он сделал много фронтовых зарисовок, обобщающим итогом которых стали две серии больших рисунков, выполненных гуашью, акварелью и темперой.

Одна из этих серий (первая по времени исполнения — весна 1945 г.) связана с разбитым и поверженным фашистским Берлином. В длинной вереницe архитектурных пейзажей, угловатых, причудливых, обостренно экспрессивных, даже сквозь разорение и руины отчетливо проступает тупой, бездушный облик, доставшийся Берлину еще от времен прусской монархии. Эти унылые и страшные развалины пробуждают двойственное чувство: в них суровая жестокость войны и справедливое возмездие. Дейнека использовал резкие, дисгармоничные силуэты разрушенных зданий, чтобы выразить ощущение холодной замкнутости этой архитектуры и ее враждебности всему живому; рассматривая эту серию, можно словно воочию представить себе неумолимый ход времени и истории.

Наибольшую и заслуженную известность получил лучший лист серии — «Берлин. В день подписания декларации» (*цветная вклейка*), компактная, лаконичная композиция, включающая лишь угол разбитого дома на пустынной улице, низко летящий самолет да три бьющихся на ветру флага союзных держав. Словно звенящий, металлический тональный строй этой замечательной вещи хорошо соответствует образу гордой, справедливой победы.

Законченная к 1946 году вторая серия — «Москва военная» — возникла как синтетический образ Москвы в зиму 1941—1942 года: заснеженные улицы и площади, аэростаты в небе, часовые, патрули, строительство оборонительных сооружений, танки, идущие на запад... Все это было увидено и зарисовано художником

А. Дейнека. Берлин. В день подписания декларации. Акварель, темпера. 1945 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

еще в то время и вылилось теперь в необычайно лаконичную, продуманную и выразительную форму. Основным приемом здесь стало сопоставление чистых и четких силуэтов, образующих мерный, уверенный ритм, внутренне спокойный даже в сценах, полных движения. Такие листы, как «Вечер. Патриаршие пруды. 1941 г.» (*стр. 125*) или «Эвакуация колхозного скота. Новодевичий монастырь» (Гос. Третьяковская галлерея), сочетают суммарно данный, но очень точно увиденный конкретный пейзаж Москвы с жанровыми сценами, в которых сразу узнаются повадки, жесты, движения людей тех дней.

Военная графика Дейнеки при всем своем сдержанно-суровом и мужественном облике заключает в себе все же не только прозрачную ясность обобщения, но и непосредственно выраженное, простое и естественное лирическое чувство. Оно отчетливо выступает, например, во многих листах серии «Москва военная» — в необычайно лаконичном и сконцентрированном ощущении места и времени, в метком и изящном ритмическом строе пейзажа, в найденных подробностях реальной жизни тех дней, заключающих в себе словно своего рода моральный камертон для верной и точной глубоко гуманистической оценки событий и явлений уже ушедшего в далекое прошлое времени. В листе «Вечер. Патриаршие пруды. 1941 г.» на замерзшем пруде катаются на коньках ребята, их темные фигурки ясно выступают на фоне льда под еще прозрачным вечереющим небом — и их присутствие сразу наполняет особым человеческим чувством все вокруг: спокойно проходящий патруль, аэростаты заграждения в светло-зеленом небе, настороженную тишину города.

Среди сильнейших серий военных лет были серии акварелей и гуашей С. Боима «Ленинград» (1941—1944 гг.) и «Балтика» (1942—1944 гг.). Целиком этот большой цикл был показан в 1944 году на персональной выставке Боима [1].

Боим провел войну в Балтийском флоте в качестве военного художника; он был в Ленинграде в дни блокады, став свидетелем не только повседневной жизни и дел моряков-балтийцев, но и драматической жизни Ленинграда, особенно в зиму 1941—1942 годов.

Боим выдвинулся до войны как тонкий лирический пейзажист, о чем свидетельствовали его прекрасный рисунок «Весна» (карандаш, 1938 г., Гос. Третьяковская галлерея) и другие работы, и как хороший иллюстратор, но с наибольшей яркостью его дарование развернулось только во время войны. Большинство листов цикла «Ленинград — Балтика» — пейзажного характера; пейзаж играет важнейшую роль и в сюжетных акварелях серий. Строго обобщенный пейзаж в работах Боима проникнут духом времени: и в колористическом строе его акварелей, и в продуманном отборе характерных деталей, наконец, и в самом выборе мотивов есть единая образная и психологическая основа, придающая серии очень целостный и целеустремленный облик.

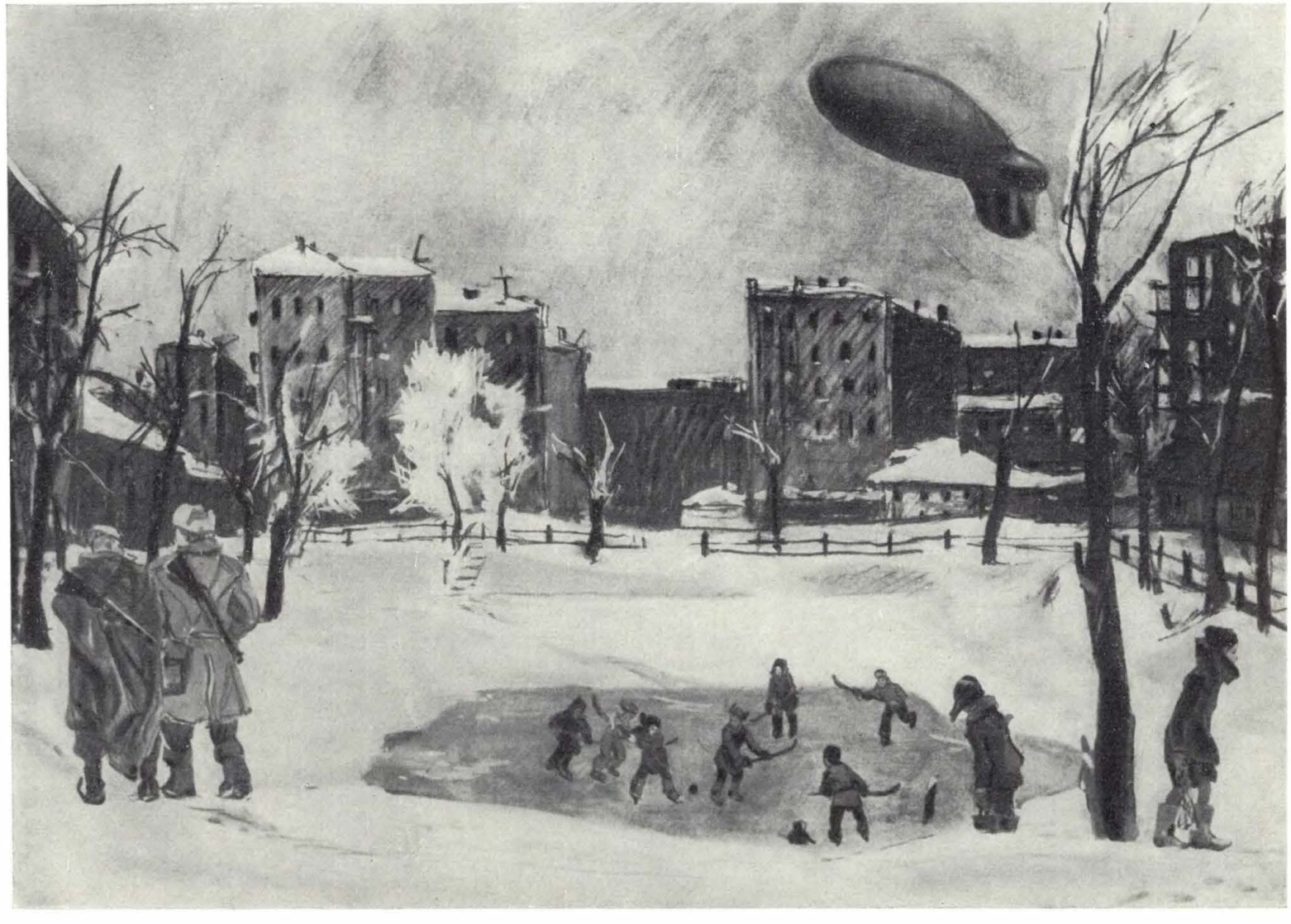
[1] Датировка и названия листов даны по каталогу: «С. С. Боим. Каталог выставки 1941—1944 гг. „Ленинград — Балтика“». М., [1944]. Лучшие листы серий находятся в Гос. Третьяковской галлерее и Гос. музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Покрытые снегом и льдом улицы и набережные, темные, ничем не освещенные массы домов, нередко руины, оставшиеся после бомбежек, отсутствие движения — точные признаки места и времени присутствуют в этих листах всюду. Но общий тон серии создается в первую очередь цветом — сдержанно тонким, вызывающим сосредоточенное лирическое чувство. Сквозь этот цвет везде выступает отчетливо и определенно не только общее настроение — настороженное, тревожное и грустное, но и непосредственное, искреннее восхищение красотой Ленинграда и Балтийского моря. Многие листы, как например, «Катера ставят дымовую завесу» (акварель, 1942 г., Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) хороши именно этим сочетанием военной тревоги и тонкого лиризма в передаче общего состояния природы. Лишь иногда в этой серии у Боима непосредственно выступает увлеченное преклонение перед прекрасным городом, не утратившим своего мощного воздействия на мысли и чувства людей даже среди величайших бед и невзгод. Таким приподнятым настроением пронизан, например, залитый летним закатным солнцем пейзаж «На Неве у завода» (акварель, 1942 г., Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Среди сюжетных листов серии, часто очень трагических и мрачных, своим высоким художественным качеством выделяется гуашь «Первое солнце» (*цветная вклейка*) — бесспорно лучший и сильнейший лист всей серии. Фигурка больной, истощенной голодом девушки, освещенной весенним солнцем, затеряна на почти безлюдной набережной канала, за которым выступают силуэты полуразрушенных домов,— в этом проникнутом печалью человеческом образе есть, однако, и горячее, напряженное ожидание перемены, и вера в близкое окончание войны, разлитая в нежном весеннем воздухе, в царящих здесь тишине и покое.

Акварель «Набережная лейтенанта Шмидта» (1944 г., Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), одна из самых значительных в серии, очень характерна для лучших сторон творчества этого тонкого и поэтического акварелиста. Покрытые толстым слоем снега набережная и мост, серые сумерки, темный силуэт военного корабля на замерзшей Неве, редкие фигуры прохожих — все это создает необычайно интенсивное чувство времени и места. Художественный язык Боима отличается здесь лаконичной обобщенностью, мягкой живописностью, скупым отбором самого существенного. Правда, чувство пространства не играет решающей роли в этой акварели, как, впрочем, и в некоторых других пейзажных листах серии, что уравновешивается очень точным чувством света и цвета.

Серии «Ленинград» и «Балтика» стали наиболее значительными и признанными произведениями С. Боима. Кроме указанных выше достоинств, «Ленинград» обладает еще одним, необычайно верным чувством специфически ленинградского городского пейзажа — его ритма, света и цвета, не так уж часто встречающимся даже у коренных ленинградских художников. Словно этот московский акварелист сумел подметить своим сочувственным и восхищенным взглядом такие тончайшие черты и особенности Ленинграда, которые ускользают, как слишком привычные, от художников, постоянно живущих там.



А. Дейнека. Вечер. Патриаршие пруды. 1941 г. Из серии «Москва военная». Гуашь, темпера, уголь. 1946 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Серия литографий В. Курдова[1] «По дорогам войны» (1942—1945 гг.) сложилась и родилась на свет в окрестностях военного Ленинграда, на партизанских путях, идущих по болотистым перелескам или по льду Ладожского озера. Курдов сам был в партизанском отряде[2], видел своими глазами трудную и тяжелую прозу будней и возвышенную романтику партизанской борьбы. В его серии есть верное и точное ощущение долгих переходов, безлюдной тишины, за которой где-то таится враг, упорного каждодневного труда над всемерной помощью осажденному городу; он прекрасно передает хмурый осенний пейзаж, нередко изрытый снарядами и опутанный проволочными заграждениями. Курдов, правда, не столько уделяет внимание индивидуальным характеристикам, сколько создает сильное и убеждающее воплощение общей целеустремленной воли многих людей, бесстрашных и неутомимых. Его литографии «Партизаны в походе» (1945 г.) или «Переправа через реку» (1945 г.) — это, по существу, просторные пейзажи скудной северной природы, в которые включены мелкие человеческие фигуры, почти не характеризованные по отдельности, но объединенные общим действием, очень конкретным и ясным.

Этот ленинградский иллюстратор детских книг, в довоенных работах которого наряду с живым поэтическим чувством природы было достаточно много элементов декоративной условности или нарочитой примитивизации, в лучших своих литографиях военных лет сбросил с себя налет надуманной и сочиненной манеры, найдя в бесхитростных и простых композициях силу и собранность большого чувства. С наибольшей весомостью говорит об этом глубоком преображении художника литография «На Ладоге» (*стр. 127*): полное героического пафоса изображение колонны грузовиков, везущих в Ленинград продовольствие по льду Ладожского озера, вязнущих в рыхлом снегу или тающем льду и, несмотря ни на что, неуклонно стремящихся к своей цели. Люди и здесь не индивидуализированы, художник дает их почти неразличимыми пятнами. Но их самоотверженный и громадный труд, их воля к победе, перед которой не могут устоять никакие препятствия, воплощены в этом листе Курдова с настоящей драматической силой и лаконической строгостью композиции, еще более подчеркивающей бурную, стремительную динамику. Этот лист, бесспорно, лучшее, что было когда-либо создано Курдовым, и один из самых впечатляющих в советской графике военных лет.

Наряду с такими большими, продуманно собранными сериями, составленными из сложных сюжетных композиций, в годы Великой Отечественной войны возникло много серий, образовавшихся более, так сказать, стихийным или даже случайным путем,— серий фронтовых зарисовок, объединенных не столько единой темой, сколько единством места, времени и индивидуальной манеры художника.

[1] Курдов Валентин Иванович (род. в 1905 г.). В 1926 году окончил Академию художеств в Ленинграде. Работал преимущественно как иллюстратор детских книг. В дни Великой Отечественной войны был одним из организаторов и участников «Боевого карандаша».

[2] Памятью об этом остались два интереснейших его портрета, сделанных в годы войны Г. Верейским.

С. Боим. Первое солнце. Из серии «Ленинград». Гуашь. 1942-1943 годы.

Гос. Третьяковская галлерея.

В. Курдов. На Ладоге. Из серии «По дорогам войны». Литография. 1943 год.

В тех случаях, когда творческая индивидуальность мастера была значительной и яркой, это неизбежно определяло целостность образного строя и впечатляющую силу подобных серий рисунков. Тогда каждый, даже самый беглый набросок наполнялся человеческим волнением и размышлением, с острым и пристрастным выбором драматической ситуации или лирического мотива и верной и ясной оценкой того, что представало взору художника. Одним из высших образцов графики этого рода была упоминавшаяся уже не раз и описанная в другом разделе серия Л. Сойфертиса. Не всякий художник мог, разумеется, в равной степени достигнуть такой художественной зрелости и мастерства. Но среди серий рисунков военных лет можно назвать многие, где непритязательным фронтовым зарисовкам придана большая и обобщающая художественная сила.

К такого рода сериям относятся фронтовые зарисовки А. Кокорина, Ю. Петрова, Н. Петровой, Я. Николаева, В. Морозова, П. Луганского, О. Верейского, Г. Нисского, В. Горяева, А. Гончарова, лучшие из рисунков И. Астапова, А. Лаптева, В. Богаткина и других. Их непредвзятые, непосредственные наблюдения окружающего часто, а то и постоянно несут в себе продуманный образный строй,

меткий отбор самого характерного и важного, иначе говоря, подлинное художественное переживание и претворение реальности. Поэтому в подобного рода беглых зарисовках военные годы, человеческие чувства и человеческие подвиги тех лет встают нередко с такой же осязательной ощутимостью и полнотой, как и в больших законченных композициях Шмаринова, Пахомова, Пименова или Дейнеки, о которых шла речь выше.

Одной из самых замечательных серий непосредственных зарисовок на фронте стала серия карандашных рисунков А. Кокорина [1]. Он прошел сквозь всю войну художником-фронтовиком, одним из участников Студии имени М. Б. Грекова, и в этой неустанной работе впервые сложился как крупный и самобытный мастер. Именно с военных рисунков начинается его богатая и содержательная творческая биография.

Кокорин рисовал солдат в походах и на отдыхе, рисовал партизан, обвешанных самым невероятным и неожиданным оружием, людей молодых или «бывалых», с разнообразными характерами и биографиями. Рисовал он и пленных врагов. Эти портретные карандашные рисунки отличаются удивительной остротой и зоркостью, с которыми художник распознает сильные и слабые стороны человека и умеет найти своего рода психологический ключ к каждому человеческому образу, обобщая его типические качества («Белорусский партизан», «Солдат двух войн», «Молодой боец» и другие рисунки 1944—1945 гг.). Но еще разнообразнее и интереснее сложные сюжетные рисунки Кокорина, которые он без конца рисовал повсюду, куда заносила его война, просиживая целыми днями на фронтовых дорогах, рисуя на привалах или в освобожденных городах и закончив эти свои «путевые картины» в деревнях и городах Румынии и Венгрии. Быстрые, лаконичные рисунки поражают своей изобретательной наблюдательностью, умением находить удивительные ситуации, причудливые и странные, иногда смешные контрасты войны, в которых, как солнце в капле воды, отражается героическая и человечная реальность освободительной войны, смешение возвышенного и прозаического, грубого и нежно-лирического. Для Кокорина очень характерны рисунки вроде того, где изображен шофер, чинящий что-то в своем грузовике, лежа под ним на перине, или где нарисован военный портной (*стр. 129*), с идиллически мирной сосредоточенностью шьющий на швейной машине, поставленной на вольном воздухе под импровизированным пологом между двух обозных телег. Прелестный рисунок изображает артиллерийское орудие на привале: на лафете пушки сидит солдат, играющий на гармонике, лошадей нет, их пустили пастись, а их седла и упряжь аккуратно развешаны тут же на длинном дышле.

Кокорин обладает способностью с необычайной точностью улавливать повадки и жесты людей, по которым можно безошибочно распознавать разные человеческие

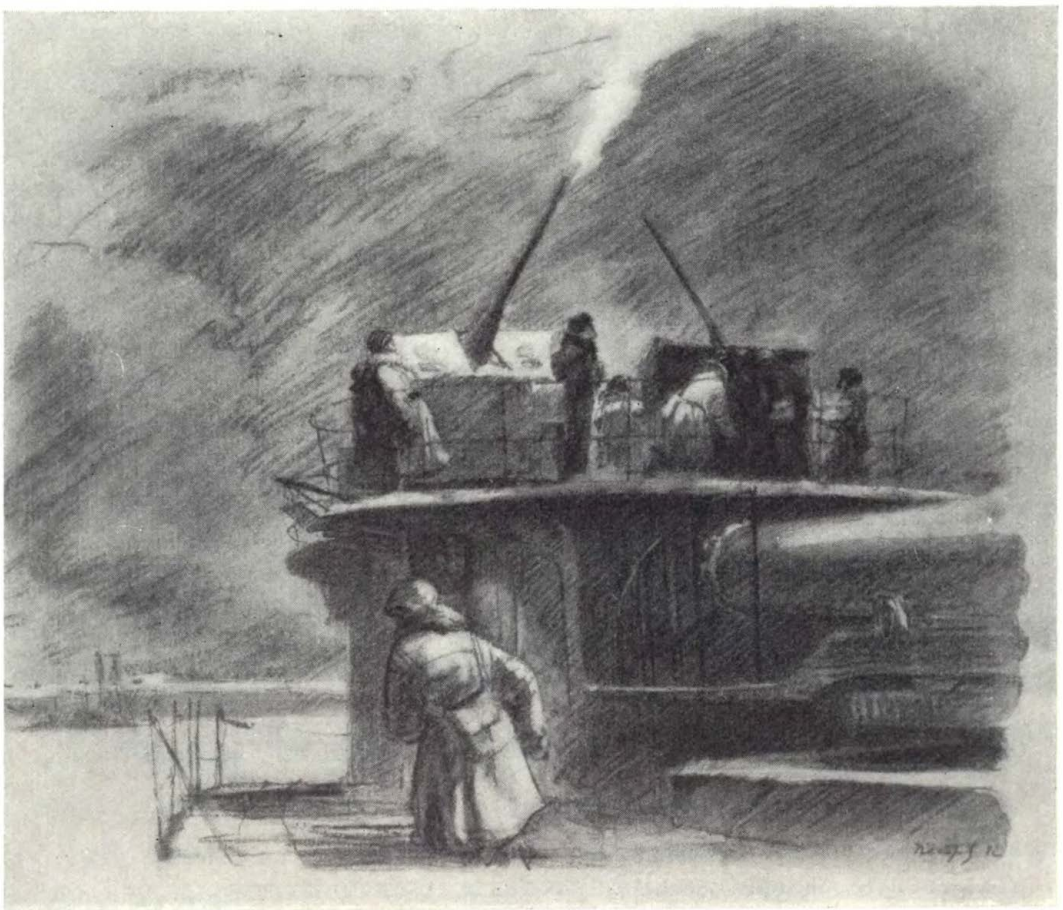
[1] Кокорин Анатолий Владимирович (род. в 1908 г.). Учился во ВХУТЕИН (1928—1932 гг.), окончив его по плакатному отделению графического факультета (руководитель Д. Моор). С 1943 г.— член Студии имени М. Б. Грекова. Работает в основном в области станковой и книжной графики.

А. Кокорин. Полковой портной. Уголь, карандаш. 1944 год.

типы, темпераменты, профессии. В зарисовках, сделанных за границей, он с добродушной усмешкой, а то и с лукавой насмешливостью подмечал необычные, отошедшие в прошлое или вовсе неведомые в Советской стране черты чужого, иногда стародавнего быта. Кокорин воспринял войну не в ее трагическом и героическом аспекте, а словно сквозь сознание и чувство людей, спокойно и просто делавших трудную, утомительную, монотонную работу будней войны, с убежденной верой в победу, не думая о собственной жизни и смерти. Его серия дышит глубокой человечностью.

В Кокорине есть много общего с Сойфертисом, особенно в умении находить многозначительный смысл в прозаической обыденности, умении раскрывать сложное и тонкое душевное содержание в рядовых и неприметных событиях, а кроме того, конечно, им обоим свойственна неистощимая выдумка. Но Кокорин никогда не пользуется приемами гротеска, как Сойфертис: в своих рисунках он строг, сдержан и точен, внешне даже может быть сухим и трезво рассудительным, никогда, впрочем, не бывая таким на самом деле.

Из своих бесчисленных зарисовок Кокорин к концу войны начал составлять «Фронтовой дневник»: ряд композиционно обдуманных листов с рукописным текстом и разбросанными на полях (вернее сказать, тщательно размещенными) перовыми рисунками, обычно лишь повторяющими в другой технике то, что первоначально было сделано с натуры карандашом. Идея подобного дневника возникла у него под влиянием «Дневника» Н. Н. Купреянова; но он не сумел достигнуть



Ю. Петров. Моряки-зенитчики на Неве. Черная акварель, уголь. 1942 год.
Гос. Русский музей.

такой виртуозной и непринужденной легкости исполнения, какая отличает замечательные рисунки Купреянова. Страницы «Дневника» Кокорина, сами по себе нередко интересные, все же уступают его непосредственным рисункам с натуры.

Изо всей обширной творческой работы Кокорина военных лет выросли, в конечном счете, его прекрасные создания послевоенных лет, в первую очередь — иллюстрации к «Севастопольским рассказам» Л. Толстого.

Юрий (Георгий) Петров пришел на войну уже сложившимся военным художником: выше говорилось о том, что он был участником гражданской войны в Испании. Великую Отечественную войну он всю провел в Ленинграде и на Ленинградском фронте. Незадолго до конца войны, в 1944 году, он был убит. Ю. Петров не много успел сделать в годы войны. Небольшое количество карандашных набросков с натуры, два десятка более законченных композиционных рисунков углем или акварелью, несколько цветных литографий для «Боевого карандаша» (одним из создателей которого он был) — вот все наследие последних трех лет

Ю. Петров. Патруль на Неве. Уголь. 1942 год.
Гос. Русский музей.

его жизни. Но все это, от самых беглых набросков до продуманно построенных и проработанных станковых рисунков, проникнуто необычайно привлекательной поэтической тонкостью, отмечено выверенной, деликатной и нежной простотой, придающей работам Юрия Петрова глубоко лирический, волнующий и трогающий характер.

Рисунки и акварели, целиком посвященные изображению моряков-балтийцев и солдат Ленинградского фронта, восходят и по своей живописной манере, и по спокойному, ясному отбору самых существенных и необходимых деталей к «Испанской серии» 1938 года: Ю. Петров развил здесь то, что было с такой сердечностью и уважением к людям раскрыто им в испанских военных рисунках. В его работах военных лет есть такое же мягкое и человечное восприятие войны, отмеченное спокойным достоинством и душевным благородством, как и в его предшествующем творчестве. Его рисунки и акварели 1942 года — «Моряки-зенитчики на Неве» (*стр. 130*), «Вступление в населенный пункт», «Атака пехоты», «Сборы

в береговой дозор», «Патруль на Неве» (*стр. 131*) [1] и другие — исполнены легкой, точной рукою, с осторожной сдержанностью и жеста и движения, со свободным и естественным ощущением пространства и силуэта. В этом уверенном и действенном взгляде на вещи хорошо чувствуется, что рисунки созданы солдатом, знающим свое дело, а не зрителем со стороны.

Рядом с работами Ю. Петрова могут быть поставлены лучшие рисунки и некоторых других ленинградских художников, близких к нему по своему творческому облику. Таков, например, рисунок Я. Николаева «Постройка дзота на набережной» (соус, 1943 г.) — сосредоточенно молчаливый, наполненный душевным волнением. Таков прекрасный рисунок Н. Петровой, сестры Ю. Петрова, «У чистильщика»: девушка в военной форме, которой женщина-чистильщик начищает сапоги (*стр. 133*). Образ девушки, полный немного грустной серьезности и застенчивой нежности,— один из самых привлекательных в ленинградской графике военных лет.

Такая тонкость изображения человеческих чувств и мыслей удавалась, конечно, не всем художникам. Ее не так много, например, в больших композициях Н. Дормидонтова, обычно наполненных множеством мелких фигур и изображающих драматическую хронику повседневных событий ленинградской жизни во время блокады: тушение пожаров, вынос убитых и раненых из только что разрушенного дома, заводские цехи, продолжающие работать и под пробитой снарядами и обледеневшей крышей. Художник с явной заинтересованностью и серьезностью изображал все эти сцены. Но ему очень мешает условная и механически однообразная манера исполнения, с характерными для живописных и графических работ Дормидонтова приемами словно граненой, геометризированной моделировки формы, придающей изображению декоративный и умозрительный характер.

Упрек в склонности к несколько монотонной и однообразной внешней манере можно сделать и таким художникам, как А. Лаптев [2], рисовавший сцены партизанской борьбы или пейзажи военной Москвы с безлюдными улицами и оборонительными сооружениями, или как Д. Мочальский и В. Богаткин, впервые тогда выдвинувшиеся своими рисунками, сделанными в городах Германии и других стран в последние месяцы войны. Но у Лаптева есть и такие листы, где хорошо переданы настороженный облик города или суровые картины полей сражений (*стр. 134*). Среди рисунков Мочальского и Богаткина можно встретить такие, где композиция построена с помощью условных схем и нарочитых, театральных жестов, но и такие, где есть живое ощущение и верное наблюдение конкретной, реальной действительности («На мосту» Мочальского, уголь, 1945 г.; «Так вот она, Тисса!» Богаткина; *стр. 135*). Уже в послевоенные годы В. Богаткин выполнил на основе своих фронтовых впечатлений большие серии литографий, посвященные вступлению Советской Армии в Берлин и Ленинграду периода блокады.

[1] Все эти листы хранятся в Гос. Русском музее.

[2] Лаптев Алексей Михайлович (род. в 1905 г.). Учился в ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН (1924—1929 гг.) у П. Львова и Н. Купреянова. Работает в области станковой и книжной графики.

Н. Петрова. У чистильщика. Карандаш. 1943 год.

Собственность художника.

А. Лаптев. Из серии «Оборона Москвы». Уголь. 1942 год.

В годы войны получила известность обширная серия выполненных преимущественно карандашом рисунков Н. Жукова [1]. Проведя всю войну в качестве военного художника, участника, а затем художественного руководителя Студии им. М. Б. Грекова, Жуков к своим военным рисункам подошел с поисками прежде всего документальной точности — как в изображении отдельных участников войны, так и в трактовке различных событий и дел каждодневной военной жизни. В своих портретных рисунках ему удалось найти много интересных человеческих лиц, и в такого рода работах получали свое выражение лучшие качества этого художника, портретиста по преимуществу. Что же касается различных военных сцен и эпизодов, т. е. сюжетных рисунков, то в них Жукову не всегда удавалось найти необходимое художественное обобщение, главным образом из-за узко жанрового подхода к этим темам или из-за стремления к особенно подчеркнутой, нарочитой экспрессии. Но в лучших рисунках Жукова, как, например, в рисунке «Вперед!» (*стр. 137*), есть подлинно романтическое, приподнятое эмоциональное и правдивое чувство, нашедшее естественную и свободную, полную динамики форму.

В. Горяев и А. Гончаров, много и деятельно работавшие в годы войны, внесли в свои фронтовые зарисовки свойственный им темперамент, стремительную

[1] Жуков Николай Николаевич (род. в 1908 г.). В 1926—1930 годах учился в Нижегородском художественно-промышленном техникуме, затем в Саратовском художественном техникуме. Работает в области плаката, станковой и книжной графики. С 1943 года — художественный руководитель Студии имени М. Б. Грекова.

В. Богаткин. Так вот она, Тисса! Уголь. 1945 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

резкость и остроту характеристики места, времени, изображенной ситуации. Их военная графика до некоторой степени перекликается с графикой Сойфертиса. Но в ней все же оказалось гораздо больше «ума холодных наблюдений», чем «сердца горестных замет», и потому она не смогла занять такое же большое место в графике военных лет, несмотря на всю свою явную талантливость.

С течением времени, когда все дальше отходят в прошлое события и чувства военных лет, особенно отчетливо и резко углубляется непреодолимое различие между такими художественными творениями, которые хранят в себе интенсивное и всепроникающее чувство времени, неумирающее человеческое содержание, высоко поэтическую кристаллизацию жизненной правды, и такими произведениями, где талант художника подменяется старательной добросовестностью выполнения, где есть лишь протокольно точная, но бесстрастно сухая или даже беспомощно пассивная регистрация внешних впечатлений и фактов или, наоборот, где отчетливо выступает произвольная и субъективная интерпретация жизненных явлений, уводящая художников от реальной земли в сферу очень узких и замкнутых образных решений или в чисто внешнюю и формальную игру графических приемов.

Несоответствие между глубоким напряжением, взволнованностью, большим человеческим содержанием жизни военных лет и, с другой стороны, неспособностью художников выразить в своих произведениях этот общий строй мыслей и чувств — сильно сказывается в довольно большой группе зарисовок военных

художников, снижая и ограничивая их художественное и идейное значение. Такая инертность и пассивность никому не проходила даром. Отсутствие большого идейного и образного содержания неизбежно приводило к очень быстрому увяданию и исчезновению из памяти последующих поколений этих поспешных и поверхностных произведений. Вряд ли могли ожидать другой судьбы рисунки такого типа, созерцательно и бесстрастно передающие разрозненные факты, вне какого бы то ни было их художественного, образного, идейного осмысления.

Есть явное противоречие между реальным смыслом фактов и подходом художника к этим фактам и в таких работах, как, например, серия больших акварелей М. Бобышова, в неуместно нарядном, пышно декоративном виде представляющая руины разрушенного фашистами Царскосельского дворца, или как проникнутые подчеркнутым и болезненным душевным надрывом, хотя и очень искренние и печальные гравюры С. Юдовина, изображающие сцены ленинградской блокады, или гуаши М. Платунова, окрашенные мрачным, почти мистически-безысходным пессимизмом. Советскому искусству не было никакой нужды повторять даже в малой мере сомнительный опыт западноевропейских экспрессионистов 20-х годов, приведший не к повышению выразительности искусства, а к ее полному растворению в искусственных и глубоко упадочных формалистических исканиях.

Особую группу станковых произведений, изображающих сцены жизни военного времени, представляли гравюры на дереве или линолеуме, созданные в те годы М. Пиковым, Л. Хижинским, И. Соколовым, И. Павловым, В. Бибиковым, М. Маториным и некоторыми другими художниками. Гравюра на дереве и линолеуме, тем более цветная, не обладала и не могла обладать гибкостью и подвижностью рисунка или акварели, и ее медлительное созидание сближало ее скорее с живописью, чем с другими видами графики. Здесь могла естественно рождаться тяга к синтетическому, монументальному обобщению идей и чувств времени. Нельзя сказать, чтобы фактически получилось такого рода монументальное обобщение в большинстве станковых гравюр военных лет. Многие, даже несомненно хорошие и серьезные работы включают в себя чаще всего очень частный, эпизодический круг тем и сюжетов, отчего возникает несколько удивляющее противоречие между сложностью очень трудоемкой техники и случайностью изображаемого материала. Только немногие станковые гравюры военного периода дают нечто большее.

М. Пикову принадлежит строгая и величавая гравюра на дереве «Сооружение оборонительного рубежа» (1942 г.) — серьезная и удачная попытка придать многофигурной, сложно-пространственной сцене эпический, монументальный характер.

Обширную серию гравюр с очень мрачным содержанием выполнил в конце войны Л. Хижинский на основе зарисовок с натуры, сделанных по свежему следу. В них он рассказал о том, что сделала фашистская интервенция с прекрасными архитектурными памятниками окрестностей Ленинграда. Эта скрупулезно сделанная с ювелирной тонкостью серия гравюр, точно фиксирующая ужасную правду, своим напряженным спокойствием вызывает острое трагическое чувство.

Н. Жуков. Вперед! Карандаш. 1943 год.

В цветных гравюрах И. Соколова, образующих серию «Москва в 1942 году», изображены различные сцены военной Москвы, а отчасти и фронтовой полосы: танки, идущие по Охотному ряду, часовой у Кремлевской стены, разведчики в лесу и другие, подобные этим картины военной жизни. Все события восприняты здесь главным образом через пейзаж, всецело подчиняющий себе человеческие фигуры. Спокойный, созерцательный оттенок придает этим гравюрам, выполненным в обычной для И. Соколова сложной технике, немного бесстрастный характер.

В основном на пейзаже построена и серия цветных гравюр В. Бибикова «Северный военный флот», где военное время и его настроение переданы преимущественно через общее состояние северной природы. Наиболее выразительна гравю-

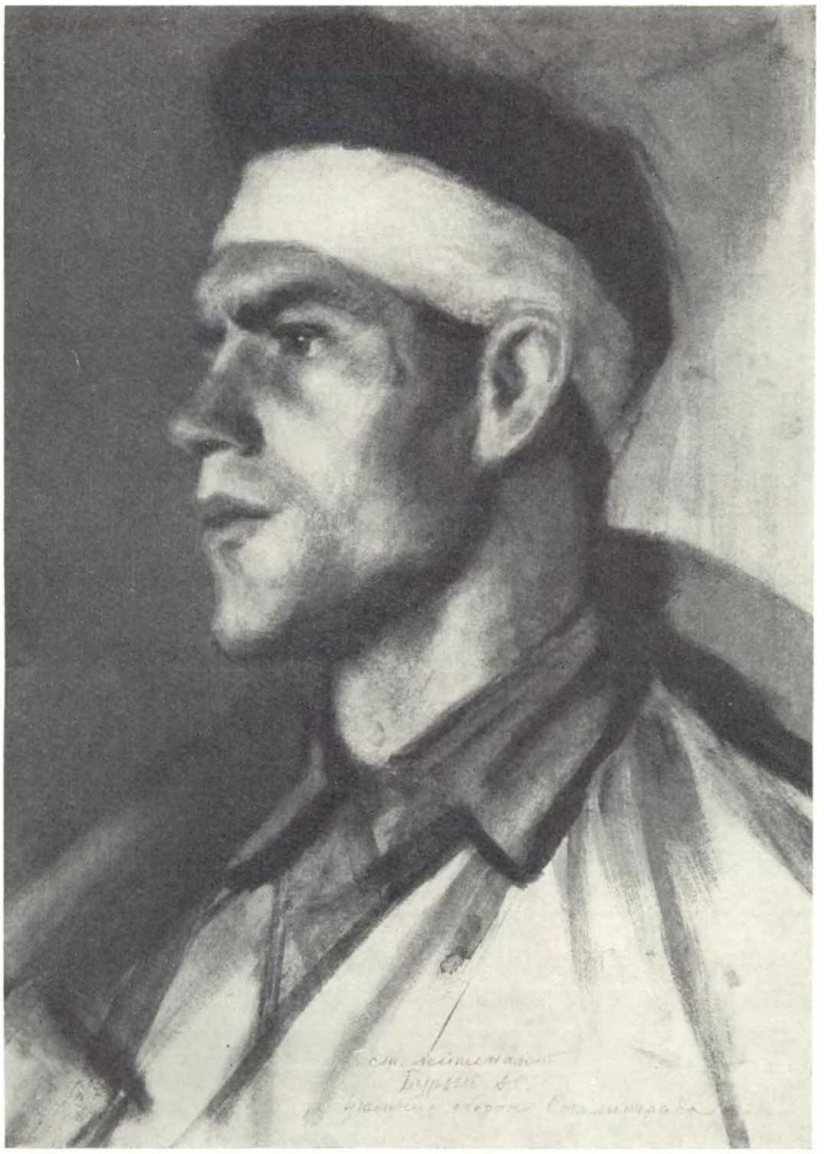
ра «Тревога» (1941 г.), где дан сложный ракурс высокого моста с бегущими фигурами моряков, выступающими силуэтом на фоне неба. Следует заметить, что в манере Бибикова и особенно в цвете его гравюр сказались явные декоративные наклонности, идущие вразрез с тревожной романтикой изображаемых им событий.

К большим гравюрам на военные темы попробовал обратиться и один из самых старших мастеров станковой цветной гравюры И. Павлов. Однако эти военные гравюры ему решительно не удались, и старый художник, явно почувствовав это, правильно сделал, вернувшись к той тематике, которая с давних пор всегда ассоциировалась с его именем,— к изображению старой Москвы. И. Павлов сделал серию больших цветных гравюр с архитектурными пейзажами Москвы и среди них, быть может, лучшую свою гравюру — «Старая площадь» (1944—1945 гг.), красивую по цвету и эпическую по настроению. В ней совсем нет того ощущения зависимости художника от случайного документального фотографического материала, которая ему очень мешала во многих его работах более раннего или более позднего времени. Именно эпическая строгость гравюры «Старая площадь» воспринималась в годы войны как всем понятный отклик на общее патриотическое воодушевление, заставившее особенно остро почувствовать ценность и красоту памятников национальной культуры.

Всю войну провел военным художником Студии имени М. Б. Грекова М. Маторин, побывавший на разных фронтах Великой Отечественной войны. Сделанная им на Ленинградском фронте серия акварельных композиций, где решающую роль играет пейзаж, составила альбом «Выборг». Свои впечатления от различных городов Европы, где он побывал вместе с советскими войсками, Маторин использовал в серии цветных гравюр, изображающих, правда, довольно созерцательно и фрагментарно, различные военные эпизоды. Лучшие гравюры на военные темы были сделаны художником уже после войны («Салют в Ленинграде»).

В годы Великой Отечественной войны очень широкое развитие получил графический портрет.

Множество портретных зарисовок делалось на всех фронтах войны самыми разнообразными художниками. Среди них, конечно, было много и поверхностных, внешних вещей, сделанных иногда не без профессиональной умелости и ловкости. Но среди таких фронтовых зарисовок есть вещи подлинно значительные, отличающиеся сложной психологической характеристикой модели и более или менее уверенным мастерством рисунка. Именно к таким работам можно отнести портреты солдат и офицеров, сделанные И. Лукомским (*стр. 139*), портретные рисунки партизан ленинградского графика В. Власова, лучшие из рисунков Б. Неменского и других художников.



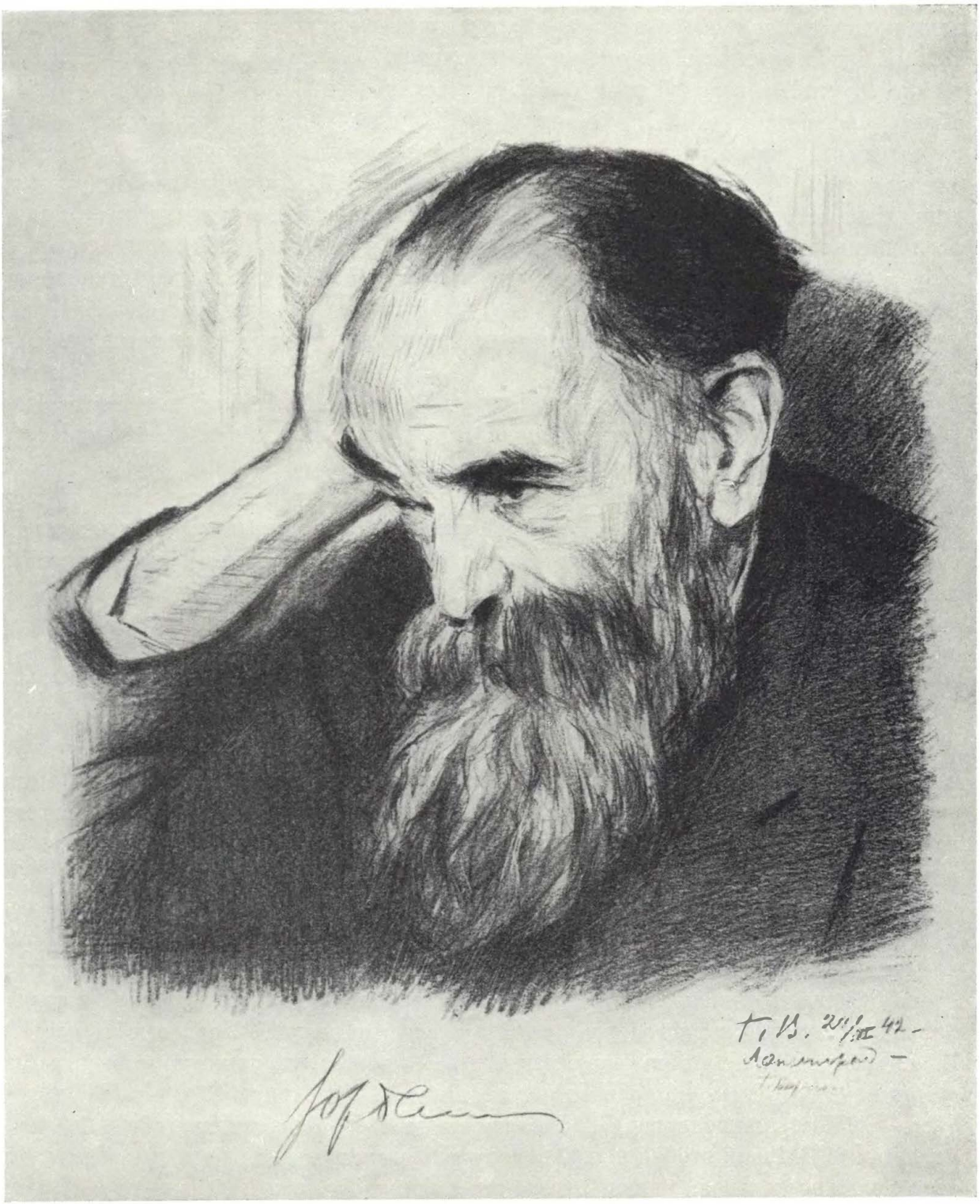
И. Лукомский. Старший лейтенант А. С. Бурый. Черная акварель. 1943 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Во всех этих лучших портретах в целом достаточно наглядно и отчетливо встает образ современника, характерный для времени всеобщий строй мыслей и чувств, преломляющийся на сотни ладов в индивидуальных, живых и разнообразных человеческих биографиях. Но с особенно большой художественной силой этот образ советского человека эпохи Великой Отечественной войны нашел свое воплощение в творчестве двух крупнейших советских графиков-портретистов — Г. Верейского и М. Родионова. Их работы принадлежат к числу самых высоких достижений советской графики военных лет.

Г. Верейский провел много месяцев в осажденном Ленинграде, в полной мере испытав и перенеся всю тяжесть бедствий, доставшихся на долю ленинградцев. Потом он переселился в Москву, где задержался надолго уже и в послевоенные годы. Как всегда он рисовал многих замечательных людей, своих современников, чаще всего людей умственного труда, а также и героических участников войны, найдя яркие и сильные образы балтийских моряков и летчиков.

Портретное мастерство Г. Верейского с необычайным блеском развернулось в годы войны; можно сказать, что именно в это время он занял с полной и всем очевидной бесспорностью свое высокое место в советской графике. После некоторого относительного спада его творчества в 30-е годы он совсем перед самой войной начал снова углубленные психологические опыты в портретной графике, главным образом в своих офортах 1939—1941 годов («М. Герасимова», «С. М. Зарудный» и другие портреты с глубоко и тонко переданным душевным миром свидетельствовали об этом новом творческом подъеме художника). Достижения этих предвоенных портретов были полностью использованы и развиты Г. Верейским в портретах военного времени. Он делал их в своей обычной литографской технике, но значительно увеличил размеры камней, что позволило ему давать очень крупные изображения, и резко усилил живописное богатство черного цвета, что раньше было, как правило, совсем не свойственно его литографским работам. Контрасты бархатисто-черного и белого, дополненные множеством серебристо-серых оттенков появились как гибкое и послушное средство передачи сложных душевных состояний, напряженной работы мысли, глубоко взволнованного чувства. Верейский решительно отказался теперь от привычных ранее приемов композиции портрета, нередко выглядевших упрощенными и однообразными, с постоянными погрудными изображениями почти в фас, с прямо и неподвижно поставленной головой. Он изобрел теперь множество разнообразных, свободных и живых композиционных построений, давая фигуры и лица моделей в резких поворотах (вплоть до чистого профиля), в ракурсах, в разных условиях освещения, вводя в портрет обстановку и аксессуары, характеризующие духовный облик модели и ее душевное состояние.

К лучшим портретам Верейского военных лет относится серия портретов академика И. А. Орбели, портреты архитектора Л. В. Руднева, поэта Н. С. Тихонова, художников В. И. Курдова, Е. Е. Лансере, С. В. Герасимова, К. Ф. Юона, скульпторов С. Д. Лебедевой, С. Д. Меркурова, Героя Советского Союза моряка-подводника Н. И. Мещерского и т. д.— целая галлерея образов представителей советской интеллигенции и вместе с тем вереница ярких индивидуальных характеристик, богатых и разнообразных. В прекрасных портретах академика И. А. Орбели, из которых особенной значительностью и мастерством отличается тот, где он изображен подпирающим рукою голову (*стр. 141*), есть не только поразительно верное и похожее отражение сложного и яркого темперамента этого замечательного человека, но и большой драматизм образа, родившийся из всего драматического строя жизни Ленинграда в зиму 1941—1942 годов, жизни, в которой академику Орбели выпало на долю сыграть подлинно гуманистическую и благородную



Г. Верейский. Портрет И. А. Орбели. Литография. 1942 год.

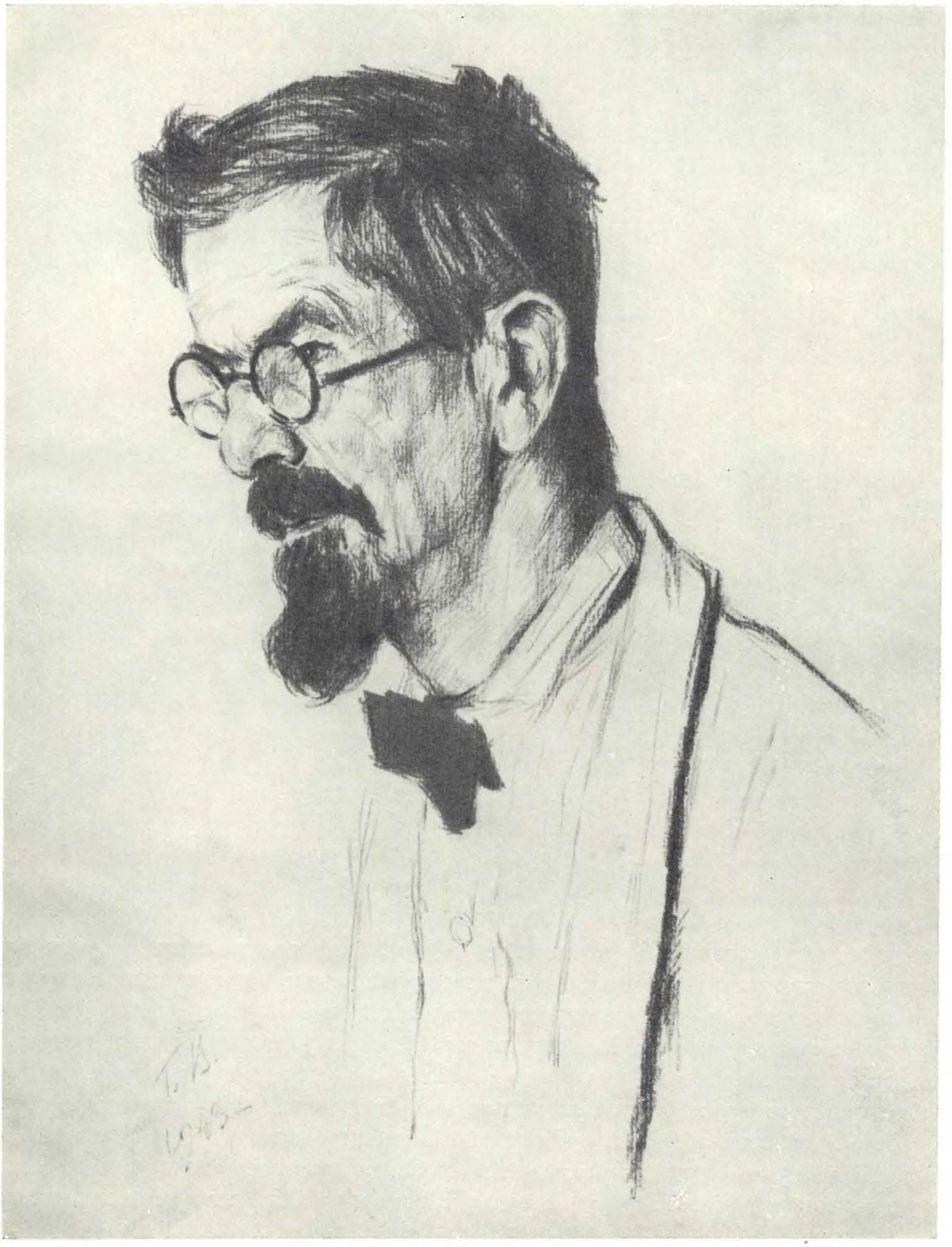
роль в спасении сокровищ Эрмитажа и людей, в нем работавших. Верейский нашел сильную и смелую характеристику лучших качеств, лучших сторон душевного облика модели и в других своих портретах, будь то необычайно похожий, полный бурной и горячей творческой энергии облик Л. В. Руднева (*стр. 143*), или образ умного, тонкого Е. Е. Лансере (*стр. 144*), словно кем-то завороженного от старости, от всякого физического и душевного увядания. В портретах С. В. Герасимова или С. Д. Лебедевой (оба — 1944 г.) Верейский подчеркнул душевную силу, напряженную целеустремленную волю этих прекрасных художников, обычно ревниво прячущих свой внутренний творческий мир от случайных посторонних взоров. Очень ярко и сильно, почти с монументальной обобщенностью дана характеристика С. Д. Меркурова (1945 г.), в сложном и противоречивом душевном строе которого Верейского привлекли самые значительные стороны пламенного темперамента, отмеченного — в своих наиболее не показных проявлениях — печатью подлинного благородства. Отвечает характеру модели и окрашенный несколько вызывающей и эффектной романтикой поколенный профильный портрет художника В. И. Курдова в шапке-ушанке (1942 г.).

В целом искусство Верейского тех лет может служить замечательным примером той воодушевляющей и обновляющей силы, которая пробудилась в советском искусстве под воздействием всенародного патриотического подъема военных лет.

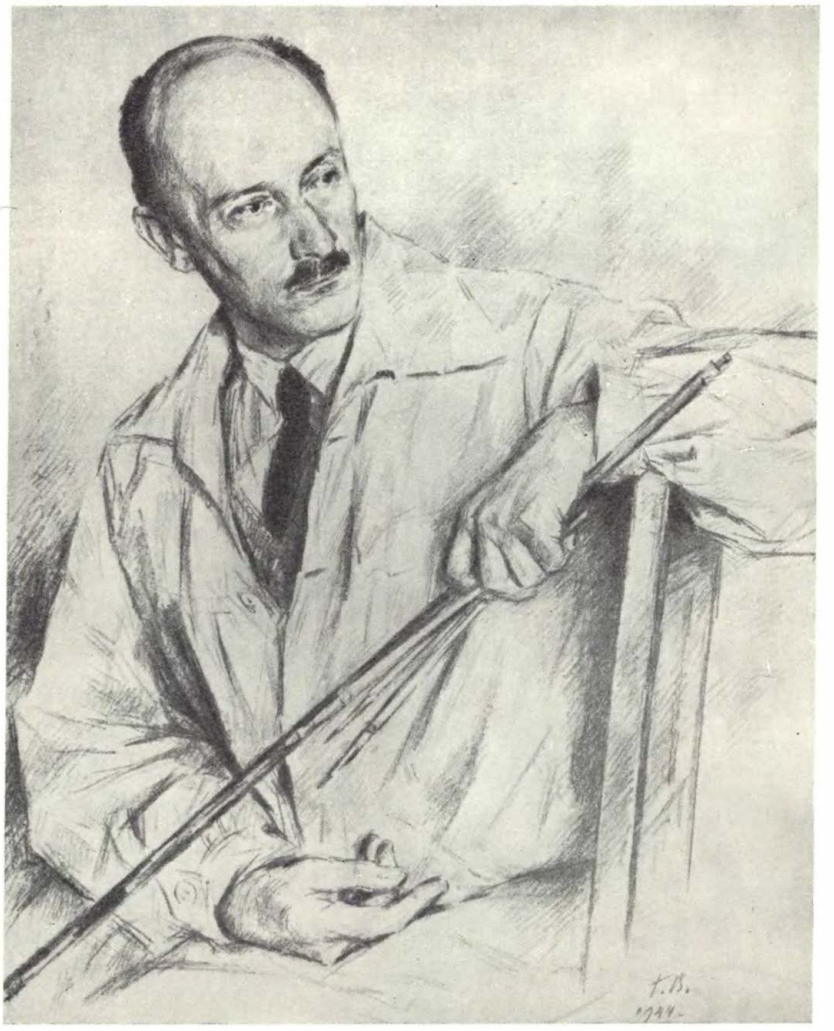
Ярким творческим подъемом отмечено в военные годы и искусство другого выдающегося графика-портретиста — М. Родионова.

Собственно, только в этот период портрет стал занимать главное место в творчестве Родионова, отодвинув на второй план книжную графику и пейзаж. Портретом Родионов успешно занимался уже с 20-х годов. В 30-х годах им был исполнен ряд карандашных и литографированных портретов. Однако все это было только лишь вступлением к большой и чрезвычайно интересной серии портретов военных и первых послевоенных лет, окончательно утвердивших репутацию Родионова как одного из крупнейших мастеров советской графики.

К этому циклу больших литографированных портретов выдающихся ученых, художников, артистов Родионов приступил в конце войны, вернувшись в Москву из Ферганы, где был в эвакуации (памятью о жизни в Средней Азии осталась очень нежная и тонкая, пронизанная солнцем и воздухом литография «Улица в кишлаке»; *стр. 146*, и несколько других таких же пейзажей). Портреты академиков В. А. Веснина, А. И. Абрикосова, известного ботаника, члена-корреспондента Академии наук СССР П. А. Баранова, скульпторов С. Д. Меркурова и И. М. Чайкова (все — 1945 г.), живописцев В. Н. Бакшеева и А. М. Герасимова (оба — 1944 г.), артистки С. В. Гиацинтовой и другие получились очень разнообразными по композиции, тональному строю, манере рисования и одинаково точными, живыми и острыми по своей душевной характеристике. По сравнению с портретами Г. Верейского, неизменно подчеркнуто объективными и беспристрастными в своей жизненной достоверности, портреты Родионова окрашены гораздо более явным личным



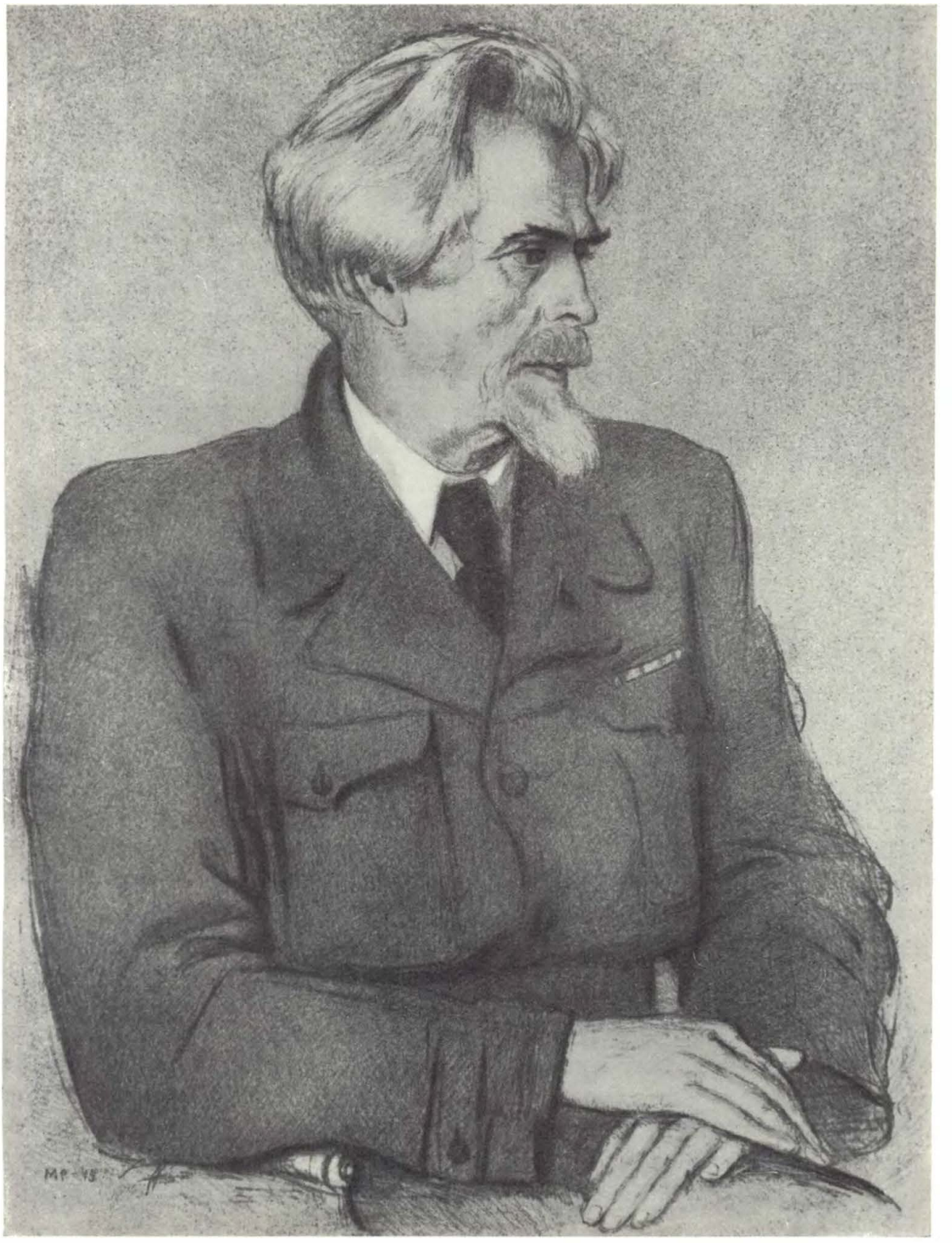
Г. Верейский. Портрет Л. В. Руднева. Литография. 1943 год.



Г. Верейский. Портрет Е. Е. Лансере. Литография. 1944 год.

отношением художника, иногда очень сердечным, благожелательным, открыто восхищенным, иногда чуть насмешливым, даже ироническим, подмечающим в моделях не только их наиболее значительные и привлекательные качества, но и человеческие слабости и недостатки. Поэтому родионовская портретная серия не получила такого образного единства, как серия Верейского, в ней нет и той монументальной обобщенности, которая составляет немалую долю художественной силы портретов Верейского военных лет. Зато у Родионова есть еще более непосредственная, интимная близость к натуре, создающая нередко поразительное сходство с моделью во всем неповторимом своеобразии повадок, мимики, типического психологического состояния.

Глубоким душевным благородством и чистотою отличаются портреты В. А. Веснина (*стр. 145*) и И. М. Чайкова, в которых Родионов не только мастерски



М. Родионов. Портрет В. А. Веснина. Литография. 1945 год.

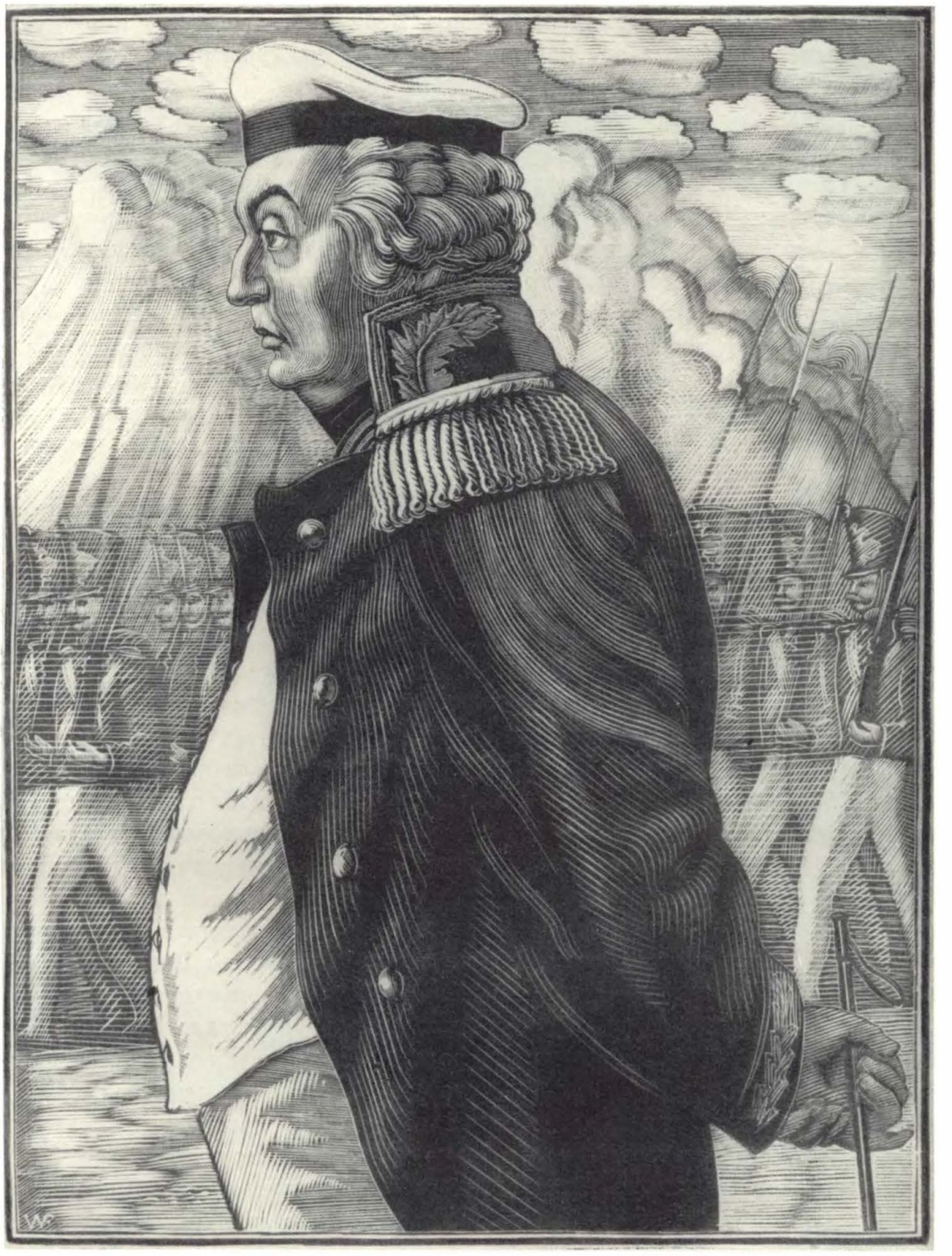
М. Родионов. Улица в кишлаке. Цветная литография. 1942 год.

использовал благодарные внешние данные, но и со всей правдивостью подчеркнул душевные качества этих двух на редкость привлекательных и тонких людей. В противоположность портрету С. Д. Меркурова, нарисованному Верейским, Родионов в своем портрете Меркурова оттенил не суровую величественность, а лукавую насмешливость и полную темперамента подвижность, не менее характерные для разноречивого внутреннего мира скульптора. Остротой и верностью наблюдения, точностью психологической характеристики отличаются и другие портреты этой серии.

В лучших из них можно по-настоящему любоваться разнообразием и богатством тонального строя, где глубокие черные или серебристые оттенки создают насыщенное эмоциональное состояние, неизменно соответствующее облику и характеру модели. Особенной виртуозностью в использовании художественных возможностей литографии отличается один из последних по времени листов серии — портрет С. В. Гиацинтовой, а также одновременно сделанный маленький «Портрет внука», полный безмятежной ясности и изящества.

К числу наиболее значительных произведений портретной графики военных лет принадлежит серия портретов великих русских полководцев, созданная В. Фаворским.

Эту серию Фаворский задумал и начал в Самарканде, куда уехал осенью 1941 года вместе с другими профессорами и студентами крупнейших художественных вузов страны. Первоначально он выполнил несколько портретов акварелью,



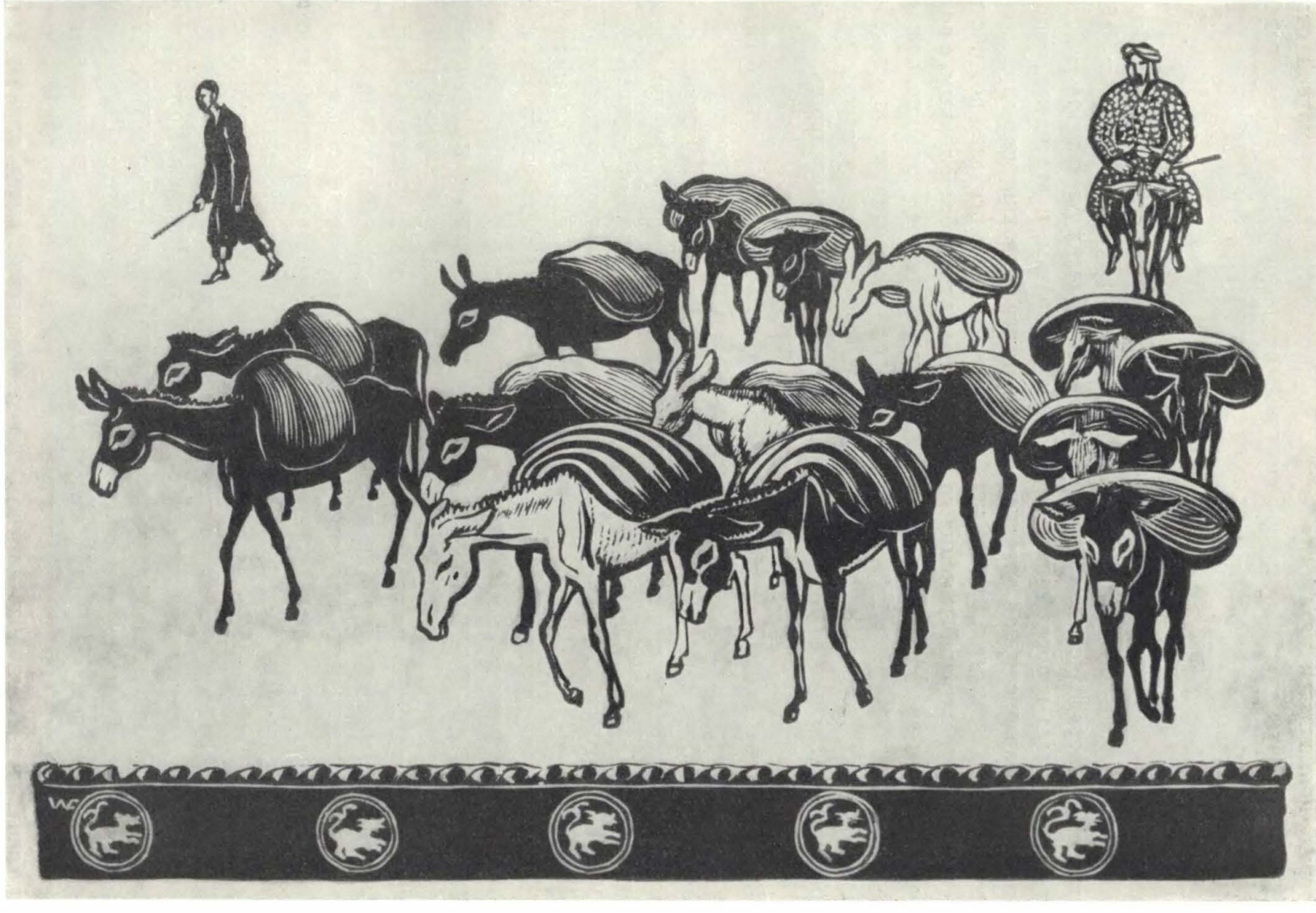
В. Фаворский. Кутузов. Гравюра на дереве. 1945 год.

а два из них — портреты Суворова и Дмитрия Донского — повторил в освященной веками технике яичной темперы на левкасе. Вернувшись в Москву к концу 1943 года, он начал переводить эти портреты в деревянную гравюру, продолжив работу над серией и в послевоенные годы.

«Суворов» — один из наиболее замечательных портретов этой серии — остался, к сожалению, лишь в своем первоначальном виде, т. е. в акварели и в темпере (как и «Дмитрий Донской») и потому не получил широкой известности, тем более, что был оставлен Фаворским в Самарканде [1]. Эта сильная и яркая композиция, где великий полководец изображен бросающимся в атаку и увлекающим за собой солдат, построенная с необычной для Фаворского угловатой асимметрией и динамикой, превосходно воссоздает стремительный, бурный темперамент Суворова. По сравнению с ним подчеркнутой сдержанностью и внутренне напряженным спокойствием пронизан портрет Кутузова. Первоначально сделанный акварелью [2], этот портрет в 1945 году был повторен в деревянной гравюре с особенным мастерством и блеском, став одной из самых крупных и значительных работ Фаворского (*стр. 147*).

Кутузов изображен, как и Суворов, по колени, но строго в профиль, неподвижно стоящим и смотрящим вдаль; за ним, в глубине, проходят полки солдат. С большой пластической силой, виртуозно гибкими, безукоризненно точными штрихами деревянной гравюры вылеплено его серьезное, задумчивое, немного грустное лицо и старческие руки, заложенные за спину; поднятая кверху бровь единственного видимого зрителю глаза заставляет почувствовать, что второго глаза нет. И «Суворов», и «Кутузов» возникли в воображении Фаворского как прямой отклик на героический и патриотический пафос военных лет. Но возможность их появления была подготовлена всем предшествующим развитием образного строя искусства Фаворского. Если в своем «Суворове» Фаворский сделал дальнейшие выводы из таких бурно-напряженных и динамических композиций предвоенных лет, как его гравюра к «Березине» Бальзака, то в «Кутузове» нашли, быть может, наиболее полное выражение те поиски передачи величайшей душевной сосредоточенности и скрытой, нередко трагической борьбы противоположных чувств, что увлекали Фаворского в его «Достоевском», в «Молодом Гёте» или в «Гамлете перед поединком». В «Кутузове» эта сложнейшая психологическая задача преломилась через патриотическое и героическое напряжение Великой Отечественной войны, вызвавшей в памяти народа события и образы Отечественной войны 1812 года. Кутузов Фаворского охвачен волнением и печалью, сознанием громадной ответственности перед народом и внутренней тревогой, и вместе с тем он властно направляет вперед и вдаль мерно и грозно движущуюся огромную армию. В противопоставлении образов Суворова и Кутузова Фаворский выразил не только личный характер обоих полководцев, но передал самый ход времени

[1] Находится в Самаркандском художественном музее.
[2] Также находится в Самаркандском художественном музее.



В. Фаворский. Ослики. Гравюра на линолеуме. 1942—1943 годы.

и истории, поставившей на место смелой, но романтически-старомодной отваги XVIII века суровую и грандиозную борьбу целых народов в эпоху наполеоновских войн. Сила и монументальность образного строя придают этой гравюре на дереве размах и масштаб фрески.

Гравюра «Александр Невский» (1945 г.), выполненная нежными серебристыми штрихами на основе акварели военных лет, отличается эпической былинностью, хотя воображаемому портрету князя и придан живой и конкретный облик и характер. В первоначальном варианте гравюры на латах Александра Невского, на его груди, было изображение головы Медузы Горгоны, и эта неожиданная и вместе с тем правдоподобная античная черта придавала вдохновенно-лирическому и в то же время мужественному облику легендарного героя особенно поэтическую окраску. Потом Фаворский заменил голову Медузы другим, более точным, с археологической точки зрения, изображением, но это историческое уточнение, пожалуй, не возместило утрату поэтической свежести. Образ полководца полон спокойной убежденности, строг и ясен, в нем подчеркнута простота и суровость древнерусского воина, хотя все же некоторая умозрительная отвлеченность мешает этой гравюре наполниться настоящим человеческим волнением.

В выполненной в 1947 году гравюре «Минин и Пожарский» эта отвлеченность приобрела совсем уже схематический характер, приведя художника к явной неудаче. Дальнейшее развитие графического творчества Фаворского, однако, снова пошло по той линии глубокого и живого поэтического обобщения, которая в военные годы была с наибольшей силой утверждена гравюрой «Кутузов».

Утверждению этой последовательно реалистической линии, отмеченной настоящей человечностью и живой взволнованностью, очень сильно содействовали и те искания, какие занимали Фаворского в годы войны в его работе над пейзажем и бытовым жанром. Тонкое и проницательное наблюдение необычной, нередко причудливой обстановки, которая окружала художника и пронизывала повседневную жизнь в Самарканде, вылилось у Фаворского в обширный цикл тщательно законченных пейзажных рисунков и в большую серию блестяще выполненных линогравюр со сценами обыденной жизни самаркандского Старого города. Сделанные карандашом (реже акварелью) самаркандские пейзажи поражают своей пластической осязательностью, своим свободным и смелым построением пространства и формы, соединенным с чеканной точностью рисунка. В незатейливых, далеких от декоративной эффектности мотивах самаркандской земли и архитектуры Фаворский раскрыл сосредоточенную и кристально ясную поэтическую тонкость, родственную итальянским пейзажам Александра Иванова. Во всем неповторимом своеобразии этого удивительного древнего города — все равно, будь то застроенные глинобитными домами отроги оврага, отделяющего Старый город от Нового, или грандиозные руины мечети Тимура Биби-ханым, увиденные издалека, с плато Афрасиаба, или сохраняющие даже среди зимы весеннюю свежесть сады вокруг мавзолея Абди-Даруна — всюду Фаворский видел строгую и прозрачную архитектонику древней земли, обработанной руками многих сменявших

С. Герасимов. Рузаевка. Акварель. 1943 год.

Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

друг друга поколений, видел неразрывное единство человека и природы, выраженное в величественной, эпически-монументальной форме.

Эта связь времен, так же как и эпическое величие человеческого труда на родной земле, нашла свое выражение и в его замечательной серии черных (однодосочных) гравюр на линолеуме. Недаром в лучшей и самой популярной из них — «Ослики» (*стр. 149*) — он сопоставил изящные и легкие фигуры идущего стада живых, реальных осликов с фантастическим изображением дико ревущего священного осла богини Иштар на восходящем еще к сасанидским временам орнаментальном фризе с найденного самим Фаворским на Афрасиабе старого глиняного кувшина. Все эти линогравюры 1942—1943 годов — «Стадо под деревом», «Верблюжий базар», «На базар» и другие — отмечены печатью поэтического прозрения, видящего в малом большое и вечное. Одна из линогравюр, впрочем, со всей наглядностью и определенностью дает этой «вечности» вполне конкретный и современный адрес: это «Разговор о порохе» (1942—1943 гг.), где караван величественно выступающих верблюдов везет тюки с хлопком, и о превращении этого хлопка в порох беседуют едущие впереди старик-узбек на своем ослике и офицер Советской Армии на легком стройном коне. Скупой архитектурный фон этой вертикально вытянутой, виртуозно-ритмической композиции чем-то близок античной Греции, отдаленные воспоминания о которой действительно до сих пор живут в старом народном строительстве Средней Азии.

Серия линогравюр Фаворского замечательна своим органическим сочетанием реальной конкретности места и времени, основанной на честном и безукоризненно точном наблюдении, и великолепного декоративного чувства, мастерски выраженного в смелых контрастах белого поля бумаги и черных силуэтов изображения, в продуманно взвешенном ритме уверенных, точных линий. В этих гравюрах заключено необычайно интенсивное ощущение подлинности и достоверности художественного образа, несущего в себе глубокое и многозначительное философское обобщение.

В годы Великой Отечественной войны было сделано много акварельных или карандашных пейзажей, изображавших самые различные места необъятной Советской страны, куда война заносила художников из Москвы или Ленинграда. Но среди этой массы пейзажной графики наибольший интерес вызывают те работы, где чувство природы выражается глубоко и полно, освобожденное от сковывающих рамок пассивной созерцательности, и тем более те работы, где верное и тонкое изображение природы соединяется с большими мыслями о судьбах народов, о месте и назначении человека.

Именно своим богатейшим образным содержанием привлекла всеобщее внимание блестящая серия акварелей С. Герасимова «Москва — Самарканд — Москва», сделанная им в пути от Москвы до Самарканда в октябре 1941 года (куда он уехал вместе с Московским художественным институтом) и обратно в начале 1943 года, а также во время жизни в эвакуации. Серия эта была впервые показана на выставке С. Герасимова в Москве в 1943 году.

С. Герасимов писал акварелью все, что привлекало его внимание в течение долгой и длинной осенней или зимней дороги: он с упоением и без устали работал, передавая плывущие серые облака и оголенные и сырые осенние рощи, покрытые снегом берега Аральского моря и желтые бугры Казахстана, окутанные дымом станции, разнообразных людей, встречающихся на пути, так же как и различные сцены самаркандской жизни. Все мастерство уверенной, быстрой, точной, смело обобщенной акварельной техники, выработанное С. Герасимовым за предшествующие десятилетия, вылилось в этой серии с покоряющей непосредственностью, изобилием и богатством. Тонкое чувство тональных отношений одинаково проявляется здесь независимо от сложности и трудности задачи: С. Герасимов прекрасно умеет извлекать целостную цветовую гармонию и из массы пестрых, ярких восточных ковров, выложенных на продажу на базаре Старого города у мечети Бибиханым, и из тусклых и мутных серых оттенков мокрого мостика над железнодорожными путями и серой шинели идущего по этому мостику военного (акварель «Рузаевка»; *цветная вклейка*). В целом последовательность этих акварелей создает единственный в своем роде дневник обыденных трудов и дней огромной страны от ее севера до далекого юга и востока в годы великого напряжения всех душевных сил населяющих ее народов. И как естественное развитие этой общей эпической темы, где отдельные наблюдения и впечатления складываются в целостную вереницу мыслей и чувств, рожденных временем, возникают вдруг среди придорожных пейзажей воспоминания о далеком прошлом, героические аналогии давних лет — из времен пугачевского восстания или, еще дальше, из времен «Слова о полку Игореве», словно оттеняющие и поддерживающие героическое воодушевление современных дней. Как ни различны творческие индивидуальности Фаворского и С. Герасимова, оба мастера невольно сошлись в общем для них ходе глубоких раздумий о смысле и значении великих испытаний военных лет, в общем круге поэтических исторических ассоциаций, хотя каждый из них реализовал эти мысли и чувства с непокорной самобытностью, в своем собственном, в полной мере оригинальном строе художественных образов.

Серия акварелей «Москва — Самарканд — Москва» осталась одним из самых ярких памятников графики военных лет, воплотившим очень значительный и важный строй переживаний и настроений того времени. Для С. Герасимова эта работа стала источником разнообразных художественных исканий послевоенных лет, найдя свое развитие и отзвук и в живописи — в серии больших самаркандских пейзажей и ряде осенних и зимних пейзажей средней полосы России, и в графике — в цикле иллюстраций к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина.

Среди графических пейзажных серий, выполненных в военные годы, важное место принадлежит обширному циклу акварелей Н. Чернышева.

В 1941 году он был вместе с другими старейшими художниками, артистами, музыкантами эвакуирован в Кабардино-Балкарскую республику, в Нальчик, затем переселился в Грузию, Тбилиси, и, наконец, осенью 1942 года — в Среднюю Азию, в Самарканд. Усердно и непрестанно работая во всех этих местах, он создал

Н. Чернышев. Метехский замок в снегу. Акварель. 1942 год.

Собственность художника.

множество акварельных пейзажей, ставших одним из значительнейших этапов в его творческой биографии. Хотя тематически эти акварели естественно распадаются на три различные группы, они заключают в себе и некоторые общие качества и признаки, связанные с настроениями военного времени.

Чернышев с большой тонкостью передает характерные особенности природы и архитектуры каждого из тех мест, где ему пришлось побывать, неповторимые приметы освещения, окраски, воздуха, всюду внимательно прослеживая пластику и структуру земли, ритм пространственных отношений, градации цвета. Подлинный мастер монументальной живописи встает за этими маленькими и скромными акварелями, каждая из которых несет в себе большое и строгое, глубоко продуманное художественное обобщение.

В большой серии пейзажей окрестностей Нальчика прекрасно передано убегающее далеко к горизонту пространство ровной земли, постепенно переходящей в горы, и это предчувствие далеких гор, таящееся в ритме мягких пологих холмов, заросших кустарником, с необычной остротой и верностью выражает словно самую «душу» Кабардинской равнины. В последовавшей затем вереницe грузинских пейзажей дано не менее острое ощущение сумрачной, жесткой, словно металлически звенящей грузинской зимы с ее скупыми серо-стальными оттенками; особенно выделяются в этой группе акварелей изображения Метехского замка в снегу (*цветная вклейка*) и другие тбилисские пейзажи.

Наиболее обширна и значительна серия самаркандских акварелей Чернышева. Он прекрасно подсмотрел и передал нежные краски самаркандской зимы и знойный, раскаленный, пропитанный пылью воздух самаркандского лета, нашел обобщенный и простой художественный язык для изображения гордого великолепия построек Тимура и Улуг-бека и узких, кривых, окруженных глухими глиняными стенами переулков Старого города, сумел подметить разительные контрасты уходящего старого и рождающегося нового (одна из акварелей так и названа — «Старое и самое новое»). Самарканд предстает в этих акварелях в несколько элегическом, нежно лирическом аспекте — нежнее и мягче, чем он есть на деле, однако и здесь, как и в кабардинских и грузинских пейзажах, отчетливо выступает убежденное утверждение поэтической прелести и чистоты многообразной и всегда живой природы и творений рук человеческих, неразрывно слитых с природой.

Серия акварелей Чернышева произвела глубокое впечатление на московских зрителей, когда была, по возвращении художника в Москву, показана на его выставке 1944 года. Собранные вместе, акварели Чернышева с особенной ясностью показали душевную чистоту художника и его мудрое, полное убежденного спокойствия восприятие природы, противостоящей в своем эпическом величии тревогам и трагическим испытаниям войны.

С Самаркандом связана и интереснейшая пейзажная серия Е. Кибрика «Земля Узбекистана» (1943 г.).

Живя и работая в Самарканде, Кибрик ездил на Фархадстрой и много рисовал там, стремясь передать грандиозный размах строительных и земляных работ

Е. Кибрик. Земля, вода и цветущий персик. Из серии «Земля Узбекистана». Карандаш. 1943 год.
Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

и единодушный творческий труд тысяч людей, но эти рисунки остались в состоянии первых, беглых набросков с натуры, внушительных по своим не совсем обычным массовым сценам, но не сложившихся в сколько-нибудь ясный и продуманный цикл. Самая тема, впрочем, была характерна для Кибрика, с давних пор уже искавшего и находившего художественные образы, полные бурной энергии, драматического напряжения, героического пафоса.

Все эти качества несколько неожиданно нашли свое выражение в серии рисунков «Земля Узбекистана». Среди этих, нередко очень тщательно законченных карандашных рисунков мало изображений людей (разрыхляющих мотыгами землю, собирающих виноград и т. п.), и не эти рисунки придают серии ее выразительную силу. Главным героем серии Кибрика стала земля — весенняя, напоенная влагой, плодородная земля Узбекистана, источник жизни и арена человеческого труда, могущая вызвать на свет поистине фантастическое изобилие. Вспаханные поля, перерезанные наполненными водой арыками, окруженные цветущими персиковыми или миндальными деревьями, изображены художником в насыщенной и контрастной живописной манере, с осязательно объемной передачей

Е. Кибрик. Тарас на коне. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба». Двухцветная литография 1945 год.

Е. Кибрик. Двухцветная литография. 1945 год.
Днепровские пороги. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба».

пространства (*стр. 154*). Кибрик пристально и внимательно, словно ощупывая, рисует причудливый искривленный ствол старой виноградной лозы, который как будто на глазах изгибается и растет, наполненный неудержимой жизненной силой. Тот же рвущийся наружу, полный напряженной динамики рост жизненных сил, побеждающих разрушение и смерть, Кибрик увидел в Сталинграде, где был в 1943 году, после освобождения города. В разбитом снарядом, жестоко исковерканном и расщепленном и все-таки продолжающем расти дереве он почувствовал словно символ города-героя, несущий в себе залог грядущего возрождения.

К концу Великой Отечественной войны Кибрик снова вернулся к книжной графике. В 1944—1945 годах он создал большую серию двухцветных литографий к повести Гоголя «Тарас Бульба». Эта серия бесспорно стала самым значительным произведением советской книжной графики эпохи войны.

Идея и замысел этой серии родились в умонастроении и патриотическом чувстве военных лет. Вместе с тем Тарас Бульба был для Кибрика естественным и закономерным звеном в том ряду героических народных характеров, которые занимали художника всю его жизнь. В Тарасе и его сыне Остапе он увидел нечто очень близкое и родственное своим любимым героям прошлых лет — неугомонному бунтарю Кола Брюньону и вождю гезов Тилю Уленшпигелю. Но для Кибрика обращение к героическому эпосу борьбы русского и украинского народа

Л. Бруни. Сидящая девушка. Иллюстрация к «Лирике» Низами. Тушь. 1942 год.
Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

с польской шляхтой было не простым повторением чего-то знакомого и уже достаточно глубоко прочувствованного. «Тарас Бульба» был первой книгой классической русской литературы, иллюстрированной Кибриком. В «Тарасе Бульбе» было очень много перекликающегося с событиями и явлениями современности. Работа художника должна была стать не ученой реконструкцией давно прошедших времен, а взволнованным рассказом о неумирающем героическом духе, о душевных силах народа, вставшего на борьбу с врагом. Больше всего Кибрика привлекла в образах Тараса и Остапа их громадная обобщающая поэтическая сила, их всенародность и доступность пониманию каждого человека.

Тарас и Остап стали основными и главными героями иллюстраций Кибрика. Он сделал, естественно, большое число разнообразных батальных сцен (главным образом в маленьких полустраничных литографиях), но эти сцены не стали главным стержнем и главным содержанием серии иллюстраций, как не раз бывало прежде у различных старых иллюстраторов гоголевской повести. Кибрик не нашел решительно ничего интересного в образе Андрия, сына-изменника, и уделил самое скупое внимание его истории. В последовательной веренице иллюстраций,

развертывающей драматическое действие, он очень мало места уделил разным занимательным подробностям жизни Запорожской Сечи или всяким иным деталям внешней исторической обстановки, отметив их ровно столько, сколько нужно для ясного распознавания «местного колорита». Зато он отдал львиную долю своего труда главной драматической линии повести, судьбам главных героев и их великим подвигам.

А. Гончаров. Партия в трик-трак. Иллюстрация к «Новеллам» П. Мериме. Гравюра на дереве. 1944—1945 годы.

Большие страничные иллюстрации, вся плоскость которых заполнена крупнопланными и крупнофигурными композициями, нередко превращающимися в композиции портретного порядка,— именно они определили внутренний строй и внешний облик серии литографий Кибрика. Тарас на коне (*вклейка*), резко обернувшийся назад, полный бурной энергии, грубоватый, насмешливый, властный; Тарас на берегу моря, погруженный в глубочайшее горестное раздумье о сыне; Тарас на костре, прикованный, прибитый к стволу дерева, объятый пламенем, и невзирая ни на что, кричащий своим товарищам, как им найти верный путь к спасению; вся биография героя проходит «весомо и зримо» в этих и других иллюстрациях, создавая образ, полный жизни, внушающий уважение и сочувствие. Так же точно показан и Остап, начиная от его первого появления перед глазами зрителей в облике безмятежно ясном, открытом и прямодушном и до последней сцены перед казнью, наполненной душевной тревогой, гневом и болью.

Рядом с этими центральными образами Кибрик вывел много других, хотя все же они отступают в тень в сравнении со столь сильными и выразительными фигурами основных героев. Так, например, хороша мать, стерегущая сон своих сыновей; удалась художнику и прекрасная полячка, и разные казаки из Сечи; в книге есть и такие остроумные и удачные находки, пробуждающие острое чувство достоверности времени и места, как, например, польский часовой, в испуге смотрящий вниз и вдаль на приближающееся грозное казачье войско. Кибрик построил макет и композицию книги в точном соответствии с развитием драматического действия, продуманно чередуя страничные и полустраничные иллюстрации, хорошо связав сдержанные и строгие по цвету литографии со шрифтом, форматом, внешним оформлением книги. К числу его больших удач можно отнести рисунок на переплете («Тарас Бульба»), литографию на титульном листе («Днепровские пороги»;

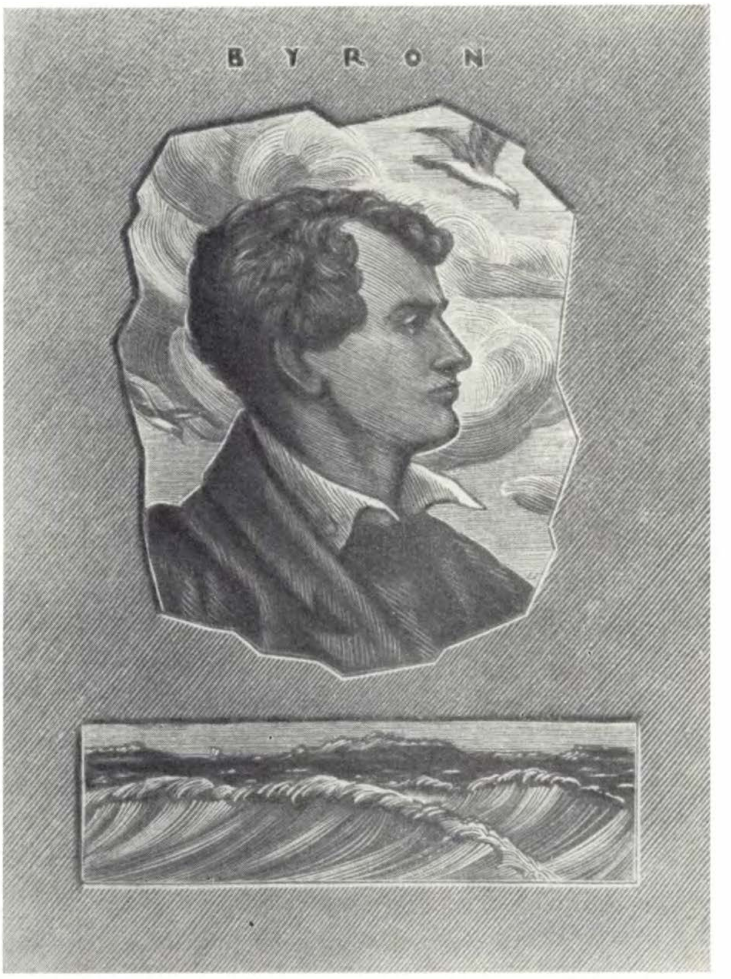
Ф. Константинов. Иллюстрация к «Кентерберийским рассказам» Чосера. Гравюра на дереве. 1943 год.

стр. 155) и концовку книги («Трубка Тараса в траве»). Прекрасно изданная Детгизом, книга Кибрика многократно переиздавалась в Советском Союзе и за границей. Можно сказать, что ему удалось снова, как и в случаях с «Кола Брюньоном» и «Уленшпигелем», создать иллюстрации, завоевавшие благодарное признание бесчисленных читателей-зрителей. Правда, по сравнению с довоенной книжной графикой Кибрика, в некоторых литографиях к «Тарасу Бульбе» впервые появились опасные черты тяжелой плотности формы и цвета, чересчур весомой и осязательной материальности предметов и фигур, что в дальнейшем развилось в некоторых работах Кибрика больше, чем этого бы хотелось.

В конце войны были начаты также и другие очень важные и значительные серии иллюстраций, окончательно завершенные уже в послевоенное время. В первую очередь здесь нужно назвать выполненные углем и черной акварелью рисунки Д. Шмаринова к третьей части романа А. Н. Толстого «Петр I» (1945 г.) и черные акварели Кукрыниксов к рассказу А. П. Чехова «Дама с собачкой» (1945—1946 гг.).

Обе эти серии, отличающиеся выдающимися художественными достоинствами, были задуманы в обстановке военного времени, и косвенный отблеск военных лет лежит на их образном строе: он отражен в прославлении и утверждении молодой и новой русской культуры петровской эпохи, отстоявшей свое существование от многочисленных и опасных врагов,— в серии рисунков Шмаринова к «Петру I», в утверждении подлинного гуманизма, облагораживающего и обновляющего чело-

веческие души,— в серии иллюстраций Кукрыниксов к «Даме с собачкой». И та и другая серии сложились как своего рода антитеза к прямым и непосредственным образам и настроениям военных лет, они словно несут в себе те новые мысли и чувства, которые были подготовлены решающими месяцами конца войны и закреплены победой. По всему своему духу обе эти прекрасные работы принадлежат послевоенному периоду истории советского искусства,— лучше там их и рассматривать.

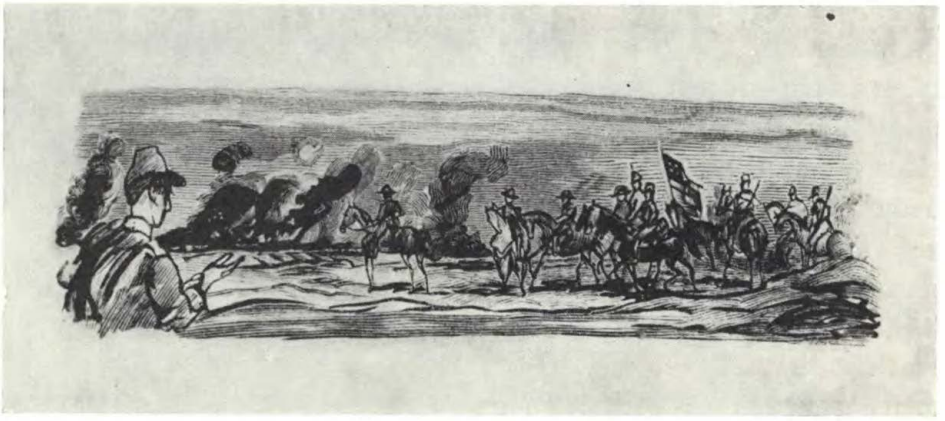


Г. Ечеистов. Байрон. Гравюра на дереве. 1945 год.

Но даже в самые напряженные годы войны все время продолжали создаваться не очень многочисленные, но серьезные и глубокие произведения книжной графики, и из них словно сплеталась нить преемственности и традиции, которую нужно было хранить и оберегать в драматической обстановке военных лет. Художники создавали эти работы с сознанием непреходящей ценности великих литературных творений прошлого, вкладывая в иллюстрации все свое душевное богатство и все свое мастерство, не зная, будут ли изданы их рисунки или гравюры.

В 1942 году Л. Бруни закончил большую серию сделанных тушью иллюстраций к лирике Низами, увидевших свет лишь после окончания войны и после смерти художника (*стр. 156*). В этой лучшей из книжных работ Бруни он с блеском развернул свою причудливую фантазию, проникнутую нежным и светлым лиризмом, так же как и свое знание и понимание старой культуры Ближнего Востока, так его всегда привлекавшей.

В обстановке повседневной работы во фронтовой газете А. Гончаров нарезал на дереве свои гравюры к новеллам Мериме, исполненные ума и изящества, подстать образам французского писателя. Эта работа А. Гончарова (*стр. 157*) говорила о новом подъеме замечательной графической техники, выдержавшей с честью трудные испытания, доставшиеся на ее долю в 30-х годах.



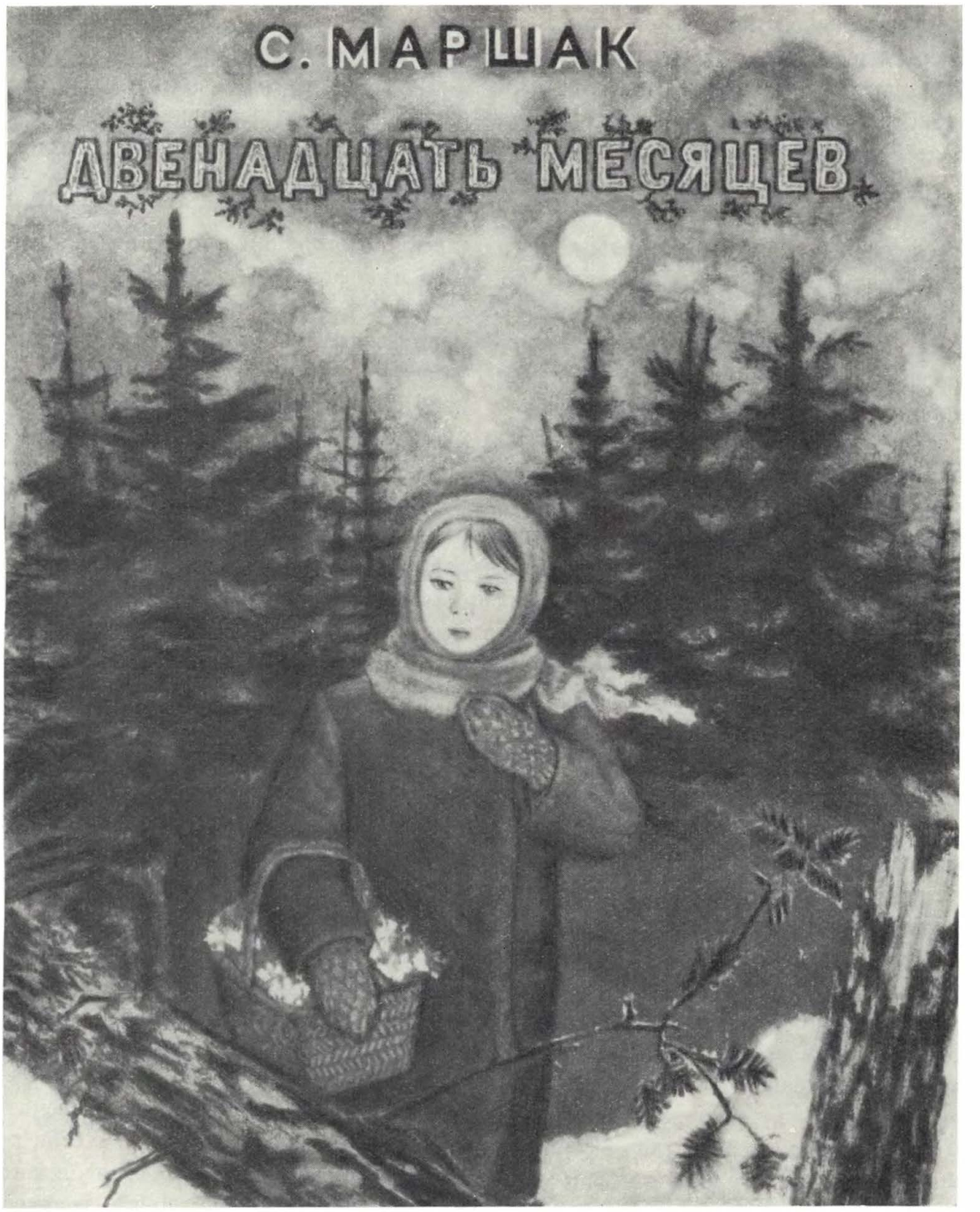
Л. Бродаты. Иллюстрация к «Американским новеллам». Гравюра на дереве (по рисунку художника). 1944 год.

В деревянной гравюре выполнил свои иллюстрации к Чосеру Ф. Константинов, и именно с этой серии гравюр к «Кентерберийским рассказам» началась широкая известность талантливого мастера. Константинов сумел темпераментно и ярко передать «языческий» дух английского поэта, дерзко разорвавшего застывшие формы средневекового мышления (*стр. 158*). Здесь как нельзя лучше подошла свойственная Константинову грубоватая, несколько декоративно-эффектная экспрессия.

Строгое и углубленное искусство еще одного из самых талантливых и ярких учеников Фаворского — М. Пикова — стало в годы войны еще более собранным и зрелым. В конце войны он сделал первые из своих гравюр к «Илиаде» Гомера, положив начало большой многолетней работе, законченной лишь в 1948 году. В 1943 году он выполнил гравированный на дереве портрет Бернарда Шоу для однотомника его избранных пьес. Этот портрет заслужил высокую похвалу великого английского драматурга, который написал в честь художника и сделанного им портрета хвалебное стихотворение, шутливо (и вместе с тем серьезно) противопоставленное стихотворению Бен Джонсона о портрете Шекспира работы Друсхоута.

В конце войны закончил свою лучшую и самую значительную работу Г. Ечеистов; его гравюры на дереве к «Дон-Жуану» Байрона и, в особенности, портрет поэта на фронтисписе книги (*стр. 159*) достойно завершили творческий путь этого рано умершего тонкого и привлекательного мастера.

Гослитиздат в 1944—1945 годах затеял несколько коллективных работ художников, где видное место также занимала деревянная гравюра. В связи с юбилеем И. А. Крылова был задуман (и после войны издан) сборник его басен, в иллюстрировании которого приняло участие множество самых несходных художников, рисовальщиков, акварелистов и граверов; каждый иллюстрировал одну-две басни. И хотя из такой достаточно нелепой затеи, лишающей книгу необходимого единства, ничего дельного не получилось и в книге рядом с хорошими иллюстрациями



В. Лебедев. Обложка к книге С. Я. Маршака «Двенадцать месяцев». Акварель. 1943 год.

фигурировали очень плохие,— все же для этого издания были сделаны некоторые интересные и умно придуманные гравюры, в особенности две страничные гравюры В. Фаворского к басням «Любопытный» и «Обезьяна и зеркало» (обе — 1944 г.). Такой же, по существу, напрасной затеей оказалось и коллективное иллюстрирование сборника американских новелл XIX века, для которого, впрочем, среди многих других были сделаны хорошие гравюры на дереве Фаворского к «Человеку без родины» Э. Гейла, А. Журова к новелле Т. Б. Олдрича «Марджори Доу» и некоторые другие. С этими оригинальными гравюрами дело в конце концов разладилось, и сборник «Американская новелла XIX века» вышел в свет с перегравированными чужою рукою на дереве рисунками Л. Бродаты; эти, как всегда, очень яркие, темпераментные рисунки замечательного мастера политической сатиры были, к сожалению, сильно ослаблены совершенно ненужной старомодной стилизацией под репродукционную гравюру XIX века (*стр. 160*).

Подобные надуманные предприятия Гослитиздата свидетельствовали лишь о временном затруднении в развитии книжной графики, в котором не были повинны художники. Хуже обстояло дело с иллюстрированием современной советской литературы, в частности произведений, написанных на военные темы. Такие книги, правда, не так уже часто иллюстрировались в то время, а когда иллюстрации все же выполнялись, то они, как правило, носили поверхностный, репортерский характер. Можно отдать должное неутомимой деятельности таких художников-иллюстраторов, специализировавшихся на военных темах, как А. Ермолаев или В. Щеглов. Они посвятили много искреннего и настойчивого труда избранному ими важному и серьезному делу. Но исполненные ими многочисленные рисунки к всевозможным изданиям Детгиза и Гослитиздата лишь в редких случаях были основанными на живых и непосредственных впечатлениях реальной действительности военных лет; чаще всего они несли в себе мало реальных примет места и времени, мало жизненной достоверности и много поспешных и приблизительных штампов; поэтому среди подобных иллюстраций не оказалось таких, которые были бы способны пережить свое время.

Среди книжной графики на темы Великой Отечественной войны выделились иллюстрации О. Верейского к «Василию Теркину» А. Твардовского. О. Верейский хорошо передал в многочисленных заставках общее настроение описанных в поэме событий, чаще всего обращаясь к пейзажу и избегая слишком пристальной и определенной характеристики людей (сведенных большей частью к роли стаффажа). Герой поэмы у художника не получился, вышел слишком упрощенным и бесцветным. При всех недостатках, серия рисунков О. Верейского вобрала в себя некоторые важные стороны замечательной поэмы (лиризм и юмор Твардовского, его осязательное ощущение героики в будничной, повседневной прозе военного времени), сыграв тем самым существенную роль в творческом развитии этого одаренного художника. Особенно нужно выделить позднейший рисунок О. Верейского «Попутная машина», сделанный в 1947 году на основе одной из иллюстраций к поэме, хотя и резко отличный от нее своей живой выразительностью.

В годы войны выходило много детских книг и не прекращалась работа над их иллюстрированием. Как ни была затруднена эта работа, как ни невыгодно сравнение ее с предвоенным развитием детской иллюстрированной книги,— все же отдельные выдающиеся произведения были созданы в этой области и в военные годы. Наиболее интересными и принципиально важными нужно признать две книги для маленьких детей, иллюстрированные А. Каневским и В. Лебедевым.

Каневский сделал тогда первый вариант рисунков (одной тушью, без цвета) к книге А. Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино», с обычной для художника неистощимой выдумкой и остроумием, острой и яркой сказочностью, проникнутой сердечным и мягким гуманизмом. Лебедев прекрасно иллюстрировал сказку С. Я. Маршака «Двенадцать месяцев» (*стр. 161*), вернувшись в этих своих акварельных иллюстрациях к мягкой, свободной живописности, поэтической и легкой, рождающей ясное, спокойное настроение. Обе эти книги, хотя и в сказочной, аллегорической и обращенной к детям форме, говорили о борьбе добра со злом, неся в себе отчетливый отзвук военного времени. Оба художника очень серьезно отнеслись к своей важной задаче — показать неизбежную и неотвратимую победу добрых сил над злыми, к чему, в конце концов, сводилась основная задача всей советской станковой и книжной графики эпохи Великой Отечественной войны.

Можно сказать, что советская графика выполнила эту задачу.

ЖИВОПИСЬ

Б. Р. Виппер, Р. С. Кауфман

В первые дни войны, как уже говорилось, многие живописцы обратились к плакату, к карикатуре, к работе во фронтовой печати, к боевым формам художественного творчества, требовавшим пополнения свежими силами, где к тому же более уверенно, более непосредственно можно было почувствовать себя стоящим плечом к плечу с защитниками Родины. Возникший тогда коллектив «Окон ТАСС» состоял наполовину из живописцев.

Вместе с тем, в отличие от периода гражданской войны, мастера советской живописи располагали опытом долголетней работы над воплощением в станковой картине патриотических идей защиты завоеваний Октября, защиты социалистического отечества. В 30-е годы метод социалистического реализма принес и в живописи ряд серьезных завоеваний. Традиции, сложившиеся в довоенный период, получили теперь новые возможности для своего развития.

Война заставила по-иному взглянуть на близкое и привычное, увидеть новые качества в давно знакомом: Ранее незамечаемое стало значительным, необычайное — повседневным.

Народ на войне и народ в дни войны — вот что стало центральной, всепоглощающей темой нашей живописи, темой, вдохновленной беспримерной стойкостью и самопожертвованием советских людей, их боевыми и трудовыми подвигами.

Живописцы в эти годы особенно много работали с натуры, стремясь запечатлеть борьбу советского народа, насытить свои произведения патриотическими чувствами. Художественный репортаж с театра военных действий, из городов, оказавшихся под ударом противника, из далекого тыла, напрягшего все силы для помощи фронту, стал чрезвычайно актуален. В исполненных тогда этюдах с натуры, зарисовках, беглых набросках, ценных своей достоверностью и остротой непосредственного восприятия бурных событий войны, сохранено для будущих поколений многое такое, чего не найдешь ни в каких документах или очерках. Но живописцы уже в начальную пору войны не ограничивались только фиксацией

А. Дейнека. Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года. 1941 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

непосредственных жизненных наблюдений, а пытались обобщать увиденное, создавать картины. Далеко не всем, правда, они тогда удались. Зато те картины, в которых глубже, чем в этюдах, воплотилась повесть об этом необычайном времени, поражали новизной своего художественного строя. Новая природа нашей живописи, черты социалистического реализма выступили в таких произведениях с особой рельефностью.

Живописцы стремились рассказать о выдающихся примерах патриотизма и о буднях фронтовой жизни, о многих и многих эпизодах боевых действий, где так ярко раскрылся советский человек. Они не могли пройти мимо тех чудовищных злодеяний, которые совершали гитлеровцы. Изображая жертвы фашистского насилия, руины и пепелища, выжженную, израненную и оскверненную природу, художники вкладывали в свои произведения не только ненависть к врагу, но и великую любовь к жизни, непоколебимую веру в ее возрождение, в торжество победы советского народа.

Трагическое и героическое выступает в лучших произведениях живописи военного времени в таком же тесном взаимодействии, как в самой жизни тех незабываемых лет. Для зоркого художника война открывалась не только там, где лилась кровь, и не только там, где наши люди самозабвенно трудились во имя победы над врагом, но и во всем том, что так изменило облик городов и сел, сделало суровым быт даже в самом далеком тылу. Военная тема перестала быть областью интересов одних лишь баталистов. В нее оказались вовлеченными и портрет, и бытовой жанр, и историческая картина, и пейзаж.

В 30-х годах батальная живопись, как известно, не получила большого развития. Ее последним словом оставалось творчество М. Б. Грекова, впервые выразившее принципиально новые качества советского батального жанра и проникнутое народной правдой гражданской войны. Однако задачи, стоявшие теперь перед советскими баталистами, были значительно сложнее, чем в годы деятельности Грекова. Они определялись исключительным размахом исторических событий, особым характером Великой Отечественной войны, которая охватывала и действия воинских частей, и партизанскую борьбу, и сопротивление советского народа врагу на временно оккупированной территории. Чрезвычайное усложнение военной техники и тактики также предъявляло баталисту новые требования. «Война моторов» коренным образом изменила и понятие «поле сражения», распространившееся теперь на сотни километров, и соответственно этому и самый характер боя. Современная война, с одной стороны, проникает во все стороны жизни, а с другой стороны, в какой-то мере стремится сделаться невидимой, маскирует сражающихся, прячет их под землей, скрывает под водой и за облаками. Эта сложная специфика современной войны породила известные трудности в творчестве баталистов, воспитанных на старых традициях изображения войны. Батальная живопись, лишенная возможности показать исчерпывающую картину боя, должна была искать новые пути отражения военных действий. Отталкиваясь от наследия Грекова, она могла теперь опираться также и на достижения других жанров живописи 30-х годов,

Как бы ни усложнялась тактика и техника войны, решающая роль в ней всегда принадлежит человеку, управляющему этой техникой. Главной задачей советской батальной живописи является воплощение высоких моральных качеств советского воина-патриота. Глубокое осознание этого помогло нашим художникам найти убедительные формы для охвата многоплановых боевых действий современной войны, с ее сложным взаимодействием технических средств, и, вместе с тем, для выделения господствующей на войне роли человека,— прибегая, с одной стороны, к широким композиционным решениям панорамного характера, а с другой — приближая к зрителю крупным планом, монументализируя отдельные моменты боя.

Характерно, что уже первые достижения в области военной тематики, первые законченные картины, отражающие события Великой Отечественной войны, вносят новые оттенки в традиционное понятие батального жанра. Назовем в первую очередь картины — «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» А. Дейнеки (*вклейка*), «На защиту Москвы. На Ленинградском шоссе» Г. Нисского (*стр. 167*), «Зимние залпы Балтики» Я. Ромаса (1942 г.; Гос. Третьяковская галлерея). К ним традиционные определения жанров уже неприменимы. Это батальные жанры, увиденные глазами пейзажистов, и вместе с тем — пейзажи, которые повествуют о мужестве и стойкости советских людей. Все три картины, очень разные и по замыслу, и по живописному темпераменту их авторов, и в особенности по эмоциональному ритму, овеяны героическим духом великой войны, пронизаны чувством настороженности, собранности, готовности к отпору врагу.

Для всей отмеченной группы произведений характерны два момента — обращение художников к событиям и настроениям на периферии военных действий и, так сказать, пейзажный подход к военной тематике. Но уже очень скоро советские живописцы в своих произведениях подошли вплотную к полю битвы, сосредоточив внимание на главном герое Великой Отечественной войны — советском человеке.

Различные этапы развития искусства 1941—1945 годов могут быть прослежены не только во всей совокупности произведений живописи, но и в творчестве некоторых отдельно взятых художников. Очень отчетливо они отражены в творчестве А. Дейнеки, плодотворно работавшего в эти годы и по-своему откликавшегося на все то важное, волнующее, исторически значительное, что происходило на фронте и в тылу. Правда, в его резко экспрессивных, нередко патетических образах нет ничего хроникального. По ним невозможно составить себе всестороннее представление о смене событий. Зато, быть может, острее, чем многие другие художники, Дейнека сумел выразить переживания своих соотечественников и показать их патриотический подвиг.

Осенью 1941 года, когда враг стоял на подступах к нашей столице, Дейнека пишет картину «Окраина Москвы». Это пейзаж, в нем вовсе нет людей, и вместе с тем он полон незримого присутствия советского человека, насыщен его действенной энергией и всей обостренностью его чувств. В косых наклонах темных надолб, в проносящейся мимо грузовой машине, в низких, гонимых ветром

Г. Нисский. На защиту Москвы. На Ленинградском шоссе. 1942 год.
Дирекция художественных выставок и панорам Министерства культуры СССР.

облаках, в своеобразном, беспокоящем колорите, в асимметрии и неустойчивом ритме композиции, наконец, в самой точке зрения снизу художнику удалось уловить особый, тревожный ритм, соответствующий боевой напряженности прифронтового города.

Жанр батального пейзажа, который стал складываться в нашей живописи с первыми же попытками художников запечатлеть приметы войны в окружающей жизни, в городах, на дорогах, в самой природе,— новый жанр этот нашел в лице Дейнеки своеобразного мастера. В ряду произведений, созданных им в начале войны, выделяется картина «Загорск. Ноябрь 1941 года», написанная в 1942 году. Она интересна тем, что ритм, играющий в ее композиции не менее важную роль, чем в «Окраине Москвы», использован иначе, чем в полных тревоги пейзажах военной столицы. В воспроизведенном на картине 1942 года древнем монастыре, в группе всадников-казаков, спокойно едущих у его стен, в плавно летящем звене краснозвездных самолетов, наконец, в светлых и спокойных красках пейзажа так ясно выражена уверенная сила и как бы предощущение победы, что картина, не изображающая, в сущности, никакого конкретного события войны, невольно воспринимается как символ зимнего наступления 1941—1942 годов и разгрома фашистских войск под Москвой.

В другом произведении того же 1942 года, посвященном вполне определенному событию — обороне Севастополя, Дейнека достигает такой широты исторического обобщения, что созданный художником образ становится ярчайшим выражением

несокрушимой силы народного сопротивления оккупантам и того самозабвенного героизма советских людей, которыми восхищался тогда весь мир.

Картина «Оборона Севастополя» (*цветная вклейка*) рассказывает о том, как стояли насмерть черноморские моряки, прикрывая отступление наших основных сил. Прижатые к морю матросы до последнего дыхания отражают натиск гитлеровцев, отстаивая драгоценную пядь родной земли. Светлые, мощные фигуры моряков противопоставлены темным фигурам фашистов на фоне дымного неба, озаренного пожарищем. На самом переднем плане — огромная (во всю высоту холста) фигура матроса, широко развернутым движением бросающего связку гранат. Картина монументальна и лаконична. Художнику здесь удалось добиться большой экспрессии, вложить в композицию стремительность и мощь ожесточенной битвы. Единство и целенаправленность замысла, насыщенность картины боевым духом, внушающим веру в победу, невзирая на тяжелое положение горстки советских моряков, ведущих неравный бой, свидетельствуют о том высоком творческом подъеме, с которым работал художник над патриотическими образами своей картины.

В изображении войны Дейнека не знал тех трудностей, какие испытывали, в особенности вначале, другие баталисты, воспитанные на устарелых канонах батальной живописи, связанных главным образом с изображением действий кавалерии. Дейнеке, с его развитым чувством нового, с его давним интересом к современным сюжетам, к спорту, к технике, не понадобилось много времени, чтобы освоиться с «войной моторов». Как никто другой, художник передавал в своих картинах, акварелях, рисунках действия авиации, авиадесантные операции и т. п. Он был подготовлен к этому всем своим предшествующим творчеством.

Характерна в этом отношении картина «Сбитый асс» (1943 г.; собственность художника), представляющая собой как бы батальный вариант написанного почти на десять лет ранее «Парашютиста». Последний воспринимался в свое время как композиционный эксперимент художника, как поиск нового сюжета. В «Сбитом ассе» содержание уже не исчерпывается мотивом падения человека с нераскрывшимся парашютом. Падающий летчик воспринимается здесь во взаимодействии с пейзажем (разрушенными зданиями вдали и ощетинившейся стальными заграждениями землей на том месте, куда неминуемо должно упасть тело асса), что создает напряженное, батальное содержание картины. Идея возмездия и чувство ненависти к врагу играют, несомненно, свою роль в эмоциональном строе созданного художником образа.

Среди военных картин Дейнеки, а быть может и во всем его творчестве, особое место как по общей идейно-художественной концепции, так и по принципу композиционного построения занимает глубоко содержательное полотно «В оккупации», написанное в 1944 году. Вся плоскость холста и все вместившееся на нем пространство заняты здесь тесно стоящими людьми. Головы, плечи, руки вылеплены рельефно и экспрессивно на темно-коричневом фоне. Каждое из воссозданных художником лиц поражает жизненной неповторимостью индивидуальности,

А. Дейнека. Оборона Севастополя. 1942 год.

Гос. Русский музей.

В. Одинцов. За Сталинград. 1943—1945 годы.
Гос. музей латышского и русского искусства. Рига. Латвийская ССР.

а все вместе — общим национальным колоритом. В этой вещи у новатора Дейнеки вдруг выступили реминисценции старого русского искусства, традиции «хоровых» картин передвижников. Вместе с тем в столь национальном по своим истокам и глубоко реалистичном образе толпы страдающих в неволе русских людей есть нечто условное, чисто дейнековское. Что здесь происходит и куда, на что или на кого смотрят эти измученные люди? Картина не дает ответа на такой вопрос. Ее фрагментарность, однако, не случайна, ибо ясно, что чем менее связаны эти полные страдания и скорби лица с конкретным событием или случаем, тем шире воспринимается их общее выражение. «В оккупации» Дейнеки — один из самых трагических и самых действенных образов минувшей войны в нашем искусстве.

Начиная с сурового образа «Окраины Москвы» (1941 г.) и кончая полным многозначительного исторического смысла произведением 1945 года «Берлин. В день подписания декларации» (см. *стр. 122*), работы Дейнеки глубоко и сильно выражали настроения и мысли советских людей. Творчество Дейнеки, при всем его индивидуальном своеобразии, отражало общие закономерности развития советской живописи военного времени.

Многообразными путями шла наша живопись к решению проблем, поставленных перед нею Великой Отечественной войной. Здесь снова следует напомнить о большом диапазоне сюжетов картин, появлявшихся на выставках военных лет. И битва на Волге, ставшая переломным моментом мировой войны против фашизма, и героическая оборона, затем прорыв блокады Ленинграда, и штурм Севастополя, и окружение гитлеровцев под Корсунь-Шевченковским, и множество менее значительных событий войны, боевых эпизодов на всех фронтах, на море, в воздухе нашли отражение в творчестве наших живописцев. Собственно батальные сюжеты чередуются с картинами фронтового быта, моменты величайшего напряжения и героизма — с буднями солдатской жизни. Такое различие сюжетов уже само по себе предъявляло художникам сложные требования, усугублявшиеся еще и новизной бесконечно разнообразного материала небывалой военной эпопеи. Художники много работали в эти годы, настойчиво искали путей решения возникших перед ними творческих задач. Их произведения обнаруживают стремление то охватить возможно более развернутую картину боя, то ограничиться фиксацией определенного частного эпизода. Одни переносят центр тяжести на конкретное описание боевой обстановки, другие, наоборот, на синтетическое обобщение героического образа.

При таком различии принципов построения батальной картины было нечто и роднившее между собой, казалось бы, несхожие произведения. Психологическому содержанию образа человека, бойца, героя придавалось первостепенное значение. Художники, озабоченные правдивостью и цельностью смыслового стержня своих произведений, не увлекались эффектным динамическим построением батальной сцены. Не было, разумеется, недостатка и в таких построениях, но они еще больше подчеркивали преобладавшее в лучших картинах гуманистическое начало,

А. Казанцев, И. Серебряный, В. Серов. Встреча на Неве. Прорыв блокады Ленинграда 18 января 1943 года. 1943 год.
Гос. Русский музей

воспитанное в советских художниках годами развития на путях социалистического реализма.

Среди произведений, посвященных грандиозной битве на Волге, привлекшей особенно большое внимание художников, гуманистическим раскрытием образов советских воинов выделяется картина В. Одинцова «За Сталинград» (*стр. 169*) [1].

До создания этой картины Одинцов уже выступал в годы войны с батальными и жанровыми произведениями. В одном из них патриотический порыв советского человека как бы особо подчеркнут. То была картина «Девушки едут на фронт» (1942 г., Краснодарский краевой художественный музей им. А. В. Луначарского). По-военному обмундированные девушки из санпоезда стоят на ступеньках и в тамбуре вагона, прощаясь с родным городом. Разные по облику, по своей судьбе, но единые в сознании долга перед Родиной, они воссозданы на полотне с подкупающей естественностью. В их юных лицах отразились сложные чувства: решимость и сознание своего долга перед Родиной, гордость своим подвигом

[1] Более поздний вариант (1948 г.) в Гос. Третьяковской галлерее.

и вместе с тем некоторая доля грусти и тревоги. Такой содержательности не достигали довоенные работы художника. Недостаточно оцененная в свое время критикой (больше отмечавшей неудачи Одинцова в его попытках воспроизведения батальных сцен), картина «Девушки едут на фронт» явилась, по-видимому, важным для художника этапом к созданию полотна «За Сталинград».

Картина «За Сталинград» прославляет тех, кто отдал жизнь за свободу и независимость Родины.

Величавая и скорбная тема эта привлекала тогда многих художников. Одинцов остановил свой выбор на сюжетном мотиве, уже использованном однажды в советской живописи: в распростертом на снегу убитом бойце солдаты узнают своего друга. Такова же в основном фабула написанной еще в начале 30-х годов картины Ф. Богородского «Нашли товарища», где действующими лицами выступают революционные матросы периода гражданской войны [1]. Однако содержание полотна Одинцова, в особенности его эмоциональный строй, несет в себе нечто отличное от картины его предшественника с ее повествовательностью и акцентом на внешних признаках самого факта. В произведении Одинцова больше драматизма, основное внимание уделено передаче глубины человеческого переживания, в соответствии с чем иначе сгруппированы фигуры, они даны крупным планом, лица больше индивидуализированы. Иначе написан и дальний план, где видны фигуры устремляющихся в атаку бойцов в маскировочных халатах и на фоне зимнего неба неясно рисуется силуэт города. Свой сложный замысел Одинцов передает светлой цветовой гаммой, соответствующей неяркому свету хмурого зимнего дня. Краски сближены между собой, валерные отношения довольно точно прослежены, несмотря на широкое, несколько рыхлое письмо, характерное для почерка художника. Одинцову удалось на сей раз в значительно большей мере, чем во всех его предшествующих работах, насытить свою картину жизненной правдой и сочетать передачу неподдельного чувства с широким идейным содержанием.

Особое место в искусстве военных лет занимают произведения, созданные ленинградскими художниками в осажденном городе. То, что довелось тогда пережить Ленинграду, пережили вместе с его героическим населением и художники. В графике им удалось, пожалуй, острее, ярче передать свои переживания, свои мысли, самую жизнь своих сограждан, полную величия, их не сломленную неимоверными страданиями волю к победе. Среди работ живописцев наибольший интерес в данном отношении представляет ряд глубоко прочувствованных жанровых картин, о которых речь будет идти в другом месте. Здесь же надо обратиться к батальным картинам, в первую очередь к большому коллективно написанному А. Казанцевым, И. Серебряным и В. Серовым полотну «Встреча на Неве. Прорыв блокады Ленинграда 18 января 1943 года» (*стр. 171*). В нем рассказано о том, как кольцо блокады, душившее город, было прорвано двойным встречным ударом, как среди

[1] См. «История русского искусства», т. XI, стр. 232.

И. Евстигнеев. Ночной бой. 1946 год.
Центральный музей Советской Армии.

развалин небольшого поселка встречаются войска двух фронтов, наступавшие из города и к городу. Картина проникнута радостью одержанной победы — бойцы обнимают друг друга, пожимают руки, приветствуют поднятыми вверх автоматами и шапками. Авторы этого произведения Казанцев, Серебряный и Серов стремились воплотить большие чувства, которыми жил советский народ в те героические годы. Именно это заставляет ныне вспомнить картину, хотя писалась она, по-видимому, торопливо, что отчасти сказалось на качестве ее художественного исполнения. Отразившееся в картине «Встреча на Неве» стремление ее авторов создать многоплановое изображение события, показать массовое действие, развернутое на большом пространстве, характерно для многих баталистов. Трудно разрешимая в форме картины, задача эта как бы сама по себе заставляла обратиться к форме диорамы и панорамы, где естественнее, легче можно достигнуть документально точной достоверности изображения большого военного события.

Не случайно в таком именно направлении шло с начала войны развитие творчества ряда художников Студии имени М. Б. Грекова, программно поставившей задачу как можно ближе и конкретней подойти к правдивому изображению войны

и военной действительности. Можно вспомнить в данной связи, что и сам Греков шел в своем искусстве тем же путем.

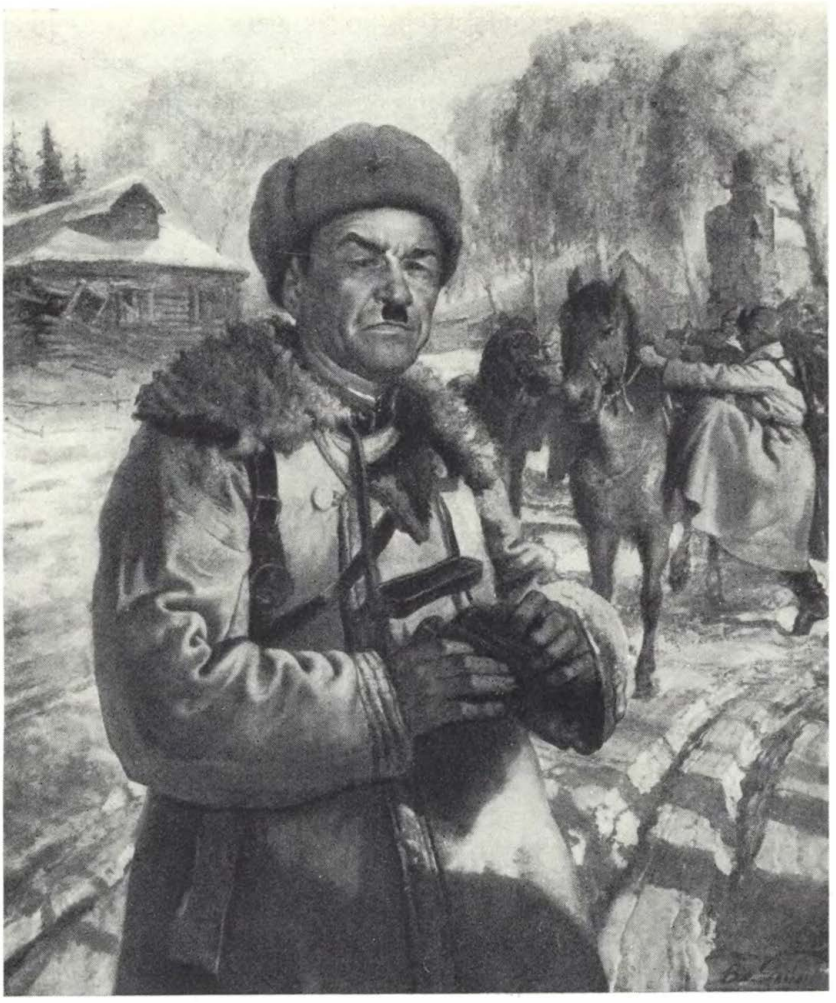
Работая на многих фронтах, в самой гуще военных событий, нередко под огнем, грековцы собрали огромный фактический материал зарисовок и этюдов, имеющий как документальную, так и художественно-историческую ценность. В постоянном чередовании работы с натуры на фронте и в обобщении собранного материала росло и крепло мастерство этих в большинстве своем молодых художников. Естественно, что в начале их произведения были незрелы, фрагментарны и слабо доносили до зрителя образы народной войны. В Студии, где заветы и традиции Грекова стали как бы руководством, направляющей нитью творчества, идея панорамы, способной показать крупнейшие исторические битвы во всей их сложности и полноте, во взаимодействии различных видов оружия, с участием больших людских масс, со всем драматизмом и напряженной атмосферой сражения, увлекла молодежь. Много сил отдавали грековцы освоению этого вида живописи.

Им пришлось пройти долгий путь исканий, прежде чем они смогли добиться положительных результатов. Так, например, студийцы А. Горпенко и Ф. Сачко, участники форсирования Днепра у Кременчуга в 1943 году, сначала зафиксировали это событие в большом рисунке углем (был показан на выставке Студии в 1944 году), а затем, вторично посетив места боев совместно с другими товарищами по Студии, обработали собранный материал в виде диорамы (1945 г.). Позднее группа художников Студии во главе с А. Горпенко снова обратилась к той же теме и, вооруженная новым опытом и возросшим живописным мастерством, осуществила большую диораму, воссоздающую сложную картину боевой операции по форсированию Днепра (1948 г.; Центральный музей Советской Армии). Главные же достижения студийцев относятся уже к послевоенному периоду, когда Студия имени М. Б. Грекова выросла в крупнейшую силу советской батальной живописи.

Среди студийцев, искавших выражения батальной темы не в панораме, а в картине, следует назвать П. Кривоногова [1]. Его первым картинам, написанным в годы Великой Отечественной войны («Зверства в Речицах», 1942 г., «В Волоколамске», 1943 г.; Центральный музей Советской Армии), еще не хватает глубины и выразительности.

Следующий этап в творчестве Кривоногова характеризуют две его большие композиции, находящиеся в Центральном музее Советской Армии, «17 февраля 1944 года в районе Корсунь-Шевченковского» (1944 г.) и «Корсунь-Шевченковское побоище» (1945 г.). В обеих картинах художник изобразил поле боя одного из решающих сражений второй мировой войны, показав покрытую снегом равнину, превратившуюся в кладбище фашистских полчищ. В этих композициях тема войны решается в пейзажном ключе, что, по-видимому, больше соответствует характеру дарования Кривоногова. Не случайно наиболее удачным произведением этого

[1] Кривоногов Петр Александрович (род. в 1911 г.). Учился в Ленинграде в Академии художеств (1930—1939 гг.). В 1940 году вступил в Студию имени М. Б. Грекова.



В. Яковлев. Портрет Героя Советского Союза гвардии генерал-майора И. В. Панфилова. 1942 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

художника явился впоследствии батальный пейзаж «На Курской дуге» (1949 г.; Центральный музей Советской Армии).

Несомненной творческой удачей явилась картина немолодого уже студийца И. Евстигнеева[1] «Ночной бой» (*стр. 173*). Здесь художнику удалось выявить новые возможности батального пейзажа — связать глубоко эмоциональное восприятие родной природы с образом человека, с действиями и переживаниями советских бойцов. На ровной пелене снежного поля, глубокого лиловато-синего ночного тона, едва различимы фигуры осторожно, короткими перебежками продвигающихся

[1] Евстигнеев Иван Васильевич (род. в 1899 г.). С 1925 по 1928 год учился на рабфаке при ВХУТЕИН (у Н. Максимова и Н. Купреянова). В 1937 году учился в Институте повышения квалификации. В 1944 году вступил в Студию имени М. Б. Грекова.

солдат, в своих маскхалатах сливающихся со снегом. Лишь один из них — пулеметчик — дан крупным планом у левого края холста, но и этого скупого акцента оказалось достаточно для насыщения всей композиции боевым содержанием.

В годы Великой Отечественной войны наши художники стремились к убедительному выражению подвига, к правдивой передаче психологии бойца, морали советского человека. Этого требовала жизнь, массовый героизм народа, героизм повседневный, подчас незаметный, неброский, но тем более прекрасный. К настойчивым поискам жизненной правды подвига подвел наших художников и творческий опыт четвертьвекового развития советского реалистического искусства. С такими поисками связаны в первую очередь идейно-художественные достоинства лучших батальных картин, созданных в годы войны. И, напротив, советские баталисты терпели неудачи главным образом тогда, когда внешняя динамика боя заслоняла внутреннюю суть действия, его идейную и психологическую убедительность.

Наша батальная живопись и до войны не была свободна от таких недостатков. Однако теперь они воспринимались зрителем тем острее, чем глубже переживалось народом все то, что изображалось в картинах баталистов.

Заботясь в первую очередь о внешней патетике образа, о его «романтической приподнятости», иные художники, случалось, приносили ей в жертву внутреннюю логику и самую реальность военного действия. Неудачи такого рода довольно часто терпел П. Соколов-Скаля. В годы войны он много и небезуспешно работал в «Окнах ТАСС», создал целый ряд батальных холстов. Как раз в последних особенно сказались слабые стороны творческого метода этого художника. Даже относительно лучшая его батальная картина — «Освобождение Калуги» (1946 г.; Иркутский областной художественный музей) — не свободна от отмеченного выше недостатка.

В годы войны также раскрылась во всей своей несостоятельности склонность некоторых художников представлять нашу современность в архаизирующих формах старой академической живописи. Ряд поучительных примеров представляют в этой связи работы В. Яковлева. Если в картинах, написанных им в начале войны, таких, например, как «Бой под слободой Стрелецкой» (1942 г.) или портрет генерала И. В. Панфилова (*стр. 175*) [1], художнику удалось еще до некоторой степени сохранить необходимое соответствие между манерой изображения,— всегда у этого автора академически условной,— и жизненной правдой, то в дальнейшем противоречие между яковлевской концепцией батальной картины и реальностью современной войны достигло, можно сказать, предела. Достаточно вспомнить картину «Бой в Сальских степях» (1945 г.; Крымская областная картинная галлерея в Симферополе), написанную по канонам старинных «баталий» с нарядно разукрашенными мчащимися во весь опор всадниками и соответствующими всему этому

[1] Повторение этого портрета находится в Гос. Историческом музее в Москве.

К. Китайка. Портрет генерал-майора И. В. Тутаринова и полковника М. В. Турчанинова. 1945 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

атрибутами и обстановкой. Неспособность В. Яковлева критически отнестись к академическим традициям батального искусства сказалась также в его парадных портретах советских маршалов. Здесь художник прибегает к средствам внешней героизации, давно, казалось бы, исчезнувшим из обихода живописи: всадник на белом коне, попирающем копытами вражеские знамена, въезжает в завоеванный город. Дело тут, однако, не только в применении устарелых формальных средств. Такая героизация полководца свидетельствовала о том, что художник не понимал, какие силы обеспечивали победы советских войск, о том, что он находился во власти ложных идей культа личности.

Сочинения такого рода заставляли еще больше ценить скромные работы грековцев, которые уже в те годы не ограничивались собственно батальными сюжетами, но брались также и за решение трудной проблемы героического портрета.

Можно в этой связи указать на «Портрет генерал-майора И. В. Тутаринова и полковника М. В. Турчанинова» (*стр. 177*), написанный К. Китайкой[1]. Не прибегая к помощи символических атрибутов, не ведя рассказа о боевых событиях, молодой художник сумел композиционными и живописными средствами насытить образы своей картины энергией, создать портрет, овеянный действительно жизненной героикой внезапных налетов и смелых рейдов по тылам врага. Пусть произведение молодого автора не свободно от формальных просчетов (чрезмерно грузны кони, из-за чего группа в целом выглядит несколько громоздкой в данных размерах холста), убедительная реальность облика обоих командиров, его современность, типичность, наконец, лаконизм, с каким Китайка добился такой содержательности своей картины, поднимают ее над множеством надуманно героизированных портретов, появлявшихся в те годы.

Нечто новое внесла в военную тематику проникнутая большой гуманистической и патриотической идеей, хотя и не вполне еще зрелая по живописи картина молодого грековца Б. Неменского[2] «Мать» (*стр. 179*). Три красноармейца, усталые от тяжелых боев и переходов, спят на полу в крестьянской избе. Измученная горем крестьянка сидит у их изголовья, оберегая покой спящих, и с глубокой нежностью смотрит на них, как на родных детей. В образ русской женщины-матери, воплощающей любовь советского народа к защитникам Родины, художник сумел вложить много искренней правды и высокой человечности. Эти качества привлекли внимание к двадцатитрехлетнему автору картины, к его своеобразной лирической «интонации» в трактовке военной темы.

Картина Неменского выходит за пределы собственно батального жанра. Показать советского человека, поставленного войной в особенно трудные, суровые условия жизни, показать его величие не в боевом подвиге, а в повседневном

[1] Китайка Константин Демьянович (1914—1962). Окончил Московский Гос. художественный институт в 1942 году. В том же году вступил в Студию имени М. Б. Грекова.

[2] Неменский Борис Михайлович (род. в 1922 г.). Учился в Московском художественном училище имени 1905 года, в 1942 году окончил Саратовское художественное училище. В эти же годы вступил в Студию имени М. Б. Грекова. В 1953 году окончил Московский Гос. художественный институт имени В. И. Сурикова.

Б. Неменский. Мать. 1945 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

быту, который требовал тогда, быть может, не меньшего героизма,— такая задача увлекла многих художников.

Жанровая живопись заняла большое место в искусстве военного периода, в ней с особенной яркостью проявились своеобразные черты советского искусства, его принципиально новый характер.

Большинство жанровых картин, особенно в первый период войны, рассказывает о горе, лишениях и страданиях наших людей; в то же время в них нет ни малейшего оттенка отчаяния, безнадежности, слепой покорности судьбе. Такой аспект трагической темы не был чем-то абсолютно новым для советских художников. Задолго до войны писатель Вс. Вишневский назвал одну из своих лучших

пьес «Оптимистическая трагедия». Духом жизнеутверждающей веры в идеалы коммунизма были проникнуты трагические сюжеты таких замечательных произведений довоенного киноискусства, как «Чапаев» и «Мы из Кронштадта». Наконец, та же идея лежала в основе картины Б. Иогансона «Допрос коммунистов». В годы Великой Отечественной войны новым здесь явилось то, что трагедийность в ее характерном для советского искусства значении пронизала собой картины повседневной жизни людей. В годы Великой Отечественной войны наши художники не боялись трагических сюжетов, но давали им такое образное решение, что именно в них, не менее, чем в собственно батальных темах, выражались стойкость, непреклонность советского народа, в них утверждалась его неминуемая победа над фашизмом, раскрывался гордый дух подлинной партийности.

Особое значение приобрели такие образы в наиболее грозные дни войны, когда враг подступал к рубежам Москвы, когда Ленинград был окружен кольцом вражеских войск и над всей страной нависла смертельная опасность.

В картинах ленинградских художников, написанных в долгие месяцы осады, правдиво, искренне показаны люди и воссоздана трудная жизнь города-героя. Волнующе звучит в них тема героизма, ставшего повседневным бытом ленинградцев. Несложные жанровые композиции рассказывают о незабываемом, о военных буднях города, выдержавшего неслыханные испытания, как мы это видим, например, в работах В. Кучумова «С вещами» (1941—1942 гг.) и «У Зимнего дворца» (1942 г.) или в картине Н. Рутковского «За водой» (1942 г.), о мужественных людях, которые умирают, но не сдаются, как они изображены В. Серовым в картине «Расстрел» («Этого мы никогда не забудем!», 1943 г., Партизанский музей в Ленинграде). Часто писали тогда ленинградские художники детей, участвовавших в защите родного города наравне со взрослыми. Эти образы порой согреты улыбкой, они действительно утверждали жизнь, бесстрашие в борьбе с ненавистным врагом, когда кругом бушевали смерть и разрушение. Такова небольшая, бесхитростно воссозданная В. Раевской очень жизненная сценка «Награжденный медалью» (1945 г.; Гос. Русский музей). Ленинградские художники, запечатлевшие тогда героическую жизнь любимого города в выразительных, но часто беглых этюдах и набросках, позднее, уже в пору восстановления Ленинграда, вновь возвращаются к пережитому в долгие дни осады, для того чтобы создать произведения, всесторонне продуманные, законченные.

Здесь следует выделить картину Я. Николаева[1] «На большую землю» (*стр. 181*), изображающую эвакуацию стариков, женщин и больных жителей Ленинграда по ладожской трассе — по той «дороге жизни», которую для связи с осажденным городом страна создала и защищала от врага. Художнику удалось передать сложные, глубокие чувства советских людей, переживших блокаду, их внутреннюю силу и выдержку в тяжелых испытаниях. Несколько рыхло написанное

[1] Николаев Ярослав Сергеевич (род. в 1899 г.). Учился в Томской школе живописи (1915—1917 гг.) и Восточносибирских художественных мастерских в Иркутске (1925—1927 гг.).

Я. Николаев. На большую землю. 1945 год.

Гос. Русский музей.

полотно подкупает, однако, искренностью, задушевностью рассказа, сдержанной экспрессией фигур и лиц. Теме «дороги жизни» посвящена и картина ленинградского художника В. Прошкина «На Ладоге» (1945 г.).

Немало было написано в первые годы войны и других картин на тему о страданиях советских людей, о их стойкости и мужестве. Достаточно вспомнить произведения Г. Ряжского «В рабство» (1942 г.), Т. Гапоненко «Рабовладельцы» (1942 г.; Гос. Третьяковская галлерея), А. Куликова «Город занят немцами» (1942 г.; Дальневосточный краевой художественный музей в Хабаровске) и многие, многие другие. Художники стремились правдиво передать народные настроения, и это ставило перед ними особые творческие задачи, заставляло искать необходимые живописные решения. Весьма плодотворными оказались такие поиски у А. Пластова — художника, которому народная тема издавна была близка.

Будучи исконным жителем русской деревни и ее живописцем, Пластов воспринял военную тему как тему гибели мирных крестьянских селений и их обитателей, как тему их правой борьбы с фашистскими поработителями. Страшные вести, доходившие до его родного села, вызывали образы, неотступно преследовавшие художника и просившиеся на холст. И Пластов пишет одну картину за другой, изображая то женщин с детьми, бегущих из охваченной пламенем деревни («Гитлеровцы пришли», 1941 г.; Тульский областной художественный музей), то стариков, вооружившихся чем попало для отпора врагу («Защита родного очага», 1942 г.), то крестьян, пробирающихся верхом на своих лошадях сквозь лесную чащу («К партизанам», 1942 г.; Таджикский Гос. музей изобразительного искусства имени Бехзади). Писанные не по непосредственным впечатлениям прифронтовой жизни, а, что называется, по воображению, картины эти отличались некоторой иллюстративностью. Однако среди них уже на первой стадии работы Пластова в годы войны появилось произведение, в котором тревожные думы художника о Родине и его до крайности обострившаяся любовь к ней отлились в образ несравненно более глубокий.

Картина А. Пластова «Фашист пролетел» (*цветная вклейка*) принадлежит к лучшему, что создано советскими живописцами за годы войны. Художнику удалось здесь передать народные переживания и настроения поразительно простыми средствами. Зритель, хоть раз видевший картину Пластова, никогда не забудет этого тихого осеннего дня с золотыми березками и побуревшей травой, распростертое на земле тело мальчика-пастушка, расстрелянного фашистским летчиком, и лохматую собачонку, воющую над телом своего хозяина и друга.

Чувства, переданные в картине «Фашист пролетел», проникновенны, идея глубоко пережита художником, живопись удивительно тонка и гармонична в цветовых сочетаниях. Впечатление, вызываемое сюжетом, чрезвычайно усилено пейзажем. Самый образ картины в основном пейзажный. И именно через пейзаж художником передана любовь к Родине. Художник как бы повествует о русской земле. Изображению земли отдано три четверти холста, вдали лишь узкая полоска неба. И все, что изображено на земле,— побуревшие травы, молодые березки

А. Пластов. Фашист пролетел. 1942 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

Т. Гапоненко. После изгнания фашистских оккупантов. 1943—1946 годы.

Гос. Третьяковская галлерея.

в золотом уборе, зелень на озимом поле,— обласкано кистью художника. Созданный Пластовым образ с его «песенным» печальным строем глубоко народен. В творчестве Пластова он занимает особое место. Именно в этом произведении проявилась лирическая подоснова живописи Пластова, которая до войны улавливалась больше в этюдах с натуры, чем в картинах.

Осенью 1942 года, когда война приблизилась к Волге, к пределам родного края Пластова, он вместе с Одинцовым, Ряжским, Гапоненко и другими художниками отправился на этот участок фронта. Значение поездки,— судя по рассказу Пластова,— заключалось прежде всего в том, что он сам и его сотоварищи получили в общении с нашей армией на фронте «необычайную оптимистическую зарядку» [1]. Сильные импульсы, полученныево время пребывания на фронте, а также в связи с общим переломом в ходе войны, сказались в полной мере, когда Пластов вновь обратился к своим обычным деревенским сюжетам, к излюбленным мотивам жизни родного села. И хотя с трагической темой связано одно из высших его достижений, больше Пластов к ней не возвращался.

Между тем непосредственное отражение суровых испытаний, вызванных войной, надолго определило круг сюжетов и образов для многих художников. Войдя в искусство живописцев вместе с первыми потрясениями военного времени, это новое содержание заставило их искать новые средства художественного выражения, что привело к определенным сдвигам в их творчестве.

Вызванная войной мобилизация духовных сил, обращение к темам защиты Отечества порой наново раскрывали возможности художника, становились как бы возбудителем его творческой энергии. Так получилось с Т. Гапоненко. Его упоминавшаяся уже картина «Рабовладельцы» явилась примером, быть может, наиболее очевидного отхода художника от обычных для него приемов изображения, от прежней живописной манеры. Правда, мрачный колорит этой картины и резкая экспрессия фигур и лиц, порожденные стремлением художника подчеркнуть трагизм положения беззащитных женщин, детей и стариков, угоняемых эсэсовцами в плен, оказались, по-видимому, не вполне органичными для характера дарования Гапоненко. Отказавшись в дальнейшем от такой нарочитой экспрессивности изобразительного языка, Гапоненко продолжал поиски глубокого выражения трагической темы. Поиски эти, упорные и целенаправленные, потребовали нескольких лет работы, результатом которой явилось одно из значительных произведений советской живописи того периода — картина «После изгнания фашистских оккупантов» (*стр. 183*).

Уцелевшие после отступления фашистов жители деревни снимают с виселицы тела старика и подростка, повешенных озверелым врагом. Этот сюжет не был уже новым в момент появления картины Гапоненко на выставке (начало 1946 г.). Мотив, изображенный художником, невольно вызывал в памяти ряд картин, близких по теме и уже известных зрителю по выставкам военных лет. Ни в одной из них

[1] Цит. по кн.: В. Костин. Аркадий Александрович Пластов. М., 1956, стр. 26.

Кукрыниксы. Таня. (Второй вариант). 1942—1947 годы.
Гос. Третьяковская галлерея.

не было, однако, достигнуто такое богатство индивидуальной характеристики, с каким Гапоненко передал переживания людей, окруживших замерзшие тела,— их глубокую скорбь, их крепкую сплоченность. Несломленное страданиями единство советского народа, выраженное в картине так задушевно и так правдиво, несет в себе, несмотря на трагизм события, жизнеутверждающее начало. Оно выражено в полных жизни, хотя и скорбных лицах героев, а еще сильнее в мягком зимнем пейзаже, в превосходно переданных художником необъятных просторах облачного с яркими просветами неба. Картина «После изгнания фашистских оккупантов» остается по сей день лучшим произведением Гапоненко.

В годы войны, когда творческая мысль и деятельность художников, как никогда, были связаны с жизнью народа, историческая обусловленность происходивших в искусстве сдвигов становилась особенно ясной. Трагическая тема, навеянная событиями первого периода войны, как уже говорилось, надолго сохранила свое значение для живописи. Однако с бурной сменой событий, когда их развитие заставляло по-новому относиться к тому, что было пережито вначале, менялись и чувства и настроения, воспроизводимые живописцами. Эта эволюция трагической темы может быть прослежена на произведениях многих художников. Но, пожалуй, наиболее характерно и ясно она воплотилась в истории картины Кукрыниксов «Таня».

Ее первый вариант появился на выставке «Великая Отечественная война» (1942 г.). Художники запечатлели на своем полотне трагическую эпопею Зои Космодемьянской [1]: гнусную расправу с отважной партизанкой, тупую жестокость фашистских палачей, скорбь советских людей — стариков и женщин, согнанных на место казни, и самую героиню с петлей на шее. Большую роль в эмоциональном строе образа играл пейзаж. В нем Кукрыниксам удалось проникновенно передать поэзию зимнего дня в русской деревне. Поэтический мотив пейзажа сливался в картине со скорбными переживаниями изображенных в ней жителей деревни, с темой гибели юной девушки. Он был вместе с тем противопоставлен холодной жестокости оккупантов, их надругательству над любовью русских людей к своей Родине. Иначе обстояло дело с образом самой героини. В подготовительном рисунке (исполненном Н. Соколовым) он полностью соответствовал первоначальному замыслу, но в ходе работы над самой картиной Кукрыниксы попытались совместить в образе Зои самый момент ее гибели с предшествующим моментом ее смелого обращения к народу. В итоге одно стало мешать другому. Внутренняя цельность замысла была нарушена, и это, по-видимому, явилось основным источником неудовлетворенности самих авторов картины результатом своей работы 1942 года.

Спустя пять лет Кукрыниксы вновь вернулись к картине «Таня». В переработанном варианте 1947 года уже не гибель молодой партизанки является основным мотивом картины, а торжество ее героического подвига (*стр. 185*).

[1] Таня — партизанская кличка Зои Космодемьянской.

Кукрыниксы. Бегство фашистов из Новгорода. 1944—1946 годы.
Гос. Русский музей.

Но, изменив — несомненно, к лучшему — образ героини и переписав отдельные фигуры в толпе, Кукрыниксы оставили почти нетронутым пейзаж. Между тем трогательный, грустный мотив подмосковной природы, составлявший органическую часть первого варианта картины, необходимое сопровождение мотива гибели Зои, теперь уже мало соответствовал идее торжества ее подвига. Устраняя одно противоречие своего произведения, авторы как бы породили другое. Картина «Таня», интересная в отдельных своих частях, так и не приобрела необходимой цельности. Переосмысление центрального образа требовало, по-видимому, коренного пересмотра всей концепции полотна, а не его частичной переработки.

Стремление переосмыслить, обобщить в законченных образах события и переживания Великой Отечественной войны вообще характерно для последнего ее периода, наступившего после коренного перелома 1943 года. Усложнившиеся в связи с этой тенденцией творческие задачи живописцев заставляли их теперь дольше работать над своими картинами, чем и объясняется, по крайней мере отчасти, то обстоятельство, что ряд произведений, начатых в 1943 и 1944 годах, был завершен уже после окончания Великой Отечественной войны.

К этому кругу произведений относится чрезвычайно своеобразная картина Кукрыниксов «Бегство фашистов из Новгорода» (*вклейка*). Перед нами произведение сложного и многообразного жанра, одно из наиболее красноречивых свидетельств тех новых творческих принципов, которые присущи советскому искусству и которые с особенной яркостью обнаружились именно в годы Великой Отечественной войны. Картина вся проникнута присутствием войны, ее динамическим напряжением, ее событиями, переживаниями и мыслями, ею порожденными. Этот «батальный» стержень органически сочетается в ней с историческим жанром и с тем, что принято называть архитектурным пейзажем. Своеобразие произведения Кукрыниксов заключается в том, что его главными героями являются не люди, а здания и статуи, земля и небо Новгорода. И вместе с тем образ, созданный художниками, полон глубокой человечности и драматической силы. Софийский собор кажется живым существом, израненным и измученным, но гордым и непобедимым. Поднятая вверх темная бронзовая рука статуи — обломка разрушенного фашистами памятника «Тысячелетие России» — словно взывает к отмщению. И какими жалкими, обреченными воспринимаются рядом со светлой, могучей громадой собора фигуры фашистских поджигателей, трусливо мечущихся в тени, спеша закончить свое гнусное дело. Художникам удалось насытить картину чувствами народа, отстаивающего свою землю от нашествия вандалов, и в то же время выразить в ней величие древней русской культуры. Завершенность крепко построенной и вместе с тем динамической композиции, сочетание в ее колорите отсветов пожара и все растущей силы света, отгоняющего тьму, отражает глубокий идейный смысл синтетического образа, задуманного художниками.

Крупным достижением отмечены годы войны в творчестве С. Герасимова. Его каждодневный труд педагога и живописца был, казалось бы, далек от военной темы. Среднеазиатские пейзажи, тонкие живописные штудии цветов, путевые

зарисовки, акварели, этюды — таковы были работы, с которыми он чаще всего выступал тогда на выставках. Но и среди них находишь то остро зафиксированную деталь военного быта, то беглый набросок исторической композиции, созвучной переживаниям народа, поднявшегося на защиту отечества. Все же центральное произведение С. Герасимова тех лет — большое полотно «Мать партизана» (*стр. 189*) — оказалось связано с эпопеей народной войны прямо и непосредственно. И именно с этим произведением, проникнутым высоким гражданским пафосом, в творчество мастера вошло нечто новое. Оно заключалось в сложном психологическом «рисунке» действующих лиц и в драматическом конфликтном сюжете, т. е. в качествах, почти отсутствовавших в довоенных картинах С. Герасимова.

Как и многие другие картины тех лет, «Мать партизана» С. Герасимова обличает злодеяния фашистов. Героиня картины — это одновременно мать, вступившаяся за своего сына, и советский человек, до конца преданный Родине. В ее образе выражен непокорный дух народа. Его раскрыл художник, показав поединок-диалог русской крестьянки и фашистского офицера. Кругом огонь пожарищ, дымятся развалины подожженной гитлеровцами русской деревни, лежат тела расстрелянных крестьян. На переднем плане противопоставлены два главных антагониста, воплощающие мир насилий и злодеяний и мир правды и свободы: темная фигура фашистского офицера, огромного, здоровенного, но внутренне бессильного, и освещенная солнцем фигура простой русской крестьянки, матери юного партизана, захваченного фашистами, непоколебимой и бесстрашной.

Значение картины, созданной в 1943 году С. Герасимовым, было по достоинству оценено в свое время. Однако позднее, уже в послевоенные годы, художник подвергся нападкам за то, что он будто бы придал героине своего патриотического произведения малопривлекательную внешность. Такие упреки были предъявлены не одному С. Герасимову, но и Пластову, и еще некоторым художникам. Что в критике этой отразились тенденции, которые привели ряд художников к парадности, поверхностности и к отклонению от реализма, теперь не подлежит сомнению. Нельзя не пожалеть, что С. Герасимов, поддавшись этой критике, переписал фигуру и в особенности лицо своей героини, изобразив крестьянку с лицом более обычным, зато и менее характерным и уж, конечно, менее соответствующим правде жизненных обстоятельств представленной в картине сцены [1].

Продолжая обзор произведений, созданных в военные годы, надо заметить, что на последнем этапе войны определился еще один аспект героико-трагической темы. Это память о жертвах, понесенных нашей страной в Великой Отечественной войне, память о героях, отдавших жизнь за освобождение Родины, вдохновившая не одного живописца на создание образов, в которых простые человеческие чувства утраты близких и скорби о них могли найти широкое художественное обобщение.

[1] К счастью, первоначальный образ матери сохранился в этюде 1943 года, который находится в настоящее время в Гос. Русском музее.

С. Герасимов. Мать партизана. (Первый вариант). 1943 год.
(Второй вариант 1943—1950 гг. в Гос. Третьяковской галлерее).

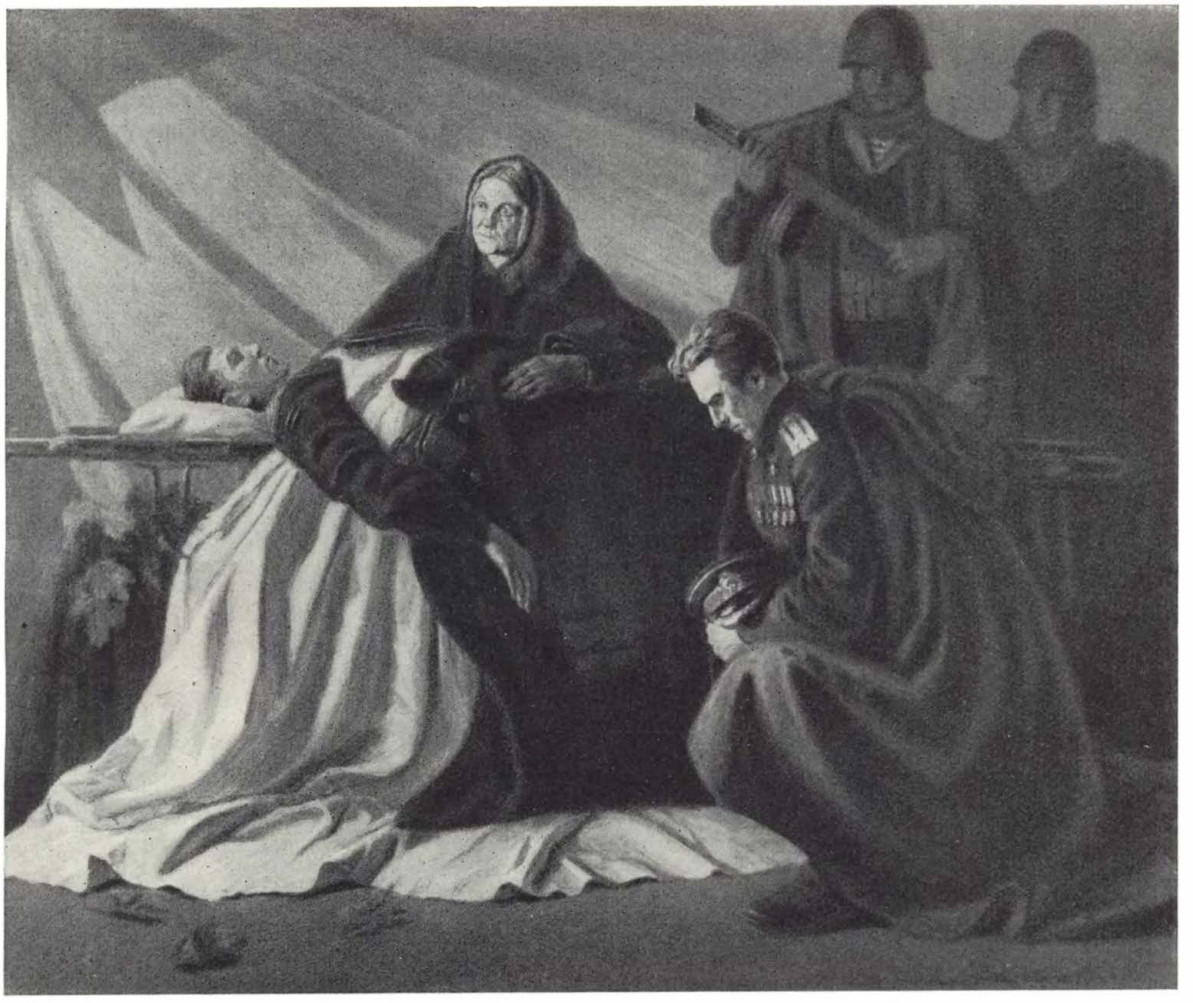
В торжественно-приподнятом плане решает эту задачу Ф. Богородский в картине «Слава павшим героям» (*стр. 191*). На высоком помосте, задрапированном военно-морским флагом СССР, лежит тело погибшего в бою молодого моряка. Скорбный и вместе с тем просветленный образ матери у изголовья сына, сосредоточенный облик преклонившего колено офицера, полные решимости фигуры товарищей погибшего — бойцов с автоматами — все это задумано художником как гимн мужеству советского человека и как выражение его верности Родине до конца.

Как самый замысел, так и его воплощение очень характерны для Богородского, для всех его картин героического плана, начиная с самой ранней из них «Матросы в засаде» (1927 г.), хотя многое с тех пор изменилось в творчестве художника, в его живописной манере. Однако в той ранней картине было больше непосредственного чувства, искупавшего отчасти ее формальные недостатки. В новой картине меньше очевидных промахов, она строже, но и холоднее, рассудочнее. Ее декламационный стиль заставляет вспомнить академические композиции более чем столетней давности. Попытка внести теплоту непосредственного переживания, заставившая художника написать увядшие осенние листья, как бы невзначай брошенные возле гроба, не смогла изменить основу этого образа.

Вскоре после окончания войны появилось еще одно произведение, посвященное памяти павших. То была дипломная работа выпускника ленинградской Академии художеств А. Мыльникова [1] «Клятва балтийцев» (1946 г.; Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР в Ленинграде). Композиция эта была задумана молодым автором как часть мозаичного декора некоего мемориального сооружения. Обширный замысел дипломанта не был осуществлен, и его работа осталась в виде картины, написанной масляными красками на холсте. Она передает торжественную минуту клятвы моряков над гробом командира сдержанно, строго и вместе с тем вполне жизненно. По верному замечанию И. Грабаря, картина Мыльникова свободна от всякой «аффектации, излишних жестов, движений, не идущих к торжественности момента» [2]. Прибавим, что художнику удалось достигнуть этого, сохраняя простоту, даже обыденность облика матросов, усталых, как бы пришедших отдать последний долг своему командиру прямо с боевых позиций, с оружием и одетых кто в чем был — кто в плащ-палатке, кто в бушлате, а кто в одной тельняшке. Центральная группа фланкируется справа и слева отдельно стоящими фигурами. При ровном и неярком дневном свете бойцы четко выделяются на фоне безбрежного морского простора благодаря низко опущенному горизонту, энергичной лепке объемов широкими мазками темных и светлых красок и, наконец, благодаря чеканному рисунку фигур.

[1] Мыльников Андреей Андреевич (род. в 1919 г.). Окончил в Ленинграде в 1946 году Всероссийскую Академию художеств.

[2] Игорь Грабарь. Молодые художники. Дипломники Всероссийской Академии художеств.— «Творчество», 1947, № 1, стр. 20—22.



Ф. Богородский. Слава павшим героям. 1945 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Картин, в которых не нашла бы того или иного отражения близость войны, глубокая, кровная связь советских людей со всем ходом ее событий и переживаний, почти не было на выставках военных лет, отмеченных печатью общего патриотического подъема. Но если в только что рассмотренных полотнах война получила прямое и непосредственное отражение, то во многих других произведениях живописи тема войны преломлялась как бы косвенно, в быту, в повседневной жизни людей.

Жанровые картины этой группы свидетельствовали о том, что не только на боевых позициях, не только в захваченных и осажденных городах и селах, но и в далеком тылу советские люди жили интересами фронта, боролись и трудились во имя победы. Картины эти были очень различны по сюжетам, по масштабу, по эмоциональному звучанию, но все они говорили о любви к Родине, о лучших

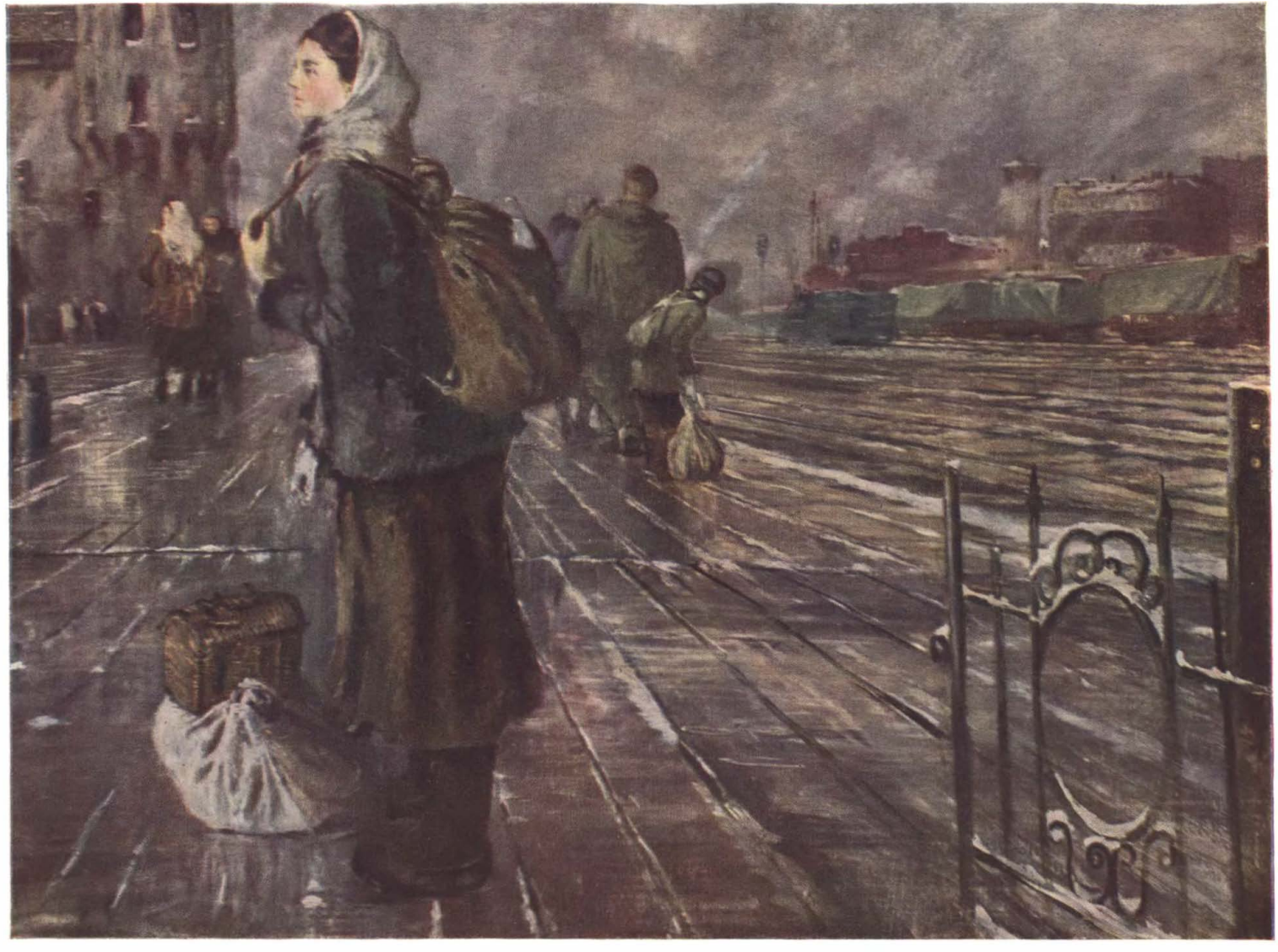
сторонах характера советского человека, с такой силой выявившихся во время Великой Отечественной войны. Здесь часто привлекали художников сюжеты вестей с фронта, которых с таким волнением ожидала вся страна, заботы о раненых, рассказы о подарках, посылаемых населением бойцам. Разнообразные жанровые картины на эти сюжеты написаны Е. Чепцовым, Н. Терпсихоровым, С. Рянгиной, В. Крайневым и другими художниками. Среди них наиболее значительной была небольшая картина В. Крайнева «С подарками на фронт» (1941 г.; собственность семьи художника). Полужанр-полупейзаж, она отличается не только тонкостью передачи мотива позднего зимнего вечера, неудивительной для такого мастера пейзажа, как Крайнев, но и особой задушевностью простого сюжета, заставляющего вспомнить о чувствах, побудивших советских людей делиться последним куском с защитниками Родины.

Очень большое внимание в этих и других композициях было уделено образам советских женщин, чья поистине великая роль гражданок и патриоток Советской страны так ярко раскрылась в годы Великой Отечественной войны, когда к извечной в такие моменты женской тревоге за сыновей, мужей и братьев прибавилась забота о судьбе социалистической Родины, когда тысячам советских девушек пришлось принять непосредственное участие в противовоздушной обороне и в боевых операциях на фронте. Среди художников, посвятивших этой теме свои произведения, мы встречаем имена таких разных живописцев, как Кончаловский, С. Герасимов, Кукрыниксы, Шегаль, Рутковский, Одинцов, Шурпин и еще многих. Произведения одних уже рассматривались, о других будет сказано ниже и в иной связи. Здесь же следует остановиться на жанровых картинах Ю. Пименова, поскольку в них тема жизни советской женщины в годы войны отразилась в различных гранях и воплотилась в целом ряде надолго запоминающихся образов.

С тонкой наблюдательностью и чутьем к новому и характерному, с мастерством живого, правдивого повествования Пименов давно уже разрабатывал тему, порожденную той коренной переменой, которую революция и социализм произвели в жизни женщины. Образ советской девушки, горожанки, труженицы, овеянный поэзией повседневных, но как бы во всем новых и интересных дел, нашел в Пименове своего художника. С войной он не изменил своей теме. Неимоверные трудности, свалившиеся на плечи наших женщин, сделали эту тему более значительной для художника. Зорко вглядываясь в окружающую жизнь, он запечатлевал теперь те неожиданные ситуации, ту новую обстановку, в которой приходилось действовать советской женщине в дни войны.

Одна из созданных тогда Пименовым картин — «Фронтовая дорога» (1944 г.; Гос. Русский музей) — многозначительна в этом смысле. Глядя на нее, трудно отделаться от впечатления, что перед нами та же девушка, что и в довоенной картине «Новая Москва», но ведущая свою машину не по нарядным улицам столицы, а среди обгорелых остовов разрушенных строений и разбитых танков.

Претерпела свои изменения и манера письма Пименова. Переливчатая, как бы вибрирующая живопись, так хорошо соответствующая радостным сюжетам его



Ю. Пименов. Осенняя станция. 1945 год.

Гос. Русский музей.

Ю. Пименов. Следы шин. 1944 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

довоенных картин, сменяется теперь живописью более предметной и плотной. При этом, однако, не утрачивается неповторимая пименовская «интонация», задушевность рассказа, лиричность образов.

Стремление охватить свою тему с разных сторон побудило художника связывать картины в циклы. Есть цикл «огородов», повествующий о горожанках, занятых непривычным для них делом на московских окраинах («Огород на окраине», 1943 г.; Чувашская республиканская художественная галлерея в Чебоксарах; «Сажают картофель», 1944 г.; Гос. художественный музей Молдавской ССР в Кишиневе, и др.). Есть «железнодорожный цикл» («Железнодорожная станция», 1944 г.; «Осенняя станция», 1945 г.; Гос. Русский музей, и др.). Впервые в эти годы Пименов обратился к теме деревни, изобразив женщин на полевых работах («Грачи», 1944 г.; «Весна», 1945 г.).

Во всех этих произведениях мы неизменно находим приметы военного времени то в виде детали в картине (белый след самолета на голубом небе в «Грачах»), то как важный компонент образа (воронка от бомбы и разбитая пушка на первом плане в картине «Весна»), то как основной стержень сюжета («У „Окон ТАСС"», 1944 г.; Ростовский областной музей изобразительных искусств). Эти приметы особенно выразительны в своеобразно скомпонованном пейзаже «Следы шин» (*стр. 193*), где глубокие следы автомобильных колес на окраине города, ощетинившейся «ежами», вызывают живое представление об огромных грузовиках с боеприпасами и вооруженными людьми, только что проследовавших из города

на фронт. Не все написанное тогда Пименовым в равной мере полноценно. Некоторые образы оказались незавершенными. Те изменения, какие под влиянием нового содержания претерпевала сама живопись художника, далеко не сразу привели его к удачным решениям.

Вначале казалось, что Пименов идет по пути упрощения своих живописных задач. В его картинах появился некий условный лиловатый оттенок, придававший известную жесткость тонким лирическим замыслам художника. Картины 1942 и 1943 годов (включая и такую капитальную работу, как многофигурная композиция «Огород на окраине») заметно уступают последующим работам. Правда, упомянутая нами «Фронтовая дорога» неоспоримо ниже своего прообраза —картины 1937 года. Но к концу войны уже относится целая группа очень привлекательных, мастерски выполненных и цельных произведений.

Среди них следует вновь упомянуть уже описанный этюд «Следы шин», который стал одним из лучших военных пейзажей в советской живописи, и назвать картину «Осенняя станция» (*цветная вклейка*), где мы безошибочно узнаем время и человека с его мыслями и переживаниями, порожденными этим временем. Кто хоть раз увидит эти мокрые доски станционной платформы, эти убегающие в туманную даль рельсы и эту женщину с тяжелым вещевым мешком за плечами и тяжелой думой на молодом, красивом лице, тот не может не ощутить, чем была война для людей в тылу, для жен тех миллионов солдат, которые кровью своей отстаивали свободу нашей страны.

В жанровых картинах военного периода слабее, чем она того заслуживала, была разработана тема трудового подвига, тема героического труда в тылу, ковавшего победу вместе с фронтом. Среди немногочисленных картин на эту тему, появившихся тогда на выставках, можно вспомнить работу Ф. Шурпина, попытавшегося в своей картине «Возрождение» (1943—1945 гг.; Гос. Третьяковская галлерея) трактовать тему труда в героико-символическом плане. Молодая женщина-крестьянка бросает семена в свежевспаханную землю, еще хранящую следы войны, в то время как ее сын размечает пучком соломы границы посева. Большими размерами холста, низким горизонтом и выделяющимися на светлом небе силуэтами фигур художник стремится придать своей картине монументальность, поднять ее до обобщенного символа возрождающейся страны.

С приближением конца войны, когда под влиянием славных побед советских войск возникла новая эмоциональная атмосфера, на выставках стали появляться произведения, как бы воплощавшие мечту о возвращении мирных дней. Тема возрождения Родины, чувство счастья жить на советской земле нашли в этих картинах лирическое преломление.

Самым ранним в этой группе произведением явилась картина А. Дейнеки «Раздолье» (1944 г.; Гос. Русский музей). В своей декоративно задуманной композиции Дейнека воспевает здоровье, свежесть и чистоту советских девушек-спортсменок, полной грудью вдыхающих живительный воздух Родины на ее бескрайних просторах.

А. Пластов. Сенокос. 1945 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

Две полные жизнеутверждающей силы картины создал тогда А. Пластов — «Жатва» и «Сенокос». Обе картины проникнуты высокой идеей патриотизма, обе посвящены труду колхозников в дни войны, когда на поля вышли работать женщины, старики и дети. В обоих произведениях показаны простые, обыкновенные люди, в их образах воплощены могучие народные силы. В «Сенокосе» (*стр. 195*) Пластову удалось создать яркий образ ликующей природы — жаркого летнего дня с упоительной прохладой березовой рощи и с переливающимся нарядными красками цветущим лугом. В «Жатве» (*вклейка*), задуманной проще и задушевней, Пластов достигает замечательной правдивости и силы выражения в образах старого, кряжистого крестьянина и его чудесных светловолосых внуков, глубоко органического слияния человека с природой. Густой колорит картины, словно насыщенный соками земли, гибкая выразительная живопись, передающая многообразие ритма жизни природы,— все служит здесь выявлению главной идеи картины — эпической красоты каждодневного крестьянского труда.

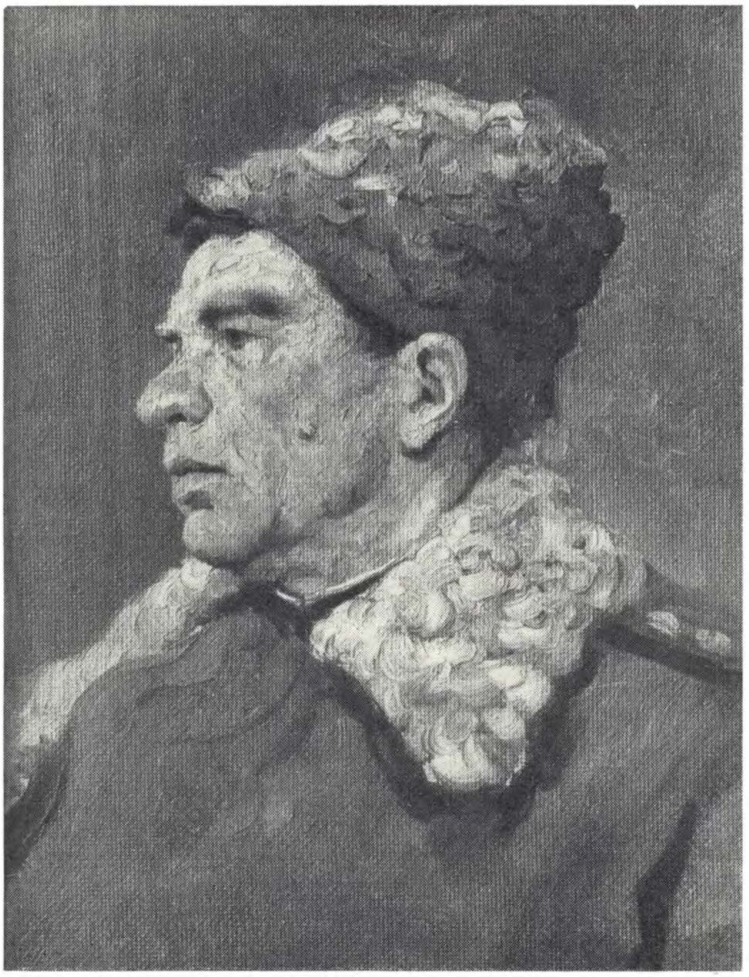
Идеи и настроения, отразившиеся в жизнерадостных картинах Дейнеки и Пластова, воплотил по-своему и С. Чуйков, художник, принадлежащий не только Киргизии, но и России. Патриотический подъем периода Великой Отечественной войны помог ему окончательно найти себя, свою тему и строй образов. Склонность к широким обобщениям заставила его написать большую картину «Благословение Джамбула» (1942 г.; Нижне-Тагильский Гос. музей изобразительных искусств), в которой патриотическая тема получила традиционную и в какой-то мере патриархальную окраску. Она не была свободна, однако, от некоторой отвлеченности, точно так же как и другие его картины военной тематики, написанные вдали от фронта и военных событий. Но уже тогда у Чуйкова зрел поэтический замысел серии жанров-пейзажей, неповторимо своеобразной повести новой жизни освобожденных советской властью киргизских крестьян.

Под названием «Колхозная сюита» эта серия картин создала вскоре имя и славу художнику. Начата сюита картиной «Песня» (Харьковский Гос. музей изобразительных искусств), написанной в 1945 году и изображающей молодого парня-киргиза, едущего на возу с сеном и самозабвенно поющего. Неспешно шагающие кони вносят в построение картины ритм, так идущий к песне возницы. Лиловеющая в лучах вечернего солнца масса сена да закатное небо создают особый колорит, органически сливающийся с несложными по сюжету, но глубоко содержательными поэтическими картинами Чуйкова.

Полные радости жизни образы картин столь различных художников, как Дейнека, Пластов, Чуйков, естественно воспринимаются как некое единое явление в силу общности выраженных в них настроений. Такие настроения все более укреплялись в народе, по мере того как стала вырисовываться реальная перспектива близкой победы над врагом. В этих произведениях в каждом по-своему нашли выражение радость победившего народа, осознание великой ценности всего лучшего в нашей современности, в нашей природе, в каждом отдельном человеке.

А. Пластов. Жатва. 1945 год.

Гос. Третьяковская галлерея.



И. Лукомский. Портрет генерала армии В. И. Чуйкова. 1945 год.
Дирекция художественных выставок и панорам
Министерства культуры СССР.

Быть может, никогда еще живые образы людей не отвечали так близко и в таком широком масштабе идеалу своей эпохи, никогда еще советский человек, труженик, герой не воплощал в себе с такой естественностью самые дорогие, благородные качества всего советского народа.

Выявившиеся в период народной войны качества советских людей художникам удалось, как мы видели, убедительно воспроизвести в некоторых батальных и в целом ряде жанровых картин. Свободно пользуясь приемами типического обобщения, живописцы создавали собирательные образы на основе множества жизненных наблюдений.

При работе над портретом отдельного, «этого» человека обобщение образа, выявление в нем типического начала и передача духа эпохи — всегда задача

сложная. Создание же героического портрета, если художник твердо стоит на позициях жизненной правды,— вдвойне трудная и ответственная задача. Героическое начало в человеке далеко не всегда проявляется в его внешнем облике. Война показала, что подвиги, исполненные поразительной отваги и самопожертвования, нередко совершали люди как будто самые обыкновенные и ничем не примечательные.

Выявить внутреннюю сущность модели, сохранив правду ее внешнего облика,— пусть мало выигрышного,— могли бы, конечно, портретисты большого дарования. Но ко времени войны силы портретной живописи заметно поредели: не было уже С. Малютина, умер М. Нестеров, некоторые портретисты, как П. Корин, в годы войны посвятили себя другим жанрам. Иначе обстояло дело в области скульптуры, где искусство портрета сохранило свои лучшие силы и где образ героя-современника был разработан в годы войны глубже, интереснее.

В живописи же преобладали изображения, основной особенностью которых являлась лишь внешняя достоверность облика, сходство с моделью, документальность. Такие произведения в годы войны (как, впрочем, и в довоенное время) мало способствовали развитию социалистического реализма в живописи. Другая разновидность военного портрета сводила задачу воссоздания героического образа к внешней героизации, к позе, жесту, к игре на аксессуарах или к живописным эффектам.

Подобная «патетика» в искусстве портрета питалась и подогревалась культом личности, проявляясь отнюдь не только в портретах И. В. Сталина. Тем более приходится теперь ценить те произведения портретного жанра, где искренне показаны наши люди, воевавшие и трудившиеся во имя победы, показаны правдиво, без прикрас, но и достойно их подвига, их заслуг перед Родиной.

Нельзя не вспомнить, например, о работах И. Лукомского. Хотя он и не оставил выдающихся портретов, в его портретных рисунках и этюдах с натуры, написанных акварелью или масляными красками, видны упорные поиски правдиво выраженного героического начала в людях.

С 1942 года Лукомский был связан со Студией имени М. Б. Грекова. За годы войны он успел поработать в Сталинграде, побывал под Ленинградом, на Украинских фронтах, в Берлине, подолгу живя в воинских частях и равно уделяя свое внимание портретиста рядовому солдату и командующему армией.

Некоторые его портреты известны под обобщающими названиями («Защитник Сталинграда», 1943 г.[1]; «Бывалый солдат», 1943 г.; Студия имени М. Б. Грекова; «Сибиряк», 1944 г.; Артиллерийский исторический музей в Ленинграде), другие носят имена изображенных, но неизменно зритель улавливает в них нечто очень типичное для периода Великой Отечественной войны. Вместе с тем художник бережно сохранял индивидуальное своеобразие каждого лица, характера и избегал схематизма.

[1] Старший лейтенант А. С. Бурый, см. *стр. 139*.

И. Серебряный. Портрет партизана В. С. Тимачева. 1943 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Именно эти качества делают интересным и привлекательным скромный и вместе с тем глубокий образ советского полководца в «Портрете генерала армии В. И. Чуйкова» (*стр. 197*) [1].

[1] Генерала В. И. Чуйкова (ныне Маршала Советского Союза) Лукомский изображал неоднократно в период битвы на Волге. Те изображения носили по преимуществу характер беглых зарисовок. Данный портрет представляет собой плод более длительной работы.

Черты, которые так целенаправленно искал Лукомский, ему не раз удавалось передать в работах, исполненных с натуры. Но, попытавшись однажды (уже после войны) создать портрет-картину («Клятва», 1946 г.; Студия имени М. Б. Грекова), художник не сумел полностью сохранить в ней высокие качества своих этюдов.

Портрет-картина в годы войны чаще всего приобретал черты батального портрета. Таких произведений на выставках тех лет появлялось довольно много[1]. Представляя человека в боевых условиях фронта, художник должен был добиваться особого взаимодействия между героем портрета и фоном. Такое взаимодействие достигнуто Кукрыниксами в портрете дважды Героя Советского Союза А. И. Молодчего (1943 г.; Гос. Третьяковская галлерея), правда, ценой некоторого ослабления индивидуальной четкости образа. В портрете А. И. Молодчего воплощена настойчивая устремленность прославленного летчика, неудержимый порыв которого находит отзвук в силуэте готового к старту самолета и в бескрайности открывающихся перед ним снежных просторов.

Активность портрета, связь героя с живым окружением, с народом, с родной землей чувствуется в портретах партизан, выполненных ленинградским художником И. Серебряным во время его пребывания в партизанском отряде. Его портреты привлекают своей достоверностью, отсутствием позы и риторических приемов героизации. Особенно удался Серебряному портрет партизана В. С. Тимачева (*стр. 199*), образ настороженно внимательного и непоколебимо спокойного партизана с темно-русой бородой.

Образы, созданные Серебряным, почерпнутые в самой жизни, в среде действительных участников партизанского движения, можно противопоставить «Партизану» В. Яковлева (1942 г.; Гос. Третьяковская галлерея), представляющему произвольную интерпретацию случайной натуры (по всей вероятности, профессионального натурщика).

Среди многих военных портретов, написанных Ф. Модоровым и страдающих в большей своей части невыразительностью живописи и неопределенностью характеристик, выделяется портрет седобородого партизана Н. И. Шешко (1943 г.; Гос. Третьяковская галлерея), отдыхающего в крестьянской избе за чашкой чая. Художник сумел передать сдержанную силу в его суровом облике и в зорком, проницательном взгляде.

Уверенностью характеристик, которой недоставало многим модоровским работам, казалось бы, вполне наделены произведения П. Котова, много работавшего в годы войны над портретом. Но даже в лучшем его произведении тех лет,— в портрете хирурга Н. Н. Бурденко (*стр. 202*) —характеристика носит пассивный и притом прозаический оттенок, она мало объясняет личность изображенного. Рыхлость

[1] О некоторых из них, как, например, о портрете И. В. Тутаринова и М. В. Турчанинова работы Китайки, уже говорилось в разделе батальной живописи.

П. Кончаловский. Автопортрет. 1943 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

живописи, построенной обычно на сочетании серовато-розовых и тускло-зеленых тонов, не может скрыть описательности котовских портретов.

Из работ военного времени, созданных А. Герасимовым, сохранили свое значение не внешне парадные и отмеченные культом личности Сталина портреты и картины («Гимн Октябрю», 1942—1943 гг., и другие), а немногие неоспоримо правдивые портретные образы. В 1942 году А. Герасимов пишет портрет командира подводной лодки Героя Советского Союза И. И. Фисановича (Гос. Третьяковская галлерея), в котором мягкость и свежесть почти юношеского облика убедительно сочетаются с чертами твердости и энергии мужественного защитника Родины. Совсем иной характер, сложный, но цельный, раскрывает А. Герасимов в портрете генерал-полковника (ныне Маршала Советского Союза) А. И. Еременко (*стр. 203*). В этом портрете заслуженного полководца, выросшего вместе с Советской Армией, вооруженного огромным опытом, художник сумел показать сочетание острой прозорливости и легкой насмешливости, неторопливости движений и напряженной активности генерала.

В военные годы Герасимов создал групповой портрет В. Н. Бакшеева, В. К. Бялыницкого-Бируля, В. Н. Мешкова и И. Н. Павлова, изображенных за беседой вокруг накрытого стола, известный под названием «Портрет старейших художников» (*стр. 205*). Групповой портрет отличается меткостью и полнотой индивидуальных характеристик при внутреннем единстве столь разных людей. Это достигнуто благодаря продуманному единству колористического строя картины, с ее сдержанным и сочным цветом, крепкой лепкой формы.

Среди портретов художников, ученых, людей творческого труда, созданных нашими живописцами в годы войны, наибольший интерес представляют теперь произведения, в которых отражено суровое военное время, уловлена перемена, происшедшая в каждом человеке, выражен высокий строй дум и чувств, которыми жили советские люди. Таков автопортрет Кончаловского (*цветная вклейка, стр. 200*) — один из лучших и характернейших портретов военных лет. Среди многочисленных живописных образов, созданных художником, автопортрет 1943 года выделяется своей психологической сосредоточенностью, пафосом напряженной интеллектуальной жизни и труда, что сближает этот образ с галлереей портретов Нестерова. Он остается, вместе с тем,— по своему широкому письму и живописному темпераменту,— типичным произведением Кончаловского, продолжая и развивая ту тенденцию углубления психологического содержания образа, которой отмечен ряд довоенных портретов мастера.

В годы войны написано еще одно произведение портретного жанра, где внутренний смысл и внешние приметы времени, его породившего, выявлены не только с тонким живописным мастерством, но и с той художнической влюбленностью в человека, какой бывают отмечены значительные работы портретистов. Это — небольшой портрет женщины в белом халате, написанный в 1945 году Г. Шегалем (*вклейка*). Он возвращает нас к напряженной, полной тревоги и опасностей обстановке фронтовой жизни. Его содержание раскрывается как заду-

П. Котов. Портрет хирурга Н. Н. Бурденко. 1943 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

шевный рассказ о повседневном подвиге советских людей. На жанровое начало образа указывает и название портрета: «В свободную минуту. Медсестра». Молодая сестра присела у бревенчатой стены госпиталя, чтобы побыть наедине с собой, отдохнуть от тех великих страданий, свидетельницей которых ей приходится быть постоянно. Образ простой, обыкновенной женщины полон чудесной одухотворенности и человеколюбия. Мастерски выражено художником очень сложное состояние человека, удивительное обаяние его усталого, задумчивого лица.

Своим особым путем шло в те годы развитие пейзажной живописи. Уже в конце 1941 года, в дни самых ожесточенных налетов вражеской авиации на Москву, московские художники организуют специальную выставку «Пейзаж нашей родины».

А. Герасимов. Портрет генерал-полковника А. И. Еременко. 1942 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Живой отклик, который она нашла у советского зрителя, свидетельствовал о ее большом идейно-художественном значении. Во многом эта выставка была обязана своим успехом небывалой силе патриотического подъема, вызванного войной и наполнившего новым, глубоким содержанием понятие «родины», «родной земли». Возросшее значение национальной темы, искренность переживаний и возвышенность чувств, ясность и чистота образного строя, иногда задумчиво-нежного, чаще сурового и мужественного, характерны для пейзажной живописи военных лет.

Если на выставке «Пейзаж нашей родины» в работах художников, написанных главным образом в первой половине 1941 года, еще слабо ощущалось дыхание войны, то уже на следующих выставках московских и ленинградских художников и еще больше на Всесоюзной выставке «Великая Отечественная война»

пейзажная живопись была проникнута настроениями и мотивами войны, впечатлениями виденного и пережитого на фронте. Так возникает особый вид пейзажа — пейзаж военный, повествующий о тех глубоких ранах, которые война нанесла родной земле, о суровом облике городов, готовых к обороне или перенесших тяжелые сражения, о разрушенных селениях, сожженных лесах и оскверненных полях с воронками от взрывов, с остатками вражеской техники.

Иногда эти военные пейзажи настолько непосредственно подводят к местам военных действий, к событиям войны, настолько насыщены ее дыханием, что превращаются в какой-то мере в произведения батального жанра. Мы уже познакомились с наиболее яркими образцами проникнутых героическим пафосом батальных пейзажей, с произведениями А. Дейнеки «Окраина Москвы», Г. Нисского «На защиту Москвы», Я. Ромаса «Зимние залпы Балтики», Ю. Пименова «Следы шин», «Весна» и другими.

На выставке «Великая Отечественная война» привлекала внимание небольшая, но монументальная по своей образной силе картина К. Юона «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (*стр. 207*) [1]. Пейзажной, формально говоря, композиции художник сумел придать историческое звучание. В сочетании несокрушимых стен древнего Кремля со стройными рядами марширующих по широкой заснеженной площади колонн и как бы вторящими их движению грядами облаков найден могучий ритм, соответствующий значительности исторического момента и вселяющий бодрость и уверенность в победе.

Целую серию военных пейзажей написал В. В. Мешков, побывавший на фронте и явившийся свидетелем разгрома фашистов на подступах к Москве («Дорога отступления фашистов», 1942 г.; «Бой под Крюковым», 1941 г.— обе в Киевском Гос. музее русского искусства; «Немцы ушли», 1942 г.; Тартуский Гос. художественный музей). Мешков был одним из первых наших живописцев, ярко и взволнованно рассказавших о родной земле в боевой обстановке, о дымящихся развалинах селений, о выжженных полях, о вспаханных снарядами дорогах, ставших кладбищами вражеской техники и живой силы. Пейзажи Мешкова, полные горячей любви к родной земле, израненной нашествием гитлеровцев, призывали к сопротивлению, внушали гнев против захватчиков (*стр. 208*).

Образы городов-героев естественно воодушевляли творческую мысль целого ряда мастеров пейзажа. Так, облик военной Москвы с лучами прожекторов, со вспышками ракет и разрывами зенитныхснарядов эмоционально запечатлен в пейзажах 1942 года Б. Яковлева «Воздушная тревога» и Г. Нисского «Зенитная батарея» (акварель). Задумчивые и вместе с тем мужественные пейзажи осажденного Ленинграда создал В. Пакулин, воплощая в светлых, тонких красочных сочетаниях слегка подернутые зимней дымкой, настороженно притихшие, стройные проспекты,

[1] Картина принесена Правительством СССР в дар Правительству Чехословацкой Народной Республики. Повторение 1942 года находится в Гос. Историческом музее. Вариант — повторение 1949 года — в Гос. Третьяковской галлерее.

А. Герасимов. Портрет старейших художников. 1944 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

каналы и площади, на которых не прекращался военный труд. Пакулину удалось по-новому взглянуть на эпическое величие города-героя, неприступного и незыблемого. Много военных пейзажей написано Д. Тарховым, правдиво отобразившим разрушения, причиненные войной Калуге и ее окрестностям, бои на улицах города и следы бегства врага.

Работа над военной темой естественно усиливала активность мироощущения пейзажистов, их чувство современности, помогала им непосредственно ощутить свою крепкую связь с боевым напряжением времени, открывала перед ними новые творческие перспективы идейно-эмоционального раскрытия образа. Начавшаяся уже в 30-х годах борьба за пейзаж-картину становится еще более целеустремленной в годы войны. Вместе с тем пейзаж начинает занимать все более заметное место в тематической картине, из фона или обрамления фигурной композиции превращаясь в активное средство раскрытия ее содержания. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Фашист пролетел» А. Пластова, где идейное воздействие картины и ее эмоциональное звучание исходит в сильной степени именно от пейзажа.

Те же идеи и чувства, которыми был проникнут военный пейзаж, питали обострившийся тогда интерес советских художников к архитектурному пейзажу. Сознание непрерывности, преемственности в развитии отечественной культуры, стремление запечатлеть ее национальное своеобразие и высокую художественную ценность сочеталось здесь с ненавистью к фашистским захватчикам, разрушившим многие памятники родной старины. В 1944 г. в Москве открылась выставка советского архитектурного пейзажа «Шедевры русской архитектуры». Здесь были собраны пейзажи древнего Новгорода С. Герасимова, П. Кончаловского, В. Мешкова, пейзажи Москвы и Подмосковья Б. Яковлева, Б. Рыбченкова, деревянная архитектура севера в пейзажах В. Бялыницкого-Бируля и многие другие. Некоторые из этих произведений исполнены задолго до войны. В них нередко отражалось любование архаическим, уходящим, грустным в природе и старинной архитектуре. Но им противостояли иные картины, где советские мастера сумели по-новому подойти к своей задаче. Архитектурный пейзаж оказался здесь насыщен современными переживаниями, чувствами народа, который отстаивает в борьбе с захватчиками не только свою землю, но и свою древнюю культуру. Какой силы патриотического и драматического звучания могли достичь архитектурные образы в полотнах военного времени, показывает уже рассмотренная нами раньше картина Кукрыниксов «Бегство фашистов из Новгорода».

Характерно, что именно в годы войны появилось нечто новое в творчестве таких ветеранов пейзажной живописи, как В. Бакшеев и В. Бялыницкий-Бируля.

В картинах В. Бакшеева, написанных во время войны, по-прежнему проявляются черты, присущие творчеству мастера,— торжественная простота, спокойствие всегда свободно и вместе с тем прочно построенных пейзажей. Его образы приобретают какой-то просветленный характер, и с еще большей силой звучит в них мужественность бакшеевского восприятия природы («Старые березы», 1943 г.;

Г. Шегаль. В свободную минуту. Медсестра. 1945 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

К. Юон. Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года. 1942 год.

Гос. Исторический музей.

В. В. Мешков. По следам оккупантов. 1943 год.
Центральный музей Советской Армии.

Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР во Фрунзе; «Летний день», 1944; Иркутский обл. художественный музей, и другие).

Продолжает развиваться и пейзажное творчество В. Бялыницкого-Бируля. Свойственное его пейзажам музыкальное начало, позволяющее художнику улавливать излюбленные им неустойчивые, переходные состояния природы — первые приметы ранней осени или робкие проблески весны — приобретает теперь более широкий, многообразный характер. В 1942 году старый пейзажист завершает начатую еще за десять лет до того работу над одним из лучших своих поэтических образов русской природы — над картиной «Задумчивые дни осени» (Гос. Третьяковская галлерея). Он продолжает также писать пейзажи памятных мест, которые в годы войны получают особый, патриотический смысл («Дом Чайковского в Клину», 1942 г., и другие).

Многообразием мотивов, широтой тематики отличались в этот период пейзажи С. Герасимова, с большой свободой переходившего в своих этюдах от сельского образа к городскому, от русского севера к Подмосковью, от Самаркандской сюиты (1942—1943 гг.) к архитектуре Новгорода (1944 г.). Замечательное чутье тончайших красочных нюансов позволяет художнику добиваться эмоциональной действенности образов при большом лаконизме цветового решения («Лед прошел», *цветная вклейка*).

С. Герасимов. Лед прошел. 1945 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Н. Ромадин. Село Хмелевка. Из серии «Волга — русская река». 1944 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Задушевностью, эмоциональной взволнованностью обогатились также простые, лаконичные пейзажи Н. Крымова («На краю деревни», 1945 г.).

Наряду с пейзажистами старшего поколения военный период выдвинул и новых мастеров. Среди них следует выделить Н. Ромадина. Работавший до того главным образом в области историко-революционного и бытового жанров, он после своей персональной выставки 1940 года, тепло поддержанный М. В. Нестеровым, целиком переключается на пейзаж и здесь очень скоро достигает заметных успехов. Его большой цикл (из 13 пейзажей) «Волга — русская река» принадлежит к достижениям пейзажной живописи военного периода. Новым в этих пейзажах являются поиски художником широкого, как бы песенного звучания пейзажной картины, которые выражаются и в панорамном охвате изображения, и в приемах композиции («Стадо», «Село Хмелевка»; *стр. 209*; «Дорога» — все 1944 г., Гос. Третьяковская галлерея; «Последний луч», 1945 г., там же, и другие). При этом поэтическое, задушевное искусство Ромадина остается преимущественно в пределах камерных задач, улавливая тончайшие оттенки полутонов для передачи лирического замысла.

Е. Лансере. Трофеи русского оружия. Бородино. Гуашь. 1942 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

В последние годы войны в советской пейзажной живописи все сильнее сказывается восприятие природы через активную человеческую деятельность.

С наибольшей выразительностью это чувство нового, эта острота сегодняшнего дня, эта активизация природы, очеловеченной и одухотворенной волей и энергией ее новых хозяев, проявляется в пейзажах Г. Нисского. Давнее стремление Г. Нисского увидеть природу по-новому, его умение найти новые ритмы в органическом сочетании созидательной деятельности человека — паровозов и яхт, железнодорожных путей и мостов — с окружающей природой и ощутить их своеобразную поэзию находит свое выражение в работах, относящихся к последним годам войны. Таковы пейзажи «На канале Москва — Волга» (1945 г.) и другие, где все элементы композиции пронизаны новым пониманием красоты природы.

В том, что было сделано нашими пейзажистами в 1941—1945 годах, заключалось нечто большее, чем простое применение к военной теме накопленного ранее творческого опыта. В советском пейзаже зародилось тогда новое качество: он стал шире по охвату жизни, содержательнее, созвучнее чувствам и мировосприятию народа. Пейзаж военных лет смог поэтому оказать заметное влияние на последующее развитие советской пейзажной живописи и обозначить собой начало нового этапа в ее истории.

Е. Лансере. Трофеи русского оружия. Бойцы у трофейных орудий. Гуашь. 1942 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

В той же мере, в какой подъем советского патриотизма в годы Великой Отечественной войны как бы заново открыл для советских художников ценность родной природы, побудил их взглянуть на нее новыми глазами, точно так же историческая значительность дел и событий, совершающихся на их глазах, осветила новым светом события минувшего, их исторический смысл, открыла новые стороны исторического прошлого нашей Родины. Тема великих традиций русского народа, подхваченных и приумноженных советскими людьми, органически вошла в круг патриотических идей военных лет.

Впервые за советские годы так широко распространился в среде живописцев интерес к событиям отдаленного прошлого нашей Родины, к разработке военно-исторической тематики. Обострилось сознание значения, которое исторические события прошлого имеют для современности.

Уже в 1942 году эти новые для советского исторического жанра черты воплотились в произведениях очень разных художников. С циклом из пяти небольших, выполненных гуашью картин под названием «Трофеи русского оружия» выступил Е. Лансере. Он не изображал ни прославленных полководцев, ни кульминационные моменты знаменательных событий, а предпочел показать простых русских воинов, участников великих боев за независимость родины (Ледового побоища, Битвы

на Куликовом поле, Полтавского боя, Бородинского сражения; *стр. 210*), в будничной военной обстановке, в моменты отдыха и передышки. В своих мастерски построенных композициях Лансере воссоздает прошлое с тончайшим чувством духа эпохи, со знанием ее, столь характерными для бывшего «мирискусника». Но только искусство социалистического реализма, вооружившее художника способностью понимать решающую роль народных масс в истории, позволило ему достичь такого единства исторической конкретности изображения с необходимой широтой обобщения образа простого человека, овеянного героической славой.

Естественность, с какой цикл исторических картин Е. Лансере завершался бытовым эпизодом из эпохи Великой Отечественной войны («Бойцы у трофейных орудий»; *стр. 211*), была чрезвычайно симптоматична: она свидетельствовала о том, как тесно в те годы в сознании советских людей переплеталась героика настоящего и прошлого нашей Родины, как, с одной стороны, Великая Отечественная война осветила новым светом события минувшего и как, в свою очередь, явления современной жизни предстали перед художником событиями большого исторического значения.

Взаимодействие исторического опыта далекого прошлого и современности наши художники пытались раскрывать по-разному, согласно своим творческим навыкам, приемам, своей манере живописи. Так, П. Корин, тоже обратившийся

П. Корин. Александр Невский. Триптих. 1942—1943 годы. («Северная баллада», 1943 г., Александр Невский», 1942 г., «Старинный сказ», 1943 г.).
Гос. Третьяковская галлерея.

в начале войны к исторической теме, решает эту задачу в плане монументального образа-символа. Его триптих «Александр Невский» (*стр. 212—213*) оказался произведением необычным по своему образному строю, непохожим на преобладавший в советской исторической живописи тип картины. Три композиции коринского «Александра Невского» существенно отличались и от довоенных портретов Корина [1]. Они теснее примыкали к его произведениям, известным под обобщающим названием «Уходящая Русь», исполненным между 1929 и 1937 годами.

К выставке «Великая Отечественная война» (1942 г.) Кориным была закончена только центральная часть триптиха. В ней художник показывает не само событие, т. е. не битву с тевтонскими рыцарями, а его главного героя, предводителя новгородских воинов. Однако коринский «Александр Невский» — это не двадцатидвухлетний молодой человек (каковым он был к моменту исторического «побоища» на Чудском озере), а зрелый муж, опирающийся на огромный меч и фронтально стоящий под развевающимся знаменем. Внушительная, строгая фигура русского воина возвышается над несколько условно изображенным пейзажем с рекой Волховом и новгородской Софией вдали. Образ Александра Невского воспринимается

[1] В годы войны Корин мало работал над портретом. В 1943 г. он закончил портрет пианиста К. Н. Игумнова, изобразив его за роялем (*стр. 215*). Произведение это исполнено еще в плане довоенных портретов (о них см.: «История русского искусства», т. XII).

как величественный и действительно незыблемый символ древнего русского воинства. В нем как бы воплотилась решимость вольнолюбивых новгородцев отстоять свою землю и свободу.

Боковые композиции триптиха, исполненные позднее, отчасти развивают смысл центрального образа, но имеют и самостоятельное значение. В них больше исторической конкретности, как в типах людей, так и в пейзаже, хотя и они остаются символичными в своей основе (*цветная вклейка*).

Своеобразие примененного в триптихе метода заострения и символического обобщения образа делает это произведение идейно емким, способным будить мысль зрителя. «Александр Невский» Корина принадлежит к тем историческим картинам военных лет, которые выдержали испытание временем, и воспринимается поныне как произведение очень созвучное настроениям, мыслям и историческим представлениям периода Великой Отечественной войны.

Испытание временем смогли выдержать немногие исторические картины тех лет. Следует вспомнить, что, быть может, именно в историческом жанре с большей отчетливостью, чем в какой-либо другой области советской живописи военной поры, проявилось влияние культа личности. Оно сказалось у ряда художников в их идеалистическом понимании прошлого, в преувеличении роли отдельной личности, героя и в недооценке роли народных масс в истории.

Можно в этой связи вспомнить о том увлечении личностью Ивана Грозного и той склонности идеализировать его деятельность, которым отдали тогда дань некоторые драматурги и театры, а в живописи — П. Соколов-Скаля. В его картинах обращало на себя внимание тяготение художника к внешней эффектности, помпезности образного строя. В нескольких исторических картинах, написанных тогда Г. Гореловым на темы больших народных движений прошлого, народ выступает скорее как пассивная и безликая масса, чем как действенная сила истории.

Поскольку изображение далекого прошлого русской истории явилось для большинства наших живописцев (в особенности молодых) новым делом, их обращение к традициям старой русской живописи, к произведениям исторических живописцев XIX века было вполне естественным и в некотором роде даже неизбежным. Но и на этом пути иных художников ожидали серьезные трудности. Так, В. Серов, задумав изобразить в своей картине «Въезд Александра Невского в Псков» (1945 г.; Гос. Русский музей) славную победу новгородцев над немецкими рыцарями, попытался опереться на традиции исторической живописи Сурикова. Однако обращение к наследию Сурикова носило у В. Серова слишком внешний характер. Вырывая из «контекста» трагедийных суриковских конфликтов отдельные мотивы, заимствуя у великого мастера композиционные приемы, Серов переносит их в чуждую им среду изображения, решенного в плане радостного народного торжества.

Наряду с исторической борьбой новгородцев против немецких рыцарей, внимание советских живописцев в годы войны привлекала битва на Куликовом поле, положившая начало освобождению Руси от долгого татарского ига.

П. Корин. Северная баллада. 1943 год. Левая часть триптиха

П. Корин. Портрет К. Н. Игумнова. 1941—1943 годы.
Гос. Третьяковская галлерея.

Первым выступил с большой картиной на эту тему М. Авилов. С точки зрения традиционных канонов и приемов старой батальной живописи картина Авилова «Поединок Пересвета с Челубеем» (*стр. 217*) свидетельствовала о зрелом опыте и профессиональном мастерстве. Но сюжет ее и идейная концепция были настолько не новы и даже не самостоятельны, что образ, созданный Авиловым, почти у каждого зрителя, знакомого со старым русским искусством, рождал невольные воспоминания об уже виденных произведениях живописи на эту тему. И действительно, от известной композиции В. Васнецова, воссоздавшего в свое время поединок Пересвета с Челубеем, картина Авилова отличалась главным образом тем, что кони под витязями подняты на дыбы. Полотну Авилова нельзя отказать в эффектности и картинности изображения, однако эти качества приобретают в нем самодовлеющий характер.

Картину, посвященную исторической битве на Куликовом поле, создал тогда А. Бубнов. Его монументальное произведение характеризуется идейно-художественными особенностями, более созвучными интересам и мировоззрению наших современников, участников Великой Отечественной войны.

В творчестве Бубнова этому монументальному полотну предшествовала длительная работа над историко-революционной картиной «Яблочко», которая была начата еще в 1938 году. «Я закончил ее,— пишет художник,— уже в дни войны... и я чувствовал, что должен ее дописать, ибо она имеет прямое отношение не только к тому, что происходило когда-то, но и к тому, что происходит теперь...» Картина Бубнова посвящена эпизоду гражданской войны — она изображает железнодорожную станцию, где группа солдат, ожидающих отправки на фронт, собралась вокруг матроса, лихо отплясывающего «Яблочко». В картине передано настроение бурного, героического времени, хотя она не дает глубокого проникновения в смысл происходящего. В числе немногих произведений на темы гражданской войны картина «Яблочко» появилась на выставке 1942 года, когда события и переживания Великой Отечественной войны естественно заслонили от художников историко-революционную тематику.

Уже через год Бубнов целиком отдался работе над многофигурным историческим холстом «Утро на Куликовом поле» (*стр. 219*). Работа эта в конечном итоге вылилась в нечто существенно новое для творчества художника. Тем не менее оба произведения роднила некая концепционная общность и в первую очередь народность идейно-художественного замысла. И хотя картина А. Бубнова «Утро на Куликовом поле» была закончена в 1947 году, о ней следует сказать уже теперь, так как и замысел ее, и многочисленные подготовительные этюды возникли в годы войны.

Картина задумана как народная эпопея, показывающая Куликовскую победу как деяние самого народа, как символ его единства и сплоченности в борьбе за независимость своей родины.

На окутанное утренним туманом Куликово поле, во главе с Дмитрием Донским на белом коне, вступают плотные ряды русских воинов, над головами которых поднимается лес копий, мечей и секир. Один из этих воинов, богатырь с обликом крестьянина, вышел несколько вперед, зорко всматриваясь в расположение противника. В его образе, как в фокусе, сосредоточен могучий, героический порыв всего русского воинства, единой сплоченной стеной готового ринуться на врага. Это ощущение затишья перед бурей, напряженной тишины, таящей в себе взрыв могучей силы, эта идея грозного единства народа, вставшего грудью на защиту родной земли, нашли в картине Бубнова убедительное воплощение, заставляя забывать о некоторых ее частных недостатках.

А они дают о себе знать при более внимательном рассмотрении бубновского произведения. Есть погрешности в рисунке, в построении пространственных планов. На огромном холсте цветовые отношения кажутся местами тусклыми. В картине Бубнова также ощущаются отголоски исторических картин мастеров XIX века.

М. Авилов. Поединок Пересвета с Челубеем. 1943 год.
Гос. Русский музей.

Правда, в большинстве случаев все это органически переплавлено в новом идейном замысле, но в отдельных местах кое-что осталось непереработанным и воспринимается как своего рода «цитата». Таков, например, конь под Дмитрием Донским, как будто перенесенный из картины В. Васнецова «Богатыри».

И все же в целом «Утро на Куликовом поле» — произведение во многом новое и цельное.

Среди исторических картин, представлявших массовые сцены, в которых социальный смысл событий раскрывается в многоликом образе народной толпы, должна найти свое место картина С. Герасимова «Восстание Пугачева» (1945 г.; собственность семьи художника). Из многих замыслов исторических произведений, оставшихся тогда в большей своей части лишь беглыми набросками или эскизами, один лишь этот сюжет был доведен Герасимовым до завершения на большом холсте.

Герасимов трактует пугачевщину как стихийное народное движение, показывая восторженную встречу Пугачева и его сподвижников уральскими крестьянами. В картине, написанной с большим живописным темпераментом, художнику удалось ярко передать динамику взволнованной толпы, охваченной единым порывом. Зритель ясно видит и как бы даже ощущает пыль, поднятую въезжающими в деревню всадниками, предводительствуемыми Пугачевым, и воздух, и летний

зной. При всей слитности и цельности крестьянской, тесно сгрудившейся массы, нельзя не заметить то тут, то там отдельные чрезвычайно выразительные лица мужчин и женщин. Однако сам Пугачев — главный герой события — оказался слишком сдержанным в изображении Герасимова. Среди возбужденной толпы его лицо кажется нейтральным и малозначительным. Возможно, что художник, стремясь избежать выпячивания героя в ущерб массе, уделил главное внимание типам народа, но не сумел найти необходимого соотношения акцентов.

Естественно, что советские мастера исторического жанра не могли также пройти мимо тематики Отечественной войны 1812 года. Как уже говорилось, еще в 1942 г. она нашла отражение в одном из произведений Е. Лансере. В конце войны она вновь была поднята, на этот раз Н. Ульяновым в картине «Лористон в ставке Кутузова» (*цветная вклейка*). Труднейшая для живописца задача в двух неподвижно противопоставленных друг другу фигурах передать смысл целого исторического события, показать различие двух мировоззрений, двух национальных характеров, заставить зрителя не только улавливать мысли и чувства действующих лиц, но даже и произносимые ими слова была решена Ульяновым очень точно, с присущим ему тактом.

Опираясь на давние традиции построения исторической картины как драматического конфликта, как психологической коллизии характеров, Ульянов мастерски использовал чисто живописные средства выражения, в первую очередь цвет. Взаимодействие цветовых акцентов усиливает ощущение драматической напряженности диалога. С другой стороны, всесторонне обдуманный подбор красок в одежде героев, в аксессуарах, во всем интерьере создает удивительно верное представление об эпохе 1812 года. Если в первом из отмеченных здесь живописных качеств сказался многолетний опыт портретиста, то во втором — мастерство театрального художника. Именно удачному сочетанию двух сторон творчества Ульянова мы обязаны появлением одной из лучших советских исторических картин.

Таковы наиболее характерные произведения исторической живописи периода Великой Отечественной войны. Их не так много, но именно в них нашел свое всестороннее выражение новый этап развития исторического жанра, поставивший художника, в связи с необходимостью воплощения новых тем, сюжетов, образов, перед новыми творческими задачами.

Обзор советской живописи периода Великой Отечественной войны не будет полным, если не вспомнить патриотические образы, которые были созданы нашими монументалистами. В Москве, невзирая на трудности военного времени, продолжалось строительство метрополитена. Законченные в 1943 и 1944 годах станции были богато украшены мозаичной росписью. Тема войны получила в этих произведениях разнообразное преломление. В одних композициях она раскрывалась в духе таких же параллелей и символов, какие часто тогда применялись в плакате, приобретая на языке монументальной живописи более патетическое звучание. Такова, например, композиция «Богатыри», выполненная В. Бордиченко

А. Бубнов. Утро на Куликовом поле. 1943—1947 годы.
Гос. Третьяковская галлерея.

в технике мраморной мозаики на станции «Автозаводская», где танки и стоящие на них бойцы даны на фоне громадной фигуры былинного богатыря и кремлевских башен. Другие мозаики скомпонованы в виде декоративного фриза, как в композиции В. Бордиченко и Е. Машковцевой на станции «Павелецкая», где изображены фанфаристы, возвещающие победу. Наиболее значительным произведением явился цикл из семи композиций, выполненных в смальтовой мозаике на своде подземного зала станции «Новокузнецкая» по эскизам А. Дейнеки. По своему содержанию и изобразительному языку эти монументальные мозаики примыкали к плафонам станции «Маяковская» 1938 года [1], но также и отличались от них: в воссозданных теперь Дейнекой картинах труда и спорта больше простора, они более свободно скомпонованы.

Работа монументалистов протекала в эти годы так же интенсивно, как и творчество других художников, хотя по вполне понятным причинам далеко не все их замыслы могли тогда быть осуществлены. Надо, однако, иметь в виду, что многие произведения монументальной живописи послевоенного периода сложились в поисках и работах военных лет.

Это же обстоятельство следует учитывать, говоря не только о монументальной живописи, но и о живописи станковой, обо всех ее жанрах.

На произведениях военных лет не оборвалась тема Великой Отечественной войны. В наступившей мирной жизни люди не могли забыть испытаний войны, все снова и снова вспоминая и осмысливая пережитое. Это побуждало и художников воссоздавать образы отошедшей уже в прошлое эпохи. Они, эти образы, были жизненно необходимы. В героике патриотического подъема, пережитого народом, советские люди черпали теперь вдохновение для новых дел, для великого труда восстановления всего того, что было разрушено войной, для дальнейшего коммунистического строительства, для борьбы за мир. Недаром с окончанием военных действий стал так популярен призыв: «Побеждали в боях, победим и в труде».

Партия призвала деятелей искусства способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека, с особенной силой проявившихся во время Великой Отечественной войны. Наши живописцы ответили на этот призыв прежде всего произведениями, воссоздававшими события великой военной эпопеи и все то, что было пережито в ее ходе народами нашей страны. К этому они были подготовлены своим поистине героическим творческим опытом.

Многие из произведений военной темы, появившихся на послевоенных выставках, были задуманы их авторами, а иные даже подготовлены в дни войны. Они восполняли порой пробелы живописи военного времени. Ведь не каждый замысел мог быть осуществлен по горячим следам событий. Многое тогда оставалось в этюдах и зарисовках, и весь этот накопленный богатый материал требовал своего обобщения. Нет поэтому жестокой грани между кругом произведений, представленными на выставках периода войны, и картинами военной темы, появлявшими-

[1] Работа над мозаиками для станции «Новокузнецкая» была начата еще до войны.

Н. Ульянов. Лористон в ставке Кутузова. 1945 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

ся на первых выставках послевоенного периода. Эти новые картины озарял отблеск великих испытаний недавнего прошлого. Героический национальный характер, мужество, самоотверженность советских людей, патриотизм, раскрывающий многообразные человеческие качества,— все это было содержанием искусства и послевоенных лет. Художественные качества и темы, которые были обретены советской живописью в годы схватки с фашизмом, были продолжены и развиты. Они продолжают занимать советских художников и в наши дни. В работах, посвященных этой суровой и грозной эпохе, находят свое выражение высокие гуманистические традиции нашего искусства.

Из периода Великой Отечественной войны советская живопись вышла закаленной и возмужавшей, вобравшей в себя огромный жизненный опыт, обогативший новыми гранями метод социалистического реализма. Расширились границы жанров, расширились сюжетные возможности батальной, жанровой, портретной, пейзажной и исторической живописи, нашло свое выражение новое понимание образа советского человека, новое, воспитанное суровой эпохой, восприятие жизни. И если в некоторых произведениях, особенно на исходе периода, начинают проявляться черты парадности и риторики или иллюстративности, связанные с культом личности Сталина, то в основном и главном невиданная раньше патриотическая взволнованность и душевность изобразительного повествования придали произведениям живописи военного времени особое обаяние и значительность подлинного партийного искусства.

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

Е. Л. Луцкая

К началу войны художники театра представляли большой, разноликий и в то же время монолитный коллектив талантливых индивидуальностей, сильных своим идейным единством, общностью своих творческих принципов. Определенность идейно-художественных позиций, последовательность в их осуществлении придала исключительную целеустремленность деятельности театральных художников.

В творчестве каждого из них происходят значительные качественные изменения, появляются новые черты, воспитывается новое — более непосредственное и страстное восприятие действительности, накапливается значительный творческий опыт, послуживший затем основой развития театральной декорации в послевоенное время.

В Омск, Алма-Ату, Пермь, Свердловск, Ташкент, Казань, Оренбург были эвакуированы многие театры Москвы и Ленинграда. Общение с известными мастерами театральной декорации не прошло бесследно для местных художников: в конце 40-х — начале 50-х годов культура оформления спектакля в городах Российской Федерации и союзных республик очень выросла. Подобный рост вызван сотрудничеством художников различных национальных школ советского декорационного искусства.

Их взаимовлияние доказывается, главным образом, работами послевоенных лет, так как из-за неблагоприятных условий военного времени эскизы не сохранились, а фотодокументы крайне малочисленны.

В силу специфических условий военного времени сохранилось мало изобразительных и литературных документов, освещающих деятельность художников периферийного театра. Однако в значении этой деятельности позволяют убедиться многие послевоенные постановки.

Важным и характерным для периода войны событием была работа театральных художников на фронте. Новые формы организации театрального дела, вызванные к жизни условиями войны, требовали поисков нового облика спектакля.

Б. Кноблок. Зимний пейзаж. Эскиз декорации к пьесе А. Корнейчука «Фронт» в постановке Гос. Малого академического театра. 1942 год.
Музей Гос. Малого академического театра.

Приходилось осваивать такие «сценические площадки», как кузов грузовика, лесная поляна, теплушка фронтового эшелона, палуба корабля, госпитальная палата. Необходимо было искать наиболее портативные формы декораций. Прежде всего пришлось создавать облегченные павильоны и почти совсем отказаться от введения в оформление пейзажа. Последний заменялся естественным природным фоном, на котором происходил спектакль. Систематическая работа в фронтовых театрах [1] была связана с изысканиями в области техники сцены, рационализации постановочной части, уменьшения стоимости оформления. Этот опыт обобщался Экспериментально-сценической лабораторией МХАТ под руководством В. Баркова и был использован в послевоенные годы, когда началось освоение целинных земель и театры стали систематически выезжать в новые колхозы и совхозы Казахстана, Сибири, Алтая.

Нередко театральные художники оставляли сцену и уходили в действующую армию. Здесь они обращали свой талант на работу военно-агитационного харак-

[1] Несколькими такими театрами располагало Всероссийское театральное общество, имели свои фронтовые филиалы Малый, Художественный театр, Театр имени Евг. Вахтангова, Ленинградский театр Комедии и многие другие коллективы.

тера. Так, Е. Бургулов, ныне главный художник Чувашского академического театра драмы, в дни ленинградской блокады оформлял Ладожскую трассу лозунгами, плакатами, портретами героев обороны Ленинграда — водителей машин, саперов, регулировщиц.

В условиях блокады, лишенные элементарно необходимых для сцены материалов, при отсутствии света работали художники Ленинграда. Их повседневный труд в осажденном городе становился героическим подвигом. В годы блокады создано замечательное, на редкость жизнерадостное оформление К. Рудакова к «Двенадцатой ночи», интересные эскизы Н. Альтмана к «Отелло», А. Константиновского к «Русским людям»...

Рядом с новыми формами театрального дела существовали и совершенствовались стационарные театры Российской Федерации. Черты нового в их деятельности связаны прежде всего с появлением новой современной драматургии: «Партизаны в степях Украины» и «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова, «Ленушка» и «Нашествие» Л. Леонова.

Эти пьесы при всех различиях авторской манеры, сюжета, места действия явились немедленным, оперативным, остро публицистичным откликом на события войны.

За фабулой, конфликтами, характерами пьес, посвященных трагическим событиям войны, ясно угадывалась большая идея — идея утверждения красоты и непобедимости советской земли. Патриотическое звучание новой драматургии диктовало художникам определенные решения. Вот почему, как бы ни разнились индивидуальные особенности творчества каждого из них, цели, задачи, направление поисков были едины.

Мысль пьесы, ее режиссерское прочтение, особенности актерского исполнения должны были доходить до зрителя незамедлительно и четко, потому и оформление должно было отличаться безупречной образной точностью. Поиски только доходчивого образа спектакля могли бы привести к значительным упрощениям. Однако художники стремятся к большим и серьезным обобщениям, понимая, что в них, а не во внешнем правдоподобии заключена возможность воздействия на зрителя. Здесь следует назвать и «Фронт» в оформлениях Шифрина, Рындина, и «Нашествие» в декорациях Штоффера, Юнович и, наконец, дмитриевский Пролог к «Русским людям». Один художник прибегает к мощным средствам театральной живописи, другой пользуется почти обнаженной сценой, один подчиняет все решения бытовым деталям, другой отдает главную роль цветовым построениям, но в сущности все авторы этих произведений руководствуются стремлением к минимуму выразительных средств. Обусловленные отчасти соображениями экономического порядка, поиски лаконизма в существе своем были направлены не просто к материальной целесообразности, но к концентрированному раскрытию мысли драматурга. Именно поэтому трудно переоценить значение для театральных художников в напряженные годы Великой Отечественной войны работы над современной драматургией.

Н. Шифрин. Эскиз декорации к пьесе А. Корнейчука «Фронт» в постановке Центрального театра Советской Армии. 1942 год.
Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

Одно из первых изобразительных воплощений пьесы А. Корнейчука «Фронт» принадлежит Б. Кноблоку[1] (Малый театр, 1942 г.). Трезвый, почти документальный реализм отличает его декорации. Художник идет по пути резких сопоставлений. Русская зима с утонувшими в сугробах кустами, заиндевелыми мохнатыми деревьями, и в таком почти идиллическом окружении страшные следы пожарищ — перспектива обугленных печей (*стр. 223*). Классически строгая ампирная ротонда, врывающийся в полукруглые окна свет ясного синего неба и здесь же — покалеченная взрывной волной колонна, траурно чернеющий остов разбитого рояля. В волнующих, не надуманных контрастах зримо возникал образ спектакля, задуманного режиссером как документальное повествование о буднях войны.

Пьеса Корнейчука благодаря своей злободневности ставилась едва ли не всеми театрами республики. Над ее оформлением работали Б. Кноблок, Н. Шифрин, В. Рындин, В. Дмитриев.

Декорации В. Рындина (Театр имени Евг. Вахтангова, 1942 г.) являли собой пример лаконизма и театральной условности. Авторы спектакля стремились положить в основу замысла столкновение двух взглядов на жизнь, на войну, сосредоточив все внимание на актерах. В спектакле, поставленном Р. Симоновым, бытовая достоверность не играла особо важной роли. Оформление действия, в основном вынесенного на авансцену, сводилось к минимуму деталей. Но чем меньше деталей появлялось в оформлении спектакля, тем выразительнее оказывалась каждая из них. Темные грубые сукна цвета солдатских шинелей... Необходимые элементы обстановки — зеленый стол и яркая карта в кабинете Горлова, березы в сцене «Окоп»... Все мгновенно помогало зрителю ощутить атмосферу места действия. Сама фактура обрамления сцены заключала в себе основную мысль спектакля. Лаконизм и внешняя простота оформления воплощали суровый дух времени, о котором рассказывали драматург, режиссер, актеры.

Иной поворот темы «Фронта» находит Н. Шифрин (Центральный театр Советской Армии, 1942 г.). Его оформление строится по принципу триптиха. Центральная часть — интерьерные декорации — фланкируется серией панно — тонких по настроению пейзажей. Каждый пейзаж играл роль живописного ключа к «тональности» различных эпизодов (*стр. 225, 227 и 229*).

Симптоматично, что каждый из трех художников открывает в драматургии именно те черты, которые наиболее близки его индивидуальности. Обстоятельная манера изобразительного повествования Б. Кноблока, свойственные В. Рындину смелость и острота в решении сценических задач, тонкая человеческая задушевность приемов Н. Шифрина — особенности каждого художника, его восприятия драматургии, его сценического почерка раскрыты здесь последовательно и отчетливо.

[1] Кноблок Борис Георгиевич (род. в 1903 г.). В 1919—1920 годах учился во ВХУТЕМАС, в 1920—1925 годах — в Академии художеств. Работал в кино, оформлял спектакли московских театров — Реалистического, Малого, Камерного, Детского и других. В настоящее время — главный художник Центрального детского театра.

Н. Шифрин. Эскиз декорации к пьесе А. Корнейчука «Фронт» в постановке Центрального театра Советской Армии. 1942 год.
Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

В то же время для любого из них обращение к «Фронту» в большой степени явилось экспериментом. Характерный для Рындина лаконизм выражен здесь с особенной убежденностью и убедительностью, Шифрин находит принципиально новую композицию в оформлении. И не случайно большинство их находок и завоеваний обрело в театре прочную и длительную жизнь.

Так, принцип сочетания военного пейзажа с интерьерной декорацией был воспринят и творчески применен Я. Штоффером [1] в оформлении спектакля Малого театра «Нашествие» (1943 г.).

Профессиональный диапазон Штоффера был очень широк и разнообразен. Основатель и активный участник создания кригизской театрально-декорационной школы, человек, с именем которого связаны многие интересные начинания

[1] Штоффер Яков Зиновьевич (1906—1951). В 1922—1928 годах учился на живописном отделении Киевского художественного института. Работал в театрах Москвы (Театр Сатиры, Гос. Академический Большой театр, Театр имени Моссовета), Ленинграда, Киева, Фрунзе (Киргизский театр оперы и балета) и других городов.

в декорационном искусстве союзных республик, он был художником подлинно многосторонним. В равной мере владея «секретами» решения спектакля оперного и драматического, он точно уловил возможности, заложенные в пьесе. Благополучие неповрежденной, мещански убранной комнаты резко контрастировало с видным сквозь окно застывшим на морозе изуродованным городом. В облике спектакля ощущается стремление художника к точному выражению мысли Леонова.

Не менее значительно воплощена леоновская драма и С. Юнович[1] (Ленинградский театр драмы им. А. С. Пушкина, 1943 г.).

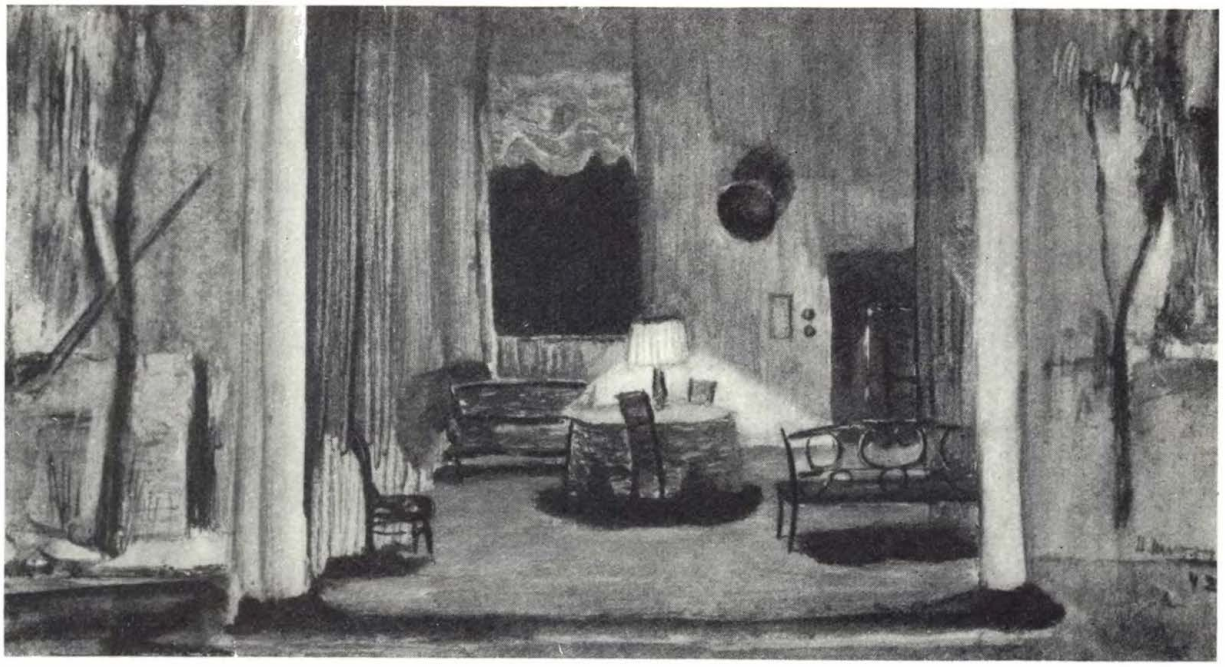
Талант колориста, исключительное чувство живописности, редкостная музыкальность и напряженность цветовых соотношений — все эти качества отличают дарование С. Юнович. Тогда — в 1943 году — молодая, начинающая художница, известная по своему блестящему предвоенному дебюту в Театре имени Евг. Вахтангова, где она показала юмористически броские декорации к водевилю «Соломенная шляпка», Юнович впервые выступила в серьезном жанре.

Ограничившись почти прямым следованием авторским ремаркам, отказавшись даже от введения пейзажных мотивов, художница предложила совершенно оригинальную интерпретацию бытового интерьера. Частности, отдельные детали обстановки не играют здесь сколько-нибудь заметной роли. Главная сила этого прочтения — в колористическом единстве и осмысленности целого. Приземистая, мрачная, с затерянными в тени углами, комната словно источает глухой, темно-багровый свет. В этом зловещем мареве красного цвета теряются очертания мебели, становятся зыбкими, едва намеченными линии, скрадываются архитектурные подробности. Все проникнуто ощущением чего-то недоброго, гнетущего, жуткого. Уход от внешней и поверхностной достоверности к поэтической правде образа, к глубокому постижению не только заданных ремарками примет места действия, но и самой атмосферы пьесы — такова позиция Юнович в «Нашествии». Этим путем шли многие художники театра.

В течение 1941—1943 годов окончательно складывается отношение к сценическому пейзажу как к одному из сильнейших средств эмоционального воздействия на зрителя.

Даже там, где пейзаж не предусмотрен ремаркой, художник смело вторгается в драматургический материал и завоевывает право на введение пейзажной темы. В результате художник расширяет границы действия, выводит пьесу за пределы бытового повествования, как это сделал В. Дмитриев в спектакле «Русские люди» на сцене МХАТ (1943 г.). Режиссер и художник предпосылают спектаклю Пролог. Слышится шум пролетевшего самолета, взрыв бомбы, звон разбитого стекла, с отрывистым криком «хайль» проходит вражеский патруль, раздается несколько пистолет-

[1] Юнович Софья Марковна (род. в 1910 г.). В 1938 году окончила театрально-декорационное отделение Всероссийской Академии художеств в Ленинграде, по классу профессора М. П. Бобышева. В дальнейшем работает в театрах Москвы (Театр имени Евг. Вахтангова) и Ленинграда (Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Театр имени Ленинского комсомола).



Н. Шифрин. Эскиз декорации к пьесе А. Корнейчука «Фронт» в постановке Центрального театра Советской Армии. 1942 год.
Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

ных выстрелов... Так решена картина в звуковом плане. Выразительность звуковой партитуры подчеркнута изобразительным решением. Скупой по краскам, почти монохромный пейзаж выдержан в монументальных формах. Задымленное небо, изрезанное и расколотое холодными лучами прожекторов, руины, оплетенные сорванными со столбов проводами. А в центре — обвалившаяся абсида древней церкви и на чудом уцелевшей фреске святые. воздевшие руки к небу.

В декорации Пролога органически, а не иллюстративно, воплотились патриотические идеи, мысль о земле, изуродованной войной, но не сдавшейся. Созданный художником образ вызывал не только и не столько чувство боли и горечи, сколько жажду справедливого возмездия. В этом заключалась агитационная сила произведения Дмитриева. Определенность пейзажного мотива перерастала здесь в символическое обобщение — точно так же, как в конкретных событиях пьесы содержалась большая мысль о долге советского человека.

Дмитриев воплотил то, о чем сам он впоследствии писал: «Мы видели страшные леса, разбитые войной, необычайные образы разрушенных городов, совершенно новые пейзажи мира, лежащего в обломках. Ведь нужны совершенно иные формы, вновь изобретенные приемы для того, чтобы показать такие картины» [1].

[1] В. Дмитриев. Чувство нового. Заметки художника.— «Театр», 1945, № 3—4, стр. 48.

Годы войны ознаменованы поисками именно таких новых приемов разрешения внешнего облика спектакля. Определяющую роль в подобном направлении творчества театральных художников сыграла их деятельность в области современной драматургии, непосредственно посвященной теме войны. Агитационная, мобилизующая направленность созданных в первые военные годы пьес предъявляла к художникам совершенно особые требования. Если и в предшествующий период театральные художники стремились к максимальной доходчивости зрительного образа спектакля, то теперь это стремление становится еще более последовательным.

Достижения и завоевания художников в этой сфере бесспорно определили особенности их подхода к советской пьесе предвоенных лет.

Из множества работ, отмеченных чрезвычайной скупостью изобразительного языка, работ, в большом количестве создававшихся в театрах республики, можно назвать оформление Б. Локтина [1] к пьесе Н. Погодина «Кремлевские куранты» (Приморский краевой драматический театр им. А. М. Горького, Владивосток, 1943 г.). Почти отказавшись от соблюдения авторских указаний, Локтин дает совершенно самостоятельное прочтение темы. Художник удачно вводит в спектакль сукна, делящие сцену на три части по вертикали и обрамляющие фрагменты живописных декораций. Каждая картина построена по принципу кадра — ясно скомпонованного, со сведенными до минимума бытовыми деталями. Однако и этого минимального количества деталей оказалось достаточным, чтобы передать характер места действия.

Совсем иной по теме и очень близкой по принципу ее воплощения была поставленная Казанским гос. Большим драматическим театром имени В. И. Качалова пьеса В. Соловьева «Фельдмаршал Кутузов» (1943 г.). В. Никитин [2] также пользовался приемом сочетания сукон и постоянного портала с фрагментарными декорациями, лишь в самых общих чертах характеризующими место действия.

Отсутствие эскизов и фотографий не позволяет дать развернутый анализ работ, созданных в эти годы художниками театров Российской федерации. Но, очевидно, такое внешнее сходство — не результат формального подобия или некоего единообразия, не результат заимствования или случайного совпадения, а закономерное следствие общности поисков театральных художников в это время.

Особенности декорации военных лет не исчерпываются такими предельно лаконичными по средствам решениями. Многообразие приемов, свойственное предшествующим периодам развития театральной декорации, естественно, сохраняется и в годы войны. Наряду с такими аскетическими по облику спектаклями продолжает

[1] Локтин Борис Владимирович (род. в 1903 г.). Специального образования не получил. Работал в театрах Кирова, Брянска, Грозного, Ашхабада, Тбилиси, Еревана и др. В настоящее время — главный художник Приморского краевого драматического театра им.М. Горького.

[2] Никитин Владимир Степанович (род. в 1900 г.). Учился в Боголюбовском рисовальном училище в Саратове (1913—1919 гг.) и в ВХУТЕМАС, в мастерской И. Машкова (1919 г.). Работал в театрах Краснодара, Владикавказа, Саратова, Казани. С 1944 года преподает в декорационном классе Казанского художественного училища. В настоящее время — главный художник Казанского русского Большого драматического театра им. В. И. Качалова.

П. Вильямс. Мойка. Эскиз к пьесе М. Булгакова «Последние дни» в постановке Московского Художественного академического театра им. А. М. Горького 1943 год.

Музей Московского Художественного академического театра им. А. М. Горького.

существовать и развиваться чисто живописная декорация. Особенного развития достигает живопись на музыкальной сцене, что обусловлено самой природой музыкального спектакля. Неслучайно ведущая роль в пропаганде живописного пути решения спектакля принадлежит в те годы П. Вильямсу, чье творчество тесно связано с театром музыкальным. Красочную стихию своих произведений для музыкального театра Вильямс упорно сохранял и на драматической сцене. Так, в 1943 году он пишет декорации к мхатовской постановке пьесы М. Булгакова «Последние дни», справедливо расцененные критикой как «выдающееся явление театральной живописи» [1].

Несмотря на обилие разноплановых эпизодов, Вильямс превратил спектакль в целостную композицию. Секрет целостности заключался не только в точности и художественности изображения эпохи. Передав характер и стиль эпохи во всем — от архитектуры до бытовых деталей, от убранства различных интерьеров до костюмов — Вильямс достиг большего. Его живопись несла в себе образ поэтического гения Пушкина. Тема романтического очарования русской природы пронизывала спектакль, логически, можно сказать «симфонически», развиваясь от его начала до трагического завершения. Из бури и мглы возникала каждая сцена, и, наконец, после траурного эпизода «Мойка» с диагональной планировкой (*цветная вклейка*), создающей разнообразные возможности для динамичных выразительных мизансцен, спектакль заключался изобразительным эпилогом; сквозь метель медленно, но неуклонно проникал свет солнца и в его лучах возникал памятник Пушкину. Таков был удачно найденный художником жизнеутверждающий финал спектакля.

Оформление «Последних дней» интересно не только своей очевидной программностью в утверждении живописи на сцене, не только гармоничностью соединения приемов чисто живописных и пространственных. Пафос жизнеутверждения, оптимизм, светлое и мужественное мировосприятие — черты, присущие нашему искусству и столь необходимые в дни войны, воплотились в этой работе Вильямса, по теме, казалось бы, весьма далекой от современности.

Активное постижение действительности, овладение разнообразными выразительными средствами, воспитание способности отбора самого необходимого и отказа от всего лишнего, перегружающего спектакль,— все эти черты, свойственные декорации того времени, сыграли большую роль и в области оформления классической пьесы. Наиболее симптоматична в этом отношении работа В. Дмитриева над поставленной в 1944 году во МХАТе пьесой А. Н. Островского «Последняя жертва». Это — одна из лучших в цикле работ Дмитриева, связанных с именем великого русского драматурга. Обратившись к жанровой пьесе, художник всемерно стремится избегнуть излишнего, навязчивого правдоподобия. Здесь в полную меру раскрывается присущее ему понимание ансамблевости спектакля, лежащей в основе постановок Художественного театра. Не просто органическое

[1] И. Груздев. Без Пушкина.— «Литература и искусство», 24 апреля 1943 г.

слияние декораций с актерским исполнением и режиссерским воплощением пьесы, но единство и завершенность всего оформления в целом и каждой его детали в отдельности. Вещи не существуют здесь как разобщенный набор бытовых предметов, нередко появляющихся и по сей день в оформлении пьес Островского, но составляют облик целой эпохи, зримо воссоздают быт, уклад, характер всей жизни (*стр. 233*).

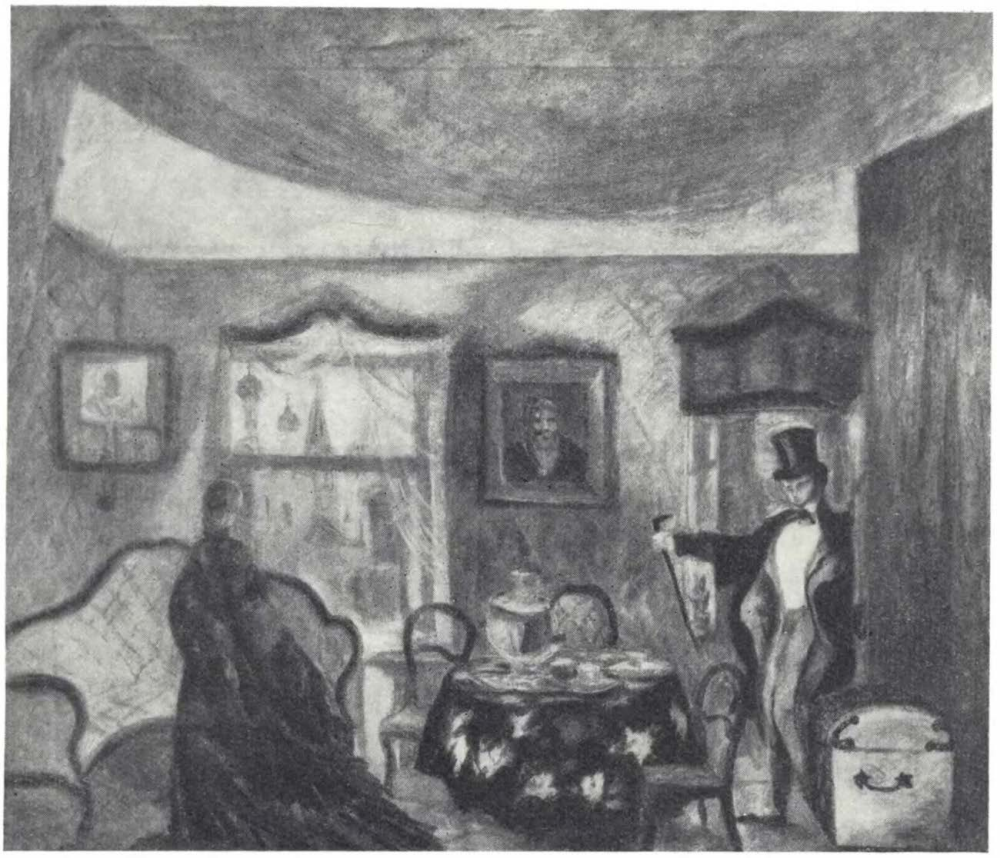
Любая декорация — комната Юлии, освещенная мерцающими лампадами, с красными цветами герани на окне, за которым сияют купола московских храмов, роскошная и холодная, увешанная дорогими, но весьма безвкусными картинами гостиная Флора Федулыча, представляющий странное смешение щегольства и запущенности холостяцкий кабинет Дульчина — полна острой характерности. Интерьеры спектакля образуют целую жанровую сюиту, отмеченную проникновением в существо сочной бытописательской манеры Островского и меткостью социального наблюдения.

В «Последней жертве» В. Дмитриев утверждает право художника на поэтическую подлинность, на правду образа, правду Театра. Здесь с одинаковой непримиримостью отвергается и натуралистический подход к изображению быта и эпохи, и увлечение рафинированной стилизацией. Задача претворения подлинных иконографических и документальных материалов решалась здесь живо, свободно, смело.

Проблемы стилизации, меры художественного вымысла и исторической достоверности становятся особенно актуальными в связи с повышением интереса к пьесам историческим. В этой сфере деятельности театральных художников в годы войны также совершаются чрезвычайно значительные события. Характерно, что жанр исторической пьесы привлекает в театр уже не только собственно театральных художников, но и выдающихся мастеров советской графики.

В 1945 году В. Фаворский создает декорации к трагедии В. Соловьева «Великий государь» (Театр им. Евг. Вахтангова). Сценическая традиция изображения времени Ивана Грозного, традиция, связанная с именами В. Симова и Ф. Федоровского, П. Вильямса и В. Дмитриева, обогатилась опытом этой постановки. Фаворский прочел и увидел пьесу исключительно своеобразно. Здесь сказалось свойственное графическим работам художника глубокое знание древнерусской иконописи, прикладного искусства, зодчества. Декорации чужды мелочной исторической точности, лишены музейно-реставраторского налета, нередко присущего декорациям исторических пьес. Не внешняя достоверность, а художественная правда, не погоня за эффектными, но второстепенными подробностями, а стремление к масштабным обобщениям — таково существо понимания Фаворским исторической драматургии.

Предваряя спектакль живописным занавесом, воспроизводящим старинную гравюру с изображением Кремля и Опричной слободы, художник не только указывает точную дату и место действия. Изображение на занавесе определяет стиль всех декораций — легких, немногословных, радующих глаз гармонией светлых тонов,



В. Дмитриев. Эскиз декорации первой картины пьесы А. Н. Островского «Последняя жертва» в постановке Московского Художественного академического театра им. А. М. Горького. 1944 год.
Музей Московского Художественного академического театра им. А. М. Горького.

напоминающих цветовые построения рублевских икон. Так, путем многообразных ассоциаций с иконописью, с памятниками древней архитектуры, воссоздает художник дух эпохи. Свойственное Фаворскому композиционное мастерство, умение добиться органической связи фигуры с фоном, декоративное чутье — все эти качества в интереснейшем преломлении проявились и на сцене. Несмотря на насыщенность орнаментами, на интенсивную звучность цвета — от иссиня-свинцовых волн Балтийского моря за ало-серебряным шатром Грозного (*стр. 235*) до радужных переливов бирюзового, розового, аквамаринового тонов в комнате Марии Нагой, от напряженной золотистой гаммы в покоях Шуйского до траурно-черной картины покаяния царя — декорации нигде не заслоняли актера. Исполнители и оформление составляли живое гармоническое единство. Содержательность замысла и простота его выполнения, целесообразность организации трехмерного пространства сцены придают этой работе этапное значение в области оформления исторического спектакля.

Что касается работ художников театра над западной классикой, лучшие из них — декорации В. Дмитриева к «Гамлету» и А. Тышлера к «Отелло». Несмотря на то, что созданные в 1944 году работы осуществлены на сцене не были, эскизы представляют законченные художественные произведения, ценные и по своим живописным качествам и по четкости понимания режиссерской экспозиции спектакля.

А. Тышлер в оформлении «Отелло» прибегает к своему излюбленному приему сочетания архитектурного портала, проработанного в формах итальянского Возрождения, с легкими светлыми драпировками и задниками типа декоративных панно. Его эскизы — своего рода вольное переложение мотивов венецианской живописи. Здесь нет буквальных заимствований, «цитат», это далекие, но понятные ассоциации, необходимые для воссоздания атмосферы шекспировской трагедии.

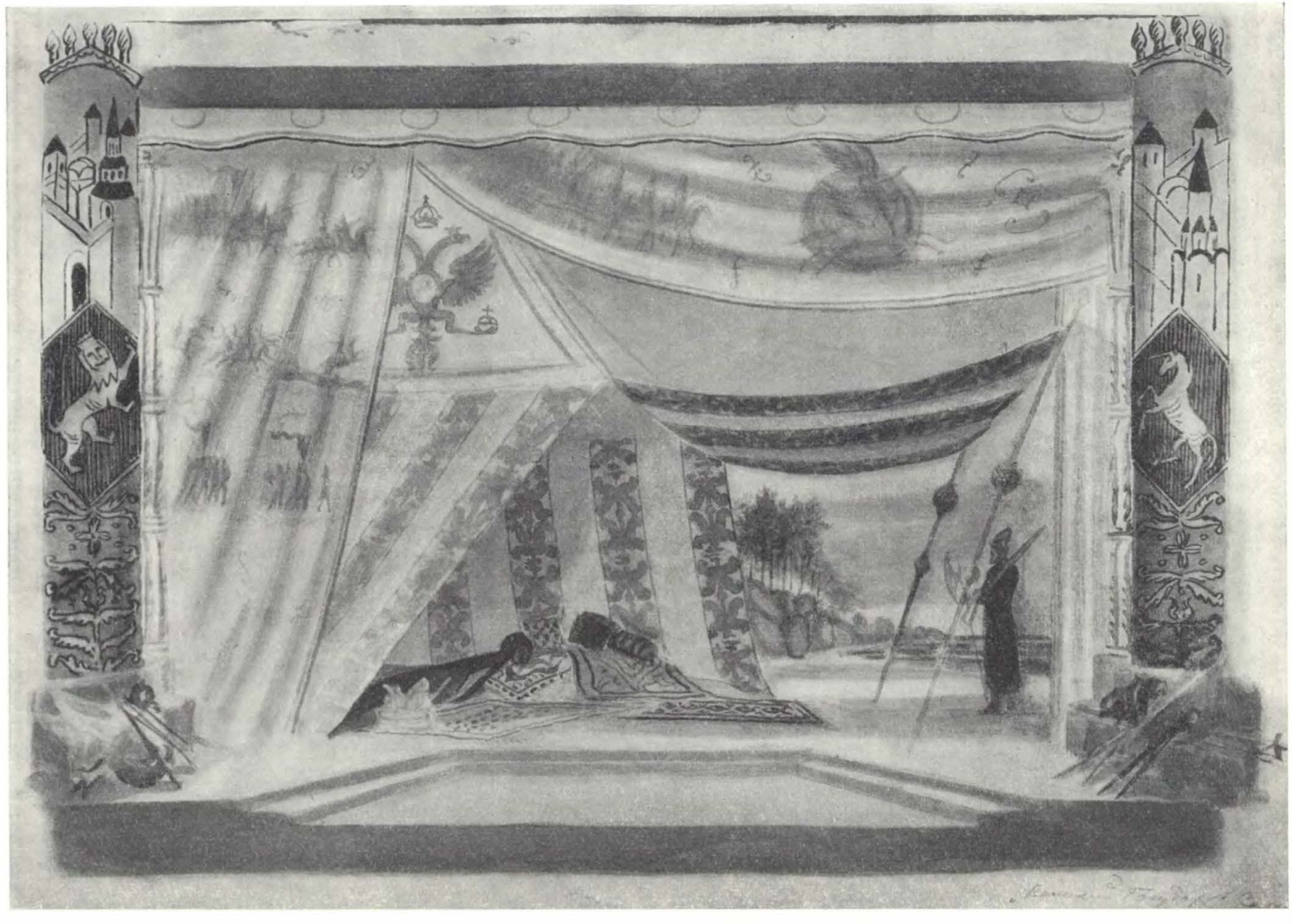
Особенно интересны эскизы гримов и костюмов.

Для Тышлера работа над костюмом, как правило, определяет общее решение спектакля. Вопросы цвета, линии, силуэта, соотношения костюма с декорациями решаются художником только после того, как найден совершенно определенный психологический портрет героя. Листы к «Отелло» интересны прежде всего тем, что персонажи Шекспира изображены в самых различных эмоциональных состояниях. Здесь нет ничего второстепенного, мысли и чувства героев, их действия и поступки, их духовный мир воплощены художником «крупным планом». Связанные со сценическим замыслом, представляющие неоценимый материал для актеров в процессе их работы над ролью, эскизы Тышлера относятся к числу самых значительных работ, созданных театральными художниками в годы войны.

В. Дмитриев, оформлявший «Гамлет» в Художественном театре, предлагает режиссеру единую установку на весь спектакль. На вращающемся круге помещена модель Эльсинорского замка. Колорит — черный с тусклым серебром и кроваво-красными тенями. Монолит темной глыбы замка зримо воплощает идею «мира-тюрьмы». Использование единой установки позволяет вести весь спектакль в стремительном темпе, осуществляя мгновенные переходы от сторожевой башни в тронный зал, из комнаты принца в дворцовую галлерею, создавая не только внутреннюю, но и видимую логическую связь между картинами.

Архитектура замка в сочетании с горизонтом — холодно фосфоресцирующим в сцене появления Тени, свинцово-серебряным над кладбищем, багрово-черным в сцене поединка — приобретала в каждом эпизоде иной, точно соответствующий драматургии смысл.

Для художников музыкальной сцены период войны характеризовался той же проблематикой, что и для художников театра драматического. Общей была главная задача всех видов сценического искусства — создание спектаклей приподнятого



В. Фаворский. Шатер Грозного. Эскиз декорации к трагедии В. Соловьева «Великий государь» в постановке Гос. академического театра им. Евг. Вахтангова. 1945 год.

Музей Гос. академического театра имени Евг. Вахтангова.

патриотического звучания. Потому вопросы поисков современного пейзажа, национальной определенности образа, вопрос дальнейшего овладения искусством сценического обобщения, совершенствования и упрочения живописной культуры оформления становятся основными и при обращении художников к оперному и балетному спектаклю. Годы войны были временем максимального сближения разных жанров советского театра.

Несмотря на закономерное преобладание классики в оперном репертуаре театров, ведется усиленная экспериментальная работа над созданием советского оперного спектакля. Б. Волков создает современный батальный пейзаж в оформлении к поставленной в 1943 году Большим театром опере Д. Кабалевского «В огне». Это был первый пейзаж, раскрывающий тему войны на советской сцене. Оперативность и быстрота создания декораций ничуть не умалили их художественной значимости. Волков — художник, великолепно чувствующий романтическую природу музыкального спектакля,— создал произведение, в большой мере определившее принципы работы над батальным пейзажем других художников советской сцены.

В 1943 году Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова осуществил постановку оперы М. Коваля «Емельян Пугачев». В лице Ф. Федоровского композитор, строивший свое сочинение на широком использовании музыкального фольклора, нашел художника, сумевшего передать в оформлении народную, подчеркнуто национальную основу оперы. Созданные художником полотна — бескрайние степи, беспредельные просторы неба, причудливая деревянная архитектура — отличались величавостью, которая всегда была свойственна этому мастеру.

Показательно, что наиболее удачные работы в области оперной классики связаны со спектаклями героико-романтического репертуара. Таким было оформление П. Вильямса к опере Д. Россини «Вильгельм Телль» (ГАБТ, 1942—1944 гг.). В серии пейзажей, построенных на звучном открытом цвете, прозрачных и воздушных, передает художник солнечный, боевой дух оперы. Выразителен найденный Вильямсом эффект сопоставления костюмов. Костюмы Телля и народа выдержаны в одной тональности с декорациями и органически связаны с оформлением. Холодно сверкающие парчой, жемчужным шитьем, золотыми украшениями одежды феодалов воспринимались как резкий диссонанс в общей гармонии красок.

Утверждение жизнелюбивых, гуманистических идей, составляющее существо деятельности советских художников, в полной мере проявилось в дни войны в произведениях Вильямса, созданных на музыкальной сцене. Свидетельство тому — «Вильгельм Телль» и особенно работа художника над балетом С. Прокофьева «Золушка» (ГАБТ, 1945 г.). Незадолго до «Золушки» Вильямс создал декорации к балету А. Юровского «Алые паруса» (Филиал ГАБТ, 1943 г.). Несмотря на неровность и несовершенство музыки А. Юровского, в основном дивертисментной и мало соответствующей поэтичной сказке Грина, художник создает в спектакле ряд декораций, представляющих несомненный интерес и во многом обусловивших успех в работе над оформлением «Золушки».

В. Дмитриев. Сеча при Керженце.
Эскиз занавеса к опере Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». 1946—1948 годы.
Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

Получив в свое распоряжение замечательную по симфоническому богатству партитуру С. Прокофьева, Вильямс создал, на первый взгляд, неожиданное, но оправданное и характерное в своей яркой национальной определенности оформление. Художник добился органического сочетания нарядной стилизованности балетной феерии, изобилующей постановочными эффектами (водяные каскады, светящиеся краски, фейерверки и т. п.), с конкретностью и реальностью. Обращаясь к французской сказке, Вильямс идет в своем замысле от архитектуры растреллиевского барокко, от живописи Рокотова и Левицкого, от русского стекла, от ансамблей окрестностей Петербурга, от привычных русских пейзажей. Он создает большой цикл архитектурных декораций: блестящий огнями бальный зал, огромная терраса, развертывающаяся в движущейся панораме анфилада дворцовых покоев. Он сочиняет серию пейзажей, сменяющихся в сюите «Времен года» — опоэтизированное, но точное изображение нашей природы.

Завершая рассказ о деятельности художников в музыкальном театре, нельзя не упомянуть об эскизах В. Дмитриева к неосуществленной постановке оперы Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Хотя хронологически работа относится к 1946 году и продолжалась до самой смерти художника (1948 г.), по своему характеру она несомненно связана с творчеством Дмитриева в период войны. В записях 1943—1944 годов Дмитриев упоминает о своем желании создать декорации к этой опере. Он особенно остро и глубоко воспринимал в дни войны патриотическую направленность оперы, идею отрешенности от всего личного во имя гражданского долга.

Дмитриев отказался от традиционной мистической трактовки музыки Римского-Корсакова, дав ей иное, правильное толкование. Он с равной силой воплощает в своих декорациях и трагизм и жизнеутверждающий пафос оперы. В эскизах отсутствует контраст реального и райского Китежа, отсутствует тот элемент фантома, галлюцинации, который наличествовал едва ли ни во всех решениях этой оперы другими художниками. Сквозь призму впечатлений и размышлений суровых военных лет увидел Дмитриев образы, живущие в партитуре. Мастерство создания сценических обобщений, раскрывшееся еще в работе над «Русскими людьми», художник здесь развивает и совершенствует.

Живописное воплощение «Сечи при Керженце» (*цветная вклейка*) с кровавым небом, стелющимся над полем битвы, с согбенными фигурами плакальщиц, с трепетным светом церковных свечей на портале представляет интереснейшую вариацию на темы Римского-Корсакова. Пролог к «Русским людям» поражал ясностью воплощения идей любви к Родине и идеи справедливого возмездия. Образ «Сечи при Керженце» отличался столь же глубокой символической выразительностью мысли.

С проникновением в оптимистический смысл музыкальной концовки решает художник финал. Его солнечная земная красочность воспринимается с особенной силой после трагического полотна «Сечи». Апофеоз с его звучной цветностью, воздушностью, гармонической красотой форм древнерусского зодчества звучал как гимн Руси. Не будучи осуществленным на сцене, это произведение Дмитриева

является одним из значительнейших в истории отечественного театрально-декорационного искусства.

Обращаясь к различнейшим областям театра — к пьесам на современные темы, классической русской и зарубежной драматургии, к музыкальной сцене — мы видим, что в каждой области в период 1941—1945 годов созданы произведения, значение которых в нашей театральной декорации неоспоримо. Годы войны явились временем совершенствования мастерства театральных художников, огромного творческого подъема их талантов. В этом — очевидный признак связи театральной декорации со всем ходом развития советского изобразительного и сценического искусства.

Современная тема утверждена в годы войны со всей последовательностью и убедительностью. Живое и острое восприятие действительности, активное участие в событиях дня послужило для большинства художников импульсом к созданию замечательных декораций к пьесам Симонова, Крона, Леонова, Корнейчука. В пейзажах, осуществленных на сцене, в их обобщенности и суровом лаконизме сказалось закономерное сходство со станковой живописью военных лет. В этом плане очень показательно творчество Ю. Пименова. Созданная им серия станковых пейзажей «Военная Москва» послужила основой его работы над оформлением пьесы А. Гладкова «Новогодняя ночь» (Театр имени Евг. Вахтангова, 1945 г.).

Ощущение времени — его значительности и величия — раскрывалось не только при обращении к советской драматургии. Лучшие работы советских художников в дни войны отмечены особенной масштабностью мысли, глубиной проникновения в музыку и драматургию. Именно глубина и ясность замысла, его идейная четкость предохранила в те годы наше театрально-декорационное искусство от рецидивов формализма. Любые эксперименты, любые поиски тех лет, стремление найти новые выразительные средства целиком подчинялись задачам реалистического, образного воплощения содержания. Вероятно, поэтому В. Дмитриев говорил: «Мы не имеем права после войны забывать о необходимости творческих исканий. Наша обязанность — новыми средствами, свежими приемами, всем напряжением изобретательности и накопленного опыта, наконец, создать театр новый, страстный и, конечно, разнообразный по формам» [1]. Сочетание достижений довоенного периода и богатой поисками деятельности театральных художников в годы войны послужило той базой, на которой развивалось послевоенное театрально-декорационное искусство.

[1] В. Дмитриев. Чувство нового. Заметки художника.— «Театр», 1945, № 3—4, стр. 50.

СКУЛЬПТУРА

М. Л. Нейман

В скульптуре, как и в других видах искусства, произведения, созданные в период Великой Отечественной войны,— каковы бы ни были различия между ними — связаны одной мыслью, одной общей темой. Мужественная борьба советского народа на фронте и в тылу, подвиги героев, порожденный войной огромный патриотический подъем — вот чем определяются в это время содержание и характер творчества большинства скульпторов. Тема Великой Отечественной войны раскрывается в различных видах и жанрах скульптуры неодинаково — в портрете шире и глубже, чем в бытовом жанре, в станковой скульптуре в большей мере, чем в монументальной. Вместе с тем, в самом развитии этой темы отразилась динамика военных событий.

Жизнь, творчество, душевные переживания, личные судьбы художников особенно тесно соприкасаются в эти годы с жизнью и борьбой народа. В эту борьбу наши скульпторы внесли свой вклад. Многие из них подолгу находились непосредственно на линии огня, в осажденных городах, в частях действующей армии. На фронте в первые месяцы войны был убит московский скульптор М. Белашов. На Украине от руки фашистских захватчиков погиб Б. Иванов, в Белоруссии — А. Бразер.

Как ни трудна была работа скульптора в условиях армейского быта, в Студии военных художников имени М. Б. Грекова наряду с живописцами и графиками очень скоро появились и скульпторы — Е. Вучетич, И. Макагон, позднее И. Першудчев. В частях Северного военно-морского флота, во фронтовой обстановке работали В. Цигаль и Л. Кербель, на Дальнем Востоке — Л. Писаревский, Л. Малько и другие. Большая группа скульпторов оставалась в период блокады в Ленинграде. Художники чувствовали себя солдатами и как солдаты выполняли свой долг.

Своеобразной чертой развития советской скульптуры в годы войны, особенно в ее начальный период, было использование таких художественных форм и приемов, которые отвечали особым условиям военного времени. Во многих работах

видно стремление преодолеть инерцию традиционных жанров и технических средств, поспеть за темпом событий. Этим определяется возросшее значение пластического наброска, быстро фиксирующего впечатления художника. Отчасти этим можно объяснить и попытки приблизить скульптуру к формам агитационного искусства, создать скульптурный плакат, скульптурное панно для улицы и т. д. Произведения эти уже по одному тому, что на них лежала печать военного времени, привлекали многих. Но художественный эффект таких произведений часто был минимальным.

В период войны особенно заметную роль сыграла портретная скульптура. Именно с ней связано творчество многих уже известных нам мастеров, появление новых имен и самые большие художественные достижения скульптуры военных лет.

При всей грандиозности событий Великой Отечественной войны, при всей их многогранности, взгляд художника замечал прежде всего людей, одетых в солдатские шинели, женщин и подростков, впервые ставших к станку, их суровые лица. Воображению художника рисовались человеческие судьбы и характеры, какими он увидел их в этот драматический и в то же время героический период нашей истории. Это и была та почва, на которой развивалось искусство портретной и жанровой скульптуры.

Для создания больших обобщающих произведений, охватывающих события эпохи в целом, условия еще не сложились. Годы Великой Отечественной войны несколько задержали развитие монументальной скульптуры, сооружение новых памятников. Правда, задача эта не была забыта и замыслы некоторых памятников уже тогда были выражены в форме проектов. Но свое осуществление они смогли получить только после окончания войны. Монументальная скульптура на время уступила ведущую роль станковой, хотя продолжавшееся строительство московского метро и работа над проектами памятников оставляли для скульпторов-монументалистов известное поле деятельности.

Из произведений скульптуры, которые принадлежали к самому раннему этапу войны, прежде всего следует назвать плакат. Почти одновременно с появлением первых «Окон ТАСС» скульпторы Москвы — С. Лебедева [1], И. Ефимов и другие — завершили свою работу над объемными сатирическими плакатами. В Ленинграде бригада скульпторов (Н. Томский, В. Боголюбов, М. Бабурин, В. Исаева, Р. Будилов, А. Стрекавин и В. Шалютин) работала над созданием больших агитационных панно в технике рельефа [2].

[1] Плакат С. Лебедевой, показанный в 1941 году на Антифашистской выставке в Гос. Историческом музее, изображал Гитлера в виде спрута; голову его рассекал меч.

[2] Рельефы «На защиту Ленинграда», «Гитлер и Наполеон», «Так было — так будет».

Рельефы ленинградцев соединяли в себе элементы плакатной композиции и декоративного панно. Два из них были укреплены на деревянных щитах, предохранявших от артиллерийского обстрела зеркальные витрины на Невском проспекте. Зимой 1941—1942 годов в нетопленных мастерских, где к тому времени оставалось уже немного стекол и где замерзавшая глина быстро превращалась в твердые неподатливые комья, создавались эти своеобразные скульптурные плакаты ленинградцев и другие их работы.

В. Лишев. Несут раненого. Гипс. 1942 год.
Гос. Русский музей.

Серия эскизов старейшего ленинградского мастера В. Лишева объединена общей темой — «На улицах Ленинграда в дни блокады» (1941—1942 гг.; Гос. Русский музей). Выполненные первоначально из пластилина и воска, небольшие композиции просто, без прикрас передают повседневные события жизни осажденного города: дежурные у ворот, проверка документов, на трудовых работах, за водой, несут раненого (*стр. 241*), мертвая на улице, донор, похороны и т. д.

По своему содержанию, а частично и по сюжетам, эта скульптурная серия напоминает известные автолитографии А. Пахомова. Однако в ней нет драматической силы последних. В некоторых набросках Лишева нас привлекает верно схваченное движение, удачный жест, жизненная правдивость мотива композиции. Но в большинстве случаев они носят иллюстративный характер; им не хватает обобщения, и они не доведены до той степени художественной обработки, которая могла бы придать им значение завершенного художественного цикла.

Начатую в Ленинграде военную серию Лишев продолжил в Москве, куда ему пришлось переехать в конце 1942 года. К этим работам вскоре прибавились оставшиеся неосуществленными проекты памятников «Защитникам Ленинграда» и «Безымянному павшему воину» (1943 г.).

Из работ Лишева двух последних лет войны следует назвать бюст хирурга С. И. Спасокукоцкого (1944 г.), поставленный в качестве памятника перед Первой городской больницей в Москве, и группу «Мать» (*стр. 242*). Обе вещи сделаны в обычной для Лишева академической манере, точной и суховатой. При этом бюст Спасокукоцкого, для которого скульптор нашел выразительное движение сжатых в кулаки рук, в целом мало отличается от портретов, выходивших из

В. Лишев. Мать. Бронза. 1945 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

его мастерской до войны, тогда как группа «Мать» и по теме и по настроению, несомненно, связана с его ленинградскими этюдами времени блокады.

Перед нами произведение, сюжет которого подлинно драматичен. Скульптор стремится передать скорбь матери, потерявшей сына. Тяжело склонившаяся над телом убитого женская фигура кажется столь же неподвижной, как и распростертое на земле тело юноши-солдата. Женщина застыла в немом отчаянии. Но состояние горя скорей угадывается, чем ощущается. Связь фигур носит преимущественно сюжетный характер, пластическими средствами она выражена значительно слабее. Композиции недостает определенности. Для этой группы, расположенной на овальном постаменте и рассчитанной на круговой обход, трудно выбрать точку зрения, которую можно было бы назвать главной. Решение группы не выходит за рамки старого академического жанра. В основе ее лежит добросовестно разработанное повествование, лишенное, однако, обобщающего смысла.

Произведения других ленинградских скульпторов в стилевом отношении заметно отличались от работ Лишева. Но, подобно его вещам периода блокады, они

также носили характер этюдных набросков, эскизов. С их созданием не связаны какие-либо творческие открытия, но мы вспоминаем о них потому, что, при всей беглости, многие из них передавали биение жизни, душевные волнения тех лет, напряженность борьбы. На выставке, открытой зимой 1942 года в осажденном городе, вместе с работами живописцев и графиков были показаны произведения скульпторов: «Вручение трофейного автомата товарищу Жданову» и «Юный мститель» В. Боголюбова, «Девушка-боец» и «Партизаны» В. Исаевой, «Клятва мести» В. Пинчука, статуя Героя Советского Союза летчика Николая Свитенко работы Б. Шалютина и т. д. Портрет героя-летчика был последним произведением Шалютина: скульптор был убит через несколько дней после окончания статуи во время артиллерийского обстрела города.

Наброски некоторых скульпторов, сделанные в первые месяцы войны, кладут начало работе, длящейся затем ряд лет и вырастающей в более или менее значительные произведения. К их числу принадлежит скульптурный цикл В. Исаевой[1] — изображения ленинградских девушек-бойцов и созданные ею парные статуи «Партизанка» и «Партизан» (обе 1943 года), которые

В. Исаева. Партизанка. Гипс. Повторение 1944—1945 годов.
Партизанский музей в Ленинграде.

[1] Исаева Вера Васильевна (1898—1960). Окончила Академию художеств в Ленинграде в 1927 году.

были установлены на улицах Ленинграда[1]. Первая из них (*стр. 243*) представляла девушку в полувоенном костюме с винтовкой за спиной. Скульптор акцентировал упрямый поворот головы, насупленные брови, сжатые губы, готовность к действию. Статуя «Партизан» изображала юношу с автоматом.

К этим героическим образам защитников Ленинграда Исаева прибавила несколько позднее и другие, из которых особенно выделяется «Балтиец» (1946 г.).

В произведениях многих скульпторов запечатлены образы народных мстителей, участников партизанского движения, чья борьба являлась прямым выражением патриотических чувств миллионов советских людей, их гнева и их ненависти к фашизму. Иные из этих произведений, как, например, «Подвиг героинь» (1945 г.) А. Тенета — работы монументально-декоративного плана. Такие, как «Партизанка» (1942 г.) В. Мухиной, давали типический портретный образ. В большинстве же своем это были вещи жанрового характера, подобно «Непокоренной» Е. Белашовой (*вклейка*).

С точки зрения подхода к задачам скульптуры у Белашовой было нечто общее с Исаевой. Их объединяло не только то, что, в отличие от Лишева, они больше заботились об эмоциональной стороне, чем о внешней отделке деталей. Мы находим известное сходство и в их приемах композиции, в манере лепки, одинаково простой и непринужденной.

Мастерство Белашовой ко времени войны достигло высокого уровня, и в ее произведениях тема борьбы народа с фашистскими захватчиками раскрывается с подлинно драматической силой. Об этом свидетельствуют и первые этюды военных лет — «Боец» (1942 г.; не сохранился), «Девушка в плаще» (1943 г.; собственность скульптора), и это особенно видно в таких вещах, как «Непокоренная» и «Партизан» (*стр. 245*).

«Непокоренная» Белашовой — один из самых памятных образов военных лет. В ее героине есть нечто трогательное и вместе с тем суровое. В лице, почти детском,— выражение недетской серьезности и глубокого страдания. Характеристика строится на очень тонком соединении внешней хрупкости и внутренней стойкости. Этот мотив раскрывается в каждом повороте фигуры, в каждой ее части.

Для «Непокоренной» Белашова не искала никаких специальных атрибутов, но детали скульптуры можно назвать красноречивыми: грубые, не по размеру ботинки, разбитые на дорогах войны, куртка, в которой спят не раздеваясь, платок, сдвинутый назад и туго замотанный вокруг шеи... Во всем этом видны приметы времени.

Но глубокое содержание «Непокоренной» связано, прежде всего, с человеческой красотой этого образа. За бесформенной, истрепанной одеждой мы без труда угадываем тонкое стройное тело девушки. В нем напряжен каждый нерв, каждый мускул. Жест маленькой руки, сжатой в кулак, не может обмануть в своем

[1] Статуи 1943 года погибли; хранящиеся в Партизанском музее Ленинграда варианты исполнены в 1944—1945 годах.

Е. Белашова. Непокоренная. Бронза. 1943 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

значении. В нем, как и в чертах лица,— выражение затаенного беспокойства и открытого вызова. Это одновременно жест самозащиты, сопротивления и жест борьбы.

Героиня Белашовой безусловно походит на тысячи других русских девушек, переживших фашистскую оккупацию. Однако типичность образа не мешает ему быть глубоко своеобразным. В нем есть свой неповторимый эмоциональный строй, свой психологический рисунок, своя трагедийная выразительность. И все это в границах жанровой скульптуры.

Некоторые критики, чтобы подчеркнуть широту содержания, богатство внутреннего смысла произведения Белашовой, отрицают его принадлежность к бытовому жанру. Однако это необоснованно, ибо жанровая скульптура в своем роде ничуть не ниже монументальной. Тот факт, что жанровые произведения часто низводятся до примитивного изображения мелочей быта, не должен вести к принижению бытового жанра вообще. Жанровый характер образа «Непокоренной» не исключает ни страстного чувства, ни обобщающей мысли, лежащих в его основе.

Статуя Белашовой, подобно многим другим произведениям первых лет войны, может, на первый взгляд, показаться несколько этюдной. Но для воплощения своей темы скульптор

Е. Белашова. Партизан. Гипс. 1944 год.
Не сохранился.

И. Рабинович. На пепелище. Гипс. 1944 год.

Собственность скульптора.

и не искал другой формы. Чутье композиции, точные пластические акценты и даже самые приемы лепки, нервной и отрывистой,— все это очень верно передает характер задуманного образа. Белашова живо и остро прочувствовала свою тему, не упустила ничего существенного. Ее статуя закончена, художник до конца выразил свою мысль.

То же можно сказать и о другой работе Белашовой. В ее «Партизане» тема всенародного сопротивления раскрывается с эпической широтой. Сюжетная сторона здесь в известной мере утрачивает свое значение. Главное заключается в выражении

С. Орлов. Мать. Гипс. 1941—1943 годы.
Гос. Русский музей.

С. Орлов. Александр Невский. Фарфор. 1941—1943 годы.
Гос. Третьяковская галлерея.

нравственной силы и непреклонности — как типических черт народного характера. Перед нами только одна фигура, но в ней — целая повесть об Отечественной войне, рассказанная правдиво, но скупо, без иллюстративных деталей.

В таком подходе — суть творческого метода Белашовой. В ее работах мы не найдем ни мелочности изображения, ни той академической приглаженности, которые иногда отождествляют с требованиями реализма. Манера скульптора привлекает своей широтой и непринужденностью, правдой непосредственного выражения жизни в самой фактуре, в самом ритме пластических форм, в богатых отношениях света и тени. Манера эта восходит к импрессионизму, к традициям П. Трубецкого и А. Голубкиной. При этом в ней как раз проявляется то новое

Г. Мотовилов. Александр Невский. Барельеф. Фаянс. 1944 год.
Не сохранился.

и, безусловно, реалистическое понимание скульптурной формы, которое относится не к ограниченности, а к завоеваниям импрессионизма.

Работы Белашовой военного времени объединены общей темой. И «Непокоренная», и «Партизан», и «Голова старика» (1944 г.; Центральный художественный фонд), в которой мы легко узнаем черты русского крестьянского лица,— все это лишь разные выражения одной мысли и одного чувства. В круг этих вещей несколько позднее входят три фигуры для задуманного скульптором памятника жертвам фашизма (1945—1946 гг.; собственность скульптора) и портретная статуя Зои Космодемьянской (1948 г.; собственность скульптора).

Произведения Белашовой, посвященные Великой Отечественной войне, несли ту тенденцию неприкрашенного и вместе поэтически прекрасного изображения жизни, которая наметилась уже в предшествующий период ее творчества.

Произведения скульпторов, посвященные жертвам фашизма, при всем драматизме сюжетов, носили риторический характер. Такова была, например, скульптурная группа Л. Шервуда «Отомстим за муки народные» (1942 г.) — фигура советского воина, стоящего над телами погибших. Такими были и горельеф И. Чайкова «Позор фашистам» (1944 г.) и статуя Тамары Абакелия «Отомстим» (1944 г.), изображавшая молодую женщину с мертвым ребенком на руках.

Чувство ненависти к фашизму приобретало тем большую внутреннюю напряженность, чем сдержаннее оно проявлялось. Среди работ, в которых с особой остротой отразилась трагедия войны, мы находим скульптурную группу И. Рабиновича «На пепелище» (*стр. 246*) и статую С. Орлова[1] «Мать» (*стр. 247*).

Годы войны внесли в творчество И. Рабиновича, как и многих других скульпторов, новые черты. Мысль его стала более глубокой, чувство обрело силу. В его группе «На пепелище» — две фигуры: старуха в платке и припавшая к ней девочка, обе ошеломленные утратой всего, что у них было, осиротевшие, ищущие друг у друга защиты. В этой жанровой сцене нет лишних подробностей, ничего слезливо-сентиментального. Она решена лаконично и строго, как того требует тема.

Статуя С. Орлова «Мать», начатая и законченная до появления одноименной работы Лишева, была совсем иной и по характеру и по манере. Созданный Орловым образ глубоко эмоционален. Скорбное, идущее прямо от сердца чувство сразу же захватывает зрителя. В трактовке своей темы Орлов не допускает никаких смягчающих оттенков. Материнское горе безутешно. Оно доведено до крайней степени трагизма. И именно эта черта прямо связывает произведение Орлова с переживаниями первого периода войны.

Судя по размерам фигуры, Орлов стремился сделать свою статую монументальной. Это удалось ему лишь отчасти. Мать в изображении Орлова — старая женщина, простоволосая, босая, с узловатыми, огрубевшими от работы руками. Она сидит согнувшись, с поникшей головой, придавленная горем. Неутихающая

[1] Орлов Сергей Михайлович (род. в 1911 г.). Специального образования не получил. Выставляться начал в 1938 году как скульптор и акварелист.

И. Ефимов. Стоящее войско Игорево и его речь. Терракота. 1945 год.
Собственность скульптора.

душевная боль как бы подчиняет ее своей власти. В ее согбенной фигуре, в тяжело свисающей руке, в морщинистом, окаменевшем от тоскливой думы лице нетрудно прочитать историю ее жизни. По своему замыслу образ этот заключает в себе нечто истинно величавое, общечеловеческое. Но в нем не менее сильны моменты интимно-психологические, в которых проявляется его жанровая природа. Известная непоследовательность видна и в средствах выражения. Ощущение целостного скульптурного объема, монолитность формы нарушается беспокойными, местами очень резкими переходами света и тени на поверхности скульптуры.

Принимаясь за работу над статуей, Орлов не обладал еще опытом, необходимым для решения задачи, которую он перед собой поставил: в годы, предшествовавшие войне, ему была знакома лишь скульптура малых форм. Его первые композиции из фарфора «Наездница и клоун» (1935 г.; Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.») и «Мальчик на лыжах» (1940 г.; собственность скульптора), непритязательные по содержанию, были отмечены хорошим вкусом и живостью изображения. Во время войны эта линия творчества Орлова получила дальнейшее развитие. Скульптор создал цикл нарядно расписанных вещей на мотивы русских народных сказок[1].

В работе над произведениями из фарфора Орлов не ограничился сказочными сюжетами. Легкий декоративный материал фарфора не помешал ему стать на путь изображения героических характеров, ратных подвигов русских людей. Он сделал попытку поднять большую национальную тему, созвучную событиям Великой Отечественной войны. Игривые интонации сказок Орлова сменились былинной широтой и приподнятостью образа.

Свое произведение скульптор посвятил Александру Невскому (*стр. 248*). Образ великого полководца древней Руси представляет центр многофигурной группы, размеры которой резко увеличены по сравнению с обычными произведениями малых форм. Опираясь на меч, чуть склонив голову, стоит Александр Невский над поверженным тевтонским рыцарем. Его фигура в затканной золотом княжеской одежде производит внушительное впечатление. Рядом с ним — эпически величавые фигуры двух крестьян богатырского сложения. Группа в целом воспринимается как олицетворение воинской славы русского народа, как воплощение его исполинских сил.

Интерес к сюжетам из исторического прошлого России, к образам прославленных русских полководцев, пробужденный событиями Великой Отечественной войны и особенно характерный для ее заключительного этапа, сказался и в творчестве других скульпторов. К образу Александра Невского годом позже обращается Г. Мотовилов (*стр. 249*). И. Ефимов создает рельефы, посвященные «Слову о полку Игореве».

Произведение Мотовилова представляет собой фриз, исполненный в технике невыского рельефа. Изображая готовящихся к походу русских воинов XIII века,

[1] См. также раздел «Художественные промыслы и художественная промышленность».

З. Виленский. Мальчик в кепке. (Молодой рабочий). Терракота. 1941—1943 годы.
Собственность скульптора.

возглавляемых Александром Невским, Мотовилов не пошел по пути поверхностной стилизации. Взяв в качестве прототипов некоторые образы древнерусского искусства, скульптор лишь оттолкнулся от них. Он стремился к характерности, к индивидуальной выразительности и тем самым сумел добиться реалистической убедительности. Историческая тема прямо связана в его произведении с пафосом Отечественной войны, с героической борьбой народа за свою честь и независимость.

Терракотовые рельефы И. Ефимова «Стоящее войско Игорево и его речь» (*вклейка*) и «Сражение русских войск с половцами» трактованы в характерной для него декоративной манере. В них есть вместе с тем тонкое понимание исторического сюжета. В качестве парных эти рельефы хорошо дополняли друг друга. Внушительное спокойствие первой сцены создает выразительный контраст с динамикой второго сюжета.

Из других работ И. Ефимова, который в этот период почти не уделял внимания анималистическому жанру, вспоминаются небольшие композиции, сделанные в самом начале военных событий (1941—1942 гг.) — «Война», «Атака», «Первая помощь». Эти композиции, подобно большинству жанровых произведений, исполненных в первые годы войны, отличались эскизным характером, и с ними не столько связаны какие-либо художественные достижения, сколько выражение патриотических чувств. В них запечатлелись отдельные эпизоды войны, некоторые стороны фронтового быта и батальные мотивы [1].

Надо, однако, заметить, что собственно батальная тема в скульптуре военного времени не заняла господствующего положения. Тема патриотического долга, защиты Родины понималась значительно шире. Наши скульпторы не сумели, разумеется, охватить ее во всем объеме. Но они коснулись многих ее сторон. В част-

[1] В круг произведений этого рода, кроме названных выше, входит ряд работ: «Боец выносит раненого» (1941 г.) и «Медсестра» (1943 г.) Г. Мотовилова, «Боец» (1942 г.) Е. Белашовой, «Лыжник-боец» (1942 г.) С. Попова, «Кавалерийская схватка» (1942 г.) Л. Кардашова, «Кавалерийская разведка в горах Кавказа» (1943 г.) Д. Горлова, «Танкисты» (1942 г.) Д. Шварца, «Сандружинница» (1942 г.) и «Лиза Чайкина» (1942 г.) М. Рындзюнской и т. д.

ности, одна из таких и при этом наиболее существенных сторон получила отражение в произведениях жанровой скульптуры, показывающих героический труд советских людей в тылу [1]. Из работ этого рода особенный интерес представляет «Уральская серия» З. Виленского.

З. Виленский. Сталевар И. Садыков. Терракота. 1943 год.
Пермская Гос. художественная галлерея.

В годы войны Виленский жил в рабочем поселке неподалеку от Перми. Вещи, из которых составилась названная серия, выполнены с натуры; они повествуют о труде производственного коллектива одного из уральских заводов в годы войны.

Серия Виленского обширна: в ней свыше ста вещей, в большинстве сделанных из обожженной глины. По характеру исполнения все работы представляют род пластических набросков. Многие из них производят впечатление подготовительных этюдов. Однако каждый этюд уже обладает самостоятельной художественной ценностью, в каждом заключена частица жизни, те или иные типические черты времени. Перед нами проходят представители разных профессий: металлурги, вальцовщики, листопрокатчики, кузнецы — советские люди, самоотверженно трудившиеся на заводах в годы войны. В позах и движениях рабочих ощущается напряжение труда, на их лицах нередко лежит след усталости, свою работу они приравнивают к воинскому долгу и их каждодневный упорный труд наводит на мысль о незаметных героях войны, вынесших на своих плечах ее тяжесть.

Скульптурные наброски Виленского при всей их непритязательности позволяют говорить в известном смысле о решении одной из самых важных тем нашего искусства — темы рабочего класса. Речь идет на этот раз не о монументально-обобщенных образах; изображения рабочих у Виленского отличаются будничной простотой. Но именно в этой будничности скульптор сумел открыть свою поэзию. В статуэтках названной серии верно схвачен типический облик уральского рабочего. Виленский придавал большое значение пластической выразительности

[1] «В цеху за сводкой» и «Даешь сталь» (1941 г.) А. Стрекавина, «В помощь фронту» (1941 г.) и «Строительница» (1942 г.) О. Мануйловой, «Последний снопъ» (1944 г.) Н. Никогосяна и т. д.

З. Виленский. Катя. Терракота. 1941—1943 годы.
Собственность скульптора.

костюма и атрибутов. Но его главная цель заключалась в том, чтобы уловить особый неповторимый характер каждого человека. Вот почему мы так отчетливо запоминаем и мальчонку в лихо сдвинутой набок кепке (*стр. 252*), и знатного сталевара И. Садыкова (*стр. 253*), и скуластую улыбающуюся Катю (*стр. 254*), и молодого листопрокатчика, и присевшего пожилого рабочего.

Примечательная особенность «Уральской серии» Виленского состоит в том, что его работы в большинстве случаев носят портретный характер. Мастер скульптурного портрета, он и в жанровых набросках нередко шел по пути острых психологических решений, столь непосредственно выражающих глубокий интерес наших скульпторов к внутреннему миру советского человека.

В скульптуре эпохи Великой Отечественной войны роль портрета была ведущей, определяющей. Годы эти отмечены созданием целой галлереи произведений, запечатлевших черты многих воинов и тружеников — от рядовых солдат и простых рабочих до прославленных полководцев и героев. Именно в портрете художники искали наиболее полного и законченного выражения тех особых качеств души и характера, которые были типичны для советских людей и которые столь рельефно проявились в годы войны. В широкий круг произведений, посвященных событиям войны, искусство скульптурного портрета вошло во всем многообразии его видов — камерный набросок, этюд с натуры, станковый бюст, статуя, монументальный портретный образ. В этом разнообразии форм портретного изображения и в их постепенном усложнении была своя временная последовательность, своя внутренняя логика. Портреты этюдного характера, станковые портреты вообще, относятся по преимуществу к первому периоду войны. Статуи и торжественные, монументальные портреты появляются с переломом, наступившим в войне, как предчувствие великой победы.

В искусстве последних военных лет и послевоенного времени развитие монументального скульптурного портрета стоит в тесной связи с созданием памятни-

ков-бюстов дважды и трижды Героев Советского Союза. Характер этих памятников, предназначенных для установки на родине героев, был с самого начала определен специальным постановлением Советского правительства. Бюсты исполнялись размером в два раза больше натуры и отливались из бронзы. Постаменты для них изготовлялись из чугуна, мрамора или гранита. Бюст и постамент должны были составить одно художественное целое. Поэтому работа над портретом являлась лишь частью общего решения.

С. Лебедева. Портрет майора И. И. Гейбо. Гипс. 1943 год.
Собственность скульптора.

Характер и стилевые особенности портретной скульптуры начального периода войны наиболее полно выражены в произведениях В. Мухиной и С. Лебедевой. Произведения эти создавались иногда в необычных условиях: Мухина свои портреты полковников Юсупова и Хижняка делала в госпитале; С. Лебедева, привыкшая иметь перед глазами модель, выполнила портрет Героя Советского Союза Н. Ф. Гастелло (1942 г.; собственность скульптора) после его смерти. По сравнению с произведениями мирного времени не изменились ни угол зрения на задачи портрета, ни художественные приемы. Изменилось, однако, содержание портретов, их эмоциональный строй, ибо в лицах людей, которые служили теперь моделями для портретов, появилось не встречавшееся прежде выражение суровой собранности. В этом и заключалось главное. Работа над портретом в эти годы, в каких бы условиях она ни велась, делала портретиста причастным к событиям войны, раскрывала перед ним судьбы людей, превращала его в свидетеля душевной слабости одних и душевной закалки других. Работа над портретом по этой причине никогда еще не была такой захватывающей. Перед глазами скульпторов проходила масса интересных людей, масса новых лиц, и количество портретов, создававшихся в это время, с каждым годом множилось.

У Лебедевой их было, пожалуй, больше, чем у какого-либо другого скульптора. И среди них, наряду с военными портретами,— портреты музыкантов, поэтов и ученых. За одним исключением, о котором уже упоминалось, все они сделаны с натуры и поражают удивительной жизненностью.

Жизненность изображения, опирающаяся на мастерство этюда, всегда была самой сильной стороной портретного творчества С. Лебедевой. Ничто не стоит между ней и ее моделью. В ее подходе нет ничего предвзятого, никакой натянутости и официальности. Портреты людей в военной форме меньше всего отличаются друг от друга своими атрибутами. Лебедева, в сущности, не придает значения внешним знакам различия,— она различает лишь человеческие характеры. В длинном списке ее военных произведений — портреты генерала В. Г. Тихонова и майора И. И. Гейбо (*стр. 255*), снайпера Пчелинцина и танкиста Григорьева, генерала А. С. Осипенко и воина-казаха Б. Мамыш-Улы из Панфиловской дивизии (*стр. 257*).

Очень интересен портрет Мамыш-Улы, о котором, как и о других панфиловцах, в свое время много писали и который сделался героем повести А. Бека «Волоколамское шоссе». Характерна несколько вытянутая голова, выдающиеся скулы, приплюснутый, но тонкий по рисунку нос,— Лебедева остро раскрывает неповторимый облик этого человека и его мужественную решимость, столь типичную черту советского воина. В этом произведении нет даже легкого оттенка экзотики. Национальное своеобразие проявляется лишь как один из моментов глубокой индивидуальной характеристики.

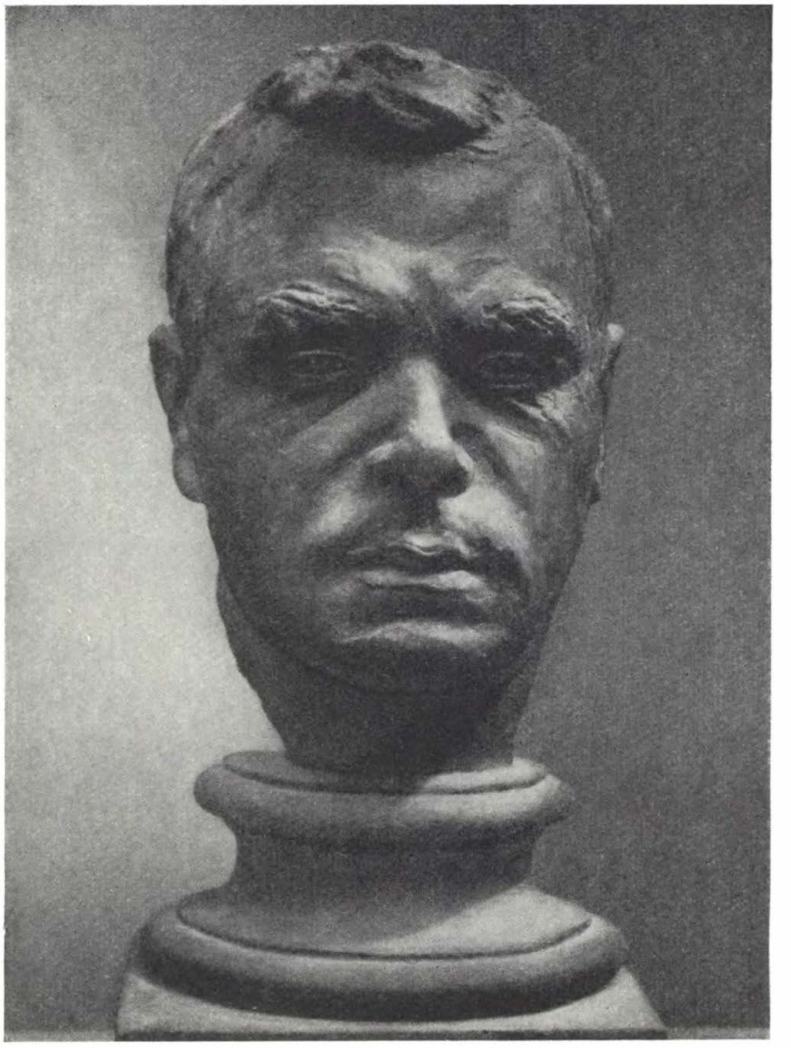
То же самое можно сказать о портретах генерал-полковника (позднее маршала авиации) Ф. Я. Фалалеева (*стр. 258*) и генерал-полковника (позднее маршала бронетанковых войск) Я. Н. Федоренко (1943 г.; Пермская Гос. художественная галлерея), в которых черты национального характера получили сугубо индивидуальное выражение.

Фалалеев прост, энергичен, даже резок. Все его черты Лебедева передает очень определенно: нос — прямой, короткий, небольшой подбородок выдвинут вперед, крупный лоб занимает почти половину лица. Глаза под нависающими бровями смотрят требовательно и в то же время устало.

В портрете Федоренко модель воссоздана не менее тщательно. Запоминается голова, слегка втянутая в плечи, позволяющая догадываться о преждевременной полноте, круглое лицо, выступающие вперед губы, нос и уши несколько заостренной формы,— характеристика достаточно обстоятельная, но не такая рельефная, как в портрете Фалалеева.

Абсолютное доверие к натуре, лежащее в основе творчества Лебедевой, не позволяет ей менять что-либо в изображении по сравнению с моделью. Однако в ходе работы она без труда отделяет главное от второстепенного, и от ее взгляда не ускользает ни один из тех существенных моментов, которые в своей сложной взаимосвязи раскрывают внутренний мир человека. Так, в портрете поэта А. Т. Твардовского (*вклейка*) Лебедева оттеняет глубокую душевную ясность,

С. Лебедева. Портрет Б. Мамыш-Улы. Гипс. 1945 год.
Собственность скульптора.



С. Лебедева. Портрет генерал-полковника Ф. Я. Фалалеева. Гипс. 1943 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

серьезность отношения к окружающему, в портрете генерал-лейтенанта А. А. Игнатьева (1943 г.; собственность скульптора), автора книги «Пятьдесят лет в строю»,— привычную уверенность в себе, общительность, легкую насмешливость.

Портрет Твардовского — один из лучших у Лебедевой. В нем сразу виден человек сердца, верный товарищ, участливый друг. Характеристика, которую Лебедева дает молодому поэту, при всем своем лиризме, ощутимо окрашена переживаниями военных лет. Его некрупные, но правильные черты отмечены печатью трудных раздумий, горестных чувств и какой-то особой доброты. Лицо Твардовского с первого взгляда притягивает своим открытым выражением. Линии его чисты, и в них видится отражение его душевного мира. Кажется, здесь весь Твардовский,

С. Лебедева. Портрет А. Т. Твардовского. Гипс. 1943 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

человек и поэт, со своими мягкими интонациями и с русской удалью его военных образов, неотрывной от их песенного, порой грустного раздумья.

Необычайно богата пластика портрета. В отличие от бюста Игнатьева, с его иссеченной мазками светотеневой фактурой, портрет Твардовского исполнен в манере как бы более плавной, спокойной, более отвечающей общему характеру и внутреннему содержанию этого образа. Для Лебедевой, которая владеет многообразными средствами пластической выразительности, выбор тех или иных приемов не является делом случая, но прямо связан с замыслом портрета, с его образным строем.

С. Лебедева. Портрет А. Б. Гольденвейзера. Гипс. 1943 год.
Собственность скульптора.

Портрет поэта А. Т. Твардовского, изображенного в форменной гимнастерке с погонами, служит как бы соединительным звеном между военными и невоенными портретами С. Лебедевой тех лет. Круг этих последних достаточно широк. В него входят портреты музыкантов — А. Б. Гольденвейзера (*стр. 259*) и А. Ф. Гедике (оба 1943 г.), академиков — Б. Д. Грекова и В. Ф. Шишмарева, художников — В. Е. Татлина (*стр. 261*) и Д. П. Штеренберта (1944 г.), писателей И. Г. Эренбурга, С. Я. Маршака (оба 1943 г.) и т. д. Портреты эти отличаются и разной постановкой задач, и разной степенью законченности. Например, портрет Эренбурга с нахмуренным лицом и зажатой в зубах коротенькой трубкой — это быстрый набросок, едва начатый с натуры, а затем заново сделанный по памяти. Портрет Маршака вылеплен более основательно, но в общем тоже в форме наброска и в маленьком размере. Татлин, с его длинными руками и ногами, с его нескладной, но очень выразительной фигурой, натолкнул скульптора на мысль создать портретную статуэтку. Несмотря на камерность, этот образ — один из самых острых в ее портретном творчестве. Лебедева великолепно уловила облик Татлина, изобразив его сидящим с прямым корпусом и широко расставленными коленями.

Сравнивая портреты Гольденвейзера и Гедике, мы находим в первом известную размельченность. В хмуром лице музыканта прежде всего бросаются в глаза приметы возраста — складки кожи, морщины. За этим виден и характер, старчески колючий, замкнутый и требовательный. Портрет Гедике сделан шире, и в лице его подчеркнуто выражение добродушия.

Другие из числа названных портретов решены в обычном для Лебедевой плане углубленных психологических характеристик, и все они позволяют говорить о проницательности мастера. Нельзя, однако, забывать, что по своему содержанию портреты эти кажутся более или менее значительными в зависимости и от самой модели.

Тип остро-психологического скульптурного портрета, созданный С. Лебедевой в 20-х и 30-х годах, в полной мере сохраняет свое значение в период Великой Отечественной войны. Это относится и к его внутреннему характеру и к его формальным особенностям. Большинство портретов выполнено в натуральную величину, изображения даны погрудно, часто с едва обозначенными плечами. Иногда скульптор лепит одну лишь голову. В качестве опоры используются всегда простые прямоугольные постаменты. Лебедева сознательно избегает преувеличенных форм бюста или полуфигурной композиции, сосредоточивая все свое внимание на собственно-портретном решении. Она не сходит с этой позиции даже тогда, когда работает над бюстами дважды Героев Советского Союза — полковника З. К. Слюсаренко и майора С. И. Кретова (оба 1945 г.), предназначенными для установки в качестве памятников.

Изображая героев, Лебедева ни в малейшей степени не стремилась к внешним эффектам. Сама композиция ее портретов, простая и естественная, продиктована непосредственным восприятием натуры. Но по той же причине работы Лебедевой оказываются иногда в зависимости от случайных впечатлений. Порой она не идет дальше того, что дает ей модель, обходит задачу типизации. При этом даже в лучших своих произведениях, изображая героев, она не ставит проблему героического портрета как особого жанра.

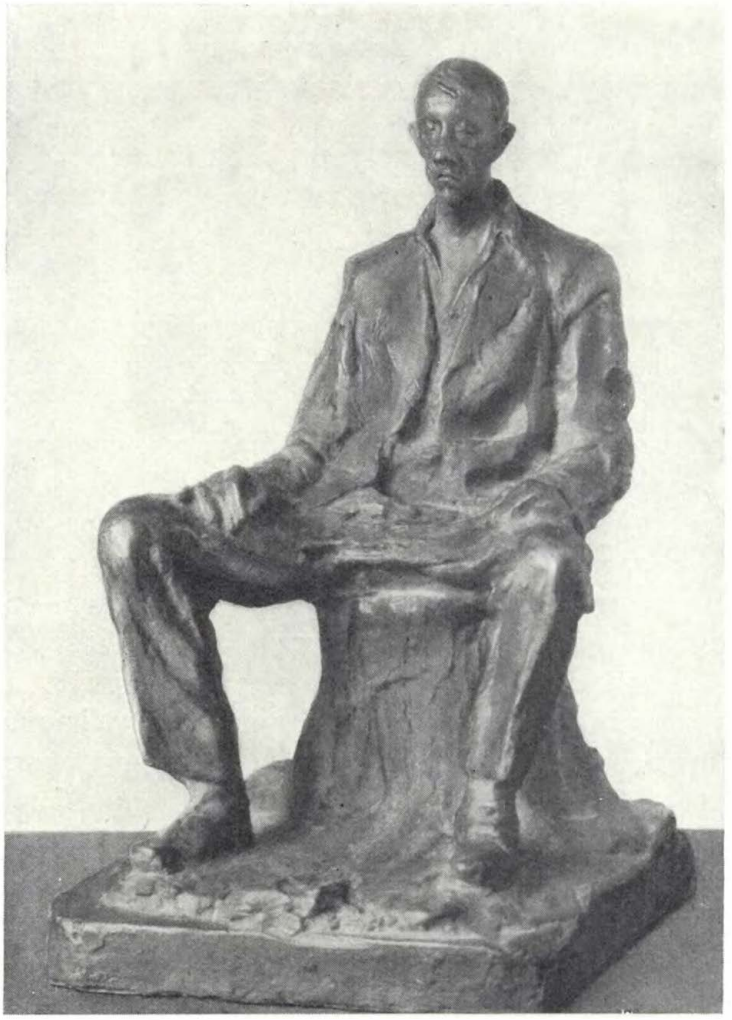
Эта сторона творчества С. Лебедевой заметна не только на фоне произведений монументально-героического плана, но и в сравнении с работами Мухиной, также очень сдержанными по стилю, но несущими в себе большую степень обобщения. В статье, предпосланной скульптурному разделу выставки «Великая Отечественная война», портретные работы С. Лебедевой для контраста сопоставляются с работами В. Мухиной. Первая, по выражению критика, «воссоздает облик человека во всей его сложности», вторая «рисует в живом облике героев свое высокое понятие о человеке, свою философию жизни» [1].

Именно это «высокое понятие» о советском человеке, определяющее собой содержание и характер монументальных работ Мухиной, лежит и в основе ее пор-

[1] А. Зотов. Скульптура на выставке «Великая Отечественная война».— «Великая Отечественная война». Каталог выставки. [М.], 1943, стр. 54.

третов, присутствует в самом их замысле и с поразительной отчетливостью раскрывается в завершенных произведениях.

В этом отношении особенно интересна «Партизанка» (*вклейка*), выполненная в лучших традициях мухинской пластики. Скупая, лаконичная по форме, она полна напряженной экспрессии. С помощью точных, уверенных приемов Мухина добивается того выражения гневного порыва, которое становится в этом портрете доминирующим: крепко сомкнуты губы партизанки, резкие складки легли между бровями, движение головы подчеркнуто откинутой со лба прядью волос. Сдержанная, но действенная, рвущаяся наружу энергия, настороженность и непреклонность — вот определяющие черты этого образа. «Партизанка» Мухиной — первая и очевидная попытка раскрыть в жанре портрета героическую тему. Идея, лежащая в его основе, передана с почти плакатной отчетливостью. Она выражена и в подчеркнутом динамизме композиции, и в решительности линий, строящих портрет, и в смелых приемах обобщения.



С. Лебедева. Портрет В. Е. Татлина. Гипс. 1944 год.
Собственность скульптора.

Резкое разделение скульптуры на работы станкового характера и монументы часто не оставляет места для произведений, которые по своим особенностям не принадлежат прямо ни к тому, ни к другому виду. Именно такой работой, занимающей промежуточное положение, и является «Партизанка». Сравнивая ее с монументальными работами Мухиной, мы убеждаемся в том, что по стилю своему она близка хорошо известной нам группе «Рабочий и колхозница». При всем различии задач образ партизанки трактован с такой же широтой, и мы находим в нем те же черты декоративной выразительности, которые всегда сопутствуют монументальным произведениям Мухиной. «Партизанка» — образ типический для первого периода войны, он проникнут ее драматизмом и героическим пафосом.

Другие портреты Мухиной не заключают в себе такого широкого обобщения. Было бы, однако, неправильно проводить резкую грань между образом партизанки и почти одновременно созданными портретами полковников И. Л. Хижняка и Б. А. Юсупова (*стр. 263, 264*). С этими офицерами Советской Армии Мухина встретилась в Москве, когда они только что оправились от ранений. Обе работы решены в традициях станковой скульптуры, в обеих больше, чем в портрете партизанки, личных, биографических моментов. Но на первый план и в них выступает героическая тема, тема бесстрашия людей долга. Портреты очень близки друг другу, что сказывается и в единообразном композиционном решении, и в строгой определенности их форм, и в продуманном отборе деталей.

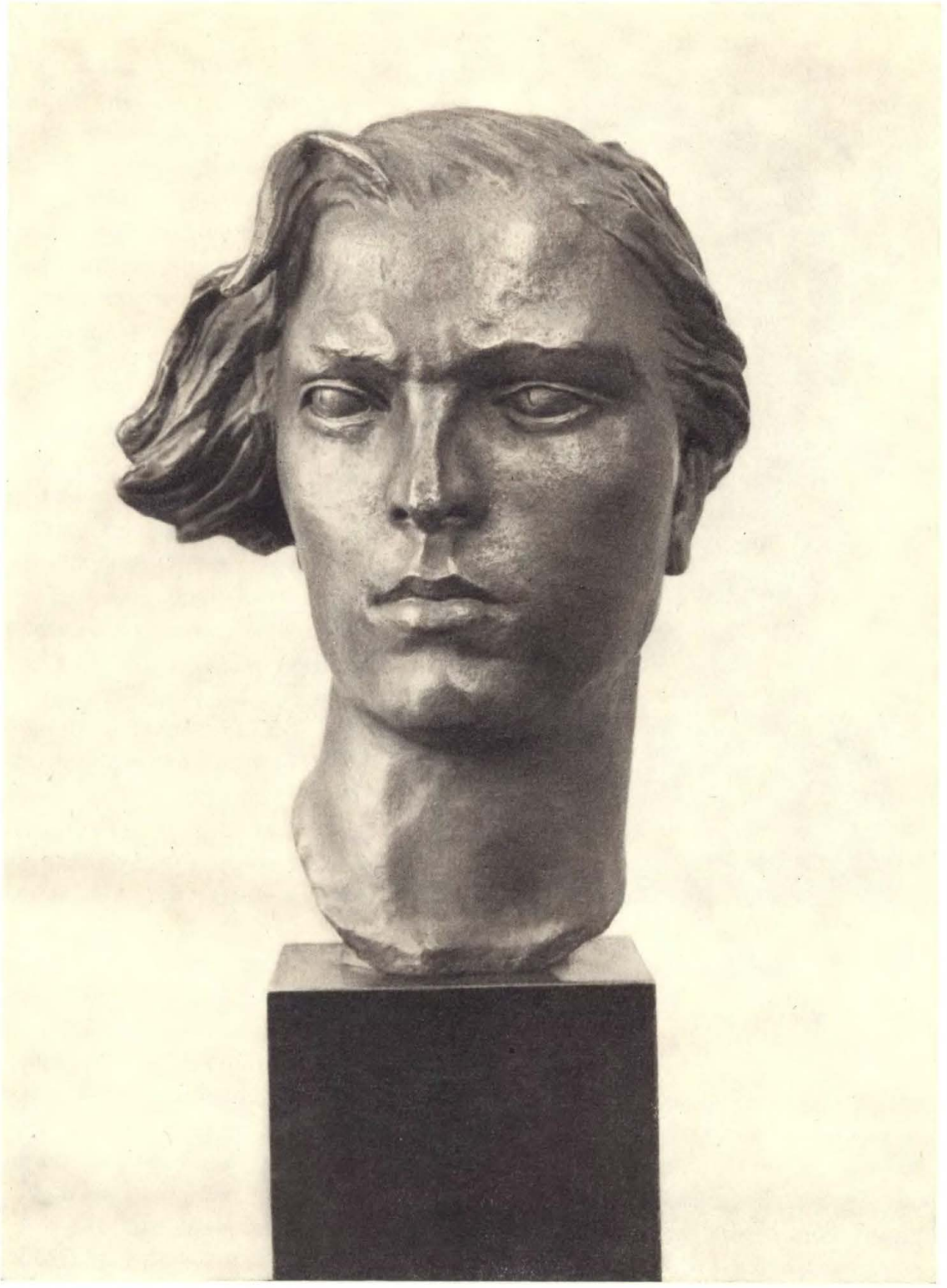
Единство внутреннего содержания в этих портретах приобретает тем больший смысл, чем больше мы находим в них индивидуальных различий. И Мухина не стирает здесь ни одной характерной черты. У Хижняка лицо нервное, острое; в гневном разлете бровей, в резко прочерченной линии рта, в крутых складках, собравшихся на лбу, виден солдат, закаленный в горниле войны, человек с целеустремленной и упорной волей. Юсупов — внешнее более спокойный, сдержанный — являет собой образец солдатской суровой закалки, неукротимой мужественной силы. Глядя на его лицо, изборожденное многочисленными шрамами, вмятинами от пуль, с повязкой, закрывающей глаз, невольно думаешь, что сама война проставила на нем эти геройские знаки отличия.

За этими первыми военными портретами Мухиной следуют портреты генералов Н. Б. Корнеева (1942 г.; Гос. музей Революции Молдавской ССР, Кишинев) и В. Э. Тарановича (1942 г.; Саратовский Гос. художественный музей им. А. Н. Радищева), майора береговой артиллерии Н. А. Цыганова (1942—1943 гг.; Гос. Русский музей), летчицы Е. В. Будановой (1943 г.; Гос. Третьяковская галлерея) и ряд других произведений. Среди них выделяется портрет хирурга Н. Н. Бурденко — в психологическом отношении один из наиболее интересных образов в творчестве Мухиной военных лет (*стр. 265*).

По манере исполнения портрет Бурденко несколько отличается от других военных портретов Мухиной. В нем больше деталей, больше заметны лежащие в его основе моменты этюдного изображения, приемы лепки, напоминающие манеру С. Лебедевой.

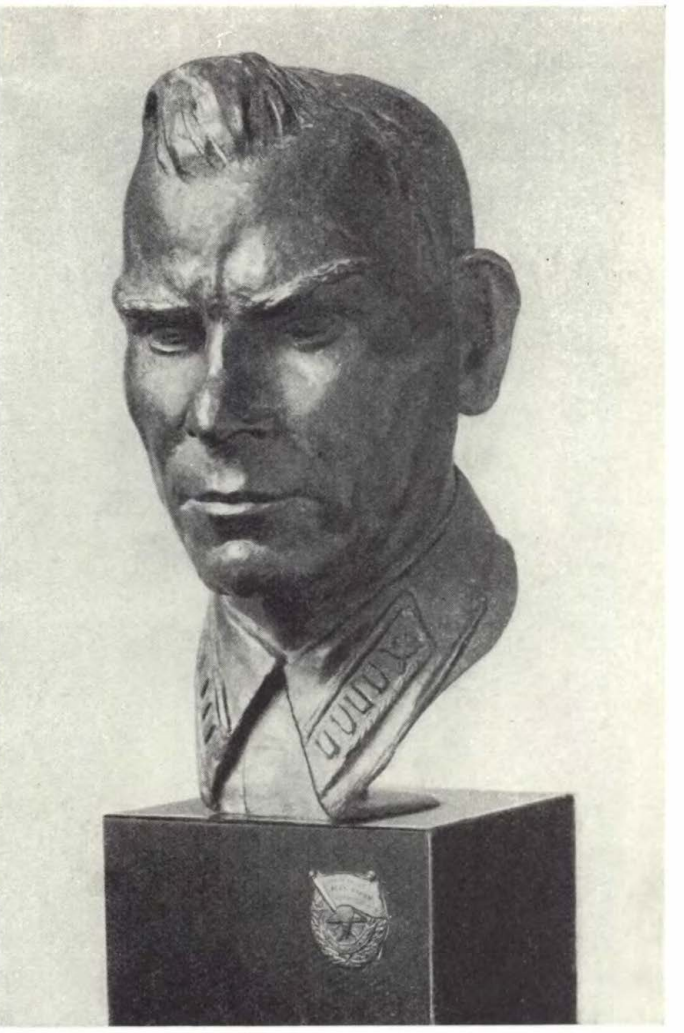
В чертах Бурденко при первом взгляде поражает неприветливость выражения. Опущенные углы рта и глубокие морщины, идущие от крыльев носа, жесткая складка на переносице придают ему оттенок горестной замкнутости, неприступности. И все же господствующим в этом лице оказывается то выражение внутренней твердости, суровой человеческой воли, которое так прямо связано с личностью Бурденко и с темой портрета.

Как видно, произведения Мухиной военного времени дают достаточно оснований, чтобы говорить о проблеме героического портрета. Проблему эту Мухина выдвигает отнюдь не отвлеченно: биографию героя, судьбу отдельного человека она ставит в связь с судьбой народа, заставляя ощутить пафос великой битвы за



В. Мухина. Партизанка. Бронза. 1942 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

свободу и независимость. В понимании Мухиной героический портрет не несет с собой никакой внешней патетики. Ни в его содержании, ни в его форме нет никакой искусственной приподнятости. Мухина отвергала всякую внешнюю импозантность в портретах военного времени, даже в той степени, в какой она допускала ее в некоторых портретах 30-х годов, как, например, в портрете доктора А. А. Замкова.



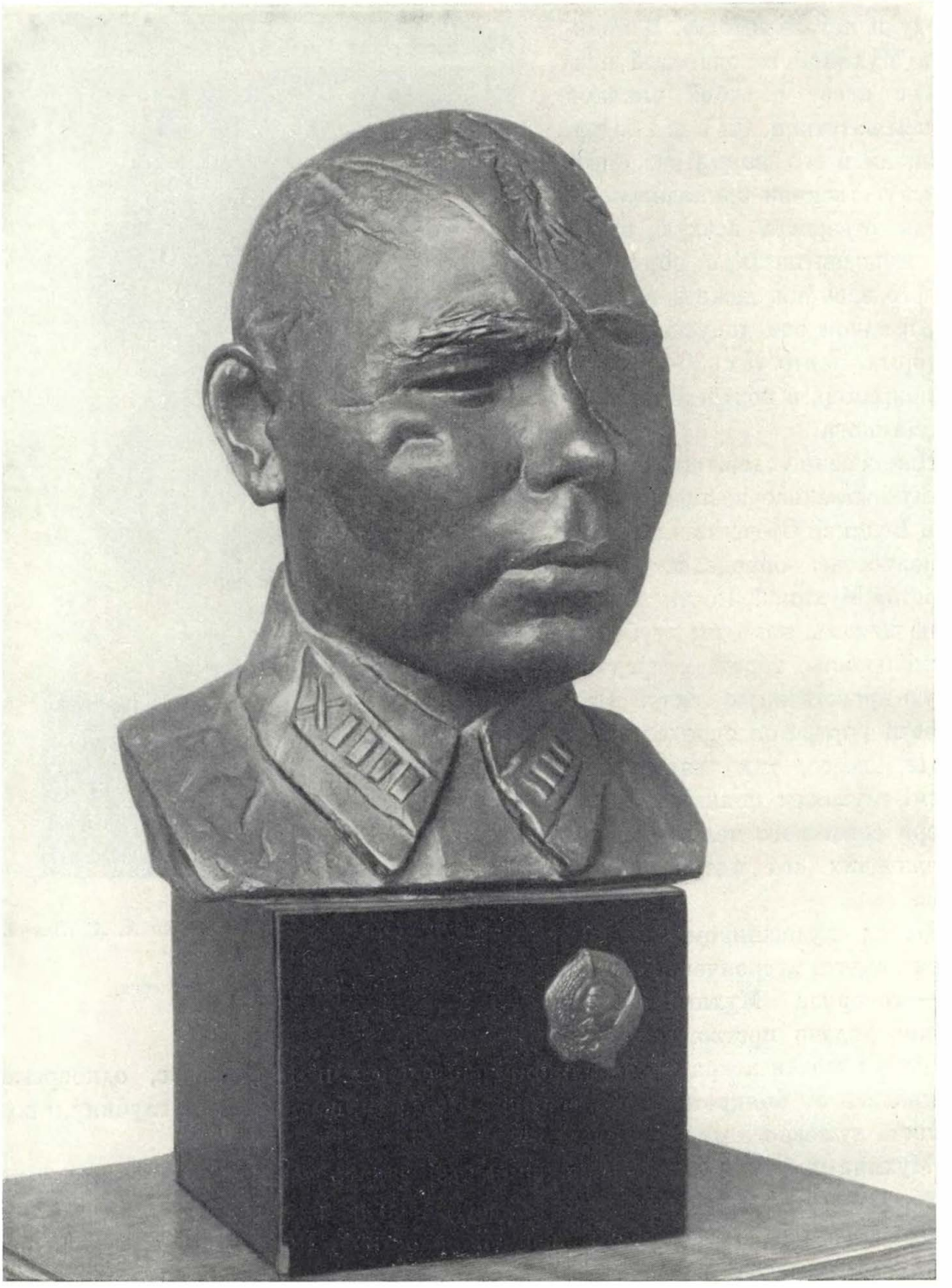
В. Мухина. Портрет полковника И. Л. Хижняка. Бронза. 1942 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Напряженно-сдержанное, сурово-мужественное восприятие событий Великой Отечественной войны полностью определяет стиль портретов Мухиной. Почти в каждом из них мы находим глубокую значительность образа, сосредоточенную нравственную силу. Особенности портретов определяются, прежде всего, их внутренним строем, глубоким пониманием характера советского человека, одухотворяющих его идей и принципов.

«Перед художником, пытающимся создать „героический портрет“,— говорила Мухина,— стоит сложная задача претворить лицо, нередко житейски некрасивое, в лицо значительное и прекрасное, одновременно не удаляясь от конкретного портретного сходства, выразить всю глубину и возвышенность душевного мира человека» [1].

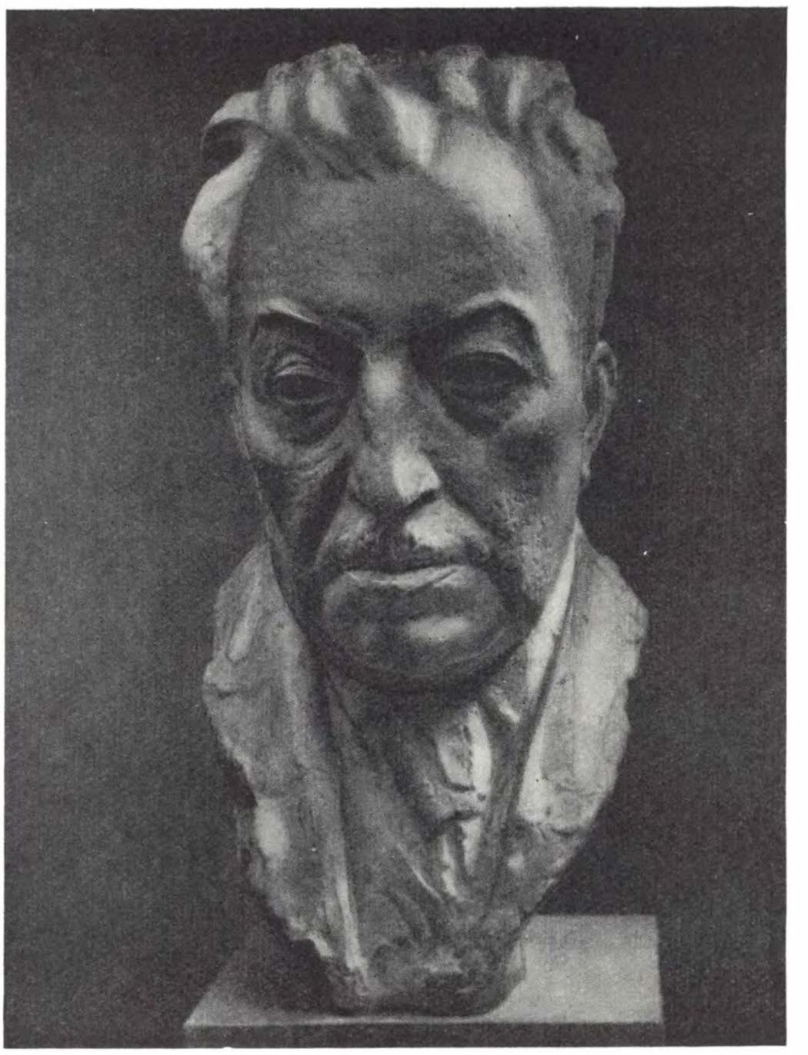
Мухина полагала, что для решения этой задачи можно идти разными путями, что героическое содержание можно выявить «в передаче внутренней динамики данного характера», или «в его внешней яркости» [2]. По этому второму пути, как мы увидим дальше, шли в своей работе над портретом Е. Вучетич, отчасти Н. Томский и некоторые другие скульпторы. Для себя Мухина выбрала первый

[1] Цит. по кн.: Р. Аболина. В. И. Мухина. М., 1954, стр. 62.
[2] Там же.



В. Мухина. Портрет полковника Б. А. Юсупова. Бронза. 1942 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

В. Мухина. Портрет хирурга Н. Н. Бурденко. Бронза. 1942—1943 годы.
Гос. Третьяковская галлерея.



Г. Кепинов. Портрет А. С. Исаакяна. Гипс. 1942 год.
Собственность скульптора.

путь, пусть менее эффектный, но, как показала проверка временем, более плодотворный.

Образная концепция портретов Мухиной не нашла прямого продолжения в других произведениях военного времени. Но рядом с ее работами можно поставить те скульптурные портреты, которые более или менее приближаются к мухинским по своим задачам и характеру: портрет Героя Советского Союза В. В. Талалихина (1942 г.; собственность скульптора), созданный Г. Кепиновым, Героя Советского Союза И. К. Боева (1943 г.; собственность семьи скульптора), исполненный Д. Шварцем, Героя Советского Союза, полковника Маковского (1943 г.) работы И. Чайкова, Маршала Советского Союза Л. А. Говорова (1945 г.; Гос. Русский музей) — В. Боголюбова.

Г. Кепинов. Портрет Героя Советского Союза летчика В. В. Талалихина. Гипс. 1942 год.
Собственность скульптора.

Д. Шварц. Портрет Героя Советского Союза летчика И. К. Боева. Гипс. 1943 год.

Собственность семьи скульптора.

Все эти произведения, очень разные по манере, по художественным качествам, при отсутствии внешней броскости объединяет одно общее стремление — раскрыть героическое в самих характерах, в типическом облике людей, самоотверженно сражавшихся с врагом.

В этом отношении портрет Талалихина (*вклейка*), созданный Кепиновым,— один из самых убедительных, хотя он и остался незаконченным. Работа над портретом велась на протяжении 3—4 сеансов и оборвалась, когда погиб герой-летчик. Кепинов успел, однако, верно наметить в лице Талалихина главное — выражение душевного благородства и юношеской отваги. Некоторая незавершенность моделировки искупается строгой ясностью построения. Художественные качества

этого прекрасного портрета прямо связаны с выразительностью основного скульптурного объема, пространственных планов, которыми так решительно оперирует скульптор.

Портрет Талалихина — одна из лучших работ Кепинова. В других военных портретах и, в частности, в портрете партизанского генерала М. Л. Дука (1942 г.) Кепинову не удалось обрисовать характер героя так тонко и так цельно. В них на первый план выступают иные стороны его мастерства. В портрете художника М. С. Сарьяна (1941 г.; Гос. Третьяковская галлерея) мы отдаем должное искусству обработки мрамора в портрете поэта А. С. Исаакяна (*стр. 266*) — бережности, с которой скульптор воссоздал свою сложную модель. По характеристике второй портрет много интереснее и глубже первого. Но все же и в нем нет той проникновенности и того внутреннего тепла, которые так чувствуются в портрете Талалихина.

Первые военные портреты Д. Шварца были созданы в 1942 году на одном из аэродромов. Летчики позировали в промежутках между боевыми вылетами, и скульптор вспоминал впоследствии, что, работая над портретом одного, он с тревогой ожидал возвращения других. Это придавало произведениям Шварца особую эмоциональную окраску. Вначале он не шел дальше беглых этюдов. Портрет Героя Советского Союза И. К. Боева (*стр. 267*), который мы называли, сделан с большей основательностью. Перед нами лицо юноши, ушастое, с крупным ртом, крутой линией лба и внимательными глазами. В его выражении есть нечто строгое, серьезное и в то же время не до конца оформленное, мальчишеское. Эти две грани хорошо дополняют друг друга, делают характеристику рельефной.

Из других произведений Шварца обращает на себя внимание кованная из меди «Голова воина» (*стр. 269*) — попытка создать монументальный героический образ.

Портрет Маршала Советского Союза Л. А. Говорова (*стр. 271*) работы Боголюбова принадлежит к лучшим образцам фигурного портрета. Подход скульптора к своей задаче отчасти напоминает подход к образу Орджоникидзе в статуе, над которой он работал до войны совместно с В. Ингалом. Характеристика героя здесь неотделима от характеристики человека. Однако на этот раз в портрете появляется некоторая парадность. Момент представительности подчеркнут самой позой, выбранной для статуи (движение выдвинутой вперед ноги, жест рук, заложенных за спину, манера держать голову),— всей академической постановкой фигуры, о которой нельзя сказать, что она идет от внутренней мотивировки.

В остальном трактовка отличается сдержанностью. Создавая портрет героя ленинградской обороны, Боголюбов избежал нарочитой эффектности. Он не видел необходимости ставить фигуру на котурны. Напротив, несмотря на оттенок парадности, портрет Говорова привлекает своей спокойной значительностью и строгостью выражения.

Проблему героического портретного образа пытались решать в своих произведениях многие скульпторы. Однако реализация часто оказывалась ниже замысла,

Д. Шварц. Голова воина. Кованная медь. 1942 год.
Собственность семьи скульптора.

иным работам не хватало глубины, иным — непосредственного чувства времени. Между тем именно чувство времени составляло драгоценную черту лучших произведений эпохи Великой Отечественной войны. Оно сообщало им особую притягательность и становилось подчас главной причиной успеха, как это можно видеть на примере скульптора И. Першудчева [1].

Портретные работы Першудчева были выполнены во фронтовой обстановке. Главная их особенность — в соединении почти документальной достоверности с острой и меткой характеристикой. Люди, которых показывает художник, как бы выхвачены из самой гущи сражений, их лица, напряженные и мужественные, кажутся опаленными дыханием боя.

Вглядываясь в портреты, исполненные Першудчевым, всякий раз как бы читаешь боевую биографию воина. Майор А. В. Соколовский (*стр. 272*) — немолодой уже фицер, участник штурма рейхстага. Скульптор изобразил его раненым, с забинтованной головой. Годы тяжелых походов наложили печать усталости на его лицо, но в его взгляде, в каждой черте видна властная порывистость. Это образ человека огромной и целенаправленной воли, кипучего темперамента.

Портрет Героя Советского Союза сержанта М. А. Егорова (1945 г.; Гос. Третьяковская галлерея) рисует иной характер. Перед нами типичное лицо простого русского парня, спокойное, чуть лукавое, с ясным и чистым выражением глаз. Скульптурный портрет во многом напоминает героя созданного А. Твардовским солдатского эпоса — Василия Теркина.

Каждый из портретов Першудчева обладает особой характерностью, живет своей внутренней жизнью. Задумался, сощурив глаза, устремив вперед свое скуластое лицо, С. А. Ковпак (1944 г.). Чуть усмехается живой, горячий М. В. Кантария (1945 г.; Центральный музей Советской Армии) — младший сержант, водрузивший знамя Победы над рейхстагом. Прекрасным и чистым порывом охвачена Люба Карцева (1943 г.), Герой Советского Союза, красивая девушка с одухотворенным лицом, обрамленным прядями выбивающихся из-под пилотки волос. Ее облик Першудчев запечатлел перед боем, во время которого Карцева героически погибла.

Вполне понятные обстоятельства заставляли скульптора работать над портретами быстро, иногда даже наспех. Многие из них конструктивно не слажены, сама манера лепки беглыми и часто неточными мазками продиктована нехваткой времени. Но в лучших портретах, созданных Першудчевым, есть выразительность пластической формы, основные объемы и линии верно намечены и передают главное.

Из числа молодых скульпторов, успешно работавших над портретом в обстановке фронта, следует отметить еще Л. Кербеля [2]. Лучшие из его произведений

[1] Першудчев Иван Гаврилович (род. в 1915 г.). Учился на скульптурном отделении Академии художеств в Ленинграде (не окончил).

[2] Кербель Лев Ефимович (род. в 1917 г.). Учился в Московском художественном институте им. В. И. Сурикова (1937—1942 гг.).

В. Боголюбов. Маршал Советского Союза Л. А. Говоров.
Гипс. 1945 год.
Гос. Русский музей.

И. Першудчев. Портрет майора А. В. Соколовского. Бронза. 1945 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

тех лет — портрет Героя Советского Союза И. И. Фисановича (1943 г.) и портрет Героя Советского Союза Н. А. Бокия (*стр. 275*). Эти работы еще нельзя связать с какой-либо сложившейся творческой манерой, но они уже позволяют говорить об уверенных приемах исполнения. В лице Бокия, летчика-истребителя, скульптор подчеркнул упрямый склад губ, твердый взгляд, выражение привычной подтянутости. В портрете Фисановича характеристика может показаться не столь определенной, но она богаче по внутреннему содержанию. Для скульптора, который только после войны получил возможность завершить свое художественное образование, оба портрета были заметным достижением.

На последнем этапе войны в своей работе над портретом многие скульпторы все чаще обращаются к монументальным формам. Жанр героического портрета,

зародившийся в рамках станковой скульптуры военного времени, начинает перерастать эти рамки. Фигура участника Великой Отечественной войны как бы вырисовывается на фоне грандиозных событий, воспринимается в их историческом аспекте. В ней отражается не столько индивидуальное, особенное, сколько типическое, общее — образ советского человека-героя, одержавшего победу над фашизмом. Портреты этого рода в известной мере опираются на традиции русской скульптуры XVIII века. Особо торжественный характер портретов подчеркнут прежде всего их масштабом. Он проявляется также в композиционном строе, в выборе материала и в том значении, которое придается военной форме, военным атрибутам и регалиям. Развитие портрета такого типа с особенной наглядностью прослеживается на примере творчества Е. Вучетича и, позднее, Н. Томского.

Из их произведений складывались целые портретные циклы. В ряде случаев портреты, сделанные первоначально в гипсе, отливались вновь из бронзы или вырубались из камня. Трудно поэтому резко разграничить те из портретов, которые относятся к годам войны, от тех, которые были выполнены после ее окончания, но связаны с ней своим идейно-художественным строем. Однако, поскольку мы остаемся в хронологических границах военного времени, мы останавливаемся лишь на произведениях Вучетича. Цикл портретов Томского относится к послевоенному периоду.

Как портретист Вучетич заявляет о себе не сразу [1]. Он выполняет сначала небольшие композиции жанрового характера — «К. Е. Ворошилов на коне» (1936 г.; не сохранилась), «Партизанка» (1936 г.; собственность скульптора) — и лишь позднее, перед войной, ряд портретов: Героя Советского Союза В. С. Гризодубовой (1938 г.; собственность скульптора), архитектора В. А. Щуко (1940 г.), искусствоведа М. В. Бабенчикова (1940 г.; собственность скульптора) и др. Последняя работа позволяет уже говорить об известном мастерстве портретного изображения. Однако в полном объеме и особенно стремительно творчество Вучетича развернулось в годы Великой Отечественной войны.

В первых по времени военных портретах Вучетича — бюстах Героев Советского Союза гвардии майора А. Рафтопулло и гвардии лейтенанта И. Середы (оба 1943 г.) — триумфальная тема его произведений лишь намечается. Скульптор добивается точного сходства и вместе с тем наделяет своих героев несколько внешней порывистостью.

Стиль парадных портретов Вучетича окончательно оформляется в работах 1944 года. В этом году он выполнил портреты генерал-полковника Ф. И. Голикова (Курская областная картинная галлерея), маршала бронетанковых войск Я. Н. Федоренко, маршала войск связи И. Т. Пересыпкина, генерала армии Н. Ф. Ватутина, Героя Советского Союза генерал-полковника авиации С. И. Руденко и некоторых других военачальников. Бросаются в глаза общие черты этих

[1] Вучетич Евгений Викторович (род. в 1908 г.). Учился в Художественной школе в Ростове-на-Дону (1926—1930 гг.) и в течение двух лет в Академии художеств в Ленинграде (1931—1933 гг.).

портретов: все они отличаются своими большими размерами, их герои даны, как правило, в решительном движении, в эффектных поворотах. Вучетич всячески подчеркивает парадное назначение бюстов, полководцы представлены в полной форме, со всеми орденами и знаками отличия. В тех случаях, когда военачальники изображаются в шинелях или плащпалатках, последние приобретают характер бурно развевающихся драпировок. Стремясь к впечатлению триумфальной торжественности, скульптор ставит бюсты на фигурные постаменты. В эти годы излюбленной Вучетичем формой постамента является усеченная каннелированная колонна, обычно употребляемым материалом — полированный мрамор.

Решая задачу парадного портрета, Вучетич не всегда умел соединить приподнятый строй образа с обрисовкой характера героя, яркость изображения с психологической содержательностью. Бравурная патетика формы, перегруженной декоративными деталями, нарочитая помпезность подчас затмевает главное. В эти годы на развитии парадного портрета сказалось отрицательное влияние культа личности Сталина. Для примера назовем портрет С. И. Руденко и бюст дважды Героя Советского Союза, генерал-полковника бронетанковых войск М. Е. Катукова (1945—1946 гг.).

Значительно более скромный и спокойный портрет Ф. И. Голикова в то же время и более глубок. В нем полней раскрыт внутренний мир героя, отчетливее выявлены индивидуальные особенности. В этом портрете тоже есть праздничная приподнятость, но здесь это не мешает, а сопутствует характеристике героя.

Из произведений Вучетича, представлявших новый в советской скульптуре тип героического монументального портрета, самое значительное — портрет генерала армии И. Д. Черняховского (*вклейка*). Здесь явственно ощущается стремление показать героя в действии, в состоянии высокого душевного подъема. Голова полководца дана в резком повороте, брови сдвинуты, чуть прищуренные глаза привлекают остротой и живостью взгляда. Весь облик Черняховского, его широкие плечи, могучая грудь, смелые черты лица свидетельствуют о мужестве и физической силе. И все это, вплоть до бурных складок плащпалатки за плечами, проникнуто чувством вдохновенного боевого порыва, отвагой, пафосом борьбы, романтикой подвига.

Портрет Черняховского в трактовке Вучетича нельзя назвать многогранным, но в нем проявилась способность скульптора быстро схватывать, усиливать и с чрезвычайной энергией передавать какую-то главную черту в облике героя. Стремление к экспрессивным решениям, темпераментное исполнение — вот самые сильные стороны военных портретов Вучетича.

Портреты Вучетича, так же как многих других скульпторов в это время, часто связаны с созданием памятников дважды и трижды Героев Советского Союза. Известный портрет Н. Ф. Ватутина (1944 г.) впоследствии переработан в статую для памятника, установленного в Киеве (1947 г.); портрет генерал-лейтенанта М. Г. Ефремова (1944 г.) предшествовал многофигурному монументу, сооруженному вскоре после окончания войны в Вязьме.

Л. Кербель. Портрет Героя Советского Союза Н. А. Бокия. Гипс. 1943 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Монумент в Вязьме, проект которого относится к 1943 году, включает пять фигур (*стр. 277*). Изображенная во весь рост фигура генерала Ефремова, с простертой рукой, занимает в памятнике доминирующее положение. Остальные — солдат, поддерживающий генерала, раненый офицер у его ног, боец с гранатой, автоматчик, замыкающий группу,— расположены ниже и на разных уровнях.

В решении памятника заметную роль играет повествовательное начало. Значение каждой фигуры, ее место в композиции предопределено и подчеркнуто сюжетным построением. В центре — тяжелораненый генерал. С ним горстка солдат. Уже много дней находятся они в окружении. Силы их на исходе, но они непреклонны в своей верности Родине. Однако произведение Вучетича отражает не только обстоятельства подвига генерала Ефремова и его солдат. Рассказывая об одном из эпизодов Великой Отечественной войны — трехмесячной героической обороне частей 33-й армии, отрезанных в Вязьме, Вучетич в своем памятнике воплощает идею более общую. Идея эта выражена в словах на его пьедестале: «Вечная слава героям, павшим в боях за свободу и независимость нашей Родины». И монумент в Вязьме действительно раскрывает эту тему. В нем есть не только правда факта, но и патриотический пафос.

Та же высокая патриотическая идея лежит в основе многих произведений монументальной скульптуры военного времени. Мы имеем в виду модель монумента героям обороны Севастополя (1943—1944 гг.), созданную В. Мухиной, проект памятника волоколамским комсомольцам (1942 г.) Н. Томского, названные выше проекты В. Лишева и т. д. С этой же идеей связан замысел воздвигнутого в городе Фрунзе памятника генералу Панфилову, гвардейцы которого ценою своей жизни преградили вражеским танкам путь к Москве.

Сооруженный в 1942 году по проекту А. Мануйлова [1], памятник Панфилову был первым из числа монументов военного времени. В дальнейшем события войны затруднили строительство памятников. Но работа над проектами продолжалась, охватывая, наряду с военными темами, множество других. В 1944 году, одновременно с проведением третьего тура конкурса на памятник М. Ю. Лермонтову, был объявлен конкурс на памятники И. Е. Репину и И. А. Крылову. В том же году В. Боголюбов и В. Ингал вместе с проектом памятника-маяка «Слава» разработали проект памятника Н. А. Римскому-Корсакову, С. Меркуров закончил в это время проект памятника М. В. Ломоносову, И. Чайков продолжал начатую еще до войны работу над проектом памятника В. В. Маяковскому. Патриотический подъем, выражением которого были произведения, посвященные событиям войны и ее героям, сказывался с неменьшей силой и в работах, увековечивавших великие завоевания русской и советской культуры.

Показательно, что задачу создания памятников ставили перед собой не только скульпторы, но и архитекторы. Об этом свидетельствуют и материалы конкурсов,

[1] Вместе с А. Мануйловым в создании памятника участвовали О. Мануйлова, М. Эпштейн и И. Фрих-Хар. Двое последних выполнили барельефы, оформляющие постамент.

Е. Вучетич. Портрет дважды Героя Советского Союза генерала армии И. Д. Черняховского. Бронза. 1945 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

Е. Вучетич. Модель памятника генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову в Вязьме. Бронза. 1944—1946 годы.

Гос. Третьяковская галлерея

проведенных Союзом архитекторов в 1942 и 1944 годах, и архитектурные проекты монументов, представленные на выставке «Героический фронт и тыл».

Архитекторы разрабатывали три основных типа памятников: памятники героям, памятники в честь героических событий и проекты сооружений мемориального и триумфального характера. «К решению этих тем,— как отмечал журнал „Архитектура СССР",— привлекаются разные художественные средства. В одном случае доминируют средства чисто архитектурные, в другом должна преобладать работа скульптора. Но во всех этих трех заданиях основной темой является прославление народа-героя и, следовательно, ведущим началом должна быть народность монумента, народность, которая присуща самому характеру великой освободительной войны» [1].

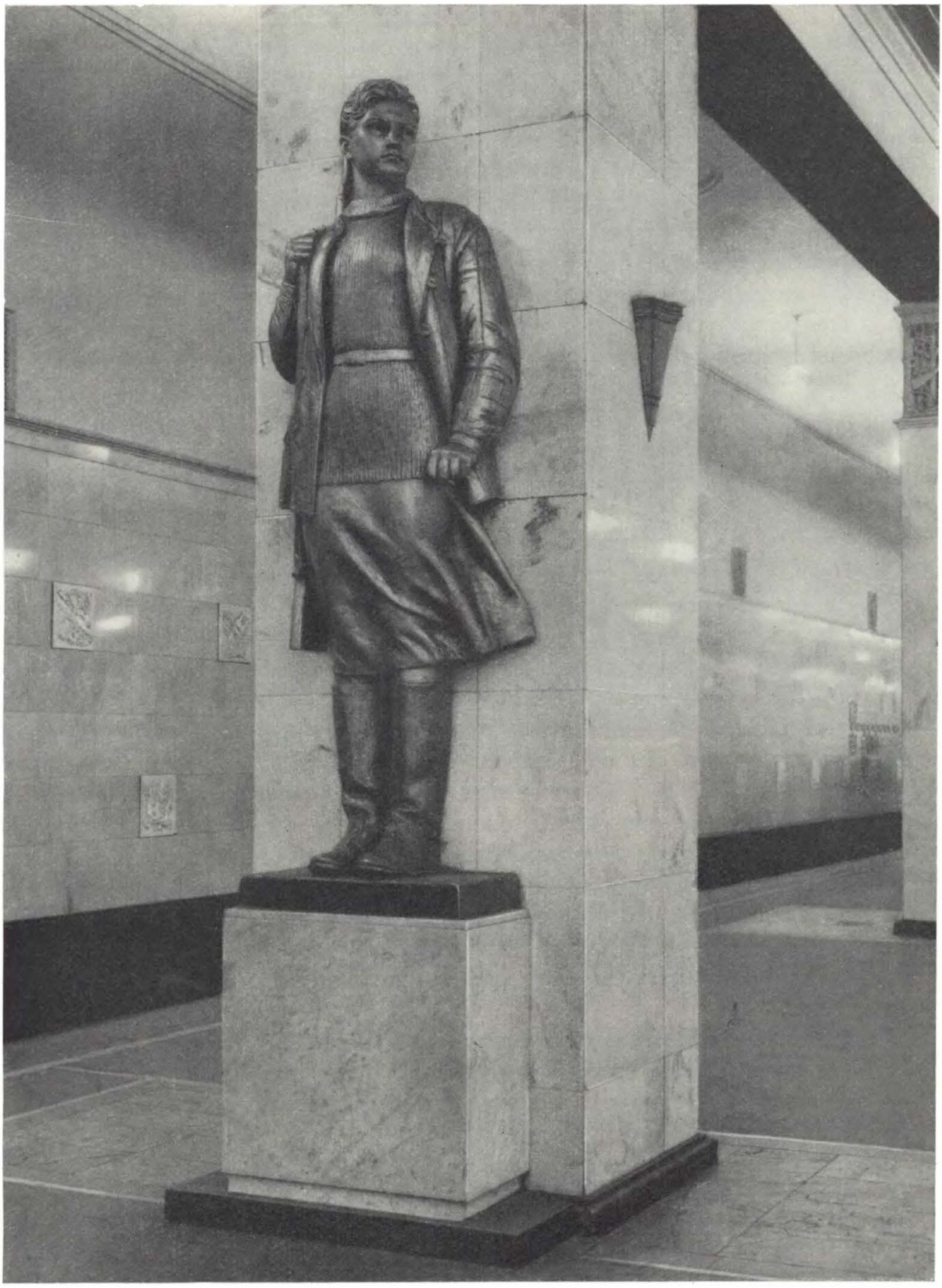
Участием архитекторов, решавших сложные ансамблевые задачи, во многом определяется тип монументов, воздвигнутых вскоре после войны в Чехословакии, Болгарии, Германии, Польше, Румынии, Венгрии в память о советских солдатах и офицерах, павших в боях за освобождение этих стран от фашистского господства.

Но архитекторов и скульпторов объединяла не только работа над памятниками Великой Отечественной войны. Почвой для их сотрудничества по-прежнему являлись большие общественные сооружения и, прежде всего, станции третьей очереди московского метро, строительство которых велось и было закончено в военные годы.

Сравнительно с прежними, в ансамблях новой трассы метро, завершенных в 1943 и 1944 годах, скульптура занимает много больше места, что, однако, не всегда оправдано. Обилие статуй, рельефов, лепного орнамента можно объяснить стремлением к декоративному обогащению архитектуры и к возможно более полному воплощению темы войны. Роль скульптуры в решении этой последней, а по существу, главной, задачи действительно очень заметна. Произведения М. Манизера на станции «Измайловская», рельефы Г. Мотовилова в ансамбле станции «Электрозаводская», работы В. Мухиной, Н. Томского, И. Ефимова оказали самое непосредственное влияние на идейно-художественный образ новых сооружений метро.

Ни одна из задач, к решению которых в годы войны обращались наши скульпторы, не осталась за пределами творчества Манизера. Его произведения военного периода столь же многочисленны, как в предвоенные годы. Интенсивность работы скульптора по-прежнему бросается в глаза. Во многих своих вещах он стремился раскрыть значение событий Великой Отечественной войны, передать их пафос. Из портретных произведений Манизера наиболее интересны портреты Героя Советского Союза И. И. Фисановича (1942 г.) и генерала-полковника (ныне Маршала Советского Союза) А. И. Еременко (1942 г.; Гос. Третьяковская

[1] Д. П. Монументы героям Великой Отечественной войны. Заметки о конкурсе.— «Архитектура СССР», сб. № 5. М., 1944, стр. 3.



М. Манизер. Зоя. (В интерьере станции метро «Измайловская»). Гипс. 1944 год.

галлерея). В других портретах он не шел дальше внешней характеристики, они лишены внутреннего напряжения.

Для станции «Измайловская» Манизер выполнил группу «Народные мстители», статую Зои Космодемьянской и статую Матвея Кузьмина, смоленского колхозника, повторившего в дни Отечественной войны подвиг Ивана Сусанина. Статуя Зои Космодемьянской (*стр. 279*) восходит к работе, которую скульптор впервые показал на выставке «Великая Отечественная война» и которая впоследствии послужила для создания памятника в Тамбове. Образ Матвея Кузьмина мы находим у Манизера в одной из композиций 1942 года. Наконец, в установленной на широкой лестничной площадке трехфигурной группе «Народных мстителей» Манизер делает попытку выразить более общую идею, раскрыть в образах скульптуры тему партизанского движения.

Фигуры партизан представляют советских людей трех поколений — старика-крестьянина, женщину средних лет и юношу. Скульптор уделяет большое внимание изображению деталей и их тщательной отделке. В пространстве станции лучшая точка зрения на группу открывается с перрона. Однако при существующих в настоящее время на станции источниках света некоторые части скульптуры оказываются затененными.

Статуи Зои Космодемьянской и Матвея Кузьмина освещены ровным искусственным светом и по своему местоположению находятся в условиях более благоприятных. Симметрично поставленные на небольших возвышениях в начале платформы, они примыкают к пилонам, ряды которых уходят далеко в глубь станции. Пространственное решение скульптуры ставится в связь с архитектурой.

В статуе Зои Космодемьянской Манизер варьирует ранее созданную скульптуру. В первом варианте подвиг девушки, гордо идущей навстречу опасности, ее героический облик — был обрисован несколько прямолинейно. Статуя Зои на станции «Измайловская» трактована иначе. Образ юной героини приобретает большую строгость и как бы подчиняется определенному архитектурному строю. Внешне эффектная композиция сменяется торжественным спокойствием. Вместе с этими изменениями в статуе появляется жизнь и характер. Все становится глубже, обретает монументальную значительность. Вместо фигуры, отвечавшей лишь поверхностно-иллюстративному представлению о героизме, возникает убедительный образ.

Станция метро «Измайловская» первоначально была задумана как подъезд к стадиону, и тема партизанского движения возникла уже в дни войны. Это сказалось, разумеется, не столько в изменениях архитектурной конструкции, сколько в оформлении станции. Но в большинстве своем элементы этого оформления — оружие, изображенное на капителях колонн, небольшие рельефы на стенах, отличающиеся чисто декоративным характером, растворяются в огромном пространстве станции. С точки зрения взаимосвязи архитектурных и скульптурных форм станцию метро «Измайловская» трудно рассматривать как пример удачного решения; слишком ощутимы их масштабные различия, несходство их стиля.

Г. Мотовилов. Рельефы на станции метро «Электрозаводская». Мрамор. 1944 год.

Скульпторы, сотрудничавшие с архитекторами на строительстве третьей очереди метро, уже обладали немалым творческим опытом. Но решая проблему синтеза в ансамблях новых станций, некоторые авторы все еще терпели неудачу. Мы имеем здесь в виду и станцию «Бауманская» с ее тесными нишами, из которых, как из сторожевых будок, выдвигаются беспокойные и натуралистически безликие фигуры, и станцию «Новокузнецкая» с ее поражающим излишеством различных декоративных элементов, и некоторые другие сооружения метро, создателям которых изменило чувство меры и стиля.

В вопросе о месте скульптуры и о возможностях применения различных ее видов в архитектуре метро есть свои трудности, свои специфические особенности. Они обусловлены тем, что тоннельная архитектура метро почти лишена вертикальных стен, а пространство ее жестко ограничено самой конструкцией. Определенную роль играет и характер освещения. Задача размещения статуй в подземных залах решается относительно просто, когда это касается одной-двух фигур или отдельной группы. Гораздо труднее расположить круглые статуи по всему

продольному пространству, как это пытались сделать Б. Иофан и В. Андреев в ансамбле станции «Бауманская». Сопоставление первых станций метро с ансамблями третьей очереди несомненно свидетельствует о преимуществах рельефа по сравнению с круглой скульптурой. В отличие от последней, скульптура на плоскости больше соответствует архитектуре метро, отвечает требованиям экономии пространства.

Этим объясняется широкое применение рельефа на станциях третьей очереди метро, в оформлении которых заметную роль играют работы Г. Мотовилова.

В годы, предшествовавшие войне, и частично в военное время Мотовилов выполнил медальоны с фигурами на сводах наземных павильонов станций «Электрозаводская» и «Новокузнецкая», скульптурную группу у входа в первую из них и большой цикл рельефов в ее подземном зале. Цикл этот, воплощающий тему героического труда советских людей в годы Отечественной войны, принадлежит к числу лучших произведений мастера (*стр. 281*).

Как всегда, имея в виду интересы синтеза, скульптор здесь с самого начала шел рука об руку с архитекторами В. Гельфрейхом и И. Рожиным. По своему характеру и месту, которое им отведено в архитектуре, рельефы Мотовилова приближаются к типу античных метоп. Они располагаются двумя параллельными рядами на всем протяжении центрального зала. Разделенные боковыми проходами, рельефы в то же время связаны между собой мраморным поясом карниза, соединяющего поверху монолитные объемы пилонов.

Композиция зала ведет нас от одного рельефа к другому. Каждый из них и сюжетно и пластически представляет законченное целое. Вместе с тем они как бы продолжают друг друга. Сборка автомашин и самолетов, укладка путей, текстильное производство, ремонт машин, труд нефтяников, самолетостроителей, трактористов, животноводов — из всего этого слагается широкая картина жизни советских людей, образ социалистической Родины.

Главным выразительным средством скульптора является ритм. Фигуры в его рельефах расположены или по сторонам от ясно обозначенного композиционного центра, или попарно, в плавном чередовании. Чувство ритма лежит и в основе построения рельефа, в его пространственных планах. Мотовилов и в других отношениях проявил понимание декоративной задачи. Естественные движения фигур, их простые очертания он дополняет и разнообразит то красиво положенными складками одежды, то жестом вскинутой руки, то какими-либо деталями, которым, при сохранении их природной формы, он умеет придать орнаментальную выразительность.

Несмотря на сравнительно небольшие размеры, рельефы Мотовилова обладают значительным полем действия. Вид на каждый из них открывается с нескольких точек зрения. Взятые вместе, рельефы легко просматриваются на всем протяжении зала как декоративные звенья одного художественного целого.

В рельефах есть недостатки в моделировке некоторых фигур, отдельные погрешности формы, и это снижает их пластическую выразительность. Но в том, что

относится к способам сочетания рельефов с архитектурой, найдено убедительное и целостное решение.

В годы Великой Отечественной войны участниками оформления новых станций метро становились иногда скульпторы, в творчестве которых преобладали прежде иные интересы и иные художественные задачи. Так, в качестве автора рельефов на станции «Автозаводская» выступил старейший скульптор-анималист И. Ефимов.

Цикл рельефов Ефимова в подземном зале станции состоит из четырех мраморных досок, посвященных темам труда и дружбы народов. Они исполнены в нарочито упрощенной, стилизаторской манере. Нельзя признать удачным и местоположение рельефов в интерьере станции. Их связь с архитектурой и с другими элементами оформления носит случайный характер. Высоко поднятые на стенах, помещенные среди темных мозаичных фризов, рельефы выпадают из общих масштабов станции и почти теряются в высоте.

Сооружение станций метро третьей очереди дает ряд примеров применения декоративно-орнаментальных форм скульптуры. Ордена, медали, военные эмблемы, картуши с изображениями городов-героев и великих русских полководцев — все эти элементы оформления занимают немалое место в интерьерах метро. На станции «Семеновская» с помощью таких декоративных средств создан ансамбль, воплощающий тему воинской славы, тему победы Советской Армии над фашистской Германией.

Своеобразные черты, присущие скульптуре военного периода, проявляются в разных ее видах и жанрах — начиная от этюдов с натуры, от портретных работ и кончая проектами памятников и произведениями монументально-декоративного характера. В создании произведений, посвященных темам Великой Отечественной войны, участвовали все советские скульпторы. И творчество мастеров, которые уже прежде пользовались известностью, и тех, которые начали свою творческую деятельность в годы войны, было проникнуто единым стремлением запечатлеть в своих произведениях образ советского человека, воина, труженика, героя, поставленного перед лицом великой битвы, великих испытаний. Это удалось не всем, но то многое, что было сделано, является неопровержимым свидетельством успехов нашей скульптуры. Не закрывая глаза на большие и малые недочеты работ военных лет, мы по достоинству оцениваем их историческое и художественное значение.

АРХИТЕКТУРА

О. А. Швидковский

История показывает, что в период войн, требующих напряжения всех сил государства, развитие архитектуры обычно вовсе приостанавливается. Однако в годы Великой Отечественной войны советские архитекторы жили напряженной творческой жизнью, они не только проделали большую работу на оборонных стройках, но и внесли очень много нового в разработку архитектурной проблематики самого широкого диапазона, от смелых конструктивных предложений до сложных градостроительных идей и поисков новых путей и средств художественной выразительности монументальных архитектурных ансамблей.

Здесь, как и во всех других областях творческой деятельности советских людей, всецело подчиненной интересам борьбы и победы, сказалась вера народа в несокрушимость социалистического строя, проявила себя его жизненность, монолитная сплоченность Коммунистической партии, ее способность организовать отпор агрессорам. Работа архитекторов в годы войны стала возможной также благодаря тому мощному экономическому потенциалу, который был создан усилиями партии и народа в период индустриализации страны. Суровая проверка военных лет показала, что Советский Союз не был «колоссом на глиняных ногах», как это утверждала гитлеровская пропаганда. Война не только не парализовала, но во многом и активизировала архитектурно-строительную деятельность, необходимую для обеспечения победы.

Специфика архитектуры как области творчества, в которой органически сливаются материальная деятельность с искусством и духовной культурой, проявилась в период войны с особой силой. Перед архитектурой война поставила принципиально новые, не менее сложные, по сравнению с мирным временем, задачи, которые приходилось, однако, решать в неизмеримо более трудных условиях. Так, например, с первых же дней войны возникла острейшая потребность в маскировке городов и населенных пунктов, в укрытии от воздушного врага жизненно важных

центров и объектов. Вместо того чтобы выявлять в архитектурной композиции ведущие здания, как это делалось в мирное время, нужно было скрыть их, применив все возможные средства от камуфлирующей раскраски до изменения силуэта и плана сооружения и ориентиров вокруг него. Эта работа требовала качеств, органически присущих профессии архитектора. Нужны были и определенные военные знания и навыки, которые приобретались в процессе работы.

Уже в этот первый период войны маскировались и укрывались не только оборонные объекты, но и ценные памятники архитектуры и скульптуры. Особенно большая работа в этом направлении была проделана коллективом ленинградских архитекторов. В Ленинграде был создан центр для руководства маскировкой, которая велась по единому плану, охватывая большие участки города, целые комплексы промышленности, общественного центра, жилых районов. Были укрыты почти все скульптурные монументы, причем многие из них для большей сохранности зарывались в землю. Так, например, с Аничкова моста были сняты и закопаны знаменитые группы П. Клодта «Укрощение коня».

Не имея возможности надежно укрыть от варварских бомбардировок, а впоследствии и от артиллерийского обстрела, бесчисленные ценности северной столицы, около 200 ленинградских архитекторов-патриотов в неимоверно тяжелых условиях блокады и голода вели фиксацию и обмеры памятников архитектуры для того, чтобы после победы было возможно восстановить разрушенное, сохранить для нашего народа его величайшие культурные ценности. Аналогичная работа велась и во многих других городах страны [1].

Другая ответственнейшая и важнейшая задача, вставшая перед советскими архитекторами с первых же дней войны,— это непосредственная помощь фронту, строительство оборонительных сооружений в прифронтовой полосе, создание системы укреплений вокруг каждого города, которому угрожал враг. Архитекторы не только вместе с военными инженерами проектировали оборонительные пояса, но и участвовали в их строительстве, работая бригадирами, начальниками участков, помощниками военных руководителей. «Архитектура войны — это прежде всего фортификации» [2]. Этот лозунг был характерен для первых, самых тяжелых месяцев освободительной борьбы против фашистских захватчиков.

Создание многих тысяч убежищ, разработка новых типов облегченных построек для полевых госпиталей, перевязочных пунктов, столовых, хлебопекарен, совершенствование методов разборки и укрепления поврежденных зданий — вот лишь несколько примеров тех задач, которые решались архитекторами, работавшими в прифронтовой и угрожаемой полосе.

В это же время в далеком тылу, на Урале, в Сибири, в Закавказье, в городах Поволжья и в Средней Азии, началось огромное строительство, вызванное перебази-

[1] Задачи архитекторов в дни Великой Отечественной войны. Материалы X пленума Союза советских архитекторов СССР, 22—25 апреля 1942 г. М., 1942.

[2] Передовая статья в сборнике «Архитектура СССР», 1942, № 1.

рованием промышленности и эвакуацией населения из временно оккупированных западных районов страны. Эта величественная эпопея перебазирования на Восток промышленных предприятий и, прежде всего, предприятий тяжелой индустрии, не имеет прецедентов в мировой истории ни по своему размаху, ни по срокам осуществления. В истории Великой Отечественной войны значение этого мероприятия равноценно важнейшим битвам на фронте, где решались судьбы нашей страны и народа [1].

В труднейших условиях на Восток из южных и западных индустриальных районов было перебазировано огромное число крупных предприятий — около 1360 заводов, преимущественно тяжелой промышленности.

Такое массовое и единовременное перемещение производственных сил страны, оказавшихся в прифронтовой полосе под угрозой неприятеля, было возможно лишь в социалистических условиях, при всеобъемлющей организационной и направляющей работе партии. Государственный Комитет Обороны, специально созданный Совет по эвакуации, партийные организации на местах сумели в кратчайший срок овладеть сложным положением, преодолеть стихийность и подчинить плановому началу ход эвакуации людей и техники из угрожаемых районов.

Нередко демонтаж и эвакуация заводского оборудования проводились под обстрелом и бомбежкой противника, что само по себе превращало работу по эвакуации в героическое дело. Однако не меньшие трудности ждали на Востоке, где с сотен и тысяч железнодорожных эшелонов прямо вдоль путей под открытым небом сгружались станки, оборудование, запасы сырья для эвакуированных заводов, которые нужно было возможно быстрее пустить в ход.

В предельно короткие сроки требовалось спроектировать и построить многие сотни и тысячи цехов для эвакуированных заводов, создать необходимые условия для возобновления и наращивания производства. Одновременно с производственными помещениями новые промышленные центры остро нуждались в жилье и в различных зданиях обслуживающего назначения — банях, больницах, магазинах, школах.

Успех строительства на Востоке был в значительной степени подготовлен той огромной работой, которая осуществлялась в этих прежде малоразвитых районах страны в период предвоенных пятилеток. Хотя в ряде случаев строительство перебазированных промышленных предприятий и велось на совершенно новых, необжитых территориях, обычно заводы эвакуировались в такие места, где уже была создана некоторая производственная база, как, например, на Урале или в Крас-

[1] В результате оккупации врагом экономически важных районов Советский Союз временно лишился донецкого и подмосковного угля, криворожской руды, никопольского марганца, южной металлургии. Весь угрожающий смысл этих потерь виден хотя бы из того, что после оккупации гитлеровцами Донецкого угольного бассейна, Ростовской области и захвата врагом Подмосковского бассейна народное хозяйство лишилось 63% всей добычи угля. В то же время экономика военного времени, насущные потребности армии, фронта требовали всемерного развития производства, создания новых кузниц оружия, увеличения выплавки чугуна и стали, добычи угля, нефти и других стратегических материалов.

ноярске, Новосибирске, Усолье и других городах Сибири. Это помогло на первых порах разместить людей и мобилизовать все силы и ресурсы для скорейшего ввода в строй производственных мощностей эвакуированных заводов. В тех случаях, когда существовавший жилой фонд оказывался недостаточным даже на первое время, строились облегченные жилища — землянки, бараки, общежития простейшего типа. Были разработаны типовые проекты таких облегченных построек с тем, чтобы даже в этих тяжелых условиях обеспечить соблюдение элементарных удобств и удовлетворить важнейшим санитарно-гигиеническим требованиям.

Для упорядочения всего ведущегося строительства в 1941 году было издано постановление СНК СССР «О строительстве промышленных предприятий в условиях военного времени». Это постановление исходило из требования строжайшей экономии средств, строительных материалов и рабочей силы и указывало конкретные пути такой экономии. Прежде всего были пересмотрены строительные нормы и правила. Это выявило огромные скрытые резервы и не только за счет того, что были повышены допускаемые нагрузки или понижены требования к сортности материалов, но и за счет того, что многие нормативные требования еще до войны, в связи с прогрессом строительной техники, себя изжили и сохранялись в строительном законодательстве лишь в силу установившихся традиций.

Известно, что затраты на инженерную подготовку территории и инженерное оборудование города (дороги, подземные коммуникации, сети электроосвещения) составляют в среднем 25% от общей стоимости строительства города. Поэтому постановление СНК СССР требовало всемерной экономии территорий, предназначенных для строительства, рационального и по возможности компактного решения генеральных планов промышленных площадок.

Еще одно важное требование было предъявлено архитекторам и строителям в это время — экономия дефицитных строительных материалов, и в первую очередь металла и цемента, которые были нужны фронту. Строительство военного времени резко ограничивало выбор строительных материалов. Поэтому был выдвинут лозунг «Строить только из местных материалов», ставший железным законом для каждого архитектора.

До войны во многих районах не было организовано производство местных строительных материалов. Строительные материалы везли издалека, что загружало транспорт, требовало дополнительной рабочей силы и значительно удорожало строительство. Поиски, изучение и налаживание производства местных строительных материалов, предпринятые в годы войны, не только удешевили строительство, но и двинули дальше строительную промышленность, обогатив ее новыми, ранее не применявшимися или применявшимися очень ограниченно материалами. Новые материалы, в свою очередь, требовали и новых технических решений, облегченных конструкций, улучшения методов ведения работ. Уже в первые годы войны в строительстве получили широкое распространение гипс, грунтоблоки, строительные материалы из шлаков и других производственных отходов, сборно-разборные деревянные конструкции и экономичные облегченные приемы кирпичной кладки.

было разработано и налажено производство новых видов ангидрит-цемента и других вяжущих составов.

Уже в самом начале войны архитекторам пришлось разрабатывать новые типы промышленных и гражданских зданий. В некоторых случаях им вместе с технологами удавалось разбить сложные производственные процессы, требовавшие огромных площадей, на несколько отдельных операций и вместо одного крупного цеха со сложными конструкциями строить несколько облегченных зданий. Была проведена типизация конструктивных пролетов и элементов конструкций, а также разработаны типовые схемы промышленных зданий, обязательные для ряда отраслей производства.

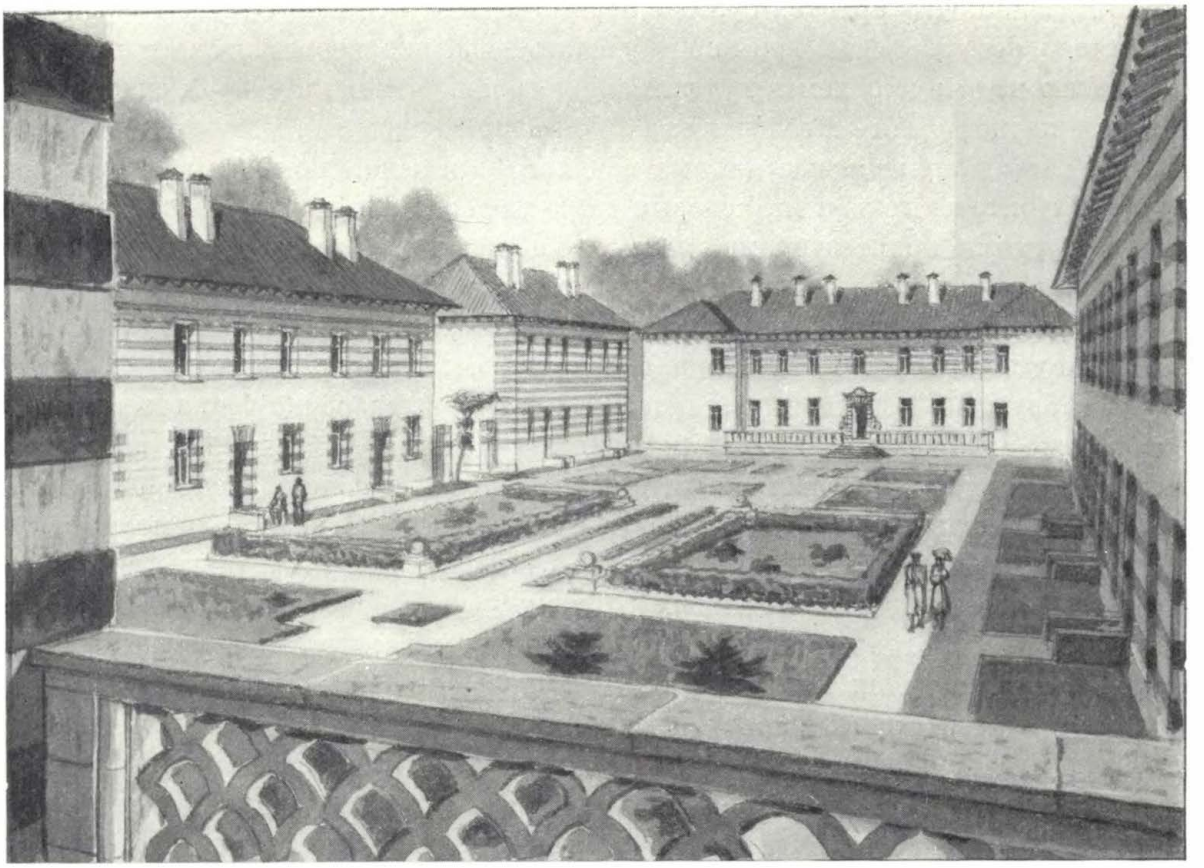
Если до войны основные промышленные цехи решались в виде одноэтажных многопролетных зданий большой ширины с верхним светом через фонари, то во время войны основным типом цеха стало здание шириной не более 48—60 м с пролетом 6 м, 9 м и 12 м, с боковым светом, наружным водостоком и естественным проветриванием. Цехи площадью 9 тыс. м^2 и более размещались в двух или трех параллельно расположенных одноэтажных зданиях, связанных между собой поперечным пролетом [1]. Таким образом, изменились не только конструкции и материалы, но и общие габариты, конфигурация и блокировка промышленных зданий. В отдельных случаях промышленные цеха строились без бытовых помещений, однако в проектах всегда предусматривалась возможность их позднейшей пристройки. На основе типовых схем, разработанных с учетом опыта строительства на Урале и в Сибири, накопленного за первые полгода войны, только в 1942 году, по неполным данным, было сооружено около 1,5 млн. м^2 различных промышленных цехов [2].

Был резко сокращен объем проектного материала. Проектирование и строительство практически начинались почти одновременно, и чертежи прямо со стола проектировщика попадали на стройку и немедленно шли в работу. В этих условиях каждое принятое решение становилось особенно ответственным. Архитекторам приходилось не только проектировать, но и непосредственно участвовать в строительстве на месте, корректируя и дополняя проект. Это было возможно, так как большинство проектных организаций создали свои филиалы или были целиком эвакуированы в восточные районы страны, где велось строительство. Тем самым был решительно устранен возникший еще до войны разрыв между архитектором, который лишь проектировал, и строителем, который лишь строил. Возвращение архитектора на строительную площадку не могло не дать и дало в годы войны свои положительные результаты.

Патриотический порыв, охвативший в эти годы весь наш народ, помог осуществить все перечисленные и многие другие меры, направленные на активизацию

[1] См. В. Бургман, В. Мыслип, А. Фисенко. Развитие строительства и архитектуры промышленных сооружений в СССР.— В сб.: «Строительство в СССР 1917—1957 гг.», М., 1958, стр. 284.

[2] Там же, стр. 285.



Перспектива внутреннего двора квартала цельногипсового строительства. 1942 год.

строительства в восточных районах страны. Уже в первой половине 1942 года свершилось невероятное — эвакуированные промышленные предприятия не только смогли восстановить утраченные за время перебазирования на Восток мощности, но и значительно превзойти их. Но и после этого темпы строительства продолжали нарастать. На Алтае, где до войны вовсе не было тяжелой промышленности, был построен Алтайский тракторный завод. Он начал выпускать продукцию уже через 8 месяцев после начала строительства. В Челябинске в кратчайший срок был построен крупный трубопрокатный завод; в Миассе — автомобильный завод. В Сибири за 10 месяцев построили завод для производства дизелей. В Узбекистане среди голой степи началось строительство первенца металлургической промышленности Советского Узбекистана — комбината в Беговате. Почти одновременно начала строиться мощная Фархадская ГЭС.

Темпы строительства были настолько велики, что, например, на Урале огромные цехи объемом до 120 тыс. м^3 в условиях суровой уральской зимы вводились в строй за 2 месяца, в то время как до войны на сооружение такого цеха требовалось около года.

Естественно, что архитекторам в первый период Великой Отечественной войны приходилось все свое внимание уделять решению неотложных строительно-технических задач; проблемы художественного качества архитектуры силою событий в этот период были оттеснены на второй план. Однако методы и приемы строительства, новые нормативные данные военного времени, новые материалы, да и другие строительные задачи, которые сама жизнь ставила в эти тяжелые годы перед советскими архитекторами, не могли не повлиять на последующее развитие архитектуры, в том числе и на ее эстетические проблемы.

По мере удовлетворения основных нужд страны, по мере стабилизации ее экономического положения и, конечно, особенно по мере роста успехов советских войск все большее внимание уделялось архитектурному облику новых зданий и городов. Уже к концу 1942 года была взята установка на то, чтобы не считать строительство на Востоке временным строительством, к качеству которого можно предъявлять сравнительно невысокие требования. Стало очевидно, что после войны не будет никакого смысла возвращать на свои старые места предприятия, перевезенные на Восток. В освобожденных районах целесообразнее строить новые заводы и фабрики, более совершенные, лучше оборудованные, чем те, которые до войны находились на их месте и были эвакуированы. Поэтому и весь процесс перебазирования и строительства на Востоке приобретал иной смысл. Страна не только спасала от врага свои производственные мощности, но и развивала свою индустрию в тех районах, где она была еще недостаточно развита, где имелись все необходимые предпосылки для индустриализации в самых широких масштабах. Односторонне-функциональное решение зданий, приемлемое для построек временного характера, должно было постепенно уступить место полноценной архитектуре, в которой критерий архитектурного качества занимал по праву свое место среди всех других требований, предъявляемых к новому строительству на Востоке.

При проектировании зданий решение любой архитектурной задачи должно было отличаться большой конструктивной логикой, а решения градостроительных комплексов должны были обладать четкой внутренней организацией, должны были быть более рациональны, чем до войны, когда требования к экономичности не были так велики.

Большинство архитекторов упорно стремилось изыскать такие средства архитектурной выразительности, которые, отличаясь простотой, органической связью с конструктивным строем здания, не требовали бы дополнительных затрат и в то же время позволяли бы добиваться высокого художественного качества, композиционной цельности промышленных сооружений, создавать новые выразительные монументальные образы промышленной архитектуры.

В этом отношении особенно высоким качеством отличалась работа таких ведущих проектных организаций, как Государственные проектные институты (ГСПИ), Гипроавиапром и Промстройпроект, архитектурные мастерские различных ведомств, выполнившие за годы войны подавляющее количество проектов крупных промышленных объектов.

Одним из примеров творческого сочетания большой и плодотворной работы по оборонному строительству с удачными поисками новых средств художественной выразительности промышленной архитектуры военного времени могут служить проекты Красноярской группы Промстройпроекта (руководитель группы архитектор Б. Гладков).

Эта сравнительно небольшая группа, насчитывавшая всего около двух десятков архитекторов и инженеров, с августа 1941 по март 1943 года спроектировала более 40 крупных цехов, несколько жилых кварталов и осуществила авторский надзор за их строительством, разработала новые типы брусчатых и каркасных домов, которые строились серийно на основе заводского изготовления деталей, спроектировала ряд общественных зданий для коммунального обслуживания населения.

В архитектуре промышленных зданий здесь применялась и получила свое развитие система построения фасадов, основанная на использовании ритма простенков. Это, по существу, была свободно трактованная ордерная система стены, где отсутствовала колонна, но кирпичные простенки получали свое основание — цоколь и завершение, которое образовывалось несколькими рядами выступающего кирпича, что было целесообразно и конструктивно, так как на простенок опирались элементы перекрытия. Между простенками размещалось стеклянное заполнение световых проемов, пропорции которых устанавливались на основе учета требований освещенности цеха, шага внутренних подкрановых колонн и на основе стремления авторов обеспечить гармоническую соразмерность между шириной и высотой кирпичных простенков и остекления. Все перемычки и межоконные вставки выполнялись из дерева. Крайние пролеты цеха в соответствии с технологическими требованиями часто делались глухими, благодаря чему зрительно более четко ограничивалась протяженность здания, закреплялись его углы и все сооружение казалось более монументальным. Когда над цехом, по условиям военного времени, возводилось деревянное покрытие, декоративные свойства деревоплиты и деревянных решетчатых ферм также использовались в архитектуре здания. Серьезное внимание уделялось архитектуре фабричных труб, которые благодаря их высоте и в зависимости от размещения их на территории промышленной площадки неизбежно входят в силуэт завода и города. Поэтому там, где это было возможно, в кладке трубы применялся кирпич двух цветов, декорировались отдельные участки трубы, выкладывался год строительства, искалась наиболее красивая форма оголовья. Использовались и все другие возможные средства повышения художественного качества промышленной архитектуры[1]. Аналогичная работа велась и во многих других проектных организациях, где архитекторы, стремясь к оптимальным экономическим, техническим и технологическим решениям, не забывали об архитектурной эстетике, проявляли при этом органичность замысла,

[1] См. Материалы отчета начальника Красноярской группы «Промстройпроекта» за 1941—1943 годы. Архив «Промстройпроекта».

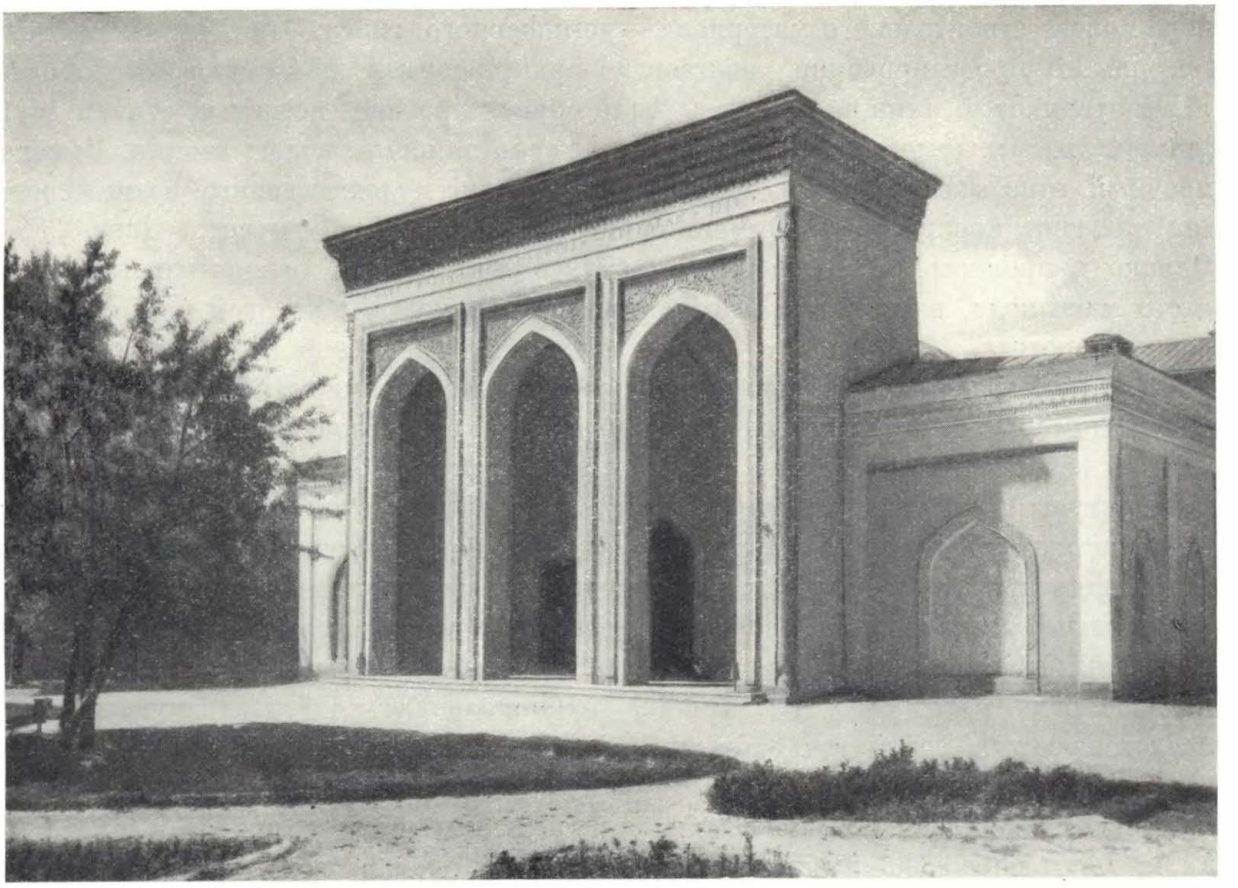
художественный вкус, чувство такта и меры, которые, к сожалению, слишком часто утрачивали проектировщики гражданских и общественных зданий в предвоенные и первые послевоенные годы.

В промышленной архитектуре 1941—1945 годов имелся, однако, и ряд недостатков, вытекавших из поспешности, с которой выбирались новые промышленные площадки, велось проектирование и строительство. Многие промышленные территории, застроенные в эти годы, недостаточно хорошо увязывались с общим планом города, с системой его магистралей, с намечавшимся функциональным зонированием. В отдельных случаях промышленные и жилые территории перемежались друг с другом, и такая чересполосица мешала дальнейшему развитию города, ухудшала санитарное состояние жилых районов. Другим недостатком было большое переуплотнение промышленных территорий, что иногда затрудняло развитие и расширение производства. Однако очевидно, что эти недостатки были незначительны по сравнению с колоссальным успехом строительства на Востоке, предпринятого в военные годы. И, действительно, 2250 крупных промышленных предприятий, построенных за годы войны, стали важнейшей частью той прочной материальной базы, на которой была осуществлена великая победа нашего народа.

На архитектуру жилых и общественных зданий, построенных в военное время, самое существенное влияние оказали местные строительные материалы и новые конструкции, получившие широкое распространение. В жилом строительстве выдвигается принцип заводского изготовления зданий, организации домостроительных заводов, которые заготовляли бы сборные конструкции и целые дома. Этот принцип зародился в нашей стране еще в 1925—1935 годах, но в период войны он стал реальностью.

Для строительства в Сибири были спроектированы сборные брусчатые двухэтажные дома на 4 и 8 квартир. Эту работу вели архитекторы В. Кусаков, Б. Гордеев и другие. Авторы стремились по возможности уменьшить количество типоэлементов, упростить конструктивное решение, сохранив удобство внутренней планировки квартир. В то же время в фасадах этих зданий использовалось сочетание гладкой поверхности стен, сложенных из брусьев, с простыми в изготовлении накладными элементами: дверными и оконными наличниками, карнизными досками, деталями крылец. Для этих накладных элементов допускались простые порезки и профили, разработанные с учетом форм русского деревянного зодчества.

Для более прогрессивных сборных щитовых домов было необходимо организовать производство эффективных утеплителей. Во время войны стали выпускать шлаковую вату в Магнитогорске, Сатке, Билимбае. В Тагиле начали изготавливать минеральную шерсть. Это создало реальную основу для развития заводского домостроения. В 1944 году был организован конкурс на проекты фасадов стандартных домов. В этом конкурсе приняли участие и молодые архитекторы, и ведущие мастера архитектуры (Г. Гольц, Г. Захаров и другие). Материалы конкурса убедительно доказали, что в заводском домостроении возможно добиться значительных художественных результатов.



Д. Хазанов, А. Рабинович и др. Театр в Ташкенте. Главный фасад. 1943 год.

Однако архитекторы, представившие на конкурс свои работы, в большинстве своем искали не новых средств выразительности, которые бы органически вытекали из новой конструктивной системы, а стремились приспособить старые архитектонические каноны и привычный для малоэтажного строительства декор к условиям индустриального заводского домостроения. Этому способствовала и программа конкурса, рассчитанного не на разработку комплексного проекта щитовых домов (включая их планировку и конструкции), а лишь на идею внешнего оформления их фасадов. Не случайно поэтому, что хотя с точки зрения формального композиционного мастерства конкурс и отличался, казалось бы, высоким качеством, он не принес ощутимых сдвигов в архитектурной направленности, которых можно было ожидать от непосредственного знакомства архитекторов с новыми прогрессивными методами строительства.

В 1943 году было закончено проектирование и начато строительство большого опытно-показательного комплекса «Новая Уфа» [1]. Строительство велось на ос-

[1] А. Мордвинов. Строительство из высокопрочного гипса.—«Архитектура СССР», вып. 4. М., 1943, стр. 11—15.

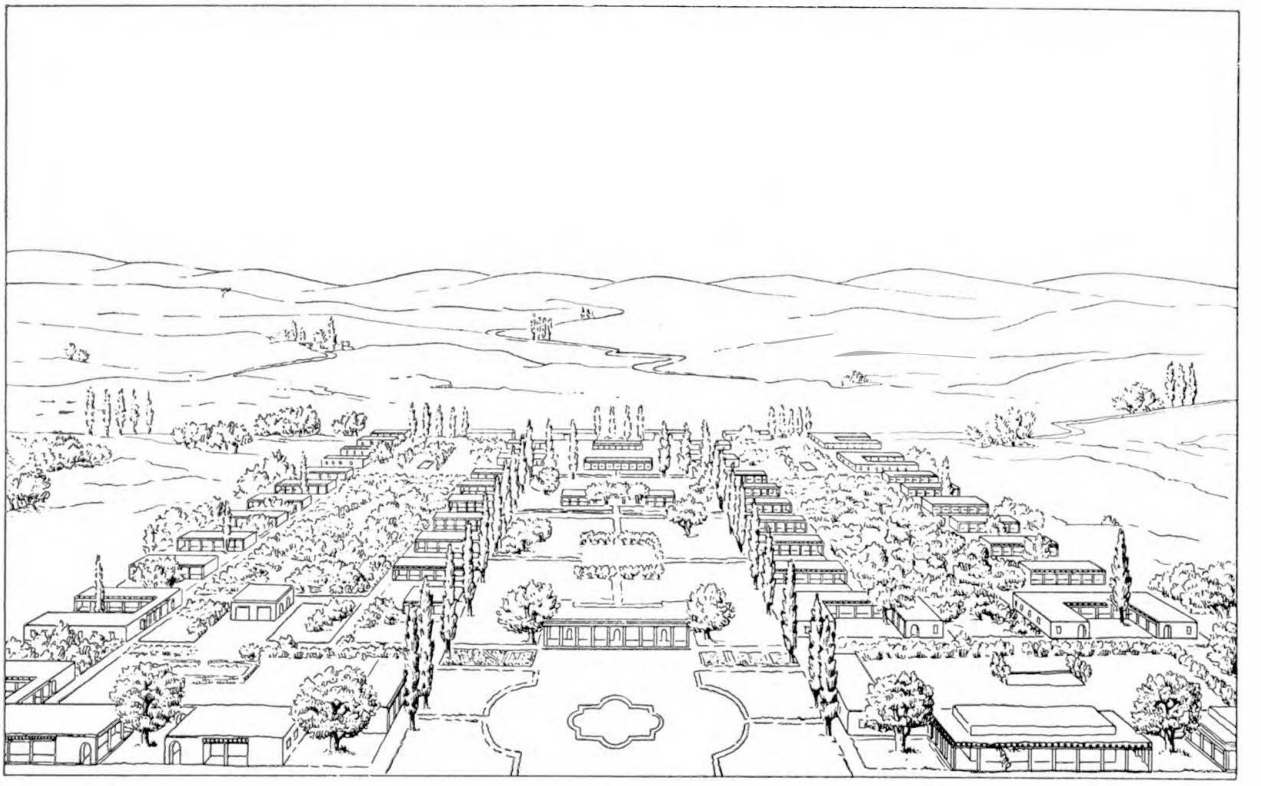
нове нового строительного материала — демпферного гипса — поточно-скоростным методом. В проектировании участвовали архитекторы А. Мордвинов, И. Соболев, М. Парусников, Б. Блохин и другие. Было спроектировано несколько типов двухэтажных жилых домов, в основе которых лежали типовые жилые секции. Высокопрочный гипс давал в руки архитектору большие художественные возможности, так как гипс прекрасно принимает окраску и легко обрабатывается (*стр. 289*). Однако в процессе строительства выявились и некоторые отрицательные черты этого материала, в частности высокая гигроскопичность, с которой не всегда удавалось бороться.

В Средней Азии, где мало леса, перед архитекторами встала сложная задача найти способы перекрытия больших пролетов с использованием местных материалов, обеспечив развитие безлесного строительства. Сотрудники Академии архитектуры СССР, работавшие в Средней Азии (архитектор Д. Хазанов, инженер А. Рабинович и другие), предприняли изучение памятников древней среднеазиатской архитектуры, известной своими монументальными произведениями высокой строительной культуры. На основании детального исследования многих построек, где старые мастера перекрывали большие пролеты куполами и сводами, инженер А. Рабинович разработал чрезвычайно рациональную конструктивную систему, представляющую собой тонкостенные кирпичные своды двойной кривизны. Такими сводами, толщиной всего в $^1/_4$ кирпича, оказалось возможным перекрывать не только общественные здания, но и промышленные цехи с пролетом от 13 до 22 м. Благодаря гофрированной форме и двойной кривизне свода эта тонкая кирпичная кладка отличается большой жесткостью и прочностью. Однако такая конструкция перекрытия приобретает и большой художественный смысл, так как в условиях Средней Азии с обилием солнца, с резкими контрастами света и тени, складчатая форма перекрытия дает богатейшие возможности архитектурной выразительности (*стр. 293*). За годы войны в Средней Азии сводами двойной кривизны было перекрыто более 90 тыс. м^2 площади[1].

Выдвинутая уже в конце 1942 года задача повышения качества архитектуры военного времени особенно сильно зависела от приемов застройки вновь создаваемых жилых комплексов, от планировки населенных пунктов. Поэтому в 1943 году выдвигается требование обеспечить более рациональные, чем до войны, целостные и высокохудожественные планировочные решения. Нужно было создать такие новые типы планировки небольших городов, которые бы застраивались в основном малоэтажными зданиями, но имели бы все элементы благоустройства, как и более крупные города.

В военное время малоэтажное строительство закономерно начинает преобладать или, во всяком случае, сильно возрастает в процентном отношении по сравнению с многоэтажным строительством. Вместе с тем оно становится большой и

[1] По данным Института теории и истории архитектуры и строительной техники Академии строительства и архитектуры СССР.



В. Семенов. Типовой проект застройки поселка для Средней Азии. Перспектива. 1942 год.

сложной проблемой, так как требует больших территорий и крупных затрат на благоустройство. Выход из этого положения был лишь в одном: не допускать хаотичного, стихийного малоэтажного строительства, направляя его в русло общего планового развития города, обеспечивая компактность новых районов (или новых городов) с малоэтажной застройкой, целесообразную систему планировки, хорошую связь со старыми поселениями.

Большая работа, проделанная в этом направлении, получила свое отражение в поселках, выстроенных в Уфе, в Куйбышеве, в Средней Азии, во многих городах Сибири. Так, академиком архитектуры В. Семеновым были разработаны типовые схемы планировки и застройки поселков для Средней Азии (*стр. 295*). Каждый поселок предназначался для 1500 человек; несколько схем было рассчитано на самостоятельные поселения, другие — для строительства на свободных территориях на периферии существующих городов. В первом случае предусматривалось строительство всех необходимых общественных и обслуживающих зданий, во втором — использование уже существующих в центре города общественных учреждений (театр, кино и другие). Достоинством этой работы было комплексное решение планировочных и объемно-пространственных задач — качество очень важное, но не всегда проводимое в жизнь. Автор не ограничился распределением территории и

начертанием магистралей,— были предложены и типы зданий (конечно с учетом возможностей военного времени). Основной строительный материал — сырцовый кирпич. Из-за дефицита строительного леса небольшие пролеты перекрывались глино-плетневыми конструкциями.

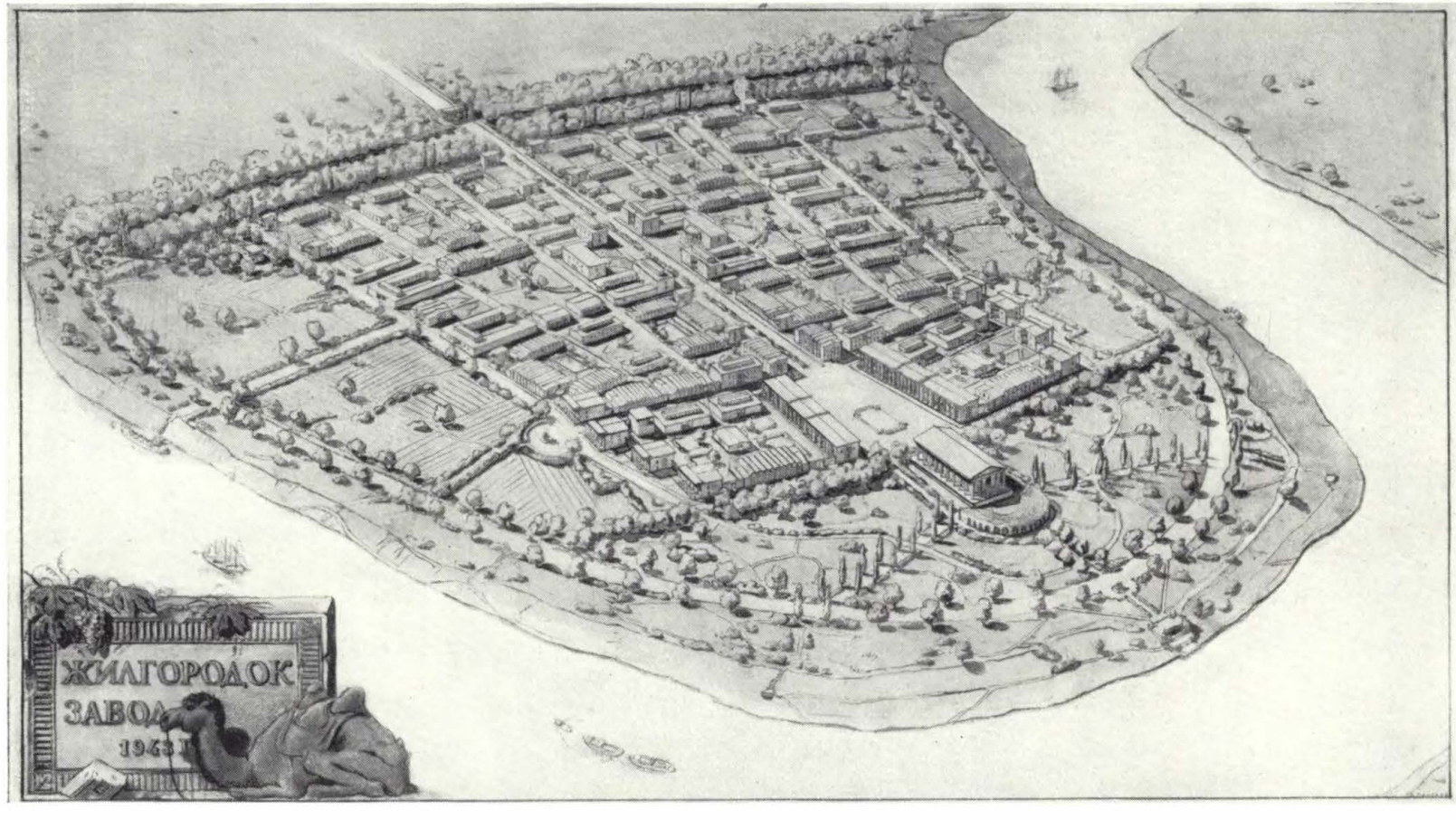
В проектах были хорошо учтены местные условия, что сказалось и на архитектуре отдельных зданий и на планировке поселков. По своему облику застройка должна была исходить из архитектуры жилых зданий, распространенных в Средней Азии, и сохранять общий местный колорит. Этому способствовало, например, применение плоских крыш, а также сама постановка зданий, ориентированных своими главными фасадами на южные румбы. Проект исходил из необходимости полного благоустройства поселков, причем предусматривались и такие местные приемы, как прокладка системы арыков.

В каждом поселке небольшой общественный центр в общем композиционном решении занимал доминирующее положение. Простая и четкая система улиц связывала центр с въездами в поселок. При малоэтажной, в основном одноэтажной застройке, к тому же с плоскими крышами, при расположении на ровной местности любой поселок неизбежно должен был бы быть слишком распластанным, лишенным силуэта, однообразным. Поэтому В. Семенов предложил использовать выразительность зеленых насаждений. «Зеленая архитектура» своим устремлением вверх должна выявить планировочную структуру населенного пункта, придать ему силуэтность. Как отмечал автор, он стремился исходить из известного принципа города-сада: «не зелень в городе, а сад, в котором расположены здания» [1].

По типовым планировочным схемам, в отличие от типовых проектов отдельных зданий и сооружений, нельзя строить конкретные города и объекты, так как сколько городов, столько и неповторимых ситуаций, без всестороннего учета которых немыслимо создание полноценного населенного пункта. Но разработка типовых схем планировки поселков для Средней Азии имела большое практическое значение, так как явилась графическим, архитектурным выражением определенной градостроительной концепции, теоретической разработкой конкретной проблемы, возникшей в условиях военного времени. Эти схемы были определенным руководством при создании многочисленных проектов планировки реальных поселков, разработка которых в тех условиях не всегда могла быть обеспечена архитектурными кадрами достаточно высокой квалификации.

Предложенный принцип архитектурно-планировочной организации поселков в Средней Азии был применен и самим автором при решении конкретной задачи строительства поселка для эвакуированных в Чимкенте и дал хорошие результаты. Сам же подход к проектированию типовых схем планировки, методы учета и использования местных условий оказали влияние на проектирование поселков и малых городов и в других районах страны.

[1] В. Семенов. Поселки для предприятий, эвакуированных в Среднюю Азию.— «Архитектура СССР», сб. № 1. М., 1942, стр. 19.



А. Арефьев, С. Васильковский и др. Перспектива Гурьевского городка с птичьего полета. 1943 год.
Архитектурный кабинет Союза архитекторов СССР.

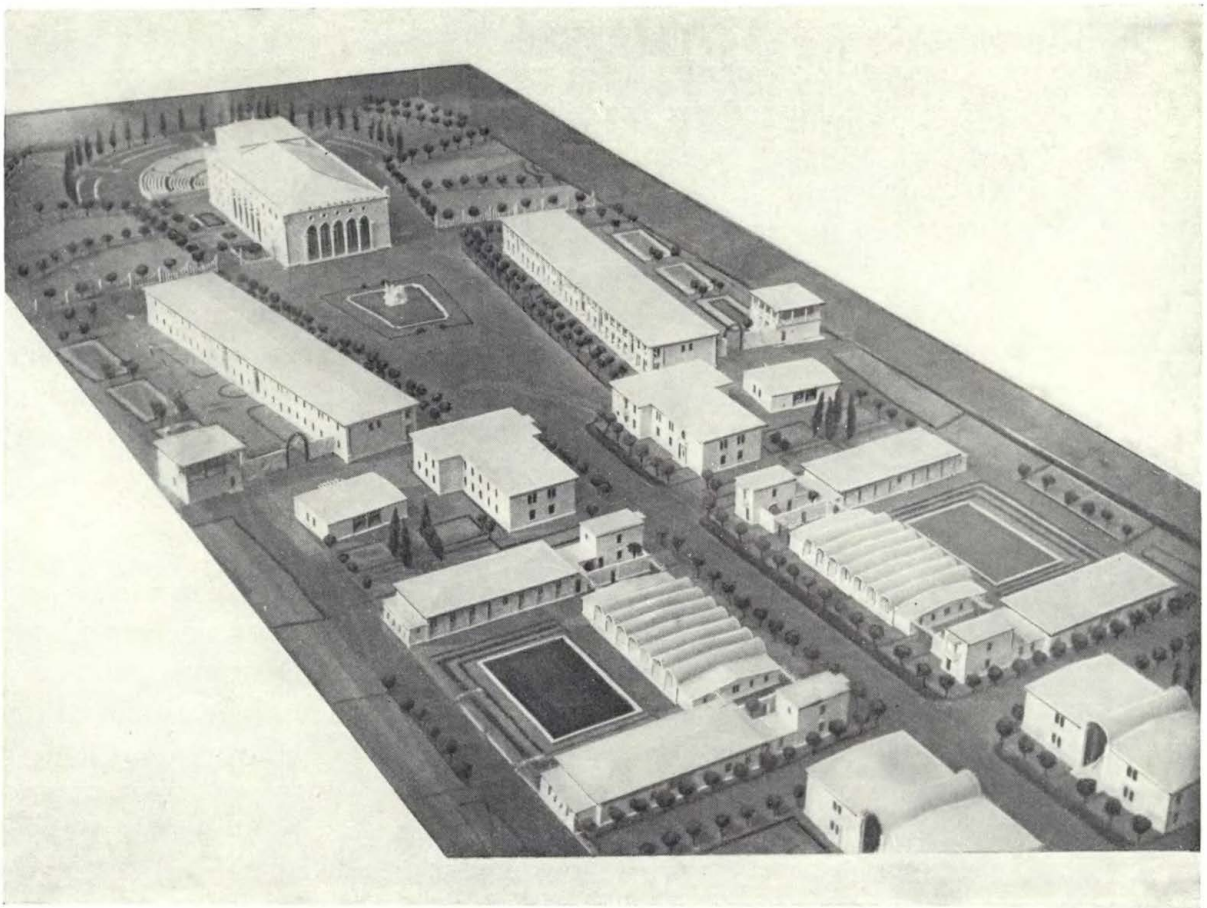
Очень интересной работой по строительству небольшого населенного пункта явилось сооружение Гурьевского жилого городка, расположенного в излучине реки Урала и предназначенного для рабочих нефтеперегонного завода. Проектирование городка началось в 1943 году. Генеральный план был разработан под руководством А. Арефьева. Дальнейшая работа по проектированию и строительству городка велась под руководством А. Арефьева и С. Васильковского. С первых же шагов выяснились большие трудности: нужно было строить в условиях солончаковой пустыни с резкоконтинентальным климатом и очень высокой летней температурой (до +40°); поблизости не было обычных строительных материалов, ни камня, ни дерева, ни глины для изготовления кирпича; сильные ветры поднимали в воздух облака пыли.

В этих условиях коллективу архитекторов и строителей в тяжелые годы войны удалось создать городок, благоустройство, экономичность и высокие архитектурные качества которого не только не уступали, но и во многом превосходили практику аналогичного довоенного строительства.

Гурьевский городок — это архитектурный ансамбль, в котором авторам удалось достичь композиционного единства общего архитектурно-планировочного замысла и отдельных элементов комплекса, выявить функциональные связи и художественную соподчиненность различных частей городка, найти выразительные и в то же время органически вытекающие из конструктивной сущности архитектурные формы жилых и общественных зданий.

Территория Гурьевского городка 55 гектаров. С трех сторон она омывается рекой, крутой изгиб которой образует здесь стрелку. На мысу стрелки организована центральная площадь, связанная по водоразделу прямой магистралью с предзаводской площадью, отстоящей от нее на несколько километров. Эта магистраль, являющаяся в пределах города его главной улицей, совершенно логически служит в то же время основной осью всей архитектурно-планировочной композиции (*стр. 297, 299*).

Одной из основных задач, стоявших перед проектировщиками Гурьева, была необходимость создать в пределах жилой зоны свой микроклимат, благоприятный для населения. Успешное осуществление этого требования проводилось в таком тесном контакте с разрешением функциональных и чисто композиционных задач, что невозможно объяснить то или иное решение исключительно художественными или исключительно утилитарными соображениями. Например, с юго-восточной стороны, где нет реки, которая с других сторон является естественной границей городка, застройка ограничена искусственно сооруженным каналом, с помощью которого вся территория Гурьева окружена кольцом воды и превращена в своеобразный островной оазис. Канал не только определил четкую границу жилой зоны, он позволил одновременно создать на его основе зеленую защитную полосу посадок, прикрывших жилые здания от суховеев со стороны пустыни и от заводского дыма. Тот же канал преградил доступ на территорию Гурьевского городка соленых подпочвенных вод, засолявших землю и губивших растительность.



А. Арефьев, С. Васильковский и др. Центр Гурьевского городка. 1944 год. Макет. Музей архитектуры Гос. комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР.

Зеленая защитная зона располагается не только вдоль канала. Мыс стрелки занят зеленью городского парка, от которого насаждения двумя широкими полосами идут вдоль берега Урала. Таким образом, вокруг городка создано сплошное зеленое ожерелье, обнимающее кварталы домов и общественные здания. Между зеленью и застройкой проходит кольцевая береговая улица. Односторонняя застройка ее, обращенная на реку, образует внешний фасад городка, живописную и красочную панораму.

Кварталы жилой застройки невелики по своим размерам, но плотно застроены, что не только экономит территорию и сокращает протяженность инженерных коммуникаций, но и обеспечивает лучшую защиту от ветров. Компактная застройка жилых кварталов контрастирует с окружающей ее свободной зеленью и речными просторами. Поперечные улицы, имеющие в плане слегка изломанную форму, связывают главную улицу с кольцевой магистралью и раскрываются на реку.

Одно из достоинств архитектурного ансамбля Гурьевского городка заключается в его масштабности и соразмерности. Авторы стремились избегать преуве-

личенной монументальности и архитектурной «гигантомании» [1]. Жилой ансамбль городка-поселка должен быть интимным и уютным, а этого трудно достичь при многоэтажной застройке, огромных площадях и чрезмерно широких улицах. В Гурьеве строились дома только в один или два этажа, что было продиктовано возможностями демпферного гипса как основного строительного материала. В соответствии с этажностью и размерами зданий была установлена и ширина улиц и величина площадей. Так, главная улица имеет ширину 24 м (причем более 9 м отведено под зеленые полосы перед фасадами жилых домов), а поперечные улицы — всего 13 м, из которых 4 м занимает зелень. Такая соразмерность величины домов и элементов города масштабу человека придает всему ансамблю особую привлекательность, которая в такой высокой степени свойственна русским селам и деревням. Но эти традиционные национальные черты Гурьевского городка ставят его по его архитектурному облику и полному благоустройству в то же время в разряд городов, с их городской культурой и городским образом жизни (*стр. 301*).

Заслугой авторов Гурьевского жилого городка было также то, что они создали интересные архитектурные типы жилых домов, учитывая местные условия и стремясь, чтобы архитектурные формы вытекали из принятых конструктивных решений. Большинство жилых домов получило функционально необходимые балконы, лоджии, айваны, крытые навесы, широко распространенные в Средней Азии и дающие тень. Кроме этих элементов, в архитектурную композицию жилых домов порой органично, а иногда и как дань украшательству были введены наружные лестницы и деревянный ордер, характерные для южных жилых домов. Так как строительство не располагало крупномерным лесом, задачу перекрытия больших пролетов пришлось решить по-новому с использованием глино-камышовых сводов. Эти своды, выходящие на фасад зданий, в сочетании с плоскими крышами придали большое своеобразие и выразительность жилым домам. По контрасту с белоснежными гипсовыми стенами зданий архитекторы применили в Гурьеве полихромную, яркую раскраску лоджий, тимпанов, а в отдельных случаях фризов и потолков. Росписи обогатили колорит городка, придали всему комплексу особую жизнерадостность. Только в отдельных случаях авторы утратили чувство меры и увлеклись декоративностью (например, в проекте клуба главный и, особенно, парковый фасады чрезмерно насыщены декором и несколько архаичны).

Проектирование и строительство Гурьевского жилого городка, не случайно отмеченное Государственной премией, явились определенным завоеванием, которого в годы войны добились советская архитектура и градостроительство в борьбе за ансамблевость и комплексность нового строительства. Для истории советской архитектуры знаменателен и сам факт присуждения премии строителям Гурьевского городка. До того времени премиями отмечались исключительно отдельные уникальные постройки, преимущественно крупные общественные или жилые здания. Присуждением премии за проектирование и строительство Гурьевского городка Партия

[1] С. Васильковский, А. Арефьев. Гурьевский жилой городок. М., 1948, стр. 11

Общий вид города Гурьева.

и Правительство обратили внимание архитектурной общественности на особую важность разработки целых комплексов и ансамблей, на всесторонний подход к архитектурным задачам.

Уже на первом этапе войны и особенно с того момента, когда критерий эстетического качества занял подобающее ему место среди других архитектурно-строительных требований, существенное влияние на практику оказывает теоретическая разработка вопросов дальнейшего развития советского зодчества и изучение архитектурного наследия.

Великая Отечественная война с новой силой пробудила среди архитекторов и среди всего нашего народа интерес к великим художественным ценностям, созданным предшествующими поколениями русских мастеров. В годы войны мировое значение русской архитектуры предстало перед нами в новом свете, по-новому раскрылось величие древнерусских городов, их живописных кремлей и монастырей, очарование загородных усадеб, обаяние старинных парков. Вести о варварском разрушении фашистскими войсками сокровищ нашей культуры и искусства вызвали в среде архитекторов и искусствоведов не только гнев и не пассивное сожаление, а стремление глубже проникнуть в существо памятников древнего зодчества, полнее уяснить принципы и историю их создания, восполнить то, что не было сделано до войны, чтобы потом применить полученные знания в практике восстановительного строительства и в будущих новостройках.

Среди основных задач, которые ставились перед архитекторами уже через несколько месяцев после начала войны, существенное место занимали задачи охраны и изучения памятников отечественного зодчества. Были выдвинуты требования создания специальных групп для охраны и фиксации памятников архитектуры, их изучения и реставрации. Намечалась и была проведена большая работа по пропаганде художественных и архитектурных ценностей всеми возможными средствами [1].

Важное идеологическое и политическое значение имела также та борьба, которую вела в годы войны марксистская историческая архитектурная и искусствоведческая наука с буржуазной западной наукой об искусстве за то, чтобы отвести памятникам русской архитектуры место, полагающееся им по праву. Как известно, западная буржуазная наука нередко принижала роль и значение русской архитектуры, рассматривая ее как бледное и неполноценное отражение архитектуры Запада. Эти антинаучные «теории» о неполноценности русской архитектуры были подхвачены и приняты на вооружение фашистским идеологическим руководством.

Достаточно вспомнить циничные слова гитлеровского генерала Рейхенау, который в приказе своим войскам говорил: «Никакие исторические и художественные ценности на Востоке не имеют значения» [2], давая тем самым своим солдатам одновременно и «отпущение грехов» и нацеливая их на уничтожение памятников искусства и культуры наших народов. Следствием этой варварской идеологии явилось бессмысленное, часто совершенно не связанное с прямыми военными действиями уничтожение произведений русского искусства и в том числе целых городов и архитектурных ансамблей, выдающихся зданий и памятников. Новгородские церкви Спасо-Нередицы, Николы на Липне, Успенья на Волотовом поле, Архангела Михаила, Успенский собор Киево-Печерской лавры, Ново-Иерусалимский монастырь, замечательные дворцы и парки в пригородах Ленинграда и в самом городе, Гагаринский особняк в Москве, дом Черноголовых в Риге — вот лишь несколько примеров из числа первоклассных памятников архитектуры, варварски разрушенных фашистами.

Популяризация и пропаганда в годы войны ценности произведений нашей архитектуры явились мощным средством мобилизации общественного мнения всего мира против актов фашистского вандализма. Одновременно с этим изучение архитектуры прошедших эпох, и прежде всего классики, усиленное внимание к нашему архитектурному наследию, разработка проблемы преемственности и национальной формы в архитектуре, а также обращение к народной архитектуре не могли не сказаться на творческих исканиях советских архитекторов и получили

[1] «Задачи архитекторов в дни Великой Отечественной войны». Резолюция X Пленума Союза советских архитекторов СССР. См. «Материалы X пленума...».

[2] Сообщения комиссии по охране и восстановлению архитектурных памятников.— В кн.: «Памятники зодчества, разрушенные или поврежденные немецкими захватчиками». Документы и материалы, вып. 1. М., 1942.

свое отражение в проектах военного времени, особенно в восстановительный период.

Архитектурная теория уже с начала 1942 года делает попытки сформулировать те общие основы, на которых должна будет развиваться послевоенная архитектура. «Очевидно, мы должны будем решительным образом отказаться от довоенных ложных декоративных приемов, которые мы применяли в нашей архитектуре. Мы должны будем стремиться к правдивой, простой архитектуре, но одновременно архитектуре жизнерадостной.

Если, например, мы будем строить колхозные деревни, поселок или город в центральных областях, изучение практики старой русской архитектуры окажет нам колоссальную помощь. Использовать культурное наследие русской архитектуры не значит повторять дословно церкви и старые сооружения, но необходимо научиться у старых русских зодчих умению понимать родной пейзаж, родную природу, умению их создавать сложные композиции» [1]. В этих словах в тяжелое время 1942 года были синтезированы взгляды большинства советских архитекторов на многие задачи дальнейшего развития советской архитектуры с учетом и использованием наследия.

Архитектурная мысль в период войны активно работала над большим кругом проблем. Один из наиболее остро и новаторски мыслящих архитекторов этого времени, А. Буров, опираясь на зарубежную архитектурную практику в области градостроительства, отстаивал смешанную застройку, состоящую из малоэтажных зданий и многоэтажных домов башенного типа, что с точки зрения функциональности отвечало бы двум основным типам расселения — коттеджному, приближенному к сельским условиям, и расселению в многоэтажных домах, в которых жители хотя и проигрывали бы за счет большего отрыва от природы, но зато имели бы полный комфорт, лучшее обслуживание и меньшую удаленность от центра города и места работы [2]. Такая система застройки городов могла бы дать наилучший результат при условии свободной живописной планировки населенных пунктов, когда отпадает необходимость в проведении дорогостоящих работ по вертикальной планировке территории и появляются очень большие художественно-композиционные возможности использования естественных красот рельефа и контрастов в этажности зданий.

Однако в условиях военного и послевоенного восстановительного строительства осуществить идею свободной планировки населенных пунктов было трудно. Это объяснялось и отсутствием у нас практики свободной планировки, изучения связанных с ней экономических и художественных проблем и, в какой-то мере, силой привычки к традиционным регулярным приемам застройки. Кроме того, приходилось учитывать, что с началом восстановительного строительства придется

[1] Доклад ответственного секретаря Союза советских архитекторов К. Алабяна на X пленуме ССА, 22 апреля 1942 г. См. «Материалы X пленума...».

[2] А. Буров. На путях к новой русской архитектуре.— «Архитектура СССР», сб. № 4. М., 1943, стр. 30—36.

иметь дело с территориями, где частично существует застройка и имеется сложившаяся планировка. Поэтому идея свободной планировки городов и населенных пунктов, ставшая особенно актуальной в наши дни, в годы войны не приобрела сторонников среди архитекторов-практиков и не получила распространения. Господствующей градостроительной идеей продолжал оставаться и развиваться дальше принцип застройки кварталов по красным линиям. Этот принцип получил свое развитие при довоенной реконструкции Москвы на улице Горького, Первой Мещанской (проспект Мира), Можайском шоссе (Кутузовский проспект) и других московских магистралях. Один из наиболее активных сторонников такого приема застройки, архитектор А. Мордвинов в статье, опубликованной в 1943 году, следующим образом формулировал требования к застройке города: «Улицы, площади надо застраивать домами по периметру, сплошь или с небольшими разрывами... Дома следует строить не одинаковые, стандартные, а разнообразные по конфигурации планов... и архитектурным формам... В основу строительства надо положить типовую секцию» [1].

Таким образом предполагалось, что новые и восстанавливаемые ансамбли городов будут строиться на основе компактной, в значительной степени многоэтажной застройки и регулярной планировочной системы, что позволит создать четкие и ясные репрезентативные композиции. Сплошной фронт зданий, как и в предшествующие периоды градостроительства, резко разграничит пространство улиц и площадей от внутриквартального пространства. Художественная выразительность ансамбля будет складываться на основе объединения зданий самых различных архитектурных форм, причем это разнообразие форм, по существу, должно было насаждаться искусственно, так как многие ансамбли предстояло создать целиком за короткий срок одному и тому же архитектору или коллективу и в них не могло возникнуть того естественного разнообразия, которое создается при длительном формировании ансамбля с участием не только разных зодчих, но и разных архитектурных школ, принадлежащих к различным строительным эпохам. Именно в угоду такому пониманию ансамбля, когда на первый план выдвигалась необходимость разнообразия, а потом уже единство в архитектуре зданий и сооружений, отвергалась и широкая полноценная типизация, а вместо нее предлагалось ограничиться лишь типовыми секциями.

Предвоенный опыт и строительство в первые годы войны, достоинства и недостатки теоретической разработки проблем архитектуры и градостроительства определили характер того плацдарма, на базе которого началось восстановление разрушенных городов и сел на втором, завершающем этапе войны — в период освобождения нашей земли от врага.

Как известно, переломным годом в ходе Великой Отечественной войны был 1943 год, когда советские войска нанесли ряд сокрушительных ударов фашистским

[1] А. Мордвинов. Строительство из высокопрочного гипса.— В сб.: «Архитектура СССР», № 4, М., 1943, стр. 11.

войскам. Победы на фронте немедленно нашли свое отражение и в жизни тыла. Началось широкое восстановительное строительство.

В годы войны фашистской оккупации подверглась территория, население которой до 1941 года достигало 85 миллионов человек. На всей этой территории враг разрушал города и села, промышленные предприятия и мирные жилища. Было уничтожено более 70 млн. м^2 жилой площади. Всего за годы войны было разрушено 1710 городов и поселков городского типа и около 70 тысяч сельских населенных мест. Такие города, как Сталинград, Севастополь, Воронеж, Смоленск, Великие Луки, Вязьма и другие, были разрушены на 90—95%; в Киеве, Орле, Курске, Брянске, Калинине, Ростове-на-Дону, Пскове, Новгороде, Новороссийске, Краснодаре, Минске, Чернигове, Днепропетровске и других были сильно разрушены центральные районы, где находились лучшие архитектурные ансамбли и ценнейшие памятники зодчества[1].

В августе 1943 года Совнарком СССР и ЦК ВКП(б) вынесли специальное постановление, где намечались практические меры по восстановлению хозяйства в районах, освобожденных от немецкой оккупации. Эти практические меры были разработаны с учетом уже имевшегося к 1943 году опыта восстановительных работ, которые начались раньше, в начале 1942 года, в освобожденных районах Московской, Смоленской и Калининской областей. Естественно, что в любом освобожденном городе или населенном пункте, прежде всего, начинались работы по самым необходимым разделам городского хозяйства: нужно было восстановить водопровод и канализацию, энергоснабжение, привести в порядок сохранившийся жилой фонд. Однако уже очень скоро возникла потребность в осуществлении капитальных восстановительных работ, включавших в себя в отдельных случаях перепланировку и застройку целых городов и поселков, разрушенных фашистскими варварами.

М. И. Калинин, характеризуя задачи, которые встали перед советской архитектурой в восстановительный период, писал в статье «Большая общенародная задача»: «...некоторые города... почти полностью уничтожены и их придется заново отстраивать. И вот невольно возникает вопрос — как строить. Можно ведь просто возводить здания на основе старой планировки, а можно произвести их новую перепланировку. Нам кажется, что к этому делу должны быть приложены все творческие силы наших архитекторов и строителей и, прежде всего, должна подвергнуться пересмотру целесообразность старой планировки...

Могут возразить, что новая планировка городов сильно усложнит и даже задержит строительство и что это мероприятие довольно дорого обойдется. Вполне соглашаясь с этим, я все же думаю, что это необходимо сделать. Ведь города строятся на столетия и поэтому особенно важна их целесообразная планировка»[2].

[1] См. «Советская архитектура за 30 лет», вып. 1. Под ред. В. Шкварикова. М., 1950.
[2] М. И. Калинин. Большая общенародная задача.— «Известия», 10 декабря 1943 г.

Несмотря на всепоглощающую заботу о фронте, Коммунистическая партия и Советское Правительство уделяли делу восстановления разрушенных городов и сел неослабное внимание.

Предстоял невиданный даже для нашей страны объем работ. Ведь только за лето и осень 1943 года Советская Армия освободила 38 000 населенных пунктов. Требовалось неотложно приступить к восстановительным работам.

В целях повышения качества архитектуры и особенно «в целях объединения государственного руководства архитектурными и планировочными работами по восстановлению разрушенных немецкими захватчиками городов и населенных мест» в сентябре 1943 года был образован Комитет по делам архитектуры при Совете Народных Комиссаров СССР [1]. Руководство Комитета в области архитектуры было распространено на все организации и учреждения независимо от того, к какому ведомству они относятся. Это позволило значительно улучшить строительство в освобожденных населенных пунктах.

Выработке этих общих принципов восстановления пострадавших городов активно содействовало руководство советских и партийных органов. В этом отношении, кроме уже упоминавшейся статьи М. И. Калинина, очень знаментальным было письмо Калинина к А. Мордвинову, первому председателю Комитета по делам архитектуры. В этом письме был сформулирован ряд важнейших принципов восстановительного строительства.

«Новое строительство,— писал М. И. Калинин,— дает большие возможности для создания подлинно социалистических городов с большими художественными ансамблями и глубоко продуманными жилыми стройками, полностью отвечающими современным требованиям».

И далее он указывал, что при «воссоздании, скажем, Сталинграда, безусловно придется учитывать и обилие солнца, и Волгу, и направление ветров, и пески. В соответствии с этим, возможно, потребуется совершенно новая перепланировка города.

И конечно необходимо, чтобы такое дело находилось в культурных архитектурных руках или, по крайней мере, под надзором людей, отвечающих этому требованию.

В основу строительства жилых домов должен быть положен принцип удобства для живущих в них, чтобы эти дома были не только хороши снаружи, но внутри удобны для жилья, а общественные здания — практически пригодны для предназначенных целей.

И при этом следует избегать всяческих выкрутасов. Социалистическое строительство должно быть целеустремленным, красивым, радующим взгляд, но не вычурным и не претенциозным.

[1] «Постановление Совнаркома СССР об образовании Комитета по делам архитектуры при Совете Народных Комиссаров СССР» от 29 сентября 1943 г.

Желательно распространение архитектурного влияния на нашу колхозную деревню, как в популяризации типовых домов, так и в планировке колхозных улиц.

Сейчас советским архитекторам представляется редкий в истории случай, когда архитектурные замыслы в небывало огромных масштабах будут претворяться в реальном строительстве» [1].

Заканчивая свое письмо, Председатель Президиума Верховного Совета СССР особо подчеркнул всю серьезность и ответственность величественной работы, которую предстоит проделать советским архитекторам.

«И мы вправе ожидать, что наши архитекторы удовлетворительно справятся с выпавшими на их долю задачами.

В противном случае тяжелая моральная ответственность перед потомством ляжет на наше архитектурное руководство и на нашу архитектурную общественность» [2].

Таким образом, основная направленность в восстановительном строительстве сводилась к тому, чтобы не просто поднять из пепла и руин разрушенные города, вновь вернуть им довоенный облик, а чтобы перестроить их на новой, более современной основе как в функциональном, так и в художественном отношении. Как ни много мы строили до войны, как ни активно реконструировали наши старые города, их планировочная структура, сложившаяся в далеком прошлом, к тому же сильно изуродованная хаотическим развитием в эпоху капитализма, с трудом поддавалась исправлению, а иногда и закреплялась в новой застройке. Так же очень медленно менялся и художественный облик городов, поскольку он определяется не только архитектурой новых зданий, но и в существенной мере характером застройки, конфигурацией и размерами улиц и площадей, новым градостроительным масштабом и новыми принципами организации городского пространства. И теперь, в годы восстановительного строительства, чтобы хоть в какой-то мере компенсировать тяжелые и часто непоправимые потери, которые понесли наши города вследствие разрушений, безусловно, следовало использовать каждую возможность, чтобы исправить в новом строительстве старые дефекты планировки и застройки городов, чтобы обеспечить новый решительный подъем отечественного градостроительства.

Особенно важным было указание на то, что период, когда будет сравнительно легко исправить недостатки старых городов, ограничен во времени, так как темпы восстановительного строительства, диктуемые самой жизнью и развивающейся экономикой, так велики, что если упустить этот неповторимый момент истории для решения важных градостроительных задач, города будут восстановлены и застроены со старыми недостатками.

[1] Письмо Председателя Президиума Верховного Совета СССР М. И. Калинина Председателю Комитета по делам архитектуры А. Г. Мордвинову. Москва, Кремль, 14.X.43 г.— «Архитектура СССР», вып. 6. М., 1944, стр. 1.

[2] Там же.

Идея создания больших городских ансамблей, которая должна была последовательно проводиться в восстановительном строительстве, стала основной, ведущей художественной идеей этого периода. Мысль о том, что все проблемы архитектуры — лишь части одной задачи, объединенные общей архитектурной идеей, получила свое выражение в творческой установке: «Мы восстанавливаем не отдельные здания, а город в целом» [1].

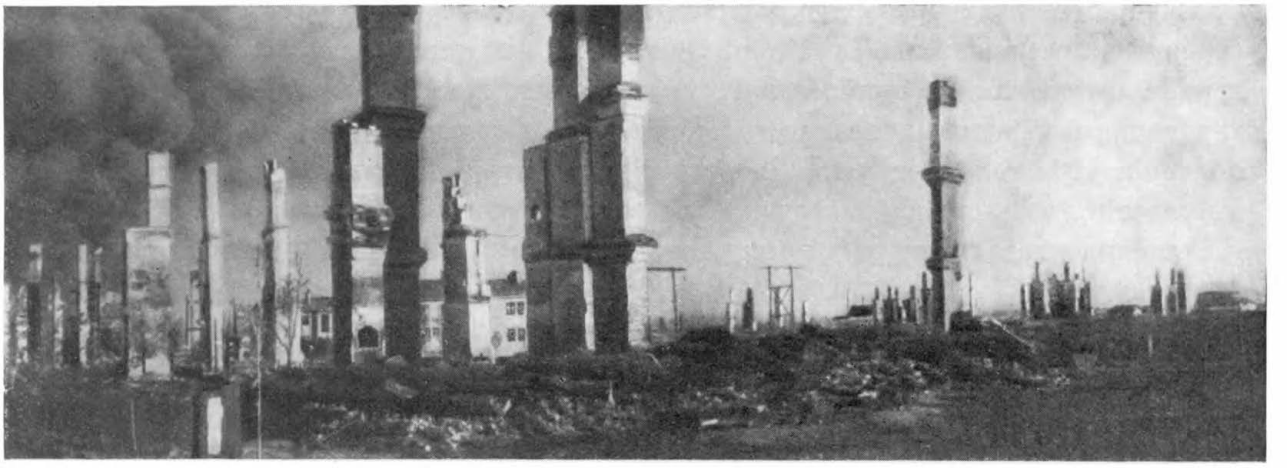
В свете последующего развития нашей архитектурной практики и серьезных недостатков, получивших в ней значительное распространение, особенно в конце 40 — начале 50-х годов, знаменательным предостережением прозвучали слова М. И. Калинина о том, что в архитектуре следует избегать выкрутасов и претенциозности. Это замечание не было случайным. Эклектичность и тенденция к украшательству, проявившиеся еще в довоенной архитектуре, в восстановительный период могли возобновиться с новой силой. Парадностью и помпезностью в отдельных случаях могло быть подменено (и, как известно, на практике иногда подменялось) естественное и благородное желание народа закрепить и увековечить в монументальных архитектурных комплексах славу, величие и историческое значение нашей победы. Общее стремление видеть наши города более красивыми, чем они были до войны, выдвинуло проблему архитектурного качества в ряд важнейших задач.

Среди вопросов мастерства и художественной направленности очень важным был вопрос об отношении к архитектурному наследию. Необходимость использования в восстановительном строительстве и в последующем развитии советского зодчества архитектурного наследия к этому времени для подавляющего большинства архитекторов была очевидна. Не ясно было лишь одно: какое наследие и как надо использовать в современном архитектурном творчестве. Большая группа архитекторов и в том числе такой выдающийся мастер советской архитектуры, как А. Щусев, опирались в основном на русское наследие и расходились лишь во мнениях о том, следует ли использовать, прежде всего, формы национальной архитектуры XVII века или формы русского классицизма, а также, в какой степени следует перерабатывать эти формы [2]. Другая группа архитекторов, исходя из большого опыта и высокого художественного мастерства такого старейшего зодчего, как И. Жолтовский, ориентировались на архитектурные формы итальянского Ренессанса, считая их особенно плодотворными для советской архитектуры, что стремились подтвердить высоким художественным качеством своих работ, прекрасной графикой, тонким колоритом перспектив-картин.

И тот и другой взгляд на освоение наследия возникли в борьбе против отрицания роли традиций в архитектуре, провозглашенного на Западе. Обе эти кон-

[1] «Материалы VI сессии Академии архитектуры СССР. Вопросы восстановительного строительства». М., 1945.

[2] Типичным воплощением этих взглядов явился проект застройки г. Истры, разработанный под руководством А. В. Щусева в 1942—1943 годах. Здания Горсовета, гостиницы и других сооружений были спроектированы в нарочито архаических формах, стилизованных в духе архитектуры Ново-Иерусалимского монастыря.



Сталинград. Разрушения. Фотохроника ТАСС 1943 года.

цепции, хотя и способствовали изучению наследия, отличались большой ограниченностью и односторонностью. Ошибочно предполагалось, что в современных условиях возможно, и даже необходимо, заимствовать отдельные архитектурные формы прошлого и из этих уже сложившихся форм создавать новый архитектурно-образный строй, советский архитектурный стиль. Здесь недооценивалось главное — то, что социалистическая действительность и бурный прогресс техники XX века ставят перед архитекторами совершенно новые задачи, которые просто невозможно полностью решить с помощью приемов, созданных иными условиями и иным временем. Подчеркнутый традиционализм неизбежно граничил с консерватизмом в архитектуре, стоял на пути новаторских поисков новых конструктивных, функциональных и объемно-пространственных решений. В этом методе использования архитектурного наследия прошлого (практически уже применявшемся в довоенной строительной практике) коренилась большая опасность, которая нанесла существенный вред нашей архитектуре.

Следует отметить также, что если в лучших произведениях А. Щусева и И. Жолтовского подкупало их чисто художественное мастерство, умение создавать хотя бы и из старых форм выразительные архитектурные композиции, то у многих из их последователей и подражателей, не обладавших высокой художественной культурой, на первый план выступали эклектизм и украшательство. Этому же способствовал односторонне эстетский подход к произведениям архитектуры, недостаточное внимание к проблемам целесообразности и экономичности архитектурных решений. Все это, конечно, не могло не сказаться на практике архитектуры и градостроительства.

Непосредственная работа по восстановлению разрушенных городов началась задолго до конца войны. Первые большие проектные работы на реальной основе были выполнены вскоре после освобождения Сталинграда в 1943 году. В эскизном

проектировании генерального плана этого города-героя в порядке творческого соревнования параллельно участвовали группы Академии архитектуры, Гипрогора и ряда других организаций. Однако полную конкретность и широкий размах проектирование генеральных планов восстанавливаемых городов приобрело во второй половине 1944 года, когда при Академии архитектуры были созданы творческие мастерские, возглавляемые крупнейшими советскими архитекторами. Мастерская К. Алабяна продолжила работу над Сталинградом, В. Семенов — старейший и наиболее опытный из архитекторов-градостроителей — приступил к проектированию генерального плана Ростова-на-Дону; М. Гинзбург продолжил начатую еще до войны разработку районной планировки Южного побережья Крыма, объединяя все его замечательные здравницы, сильно разрушенные оккупантами, в единую взаимосвязанную систему большого курортного района. Над генеральным планом древнерусского города Смоленска работал Г. Гольц; академик А. Щусев работал над проектом восстановления и реконструкции другого древнерусского города — Новгорода; Воронеж проектировал Л. Руднев, Калинин — Н. Колли. Над проектами восстановления других крупных и мелких населенных пунктов трудились многие сотни архитекторов Москвы, Ленинграда, Киева и других городов страны.

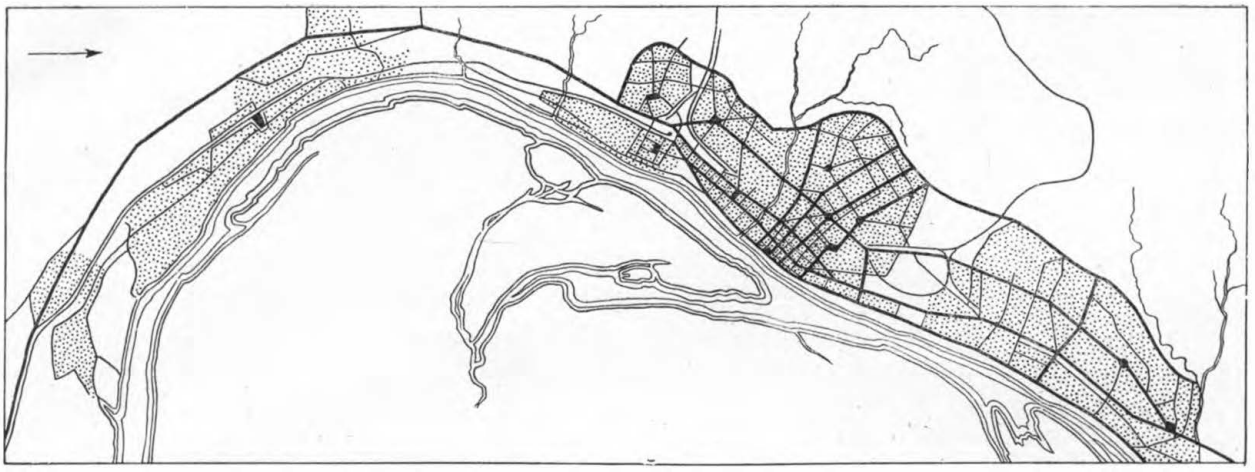
Среди восстанавливаемых городов особое место занимал Сталинград, разрушенный в ходе героической обороны до основания. На долю авторского коллектива, создавшего генеральный план этого города, выпала особенно сложная задача. (В коллективе авторов, возглавляемом действительным членом Академии архитектуры К. Алабяном, участвовали архитекторы: Н. Поляков [1], Д. Соболев [2], А. Дзержкович [3], А. Пожарский, инженер В. Бутягин и экономист Я. Левченко. В составлении первоначального эскиза планировки принимал участие академик А. Щусев. Всего в проектировании генерального плана Сталинграда участвовало до 150 архитекторов, инженеров и экономистов). До войны Сталинград не только был отрезан от Волги промышленностью и железнодорожными путями [4], но и не имел четкой планировочной системы. В городе отсутствовали целостные архитектурные ансамбли, застройка во многих местах была хаотична. В результате разрушений в городе не осталось ни одного целого здания (*стр. 309*). Единственными материальными ценностями, которые нужно было учитывать при проектировании, были частично сохранившиеся сети подземных инженерных коммуникаций, да некоторые фундаменты.

[1] Поляков Николай Харлампиевич (род. в 1898 г.). В 1928 г. окончил архитектурный факультет Московского высшего технического училища имени Баумана (учился у Л. А. Веснина). Один из авторов генерального плана Москвы, автор генеральных планов Оренбурга, Орши, планировки центра Софии (Болгария).

[2] Соболев Дмитрий Михайлович (1902—1959). В 1925 г. окончил архитектурный факультет Московского Высшего технического института. С 1925 по 1941 год преподавал в этом же институте.

[3] Дзержкович Андрей Андреевич (род. в 1906 г.). В 1930 году окончил Московское высшее техническое училище имени Баумана. Будучи инженером-строителем, работает также как архитектор.

[4] По данным А. Пожарского (А. Пожарский. Сталинград. М., 1948), только пятая часть береговой полосы была занята жилыми кварталами. Но и тут линия товарной железной дороги отделяла город от Волги.



К. Алабян, Н. Поляков и др. Схема генерального плана Сталинграда. 1943 год.

Сталинград вытянут сравнительно узкой полосой вдоль Волги на несколько десятков километров[1]. Его территория сильно рассечена многочисленными и глубокими поперечными оврагами. При общем террасообразном строении рельефа отдельные холмы, как, например, Мамаев курган, значительно возвышаются над крутым берегом Волги, ширина которой напротив центра города достигает 2 км. Такие природные условия, хотя и создают значительные трудности инженерного характера, скрывают в себе большие художественные возможности, которые нужно было использовать в общей композиции города.

Основной идеей схемы генерального плана Сталинграда явилось объединение всех частей города в единую взаимосвязанную систему с помощью трех основных продольных магистралей, проложенных по всей длине Сталинграда вдоль Волги (*стр. 311*). Все жилые районы города, нанизанные на продольную композиционную ось, получали непосредственный выход к реке. С помощью широких зеленых клиньев и поперечных улиц связывались с рекой продольные транспортные магистрали. Набережная Волги на очень большом протяжении озеленялась, благоустраивалась и должна была превратиться в парадный проспект и вместе со своей застройкой составить обращенный на реку главный фасад города.

Одним из достижений в работе над планировкой Сталинграда явилось то, что авторы в основном правильно оценили и использовали конкретные условия и градостроительную ситуацию, а также стремились одновременно решать большие практические бытовые и идейно-художественные задачи.

Характерно в этом отношении использование природных условий расположения города. Неудобные для застройки территории балок, склоны холмов, крутые откосы волжского берега были отведены под озеленение. И те же самые качества

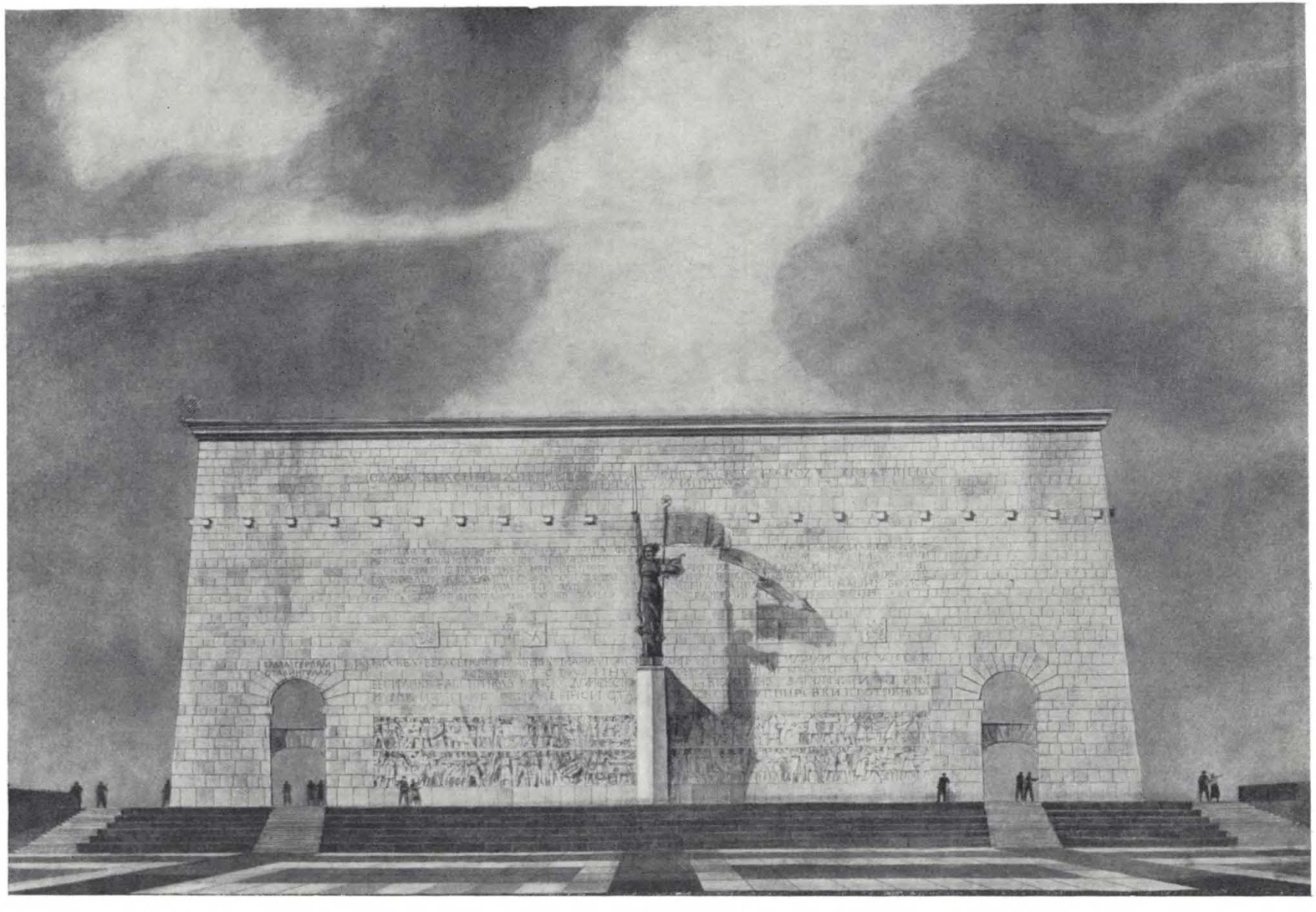
[1] До войны Сталинград занимал в длину до 40 км. Сейчас, после сооружения Волгоградской ГЭС и Волго-Донского судоходного канала, расположившихся на флангах города, его длина достигла 60 км.

этих городских земель, которые делали их непригодными для строительства, стали положительными факторами в композиции парков, садов и зеленых защитных зон, отделяющих промышленность от жилья. Пересеченный рельеф в дальнейшем помог создать интересную многоярусную композицию центральной набережной; склоны оврагов позволили проложить живописные прогулочные тропинки; свободно раскинувшиеся зеленые массивы расчленили огромную территорию города на соразмерные и масштабные человеку части, позволили сочетать городской ландшафт с ландшафтом природным. При определении границ центрального района города авторы учли естественные рубежи, благодаря чему кажется, что расположение и размеры центра предопределены самой природой — рельефом и реками, ограничивающими его.

Другим несомненно важным успехом работы над генеральным планом Сталинграда явилось последовательное проведение идеи ансамбля, композиционной целостности всего города, которую без труда можно проследить во всех стадиях создания генерального плана.

Генеральный план Сталинграда в своих основных чертах удовлетворял высокому требованию — быть основой широкого ансамблевого строительства. Предусматривалось создание в каждом районе своего местного районного центра. Эти центры, по-разному расположенные, различные по характеру, размерам, конфигурации и назначению (районный административный центр, культурный или торговый центр, предзаводская площадь), должны были быть разнообразными и по своему архитектурно-художественному облику, каждый из этих центров должен был стать отдельным ансамблем. В то же время система магистралей связывала все районные центры между собой и с общегородским центром, создавая между ними не только функциональную и транспортную, но и художественную связь. Таким образом, была предложена более сложная композиция, «ансамбль ансамблей» — художественное многообразие и единство всего города. Архитектор-планировщик, пусть не всегда последовательно, но выступал здесь уже не только как мастер планового рисунка и композитор плоскостей, он стремился занять свое настоящее место архитектора-градостроителя, мыслящего крупными ансамблями территорий, пространств и архитектурных объемов, стремящегося целесообразно организовать функциональные связи.

Одной из сложных задач, которая была поставлена в первоначальной схеме генерального плана Сталинграда, а решалась позже, на последующих стадиях проектирования и строительства, было создание ансамбля общегородского центра, который по своей силе, значимости и выразительности должен был соответствовать и всемирно-историческому значению Сталинграда, как города-героя, и размерам и общему характеру этого крупного волжского города. Очень интересной была идея авторов трактовать общегородской центр Сталинграда как систему взаимосвязанных площадей, на которых должны располагаться наиболее значительные здания и сооружения города. Примеры такого ансамбля площадей хорошо известны в русской градостроительной практике и встречаются в наиболее монументальных



Г. Гольц. Проект памятника защитникам Сталинграда. 1943 год.

и значительных городских центрах. Каждая из площадей сталинградского центра должна была получить и получила впоследствии четкую тематическую и идейно-художественную направленность. Старая площадь Павших Борцов сохраняла свое административное и мемориальное значение. В ее сквере рядом похоронены герои двух оборон города (*стр. 313*). Площадь у реки должна была сочетаться с парком Победы и парадной пристанью. Связывающее обе эти площади широкое пространство было задумано как Аллея Героев. Привокзальная площадь приобретала значение парадного вестибюля города.

Новым для советской градостроительной практики было широкое (и почти на всю глубину) раскрытие общегородского центра на реку. Идея открытого городского центра, в противовес замкнутым центральным площадям в старых городах, давно существовала в нашем градостроительстве. Однако в Сталинграде эта идея получила более полное осуществление.

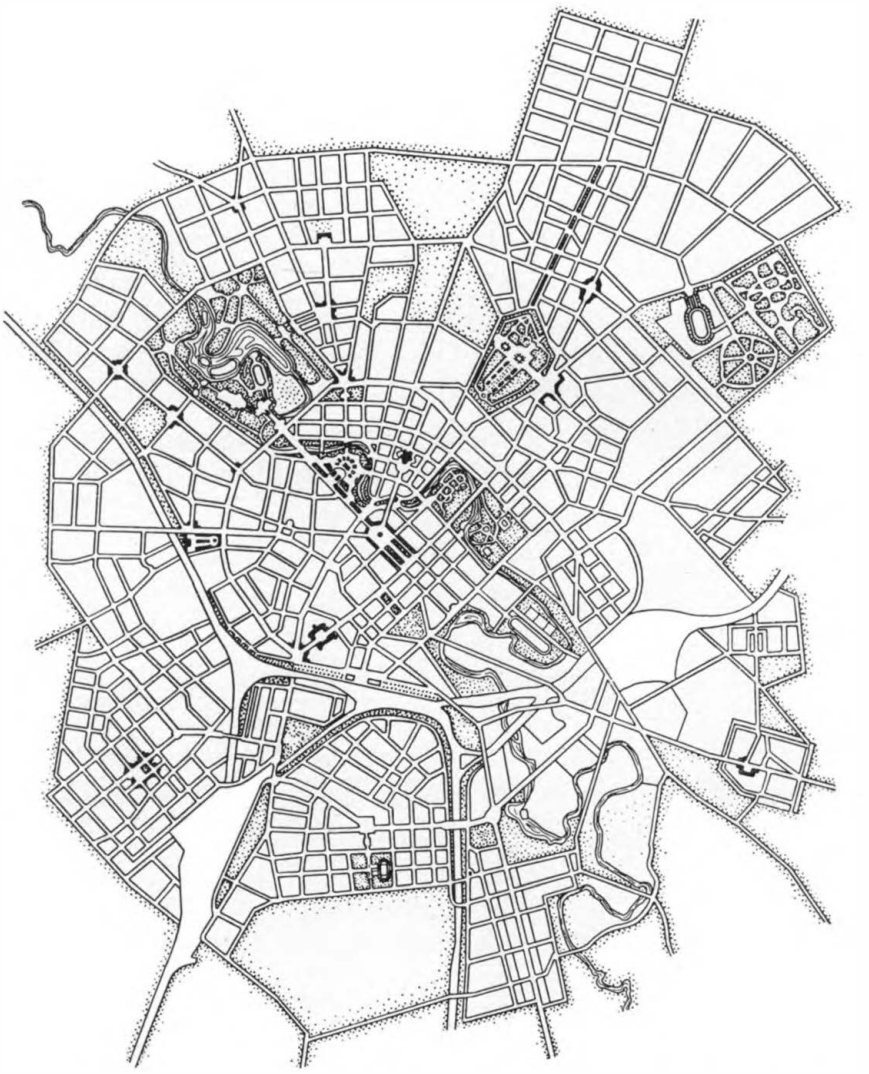
Разработка центрального ансамбля Сталинграда была продолжена в конце войны, когда был объявлен всесоюзный конкурс на проекты центральных площадей города. Этот конкурс дал разнообразные творческие предложения, послужившие материалом для проектирования центра города уже в послевоенный период.

Прогрессивным в схеме планировки Сталинграда явилась четкая дифференциация городских магистралей по назначению. Нижняя продольная магистраль связывала городской центр с районными центрами, заводами, парками; средняя продольная магистраль пронизывала жилые районы и имела значение внутригородской обходной магистрали; верхняя продольная магистраль, проходящая по периметру города, должна была служить внешней автострадой, предназначенной в основном для транзитного сообщения [1]. Так как каждая из многокилометровых магистралей проходила через различные районы города, через территории с различным рельефом, различным озеленением и застройкой, то было неизбежным и желательным композиционное членение этих очень длинных внутригородских коммуникаций на отдельные участки, которые должны были явиться самостоятельными улицами, расположенными на одной трассе и поэтому связанными между собой. Это композиционное членение было подхвачено и развито в дальнейших работах.

К недостаткам схемы планировки Сталинграда относится прежде всего чрезмерная плотность магистральной сети, из-за чего, особенно в центре города, образовались чересчур мелкие кварталы. Здесь авторы проекта не сумели уйти от влияния старой планировки города со старыми масштабами кварталов. Впоследствии это затруднило организацию внутриквартального пространства и не позволило применить наиболее прогрессивную систему застройки жилых частей города микрорайонами.

Неудачным явилось решение изменить существовавшую раньше ориентацию уличной сети в центральном районе города, строго подчинив ее продольному и перпендикулярному реке направлениям. Как известно, в Волгограде часто дуют

[1] См. статью Н. Полякова.— В сб.: «Архитектура СССР», № 6. М., 1944, стр. 4.



А. Щусев, Н. Колли и др. Эскиз планировки Минска. 1944 год.

очень неприятные степные ветры «суховеи». При новой ориентации поперечные улицы в центральном районе, шедшие раньше под углом к реке, получили направление с северо-запада на юго-восток, т. е. совпали с господствующим направлением суховеев. Здесь интересы архитектурной композиции вступили в определенное противоречие с природными условиями. И в наши дни предстоит проделать большую работу, чтобы, создав мощные зеленые барьеры на пути суховеев, нейтрализовать их действие.

Чрезмерно геометричной и сухой оказалась общая планировочная система города, закрепленная строительством крупных многоэтажных, но, к сожалению, слишком холодных и официально-представительных зданий.

Несмотря на эти и ряд других недостатков, очень большая работа, проделанная коллективом архитекторов по созданию схемы планировки Сталинграда,

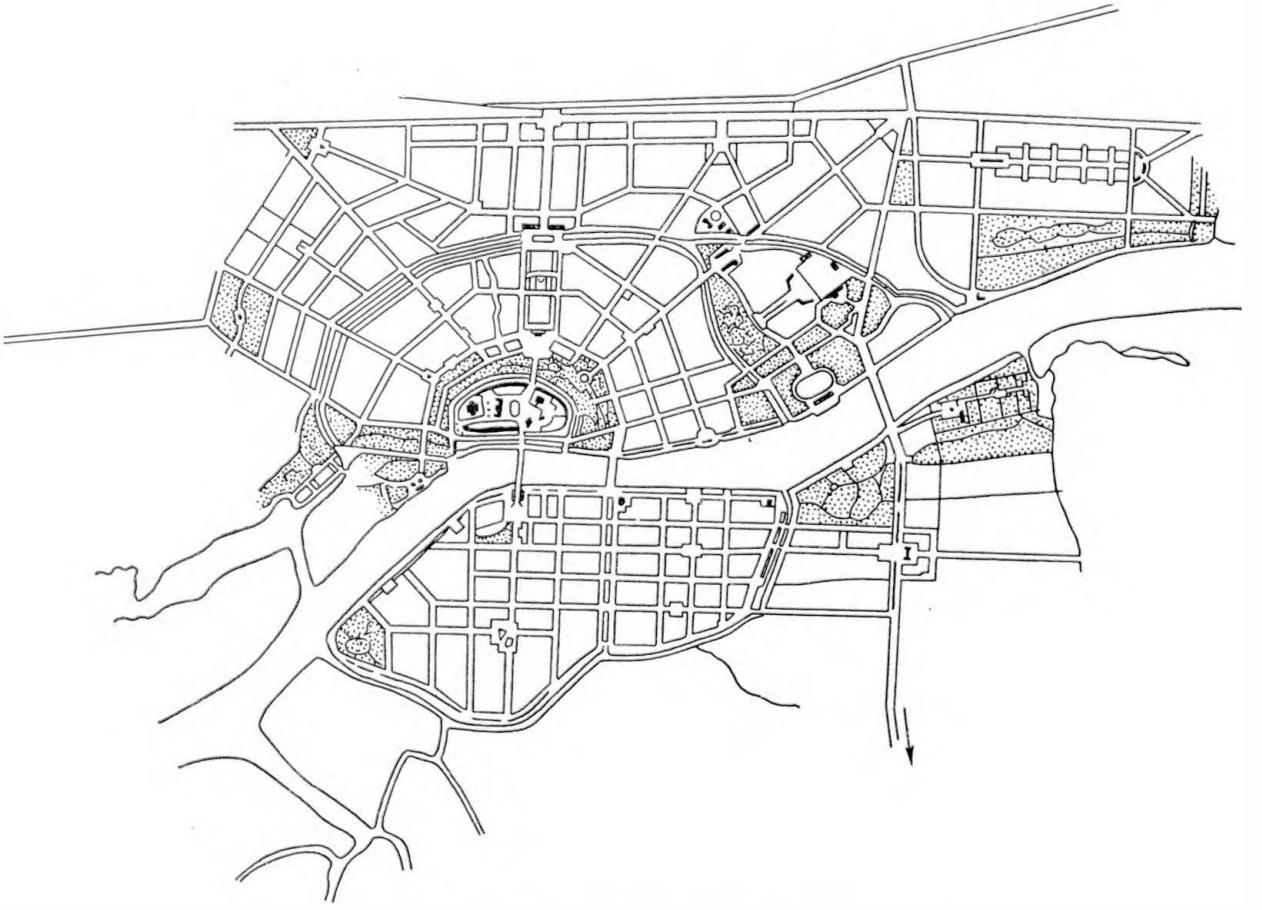
явилась важным этапом для советского градостроительства восстановительного периода. Эта схема легла в основу дальнейшей разработки генерального плана города, принятого Правительством РСФСР в 1945 году. Принципиальные градостроительные положения, зафиксированные в этом проекте, оказали существенное влияние на разработку генеральных планов других городов.

Интересный проект перепланировки Ростова-на-Дону был создан коллективом под руководством проф. В. Семенова. Сохранив как основу прямоугольную систему планировки города, сложившуюся в конце XVII—XVIII веках, авторы наметили ряд важных градостроительных мероприятий, направленных на упорядочение застройки, стремились спаять в целостный центральный ансамбль уцелевшие здания и вновь проектируемые сооружения. В плане Ростова-на-Дону (как и в Сталинграде) наибольшее значение приобрели продольные магистрали, что естественно для города, расположенного на берегу большой полноводной реки. Главная улица города — проспект имени Энгельса — стала основной композиционной осью всего плана и центрального ансамбля. Большое внимание в проекте уделялось связи центрального проспекта, отделенного от реки застройкой, с набережной, которая подвергалась решительной реконструкции и благоустройству. Локальные архитектурные ансамбли площадей и других архитектурно-планировочных узлов, на которых сосредоточились ведущие по назначению и своему архитектурному облику здания, включались в общую композицию центрального района Ростова. Для этого использовались и связующие ансамбли улиц, и открытые перспективы, и панорамные возможности отдельных частей центра, вытекающие из рельефа местности.

В июле 1944 года советские войска освободили столицу Белоруссии город Минск. Не только оборонные объекты и промышленные предприятия, но и весь центр города был разрушен до такой степени, что среди груды развалин не всегда можно было проследить старое направление улиц. Уже через месяц в Минске начала работать комиссия Комитета по делам архитектуры при Совнаркоме СССР, в состав которой входили такие ведущие русские архитекторы, как академик А. Щусев, действительные члены Академии архитектуры СССР проф. В. Семенов, А. Мордвинов, Н. Колли и ряд других крупнейших мастеров архитектуры. Комиссия разработала «Эскиз планировки Минска» (*стр. 315*), который явился реальной творческой помощью архитекторам Белоруссии. Этот проект учитывал разрушения города, существенно изменившие его опорный план, и ставил большие принципиальные задачи восстановления и реконструкции белорусской столицы [1].

Намечалось упорядочение магистральной сети города. С этой целью главная магистраль Минска значительно расширялась и превращалась в сквозной городской диаметр, пересекающий город в направлении с северо-востока на юго-запад и переходящий за пределами города в автострады на Москву и на Брест. С юго-востока на северо-запад по улицам Долгобродской, Б. Комаровской и Виленскому шоссе намечался второй магистральный диаметр Киево-Вильнюсского

[1] Ю. Егоров. Градостроительство Белоруссии. М., 1954, стр. 185—187.



А. Щусев и др. Схема генерального плана Новгорода. 1945 год.

направления. «Эскиз планировки Минска» предлагал также реконструировать улицу Ленина, через которую осуществляется связь центра города с искусственным озером, построенным в предвоенные годы, и раскинувшимся около него парком Победы. Еще несколько улиц должны были выполнять функции радиальных магистралей, идущих через административный и культурный центр Минска к промышленным предприятиям и периферийным жилым районам города. Планировочная система дополнялась двумя кольцевыми магистралями, связывающими между собой все радиальные направления. Внутреннее кольцо должно было служить транспортным обходом вокруг центрального района города, внешнее — предназначалось в основном для транзитного транспорта.

В результате осуществления этих планировочных мероприятий Минск приобретал радиально-кольцевую систему планировки, которая намечалась и в довоенных проектах реконструкции города, но не была тогда осуществлена. Радиально-кольцевая система планировки, характерная для Москвы и ряда других старинных русских городов, явилась для Минска прогрессивной и здоровой градостроительной идеей, так как не навязывалась ему искусственно, а вытекала из самого характера

расположения и общей структуры города и очертаний существующих улиц. Определенные недостатки этой системы, заключающиеся в том, что в центре, как в фокусе, собираются внутригородские транспортные и городские потоки, для Минска не были страшны, так как центр города сохранял свою исторически сложившуюся прямоугольную планировку и большинство радиальных магистралей доходило лишь до внешних границ общегородского центра. На внутреннюю кольцевую магистраль выносился и второй сквозной диаметр, так что в самом центре оставалось, по существу, лишь одно крупное пересечение главной улицы с улицей Ленина.

Центральный район города занимает в Минске очень выгодное, ключевое положение, практически совпадая с геометрическим центром застроенной территории. Сама природа как бы несколько обособила и выделила центральный район, который расположен на возвышенном плато, огибаемом с северо-востока небольшой, живописно извивающейся в своих берегах речкой Свислочью. В эскизе генерального плана, а впоследствии и в самом генеральном плане, отразились стремления авторов освободить центр города от не свойственных ему функций, по возможности избавить его от транзитных транспортных потоков с тем, чтобы создать здесь крупный архитектурный ансамбль, полноценное ядро общественной, административной и культурной жизни столицы.

Начиная с конца 1944 года и позже, уже после окончания войны, в целом ряде конкурсов началась детальная разработка центрального ансамбля Минска — парадного проспекта, системы площадей, через которые он проходит, и ряда других, более локальных архитектурных ансамблей, четко связанных между собой и с другими элементами центра.

Однако уже в первых проектах застройки центра Минска, так же как и в соответствующих работах по Сталинграду, наряду с очень ценными архитектурными идеями, встречались эклектические проекты, что особенно проявилось во внешней архитектуре сооружений. Стремление к монументальности городских ансамблей нередко выливалось в преувеличение размеров площадей, объемов зданий, в нагромождение декоративных форм, заимствованных из арсенала предшествующих архитектурных эпох, часто без должного критического отбора и переработки. Застройка города, так же как и в Сталинграде, Ростове и других городах, велась исключительно штучными, уникальными, излишне помпезными зданиями.

Своеобразной оказалась задача, вставшая перед коллективом архитекторов, которые под руководством академика А. Щусева должны были создать проект восстановления такого старейшего русского города, как Новгород (*стр. 317*).

При проектировании Новгорода [1] нужно было прежде всего определить отношение к многочисленным памятникам архитектуры. Было очевидным, что необходимо найти такое решение, при котором величайшие культурные ценности Новгорода в полной мере раскрывали бы свои художественные качества, были бы доступны обозрению и находились бы в условиях, обеспечивающих их сохранность. В то

[1] В состав авторской группы, кроме А. Щусева, входили архитекторы В. Лавров, А. Богорова и другие.

А. Щусев и др. Панорама восстановления Новгорода. 1945 год.

же время нельзя было не учитывать и тот факт, что Новгород — областной центр, советский город, который должен предоставлять своим жителям современные удобства.

О том, как была решена эта сложная задача, ярко и убедительно писал академик А. Щусев:

«Нам представлялось, что возможны два подхода к включению исторических памятников в современную застройку города. В одном случае они как бы выделялись из общей застройки города, изолировались на своей самостоятельной площадке. При таком решении памятники старины приобретали чисто музейное значение (превращались в музейные экспонаты, лишь вынесенные под открытое небо), и их органическая связь с окружающей современной застройкой становилась необязательной...» [1]

Щусев считал такой подход к использованию художественного наследия пассивным и неприемлемым.

«Мы искали подлинно творческого решения задачи и нашли его в том, что памятники и группы памятников включаются в общую застройку города, а самостоятельная площадка, на которой они расположены, не изолируется от прилегающей городской территории, а наоборот, органически с ней связывается. Исторические архитектурные памятники становятся при таком решении не только „музейными" объектами, но и живыми участниками в деле формирования нового, современного ансамбля города...» [2]

Это принципиальное положение, характеризующее отношение к памятникам архитектуры, расположенным на территории реконструируемого города, разработанное при проектировании Новгорода, вошло в теорию и практику советского

[1] А. Щусев. Памятники зодчества в социалистической реконструкции города.— «Архитектура и строительство», 1948, № 12, стр. 5.

[2] Там же.

градостроительства и было широко применено и проверено при создании многочисленных проектов восстановления других древнерусских городов.

Кроме того, архитекторам было необходимо решить проблему нового общественного центра города, а также определить характер застройки жилой части города, наметить места для новых промышленных предприятий, установить необходимые мероприятия по благоустройству всей территории.

Наиболее сложным было выбрать место для строительства нового центра. Взаимоотношение между старым, исторически сложившимся центром, который по своим размерам и характеру застройки перестал соответствовать выросшему и изменившемуся городу, и новым центром, необходимость создания которого вытекает из требований современной жизни,— одна из важных проблем советского градостроительства. С этой проблемой архитекторам приходится сталкиваться почти в каждом старом городе, переживающем в советское время вторую молодость — бурный рост и реконструкцию. Хотя в каждом случае проблема старого и нового центра решается по-разному, исходя из конкретных условий, в советской градостроительной практике и до войны, и в восстановительный период было разработано немало общих принципов решения этой задачи. Проект восстановления и реконструкции Новгорода явился еще одним шагом в этом направлении (*стр. 319*).

«Искусственное деление Новгорода на две части — старую и новую,— писал один из ведущих авторов проекта В. Лавров [1],— было отвергнуто с самого начала. Территориальное перемещение центра в процессе реконструкции города может иметь практический смысл лишь только при значительном росте города и коренном изменении в связи с этим его общей планировочной структуры. В Новгороде же, относительно мало расширяющемся территориально, было бы теоретически неправильно и практически бесперспективно становиться на путь поисков нового местоположения общегородского центра» [2].

Исторически сложившийся центр — чрезвычайно устойчивое образование в плане города. Его местоположение закреплено не только главными и наиболее ценными зданиями, но и всей архитектурно-планировочной системой города, и, прежде всего, направлением улиц. Поэтому перенос центра на новое место, без достаточных на то оснований, обычно бывает неудачен и требует радикального изменения всего исторически сложившегося плана города [3].

Если было недопустимо для Новгорода создавать новый центр независимо от старого на совершенно новом месте, то и другое предложение — вообще не создавать нового центра, ограничившись площадью в кремле,— также было неприем-

[1] Лавров Виталий Алексеевич (род. в 1902 г.). В 1928 году окончил ВХУТЕИН. Архитектор-планировщик, историк градостроительства, автор ряда исследований по градостроительству Средней Азии, русскому градостроительству.

[2] В. Лавров. Из опыта планировки Новгорода.— В сб.: «Проблемы советского градостроительства», № 5. М., 1955, стр. 52.

[3] Известна неудачная попытка перед войной перенести на новое место центр Ленинграда или попытка переместить центр Махач-Калы.

А. Щусев и др. Соборная площадь в Новгороде. Реконструкция. 1945 год.

лемо. Современный общественный центр советского города со всеми его многообразными функциями, конечно, нельзя было втиснуть в тесные рамки древнерусского Новгородского кремля, не говоря уже о том, что это создало бы большие трудности для археологического исследования территории кремля.

В результате упорной работы авторскому коллективу, проектировавшему Новгород, удалось найти правильное и удовлетворяющее всем требованиям решение проблемы центра. Новгородский кремль было решено оставить в неприкосновенности как исторический заповедник и исторически сложившееся ядро города (*стр. 321*). Новый центр с площадью Победы был намечен к северо-западу от кремля и отделялся от него лишь зеленой эспланадой бульваров. В планировке города получила особое развитие поперечная ось, связывающая новый центр с кремлем и продолжающаяся в одну сторону до вокзала и в другую — до Ярославова дворища (с использованием восстанавливаемого моста через Волхов). На площади Победы, которая проектировалась с учетом всех потребностей современного города и рассчитывалась на проведение многолюдных демонстраций, должны были быть сооружены такие крупные общественные здания, как здание Облисполкома и Обкома партии, театр и другие.

При проектировании новой застройки города, и не только ведущих общественных зданий, но и рядовой жилой застройки кварталов, нужно было решить, следует ли стремиться к стилистической близости с памятниками древней архитектуры Новгорода, а если нет, то таким образом добиться, чтобы новая застройка

не спорила с древними памятниками и не мешала им. В первоначальных проектах заключалась попытка подчинить новую застройку архитектуре древнего Новгорода и в масштабе зданий, и в архитектурных формах. Несмотря на формальное мастерство архитекторов, этот путь не мог привести и не привел к хорошим результатам. В проектах новых зданий ощущалась подделка под старину, архаические формы вступали в противоречие с требованиями современного благоустройства и современной строительной техники.

Проблема соотношения и художественного согласования нового и старого, которая с особой остротой постоянно возникает в исторических городах, подобных Новгороду, богатых превосходными памятниками прошлого, не может быть решена одинаково по отношению ко всем без исключения городам. Иногда, если в определенном локальном ансамбле сохранилось много исторических памятников одной эпохи, в угоду гармонии целого действительно бывает необходимо новой постройке придать черты стилистической общности с другими сооружениями, определяющими архитектурный облик ансамбля. В этом случае «подделка под старину» будет также естественна и необходима, как оправданно, например, стремление починить разорванную ткань с помощью куска однородного материала.

Однако подобное воспроизведение исторических стилей и форм, безусловно, не может распространяться с отдельных ограниченных ансамблей на городские районы или на город в целом. Нельзя забывать о том, что каждый город — это живой организм, в котором постоянно что-то рождается и что-то отмирает. Превратить город в музей — это значит законсервировать город, остановить его развитие, значит во многом ограничить жизнь его населения. Задача архитектора в сложных условиях исторических городов особенно ответственна. И ее можно разрешить лишь при правильном учете специфики местных условий, на основе сочетания основных интересов охраны памятников архитектуры и интересов современного развития города и его населения, которые должны быть обеспечены всеми удобствами и комфортом в равной степени с жителями городов-новостроек.

Практика реконструкции древних городов показала, что примирить старое и новое в градостроительстве удается без всяких компромиссов. Здесь возможен, например, принцип контраста, когда новая архитектура откровенно противопоставляет себя старой, создавая новую оправу для каждого памятника архитектуры, заставляя его по-новому звучать в новом окружении, подчеркивая и заостряя его пластические формы, архитектурный декор, своеобразный характер и фактуру материала.

Но возможен и иной путь, когда новая застройка не противопоставляет себя старой, но и не рядится в ее одежды. Тогда согласование старого и нового будет осуществляться не столько на противопоставлении, сколько на соподчиненности и единстве основных, определяющих сооружение и ансамбль характеристик. Так, согласование высоты, силуэта, масштаба, ритма старых и новых зданий позволяет, как правило, устранить неприятные диссонансы, нарушающие композиционную цельность ансамбля.

Безусловно, что и при контрастном противопоставлении старой и новой застройки, и при согласовании их между собой в равной мере сохраняет свое значение соподчиненность отдельных элементов ансамбля и художественный такт и мастерство, без которых ни один из приемов не даст хороших результатов.

Поиски правильного решения этой задачи соотношения старой и новой застройки продолжались уже после войны.

Наряду с проектированием генеральных планов городов, являвшихся основными документами при их восстановлении и реконструкции и комплексно рассматривавших все проблемы градостроительства, уже в годы войны началось проектирование отдельных архитектурных ансамблей, разрушенных врагом, и, конечно, прежде всего, ансамблей общегородского центра. Кроме уже упоминавшихся ансамблей Сталинграда, Минска, Ростова-на- Дону, Новгорода, работа над которыми практически была начата и велась одновременно с разработкой общих генеральных планов, следует упомянуть о проектировании центра столицы Украины — Киева, как о крупной и своеобразной работе, значительной не только для города, в котором она велась, но и для всей практики строительства последних военных и первых послевоенных лет. В этой работе, так же как и в проектировании Минска, очень активно участвовала большая группа архитекторов Москвы и Ленинграда.

При оккупации Киева фашистские войска планомерно и систематически разрушали центр города. В результате большинство капитальных каменных зданий было превращено в руины. Особенно сильно пострадала главная улица Киева — Крещатик. На нечетной его стороне на протяжении километра не сохранилось ни одного здания, на противоположной стороне — от площади Калинина до улицы Ленина — уцелело лишь два дома.

В начале 1945 года был проведен широкий конкурс на проект застройки Крещатика, который явился очень интересным творческим событием в архитектурной жизни последнего года войны. В конкурсе приняли участие К. Алабян, А. Власов, В. Гольфрейх, Г. Гольц, Е. Левинсон, М. Парусников, И. Фомин и другие. Всего было представленно 22 проекта [1].

Перед участниками конкурса была поставлена задача определить основную архитектурно-планировочную идею застройки Крещатика и прилегающего к нему района как торгово-делового и общественно-культурного центра, места народных гуляний, демонстраций, а также выявить архитектурно-планировочную идею в застройке Комсомольской площади, площади Калинина и Бессарабской.

Конкурсные проекты дали большое многообразие различных архитектурно-планировочных и объемно-пространственных решений, в которых можно проследить не только различное понимание роли и значения главной улицы Киева, но и некоторые общие черты, вытекающие из учета конкретных исторических, природных и художественных условий, в которых возник и развивался Крещатик.

[1] Материалы конкурса были опубликованы в 1945 году. См. Н. Былинкин. Главная магистраль Киева.— «Архитектура СССР», сб. № 11. М., 1945, стр. 1. В настоящем издании мы касаемся лишь тех проектов, авторами которых являлись архитекторы Российской федерации.

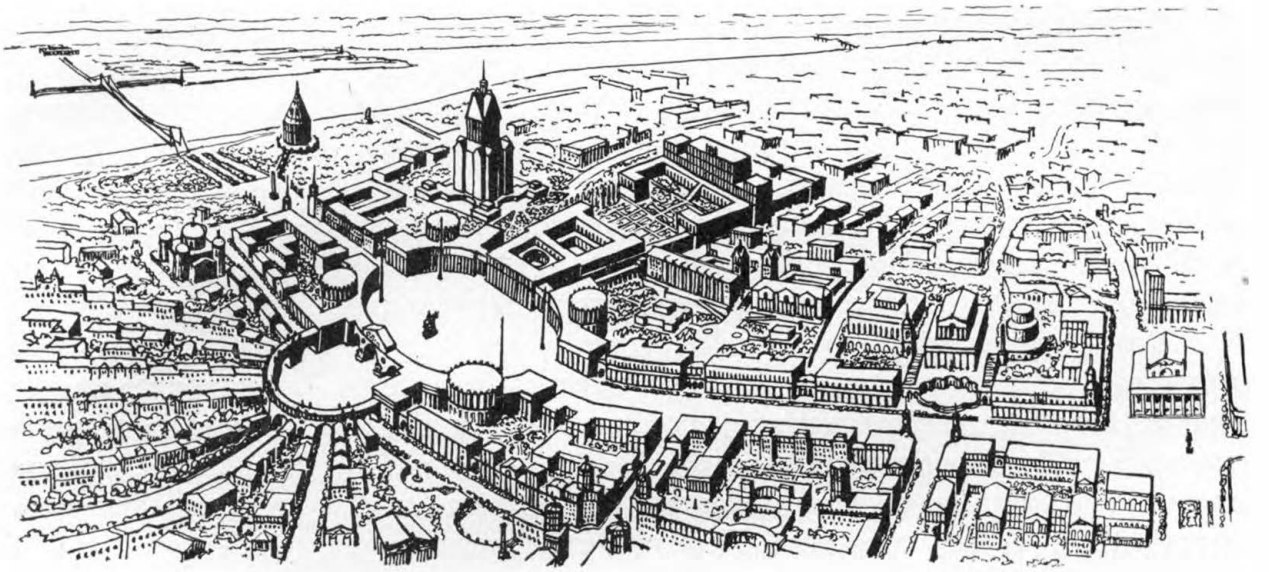
Все участники конкурса исходили из сохранения исторически сложившихся площадей, через которые проходит Крещатик, в качестве основных архитектурно-композиционных узлов. Большинство проектов основывалось на использовании природного рельефа местности заданного поперечного профиля улицы.

В то же время в проектах содержалось много принципиально различных идей, часть из которых была отвергнута жизнью, а другая получила впоследствии свое развитие и осуществление. Почти все участники конкурса предлагали застроить Крещатик в соответствии с установившимися традициями сплошным фронтом зданий по обеим сторонам улицы. Иначе подошли к этому вопросу архитекторы А. Таций и Н. Иванченко, которые, применив сплошную застройку четной стороны Крещатика, со стороны Липок оставили на склоне ряд свободностоящих общественных и жилых зданий с большими зелеными разрывами между ними. Этот прием, по мысли авторов, должен был раскрыть Крещатик и включить в его композицию богатый природный ландшафт Киева, полнее использовать рельеф города. Рациональная часть этой идеи — раскрыть Крещатик в сторону Липок — была использована в дальнейшей работе А. Власовым и его коллективом.

В большинстве конкурсных проектов главенствующее место отводилось площади Калинина как наиболее значительной площади на Крещатике, причем здание Городского Совета как ведущее здание в районе главной улицы чаще всего вписывалось в ансамбль площади. В зависимости от постановки здания Горсовета видоизменялась конфигурация площади Калинина, причем сохранялась, а иногда и развивалась, поперечная Крещатику ось площади. Только в двух проектах (А. Власова и В. Орехова) площадь Калинина ориентировалась вдоль главной улицы. Проект А. Власова предусматривал устройство на месте площади Калинина системы из двух взаимосвязанных площадей — главной, имевшей форму овала, продольная ось которого совпадает с осью Крещатика, и дополнительной, которая являлась чем-то вроде аванплощади, где сходились радиальные улицы, связывающие площадь Калинина с районом Старого Киева (*стр. 325*). Автор считал, что площадь Калинина надо рассматривать не как главную, а как второстепенную площадь, соподчиненную улице.

Проект Власова, подчиняя весь свой архитектурный замысел идее движения вдоль Крещатика по направлению к Днепру, недостаточно учитывал исторические традиции формирования площади Калинина и природные условия Киева. С давних времен через площадь Калинина осуществлялось поперечное движение со Старокиевской возвышенности на Крещатик и дальше через Липки на Печерск. Поэтому площадь Калинина возникла не как расширение трассы Крещатика, а как в значительной мере самостоятельный архитектурно-планировочный узел плана города.

Идея деления площади Калинина на две взаимосвязанные площади была мало обоснована. Органическая система взаимосвязанных площадей таит в себе большие художественные возможности. Однако этот композиционный прием ценен не сам по себе, а лишь постольку, поскольку он придает художественное



А. Власов. Проект восстановления Крещатика в Киеве. Перспектива. 1945 год.

выражение естественно связанным между собой и в то же время самостоятельным частям городского центра. Такого естественного структурного деления площади Калинина на две части, которое нуждалось бы в архитектурном выявлении, не существует. Поэтому двухчастное построение площади Калинина было искусственным образованием.

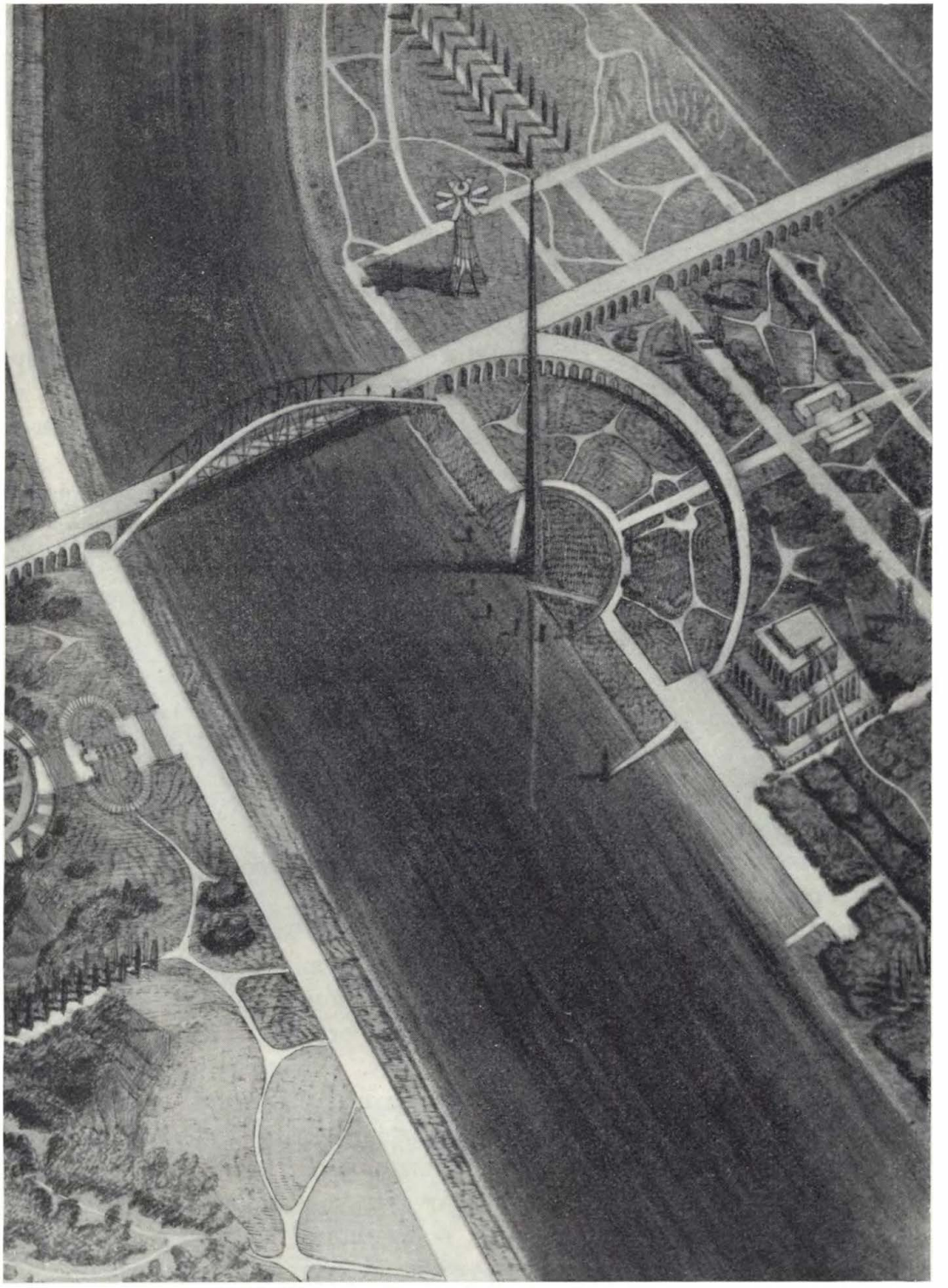
Во всех проектах значительное внимание уделялось Комсомольской площади как заключительному архитектурному аккорду в ансамбле Крещатика. С полным единодушием все архитекторы, участвовавшие в конкурсе, сохраняли традиционную для этой площади одностороннюю застройку, вводя в архитектурную композицию зеленые склоны крутого берега Днепра. В планировке наметились две основные тенденции: одна — рассматривать площадь как статическое завершение Крещатика, откуда берут свое начало новые пути, ведущие на живописные днепровские склоны, Подол и Печерск, и другая — осуществить через Комсомольскую площадь дальнейшее развитие движения оси Крещатика в иных природных условиях с выходом (спуском) к Днепру, а в отдельных случаях и через Днепр, на Труханов остров. Первый вариант имел то преимущество, что Крещатик как главная улица города получил бы четкое и компактное завершение, за которым начинает развиваться новый элемент города — система приднепровских парков. Эти парки тесно связываются с Крещатиком и Комсомольской площадью, но сохраняют свою, независимую планировочную систему, главная ось которой направлена вдоль Днепра, перпендикулярно Крещатику. Фактически при этом композиционном приеме завершением Крещатика оказалось бы не то или иное архитектурно оформленное инженерное сооружение, а сама природа днепровских склонов, организованная для массовых прогулок и отдыха населения,

В случае осуществления второго варианта, еще издали, с Крещатика, перед пешеходом раскрывались бы заднепровские просторы. Однако осуществление этого замысла потребовало бы больших трудозатрат. Фактически пришлось бы срыть целый холм, отделяющий Комсомольскую площадь от днепровских склонов. Проведение таких крупных инженерных работ не только стоило бы чрезмерно больших затрат, но и внесло бы существенные изменения в завершение Крещатика, перенеся центр тяжести в архитектурной композиции с естественных природных массивов зелени и холмов на искусственное архитектурно-инженерное сооружение.

В предложениях по застройке Крещатика при выходе его на Комсомольскую площадь большинство авторов останавливались на приеме выявления угловых зданий. Наиболее интересным в художественном отношении примером композиции такого рода был проект архитектора Г. Гольца, который стягивал Крещатик при выходе его на площадь двумя фланкирующими башнями и предлагал устроить здесь своеобразные пропилеи. Несмотря на художественное мастерство, проект этот плохо решал транспортную проблему, создавая сужение в месте наиболее интенсивного движения. Принципиально отличный и более правильный прием застройки завершающего участка Крещатика был дан в проекте К. Алабяна, который предложил расширить Крещатик при выходе на Комсомольскую площадь, а посередине площади зрительно замкнуть его большой триумфальной аркой. Этот прием сделал бы более значительной идею завершения Крещатика системой приднепровских парков, в то время как предложение Г. Гольца, хотя и бесспорно красивое, умаляло эту идею, создавая в конце Крещатика как бы выездные ворота, своеобразную границу городского центра, за которой уже не ждешь чего-либо особенно значительного.

Архитектура главной улицы Киева в различных проектах трактовалась очень по-разному. Многие авторы стремились использовать в застройке Крещатика черты национальной украинской архитектуры. Однако большинство не смогло встать на путь творческого использования народных традиций и основных принципов украинского зодчества в их современной интерпретации. Стремление к национальным архитектурным формам выразилось в увлечении декоративными мотивами и даже отдельными архитектурными деталями, извлеченными без достаточного критического отбора из уважей архитектурных памятников, преимущественно периода так называемого «украинского барокко».

Проект Г. Гольца исходил целиком из использования классического архитектурного наследия. Блестящий знаток архитектуры античного Рима и Греции, Гольц с большим мастерством стремился придать их формам новое звучание в наши дни. Композиционный и художественный талант этого мастера архитектуры, блестящая творческая фантазия способствовали тому, что проект Г. Гольца отличался стилистической цельностью и красотой (*стр. 327 и 329*). Однако облик Крещатика в интерпретации Г. Гольца также мало соответствовал существу этой улицы — главной артерии столицы Советской Украины и был далек от современности.



Г. Гольц. Проект реконструкции Крещатика. 1945 год.
Новый мост на Труханов остров. Фрагмент.
Собственность семьи архитектора

В проектах Д. Чечулина, Е. Левинсона, так же как и в большинстве других проектов, в архитектуре Крещатика изобиловали многоколонные портики и колоннады, играющие роль чуть ли не основного средства архитектурной выразительности застройки.

Все эти увлечения декоративностью, помпезностью, архитектурные излишества в застройке Крещатика, сказавшиеся уже на этой, первой стадии проектирования, не могли не отразиться отрицательно и на дальнейших работах по проектированию центра Киева, да и не только Киева, но и других городов.

Несмотря на эти недостатки, конкурсные проекты планировки и застройки Крещатика дали ряд плодотворных идей, часть из которых была в дальнейшем подхвачена и осуществлена. К числу таких идей относятся предложения превратить Крещатик в своеобразный форум Киева, обогатить поперечный профиль улицы за счет устройства одностороннего бульвара, использовать в композиции открытие перспективы на Липки и другие.

Приведенные примеры больших градостроительных работ, развернувшихся в конце войны, составляют лишь самую незначительную часть той поистине гигантской восстановительной эпопеи, которая охватила всю освобожденную от врага территорию. В период с 1944 по 1950 год только в Российской федерации одновременно проектировалось около 250 городов[1].

Одновременно с созданием генеральных планов восстанавливаемых городов вновь начала развиваться и районная планировка — один из важнейших разделов градостроительства. Перед войной районная планировка возникла у нас из потребностей практики, в результате распространения планировки городов на прилегающие к ним районы. Районная планировка — это не только решение хозяйственных экономических задач. Фактически районная планировка является дальнейшим развитием идеи ансамблевого построения города, распространением ее на территорию целых районов.

Уже не масштаб отдельных зданий, не масштаб города в целом, а масштабы природных ландшафтов становятся в районной планировке диктующими. Соответственно с этим меняются приемы архитектурной композиции, и даже некоторые общие композиционные законы, отнесенные к просторам в сотни и тысячи километров, приобретают совершенно новую окраску. Районная планировка требует, прежде всего, создания четкой и целесообразной структуры района, которая, в свою очередь, получает определенные художественные качества — пространственную композицию, гармоническое сочетание архитектуры и природного окружения. Общее в идее ансамблевого построения города и в проблемах художественной композиции в районной планировке, по-видимому, заключается в стремлении придать целостное художественное звучание самым разнородным элементам и комплексам, объединенным необходимыми утилитарными связями. В какой-то мере примером качественного решения этой проблемы может служить пригородный

[1] См. «История советской архитектуры. 1917—1958». М., 1962, стр. 208.

Г. Гольц. Проект реконструкции Крещатика. 1945 год. Фрагмент.
Собственность семьи архитектора

район Ленинграда, хотя этот пример и по истории формирования и по широте поставленных задач не вполне соответствует современному представлению о районной планировке.

В годы войны было продолжено научное исследование проблем районной планировки в специально созданном при Академии архитектуры отделе районной планировки, который возглавлял один из крупнейших советских ученых-градостроителей профессор А. Иваницкий. В это время Иваницким была написана работа о районной планировке Урала в связи с размещением эвакуированных предприятий. Позже продолжалась работа по планировке пригородной зоны Москвы, а также по районной планировке Донбасса.

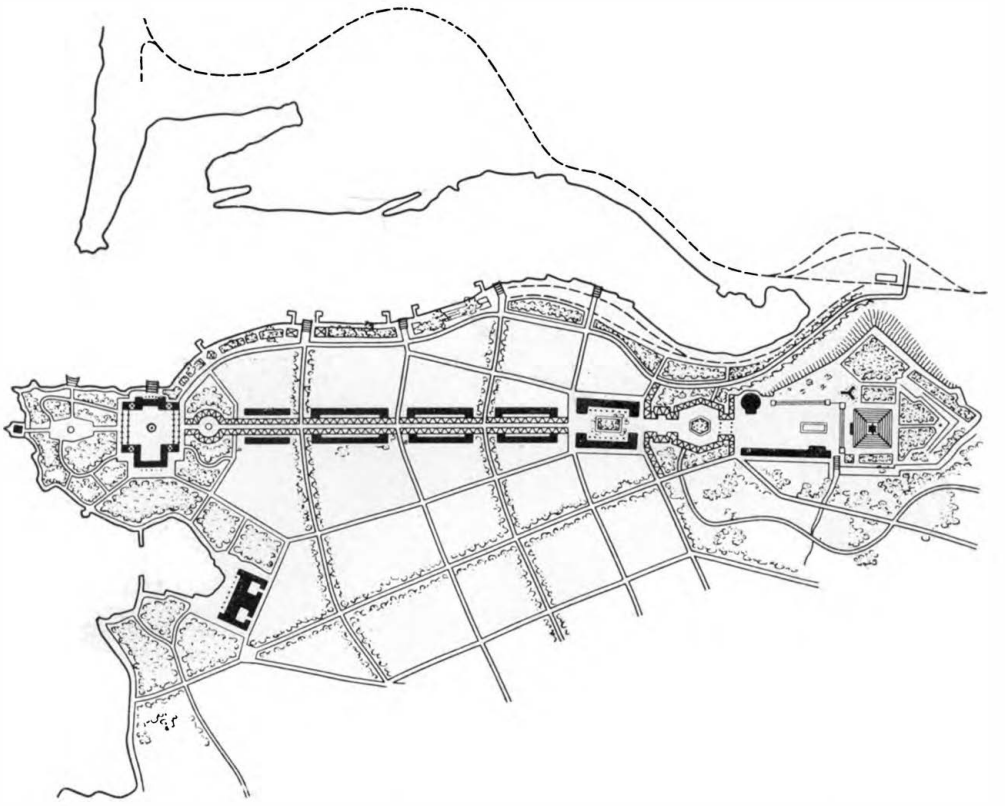
Академик архитектуры М. Гинзбург возобновил прерванную войной работу по созданию схемы районной планировки Южного берега Крыма в то время, когда фашистские войска еще удерживали Крым в своих руках. Гинзбургу удалось внести много интересных мыслей в планировку этого замечательного курортного района нашей страны, сконцентрировать и углубить свои первоначальные градостроительные идеи, приступив к детальному проектированию отдельных объектов курортного района и, прежде всего, разрушенного фашистами Севастополя (*стр. 331, 332, 333*).

Подобные работы, созданные в годы войны, в свое время не получили широкой известности, так как и самой районной планировке в первые послевоенные годы не уделялось должного внимания. Однако опыт, приобретенный в этом сложном деле, в полной мере используется сейчас, когда районная планировка с каждым днем получает все большее значение.

Наряду с обширным промышленным, жилищным строительством и градостроительством в период Великой Отечественной войны не прекращалось и сооружение общественных зданий. Строились театры в Ташкенте и Душанбе, крупные общественные здания в Ереване, продолжалось строительство Дома Правительства в Баку.

В Москве за время войны были построены и сданы в эксплуатацию семь станций метрополитена. Это явилось новым вкладом в осуществление генерального плана реконструкции Москвы. Сам факт того, что строительство метрополитена продолжалось в течение всей войны и даже в те тяжелые дни, когда враг рвался к Москве, было огромным морально-политическим фактором, вселявшим бодрость и уверенность в будущем не только у москвичей, но и у всего советского народа. Трудно переоценить величие подвига метростроителей, среди которых в это время было особенно много женщин, сумевших, несмотря на все трудности, завершить большую и нелегкую работу. В 1943 году, когда еще не успели отгреметь сражения под Сталинградом, были открыты три станции Горьковского радиуса — «Новокузнецкая», «Павелецкая» и «Автозаводская», связавшие с центром города такие пункты притяжения населения, как автозавод имени Лихачева и Павелецкий вокзал. Через год после открытия этих станций, в январе 1944 года было начато движение по трассе, продолжавшей Покровский радиус метрополитена до Измайловского парка культуры и отдыха. Здесь были построены четыре новые станции: «Бауманская», «Электрозаводская», «Семеновская» и «Измайловская».

По генеральному плану Москвы еще до войны в Измайлове начал создаваться новый жилой район города. Удаленность нового района от центра города выдвигала на первый план транспортную проблему, которая и была решена строительством метрополитена. Продолжение Покровского радиуса позволило также развить и осуществить на конкретном примере очень важную для Москвы идею связи внутригородских подземных дорог с электрифицированной сетью пригородного железнодорожного сообщения. На Комсомольской площади станция метрополитена принимала на себя пассажиропотоки с трех вокзалов, что создавало

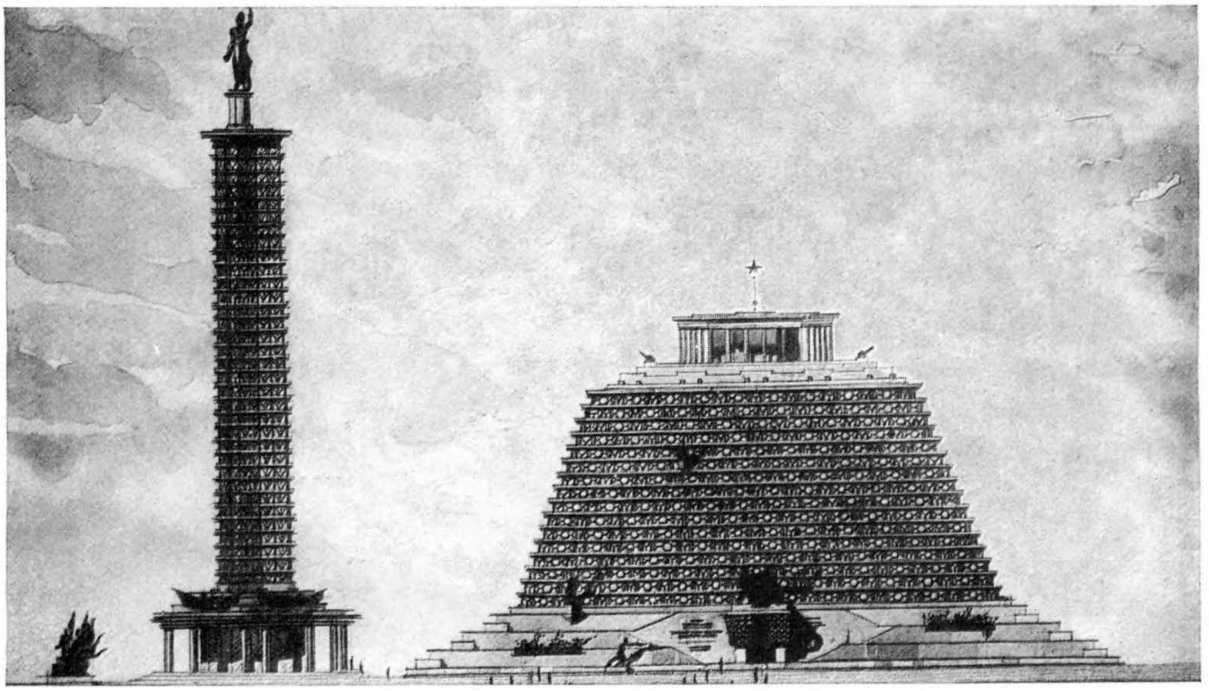


М. Гинзбург. Проект восстановления Севастополя. Генеральный план центра. 1943 год.

большие неудобства. Строительство станции «Электрозаводская» рядом с одноименной платформой Казанской железной дороги значительно улучшило на этом направлении связь между внешним и внутригородским транспортом, которые теперь соприкасались и стали доступны для пересадки не в одной, а в двух точках.

Как и в предвоенные годы, строительство метрополитена в 1941—1944 годах сочетало в себе передовую техническую мысль с решением больших идейно-художественных задач. Каждая станция получила свою, только ей присущую тему, и ее идейно-художественное содержание раскрывалось в облике станции с помощью синтеза искусств: архитектуры, живописи, скульптуры. Разнообразны не только подземные залы, но и наземные павильоны, каждый из которых, включаясь в ансамбль улицы или площади, на которой он расположен, выполняет ответственную архитектурную роль. Архитектура станций метрополитена, выстроенных в годы войны, в основном продолжает довоенные традиции метростроения и во многом повторяет их достоинства и недостатки. Однако имеется и ряд новых удачных находок, которые заслуживают внимания.

Станция «Новокузнецкая» — первая на пути от центра по трассе, открытой



М. Гинзбург. Эскизы главных сооружений севастопольского ансамбля. 1943 год.

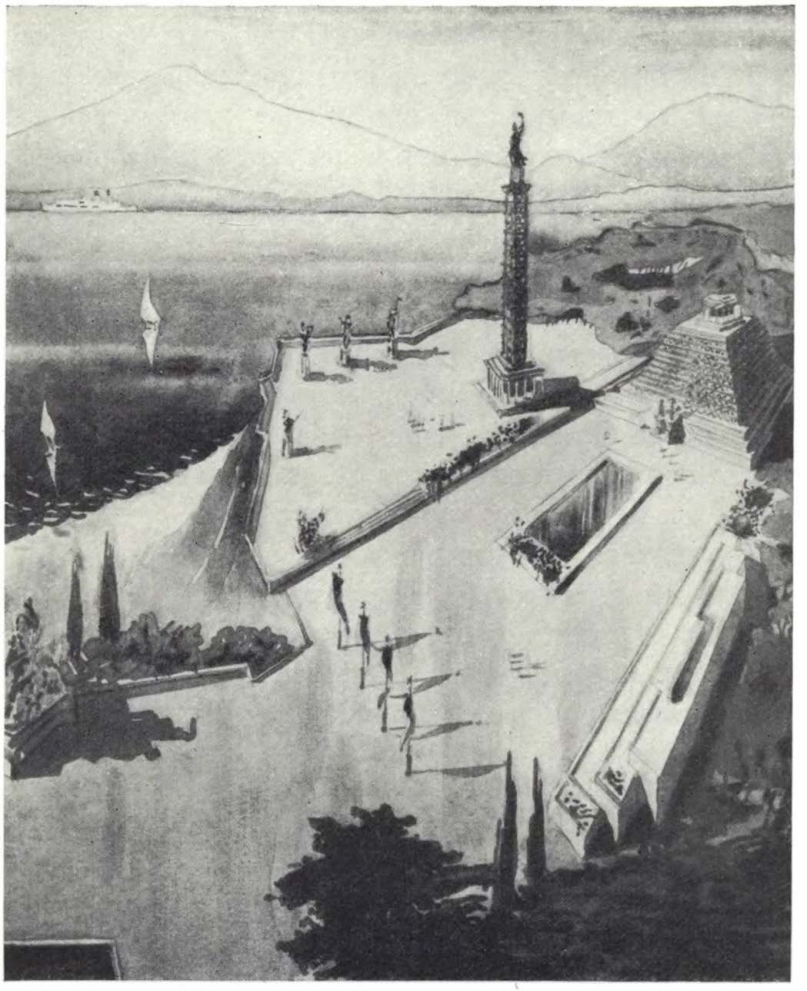
к 1943 году. Наземный павильон ее (авторы: архитекторы В. Гельфрейх и И. Рожин [1]) отодвинут от красной линии узкой Пятницкой улицы и представляет собой несколько приземистую центрическую ротонду. На массивных пилонах лежит декоративный фриз в виде большого венка. Интересна внутренняя планировка павильона. Центральный эскалаторный зал как бы обнимают два широких коридора, предназначенных для входа и выхода. Специального кассового зала нет, а кассы расположены по одной из сторон входного коридора на пути движения пассажиров.

В подземных станциях метрополитена наиболее монотонное впечатление обычно оставляет эскалаторный тоннель, который в станциях глубокого заложения (к которым относится и «Новокузнецкая») достигает значительной длины. На станции «Новокузнецкая» архитекторы Н. Быкова [2] и И. Таранов [3] сделали попытку устранить этот недостаток, расчленив по длине свод рядом узких декоративных лепных поясков, переброшенных над эскалаторами, как легкие арочки.

[1] Рожин Игорь Евгеньевич (род. в 1908 г.). В 1930 году окончил Ленинградский Высший художественно-технический институт.

[2] Быкова Надежда Александровна (род. в 1907 г.). Окончила ВХУТЕИН в 1930 году (училась у проф. В. Ф. Кринского). Входила в АСНОВА.

[3] Таранов Иван Георгиевич (род. в 1906 г.). Окончил Харьковский художественный институт в 1928 году и аспирантуру Академии архитектуры СССР в 1937 году.



М. Гинзбург. Перспектива центра Севастополя. 1943 год.

Этот прием, получивший распространение и в ряде других станций, позволил частично преодолеть однообразие трубы, в которой проложены эскалаторы.

Центральный подземный зал «Новокузнецкой» сосредоточивает в себе наибольшее количество средств архитектурной выразительности и декоративных элементов (в оформлении принимали участие скульпторы Г. Мотовилов, Н. Томский, художник А. Дейнека). Мраморные резные детали, бронзированные картуши, богато декорированный свод с вставленными в него мозаичными панно [1], скульптурный фриз, посвященный подвигам советских воинов, и многие другие элементы архитектурного убранства придают станции чрезмерно парадный и помпезный вид.

[1] Смальтовые мозаичные панно на станции «Новокузнецкая» были выполнены А. Дейнека и первоначально предназначались для станции «Павелецкая». См. М. Ильин. Новые станции московского метро.— «Архитектура СССР», сб. № 6. М., 1944, стр. 15.

На этой станции для освещения центрального зала впервые применены торшеры, расположенные в один ряд посередине зала. Их использование здесь связано с расположением мозаичных картин на сводах зала. Своим прямым светом торшеры освещают эти картины, заставляя смальту играть всей своей богатой цветовой гаммой. Однако в расположении торшеров есть большой недостаток: они мешают движению потока пассажиров.

Очень удачной работой архитекторов А. Душкина и Н. Князева явилась станция «Автозаводская» — третья в числе станций, открытых в 1943 году. Наиболее интересен здесь подземный зал, который благодаря мелкому заложению станции авторы могли создать как единый, нерасчлененный объем. По своему архитектурно-конструктивному замыслу эта станция перекликается с более ранней работой Душкина и архитектора Я. Лихтенберга — станцией «Кропоткинская» («Дворец Советов»), которая по праву считается одной из лучших станций московского метрополитена. Здесь, так же как и на «Кропоткинской», осуществлено безбалочное перекрытие, поддерживаемое двумя рядами тонких железобетонных столбов, заканчивающихся вутами, плавно переходящими в плиту перекрытия. Вся станция выдержана в единой золотисто-охристой, солнечной цветовой гамме. До самого основания вутов столбы облицованы мрамором интенсивного теплого тона. Такие же теплые тона мрамора, но более локальных и мягких оттенков применены и для облицовки стен (*вклейка*).

Очень эффектно выполнен эскалаторный спуск на станцию «Автозаводская» (*стр. 335*). Здесь вовсе нет обычного тоннеля, и пространство над эскалаторами, ограниченное динамически прорисованными уступами потолка, свободно сливается с пространством главного зала. Отсюда, еще с эскалаторов, открывается выразительная перспектива вдоль длинного ряда стройных колонн, завершающаяся торцовой стеной и стоящей на ее фоне скульптурой.

Для конкретизации и более полного раскрытия тематической направленности в архитектуре станции «Автозаводская» использованы мозаичные панно, посвященные труду и ратным подвигам советского народа (художник В. Бордиченко), а также мраморные рельефы (скульптор И. Ефимов). К сожалению, расположение мозаичных картин не очень удачно в условиях недостаточного освещения. Они помещены на большой высоте вдоль боковых стен зала и в соседстве с вентиляционными решетками.

Неудачно освещение станции. Довоенный опыт метростроительства на примере уже упоминавшейся станции «Кропоткинская» показал, как важно умело использовать свойства искусственного освещения подземных помещений для выявления и обогащения архитектурных форм, для создания больших художественных эффектов. На станции «Автозаводская» размещение источников света и сама форма осветительной арматуры не только ничего не добавляют к общему облику станции, но и вступают в противоречие с архитектурой.

Хотя станция «Автозаводская» и не свободна от недостатков, она подкупает цельностью и ясностью композиции внутреннего пространства, простотой и

А. Душкин, Н. Князев. Эскалатор на станции метро «Автозаводская». 1943 год.

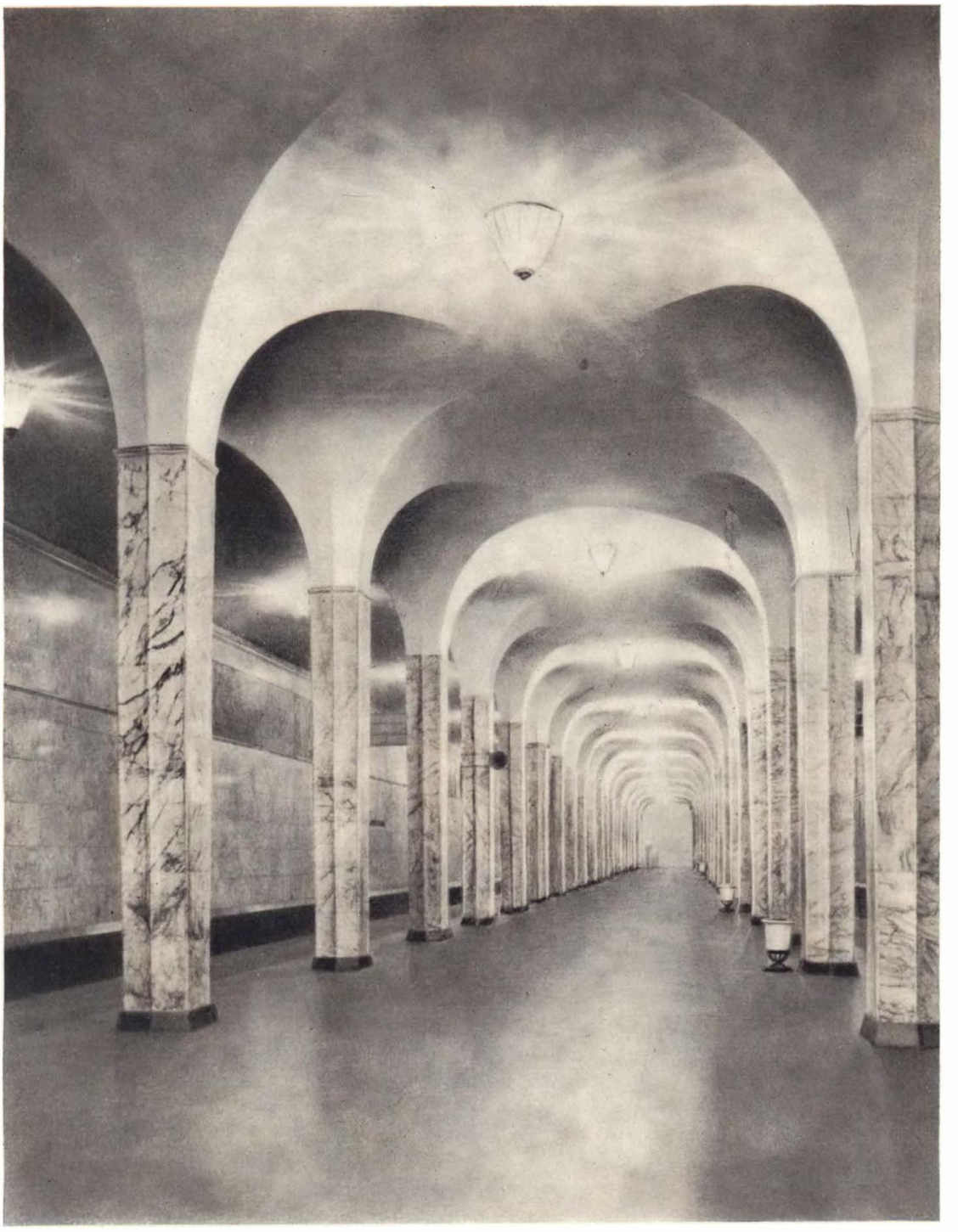
лаконичностью архитектурных форм, четкой архитектоникой несущих железобетонных конструкций.

Станции Покровского радиуса, открытые в 1944 году, также внесли немало нового в архитектурное оформление станций метрополитена, хотя их художественное качество и не всегда оставалось на одинаково высоком уровне. В станции «Бауманская» (авторы Б. Иофан, Ю. Зенкевич, в проектировании наземного павильона участвовал также В. Пелевин, в оформлении — скульптор В. Андреев) наиболее интересен главный зал наземного павильона. Здесь мало декоративных элементов и художественная выразительность интерьера достигнута не за счет богатства деталей, а создается самими архитектурными формами, организующими внутреннее пространство, соразмерностью пропорций и верно найденным масштабом всего сооружения. Зал представляет собой большой куб, перекрытый гладким белоснежным куполом. Стены, облицованные золотисто-охристым мрамором, прорезаны четырьмя простыми прямоугольными нишами, обогащающими пластику интерьера. Лишь одна из этих ниш акцентирована единственным в зале ярким цветовым пятном — ковровой мозаикой, заполнившей все пространство ниши над полуциркульной аркой эскалаторного тоннеля. Красная с золотом мозаика, привлекая к себе внимание пассажиров, входящих в зал, не только способствует раскрытию идейно-художественного содержания архитектуры станции, но и выявляет главное направление, организует движение.

«Бауманская» — станция глубокого заложения, и ее подземная часть имеет обычную трехтоннельную структуру. Оригинально задуман сводчатый потолок, перекрывающий центральный зал. Свод как бы разрезан вдоль на три части, и средняя часть сдвинута вверх по отношению к боковым. Скрытые в углублениях осветительные лампы зрительно отделяют боковые части свода от пилонов, на которые он опирается, а среднюю часть, покрытую плоскими кессонами,— от боковых. Расчлененный таким образом с помощью архитектурной формы и умело использованного света, свод, как паруса, свободно висит над залом.

Несмотря на эту интересную архитектурную идею, общий облик подземных залов станции «Бауманская» неудачен. Одним из основных элементов архитектурного убранства центрального зала являются скульптуры солдат, рабочих и работниц, символизирующие сплоченность фронта и тыла в Советской стране. Хорошая идея, к сожалению, получила неполноценное осуществление. Основная ошибка была допущена в определении масштаба фигур, поставленных на постаменты перед каждым из простенков центрального зала. Каждая фигура сделана немного меньше нормального роста человека, что ощущается особенно остро, так как пассажиры проходят и останавливаются непосредственно рядом со скульптурами.

Неудачно и архитектурное обрамление скульптур каннелированными пилонами из красного мрамора. Пилоны эти ничего не поддерживают и нарочито декоративны. Их введение в архитектуру интерьера центрального зала является характерным примером формально-композиционных приемов, которые привели не только к большим излишествам в архитектуре, но и к серьезному снижению



А. Душкин, Н. Князев. Перонный зал станции метро «Автозаводская». 1943 год.

подлинного архитектурного мастерства, основанного на органической связи художественных и функциональных сторон зодчества.

Значительным своеобразием отличается станция «Семеновская» (автор архитектор С. Кравец[1] при участии скульпторов В. Мухиной, Н. Венцель и художника Б. Ахметьева). Здесь впервые на станции глубокого заложения применена пятинефная структура подземного зала. Этого удалось достичь за счет замены тяжелых и массивных несущих пилонов, обычно разделяющих центральные и перронные залы станции, стальными столбами, облицованными мрамором. Такая конструкция позволила объединить воедино все подземное пространство станции, что практиковалось раньше лишь на станциях мелкого заложения, а также значительно расширило свободную площадь перронов, где пассажиры могут ожидать поезда. В наземном павильоне оригинально оформлено начало эскалаторного спуска. Эскалаторный тоннель срезан здесь не вертикальной стенкой, а по горизонтали, и образовавшаяся выемка заключена в специальную экседру, хорошо освещенную дневным светом.

Эти интересные сами по себе идеи объемно-пространственной композиции не получили, однако, полноценного архитектурного оформления. Неудачны пропорции и обработка проемов между несущими столбами, грубоваты торшеры, неудобно поставленные на оси центрального нефа (как на станции «Новокузнецкая»), плохо увязываются между собой скульптурные барельефы и архитектура перронных залов. Нет единства в цветовой гамме станции, так как архитектор чрезмерно увлекся множеством различных отделочных материалов. В отделке станции использовано семь различных цветов мрамора, два сорта гранита, лабрадорит, асфальтовые покрытия и другие материалы. Грубы и немасштабны картуши и медальоны в боковых залах, неудачна осветительная арматура.

Более целостное впечатление оставляет станция «Измайловская» (архитектор Б. Виленский, при участии скульпторов М. Манизера, Г. Мотовилова и художника А. Гончарова), конечная в свое время станция Покровского радиуса. Это самая большая станция московского метрополитена из всех станций, построенных до и во время войны. Большие размеры станции обусловлены ее назначением как конечной и тем, что станция расположена рядом с местом, где перед войной намечалось построить самый большой в Москве стадион, рассчитанный на 200 тысяч зрителей. В целях быстрой доставки и эвакуации пассажиров предполагалось, что в часы пик станция будет принимать и отправлять по два состава, для чего, кроме двух боковых путей, был устроен еще один путь посередине станции.

«Измайловская» — станция мелкого заложения, поэтому все ее обширное пространство объединено воедино и перекрыто плоским балочным потолком, опирающимся на продольные железобетонные прогоны, поддерживаемые двумя рядами

[1] Кравец Самуил Миронович (род. в 1891 г.). Учился в Высшем художественном училище при Академии художеств (1912—1917 гг.), позже — во Втором Петроградском политехническом институте, окончил в 1922 году у И. А. Фомина.

облицованных розоватым мрамором столбов. Архитектура станции сравнительно проста и сдержанна, что помогает ощутить ее огромное свободное пространство и крупный масштаб всего сооружения.

В архитектурном оформлении станции «Измайловской» было задумано раскрыть тему героического партизанского движения в годы войны. Эта идея проведена в жизнь последовательно и в то же время достаточно тактично, с привлечением для ее конкретизации скульптуры, живописи и декоративно-прикладного искусства.

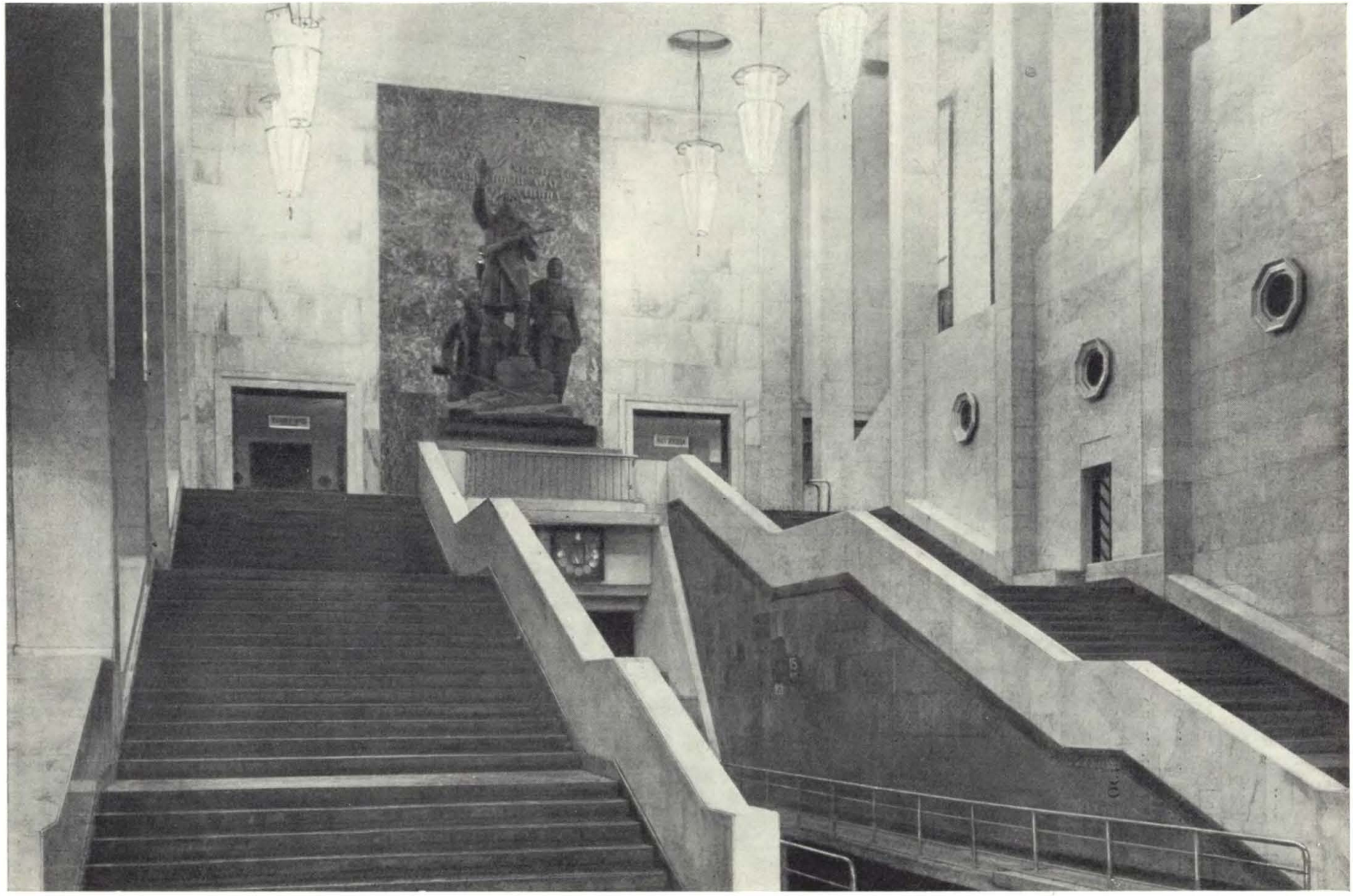
Очень парадно осуществлена связь станции с наземным павильоном с помощью широких и пологих двухмаршевых, освещенных естественным светом лестниц (*стр. 339*). На средней лестничной площадке установлена скульптурная группа «Народные мстители». Это место для скульптуры выбрано удачно, так как на нем фиксируется внимание и тех пассажиров, которые спускаются к поездам, и тех, которые поднимаются наверх. По существу, несмотря на то, что эта скульптурная группа не безупречна в художественном отношении, она создает один из важнейших кульминационных моментов всей композиции.

Не все удачно в архитектуре станции. Так, например, слишком дробно и грубовато перекрытие зала, некрасивы осветительная арматура и отдельные архитектурные детали.

Одной из наиболее интересных станций московского метрополитена, построенных в годы Великой Отечественной войны, является «Электрозаводская» (архитекторы В. Гельфрейх и И. Рожин, скульптор Г. Мотовилов, *стр. 341*). Архитектура станции отличается композиционной слаженностью и органичным единством со скульптурным убранством. Удачно выполнено освещение станции: простые лампочки, без всякой осветительной арматуры размещены в углублениях полусферических кессонов, вытянутых в несколько рядов вдоль свода, перекрывающего зал. Система освещения стала здесь одновременно элементом архитектурного декора и средством усиления образной выразительности интерьера. Облик «Электрозаводской» создается несравненно более простыми средствами, чем, например, облик станции «Новокузнецкая», но в то же время он более современен и целостен, хорошо запоминается [1].

Таким образом, и в области такого дорогого и сложного дела, как метростроение, требующего от архитектора блестящего знания не только технологии подземных перевозок, но и всей специфики архитектуры подземных сооружений, в период Великой Отечественной войны удалось сделать очень много и не только не снизить результатов, полученных в годы предвоенного строительства, но и разработать некоторые новые, оригинальные решения. Особое внимание в годы войны обращалось на синтез искусств как на самое действенное средство выявления идейной направленности и патриотической темы в архитектуре. Вместе с живописью

[1] За архитектуру станции «Электрозаводская» В. Гельфрейх и И. Рожин удостоены Государственной премии.



Б. Виленский. Главная лестница станции метро «Измайловская». 1944 год.

и скульптурой архитектура станций метрополитена выполняла благородную миссию искусства в годы войны — звать на военные и трудовые подвиги.

Прославить подвиги героев, сохранить о них память в веках была призвана и другая область архитектуры, также непосредственно связанная с различными видами изобразительного искусства и прежде всего со скульптурой. Это были триумфальные и мемориальные памятники, проекты которых в большом количестве разрабатывались в годы войны и многие из которых были сооружены на полях сражений, в освобожденных городах и населенных пунктах.

Еще весной 1942 года Московским отделением Союза архитекторов СССР был проведен первый конкурс на проекты монументов Отечественной войны, хотя ставить монументы в то время было еще рано [1]. Позже было проведено еще несколько открытых конкурсов на проекты монументов, в которых приняло участие много архитекторов и скульпторов. Следует отметить, что над проектами памятников архитекторы работали с чувством особой ответственности, понимая, что «по памятникам, которые сооружены нами, будущие поколения будут воссоздавать не только те или иные события, но и судить о том, как эти события и их герои представлялись сознанию и взору современников» [2]. В работах над монументами Отечественной войны воскрешались лучшие традиции русской мемориальной архитектуры, с ее классической простотой и выразительностью композиции, глубоким чувством ансамбля и всего окружения, в котором воздвигается мемориальное сооружение.

Среди тем триумфальной и мемориальной архитектуры, которые разрабатывались в годы Великой Отечественной войны, были и крупные комплексы — монументы обороны городов, памятники великим битвам и небольшие надгробия на братских могилах или на могилах героев. В триумфальных памятниках на первый план выдвигались местные черты, свойственные архитектуре данного города. Например, в проектах памятников героической обороны Москвы часто использовалась архитектурная тема Московского Кремля, в Сталинграде многие авторы стремились воссоздать в облике памятника обороны города идею крепости на Волге.

В сравнительно небольших и более скромных памятниках отдельным героям — солдатам и офицерам, партизанам и партизанкам — авторы стремились передать индивидуальные черты героя, обстоятельства и характер совершенного им подвига, его военную профессию и другие штрихи, способные сделать более живым и конкретным образ героя. Естественно, что для решения таких задач особенно широко в содружестве с архитектурой выступала скульптура.

В монументальных мемориальных композициях широкое распространение получила тема насыпного кургана, которая в новых формах воскрешала древнерусские мемориальные традиции и создавала новые возможности для усиления архитектурной выразительности памятника. Зеленый курган использовался как

[1] «Архитектура СССР», сб. № 1. М., 1942, стр. 36—39.
[2] Д. А. Заметки о конкурсе.— «Архитектура СССР», вып. 5, М., 1944, стр. 3.

В. Гельфрейх, И. Рожин. Перронный зал станции метро «Электрозаводская». 1944 год.

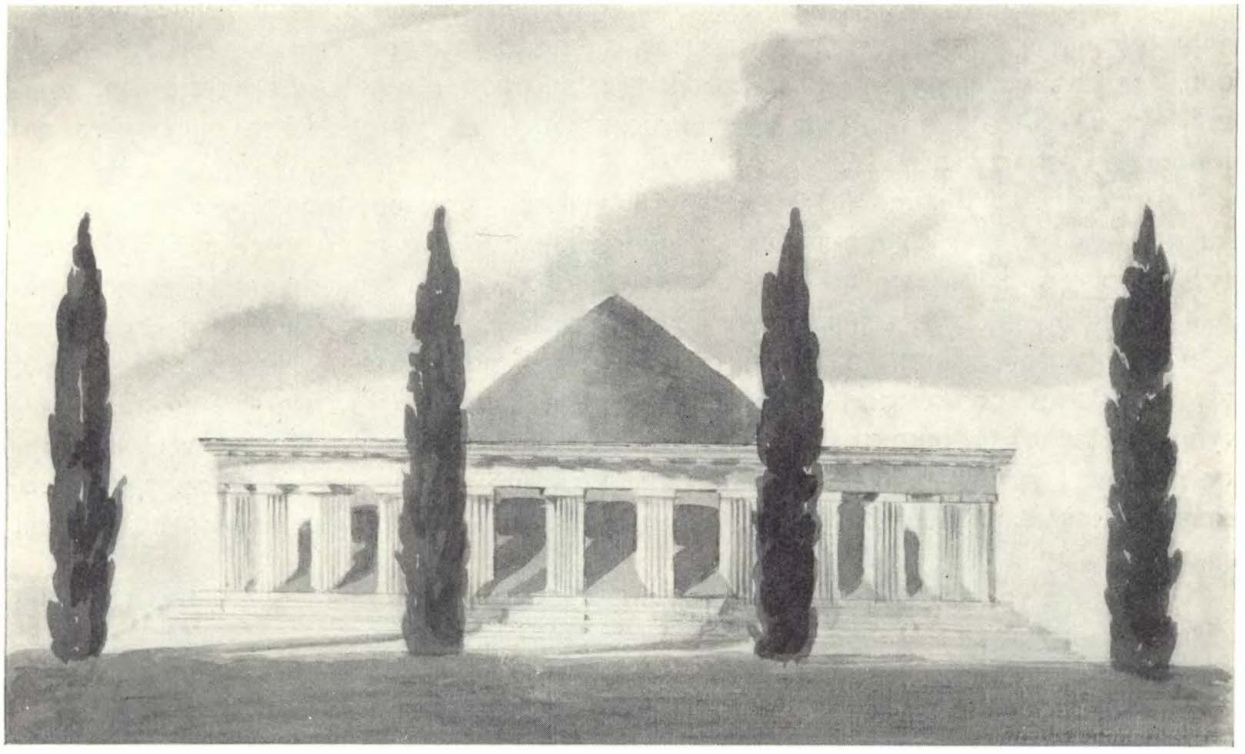
величественный постамент для здания пантеона, для обелисков, для сложных архитектурно-скульптурных композиций. В отдельных случаях курган становился главным элементом композиции мемориального ансамбля, как, например, в проекте архитектора Б. Мезенцева, где массив кургана окаймлен как бы охраняющей его белокаменной колоннадой, над которой спокойно возвышается его зеленый конус (*стр. 343*). Памятники, в которых использовалась тема кургана, особенно хорошо и органически соединялись с природой русских равнин, где насыпной холм повторял естественные холмы, и как бы сама природа участвовала в сооружении памятника.

Для районов сильно пересеченной и гористой местности в ряде проектов также делалась попытка органически связать памятник с окружением. Своеобразным в этом отношении был проект архитектора А. Зайцева, который предложил создать простой, но очень выразительный памятник, слегка стесав и архитектурно обработав два массивных выступа скалы. Проекты братской могилы, высеченной в скале, создали архитекторы А. Дзержкович и М. Шпотов. Здесь также сравнительно простые и скромные архитектурные средства обогащались и приобретали особую выразительность благодаря использованию окружающей природы.

Очень интересная работа — проект памятника морякам, защитникам Севастополя — была сделана архитектором Л. Кулага. Памятник задуман в виде монолитной гранитной глыбы, взметнувшейся, как каменная волна, над скульптурной фигурой матроса, зажавшего в поднятой руке оружие. Памятник должен был стоять у самой воды среди прибрежных камней на обожженной севастопольской земле так, чтобы морские волны разбивались у бронзовой фигуры матроса. На проекте все сооружение проникнуто экспрессией и динамикой движения. Монументальность композиции делает статую символичным воплощением единодушия и самоотверженности защитников города-героя.

Разнообразные архитектурные идеи были воплощены и в проектах небольших памятников-надгробий. Простая каменная плита с лаконичной надписью, небольшой обелиск, надгробие в виде зубца Кремлевской стены и множество других своеобразных и вдохновенных архитектурных и скульптурных композиций, заключавшихся в эскизных проектах, созданных на протяжении всех военных лет, послужили эталоном для многих осуществленных памятников, основой для типовых проектов памятников и надгробий, разработанных сразу после окончания войны и многократно воспроизведенных на всем обширном поле сражений Великой Отечественной войны.

Одним из удачных примеров небольшого надгробия может служить памятник «Герою Великой Отечественной войны», проект которого был представлен на конкурс в 1944 году архитекторами П. Стенюшиным и И. Власенко. В массивную архитектурно обработанную плиту, покрывающую могилу танкиста, врезан в выразительном ракурсе гранитный танк со звездой на лобовой броне. Танк вырублен в камне очень схематично, уверенно очерченными плоскостями, отчего кажется особенно мощным и непреклонным в своем движении вперед.



Б. Мезенцев. Проект памятника павшим героям. 1943 год.

Среди проектов монументов Великой Отечественной войны были и такие, осуществление которых было нереально из-за чрезмерной грандиозности замысла, утраты авторами чувства меры и реалистического подхода к заданию. Хотя вполне понятно было гражданское чувство этих авторов, стремившихся возвеличить подвиги героев, объективно здесь проявились те же тенденции к чрезмерной пышности и гигантомании, которые сказались в архитектуре и градостроительстве восстановительного периода и нанесли на определенном этапе значительный вред развитию нашего зодчества, отвлекая архитекторов от решения реалистических задач на путь формальных композиционных исканий, украшательства и «многословия» в архитектуре.

Замечательное мемориальное сооружение, созданное С. Нанушьян и И. Мельчаковым в 1945 году непосредственно после окончания войны,— памятник советским воинам в Калининграде (*стр. 345*). Он явился завершением строительства монументов в годы войны и открыл новый, послевоенный период в сооружении памятников великому подвигу советских людей, боровшихся с фашизмом и победивших его.

Памятник в Калининграде — это целый ансамбль, ставший прототипом ряда выдающихся мемориальных сооружений и в том числе архитектурного ансамбля Трептов парка в Берлине. Огромный обелиск служит главным элементом всей

композиции. Вокруг него расположены надгробия над могилами героев штурма Калининграда. Общий цельный и выразительный архитектурный замысел получил свое наиболее полное осуществление и раскрытие в работе скульпторов, лишний раз подтвердив преимущества синтеза искусств, органически присущего советской архитектуре.

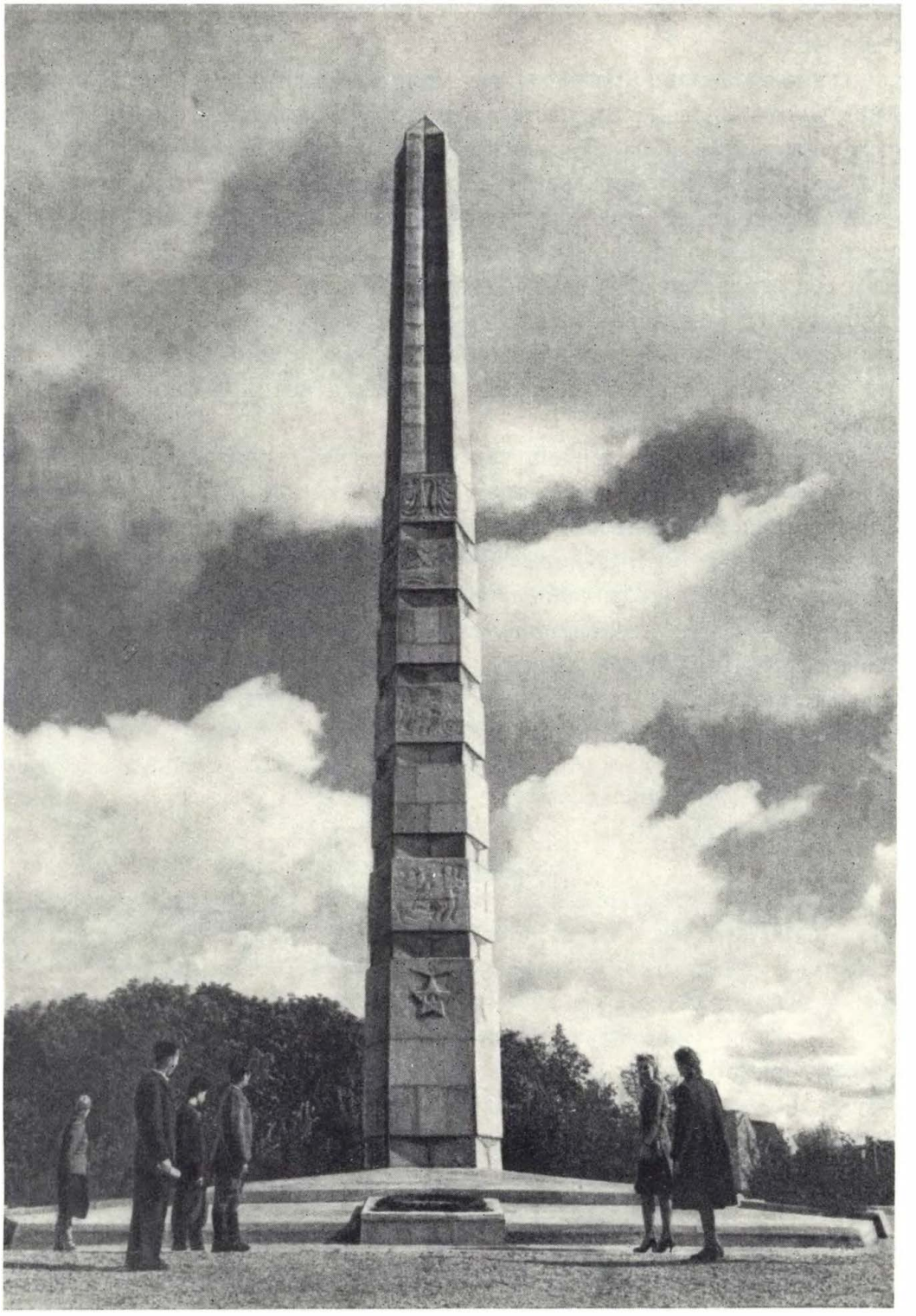
Архитектура Великой Отечественной войны — славная страница в истории советского искусства. Проникнутая патриотизмом, стремлением немедленно откликнуться на все животрепещущие нужды фронта и тыла, она оставила на всей нашей земле яркий след героических и трудных лет. Во всех работах архитекторов и, может быть, особенно в тех, которые были выполнены в самые тяжелые годы, когда фашистские войска были под Москвой и Ленинградом и временно были оккупированы захватчиками Киев и Минск, Харьков и Одесса, больше всего волнуют та вера в победу и те патриотические чувства, которые помогли возродить на новых местах эвакуированную промышленность, создать новые города и поселки, поднять из руин разрушенные города.

Важно и то, что в годы войны широта тематики, круг проблем, составляющий область работы архитектора, не только не сузились, а, наоборот, значительно расширились. От проекта землянки до интереса к наиболее абстрактным общим законам архитектуры, от маскировки военных и гражданских объектов до проблем истории древнерусского зодчества — вот практически диапазон советской архитектуры в годы войны.

Трудности военных лет не остановили поиски новых решений конструктивных и художественных задач. Наша архитектура за эти годы двинулась вперед по пути применения индустриальных методов строительства, заводских деталей, местных строительных материалов.

Однако развитие советской архитектуры в годы войны не было спокойным и равномерным. Наряду с совершенно очевидными и бесспорными успехами, в это время отдельные противоречия, возникшие в советской архитектуре еще в довоенный период, не только не были преодолены, но некоторые из них, к сожалению, еще более усилились.

Главным среди этих противоречий было несоответствие между растущими потребностями трудящихся в удобных и рациональных жилых и общественных зданиях и определенной недооценкой архитекторами функциональной стороны архитектуры, а также между поступательным развитием строительной техники, индустриализацией строительства и эклектическим использованием в творческой практике архитектурных форм прошедших эпох, форм, ориентировавшихся на кустарные методы их воспроизведения. Уже в это время наметилась ошибочная тенденция обращать основное внимание в творческих вопросах на украшение фасадов зданий, чем нарушалась сама сущность архитектуры как искусства синтетического, призванного комплексно решать все вопросы, связанные с сооружением зданий. В градостроительстве эти противоречия сказались в канонизации определенных композиционных приемов прошлого, старых систем застройки,



И. Мельчаков, С. Нанушьян. Обелиск на проспекте Героев в Калининграде. 1945 год.

в недостаточно полном учете современной градостроительной ситуации и современных требований.

Даже такие бесспорно прогрессивные явления, как обращение архитекторов к памятникам русской и национальной архитектуры Советского Союза, не были свободны от противоречий. С одной стороны, они породили борьбу за преемственность в архитектуре и градостроительстве, за повышение профессионального художественного мастерства, за ансамблевость в архитектуре, с другой — привели к некритическому использованию наследия, к очевидному спаду поисков новых, современных средств архитектурной выразительности, свойственных современным конструкциям и современным материалам, породили нигилистическое отношение к утилитарным требованиям и пренебрежение экономикой и тем самым нанесли серьезный вред архитектурной практике не только военных, но и первых послевоенных лет.

Однако отрицательным тенденциям в советской архитектуре постоянно противостояла здоровая целеустремленная направленность наших государственных строительных планов, большой опыт массового и промышленного строительства военных лет, общий рост художественной культуры и развитие архитектурной и технической науки. В годы войны реалистические тенденции в развитии советской архитектуры были несравненно сильнее всех недостатков, имевших место в нашей практике. Именно этим определяется тот огромный вклад, который внесла советская архитектура в годы войны в упрочение нашего народного хозяйства и в дальнейшее развитие советского искусства.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

В. М. Василенко

Годы Великой Отечественной войны были тяжелыми для декоративно-прикладного искусства. В самое первое время войны производства художественного типа были переведены на военные нужды, а в некоторых случаях и совсем приостановлены. В захваченных врагом областях сильно пострадали многие художественные предприятия и народные артели. В тылу многочисленные текстильные мастерские и другие производства шили одежду, рукавицы, делали простую посуду, принадлежности для электрооборудования (фарфоровые заводы) и пр. Оказались эвакуированными в глубокий тыл отдельные заводы, как, например, фарфоровый ленинградский завод имени М. В. Ломоносова. Однако перелом, наступивший в войне, дал возможность вновь вернуть целый ряд художественных производств к искусству.

В 1942 году было издано постановление Правительства о возвращении ведущих художников и мастеров с фронта на фабрики и в артели народного искусства. В 1943 году было вынесено решение восстановить все главные художественные ремесла и училища при них. Начала постепенно восстанавливаться и художественная промышленность в освобожденных от врага районах.

Все это способствовало тому, что среди мастеров и художников народного искусства стала оживать творческая работа. Но в военный период их деятельность была сильно ограничена экономическими и производственными трудностями. В лучшем положении были народные ремесла, не имевшие сложного технического оборудования, в основном использовавшие ручной труд.

В предприятиях художественной промышленности процесс восстановления был трудным, так как они нуждались в солидной индустриальной базе. Например, фарфоровая промышленность требовала сложного оборудования, длительных и трудоемких процессов работы. Поэтому заводы и фабрики, по существу, начали нормально и эффективно работать над созданием и выпуском художественных изделий только после окончания войны.

Н. Зиновьев. Битва Александра Невского с немецкими рыцарями. Доска чернильного прибора. Роспись темперой по папье-маше. Палех. 1943 год.
Гос. музей палехского искусства в селе Палех Ивановской области.

Великая Отечественная война отразилась в народном искусстве и в художественной промышленности прежде всего в обилии патриотических тем и сюжетов. Необходимость выразить серьезную и глубокую тему в декоративных формах естественно вызвала большее внимание к сюжетной стороне. Произведения декоративного и прикладного искусства, созданные его мастерами в период Великой Отечественной войны, в своих патриотических темах сближались с произведениями советской живописи, графики и скульптуры. Это заметно главным образом у мастеров известных промыслов по обработке папье-маше Палеха, Мстеры, Холуя и Федоскина, использовавших характерные для этих промыслов художественные традиции.

Меньше возможностей для выражения темы Великой Отечественной войны находили те виды народного искусства, которые были связаны с декоративно-орнаментальным творчеством: обработка дерева, кости, керамика, камень, текстиль, металл. Оживать эта огромная и основная отрасль народного искусства начала лишь в конце войны и особенно в год победы. Но и здесь делались попытки создать сложные сюжетные композиции, хотя характер их решения противоречил декоративно-орнаментальному стилю этих художественных ремесел. Сюжетные сцены

И. Фомичев. Оборона города Владимира от войск хана Батыя.
Коробка. Роспись темперой по папье-маше. Мстера. 1945 год.
Музей народного искусства в Москве.

И. Морозов. Партизаны. Шкатулка. Роспись темперой по папье-маше. Мстера. 1944 год.
Музей народного искусства в Москве.

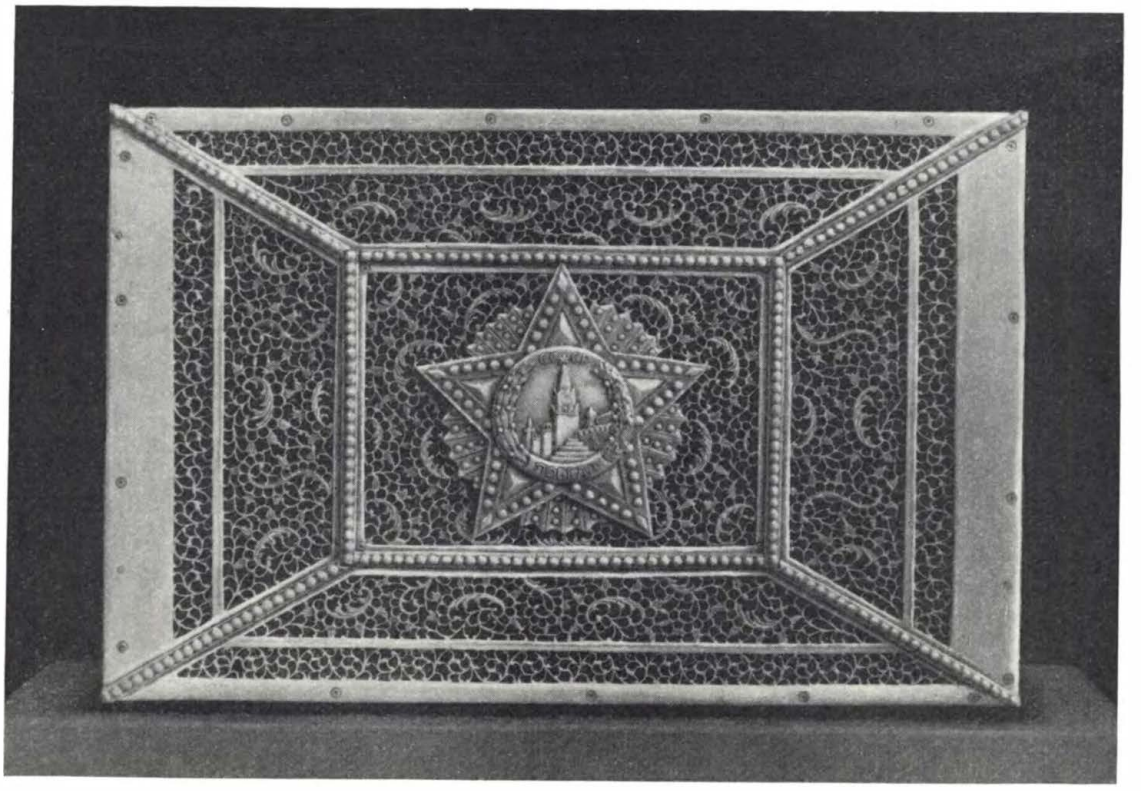
помещались, как правило, в обрамлении традиционного орнамента и были недостаточно органично с ним связаны.

Деятельности мастеров народного искусства и отчасти художественной промышленности в годы войны была посвящена выставка «Декоративного и прикладного искусства», организованная в Москве в 1946 году. В большинстве вещей, представленных на выставке, были применены привычные художественные приемы с большой тонкостью и мастерством. Однако отдельные произведения отличались чрезмерной украшенностью и обилием орнамента, некоторой перегруженностью отделки, затемнявшими практическое назначение предмета.

Выделяя из всей массы произведений этого времени лучшие вещи, созданные мастерами и художниками, мы остановимся прежде всего на искусстве Палеха (Ивановская область).

В работах военного времени художники Палеха, как старшего, так и молодого поколения, сохраняли специфику своего традиционного стиля. Их декоративная роспись представляет тонкую миниатюру в соединении с черным лаковым фоном. Крепкие и уверенные линии, звучные, яркие краски рождают впечатление праздничного великолепия. Вместе с тем можно отметить и новые черты: нарушение строгой симметрии построения, более свободное размещение фигур в пейзаже, более последовательное подчинение орнаментальных элементов сюжетному началу, иногда склонность отойти от графической манеры к некоторой живописности.

Наиболее характерными произведениями для Палеха можно считать «Сталинград» А. Котухиной и «Битву Александра Невского с немецкими рыцарями»



А. Куликова. Победа. Шкатулка. Ажурная и рельефная резьба по кости. Холмогоры. 1945 год.
Музей народного искусства в Москве.

Н. Зиновьева (*стр. 348*). А. Котухина побывала на месте Сталинградской битвы, где собирала материалы и делала зарисовки. Свои впечатления она претворила в мотивах сложной декоративной росписи лакового ларца. Весь ларец с фигурами сражающихся, выступающими красочными цветными силуэтами на черной поверхности лака, смотрится как единое декоративное целое. Рисунок фигур подчинен линиям ларца. Основные сцены, расположенные на фоне пейзажа, украшают его верхнюю часть, тогда как стороны основания представляют своеобразные фризовые построения. Недостатком этого произведения является громоздкая, несколько неудачная по пропорциям форма самого ларца.

В работе Н. Зиновьева вновь ожили знаменитые «битвы» прославленного палехского мастера И. Голикова. На доске чернильного прибора Н. Зиновьев широко и смело развернул свою композицию. Несмотря на разнообразие поз и положений, все фигуры объединены сложным ритмом повторяющихся линий и красочных пятен. Изящный орнамент, написанный золотом по краю прибора, и две розетки, похожие на золотую филигрань, на крышках чернильниц подчеркивают декоративный характер вещи. Художники Палеха выполнили за время войны ряд других интересных вещей с декоративной миниатюрной росписью. Среди них,

кроме названных, выделялись «Атака» (1944 г.) А. Котухиной, «Смерть фашистским захватчикам» (1944 г.) и «Мы дождались рассвета» (1945 г.) Н. Вихрева. Кроме того, тема войны преломилась также в исторических сюжетах, связанных с героической борьбой русского народа с захватчиками. Здесь, наряду с произведениями Н. Зиновьева, надо назвать, как наиболее типичную, «Битву с татарами» (1945 г.) С. Бахирева.

В работах художников Мстеры (Владимирская область) есть свои особенности. В них заметную роль играет пейзаж.

В произведении мстерского мастера И. Морозова «Партизаны» (*стр. 349*), несмотря на условность группы летящих на конях всадников на фоне узорного пейзажа, можно отметить черты наивного реализма. Легкие очертания фигур хорошо согласуются с орнаментом листвы и прихотливым узорочьем «горок». «Битвы» И. Морозова решаются оригинально, по-своему, не так, как в Палехе, мягче по формам и по колориту. Не теряя сюжетной выразительности, они пленяют тонкостью орнаментального рисунка в пейзаже и фигурах всадников.

М. Синькова и А. Штанг. Кубок. Ажурная и плоско-рельефная резьба по кости. Холмогоры. 1945 год.
Музей народного искусства в Москве.

Глубокого патриотического чувства полно обращение Морозова и других мастеров Мстеры к историческим сюжетам. Свои битвы русских богатырей с половцами и татарами И. Морозов размещает на крошечных лаковых бисерницах, причем весь рисунок превращается в красочный орнаментальный узор. В работе «Куликовская битва» (1945 г.) мастер всю поверхность маленькой крышки шкатулки покрывает бесчисленными изображениями сражающихся. На первом плане, друг против друга — фигуры русского и татарского воинов, далее располагаются группы войск, в легком ритме на фоне тонкого пейзажа перекрещиваются сабли, пики и знамена, в красках — созвучие и игра глубоких изумрудных, киноварных, голубых цветов.

В работах Морозова часто находит себе выражение «ковровый» принцип размещения фигур и предметов, при котором в пейзаже горизонт поднят предельно

С. Евангулов. Иван Сусанин. Скульптурная резьба по кости. 1944 год.
Киевский Гос. музей русского искусства.

высоко и в трактовке росписи значительна некоторая плоскость. Для Морозова характерна нежная, мерцающая гамма красок.

Другую сторону мстерского искусства выразил Н. Клыков в своих полных наивной красоты и лиричности пейзажах с тщательно выполненными деревцами, тихими водами озер и рек с узорными городками. Колорит Клыкова спокоен, построен на большом чувстве тона, на гармоническом понимании красок. В пейзаже всегда выражена глубина. Вместо прихотливого движенья композиций И. Морозова, в миниатюрах Н. Клыкова характерные для мстерского искусства узорность и орнаментальность выливались в успокоенные, плавные ритмы линий и красок. Он создает в те годы композиции на исторические и сказочные темы («Сказка о царе Салтане», 1944 г., и другие), помещая своих героев среди миниатюрно проработанного пейзажа на фоне прихотливых узорных теремов. Полные наивной прелести его густые леса на взгорьях, догорающие закаты разрешены в розоватых, спокойных зеленых и голубовато-бирюзовых тонах.

В манере, близкой к Н. Клыкову, работал И. Фомичев. В «Обороне города Владимира от войск хана Батыя» (*цветная вклейка*) он очень внимательно выписывает пейзаж, архитектуру древних зданий, фигуры воинов, но вносит больше драматизма в свою композицию, нарушая некоторую статичность клыковских рисунков. Он добивается большого изящества в разработке деталей и часто применяет твореное золото, расписывая им доспехи и оружие воинов.

Военные и исторические темы нашли отраженье и в творчестве художников села Холуй, расположенного недалеко от Палеха и Мстеры. Они в свойственной Холую художественной манере, очень живописной и яркой по краскам, отделывают лаковые коробочки, достигая значительной тонкости в письме. Миниатюры — «Поединок перед Куликовской битвой» (1942 г.) В. Пузанова-Молева, «Призыв Степана Разина» (1943 г.) С. Мокина — в этот период приобретают больше черт

декоративности и лучше, крепче объединяются, чем это было раньше, с формами вещей. Однако, несмотря на свои достоинства, роспись Холуя все же не может соперничать в изысканности письма ни с Палехом, ни с Мстерой; в ней сохраняются некоторые черты лубочности, выраженные иногда в склонности к яркости и к пестрой расцветке.

Местной художественной традицией, восходящей еще к так называемой «лукутинской» миниатюре (см. 2-ю книгу VIII тома и 2-ю книгу IX тома «Истории русского искусства»), обусловлен характер вещей мастеров села Федоскина (близ Москвы). Так, Н. Балашов расписал орденскую коробку на тему «А. В. Суворов» (1944 г.), соединив портрет великого русского полководца с миниатюрными изображениями событий из его военной биографии, помещенными на боковых гранях коробки, что придало особую нарядность всей вещи. Надо отметить и шкатулку И. Семенова «Салют» (1945 г.) с изображением Красной площади, освещенной фейерверком ракет и блеском залпов. Мастер А. Белоусов написал на кубке во весь рост М. И. Кутузова. Почти лишенный каких-либо украшений, кроме небольшой золотой ветки из дубовых листьев, свисающих гирляндой, этот кубок решен просто и строго. Художник хорошо согласовал фигуру со стройными пропорциями кубка. В том же духе выполнена и небольшая шкатулка работы З. Цар, с портретом Дениса Давыдова.

С. Евангулов. Иван Сусанин. Эскиз. Карандаш. 1944 год.
Собственность художника.

В годы войны не были забыты и обычные федоскинские «тройки» и сельские сценки. Многочисленные коробки, шкатулки, пудреницы, портсигары федоскинской работы отличались, как и прежде, превосходным качеством отделки. Часто, чтобы усилить декоративность и блеск краски, мастера применяли подкладку из золота или серебра под рисунок, который наносился прозрачными красками.

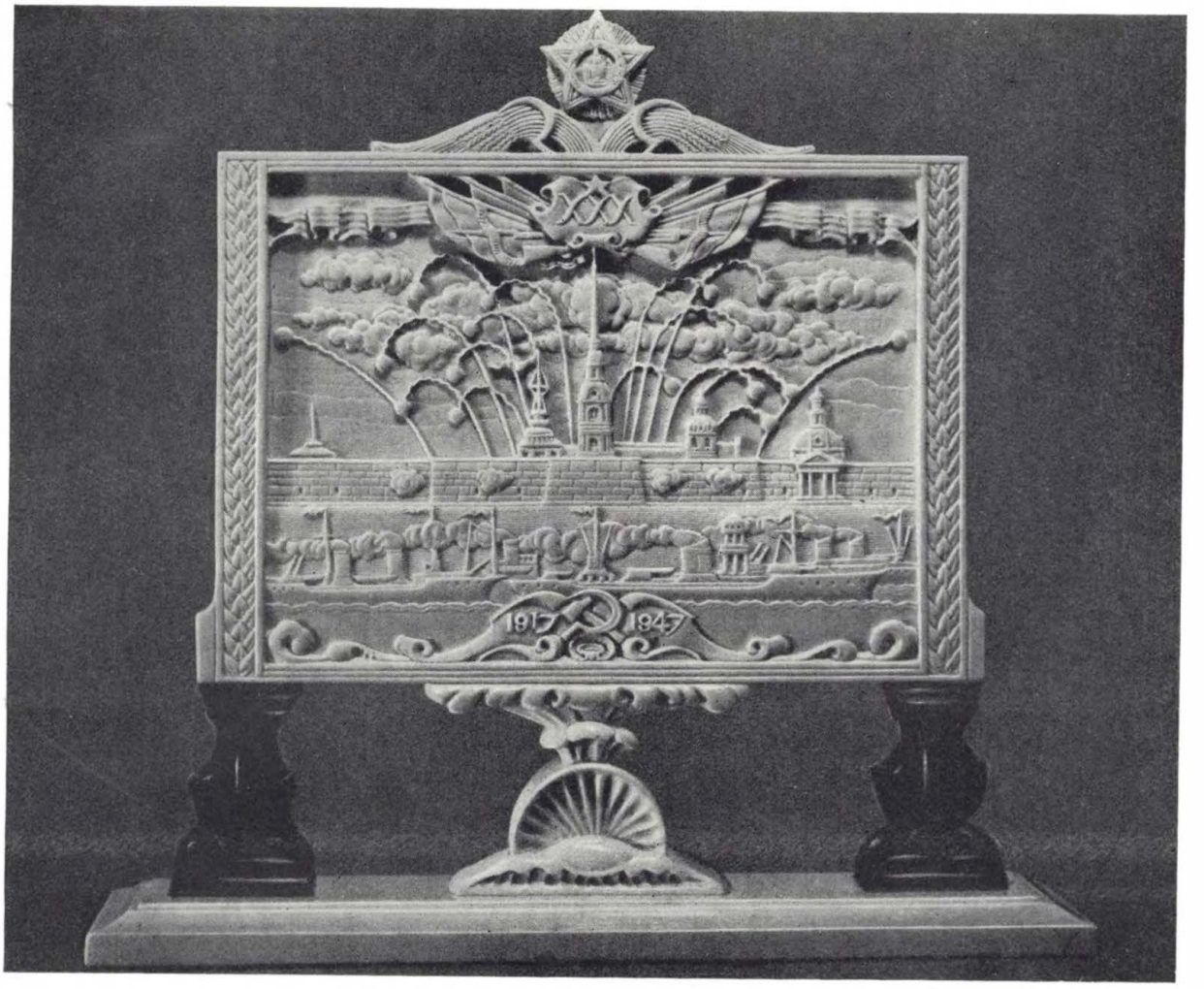
Предприятия, вырабатывавшие деревянную посуду и мебель с хохломской росписью в Горьковской области (г. Семенов и Ковернинский район), в период войны почти не выпускали художественных вещей, переключившись на нужды фронта.

С. Евангулов. Кораблик. Скульптурная резьба по кости. 1941—1944 годы.
Собственность художника.

Среди молодых мастеров, заменивших ушедших на фронт, теперь оказалось много девушек. Делали сначала в большом количестве главным образом хозяйственные чашки и ложки. И только в самом конце войны началось постепенное восстановление промысла.

В хохломской росписи, как и прежде, сочеталось золото с красным и черным цветом. Простой растительный рисунок, так называемая «травка», выполнялся быстрыми и экономными движениями кисти. Кроме «травки», делали и пышные узоры со сложной разделкой. По-прежнему рисунок наносился на металлизированный фон из алюминиевого порошка, затем покрывался олифой, которая после просушки в печи становилась похожей на золото.

Начиная с 1944—1945 годов заметны попытки создать орнаментальные росписи с сюжетным построением. Такие вазы, как «Мы за мир» Ф. Бедина, кубок



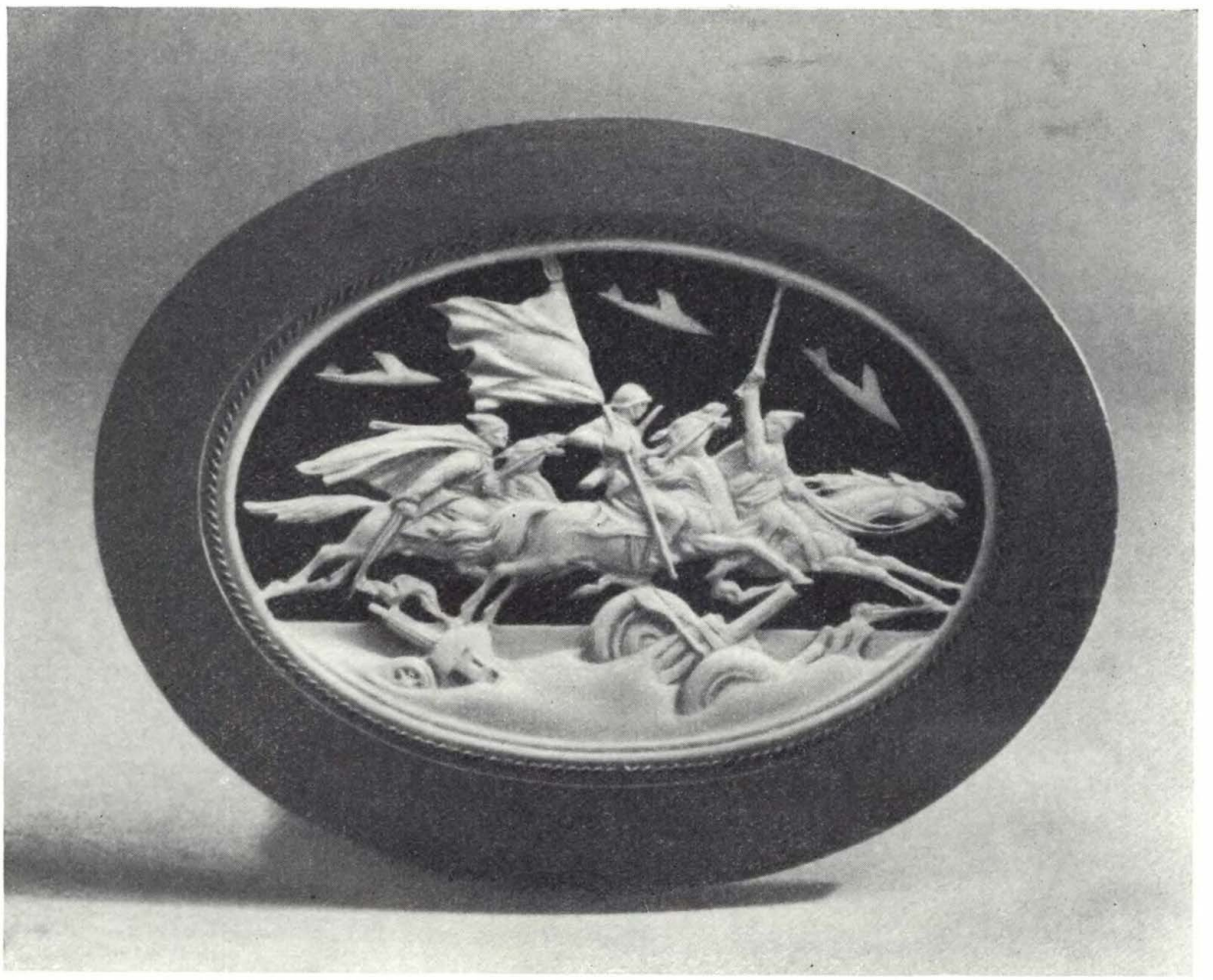
С. Евангулов. Ленинград в дни победы. (Салют). Экран. Рельефная резьба по кости. 1945—1947 годы.

Гос. Третьяковская галлерея.

«Александр Невский» А. Муравьева и другие,— примеры стремления хохломских мастеров объединить свой орнаментальный стиль с изобразительными мотивами. Но эти работы, отражавшие патриотические чувства мастеров, все же не получили дальнейшего развития, так как чисто орнаментальному искусству Хохломы не были свойственны изобразительные решения.

Надо отметить, что в военные годы в хохломских артелях особенно распространилась выделка простой незатейливой посуды, на которой «травка» достигала большого лаконизма и изящества, воскрешая старинные приемы подлинно крестьянского искусства.

Другую интересную область народного творчества представляла резьба по дереву. В подмосковных абрамцевско-кудринских артелях ушедших на фронт



М. Раков. Преследование отступающего противника. Рельеф из кости. 1942 год.
Музей народного искусства в Москве.

мастеров заменяла молодежь, как и в Хохломе, в основном девушки. Работа велась с трудом, ощущались нехватка сырья, затруднения в сбыте изделий. Много делалось чисто утилитарных вещей, но мастера уделяли время и своему исконному искусству декоративного плана.

На выставках 1945—1946 гг. были показаны их работы. Шкатулки, ковши, ларцы, мебель, тонированные под красное дерево или карельскую березу, с геометрической и плоскорельефной орнаментацией сохраняли по-прежнему близость к старинным крестьянским пряничным доскам. Вещи были выполнены мастерами В. Ворносковым, А. Гуляевой, М. Артемьевым и другими. Панно «Красный партизан» (1945 г.) В. Ворноскова было опытом создания сюжетной композиции в стиле промысла. Мастер придал партизану образ былинного витязя, поместив его в «лесу» кудринского орнамента. Но он не избежал в работе влияния псевдорус-

ского стиля, сказавшегося в чрезмерной вычурности и насыщенности орнаментом всего рисунка.

В селе Богородском (близ Москвы), где народные мастера продолжали работать, создавались игрушки и на военные темы. В игрушке «Партизан ведет пленного фашиста» (1944 г.) А. Пронин очень удачно обыгрывает прием простого движенья фигурок, выработанный в богородском промысле еще в XIX веке.

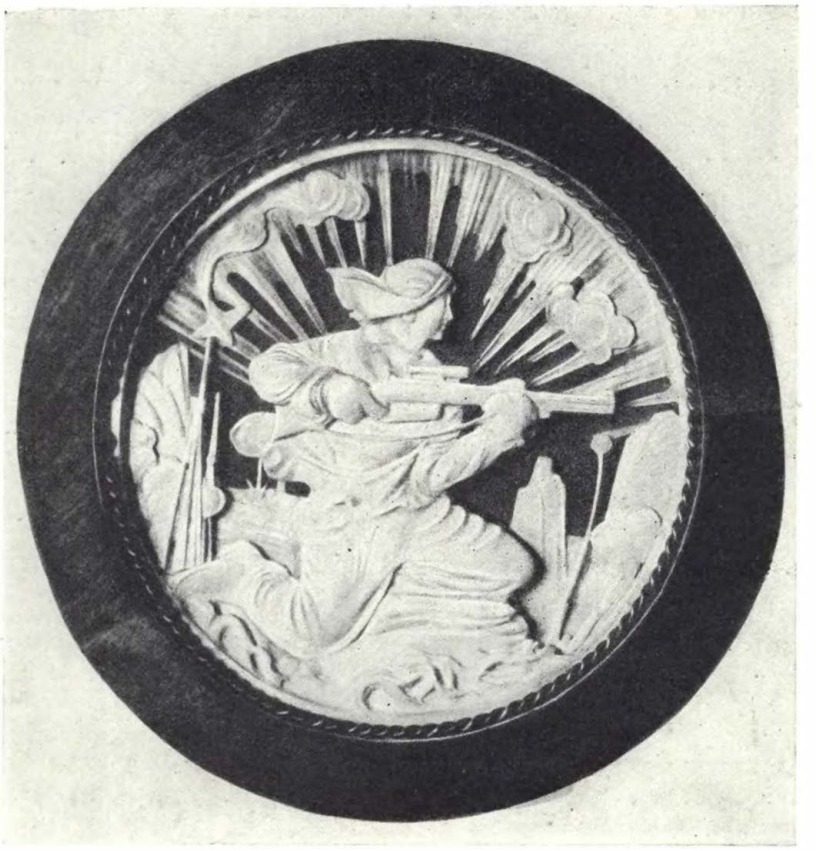
В некоторых своих работах богородские мастера, оставляя, к сожалению, стиль народной резной игрушки, обращались к деревянной скульптуре. К такому роду произведений относятся отдельные статуэтки И. Стулова «Танкист», «Летчик», «Женщина на трудфронте» и другие, однако в этих статуэтках мастер не сумел избежать известной дробности в трактовке, отчего плохо использовалась красота поверхности дерева и приемы резьбы отходили от привычной манеры игрушечника. В фигурах И. Стулова ощущается влияние статуэток советского фарфора на близкие темы. В группе «Встреча» (1946 г., маленькая девочка передает цветы советскому воину) И. Стулов использовал с большим успехом богородские декоративные приемы обработки дерева.

Холмогорские мастера (село Ломоносово), как и раньше, ажурной и плоскорельефной резьбой украшали кубки, вазы, орденские коробки и шкатулки и другие изделия из кости. Вещи покрывались мелким узором, миниатюрная резьба превращала их в застывшее драгоценное кружево. Прекрасно сочетается стилизованный растительный узор с изображением ордена Победы на коробке для ордена работы А. Куликовой (*стр. 350*). Продолжает хорошие традиции холмогорских резных кубков XVIII века ажурная сквозная резьба двух костяных кубков (1948 г.) А. Штанга и П. Черниковича. Мастера поместили в медальоны кубков рельефные изображения старых русских и современных советских полководцев.

М. Синьковой и А. Штангу принадлежит кубок (1945 г.), в узоры которого введены охотничьи сцены и фигуры животных (*стр. 351*). Как бы заключительным аккордом к этой группе вещей является шкатулка с орденом Победы (1946 г.), работы А. Штанга. Орден с расходящимися радиально лучами окружен пышным узором. На боковых стенках изображены боевые сцены. Мастер внес нечто новое в трактовку орнамента: он «раскудрявил» его, сделав похожим на покрытые снегом ветки елей.

В последние годы войны холмогорцы достигли большого мастерства в искусстве обработки кости, превзойдя, пожалуй, мастеров XVIII столетия в тонкости выполнения, доведенной до пределов миниатюрной хрупкости. Но при этом высоком техническом мастерстве формы кубков и ваз не всегда отличались удачными пропорциями. И сюжетные изображенья не всегда сочетались органично с орнаментальными мотивами. В целом в их стиле явственна склонность к щедрому украшению всей вещи, к орнаментальному богатству, при котором практическое назначение, к сожалению, отступало на второй план.

В Тобольске, где существовала с начала XIX века резьба по кости, во время войны промысел совсем замер. Лучшие резчики ушли на фронт (погиб в боях



М. Раков. Охрана северных границ. Рельеф из кости. 1944 год.
Музей народного искусства в Москве.

талантливый мастер В. Лопатин), старые резчики умерли. Только после войны началось возрождение этого искусства Западной Сибири.

Московские скульпторы резчики по кости С. Евангулов и М. Раков, завоевавшие себе известность в 30-х годах и близко связанные с народным творчеством, создали в военные годы ряд значительных произведений.

С. Евангулов, превосходно чувствующий материал, красоту кости, ее оттенки, много сделал главным образом в искусстве мелкой пластики. С. Евангулов вырезал из цельного куска кости фигурку Ивана Сусанина (*стр. 352, 353*), найдя в формах малой скульптуры возможность создания значительного образа героя, полного решимости, готового на подвиг. По своему характеру работа эта восходит к традиции народного декоративно-узорного стиля. Линии фигуры спокойны и отчетливы, гладкая поверхность одежды контрастирует с узорностью древесных веток. В композиции сохраняются первоначальные очертания куска кости, взятого художником, что оттеняет своеобразие формы и красоту материала.

Подготовительные рисунки к этой миниатюрной скульптуре говорят о большой работе, которую проделал С. Евангулов в поисках образа Ивана Сусанина.

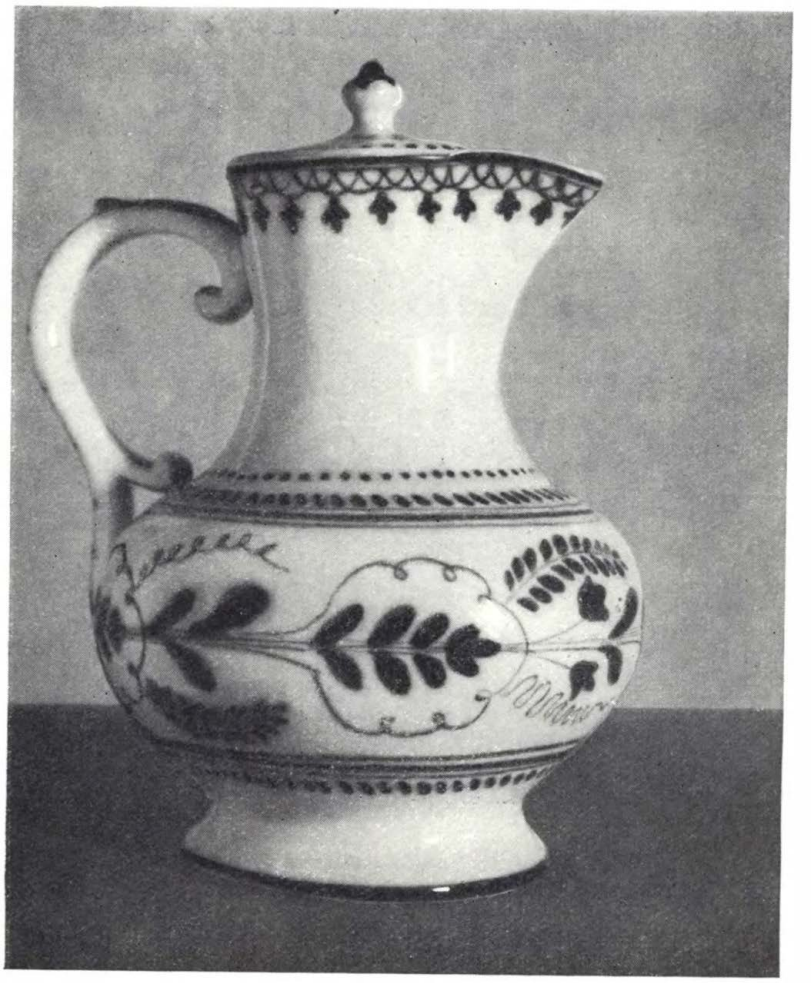
М. Раков. Салют победы. Шкатулка.
Ажурная и рельефная резьба по кости. 1946 год.
Музей народного искусства в Москве.

На одном из его рисунков изображение Сусанина еще содержит много бытовых черт, которые были устранены в окончательном решении.

Другая статуэтка того же автора, изображающая Суворова (1944 г.), связана с образами русской монументальной скульптуры. Это произведение, в противоположность «Сусанину», строится на красивом и четком силуэте, запечатлевшем энергичное движение полководца. Развевающийся плащ словно повторяет в обратном положении взмах его руки. На почти гладкую поверхность скульптуры декоративным контрастом ложится великолепная узорность ленты и ордена на груди.

В «Кораблике» (*стр. 354*) С. Евангулова холмогорская ажурность совмещается со скульптурной выразительностью русских резных шахматных фигурок XVII—XVIII веков. Для «Кораблика» характерны мягкость, округлость всех очертаний, пластика форм. Кудреватость волны, чьи очертания повторены в рисунке парусов, образует своеобразный пьедестал.

Кораблик, напоминая резные шахматы XVII века, отличается от них тем, что он превращен в самостоятельное драгоценное произведение и проникнут духом



Гжельский расписной кувшин. Московская область. Гжель. Артель «Художественная керамика». 1945 год.
Музей народного искусства в Москве.

романтичности. Эта изящная вещица, казалось, призванная быть лишь украшением, наполняется большим настроением.

Одной из последних работ С. Евангулова на военные темы был костяной экран (форма, к которой он обращается впервые) «Ленинград в дни победы» (*стр. 355*), миниатюрный тончайший рельеф, в котором чувствуется влияние гравюр XVIII века. Автор создал торжественную симметрическую композицию, изобразив на первом плане как символ морского могущества военные корабли, за ними Петропавловскую крепость и над пей в небе разрывы праздничных ракет, образующих затейливый узор. В этой вещи мастер красиво сочетал белоснежную поверхность костяного экрана с черными вставками гагата, врезанными в подставку экрана.

Глиняные расписные игрушки. Дымковская слобода в Кирове. 1945 год.

В несколько ином направлении в годы войны продолжало развиваться искусство М. Ракова, предпочитавшего мелкой пластике плоскую ажурную и рельефную резьбу. М. Раков выполняет несколько прекрасных миниатюр, среди которых выделяется «Преследование отступающего противника» (*стр. 356*). Вся композиция превосходно согласована с удлиненным овалом медальона. Всадник, находящийся в середине, служит как бы объединяющим мотивом. Два других развивают мотив стремительного движения, но оно не выходит за пределы овала благодаря исключительной ритмической согласованности всей группы. Летящие в небе самолеты и развевающееся знамя завершают верхнюю часть композиции. Вся вещь проникнута глубокой радостью победы. Создавалась она, по словам художника, в дни поражения врага под Москвой. По выразительности и тонкости рельефа и согласованности композиции эта работа напоминает лучшие медальоны Федора Толстого.

В небольшом медальоне «Охрана северных границ» (*стр. 358*), М. Раков поместил фигуру советского снайпера. Северное сияние, столь любимое холмогорскими мастерами в XIX веке, здесь стало торжественным обрамлением для фигуры воина, окружая его «лучами славы». Вместе с другими мотивами оно придавало всей композиции ту узорность, которая делает эту работу по духу близкой к лучшим миниатюрам северной резной кости.

Художник использовал в кости сквозную резьбу, сочетав ее с невысоким, очень пластично обработанным рельефом, наложенным на темно-красное дерево. Фигура воина, земля и сияние хорошо увязаны с круглым обрамлением. Низко помещенный горизонт придает величественность воину, а его сильное порывистое движение нарушает замкнутость композиции. Все приемы в этой миниатюре декоративны и в то же время полны смыслового значения: падающий самолет, облачка разрывов, ореол сияния и лаконичные формы ледяных скал.

«Салют победы» (*стр. 359*) — резной ажурный рельеф на крышке коробки — одно из лучших произведений художника. Богатый растительный орнамент, окружающий кружевным ковром башни Кремля, Ленинский мавзолей и храм Василия Блаженного, на наших глазах приобретает своеобразную метафоричность, словно превращаясь в гирлянды ракет. Пластическая мягкость рельефа, изысканность орнаментального рисунка связывают эту вещь М. Ракова с лучшими традициями народной резьбы по кости.

К концу войны восстановилось замершее было искусство чернения по серебру в Великом Устюге, прославившемся выработкой изящных предметов быта. Приход в 1943 году на производство местного великоустюжского художника (графика и живописца) Е. Шильниковского, заинтересовавшегося прикладным искусством, оказал большое влияние на развитие черни. Его рисунки на темы войны украсили ряд серебряных вещей и охотно воспроизводились мастерами. Продолжали вырабатывать и изделия с чисто орнаментальными рисунками. Для всех устюжских гравюр этого периода характерен живописный мягкий тон черни, приятное сочетание цвета черни с белой поверхностью серебра или с золотым фоном, который просматривается внутри черневого рисунка.

В 1944—1945 годах начали восстанавливать свою работу мастера Красного Села на Волге. Их техника обработки серебра сохранила древнее искусство скани. Скань в Красном Селе используется для ажурных сквозных стенок подстаканников, ваз, портсигаров, хлебниц и других вещей. Иногда, составляя с ним единое целое, в сканный узор входят советские эмблемы.

В конце войны на Урале оживает производство каслинского чугунного скульптурного литья и златоустовских граверов на стали.

Впервые после долгого упадка, длившегося более ста лет, начало возрождаться в 1944—1945 годах искусство гжельской керамики [1]. В Гжели стали выделывать в артели «Художественная керамика» молочники, вазы, кувшины, кружки с декоративной росписью, по своему характеру родственной хохломским и крестьянским росписям XIX века. Большую роль в возрождении Гжели сыграл советский ученый-искусствовед А. Б. Салтыков, исследовавший традиции заглохшего промысла и помогавший мастерам найти свою художественную манеру. Из художников, создавших новые образцы, следует назвать Н. Бессарабову. Возник оригинальный фарфор с подглазурной росписью кобальтовой краской, а также

[1] А. Салтыков. Керамика.— «Искусство», 1947, № 2, стр. 57.

с росписями золотом на синем. Была восстановлена забытая во второй половине XIX века роспись кистью. Орнамент гжельских мастеров наносился легким и свободным движением кисти и отличался плоскостным характером (*стр. 360*).

Известная дымковская глиняная игрушка, ярко раскрашенная и покрытая лепестками сусального золота и серебра, была сохранена местными мастерами. Отличаясь чрезвычайно простой техникой (лепка вручную, обжиг в русской печи, побелка и раскраска), эта игрушка обладала исключительными декоративными качествами. Раскраска ее носит яркий, праздничный характер, представляя собою свободный геометрический узор — сочетание цветных полосок, кружков, сеток. Таким приемом раскрашиваются кони-свистульки, баранчики, птицы и человеческие фигурки. Раскраска эта отчасти связана и с мотивами ярких и пестрых тканей прошлого века, широко употреблявшихся в городской и крестьянской среде. В отдельных игрушках, как, например, коньках, оленях с ветвистыми золочеными рогами, повторяются исконные сюжеты народного творчества (*стр. 361*). Их формы просты и обобщенны. Другие игрушки — куклы («няньки», «модницы», «гусары», «щеголи») и групповые сценки (танцы, охота, выпас гусей и прочее) — в наивной трактовке донесли до нас образы городского и сельского быта XIX века.

Скульптурный майоликовый кувшин. Рязанская область. Скопин. 1945 год.
Музей народного искусства в Москве.

На выставке 1946 года в Москве было представлено много дымковых игрушек, выполненных в традиционной манере. Здесь были работы народных мастериц Е. Кошкиной, Е. Пенкиной и А. Косс, продолжавших искусство известной игрушечницы А. Мезриной [1].

[1] Н. Соболевский. Народная игрушка.— «Искусство», 1947, № 2, стр. 52.

Н. Жигунова. Занавес «Орден Победы».
Крестецкая строчка. Село Крестцы, Новгородской области. 1946 год.
Музей народного искусства в Москве.

Ожило и скопинское производство керамических поливных скульптурных сосудов, в своих образах сохранивших связь с фигурными сосудами Украины, а также с декоративными сосудами древней Руси, восходящими к звериному стилю. Приятные зеленоватые и коричневые поливы сообщали красочную насыщенность скопинским изделиям. Вещи составлялись из многочисленных частей, выточенных на гончарном кругу. В результате возникали изделия, отличавшиеся сложной, часто причудливой скульптурной формой (*стр. 363*). Некоторые сосуды приобретали облик фантастических или реальных животных и птиц. С 1944 года особенно выделился мастер И. Максимов[1].

[1] О. С. Попова. Русская народная керамика. М., 1957, стр. 69.

А. Дмитриева. Панно «Подвиги Советской Армии». Вышивка гладью. Мстера. 1945 год.
Музей народного искусства в Москве.

Работавшие, главным образом, на нужды войны, текстильные промыслы к самому концу войны и в особенности в год победы начали вырабатывать и художественные вещи; некоторые из них, как, например, кружевные артели Вологодской области, вообще не прекращали своей художественной деятельности. Вышивку, которую можно разделить на белую и цветную, определяло искусство разнообразного и богато орнаментального узорочья, имевшего нередко многовековые традиции. Используя разные приемы вышиванья, отдельные мастерицы с помощью художниц-профессионалов обратились к созданию композиций на темы Великой Отечественной войны.

Здесь отметим выполненный в технике крестецкой (Крестцы, Новгородской области) вышивки с тонкой узорной разработкой ажура занавес «Орден Победы» (*стр. 364*) работы Н. Жигуновой, занавес-панно «Кремль» (1945 г.) Н. Сапожниковой, вышитый калининскими мастерицами, с пышным растительным орнаментом. Легкость рисунка говорит о вдумчивом претворении местных народных традиций. Интересно панно, сделанное А. Дмитриевой в Мстерской артели вышивки

Е. Павстяный. Салют. Цветная ручная набойка на холсте. 1944 год.
Музей народного искусства в Москве.

на тему подвигов Советской Армии, где от всей композиции веет красотой старинных русских лубков (*стр. 365*).

На выставке декоративного искусства в Москве в 1946 году были представлены работы последних лет войны: настольные покрывала, декоративные портьеры и занавеси, украшенные иногда мотивами пятиконечной звезды, влитой в строгий ритм древнего крестецкого геометрического узора.

В технике вологодского кружева создавались монументальные занавеси и пышные скатерти с характерным узорным рисунком и очень плавным и широким

Е. Павстяный. Красные кавалеристы.
Цветная ручная набойка на холсте. 1944 год.
Музей народного искусства в Москве.

контуром. В отличие от вологодских елецкие кружева характеризовались мелким просвечивающим узором.

В годы войны стала применяться ручная набойка, выполненная трафаретом. В этих набойках, представляющих собой декоративные ткани, художник Е. Павстяный сделал ряд рисунков — «Салют», «Красные кавалеристы» (*стр. 366, 367*) и другие, в которых талантливо освоены художественные традиции русской народной набойки, ее узорность, красота спокойного и ровного ритма, выраженная

в равномерном заполнении плоскости. В технике набойки работала также М. Назаревская, используя две краски — синюю и красно-коричневую на естественном цвете холста (портьера «Русская пляска», 1945, и скатерть «Карусель», 1944 г.).

Очень пострадало народное ковроткачество Курской области. Разрушенные войною предприятия стали восстанавливаться лишь со второй половины 40-х годов. Народный «курский» ковер оказался тем не менее сохранен и в послевоенные годы вновь стал развиваться.

Художники, занятые в художественной промышленности, так же как и народные мастера, свои рисунки связывали с военными темами, но одновременно делали вещи с орнаментальными мотивами. Постепенно оживлялась работа на заводах и предприятиях, вырабатывающих текстильные изделия. Делались попытки создать тематические и эмблематические композиции. В 1944 году М. Назаревская предложила декоративную золотую ткань для зала заседаний Министерства обороны СССР. Крупный орнамент из дубовых и лавровых листьев — эмблем доблести и славы — сплошными гирляндами ложится на поверхность ткани. Светлая и сдержанная гамма, построенная на сочетании золота, голубого и белого, рождает впечатление строгого великолепия. Интерес к орнаментальным тканям появился к самому концу войны, но целеустремленная и настойчивая работа над ними началась лишь после войны.

В фарфоровой промышленности — на заводе имени М. В. Ломоносова появляются работы, вдохновленные героической обороной Ленинграда, жизнью и подвигами советского морского флота, и многие другие. Для этих вещей — в рисунках росписей — характерна точность, документальность изображений, но они мало декоративны в цвете.

Самым ярким событием этого периода были фарфоровые скульптуры С. Орлова, выполненные на фарфоровом заводе в Дмитрове. В 1942—1943 годах он сделал из цветного фарфора сложную многофигурную группу «Александр Невский (см. *стр. 248*). В этой группе С. Орлов сумел тонко объединить задачи чисто скульптурного решения с задачами декоративными.

Одновременно он захвачен темами русского фольклора, обнаруживая глубокое знание национальных традиций. «Сказка» (1943—1944 гг.) С. Орлова представляет сложную скульптурную вещь из цветного фарфора,— над чащей зеленого леса, полного всяких сказочных чудищ, на чудесном коне летит русский витязь. Вся композиция смотрится как своеобразный фарфоровый горельеф, переливающийся самыми различными цветами и оттенками с мерцающим в них тоном золота.

Этот цикл работ, в которых нашло выражение чувство любви к культуре своего народа, находит свое завершение в группах, выполненных в 1945—1946 годах, в фарфоровых статуэтках «Иванушка на коньке-горбунке» (*стр. 369*) и «Сказка о рыбаке и золотой рыбке», где получает большое значение, наряду с окрашенной поверхностью материала, узорность силуэта, игра на сквозном рельефе. В таких вещах чувствуется влияние народной декоративной скульптуры — деревянных богородских игрушек, над которыми в юности работал художник.

С. Орлов. Иванушка на коньке-горбунке. Цветной фарфор. 1944 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

В конце войны с фронта возвратился ряд скульпторов-фарфористов: П. Кожин, А. Сотников и другие. Они стали работать на Дмитровском и Дулевском заводах, где выполнили фигуры и группы на военные темы из фарфора. Для декорировки своих вещей художники применяли неяркую подглазурную роспись.

В области художественной обработки стекла, на заводах Дятьковском и Гусь-Хрустальном работал ряд художников. А. Липская в 1942—1945 гг. создала модели стеклянных вещей для «орденских» бокалов, украшенных лентами цветного стекла.

Рассматриваемый период был временем, тяжело отразившимся на развитии народного искусства и художественной промышленности. Хотя отдельные мастера и художники и создавали интересные произведения, но в целом развитие приклад-

ного искусства было приостановлено, и только к самому концу войны мы наблюдаем оживление в этой области. Забота Советской власти о прикладном искусстве, внимание к нуждам мастеров и художников помогли в очень трудные военные времена заложить те основы для восстановления народного искусства и художественной промышленности, которые получили такое большое развитие в послевоенные годы, в особенности, со второй половины 50-х годов.

В самом искусстве, прежде всего в работах последнего военного периода, в 1943—1945 гг., в большинстве своем сделанных для выставок, наряду с несомненными художественными достижениями проявлялись и тенденции отрицательные: пренебрегали задачами практического назначения предметов, в украшении сказывались перегруженность орнаментом, подчинение всего облика вещи роскошной отделке.

Создавалось много вещей, имевших по существу только декоративное значение; авторы мало заботились о их применении и все свое внимание обращали на чисто внешние стороны. Это приводило к тому, что вещи нередко теряли свою органическую целостность, уступая первое место орнаментальным решениям и сюжетным композициям. Столь характерная органическая слиянность формы, назначения и декора, присущая произведениям народного искусства, проявлялась чаще и непосредственнее главным образом в несложных и недорогих вещах, когда мастера стремились к созданию нужных, практически удобных предметов. Простые чашки и ложки с хохломской росписью, гончарная посуда, дешевые ткани, глиняная незатейливая игрушка украшались скупо. просто, подчас выразительно и непринужденно.

Лучшие вещи, принадлежавшие известным мастерам и художникам, о которых шла речь выше, создавались все же с достаточным вниманием к их практическому назначению и форме, в них продолжали жить прекрасные традиции советского декоративного искусства. И сейчас эти произведения говорят о большом патриотизме, о горячем и взволнованном чувстве их авторов, оставаясь памятью того замечательного подъема, который охватил мастеров и художников, стремившихся выразить свою радость победы над врагом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Великая Отечественная война явилась суровой проверкой сил народа, прочности советского строя. Наш народ с честью выдержал это историческое испытание. Незыблемым оказался советский социалистический общественный строй, нерушимо — морально-политическое единство народов, сплотившихся вокруг Коммунистической партии, приведшей страну к победе над сильным и жестоким врагом. Выдержала испытание войны, доказав свою жизненность, советская художественная культура, которая сложилась в результате социалистической революции и окрепла в довоенные годы на путях социалистического реализма.

Ярко проявилась в годы войны великая сила нашего искусства — его партийность, сделавшая художника сознательным борцом за идеи коммунизма, учившая его глубокому пониманию происходящего и воспитавшая в нем чувство гражданственной мобилизованности, готовность служить Родине, партии. Этому качеству в первую очередь мы обязаны тем, что советское искусство не знало того спада творческой активности, которым часто сопровождались периоды войн и который в эту войну еще больше, чем в прошлом, сказался в художественной жизни многих стран.

Трудными, очень трудными были в годы войны условия работы наших художников. Живя одной жизнью со своим народом, они делили с ним его бедствия, потери, лишения. И так же как все советские люди, мастера искусства черпали силы для своего, ставшего боевым, творческого труда в глубоком сознании правоты того дела, за которое боролась страна. Все это помогало им создавать образы, волнующие своей правдой, понятные, близкие, необходимые людям, образы, в которых преломлялась подлинная народность искусства социалистической страны.

Осознанное единство цели, сблизившее еще в довоенные годы передовых художников, невзирая на различие истоков их творчества, школ и поколений, теперь, перед лицом угрозы, нависшей над Родиной, еще теснее сплотило их. В полной

мере сказалась тогда действенная сила творческого метода советского искусства — социалистического реализма. Жизнеутверждающая философия советского человека, коренящаяся в основах нового общества и питающаяся его стремительным развитием, пронизала собой даже самые трагические коллизии, воссозданные в эти годы художниками.

Непосредственное участие в бурном водовороте военной жизни, чувство ответственности перед Родиной, переживающей великие испытания, научили их интенсивней, глубже воспринимать действительность. Война никого не оставила ни спокойным, ни равнодушным, и это наложило свою особую печать едва ли не на каждое произведение, созданное тогда советским художником. В повышенной эмоциональности образов заключена одна из специфических особенностей искусства тех лет. С нею в первую очередь связано то новое, что вместе с войной вошло в творчество наших художников.

Четыре года войны явились для них не просто периодом преобладания военной тематики, но и периодом больших творческих свершений. Они были так значительны, что вполне могут рассматриваться как одно из высших достижений советской художественной культуры.

Образы, созданные тогда мастерами советского искусства, находили живой отклик не только в нашей стране, но повсюду, где народы боролись за свою независимость и свободу, против фашистского порабощения. Самый факт высокой творческой активности советских художников привлек к ним внимание и симпатии миллионов людей за рубежом. Выросло мировое значение и мировой авторитет советского искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

Общие труды

«К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», тт. I и II. М., 1957.

«В. И. Ленин о литературе и искусстве». Издание второе, дополненное. М., 1960.

«Вопросы идеологической работы». Сборник важнейших решений КПСС (1954—1961). М., 1961.

«История Великой Отечественной войны Советского Союза. 1941—1945». В шести томах, тт. 1—5. М., 1960—1964.

«КПСС о культуре, просвещении и науке». Сборник документов. М., 1963.

«История Коммунистической партии Советского Союза». М., 1963.

«О литературе и искусстве». Сборник документов. М., 1963.

Специальные труды

«Великая Отечественная война». Художественный альбом под редакцией В. А. Шкварикова. Вып. I. М.—Л., 1942.

«Великая Отечественная война». Каталог выставки. М., 1943.

«Героический фронт и тыл». Всесоюзная художественная выставка 1943.XI—1944.X. Каталог выставки. М., 1945.

«В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля, И. Э. Грабарь, Е. Е. Лансере, В. Н. Мешков, И. Н. Павлов, К. Ф. Юон». [Каталог выставки. Вступительная статья Г. Жидкова с автобиографическими очерками художников]. М., 1944.

«С. В. Герасимов, А. А. Дейнека, П. П. Кончаловский, С. Д. Лебедева, В. И. Мухина, Д. А. Шмаринов». [Каталог выставки с автобиографическими очерками]. М., 1944.

«Каталог выставки военных художников Студии имени М. Б. Грекова при Главном политическом управлении Красной Армии». М., 1945.

Никифоров Б. Военные художники Студии имени М. Б. Грекова на фронтах Отечественной войны. М.— Л., 1946.

«Всесоюзная художественная выставка. Живопись, скульптура, графика». Каталог. М., 1946.

«Тридцать лет советского изобразительного искусства». М., 1948.

«Изобразительное искусство Ленинграда», Альманах. Л.—М., 1948.

«Великая Отечественная война в живописи, скульптуре, графике». (Альбом). М., 1950.

«Художественная выставка Студии военных художников имени М. Б. Грекова». Каталог. М., 1950.

«Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны». М., 1951.

Ушенин Х. Студия военных художников имени М. Б. Грекова при Главном политическом управлении Советской Армии. М., 1951.

«Советское искусство 1917—1957 гг. Живопись. Скульптура. Графика». [Альбом]. М., 1957.

«Материалы первого Всесоюзного съезда советских художников. 28 февраля — 7 марта 1957 г.». М., 1958.

«Военные художники Студии имени М. Б. Грекова на фронтах Великой Отечественной войны. Воспоминания. Дневники. Документы. Письма». Сост. Х. Ушенин. Л., 1962.

«Советское изобразительное искусство. Живопись. Скульптура. Графика». М., 1962.

«Материалы второго Всесоюзного съезда художников. 10—13 апреля 1963 г.». М., 1963.

«Плакат» и «Журнальная и газетная графика»

Общие труды

«Летопись изобразительного искусства Великой Отечественной войны». 1942 г. № 4 [Окна ТАСС 1941], № 4. М., 1943.

«Первая выставка работ художников-фронтовиков». Каталог. [Вступительная статья Б. Бродянского]. Л., 1943.

Калинин М. Об искусстве плаката. Сокращенная стенографическая запись беседы М. И. Калинина с художниками, работающими в «Окнах» ТАСС».— «Литература и искусство», 1 января 1943 г.

Голубов В. На линии фронта. Искусство Ленинграда в дни блокады.— «Театр», [сб. 1], 1944, стр. 166—182.

Горбунов П. О ленинградском плакате.— «Ленинград», 1944, № 3, стр. III—IV.

Корнилов П. Изобразительное искусство Ленинграда в дни Великой Отечественной войны.— «Звезда», 1944, № 5—6, стр. 93—100.

Бродский И. Художники Ленинградского фронта. К открытию 3-й выставки.— «Ленинград», 1945, № 13—14, стр. III—IV.

«Окна сатиры». Каталог выставки «Окна сатиры» Татхудожника. Казань, [1945].

Сысоев П. Советские мастера сатиры. 1941—1945. Альбом. М.— Л., 1946.

Пикифоров Б. Военные художники Студии имени М. Б. Грекова на фронтах Отечественной войны. М.— Л., 1946.

«Каталог выставки „Боевого карандаша“». Рига, 1947.

«Изобразительное искусство Ленинграда». Альманах. Л.— М., 1948.

Поволоцкая Е. и Иоффе М. Тридцать лет советского плаката. М.— Л., 1948.

Федоров-Давыдов А. Искусство советского плаката и политическая карикатура в советском изобразительном искусстве.— В сб.: «Тридцать лет советского изобразительного искусства». М., 1948, стр. 149—182.

Сидоров А. Советское искусство. Графика. М., 1949.

Ястрбженская М. Советский плакат за 40 лет. Работы московских художников.— «Искусство», 1958, № 6, стр. 19—25.

Корецкий В. Заметки плакатиста. М., 1958.

Халаминский Ю. Советский плакат. М., 1961.

«Художники-журналисты в Великой Отечественной войне. Москва. 1961». Каталог. М., 1961.

Демосфенова Г., Нурок А., Шантыко Н. Советский политический плакат. Под общей редакцией Ф. Калошина. М., 1962.

Ефимов Б. Работа, воспоминания, встречи. М., 1963.

Работы об отдельных мастерах

Бродаты Л.

Иоффе М. Лев Григорьевич Бродаты. М., 1959.

Гальба В.

«Владимир Гальба. Блиц-криг и фриц-вой». [Карикатуры]. М.— Л., 1944.

«Владимир Александрович Гальба». Каталог выставки. Л., 1959.

Голованов Л.

Сидоров А. Леонид Федорович Голованов. Мастер советского плаката. М.— Л., 1949.

Горяев В.

«Выставка произведений художников А. Д. Гончарова, В. Н. Горяева, К. Г. Дорохова, С. А. Заславской, С. Д. Лебедевой, И. Л. Слонима». Графика, живопись, скульптура, текстиль. Каталог. [Вступительная статья А. Чегодаева]. М., 1956.

Костин В. Виталий Николаевич Горяев. М., 1961.

Дени В.

Иоффе М. Виктор Николаевич Дени. 1893—1946. (Жизнь и творчество). М.— Л., 1947.

Евган Е.

«Евгений Евган (1905—1948)». М., 1963.

Елисеев К.

Сыркина Ф. Константин Степанович Елисеев. М., 1960.

Ефимов Б.

«Ефимов Борис Ефимович. Гитлер и его свора». Карикатуры. 1942—1943. Альбом. М.— Л., 1943.

«Советские мастера сатиры. Борис Ефимович Ефимов». М.— Л., 1946.

«Борис Ефимович Ефимов — карикатурист, плакатист». М., 1949.

Иоффе М. Борис Ефимович Ефимов. М., 1952.

Семенова Т. Борис Ефимович Ефимов. М., 1953.

Ефимов Б. Работа, воспоминания, встречи. М., 1963.

Иванов В.

Виктор Иванов, Советский политический плакат. [Альбом]. М., 1952.

Кокорекин А.

Сидоров А. Алексей Алексеевич Кокорекин. Мастер советского плаката. М.— Л., 1949.

Демосфенова Г. Алексей Алексеевич Кокорекин. М., 1952.
«Выставка работ художника Алексея Алексеевича Кокорекина. 50 лет со дня рождения, 30 лет творческой деятельности». [Каталог]. М., 1956.

Корецкий В.

Федоров-Давыдов А. Виктор Борисович Корецкий. Мастер советского плаката. М.— Л., 1949.
Халаминский Ю. Виктор Борисович Корецкий. М., 1951.

Кукрыниксы

«Урок истории». [Сатирические стихи и карикатуры на фашистскую армию и ее вождей]. Рисунки Кукрыниксы, стихи Маршака. М., 1942.
Кукрыниксы и Маршак С. Партизанам. [Стихи и карикатуры на немецко-фашистских оккупантов]. М., 1942.
«Кукрыниксы. Куприянов М. В., Крылов П. Н., Соколов Н. А.». [Каталог. Вступительная статья В. Кеменова]. М., 1944.
«Черным по белому». Стихи С. Маршака, рисунки Кукрыниксы. М., 1945.
«Капут!» Рисунки Кукрыниксы, стихи С. Маршака, М.— Л., 1947.
Соколова Н. Кукрыниксы. М., 1955.
«Кукрыниксы». Каталог выставки произведений. [Вступительная статья В. Герценберг]. М., 1959.
Соколова Н. Кукрыниксы. М., 1962.

Моор Д.

Халаминский Ю. Д. Моор. М., 1961.

Пророков Б.

«Борис Иванович Пророков. Каталог выставки рисунков „Балтика — Черное море". 1941—1944». М., 1945.
Суздалев П. Борис Иванович Пророков. М., 1952.
Чегодаева Н. Б. И. Пророков.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», № 3, М., 1953, стр. 3—25.
Герценберг В. Борис Иванович Пророков. Л., 1962.

Сойфертис Л.

Семенова Т. Леонид Владимирович Сойфертис. М., 1962.

Черемных М.

Иоффе М. Михаил Михайлович Черемных. Художник — мастер политической сатиры. М.— Л., 1949.

Станковая и книжная графика

Общие труды

Соколова Н. Документы героических дней. (На выставке ленинградских художников).— «Правда», 10 октября 1942.
«Выставка работ ленинградских художников в дни Великой Отечественной войны». Каталог. [Вступительная статья О. Бескина]. М., 1942.
Холодовская М. Великая Отечественная война в советской графике. М., 1948.
Девишев А. Советская книжная иллюстрация.— В сб.: «Тридцать лет советского изобразительного искусства». М., 1948, стр. 232—266.
Подобедова О. Станковая графика периода Великой Отечественной войны. [По материалам станковой графики художников Москвы и Ленинграда]. Диссертация. М., 1952.
Чегодаев А. Пути развития русской советской книжной графики. М., 1955.
Чегодаев А. Графика.— В кн.: «Советское изобразительное искусство». М., 1962, стр. 85—109.
Шантыко Н. Книга, художник, время. М., 1962.

Работы об отдельных мастерах

Боим С.

«С. С. Боим. Каталог выставки. 1941—1944 гг. „Ленинград — Балтика"» [11—30 октября 1944 г.]. М., [1944].
Чегодаев А. Ленинград — Балтика.— «Литература и искусство», 28 октября 1944 г.
«С. Боим, В. Цыплаков, Д. Шварц». Каталог. М., 1954.

Верейский Г.

«Каталог юбилейной выставки произведений художников Г. С. Верейского и М. С. Родионова. 60 лет со дня рождения». [Вступительная статья Н. Машковцева]. М.— Л., 1946.
Чегодаев А. Г. С. Верейский и М. С. Родионов.— «Творчество», 1947, № 2, стр. 22—24.
Амшинская А. Георгий Семенович Верейский. М.— Л., 1950.

Герасимов С.

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.

Гончаров А.

Холодовская М. Андрей Гончаров. М., 1961.

Дейнека А.

«Выставка произведений Александра Александровича Дейнека». [Каталог. «Слово к зрителям» — вступительная статья А. Дейнека. Биографическая справка]. М., 1957.

Маца И. А. Дейнека. М., 1959.

Чегодаев А. Александр Александрович Дейнека. М., 1959.

Жуков Н.

Толстой. В. Н. Н. Жуков, М., 1952.

Никулина О. Николай Николаевич Жуков. М., 1960.

Каневский А.

«Выставка произведений художника Е. Ф. Белашовой, А. М. Каневского, Н. В. Кирсановой, П. М. Кожина, А. В. Кокорина, Г. В. Нерода». Графика, живопись, керамика, скульптура, текстиль. Каталог. [Вступительная статья А. Чегодаева]. М., 1956.

Халаминский Ю. А. Каневский. [М.], 1961.

Кибрик Е.

Поволоцкая Е. Встреча с Тарасом.— В бюллетене Детгиз «Книги для детей», 10 марта 1946 г.

Холодовская М. Графика Кибрика.— «Советское искусство», 17 мая 1946 г.

Чегодаев А. Евгений Адольфович Кибрик. М., 1955.

«Выставка произведений Евгения Адольфовича Кибрика к 50-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности». Каталог. [Вступительная статья Б. Дехтерева]. М., 1956.

Стернин Г. Е. А. Кибрик.— В сб.: «Искусство книги». Вып. 2. 1956—1957. М., 1961, стр. 142—146.

Кокорин А.

Халаминский Ю. Анатолий Владимирович Кокорин. М., 1957.

«Выставка произведений художников Е. Ф. Белашовой, А. М. Каневского, Н. В. Кирсановой, П. М. Кожина, А. В. Кокорина, Г. В. Нерода». Графика, живопись, керамика, скульптура, текстиль. Каталог. [Вступительная статья А. Чегодаева]. М., 1956.

Курдов В.

«Курдов Валентин Иванович». Каталог выставки. [Вступительная статья В. Петрова]. Л., 1956.

Пахомов А.

«В те дни». Ленинградский альбом. Рисунки А. Пахомова. Текст Н. Тихонова. Л.— М., 1946.

Воркунова Н. Две серии автолитографий А. Ф. Пахомова «Ленинград».— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР, 1954». М., 1954, стр. 53—71.

Ганкина Э. Алексей Федорович Пахомов. М., 1958.

Петров Ю.

«Графика Юрия Петрова». [Вступительная статья И. Гинзбург, перечень основных работ и перечень выставок, на которых экспонировались работы Ю. Петрова, составлен П. Петровой]. Л., 1947.

Пименов Ю.

«Каталог выставки произведений В. Г. Одинцова, Ю. И. Пименова». [Вступительная статья С. Разумовской]. М., 1947.

Бескин О. Юрий Пименов. М., 1960.

Родионов М.

«Каталог юбилейной выставки произведений художников Г. С. Верейского и М. С. Родионова. 60 лет со дня рождения». [Вступительная статья А. Чегодаева]. М.— Л., 1946.

Чегодаев А. Г. С. Верейский и М. С. Родионов.— «Творчество», 1947, № 2, стр. 22—24.

«Выставка произведений профессора Михаила Семеновича Родионова (1885—1956)». Каталог. [Вступительная статья А. Чегодаева]. М., 1958.

Буторина Е. Михаил Семенович Родионов. М., 1962.

Соколов И.

Холодовская М. Илья Алексеевич Соколов. М., 1952.

Фаворский В.

«Выставка произведений А. Н. Кардашева, В. А. Фаворского, И. Г. Фрих-Хара, Н. М. Чернышева». Графика, живопись, скульптура. Каталог. [Вступительные статьи 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.

Чернышев Н.

«Выставка произведений А. Н. Кардашева, В. А. Фаворского, И. Г. Фрих-Хара, Н. М. Чернышева». Графика, живопись, скульптура. Каталог. [Вступительные статьи А. Чегодаева]. М., 1956.

Бубнова Л. Николай Михайлович Чернышев. М., 1960.

Шмаринов Д.

Федоров-Давыдов А. Рисунки художника Д. Шмаринова.— «Правда», 16 апреля 1943 г.

«Шмаринов Д. Не забудем, не простим!» [Серия рисунков]. М.—Л., 1943.

Чегодаев А. Д. А. Шмаринов. М., 1949.

Подобедова О. Графическая сюита Д. А. Шмаринова «Не забудем, не простим!».— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1954». М., 1954, стр. 72—93.

Халаминский Ю. Д. А. Шмаринов. М., 1959.

Живопись

Общие труды

Кауфман Р. О батальной живописи в годы Великой Отечественной войны.— «Творчество», 1947, № 1, стр. 2—8.

Коровкевич С. Живопись. Ленинградские художники. М.—Л., 1947.

Ситник К. Современная тема в живописи.— «Искусство», 1947, № 3, стр. 63—69.

Никифоров Б. Советское искусство. Живопись. Краткий очерк. М.—Л., 1948.

Бродский В. Советская батальная живопись. М.—Л., 1950.

«Мастера советского изобразительного искусства». Живопись. Произведения и автобиографические очерки. Сост. П. М. Сысоев и В. А. Шквариков. М., 1951.

Ольшевский В. О творчестве баталистов. [Юбилейная выставка Студии военных художников им. М. Б. Грекова].— «Искусство», 1955, № 6, стр. 19—25.

Толстой В. Советская монументальная живопись. М., 1958.

Федоров-Давыдов А. Советский пейзаж. М., 1958.

Власова Р. Портретная живопись. [Творчество ленинградских художников]. Л., 1960.

Никифоров Б. Советская жанровая живопись. М., 1961.

Лебедев П. Русская советская живопись. Краткая история. М., 1963.

Работы об отдельных мастерах

Авилов М.

Авилов М. И., Мешков В. В., Савицкий Г. К. Каталог выставки. М., 1947.

Пружан И. «Поединок на Куликовом поле». Картина М. И. Авилова. Л., 1950.

Бродский В. Михаил Иванович Авилов. М., 1956.

Богородский Ф.

Полевой В. Федор Семенович Богородский. М., 1956.

Бубнов А.

«Каталог выставки произведений художника А. П. Бубнова». [Вступительная статья В. Костина]. М., 1948.

Садовень В. «Утро на Куликовом поле» А. П. Бубнова. М., 1950.

Акимова И. Александр Павлович Бубнов. М., 1956.

Гапоненко Т.

Парамонов А. Тарас Гурьевич Гапоненко. М., 1961.

Герасимов А.

Сахарова И. «Портрет старейших художников» А. М. Герасимова. М., 1952.

Сокольников М. А. М. Герасимов. Жизнь и творчество. М., 1954.

«Выставка произведений Александра Михайловича Герасимова к 50-летию творческой деятельности». Каталог. [Вступительная статья П. П. Соколова-Скаля]. М., 1956.

Герасимов С.

Щекотов Н. Сергей Васильевич Герасимов. М.—Л., 1944.

Разумовская С. Сергей Васильевич Герасимов. М., 1951.

Соколова Н. Творчество Сергея Герасимова.— «Искусство», 1956, № 3, стр. 29—34.

Чегодаев А. Искусство большого художника. (Выставка картин С. Герасимова. Москва).— «Советская культура», 28 января 1956.

«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.

«Сергей Васильевич Герасимов». [Альбом. Вступительная статья Н. Соколовой]. М., 1959.

Чегодаев А. Сергей Герасимов.— «Искусство», 1964, № 9, стр. 2—11.

Дейнека А.

«Выставка произведений Александра Александровича Дейнека». [Каталог. «Слово к зрителям» — вступительная статья А. Дейнека. Биографическая справка]. М., 1957.

«Александр Александрович Дейнека». [Альбом. Вступительная статья А. Чегодаева]. М., 1959.

Маца И. А. Дейнека. М., 1959.

Евстигнеев И.

«И. В. Евстигнеев». Каталог. [Вступительная статья Н. Жукова]. М., 1961.

Халтурин А. И. В. Евстигнеев. [М., 1962].

Кончаловский П.

«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. П. Кончаловского.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», № 13—14, стр. 28—57. М., 1960.

Корин П.

«Павел Корин». Избранные произведения. Автор текста А. Зотов. М., 1961.

Никулина О. Психологический портрет в творчестве П. Корина.— «Искусство», 1961, № 1, стр. 30—37.

Зингер Л. Портреты Павла Корина.— «Творчество», 1963, № 3, стр. 1—5.

«Павел Дмитриевич Корин. Каталог выставки. К 70-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности». [Предисловие Г. Кушнеровской]. М., 1963.

Котов П.

Андреева Г. Петр Иванович Котов. М.— Л., 1948.

Крайнев В.

«Выставка произведений Василия Васильевича Крайнева. 1879—1955». Каталог. [Вступительная статья Ф. Мальцевой]. М., 1957.

Кривоногов П.

Никифоров Б. Петр Александрович Кривоногов. М., 1953.

Кукрыниксы

Федоров-Давыдов А. О новых работах Кукрыниксов.— «Искусство», 1947, № 3, стр. 45—47.

Соколова Н. Кукрыниксы. М., 1955.

«Кукрыниксы». Каталог выставки произведений. [Вступительная статья В. Герценберг]. М., 1959.

Соколова Н. Кукрыниксы. М., 1962.

Лансере Е.

Шантыко Н. Евгений Евгеньевич Лансере. М., 1952.

«Каталог выставки произведений Евгения Евгеньевича Лансере». [Вступительная статья Н. Машковцева]. М., 1961.

Подобедова О. Евгений Евгеньевич Лансере. 1875—1946. М., 1961.

Лукомский И.

Герценберг В. Илья Абелевич Лукомский. М., 1957.

Бескин О. Илья Лукомский.— «Искусство», 1958, № 5, стр. 21—26.

«Выставка живописи и графики художника Ильи Абелевича Лукомского. 1906—1954». Каталог. [Вступительная статья В. Герценберг]. М., 1958.

Мочальский Д.

Глобачева С. Дмитрий Константинович Мочальский. Л., 1962.

Мешков В.

«Василий Васильевич Мешков. К 60-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности». [Каталог выставки]. М., 1953.

Мыльников А.

Игорь Грабарь. Молодые художники. Дипломники Всероссийской Академии художеств.— «Творчество», 1947, № 1, стр. 20—22.

Нисский Г.

«Каталог выставки художника Георгия Нисского». М., 1950.

Мурина Е. Георгий Григорьевич Нисский. М., 1952.

Халаминский Ю. Георгий Григорьевич Нисский. М., 1961.

«Выставка произведений Георгия Григорьевича Нисского». Каталог. [Вступительная статья О. Сопоцинского]. М., 1961.

Одинцов В.

«Каталог выставки произведений художников В. Г. Одинцова, Ю. И. Пименова». [Вступительная статья С. Разумовской]. М., 1947.

Богоявленский М. «Девушки едут на фронт». Картина В. Г. Одинцова. Краснодар, 1956.

Костина Е. Владимир Григорьевич Одинцов. М., 1958.

Пименов Ю.

«Каталог выставки произведений художников В. Г. Одинцова, Ю. И. Пименова». [Вступительная статья С. Разумовской]. М., 1947.

Алмоева В. Юрий Иванович Пименов. М.— Л., 1950.

Бескин О. Юрий Пименов. М., 1960.

«Юрий Иванович Пименов». [Альбом. Вступительная статья А. Чегодаева]. М., 1964.

Пластов А.

Костин В. Аркадий Александрович Пластов. М., 1956.

«Аркадий Александрович Пластов» [Альбом, вступительная статья Р. Кауфмана]. М., 1963.

Ромадин Н.

«Каталог выставки произведений Николая Михайловича Ромадина». [Вступительная статья Е. Меликадзе]. М., 1950.

Абрамова А. Николай Михайлович Ромадин. М.— Л., 1950.

«Выставка произведений Николая Михайловича Ромадина». Каталог. [Вступительная статья Г. Недошивина]. М., 1959.

Недошивин Г. Николай Михайлович Ромадин. М., 1961.

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., 1959.

Соколов-Скаля П.

Суздалев П. Павел Петрович Соколов-Скаля. М., 1950.

Щекотов Н. «Взятие Иваном Грозным ливонской крепости Кокенгаузен». Картина П. П. Соколова-Скаля. М.— Л., 1943.

Ульянов Н.

«Николай Павлович Ульянов. 1875—1949». [Каталог]. М., 1951.

Лаврова О. Николай Павлович Ульянов. 1875—1949. М., 1953.

Ройтенберг О. Николай Павлович Ульянов. М., 1953.

Чуйков С.

«Выставка картин „Киргизская колхозная сюита", 1939—1948, Семена Чуйкова». Каталог. М., 1948.

Сарабьянов Д. Семен Афанасьевич Чуйков. М., 1958.

Шегаль Г.

«Каталог выставки произведений художника Г. М. Шегаля». М., 1949.

Разумовская С. Григорий Михайлович Шегаль. М.— Л., 1950.

«Каталог выставки произведений Григория Михайловича Шегаля. 1889—1956». [Вступительная статья С. Разумовской]. М., 1958.

Разумовская С. Григорий Михайлович Шегаль. 1889—1956. М., 1963.

Юон К.

«Константин Федорович Юон. К 50-летию художественной деятельности». [Каталог. Вступительная статья А. Замошкина]. М., 1945.

«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.

«Борис Яковлев». Каталог выставки. М., 1943.

«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.

Театрально-декорационное искусство

Общие труды

Березко Г. Спектакль на фронте.— «Театр», 1945, № 1, стр. 6—8.

Дмитриев В. Чувство нового.— «Театр», 1945, № 3—4, стр. 48—50.

Акимов Н. Состояние и задачи театрально-декорационного искусства. Тезисы доклада на Всесоюзной конференции по театрально-декорационному искусству.— «Информационный бюллетень Оргкомитета Союза советских художников СССР», 1956, № 2.

Бассехес А. Художники на сцене МХАТ. М., 1960.

Рындин В. Как создается художественное оформление спектакля. М., 1962.

Работы об отдельных художниках

Акимов Н.

Эткинд М. Н. П. Акимов — художник. Л., 1960.

Вильямс П.

Груздев И. Без Пушкина.— «Литература и искусство», 24 апреля 1943 г.

Соколова Н. Спектакль и его художник.— «Литература и искусство», 24 апреля 1943 г.

Сыркина Ф. Петр Владимирович Вильямс. М., 1953.

Волков Б.

Гремиславский И., Сыркина Ф. Борис Иванович Волков. М., 1958.

Дмитриев В.

Калашников Ю. «Русские люди» в Художественном театре.— «Литература и искусство», 25 сентября 1943 г.

Чушкин Н. «Русские люди» в Художественном театре.— «Вечерняя Москва», 6 октября 1943 г.

Дмитриев В. Чувство нового. Заметки художника.— «Театр», 1945, № 3—4, стр. 48—50.
Третьяков Н. Владимир Владимирович Дмитриев. М., 1953.

Пименов Ю.

Выставка театральных работ художника Юрия Ивановича Пименова. Каталог. [Вступительные статьи А. Попова и М. Пожарской]. М., 1955.
Бескин О. Юрий Пименов. [М.], 1960.

Рындин В.

Калашников Ю. Спектакли и режиссеры в театре имени Вахтангова.— «Литература и искусство», 30 января 1943 г.
Бертенсон М. Три спектакля в театре имени Вахтангова.— «Московский большевик», 28 ноября 1943 г.
Костина Е. Вадим Федорович Рындин. М., 1955.
«Выставка произведений художника В. Ф. Рындина». Каталог. [Составитель и автор предисловия Е. Луцкая]. М., 1962.

Федоровский Ф.

Гиляровская Н. Ф. Ф. Федоровский. М.— Л., 1946.
Костина Е. Федор Федорович Федоровский. [М., 1960].

Шифрин Н.

«Выставка произведений Ниссона Абрамовича Шифрина. 60 лет со дня рождения, 40 лет творческой деятельности». Каталог. [Предисловие М. Пожарской]. М., 1953.
«Выставка произведений художника Ниссона Абрамовича Шифрина. 1892—1961». [Каталог. Вступительная статья М. Пожарской]. М., 1962.

Юнович С.

«Выставка произведений Софьи Марковны Юнович. Ленинград». Эскизы декораций и костюмов, макеты. Каталог. [Вступительная статья Ф. Сыркиной]. М., 1961.

Скульптура

Общие труды

«Выставка работ ленинградских художников в дни Великой Отечественной войны». [Каталог. Вступительная статья О. Бескина]. М.— Л., 1942.
Исаков С. Ленинградские скульптуры. Л.— М., 1947.
Келлер Б. Скульптура новых станций метро.— «Искусство», 1947, № 3, стр. 40—44.
Ромм А. Скульптура.— В сб.: «Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны». М., 1951, стр. 255—296.
«Выставка произведений художников Е. Ф. Белашовой, А. М. Каневского, Н. В. Кирсановой, П. М. Кожина, А. В. Кокорина, Г. В. Нерода». Графика, живопись, керамика, скульптура, текстиль. Каталог. [Вступительная статья М. Неймана]. М., 1956.
«Советская скульптура, 1917—1957». [Альбом. Предисловие А. Зотова]. М., 1957.
Валериус С. Проблемы современной скульптуры. М., 1961.

Работы об отдельных художниках

Белашова Е.

«Выставка произведений художников Е. Ф. Белашовой, А. М. Каневского, Н. В. Кирсановой, П. М. Кожина, А. В. Кокорина, Г. В. Нерода». Графика, живопись, керамика, скульптура, текстиль. Каталог. [Вступительная статья М. Неймана]. М., 1956.
Бескин О. Екатерина Федоровна Белашова. [М., 1958].

Бембель А.

Орлова М. Андрей Онуфриевич Бембель. М., 1958.

Боголюбов В.

Бродский И. Вениамин Яковлевич Боголюбов и Владимир Иосифович Ингал. М.— Л., 1950.
«Выставка работ В. Я. Боголюбова и В. И. Ингала к 25-летию творческой деятельности». Каталог. [Вступительная статья И. Бродского]. М., 1951.

Виленский З.

«Выставка пейзажей Лидии Исааковны Бродской и скульптуры Зиновия Моисеевича Виленского». Каталог. [Вступительная статья Е. Тагер]. М., 1955.

Вучетич Е.

Аболина Р., Попов В. Евгений Викторович Вучетич. М., 1952.
Парамонов А. Евгений Викторович Вучетич. М., 1952.
«Выставка произведений скульптуры Евгения Викторовича Вучетича к 50-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности». Каталог. [Вступительная статья Ю. Колпинского]. М., 1959.
Шевцов И. Евгений Викторович Вучетич. Л., 1960.

Ефимов И.

Нейман М. Иван Семенович Ефимов. М., 1951.
«Выставка произведений Ивана Семеновича Ефимова (80 лет со дня рождения) и художника Нины Яковлевны Симанович-Ефимовой (1877—1948)». Каталог. [Вступительная статья Е. Тагер]. М., 1959.

Кепинов Г.

Келлер Б. О творчестве А. Куприна и Г. Кепинова.— «Искусство», 1948, № 4, стр. 57—60.

«Каталог выставки произведений живописи и скульптуры А. В. Куприна и Г. И. Кепинова». [Вступительная статья О. Бескина]. М., 1948.

Кравченко К. Григорий Иванович Кепинов. М., 1963.

Лебедева С.

«С. В. Герасимов, А. А. Дейнека, П. П. Кончаловский, С. Д. Лебедева, В. И. Мухина, Д. А. Шмаринов». Каталог выставки. [«Автобиографический очерк» С. Д. Лебедевой]. М., 1944.

«Выставка произведений художников А. Д. Гончарова, В. Н. Горяева, К. Г. Дорохова, С. А. Заславской, С. Д. Лебедевой, И. Л. Слонима». Графика, живопись, скульптура, текстиль. Каталог. [Вступительная статья И. Шмидта]. М., 1956.

Нейман М. Сарра Лебедева. [Альбом]. М., 1960.

Лишев В.

Крестовский И. Всеволод Всеволодович Лишев. Л., 1948.

Соболевский Н. Всеволод Всеволодович Лишев. М., 1951.

Бойков В. Всеволод Всеволодович Лишев. Л., 1960.

Манизер М.

Исаков С. Матвей Генрихович Манизер. М.— Л., 1945.

Парамонов А. Матвей Генрихович Манизер. М., 1950.

«Матвей Генрихович Манизер (к 60-летию со дня рождения и 35-летию творческой деятельности)». Каталог выставки. [Вступительная статья В. Ермонской]. М., 1951.

Ермонская В. Матвей Генрихович Манизер. М., 1961.

«Матвей Генрихович Манизер. К 70-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности». Каталог выставки. [Вступительная статья А. Парамонова]. М., 1961.

Матвеев А.

Бассехес А. Александр Терентьевич Матвеев. М., 1960.

Мотовилов Г.

Нейман М. Георгий Иванович Мотовилов. М., 1954.

«Выставка произведений Александра Васильевича Куприна и Георгия Ивановича Мотовилова». Живопись, скульптура. Каталог. [Вступительная статья М. Неймана]. М., 1957.

Мухина В.

Зотов А. В. И. Мухина. М.— Л., 1941.

«С. В. Герасимов, А. А. Дейнека, П. П. Кончаловский, С. Д. Лебедева, В. И. Мухина, Д. А. Шмаринов». Каталог выставки. [«Автобиографический очерк» В. Мухиной]. М., 1944.

Аболина Р. В. И. Мухина. М., 1954.

«Выставка произведений В. И. Мухиной». Каталог. [Вступительные статьи В. Кеменова и И. Шмидта]. М., 1955.

Аркин Д. Вера Мухина.— «Искусство», 1955, № 2, стр. 35—43.

«Мухина». Художественное и литературно-критическое наследие. Т. 1—3. Под общей редакцией Р. Б. Климова. Подбор текстов, комментарии и библиография Р. Я. Аболиной. М., [1960].

Орлов С.

Антонова В. Сергей Орлов.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», № 4—5. М., 1954, стр. 20—48.

Нерсесов Н. Сергей Михайлович Орлов. М., 1956.

Першудчев И.

«Выставка произведений скульптора И. Г. Першудчева». Каталог. [Вступительная статья Н. Скрыпник]. Днепропетровск, 1960.

Шварц Д.

«С. Боим, В. Цыплаков, Д. Шварц». Каталог. М., 1954.

Нейман М. Дмитрий Петрович Шварц. М., 1955.

Архитектура

Общие труды

«Задачи архитекторов в дни Великой Отечественной войны». Материалы X пленума Союза советских архитекторов СССР, 22—25 апреля 1942 года. М., 1942.

Семенов В. Поселки для предприятий, эвакуированных в Среднюю Азию.— «Архитектура СССР», сб. № 1, М., 1942, стр. 17—21.

Мордвинов А. Строительство из высокопрочного гипса.— «Архитектура СССР», сб. № 4, М., 1943, стр. 11—15.

Буров А. На путях к новой русской архитектуре.— «Архитектура СССР», сб. № 4, М., 1943, стр. 30—36.

Калинин М. Письмо Председателя Президиума Верховного Совета СССР Председателю Комитета по делам архитектуры при СНК СССР А. Г. Мордвинову. Москва, Кремль, 14. 10 1943 года.— В сб. «Архитектура СССР», № 6, М., 1943.

Калинин М. Большая общенародная задача.— «Известия», 10 декабря 1943 г.

Д. А. Монументы героям Великой Отечественной войны. Заметки о конкурсе.— «Архитектура СССР», сб. № 5, М., 1944, стр. 3—11.

Ильин М. Новые станции Московского метро.— «Архитектура СССР», сб. № 6. М., 1944, стр. 12—21.

Поляков Н. Планировка Сталинграда.— «Архитектура СССР», сб. № 6. М., 1944, стр. 2—5.

«Вопросы восстановительного строительства». Материалы VI сессии Академии архитектуры СССР. 10—17 июля 1944 г. М., 1945.

Былинкин Н. Главная магистраль Киева.— «Архитектура СССР», сб. № 11. М., 1945, стр. 1—11.

«Типовые проекты памятников братских и индивидуальных могил воинов Советской Армии, Военно-морского Флота и партизан, погибших в боях с немецко-фашистскими захватчиками в годы Великой Отечественной войны». М., 1947.

Арефьев А., Васильковский С. Гурьевский жилой городок. М., 1948.

«Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». Сб. статей под ред. акад. И. Грабаря. М.— Л., 1948.

Пожарский А. Сталинград. М., 1948.

Щусев А. Памятники зодчества в социалистической реконструкции города.— «Архитектура и строительство», 1948, № 12, стр. 3—7.

«Советская архитектура за 30 лет РСФСР». Вып. I. Альбом. Под ред. В. Шкварикова. М., 1950.

«Московский метрополитен». Альбом. М., 1953.

Егоров Ю. Градостроительство Белоруссии. М., 1954.

Лавров В. Из опыта планировки Новгорода. (О проектах планировки и застройки Новгорода, в связи с его архитектурно-планировочным наследием).— В сб.: «Проблемы советского градостроительства», № 5. М., 1955, стр. 47—60.

«Советская архитектура 1917—1957 гг.» [Альбом]. М., 1957.

«Строительство в СССР. 1917—1957». М., 1958.

«История советской архитектуры. 1917—1958 гг.». М., 1962.

Труды об отдельных архитекторах

Жолтовский И.

Жолтовский И. Проекты и постройки. [Альбом]. Вступительная статья Г. Д. Ощепкова. М., 1955.

Щусев А.

Щусев А. Проект восстановления города Истры. М., 1946.

Соколов Н. А. В. Щусев. М., 1952,

Художественная промышленность и художественные промыслы

Общие труды

Соболевский Н. Федоскино. М., 1945.

Работнова И. Набойка трафаретом методом художника Е. П. Павстяного. М., 1946.

Василенко В. Северная резная кость (Холмогоры, Тобольск, Чукотка). М., 1947.

Василенко В. Художественная обработка дерева, кости и камня.— «Искусство», 1947, № 2, стр. 37—43.

Жидков Г. Лаки.— «Искусство», 1947, № 2, стр. 33—36.

Салтыков А. Керамика.— «Искусство», 1947, № 2, стр. 54—58.

Соболев Н. Текстиль.— «Искусство», 1947, № 2, стр. 46—48.

Соболевский Н. Художественная обработка металла.— «Искусство», 1947, № 2, стр. 49—51.

Соболевский Н. Народная игрушка.— «Искусство», 1947, № 2, стр. 52—53.

Соболевский Н. Художественные промыслы Подмосковья. М., 1948.

«Народное декоративное искусство СССР». Сост. Б. В. Веймарн и П. С. Сысоев. М.— Л., 1949.

Рехичев М. Северная чернь. Архангельск, 1952.

Каплан Н. Русская народная резьба по мягкому камню. М., 1955.

«Каталог выставки „30 лет искусства советского Палеха“». М., 1955.

Яковлева В. Калининская народная вышивка. [Альбом]. М., 1955.

Яковлева В. Горьковская народная вышивка. [Альбом]. М., 1955.

Вишневская В., Каплан Н., Буданов С. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1956.

Крюкова И. Русская народная резьба по кости. М., 1956.

Работнова И. Русское народное кружево. М., 1956.

«Народное искусство». Каталог экспозиции русского народного творчества Загорского музея-заповедника. [Статья О. Кругловой]. Загорск, 1957.

«Народное декоративное искусство РСФСР». М., 1957.

Попова О. Русская народная керамика. М., 1957.

Салтыков А. Доклад о декоративном искусстве.— В кн.: «Материалы первого Всесоюзного съезда советских художников 28 февраля — 7 марта 1957 года». М., 1958.

Работнова И. и Яковлева В. Русская народная вышивка. М., 1957.

Соболевский Н. Палех. [Альбом]. М., 1959.

Яловенко Г. Федоскино. М., 1959.

Ильин М. Русская резная кость. [Альбом]. М., 1960.

Темерин С. Русское прикладное искусство. Советские годы. М., 1960.

Труды об отдельных художниках

Данько Н.

Эбин Ю. Наталья Яковлевна Данько. М., 1955.

Евангулов С.

Ильин М. Сергей Павлович Евангулов. М., 1956.

Назаревская М.

Рогинская Ф. Мария Сергеевна Назаревская. М., 1955.

Орлов С.

Антонова В. Сергей Орлов.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», М., 1954, № 4—5, стр. 20—48.

Раков М.

Ильин М. Михаил Дмитриевич Раков. М., 1956.

Фомичев И.

Коромыслов Б. Иван Александрович Фомичев — художник-миниатюрист Мстеры. М., 1960.

УКАЗАТЕЛЬ[1]

Абакелия Т. Г. 249
Аболина Р. Я. 263, 380, 381
Абрамова А. В. 379
Абрамцевско-Кудринские артели 355
Абрикосов А. И. 142
Аввакумов Н. П. 20
Авилов М. И. 18, 215, 217, 377
Адуев Н. А. 49
Айвазян В. Т. 49
Академия архитектуры СССР; Академия архитектуры и строительства СССР 294, 310, 316, 332
— VI сессия 308
— Издательство Академии архитектуры 285
— Институт теории и истории архитектуры и строительной техники 294
— Отдел районной планировки 329
Акимов Н. П. 379
Акимова И. Г. 377
Алабян К. С. 303, 310, 311, 323, 326
Аладжалов С. И. 26
Аладжалов Ст. И. 26
Александр Невский 60, 150, 213, 214, 248, 250—252, 348, 349, 355, 368
Алма-Ата 222
Алмоева В. 378
Алпатов М. В. 376
Алтай 223, 289
Альтман Н. И. 224
Алякринский П. А. 20, 26, 49
Англия 50
Амшинская А. М. 375
Андреев В. А. 282, 336
Андреева Г. А. 378
Аникиева В. Н. 118
Антонов Ф. В. 26, 30, 33, 50
Антонова В. И. 381, 383
Аральское море 152
Арефьев А. А. 18, 297—299, 382
Аркин Д. Е. 278, 340, 381, 382
Артемьев М. В. 356
Архангельск 382
«Архитектура СССР», журнал 278, 285, 293, 296, 303, 304, 307, 314, 323, 333, 340, 381, 382
«Архитектура и строительство», журнал 319
Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА) 332
Астапов И. С. 58, 60, 127
Ахметьев Б. 337
Ашхабад 230

Бабенчиков М. В. 273
Бабурин М. Ф. 240
Байрон Д.-Г. 159, 160
Бакшеев В. Н. 18, 142, 201, 206, 373
Баку. Здание Дома Правительства 330
Балашов Н. И. 353
«Балтийский прожектор», серия плакатов 57, 73
Балтийское море; Балтика 66, 123, 124
Бальзак О. де 106, 148
Баранов П. А. 142
Баренцово море 12
Барков В. 223
Бассехес А. И. 379, 381
Батый 352
Бахирев С. П. 351
Беговат. Металлургический комбинат 289

[1] На страницах, выделенных в указателе курсивом, помещены биографические справки о мастерах советского искусства.

Бедин Ф. А. 354
Бедный, Демьян 49
Бек А. А. 256
Белашов М. 239
Белашова Е. Ф. 244—246, 248, 249, 252, 376, 380
Белоруссия; Белорусская ССР 14, 316, 382
Белоусов А. 353
Бембель А. О. 380
Березина, река 106, 148
Березко Г. С. 379
Берлин 24, 42, 45, 122, 132, 170, 198
— Трептов-парк 343
Бертенсон М. 380
Бескин О. М. 375, 376, 378, 380, 381
Бессарабова Н. И. 362
Бибиков В. С. 136, 137
Билимбай 292
Ближний Восток 159
Блохин Б. Н. 293
Бобышов М. П. 136, 228
Богаткин В. В. 13, 127, 132, 135
Боголюбов В. Я. 240, 243, 266, 268, 271, 276, 380
Богорова А. Г. 318
Богородский Ф. С. 18, 172, 190, 191, 377
Богородское (Московская обл.) 357
Богоявленский М. П. 378
Боев И. К. 266—268
«Боевая вахта», газета. см. «Красный Гангут»
«Боевой карандаш», серия плакатов 11, 13, 26, 57—62, 126, 130, 374
«Боевой листок», серия плакатов 13, 56
«Боевой натиск», газета 66
— «Запал», сатирическое приложение 66
Боим С. С. 20, 21, 26, 56, 57, 66, 123, 124, 375, 381
Бойков В. С. 381
Бокий Н. А. 272, 275
Болгария 278
Бордиченко В. Ф. 218, 220, 334
Бородино 210
Бочков Ф. Н. 20
Бразер А. 239
Брест 316
Брик О. М. 49
Бродаты Л. Г. 67, 69, 70, 71, 82—84, 87—89, 160, 162, 374
Бродская Л. И. 380
Бродский В. Я. 377
Бродский И. И. 374, 380
Бродянский Б. 374
Бруни Л. А. 156, 159
Брянск 230, 305
Бубнов А. П. 67, 205, 216, 219, 377
Бубнова Л. С. 376
Буданов С. М. 382
Буданова Е. В. 262
Будилов Р. Н. 240
Булгаков М. А. 231
Бургман В. 288
Бургулов Е. Е. 224
Бурденко Н. Н. 200, 202, 262, 265
Буров А. К. 303, 381
Бурый А. С. 139, 198
Буторина Е. И. 376
Бутягин В. 310
Быкова Н. А. *332*
Былинкин Н. П. 323, 382
Быльев Н. 58—60
Бялыницкий-Бируля В. К. 201, 206, 208, 373

Валериус С. С. 380
Василенко В. М. 347, 382
Васильковский С. В. 18, 297—299, 382
Васнецов В. М. 215, 217
Ватолина Н. Н. 20, 46
Ватутин Н. Ф. 274
Веймарн Б. В. 382
Вейсброд М. 66
Великие Луки 305
Великий Устюг 362
Венгрия 128, 278
Венцель Н. К. 337
Верейский Г. С. 18, 58—60, 126, 139—142, 144, 146, 375, 376
Верейский О. Г. 67, 68, 105, 127, 162
Веснин В. А. 142, 144, 145
Веснин Л. А. 310
«Вечерняя Москва», газета 100, 379
Виленский Б. С. 337, 339
Виленский З. М. 253, 254, 380
Вильямс П. В. 231, 232, 236, 237, 379
Виппер Б. Р. 164
Вихрев Н. Ф. 351
Вишневский В. М. 382
Вишневский Вс. В. 179
Владивосток 50
— Приморский краевой драматический театр им. А. М. Горького 230
Владикавказ 230
Владимир (на Клязьме) 352
Власенко И. 342
Власов А. В. 323—325
Власов В. А. 138
Власова Р. И. 377
Волга, река 11, 15, 24, 28, 83, 170, 171, 184, 199, 209, 306, 311, 340
Волго-Донской судоходный канал 310
Волгоград (Сталинград) 10, 17, 155, 171, 172, 198, 305, 306, 309—316, 318, 323, 330, 340, 349, 382
— Аллея Героев 314
— Волгоградская ГЭС 310
— Мамаев курган 311
— набережная Волги 311
— Парк Победы 314
— Площадь Павших борцов 314
— проспект имени Энгельса 316
Волков Б. И. 236, 379
Вологодская область. Кружевные артели 365
Волоколамск 174

Волхов, река 213, 321
Воркунова Н. И. 376
Ворносков В. П. 356
Воронеж 26, 50, 305, 310
Ворошилов К. Е. 273
Всесоюзная конференция по театрально-декорационному искусству 379
Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) 50
Вучетич Е. В. 13, 18, 239, 263, *273*, 274, 276, 277, 380
Выборг 138
Выставки
— Антифашистская 240
— «Боевого карандаша» 374
— Всесоюзная художественная «Великая Отечественная война» 14, 20, 203, 204, 213, 260, 280
— — скульптурный раздел выставки 260
— Всесоюзная художественная «Героический фронт и тыл» 14, 20, 278
— Всесоюзная художественная выставка 1946 г. 15
— декоративного и прикладного искусства 349, 366
— иллюстраций на темы истории Коммунистической партии 105
— «Ленинград-Балтика» 123
— «Окон сатиры» «Татхудожника» 374
— «Окон ТАСС» 52
— «Пейзаж нашей родины» 202, 203
— произведения ленинградских художников, 1-я 14, 113, 243, 374, 375, 380
— произведений ленинградских художников, 3-я 374
— Студии имени М. Б. Грекова 174
— «Шедевры русской архитектуры» 206
Вязьма 305
— памятник М. Г. Ефремову 274, 276, 277
Вялов К. А. 49, 67

Гальба В. А. 58, 67, 100, 374
Ганкина Э. З. 376
Ганф Ю. А. 67, 82, 84, 85, 100
Гапоненко Т. Г. 105, 182—184, 186, 377
Гастелло Н. Ф. 255
Гедике А. Ф. 259, 260
Гейбо И. И. 255, 256
Гейл Э. 162
Геленджик 73
Гельфрейх В. Г. 18, 282, 323, 332, 338, 341
Герасимов А. М. 18, 142, 201, 203, 205, 377
Герасимов С. В. 105, 106, 140, 142, 151, 152, 187—189, 192, 206, 208, 217, 218, 373, 375, 377, 380
Герасимова М. 140
Германия 68, 83, 87, 93, 94, 98, 132, 278
Герценберг В. Р. 375, 378
Гете И.-В. 148
Гжель. Артель «Художественная керамика» 360, 362
Гиацинтова С. В. 142, 146
Гиляровская Н. В. 380
Гинзбург М. Я. 310, 330—333, 376
Гипрогор 310
Гладков А. К. 238
Гладков Г. В. 291
Глобачева С. И. 378
Говорков В. И. 20, 46
Говоров Л. А. 266, 268, 271
Гоголь Н. В. 86, 87, 155
Голиков И. И. 350
Голиков Ф. И. 273, 274
Голованов Л. Ф. 13, 30, 32, *42*, 44, 45, 374
Голованов Н. 18
Голубкина А. С. 248
Голубов В. 374
Гольдепвейзер А. Б. 259, 260
Гольц Г. П. 292, 310, 313, 323, 326, 327, 329
Гомер 160
Гончаров А. Д. 67, 127, 134, 157, 159, 337, 374, 375, 381
Горбачев Н. 18
Горбунов П. Т. 374
Гордеев Г. 292
Горелов Г. Н. 214
Горлов Д. В. 252
Горпенко А. А. 13, 174
Горький А. М. 106
Горький, город 50
— Художественный музей 122
— Нижегородский художественно-промышленный техникум 134
Горьковская область. Ковернинский район 353
Горяев В. Н. 21, 54, 55, 67, 68, 70—72, 82, 84, 127, 134, 374, 380
Гослитиздат (Государственное издательство художественной литературы) 160, 162
Грабарь И. Э. 5, 190, 373, 375, 377, 378, 382
Греков Б. Д. 259
Греков М. Б. 13, 165, 174
Гремиславский И. Я. 379
Григорьев 256
Гризодубова В. С. 273
Грин А. 236
Грозный 230
гротеск 24, 25, 109
Груздев И. А. 231, 379
Грузия; Грузинская ССР 152
«Гудок», газета 100
Гуляева А. И. 356
Гурьев. Гурьевский жилой городок 297—301, 382
Гурьева Т. Г. 376
Гусь-Хрустальный. Стекольный завод 369

Давыдов Д. В. 353
Данько Н. Я. 382
Девишев А. А. 375
Дейнека А. А. 14, 122, 123, 125, 166—168, 170, 194, 196, 204, 220, 333, 373, 376, 377, 380
Демосфенова Г. Л. 38, 374, 375
Дени (Денисов) В. Н. 20—22, 24, 25, 27, 374
Денисов Н. Н. 20, 46
Денисовский Н. Д. 48, 49

Детгиз (Государственное издательство детской литературы) 118, 158, 162, 376
Дехтерев Б. А. 376
Джабаев, Джамбул 196
Джонсон Б. 160
Дзержкович А. А. *310,* 342
Дмитриев В. В. 224, 226, 228, 229, 231—234, 237—239, 380
Дмитриева А. 365
Дмитрий Донской 148, 216, 217
Дмитров. Фарфоровый завод 368, 369
Днепр, река 36, 54, 174, 324, 325
— Днепровские пороги 155, 157
Днепропетровск 305, 381
Долгоруков Н. А. 20, 22, 24
Донбасс 286, 329
Дормидонтов Н. И. 132
Дорохов К. Г. 374, 381
Достоевский Ф. М. 106, 148
Древний Рим 326
Древняя Греция 151, 326
Друсхаут М. 160
Дук М. Л. 268
Дулево. Фарфоровый завод 369
Душанбе 330
— Таджикский Государственный музей изобразительного искусства имени Бехзади 182
Душкин А. Н. 18, 334, 335
Дятьково. Стекольный завод 369

Евангулов С. П. 353, 355, 358, 360, 383
Евган Е. Н. 67, 374
Европа 9, 138
Евстигнеев И. В. 13, 173, *175,* 377
Егоров М. А. 270
Егоров Ю. А. 316, 382
Елисеев К. С. 67, 84, 86, 87, 100, 374
Ереван 330
Еременко А. И. 201, 203, 278
Ермолаев А. М. 162
Ермоленко С. 38
Ермонская В. В. 381
Ефанов В. П. 18
Ефимов Б. Е. 20—22, 24, 63, 67, 84, 96—101, 374
Ефимов И. С. 240, 250, 252, 278, 283, 334, 380
Ефремов М. Г. 274, 276, 277
Ец И. М. 58
Ечеистов Г. А. 159, 160

Жаров А. А. 49
Жданов А. А. 243
Жигунова Н. М. 364, 365
Жидков Г. В. 373, 379, 382
Жолтовский И. В. 309, 382
Жуков А. Ф. 162
Жуков Н. Н. 14, 18, 20, 26, 28, 38, 41, *134,* 137, 376, 377

«Забайкальский рабочий», газета 70
Загорск 167, 382
Загорск. Музей-заповедник 382
Зайцев А. И. 342
Закавказье 285
Замков А. А. 263
Замошкин А. И. 379
«За победу», газета 66
— «Истребилка», сатирическое приложение 66
Запорожская Сечь 157
Зарудный С. М. 140
Заславская С. А. 374, 381
Захаров Г. А. 292
«Звезда», журнал 374
Зенкевич Ю. П. 336
Зингер Л. С. 378
Зиновьев Н. М. 348, 350, 351
Зотов А. И. 260, 378, 380, 381

Иван Грозный 214, 232, 233, 235, 279
Иваницкий А. П. 329
Иванов А. А. 150
Иванов Б. 239
Иванов В. С. 18, 20, 30, 34, 35—37, 42, 44, 46, 49, 56, 374
Иваново 26
Иванченко Н. К. 324
Игнатьев А. А. 258, 259
Игумнов К. Н. 213, 215
«Известия», газета 96, 305, 381
Ильин М. А. 333, 382, 383
Ингал В. И. 268, 276, 380
Иоганнесбург 50
Иогансон Б. В. 180
Иофан Б. М. 282, 336
Иоффе М. Л. 374
Иран 50
Иркутск 50
— Восточносибирские художественные мастерские 180
— областной художественный музей 176, 208
Исаакян А. С. 266, 268
Исаева В. В. 240, *243,* 244
Исаков С. К. 380, 381
«Искусство», журнал 362, 363, 377, 378, 380—382
«Искусство», издательство 108
Испания 105, 130
Истра 382
— здание Горсовета 308
— здание гостиницы 308

Кабалевский Д. Б. 236
Кабардино-Балкарская АССР 152, 153
Кавказ 83, 252
Каганович А. Л. 379
Казанцев А. А. 30, 171—173
Казань 50, 222, 230, 374
— Русский Большой драматический театр им. В. И. Качалова 230
— Художественное училище. Декорационный класс 230

Казахстан; Казахская ССР 152, 223
Калашников Ю. С. 379, 380
Калинин, город 305, 310
Калинин М. И. 15, 52, 305—308, 374, 381
Калининград 343, 344
— проспект Героев 345
Калининская область 305
Калошин Ф. И. 374
Калуга 176, 206
Каневский А. М. 84, 87, 105, 163, 376, 380
Карцева, Люба 270
Каплан Н. И. 382
Кардашев А. Н. 376
Кардашов Л. А. 252
Кардовский Д. Н. 42
карикатура, сатирический рисунок 11, 12, 16, 21, 22, 24—26, 52, 54, 55, 58, 60, 63—68, 70, 72, 74, 75, 82, 83, 85, 86, 88, 90—106, 109, 374
Карцева, Люба 270
Катуков М. Е. 274
Кауфман Р. С. 9, 164, 377, 378
Келлер Б. Б. 380, 381
Кеменов В. С. 375, 381
Кент Р. 11
Кепинов Г. И. 266—268, 381
Кербель Л. Е. 239, *270*, 275
Кибрик Е. А. 105, 106, 113, 153—157, 376
Киев 113, 227, 305, 310, 323—326, 328, 344, 382
— здание Городского Совета 324
— Киево-Печерская лавра. Успенский собор 302
— Крещатик 323—329
— Липки 324, 328
— Музей русского искусства 204
— памятник Н. Ф. Ватутину 274
— Печерск 324, 325
— площадь Бессарабская 323
— площадь Калинина 323—325
— площадь Комсомольская 323, 325, 326
— Подол 325
— приднепровские парки 326
— Старокиевская возвышенность 324
— Старый Киев 324
— Труханов остров 325, 327
— улица Ленина 323
— Художественный институт. Живописное отделение 227
Киргизия; Киргизская ССР 196
Киргизская театрально-декорационная школа 227
Киров, город 50, 230
— Дымковская слобода 361
Кирсанов С. И. 49
Кирсанова Н. В. 376, 380
Китай 50
Китайка К. Д. 13, 177, *178*, 201
Кишинев 193, 262
— музей Революции 262
— художественный музей 193
Климашин В. С. 20
Климов Р. Б. 381
Клин. Дом-музей П. И. Чайковского 208
Клодт П. К. 285
Клыков Н. П. 352
Клюжев В. Г. 66
Кноблок Б. Г. 223, *226*
Князев Н. С. 334, 335
Кобелев В. 58
Коваль М. В. 236
Ковпак С. А. 270
Коган Е. И. 66
Когоут Н. Н. 26
Кожин П. М. 369, 376, 380
Козлов А. М. 379
Кокенгаузен, ливонская крепость 379
Кокорекин А. А. 18, 20, 21, 37—39, 44, 374, 375
Кокорин А. В. 13, 104, 127, *128*—130, 376, 380
Колли Н. Я. 310, 315, 316
Колпинский Ю. Д. 380
Кольцов А. Я. 67
Комитет по делам архитектуры при Совнаркоме СССР 306, 307, 316, 381
Комитет по делам искусств СССР при Совнаркоме СССР 50, 52
«Комсомольская правда», газета 100, 101
Кондратьев Ф. 49
конкурсы на проекты монументов Отечественной войны
— 1-й конкурс 340
Константинов Ф. Д. 158, 160
Константиновский А. И. 224
Кончаловский П. П. 18, 192, 201, 206, 373, 374, 378, 380
Корецкий В. Т. 18, 20, 28—32, 38, 46, 51, 374, 375
Корин П. Д. 198, 212—215, 378
Корнеев Н. Б. 262
Корнейчук А. Е. 223—227, 229, 238
Корнилов П. Е. 374
Коровкевич С. В. 377
Коромыслов Б. И. 383
Короткин А. Д. 66
Корсунь-Шевченковский 170, 174
Космодемьянская, Зоя 186, 249, 279, 280
Косс А. 363
Костер Ш. де 106
Костин В. И. 184, 374, 377, 378
Костин С. Н. 49
Костина Е. М. 378, 380
Котов П. И. 200, 202, 378
Котухина А. А. 349—351
Кошкина Е. 363
Кравец С. М. *337*
Кравченко К. С. 381
Крайнев В. В. 192, 378
«Красная звезда», газета 96, 99, 101
Краснодар 230, 305, 378
— Краевой художественный музей им. А. В. Луначарского 171
Красное село (Костромская обл.) 362
«Краснофлотец», журнал 73
Красноярск 26, 286

«Красный Гангут», газета 66, 67, 72
«Красный флот», газета 100, 101
— «На штык», сатирическое приложение 66
«Красный Черноморец», газета 66, 75
Кременчуг 174
Крестовский И. В. 381
Крестцы (Новгородская обл.) 364, 365
Кретов С. И. 260
Кривоногов П. А. 13, *174,* 378
Кринский В. Ф. 332
«Крокодил», сатирический журнал 67, 68, 70, 72, 82—89, 95, 96
«Крокодил», рукописный сатирический журнал 75
Крон А. А. 238
Кронштадт 56, 180
Круглова О. В. 382
Крылов И. А. 160, 276
Крылов П. Н. см. Кукрыниксы
Крым 310
— Южный берег 330
Крымов Н. П. 209
Крюкова И. А. 282
Крюково (Московская обл.) 204
Кузьмин, Матвей 280
Куйбышев, город 26, 42, 50, 295
Кукрыниксы (Куприянов М. В., Крылов П. Н., Соколов Н. А.) 18, 20—25, 26, 49, 53—55, 67, 84, 88, 90—96, 100, 105, 158, 159, 185—187, 192, 200, 206, 375, 378
Кулага Л. Н. 342
Куликов А. Е. 182
Куликова А. 350, 357
Куликово поле 212, 214, 216, 217, 219, 377
Куприн А. В. 381
Купреянов Н. Н. 129, 130, 132, 175
Куприянов М. В. см. Кукрыниксы
Курдов В. И. 58, 60, *126,* 127, 140, 142, 376
Курск 305
— битва на Курской дуге 15, 175
— областная картинная галлерея 273
Курская область. Предприятия народного ковроткачества 368
Кусаков В. М. 292
Кусково 250
Кутузов М. И. 147, 148, 150, 218, 230, 353
Кушнеровская Г. С. 378
Кучумов В. 180

Лавров В. А. 318, *320,* 382
Лаврова О. И. 379
Ладожское озеро 126, 127, 182
Лансере Е. Е. 14, 18, 140, 142, 144, 210—212, 218, 373, 378
Лаптев А. М. 20, 127, *132,* 134
Латинская Америка 50
Лебедев В. В. 49, 50, 54, 55, 161, 163
Лебедев Г. Е. 379
Лебедев П. И. 377
Лебедева С. Д. 140, 142, 240, 255—262, 373, 374, 381
Лебедев-Кумач В. И. 49
Левинсон Е. А. 323, 328
Левицкий Д. Г. 237
Левченко Я. 310
Ленин В. И. 373
Ленинград; Петербург 9—15, 21, 24, 26, 38, 46, 50, 56, 57, 67, 72, 73, 99, 100, 104, 105, 113—118, 123, 124, 126, 130, 132, 136, 138, 140, 151, 170—172, 180, 198, 204, 222, 224, 227, 237, 239—241, 244, 285, 302, 310, 320, 323, 329, 344, 355, 360, 368, 373—383
— Академия художеств 126, 174, 190, 226, 243. 273, 378
— — скульптурное отделение 270
— — Научно-исследовательский музей 190
— Аничков мост. Группы П. Клодта «Укрощение коня» 285
— Артиллерийский исторический музей 198
— Второй политехнический институт 337
— Высшее художественное училище 337
— Высший художественно-технический институт 332
— Дом художника 10
— Зимний дворец 180
— Кировский мост 116
— Марсово поле 116
— Мойка, река 118
— — набережная р. Мойки 231
— Набережная лейтенанта Шмидта 124
— Невский проспект 118, 241
— Партизанский музей 180, 243, 244
— Петропавловская крепость 360
— Площадь Декабристов 60
— Русский музей 14, 113, 118, 130—132, 180, 181, 188, 192—194, 214, 217, 241, 248, 262, 266, 271
— Союз советских художников. Ленинградское отделение. Стенгазета «Карандаш» 58
— Театр драмы имени А. С. Пушкина 228
— Театр имени Ленинского комсомола 228
— Театр Комедии. Фронтовой филиал 223
— Театр оперы и балета имени С. М. Кирова 228, 236
— Фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова 347, 368
— Художественный институт имени И. Е. Репина 190
— — Театрально-декорационное отделение 228
— Царскосельский дворец (город Пушкин) 136
— Эрмитаж 14, 142
Леонов Л. М. 224, 228, 238
Лермонтов М. Ю. 106, 276
Липская А. А. 369
«Литература и искусство», газета 52, 374, 375, 379, 380
Лихтенберг Я. Г. 334
Лишев В. В. 18, 241, 242, 244, 249, 276, 381
Локтин Б. В. *230*
Ломоносов М. В. 276
Ломоносово (Архангельская обл.) 357
Лондон 50
Лопатин В. Н. 358

Лористон А.-Ж. 218
лубок 26, 52, 54, 55, 60, 66, 68, 73
Луганский П. И. 127
Лукомский И. А. 13, 138, 139, 197—199, 378
Луцкая Е. Л. 222, 380
Львов П. И. 132
Любимов 73

Маврина Т. А. 20
Магнитогорск 292
Майзель С. П. 18
Макагон И. 239
Маковский 266
Максимов И. А. 364
Максимов Н. И. 175
Малько Л. Р. 239
Мальцев М. В. 20
Мальцева Ф. С. 378
Малютин С. В. 198
Мамыш-Улы Б. 256, 257
Манизер М. Г. 18, 278—280, 337, 381
Мануйлов А. А. 276
Мануйлова О. М. 253, 276
Маркеев М. 57
Маркс К. 373
Маршак С. Я. 48, 49, 93, 161, 163, 259, 375
Матвеев А. Т. 381
Маторин М. В. 13, 136, 138
Махач-Кала 320
Маца И. Л. 376, 377
Машков И. И. 230
Машковцев Н. Г. 375, 378
Машковцева Е. Д. 220
Маяковский В. В. 48, 276
Мезенцев Б. С. 342, 343
Мезрина А. А. 363
Меликадзе Е. С. 378
Мельников Д. И. 49, 67
Мельчаков И. 343, 345
Менделевич И. А. 18
Мериме П. 157, 159
Меркулов А. А. 67
Меркуров С. Д. 140, 142, 146, 276
Мешков В. В. 204, 208, 377, 378
Мешков В. Н. 201, 206, 373
Мещерский Н. И. 140
Миасс. Автомобильный завод 289
Милашевский В. А. 20, 49
миниатюра «лукутинская» 353
Минин, Кузьма 150
Министерство культуры СССР. Дирекция художественных выставок и панорам 167, 197
Минск 305, 315—318, 323, 344
— Б. Комаровский пр. 316
— Виленское шоссе 316
— Парк Победы 316
— улица Долгобродская 317
— улица Ленина 317, 318
Модоров Ф. А. 200
Мокин С. А. 352
Молодчий А. И. 200
Моор (Орлов) Д. С. 20—22, 24, 26, 31, 38, 128
Мордвинов А. Г. 293, 294, 303, 306, 307, 316, 381
Морозов В. И. 127
Морозов И. А. 349, 351, 352
Москва 9—14, 20, 25, 26, 38, 42, 48, 50, 63, 67, 70, 99, 113, 118, 122, 123, 125, 132, 134, 137, 138, 140, 142, 148, 151, 153, 166, 167, 170, 180, 184, 192, 202, 204, 206, 222, 227, 238, 240, 241, 260, 262, 263, 276, 288, 293, 296, 299, 302—305, 307, 308, 310, 316, 317, 323, 329, 330, 333, 337, 340, 344, 349, 357, 361, 363, 364, 373—383
— Автозавод имени И. А. Лихачева 330
— дом Гагариных 302
— Большой театр (ГАБТ) 227, 236
— — филиал 236
— Высшее техническое училище им. Н. Э. Баумана 310
— Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС); Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН) 128, 132, 175
— — Институт повышения квалификации 175
— Высший технический институт. Архитектурный факультет 310
— Дом художника 10
— завод «Динамо» 50
— здание Министерства Обороны СССР. Зал заседаний 368
— Измайловский парк культуры и отдыха 330
— Исторический музей 52, 176, 204, 207, 240
— Камерный театр 226
— Комсомольская площадь 330
— Красная площадь 353
— Кремль 122, 204, 232, 307, 340, 362, 365, 381
— — Кремлевская стена, башни 137, 220, 342
— Кузнецкий мост 48
— Кутузовский проспект, *см.* Можайское шоссе
— Ленинградское шоссе 166, 167
— Мавзолей В. И. Ленина 362
— Малый театр 223, 226, 227
— — Музей Малого театра 223
— — Фронтовой филиал Малого театра 223
— Метрополитен 240, 278, 283, 330—333, 380, 382
— — «Автозаводская» 218, 283, 330, 334, 335
— — «Бауманская» 281, 330, 336
— — «Измайловская» 278, 280, 330, 337—339
— — «Кропоткинская» («Дворец Советов») 334
— — «Маяковская» 220
— — «Новокузнецкая» 220, 281, 282, 330—333, 338
— — «Павелецкая» 220, 330, 333
— — «Семеновская» 283, 330, 337
— — «Электрозаводская» 278, 281, 282, 330, 331, 341
— Можайское шоссе 303
— Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 14, 79, 81, 105, 113, 119, 121—124, 153
— — Гравюрный кабинет 113
— Музей народного искусства 350, 351, 356, 358, 359, 363—367

— Новодевичий монастырь 123
— Охотный ряд 137
— Павелецкий вокзал 330
— Парк культуры и отдыха имени А. М. Горького 82
— Патриаршие пруды 123, 125
— Первая городская больница (Первая градская) 241
— Первая Мещанская улица, *см.* Проспект Мира
— Полиграфический институт 70
— Проспект Мира 303
— Пятницкая ул. 332
— Реалистический театр 226
— Собор Василия Блаженного 362
— Студия военных художников имени М. Б. Грекова 13—15, 26, 42, 46, 128, 134, 138, 173—175, 178, 198, 200, 239, 373, 374, 377
— Театр имени Евг. Вахтангова 226, 228, 232, 235, 238, 380
— — музей театра 235
— — фронтовой филиал 223
— Театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко 20
— Театр имени Моссовета 227
— Театр Сатиры 227
— Третьяковская галлерея 14, 55, 77, 79, 91, 94, 95, 107, 108, 111, 120, 123, 125, 135, 138, 139, 166, 171, 175, 177, 179, 182, 183, 189, 191, 193—195, 199—205, 208—211, 213, 215, 219, 242, 248, 258, 262—265, 268. 270, 272, 275, 277, 278, 355, 369
— улица Горького 304
— Художественный институт им. В. И. Сурикова 151, 178, 270
— Художественный театр (МХАТ) 223, 233
— — музей МХАТ 233
— — фронтовой филиал 223
— — экспериментально-сценическая лаборатория 223
— художественное училище имени 1905 года 178
— Центральный детский театр 226
— Центральный дом Советской армии (ЦДСА); Центральный дом Красной армии (ЦДКА) 15, 50
— Центральный музей Советской армии 173—175, 208, 270
— Центральный театр Советской армии 225—227, 229
— Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина 225, 227, 229
«Москва-Волга», канал (канал им. Москвы) 210
Московская область 305
«Московский большевик», газета 380
Мотовилов Г. И. 250—252, 278, 281, 282, 333, 337, 338, 381
Мочальский Д. К. 132, 378
Мстёра 348, 349, 351—353, 365, 383
Муравьев А. Е. 355
Муратов Н. Е. 57, 58
Мурина Е. Б. 378
Мурманск 26, 50
Мухин Б. А. 20
Мухина В. И. 14, 18, 244, 255, 260—266, 276, 278, 337, 373, 380
Мыльников А. А. *190,* 378
Мыслин В. А. 288

Нагая, Мария 233
Назаревская М. С. 368, 383
Налбандян Д. А. 18
Нальчик 152, 153
Нанунцьян С. 343, 345
Наполеон Бонапарт 94, 240
народность 15, 18, 64, 278, 371
Нева, река 114, 124, 130—132, 171—173
Недошивин Г. А. 11, 379
Нейман М. Л. 239, 378, 380, 381
Некрасов Н. А. 113, 116
Неменский Б. М. 13, 138, *178,* 179
Непринцев Ю. М. 57, 66
Нерода Г. В. 376, 380
Нерсесов Н. Я. 381
Нестеров М. В. 198, 201, 209
Нижний Тагил 292
— Музей изобразительных искусств 196
Низами Г. И. 156, 159
Никитин В. С. *230*
Никифоров Б. М. 373, 374, 377, 378
Никогосян Н. Б. 253
Николаев В. А. 58
Николаев Я. С. 114, 127, 132, *180,* 181
Николай II, имп. 20
Никулина О. Р. 376, 378
Нисский Г. Г. 49, 67, 127, 166, 167, 204, 210, 378
«Новая Уфа» 293
Новгород 187, 206, 208, 305, 310, 317—323, 382
— здание Облисполкома и Обкома партии 321
— Кремль 321
— памятник «Тысячелетие России» 187
— площадь Победы 321
— Софийский собор 187, 213
— церковь Архангела Михаила 302
— церковь Николы на Липне 302
— церковь Спасо-Нередицы 302
— церковь Успенья на Волотовом поле 302
— Ярославово дворище 321
Новороссийск 72, 75, 305
Новосибирск 287
Новый Иерусалим, монастырь 302, 308
Нурок А. Ю. 374

Одесса 72, 344
Одинцов В. Г. 20, 21, 26, 169, 171, 172, 184, 192, 376, 378
«Окна сатиры» 374
— выставка 374
Олдрич Т. Б. 162
Ольшевский В. М. 377
Омск 50, 222
Орбели И. А. 140, 141
Орджоникидзе Г. К. 268

Орел 305
Оренбург 222, 310
Орехов В. М. 324
Орлов С. М. 18, 247—*249*, 250, 368, 369, 381, 383
Орлова М. А. 380
Орша 310
Осипенко А. С. 256
Островский А. Н. 231, 232, 233
Ощепков Г. Д. 382

Павлов И. Н. 201, 373
Павлов И. П. 136, 138
Павлов М. 18
Павстяный Е. П. 366, 367, 382
Пакулин В. В. 204, 206
Палех 348, 349, 350, 351, 352, 353, 382
— Музей палехского искусства 348
«Памятка красноармейца», серия плакатов 26
Панфилов И. В. 175, 176
Парамонов А. В. 377, 380, 381
Парусников М. П. 294, 323
Пахомов А. Ф. 14, 18, 46, 105, 113—118, 241, 376
Пелевин В. В. 336
Пенза 26, 50
Пенкина Е. И. 363
Пересыпкин И. Т. 273
Пермь 50, 222, 253
— Художественная галлерея 253, 256
Першудчев И. Г. 13, 239, *270*, 272, 381
Петр I, имп. 106, 109, 158
Петров В. Н. 376
Петров Ю. (Г.) Н. 58, 60, 105, 127, 130—132, 376
Петрова Н. Н. 127, 132, 133, 376
Пиков М. И. 136, 160
Пименов Ю. И. 118—122, 192—194, 204, 238, 376, 378, 380
Пинчук В. Б. 26. 243
Писаревский Л. М. 239
«Плакат-газета» 26
Пластов А. А. 14, 18, 105, 182, 184, 185, 188, 195, 196, 206, 378
Платунов М. Г. 136
Поволжье 285
Поволоцкая Е. В. 374, 376
Погодин Н. Ф. 230
Подмосковный угольный бассейн 286
Подмосковье 122, 206, 208, 362, 382
Подобедова О. И. 375, 377, 378
Пожарская М. Н. 380
Пожарский А. Е. 310, 382
Пожарский, Дмитрий 150
Полевой В. М. 377
Польша 278
Поляков Н. Х. *310*, 311, 314, 382
Попов А. И. 380
Попов В. 380
Попов С. Н. 252
Попова О. С. 364, 382
«Правда», газета 90, 92, 94, 100, 375, 377
Прибалтика; прибалтийские республики 14
Прокофьев А. А. 58
Прокофьев С. С. 236, 237
Промстройпроект 290
— Архив 291
— Красноярская группа 291
Пронин А. А. 357
Пророков Б. И. 26, 57, 66, 67, 70, 72, 73, 74, 75
Прошкин В. В. 182
Пружан И. Н. 377
Псков 214, 305
Пугачев, Емельян 217, 218, 236
Пузанов-Молев В. Д. 352
Пушкин А. С. 55, 152, 231
Пчелинцин 256
Пятигорск 26

Рабинович А. И. 293, 294
Рабинович И. М. 246, 249
Работнова И. П. 382
Радаков А. А. 54, 84
Радлов Н. Э. 21, 49, 54, 67, 68, 84, 86
Раевская В. А. 180
«Разгром врага», газета 66
— «Берем на мушку», сатирическое приложение 66
Разин, Степан 352
Разумовская С. В. 375—379
Раков М. Д. 356, 358, 359, 362, 383
Рафтопулло А. 273
Ренессанс 308
Репин И. Е. 276
Рехачев М. В. 382
Речицы 174
Рига 374
— Гос. музей латышского и русского искусства 169
— дом Черноголовых 302
Римский-Корсаков Н. А. 237, 276
Рогинская Ф. С. 383
Родионов М. С. 105, 139, 142, 144—146, 375, 376
Рожин И. Е. 18, 282, *332*, 338, 341
Розенберг 66
Ройтенберг О. О. 379
Рокотов Ф. С. 237
Роллан Р. 106
Ромадин Н. М. 18, 209, 379
Романовский И. М. 18
Ромас Я. Д. 166, 204
Ромм А. Г. 380
Россини Дж. 236
Россия; РСФСР 196, 230, 323, 328
РОСТА (Российское телеграфное агентство). Окна сатиры РОСТА 11, 48, 54
Ростов-на-Дону 305, 310, 316, 318, 323
— областной музей изобразительных искусств 193
— Художественная школа 273
Ростовская область 286
Ротов А. 18
Рублев, Андрей 233

Рудаков К. И. 224
Руденко С. И. 273, 274
Руднев Л. В. 140, 142, 143, 310
Рузаевка 152
Румыния 128, 278
Рутковский Н. Х. 180, 192
Рыбченко Б. Ф. 206
Рындзюнская М. Д. 252
Рындин В. Ф. 224, 226, 227, 379, 380
Ряжский Г. Г. 182, 184
Рязань 26
Рянгина С. В. 192

Савицкий Г. К. 18, 21, 26, 49, 55, 377
Садовень В. 377
Садыков И., сталевар 253, 254
Салтыков А. Б. 362, 382
Самарканд 146, 148, 150—153
— Афрасиаб, плато 150, 151
— Биби-Ханым, мечеть 150—152
— Мавзолей Абди-Даруна 150
— Новый город 150
— Старый город 150, 152, 154
— Художественный музей 148
Сапожникова Н. Н. 365
Сарабьянов Д. В. 379
Саратов 12, 26, 50, 230
— Боголюбовское рисовальное училище 230
— Художественное училище 178
— Художественный музей имени А. Н. Радищева 262
— Художественный техникум 134
Сарьян М. С. 268
Сатка, город 292
Сахарова И. М. 377
Сачко Ф. Н. 174
Саянов В. М. 58
Свердловск 26, 50, 222
Свислочь, река 318
Свитенко Н., летчик 243
Севастополь 10, 14, 38, 72, 75, 76, 106, 167, 168, 170—172, 276, 305, 330, 331, 333, 342
— памятник героям обороны Севастополя 276
Семенов В. Н. 295, 296, 310, 316, 381
Семенов И. М. 84, 85, 86, 100, 101
Семенов И. С. 353
Семенов (Горьковская обл.) 353
Семенова Т. С. 374, 375
Серебряный И. А. 24, 26, 38, 46, 49, 171—173, 199, 200, 379
Середа И., лейтенант 273
Серов Вл. А. 26, 30, 32, 36, 38, 46, 58, 171—173, 180, 214, 379
Сибирь 17, 223, 285, 287—289, 295
— Западная Сибирь 358
Сидоров А. А. 20, 374, 379
Симанович-Ефимова Н. Я. 380
Симонов В. 232
Симонов К. М. 224, 238
Симонов Р. Н. 226
Симферополь. Крымская областная картинная галлерея 176
Синькова М. 351, 357
Ситник К. А. 377
«Сквозняк», сатирический листок 66
Скопин (Рязанская обл.) 363
Скрыпник Н. П. 381
Слободской М. Р. 49
«Слово о полку Игореве» 152
Слоним И. Л. 374, 381
Слюсаренко З. К. 260
«Смена», журнал 73
Смоленск 305, 310
Смоленская область 305
Советское Информбюро. Сводки 50, 80
Соболев Д. М. *310*
Соболев И. Н. 294
Соболев Н. Н. 382
Соболевский Н. Д. 363, 381, 382
«Советское искусство», газета 26
Соединенные Штаты Америки (США) 11, 50
Сойфертис Л. В. 14, 55, 66, 70, 72, 74—82, 84, 104, 106, 127, 129, 135, 375
Соколов В. А. 49
Соколов А. И. 136, 137, 376
Соколов Н. А. 186. *См.* Кукрыниксы
Соколов Н. Б. 382
Соколова Н. И. 375—379
Соколов-Скаля П. П. 49, 51, 55, 56, 67, 70, 176, 214, 377, 379
Соколовский А. В. 270, 272
Сокольников М. П. 377
Соловьев В. А. 230, 232, 235
Соловьев М. М. 49
Сопоцинский О. И. 378
Сотников А. Г. 369
София (Болгария) 310
Союз советских архитекторов 278
— Архитектурный кабинет 297
— Московское отделение 340
— X пленум 285, 302, 303, 381
Спасокукоцкий С. И. 241
Средняя Азия; среднеазиатские республики 17, 142, 151, 152, 285, 294—296, 320, 381
— памятники древней культуры 294
Союз советских художников 48, 379
— 1-й съезд 382
— Московское отделение 15
— оргкомитет 52, 378
— — 7-й пленум 21
— правление. Архив правления 21, 50
«Ставропольская правда», газета 26
Стенюшин П. Г. 342
Стернин Г. Ю. 376
Стрекавин А. А. 240, 253
Стулов И. К. 357
Суворов А. В. 148, 353, 359
Суздалев П. К. 379

Суриков В. И. 214
Сусанин Иван 280, 353, 358
Сысоев П. М. 374, 376, 382
Сыркина Ф. Я. 374, 379, 380

Тагер Ел. Е. 380
Талалихин В. В. 266—268
Тамби В. А. 58, 60
Тамбов. Памятник Зое Космодемьянской 280
Таранов И. Г. *332*
Таранович В. Э. 262
Тарту. Художественный музей 204
Тархов Д. М. 206
ТАСС (Телеграфное агентство Советского Союза) 50
— Окна ТАСС 11, 13, 15, 20, 25, 34, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 70, 87, 164, 176, 193, 240, 374
— — выставка 1942 г. 52
— — мастерские «Окон ТАСС» 50
— Фотохроника ТАСС 1943 г. 309
Татлин В. Е. 259, 261
«Татхудожник» 374
Таубер В. И. 26
Таций А. А. 324
Ташкент 50, 222, 330
— театр 293
Тбилиси 50, 152, 230
— Метехский замок 153
Твардовский А. Т. 162, 256, 258, 259, 270
«Творчество», журнал 190, 377, 378
«Театр», журнал 229, 238, 379
Темерин С. М. 382
Тенета А. И. 244
Терпсихоров Н. Б. 192
Тимачев В. С. 199, 200
Тимофеев Б. Н. 58
Тимур (Тамерлан) 150, 153
Тисса, река 132, 135
Тихонов В. Г. 256
Тихонов Н. С. 118, 140, 376
Тобольск 357, 382
Тоидзе И. М. 20, 21, 30—32
Толстой А. Н. 106, 158, 163
Толстой В. В. 376, 377
Толстой Ф. П. 361
Томск. Школа живописи 180
Томский Н. В. 240, 263, 273, 276, 278, 333
традиции русской живописи 31, 38, 214, 273
Третьяков Н. Н. 379, 380
Трубецкой П. П. 248
«Труд», газета 96, 98, 99
Тула 11
— областной художественный музей 182
Тунис 24
Турчанинов М. В. 177, 178, 200
Тутаринов И. В. 177, 178, 200
Тырса Н. А. 58, 60, 61
Тышлер А. Г. 234
Тюмень 26

Узбекистан; Узбекская ССР 153, 154, 289
Украина; Украинская ССР 14, 42, 86, 224, 323, 326, 364
Улуг-бек 153
Ульянов Н. П. 218, 379
Урал 17, 285, 286, 288, 289, 298, 329, 362
Урал, река 299
Усолье 287
Уфа 295
Ушенин Х. А. 373

Фаворский В. А. 106, 146—152, 160, 162, 232, 233, 235, 376
Фалалеев Ф. Я. 256, 258
Фархадстрой; Фархадская ГЭС 153, 289
Федоренко Я. Н. 256, 273
Федоров-Давыдов А. А. 374, 375, 377, 378
Федоровский Ф. Ф. 232, 236, 380
Федоскино (Московская область) 348, 353, 382
Фергана 142
Финляндия 11, 58
Финогенов К. И. 67
Фисанович И. И. 201, 272, 278
Фисенко А. С. 288
Фомин И. А. 323, 337
Фомичев И. А. 352, 383
фотоплакат 28, 30, 46
Франция 55
Фрих-Хар И. Г. 276, 376
«Фронтовой юмор», журнал 67—71, 82, 88
— «Фронтовая иллюстрация», сатирический раздел журнала 88
Фрунзе, город 50, 227, 276
— Киргизский театр оперы и балета 227
— Музей изобразительных искусств 208
— памятник И. В. Панфилову 276

Хабаровск 26
— Дальневосточный краевой художественный музей 182
Хазанов Д. Б. 293, 294
Халаминский Ю. Я. 374—378
Халтурин А. Г. 377
Ханко, п-ов 66, 67, 72
Харьков 344
— Музей изобразительных искусств 196
— Художественный институт 332
Хижинский Л. С. 136, 137
Хижняк И. Л. 255, 262, 263
Хмелевка, село 209
Холмогоры 350, 351, 382
Холодов Н. 58
Холодовская М. З. 375, 376
Холуй 348, 352, 353
Хохлома 356
— Хохломская роспись 353, 354, 355, 362, 370

Цар З. 353
Цейтлин Н. И. 67
Цигаль В. Е. 239

Цыганов Н. А. 262
Цыплаков В. Г. 375, 381

Чайкина, Лиза 252
Чайков И. М. 142, 144, 266, 276
Чапаев В. И. 180
Чебоксары. Чувашская республиканская художественная галлерея 193
— Чувашский академический театр драмы 224
Чегодаев А. Д. 103, 374—378
Чегодаева Н. М. 63
Челябинск. Трубопрокатный завод 289
Чепцов Е. М. 192
Черемных М. М. 21, 50, 54, 84, 87, 375
Чернигов 305
Черникович П. П. 357
Черное море 12, 375
Чернышев Н. М. 152, 153, 376
Черняховский И. Д. 274
Чехов А. П. 158
Чехословакия 204, 278
Чечулин Д. Н. 328
Чимкент 296
Чита 11, 50, 70
Чосер Э. 158, 160
Чудское озеро 213
Чуйков В. И. 197, 199
Чуйков С. А. 196, 379
Чукотка 382
Чушкин Н. Н. 379

Шалютин Б. 243
Шалютин В. 240
Шантыко Н. И. 374, 375, 378
Шварц Д. П. 252, 266—269, 375, 381
Швеция 50
Швидковский О. А. 284
Шевцов И. М. 380
Шегаль Г. М. 192, 201, 379
Шекспир В. 106, 160, 234
Шервуд Л. В. 249
Шешко Н. И. 200
Шильниковский Е. П. 362
Шифрин Н. А. 224—227, 229, 380
Шишмарев В. Ф. 259
Шквариков В. А. 305, 373, 377, 382
Шмаринов Д. А. 14, 18, 20, 21, 26, 30, 42—44, 47, 105—113, 158, 373, 377, 380
Шмидт И. М. 381
Шоу Б. 160
Шпотов М. А. 342
Штанг А. Е. 351, 357
Штеренберг Д. П. 259
Штоффер Я. З. 224, *227*
Шуйский В. И. 233
Шурпин Ф. С. 192, 194
Шухмин П. М. 18, 49, 55, 67, 70

Щеглов В. В. 20, 162
Щекотов Н. М. 377, 379
Щуко В. А. 273
Щусев А. В. 18, 308—310, 315—319, 321, 382

Эбин Ю. 383
Энгельс Ф. 373
Эпштейн М. 276
Эренбург И. Г. 259
Эткинд М. Г. 379

Юдовин С. Б. 136
Южно-Африканский Союз (ЮАС); Южно-Африканская республика (ЮАР) 50
Юнович С. М. *224*, 228, 380
Юон К. Ф. 18, 140, 204, 207, 373, 379
Юровский А. 236
Юсупов Б. А. 14, 255, 262, 264

Яковлев Б. Н. 18, 204, 206, 379
Яковлев В. Н. 18, 175, 176, 178, 200, 379
Яковлева В. Я. 382
Яловенко Г. В. 382
Япония 44
Ястржембская М. 374

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Кукрыниксы. Беспощадно разгромим и уничтожим врага! Плакат. 1941 год. Фот. Изогиза 23
В. Дени. Зачем свинье культура и наука?... Плакат. 1941—1942 годы. Фот. Изогиза . . 24
В. Дени. На Москву: Хох! От Москвы: Ох! Плакат. 1941—1942 годы. Фот. Изогиза . . . 25
В. Дени. Для немцев страшные вещи: «мешки» и «клещи»! Плакат. 1943—1944 годы. Фот. Изогиза 27
В. Корецкий. Воин Красной Армии, спаси! Плакат. 1942 год. Фот. Изогиза 29
В. Корецкий. Боец, спаси меня от рабства! Плакат. 1942 год. Фот. Изогиза 31
Л. Голованов. Боец, освобождай советских людей от немецкой каторги! Плакат. 1943 год. Фот. Института истории искусств 32
Ф. Антонов. Сын мой! Ты видишь долю мою... Плакат. 1942 год. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 33
И. Тоидзе. Родина-мать зовет! Плакат. 1941 год. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) . 34
В. Иванов. На запад! Плакат. 1943 год. Фот. Института истории искусств 35
В. Серов. Наше дело правое, победа будет за нами! Плакат. 1941 год. Фот. Института истории искусств 36
В. Иванов. Вперед! На запад! Плакат. 1942 год. Фот. Института истории искусств . . . 37
А. Кокорекин. За Родину! Плакат. 1942 год. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина . 39
Н. Жуков. Бей насмерть! Плакат. 1942 год. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина . . 41
Д. Шмаринов. Слава освободителям Украины! Плакат. 1943 год. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 43
Л. Голованов. Дойдем до Берлина! Плакат. 1944 год. Фот. Изогиза 45
Д. Шмаринов. Чехи, словаки, поляки! Красная Армия несет вам освобождение от фашистского ига! Плакат. 1944—1945 годы. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина . . . 47
И. Серебряный. А ну-ка, взяли! Плакат. 1944 год. Фот. Изогиза 49
В. Корецкий. Поработал на славу! Плакат. 1944 год. Фот. Изогиза 51
Кукрыниксы. Превращение «фрицев». «Окно ТАСС», № 640. 1943 год. Фот. Гос. Третьяковской галлереи 53
В. Лебедев. Ослы на Геббельса похожи... «Окно ТАСС», № 645. 1943 год. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 54
Кукрыниксы. На приеме у бесноватого главнокомандующего. «Окно ТАСС», № 899. 1944 год. Авторское повторение. Гуашь, тушь, акварель. 1944 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 55

П. Соколов-Скаля. Пятисотое окно. «Окно ТАСС», № 500. 1942 год. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 56
Н. Муратов. О крысе голодной.... «Боевой карандаш», № 21. 1941 год. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 57
Н. Быльев и Г. Верейский. Герои-железнодорожники. «Боевой карандаш», № 28. 1941 год. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 59
Н. Тырса. Тревога. «Боевой карандаш», № 56. 1942—1943 годы. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 61
Л. Бродаты. Журнал «Фронтовой юмор» (обложка), 1942, № 4 (8). Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 69
В. Горяев. Цепные собаки немецких банкиров. «Фронтовой юмор», 1942, № 11(15). Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 71
В. Горяев. Недоумение немца. «Крокодил», 1941, № 26. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 72
Б. Пророков. Листовка с изображением подвига летчиков воинской части Любимова. Гравюра на линолеуме в два цвета. 1943 год. Фот. Института истории искусств . . . 73
Б. Пророков. Портрет пленного фашиста. Из серии «Арийские вояки». Карандаш. 1942 год. Собственность художника. Фот. Института истории искусств 75
Л. Сойфертис. Некогда. Из «Севастопольского альбома». Черная акварель. 1941 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 77
Л. Сойфертис. Фотография для партбилета. Из «Севастопольского альбома». Черная акварель. 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. (Авторское повторение в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Фот. Изогиза 79
Л. Сойфертис. Тетя Клава привезла обед. Из «Севастопольского альбома». Черная акварель. 1943 год. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Фот. Изогиза 81
Л. Бродаты. Вон! «Крокодил» (обложка), 1941, № 12. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 83
Ю. Ганф. Очередь растет. «Крокодил» (обложка), 1942, № 3. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 84
И. Семенов. Артель «Напрасный труд». «Крокодил», 1942, № 41. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 85
И. Семенов. Крыматорий для фрицев. «Крокодил», 1944, № 13—14. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 86
К. Елисеев. Почти по Гоголю. «Крокодил», 1943, № 8—9. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 87
Л. Бродаты. Подпольная печаль. «Крокодил», 1942, № 10. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 89
Кукрыниксы. Фашистская псарня. «Правда», 14 августа 1941 года. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 90
Кукрыниксы. Лев и котенок. 1942 год. Акварель, тушь. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 91
Кукрыниксы. Скандал в эфире. «Правда», 2 сентября 1941 года. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 92
Кукрыниксы. Ни сесть, ни слезть. Тушь, гуашь, акварель, карандаш. 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 93
Кукрыниксы. Гиммлер. Акварель, гуашь, 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 95
Б. Ефимов. Тотальная распродажа. «Труд», 19 ноября 1944 года. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 98

Б. Ефимов. Ловля на живца. 1942 год. «Советские мастера сатиры». М.— Л., 1946, стр. 113. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 99
Б. Ефимов. Геббельс вывозит. «Красная звезда», 30 июля 1944 года. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 101
Д. Шмаринов. Расстрел. Из серии «Не забудем, не простим!» Уголь. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 109
Д. Шмаринов. Мать. Из серии «Не забудем, не простим!». Уголь. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза (*вклейка*) 110
Д. Шмаринов. Возвращение. Из серии «Не забудем, не простим!». Уголь. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 113
А. Пахомов. На Неву за водой. Из серии «Ленинград в годы блокады и восстановления». Литография. 1942 год. Фот. Изогиза (*вклейка*) 114
А. Пахомов. В очаге поражения. Из серии «Ленинград в годы блокады и восстановления». Литография. 1942 год. Фот. Гос. Третьяковской галлереи 115
А. Пахомов. Каменщицы. Из серии «Ленинград в годы блокады и восстановления». Литография. 1944 год. Фот. Гос. Третьяковской галлереи 117
Ю. Пименов. Дети рассматривают трофеи. Уголь. 1942 год. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Фот. Изогиза 119
Ю. Пименов. Сбитый фашистский самолет. Уголь, соус. 1943 год. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Фот. Изогиза 121
А. Дейнека. Берлин. В день подписания декларации. Акварель, темпера. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 122
А. Дейнека. Вечер. Патриаршие пруды. 1941 г. Из серии «Москва военная». Гуашь, темпера, уголь. 1946 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 125
С. Боим. Первое солнце. Из серии «Ленинград». Гуашь. 1942—1943 годы. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 126
В. Курдов. На Ладоге. Из серии «По дорогам войны». Литография. 1943 год. Фот. Гос. Третьяковской галлереи 127
А. Кокорин. Полковой портной. Уголь, карандаш. 1944 год. Фот. Изд-ва «Советский художник» 129
Ю. Петров. Моряки-зенитчики на Неве. Черная акварель, уголь. 1942 год. Гос. Русский музей. Фот. Изогиза 130
Ю. Петров. Патруль на Неве. Уголь. 1942 год. Гос. Русский музей. Фот. Изогиза . . 131
Н. Петрова. У чистильщика. Карандаш. 1943 год. Собственность художника. Фот. Изогиза 133
А. Лаптев. Из серии «Оборона Москвы». Уголь. 1942 год. Фот. Изогиза 134
В. Богаткин. Так вот она, Тисса! Уголь. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Советский художник» 135
Н. Жуков. Вперед! Карандаш. 1943 год. Фот. Изогиза 137
И. Лукомский. Старший лейтенант А. С. Бурый. Черная акварель. 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 139
Г. Верейский. Портрет И. А. Орбели. Литография. 1942 год. Фот. Изогиза 141
Г. Верейский. Портрет Л. В. Руднева. Литография. 1943 год. Фот. Изогиза 143
Г. Верейский. Портрет Е. Е. Лансере. Литография. 1944 год. Фот. Изогиза 144
М. Родионов. Портрет В. А. Веснина. Литография. 1945 год. Фот. Института истории искусств 145
М. Родионов. Улица в кишлаке. Цветная литография. 1942 год. Фот. Института истории искусств 146
Б. Фаворский. Кутузов. Гравюра на дереве. 1945 год. Фот. Института истории искусств 147

В. Фаворский. Ослики. Гравюра на линолеуме. 1942—1943 годы. Фот. Института истории искусств 149
С. Герасимов. Рузаевка. Акварель. 1943 год. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 150
Н. Чернышев. Метехский замок в снегу. Акварель. 1942 год. Собственность художника. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 152
Е. Кибрик. Земля, вода и цветущий персик. Из серии «Земля Узбекистана». Карандаш. 1943 год. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Фот. музея . . . 154
Е. Кибрик. Тарас на коне. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба». Двухцветная литография. 1945 год. Фот. Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (*вклейка*) 154
Е. Кибрик. Днепровские пороги. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба». Двухцветная литография. 1945 год. Фот. Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 155
Л. Бруни. Сидящая девушка. Иллюстрация к «Лирике» Низами. Тушь. 1942 год. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Фот. Института истории искусств . . . 156
А. Гончаров. Партия в трик-трак. Иллюстрация к «Новеллам» П. Мериме. Гравюра на дереве. 1944—1945 годы. Фот. Института истории искусств 157
Ф. Константинов. Иллюстрация к «Кентерберийским рассказам» Чосера. Гравюра на дереве. 1943 год. Фот. Изогиза 158
Г. Ечеистов. Байрон. Гравюра на дереве. 1945 год. Фот. Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 159
Л. Бродаты. Иллюстрации к «Американским новеллам». Гравюра на дереве (по рисунку художника). 1944 год. Фот. Института истории искусств 160
В. Лебедев. Обложка к книге С. Я. Маршака «Двенадцать месяцев». Акварель. 1943 год. Фот. Института истории искусств 161
А. Дейнека. Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года. 1941 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи (*вклейка*) 164
Г. Нисский. На защиту Москвы. На Ленинградском шоссе. 1942 год. Дирекция художественных выставок и панорам Министерства культуры СССР. Фот. Гос. Третьяковской галлереи 167
А. Дейнека. Оборона Севастополя. 1942 год. Гос. Русский музей. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 168
В. Одинцов. За Сталинград. 1943—1945 годы. Гос. музей латышского и русского искусства. Рига. Латвийская ССР. Фот. Гос. Третьяковской галлереи 169
А. Казанцев, И. Серебряный, В. Серов. Встреча на Неве. Прорыв блокады Ленинграда 18 января 1943 года. 1943 год. Гос. Русский музей. Фот. Изд-ва «Советский художник» 171
И. Евстигнеев. Ночной бой. 1946 год. Центральный музей Советской Армии. Фот. Института истории искусств 173
В. Яковлев. Портрет Героя Советского Союза гвардии генерал-майора И. В. Панфилова. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза 175
К. Китайка. Портрет генерал-майора И. В. Тутаринова и полковника М. В. Турчанинова. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 177
Б. Неменский. Мать. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 179
Я. Николаев. На большую землю. 1945 год. Гос. Русский музей. Фот. Изогиза . . . 181
А. Пластов. Фашист пролетел. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 182
Т. Гапоненко. После изгнания фашистских оккупантов. 1943—1946 годы. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 183
Кукрыниксы. Таня. (Второй вариант). 1942—1947 годы. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 185

Кукрыниксы. Бегство фашистов из Новгорода. 1944—1946 годы. Гос. Русский музей. Фот. Изогиза (*вклейка*) 186
С. Герасимов. Мать партизана. (Первый вариант). 1943 год. (Второй вариант 1943—1945 годы в Гос. Третьяковской галлерее). Фот. галлереи 189
Ф. Богородский. Слава павшим героям. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза 191
Ю. Пименов. Осенняя станция. 1945 год. Гос. Русский музей. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 192
Ю. Пименов. Следы шин. 1944 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза . . . 193
А. Пластов. Сенокос. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 195
А. Пластов. Жатва. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи (*вклейка*) . . 196
И. Лукомский. Портрет генерала армии В. И. Чуйкова. 1945 год. Дирекция художественных выставок и панорам Министерства культуры СССР. Фот. Изогиза 197
И. Серебряный. Портрет партизана В. С. Тимачева. 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 199
П. Кончаловский. Автопортрет. 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 200
П. Котов. Портрет хирурга Н. Н. Бурденко. 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза 202
А. Герасимов. Портрет генерал-полковника А. И. Еременко. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 203
А. Герасимов. Портрет старейших художников. 1944 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Советский художник» 205
Г. Шегаль. В свободную минуту. Медсестра. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи (*вклейка*) 206
К. Юон. Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года. 1942 год. Гос. Исторический музей. Фот. Гос. Третьяковской галлереи 207
В. В. Мешков. По следам оккупантов. 1943 год. Центральный музей Советской Армии. Фот. Гос. Третьяковской галлереи 208
С. Герасимов. Лед прошел. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 208
Н. Ромадин. Село Хмелевка. Из серии «Волга — русская река». 1944 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 209
Е. Лансере. Трофеи русского оружия. Бородино. Гуашь. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 210
Е. Лансере. Трофеи русского оружия. Бойцы у трофейных орудий. Гуашь. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 211
П. Корин. Александр Невский. Триптих. 1942—1943 годы. (Северная баллада. 1943 год. Александр Невский. 1942 год. Старинный сказ. 1943 год). Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Института истории искусства . . . . . 212—213
П. Корин. Северная баллада. 1943 год. Левая часть триптиха. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 214
П. Корин. Портрет К. Н. Игумнова. 1941—1943 годы. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 215
М. Авилов. Поединок Пересвета с Челубеем. 1943 год. Гос. Русский музей. Фот. Изогиза 217
А. Бубнов. Утро на Куликовом поле. 1943—1947 годы. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 219

Н. Ульянов. Лористон в ставке Кутузова. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 220
Б. Кноблок. Зимний пейзаж. Эскиз декорации к пьесе А. Корнейчука «Фронт» в постановке Гос. Малого академического театра. 1942 год. Музей Гос. Малого академического театра. Фот. Института истории искусств 223
Н. Шифрин. Эскиз декорации к пьесе А. Корнейчука «Фронт» в постановке Центрального театра Советской Армии. 1942 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Фот. Института истории искусств. 225
Н. Шифрин. Эскиз декорации к пьесе А. Корнейчука «Фронт» в постановке Центрального театра Советской Армии. 1942 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Фот. Института истории искусств 227
Н. Шифрин. Эскиз декорации к пьесе А. Корнейчука «Фронт» в постановке Центрального театра Советской Армии. 1942 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Фот. Института истории искусств 229
П. Вильямс. Мойка. Эскиз декорации к пьесе М. Булгакова «Последние дни» в постановке Московского Художественного академического театра им. А. М. Горького. 1943 год. Музей Московского Художественного академического театра им. А. М. Горького. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 230
В. Дмитриев. Эскиз декорации первой картины пьесы А. Н. Островского «Последняя жертва» в постановке Московского Художественного академического театра им. А. М. Горького. 1944 год. Музей Московского Художественного академического театра им. А. М. Горького. Фот. музея 233
В. Фаворский. Шатер Грозного. Эскиз декорации к трагедии В. Соловьева «Великий государь» в постановке Гос. академического театра им. Евг. Вахтангова. 1945 год. Музей Гос. академического театра им. Евг. Вахтангова. Фот. музея 235
В. Дмитриев. Сеча при Керженце. Эскиз занавеса к опере Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». 1946—1948 годы. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) . 236
В. Лишев. Несут раненого. Гипс. 1942 год. Гос. Русский музей. Фот. Изд-ва «Советский художник» 241
В. Лишев. Мать. Бронза. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза 242
В. Исаева. Партизанка. Гипс. 1943 год. Не сохранилась. (Повторение 1944—1945 годов в Партизанском музее в Ленинграде). Фот. Изд-ва «Советский художник» 243
Е. Белашова. Непокоренная. Гипс. 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва Советский художник (*вклейка*) 244
Е. Белашова. Партизан. Гипс. 1944 год. Не сохранился. Фот. Н. А. Струкова . . . 245
И. Рабинович. На пепелище. Гипс. 1944 год. Собственность скульптора. Фот. Института истории искусств 246
С. Орлов. Мать. Гипс. 1941—1943 годы. Гос. Русский музей. Фот. Изогиза 247
С. Орлов. Александр Невский. Фарфор. 1941—1943 годы. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 248
Г. Мотовилов. Александр Невский. Барельеф. Фаянс. 1944 год. Не сохранился. Фот. Изд-ва «Советский художник» 249
И. Ефимов. Стоящее войско Игорево. Терракота. 1945 год. Собственность скульптора. Фот. Н. А. Струкова (*вклейка*) 250
З. Виленский. Мальчик в кепке. (Молодой рабочий). Терракота. 1941—1943 годы. Собственность скульптора. Фот. Института истории искусств 252
З. Виленский. Сталевар И. Садыков. Терракота. 1943 год. Пермская Гос. художественная галлерея. Фот. Изогиза 253

З. Виленский. Катя. Терракота. 1941—1943 годы. Собственность скульптора. Фот. Института истории искусств 254
С. Лебедева. Портрет майора И. И. Гейбо. Гипс. 1943 год. Собственность скульптора. Фот. Изогиза 255
С. Лебедева. Портрет Б. Мамыш-Улы. Гипс. 1945 год. Собственность скульптора. Фот. Изогиза 257
С. Лебедева. Портрет генерал-полковника Ф. Я. Фалалеева. Гипс. 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза 258
С. Лебедева. Портрет А. Т. Твардовского. Гипс. 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Советский художник» (*вклейка*) 258
С. Лебедева. Портрет А. Б. Гольденвейзера. Гипс. 1943 год. Собственность скульптора. Фот. Изогиза 259
С. Лебедева. Портрет В. Е. Татлина. Гипс. 1944 год. Собственность скульптора. Фот. В. В. Робинова 261
В. Мухина. Партизанка. Бронза. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза (*вклейка*) 262
В. Мухина. Портрет полковника И. Л. Хижняка. Бронза. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 263
В. Мухина. Портрет полковника Б. А. Юсупова. Бронза. 1942 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Советский художник» 264
В. Мухина. Портрет хирурга Н. Н. Бурденко. Бронза. 1942—1943 годы. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза 265
Г. Кепинов. Портрет А. С. Исаакяна. Гипс. 1942 год. Собственность скульптора. Фот. Института истории искусств 266
Г. Кепинов. Портрет Героя Советского Союза летчика В. В. Талалихина. Гипс. 1942 год. Собственность скульптора. Фот. Института истории искусств (*вклейка*) 266
Д. Шварц. Портрет Героя Советского Союза летчика И. К. Боева. Гипс. 1943 год. Собственность семьи скульптора. Фот. Изогиза 267
Д. Шварц. Голова воина. Кованная медь. 1942 год. Собственность семьи скульптора. Фот. В. В. Робинова 269
В. Боголюбов. Маршал Советского Союза Л. А. Говоров. Гипс. 1945 год. Гос. Русский музей. Фот. Изогиза 271
И. Першудчев. Портрет майора А. В. Соколовского. Бронза. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 272
Л. Кербель. Портрет Героя Советского Союза Н. А. Бокия. Гипс. 1943 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза 275
Е. Вучетич. Портрет дважды Героя Советского Союза генерала армии И. Д. Черняховского. Бронза. 1945 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза (*вклейка*) . . . 276
Е. Вучетич. Модель памятника генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову в Вязьме. Бронза. 1944—1946 годы. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изд-ва «Советский художник» 277
М. Манизер. Зоя (В интерьере станции метро «Измайловская»). Гипс. 1944 год. Фот. Института истории искусств 279
Г. Мотовилов. Рельефы на станции метро «Электрозаводская». Мрамор. 1944 год. Фот. Института истории искусств 281
Перспектива внутреннего двора квартала цельногипсового строительства. 1942 год. «Архитектура СССР», сб. № 4. М., 1943 289
Д. Хазанов. А. Рабинович и др. Театр в Ташкенте. Главный фасад. 1943 год. Фот. Музея архитектуры Госкомитета по гражданскому строительству и архитекгуре при Госстрое СССР 293

В. Семенов. Типовой проект застройки поселка для Средней Азии. Перспектива. 1942 год. «Архитектура СССР», сб. № 1. М., 1942. Фот. Института истории искусств. . 295
А. Арефьев, С. Васильковский и др. Перспектива Гурьевского городка с птичьего полета. 1943 год. Архитектурный кабинет Союза архитекторов СССР. Фот. кабинета. . 297
А. Арефьев, С. Васильковский и др. Центр Гурьевского городка. 1944 год. Макет. Музей архитектуры Гос. комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР. Фот. музея 299
Общий вид города Гурьева. Фотохроника ТАСС 301
Сталинград. Разрушения. Фотохроника ТАСС 1943 года 309
К. Алабян, Н. Поляков и др. Схема генерального плана Сталинграда. 1943 год. «Архитектура СССР», сб. № 6. М. 1944. Фот. Гос. Библиотеки им. В. И. Ленина 311
Г. Гольц. Проект памятника защитникам Сталинграда. 1943 год. Собственность семьи архитектора. Фот. Института истории искусств 313
А. Щусев, Н. Колли и др. Эскиз планировки Минска. 1944 год. «Архитектура СССР», сб. № 9. М., 1945. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 315
А. Щусев и др. Схема генерального плана Новгорода. 1945 год. «Архитектура СССР», сб. № 9. М., 1945 317
А. Щусев и др. Панорама восстановления Новгорода. 1945 год. «История советской архитектуры». М., 1962. Фот. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина 319
А. Щусев и др. Соборная площадь в Новгороде. Реконструкция. 1945 год. «Архитектура СССР», сб. № 9. М., 1945 321
А. Власов. Проект восстановления Крещатика в Киеве. Перспектива. 1945 год. Музей архитектуры Гос. комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР. Рис. К. К. Лопяло 325
Г. Гольц. Проект реконструкции Крещатика. 1945 год. Новый мост на Труханов остров. Фрагмент. Собственность семьи архитектора. Фот. Института истории искусств . . 327
Г. Гольц. Проект реконструкции Крещатика. 1945 год. Фрагмент. Собственность семьи архитектора. Фот. Института истории искусств 329
М. Гинзбург. Проект восстановления Севастополя. Генеральный план центра. 1943 год. Фот. Музея архитектуры Гос. комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР 331
М. Гинзбург. Эскизы главных сооружений севастопольского ансамбля. 1943 год. Фот. Музея архитектуры Гос. комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР 332
М. Гинзбург. Перспектива центра Севастополя. 1943 год. Фот. Музея архитектуры Гос. комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР 333
А. Душкин, Н. Князев. Эскалатор на станции метро «Автозаводская». 1943 год. Фотохроника ТАСС 335
А. Душкин, Н. Князев. Перронный зал станции метро «Автозаводская». 1943 год. Фотохроника ТАСС (*вклейка*) 336
Б. Виленский. Главная лестница станции метро «Измайловская». 1944 год. Фотохроника ТАСС 339
В. Гельфрейх, И. Рожин. Перронный зал станции метро «Электрозаводская». 1944 год. Фотохроника ТАСС 341
Б. Мезенцев. Проект памятника павшим героям. 1943 год. «Архитектура СССР», сб. № 2. 1943 год. Акварель К. К. Лопяло 343
И. Мельчаков, С. Нанушьян. Обелиск на проспекте Героев в Калининграде. 1945 год. Фотохроника ТАСС 345
Н. Зиновьев. Битва Александра Невского с немецкими рыцарями. Доска чернильного

прибора. Роспись темперой по папье-маше. Палех. 1943 год. Гос. музей палехского искусства. Село Палех, Ивановской области. Фот. Изогиза 348
И. Фомичев. Оборона города Владимира от войск хана Батыя. Коробка. Роспись темперой по папье-маше. Мстера. 1945 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Изд-ва «Наука» (*цветная вклейка*) 348
И. Морозов. Партизаны. Шкатулка. Роспись темперой по папье-маше. Мстера. 1944 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Института истории искусств 349
А. Куликова. Победа. Шкатулка. Ажурная и рельефная резьба по кости. Холмогоры. 1945 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Изогиза 350
М. Синькова и А. Штанг. Кубок. Ажурная и плоско-рельефная резьба по кости. Холмогоры. 1945 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Института истории искусств 351
С. Евангулов. Иван Сусанин. Скульптурная резьба по кости. 1944 год. Киевский Гос. музей русского искусства. Фот. Изогиза 352
С. Евангулов. Иван Сусанин. Эскиз. Карандаш. 1944 год. Собственность художника. Фот. Института истории искусств 353
С. Евангулов. Кораблик. Скульптурная резьба по кости. 1941—1944 год. Собственность художника. Фот. Института истории искусств 354
С. Евангулов. Ленинград в дни победы. (Салют). Экран. Рельефная резьба по кости. 1945—1947 годы. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 355
М. Раков. Преследование отступающего противника. Рельеф из кости. 1942 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Изогиза 356
М. Раков. Охрана северных границ. Рельеф из кости. 1944 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Изогиза 358
М. Раков. Салют победы. Шкатулка. Ажурная и рельефная резьба по кости. 1946 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Изогиза 359
Гжельский расписной кувшин. Московская область. Гжель. Артель «Художественная керамика». 1945 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Института истории искусств. 360
Глиняные расписные игрушки. Дымковская слобода в Кирове. 1945 год. Фот. Изогиза . 361
Скульптурный майоликовый кувшин. Рязанская область. Скопин. 1945 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Изогиза 363
Н. Жигунова. Занавес «Орден Победы». Крестецкая строчка. Село Крестцы, Новгородской области. 1946 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Изогиза 364
А. Дмитриева. Панно «Подвиги Советской Армии». Вышивка гладью. Мстера. 1945 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Изогиза 365
Е. Павстяный. Салют. Цветная ручная набойка на холсте. 1944 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Изогиза 366
Е. Павстяный. Красные кавалеристы. Ручная цветная набойка на холсте. 1944 год. Музей народного искусства в Москве. Фот. Изогиза 367
С. Орлов. Иванушка на коньке-горбунке. Цветной фарфор. 1944 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Изогиза 369

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии 5
Введение. *Р. С. Кауфман* 9
Плакат. *Н. Михайлова* 19
Журнальная и газетная графика. *Н. М. Чегодаева* 63
Станковая и книжная графика. *А. Д. Чегодаев* 103
Живопись. *Б. Р. Виппер, Р. С. Кауфман* 164
Театрально-декорационное искусство. *Е. Л. Луцкая* 222
Скульптура. *М. Л. Нейман* 239
Архитектура. *О. А. Швидковский* 284
Художественные промыслы и художественная промышленность. *В. М. Василенко* 347
Заключение 371
Библиография 373
Указатель 384
Список иллюстраций 396

При редактировании текста принимала участие научный сотрудник Института истории искусств Министерства культуры СССР *Е. А. Сперанская.*

Подготовка к изданию текста и библиографических материалов осуществлена *Е. А. Сперанской* при участии научных сотрудников Института *Н. В. Вульферт* и *А. В. Рындиной.*

Подбор иллюстраций осуществлен научным сотрудником Института *Г. Г. Поспеловым.* В подборе иллюстраций принимали участие научные сотрудники Института *Е. С. Ламновская* и *Е. А. Сперанская.* Указатель составлен *Ю. Г. Русаковой.*

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

Том XIII

Утверждено к печати Институтом истории искусств Министерства культуры СССР

Редактор тома *Г. А. Недошивин*

Редакторы издательства *Ф. И. Гринберг* и *А. Б. Стерлигов*
Технический редактор *Н. Д. Новичкова*

Сдано в набор 4/II 1964 г.
Подписано к печати 30/VI 1964 г. Формат 60 × 92 1/8
Печ. л. 51 + 30 вкл. Уч.-изд. л. 35,9 (2,8 л. вкл.)
Тираж 11 000. Т-10612. Изд. № 1701. Тип. зак. № 194

Цена 6 р.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Должно быть*
18	4 сн.	Н. Ромадину;	Н. Ромадину, П. Вильямсу, Ф. Федоровскому;
46	11 св.	градские художники. Известность при лакат	ские художники. Известность приобрел плакат
374	стлб. лев. 12 сн.	Ястрбженская	Ястржембская

6 руб.