

АКАДЕМИЯ  
НАУК  
СССР

ИСТОРИЯ  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА

XI

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
АКАДЕМИИ НАУК  
СССР

ИСТОРИЯ  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА

XI



АКАДЕМИЯ НАУК  
С С С Р



ИНСТИТУТ  
ИСТОРИИ  
ИСКУССТВ



# ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА



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



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

М О С К В А

1 9 5 7

ИСТОРИЯ  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА



ТОМ  
XI



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА

1957

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ



**Н**астоящей книгой начинается изложение истории русского искусства советского времени. В томе рассматривается искусство периода 1917 — 1934 годов. Изучая путь, пройденный советской живописью, скульптурой, графикой, архитектурой, мы видим, что ступени их развития соответствуют определенным этапам социалистического строительства. Разумеется, это соответствие не следует понимать прямолинейно и мера его для различных видов искусства различна. Но произведения нашего искусства, взятые вместе и рассмотренные в общем процессе художественного развития, отражают существенные стороны жизни советского общества на различных этапах его истории.

Исторический подход к явлениям нашей художественной культуры требует, чтобы была учтена ее преемственная связь со всей предшествующей историей русского и мирового искусства. Традиции реализма, складывавшиеся в искусстве прошлого на протяжении столетий, имели важнейшее значение для формирования советской художественной культуры; многие великие творения прошлого до сих пор сохраняют для нас значение классических образцов.

В то же время по отношению к художественной культуре прошлого наше искусство, с его основополагающими принципами социалистического реализма, является искусством совершенно нового исторического этапа. Об этом свидетельствует не только новое содержание советского искусства, но и обусловленное им обогащение и развитие форм творчества, постепенное накопление новых художественных средств, приемов выражения, подготавливающее образование нового художественного стиля.

Из всех трудностей, стоявших на пути развития советского искусства, быть может, самая большая заключалась в преодолении того глубокого кризиса, который переживала русская художественная культура в предреволюционные годы. Упадок искусства, порожденный общим кризисом буржуазной культуры, сказался как на художественной практике, так и на эстетических воззрениях. Анархический индивидуализм и эстетизм, получившие с начала XX столетия распространение в творчестве многих деятелей русского искусства, уводили их далеко от насущных вопросов жизни. Отход некоторой части художников от прогрессивных традиций русской художественной культуры, достигшей во второй половине XIX века исключительного расцвета, стал особенно заметным в годы реакции, когда после поражения революции 1905 года возникли такие декадентские объединения, как «Голубая роза», «Бубновый валет», «Ослиный хвост» и т. д. Порожденные этим временем символизм, мистика, стилизаторские тенденции и, наконец, формалистические направления свидетельствовали о глубоком духовном оскудении искусства. Несмотря на то, что в русской художественной культуре начала XX века еще сильны были традиции реализма, художники-декаденты вели искусство по пути распада. Прекратить этот процесс могли только события Великой Октябрьской социалистической революции, изменившей самые основы существования искусства и открывшей перед ним новые перспективы развития.

Жизнь прежде всего поставила перед художниками вопрос о народности искусства, призванного, по словам В. И. Ленина, служить «не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»<sup>1</sup>.

С ленинским пониманием народности искусства теснейшим образом связаны и другие программные положения социалистической эстетики и, прежде всего, принцип реализма. Только реалистический метод творчества способен дать в художественном изображении широкую и правдивую картину действительности, показать происходящие в ней, иногда глубоко скрытые процессы, осветить ее с точки зрения правильно понятых народных интересов.

Одно из основных положений марксистской эстетики — это ленинский принцип партийности искусства. Ленин, полагавший, что литературу и искусство нельзя шаблоно отождествлять с другими формами идеологии и что ху-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 10, стр. 30—31.

дожественное творчество «всего менее поддается механическому равнению, нивелированию»<sup>1</sup>, вместе с тем ставил вопрос о том, чтобы сделать искусство и литературу частью общепролетарского дела, дела борьбы передового класса, прогрессивной партии.

Институт истории искусств в настоящем издании делает лишь первый опыт систематизации огромного материала, значительная часть которого оставалась не исследованной. Приступая к обобщению фактов и явлений русского советского искусства, авторский коллектив стремился показать, как формировались и развивались основные тенденции социалистической художественной культуры, как советские художники под влиянием жизни различными путями шли к правдивому и глубокому познанию и отображению действительности.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 10, стр. 28.



**ИСКУССТВО  
1917 - 1920  
ГОДОВ**





---

---

# ПЕРВЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

*П. И. Лебедев*



**В**еликая Октябрьская социалистическая революция породила новый тип общественного и государственного строя и вместе с тем создала необходимые предпосылки для построения в нашей стране новой культуры — национальной по форме, социалистической по содержанию. Осуществление культурной революции потребовало от Советского государства преодоления больших трудностей. Нужно было приобщить к культуре миллионные массы не только русского, но и всех многочисленных народов России. Вспомним, что эту задачу предстояло решать в стране, где народные массы были, по словам В. И. Ленина, «*ограблены* в смысле образования, света и знания...»<sup>1</sup>.

Капиталисты и помещики в царской России третировали русскую прогрессивную культуру, поддерживая в стране реакционные, чуждые народу течения в философии, литературе, искусстве.

Уже в первые годы после революции советская власть приняла все меры к тому, чтобы уничтожить неизбежный в классовом обществе разрыв между искусством и народом, чтобы подчинить искусство интересам Советского государства.

В годы военной интервенции и гражданской войны, когда молодая Советская республика переживала большие трудности, Советское правительство, В. И. Ленин уделяли вопросам создания советского искусства большое внима-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 19, стр. 115.

ние. Учение Ленина о социалистической культуре во многом определило пути развития советской науки, литературы, искусства.

Формирование нового, советского искусства начиналось в исключительно сложных условиях ожесточенной классовой борьбы. Контрреволюционеры всех мастей призывали художественную интеллигенцию к саботажу, распространяли клевету, будто бы коммунисты собираются уничтожить русскую культуру. Часть деятелей искусства поддавалась этим лживым измышлениям и прибегла к саботажу, объявив, что не хочет работать под руководством советской власти. На заседание в Смольном, куда были приглашены крупнейшие петроградские писатели, художники, артисты, пришло лишь несколько человек; среди пришедших были В. Маяковский и А. Блок.

Многие деятели искусства выжидали, чем кончится борьба между трудящимися и эксплуататорскими классами, открыто не становясь ни на сторону новой власти, ни на сторону контрреволюции.

Явно враждебную советской власти группу художников возглавляли Совет по делам искусств и Союз деятелей искусства. Эти две организации пытались объединить реакционные элементы в их борьбе против советской власти. В первые же дни после Октябрьской революции Союз деятелей искусства развернул контрреволюционную пропаганду.

В ноябре 1917 года по поручению Советского правительства народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский созвал в Петрограде в помещении Зимнего дворца собрание представителей художественных организаций и работников искусств. Выступление народного комиссара было встречено крайне враждебно. В ответ на предложение художникам вступить в сотрудничество с советской властью собрание приняло резолюцию, выдвинутую Союзом деятелей искусства. В резолюции подчеркивалось, что Союз деятелей искусства должен самостоятельно и независимо от Советского правительства руководить искусством. Буржуазные «деятели» требовали при этом, чтобы советская власть обеспечила Союз необходимыми материальными средствами.

Проводником реакционных взглядов стал журнал «Аполлон». В ноябре 1917 года вышел № 6—7 этого журнала. В нем был помещен ряд контрреволюционных статей. Провокационный характер имела статья А. Ростиславова под названием «Октябрьские события». Автор, подтасовывая и извращая факты, пытался «доказать», что советская власть уничтожает искусство. Естественно, что журнал «Аполлон», оказавшийся на таких позициях, очень скоро прекратил свое существование. Но контрреволюционно настроенные деятели искусства



*Н. Андреев. В. И. Ленин. Сангина, итальянский карандаш, пастель.  
1920—1921 годы.*

Центральный музей В. И. Ленина.

еще долго продолжали, где могли — на митингах, совещаниях, собраниях, — вести свою подрывную антисоветскую работу.

Лучшая часть мастеров искусства приложила немало усилий к тому, чтобы помочь Советскому правительству обезвредить контрреволюционный саботаж.

Политика партии и советской власти в области культуры и искусства всецело определялась интересами борьбы пролетариата против эксплуататорских классов, стремлением сохранить и сделать достоянием народа все ценности культуры и искусства. Уже в первые месяцы после Октябрьской революции Советское правительство приняло ряд постановлений об охране памятников искусства и старины: 12 апреля 1918 года был принят декрет о «монументальной пропаганде», в октябре 1918 года — декрет «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины», 26 ноября 1918 года — декрет «О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием». Специальным постановлением, подписанным В. И. Лениным (1918 г.), запрещался вывоз за границу предметов, представляющих художественную и историческую ценность.

Советское правительство с первых дней существования четко определило свое отношение к старому искусству как ценнейшему наследию прошлого. Уже в ноябре 1917 года правительство, по инициативе В. И. Ленина, создало при Народном комиссариате по просвещению Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины; к работе в отделе было привлечено много специалистов.

Одним из наиболее важных мероприятий первых лет после Октябрьской революции была национализация всех художественных музеев, частных собраний и коллекций. 3 июня 1918 года В. И. Ленин подписал декрет о национализации Третьяковской галереи. В Москве и Петрограде были национализированы многие частные собрания и коллекции. Зимний дворец в Петрограде был превращен в дворец искусства, а впоследствии передан в ведение Эрмитажа.

Были взяты под охрану замечательные архитектурные сооружения Московского Кремля; все ценности, находившиеся в его знаменитых соборах, были тщательно учтены. Были приняты также меры к охране архитектурных памятников и произведений искусства и старины Звенигорода, Дмитрова, Коломны, Серпухова, Можайска, Новгорода, Пскова и многих других городов.

Беспокойство Советского правительства о сохранности художественных ценностей имело серьезные основания. В первые месяцы после Октябрьской революции музеи и частные собрания, брошенные на произвол судьбы владель-

цами и прежними музейными работниками, зачастую подвергались опасности расхищения и разрушения. На черном рынке началась торговля произведениями искусства. Благодаря мерам, которые приняло Советское правительство, подобные явления удалось скоро пресечь.

Как уже говорилось, в октябре 1918 года Советское правительство издало декрет о всеобщем учете памятников искусства и старины. Проведение учета было поручено Музейному отделу Наркомпроса и местным организациям.

В Москве были обследованы и учтены национализированные художественные коллекции Шукина, Морозова, Остроухова и других меценатов; на основе этих частных собраний создавались музеи. В Петрограде, Гатчине, Петергофе, Царском селе, Павловске и других местах были превращены в музеи многочисленные царские дворцы и особняки. Были обследованы коллекции в домах Юсупова, Строганова, Шувалова, Шереметева и других. В музеи были превращены многие подмосковные помещичьи усадьбы, представляющие историко-художественный интерес, такие, как Останкино, Архангельское, Абрамцево, Кусково.

Эта большая и сложная работа велась не только в центре, но и на периферии страны, где установилась советская власть<sup>1</sup>.

В Москве был учрежден Государственный музейный фонд — специальное хранилище, куда свозились музейные ценности со всей страны. В дальнейшем из Государственного музейного фонда памятники искусства передавались в музеи различных городов. Развернулась большая научно-исследовательская работа по изучению поступавших в фонд произведений искусства.

Октябрьская революция дала возможность создать совершенно новый тип музея. Советские музеи, привлекавшие массу зрителей, сделались местом научной и художественно-просветительной деятельности. Если до революции в России насчитывалось не более 30 музеев, то в 1918 году их стало 87, а в 1921 году — 310<sup>2</sup>.

В мае 1918 года при Музейном отделе Наркомпроса была создана Всероссийская комиссия по реставрации памятников искусства. Позже эта комиссия

<sup>1</sup> Всего Музейным отделом с помощью местных властей было взято на учет свыше 550 старинных усадеб, около тысячи частных собраний. Только в Москве и Петрограде было учтено свыше 100 тысяч художественных экспонатов, а по всей стране было собрано около 200 тысяч произведений искусства.

<sup>2</sup> Музеи подразделялись на центральные, областные и местные. Наряду с художественными музеями были созданы музеи историко-бытовые, естественно-исторические, краеведческие, политехнические, музеи Революции.



*Н. Куприянов. «Граждане, храните памятники искусства».  
Плакат. 1920 год.*

была реорганизована в Центральные государственные реставрационные мастерские, которые вели работу не только в русских городах — Москве, Новгороде, Владимире, Ярославле, Загорске, — но и в городах Украины, Белоруссии, Средней Азии. Были разработаны новые научные принципы реставрации, сыгравшие, в частности, большую роль в выявлении и сохранении произведений древнерусской живописи — икон и фресок.

Благодаря отличной работе художников-реставраторов уже в 1918—1919 годах советским исследователям искусства удалось открыть большое количество замечательных художественных произведений<sup>1</sup>; тем самым было положено начало новому этапу в изучении древнерусского искусства.

Бережное отношение к национальному художественному наследию со стороны правительства молодой Советской республики было ярким свидетельством того, что партия ценила лучшие традиции русского и всего мирового искусства, считая, что на их основе должно развиваться новое, советское искусство.

Историческую роль в создании новой художественной культуры сыграл выдвинутый В. И. Лениным план «монументальной пропаганды». Положенные в его основу идеи, которые впервые четко определяли задачи художественного творчества, поставленного на службу трудящимся, явились программой развития всего советского искусства.

Работа по осуществлению плана «монументальной пропаганды», проходившая под непосредственным наблюдением В. И. Ленина, внесла в художественную жизнь Москвы, Петрограда и других городов небывалое оживление. К созданию и сооружению памятников и мемориальных досок были привлечены широкие круги деятелей советского искусства. В течение 1918—1919 годов почти все скульпторы — от старых мастеров до учащихся художественных школ — участвовали в осуществлении плана «монументальной пропаганды».

От деятелей искусства Коммунистическая партия требовала, чтобы их творчество было действенным. Многие художники работали в те годы над агитационными плакатами, «Окнами сатиры Роста», расписывали агитпоезда, агитпароходы, участвовали в оформлении празднеств и демонстраций. Мастера графики вели работу во вновь созданных журналах «Красноармеец», «Красный командир», «Творчество», «Пламя», «Москва», иллюстрировали массовые издания произведений классиков русской и иностранной литературы. Некоторые

<sup>1</sup> Были открыты фрески XII века в Дмитриевском соборе во Владимире и в Антониевом монастыре в Новгороде, росписи Андрея Рублева в церкви Успения на Городке в Звенигороде, росписи Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде и другие.

преподавали в художественных школах, студиях, самодеятельных кружках, которые в это время создавались в большом количестве.

Советское правительство высоко ценило работу мастеров художественной культуры и окружало их неизменной заботой. В сентябре 1918 года Народный комиссариат по просвещению, по инициативе В. И. Ленина, издал постановление об обеспечении художников мастерскими. Деятели искусства получали специальное снабжение. Большие средства отпускались на организацию художественных выставок и конкурсов, на приобретение произведений искусства. Лишь один Народный комиссариат по просвещению за 1918—1920 годы приобрел у 415 художников около двух тысяч произведений, которые были распределены между музеями.

В 1919 году в Петрограде открылась выставка, на которой были представлены все существовавшие тогда художественные направления и группировки. Она разместилась в 18 залах Зимнего дворца; на ней было выставлено почти три тысячи экспонатов. В Москве в течение 1918—1919 годов было устроено около 20 выставок: персональных, групповых, выставок различных объединений и т. д. Для организации государственных выставок при Отделе изобразительных искусств Наркомпроса было учреждено Всероссийское центральное выставочное бюро.

Наряду с выставками большое значение в художественной жизни имели многочисленные конкурсы на архитектурные сооружения, скульптурные памятники, на произведения живописи и графики, посвященные конкретным темам.

Большую роль в развитии искусства в годы гражданской войны сыграла героическая Красная Армия, неизменно выдвигавшая и поощрявшая художников, поэтов, писателей.

Решительно отстраняя от искусства враждебные народу элементы, Советское правительство настойчиво осуществляло программу Коммунистической партии в области культуры и искусства. Эта большая и плодотворная работа получила поддержку у широких масс трудящихся, ибо она была целиком подчинена интересам народа. В молодой Советской республике развернулась яркая, богатая событиями, сложная по своему общественно-политическому содержанию художественная жизнь. Раскрепощенный революцией народ проявил огромный интерес к науке, культуре, искусству. Именно в это время создавались первые пролетарские университеты, народные дома, новые музеи, библиотеки, театры. Почти на каждом заводе, в учреждениях, в рабочих клубах возникали драматические и хоровые кружки, студии живописи, скульптуры, графики. Советское



правительство, несмотря на острые материальные затруднения, выделяло большие средства на содержание культурно-просветительных учреждений. Нередко эти средства давали сами рабочие из своего заработка. Так, например, в журналах того времени можно найти сообщения о том, что в Орле все заводы работали один воскресный день и весь заработок за этот день отчислили на нужды пролетарского университета; в Твери рабочие заводов и фабрик отчислили двухдневный заработок для поддержания вновь созданных домов культуры, народных театров, художественных студий.

По сравнению с дореволюционным временем неизмеримо возросло число посетителей художественных музеев. Рабочие и крестьяне, приезжавшие в Москву и Петроград, солдаты с фронтов благоговейно рассматривали в открывшихся музеях сокровища искусства.

Небывалый размах приобрела работа в области художественного образования. Художественные школы широко открыли двери для всех трудящихся и в первую очередь для рабочих и крестьян. В 1918 году в Москве было организовано 19 таких студий. В Петрограде существовало 18 студий, в которых обучалось более четырех тысяч человек. Художественные студии были открыты почти во всех городах страны, где была установлена советская власть: в Уфе, Туле, Иваново-Вознесенске, Костроме, Рязани, Тамбове, Пензе, Саратове, Самаре, Орле, Вятке, Вологде, Смоленске, Архангельске и многих других городах.

Появилась потребность в организации выставок произведений рабочих-художников. Первые две такие выставки были открыты в 1918 году в Петрограде, затем в том же году одна выставка — в Москве. Часто на этикетках к картинам рядом с фамилией автора можно было прочесть: «чернорабочий, учился полгода», «токарь по металлу», «слесарь», «сын железнодорожного рабочего», «крестьянин, шестнадцать лет» и т. д.

Осуществляя социалистические преобразования в области искусства, советские художественные учреждения и организации делали все возможное, чтобы собрать вокруг себя художников, на которых можно было бы опереться. Однако наличие многих, активно действовавших враждебных сил чрезвычайно осложняло и затрудняло процесс сплочения передовых художников для борьбы за осуществление задач, выдвинутых советской действительностью.

Трудности борьбы за советское искусство были обусловлены в значительной мере и тем, что мировоззрение большинства русских художников сформировалось еще до революции. Многие из них стояли на антиреалистических

позициях. Поэтому уже в первые годы после установления советской власти в нашей стране лучшим художникам пришлось вести упорную борьбу против пережитков упадочного буржуазного искусства, против попыток направить искусство по ложному пути.

В первые годы советской власти представители сложившихся еще до революции художественных группировок (кубисты, футуристы и другие), выступавшие под видом «революционеров» в искусстве, проникли в руководство Пролеткультом, Отделом изобразительных искусств Наркомпроса, художественными учебными заведениями, некоторыми журналами и газетами и стремились направить развитие советского искусства по антиреалистическому пути.

Чрезвычайно большой вред нанесли они, в частности, художественному образованию<sup>1</sup>.

Рассадником мелкобуржуазных идей в области искусства был Пролеткульт. Основы программы Пролеткульта были намечены еще до Октябрьской революции. После революции Пролеткульти были созданы во всех крупнейших городах Советской России, Украины, Белоруссии. Центральный комитет Всероссийского совета Пролеткульта выпускал свой двухнедельный журнал «Пролетарская культура», редактором которого был идеолог Пролеткульта махист А. Богданов.

Представители Пролеткульта всячески поощряли в своих журналах анархическое, нигилистическое отношение к художественному наследию. Вся старая культура (в том числе ее наиболее прогрессивные демократические явления), по мнению пролеткультовцев, безраздельно выражала враждебную пролетариату эксплуататорскую идеологию. Ни о каком использовании пролетариатом художественных ценностей прошлого, по их мнению, не могло быть и речи; наоборот, между прежней и новой культурой воздвигалась стена.

Пренебрежительно отбрасывая всю культуру прошлого, руководители Пролеткульта провозгласили лозунг создания новой «пролетарской культуры» «лабораторным путем», руками индустриального пролетариата. При этом идеологи Пролеткульта пытались доказать, что психология рабочего проникнута автоматизмом, лишена индивидуальности.

<sup>1</sup> В 1918 году в Петрограде вместо Высшего художественного училища при Академии художеств были организованы Петроградские государственные художественно-учебные мастерские; в Москве на базе ликвидированных Строгановского училища и Училища живописи, ваяния и зодчества созданы Свободные художественные мастерские. Отказ от лучших традиций русской художественной школы, отсутствие учебного плана, текучесть преподавательского и студенческого состава этих мастерских привели к тому, что систематическая подготовка художественных кадров фактически прекратилась.

В 1922 году один из руководителей Пролеткульта В. Плетнев в статье «На идеологическом фронте» утверждал: «Изобразительное искусство нового мира будет производственным искусством, или его не будет вовсе»<sup>1</sup>.

По поводу этой статьи В. И. Ленин писал: «Ну, зачем печатать глупости под видом важничающего всеми учеными и модными словами фельетона Плетнева?.. Учиться надо автору не «пролетарской» науке, а просто учиться... Ведь это же *фальсификация* исторического материализма! Игра в исторический материализм!»<sup>2</sup>

Разоблачая пролеткультовцев, В. И. Ленин неоднократно повторял, что социалистическая культура возникает не на пустом месте, что ее появление подготовлено всей историей развития человеческого общества, всеми его материальными и духовными завоеваниями.

Выдвигая теорию «независимости культуры от политики», Пролеткульт по существу противопоставил свою позицию политике Центрального Комитета Коммунистической партии, учению Ленина о культурной революции.

Было бы ошибочно утверждать, что Пролеткульт и крайние формалистические течения представляли собой нечто единое. В журналах Пролеткульта иногда печатались статьи, направленные против художников-формалистов. Однако руководители Пролеткульта и деятели формалистического искусства были единодушны в своей анархистской, нигилистической оценке культурного наследия. В этом легко убедиться, познакомившись с «теорией» и практикой формалистического искусства, в частности с многочисленными статьями и декларациями, и с деятельностью Отдела изобразительных искусств Наркомпроса.

Отдел изобразительных искусств был организован в начале 1918 года. Начальником отдела особым постановлением Художественной коллегии Наркомпроса был назначен художник Д. Штеренберг, являвшийся одним из крайних представителей формалистического искусства. При отделе были созданы две художественные коллегии — Петроградская и Московская<sup>3</sup>.

Одновременно были созданы секции изобразительных искусств при отделах народного образования Советов рабочих, крестьянских и солдатских депутатов в Минске, Харькове, Витебске и других городах.

<sup>1</sup> В. Плетнев. На идеологическом фронте. — «Правда», 27 сентября 1922 г.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 35, стр. 475.

<sup>3</sup> В Петроградскую коллегию вошли: Н. Альтман, Н. Пунин, С. Чехонин, А. Матвеев, В. Маяковский, О. Брик, В. Шуко, Г. Ятманов и другие; в Московскую коллегию, созданную несколько позже, — В. Татлин, И. Машков, П. Кузнецов, К. Малевич, И. Жолтовский, Р. Фальк, В. Кандинский, Б. Королев, С. Коненков, А. Шевченко, А. Моргунов, О. Розанова, С. Ноаковский, Н. Удальцова и другие.

Оказавшись во главе Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, газеты «Искусство коммуны», ряда журналов и художественных учебных заведений, представители формалистического направления сделали попытку подчинить развитие искусства теориям кубофутуризма, супрематизма и т. д. Для позиции сторонников так называемого «левого» фронта, т. е. представителей анархистских художественных группировок, показателем напечатанный 15 марта 1918 года в «Газете футуристов» «Манифест летучей федерации футуристов», в котором они прямо требовали отделить искусство от государства. Призыв к «самостоятельности» и «независимости» культуры от Советского государства получил у футуристов, как и у идеологов Пролеткульта, открытое антиреволюционное выражение.

Борьбу против политики Коммунистической партии в области искусства продолжала также газета Отдела изобразительных искусств Наркомпроса «Искусство коммуны», выходившая под редакцией Н. Пунина, О. Брика и Н. Альтмана.

В первом номере газеты Пунин писал: «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы — как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку». Во втором номере той же газеты Альтман утверждал: «Лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата».

Художники-формалисты всех толков, бывшие яростными противниками реализма, объявляли прошлое реалистическое искусство враждебным пролетариату и революции, а себя — провозвестниками коммунизма.

Непомерные претензии газеты «Искусство коммуны» и руководителей Отдела изобразительных искусств Наркомпроса вызвали возмущение советской общественности. На страницах этой газеты со статьей «Ложка противоядия» выступил А. В. Луначарский, который писал: «...две черты несколько пугают в молодом лице той газеты, на столбцах которой печатается это мое письмо: разрушительные наклонности по отношению к прошлому и стремление, говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти»<sup>1</sup>.

В самом деле, тенденциозное отношение к художникам-реалистам со стороны руководителей Отдела изобразительных искусств Наркомпроса препятствовало организационному объединению старых кадров художников и искусствоведов реалистической ориентации.

«Теория» и практика формалистов были решительно раскритикованы В. И. Лениным и передовыми деятелями культуры и искусства. Против форма-

<sup>1</sup> А. Луначарский. Ложка противоядия. — «Искусство коммуны», 29 декабря 1918 г.

листов выступали советские и профсоюзные организации, советская пресса («Правда», «Известия» и другие периодические органы печати).

В беседе с Кларой Цеткин, разоблачая низкопоклонство перед упадочной буржуазной культурой, В. И. Ленин говорил: «Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи». Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры»... Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости»<sup>1</sup>.

В этих словах Ленина, свидетельствующих о его резко отрицательном отношении к формалистическому «новаторству», о том огромном значении, которое он придавал истинно прекрасным образцам «старого» искусства, как исходным пунктам для дальнейшего развития, выражена самая суть политики партии в области искусства.

Линия партии в вопросах искусства имела решающее значение в подготовке идейных и материальных предпосылок развития подлинно революционного искусства, в разгроме чуждых элементов и привлечении к работе передовых представителей русской интеллигенции, явившихся верными поборниками реализма, хранителями его замечательных традиций.

<sup>1</sup> «Ленин о культуре и искусстве». М., 1956, стр. 520.



---

# ЛЕНИНСКИЙ ПЛАН «МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ» И ПЕРВЫЕ СКУЛЬПТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

*М. Л. Нейман*



**О**собенно большую роль в формировании советского искусства сыграл декрет Совета Народных Комиссаров «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции»<sup>1</sup>. Этот декрет положил начало осуществлению одного из замечательных ленинских замыслов — плана «монументальной пропаганды».

Связанный своим конкретным содержанием с созданием первых скульптурных памятников и памятных досок план «монументальной пропаганды», как его называл сам В. И. Ленин, оказал огромное влияние на развитие и других видов искусства. Перед нарождавшимся советским искусством ленинский план ставил задачу пропаганды коммунистической идеологии, задачу создания произведений, отражающих «идеи и чувства революционной трудовой России»<sup>2</sup>.

«Еще в 1918 году, — рассказывает в своих воспоминаниях А. В. Луначарский, — Владимир Ильич позвал меня и заявил мне, что надо двинуть вперед искусство, как агитационное средство; при этом он изложил два проекта. Во-первых, по его мнению, надо было украсить здания, заборы и т. п. места, где обыкновенно бывают афиши, большими революционными надписями. Некоторые из них он сейчас же предложил».

<sup>1</sup> Этот декрет, утвержденный 12 апреля 1918 г., был опубликован в «Известиях ВЦИК» 14 апреля и в «Собрании узаконений и распоряжений» № 31 от 15 апреля 1918 года.

<sup>2</sup> Там же.

...Второй проект относился к постановке памятников великим революционерам, в чрезвычайно широком масштабе, — памятников временных, из гипса...»<sup>1</sup>

Поясняя свою мысль о «монументальной пропаганде», В. И. Ленин напомнил о «Государстве солнца» Томаса Кампанеллы и о фресках его фантастического города, служивших делу образования и воспитания молодого поколения. Мысль Кампанеллы не казалась Ленину наивной. То, что было утопией в Италии XVI—XVII веков, могло и должно было стать реальностью в стране, где впервые в истории человечества закладывались основы социалистического общества.

Как политик и государственный деятель Ленин видел главную цель «монументальной пропаганды» в распространении революционных идей по всей стране. Однако эту политическую задачу он никак не отделял от задачи художественной.

Революция нуждалась во всевозможных средствах пропаганды и агитации, в том числе средствах искусства. В. И. Ленин великолепно понимал и в полной мере оценивал возможности его могучего воздействия. Он ждал от искусства быстрого ответа на запросы революции, ждал, что оно станет внутренне близким мыслям и чувствам народа.

Излагая политическую и художественную программу «монументальной пропаганды», В. И. Ленин одновременно выдвигал программу практических действий, входил в детали плана. Прежде всего его интересовал вопрос о художниках. В организации художественных сил он видел первую предпосылку выполнения своего замысла. Ленин советовал также не смущаться временным характером памятников. «Пожалуйста, не думайте, — говорил он, — что я при этом воображаю себе мрамор, гранит и золотые буквы. Пока мы должны все делать скромно»<sup>2</sup>.

В. И. Ленин с самого начала проявлял серьезную заботу об осуществлении плана «монументальной пропаганды» и относился к нему как к делу государственной важности. Это подтверждается и дальнейшим его энергичным вмешательством во все вопросы, связанные с «монументальной пропагандой», его письмами, телеграммами, правительственными постановлениями, которые он лично составлял, и т. п.

<sup>1</sup> А. Луначарский. Ленин и искусство. — В сб.: «Статьи об искусстве». М. — Л., 1941, стр. 449—450.

<sup>2</sup> А. Луначарский. Ленин о монументальной пропаганде. — «Литературная газета», 29 января 1933 г.

Первый декрет Совета Народных Комиссаров о «монументальной пропаганде» гласил:

«Во ознаменование великого переворота, преобразовавшего Россию, Совет Народных Комиссаров постановляет:

1) Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц и частью перенесению в склады, частью использованию утилитарного характера.

2) Особой комиссией из Народных Комиссаров по просвещению и имуществу республики и заведующего отделом изобразительных искусств при Комиссариате просвещения поручается, по соглашению с художественной коллегией Москвы и Петрограда, определить, какие памятники подлежат снятию.

3) Той же комиссии поручается мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской социалистической революции.

4) Совет Народных Комиссаров выражает желание, чтобы в день 1-го Мая были уже сняты некоторые наиболее уродливые истуканы и поставлены первые модели новых памятников на суд масс.

5) Той же комиссии поручается спешно подготовить декорирование города в день 1-го Мая и замену подписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России.

6) Областные, губернские Совдепы приступают к этому же делу не иначе, как по соглашению с вышеуказанной комиссией.

7) По мере внесения смет и выяснения их практической надобности ассигнуются необходимые суммы<sup>1</sup>.

Как видно из первой части декрета Совнаркома, осуществление ленинского плана «монументальной пропаганды» должно было начаться со снятия некоторых старых памятников, эмблем и надписей, прославлявших царский режим. Упразднение официальных монархических монументов, ненавистных народу, было важным революционным актом. «Даже после февраля 1917 года, — писал в то время журнал «Искусство», — все эти истуканы мозолили глаза, а после Октября они стали и оскорблением»<sup>2</sup>. Само собой разумеется, снятие старых памятников производилось с большой осмотрительностью. В соответствии с точным смыслом этого и других декретов советской власти, все, что представляло художественную и историческую ценность, не только не подвергалось опасности уничтожения, но, напротив, заботливо охранялось государством.

Как правило, снятию того или иного памятника предшествовало обсуждение вопроса о нем в государственных и общественных организациях. Журнал «Ис-

<sup>1</sup> «Известия ВЦИК», 14 апреля 1918 г.

<sup>2</sup> «Искусство», 1918, № 6/10, стр. 7.



кусство» сообщал, например, что «относительно памятников Александру III и Скобелеву многие художники, на совместном заседании с членами отдела пластических искусств при Московском Совете, высказались за снятие этих памятников. Вопрос об их снятии неоднократно поднимался и в союзе художников»<sup>1</sup>. Памятник генералу Скобелеву, сооруженный в 1912 году по проекту скульптора-дллетанта Самонова, был первым из снятых в Москве. Он был демонтирован к 1 мая 1918 года. На его месте В. И. Ленин предложил воздвигнуть памятник Советской Конституции. Одновременно с упразднением некоторых особенно уродливых монархических памятников принимались меры к ликвидации царских эмблем, мемориальных досок и надписей.

Следует подчеркнуть, что в самом факте замены монархических памятников и надписей монументами, отвечавшими мросозерцанию народа новой, социалистической России, В. И. Ленин видел революционный смысл и проявление высокой исторической справедливости. Неудивительно поэтому, что он требовал безотлагательного проведения в жизнь декрета о «монументальной пропаганде» во всем его объеме и был глубоко возмущен бездеятельностью народных комиссаров просвещения и государственных имуществ, которые не успели к 1 мая составить хотя бы список подлежащих установке новых памятников и памятных досок.

Ровно через месяц после опубликования декрета Ленин направил Луначарскому следующую телеграмму:

«Петроград  
Смольный

Народному комиссару просвещения Луначарскому.  
[13 мая 1918 г.]

Удивлен [и] возмущен бездеятельностью Вашей и Малиновского<sup>2</sup> в деле подготовки хороших цитат и надписей на общественных зданиях Питера и Москвы...

Ленин»<sup>3</sup>

Судя по этой телеграмме, Ленин, видимо, не ждал появления моделей памятников в столь короткий срок, но он считал безусловно возможным приготовить цитаты и надписи.

В отличие от органов Народного комиссариата по просвещению и Луначарского В. И. Ленин быстро реагировал на каждую задержку и незамедлительно

<sup>1</sup> «Искусство», 1918, № 3/7, стр. 22.

<sup>2</sup> П. Малиновский — в то время народный комиссар государственных имуществ республики.

<sup>3</sup> «Ленинский сборник». XXI. М., 1933, стр. 205.



*В. И. Ленин произносит речь при открытии памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу  
7 ноября 1918 года.*

решал все вопросы, связанные с планом «монументальной пропаганды». Получив подписанную Луначарским просьбу Народного комиссариата по просвещению об ассигнованиях на петроградские памятники, В. И. Ленин тотчас направил ее на рассмотрение. На письме Луначарского имеется надпись: «Вносится в Малую Комиссию без всяких формальностей по распоряжению Председателя Совета Народных Комиссаров. 29/VI. 18 г.»<sup>1</sup>. Более того, чтобы предупредить какую бы то ни было задержку, В. И. Ленин не ожидая заключения комиссии (которая ввиду позднего времени уже закончила работу), лично выступил в этот же день на заседании Совнаркома с докладом об ассигнованиях на памятники. Одобрив предложение В. И. Ленина, Совнарком одновременно обязал Народный комиссариат по просвещению принять все необходимые меры к тому, чтобы ускорить выполнение декрета о «монументальной пропаганде».

Преодолевая организационную неповоротливость наркоматов и бездеятельность утвержденной в апреле особой комиссии по памятникам, В. И. Ленин требовал установления персональной ответственности за осуществление плана. Это способствовало проявлению большой активности всех лиц и организаций, имевших отношение к плану<sup>2</sup>.

Вскоре, выполняя решение правительства, Отдел изобразительных искусств Наркомпроса подготовил список лиц, которым предполагалось поставить памятники<sup>3</sup>. Этот первый вариант списка включал имена революционеров и общественных деятелей, писателей и поэтов, философов и ученых, художников, композиторов и актеров — всего шестьдесят три имени.

2 августа 1918 года в «Известиях ВЦИК» был опубликован окончательный вариант списка памятников, скрепленный подписью В. И. Ленина.

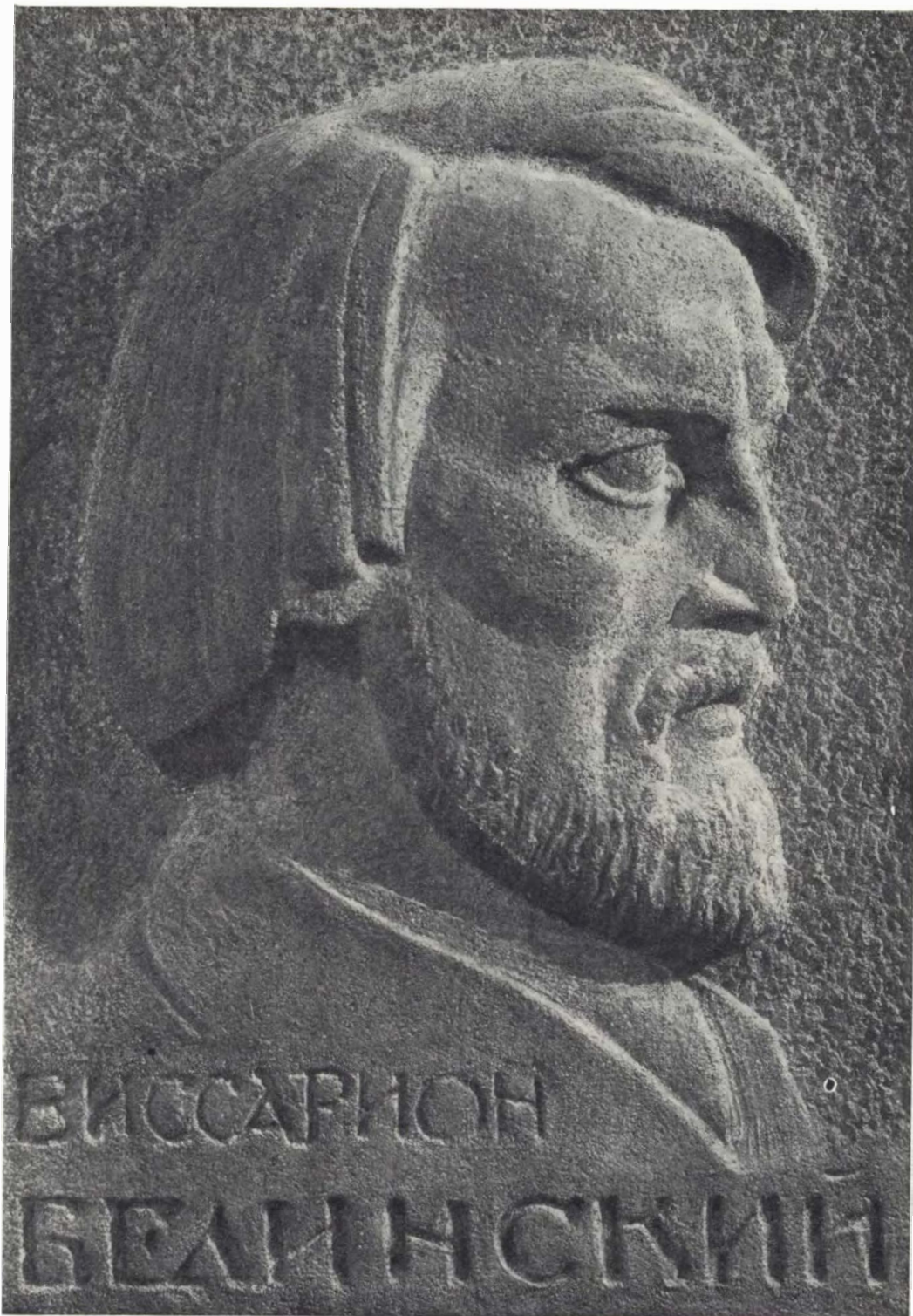
Утвержденный В. И. Лениным список поражает своей широтой. Если на первый взгляд разделенный на рубрики, он кажется сухим перечислением имен, то при более внимательном рассмотрении становится очевидным, что в нем нашла свое выражение ленинская идея преемственности великих традиций прошлого.

Большое место в принятом списке занимали имена деятелей русской культуры. Здесь были дворянские революционеры Пестель и Рылеев, вождь кре-

<sup>1</sup> Архив Института марксизма — ленинизма, фонд Совнаркома, Протокол СНК № 150, п. 13. — В кн.: И. Смирнов. Из истории строительства социалистической культуры в первый период советской власти. М., 1952, стр. 217.

<sup>2</sup> Повседневный надзор за выполнением декрета Совнаркома от 12 апреля был поручен архитектору Н. Д. Виноградову.

<sup>3</sup> Список был опубликован в журнале «Искусство», 1918, № 2/6, стр. 16.



*Н. Андреев. В. Г. Белинский. Барельеф. Гранитная крошка. 1920 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

стьянской войны Степан Разин, герои «Народной воли» Желябов и Перовская, пролетарские революционеры Халтурин, Плеханов, Володарский, писатели Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Толстой, революционные демократы-просветители Герцен, Огарев, Чернышевский, титаны русской науки Ломоносов и Менделеев, корифеи русского театра Мочалов и Комиссаржевская, гениальные мастера живописи Андрей Рублев и Александр Иванов и многие другие. Кроме того, в соответствии с указанием В. И. Ленина, в список были включены имена иностранных писателей, композиторов, художников, политических деятелей: Байрона, Гете, Бетховена, Менье, Спартака, Дантона и др.

Наблюдая за выполнением декрета Совета Народных Комиссаров от 12 апреля, В. И. Ленин устранял с пути «монументальной пропаганды» все новые и новые препятствия. В резкой форме высказывал он свое возмущение по поводу халатного отношения Народного комиссариата по просвещению к подготовке памятников, требовал присылки имен ответственных лиц для предания их суду, клеймил саботажников и ротозеев<sup>1</sup>.

Интерес В. И. Ленина к «монументальной пропаганде» не ослабевает и в последующие годы, о чем свидетельствуют его выступления на церемониях открытия и закладки памятников, его оценки конкурсных проектов, отдельные его советы и замечания о памятниках «монументальной пропаганды». Личное участие В. И. Ленина в составлении и реализации плана «монументальной пропаганды» является особенно ярким свидетельством того значения, которое приобретало искусство в общественной жизни.



В соответствии с указаниями В. И. Ленина для выполнения плана «монументальной пропаганды» были широко привлечены скульпторы различных творческих направлений. Скульпторы Москвы, Петрограда и многих других городов с энтузиазмом встретили этот план. Правда, еще не все они понимали глубокий идейный смысл ленинского задания, однако они видели в нем осуществление давней мечты о большом синтетическом искусстве. «...Я был не только обрадован,— рассказывает в своих воспоминаниях старейший русский скульптор Л. Шервуд,— но и изумлен тем, что, несмотря на громадные материальные лишения, которые мы тогда испытывали, молодому советскому государству по-

<sup>1</sup> См. телеграмму В. И. Ленина А. В. Луначарскому от 18 сентября 1918 г. и его письмо, от 12 октября 1918 года, адресованное президиуму Московского Совета. — «Ленинский сборник», XXI, стр. 213—215.

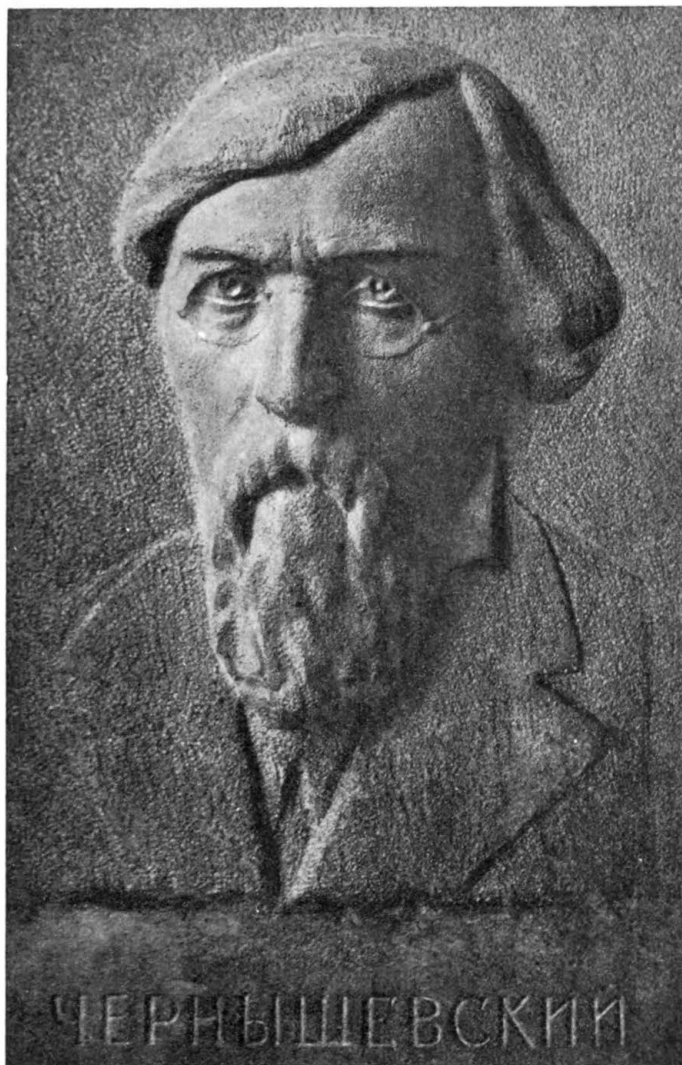


*Г. Алексеев. Рабочий и крестьянин. Рельеф. 1918 год.*  
Москва.

надобилась скульптура, потребность в которой всегда связывалась с избытком средств индивидуального заказчика или общественной организации. Теперь, конечно, для нас понятно, что ленинский план «монументальной пропаганды» был органически связан с великим делом культурной революции, с колоссальной перестройкой человеческого сознания, которую сделали возможной великие дни Октября»<sup>1</sup>.

В дни подготовки к осуществлению плана «монументальной пропаганды» в профессиональном союзе скульпторов Москвы царил необычайное оживление. На многочисленных заседаниях обсуждались непривычные условия конкурса, составлялись списки персонального распределения заказов, выяснялись вопросы о материалах, инструментах и мастерских. Каждый такой вопрос превращался в ту пору в большую и трудную проблему. Особенно сложно было раздобыть мастерские. Специальными достаточно оборудованными помещениями обладали только немногие скульпторы. Остальные устраивались по большей части в пу-

<sup>1</sup> Л. Шервуд. Воспоминания о монументальной пропаганде в Ленинграде.— «Искусство» 1939, № 1, стр. 50.



*В. Андреев. Н. Г. Чернышевский. Барельеф. Гипс.  
1920 год.*

Частное собрание. Москва.

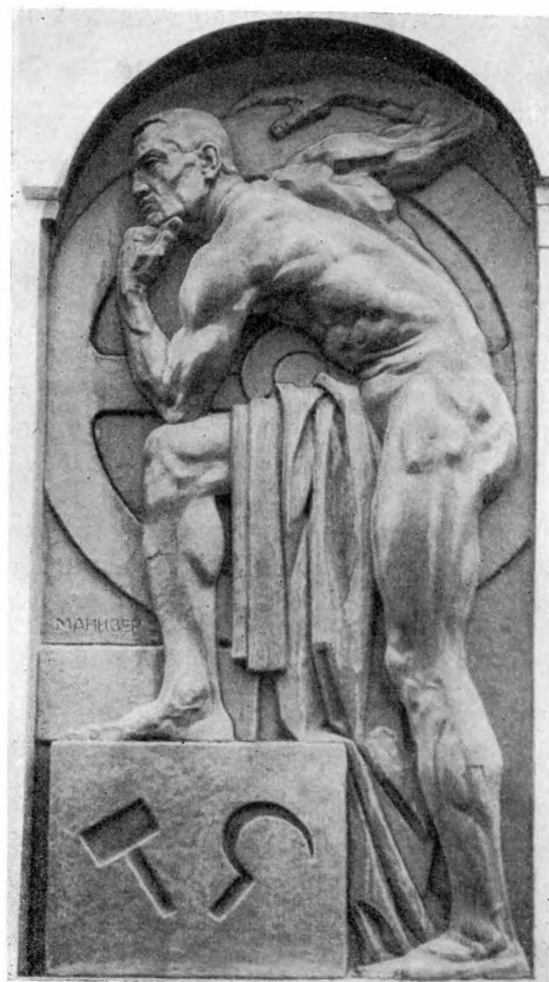
стоявших магазинах. Достать деревянный станок, глину, каркас для скульптуры стоило многих усилий и, что самое главное, времени. «...На призыв своего Союза к работе,— писал журнал «Вестник жизни»,— к мобилизации скульптурных сил, отозвались почти все скульпторы г. Москвы, несмотря на то, что ограниченность времени (три месяца), невысокое вознаграждение (в смете проведен принцип трудовой оплаты), недостаток материала и технические трудности, неминуемые при осуществлении совершенно новой задачи, должны были бы многих отпугнуть»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Вестник жизни», 1918, № 1, стр. 74.

Работа скульпторов над новыми памятниками развернулась особенно интенсивно во второй половине сентября и в октябре 1918 года. В Москве установка памятников началась с 3 ноября. В первую годовщину Октябрьской революции — 7 ноября 1918 года — на улицах и площадях Москвы и Петрограда было открыто несколько монументов. За время с 1918 по 1921 год Москва получила более 25 памятников, Петроград — свыше 15. Многие проекты, над которыми велась работа в 1918—1919 годах, не были доведены до конца вследствие непреодолимо трудных производственных условий.

Ленинская идея сооружения памятников осуществлялась не только в Москве и Петрограде, но и во многих других городах.

Той же цели агитации и пропаганды служили появлявшиеся на улицах городов мемориальные доски и надписи. Эта форма популяризации основных принципов марксизма, новых революционных идей и лозунгов составляла неотъемлемую часть плана «монументальной пропаганды». Общее количество мемориальных досок и надписей в одной только Москве доходило до 50. Появление первых революционных надписей было связано с переделкой обелиска в Александровском саду. Взамен имен царей на обелиске были начертаны имена революционных мыслителей. На здании городской думы (сейчас Центральный музей В. И. Ленина) старый герб Москвы был заменен рельефом работы Г. Алексева с изображениями рабочего и крестьянина (стр. 31). На торцовой стене того же дома Г. Алексеев установил памятную доску со словами: «Религия — опиум для народа», а на фронте — медальон, текст которого гласил: «Революция — вихрь, отбрасывающий назад всех, ему сопротивляющихся».



*М. Манизер. Рабочий. Рельеф. Цемент. 1920—1921 годы.*

Москва.



На центральных площадях и улицах Москвы, в оформлении которых, кроме скульпторов, участвовали архитекторы, памятные доски с надписями встречались особенно часто. Архитектору С. Чернышеву принадлежал проект укрепленной на стене Исторического музея доски с изречением: «Уважение к древности есть несомненно один из признаков истинного просвещения». Доска была сделана из дерева наподобие картуша с пятиконечной звездой вверху.

Архитектор Н. Ладовский был автором оформления памятной доски, воспроизводящей слова Н. Чернышевского: «Будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести»<sup>1</sup>.

Некоторые из памятных досок сохранялись на домах Москвы в течение долгого времени. На стене Петровского пассажа до сих пор можно видеть рельеф М. Манизера с изображением фигуры рабочего (стр. 33). До наших дней сохранился также помещенный на столбе ворот дома № 25 по Тверскому бульвару медальон с профильным изображением Герцена и датами: «1870 – 1920», отмечавшими пятидесятилетие со дня его смерти.

Портретные изображения революционных мыслителей и передовых деятелей культуры прошлого нередко встречались и на других памятных досках — «К. Маркс» И. Шадра, «Чернышевский» (стр. 32) и «Станкевич» В. Андреева, «Белинский» Н. Андреева (стр. 29).

Некоторые надписи, как, например, «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Дело науки служить людям», повторялись на досках с различным художественным оформлением, установленных в разных районах Москвы.

Однако воздействие памятных досок на зрителей в большинстве случаев оказывалось недостаточно сильным: содержание их было неглубоко, язык — беден. Очень часто композиция памятных досок строилась по образцам плакатов или станковых картин. Между рельефами и огромными поверхностями стен, для которых они предназначались, не было необходимого соответствия.

Самая известная из мемориальных досок тех лет — «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918 г.), — исполненная скульптором С. Коненковым<sup>2</sup>, была посвящена памяти борцов Октябрьской революции (стр. 35). На торжествен-

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. XI. М., 1939, стр. 283—284.

<sup>2</sup> Коненков Сергей Тимофеевич (род. в 1874 г.). Художественное образование получил в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1891—1896 гг.) и в Академии художеств (1898—1902 гг.). Первые работы экспонировал на передвижных выставках. В 1918—1923 годах преподавал во ВХУТЕМАС. С 1924 по 1945 год жил и работал за границей.



*С. Коненков. Мемориальная доска  
«Павшим в борьбе за мир и братство народов».  
Барельеф. Цветной цемент. 1918 год.*

**Не сохранился.**

ном открытии этой доски, укрепленной в центральной части кремлевской стены со стороны Красной площади, с речью выступил В. И. Ленин. Произведение Коненкова отличалось и широтой замысла и величавостью общего впечатления. Но вместе с тем фантастическая фигура с крыльями за спиной, которую Коненков поместил в центре барельефа, давала основание укорять скульптора за чрезмерно отвлеченное решение. Созданный Коненковым образ вызвал у Ленина «некоторое сомнение», как об этом рассказывает Луначарский. Мемориальная дос-

ка казалась В. И. Ленину «не особенно убедительной». Сам автор, шутя, называл ее «мнимо-реальной доской»<sup>1</sup>.

Коненков, вместе с А. Голубкиной, Н. Андреевым, Л. Шервудом, А. Матвеевым, представлял старшее поколение русских скульпторов. С творчеством Коненкова, самого крупного из них, было связано целое направление в развитии русской пластики предреволюционной поры — направление, соединившее в себе традиции русского искусства с традициями античности, искания национально-своеобразных форм и образов с увлечением архаикой. В обращении к архаике некоторые скульпторы видели возможность создания нового монументально-декоративного стиля, и это отчасти сказалось на произведениях Коненкова первых советских лет. Памятник Степану Разину, исполненный Коненковым для Лобного места на Красной площади, свидетельствует об этом в такой же мере, как и упомянутая выше мемориальная доска. Условность решения проявилась здесь и в приемах композиции, и в намеренном упрощении пластических форм, и в самой трактовке образа Разина и его сподвижников. В сущности произведение Коненкова не было памятником в обычном смысле. Скульптор очень своеобразно понял свою задачу, и в его изображении Разин предстает перед нами не как историческая личность, а как герой народного эпоса с чертами сказочного, песенного образа.

Пути, на которых Коненков искал свою тему в искусстве, своих героев, свой индивидуальный стиль, многообразны, иной раз причудливы. Но в его произведениях нас всегда привлекает яркая мысль, сила выражения, страстность, с которой он утверждает свое отношение к жизни и к искусству.

Другая линия в русской скульптуре первых революционных лет была представлена А. Матвеевым<sup>2</sup>. Ученик П. Трубецкого, Матвеев от ранних своих работ, выполненных в духе импрессионизма, очень скоро пришел к прямо противоположной концепции скульптуры. Цель, которую он перед собой ставил, состояла в том, чтобы вернуть скульптуре ее классическую простоту и ясность. Но классический идеал, игравший столь важную роль в исканиях Матвеева, был так же далек от современности, как и замкнутый мир его интимных образов.

Участие Матвеева в осуществлении плана «монументальной пропаганды» знаменовало важную перемену в его творчестве. Матвеев был автором памятника

<sup>1</sup> См. А. Луначарский. Ленин и искусство.— В сб.: «Статьи об искусстве», стр. 451.

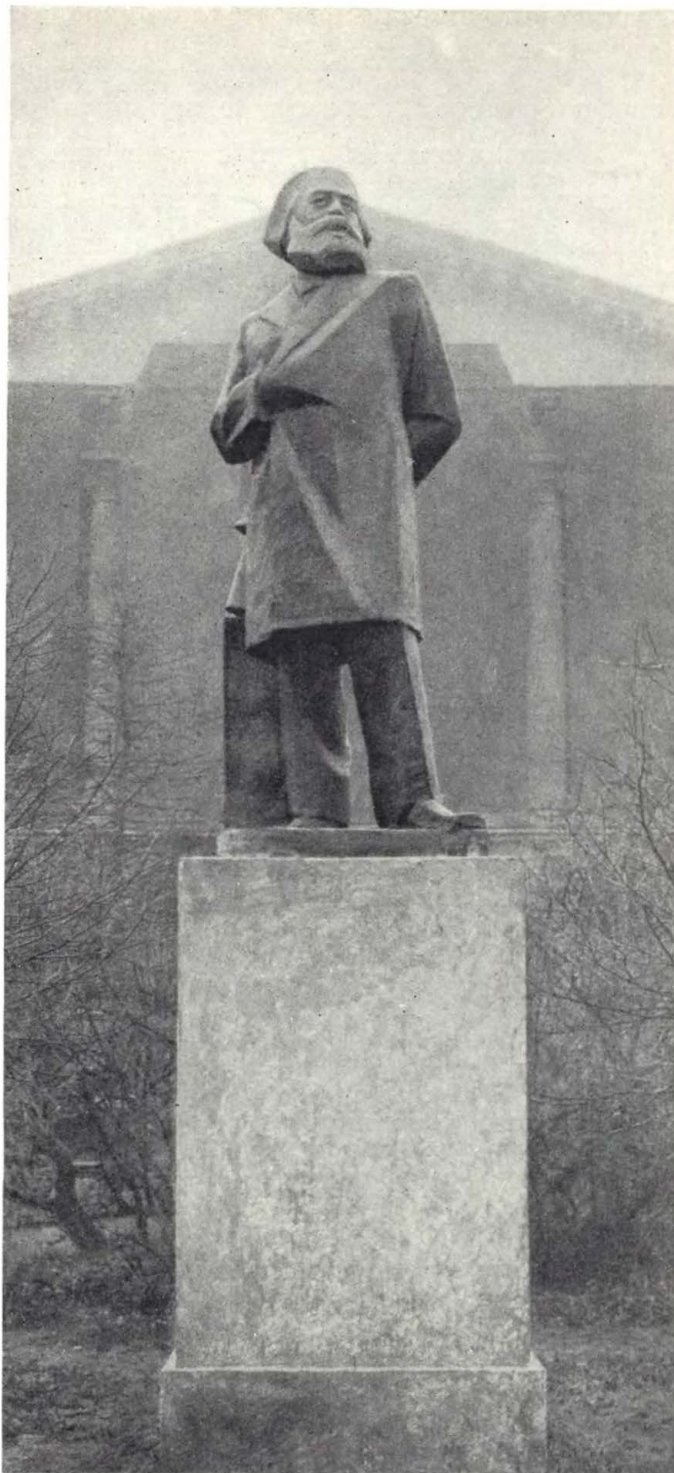
<sup>2</sup> Матвеев Александр Терентьевич (род. в 1878 г.). В 1899—1902 годах учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (у С. Волнухина и П. Трубецкого). Участвовал в выставках группы «Голубая роза». После Великой Октябрьской социалистической революции — профессор Академии художеств. Входил в Общество русских скульпторов (ОРС).

К. Марксу (стр. 37), поставленного в Петрограде перед Смольным. И это произведение, связанное своей темой, всем своим идейным смыслом с революционными событиями тех лет, открывало скульптору перспективу нового творческого пути.

Самым видным представителем импрессионистского направления в советской скульптуре этого раннего периода был Л. Шервуд<sup>1</sup>, видевший в импрессионизме путь к избавлению от штампов поздней академической скульптуры. Известно, что Луначарский считал удачным шервудовского «Радищева»<sup>2</sup> — первый памятник «монументальной пропаганды», гипсовые отливки которого почти одновременно были установлены в Москве и Петрограде. Между тем в действительности импрессионистская трактовка памятника препятствовала глубокому раскрытию образа великого русского просветителя. Не найдя пути к со-

<sup>1</sup> Шервуд Леонид Владимирович (1871—1954). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1886—1891 гг.), затем в Академии художеств (1892—1898 гг.) в мастерской В. Беклемишева. Поездка за границу (1899 г.), увлечение Роденом и влияние Трубецкого в большой мере определили путь творческих исканий Шервуда.

<sup>2</sup> См. А. Луначарский. Ленин и искусство.— В сб.: «Статьи об искусстве», стр. 450.



А. Матвеев. Памятник К. Марксу.  
Гипс. 1918 год.  
Не сохранился.

зданию исторически-правдивого монументального портрета, Шервуд при всей неприязни к застывшим формам академизма, в сущности, лишь приспособлял к импрессионистской манере традиционную схему парадного дворянского портрета.

У некоторых других авторов тенденции импрессионизма переплетались с натуралистическими тенденциями. Характерным в этом отношении примером была статуя Тараса Шевченко, исполненная С. Волнухиным (1918 г.)<sup>1</sup> и поставленная над обрывом Рождественского бульвара в Москве. Образ, намеченный скульптором, был не лишен психологической выразительности. Но статуя в целом, с ее размельченной жанровой композицией и рыхлой формой, не поднималась над уровнем вялого эскиза.

Скульпторы-импрессионисты мало заботились об архитектурных компонентах памятника, о связи его с ансамблем города. Показательно, что и Отдел изобразительных искусств Наркомпроса, организуя конкурсы, распределяя заказы, устанавливая памятники, относился к этой проблеме достаточно безразлично. Так, например, согласно программе конкурса на памятник Карлу Либкнехту и Розе Люксембург для Петрограда, авторам проектов была предоставлена не только свобода в выборе места, но и право игнорировать архитектурное окружение будущего памятника. «Стиль антуража,— сказано в условиях конкурса,— не обуславливает стиль памятника»<sup>2</sup>.

В сооружении памятников и памятных досок, которые создавались на основе плана «монументальной пропаганды», участвовали также скульпторы формалистического направления. Заметим, однако, что памятники, исполненные в духе кубизма, сравнительно редко можно было увидеть на улицах Москвы и Петрограда. В тех же случаях, когда появлялись произведения такого характера, они вызывали массовые протесты.

В этом отношении примечательна судьба памятника Бакунину, автор которого, Б. Королев<sup>3</sup>, был одним из активных деятелей формалистического лагеря скульптуры. Кубистическая статуя, отлитая из цемента, была поставлена у Мясницких ворот в Москве и временно закрыта досками. Зимой 1920 года, когда доски были сняты, статуя внезапно предстала взорам москвичей, вызвав взрыв

<sup>1</sup> Волнухин Сергей Михайлович (1859—1921). Окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества по мастерской С. Иванова. Известен как автор памятника И. Федорову («Первопечатнику») в Москве. С 1895 года преподавал в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, а затем во ВХУТЕМАС.

<sup>2</sup> «Искусство коммуны», 16 марта 1919 г.

<sup>3</sup> Королев Борис Данилович (род. в 1884 г.). В 1910 году поступил в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, где в течение трех лет работал в мастерской С. Волнухина. Примыкал до революции к импрессионистскому направлению русской скульптуры. В 20-х годах входил в ОРС.

общественного негодования. В «Вечерних известиях Моссовета» появилось письмо в редакцию с требованием «убрать чучело»<sup>1</sup>. Вскоре, по распоряжению Московского Совета, памятник был снят.

Нечто подобное произошло и в Петрограде с памятником Софье Перовской, работы скульптора-формалиста О. Гризелли.

Разлагая предметный мир на геометрические объемы и плоскости, упрощая и схематизируя пластическую форму, сторонники кубизма постепенно пришли к полному отказу от изобразительности в скульптуре. Теоретики формализма считали скульптуру выродившимся искусством. «Художник должен забыть о скульптуре, в тесном смысле этого слова, — писал Н. Пунин, — форма человеческого тела не может отныне служить художественной формой; форма должна быть изобретена заново»<sup>2</sup>. Таким образом, Пунин отрицал не только реалистическую традицию искусства пластики, но и какую бы то ни было традицию вообще.

Сильнее всего лозунги кубистов и конструктивистов воздействовали на молодых скульпторов. Сложившиеся мастера, как правило, подпадали под влияние беспредметного формотворчества реже и лишь на короткое время.



*И. Гинцбург. Памятник Г. В. Плеханову.  
Бронза, гранит. 1921—1925 годы.*

*Ленинград.*

<sup>1</sup> «Вечерние известия Моссовета», 10 февраля 1920 г.

<sup>2</sup> «Искусство коммуны», 9 марта 1919 г.

Линия формалистов, распоряжавшихся в Отделе изобразительных искусств Наркомпроса, с самого начала вызвала оппозицию других художественных направлений и резкую критику.

Несмотря на активную поддержку футуристической скульптуры со стороны Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, количество формалистических монументов в общем числе памятников «монументальной пропаганды» было сравнительно невелико.

Чтобы судить в целом о результатах осуществления плана «монументальной пропаганды», следует иметь в виду, что работам футуристов было противопоставлено большое число памятников, созданных скульпторами других направлений, никогда не отвергавших образного, изобразительного начала искусства. Если же все-таки замыслы многих авторов были неверны по своим исходным предпосылкам и если они зачастую получали неясное и бледное выражение, то причину неуспеха следует видеть в незрелости советской скульптуры этой начальной поры.

Открытый ленинским планом путь развития нового, социалистического искусства требовал преодоления идейной и творческой ограниченности старых художественных систем и упадочных формалистических течений, порожденных кризисом буржуазной культуры. Мерой этого преодоления определялось в значительной степени качество многих памятников «монументальной пропаганды», в которых при всем их несовершенстве раскрывались отдельные стороны или хотя бы некоторые черты нового эстетического и общественного сознания. Произведения эти, как мы отчасти показали, принадлежали представителям различных творческих направлений русской скульптуры.

В качестве примеров назовем также другие произведения, созданные в Петрограде: памятник Плеханову (стр. 39), сооруженный И. Гинцбургом, монументальные бюсты Герцена и Шевченко, работы Л. Шервуда и Я. Тильберга, бюст Лассаля, исполненный В. Синайским.

И. Гинцбург<sup>1</sup> был ко времени революции уже сложившимся и немолодым мастером. Ученик М. Антокольского, он более всего известен как скульптор-жанрист, чувствовавший себя, по собственному признанию, «неспособным к исторической и героической скульптуре...»<sup>2</sup> Только став свидетелем великих исторических событий Октябрьской революции, Гинцбург обратился к новым темам —

<sup>1</sup> Гинцбург Илья Яковлевич (1859—1939). Окончил Академию художеств в 1886 году.

<sup>2</sup> М. Райхинштейн. Скульптор И. Я. Гинцбург.— «Искусство», 1939, № 1, стр. 180.

«Февраль 1917 года», «Октябрь», «Майские торжества» и т. д. Работа Гинцбурга над памятником Плеханову привлекла внимание В. И. Ленина. «Мне сообщают,—писал В. И. Ленин в Петроградский Совет,—... что скульптор Гинцбург, изготовляющий бюст Плеханова, нуждается в *материалах*, глине и прочее... Нельзя ли дать приказ... присмотреть, налечь, проверить?»<sup>1</sup>

Поддержка, оказанная Гинцбургу, позволила ему изменить свой первоначальный скромный замысел. Вместо памятника-бюста он в короткий срок установил на площади перед Казанским собором в Петрограде двухфигурную группу. Композиция памятника членилась на три яруса, верхний из которых был подобием трибуны, как бы специально сооруженной для публичных выступлений. Плеханова скульптор изобразил в тот момент, когда он произносит речь с уличной кафедры. У подножья трибуны была помещена фигура молодого рабочего со знаменем.

Несмотря на то, что в своем подходе к памятнику Гинцбург еще во многом следовал принципам жанровой скульптуры с ее повествовательным характером и несколько размельченной пластической формой, ему удалось создать произведение, отражающее революционные события, которые происходили в общественной жизни Петрограда<sup>2</sup>.

Памятник Лассалю работы В. Синайского<sup>3</sup> был поставлен на Невском проспекте около здания 6. думы. По своей трактовке он резко отличался от произведения Гинцбурга. В нем явственно были видны искания большой скульптурной формы. Однако молодой скульптор допустил в художественном решении памятника преднамеренную схематичность.

Водруженная на высокий пьедестал и энергично посаженная на мускулистой шее громадная голова Лассалья с покатым лбом, орлиным носом и глазами, устремленными в пространство, была лишена индивидуальной характеристики. В сущности, это был воображаемый, отвлеченно-героический портрет, в котором автора интересовала не столько личность Лассалья, сколько возможность создать образ революционного трибуна вообще.

Шервуд и Тильберг, напротив, не отрывали идею памятника от стоявших перед ними портретных задач. Стремление к монументальной приподнятости

<sup>1</sup> «Ленинский сборник», XXXV. [М.], 1945, стр. 245.

<sup>2</sup> Памятник Плеханову, созданный Гинцбургом, существует и в настоящее время. В 1925 году он был отлит в бронзе и установлен перед зданием Технологического института в Ленинграде.

<sup>3</sup> Синайский Виктор Александрович (род. в 1893 г.). Учился в Одесской школе изящных искусств (1913—1916 гг.), затем в Академии художеств (классы В. Беклемишева и А. Матвеева, 1917—1921 гг.).





*Н. Андреев. Памятник Н. П. Огареву. Бетон.  
1920—1922 годы.  
Москва.*

образа не исключало строгого портретного решения. Быть может, по сравнению с памятниками Шевченко и Герцену, в памятнике Лассалю было больше пафоса и декоративной выразительности; он проигрывал, однако, в психологическом содержании и жизненной конкретности изображения. В этом отношении Шервуд и Тильберг ближе, нежели Синайский, подошли к требованиям реализма.

Для постановки бюста Герцена Шервуд выбрал угол Литейного моста, напротив Артиллерийской академии. Нева служила как бы фоном для скульптурного портрета, и, чтобы зрительно преодолеть пространство реки, Шервуд утяжелил массу памятника, придав ему компактность и подчеркнул его вертикальную композицию.

Памятник Шевченко, исполненный Тильбергом<sup>1</sup> и сооруженный на Каменоостровском проспекте, по своему построению напоминал античную герму, с ее ясными пропорциями и классически простой архитектурной частью.

Из числа памятников «монументальной пропаганды», созданных в Москве, наше внимание привлекают прежде всего работы Н. Андреева<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Тильберг Ян (род. в 1880 г.). Окончил Академию художеств в 1909 году по мастерской Д. Кардовского. В основном работал в области живописи и графики. Профессор Академии художеств Латвийской ССР.

<sup>2</sup> Андреев Николай Андреевич (1873—1932). Художественное образование получил в Строгановском училище, а затем в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1900 году по классу С. Волнухина. С 1902 года участвует в выставках Товарищества передвижных художественных выставок. С момента окончания Строгановского училища и до 1918 года преподавал в нем. Входил в ОРС.

Активный участник художественной жизни первых лет революции, видный деятель московского профессионального союза скульпторов, Н. Андреев, будучи автором портретных статуй и памятных досок-барельефов, вместе с тем первым попытался в своей статуе Свободы создать символический образ Революции.

Работы эти еще очень разнохарактерны. Импрессионистские и стилизаторские тенденции, присущие до-революционному творчеству Н. Андреева, сталкиваются в них с новым пониманием и с новыми задачами искусства.

«Дантон», — первый памятник, со- оруженный Андреевым, — был открыт в 1918 году на площади Революции в Москве. Обработанная рублеными плоскостями, почти квадратная голова напоминала модернизированную архаическую маску. Несвободными от схематизма оказались также статуи Герцена (стр. 43) и Огарева (стр. 42), установленные несколько позднее в сквере перед Московским университетом. Однако нельзя не видеть в этих произведениях, в особенности в памятнике Герцену, пафоса, с которым Андреев утверждал в скульптуре новую тему, новый образ революционного мыслителя и борца.

Главное направление творческих поисков Н. Андреева было связано с работой над памятником Советской Конституции.

Первоначально предполагалось, что проектируемый на площади Моссовета памятник будет иметь вид полукруглой галереи, на которой будут начертаны



*Н. Андреев. Памятник А. И. Герцену. Бетон. 1920—1922 годы.*

Москва.

изречения революционных мыслителей<sup>1</sup>. Но после уточнения программы участникам конкурса была предоставлена возможность выбрать любой архитектурный мотив.

Сооруженный по проекту архитектора Д. Осипова и открытый ко дню Октябрьской годовщины памятник Советской Конституции был построен в форме обелиска (стр. 149). Вскоре в композицию обелиска была включена предусмотренная проектом статуя Свободы, придавшая памятнику ту идейную отчетливость, тот новый образный смысл, который отсутствовал в других проектах. Автором статуи был Н. Андреев. Создавая символический образ Свободы, Андреев стремился найти для своей предельно широкой темы конкретное художественное воплощение. Обращаясь к натуре, строго проверяя по своим моделям все элементы будущей статуи, он одновременно искал для нее идеальные пропорции женского тела. Композиция фигуры с мощным торсом, энергичным поворотом головы, плавным и выразительным движением протянутой вперед руки, чеканные формы статуи, свободно и широко проложенные складки одежды — все это напоминало произведения греческой классики. Но Андреев в своей статуе Свободы не просто подражал известным образцам, он шел от внутреннего смысла образа, стремился раскрыть его революционное содержание.

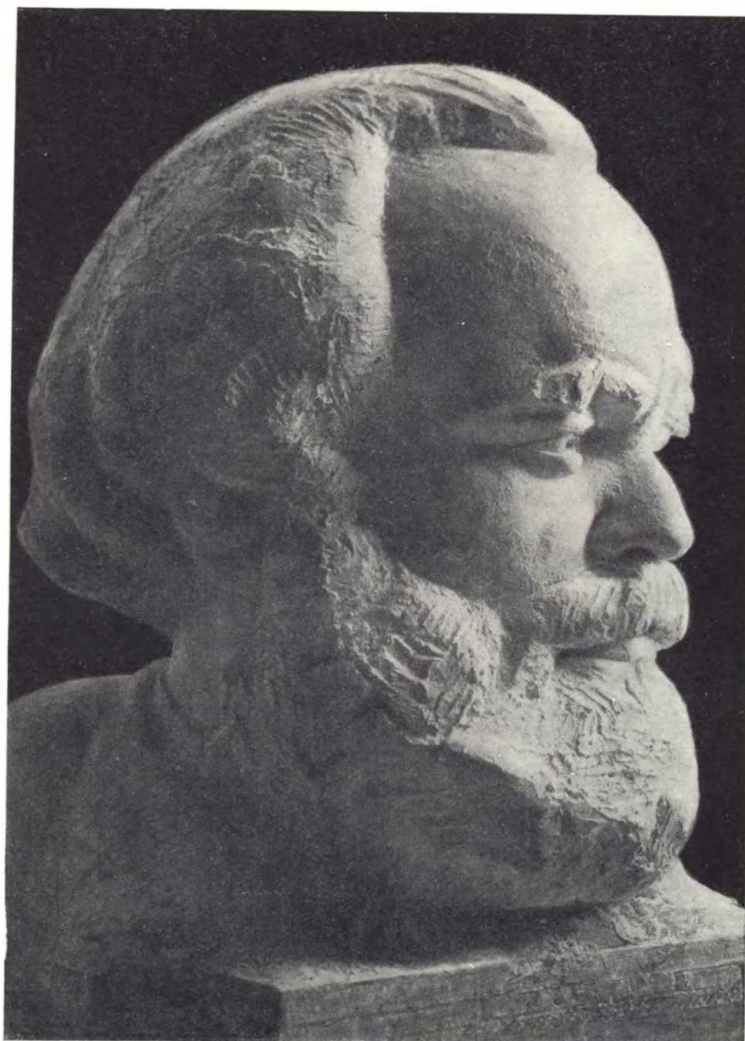
Синтетическая по своему характеру задача создания архитектурно-скульптурного сооружения, подобного памятнику Советской Конституции, была, конечно, более сложной, чем задача обычного портретного памятника. Она требовала идейной широты замысла и умения выразить его в монументальных формах.

В этом отношении, наряду с памятником Конституции, интересен проект монумента Карлу Марксу для Москвы, созданный С. Алешиним<sup>2</sup> в соавторстве с С. Кольцовым и А. Гюрджаном. Памятник этот был задуман в виде сложно построенной многофигурной группы. Композиция монумента разворачивалась снизу вверх спиралеобразно, с постепенно нарастающей силой, соответственно нарастающему движению фигур — пионера, комсомольца, женщины-работницы, рабочего с молотом и профессионального революционера. Группу завершала статуя Маркса, установленная на верхней площадке постамента.

Памятник предполагалось осуществить в граните и бронзе. Работа над памятником Марксу затянулась на несколько лет и не была доведена до

<sup>1</sup> «Искусство», 1918, № 3(7), стр. 22.

<sup>2</sup> Алешин Сергей Семенович (род. в 1886 г.). Окончил Строгановское училище в Москве (1911 г.). Входил в Ассоциацию художников революционной России (АХРР).



*С. Алешин, А. Гюрджян, С. Кольцов.  
Памятник К. Марксу. Гилс. Деталь. 1920 год.*

Не сохранился.

конца, но проект Алешина по замыслу несомненно принадлежал к самым значительным произведениям «монументальной пропаганды». В нем были выражены мощь революции, ее народное начало и ее духовный гений, олицетворенный в фигуре Маркса (стр. 45). Проект Алешина, наряду с андреевской статуей Свободы, явился свидетельством того, что советская скульптура, вдохновленная ленинскими идеями, уже в начальный период своего существования способна была ставить и решать сложные монументальные задачи.

Заметную роль в том новом движении русской скульптуры, которое началось после революции, сыграл С. Меркуров<sup>1</sup>.

Строго говоря, не все его работы имели прямое отношение к плану «монументальной пропаганды». В те годы на площадях и бульварах устанавливались иной раз статуи, исполненные еще до революции. К их числу принадлежали «Мысль» и «Достоевский» (стр. 47) Меркурова (правда, сооружение памятника Достоевскому было предусмотрено планом «монументальной пропаганды»). Вырубленные из гранита, обе фигуры были поставлены на Цветном бульваре в Москве<sup>2</sup>.

Работы Меркурова были наиболее значительными памятниками первых советских лет. Однако произведения эти, в известной степени близкие новому революционному сознанию, имели и свои недостатки. Нельзя не признать, что в памятнике Достоевскому нашли отражение трагически противоречивые черты личности писателя, что в нем угадывается глубокий душевный конфликт, мучительная внутренняя раздвоенность. Но, правильно намечая решение, скульптор все же не раскрывает образ Достоевского во всей его сложности.

Дореволюционное творчество Меркурова было тесно связано с развитием так называемого стиля «модерн», с тенденциями стилизаторства. Характерна в этом отношении и статуя «Мысль» — фигура человека, погруженного в глубокое раздумье. Большая философская тема, захватившая скульптора, — тема величия и независимости человеческого духа — получает здесь ограниченное, абстрактно-символическое истолкование.

Ранним работам Меркурова свойственны статичность композиции, скованность движений, схематизация скульптурных форм. Черты эти проявляются и в его первых произведениях советского времени — в памятнике Марксу для Симбирска и в памятнике Тимирязеву для Москвы, о котором будет сказано ниже.

При всех различиях между названными работами и несмотря на присущие им черты ограниченности, произведения Н. Андреева, С. Коненкова, С. Алешина, С. Меркурова имели особое значение для будущего развития советской скульптуры. Они включали в число памятников «монументальной пропаганды» произведения более широкого содержания, чем портретные статуи и бюсты.

<sup>1</sup> Меркуров Сергей Дмитриевич (1881—1952). Художественное образование получил за границей. Впервые начал заниматься скульптурой в Цюрихе у А. Майера (1902 г.). Несколько лет провел в Академии художеств в Мюнхене (1902—1905 гг.). Входил в АХРР.

<sup>2</sup> Произведения эти сохранились до наших дней. Памятник Достоевскому установлен в Москве, в сквере больницы имени Ф. М. Достоевского; статуя «Мысль» — на Новодевичьем кладбище, на могиле скульптора.

История советской скульптуры этого раннего периода знает и многие другие попытки создания образов широкого диапазона, воплощающих в символической, а иногда и в аллегорической форме самые общие идеи и события Октябрьской революции. Выражением подобного рода тенденции являются проекты В. Симонова, В. Козлова и Л. Дитриха, выполненные по конкурсу на тему «Великая русская революция», проект памятника III Интернационалу М. Манизера и ранние работы И. Шадра и В. Мухиной.

В большинстве случаев эти проекты даже у скульпторов академического направления отличались условно-романтическим характером. Таков обильно оснащенный атрибутами проект В. Симонова, посвященный теме «Великая русская революция» и изображающий полубнаженную фигуру атлета-пролетария, попирающего труп врага. Таков и несколько упрощенный по форме проект В. Козлова и Л. Дитриха, где та же тема решена в аллегорической статуе строителя нового мира. Как правило, художественные формы этих произведений были заимствованы из старого ложноклассического арсенала.

Большой интерес представляет проект памятника III Интернационалу, созданный в 1921 году М. Манизером<sup>1</sup>. С профессиональным умением, основанным на традициях академической школы, изобразил Манизер титаниче-



*С. Меркуров. Памятник Ф. М. Достоевскому.  
Гранит. 1911—1918 годы.*

Москва.

<sup>1</sup> Манизер Матвей Генрихович (род. в 1891 г.). Будучи студентом математического факультета Петроградского университета, одновременно учился на скульптурном отделении Академии художеств, которую окончил в 1916 году по классу Г. Залемана. Входил в АХРР. С 1935 года — профессор Академии художеств, затем Московского художественного института имени В. И. Сурикова.

скую, проникнутую пафосом фигуру борца, торжествующего свое освобождение на одной шестой части земного шара и призывающего пролетариев всех стран соединиться для последнего решительного боя против сил старого мира.

Большое внимание Манизер уделил архитектурной части проекта. Пологие пирамидальные уступы памятника, опоясанные лентой барельефов, служат устойчивым и могучим основанием для врезанного в постамент сферического объема — земного шара и расположенной на нем скульптурной группы.

Большим размахом и смелостью замыслов отличалось в ту пору творчество И. Шадра<sup>1</sup>. Художником руководило стремление передать в величественных формах новые идеи и образы социалистической эпохи. Намерение возродить традицию героического монументального стиля сказывалось уже в дореволюционных работах Шадра. Однако смутные порывы юношеской романтики уводили его в сторону отвлеченной символики.

События Великой Октябрьской революции коренным образом изменили направление творческих исканий Шадра. Свой абстрактный проект памятника «Мировому страданию» (1915 г.) скульптор сразу же решает преобразовать в проект памятника «Борцам пролетарской революции». Он искренно пытается решить поставленные революцией задачи: освободить искусство от мистики и стилизаторства, вырвать его из плена декадентских направлений.

В мае 1918 года, в связи со снятием с площадей Москвы памятников Скобелеву и Александру III, Шадр выступил в Политехническом музее с лекцией о новых памятниках революционной России<sup>2</sup>. Вскоре после этого, вернувшись к себе на родину, на Урал, он создал памятник К. Марксу для Омска, горельефные портреты К. Маркса, В. Либкнехта, К. Либкнехта (стр. 49) и Р. Люксембург, проекты памятников Октябрьской революции и Парижской коммуне.

О произведениях Шадра той поры можно составить представление по некоторым фотографиям. Портрет К. Маркса особенно выразителен: крупная голова с массивным лбом, обрамленная крутыми прядями волос и бороды, морщинистое лицо, смелые линии рта, носа, упрямые складки над переносицей, глубоко

<sup>1</sup> Шадр (Иванов) Иван Дмитриевич (1887—1941). Родился в селе Такташинском, неподалеку от г. Шадринска (отсюда происходит и псевдоним скульптора). Первоначальное художественное образование получил в Екатеринбургской художественно-промышленной школе. В 1906 году Шадр переехал в Петербург и продолжил свое образование в Театральном училище и в Школе общества поощрения художеств, затем — в 1910—1913 годах — в Париже и Риме. Входил в ОРС.

<sup>2</sup> «И. Д. Шадр». [Каталог выставки.] М. 1947, стр. 8—9.



*И. Шадр. Портрет Карла Либкнехта. Горельеф. Гилс. 1921 год.  
Частное собрание. Москва.*

посаженные глаза, в которых отражена спокойная и в то же время деятельная мысль.

Композиция портрета построена в форме овала, почти целиком заполненного компактной массой горельефа.

В этом проникнутом внутренней энергией монументальном портрете Маркса уже есть та цельность образа и та яркость чувства, которые в дальнейшем ста-



нут характерными чертами творчества Шадра, одного из талантливейших представителей советской скульптуры.

В. Мухина<sup>1</sup>, подобно Шадру, принадлежала к поколению скульпторов, творчество которых почти целиком относится к советской эпохе. В предоктябрьский период она создала лишь несколько портретов и фигурных композиций. Работы эти, как и некоторые произведения Мухиной первых лет советской власти, были выполнены под воздействием кубизма. Показательна в этом отношении скульптура Мухиной предреволюционной поры — «Пьета́» (1916 г.), — плач матери над телом погибшего сына.

В проектах памятников «монументальной пропаганды», созданных В. Мухиной, обращает на себя внимание сильно обобщенный, подчас отвлеченно-аллегорический строй образа. Характерно, что даже такую задачу, как памятник Я. М. Свердлову, Мухина решила не в виде портретной статуи или бюста, а в виде аллегорической фигуры. Сохранившийся до нашего времени эскиз этого памятника известен под названием «Пламя революции» (1922—1923 гг.; *стр.* 51). Следуя своему аллегорическому замыслу, Мухина изобразила человеческую фигуру, в бурном движении устремленную вперед и ввысь и несущую в вытянутой руке горящий факел. Проект этот, подкупавший своей смелой композицией и неподдельной патетикой, был значительно ослаблен условной геометризацией форм, обработанных в духе требований кубистической скульптуры.

Для проекта «Памятника революции» Мухина, подобно Н. Андрееву, искала соответствующий образец в классической скульптуре. Эскиз ее изображал сидящую женщину в античном одеянии и фригийской шапочке, с молотом в руке. Несколько схематизированная и на этот раз, пластическая форма не искажена, однако, никакими кубистическими «сдвигами».

Приближение Мухиной к требованиям реалистической выразительности еще более заметно в проекте памятника секретарю Московского комитета партии В. М. Загорскому, погибшему от взрыва вражеской бомбы. Правда, замысел памятника несколько наивен. Загорский изображен стоящим над еще не взорвавшейся бомбой. Но в самой фигуре уже нет прежнего отвлеченного аллегоризма: простая, спокойная поза, решительный жест, энергичное выражение лица. Рисуя Загорского суровым, собранным, облакая его фигуру в костюм военного

<sup>1</sup> Мухина Вера Игнатьевна (1889—1954). Первоначальное художественное образование получила в школах К. Юона (1909—1911 гг.) и И. Машкова (конец 1911 — начало 1912 г.) в Москве. В 1912—1914 годах училась в парижской Académie de la Grande Chaumière в мастерской Бурделя. Входила в ОРС.

покры, Мухина стремилась создать жизненно-правдивый образ человека эпохи гражданской войны.

Совершенно исключительный интерес у историка советского искусства вызывает созданный Мухиной эскиз памятника «Освобожденному труду» (1919 г.). Из всех произведений Мухиной этого периода он выделяется не только как работа последовательно реалистического характера, совершенно свободная от каких бы то ни было элементов формализма, но и как произведение, в котором большой идейный замысел выражен в приподнятых формах монументальной скульптуры. Аллегорический образ перестает быть романтической абстракцией и наполняется новым, подлинно жизненным смыслом.

Проект Мухиной изображает рабочего и крестьянина — две фигуры на высоком постаменте, выступающие вперед со знаменами на плечах и как бы слитые в едином шаге, в едином победном движении. Если сравнить проект памятника «Освобожденному труду» с группой «Рабочего и колхозницы», венчавшей советский павильон на Международной Парижской выставке 1937 года, то в этих двух произведениях Мухиной можно увидеть некоторые общие черты. Они не только близки по композиционному построению, по силуэту, по характеру движения, но, что самое главное, едины в своем оптимизме, героичности, жизнеутверждающей силе. Конечно, художественные достоинства маленького эскиза и грандиозной стальной скульптуры несравнимы, однако в первом отчасти уже таилось то, что с предельной полнотой и ясностью раскры-



*В. Мухина. Эскиз памятника  
«Пламя революции». Гипс. 1922—1923 годы.  
Гос. музей Революции СССР.*

вается в могучих формах «Рабочего и колхозницы». Две работы Мухиной — 1919 и 1937 годов — это как бы вехи пути, пройденного советской скульптурой от ее зарождения до зрелых произведений искусства социалистического реализма. Здесь можно наиболее отчетливо проследить ту прочную нить, которая связывает первые опыты советских монументалистов с последующим развитием скульптуры. Эта связь подтверждается не только творчеством Мухиной, но и памятниками «монументальной пропаганды» в целом. Наличие этой связи имеет решающее значение для оценки общих итогов ленинского плана.

Каковы же были эти итоги? Выполнили ли скульпторы, работавшие над осуществлением плана «монументальной пропаганды», задачу, поставленную перед ними Советским государством? Выразили ли они хотя бы в некоторой степени идеи революционной борьбы? Запечатлели ли образы новой действительности? Из сказанного выше можно сделать только один вывод. Многие памятники «монументальной пропаганды» действительно отвечали реальным потребностям революции, были проникнуты ее пафосом и ее идейными интересами. Оставляя в стороне чуждые народу работы формалистов, памятники, ошибочные в своей идейной основе, и некоторое количество профессионально слабых или просто посредственных вещей, можно найти немало произведений, отразивших те или иные стороны революции и активно влиявших на сознание и чувства народа. Именно эти лучшие произведения советской скульптуры могли служить и действительно служили тем целям, которые ленинский план поставил перед искусством. Скульптура, как бы вышедшая из стен музеев и особняков, вновь завоевала улицу, сделалась участницей народной жизни, смогла способствовать пробуждению гражданского чувства, содействовать просвещению и воспитанию масс.

Решающее значение при осуществлении ленинского плана имел принцип государственного руководства художественной культурой и помощь, оказанная государственными органами развитию советского искусства. Это нашло свое выражение в декретах Советского правительства, в самом факте государственного заказа на памятники, в создании необходимых организационных и материальных предпосылок для его выполнения и, наконец, главное — в том воздействии, которое политика Советского правительства оказывала на искусство.

Памятники «монументальной пропаганды» реально служили целям политической агитации и пропаганды, помогали распространению социалистических идей и лозунгов. Неслучайно в ленинском плане «монументальной пропаганды» столь большое место занимали церемонии закладки и открытия памятников. Ка-

саясь вопроса о том, какова должна быть торжественная процедура открытия памятников, В. И. Ленин пояснял: «Тут и мы сами, и другие товарищи, может быть, и крупные специалисты могут быть привлечены для произнесения речей. Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды и маленьким праздником, а потом по случаю юбилейных дат можно повторять напоминание о данном великом человеке, всегда, конечно, отчетливо связывая его с нашей революцией и ее задачами»<sup>1</sup>.

Необходимость и важность этой подлинно народной пропаганды и агитации подтверждались личным участием В. И. Ленина в торжествах открытия и закладки ряда памятников. Печать называла открываемые памятники «уличными кафедрами», с которых должны раздаваться свежие, пробуждающие сознание слова. Около сооруженных памятников собирались митинги, происходили демонстрации, массы народа принимали живое участие во всем, что было связано с «монументальной пропагандой».

О том, как представлял себе В. И. Ленин задачу политической пропаганды при открытии памятников, можно судить по содержанию его речей, произнесенных на открытии мемориальной доски в память о борцах Октябрьской социалистической революции, а также на открытии памятника Степану Разину и при закладке памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу. Ленин призывал народ к беззаветному служению социалистической Родине, говорил о необходимости героизма, мужества в борьбе с силами контрреволюции<sup>2</sup>.

Один из важнейших итогов ленинского плана связан с тем воздействием, которое он оказал на мировоззрение советских художников. Ленинский план повлиял на сознание художественной интеллигенции, помог ей воспринять новые эстетические принципы, вдохновил ее своим высоким революционным пафосом.

Хотя скульптура послеоктябрьского трехлетия не создала ни одного памятника, полно и совершенно воплощавшего социалистические идеи, тем не менее она отразила новые, революционные тенденции искусства. С этой точки зрения можно говорить о памятниках «монументальной пропаганды» как о первых произведениях нарождавшегося социалистического искусства.

<sup>1</sup> А. Луначарский. Ленин о монументальной пропаганде. — «Литературная газета», 29 января 1933 г.


<sup>2</sup> См. В. И. Ленин. Соч., т. 28, стр. 146—147, 148—149; т. 29, стр. 304.



---

## П Л А К А Т

*Н. М. Чегодаева*



**В** первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции, когда партия призвала деятелей искусства отдать свои силы служению освобожденному народу, одними из первых откликнулись на этот призыв художники-плакатисты, создавшие самые ранние образцы подлинно революционного искусства. Их произведения стали действенным оружием политической агитации, борьбы с контрреволюцией, интервенцией и хозяйственной разрухой.

Расцвет плаката в годы гражданской войны был обусловлен тем, что этот вид искусства обладает такими свойствами, которые позволяют ему быстро решать задачи, поставленные перед искусством революционной борьбой народа. Простой, ясный язык плаката и присущая ему наглядность делают его понятным самым различным кругам зрителей. Возможности его широкого распространения, внедрения в повседневную жизнь увеличивают его действенность. Великая Октябрьская революция раскрыла все его возможности. Политический плакат как определенный вид искусства впервые получил столь широкое распространение именно у нас. В годы гражданской войны и интервенции его можно было видеть повсюду — в городе и деревне, на фронте и в тылу.

С первых дней своего существования советский политический плакат завоевал самое широкое признание народа, сделался подлинно массовым. Рабочие почувствовали в нем близкое, родное искусство. Партия сразу оценила богатые возможности этого вида графики и всемерно содействовала его развитию и распространению. В решающий момент гражданской войны выпуск плакатов был

сосредоточен в Реввоенсовете и в Роста, вокруг которых объединилось множество художников-плакатистов и поэтов. К изданию плакатов были привлечены многие издательства и типографии, в которых работали сотни рабочих-литографов, обеспечивавших в трудных условиях гражданской войны своевременный выпуск плакатов.

Тематика советского политического плаката первых лет революции была очень разнообразной. Она охватывала все стороны жизни молодой республики. Наряду с произведениями, призывавшими к революционной борьбе с внешним и внутренним врагом, выпускались сотни листов, посвященных народному образованию, кооперации, борьбе с голодом, разрухой и тифом, пьянством и неграмотностью. Уже в эти годы стали появляться плакаты, сопровождаемые текстом на различных языках народов нашего Союза. Многие художники-плакатисты посвящали свои произведения теме единства народов в революционной борьбе.

Историю советского плаката следует начинать с 1918 года. Путь его развития был сложным. Художникам плаката не сразу удалось создать новые образы, найти средства выражения, соответствовавшие новому, революционному содержанию; им пришлось преодолевать и перерабатывать приемы дореволюционного плакатного искусства. В условиях царской России плакат был развит слабо. Господствовали различные виды рекламного плаката; перед первой мировой войной начал развиваться кино-плакат. Попытки решения гражданских тем в плакатном искусстве делались и в период первой мировой войны. Однако в силу ложности идей, положенных в основу изображений, военный плакат того времени не смог стать правдивым и народным. В нем было много условности и фальшивой сентиментальности. В разрешении тех новых задач, которые поставила перед этим видом искусства революционная действительность, советским художникам-плакатистам пришлось опираться на традиции другого вида русской дореволюционной графики, а именно на журнальный рисунок, получивший столь широкое распространение в период революции 1905 года. На страницах многих русских журналов 1905—1914 годов время от времени появлялись сатирические рисунки, посвященные злободневным политическим темам. Авторами этих карикатур были не только такие известные мастера, как В. Серов, Е. Лансере, Б. Кустодиев, М. Добужинский, но и молодые рисовальщики — представители передовой русской молодежи, участвовавшей в политических демонстрациях и связанной с рабочим движением. Это были еще разрозненные опыты, которые, естественно, не могли в то время вылиться в самостоятельное художественное течение, выработать свой собственный художественный стиль. Однако тот факт,

что ко времени Великой Октябрьской социалистической революции русская политическая графика обладала уже известным опытом, несомненно, сыграл положительную роль в создании советского революционного плаката.

Наиболее ранние образцы советского плаката, созданные непосредственно после победы Октябрьской революции, ценны прежде всего тем, что в них впервые нашли свое воплощение новые, революционные идеи. Как правило, в них не было конкретного изображения сцен окружающей жизни; основой их сюжетов чаще всего служили общие революционные призывы, которые печатались в газетах, звучали на улицах и площадях, воодушевляя людей на борьбу. Таким сюжетам посвятили свои произведения А. Ансит<sup>1</sup>, В. Спасский, И. Симанков и другие. Однако надо сказать, что эти художники еще не сумели найти соответствующие приемы для создания нового по содержанию плакатного образа; нередко для выражения нового содержания они использовали старые приемы, широко применяли элементы абстрактной аллегории и символики.

В этом отношении особенно типично творчество художника А. Ансита, весьма активно работавшего в области плаката в первые месяцы советской власти. Среди плакатов Ансита следует отметить: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Интернационал», «Мщение царям», «Грудью на защиту Петрограда», «Корабль контрреволюции», «1 Мая» (стр. 57) и много других. В этих листах Ансит, как правило, трактовал революционную тему отвлеченно, часто показывая новых героев в одеждах традиционных персонажей русских былин и сказок. Композиционные и технические приемы Ансита чаще всего не соответствовали специфике плакатного образа. Он вводил в композицию плаката множество мелких фигур и пользовался детальным штриховым рисунком, уместным в книжной иллюстрации, но мало эффективным в плакате.

Этим произведениям Ансита близки плакаты В. Спасского — «К маяку Коммунистического Интернационала», «За социализм» и «Дубинушка», Б. Зворыкина — «Борьба красного рыцаря с темною силою», И. Симакова — «1 Мая» и многих других.

Революционная действительность очень скоро внесла коррективы в стиль молодого искусства политического плаката. Художники поняли, как необходимо им было создать новую систему художественных приемов, отвечающих агитационному содержанию и назначению их искусства. Стало ясно, что применявшаяся

<sup>1</sup> Ансит Александр Петрович (1880—1944). Латышский график. До революции сотрудничал в петербургских журналах.



*А. Апсит. «1-е Мая.» Плакат. 1918 год.*

в дореволюционном плакате условная символика не может способствовать раскрытию нового политического содержания плаката. Советские художники, в том числе Апсит и Спасский, в своих последующих произведениях начали искать более убедительные плакатные образы, насыщенные конкретным жизненным содержанием. Об этом свидетельствуют такие плакаты, как «Вперед на защиту Урала» Апсита или «Охраняй мосты» Спасского, в которых художники, отказавшись от использования старых приемов, дали живые, реалистические образы красноармейцев — защитников родины. В плакатах стали появляться реальные образы новых людей — типические образы подлинных героев революции —



рабочих, крестьян, красноармейцев и моряков, которые в эти годы с оружием в руках защищали Советскую республику.

Ранний революционный плакат был преимущественно сатирическим. Сатира была тем видом искусства, который с особенным успехом служил тогда разоблачению внешнего и внутреннего врага — интервента, буржуя, кулака, служителя культа и т. д. Ведущие мастера плаката особенно часто прибегали к приемам сатиры. В годы гражданской войны в качестве авторов плакатов чаще всего выступали мастера-карикатуристы.

Первое место среди плакатистов этой эпохи принадлежало Д. Моору<sup>1</sup>.

Лучшие плакаты, созданные Моором, свидетельствовали о сложении нового стиля советского агитационного искусства. Этот художник в совершенстве овладел специфическим художественным языком плаката, способным передать революционный порыв народных масс. Некоторые плакаты Моора вошли в историю советского искусства как лучшие произведения, наиболее полно отразившие пафос борьбы народа против врагов революции.

Еще в 1906—1907 годах Моор проявил себя как талантливый мастер сатирического рисунка. В эти годы он в своей деятельности был близок рабочему движению и революционной борьбе. С 1908 года Моор работал в журнале «Будильник». Выступая в «Будильнике», Моор высмеивал либералов и деятелей думы (например, в рисунках «Три конституции», «Либерал» и другие). Будучи в то время начинающим художником, он сохранял еще в работах этих лет черты известного дилетантизма. Однако с годами его сатирический карандаш приобретал все большую остроту, и к 1917 году Моор пришел уже сложившимся мастером, осознавшим великое значение пролетарской революции и искренно стремившимся служить ей своим искусством.

После Великой Октябрьской социалистической революции Моор получил возможность полностью развернуть свой талант. Особое значение приобрело в это время его плакатное творчество. К числу первых послереволюционных плакатов Моора относятся: «Царские полки и Красная Армия», «Смерть мировому империализму» (стр. 59), «Враг у ворот», «Петрограда не отдадим»<sup>2</sup>. В этих ранних работах Моор еще не всегда предстает перед нами как по-

<sup>1</sup> Д. Моор (Дмитрий Стахиевич Орлов, 1883—1946). Специального художественного образования не получил. Принимал участие в революционном студенческом движении 1905 года. С 1919 года начал сотрудничать в центральных газетах, а затем в журналах «Крокодил», «Безбожник у станка» и «Безбожник». Был профессором в Полиграфическом и Московском художественном институтах.

<sup>2</sup> Всего за годы гражданской войны и интервенции Моор выполнил более пятидесяти плакатов.



*Д. Моор. «Смерть мировому империализму». Плакат.  
1919 год.*

следовательный реалист. В них иногда встречаются элементы отвлеченной символики. В плакате «Смерть мировому империализму» империализм изображен в виде огромного зеленого змея, обвивающего своим телом индустриальный город. Против этого чудовища борются рабочие, крестьяне и матрос. Изображение пронизано гневом и революционным пафосом, захватывающим зрителя. К недостаткам первых плакатов Моора можно отнести присущую, в частности, этому плакату запутанность сюжетного повествования, а также отсутствие конкретности в характеристике образов борющихся людей. Те же недостатки еще в большей мере характерны для плаката Моора «Враг у ворот».

В плакате «Петрограда не отдадим», несмотря на схематизм и упрощенность в трактовке сюжета и несколько наивную композицию, Моору удалось достигнуть большей жизненности и ясности повествования. Образы борцов за революцию — рабочего, красноармейца, матроса и крестьянина, защищающих город, — получили черты конкретности. Действие приобрело упорядоченный характер. Изображение проникнуто бодростью и оптимизмом. В этом плакате уже намечались отчасти те художественные приемы, которые свойственны работам Моора последующих лет: применение четкого, ясного контурного рисунка, строгая продуманность в использовании цвета как средства наглядного раскрытия темы и достижения необходимой для плаката броскости.

Некоторые из ранних плакатов Моора выполнены в духе лубка и близки своей условностью народным лубочным картинкам. Таковы известный плакат «Прежде один с сошкой, семеро с ложкой. Теперь кто не работает, тот не ест» и плакат «Царские полки и Красная Армия». Первый является сатирическим рисунком и во многом сохраняет черты ранних карикатур Моора, во втором элементы аллегории сочетаются с примитивизмом лубка.

В творчестве Моора находили отражение, характеристику и оценку все важнейшие политические события тех лет.

С особенной страстью и остроумием откликался художник на события гражданской войны. Известны плакаты Моора, призывающие к борьбе с Деникиным, Колчаком, Врангелем, белополяками, высмеивающие и разоблачающие врагов молодой Советской республики.

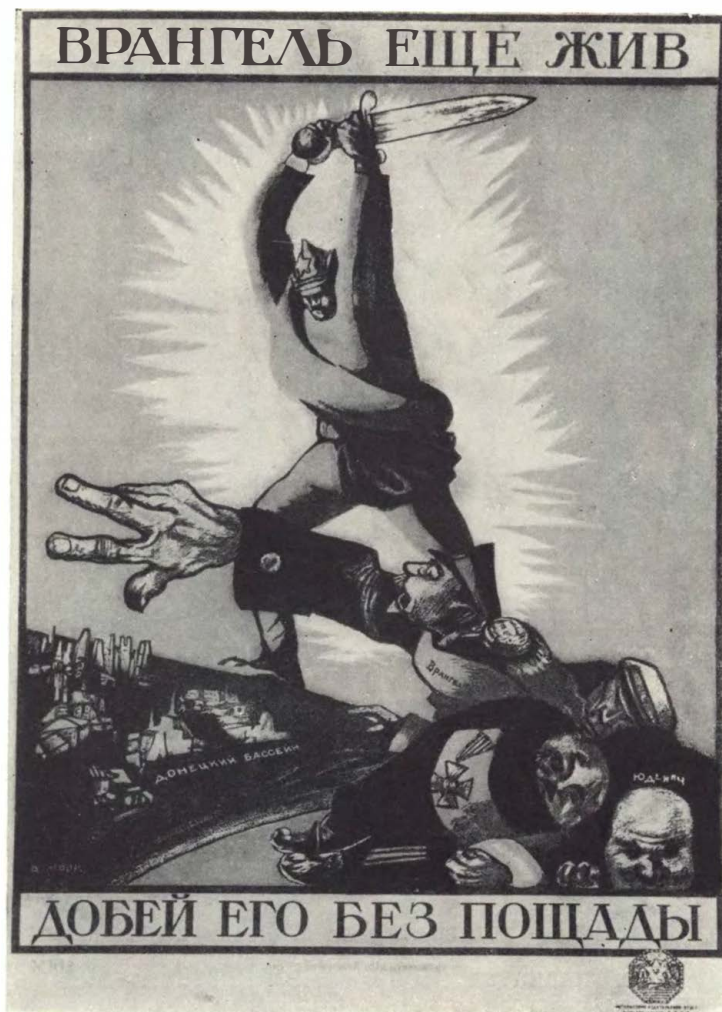
В 1919 году Моор выполнил сатирические плакаты: «Рано пташечка запела, как бы кошечка не съела» и «Советская репка». В этих работах художник уже в значительной мере преодолел излишнюю усложненность сюжетного решения и отказался от использования элементов символики в трактовке образа. Бичующая сатира, гневный сарказм становятся отныне важнейшим оружием Моора. Плакат «Рано пташечка запела, как бы кошечка не съела» состоит из двух сцен. Первая изображает верхушку ветвистого дерева, на которой восседают птицы — Деникин, Юденич и Колчак, весело распеваящие песни. В другой сцене те же Деникин и Юденич представлены совсем в другом положении: две мощные рабочие руки с надписью «Диктатура пролетариата» схватывают их за горло, а Колчак уже сброшен с ветки. Главным средством художественной выразительности здесь служит гротеск, острый и несколько грубоватый. Художник применяет четкий контурный рисунок и плоскостное красочное пятно, отказываясь от светотени, трехмерной передачи формы и переходных оттенков цвета.

**КРАСНЫЙ ПОДАРОК**

**БЕЛОМУ  
ПАНУ**



*Д. Моор. «Красный подарок белому пану». Плакат. 1920 год.*



*Д. Моор. «Врангель еще жив, добей его без пощады».  
Плакат. 1920 год.*

Он сознательно упрощает изображение, всячески добиваясь предельной ясности и доходчивости.

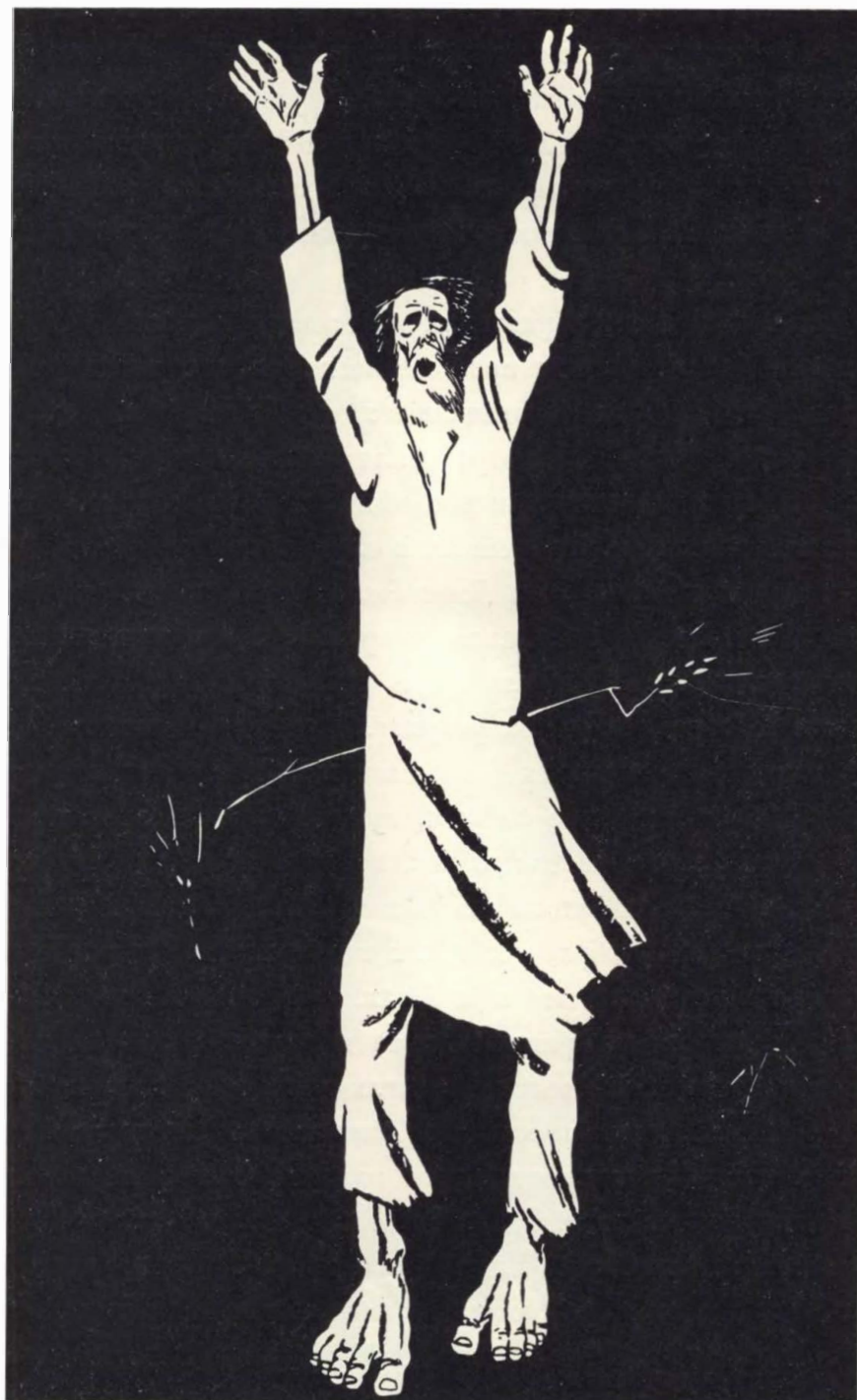
В «Советской репке» Моор использует сюжет популярной народной сказки; в серии картинок он изображает, как капитал, контрреволюция, социал-соглашатель и другие в облике традиционных деда, бабы, внучки и Жучки стараются вырвать крепко засевшую в земле репку — голову красноармейца; извлеченная из земли на свет, эта голова сметает их всех своим мощным дыханием. Здесь художник снова прибегает к приемам лубка: соединяет острый гротеск с нарочитой упрощенностью образов и вводит сатирический текст в изображение, дополняя и разъясняя зрителю его смысл.

К числу лучших плакатов Моора, посвященных теме гражданской войны, относятся «Красный подарок белому пану» и «Врангель еще жив, добей его без пощады» (оба — 1920 г.). Плакат «Красный подарок белому пану» (*цветная вклейка*) свидетельствует уже о зрелости стиля Моора. Ему присущи ясность образного содержания и лаконизм выразительных средств, при помощи которых художник мобилизует внимание зрителя. Плакат выполнен в три цвета — красным, черным и белым. Красным цветом окрашены две крупные фигуры рабочего и красноармейца и снаряд, который они несут на своих плечах. На черном фоне четко выплывает белая карикатурная фигурка пана. Слова «красный подарок» написаны красным, а «белому пану» — белым. Цвета использованы в целях наглядного раскрытия сюжета. Рисунок четок и выразителен. Трясущемуся от ужаса пану противопоставлены фигуры рабочего и красноармейца, уверенных в своей силе.

Второй плакат — «Врангель еще жив, добей его без пощады» (*стр. 61*) — исполнен особой силы революционного пафоса и гнева. На берегу Днепра над поверженными Деникиным и Юденичем приподнимается фигура Врангеля, протягивающего руку к Донецкому бассейну, над которым высится исполинская фигура красноармейца, грозно занесшего меч над рукой Врангеля. Здесь снова используется противопоставление жалкого, уродливого врага и сильного, уверенного в своей правоте воина революции. Средства выражения все те же — подчеркнутый гротеск, упрощенная форма, яркое цветовое пятно.

В некоторых своих плакатах Моор сумел поставить и разрешить проблему создания подлинно-героического образа. Первое место среди них занимает широко известный и снискавший себе большую популярность в народе превосходный плакат «Ты записался добровольцем?» (*цветная вклейка*), выпущенный летом 1920 года. Почти весь лист этого плаката заполнен фигурой красноармейца, сурово и властно указывающего пальцем на зрителя. В этом образе Моор сумел достигнуть подлинной типичности, правдивости, простоты и силы реалистического обобщения. Верно и убедительно использованы цвета — красный в фигуре и в силуэте завода, серый — в ружье и клубах дыма. Рука красноармейца, нарисованная в сильном ракурсе, придает плакату пространственную глубину. Рисунок достигает особой точности, изображение — подлинной монументальности.

Значительным достижением в творчестве Моора тех лет является плакат «Помоги» (1922 г.; *стр. 63*). Своим появлением это произведение Моора обязано той кампании помощи голодающим Поволжья, которая развернулась



# ПОМОГИ

*Д. Моор. «Помоги». Плакат. 1922 год.*

после окончания гражданской войны. Трагический образ голодающего старика, взывающего о помощи, исполнен патетики и глубокой человечности. Моор заостряет образ, добиваясь его максимальной выразительности. Белые силуэты старика с поднятыми руками и сломанного колоса ржи за его спиной контрастно вырисовываются на черном фоне. Подпись под плакатом состоит из одного только слова: «Помоги». Лаконизм этого сурового изображения увеличивает силу его воздействия.

Большая роль в создании и развитии советского плакатного искусства принадлежит также В. Дени<sup>1</sup>. Ранние произведения Дени сразу обнаруживают в нем самобытного мастера. Они сильно отличаются от работ Моора. Дени был художником-журналистом, необычайно быстро откликавшимся на все события революционных дней; его плакаты отличались особой злободневностью. Так же как и Моор, он бичевал внешних и внутренних врагов нашей страны.

Главным сатирическим методом Дени была насмешка, шарж. Все враждебное он разоблачал прежде всего смехом, здоровым и жизнерадостным. Его изображения, простые и наглядные, были очень смешными и веселыми. Если образ врага на плакатах Моора возбуждал у зрителя гнев и ненависть, то изображения врагов революции на плакатах Дени вызвали презрение и усмешку. При этом Дени умел сделать смешное острым, ярко и образно демонстрируя классовую природу изображенного, призывая и агитируя, давая четкую политическую оценку событиям. В плакатах этого мастера особенно большую роль играл текст, с которым художественный образ составлял неразрывное целое. Трудно сказать, служило ли слово поэта подписью к изображению или же изображение иллюстрировало слова. Зритель воспринимал и то и другое в их единстве, с интересом прочитывая остроумный текст и разглядывая выразительный рисунок.

С Моором Дени сближали простота и ясность графического языка, отвечавшие краткости и недвусмысленности того призыва или утверждения, которое содержалось в плакатном образе. Однако этот мастер прибегал к несколько иным приемам изображения, чем Моор. Чаще всего он давал более развернутое повествование, вводя много забавных, остро подмеченных подробностей, требующих длительного рассматривания. Так же как и Моор, он применял четкий контурный рисунок, но, благодаря присутствию многочисленных деталей и жанровых

<sup>1</sup> В. Дени (Виктор Николаевич Денисов, 1893—1946). Специального художественного образования не получил. Некоторое время учился рисованию у Н. Ульянова. Печатать рисунки начал с 1913 года в петербургских журналах («Столица и усадьба», «Рампа и жизнь», «Журнал журналов» и др.).





*Д. Моор. «Ты записался добровольцем?» Плакат. 1920 год.*

мелочей, рисунок в его плакатах становился более разнообразным, а иногда и дробным. Несколько иначе, чем Моор, Дени трактовал цвет. Используя четкое цветное пятно, он вводил, однако, ряд промежуточных оттенков, а иногда прибегал и к светотени.

В работе над плакатом Дени часто сотрудничал с Демьяном Бедным, и это творческое содружество оказалось чрезвычайно плодотворным. Поэт и художник подходили к теме с одной и той же стороны, раскрывая ее чаще всего в характерно-жанровом аспекте и создавая острый политический шарж. Работая совместно, они прекрасно дополняли друг друга.

Уже в раннем плакате 1919 года, изображающем буржуя, попа и кулака, везущих на тачке Колчака, Дени обнаружил склонность к показу остро подмеченных характерных черт, присущих изображенным персонажам. Особенно отвратителен Колчак в горностаевой мантии и сползшей на лоб огромной короне. Выразительные жесты и позы фигур, четкий рисунок, яркие цвета — все это мгновенно привлекало внимание зрителя, доводя до сознания замысел автора.

С годами стиль Дени стал более зрелым. Одним из самых излюбленных его приемов сделалось изображение постоянных атрибутов, характерных для тех или иных персонажей — попа, кулака, помещика и других. Дени создал определенные приемы шаржирования, которые стали для него обязательными, в конце концов превратившись в один из основных признаков его манеры. Имея постоянно перед глазами плакаты Дени, зритель привыкал связывать с тем или другим отрицательным персонажем сумму определенных свойств — типы лиц, жесты, которые, говорили сами за себя, не требуя дополнительных объяснений. В ряде плакатов этот прием художника нашел весьма удачное применение. Однако он таил в себе также известную опасность схематизма и штампа, которых Дени не всегда удавалось избежать.

Особенно выразительными были плакаты Дени, посвященные темам гражданской войны: «Колчак» (1919 г.), «Или смерть капиталу, или смерть под пятой капитала!» (1919 г.; *стр.* 67), «На могиле контрреволюции» (1920 г.; *стр.* 68), «Лига наций» (1920 г.; *стр.* 69), «Три гренадера» (1921 г.). Эти плакаты Дени — гневный и острый памфлет, направленный против вожаков контрреволюции и деятелей мирового империализма. Образы русских белогвардейцев и французских, американских, английских империалистов трактованы в жанровом, комическом плане. Убийственные характеристики с беспощадной наглядностью обнажают ничтожество и моральное уродство врагов революции.

В плакате «На могиле контрреволюции» Дени продемонстрировал всю силу своего остроумия. Художник изобразил кладбище, где похоронены Колчак, Деникин, Краснов, Юденич и другие. Над могильным холмом проливают горячие слезы буржуй и поп. Между ветвями деревьев в облаках парит фигура архангела-городового, вытянувшегося в струнку и взявшего под козырек. В композицию плаката включено много разнообразных предметов: растерзанный двуглавый орел, царские ордена, бутылка водки и т. п. Вся картина чрезвычайно остроумна и смешна, она бесшощадно метко разоблачает врагов советской власти, оплакивающих прошлое и мечтающих о его возврате. Обилие деталей не расплывает внимания зрителя. Художнику удается сосредоточить его на главном; подробности служат усилению наглядности изобразительного повествования. Плакатное изображение сопровождаются остроумные стихотворные строки.

Не менее остроумен плакат «Три гренадера» (1921 г.), где Дени язвительно высмеивает битых врагов революции — Юденича, Деникина и Врангеля.

Один из лучших плакатов Дени — «III Интернационал» (1921 г.). В нем художнику удалось достигнуть особенной ясности и наглядности изображения. На черном фоне в нижней части листа показан упавший в ужас толстый буржуй, как всегда у Дени, чрезвычайно смешной. Его жирная рука с растопыренными пальцами, на каждом из которых блестит перстень, в бессильной злобе и страхе как бы стремится оттолкнуть сияющие красные слова: «III Интернационал», начертанные сильной и мужественной рабочей рукой. Здесь все ясно, плакат не имеет никаких дополнительных надписей и не нуждается в них.

Помимо указанных сюжетов, Дени успешно использовал антирелигиозные темы, являясь в данной области предшественником Моора, который пришел к этим темам несколько позднее.

Творчество Моора и Дени оказало благотворное влияние на общий ход развития советского плаката. В близкой к ним манере начали успешно работать и другие плакатысты.

Среди художников, примыкавших к Моору и Дени, в первую очередь нужно назвать таких мастеров раннего советского плаката, как Н. Кочергин, Н. Когоут и А. Радаков. По качеству своих плакатов и по общему их стилю, пожалуй, ближе других к ведущим мастерам стоял Н. Кочергин<sup>1</sup>, создавший в 1920 —

<sup>1</sup> Кочергин Николай Михайлович (род. в 1897 г.). Учился в Строгановском училище (1914—1918 гг.). В 1918 году вступил в ряды Красной Армии. Был одним из организаторов (совместно с А. Любимовым и М. Ивановым) Кавказского и Закавказского отделений Роста. В дальнейшем работал в области политического плаката, сатиры, иллюстрации, станковой и монументальной живописи.



*В. Дени. «Или смерть капиталу, или смерть под пятой капитала!»  
Плакат. 1919 год.*

1922 годах ряд хороших листов. Начав с плакатов, вроде «Враг у ворот — все на защиту Петрограда» (1919 г.), слабых по рисунку и путанных по композиции, в которых он отдал дань отвлеченному, малопонятному аллегоризму, Кочергин в дальнейшем сумел выработать ясный и лаконичный стиль. Как и Моор, он пользовался упрощенным, четким контурным рисунком и ярким красочным пятном. Однако от Моора его отличала склонность к повествованию, к использованию в плакате многих подробностей, сближавшая его с Дени. В этом отношении он шел даже дальше последнего, подчас приближая плакат к красочной яркой картине. Такой плакат Кочергина, как «Милиционная армия — армия труда» (1920 г.), относится к числу лучших плакатных листов эпохи гражданской войны. В нем художник изобразил рабочего с винтовкой в руках, стоящего около огромной машины. На фоне виден завод, из ворот которого выходит колонна вооруженных рабочих. Фигура рабочего трактована реалистически, все изображение пронизано ощущением силы и бодрости.



*В. Дени. «На могиле контрреволюции». Плакат. 1920 год.*

К реалистическому решению темы стремился и Н. Когоут, работавший главным образом в области журнального рисунка, но оставивший также несколько удачных плакатных изображений. Ленинградский мастер А. Радаков специально разрабатывал в плакате тему ликвидации неграмотности, создавая яркие, несколько упрощенные (иногда в стиле лубка) изображения («Неграмотный — тот же слепой», 1920 г.; стр. 71 и др.). Д. Мельников выполнил ряд плакатов, призывавших к помощи голодающим, и несколько листов на антирелигиозные темы. Следует упомянуть также художников Н. Поманского, П. Алякринского, Ф. Лехта, Н. Шестоалова, успешно работавших над плакатом в эти годы. Многие



*В. Дени. «Лига наций». Плакат. 1920 год.*

художники-плакатисты развивали широкую деятельность в городах периферии. Далеко не все из этого огромного количества плакатов сохранилось, поскольку музеи в те годы не имели возможности собирать и хранить весь материал.

Близость плаката к народной жизни, делавшая его в годы гражданской войны самым передовым отрядом советского искусства, в значительной мере охраняла его от проникновения враждебных влияний формализма. Действительно, в раннем советском плакате формалистические приемы встречались гораздо реже, чем в других видах графического искусства и в живописи. Однако некоторые плакатисты все же отдали дань формализму. Например, в работах москов-

ского художника Н. Кринского («Оружием мы завоевали землю, фабрики и заводы, трудом мы добудем хлеб, топливо и одежду» и других) наблюдаются элементы нарочитого схематизма в трактовке человеческой фигуры и нарушение реальных пространственных взаимоотношений между предметами. Были попытки применения в плакате приемов кубизма, супрематизма, которые делали плакатный образ беспредметным. Плакатист Л. Лисицкий использовал революционные лозунги для «оправдания» бессмысленных сочетаний разноцветных треугольников, прямоугольников, кругов и других геометрических фигур (таков, например, его плакат «Клином красным бей белых»). Черты формализма можно также найти в ряде плакатов, выпущенных Петроградским советом профессиональных союзов (плакаты так называемой «Клубной серии»); в этих плакатах образы рабочих и крестьян искажались в угоду предвзятой формалистической схеме.

Против этих формалистических тенденций выступили такие авторитетные органы, как, например, Исполком Московского совета, характеризовавший в 1919 году плакаты, выпущенные ко «Дню красного подарка», как «безобразие, которого советская власть впредь не должна допускать»<sup>1</sup>.

Наряду с печатным плакатом в эпоху гражданской войны возник другой вид агитационного искусства — знаменитые «Окна сатиры Роста». Это было поистине замечательное явление в области искусства, яркое и доступное каждому, даже малограмотному человеку. «Окна сатиры Роста» были рождены революционной действительностью, пафосом борьбы, потребностями трудящихся. Они были молниеносной реакцией на все события политической, военной и гражданской жизни. Они информировали, призывали, высмеивали, убеждали, требовали, доказывали.

Все это делалось крайне простыми средствами: главным требованием, которое предъявляли к своей работе авторы «Окон», была меткость и доходчивость художественного языка. Увлеченные благородной задачей, создатели «Окон сатиры» работали с огромным подъемом, ощущая себя борцами, стоящими на боевом посту.

«Окна сатиры Роста» представляли собой большие листы, содержавшие серии красочных картинок, под которыми помещались подписи. Каждая картинка имела номер, и зритель последовательно «прочитывал» лист, следуя этой нумерации. «Окна» получили свое название потому, что они, по замыслу авторов, пред-

<sup>1</sup> «Графическое искусство в СССР». М., 1927, стр. 157.



*А. Радаков. «Неграмотный — тот же слепой». Плакат.  
1920 год.*

назначены были для оконных витрин. Первые листы этих плакатов помещались в пустовавших окнах московских магазинов. Инициатором создания «Окон сатиры Роста» был художник М. Черемных. Первое «Окно», созданное им в сентябре 1919 года, было выставлено в витрине универсального магазина на углу Петровки в Москве и привлекло внимание трудящихся. Его оценил В. Маяковский, который тотчас же примкнул к работе над «Окнами», взяв в свои руки руководство ею на все время существования «Окон сатиры Роста» (выпуск «Окон» прекратился в марте 1922 года).



Маяковский вложил в работу над «Окнами» свой огромный талант, страстный темперамент и тот неисчерпаемый запас энергии и революционного пафоса, которым сам был полон в эти героические дни. Своей увлеченностью Маяковский воодушевлял других участников «Окон». Постепенно вокруг «Окон» вырос большой коллектив художников и мастеров-трафаретчиков (около ста человек). Одновременно с Маяковским в эту работу включился сыгравший большую роль в создании «Окон» И. Малютин, несколько позднее — А. Нюренберг, А. Левин, А. Лавинский и другие; ряд листов выполнили Д. Моор, Б. Ефимов и П. Алякринский.

Первые «Окна» выполнялись в одном экземпляре и выставлялись в витринах на Тверской, Сретенке, Кузнецком Мосту и на других центральных улицах Москвы. Вскоре «Окна» начали размножать, сначала путем копирования, а затем при помощи трафаретов. В дальнейшем, отдельные листы размножались до 100—150 экземпляров и рассылались по всей стране в отделения Роста. Они проникали на фронты гражданской войны и в самые отдаленные уголки нашей страны.

Позже в некоторых городах — в Петрограде, Баку, Саратове — начали выпускать свои «Окна сатиры». Всего за два с половиной года было выполнено более полутора тысяч «Окон». Постепенно выработался своеобразный стиль этого вида агитационного искусства. Если первые образцы «Окон» представляли собой несколько неорганизованное чередование на листе разномасштабных изображений, иллюстрировавших сводку Роста, то впоследствии они обрели более четкий и ясный композиционный строй, отвечавший требованиям плакатного языка. «Окно сатиры Роста» чаще всего состояло из двенадцати небольших картинок, раскрашенных яркими цветами — красным, черным, голубым, желтым, зеленым; эти картинки располагались правильными рядами (обычно по три в ряд). Все они посвящались какой-нибудь одной теме, разработанной и в иллюстрациях и в кратком, метком тексте.

Сюжеты для «Окон» неизменно выбирал Маяковский, который сам писал тексты (им написано было не менее девяти десятых всех текстов к «Окнам»), раздавал темы и проверял работу.

Маяковский выступал в «Окнах сатиры Роста» не только как поэт, но и как художник. Созданные им изображения отличались предельной простотой, остроумием и стремительной динамичностью. Главным их качеством была политическая острота, агитационная целеустремленность. Маяковский отбрасывал детали, пользовался приемами силуэтного рисунка и плоского красочного пятна. Это были шаржи, меткие и остроумные, легко читавшиеся и не допускав-

# ОКНО САТИРЫ РОСТА №70.



1) ТОВАРИЩИ, НЕ ПОДАВАЙТЕСЬ ПАНИКЕ. ОНА ДЕЛАЕТ ОБЫКНОВЕННО ИЗ МУХИ СЛОНА.



2) И ВОТ СЛЕДСТВИЕ ЭТОГО



3) НО И ВОСТРО ДЕРЖАТЬ УХО. ЧТОБ ИЗ СЛОНА НЕ ПОЛУЧИЛАСЬ МУХА.



4) СЛЕДСТВИЕ ЭТОГО ТАКОЕ



5) БЕЗ ВСЯКОЙ ПАНИКИ, НО И НЕ ЗРЯ РЕЗВО ИДИТЕ НА ФРОНТ ХЛАДНОКРОВНО И ТРЕЗВО

В. Маяковский. «Товарищи, не поддавайтесь панике».  
«Окно сатиры Роста» № 70. 1920 год.

# КРЕСТЬЯНИН, ТАК ВСТРЕЧАЙ ВРАНГЕЛЯ



КРЕСТЬЯНИН. ЕСЛИ ЖДЕШЬ ВРАНГЕЛЯ



2 КАК С НЕБА АНГЕЛА



3 ВСПОМНИ СКАЗКУ  
ПРО БАРСКУЮ ЛАСКУ



4. ВОЗЬМЕТ



5. ПОСАДИТ,



6. ПО ГОЛОВКЕ ПОГЛАДИТ.



7. ПОПРОСИТ,  
ЧТОБ ПЕСЕНКУ СПЕЛИ



8 И ЗЕМЛИЦЕЙ НАДЕЛИТ



И ТЫ ЕГО ПОРАДУЙ  
ПРИМИ ТАКИМ ПАРАДОМ

В. Маяковский. «Крестьянин, так встречай Врангеля».  
«Окно сатиры Роста» № 508. 1920 год.

шие никаких неясностей. Глядя на них, зритель мгновенно улавливал замысел художника. Таков же был и текст — одна или две строки под картинкой, простые, краткие и бьющие прямо в цель. Опуская все второстепенное в изображении и в словах, Маяковский обнажал и выявлял во всей остроте смысл плаката; рисунок и текст сливались в единый зрительный образ.

В качестве характерной работы Маяковского можно назвать «Окно» № 70 (*цветная вклейка*). Оно посвящено теме борьбы рабочих с контрреволюцией. Первая картинка содержит схематично изображенную фигуру белого пана с огромными усами и глазами-колесами. Пан наклонился над крошечной фигуркой рабочего, падающего под его натиском, в правой руке он держит револьвер, в левой — меч. Фигура пана зеленого и желтого цвета, фигура рабочего — красного. Под картинкой подписано: «Товарищи, не поддавайтесь панике, она делает обыкновенно из мухи слона». Вторая картинка представляет в ужасе бегущего красного рабочего, которого в спину толкает огромный желтый сапог. Подпись гласит: «И вот следствие этого». На третьей картинке рабочий стоит в беспечной позе, засунув руки в карманы и улыбаясь. Он глядит на лежащую перед ним крошечную желтую фигурку пана с оторванной головой. Под этим изображением написано: «Но и остро держать ухо, чтоб из слона не получилась муха». На четвертой картинке желто-зеленая рука направляет нож в спину тому же рабочему. Под ней надпись: «Следствие этого такое». Пятая картинка изображает марш четырех красных воинов, спокойно идущих на фронт с ружьями на плече. Подпись такова: «Без всякой паники, но и не зря резво идите на фронт хладнокровно и трезво».

Другой такой же лист разъясняет двуличную политику меньшевиков, противопоставляя им подлинных коммунистов.

Подобных листов Маяковский выполнил сотни, посвятив их многим сторонам жизни молодой Советской республики (*стр. 73*)<sup>1</sup>. Для Маяковского — поэта-трибуна — работа над «Окнами сатиры Роста» явилась важной школой и немало способствовала развитию его творчества. Поэт дал «Окнам сатиры Роста» меткое наименование: «Грозный смех». Он писал: «Вне телеграфной, пулеметной быстроты этой работы быть не могло. Но мы делали ее не только в полную силу и серьезность наших умений, но и революционизировали вкус, поды-

<sup>1</sup> Приведем и другие примеры «Окон сатиры Роста» Маяковского: «Каждый прогул — радость врагу. А герой труда — для буржуев удар»; «Врангель фон. Врангеля вон! Врангель враг. Врангеля в овраг.» (этим словам соответствуют четыре схематичных, но в то же время чрезвычайно выразительных изображений).

мали квалификацию плакатного искусства, искусства агитации»<sup>1</sup>.

Ведущим мастером «Окон сатиры Роста», наряду с Маяковским, был художник М. Черемных<sup>2</sup>. Творческий метод этого художника своеобразен. Если Маяковский в своей манере во многом шел от народного лубка, то Черемных пришел к «Окнам» от журнальной карикатуры. Его изображениям присуща большая повествовательность по сравнению с резкими и подлинно «телеграфными» сценками Маяковского. В следующих одна за другой картинках Черемных изображал постепенное развитие события, пересказанного обстоятельно и сравнительно подробно (например, «Окно» № 580 — «На Врангеля Антанта полна злобы»; стр. 75). Сохраняя в целом прием силуэтного рисунка, Черемных тщательно прорабатывал изображение, достигая острой выразительности при помощи гиперболического языка карикатуры.

Цвет в его «Окнах» получил более дифференцированную и сложную трактовку. Посвящая лист той или иной теме, художник избирал определенный красочный строй, помогавший наглядному раскрытию сюжета.



М. Черемных. «На Врангеля Антанты полна злобы». «Окно сатиры Роста» № 580. 1920 год.

<sup>1</sup> В. Маяковский. Грозный смех.—«Окна сатиры Роста». М.—Л., 1938, стр. XIII.

<sup>2</sup> Черемных Михаил Михайлович (род. в 1890 г.). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества у Н. Касаткина и С. Малютина (1911—1916 г.). С 1912 года сотрудничал в московских газетах; в 20—30-х годах — в журналах «БОВ», «Крокодил», «Красный перед», «Безбожник у станка», «Безбожник» и других. Работал в области политического плаката, иллюстрации, театрально-декорационного искусства.

Среди «Окон», которые выполнил Черемных, выделяются листы так называемой «Советской азбуки» (1920 г.). Ряд изображений он посвятил разгрому Врангеля, победе над интервентами, борьбе с разрухой и т. д. Черемных работал также и в области полиграфического плаката (например, «Чини, товарищ, красный путь», 1920 г.). В плакат Черемных перенес те же приемы, которые он применял в «Окнах». Художник нередко использовал четкий, лаконичный силуэт, создавая упрощенные, несколько схематичные изображения фигур, в связи с чем многие плакаты Черемных производят впечатление как бы выполненных по трафарету.

Значительную роль среди художников «Окон сатиры Роста» играл также И. Малютин, работавший весьма деятельно рядом с Маяковским и Черемных. Малютин порой превращал выполненные по трафарету изображения «Окон» в более сложные картины, снабжая их фоном, увеличивая количество красок и пользуясь их смешением. Таким образом композиция плакатного листа, на котором располагались отдельные сценки, начинала сближаться с композицией картины. Как и Черемных, Малютин создал немало полиграфических плакатов. Лучшие из них посвящены разоблачению Лиги Наций и борьбе с белополяками («На польский фронт», 1920 г.; *стр.* 77); «К России с миром тянется рукой — а полякам винтовки подает другой», 1920 г.). Остроумный и красочный плакат «К России с миром тянется рукой...» отличается, однако, нарочитой упрощенностью в трактовке фигур, которая вообще характерна для листов Малютина.

Агитационное политическое искусство первых лет революции имело еще одну форму распространения, нигде до тех пор не существовавшую: это — агитпоезда и агитпароходы. Начиная с осени 1918 года, во все концы нашей огромной страны из Москвы стали посылаться специальные агитационные поезда<sup>1</sup>. Функции агитаторов и инструкторов, сопровождавших поезда, были широкими: они не только развозили политическую литературу, но и выполняли различного рода инструкторскую работу, проводили беседы и лекции, иногда демонстрировали агитационные кинофильмы. Первые из этих поездов оклеивались снаружи политическими плакатами. Однако очень скоро такой способ декорирования вагонов был заменен другим: на них стали писать масляными красками картины, сопровождавшиеся злободневными лозунгами. Тематика росписи каждого вагона или даже всего поезда была обычно единой. Отдельные поезда

<sup>1</sup> В начале 1919 года при ВЦИК была создана специальная комиссия по руководству агитпоездами и агитпароходами. В качестве художественного руководителя в ней работал художник И. Нивинский.



*И. Малютин. «На польский фронт». Плакат. 1920 год.*

имели свое специальное название и назначение. Так, например, поезд под названием «Красный Восток» предназначался для агитационной работы в районах Средней Азии, «Северный Кавказ» — для агитации за единение кавказских народностей с русским народом и т. п. По Волге и Каме ходил агитпароход «Красная Звезда». Росписи на стенках вагонов были довольно разнообразны, так же как и их тематика. Они призывали к полному уничтожению внешних и внутренних врагов революции, агитировали за борьбу с разрухой, за рост культуры и знаний, за борьбу с эпидемиями, призывали к героическому труду. Иногда это были целые пейзажи со сценами труда. Такие пейзажи помещались на стенках вагонов в сопровождении соответствующих лозунгов, как, например,

«Чините мосты, восстанавливайте транспорт!» или «Разрабатывайте торфяники!». Подобные сцены с подписями выполнялись яркими красками, фигуры изображались упрощенно и четко, особенно выделялись лозунги, которые легко можно было прочесть даже при движении поезда или издалека. Росписи агитпоездов напоминали народный лубок. Иногда они носили сатирический характер. Художники, работавшие над росписями, широко использовали опыт плакатного искусства.

Плакат гражданской войны имел большое значение для развития советской художественной культуры. Ему суждено было стать важной ступенью не только в развитии советской политической графики, но и в истории советского реалистического искусства в целом.





---

## КНИЖНАЯ И СТАНКОВАЯ ГРАФИКА

*Р. С. Кауфман и А. А. Сидоров*



**В** то время как одни художники-графики работали на передовой линии огня — в области плаката, другие стремились применить свои силы в традиционных формах графического искусства — в иллюстрации и эстампе, для которых Великая Октябрьская социалистическая революция также открыла перспективу превращения в массовое искусство.

В период иностранной интервенции и гражданской войны молодая Советская республика должна была крайне расчетливо расходовать каждый лист бумаги, каждый грамм печатной краски, берегая их прежде всего для боевых целей агитации, для самых неотложных нужд революции. Попытки создания иллюстрированной книги нового типа, рассчитанной на массового читателя, не получили поэтому в те годы широкого развития. Немногочисленные новые иллюстрированные журналы также не могли предоставить графикам обширного поля деятельности. Все это побуждало их чаще выступать со своими работами на выставках, где гравюра и рисунок стали занимать все больше места. Развитие этих видов графики было гораздо более сложным, чем развитие плаката; новое содержание утверждалось в них более медленно. Политическая карикатура, которой предстояло в ближайшем будущем занять столь важное место на страницах советских газет и журналов, в силу технических трудностей, тормозивших рост печати в годы разрухи, также не могла играть значительной роли. Газеты, печатавшиеся по большей части на плохой бумаге, редко помещали на своих полосах рисунки. Первые карикатуры, напечатанные в советской газете, принадлежали Л. Бродаты<sup>1</sup>. В том же 1918 году стал работать в газете М. Черемных. В «Бедноте»

<sup>1</sup> См., например, рисунок в «Правде», 1 января 1918 г.



Д. Моор. Керенский.  
Перо, тушь.

Частное собрание.  
Москва.

в 1918 году был помещен его остроумный и ясный по своей политической идее рисунок «Тов. Ленин за работой», изображающий В. И. Ленина, сметающего с земного шара силы реакции (позднее этот рисунок был издан в виде плаката). Первая карикатура Д. Моора в «Правде» относится к 1919 году. Лишь в конце 1921 года наши газеты стали систематически печатать карикатуры.

Сатирические журналы в период гражданской войны не выходили. Правда, с развитием плаката и, в особенности, с возникновением «Окон сатиры Роста» художники, работавшие в области политической графики, обрели новое поприще для своей деятельности. Однако боевые и оперативные, но малотиражные «Окна» лишь отчасти заменяли отсутствовавший массовый печатный орган политической сатиры.

Время от времени сатирические рисунки появлялись в несатирических журналах. Сравнительно часто помещал политические карикатуры «Красноармеец» — самый распространенный журнал тех лет. Графика «Красноармейца» как бы повторяла путь плаката эпохи гражданской войны.

Первые рисунки, напечатанные в этом журнале, принадлежали А. Апситу, В. и К. Спасским. Начиная с восьмого номера журнала постоянным сотрудником «Красноармейца» был В. Дени, с девятого номера — Д. Моор, занявший вскоре ведущее место среди художников этого журнала. Исполненная Моором серия небольших карикатур, посвященных «истории российской контрреволюции» (в особенности меткие шаржи на Керенского, *стр.* 80, Милюкова и других, не один раз повторенные художником), принадлежит к лучшему, что создала политическая графика тех лет.

В 1919 году, осенью, когда красноармейские эшелоны уходили из Москвы на фронты гражданской войны, В. Маяковский раздавал на вокзале бойцам напечатанные в литографии бывшего Училища живописи и самим художником раскрашенные от руки экземпляры своей «Советской азбуки». Это — своеобразное и весьма примечательное издание. Первые буквы двустийский Маяковский использовал для создания рисунков острого сатирического содержания («А», например, изображало «Антанту», «М» — меньшевика). Графическое изображение здесь полностью слито с текстом. В «Азбуке» много общего с «Окнами



*Д. Кардовский. Иллюстрация к роману Д. Дефо «Робинзон Крузо». Черная акварель. 1918 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Роста». Тесное взаимодействие между передовой сатирической графикой и революционным плакатом сложилось в ходе развития агитационного искусства периода гражданской войны.

И в области книжной графики героические годы гражданской войны породили новые идеи и начинания. Правда, их последовательного и полноценного осуществления удалось добиться лишь много позднее, но первые скромные успехи искусства советской иллюстрированной книги, развившегося впоследствии

в большое самобытное и столь близкое советским людям явление социалистической художественной культуры, должны быть здесь также рассмотрены.

По указанию Советского правительства, в широких масштабах было предпринято переиздание сочинений классиков. Народному комиссариату по просвещению было предложено организовать выпуск отдельных наиболее популярных произведений русской классической литературы в массовых тиражах. В 1918 году начали выходить небольшие книжки серии «Народной библиотеки»<sup>1</sup>. В подготовке изданий этой серии приняли участие видные литературоведы и писатели, которые сверили и восстановили авторские тексты, искаженные цензурой, составили комментарии к ним, облегчающие читателю понимание произведений классиков русской литературы.

Не меньшее внимание уделялось оформлению и иллюстрированию выпусков «Народной библиотеки». Литературно-издательский отдел Наркомпроса поставил перед художниками<sup>2</sup> задачу добиться того, «чтобы внешний вид этих изданий не имел характера минутной дешевой книги»<sup>3</sup>, чтобы их оформление не напоминало так называемых лубочных изданий. Выполнение этой задачи было сопряжено со многими трудностями: не для всех книг художники успевали своевременно подготовить иллюстрации, низкое качество бумаги ограничивало возможности высококачественного воспроизведения рисунков, разработка общих принципов иллюстрирования осложнялась участием в этой работе художников различных направлений. Однако четко сформулированная цель издания помогала передовым мастерам найти простые и убедительные средства для популяризации произведений русских классиков.

Среди иллюстраций следует прежде всего выделить рисунки Б. Кустодиева<sup>4</sup> к «Руслану и Людмиле», «Сказке о царе Салтане» и «Дубровскому» Пушкина. Они явились закономерным продолжением дореволюционной деятельности худож-

<sup>1</sup> «Поставив девизом своей деятельности осуществление мечты Некрасова о том, что «мужик... Белинского и Гоголя с базара понесет», Отдел приступил к изданию «Народной библиотеки» (Отчет о деятельности Литературно-издательского отдела Народного Комиссариата по просвещению. М., 1918, стр. 9).

<sup>2</sup> В работе над иллюстрированием книг «Народной библиотеки» и аналогичных изданий принимали участие П. Белкин, А. Бенза, П. Жилин, В. Замирайло, В. Конашевич, Н. Купрянов, Б. Кустодиев, В. Лебедев, А. Маковский, Л. Митрохин, А. Радаков, И. Симаков, К. Фридберг, С. Чехонин, П. Шиллинговский и другие.

<sup>3</sup> «Каталог Литературно-издательского отдела Наркомпроса», № 1, изд. Пг., 1919, стр. 9.

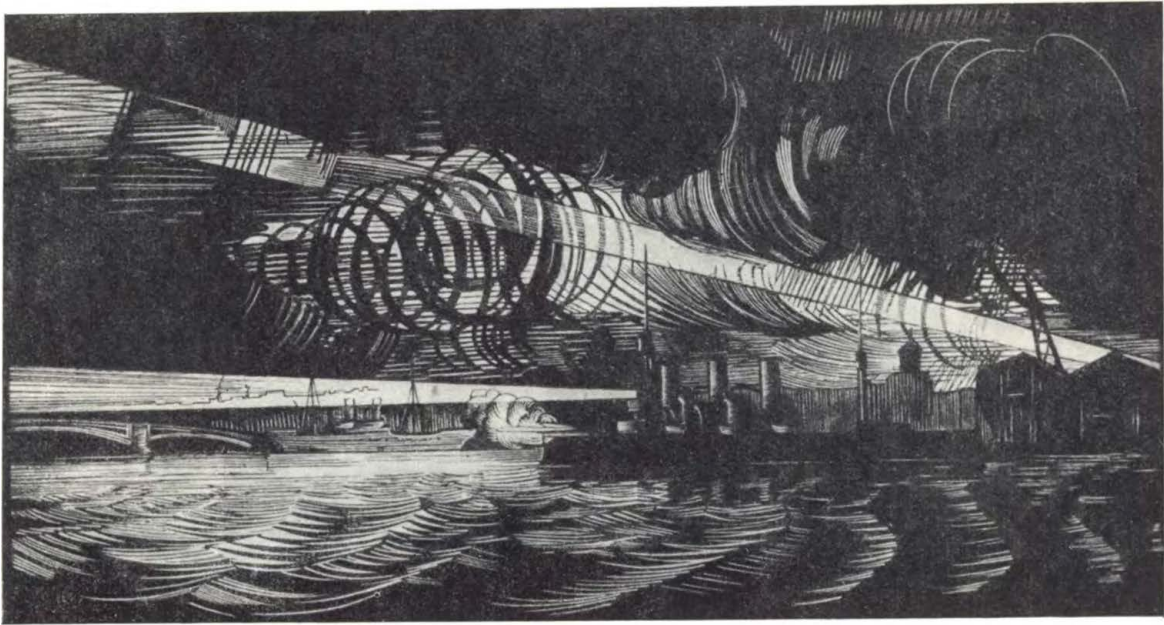
<sup>4</sup> Кустодиев Борис Михайлович (1878—1927). Окончил Академию художеств (1896—1903 гг.) по мастерской И. Репина. Участвовал в выставках «Мира искусства». В 1905—1907 годах выступал с карикатурами на царское правительство в журнале «Жупел», «Адская почта» и других. В 1911 году тяжело заболел, с 1916 года болезнь окончательно приковала его к креслу, однако художник продолжал много работать. В 1923—1926 годах участвовал в выставках АХРР.



*С. Челонин. Иллюстрация к драме А. Луначарского  
«Фауст и город». 1918 год.*

ника, когда он обращался к классическим произведениям Гоголя, Крылова, Чехова, Достоевского. Хотя в созданных в 1919 году циклах Кустодиеву еще не вполне удалось преодолеть черты внешней стилизации, излишней описательности, его рисунки все же оказались ближе к реализму, чем многие другие работы иллюстраторов «Народной библиотеки».

Графическое творчество Кустодиева первых послереволюционных лет противоречиво; в нем уживаются черты любования старой провинциальной Русью и поиски нового. Рядом с рисунками на современные темы встречаются изображения любимых персонажей дореволюционного творчества Кустодиева — купцов и купчих. В 1921 году были изданы 16 автолитографий Кустодиева, в которых художник варьирует мотивы своей живописи и графики предреволюционных лет. В пейзаже Кустодиев иногда обращается к широким «панорамным» картинам природы, оживленной сценами человеческого труда (таковы его рисунки 1920 года на тему времен года — «Весна», «Лето», «Осень», «Зима»). Среди графических портретов, созданных Кустодиевым в этот период, наиболее значительным является монументальный портрет Ф. И. Шаляпина (1921 г.), испол-



*Н. Куприянов. Крейсер «Аврора». Гравюра на дереве. 1922 год.*

ненный в лучших традициях предреволюционного портретного искусства. Однако из всего, что было сделано Кустодиевым в те годы, на первом месте стоят его иллюстрации. Этой области его многогранного творчества предстояло в дальнейшем получить наиболее плодотворное развитие.

Если Кустодиеву в работе над рисунками для «Народной библиотеки» удавалось преодолеть влияние модернизма, то другим графикам это влияние еще долго мешало создавать доступные широким массам графические образы. Много иллюстраций для «Народной библиотеки» выполнил Д. Митрохин; но, пожалуй, только рисунки к поэме Некрасова «Саша» согреты теплом подлинного лирического чувства; в других же работах этого мастера преобладает стилизация, орнаментальная схема. И. Симакову, бравшемуся за иллюстрирование Пушкина, Гоголя, Л. Толстого, Горького, при внешнем правдоподобию изображения не удавалось глубоко раскрыть содержание произведений этих писателей.

Многие книги «Народной библиотеки» выходили без иллюстраций и даже без обложек, но с художественно оформленными титульными листами, иногда— с орнаментальными украшениями на страницах текста.

«Народной библиотекой» не исчерпывается круг иллюстрированных изданий 1918—1920 годов. В эти годы выходили книги, находившиеся ранее под запретом царской цензуры. Было предпринято переиздание повести Л. Толстого



*В. Фалилеев. Войска. Гравюра на линолеуме. 1919 год.*

«Хаджи Мурат» с иллюстрациями Е. Лансере<sup>1</sup>. Книга эта вышла в 1918 году без цензурных купюр в тексте и с впервые опубликованным, дополнявшим цикл иллюстраций рисунком, воплощавшим с поистине толстовской силой обличения образ Николая I (этот рисунок в свое время не был пропущен цензурой). Выход книги давал как бы новую жизнь одному из лучших иллюстрационных циклов русской дореволюционной книжной графики. Поразительное соответствие образов Лансере образам Толстого, редко встречающаяся полнота охвата художником содержания книги и последовательность всей системы ее графического оформления определили большое значение этого цикла для развития советской реалистической иллюстрации.

В первые годы после революции, находясь на Кавказе, Лансере приступил к иллюстрированию «Казаков» Л. Толстого и исполнил много подготовительных рисунков с натуры. 1917-м годом датированы две вполне законченные иллюстрации («Дядя Ерощка в лесу» и «Марьяна в винограднике»). Эти иллюстрации — лучшие в цикле рисунков к «Казакам», завершеном значительно позже и изданном в 1937 году. Путевые альбомы Лансере, относящиеся к 1917—1921 годам, содержат зарисовки, сделанные в Дагестане, Грузии и других местах Кавказа. Эти работы свидетельствуют о стремлении художника быть правдивым, избегать стилизации. Об этом же говорит и сам Лансере в своих письмах<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Лансере Евгений Евгеньевич (1875—1946). С 1893 года учился в рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге, с 1896 по 1899 год — в «академии» Жюльена в Париже. Член общества «Мир искусства». В 1905—1907 годах выступал с карикатурами в журналах «Жупел» и «Адская почта». В 1922—1930 годах профессор живописи и декан Закавказской Академии художеств.

<sup>2</sup> См. М. Бабенчиков, Е. Е. Лансере. [М.], 1949, стр. 50.



*И. Павлов. Переправа по льду через Керченский пролив огневой бригады 9-й Донской дивизии. Гравюра на дереве. 1920 год.*

В графическом наследии первых послереволюционных лет немалое место занимают иллюстрации, вследствие трудностей издания не вышедшие в свет в те годы. Среди них в первую очередь следует отметить рисунки Д. Кардовского<sup>1</sup> к «Робинзону Крузо» Д. Дефо (1917—1918 гг.). Кардовский сумел по-новому подойти к этому много раз иллюстрированному роману. Ему удалось передать эпическое спокойствие повествования и найти нужную графическую форму для вполне жизненных и вместе с тем лаконичных описаний, играющих столь большую роль в книге (стр. 81). По использованным художником графическим приемам рисунки к «Робинзону Крузо» стоят ближе к произведениям Кардовского 20-х годов — иллюстрациям к «Ревизору» и «Русским женщинам», — чем к его работам дореволюционного времени.

Среди немногих иллюстрированных изданий 1917—1921 годов встречаются и произведения советских авторов — Демьяна Бедного («Красный казак» с рисун-

<sup>1</sup> Кардовский Дмитрий Николаевич (1866—1943). Окончил Московский университет (юридический факультет, 1891 г.) и Академию художеств (1892—1902 гг.) по мастерской И. Репина; работал в Мюнхене в студии Ашбе. С 1903 года преподавал в Академии художеств. После революции преподавал в московском ВХУТЕМАС и в частной студии, позднее — в Академии художеств в Ленинграде.





*П. Шиллинговский. Портрет скульптора Т. Залкална.  
Гравюра на дереве. 1918 год.*

ками А. Апсита — 1919 г.), К. Федина (рассказ «Светает», иллюстрированный в 1921 г. В. Конашевичем) и других.

От этих массовых изданий существенно отличалась своими иллюстрациями вышедшая в 1918 году отдельной книгой поэма «Двенадцать» А. Блока, с рисунками Ю. Анненкова. Построенные по футуристическому принципу «сдвига форм», иллюстрации Анненкова не только не раскрывали революционного содержания поэмы, но придавали книге чуждый блоковским образам формалистический характер.

Далекая от реализма тенденция таилась также в причудливых рисунках С. Чехонина<sup>1</sup>, пытавшегося применить методы поздней графики «Мира искусства», с их отрешенностью от реальной действительности и эстетизмом, к советской тематике. Капризные орнаментальные сплетения, которыми он заполнял иногда

<sup>1</sup> Чехонин Сергей Васильевич (1878—1937). В 1896—1897 годах учился в школе Общества поощрения художеств; в 1897—1900 годах — в мастерской Тенишевой. Входил в «Мир искусства». С 1928 года жил за границей.

страницы журнала «Пламя», так же мало вязались с напечатанным на них текстом, как мало общего имели его отвлеченно-аллегорические композиции с реальным содержанием драмы А. Луначарского «Фауст и город», которую они должны были иллюстрировать (стр. 83).

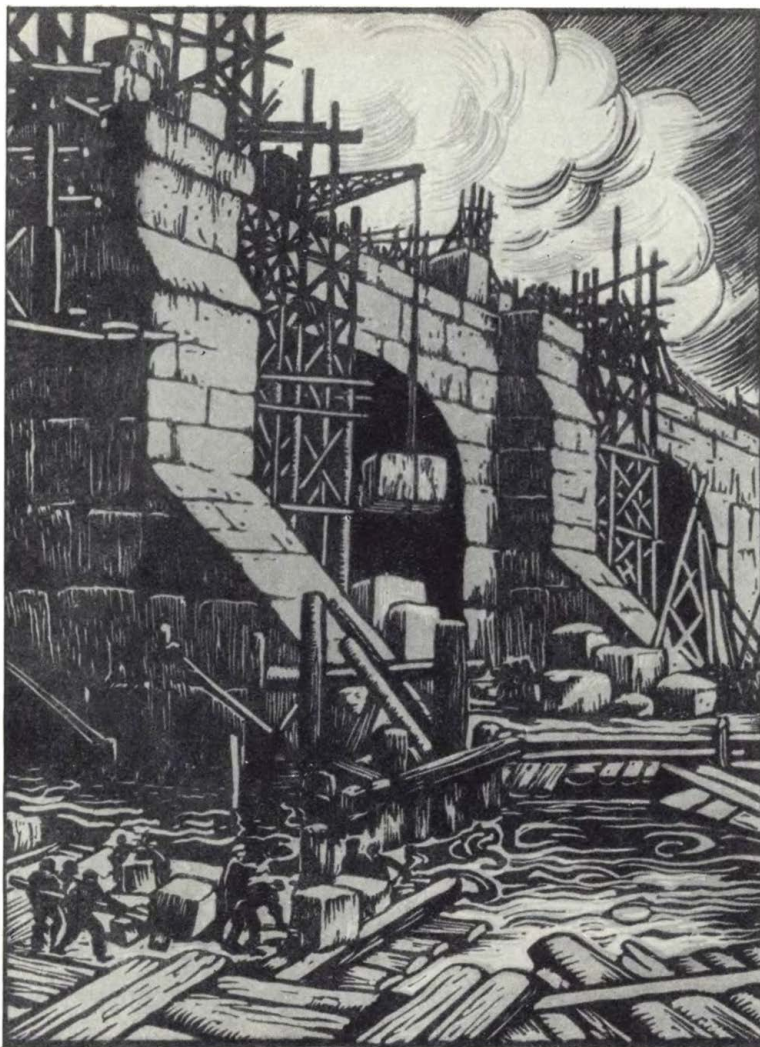
Немалое место в графическом искусстве первых послереволюционных лет занимали произведения станковой графики. Новое и здесь давало себя знать, ибо мастера станковой графики также испытывали воздействие революционной действительности.

Сначала довольно редко встречались гравюры и рисунки, непосредственно воплощавшие идеи и события этого героического времени. Отношение к социальной буре, потрясавшей страну, лишь косвенно отражалось в произведениях художников. Тем не менее настроения неопределенной мечтательности и отрешенности от жгучих вопросов жизни, преобладавшие в гравюре предреволюционной поры, были развеяны событиями революции. Образы стали более суровыми и взволнованными, графический язык — более четким. Правда, для ряда художников эта тенденция оказалась временной; в период нэпа они снова отступили — на сей раз на позиции формализма.

Как и работники других областей искусства, графики обращались к отвлеченным иносказаниям. В их произведениях — а это были по большей части пейзажи — вторгались мотивы грозы, ветра, непогоды. Бушующие стихии должны были символизировать грозные события социальной действительности. Этой символике в те годы отдали дань В. Фалилеев, Н. Пискарев и другие. Один из самых характерных пейзажей этого рода — «Барка» (1920 г.) — был создан А. Кравченко, начавшим работать в области деревянной гравюры с 1919 года.

Романтические тенденции более ясно и более последовательно выражались в творчестве Н. Купреянова, также обратившегося к гравюре в этот период<sup>1</sup>. Тема революции получила в его ксилографиях своеобразное претворение. Если гравюра «Город» (1918 г.) еще отчасти примыкает к романтическим пейзажам, охарактеризованным выше, то исполненная в том же году гравюра «Броневики» представляет собой уже вполне ясную, доходчивую аллегорию непреодолимой силы революции. Развитие творчества Купреянова не представляло ровной восходящей линии. Некоторые произведения художника сближали его с экспрес-

<sup>1</sup> Купреянов Николай Николаевич (1894—1933). Окончил юридический факультет Петербургского университета (1916 г.), занимался у Д. Кардовского и К. Петрова-Волкина (1912—1916), учился ксилографии у А. Остроумовой-Лебедевой. Работал в газетах и журналах, с 1922 года был профессором московского ВХУТЕМАС — ВХУТЕИИ. Входил в Общество художников-станковистов (ОСТ).



*А. Якимченко. Постройка моста. Гравюра на линолеуме.  
1920 год.*

сионистами. Однако несколько позднее тема революции снова нашла в нем своего талантливого истолкователя. В листе «Крейсер «Аврора»» (1922 г.) художник изобразил легендарный корабль в момент исторического залпа по Зимнему дворцу (стр. 84). Четкость тонко обдуманного композиционного построения, яркий свет прожектора, резко прорезающий тьму ночи, динамичность контура корабля, подчеркнутая несколько стилизованными клубами дыма, придают этой гравюре черты монументальности. Исполненная в 1922 году, она стоит ближе к произведениям рассматриваемого здесь периода, чем последующего, когда Н. Купреянов оставил ксилографию и стал работать в технике свободного рисунка и литографии.



*И. Павлов. Книжная палата.  
Гравюра на дереве. 1921 год.*

Не исчерпывается пейзажами и творчество В. Фалилеева<sup>1</sup>, которого революция застала уже вполне сложившимся мастером. Элементы романтики, лишь слабо выявившиеся в его альбоме «Дожди» (сухая игла, 1919 г.), значительно определеннее сказались в линогравюре «Войска» (1919 г.; *стр.* 85), изображающей отряд, с развернутыми знаменами рвущийся вперед сквозь дождь и ветер. Несколько однообразный по своей графической манере, этот лист явился, однако, самым ярким откликом Фалилеева на героические события эпохи. В те же годы пз-под его резца вышло несколько работ жанрово-реалистического характера, близких по своим художественным чертам к дореволюционным гравюрам этого мастера. Лучшие из них — «Плоты на Волге» (1919 г.) и цветная линогравюра «Подвозка хлеба» (1919 г.).

Большой редкостью оставались в те годы гравюры, воссоздававшие события гражданской войны. Тем более следует вспомнить о небольшом листе П. Павлинова «Переправа» (1920 г.; *стр.* 86), вполне достоверно, лаконично и строго воплотившем черты жизни Красной Армии.

<sup>1</sup> Фалилеев Вадим Дмитриевич (1879—1948). Учился в Пензенском художественном училище, в мастерской Тенишевой, в Киевской школе живописи (1899—1903 гг.), в Академии художеств (1903—1910 гг.). Участвовал в выставках «Мира искусства». Профессор графики в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, Строгановском училище, затем во ВХУТЕМАС. В 1922 году уехал за границу.



*А. Остроумова-Лебедева. Горный институт.  
Гравюра на дереве. 1920 год.*

Среди художников, в чьих работах жизнь революционного периода нашла заметный отклик, особняком стоит гравер П. Шиллинговский<sup>1</sup>. К ксилографии он обратился в 1917 году, продолжая как и в созданных ранее офортах использовать традиции старой немецкой гравюры. Сильную сторону его искусства составляли чеканная ясность графической манеры, спокойная строгость линии, позволившие ему создать превосходный портрет скульптора Т. Залкална (1918 г.; стр. 87). В образах и графических приемах Шиллинговского не было элементов романтики, которой отдавали тогда дань многие русские художники. В его произведениях скорее ощущался некоторый холодок академизма, который дает себя знать даже в его лучшей работе того времени — в исполненной пером и тушью серии портретов историко-революционного содержания. Среди последних особенно интересен портрет 5 декабристов, воспроизведенный на обложке журнала «Пламя» в 1919 году (№ 70). В рисунок пером Шиллинговский переносит приемы ксилографии, стремясь к особой четкости и законченности графического изображения.

<sup>1</sup> Шиллинговский Павел Александрович (1881—1942). В 1901 году окончил Одесское художественное училище, поступил в Академию художеств в Петербурге, которую окончил как живописец в 1911 году, как гравер — в 1914 году. С 1921 года вел педагогическую работу в высшей художественной школе в Ленинграде.



*В. Фаворский. Инициал  
к книге А. Франса  
«Рассуждения аббата  
Куаньяра». Гравюра  
на дереве. 1919 год.*

Привлекшая уже в те годы внимание художников тема труда также нашла отражение в графике. Несколько линогравюр посвятил ей А. Якимченко («Постройка моста», 1920 г.; *стр.* 89).

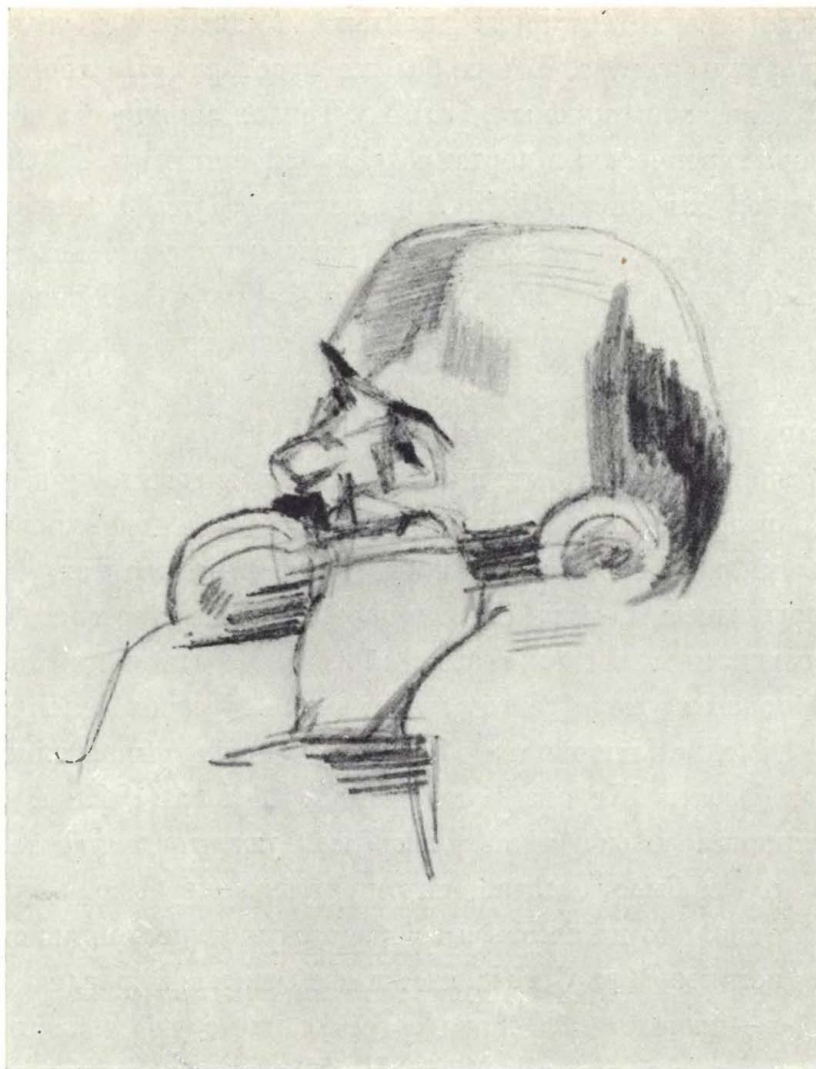
В 1921 году графическим факультетом московского ВХУТЕМАС был выпущен альбом «Революционная Москва Третьему конгрессу Коммунистического Интернационала». Среди сотни составляющих его листов (офорты, ксилографии, линогравюры и прочее) лишь немногие выполнены на высоком художественном уровне. Они принадлежат И. Павлову («Книжная палата»; *стр.* 90), П. Павлинову («Зал III Интернационала в Кремле»), В. Фаворскому («Свердловский зал в Большом Кремлевском дворце»). Широко представленные в альбоме работы учащихся (А. Гончарова, А. Дейнека, А. Усачева и других) еще очень несовершенны. Для авторов произведений, помещенных в этом альбоме, как и для всей графики тех лет, характерна робость в подходе к современной теме. Тем не менее это большое издание, осуществленное в крайне трудных условиях<sup>1</sup>, представляет интерес.

Оно было одним из первых художественных начинаний, подчиненных тематическому плану, который включал сюжеты из заводской и сельской жизни и предусматривал довольно широкий показ памятных мест, связанных с событиями революций 1905 и 1917 годов. Тематическая стройность альбома не была, однако, подкреплена единством творческих принципов.

И. Павлов<sup>2</sup>, широко известный уже в то время гравер и педагог, продолжал с необыкновенной энергией начатую еще до революции работу над городским пейзажем Москвы, выпуская альбом за альбомом. Павлов стремился к документальному изображению памятников зодчества и своеобразных «уголков» старой Москвы. Его гравюры достоверны; они точно передают внешний облик Москвы и ее окраин. С годами, по мере того как меняется облик столицы СССР, художественно-документальная ценность этих альбомов все более возрастает.

<sup>1</sup> «Не надо забывать,— писал впоследствии И. Павлов,— что шел 1920 год — год небывалой разрухи и голода, когда типографии стояли из-за отсутствия топлива и неимения продовольственных пайков. Но задание необходимо было выполнить...» (И. Павлов. *Моя жизнь и встречи.* М., 1949, стр. 229).

<sup>2</sup> Павлов Иван Николаевич (1872—1951). С 12 лет обучался гравюре на дереве в мастерской К. Рихау в Москве. С 1891 года учился в Училище Штиглица, занимался у В. Матэ, сотрудничал в журналах. Профессор ВХУТЕМАС — ВХУТЕНН, член АХРР.



*И. Альтман. В. И. Ленин. Карандаш. 1920 год.*  
Центральный музей В. И. Ленина.

К 1918—1920 годам относится также серия ксилографий замечательного мастера русской гравюры — А. Остроумовой-Лебедевой<sup>1</sup>, посвященных Петрограду. По сравнению с ее прежними образами Петербурга, новые гравюры Остроумовой-Лебедевой стали менее фрагментарны по композиции и строже в сочетании белого и черного. Художница по-новому осмысливает приемы по-

<sup>1</sup> Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871—1955). Училась в Училище Штиглица у В. Матэ, затем, с 1892 года, в Академии художеств у И. Ренина по классу живописи. В 1898—1899 гг. занималась в Париже в мастерской Упстлера. Академию художеств окончила по классу гравюры (В. Матэ) в 1900 году. В первые годы после революции вела преподавательскую работу.

строения городского архитектурного пейзажа, в котором воссоздает теперь более широкие картины города. В них больше простора («Постройка дворцового моста и дымы Выборгской стороны», 1919 г.). Тонкая лиричность образа нередко дополняется теперь героическими чертами («Горный институт», 1920 г., в серии гравюр, выполненной для книги Н. Н. Андиферова «Душа Петербурга»; *стр.* 91).

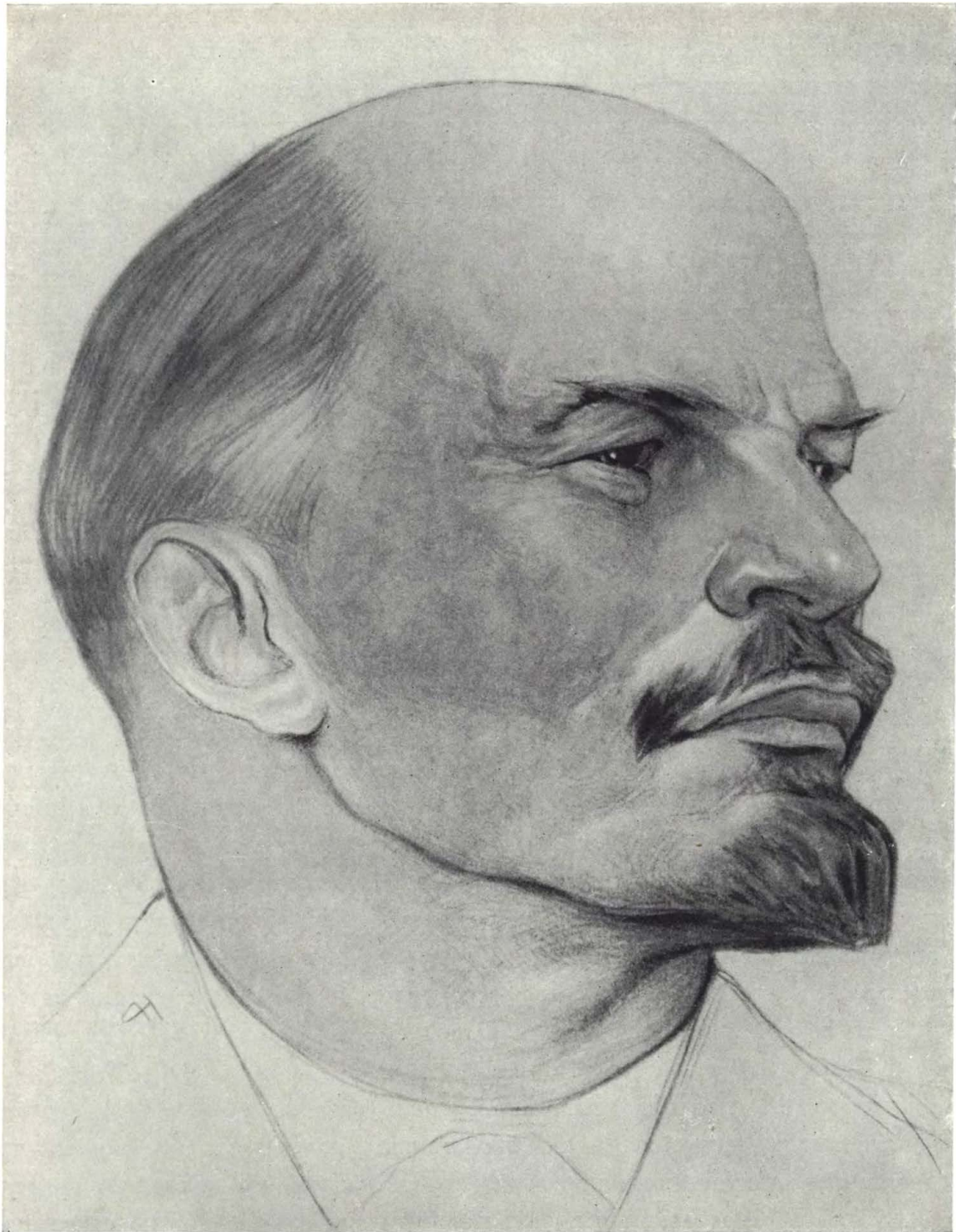
Роль Павлова и Остроумовой-Лебедевой в развитии советской гравюры была весьма значительной и благотворной как в эти, так и в особенности в последующие годы, когда временное усиление формализма стало серьезной опасностью для неокрепшего еще реалистического направления.

Особое место среди мастеров гравюры занял В. Фаворский<sup>1</sup>, чьи произведения стали обращать на себя внимание в эти годы оживления ксилографии, хотя первые его графические опыты относились еще к дореволюционному времени. Введенная им в обиход нашего искусства так называемая черная манера торцовой гравюры нашла немало сторонников, привлеченных ее новаторскими чертами, выступавшими в тесном взаимодействии с традициями старой гравюры. Сам Фаворский показал уже в те годы несколько образцов ее мастерской разработки, в их числе «Натюрморт» (1919 г.) и тонко выполненные инициалы к «Рассуждениям аббата Жерома Куаньяра» А. Франса (1919 г.; *стр.* 92). В отличие от большинства ксилографов Фаворский уже тогда работал для книги, хотя из всего, что им было сделано, почти ничего не было в условиях того времени опубликовано. Что же касается той рационалистической «системы» Фаворского, которая позднее приобрела известные черты формализма в гравюре, то в конце 1910-х — начале 1920-х годов она видимо уже складывалась, о чем свидетельствуют гравюры к «Эгерии» П. Муратова, схематичные пейзажи Москвы и другие работы.

Несмотря на то, что в графике 1917—1920 годов формализм не получил значительного развития, известное размежевание различных тенденций стало сказываться и в этой области искусства. Оно проявилось, например, в подборе графических произведений для нерегулярно выходивших тогда в Москве художественных журналов «Творчество» и «Москва». Если первый в основном ориентировался на художников-реалистов, то второй отдавал явное предпочтение стилизаторам и склонным к «формальным экспериментам» графикам.

<sup>1</sup> Фаворский Владимир Андреевич (род. в 1886 г.). Учился два года в Мюнхене в университете и в частной студии Ш. Холлоши, затем в Московском университете на историко-филологическом факультете. Первую мировую войну провел на фронте (1915—1917 гг.), 1919—1920 годы — в Красной Армии. С 1921 года профессор ВХУТЕМАС, с 1923 года в течение нескольких лет его ректор.





*И. Андреев. В. И. Ленин. Сажина, итальянский карандаш, пастель  
1920-е годы.*

Центральный музей В. И. Ленина.

Впрочем, развитию ксилографии и гравюры на линолеуме, усилению их значения в графике содействовали и тот и другой журнал, поскольку оба они для иллюстрирования своих страниц использовали гравюры.

Не это ли породило гипотезу, связывающую подъем гравюры с упадком полиграфии в годы разрухи? Она в известных пределах допустима. Возможность размножения посредством печати создаваемого художником оригинала составляет очень существенное условие жизни графического произведения. Ограничение этой возможности, явившееся результатом полиграфических затруднений, должно было толкнуть графиков на путь развития гравюры, при помощи которой сам художник до некоторой степени смягчал возникшую угрозу превращения произведений графики в уникальные.

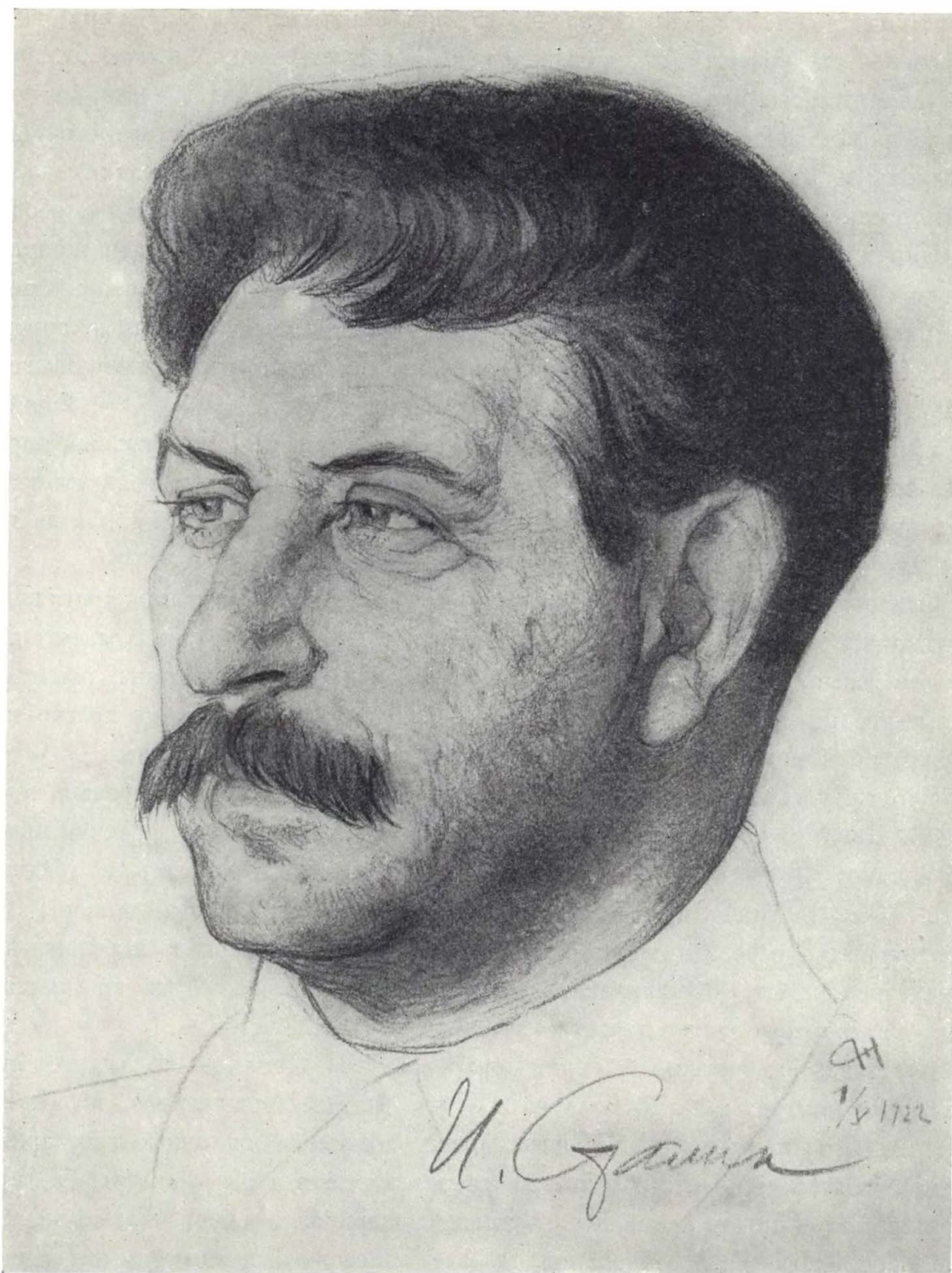
Однако практика многотиражных иллюстрированных изданий периода гражданской войны (журналы «Красноармеец» и «Пламя», книги «Народной библиотеки» и др.) показывает, что вопреки трудностям того времени цинкографический способ репродукции оставался преобладающим.

Редакции массовых журналов не отдавали предпочтения какой-либо определенной технике графики. Они предоставляли свои страницы гравюре так же, как и свободному рисунку, стимулируя создание реалистических произведений на революционные темы.

Как и в других видах искусства этого начального периода, в графике укрепилось реалистическое направление и хотя и медленно, но неуклонно увеличивалось значение деятельности художников-реалистов. В этом смысле одним из важнейших разделов графики оказался портретный рисунок. В портретировании современников сказалось стремление передовых художников отразить новую революционную действительность. Большое число карандашных портретов было исполнено с натуры И. Бродским. К портрету все чаще стал обращаться в своем творчестве Г. Верейский. Ряд проникновенных образов современников был создан в те годы П. Нерадовским (портреты А. А. Блока, Вл. И. Немировича-Данченко — оба 1920 г. — и др.).

Скульптор Н. Андреев, сыгравший столь важную роль в осуществлении ленинского плана «монументальной пропаганды», выдвигается на первый план среди мастеров графического портрета. Опубликованное не полностью графическое наследие Н. Андреева исключительно богато. По времени оно относится к 1917—1922 годам (в последующие годы создавались лишь единичные рисунки).

Центральное место в этом наследии занимают портреты В. И. Ленина. Андреев настойчиво добивался возможности нарисовать Ленина с натуры и всюду —



*Н. Андреев. Портрет И. В. Сталина. Сангина, итальянский карандаш, пастель.  
1922 год.*

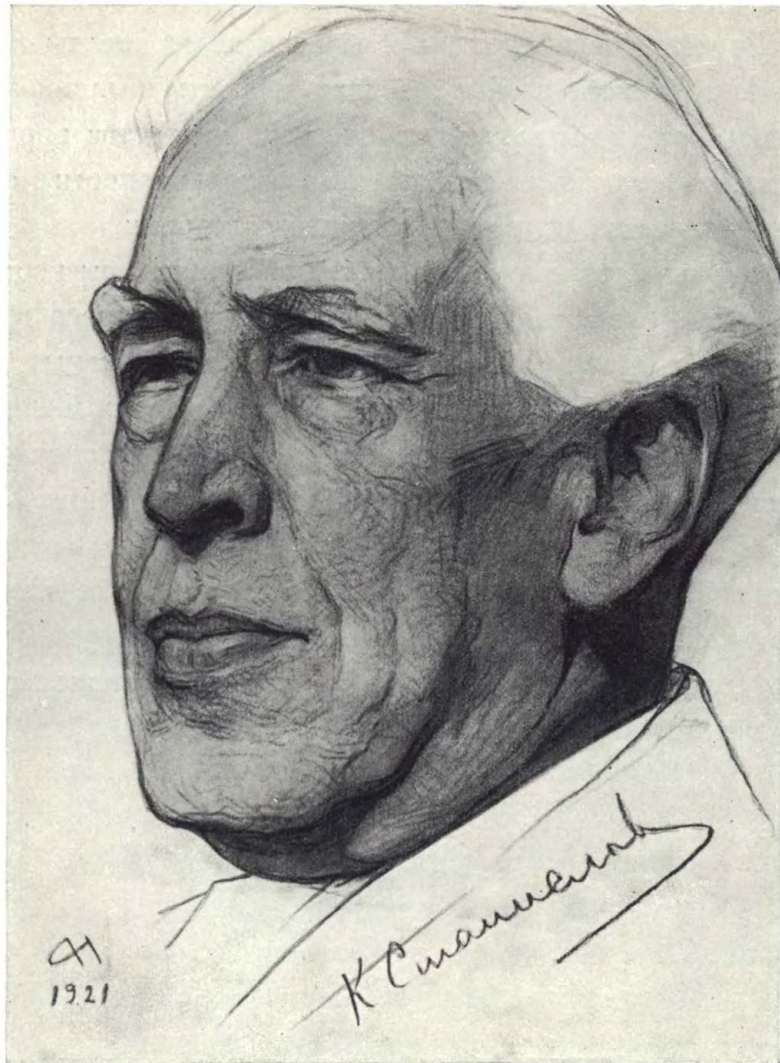
Гос. Третьяковская галерея.

на митингах, заседаниях, сессиях — искал встречи с ним. Самые ранние из его зарисовок — это большей частью наброски на обрывках бумаги, листках блокнотов. Но и по ним можно заключить, что Андреев уверенно шел к созданию законченного реалистического портрета В. И. Ленина. Эту задачу художнику удалось выполнить в 1920 году, когда он получил доступ в кремлевский кабинет В. И. Ленина. В 1921—1922 годах Андреев продолжал свою работу, обобщая, синтезируя. Многие из ранних набросков Андреева производят впечатление несколько случайных. Зато подлинно содержательными, такими, за которые потомство будет постоянно благодарно художнику, являются законченные портреты В. И. Ленина. Два из них — цветные рисунки, правдиво изображающие голову В. И. Ленина *en face*, — часто воспроизводились в печати (*цветная наклейка*). Еще большей известностью пользуется выполненный, видимо, позднее профильный портрет В. И. Ленина, в котором Андреев достиг не встречающейся в его прежних работах экспрессии. Ленинский революционный порыв, его энергия и воля переданы художником лаконично, строго, убедительно (*стр. 95*).

Выдержав испытание временем, эти рисунки являются высшим достижением советской портретной графики раннего периода. Нет ничего удивительного в том, что они заслонили собой многие другие портреты В. И. Ленина, рисованные в те годы, не исключая и рисунков И. Бродского, которые не только менее глубоки, но и менее похожи, чем графические портреты Андреева.

Что же касается рисунков работавшего одновременно с Андреевым в кабинете В. И. Ленина художника Н. Альтмана, то при всей их фрагментарности и очевидном отсутствии обобщающей идеи, им нельзя отказать в убедительности (*стр. 93*). Неповторимое своеобразие ленинского жеста, манеры говорить, слушать, работать живо схвачены автором зарисовок и переданы с непосредственностью, неожиданной у художника, стоявшего в то время на грани абстрактного искусства.

Создатель замечательной серии портретов В. И. Ленина — Н. Андреев исполнил также портреты И. В. Сталина (*стр. 97*), Ф. Э. Дзержинского, М. И. Калинина, А. В. Луначарского и многих других деятелей Советского государства и Коммунистической партии. Образов деятелей советской культуры в произведениях Н. Андреева меньше. Художник нарисовал очень живые портреты Л. М. Леонидова, И. М. Москвина, К. С. Станиславского, с которыми его связывала многолетняя дружба. Лучшим из них можно считать портрет Станиславского, относящийся к 1921 году (*стр. 99*). В том же 1921 году Н. Андреев создал превосходный образ А. М. Горького. Исключительно разнообразны портретные ри-



*Н. Андреев. Портрет К. С. Станиславского.  
Итальянский карандаш, пастель, сангина. 1921 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

сунки Н. Андреева, изображающие делегатов II и III конгрессов Коминтерна. Среди них есть портреты таких известных деятелей, как Мартин Андерсен Нексе, В. Коларов, О. Куусинен, Клара Цеткин.

Создавая портретные рисунки, Андреев, как правило, отказывался от изображения фигуры, даже плеч. Голова, намеченная твердыми и уверенными штрихами карандаша, иногда черного, порою цветного, а затем проработанная сангиной или пастелью, берется художником всегда в ее пластическом объеме, под-

черкнутом поворотом, напряжением мышц шеи и щек, четким очертанием челюстей и скул. Во всех произведениях Андреева видна власть мастера-реалиста над материалом и техникой, необыкновенная зоркость подлинного портретиста.

При всем своеобразии развития графического искусства периода революции и гражданской войны ему были свойственны закономерности, общие для всех видов советского искусства на раннем этапе его истории.

Первые шаги нашей газетной и журнальной карикатуры неотделимы от развития революционного плаката. Довольно часто печатавшиеся в журналах того времени рисованные и гравированные портреты прогрессивных деятелей прошлого перекликались с произведениями скульптуры, выполненными по плану «монументальной пропаганды». Гравюры и рисунки аллегорического характера находят аналогии в ранних плакатах и ранних произведениях советской живописи. Первые рисунки и гравюры, в которых делались попытки реалистически отразить события революции и гражданской войны, как и выполненные с натуры (карандашом, пастелью или акварелью) портреты руководителей партии и правительства, деятелей науки и культуры, рабочих и крестьян, также находят себе параллель в некоторых произведениях живописи тех лет.



---

---

## ЖИВОПИСЬ

*Р. С. Кауфман*



**Р**еволюционная ломка общественного сознания, бурный процесс творческой перестройки передовых художников, сопровождавшийся напряженной борьбой направлений в искусстве,— все это оказало влияние на живопись тех лет. Вопрос о судьбе живописи, о дальнейших путях ее развития волновал художественную общественность. В его правильном решении были заинтересованы народ, партия, Советское государство.

Хотя особое внимание уделялось тогда агитационным видам искусства, партия не забывала и тех пропагандистских возможностей, которыми располагала живопись. VIII съезд партии подчеркнул значение художественных методов идейного воспитания и, наряду с кинематографом, театром, концертами, назвал выставки в числе средств, которые «необходимо использовать для коммунистической пропаганды...»<sup>1</sup>.

Живопись этих лет нельзя рассматривать в отрыве от других видов искусства.

Работа над временными памятниками и мемориальными досками, оформление массовых празднеств и революционных постановок в театрах, роспись агитпоездов, работа над плакатом — все то, что многим казалось тогда не имеющим прямого отношения к судьбам большого искусства, в действительности влияло на сознание художников, подводя их все ближе и ближе к пониманию истинных целей новой художественной культуры. Для художников, воспитанных в годы реакции на принципах камерного искусства, вся эта работа явилась

<sup>1</sup> «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. I. [М.], 1953, стр. 451.

первой школой творческого служения народу и революции. Здесь они освободились от аполитичности, обрели понимание масштабов и роли искусства в жизни общества, проникались идеями социализма, начинали понимать политическую обстановку в стране.

Стремительное развитие агитационного искусства за короткий период в три-четыре года не могло не оказать своего влияния на живопись. Значение агитационного искусства периода гражданской войны для развития живописи недооценивалось в советской искусствоведческой литературе. Были попытки противопоставить все агитационное искусство искусству станковой живописи<sup>1</sup>.

Между тем живописцы, деятельно работавшие над возрождением реалистической картины, хорошо понимали, в какой мере советская реалистическая живопись связана с революционным плакатом периода гражданской войны. В одном из программных документов АХРР было ясно сказано, что «плакат, несомненно, сыграл подготовительную роль в переходе к возрождению станковой картины, превращая художника в активную общественную силу»<sup>2</sup>.

Среди различных видов агитационного искусства наиболее важным для дальнейшего развития живописи было рожденное революцией искусство художественного оформления массовых празднеств и демонстраций. Являясь средством политической агитации, оно выполняло разнообразные декоративные функции в праздничном украшении городов. Именно здесь, в первую очередь, приемы и методы живописи могли быть широко использованы.

Весьма показательны, что почти каждый художник, бывший современником революции, принимал участие в оформлении первых массовых празднеств и в работе над плакатом<sup>3</sup>. Это была первая встреча мастеров русского искусства с миллионами трудящихся, ставшими хозяевами своей страны.

Оформление Первомайского праздника 1918 года в Петрограде было первой пробой сил изобразительного искусства на этом новом поприще. Здесь выявились большие возможности искусства, хотя содержание исполненных художниками работ страдало еще сугубой отвлеченностью. Так, например, в одной из колонн демонстранты несли отлитую в гипсе статую богини свободы,

<sup>1</sup> Я. Тугендхольд. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930.

<sup>2</sup> «Каталог 10-й выставки АХРР». М., 1928. Предисловие, стр. 36.

<sup>3</sup> Среди сотен участников оформления массовых празднеств в первые послереволюционные годы встречаются имена живописцев: Н. Касаткина, И. Бродского, А. Рылова, К. Петрова-Водкина, Е. Чепцова, В. Сварога, Г. Савидкого, Б. Иогансона, С. Герасимова, Н. Чернышева, С. Рягиной, П. Котова, Е. Кацмана, И. Машкова и многих других.



с пылающим факелом в поднятой руке. Подобные аллегорические изображения преобладали и в декоративных панно, размещенных на стенах домов.

Самым грандиозным из всех празднеств тех лет было празднование первой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. К оформлению улиц и площадей одного лишь Петрограда было привлечено свыше ста семидесяти художников. Много художников работало и в Москве. Не отставали от столиц и другие города. Благодаря размаху и разнообразию оформительских работ уже в эту первую годовщину Октября стал складываться тот тип праздничного украшения советского города, который, пройдя через ряд стадий своего развития, дошел до наших дней.

Улицы Москвы и Петрограда, не только в центре, но и на рабочих окраинах, были украшены знаменами, красными полотнищами лозунгов, гирляндами и эмблемами, а в некоторых местах — настенными панно. В Москве выделялись своим убранством Тверская улица, Советская площадь и площадь Революции, в Петрограде — Невский проспект, улица Красных зорь и Большой проспект Васильевского острова. Площади оформлялись не только настенными изображениями, но и картинами, укрепленными на особых щитах. Театральная площадь в Петрограде была превращена в своеобразную выставку картин. В Петрограде в общее праздничное убранство города были включены и его многочисленные нарядно украшенные мосты<sup>1</sup>.

Самым важным для дальнейшего развития советской живописи видом оформления было настенное панно. Назначение панно состояло не только в украшении улиц и площадей, но и в изобразительном воплощении идей и лозунгов революции, в показе ее творцов и героев — рабочих, крестьян, солдат и матросов. Исполненные наспех<sup>2</sup>, эти панно все же подводили художников к задачам, весьма близким тем, которые позже встали перед ними при работе над тематической картиной. Именно эти настенные панно 1918 года явились первыми попытками широкого художественного отображения революционных событий и создания обобщенного образа советского человека.

<sup>1</sup> Обо всем этом можно получить представление прежде всего по коллекции эскизов первых праздничных оформлений Петрограда, хранящихся в Государственном Русском музее. Коллекция эскизов состоит из подлинников, являющихся наиболее ценным материалом для исследования. Поэтому оформление Петрограда изучено более полно, чем оформление Москвы и других городов, известное лишь по немногим фотографиям того времени. См.: В. Г о л с т о й. Материалы к истории агитационного искусства периода гражданской войны.—«Сообщения Института истории искусств [АН СССР]», № 3, М., 1953, стр. 26—68.

<sup>2</sup> Почти все они были написаны клеевыми красками на холсте, натянутом на грубо сколоченные подрамники.

В художественном оформлении городов участвовали не только живописцы, но и скульпторы, графики, архитекторы, не только широко известные мастера, но и студенты Академии художеств и московского Училища живописи, ваяния и зодчества, представители художественной самодеятельности фабрик, заводов и рабочих клубов, для которых лишь Октябрьская революция создала возможность художественного творчества. Это знаменовало собой перелом в общем настроении художественной интеллигенции, значение которого станет понятным, если вспомнить, что за год до этого на митинге художников в Москве раздавались голоса против «навязывания» художнику идей общественного служения, а еще 7 апреля 1918 года Союз деятелей искусства в резолюции своего второго общего собрания в Петрограде снова отстаивал демагогический лозунг буржуазной интеллигенции о «независимости» искусства. Искусство, говорилось в этой резолюции, не должно быть «ни в какой степени зависимо от того или иного политического строя»<sup>1</sup>. Между тем участие сотен художников, представлявших самые различные течения русского искусства, в оформлении площадей и улиц городов во время празднования первой годовщины Октября явилось несомненным фактом общественного служения народу. Оно свидетельствовало о крахе попыток сторонников буржуазного искусства навязать художественной интеллигенции свои антиобщественные, антинародные принципы.

Большая часть художников использовала в работе над оформлением революционного праздника свои старые методы и приемы. Некоторые из них, не задумываясь, брали для оформления готовые схемы и образы старого искусства. Аллегорические изображения, вроде упомянутой выше богини свободы, летящих гениев, вестников с трубами, дымящихся жертвенников, были неизбежны на этой стадии творческой перестройки художников, начавшейся с робких попыток наполнить новым содержанием старую форму. Подобные украшения на улицах и площадях городов производили сильное впечатление своей декоративной нарядностью, но революционная идея получила в них довольно расплывчатое отражение.

Однако другая часть художников, правда немногочисленная, пыталась найти более жизненное воплощение новым идеям. Особое место среди произведений этих художников занимают большие медальоны Б. Кустодиева, украсившие одну из площадей Петрограда. В медальонах «Крестьянка», «Строитель», «Сапожник», «Портной», «Пекарь» и других художник создал конкретные жизненные образы,

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 794, оп. 1, д. 56, л. 82.

показав своих героев с орудиями труда, за работой (стр. 105). Вместе с тем Кустодиев сумел внести в эти изображения необходимый элемент декоративности.

Многие художники в то время пытались воплотить идеи революции в обобщенных образах рабочего, крестьянина, солдата, матроса, но лишь немногие искали конкретных героев в современной действительности. К числу этих немногих принадлежал В. Волков, изобразивший в своем акварельном эскизе штурм Зимнего дворца. Этот эскиз выделяется среди множества других конкретно жизненными, почти портретными, чертами действующих лиц воссозданного художником события.

Упомянутое уже убранство Театральной площади в Петрограде было выполнено по эскизам К. Петрова-Водкина (стр. 109).

Для экспонированных на площади гигантских панно художник

избрал сюжеты из русского народного эпоса и народных преданий. В Государственном Русском музее хранится эскиз к одному из этих панно — «Степан Разин». Эта тщательно выполненная многофигурная композиция, написанная в ярких и чистых акварельных тонах, изображала Разина среди его боевых соратников в небольшой парусной лодке.

Для дальнейшего развития живописи большое значение имели те работы, в которых ощущались реальные черты людей и событий этого времени и в которых воплотилась революционная романтика.



*Б. Кустодиев. Эскиз панно для оформления одной из площадей на Петроградской стороне в Петрограде. Акварель. 1918 год.*

Музей Революции в Ленинграде.

Что касается оформительских затей футуристов, кубистов и прочих, то очевидная порочность их головоломных «экспериментов» сказалась прежде всего в том, что эти художники меньше всего заботились о художественном выражении всенародного революционного подъема и нисколько не стремились раскрыть те политические идеи и призывы партии, под знаком которых проводился праздник. Усилия формалистов были направлены лишь на то, чтобы «взорвать» старые художественные формы. В то время как многие художники, оформляя город, старались использовать богатейшее наследие классической русской архитектуры, формалисты, наоборот, стремились всячески разрушить классику, исказить облик русских городов.

Так был обезображен Н. Альтманом один из прекраснейших архитектурных ансамблей мира — Дворцовая площадь в Петрограде. Под хаотическим нагромождением грубо раскрашенных досок была скрыта Александровская колонна — памятник победы над Наполеоном. Растянутая до гигантских размеров, уродливая супрематистская композиция заслонила Зимний дворец.

Аналогичным образом был искажен архитектурный облик Театральной площади в Москве. Здесь, по свидетельствам прессы, решительный протест вызвала раскраска А. Лентуловым деревьев и кустарников сквера, превращенного, таким образом, в мертвую кубистическую схему. «Это идея того же упадочно-футуристического порядка, и ей не место на празднике пролетариата», — писал «Рабочий мир»<sup>1</sup>. Сурово осуждены были также формалистические панно на зданиях Большого и Малого театров. Журнал «Искусство» отмечал, что трудящиеся возмущены «балаганным» оформлением Малого театра, выполненным П. Кузнецовым<sup>2</sup>. Проведенное Народным комиссариатом по просвещению изучение мнения рабочих о праздничном оформлении городов выявило, что «пролетарское сознание протестует против оторванности художника от влияния реальной борьбы, реальной работы над живыми образами жизни»<sup>3</sup>.

В дальнейшем в Москве, после смены руководства секции народных празднеств Моссовета<sup>4</sup>, праздничные оформления стали приобретать все большую политическую целенаправленность. События гражданской войны, борьба с разрухой, первые субботники — таковы те жизненные темы, которые находили отражение в художественном оформлении городов. Развитие этой тематики в агит-

<sup>1</sup> «Рабочий мир», 1918, № 18, стр. 35.

<sup>2</sup> «Искусство», 1918, № 6/10, стр. 3.

<sup>3</sup> Е. Херсонская. Из товарищеских бесед о живописи. — «Горн», 1919, № 2—3, стр. 55.

<sup>4</sup> Председателем секции стал И. Нивинский.

тационном искусстве гражданской войны все ближе подводило художников к осознанию необходимости отражения ее также и в станковой живописи.

При всей неизбежной для переходного периода калейдоскопической пестроте направлений художественные выставки тех лет убеждают в том, что в живописи совершался процесс нового размежевания художественных сил. Чем больше стремились сторонники беспредметного искусства дискредитировать традиции демократической русской художественной культуры, тем определеннее они разоблачали реакционную суть своих позиций. С другой стороны, чем больше революционная действительность своим влиянием укрепляла реализм как метод действия, нужного массам искусства, тем скорее она способствовала сближению, сосредоточению распыленных сил сторонников жизненной правды в искусстве.

Еще не все в этом размежевании сил было в тот момент ясно до конца, еще далеко не все мастера определили свое место, еще сторонники реализма не вполне осознали коренные задачи советского искусства, но размежевание художественных сил уже шло, оно ощущалось на каждой выставке. Позже, когда был осознан его принципиальный смысл, настало время для его организационного оформления. Тогда же это расслоение находилось лишь в первоначальной стадии. Во многих картинах, появлявшихся на выставках тех лет, преобладали настроения отрешенности от бурной жизни охваченной гражданской войной страны. Однако то на одной, то на другой выставке можно было увидеть произведения, навеянные событиями революции, чаще стали появляться содержательные портреты и даже в пейзажах иногда можно было почувствовать отзвуки общественных настроений этой бурной эпохи.

Не придавая значения этим тенденциям или, наоборот, противодействуя им, так называемые «левые» художники, пытавшиеся в начале этого периода, по их собственному признанию, «использовать государственную власть для проведения своих художественных идей»<sup>1</sup>, стремились сделать государственные выставки действенной трибуной беспредметного искусства. Каждый показ работ В. Татлина, К. Малевича, А. Родченко, В. Кандинского сопровождался публикацией специальных деклараций, содержащих нападки на реализм.

В этих декларациях выдвигались мнимые «профессиональные» проблемы, вроде проблемы «веса» и т. п. Прикрываясь разговорами о живописной культуре, некоторые художники вставляли и вклеивали в свои ничего не изображавшие картины куски дерева, стекла, обрывки веревок, окурки папирос, опил-

<sup>1</sup> «Искусство коммуны», 29 декабря 1918 г.

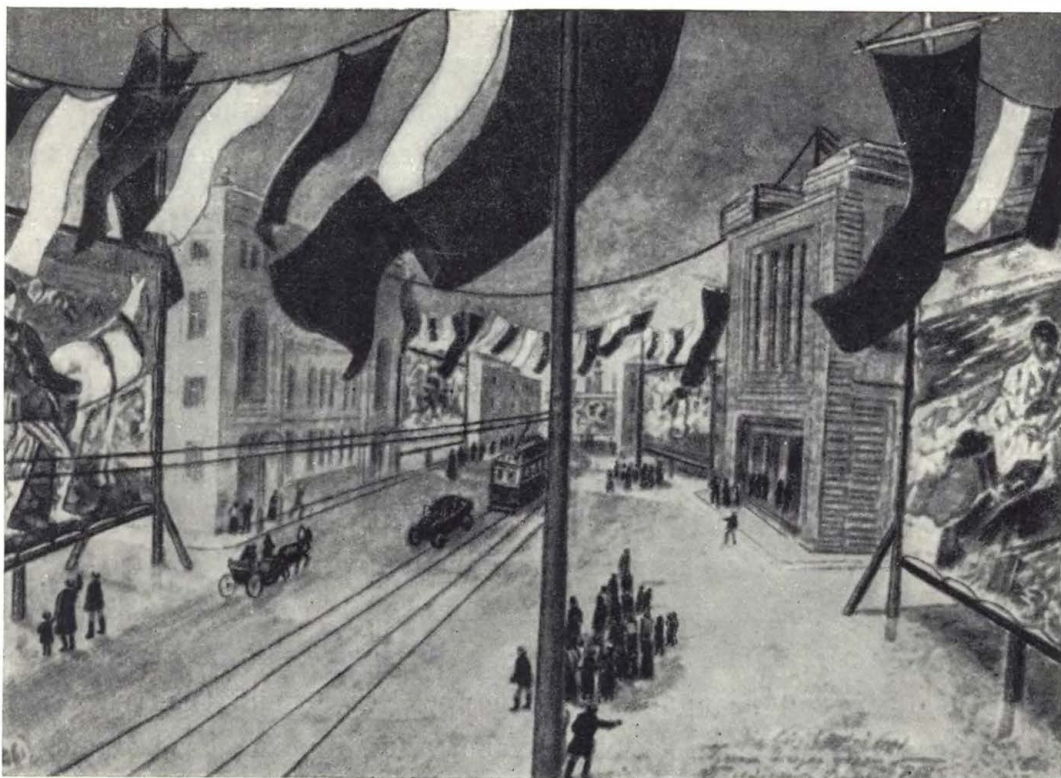
ки, обрывки газет и тому подобный хлам. Грубый натурализм подобных методов «живописи» воочию доказывал всю меру падения адептов абстрактного искусства. Примером крайне надуманного произведения может служить доска «Россия» Н. Альтмана (1921 г.), где в комбинацию отвлеченно окрашенных плоскостей вплетались накладные буквы, составлявшие слово «труд». Живопись этого рода воспринималась как издевка над революционной тематикой.

Чувства недоумения, досады, возмущения, которые вызывали у зрителей эксперименты такого рода, нисколько не смущали формалистов. В каталогах своих выставок они говорили, что советский зритель будто бы еще не может подняться до понимания новых «достижений» беспредметников<sup>1</sup>. Реакционная сущность этого «искусства» раскрывалась иногда в выступлениях самих «столпов» формализма. К. Малевичу было ненавистно «изображение, напоминающее о живом», он мечтал о некоем «цветовом мышлении», свободном от «остова вещей». В. Кандинский считал, что беспредметное искусство «есть протест духа против материализма современности».

Подобные признания со стороны художников, именовавших себя «левыми», правда, не часто встречались в литературе тех лет. В статьях вожаков этого направления Н. Пунина, Н. Альтмана, Д. Штеренберга и других говорилось об искусстве будущего, об идеях коллективизма, о революционности беспредметного искусства. Некоторым художникам была присуща субъективная убежденность в том, что их искусство — революционное, новаторское и т. д. Но часто мало одаренные люди прикрывали демагогической фразой о «новаторской форме» свою неспособность решать задачи, поставленные революцией перед искусством, а то и просто неумение рисовать и владеть кистью.

Между тем действительный ход развития искусства с неумолимой последовательностью опровергал теории и практику формалистов. Нужды и требования к искусству, выдвигаемые революционным содержанием эпохи, укрепляли реализм в искусстве. Так было в скульптуре, в плакате, даже в камерных формах графики. Тот же процесс, но более сложно, совершался и в живописи, сметая со своего пути мертвое искусство «левых» и разоблачая их реакционные фантазии. Уже в 1920 году в печати появилась статья, в которой беспредметное искусство рассматривалось в его истинном значении. То была рецензия Д. Мельникова на работы В. Кандинского и А. Родченко, экспонированные на 19-й государственной выставке.

<sup>1</sup> См. «Каталог 10-й Государственной выставки». М., 1919, стр. 8 и сл.



*К. Петров-Водкин. Эскиз оформления Театральной площади в Петрограде.  
Акварель. 1918 год.*

Не сохранился.

«Прежде всего,— пишет Мельников,— сомнительной представляется их левизна и революционность. Творчество их носило еще характер интригующей новизны семь лет тому назад. С тех пор мы так далеко ушли, так много пережили, многому научились. Перерождается психология, открылись широчайшие горизонты. Теперь мы уже чувствуем твердую почву под ногами, уже знаем, чего мы хотим. В «левом» же искусстве мы видим какое-то стоячее болото, творческую анемию. Точно художники, заснув в 1913 году, проснулись в 1920... Анализ формы и цвета привел живопись к метафизике, рационалистической схоластике, алхимии и обрек ее на творческое бесплодие»<sup>1</sup>. К такому ясному осознанию порочности формалистических путей в живописи можно было прийти, опираясь на первые успехи реализма в советском искусстве этого периода.

<sup>1</sup> Д. Мельников. По поводу «левой» живописи на 19-й государственной выставке. — «Творчество», 1920, № 7—10, стр. 42 и 44.

В конце концов, и сами «левые» стали убеждаться в бесперспективности абстрактного искусства в условиях советской действительности. Однако крах своих усилий, теорий и надежд они истолковали как конец самой живописи<sup>1</sup>.

На многочисленных выставках 1918—1920 годов преобладали те направления живописи, которые в той или иной мере противопоставляли себя абстрактному искусству. Было бы, разумеется, неверно на основании одного лишь неприятия принципов крайнего формализма — беспредметничества — зачислять всю остальную массу художников в лагерь реализма. В творчестве многих противников беспредметного искусства еще очень сильно сказывались тенденции противопоставления искусства действительности. Эти тенденции затронули не только ветеранов модернизма и ретроспективизма из «Мира искусства» или символистов из «Голубой розы», но и некоторых молодых художников. Деятельность этих художников не была столь навязчивой и шумной, как деятельность крайних формалистов, но и их творчество не могло не прийти в столкновение с интересами нового зрителя. Размежевание художественных сил страны не было поэтому простой сменой позиций того или иного художника или группы художников. Процесс этот протекал весьма сложно, а для многих болезненно.

В годы, когда рушились старые формы жизни, складывались новые условия для развития искусства. Жизнь каждый день выдвигала перед художниками свои новые требования. Надо было принять участие в оформлении народных празднеств, в росписи агитпоездов, в украшении картинами и плакатами рабочих клубов, казарм, залов заседаний съездов, причем эти плакаты и картины должны были быть доступными пониманию простых людей. Можно ли было после этого, вернувшись к себе в мастерскую, продолжать писать не понятные и мало кому интересные картины в духе того или иного течения дореволюционного искусства?

«Нельзя превращать натуру в концепцию только плоскостей, объемов, кубов и т. д. Надо избежать этой схоластики», — записывает в своем дневнике в конце 1919 г. А. Куприн<sup>2</sup>, один из московских сезаннистов, в прошлом участник выставок «Бубновый валет». Разумеется, в творчестве далеко не всех художников этой группы стремление к более реальному изображению природы проявилось сразу же и одновременно. У автора приведенных выше слов, Куприна, так же как у ряда его сотоварищей — В. Рождественского, А. Осмеркина, А. Ленгулова, Р. Фалька, — результаты начавшегося поворота сказались несколько позже.

<sup>1</sup> На собрании Института художественной культуры в ноябре 1921 года представители ряда течений формализма признали «свою деятельность как только живописцев бесцельной».

<sup>2</sup> Цит. по кн.: В. Никольский. Александр Васильевич Куприн. М., 1935, стр. 38.





*П. Кончаловский. Скрипач. 1918 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

На новом и трудном для бывших «бубнововалетовцев» пути все они двигались медленно, некоторые робко, постоянно оглядываясь назад и долго избегая решительного разрыва со старым. Лишь в творчестве крупнейших представителей этого течения П. Кончаловского<sup>1</sup> и И. Машкова уже тогда наметился вполне очевидный перелом.

В произведениях П. Кончаловского на этой стадии «сырая» красочная масса, столь излюбленная «бубнововалетовцами», начинает, по образному выраже-

<sup>1</sup> Кончаловский Петр Петрович (1876—1956). Учился в Париже в «академии» Жюльена (1897—1898 гг.) и в петербургской Академии художеств (1899—1907 гг.). Один из организаторов «Бубнового валета». После революции в 20-х годах не связывал прочно свою деятельность ни с одной из художественных группировок того времени. В 1918—1921 годах преподавал во ВХУТЕМАС; в 1926—1929 гг. — во ВХУТЕИИ.

нию самого художника, «оживать». Такая тенденция сказывается в картине «Скрипач» (1918, *стр.* 111), хотя в целом это произведение художника остается еще бесспорно формалистическим.

Вспоминая эти годы, Кончаловский говорит: «Страстно хотелось создать живой пейзаж...»<sup>1</sup> Уже в этюдах, исполненных в 1918 году с натуры в Наре, попытки «оживления» картины природы нашли свое выражение в выборе динамичного мотива, в передаче порыва ветра и т. п. Еще дальше продвинулся на этом пути Кончаловский в серии абрамцевских этюдов, относящихся к 1920—1921 годам. Пейзаж с написанными широко и свободно дубами, их крепкими стволами и раскидистыми кронами или этюд, изображающий мостик через речку с едущей по нему телегой, и другие работы этого цикла явно предвосхищают реалистические произведения мастера середины 20-х годов.

Смело и последовательно шел тогда по этому же пути И. Машков<sup>2</sup>. Натюрморт для этого живописца остался основным жанром и после революции, становясь все более жизненным. Особенно удачны по силе живописной передачи предметов реального мира его «Натюрморт с лошадиным черепом» (*стр.* 113) и «Натюрморт с самоваром» (оба 1919 г.). В те же годы Машков исполнил серию экспрессивных рисунков обнаженных натурщиц и, наконец, создал портрет А. Гончарова (рисунок, 1919 г.), в котором достиг выражения удивительной для художников этого круга непосредственности и сходства с натурой.

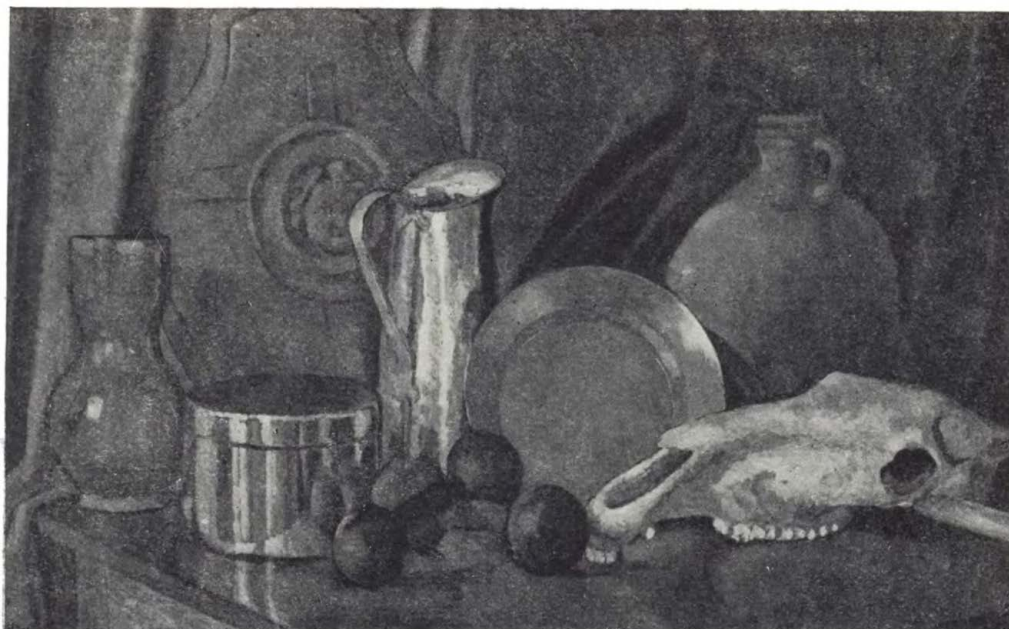
Преобладающим жанром на выставках 1918—1920 годов был пейзаж. Правда, произведения этого жанра часто говорили больше о вчерашнем дне русского искусства, чем о сегодняшнем. Однако и в творчестве художников-пейзажистов, к какому бы течению они ни принадлежали, протекал тот же процесс обновления.

Несомненный перелом наметился тогда, например, в творчестве Н. Крымова<sup>3</sup>. Этот пейзажист, оказавшись под влиянием модернизма, с 1908 года перестал работать с натуры, создавая вымышленные, условные, порою примитивные образы природы. «...После Октября,— рассказывает он в своей автобиографии,— я стал более критически относиться к своим работам, стал более тре-

<sup>1</sup> В. Никольский. Петр Петрович Кончаловский. М., 1936, стр. 78.

<sup>2</sup> Машков Илья Иванович (1881—1944). В 1900 году поступил в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, которое не окончил. Один из основателей «Бубнового ваятеля». Организовал свою частную студию. Преподавал во ВХУТЕМАС. В 1924 году вступил в АХРР.

<sup>3</sup> Крымов Николай Петрович (род. в 1884 г.). Первоначальное образование получил у отца-художника. Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1904—1911 гг.). Участник выставок Союза русских художников, в советское время — Общества московских художников (ОМХ). Работал также в области театрально-декорационного искусства.



*И. Машков. Натюрморт с лошадиным черепом. 1919 год.*

Гос. Русский музей.

бовательным, решив соединить в своей творческой практике работу по впечатлениям с работами с натуры...»<sup>1</sup> Уже в 1921 году появляются его мастерски выполненные натурные пейзажи, в которых нетрудно узнать те черты реалистического метода изображения природы, энергичным пропагандистом которого Крымов стал в последующие годы.

Признаки нового обнаруживаются в эти годы в пейзажах и натюрмортах И. Грабаря<sup>2</sup>. Занятый большой и ответственной работой по охране и реставрации памятников русского искусства, Грабарь вначале почти вовсе оставил занятия живописью. Но когда позднее он снова обратился к художественному творчеству, то начал создавать произведения, все более и более отличающиеся от дореволюционных импрессионистских работ. Предметный мир в его натюрмортах 1920—1921 годов становится материальнее. Отказ от зыбкой, вибриру-

<sup>1</sup> «Советские художники». Т. I. Живописцы и графики. М., 1937, стр. 138.

<sup>2</sup> Грабарь Игорь Эммануилович (род. в 1871 г.). Окончил юридический факультет Петербургского университета (1889—1893 гг.), Академию художеств по мастерской И. Репина (1894—1898 гг.) и школу Ашбе в Мюнхене (1896—1901 гг.). Участвовал в выставках «Мира искусства» и Союза русских художников. В 1909 году предпринял издание многотомной истории русского искусства. В 1913—1925 годах — директор Третьяковской галереи. В 20-х годах участвовал в выставках ОМХ. С 1937 по 1942 год — директор Московского художественного института.

ющей живописной поверхности способствует выявлению жизненной определенности образа. Об этом лучше всего свидетельствует пейзаж «Разгар осени» (1921 г.). К этому же периоду относятся первые опыты, связанные с возвращением Грабаря к работе над портретом, который впоследствии займет важное место в творчестве художника.

В развитии советской пейзажной живописи особое значение имели произведения, созданные в те годы петроградским пейзажистом А. Рыловым<sup>1</sup>. Чутко воспринимавший настроения народа, Рылов сумел избежать пагубного увлечения этюдом и сохранить верность традициям содержательного и жизненного пейзажа-картины. В эволюции творчества мастера пейзажи 1917—1920 годов занимают особое место. Их нетрудно выделить из всей массы его произведений. Мотивы тревожного ожидания надвигающейся бури чередуются здесь с изображениями охваченной взволнованным движением природы. Характерны названия этих пейзажей — «Тревожная ночь» (1917 г.), «Бурный день» (1918 г.), «Над бурунами» (1919 г.), «Свежий ветер» (1919 г.). Художник пишет в них берег моря с набегающей волной, осеннее облачное небо над темным лесом, чаек, собирающихся на побережье или носящихся над водой. В этих пейзажах преобладает ощущение грозной, величественной силы, но в них нет ничего мрачного. Самым волнующим среди произведений Рылова рассматриваемого периода является большой пейзаж «В голубом просторе» (1918 г.; *цветная оклейка*). Удивительная плавность ритма, передающего движение, чувство бесконечного простора, рождаемое как бы бегущими вдаль волнами и звонкой бирюзовой голубизной неба, оттененной теплыми рефлексам солнечных лучей на распростертых крыльях летящих лебедей,— все это составляет яркую картину природы, полную жизни и движения. До наших дней сохранилось значение картины Рылова, овеянной романтикой революционной эпохи. Она по-прежнему вызывает неослабевающие симпатии зрителей.

Среди картин, написанных в те же годы, следует назвать пейзаж В. Поленова<sup>2</sup> «Разлив на Оке» (1918 г.; *стр. 115*). Хотя эта картина значительно уступала

<sup>1</sup> Рылов Аркадий Александрович (1870—1939). Учился в Петербурге в училище Штиглица и Академии художеств (1894—1897 гг.), где основным его учителем был А. Куинджи. Участвовал в выставках общества имени Куинджи, Союза русских художников и др. После революции выступал на выставках АХРР. В 1918—1930 годах преподавал в Петроградских свободных художественных мастерских, а затем в Академии художеств.

<sup>2</sup> Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927). Учился в Академии художеств (1863—1871 гг.) и одновременно в Петербургском университете на юридическом факультете. В 1872—1876 годах в качестве пенсионера Академии жил за границей (Рим, Париж). Член Товарищества передвижных художественных выставок с 1878 года. Деятельный участник мамонтовского художественного кружка, в котором много работал как театральным художником. Преподавал в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1882—1895 гг.). С 1910 по 1918 год работал в «Секции содействия фабричным и деревенским театрам»; создал в Москве Народный театр. В Тульской области открыт музей В. Д. Поленова.



*А. Рылов. В голубом просторе. 1918 год.*

Гос. Третьяковская галерея.



*В. Поленов. Разлив на Оке. 1918 год.*

Частное собрание. Москва.

работам периода расцвета творчества мастера, относящегося к 70—80-м годам XIX века, все же она была много лучше других пейзажей, представленных на выставках тех лет. Прежде всего следует отметить, что «Разлив на Оке» — это пейзаж-картина, пейзаж содержательный, способный глубоко взволновать зрителя. Художник представил в своей картине пору ранней весны, когда все еще голо кругом и лишь сосны да ели выделяются своей холодной темной зеленью на фоне серовато-охристых тонов реки и берегов. Высоко поднялась река, стремительно несет она свои воды под покрытым тучами небом. Ощущение могучего, непреодолимого движения преобладает в этом пейзаже. Особого внимания заслуживает то обстоятельство, что на протяжении более чем десяти предреволюционных лет Поленов не создал ничего равного этой картине по значительности содержания и силе образа. «Разлив на Оке» явился как бы посильным даром старейшего передвижника молодому, начинающему свой путь, советскому реалистическому искусству.

Одним из наиболее ярких свидетельств назревавшего в эти годы перелома в живописи является оживление искусства портрета. Идея создания портретной галереи современников естественно порождалась самой революционной эпохой и неизбежно возникала в сознании каждого художника, стремившегося к правдивому отображению действительности.

В числе художников, воодушевившихся тогда этой идеей, был И. Бродский<sup>1</sup>. Начатая им в 1920 году беспримерная для того времени работа над грандиозной картиной «Торжественное открытие II Конгресса Коминтерна» явилась результатом стремления запечатлеть образы деятелей революции. Показательно, что сам Бродский усматривал свою задачу прежде всего в том, чтобы «создать живописный памятник эпохи Великой пролетарской революции, как бы ее «коллективный портрет»<sup>2</sup>. К осознанию этой задачи Бродский подходил постепенно, но неуклонно. Он участвовал в 1918 году в оформлении улиц и площадей Петрограда к первой годовщине Октября; его рисунки встречались в журналах того времени. Одним из первых среди советских художников он воодушевился работой над образом великого Ленина, и уже в 1919 году его картина «Ленин и манифестация» была премирована на конкурсе. Работа над картиной «Торжественное открытие II Конгресса Коминтерна» явилась как бы итогом эволюции творчества Бродского за годы революции и гражданской войны<sup>3</sup>.

Бродским в эти годы созданы также произведения, которые, не будучи непосредственным откликом художника на события великой эпохи, все же сыграли положительную роль в общем развитии советской живописи. Тщательно выполненные и полные лирической проникновенности пейзажи Бродского, датирующиеся 1917—1922 годами, свидетельствуют о последовательном изживании былой орнаментальности, нарочитой узорчатости его ранних картин природы. В своих «Зимних пейзажах» художник приходит к изображению широких просторов природы (стр. 117). Эти произведения Бродского, содержащие элементы жанра, принадлежат к мало распространенному в русской живописи типу пейзажа.

Начавшийся в те годы подъем портретной живописи быть может сильнее, чем у других художников, сказался в творчестве С. Малютина<sup>4</sup>. Из пятидесяти портретов Малютина, представленных на его персональной выставке в 1934 году,

<sup>1</sup> Бродский Исаак Израилевич (1884—1939). Учился в Одесском художественном училище у Г. Ладыженского и К. Костанди (окончил в 1902 г.), в Академии художеств — у И. Репина (окончил в 1908 г.). В качестве пенсионера Академии два года провел за границей. Выступал на выставках реалистического направления, активно участвовал в развитии революционной графики 1905—1907 годов. В 1923 году вступил в АХРР. В 1934 году возглавил Академию художеств.

<sup>2</sup> «Советские художники». Т. I. Живописцы и графики, стр. 20.

<sup>3</sup> В 1920—1921 годах была исполнена большая часть этюдов к этой картине и уже начата работа непосредственно на большом холсте. Закончена она была в 1924 году и тогда же экспонировалась на выставке.

<sup>4</sup> Малютин Сергей Васильевич (1859—1937). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1883—1886 гг.). Участвовал в выставках передвижников, Союза русских художников и других объединений. Помимо работы над портретной и жанровой живописью много работал в области декоративной и театральной живописи, в области прикладного искусства и художественной иллюстрации. Преподавал в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (с 1903 г.). Один из основателей АХРР.

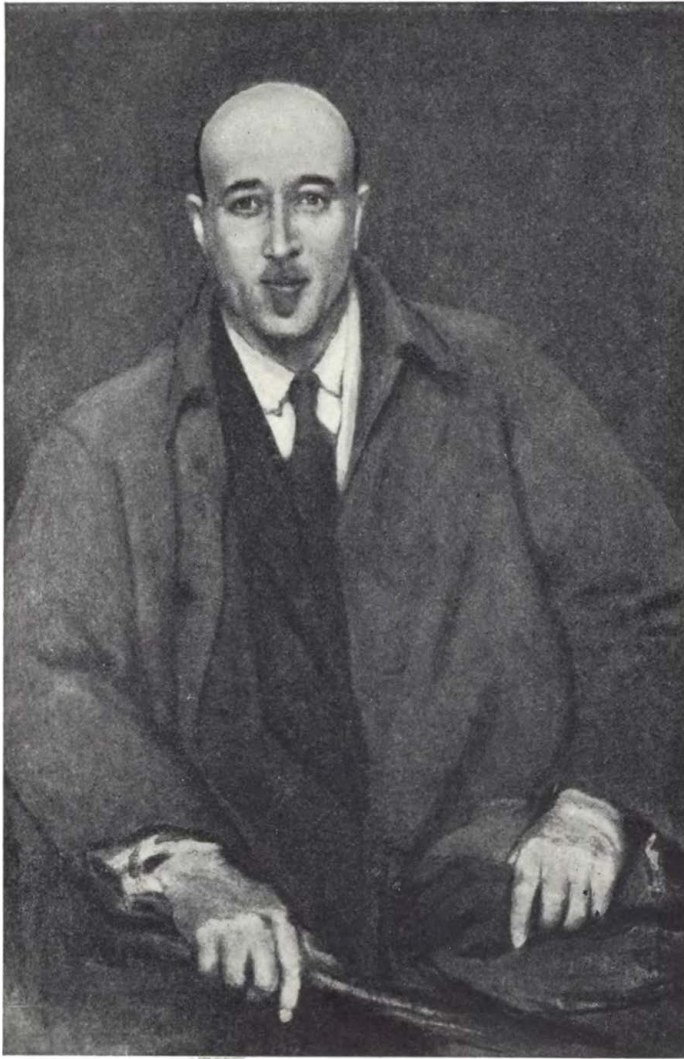


*И. Бродский. Зимний пейзаж. 1922 год.*  
Музей-квартира И. И. Бродского. Ленинград.

пятнадцать датируются 1917—1921 годами, однако этими работами не исчерпывается действительное число портретов, исполненных художником в те годы.

Среди произведений Малютина этого периода следует отметить портреты архитектора **И. В. Жолтовского** (1919 г.; *стр. 118*), архитектора **Н. Д. Виноградова** (1919 г.; *стр. 119*), принимавшего деятельное участие в осуществлении ленинского плана «монументальной пропаганды», художника-полярника **А. А. Борисова** (1919 г.). Но самым выдающимся произведением Малютина в эти годы был портрет известного русского мостостроителя **Г. П. Передерия** (1919 г.; *стр. 121*). Знаменитый инженер изображен с атрибутом своей профессии — чертежом в руках и в рабочем серовато-синем халате. Важно отметить психологическую характеристику модели. Передерий показан глубоко задумавшимся, как бы решающим в уме трудную техническую проблему, которую ставит перед ним занимающая его в данный момент работа. Чертеж в его руках и мысль, целиком захватившая этого человека, несомненно связаны между собой. И то, что художник сумел так ясно дать почувствовать это зрителю, говорит о высоких художественных





С. Малютин. Портрет И. В. Жолтовского.  
Пастель. 1919 год.

Частное собрание. Москва.

достоинствах портрета, достоинствах тем более существенных, что подобной трактовки портретного образа в дореволюционном творчестве Малютина не было.

Как портрет Передерия, так и другие названные здесь произведения выполнены Малютиным в его излюбленной технике пастели. Еще до революции художник сумел добиться четкой пластической законченности, мягкости и бархатистости тонов своих пастельных произведений.

Значительно реже, чем портреты С. Малютина, появлялись на выставках произведения другого видного представителя московской школы живописи А. Архипова<sup>1</sup>. Объясняется это тем, что большую часть того времени он жил вне Москвы, в Твери, где вместе с А. Моравовым руководил организованной там Государственной художественной школой. Архипов продолжал тогда начатую им еще в 1913 году работу над большими портретами-этюдами крестьян и

крестьянок. Некоторые из работ 1919—1920 годов — «Крестьянская девушка», «Молодая крестьянка в малиновом платке» (стр. 123) и другие — свидетельствуют о стремлении к углублению содержания образов крестьян, хотя по манере живописи они еще мало отличаются от произведений предреволюционной поры.

<sup>1</sup> Архипов Абрам Ефимович (1862—1930). Окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества в 1883 г. Член Товарищества передвижных художественных выставок, где выставлялся с 1889 года, позднее перешел в Союз русских художников. Был одним из ведущих профессоров московского Училища живописи, ваяния и зодчества, где преподавал с 1894 года. В 1923 году вступил в АХРР.

Редко появлялись на выставках тех лет жанровые картины, но и те немногие работы этого рода, которые были исполнены тогда живописцами-реалистами, не должны быть забыты. Они служат свидетельством жизненности реалистической традиции, получившей после революции новую почву. Такие произведения, как, например, картина «Новое время», написанная в 1919 году известным жанристом-передвижником В. Маковским — тогда уже глубоким стариком, или картина его ученика Е. Чепцова «Мальчик и девочка с ягненком» (1918 г.), или жизнерадостное полотно «Подружки», созданное в 1920 году Ф. Сычковым, художником, посвятившим свое искусство изображению жизни мордовской деревни, — все эти произведения, хотя они и не затрагивали актуальных вопросов современности, тем не менее находили отклик у нового зрителя, ибо, посвященные простому человеку, были понятны и правдивы.

В те годы вряд ли многие художники придавали существенное значение появлявшимся время от времени на выставках произведениям реалистов старшего поколения, но в свете последующей истории советской живописи их скромные выступления приобретают несомненный историко-художественный интерес. Теперь нам ясно, что в первые годы после революции художники-реалисты старшего поколения, связанные с традициями передвижников, продолжали работать, собирали силы — с тем, чтобы в последующий период выступить более организованно и сплоченно.



*С. Малюшин. Портрет Н. Д. Виноградова.  
Пастель. 1919 год.*

Частное собрание. Москва.

Партия придавала большое значение вовлечению художников старшего поколения в строительство советской художественной культуры, рассматривая их как носителей тех прогрессивных традиций старого русского искусства, сохранению и развитию которых было тогда посвящено немало забот.

Уже в 1918 году народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский в своей речи на открытии Петроградских государственных свободных художественных учебных мастерских говорил, что «если бы то, что называется старым искусством с реалистическим . . . подходом по отношению к природе, преисполнилось бы новым содержанием, оно нашло бы самый решительный, широкий отклик. Ключ к оживлению этого искусства надо искать в том, чтобы обрести живую душу или самый сюжет, к которому в последнее время даже художники-реалисты стали относиться легкомысленно и пренебрежительно . . .»<sup>1</sup>

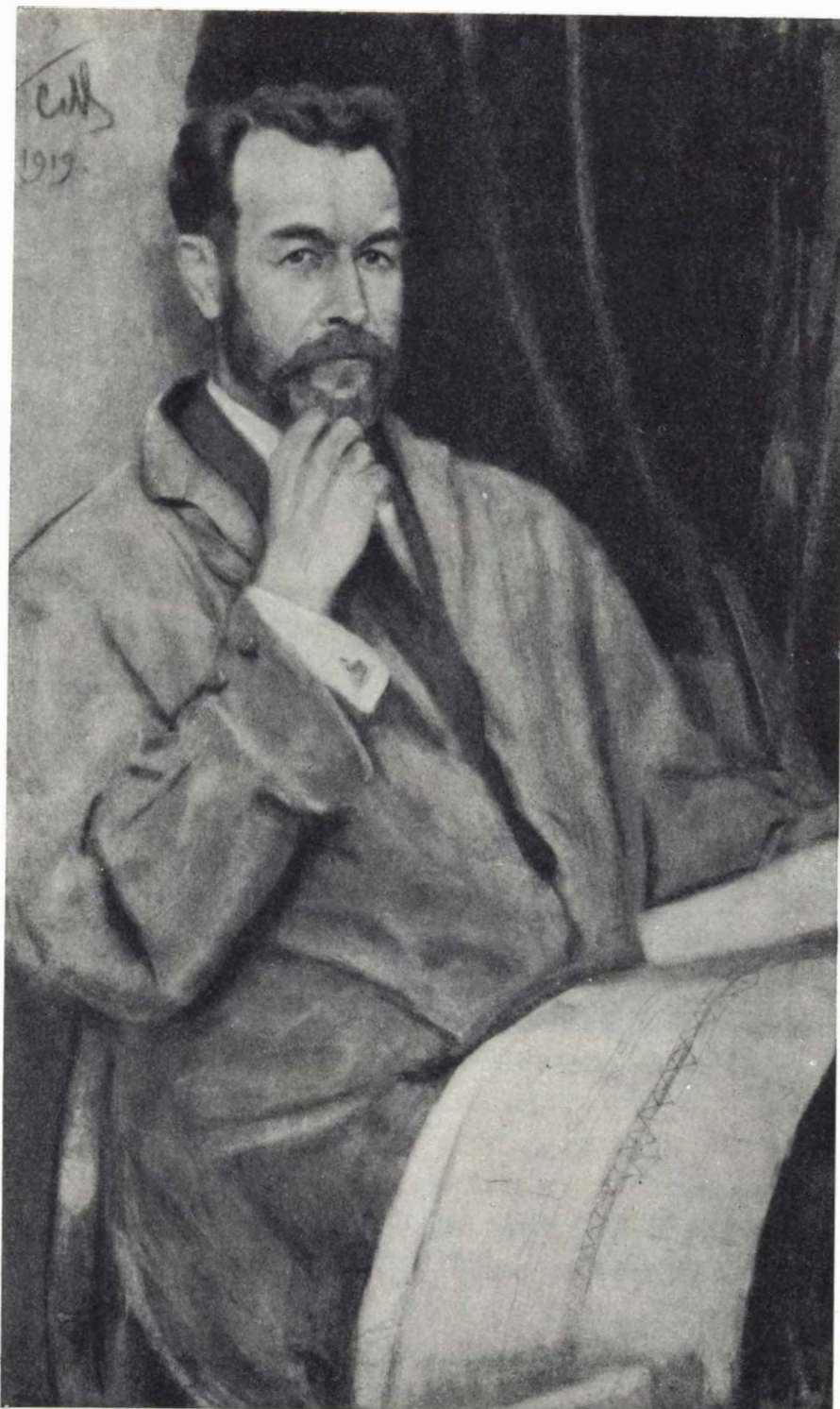
В тесной связи с этой позицией Народного комиссариата по просвещению следует рассматривать ту пропаганду художественного наследия, которую в эти годы вели журналы «Искусство», «Творчество», «Пламя» и другие. Из номера в номер в них помещались репродукции с произведений реалистического искусства прошлого и преимущественно с картин художников-демократов XIX века. Суриков, Репин, С. Иванов, Касаткин, Домье, Курбэ, Милле, Менье — таков основной круг мастеров, произведения которых пропагандировались передовой художественной публицистикой того времени. Произведения, посвященные темам труда и быта народных масс, борьбы рабочего класса, народных революционных движений, выдвигаются в этих журналах на первый план.

Идея возрождения сюжетной живописи подвергалась тогда яростным нападкам противников реалистического искусства. Один из них — критик Н. Пунин заклинал художников: «Товарищи, бойтесь искусства, которое содержанием отягощает здоровую, ясную игру форм, сюжетом убивает подлинно эстетическое познание»<sup>2</sup>.

Но художники-реалисты не могли не осознать того, что пролетарская революция открыла перспективу возрождения реалистического, идейного искусства, они не могли не знать настроения нового зрителя, нового посетителя музеев и выставок — красноармейца и матроса, рабфаковца и рабочего, твердо стоявших за искусство понятное, жизненное. На выставках 1918—1920 годов не переставали появляться картины, авторы которых пытались отразить в живописи рево-

<sup>1</sup> А. Луначарский. Искусство. — В сб. «Статьи об искусстве», стр. 479.

<sup>2</sup> «Луначарский об искусстве...». С предисловием Н. Н. Пунина. Пг., 1918.



*С. Малютин. Портрет Г. П. Передерия. Пастель. 1919 год.  
Местонахождение неизвестно.*

люционную действительность. На Второй государственной выставке в 1918 году были выставлены первые произведения, посвященные новой, советской теме, в том числе два этюда с натуры В. Н. Мешкова — «Рабочий» (1918 г.) и «Демонстрация» (1918 г.). В Петрограде одним из первых произведений живописи, отразивших события современности, была жизнерадостная, солнечная картина Б. Кустодиева «27 февраля 1917 года» (1917 г.), также созданная на основе непосредственных впечатлений от реальных событий. На Первой объединенной выставке во Дворце искусств в Петрограде (1919 г.) экспонировалось несколько небольших картин И. Владимирова («Долой Орла!», 1917—1918 гг., «Арест царских генералов», 1917—1918 гг.; *стр.* 125, и др). Однако эти произведения имели характер хроникерской записи разрозненных фактов и были далеки от серьезных идейно-художественных обобщений.

Вслед за первыми попытками отдельных художников передать на полотне непосредственные впечатления от событий революционного времени последовала более планомерная работа над решением этой задачи. Результатом проведенного в 1919 году в Петрограде среди живописцев, графиков и скульпторов конкурса на тему «Великая русская революция» явился первый опыт создания ряда картин, связанных единством темы, и к тому же темы революционной. В этом конкурсе приняли участие И. Бродский, Г. Горелов и некоторые другие художники реалистического направления. Из представленных произведений, к сожалению, сохранились немногие. По отдельным упоминаниям, встречающимся в литературе, и по репродукциям можно лишь заключить, что большая часть представленных на конкурс картин отличалась отвлеченным аллегорическим и наивно символическим характером. В произведениях такого рода реальная жизнь не получала прямого отражения, а преломлялась в фантастических формах.

В живописи, как и в плакате, для многих художников оказалась неизбежной стадия отвлеченно-аллегорического подхода к революционной тематике. Об этом свидетельствуют не только произведения малоизвестных даже тогда и полностью забытых теперь художников, выступавших на конкурсе, но и творчество таких видных мастеров, как Б. Кустодиев и К. Юон, не принимавших участия в конкурсе 1919 года.

Картина Кустодиева «Большевик» (1920 г.; *стр.* 126), — пожалуй, наиболее известное произведение живописи, в котором революционная тема получила аллегорическое разрешение. Партия олицетворена здесь в образе огромного бородатого человека, шагающего с красным знаменем в руках над городом, улицы и площади которого заполнены народом. Фантастический образ, создан-



*А. Архипов. Молодая крестьянка в маминном платке. 1919 год.  
Частное собрание. Москва.*

ный Кустодиевым, наивно и прямолинейно символизирует роль Коммунистической партии как организатора и вдохновителя революционных народных масс. Нельзя, однако, не отметить, что, благодаря мажорному колориту и веселой игре солнечного света, благодаря характерной для Кустодиева радостной праздничности всего изображения в целом, картина производит оптимистическое впечатление. Чувствуется, что этот фантастический образ создан художником, страстно любящим жизнь, приветливо встречающим ее новые проявления, хотя и еще весьма неясно их осознающим.

В те годы Кустодиев еще продолжал писать картины из старого провинциального быта. На выставках появлялись его произведения («Купчиха за чаем», 1918 г., «Лихач», 1920 г. и другие), не вносящие, по сути дела, ничего нового в творческое развитие мастера. Однако Кустодиев (насколько это позволяло состояние его здоровья) пылливо вглядывался в окружающую жизнь и создавал произведения на революционные темы. О его эскизах для оформления одной из площадей Петрограда к первой годовщине Октября уже говорилось. На протяжении 1918—1920 годов им был исполнен ряд живописных и графических работ, связанных с событиями современности. Наиболее значительными из них были два рисунка для альбома, посвященного II Конгрессу Коминтерна. Один послужил вскоре художнику основой для картины «Праздник в честь II Конгресса Коминтерна на площади Урицкого» (1921 г.; *стр.* 127). Она изображает вполне определенное событие — праздничную демонстрацию трудящихся Петрограда, которую Кустодиев мог сам наблюдать в тот день во время своей поездки по городу на автомобиле. Художник изобразил нарядно убранную площадь перед Зимним дворцом, заполненную народом. Но это не безликая масса; зритель узнает в ней конкретные образы питерских рабочих и работниц, красноармейцев и матросов времен гражданской войны. Картина Кустодиева, ценная своей исторической достоверностью, представляет также и историко-художественный интерес. Она свидетельствовала о преодолении отвлеченно-аллегорической трактовки революционной темы.

В те же годы серию фантастических композиций исполнил К. Юон<sup>1</sup>. Своеобразие творческой перестройки, которую переживал художник, состояло в том, что в его произведениях события и потрясения революционного времени как бы переключались в некий космический план. Он не давал неверной интерпретации явлениям реальной действительности, как это делали другие художники, поскольку он вовсе не изображал реальную действительность. Вымышленные сюжеты его картин находили себе аналогию разве только в литературном жанре научной фантастики. В таких картинах Юона, как «Симфония действия» (1920 г.) или «Новая планета» (1921 г.), нет изображения событий реальной жизни Советской России. Они — плод художественного воображения, строящего фантастические аналогии событиям современности (*стр.* 128).

<sup>1</sup> Юон Константин Федорович (род. в 1875 г.). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1894—1898 гг.), где его руководителем был В. Серов. Член Союза русских художников. До революции руководил частной художественной школой (1900—1917 гг.). Входил в АХРР. В 1957 году избран первым секретарем Союза художников СССР.



*И. Владимиров. Арест царских генералов. 1917—1918 годы.*  
Гос. музей Революции СССР.

Картина «Симфония действия» построена на противопоставлении двух планов: на первом — изображено нечто вроде землетрясения, катастрофы, уничтожающей старый мир; на дальнем плане поднимаются здания нового мира. Картина «Новая планета» изображает приближение некоей неведомой планеты к земле. В лучах фантастического света в испуге мечутся маленькие фигурки людей. Картины эти сильно отличаются от всего того, что делал Юон раньше, как по содержанию, так и по форме. В них преобладают контрастные, но неяркие тона. В них нет ничего от бытовой определенности его прежних сюжетов и уж, конечно, ничего от лирической мягкости его пейзажей.

Между тем необычность этих картин, с их фантастическими образами гибели старого мира, навеяна вполне реальными и, видимо, глубоко потрясшими художника впечатлениями. В начале революции Юон предпринял обычную свою поездку по маленьким городкам Поволжья. «Он ехал,— как пишет об этом его





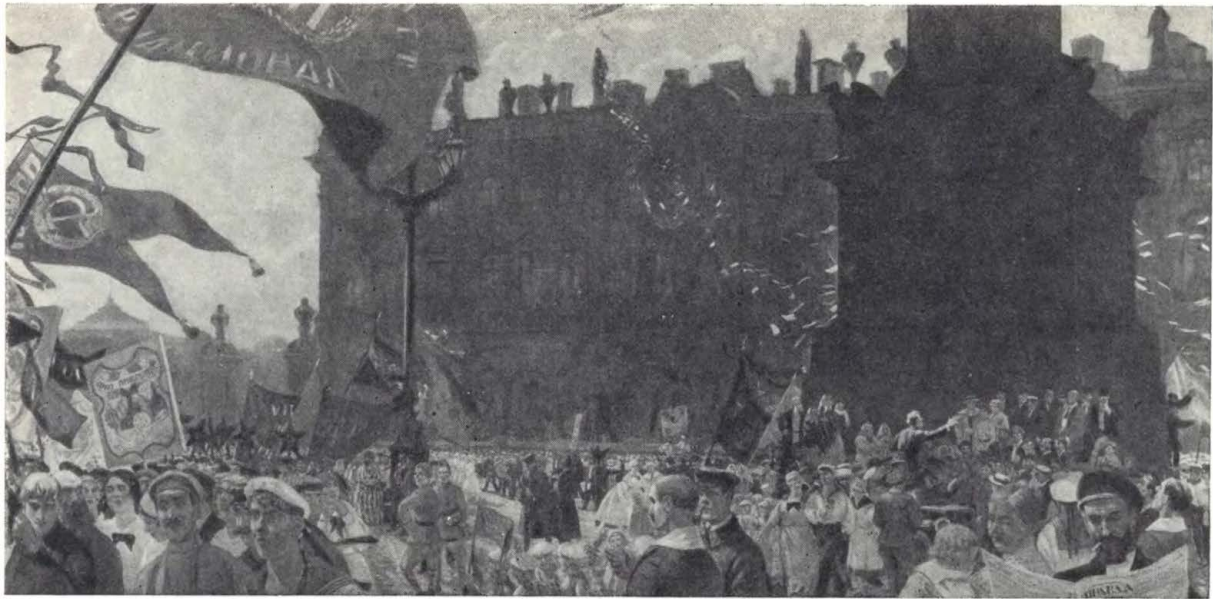
*Б. Кустодиев. Большевик. 1920 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

биограф,— искать «натуру», привычные и излюбленные сочетания памятников старинной архитектуры с плещущейся у их подножия толпой, он ехал писать «российскую провинцию», и он не нашел ни той, ни другой. Даже эти маленькие города были захвачены штормом революции, жили совершенно другой жизнью, непохожей на ту, которую знал до сих пор Юон<sup>1</sup>. Впечатления, вынесенные из этой поездки, властно требовали от художника отклика. Но, будучи, как и многие другие мастера в то время, идейно и творчески неподготовленным к ясному и верному восприятию социалистической революции, Юон вначале смог передать свои впечатления лишь в отвлеченной фантастической форме. Однако, как известно, ему не понадобилось длительного срока для преодоления этого переходного этапа.

Среди произведений различных художников, стремившихся отразить в своем творчестве события революции, своеобразное место занимают работы К. Петро-

<sup>1</sup> Я. Апушкин. Константин Федорович Юон. М., 1936, стр. 84.



*Б. Кустодиев. Праздник в честь II Конгресса Коминтерна на площади Урицкого. 1921 г.*  
Гос. Русский музей.

ва-Водкина<sup>1</sup>. У этого мастера, который в дореволюционное время был характерным представителем модернистского искусства, Октябрьская революция пробудила стремление запечатлеть действительность. В 1918 году, принимая участие в праздничном оформлении Петрограда, он создает декоративный ансамбль — оформление Театральной площади. В 1919—1920 годах он часто выступает с рисунками на страницах журнала «Пламя». На выставках тех лет экспонируются его станковые картины. Весь круг этих работ свидетельствует о том, что в творчестве Петрова-Водкина в период революции несомненно появились новые черты. Однако путь к правдивому отображению действительности, к которому этот художник очевидно стремился, оказался очень долгим и противоречивым.

Панно на Театральной площади с их фольклорными сюжетами были многообещающим началом на этом новом пути. Натюрморты 1918—1920 годов с их почти жанровой сюжетностью раскрыли обостренный интерес художника к пред-

<sup>1</sup> Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939). Художественное образование получил в училище Штиглица в Петербурге (1895—1897 гг.) и в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1897—1905 гг.), где его руководителем был В. Серов. Некоторое время занимался в Мюнхене у Ашбе. С 1911 года участвовал в возобновленных выставках «Мира искусства». С 1918 года преподавал в высшей художественной школе в Ленинграде. Входил в объединение «Четыре искусства».



*К. Юон. Новая планета. 1921 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

метному миру («Утренний натюрморт», 1918 г., «Розовый натюрморт», 1918 г. и другие). Но в те же годы в журнале «Пламя» был напечатан ряд рисунков Петрова-Водкина на библейские темы и его же рисунок, озаглавленный «1-е мая», изображавший крылатого всадника. Образы, запечатленные во всех этих рисунках, во многих отношениях родственны предреволюционному символизму. Эти произведения показали, как трудно художнику решительно порвать с индивидуалистической концепцией символизма и как искренне пытается он приспособить методы символизма к современной революционной тематике. Об этих попытках со всей определенностью свидетельствуют тематические картины Петрова-Водкина.

Самая ранняя из них — «1918 год в Петрограде» (1920 г.; *стр.* 129). В отличие от аллегорических картин, описанных выше, эта картина Петрова-Водкина не содержит в себе ничего внешне невероятного, фантастического. На балконе стоит женщина с младенцем на руках, за ее спиной разворачивается городской



*К. Петров - Водкин. 1918 год в Петрограде. 1920 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

пейзаж. Тем более характерен символизм этого произведения. Он проявляется не во внешнем иносказании, а в самом образе. Печалью, затаенной грустью веет от фигуры женщины, изображенной на фоне унылых городских домов и узких переулков, с мелькающими на мостовой, как бы вспугнутыми, маленькими фигурками жителей. Жесткий рисунок картины и ее условный иконописный колорит, мастерски использованные художником, служат прежде всего выражению этого настроения. Символический образ женщины-матери многими нитями связывается с традициями религиозного искусства. Недаром эта картина была в свое время прозвана «Петроградской мадонной».

Аллегорическая или символическая трактовка революционной темы была характерна для художников, стоявших прежде в стороне от жизни революционных

масс. Таким художникам, естественно, трудно было проникнуться свойственным народу ясным отношением к происходящему, его бодрой верой в свои силы. Новая, реалистическая живопись могла быть создана лишь художниками, не созерцавшими революцию со стороны, а тесно связанными с борющимся народом и глубоко проникшимися его интересами. Только они были способны создать правдивую картину событий и показать революционный народ и реальные условия его борьбы.

С наибольшей полнотой эти черты получили выражение в творчестве М. Грекова<sup>1</sup>. Лучшие стороны дарования этого баталиста раскрылись только в советское время. Первое реальное знакомство с войной (он, как казак, был призван по первой же мобилизации 1914 года) не вызвало в нем никакого творческого подъема. Непопулярность несправедливой войны, разраставшаяся глухая ненависть к царскому строю повлияли на настроения Грекова, вышедшего из народной среды. За три года он не написал ни одной картины. Лишь революция снова пробудила в нем художника. Его первые значительные произведения были посвящены Красной Армии — армии-освободительнице. Они были созданы под непосредственным впечатлением событий гражданской войны и явились первыми реалистическими картинами на темы современной жизни.

Отнюдь не случайно, что картины эти относились к батальному жанру. Именно гражданская война, эпопея ее великих событий, раскрывшийся в ней массовый героизм революционной армии должны были особенно сильно повлиять на творческое сознание художника, если только в нем тлела искра великих демократических традиций русского искусства. Тематика гражданской войны сыграла важнейшую роль в зарождении и развитии советской живописи. Суровый опыт гражданской войны помог Грекову рано осознать величие и трудности идейно-художественных задач советской живописи. Стремясь уйти от той пустой и внешней эффектности, которая была уделом батальной живописи предреволюционного времени, Греков искал правду образа. Он увидел и глубоко прочувствовал историческую значительность повседневных событий, свидетелем которых он был.

<sup>1</sup> Греков Митрофан Борисович (1882—1934). Окончил Одесское художественное училище (1899—1903 гг.) и Академию художеств (1903—1911 гг.), где после общих классов занимался в мастерской И. Репина, затем в батальной мастерской Ф. Рубо. Входил в АХРР. В 1934 году возглавил коллектив художников, работавших над панорамой и диорамами перекопских боев. В связи со смертью художника народный комиссар обороны СССР К. Е. Ворошилов издал особый приказ, один из пунктов которого предусматривал организацию студии военных художников имени М. Б. Грекова.



*М. Греков. Вступление в Новочеркасск полка имени Володарского. 1920 год.*

Центральный музей Советской Армии.

Характерны сами по себе сюжеты его первых картин — «Подвоз снарядов крестьянами к Новочеркаску, занятому жлобинцами» (1920 г.), «Вступление в Новочеркасск полка имени Володарского» (1920 г.; *стр. 131*) и другие. Художник в это время жил в Новочеркаске, и здесь он начал свою изобразительную летопись гражданской войны. Когда в начале 1920 года героическая Первая Конная армия вступила в город, произошла знаменательная встреча Грекова с К. Е. Ворошиловым и С. М. Буденным. Поддержка, оказанная Грекову командованием Первой Конной армии, явилась ярким выражением того боевого содружества Красной Армии и искусства, которое было выковано в ходе народной войны.

В ранних картинах Грекова ощущается некоторая робость. В характеристике людей еще нет того обобщения, того умения лаконичными средствами создать типический образ, которое впоследствии так обогатило произведения

Грекова. Но образы, созданные художником, воскрешают перед зрителем действительные события гражданской войны, показывают реальных советских людей, вооруженных рабочих и крестьян в реальной обстановке, на фоне природы Донской земли. Появление таких картин знаменовало собой в то время серьезное завоевание молодого искусства.


Результаты, которые были достигнуты в живописи за годы гражданской войны, могут показаться современному читателю и зрителю слишком скудными. Но если вспомнить общее состояние, в котором пребывала русская живопись к моменту Великой Октябрьской социалистической революции, то те немногие художественные достижения, которые можно найти в произведениях Малютина, Поленова, Архипова, Рылова, Юона, Машкова, Петрова-Водкина, Кустодиева, Бродского, Грекова и других, приобретают существенное значение. Они свидетельствуют о том, что вопреки призывам и пророчествам формалистов в живописи, как и в других видах искусства, уже тогда усиливается тяготение к предметности изображения, намечаются различные пути к отражению действительности. Основная закономерность развития советского искусства — укрепление реализма — проявляется в творчестве самых различных художников и в самых различных формах.



---

## АРХИТЕКТУРА

*К. Н. Афанасьев*



**Р**азвитию архитектуры в предреволюционной России больше, чем другим видам художественного творчества, препятствовали социально-экономические условия того времени. Архитекторы утратили возможность решать градостроительные задачи, создавать архитектурные ансамбли, перестали воплощать в художественных образах народные представления о прекрасном. Преимущество в развитии русской национальной архитектуры оказалась нарушенной, прогрессивные художественные традиции — утерянными.

На градостроительную практику предреволюционного времени решающее влияние оказало безраздельное господство частной собственности на землю. Города застраивались зданиями, эксплуатация которых позволяла извлекать возможно больший доход с каждого клочка городской земли. Подобная практика влекла за собой скученность застройки, появление трущоб.

Даже в районах, застроенных комфортабельными жилищами буржуазии и разного рода «деловыми» и «общественными» зданиями, несмотря на богатство и высокие технические качества сооружений, не создавались целостные архитектурные ансамбли. Отдельные проекты, как, например, проект застройки острова Голодай в Петербурге, предложенный И. Фоминым, не могли быть воплощены и остались в области фантазии прогрессивно мыслящих зодчих.

В застройке деловых центров таких разросшихся торгово-промышленных городов, как Харьков, Ростов-на-Дону, Иваново-Вознесенск и другие, беспорядочно сочетались разного рода сооружения, лишенные какой-либо художественной ценности. Обособленная трактовка архитектуры каждого отдельного соору-



жения привела к эклектизму. Наряду с ним получил широкое распространение как в России, так и за границей лишенный национальных черт космополитический стиль модерн.

Но, несмотря на общий упадок архитектуры в капиталистической России, в зодчестве того времени были элементы прогрессивной культуры.

Поверхностному псевдонациональному стилю следует противопоставить попытки некоторых зодчих глубоко и органично осмыслить древнерусские традиции. К числу этих деятелей дореволюционного русского зодчества относится А. Щусев<sup>1</sup>.

Усилия отдельных, работавших в предреволюционные годы архитекторов, направленные к освоению наследия русского классицизма, были также свидетельством протеста против распространившегося в архитектуре стиля модерн.

К числу этих архитекторов принадлежал И. Фомин<sup>2</sup>, отказавшийся от своих первоначальных модернистских увлечений и нашедший в русском классицизме источник вдохновения. Широко использовал наследие русского классицизма также и В. Щуко<sup>3</sup>, создавший проект павильона на Международной выставке в Риме и другие сооружения. Прогрессивным было и творчество И. Жолтовского<sup>4</sup>, опиравшегося на традиции архитектуры античности и Ренессанса (павильон Скакового общества, дом Тарасова на Спиридоновке — оба в Москве — и другие).

Однако отдельные русские зодчие не могли преодолеть эклектики и модернизма всей предреволюционной архитектуры; им были присущи черты не критического отношения к художественному наследию. Их творчество было лишено

<sup>1</sup> Щусев Алексей Викторович (1873—1949). Окончил Академию художеств в 1897 году. В том же году получил творческую командировку за границу, где изучал памятники классической архитектуры Западной Европы. В 1900-х годах выступал как исследователь древнерусского зодчества и как реставратор. Принимал участие в составлении «Истории русского искусства» под редакцией И. Грабаря. Вел педагогическую работу в высшей архитектурной школе Москвы. В 1945 году по инициативе Щусева был создан музей русской архитектуры в Москве, носящий в настоящее время его имя.

<sup>2</sup> Фомин Иван Александрович (1872—1936). В 1890—1900-х годах работал сначала в качестве помощника московских архитекторов Л. Кекушева и Ф. Шехтеля, а затем самостоятельно. В 1909 году окончил Академию художеств. Выступал как исследователь архитектуры русского классицизма. В 1908—1910 годах принимал участие в составлении «Истории русского искусства» под редакцией И. Грабаря. Преподавал в высшей архитектурной школе Ленинграда.

<sup>3</sup> Щуко Владимир Алексеевич (1878—1939). Окончил Академию художеств в 1904 году. Получил творческую командировку за границу, где изучал памятники архитектуры Италии и Греции. Работал также в области театрально-декорационного искусства. Вел преподавательскую работу в Ленинграде.

<sup>4</sup> Жолтовский Иван Владиславович (род. в 1867 г.). Окончил Академию художеств в 1896 году. Изучал архитектуру Возрождения за границей. В течение многих лет вел педагогическую работу в высшей архитектурной школе. Перевел и в 1936 году издал полный текст трактата А. Палладио об архитектуре.

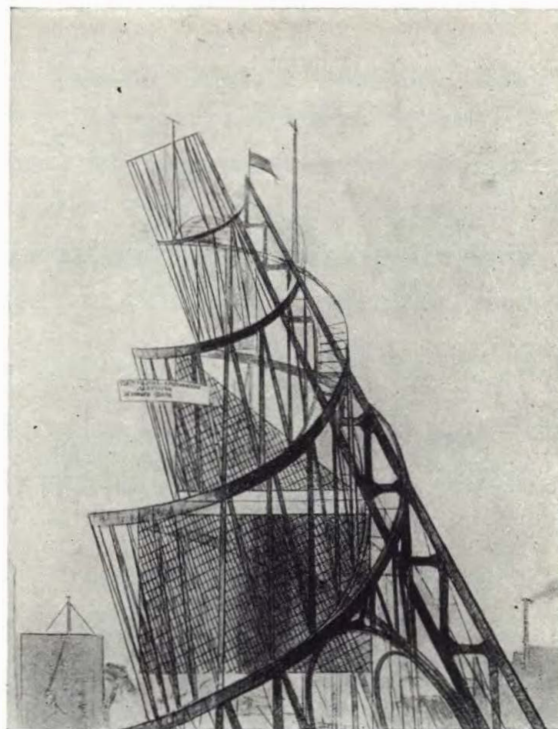
большого практического значения, отличалось камерностью. Произведениям этих архитекторов была чужда подлинная монументальность.

Великая Октябрьская социалистическая революция создала все условия для расцвета архитектуры в нашей стране. Коренным образом изменились социально-экономические условия развития архитектуры. Упразднение частной собственности на землю и национализация крупных домовладений уничтожили одно из основных препятствий для планового строительства. Строительная деятельность не зависела более от предпринимателей-капиталистов. Зодчий, создавая произведение, уже не ориентировался на вкус подчас невежественного заказчика, а выносил результаты своего творчества на суд общественности — специально уполномоченных художественных советов. Архитектор стал слугой народа.

В первые годы советской власти даже крупные архитекторы, с радостью приветствовавшие социалистическую революцию, не могли уяснить себе новых вставших перед ними задач. Архитекторы, мировоззрение которых сформировалось в условиях буржуазного общества, подчас примитивно понимали социалистические идеи. Следует также отметить, что в первые годы существования советского государства даже в специальной социально-политической литературе имели хождение вульгаризаторские идеи, незаконно присваивавшие себе наименование марксизма.

Широкое распространение получила глубоко ошибочная антиленинская идея, столь популярная среди деятелей формалистического искусства, — идея отрицания всей художественной культуры прошлого. Следствием этого явился отказ многих архитекторов в первые послереволюционные годы от всякого классического наследия.

Ложное понимание идеи интернационализма приводило многих архитекторов к пренебрежению русскими национальными традициями. Советская



*В. Татлин. Проект башни  
III Интернационала. 1919 год.*

архитектура рождалась в борьбе с упадочным буржуазным искусством (эkleктизмом, модерном и всеми видами формализма).

Архитекторы формалистического толка насаждали чуждые советскому зодчеству методы творчества. Оторванные от жизни, они выдвигали мнимоинноваторские лозунги создания новой архитектуры. Немалую роль в формалистических «исканиях» этих архитекторов играла примитивная символика надуманных, нарочито неправильных форм, «сдвигов», резких контрастов, якобы призванных выразить «революционную динамику» архитектурного образа.

В качестве примера грубейших формалистических заблуждений можно привести проект башни III Интернационала В. Татлина (стр. 135). Проект проникнут «глубокомысленной» символикой: наклонная ось башни параллельна оси земного шара, спиральная форма символизирует революцию; стеклянные кубические помещения — залы, движущиеся вокруг своей оси со скоростью одного оборота в год, предназначены для заседаний законодательных учреждений и т. д. и т. п. Это сооружение должно было быть выполнено в обнаженных конструкциях, лишенных всякого практического смысла.

Приказом Народного комиссариата по просвещению от 22 мая 1918 года при Отделе изобразительных искусств Наркомпроса был организован специальный подотдел для решения всех вопросов, связанных с архитектурой. В состав художественных коллегий Петрограда и Москвы вошли архитекторы: И. Жолтовский, Л. Ильин, С. Ноаковский, Л. Руднев<sup>1</sup>, Э. Штальберг, В. Щуко и другие.

Именно эта группа передовых зодчих определила в те годы направление работы архитектурного подотдела.

Призванный осуществлять руководство архитектурой, подотдел сформулировал стоявшие перед ним проблемы в специальной программе. В ней рассматривались вопросы, связанные с развитием городов и населенных мест, а также с постройкой отдельных сооружений, строительством санаториев, общежитий, фабрично-заводских зданий и т. д.

Молодая Советская республика, бросившая все силы на борьбу с интервентами и белогвардейщиной, на борьбу с послевоенной разрухой, не могла, конечно, сразу же после революции приступить к строительству новых и ре-

<sup>1</sup> Руднев Лев Владимирович (1885—1956). Окончил Академию художеств в 1915 году. Изучал архитектуру за границей. С 1910 по 1925 год работал в творческом содружестве с И. Фоминым. Преподавал в высшей архитектурной школе Ленинграда и Москвы.

конструкции старых городов. Однако разработка идей социалистического градостроительства началась уже в первые послереволюционные годы.

В 1918 году в специальной архитектурной мастерской Моссовета под руководством А. Щусева при деятельном участии И. Жолтовского началась разработка первого проекта перепланировки Москвы, как ее центра, так и окраин. Предусматривались прокладка новых и расширение старых магистралей города, устройство новых площадей, коренная реконструкция рабочих районов, уничтожение трущоб, скученной и антисанитарной застройки и многое другое (стр. 138, 139).

Помимо решения практических проблем, связанных с реконструкцией города, проектировщики добивались того, чтобы новая застройка находилась в единстве и органическом сочетании с исторически сложившимися архитектурными ансамблями. Отдельные ценные памятники архитектуры должны были войти в намечавшиеся проектом новые ансамбли города, его площадей и улиц.

Большое место в проекте было уделено также озеленению города: тщательно сохранялись существующие зеленые массивы бульваров, скверов, парков, проектировалось озеленение всех важнейших улиц.

Над разработкой проекта будущей Москвы в годы послевоенной разрухи с энтузиазмом работали Л. Веснин<sup>1</sup>, С. Чернышев<sup>2</sup>, В. Семенов<sup>3</sup>, И. Голосов<sup>4</sup>, П. Голосов<sup>5</sup>, Н. Колли<sup>6</sup> и другие.

В благоприятных условиях советского строя архитектор-планировщик мог без помех со стороны собственников на землю проводить реконструкцию улиц

<sup>1</sup> Братья Веснины работали в тесном творческом содружестве. В 20-х годах представляли конструктивизм в советской архитектуре. Входили в Общество современных архитекторов (ОСА), играя в нем руководящую роль.

Леонид Александрович (1880—1933). Окончил Академию художеств в 1909 году. С 1923 года профессор Московского высшего технического училища и ВХУТЕМАС.

Виктор Александрович (1882—1950). Окончил Институт гражданских инженеров в 1912 году. С 1938 по 1949 год президент Академии архитектуры СССР.

Александр Александрович (род. в 1883 г.). Окончил Институт гражданских инженеров в 1912 году. Выступал также в качестве театрального художника. Профессор ВХУТЕМАС, затем Московского архитектурного института (1921—1935 гг.).

<sup>2</sup> Чернышев Сергей Егорович (род. в 1881 г.). Окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества в 1901 году и Академию художеств в 1907 году. В 1908 году получил творческую командировку за границу. В 1934—1941 годах главный архитектор г. Москвы.

<sup>3</sup> Семенов Владимир Николаевич (род. в 1874 г.). Окончил Институт гражданских инженеров в 1898 году. В 1900 году изучал архитектуру в Италии и Франции. С 1908 по 1912 год жил в Англии, где работал в области градостроительства. С 1920 года преподает в Москве. В 1931—1934 годах главный архитектор г. Москвы.

<sup>4</sup> Голосов Илья Александрович (1883—1945). Окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества в 1912 году. Входил в ОСА. Вел большую педагогическую работу в Москве (с 1918 по 1945 г.).

<sup>5</sup> Голосов Пантелеймон Александрович (1882—1944). Окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества в 1911 году. Вел большую педагогическую работу в Москве (с 1918 по 1944 г.).

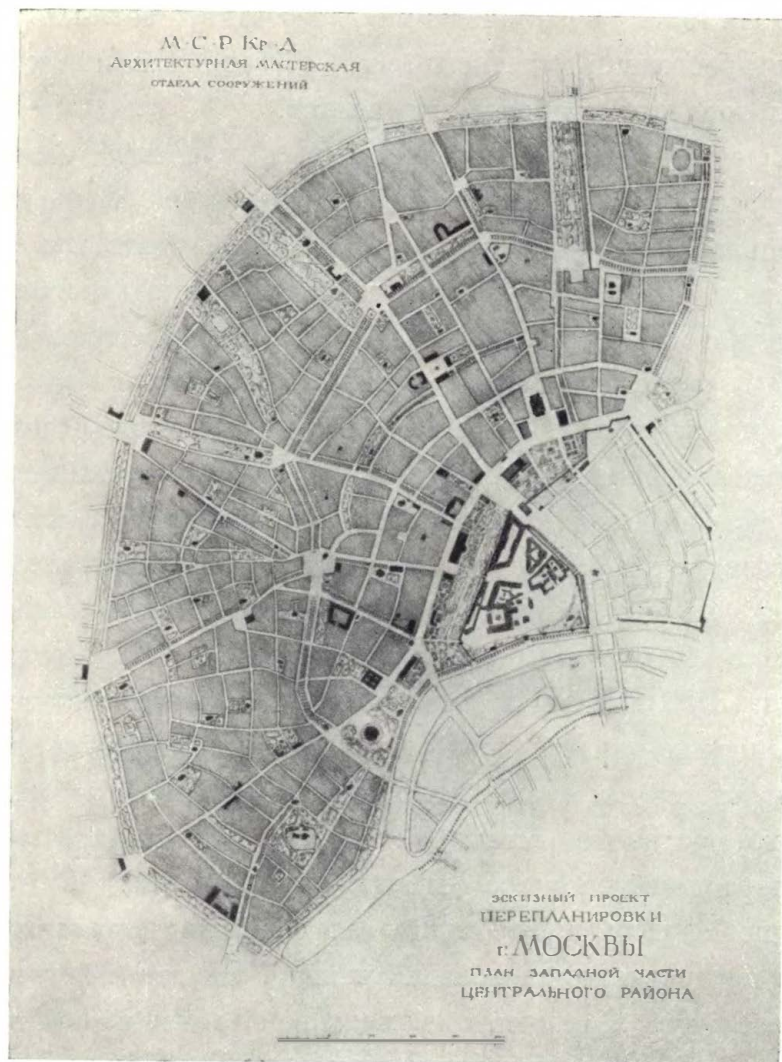
<sup>6</sup> Колли Николай Яковлевич (род. в 1894 г.). Окончил ВХУТЕМАС в 1922 году. Входил в ОСА. С 1920 по 1941 год преподавал в высшей архитектурной школе г. Москвы.



*Эскизный проект перепланировки  
Сушево-Марьинского района г. Москвы.  
Музей истории и реконструкции Москвы.*

площадей, садов и скверов, обеспечивавшую максимальные удобства для населения и возможность разумного развития города.

В 1919 году в Петрограде при Совете по урегулированию города была организована архитектурная мастерская под руководством И. Фомина. В этой мастерской был создан проект «урегулирования» ряда районов и магистралей города (по отношению к Петрограду можно было говорить лишь об «урегулировании», а отнюдь не о реконструкции города, имевшего превосходную планиро-



*Эскизный проект перепланировки  
западной части центрального района г. Москвы.*  
Музей истории и реконструкции Москвы.

вочную структуру). Был разработан проект перепланировки подвергшегося сильным разрушениям Ярославля, который, благодаря большим зеленым насаждениям, должен был превратиться в город-сад. Это были лишь первые шаги в области социалистического градостроительства, ставшего впоследствии одной из центральных проблем советской архитектуры.

Важнейшей задачей, поставленной жизнью перед советскими архитекторами, было проектирование и строительство жилищ для трудящихся, жилищ, обладаю-

щих высокими санитарно-гигиеническими качествами, светлых, удобных и при этом достаточно экономичных и теснейшим образом связанных с планировкой кварталов целых городских районов и поселков.

То, что было совершенно невозможным в условиях капиталистического общества, стало реальным и, более того, обязательным после победы Великой Октябрьской социалистической революции. «...Лишь благодаря решению социального вопроса, то есть благодаря уничтожению капиталистического способа производства, становится вместе с тем возможным разрешение жилищного вопроса», — писал Ф. Энгельс в своей работе «К жилищному вопросу»<sup>1</sup>.

В 1918 году по решению Советского правительства много сотен тысяч рабочих Москвы переселилось с окраин в центр города, в комфортабельные квартиры буржуазии. Таким образом, резко изменился социальный состав жителей центральных районов столицы. Подобные же мероприятия были проведены в Петрограде и других городах. Задачи, стоявшие перед Советским государством в области жилищного строительства, были сформулированы на VIII съезде РКП(б) (март 1919 г.): «Задача РКП состоит в том, чтобы ... всеми силами стремиться к улучшению жилищных условий трудящихся масс; к уничтожению скученности и антисанитарности старых кварталов, к уничтожению негодных жилищ, к перестройке старых, постройке новых, соответствующих новым условиям жизни рабочих масс, к рациональному расселению трудящихся»<sup>2</sup>.

Это решение явилось программой для советских архитекторов в области проектирования и строительства рабочих жилищ. Однако незначительный объем реального строительства в условиях гражданской войны и послевоенной хозяйственной разрухи временно ограничил деятельность архитекторов преимущественно проектной работой. В послереволюционные годы были проведены специальные конкурсы на составление проектов жилых домов для трудящихся города и деревни. Примером удачной планировки рабочего жилого поселка может служить проект, созданный Л. Весниным (1918 г.; *стр. 141*) для Петровско-Шатуровских государственных торфяных разработок. В этом проекте автором учтены санитарно-бытовые требования, которые уже в те годы предъявлялись к жилищу рабочего советской властью и партией. Автор предусмотрел также создание общественного центра поселка, сооружение народного дома, школы, коммунального парка, спортивных площадок, иначе говоря, тех типов общественных по-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. I, М., 1955, стр. 544.

<sup>2</sup> «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. I, стр. 428.

строек, которые прочно вошли впоследствии в практику советского строительства.

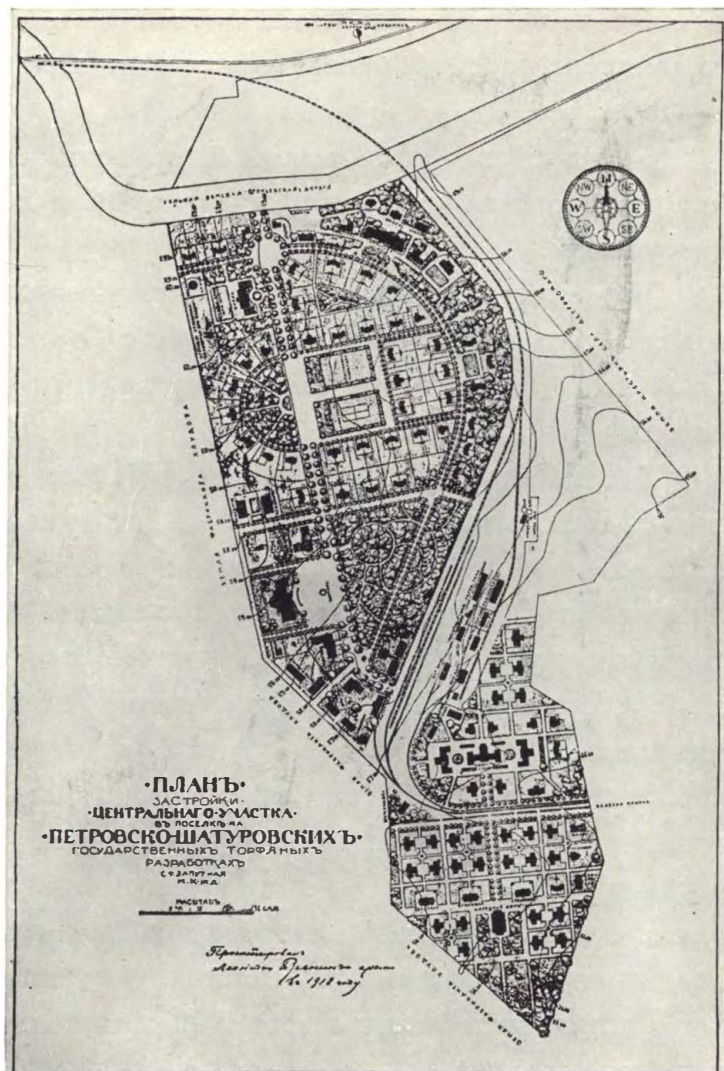
Правда, сложный, изрезанный контур территории, отведенной под строительство, железная дорога, пересекающая поселок, свидетельствовали о еще не изжитых недостатках в землеустройстве.

В 1922 году Л. Веснин создал проект застройки части Ленинской слободы в Москве, в котором найдено удачное сочетание общественных и жилых сооружений (стр. 143).

Предложив периметральную застройку квартала, Веснин проявил заботу об архитектуре улицы. Одновременно и внутриквартальная планировка не осталась без внимания. Проектируя застройку квартала как общественными сооружениями, так и жилыми домами, автор создал интересный по композиции и вполне отвечающий потребностям населения архитектурный ансамбль.

Одновременно Веснин разрабатывал планы удобных и уютных типовых квартир, соответствующих требованиям разумной экономичности и стандарта (стр. 143). Руководствуясь высокими санитарно-гигиеническими нормами, архитектор добивался хороших условий жизни трудящихся.

Наряду с реалистическими в своей основе проектами в те годы нередко создавались и проекты формалистические, совершенно непригодные к осуществлению (проект жилого дома Н. Ладовского и др.). На преодоление этих вред-



*Л. Веснин. Проект планировки поселка на Петровско-Шатуровских государственных торфяных разработках. 1918 год.*



нейших тенденций творчества формалистов, не желавших считаться с удобствами людей и их запросами, передовым советским зодчим пришлось затратить немало усилий.

Одновременно с разработкой проектов новых районов, кварталов, жилых домов советские архитекторы приступили к проектированию промышленных сооружений.

Как ни тяжело было экономическое положение молодой республики, отстаивавшей свое существование в борьбе с белогвардейцами и интервентами, советский народ в эти годы начал подготовку ряда значительных промышленных строек.

В 1920 году, по идее Ленина, VIII съездом Советов был принят план электрификации страны (ГОЭЛРО). Были сооружены электростанция в Шатуре (под Москвой), работающая на торфе, и Штеровская электростанция, разворачивались работы по строительству Волховской ГЭС. В числе других промышленных сооружений необходимо отметить суперфосфатный завод в Нижегородской губернии (выстроенный по проекту В. Веснина) и мощную радиостанцию в Москве на Шаболовке.

Радиобашня этой станции, высотой в 154 метра, возведенная в 1922 году, вошла в историю отечественной техники как смелое, остроумное по своим конструкциям сооружение (стр. 145). Построенная по проекту инженера В. Шухова<sup>1</sup>, она представляет собой несколько поставленных один на другой гиперболоидов, сконструированных из прямых металлических стержней. Радиобашня является примером талантливого решения конструктивной и одновременно архитектурной задачи.

В первые годы советской власти перед архитекторами встали новые задачи не только в области жилищного и промышленного строительства, но и в области проектирования общественных сооружений.

Национализация дворцов и имений позволила развернуть по всей стране сеть культурно-массовых учреждений, народных домов, клубов, музеев. Как уже говорилось, замечательные дворцы Царского села, Петергофа, Гатчины, Павловска, Ораниенбаума стали превосходными музеями, охотно посещаемыми трудящимися. Парки, окружающие эти дворцы, сделались любимым местом гуляний.

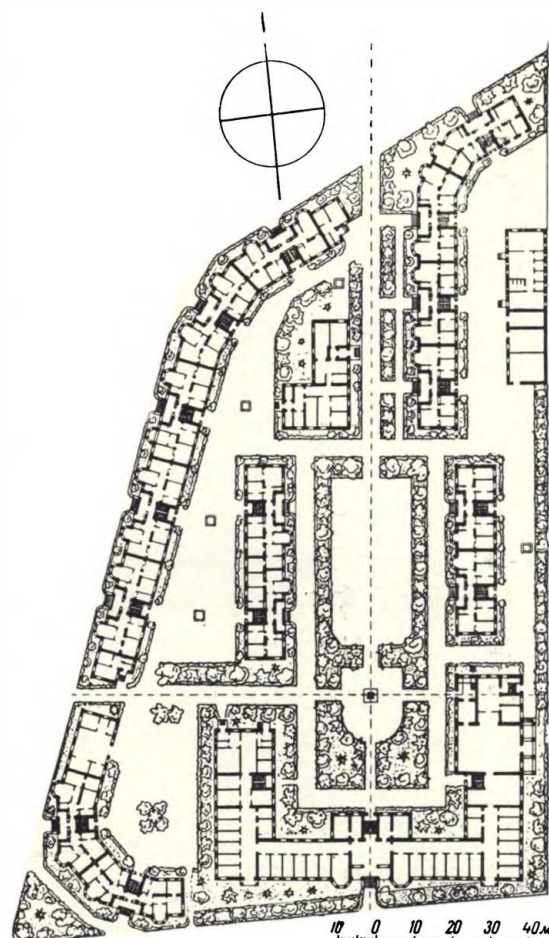
<sup>1</sup> Шухов Владимир Григорьевич (1853—1939) — инженер. Окончил Московское высшее техническое училище в 1876 году. С именем Шухова связаны многие крупные изобретения и научные работы в самых разнообразных областях науки и техники.

В музеи и общественные парки были превращены подмосковные усадьбы Останкино, Архангельское, Кусково и другие.

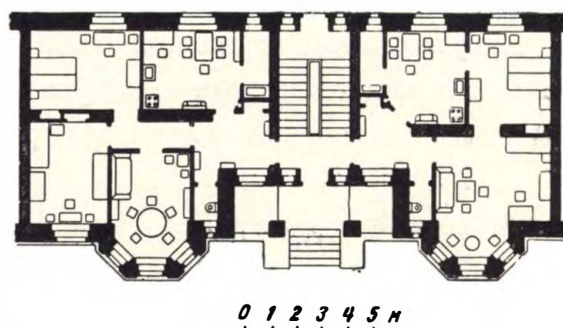
Но старые дворцы и особняки не могли, естественно, целиком удовлетворить многообразные культурные потребности трудящихся. Поэтому уже в первые годы советской власти архитекторами была проведена большая работа по проектированию новых видов общественных сооружений — Дворцов рабочих, Дворцов труда и рабочих клубов.

Объявленный в марте 1919 года в Петрограде первый конкурс на составление проекта Дворца рабочих, который предполагалось построить на Петергофском шоссе, не дал интересных результатов; но самая программа проектирования, изложение задач, которые подлежали решению в ходе строительства подобных, до того неизвестных в истории архитектуры сооружений, заслуживает нашего внимания.

Согласно программе, прежде всего, должны были быть созданы «митинговые залы». Это своеобразное название зрительного зала, порожденное романтикой первых лет революции, свидетельствует о стремлении к массовости рабочих клубов. Черта эта типична и для всего последующего клубного строительства. В каждом клубе программой предусматривался достаточно большой зрительный зал, он же зал собраний. Далее предполагалось сооружение помещений для народного университета, художественного и музыкального отдела, культурно-просветительной работы,



*Л. Веснин. Проект застройки Ленинской слободы в Москве. План. 1922 год.*



*Л. Веснин. Проект типовой квартиры для застройки Ленинской слободы в Москве. 1922 год.*

спорта и развлечений. На эти программные требования советскому зодчему необходимо было найти убедительный ответ.

Зодчие должны были удовлетворить не только нужды народа в жилых, культурно-просветительных, общественных и других сооружениях, но также— его стремление к новому образному строю возводимых зданий. В противовес безрассудной роскоши и безвкусной эклектике архитектуры дореволюционных лет советская архитектура первых лет после революции отличалась суровой подчеркнутой простотой форм и архитектурного убранства.

В 1919 году И. Фомин создал проект петроградского Дворца рабочих, который был первой из работ Фомина, знаменовавших собой, по его собственному выражению, борьбу за «советскую классику». В этом проекте Фомин не удовлетворялся тонкой стилизацией и любованием формами прошлого, а вступал на путь критической переработки, «упрощения» архитектуры классицизма.

Проект Дворца рабочих явился своего рода программной работой (стр. 146). В этом произведении Фомин, уже прославленный крупный мастер, декларировал свою верность принципам реалистической трактовки архитектурного образа. Тектоническая структура сооружения, по проекту зодчего, основывается на лаконичном, значительно упрощенном по отношению к классическому канону дорическом ордере.

Недостатки проекта заключаются в чрезмерной распластанности дворца, отсутствии выразительного силуэта, а также в самой композиции, включающей почти замкнутый парадный двор, который не соответствует демократическому характеру такого рода сооружения.

В те же годы Фомин создал проект крематория, решение которого основано на свободной интерпретации дорического ордера (стр. 147). И в нем Фомин остается верен своим творческим установкам. В данном случае глубокий, почти замкнутый двор как нельзя более уместен. Высокая многоярусная башня, завершенная символическим изображением пламени, является основным элементом композиции, определяющим архитектурно-художественный образ здания.

Далеко не столь удачным следует признать проект Дворца рабочих, созданный в 1919 году А. Белогрудом<sup>1</sup>. В соответствии с проектом здание должно было иметь сурово-аскетический вид. Образ, созданный архитектором, был чужд гуманистическим идеям социализма (стр. 148).

<sup>1</sup> Белогруд Андрей Евгеньевич (1875—1933). Окончил Академию художеств в 1910 году. Был профессором, а в 1921—1922 годах — ректором Академии художеств.

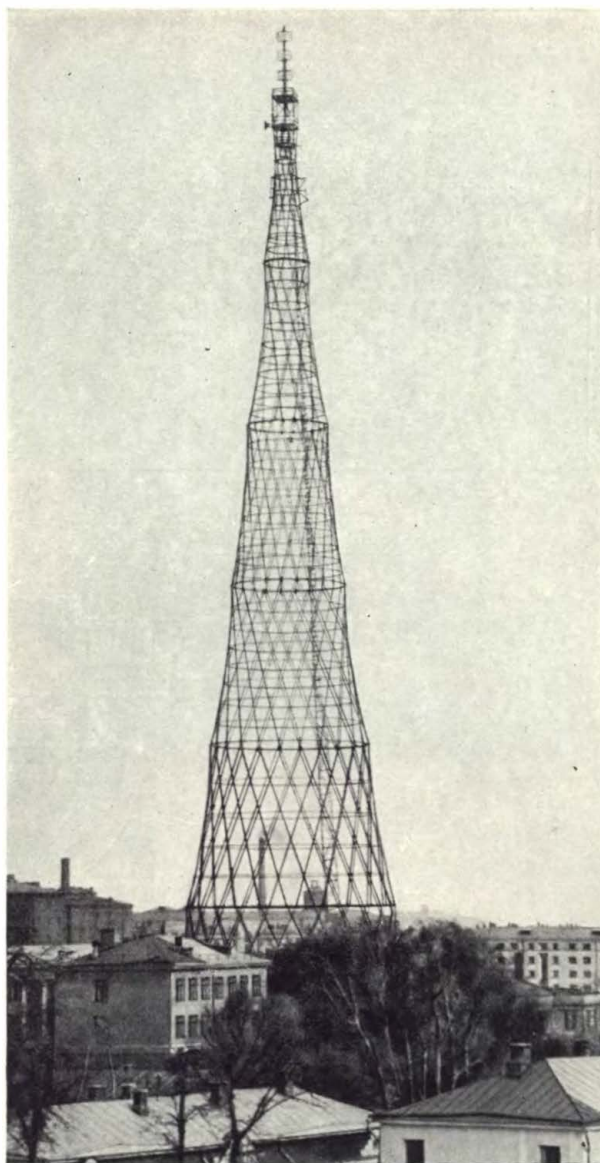
Одной из важнейших форм творческого соревнования советских зодчих явились архитектурные конкурсы, в которых могли участвовать все желающие. Еще в 1919 году был проведен конкурс на проект крематория в Москве. Одна из первых премий была присуждена архитектору И. Голосову. Был организован конкурс на составление проектов народных домов для сельских местностей; из числа премированных проектов следует назвать работы архитекторов Б. Коршунова, Н. Колли и И. Голосова.

Советские архитекторы в первые годы советской власти не могли ограничиться лишь проектированием жилых, промышленных и общественных сооружений. Перед ними вставали и многие другие задачи, связанные с осуществлением плана «монументальной пропаганды», оформлением праздников, реставрацией памятников архитектуры и т. д.

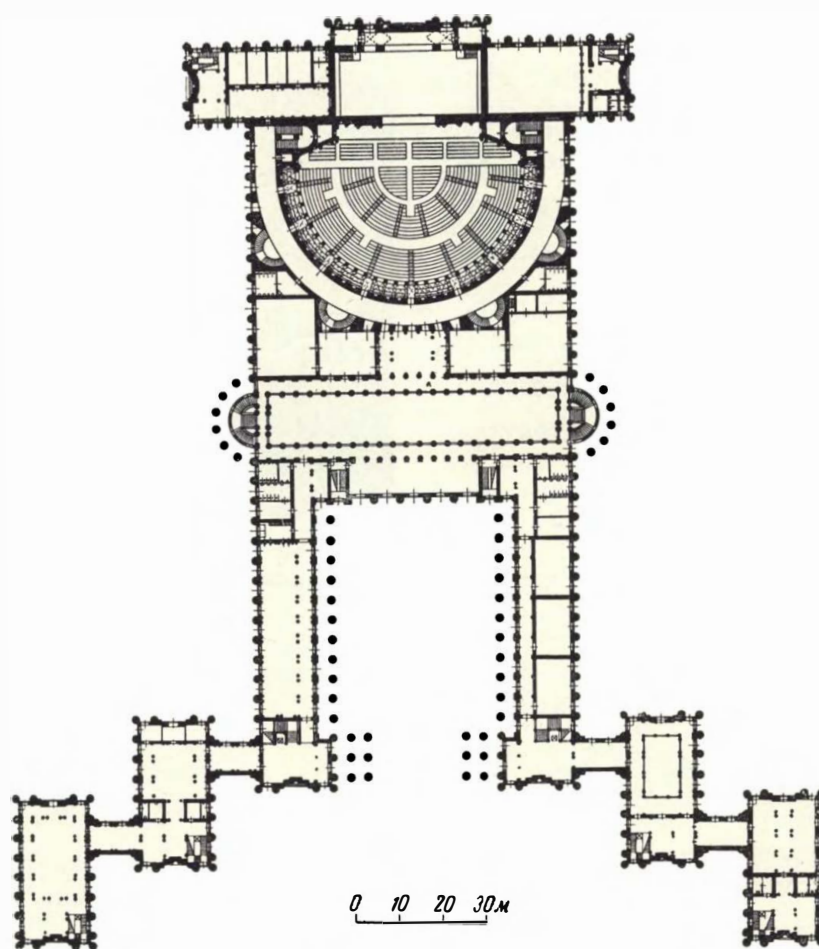
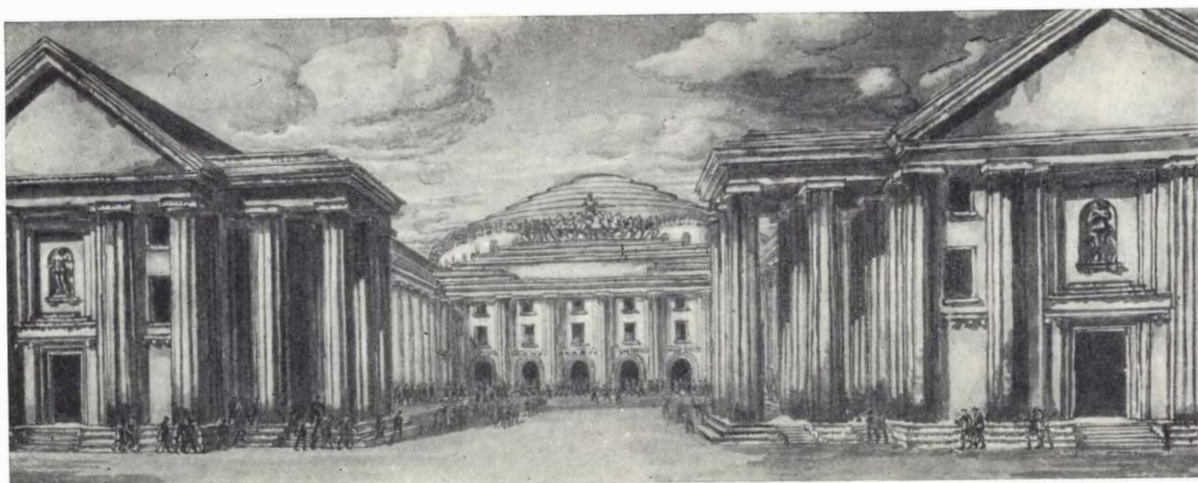
Наряду со скульпторами советские архитекторы принимали участие в осуществлении ленинского плана «монументальной пропаганды».

Кроме скульптурных памятников, в создании которых архитектор обычно играл второстепенную роль, сооружались и собственно архитектурные памятники.

Как уже говорилось выше, в 1918 году против здания Московского Совета, на месте разобранного, не представлявшего художественной ценности, памятника Скобелеву, был, по инициативе В. И. Ленина, воздвигнут обелиск «Советская Конституция» (стр. 149). В конкурсе на проект этого монумента, организованном Президиумом



В. Шухов. Радиобашня в Москве. 1922 год.

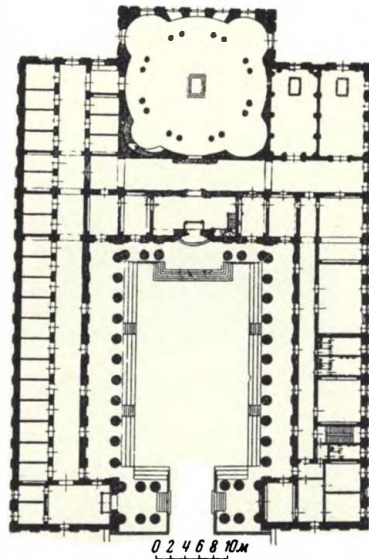
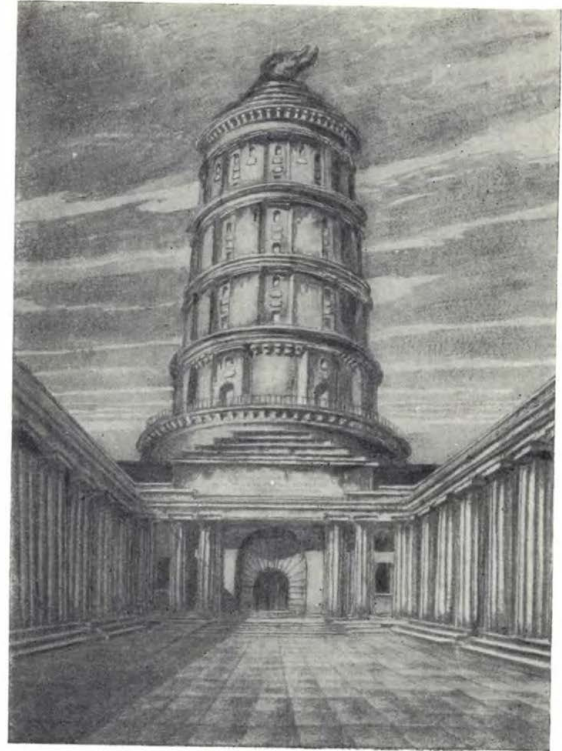


*И. Фомин. Проект Дворца рабочих в Петрограде. Перспектива и план второгоэтажа. 1919 год.*  
Музей архитектуры Академии строительства и архитектуры СССР.

Моссовета в сентябре 1918 года, приняли участие пять молодых архитекторов (Н. Всеволожский, Н. Докучаев, Д. Осипов, А. Ефимов и Н. Васильев). Наиболее удачным был признан одобренный В. И. Лениным проект архитектора Д. Осипова, предполагавший сооружение стройной трехгранной иглы-обелиска, поднятой на высокий постамент.

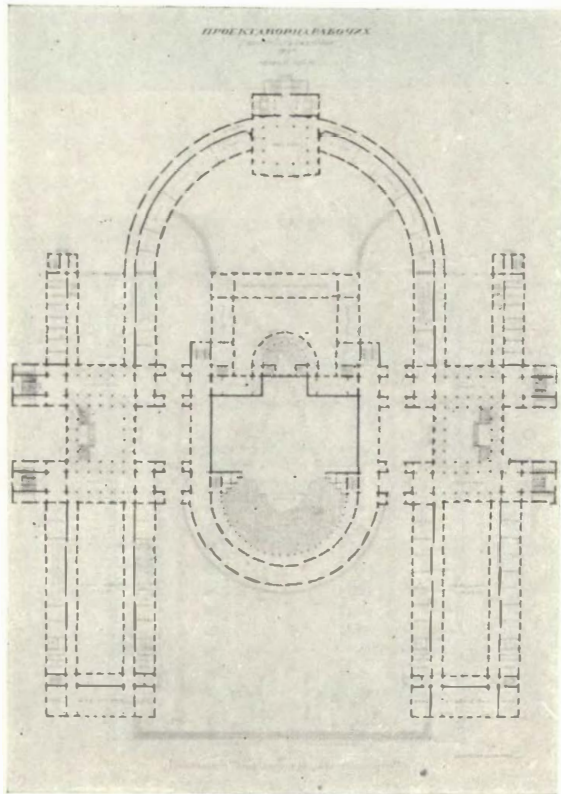
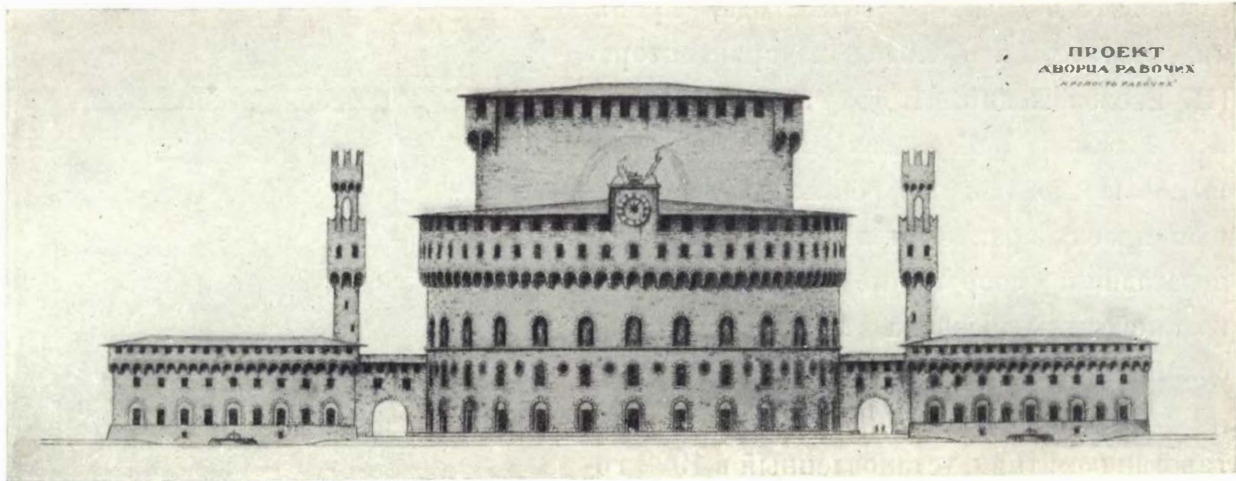
Архитектором В. Маяком был спроектирован памятник, установленный в 1922 году на месте взрыва эсеровской бомбы в помещении Московского Комитета партии в Леонтьевском переулке в Москве. Л. Руднев еще в 1918 году воздвиг на месте злодейского убийства В. Володарского в Петрограде монумент в виде колонны с отсеченным верхом (впоследствии эта колонна была заменена памятником Володарскому, выполненным скульптором М. Манизером).

Наиболее значительным монументом этих лет следует признать памятник «Жертвам революции», сооруженный в Петрограде в 1917—1919 годах на месте погребения жертв Февральской и Октябрьской революций, в центре Марсова поля (стр. 151). Он был выполнен по проекту Л. Руднева, получившего первую премию на конкурсе, объявленном Обществом архитекторов-художников. Закладка памятника была произведена в марте 1917 года, но в течение этого года был возведен лишь его фундамент. После Октябрьской революции Петроградский совет вновь рассмотрел и утвердил проект и решил продолжить строительство. Памятник был закончен в



*И. Фомин. Проект крематория.  
Перспектива и план. 1919 год.*

Музей архитектуры  
Академии строительства и архитектуры СССР;



*А. Белогруд. Проект Дворца рабочих.  
Фасад и план первого этажа. 1919 год.*

Музей архитектуры  
Академии строительства и архитектуры СССР.

1919 году, ко второй годовщине Октябрьской революции. Он представляет собой четырехугольник, образованный монументальной, сложенной из крупных гранитных блоков уступчатой стеной, являющейся своего рода оградой места погребения участников революционных битв. По середине каждой из сторон этой монументальной ограды имеются проходы вовнутрь. На торцах стены, обращенных к проходам, высечены красноречивые, полные патетики слова, написанные А. В. Луначарским в память погибших борцов революции: «Бессмертен павший за великое дело. В народе жив вечно кто для народа жизнь положил, трудился, боролся и умер за общее благо» (стр. 150).

В центре композиции, где сейчас на месте погребения растут цветы, автор предлагал соорудить высокий обелиск. Однако и без обелиска памятник,



*Н. Андреев и Д. Осипов. Обелиск «Советская конституция».  
Бетон. 1919 год.  
Не сохранился.*





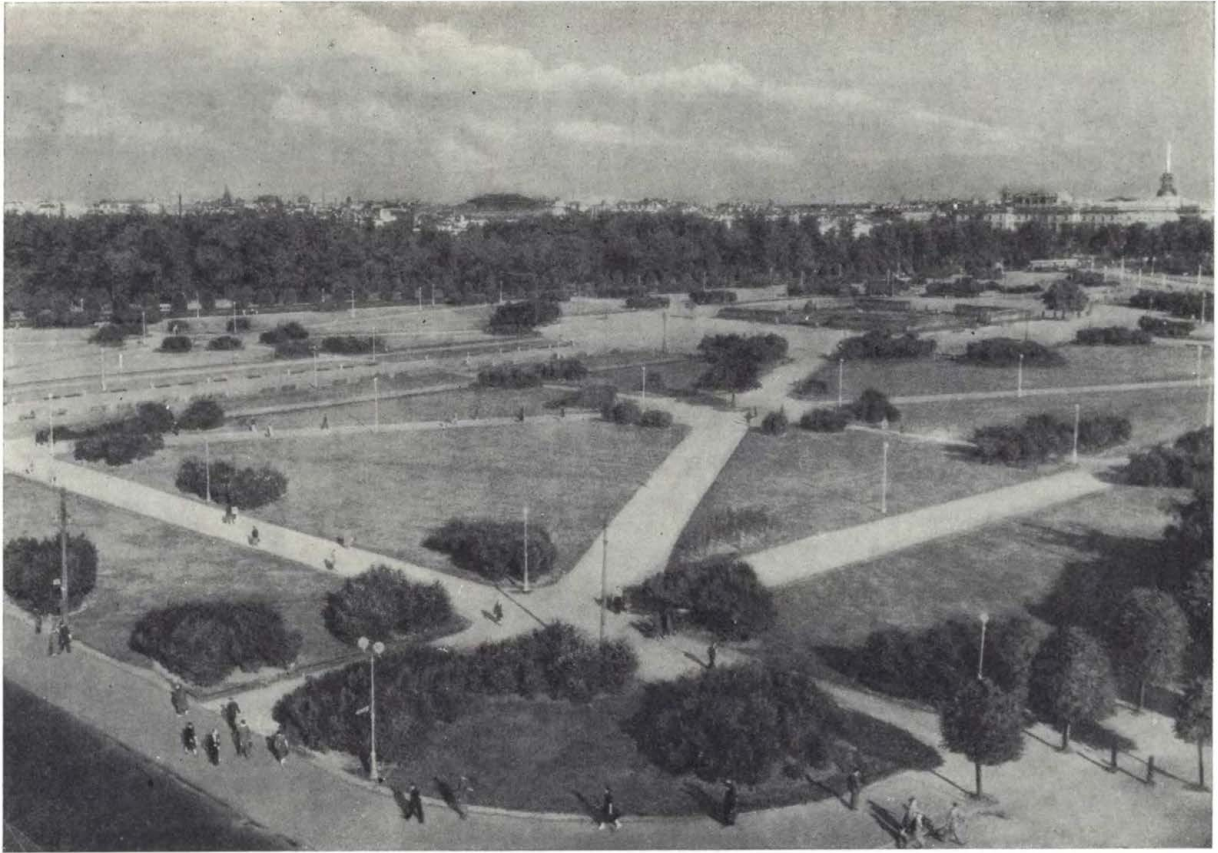
*Л. Руднев. Памятник «Жертвам революции».  
Гранит. 1917—1919 годы. Фрагмент.  
Ленинград.*

благодаря ясности, простоте архитектурных форм и монументальности, производит большое впечатление.

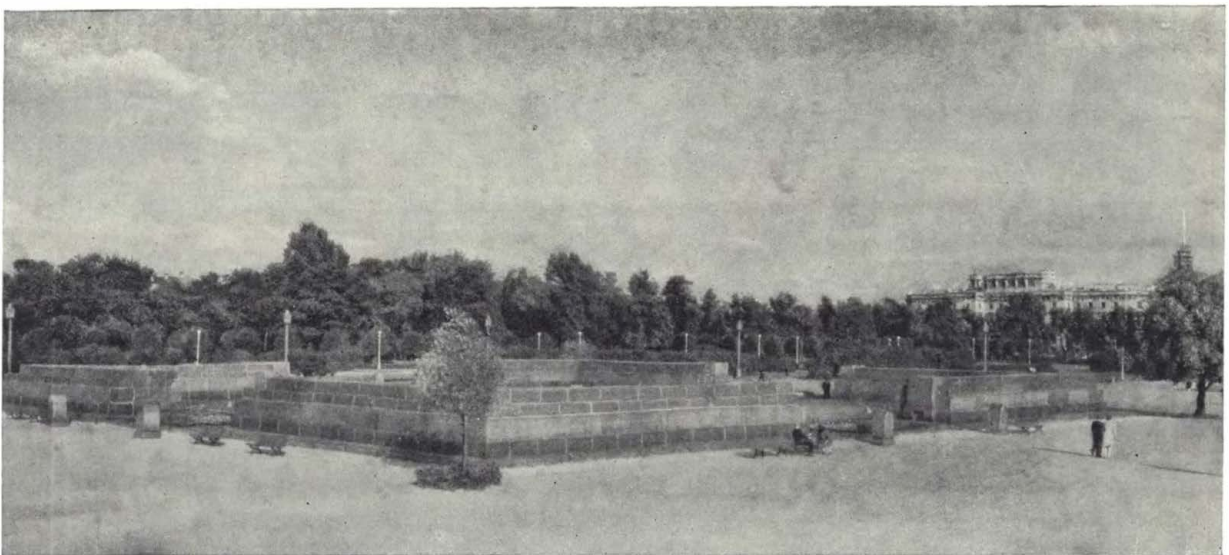
В связи с сооружением памятника «Жертвам революции» была произведена перепланировка всей огромной площади Марсова поля. Проект перепланировки был сделан в архитектурной мастерской И. Фомина (1920 г.; *стр. 151*). Пыльная, вымощенная булыжником площадь была превращена в благоустроенный городской сквер. Эта большая работа по реконструкции одной из важнейших площадей Петрограда производилась в дни гражданской войны, что наглядно продемонстрировало заботу советской власти об архитектурном облике города.

Памятники на братских могилах борцов революции были сооружены и во многих других городах республики.

Серию превосходных проектов памятников создал И. Фомин. Все они сделаны с большим чувством материала, просты и в то же время классичны по форме. Таковы два варианта проекта памятника на братской могиле в Лесном (1920—1923 гг.). Один из них, получивший на конкурсе первую премию, представляет собой гранитный куб, водруженный на земляной холм. На его грани высечена эмблема Советского государства — серп и молот. Проект был осуществлен самыми простыми средствами: памятник был выстроен из дерева и оштукатурен.



*И. Фомин. Сквер на Марсовом поле в Ленинграде. 1920 год.*



*Л. Руднев. Памятник «Жертвам революции». Гранит. 1917—1919 годы.  
Ленинград.*



И. Фомин. Проект памятника на братской могиле в Лесном. 1920—1923 годы.

Музей архитектуры  
Академии строительства и архитектуры СССР.

Этот временный монумент предполагалось впоследствии заменить другим, совсем иного масштаба, имеющим вид довольно высокой уступчатой пирамиды (стр. 152).

Памятник Революции в Петрограде, спроектированный Фоминым (1921 г.), автор задумал в виде пирамиды из крупных квадров камня простой геометрической формы, покоящихся на повергнутых архитектурных фрагментах. Фомин придал этому памятнику символический характер.

Памятник г. Артему спроектирован Фоминым в видеobeliska (1921 г.; стр. 153). Благодаря нарочитой простоте и геометричности отдельных квадров камня, из которых он сложен, достигается своеобразная «острота» художественной формы, свойственная произведениям архитектуры первых лет революции<sup>1</sup>.

Отказываясь от использования элементов того или иного стиля, И. Фомин в своих работах оставался верен реалистическим принципам построения архитектурно-художественного образа. Его произведения этих лет характеризуются простотой композиции, конструктивной ясностью и тектоничностью.

<sup>1</sup> Следует отметить как интересную деталь, что в «список лиц, коим предполагается поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР», наряду с революционерами и общественными деятелями, было внесено также имя архитектора Казакова. Предполагалось сооружение памятников также и архитекторам Баженову и Воронишину. Проект памятника Воронишину был выполнен Фоминым в 1920 году.

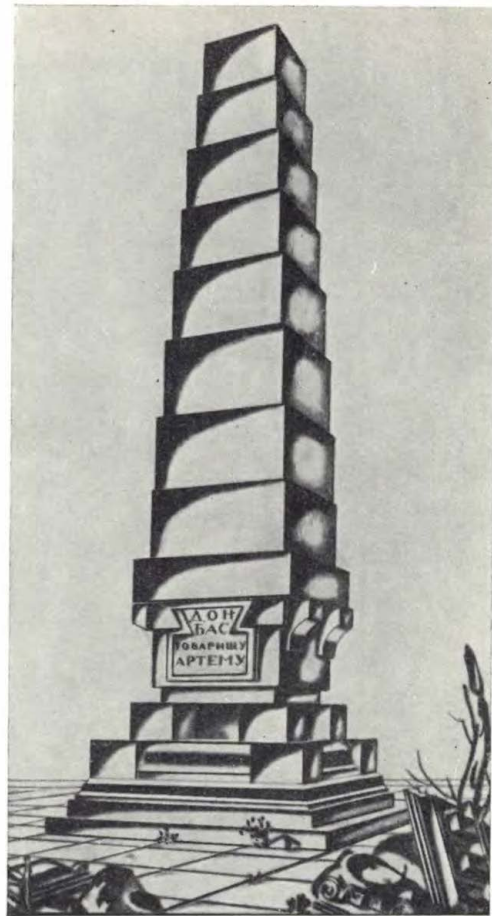
Одним из немногих осуществленных произведений Фомина тех лет были декоративные, выполненные из дерева арка и ростральная колонна на проспекте Красных зорь в Петрограде (стр. 154). Эти сооружения были воздвигнуты в связи с открытием первых в республике домов отдыха для рабочих. Несмотря на временный характер, эти деревянные сооружения отличались ясной, тектоничной структурой и монументальностью форм, имитировавших камень.

Многие архитекторы откликнулись на ленинскую идею «монументальной пропаганды». Участие зодчих в ее осуществлении, как и участие их в оформлении празднеств<sup>1</sup>, способствовало успешному развитию молодой советской архитектуры по пути реализма, по пути отражения в образах зодчества идей современности.

В деятельности зодчих в первые послереволюционные годы довольно видное место занимает реставрационная работа. Постановления Советского правительства по вопросам охраны памятников были следствием повышенного внимания к вопросам культуры. В 1918 году начались, в соответствии с указаниями и под наблюдением В. И. Ленина, работы по восстановлению и реставрации поврежденных в боях с белогвардейцами памятников архитектуры Московского Кремля. Были исправлены повреждения кремлевских соборов, возобновлен разрушенный шатер Беклемишевской башни, реконструирована Никольская башня, освобождена от позднейших пристроек колокольня Ивана Великого и произведены другие работы. Все это позволило в значительной степени воссоздать ансамбль главнейших сооружений Московского Кремля<sup>2</sup>.

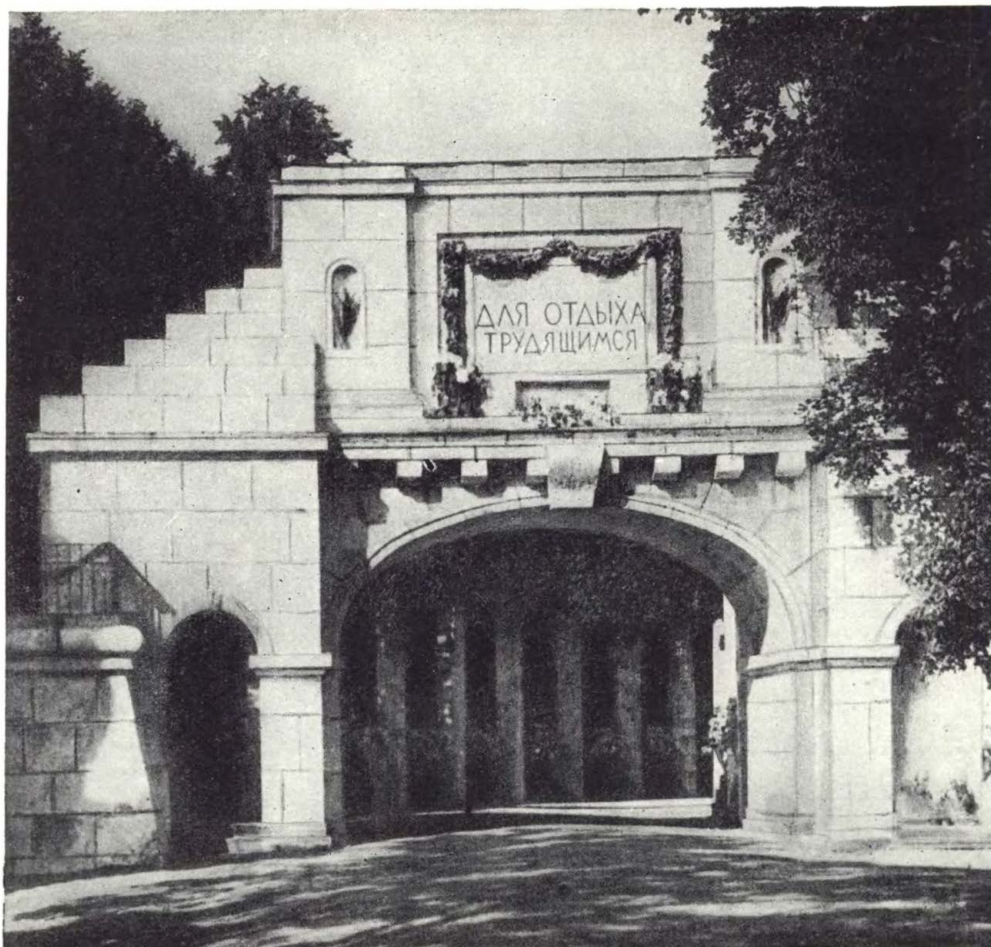
<sup>1</sup> В 1918 году Л. Рудневым было написано панно, украшавшее одно из зданий на Васильевском острове, А. Белогруд украсил площадь Урицкого, Троицкий мост и в 1919 году улицу Красных зорь (Каменноостровский проспект). Братья Веснины украшали в Москве Красную площадь.

<sup>2</sup> Во время ремонта здания Московского университета там также производились реставрационные работы.



*И. Фомин Проект памятника  
т. Артему. 1921 год.*

Музей архитектуры Академии  
строительства и архитектуры СССР.



*И. Фомин. Декоративная деревянная арка на проспекте Красных зорь  
в Петрограде. 1920 г.*

Не сохранилась.

Реставрация и ремонт памятников архитектуры осуществлялись и в других городах Республики. В частности, в Ярославле были проведены крупные восстановительные работы по исправлению повреждений, нанесенных памятникам архитектуры во время контрреволюционного мятежа.

Вскоре после революции встал вопрос об архитектурном образовании. В это время среди профессуры высших художественных учебных заведений Москвы и Петрограда встречаются имена таких мастеров архитектуры, как Л. Бенуа<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Бенуа Леонтий Николаевич (1856—1928). Окончил Академию художеств в 1879 году. С 1892 года— профессор Академии художеств.

А. Щусев, И. Фомин, А. Белогруд, И. Жолтовский, И. Рыльский<sup>1</sup> и другие. Но эти мастера, прочно стоявшие на позициях реалистического искусства, и их методы преподавания подвергались ожесточенным нападкам со стороны формалистов, возглавлявших в то время высшие художественные учебные заведения и отрицавших наличие каких-либо положительных традиций в старой архитектурной школе.

Формалисты выступали с анархическими лозунгами вроде: «Молодой художник не должен управляться, а должен управлять собою сам», учащимся должна быть предоставлена «возможность работать и без руководителя»<sup>2</sup> и т. п.

Деятельность формалистов принесла большой вред архитектурному образованию. Выпускники художественных училищ тех лет в большинстве своем не обладали даже минимумом необходимых знаний и профессиональных навыков, квалификация их была чрезвычайно низка.

Несмотря на то противодействие, которое в самых различных областях архитектуры оказывали архитекторам-реалистам представители формалистического направления, передовые советские зодчие стремились ответить своим творчеством на новые вопросы, поставленные в те годы жизнью. И если дать исчерпывающие ответы на эти вопросы оказалось возможным лишь впоследствии, то все же самый факт их постановки свидетельствует о начале нового этапа в развитии русского зодчества.

<sup>1</sup> Рыльский Иван Васильевич (1876—1953). Окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества в 1896 году и Академию художеств в 1904 году. Дважды получал творческие командировки за границу: в Италию и Францию (1899 г.), в Англию и Индию (1906—1907 гг.). С 1907 года вел большую педагогическую работу в высших архитектурных учебных заведениях.

<sup>2</sup> Декларация общегородской петроградской конференции учащихся художественных учебных заведений в 1918 году. — В кн.: И. Беккер, И. Бродский, С. Исаков. Академия художеств. Л.—М. 1940, стр. 127.



---

---

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

*Б. И. Алексеев*



**Р**азвитие художественной промышленности России в конце XIX—начале XX века было сложным и противоречивым. Процесс капиталистической концентрации производства шел неравномерно. Некоторые отрасли художественной промышленности уже в конце XIX века оказались почти целиком монополизированными крупными предпринимателями (фарфоро-фаянсовая — Кузнецовым, стекольная — Мальцевым). В других отраслях, например в текстильной, этот процесс шел медленнее. Наряду с огромными текстильными предприятиями крупных капиталистов во многих районах продолжали работать небольшие предприятия типа мануфактур, на которых применялся преимущественно ручной труд. Мелкие текстильные предприятия вырабатывали главным образом такие изделия, в производстве которых ручной труд мог конкурировать с техникой; здесь производились жаккардовые декоративные ткани сложно-фасонных заправок, покрывала, набивные и тканые головные платки, кубовая набойка по холсту и т. д.

И фабрикант-капиталист и мелкий предприниматель заботились о быстром и выгодном сбыте продукции своих предприятий. Художественное качество вещей определялось в этих условиях требованиями весьма неоднородного рынка, на который оказывали влияние все классы и слои общества. Требования к промышленной продукции были поэтому весьма различны, и капиталистическое производство, развиваясь в тисках жестокой конкуренции, стремилось удовлетворить все запросы и вкусы.

Отсюда — та неравноценность промышленных изделий, которая была свойственна капиталистическому производству предреволюционных лет: в нем бо

о бок уживались никогда не прерывавшиеся великолепные классические и народные традиции с эклектикой и ремесленничеством, порожденными мещанскими вкусами. Некоторые фирмы модных товаров, как, например, «Циндель», «Жиро» и другие, охотно и широко пользовались готовыми французскими образцами, «абонеменами» фирм «Дианон», «Амье» и других, выписывали из-за границы художников-рисовальщиков, колористов. В то же время на большинстве ткацких и ситценабивных фабрик, а также на множестве мелких предприятий работали вышедшие из народа талантливые мастера.

Неоднородность художественного качества изделий наблюдалась и в других отраслях промышленности — фарфоро-фаянсовой, стекольной, мебельной и т. д. Стремясь удешевить продукцию, Кузнецов усиленно насаждал на своих заводах технику сводных картинок — «деколь», имитирующую ручную роспись. Одновременно на заводах Кузнецова создавались дорогие сервизы в духе «саксонского убора». Отвечая на запросы толстосумов, он выпускал посуду, которая облием и блеском золотой росписи должна была свидетельствовать о богатстве ее будущих обладателей. В то же время на заводах Кузнецова работало много мастеров и мастериц — «писарих», виртуозно владевших техникой ручной росписи и продолжавших лучшие традиции декоративно-прикладного искусства. Они создавали фарфоровые изделия, яркие по расцветке, народные по своему характеру.

Продукция казенного фарфорового завода предреволюционных лет также не была однородной. Казенный завод с начала XX века выпускал изделия в стиле модерн. Однако поступившие на завод в 1913 году художник-архитектор Е. Лансере и в следующем году скульптор В. Кузнецов и его ученица Н. Данько во многом изменили характер продукции завода. Усовершенствования в технологии производства, осуществленные по предложению известного химика-технолога Н. Качалова, приглашенного на завод в это же время, значительно подняли качество черепка и обогатили палитру подглазурных красок.

В период первой мировой войны художественная промышленность почти прекратила свое существование. Отсутствие сырья, оборудования, экономический кризис, охвативший страну, явились причиной переключения предприятий, вырабатывавших изделия декоративно-прикладного искусства, на изготовление различных предметов военного назначения.

После Великой Октябрьской социалистической революции положение в художественной промышленности изменилось.

Эти изменения прежде всего были вызваны всей перестройкой экономики, организацией нового, социалистического хозяйства. Фабрики и заводы, выпускав-



шие изделия декоративно-прикладного искусства, были переданы народу, национализированы. В то время очень остро ощущались организационные неполадки на заводах, недостаток кадров, отсутствие контроля над производством. Для ликвидации этих недостатков при Отделе изобразительных искусств Наркомпроса, по инициативе А. В. Луначарского, был организован подотдел художественной промышленности с художественно-промышленным советом, в ведении которого находились все вопросы производства и образования.

Художественно-промышленный совет должен был восстановить предприятия, находившиеся в состоянии полного упадка или уже прекратившие свое существование, реорганизовать систему профессионального образования и улучшить правовое и материальное положение художников, квалифицированных мастеров и рабочих. В Москве и Петрограде, в Московской, Владимирской, Смоленской, Пермской, Вятской, Тверской и Псковской губерниях были созданы обширные художественно-промышленные мастерские, являвшиеся одновременно и чисто производственными мастерскими с лабораторными отделениями и школами.

Помимо мастерских, которые стали основными очагами советской художественной индустрии, были организованы специальные библиотеки и музеи (музеи фарфора, мебели, игрушки, музеи при некоторых фабриках и заводах), проводились диспуты и лекции, совещания и конференции (в 1919 году два совещания представителей художественно-промышленных мастерских, в 1920 году—конференция рабочих, занятых в художественной промышленности).

Одной из основных проблем, вставших перед мастерами декоративно-прикладного искусства, была проблема создания изделий, доступных трудящимся,—изделий, которые могли бы содействовать пропаганде нового социалистического общества, участвовать в перестройке, в преобразовании быта нового человека. А. В. Луначарский на Первой Всероссийской конференции по художественной промышленности 21 августа 1919 года совершенно правильно поставил вопрос о массовом искусстве и, в связи с этим, о значении и путях развития художественной промышленности и о формах управления и контроля этой важной областью в условиях советского государства: «До сих пор не было внедрения искусства в жизнь и сознание масс. Этого можно достигнуть созданием форм, удобных для выполнения, которые представляли бы собой демократические формы искусства и могли бы без больших затрат умножаться почти неограниченно и поэтому быть предоставлены каждому гражданину... Это может сделать только промышленность... При этом я лично нахожу, что художественная промышленность должна быть под

контролем Отдела изобразительных искусств... Надо влить весь мир наших изобразительных искусств в художественную промышленность, и это можно сделать только доверив ее нашему миру художников. Надо втянуть художника в эти гигантские запросы народных масс, научить его поднять художественный вкус и художественные методы и поднять художественное творчество»<sup>1</sup>.

Технической базой, на которой можно было развернуть массовое производство изделий художественной промышленности, в 1918 году обладал лишь бывший императорский фарфоровый завод в Петрограде, позднее (в 1925 г.) получивший название Государственного фарфорового завода имени М. В. Ломоносова. В тот период ни одно другое предприятие технически не могло выполнить даже небольшой части задач, которые были поставлены перед советской художественной промышленностью. Текстильная промышленность находилась из-за недостатка сырья, топлива и оборудования в тяжелом положении; она начала восстанавливаться лишь в 20-х годах. Поэтому вполне закономерен тот факт, что в 1918—1920 годах центром советской художественной промышленности стал Государственный фарфоровый завод.

В январе 1918 года по предложению А. В. Луначарского на завод был приглашен в качестве комиссара керамист П. Ваулин (известный ранее по работе с группой художников в Абрамцевских мастерских), который должен был реорганизовать бывший императорский завод «на новых революционных началах и дать ему новое направление»<sup>2</sup>. Завод, по мнению Ваулина, должен был «служить



*В. Кузнецов. Бюст К. Маркса.  
Бисквит. 1918 год.  
Гос. фарфоровый завод.*

<sup>1</sup> «Первая Всероссийская конференция по художественной промышленности, август 1919 г.». М., 1920, стр. 63, 68.

<sup>2</sup> «Каталог выставки изделий Государственного фарфорового завода, национальной петергофской гранильной фабрики и шатра смальты». Пг., 1919, стр. 6.

народу, а не чуждаться его, и с этой целью привлечь к себе лучшие художественные, технические и научные силы страны»<sup>1</sup>. 23 марта 1918 года Государственный фарфоровый завод был передан Народному комиссариату по просвещению.

Заводу нужно было создать новые, простые формы посуды, новые скульптурные модели и открыть свободную продажу изделий для населения. К работе были привлечены скульпторы, живописцы, графики.

Надо отметить необычайный творческий подъем, который переживали мастера прикладного искусства, сумевшие создать в трудных условиях гражданской войны, блокады, голода и разрухи произведения высокого художественного качества. Художники завода включились в большую политическую работу, развернувшуюся в молодой республике. В их творчестве утвердилась новая, революционная тематика.

В 1918 году по государственному заказу на заводе были созданы бюсты крупнейших деятелей революционного движения и различные предметы с воспроизведениями революционных лозунгов. В 1918 году появились бюсты Карла Маркса и Карла Либкнехта работы скульптора В. Кузнецова, бюст Н. И. Новикова работы Н. Данько. В том же году на заводе был выполнен рельеф Н. Данько «Декабристы».

Сразу же после Октябрьской революции начали появляться скульптурные произведения из фарфора, отражавшие новую, советскую действительность. Успех советского фарфора в эти и последующие годы во многом определялся тем, что в фарфоровой скульптуре, в росписи декоративных фарфоровых ваз и других декоративных предметов (блюда, тарелки) революционная тематика могла получить широкое и разностороннее воплощение. Этим объясняется и тот интерес, с которым приступили к работе над фарфоровыми изделиями многие видные художники и скульпторы.

К их числу относится прежде всего В. Кузнецов<sup>2</sup> — в прошлом скульптор-монументалист, поступивший на завод вместе с Данько в 1914 году. К сожалению, В. Кузнецов проработал на заводе очень недолго — весной 1919 года он уехал из Петрограда на периферию. В 1921 году его связь с заводом окончательно порвалась.

<sup>1</sup> «Каталог выставки изделий Государственного фарфорового завода, национальной петергофской гранильной фабрики и шатра смальт» Пг., 1919, стр. 7.

<sup>2</sup> Кузнецов Василий Васильевич (1882—1923). Учился в Академии художеств у Г. Залемана. Занимался декоративно-скульптурным оформлением архитектурных сооружений. В 1914—1919 годах работал на Государственном фарфоровом заводе в Петрограде.

К числу первых произведений В. Кузнецова относится бюст К. Маркса (в бисквите) — один из лучших портретов К. Маркса, созданных в первые годы революции. В этом выразительном портрете есть черты подлинной монументальности, хотя автор и не справился с решением архитектурного пьедестала бюста (стр. 159.)

Одна из выдающихся работ Кузнецова — его «Красногвардеец» (1918 г.; стр. 161). Молодой рабочий уверенно держит винтовку. Во всем его облике чувствуется целеустремленность, энергия, воля. В этом образе автор раскрыл характерные черты героя революции. Хорошо поставлена самая фигура, удачно найден жест руки. Кузнецову удалось передать в своей скульптуре романтику революции, пафос борьбы, дыхание эпохи.

Н. Данько<sup>1</sup> — ученица В. Кузнецова — сыграла видную роль в развитии советского художественного фарфора. Прочно связав свою творческую деятельность с Государственным фарфоровым заводом, Данько с огромным увлечением отдалась работе. Значительный вклад в развитие скульптуры малых форм она внесла еще в период революции и гражданской войны (стр. 163).

Данько одна из первых искренно и правдиво отразила в своих небольших произведениях современную действительность («Красноармеец», 1919 г., «Матрос», 1919 г., «Милицонерка», 1920 г., «Свет с Востока», 1920 г.). Она стремилась показать новых советских людей — работницу, вышивающую знамя (стр. 164), отдыхающих грузчиков, партизана в походе (стр. 165), матроса. В ее работах много



В. Кузнецов. Красногвардеец.  
Фарфор. 1918 год.  
Гос. фарфоровый завод.

<sup>1</sup> Данько (Данько-Алексенко) Наталия Яковлевна (1891 — 1942). Училась в Строгановском училище (1901 — 1902 гг.) и в Виленской художественной школе. В 1909 — 1914 годах работала в области декоративно-монументальной скульптуры. В 1914 — 1942 годах работала на Государственном фарфоровом заводе имени М. В. Ломоносова.

выхваченного как бы из самой жизни, однако художнице не всегда удавалось творчески претворить действительность, полностью раскрыть образ советского человека, подметить его характерные, наиболее существенные черты, отразить то новое, что принесла с собой Великая Октябрьская социалистическая революция. Тематические работы Данько этого периода в пластическом отношении не равноценны.

Большой интерес представляют выпущенные Государственным фарфоровым заводом декоративные тарелки, блюда, вазы с агитационными лозунгами, эмблемами, портретами деятелей революции и композициями на советские темы.

К 25 октября 1918 года завод выпустил юбилейные блюда с надписями «РСФСР» и «Победа трудящихся» (художник С. Чехонин; *стр.* 166). Художником М. Адамовичем была исполнена роспись тарелок и блюд с портретами В. И. Ленина (1918 г.), художницей А. Голенкиной — блюда с портретом А. В. Луначарского и надписью по борту «К новой жизни через новую школу». Кроме того, были созданы блюда с портретами деятелей революционного движения («Декабристы», портрет Желябова — работы З. Кобылецкой, 1918 г.), а также тарелки и чашки с лозунгами (работы М. Адамовича, Р. Вильде, Б. Радонич, В. Тимарева, З. Кобылецкой, В. Фрезе и других). К числу изделий завода относятся и сервизы «Октябрьская революция», выполненные по указанию М. И. Калинина для агитпоезда в 1920 году, чашки, тарелки для VIII Всероссийского съезда Советов (1920 г.), сервизы с рисунком «Серп, молот и книги», сделанные по заказу Госиздата (1921 г.), серия изделий для Съезда народов Востока (1921 г.), для аукциона Центрального комитета помощи голодающим (1921 г.) и т. д.

Для художников, создавших все эти произведения, характерно стремление отобразить новую действительность, утвердить ее, выразить свое отношение к ней. Необходимо отметить также поиски советской эмблематики и геральдики (которая, кстати сказать, появляется в фарфоре ранее, чем, например, в архитектуре или графике), нового советского орнамента, попытки органически увязать революционные лозунги (агитационные надписи) с сюжетными изображениями и портретами.

Ряд изделий утилитарно-декоративного характера свидетельствует об исканиях новых форм (работа Н. Данько — чернильница «Спящая жница», 1918 г., горчицница — «Старуха», 1920 г. и другие).

В мае 1920 года завод посетил А. М. Горький, который предложил устроить ряд выставок советского фарфора в зарубежных странах. Осенью этого же года изделия советского фарфора были отправлены на выставку в Ригу, где произ-



*Н. Данько. Декабристы. Бисквит. Рельеф. 1918 год.  
Гос. фарфоровый завод.*

вели очень большое впечатление на посетителей выставки. Затем были организованы выставки в Лондоне, Берлине, Стокгольме, Милане, Венеции и вскоре почти во всех столицах Европы. Изделия из фарфора свидетельствовали о больших успехах культурного строительства в Советской России и пропагандировали идеи социалистической революции.

В оформлении фарфора основной была реалистическая тенденция. Тем не менее и в художественную промышленность началось проникновение формалистов. На приглашение участвовать в работе завода особенно живо откликнулись художники, связанные с Отделом изобразительных искусств Наркомпроса (как уже указывалось, в то время там господствовали формалисты). Среди этих художников были И. Пуни и другие. Большинство произведений этих художников являлось прямой попыткой использовать в художественной промышленности принципы формализма.

Проникновению формалистов способствовала позиция руководства завода. В одном из докладов директор завода П. Фрикен заявил, что занял «нейтраль-



*И. Данько. Работница, вышивающая знамя.  
Фарфор. 1921 год.  
Гос. фарфоровый завод.*

ную позицию» по отношению ко всем существовавшим тогда течениям. Эта позиция поддерживалась художественным руководителем завода С. Чехониным и Отделом изобразительных искусств Наркомпроса.

Хорошо знавший фарфоровую технику С. Чехонин, художник с большим вкусом и ярким декоративным дарованием, в первые годы революции принял весьма активное участие в работах завода. Чехонин ввел в художественный фарфор новую советскую геральдику, советские эмблемы, революционные лозунги (блюдо с надписью «РСФСР» и блюдо со словами «Победа трудящихся» к первой годовщине Октябрьской революции, тарелки с изображением серпа и молота, тарелки с лозунгами: «Ум не терпит неволи», «Кто не работает, тот не ест»). Одним из первых Чехонин стал работать над образцами посуды для массового изготовления. Позднее (в 1923 г.)

он сделал удачный портрет В. И. Ленина в виде фарфоровой камеи.

Однако для Чехонина, воспитанного в традициях «миriskуснической» книжной графики и миниатюры, фарфор был прежде всего материалом, который обладал чудесной белой поверхностью, дававшей возможность расписывать его, пользуясь либо графическим, либо живописным приемом. Чехонин вскоре перешел главным образом на оформление экспортных изделий.

Если Чехонин принес в фарфор приемы книжной графики, то А. Щекотихина ввела экспрессионистскую лубочность. Позднее она перешла к более реалистической трактовке изображения, но недостаточное понимание специфики живописи по фарфору проявилось и в более поздних ее работах.

Формалистические опыты в искусстве фарфора не имели никакого успеха и кончились провалом.

Для мастеров художественной промышленности периода революции и гражданской войны, так же как для мастеров народного изобразительного искусства и фольклора, характерно стремление откликнуться на события Великой Октябрьской социалистической революции, отобразить новые явления в жизни страны.

Часто на изделиях художественной промышленности изображались сцены, символизирующие союз рабочих и крестьян, воспроизводилась революционная эмблематика (серп и молот, звезда). Большое количество изделий такого типа было создано в 1920—1921 годах на Златоустовском (в г. Златоусте на Урале) и на Каслинском (г. Касли на Урале) заводах. В 1920—1921 годах рабочие Златоустовского завода преподнесли В. И. Ленину и Ф. Э. Дзержинскому стальные ножи для разрезания книг, украшенные революционными эмблемами. В эти же годы рабочими завода были поднесены К. Е. Ворошилову и С. М. Буденному гравированные с золочением сабли. В марте 1920 года на Златоустовском заводе было изготовлено для Красной Армии много сабель с гравированными эмблемами. Помимо уникальных изделий и оружия на Златоустовском заводе выпускались различные бытовые предметы массового производства с аналогичными украшениями. В 1921 году на Каслинском чугунолитейном заводе под руководством скульптора К. Клодта (племянника известного скульптора П. К. Клодта) было выполнено большое количество изделий с изображением серпа и молота, а также ряд скульптурно-утилитарных предметов (всего Клодт сделал более 15 эскизов.) В это время было выпущено также много стеклянных изделий с революционными эмблемами (на заводе Гусь-Хрустальный Владимирской губернии и Дятьковском заводе Орловской губернии).



*Н. Данько. Партизан в погоде.  
Фарфор. 1919 год.*

Гос. фарфоровый завод.





*С. Чехонин. Юбилейное блюдо  
с надписью «РСФСР». Фарфор. 1918 год.  
Гос. фарфоровый завод.*




*С. Чехонин. Юбилейное блюдо  
«Победа трудящихся». Фарфор. 1918 год.  
Гос. фарфоровый завод.*

Перечисленные факты свидетельствуют о том, что и мастера художественной промышленности включились в первые послереволюционные годы в строительство советской художественной культуры.



---

## ИТОГИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА 1917—1920 годов



**Н**есмотря на огромные политические и экономические трудности первых послереволюционных лет, Коммунистическая партия в 1917—1920 годах уделяла большое внимание вопросам культуры. Крупнейшие памятники искусства и старины были взяты на учет и поставлены под охрану государства, все музеи и наиболее значительные частные собрания сделались собственностью народа. Основывались студии живописи, скульптуры и графики, художественно-промышленные мастерские, устраивались художественные выставки, в том числе и передвижные, в самые удаленные уголки страны и на фронты гражданской войны рассылались агитпоезда, в дни празднеств улицы декорировались панно и скульптурой. Одновременно велась работа над проектами новых городов, ставились временные памятники выдающимся людям прошлого. Вся эта кипучая деятельность была с энтузиазмом поддержана широкими трудовыми массами, активно приобщавшимися к культуре, которая из достояния привилегированных верхов превратилась в подлинно народное дело.

Хотя в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции формалисты всех течений были особенно деятельны, не они определили пути развития искусства в нашей стране. Эта роль выпала на долю принимавших активное участие в великих классовых битвах плакатистов, на долю тех скульпторов и живописцев, которые откликнулись в своем творчестве на запросы революции, на долю архитекторов, с головой ушедших в создание проектов нового строительства.

Самым боевым искусством 1917—1920 годов была графика и, в первую очередь, плакат. Последний, как и «Окна сатиры Роста», реагировал с необы-

чайной быстротой на политические события дня, давая им острую, четкую оценку, воодушевляя советских людей на борьбу с внутренним и внешним врагом. Историческое значение советского плаката первых лет революции заключается в том, что он указал нашим художникам путь общественного служения народу и интересам социалистического государства.

Работа скульпторов, живописцев и, отчасти, архитекторов, как мы видели, во многом была связана с ленинским планом «монументальной пропаганды», который был для этих лет подлинным руководством к действию. Он ориентировал художников на решение политически актуальных задач, на создание искусства, понятного и близкого народу. Несмотря на ограниченные материальные возможности, а также на рецидивы стилизаторства и формализма, отдельным скульпторам удалось создать произведения, проникнутые глубоким и искренним революционным чувством.

В живописи формалисты подвизались особенно активно. Однако и в этой области творчества наметилась реалистическая тенденция. Ряд мастеров поставил себе целью отразить в своих работах революционные события, передать средствами живописи свое отношение к революции. Правда, во многих из этих картин было еще немало наивной символики и нарочитого аллегоризма. Реалистические картины на революционные темы встречались на выставках сравнительно редко. Художники откликались на события с большим запозданием. Этим отчасти объясняется то обстоятельство, что преобладающим жанром на выставках был пейзаж. И в области пейзажа, и в области портретной живописи весьма велика была роль мастеров старшего поколения. Эти мастера любовно сберегали реалистические традиции дореволюционного русского искусства.

Особое место в советской художественной культуре первых послереволюционных лет занимала архитектура. Как ни одно другое искусство, она нуждалась в крепкой материальной базе. А таковой в то время еще не существовало. Поэтому почти все проекты архитекторов остались неосуществленными. Зодчие принимали деятельное участие в оформлении революционных празднеств. По их проектам сооружались памятники, мемориальные доски, обелиски. Но не в этом заключалось историческое значение архитектуры интересующего нас периода. Ее достижения следует искать в тех смелых идеях, которые рождались в сознании зодчих под влиянием новых требований жизни. Национализация крупного домовладения, государственная забота о жилищных условиях трудящихся, плановое регулирование развития городов — все это создавало новые предпосылки для работы архитекторов. Отсюда — усиленный интерес к городскому и поселковому строительству,

устройство конкурсов на проекты дворцов рабочих, клубов, спортивных площадок, откуда же первые мысли о грандиозных планах реконструкции городов и, в первую очередь, Москвы.

Оглядываясь на путь, пройденный советским искусством за первые годы его существования, следует помнить о том, что на данном историческом этапе оно не могло достаточно полно отразить те величайшие изменения, которые произошли в жизни народа. Для того, чтобы художники смогли их до конца осознать и, осознав, воплотить в своих работах, требовалось время, требовалась глубокая перестройка их творческого сознания.

Советское искусство первых лет революции имеет свои крупные достижения. В эти бурные и трудные годы закладывались основы для искусства принципиально нового типа, органически связанного с народом. В ходе революции оказался разоблаченным миф о «революционности» и «прогрессивности» формализма, о его якобы передовой роли. Усилиями Коммунистической партии и всех честных русских художников были сохранены замечательные традиции русского реализма, что помогло наиболее передовым мастерам сплотить свои силы для решения задач социалистического строительства и встать на путь создания искусства, близкого и понятного трудящимся --- многомиллионному свободному советскому народу.



**ИСКУССТВО  
1921 - 1934  
ГОДОВ**



---

# БОРЬБА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ КУЛЬТУРУ И ИСКУССТВО

*О. И. Соловьевский и В. И. Толстой*



**В**ремя с 1921 по 1934 год — важный период в истории советской художественной культуры. Развитие искусства этого времени тесно связано с теми историческими событиями, которые происходили в советской стране. В ходе социалистического строительства Советский Союз из аграрной страны превратился в страну индустриальную, в страну коллективного механизированного сельского хозяйства. Только учитывая эти изменения, можно ясно представить себе процесс развития советского искусства и выявить его новые качественные особенности.

Руководители Коммунистической партии уже в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции указывали на то, что построение социализма невозможно без настоящей культурной революции. В 1923 году, когда наша страна еще только вступила на путь мирного хозяйственного развития, В. И. Ленин писал: «Для нас достаточно теперь этой культурной революции для того, чтобы оказаться вполне социалистической страной...»<sup>1</sup>. Социалистическое преобразование общества, его экономическое переустройство В. И. Ленин теснейшим образом связывал с делом культурной революции, считая строительство тяжелой индустрии и переход деревни на путь социализма средством создания материального изобилия и основой для расцвета культуры в будущем социалистическом обществе. В неуклонном росте грамотности населения, в настойчивом овладении знаниями, в развитии национальных культур народов Совет-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 33, стр. 435.

ского Союза Коммунистическая партия видела залог успешного решения грандиозных задач, стоявших перед Советской страной.

Партия ясно указала на те средства, которыми располагает пролетариат для построения новой, социалистической культуры. Овладение культурным наследием явилось одной из важнейших предпосылок культурной революции. Все, что было создано человечеством, необходимо было критически переработать. Особое внимание надо было уделить освоению наследия русской культуры.

Вопрос о наследии стоял особенно остро во всех областях художественного творчества, где в это время велась упорная борьба за реалистическое искусство. Выше уже указывалось, что и представители различных формалистических течений, и пролеткультовцы, для которых новаторство являлось самоцелью, отрицали классическое, особенно русское, художественное наследие и на разные лады превозносили внутренне опустошенное искусство буржуазного Запада.

В. И. Ленин дал отповедь этим «ниспровергателям в живописи», подверг уничтожающей критике их «левые» фразы и показал, что на деле проповедники «нового» искусства являются реакционерами, проводниками чуждой пролетариату буржуазной идеологии<sup>1</sup>.

Руководящая и направляющая деятельность партии имела для всех областей культуры решающее значение. Партия вела за собой миллионные массы народа. Она организовала трудящихся, чтобы преодолеть те препятствия, которые стояли на пути к построению социализма, чтобы сломить сопротивление буржуазии, чтобы направить развитие советской культуры по правильному пути. Она возглавила борьбу за создание подлинно народной науки, литературы, искусства.

Учитывая всю сложность и своеобразие тех идейно-художественных процессов, которые совершались в условиях переходного периода, партия твердо поддерживала все передовое и прогрессивное, не отвергая вместе с тем сотрудничества с представителями старой интеллигенции, сочувствовавшими советской власти, и ставя при этом задачу постепенного их перевоспитания.

В 1922 году в резолюции XII партконференции было указано, что «партия должна делать все, что от нее зависит для того, чтобы помочь кристаллизации тех течений и групп, которые обнаруживают действительное желание помочь рабоче-крестьянскому государству»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. «Ленин о культуре и искусстве». М., 1956, стр. 520.

<sup>2</sup> «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. I, стр. 673.

Наиболее полно политика партии по вопросам искусства была выражена в это время в резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года о политике партии в области художественной литературы. В этой резолюции был дан глубокий анализ состояния искусства в стране и намечены пути его дальнейшего развития.

Резолюция ставила перед деятелями советской литературы и искусства ряд важных задач. Центральный Комитет призывал к тому, чтобы писатели и художники полней и глубже использовали материал современности, чтобы они создавали искусство, понятное и близкое миллионам трудящихся, чтобы, порвав с «предрассудками барства» и используя все технические достижения старого мастерства, искусство могло бы «вырабатывать соответствующую форму, понятную миллионам»<sup>1</sup>.

Поддерживая передовое, реалистическое направление в советском искусстве, партия видела и опасность слишком узкого понимания реализма как простого копирования действительности. Она указывала на необходимость широких типических обобщений, звала художников вперед, к новым творческим задачам, к широкому охвату «явлений во всей их сложности»<sup>2</sup>.

Одновременно в резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года подчеркивалось, что вместе с укреплением в первый период нэпа новой буржуазии появилась «неизбежная, хотя на первых порах не всегда осознанная, тяга к ней части старой и новой интеллигенции...»<sup>3</sup> Это приводило к оживлению буржуазной идеологии, что не могло не сказываться и на художественной жизни страны. В кругах нэповской буржуазии возрождались идеалы «чистого искусства», появилось стремление культивировать аполитичное безыдейно-развлекательное искусство. Задача пролетариата заключалась в том, чтобы завоевать господствующее положение в области литературы и искусства, как и во всех других областях общественной жизни. Однако задача эта, как указывал Центральный Комитет партии, должна была осуществляться не методами принуждения, администрирования, а путем творческого соревнования, вытеснения враждебных течений.

По отношению к пролетарским художественным организациям политика партии состояла в том, чтобы, всячески помогая их росту и всемерно их поддерживая, «предупреждать всеми средствами проявление комчванства среди них

<sup>1</sup> «О политике партии в области художественной литературы». (Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.).— В кн.: «О партийной и советской печати. Сборник документов». М., 1954, стр. 347.

<sup>2</sup> Там же, стр. 345.

<sup>3</sup> Там же, стр. 343.



как самого губительного явления»<sup>1</sup>. Призыв бороться с комчванством и нигилистическим отношением к наследию был направлен против вульгаризаторов марксизма, продолжавших осужденную партией практику Пролеткульта.

Политика партии, направленная на всемерное укрепление позиций революционных писателей и деятелей искусства, помогавшая их идейному и творческому росту, требовала вместе с тем тактичного и бережного отношения ко всем тем писателям и художникам, которые еще не перешли окончательно на сторону трудящихся масс, но которые стояли за правдивое, реалистическое искусство. Центральный Комитет партии исходил при этом из интересов развития самой пролетарской культуры, социалистического искусства будущего. Именно поэтому он указывал, что в области художественного творчества «партия не может предоставить монополии какой-либо из групп, даже самой пролетарской по своему идейному содержанию...»<sup>2</sup>.

Для художественной жизни 20-х годов характерно обилие различных творческих группировок и течений. Каждая из группировок выступала со своими декларациями, стремясь сформулировать свое понимание задач, стоящих перед художниками. Борьба этих группировок безусловно была явлением закономерным, ибо это была борьба реалистических тенденций, которые, как показало дальнейшее развитие советского искусства, восторжествовали, и тенденций формалистических, которые в условиях социалистического общества были обречены на умирание.

Но было бы неправильно и односторонне представлять себе процесс развития советского искусства 20-х годов лишь как борьбу между группировками. Могучее влияние самой жизни было настолько значительным, что иной раз оно влекло к художественной правде и тех мастеров, декларации и теоретические формулы которых как будто и не оставляли места для реалистического творчества.

Запечатлевая новые черты быта советских людей, их борьбу, их труд, передавая их настроения, отношение к окружающему миру, к природе, художники различных направлений и группировок добивались все большей широты обобщения, глубины проникновения в сущность жизненных явлений. Если последовательно проследить развитие искусства рассматриваемого периода, то можно заметить, как постепенно формируются все более ясные и четкие принципы советского искусства, как бесплодное теоретизирование сменяется все более после-

<sup>1</sup> «О политике партии в области художественной литературы». (Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.).— В кн.: О «партийной и советской печати», стр. 345.

<sup>2</sup> Там же, стр. 346—347.

довательным обращением художников к жизни, изучением и правдивым изображением ее.

Вместе с теми изменениями, которые происходили в экономике, культуре, в общественной жизни Советской страны, изменялся и самый тип художника. Если в первые годы советской власти многие из мастеров искусства стояли на позициях сторонних наблюдателей, «попутчиков» революции, то теперь утверждается новый тип художника — активного участника социалистического строительства, передового человека своего времени, пропагандиста, борца за дело коммунизма.

Благотворное влияние советской действительности коснулось всех видов художественной культуры. Для развития архитектуры, которая в 20-х годах находилась под заметным влиянием формализма, большое значение имели принятые в 1931 году решения пленума Центрального Комитета партии, определившие программу строительства новых и реконструкции существующих городов, строительства метро, работы над проектом Дворца Советов и т. д.

К началу 30-х годов художественной практике во всех видах искусства уже не соответствовали старые организационные формы. Раздробленность различных группировок тормозила дальнейшее развитие художественной культуры.

Первой попыткой сплочения советских художников была организация в 1930 году Федерации объединений советских художников (ФОСХ). Однако Федерация, куда входили самые различные по своим устремлениям группировки, между которыми и внутри которых все еще продолжалась борьба, оказалась нежизнеспособной.

Не стала действенной организацией и возникшая в 1931 году Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ).

В обстановке обостренной классовой борьбы и решительного наступления на силы старого, капиталистического общества естественной была потребность всех советских художников, поставивших свое искусство на службу социалистической революции, объединиться, сплотить свои силы с тем, чтобы более эффективно участвовать в борьбе за построение социализма в нашей стране. Но подлинному объединению художественных сил мешали противники правдивого искусства. Обосновавшись в РАПХ, они стремились оторвать художников-коммунистов от беспартийных. Грубо искажая установки партии об отношении к художественной интеллигенции, руководители РАПХ насаждали в Ассоциации нетерпимость, кастовую замкнутость, групповщину, подменяя воспитательную

работу и развитие творческой инициативы среди художников грубым администрированием.

Теоретическая платформа РАПХ во многом была связана с теми ошибочными тенденциями, которые особенно ярко проявились в деятельности пролеткультов и снова оживились в конце 1920-х годов в связи с деятельностью объединения «Октябрь». Как в РАПХ, так и в объединении «Октябрь» получила распространение мысль о том, что создателями пролетарского искусства могут быть только истинные пролетарии по своему социальному происхождению. Ленинский принцип народности искусства был заменен шумихой вокруг «призыва ударников» в искусство.

Другой стороной вредной деятельности руководства Ассоциации было нигилистическое отношение к художественному наследию. Делая своей опорой вульгарную социологию в искусствознании и критике, руководители РАПХ объявляли великих мастеров прошлого «прислужниками царизма», «идеологами» буржуазии, кулачества и «разоблачали» их как классовых врагов.

В вульгарно-социологическом искусствознании процветал формалистический метод. Историю искусства вульгарные социологи (В. Фриче, Б. Арватов, В. Иоффе и другие) рассматривали как процесс, целиком соответствующий технико-экономическому развитию общества. На этом основании вульгарные социологи приходили к утверждению, что высшим достижением искусства человечества является буржуазное искусство эпохи империализма, что, в свою очередь, вело к попыткам навязать пролетариату антинародные вкусы, к защите экспрессионизма, кубизма и тому подобных упадочных течений.

Ревизуя марксистско-ленинское учение об искусстве как одной из форм идеологии, которая лишь в конечном счете определяется материальными условиями жизни общества, вульгарные социологи выводили явления искусства непосредственно из развития производительных сил, опошляя учение исторического материализма.

Подвергнув разгрому вульгаризаторские концепции таких историков и социологов искусства, как Фриче, Переверзев и другие, партия нанесла сокрушительный удар по вульгарной социологии в области истории и критики изобразительного искусства.

Выступления партийной критики были направлены против тех враждебных «теорий» в искусстве, которые получили распространение в связи с обострением классовой борьбы в период развернутого наступления социализма по всему фронту. Именно в это время партия повела планомерную борьбу со всевозмож-

ными идеологическими извращениями на фронте художественной культуры, за объединение всех прогрессивных сил в искусстве. Знаменательным в этом отношении было постановление ЦК ВКП(б) «О плакатной литературе» (от 11 марта 1931 г.).

В постановлении ЦК ВКП(б) 1931 года предусматривались организационные мероприятия, направленные на повышение «идеологически-художественного качества плаката и картин» и на усиление контроля широкой общественности над качеством картинно-плакатной продукции. Центральный Комитет партии констатировал, что низкий идейно-художественный уровень и отсутствие общественного контроля над этой продукцией привели к выпуску «значительного процента антисоветских плакатов и картин»<sup>1</sup>. Партия, таким образом, указывала на тесную взаимозависимость идейно-политического содержания искусства и художественной формы.

Успехи советского искусства, достигнутые за первые пятнадцать лет советской власти, дались нелегко. Развиваясь по пути идейности, реализма и народности, передовое советское искусство боролось с враждебной буржуазной идеологией, с формализмом, натурализмом и другими антиреалистическими течениями. В конечном счете успехи искусства были результатом усилий всей массы советских художников, постоянно изучавших жизнь и учившихся у жизни, овладевавших мастерством на основе замечательных реалистических традиций.

Разумеется, художественная практика 20-х годов еще далеко не отвечала тем высоким требованиям, которые предъявлялись искусству Коммунистической партией. Но линия развития была определена четко и ясно.

Партия поддерживала реалистическое искусство. Произведения советских художников-реалистов приобретались дворцами культуры, клубами, музеями, а также различными другими государственными учреждениями; организовывались большие художественные выставки, приуроченные к юбилейным датам в истории Советского государства и Советской Армии, проводились многочисленные конкурсы на скульптурные памятники и т. д.

Построение экономических основ социалистического общества в СССР, рост культуры, повышение сознательности советского народа позволили партии поставить перед искусством новые задачи, указать ему новые высокие цели. В 1932 году XVII партийная конференция выдвинула в качестве основной политической задачи «преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей,

<sup>1</sup> См. кн.: «О партийной и советской печати», стр. 407, 408.

превращение всего трудящегося населения страны в сознательных и активных строителей бесклассового социалистического общества»<sup>1</sup>. Этот призыв прямо относился и к деятелям искусства, занявшим в советском обществе такое положение, какого они никогда не имели и не могли иметь в обществе буржуазном. Политическое просвещение масс, воспитание коммунистической сознательности, изображение того нового, передового, что возникает и имеет будущность в жизни советских людей, — все это ставилось в центр внимания художников.

Особое значение для всего дальнейшего развития искусства имело постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Постановление это явилось важной вехой в развитии литературы и искусства. В нем нашла ясное выражение позиция партии, которая осудила деятельность идеологов РАПП и других близких ей группировок. Вместе с тем постановление это отвечало назревшей у передовых советских художников потребности объединиться ради достижения общей цели — служить своим творчеством народу, государству рабочих и крестьян, делу социалистического строительства. Ликвидируя многочисленные художественные объединения, подменявшие творческую работу групповой борьбой, и объединяя всех художников, «поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве»<sup>2</sup>, в единый союз советских художников с коммунистической фракцией в нем, партия устраняла тем самым причины, тормозившие дальнейшее развитие советского искусства.

В постановлении ЦК ВКП(б) говорится:

«ЦК констатирует, что за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства.

... В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность... отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству.

Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. II, [М.], 1953, стр. 693.

<sup>2</sup> «О перестройке литературно-художественных организаций». (Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.). — В кн.: «О партийной и советской печати», стр. 431.

<sup>3</sup> Там же.

Постановление ЦК ВКП(б) 1932 года сыграло огромную роль в дальнейшем творческом подъеме нашего искусства, в мобилизации всех советских художников на решение задач социалистического строительства. Оно явилось необходимой организационной предпосылкой для начала нового этапа развития советского искусства.

Идейно-теоретической предпосылкой дальнейшего развития художественной культуры стало определение метода советского искусства — социалистического реализма.

«Социалистический реализм... требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся в духе социализма»<sup>1</sup>. В этой ясной и лаконической формуле, изложенной в Уставе Союза советских писателей, заключен основной принцип марксистско-ленинской эстетики — понимание искусства как могучего идейного оружия познания и революционного преобразования мира.

Принцип социалистического реализма был выдвинут партией в тот момент, когда в нашей стране завершалось строительство фундамента социализма, когда самой жизнью были созданы предпосылки для расцвета социалистической культуры.

Борьба за правдивое изображение жизни, за глубокое раскрытие идейного смысла совершающихся событий, за революционную устремленность в будущее составляет основное содержание советского искусства с самого начала его развития. Определение метода социалистического реализма было теоретическим обобщением опыта, накопленного советской художественной культурой. Разработка и углубление этого метода явились программой будущего развития советского искусства.


<sup>1</sup> «Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет. М., 1934, стр. 716.



---

## ЖИВОПИСЬ

*Р. С. Кауфман*



**В** период восстановления народного хозяйства и широчайшего хозяйственного и культурного строительства большие перемены претерпело все сложное, многообразное дело просвещения и идейного воспитания народных масс, а вместе с ним, как его органическая часть, и искусство. В 1922 году XI съезд партии выдвинул новые задачи в области идеологической работы. Через год XII съезд принял решение «разработать и провести ряд мер для перехода от митинговой агитации к массовой пропаганде»<sup>1</sup>. Партия придавала большое значение глубокому изучению и правдивому изображению жизни, разностороннему отображению в искусстве великих перемен, происшедших в стране, показу нового общественного уклада и ростков нового быта, воссозданию героических страниц революции и гражданской войны, раскрытию образа нового человека, вышедшего из массы рабочих и крестьян, нового героя — борца и строителя.

В годы гражданской войны среди всех видов изобразительного искусства первое место занимал политический плакат, теперь же вперед выдвинулась живопись.

Широкие перспективы, открывшиеся перед живописью, привели к оживлению деятельности ее мастеров. Размежевание художественных сил, которое наметилось еще раньше, становится теперь явным и требует своего организационного оформления. Понимание назревшей необходимости по-новому построить

<sup>1</sup> «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. I, стр. 740.

художественную жизнь способствовало возникновению множества новых организаций, воскрешению старых объединений художников и т. п.

Так, еще в 1921 году была сделана попытка возродить художественные выставки под названием «Мир искусства», объединив на них всех наиболее известных художников разных направлений и талантливую молодежь<sup>1</sup>. Раздираемое внутренними противоречиями, это объединение распалось после первой же выставки, ибо, лишенное единства цели и принципиальных установок, поставившее своей задачей примирить все направления, оно шло вразрез с тем процессом размежевания художественных сил, которое было характерно для начала 1920-х годов. Такая же судьба постигла предпринятую через полтора года попытку воскрешения Союза русских художников, так как и в его рядах не было должного единства.

В 1921 году небольшой группой молодых художников, кончивших Свободные художественные мастерские, было организовано общество «Бытие». Выражая протест против крайностей формализма, «пришедшего . . . к полному отрицанию станковой живописи и ее социального значения»<sup>2</sup>, это объединение, однако, оказалось не в состоянии выработать сколько-нибудь определенную эстетическую программу и занять передовую позицию в советском искусстве. Выставки «Бытия», просуществовавшего несколько лет, значительной роли в развитии живописи 20-х годов не играли.

Осенью того же 1921 года в Москве возникла еще одна организация молодых художников — Новое общество живописцев (НОЖ), состоявшее из недавних приверженцев беспредметного искусства. Это общество декларировало разрыв с абстрактным формализмом ради вступления на путь «живописи предметной и реалистической»<sup>3</sup>. Выставка этой группировки, устроенная в конце 1922 года, свидетельствовала о том, что до ясного осознания общественных задач советской живописи ее участники еще не дошли; произведения, на ней показанные, не затрагивали серьезных вопросов жизни. На выставке НОЖ царил культ примитива. Естественно поэтому, что советская общественность и печать отрицательно отзывались о ней. Спустя два года Новое общество живописцев распалось.

Воззрения многих художников были в тот момент еще далеки от реализма. Об этом можно судить по декларации объединения «Искусство — жизнь». В своем

<sup>1</sup> Инициатором организации этого нового «Мира искусства» был И. Машков.

<sup>2</sup> «Каталог V выставки картин общества художников «Бытия». М., 1927, стр. 4

<sup>3</sup> «НОЖ. 1-я выставка картин». М., 1922, стр. 12.



программном документе 1922 года художники, входившие в это объединение, писали: «Наше искусство исходит из страстных потребностей души, собирающей одиночные лучи света, рассеянные рефлексирующим мозгом современности»<sup>1</sup>. Свою задачу они видели в том, чтобы уловить и выразить «безотчетные голоса природы, поднявшиеся в высшую сферу духовной жизни . . .»<sup>2</sup> Как эта сумбурная мистическая декларация, так и выставки этого объединения (принявшего в 1924 году наименование «Маковец») представляли собой попытку сохранить позиции индивидуализма и эстетизма, попытку замкнуться в своем маленьком мире, укрыться от настойчивых требований жизни. Ведущим художником и идеологом этой группы был рано умерший В. Чекрыгин. Многие его произведения были проникнуты туманной символикой и упадочным настроением, прокламированными в декларации «Маковца»; однако иногда Чекрыгин поднимался до выражения подлинной художественной правды, обнаруживая недюжинное дарование. Надо сказать, что некоторым участникам выставок «Маковца», хотя и их произведения того времени не были свободны от влияния формализма, был чужд болезненный спиритуализм. Такими художниками были С. Герасимов, М. Родионов, Н. Чернышев. В конце концов они вышли из «Маковца», что привело к распаду этой группировки.

В условиях нэпа, когда стали намечаться признаки воскрешения упадочного буржуазного искусства с его культом индивидуализма, мистики и ухода от действительности, насущной потребностью художественной жизни становится противодействие этим антиреалистическим тенденциям. Одним осуждением абстрактной живописи, не выдвигая при этом позитивной программы развития советского искусства, уже нельзя было ограничиваться. Сама жизнь требовала объединения более последовательных сторонников реалистического направления, способных применить в новых условиях творческий опыт, накопленный передовыми советскими художниками на предшествующем этапе.

Естественно, что ни самая идея такой художественной организации, ни, тем более, ясное понимание ее задач не могли прийти сразу. Сначала были предприняты попытки возобновить деятельность старого Товарищества передвижных художественных выставок, что было вполне закономерно. Традиции этой славной организации русских художников, ее многолетняя борьба — сначала с реакционным академизмом, а затем с модернизмом — в новой обстановке приобретали

<sup>1</sup> «Маковец», 1922, № 1, стр. 4.

<sup>2</sup> Там же.

особый смысл. К концу 1921 года группа передвижников решила возродить Товарищество передвижных художественных выставок.

20 февраля 1922 года, после четырехлетнего перерыва в деятельности Товарищества, в Москве открылась 47-я передвижная выставка картин<sup>1</sup>, явившаяся несомненным свидетельством укрепления реалистического лагеря.

К открытию 47-й выставки была опубликована «Декларация Товарищества передвижных выставок». Напомнив о прошлом Товарищества, передвижники писали: «В настоящий момент... Товарищество считает нужным поднять свое знамя и ближе подойти к выполнению заветов своих зачинателей. Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей». В заключительных строках декларации передвижники торжественно заявляли: «Мы широко открываем двери всем молодым силам, которым близки наши стремления, и зовем их в ряды Товарищества для развития и продолжения строго реалистической школы живописи...»<sup>2</sup>

Знаменательным был широкий показ на этой выставке произведений Н. Касаткина. Этот художник, посвятивший свои наиболее крупные произведения последних пятнадцати лет теме революции 1905 года, не имел возможности выставлять их в дореволюционное время. Пренебрежительное отношение к нему со стороны формалистов из Отдела изобразительных искусств Наркомпроса привело к тому, что произведения Касаткина не были показаны и в первые годы после революции. Появление на 47-й выставке картин Касаткина — лучшего, что могли тогда дать передвижники, — было очень своевременным. Социальная заостренность тематики, образы рабочих, мотивы индустриального труда, составлявшие содержание картин Касаткина, вызвали к ним живой интерес советского зрителя.

В начале 1923 года Советское правительство присвоило Н. Касаткину звание народного художника республики. Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский, выступая на чествовании старого мастера, назвал «знаменательным фактом» провозглашение его народным художником и призвал советских художников обратить особое внимание на эпоху передвижничества<sup>3</sup>. В 1926 году

<sup>1</sup> До 1917 года выставки передвижников устраивались ежегодно. Предшествующая, 46-я, выставка была открыта в Петрограде в 1917 г., в Москве — в 1918 г.

<sup>2</sup> Декларация Товарищества передвижных выставок. — «Каталог 47-й передвижной выставки картин». М., 1922.

<sup>3</sup> «Четыре года АХРР». М., 1926, стр. 20.

звания народного художника был удостоен также В. Поленов, в 1927 году — А. Архипов. Летом 1926 года Советское правительство командировало группу художников к И. Е. Репину в Куоккала для установления творческого общения между деятелями советского реалистического искусства и великим русским художником. Все эти факты свидетельствовали о том, что советская власть высоко ценила искусство передвижников и ориентировала молодых художников на дальнейшее развитие прогрессивных традиций идейного реализма.

Рассматривая 47-ю выставку передвижников, следует подчеркнуть, что произведений, связанных по своим темам и сюжетам с советской современностью, здесь было еще немного (этюды с натуры и портретные работы, главным образом С. Малютина, А. Моравова, П. Радимова, В. Крайнева, Е. Кацмана, В. В. Мешкова; некоторые художники — В. Бакшеев, А. Корин и другие — были представлены дореволюционными работами). И все же выставка передвижников стала важным этапом в формировании советской реалистической живописи. Устройство этой выставки и февральская декларация передвижников были весьма своевременны в тот момент. Это со всей очевидностью показало обсуждение 47-й выставки, превратившееся в горячий диспут, где снова, как в годы гражданской войны, столкнулись два непримиримых лагеря — сторонники реалистического искусства и формалисты. Но на этот раз инициатива была в руках реалистов.

Диспут помог большинству художников укрепиться на позициях реализма. Вместе с тем выявились и некоторые слабые стороны выставки — отсутствие у ее участников единства цели, робость в подходе к современности, нечеткость идейно-художественных принципов, выраженных в февральской декларации. Стало ясно, что простого возрождения Товарищества передвижных выставок недостаточно. И этот план, привлекая вначале ряд молодых художников, был после диспута оставлен некоторыми участниками 47-й выставки<sup>1</sup>, выдвинувшими идею создания новой организации художников-реалистов.

Инициаторами ее создания выступили П. Радимов — поэт и пейзажист, сыгравший перед тем значительную роль в возобновлении деятельности Товарищества передвижников, Е. Кацман — молодой портретист, работавший до того в секции народных празднеств Моссовета, и А. Григорьев — художник, прошедший ряд предшествующих лет на партийной работе. Их идея сразу же встретила отклик в среде московских художников. Так возникла Ассоциация худож-

<sup>1</sup> В 1923 году была организована последняя, 48-я выставка. На этом деятельность Товарищества передвижных художественных выставок закончилась.

ников по изучению современного революционного быта. Первоначальное название это весьма точно определяло исходные позиции сторонников реалистического пути советской живописи. Самая форма вновь появившейся художественной организации была необычной в условиях того времени. Это была не группировка, не кружок, а объединение, рассчитанное на широкий круг участников. Вскоре после того как была создана Ассоциация, она обратилась за советом и помощью в ЦК РКП(б). Инициатива художников нашла там поддержку. Им посоветовали идти на заводы, в рабочую массу, крепче связать свою деятельность с рабочим классом, с народом<sup>1</sup>.

Весной 1922 года новое объединение приняло наименование «Ассоциация художников революционной России» (АХРР) и сформулировало свое понимание современных задач искусства. Декларация Ассоциации художников революционной России гласила:

«Великая Октябрьская революция, неся освобождение творческим силам народа, пробудила самосознание народных масс и художников, выразителей духовной жизни народа.

Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата.

Старые, существовавшие до революции, группировки художников потеряли свой смысл, границы между ними стерлись как в отношении идеологии, так и в отношении форм, — и они продолжают существовать только как кружки людей, связанных лишь персональной связью, но лишенных всякого идеологического обоснования и содержания.

Это содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения, а желание выразить это содержание заставляет нас, художников революционной России, объединиться, имея перед собой строго определенные задачи.

Революционный день, революционный момент — героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания. Признавая преемственность в искусстве и на основании современного миропонимания, мы, создавая этот стиль героического реализма, кладем фундамент общемирового здания искусства будущего, искусства бесклассового общества»<sup>2</sup>.

Декларация АХРР представляет собой, несомненно, один из интереснейших документов истории советского искусства. Опубликованная всего лишь через

<sup>1</sup> «Четыре года АХРР». стр. 33 — 34.

<sup>2</sup> Там же, стр. 9. В составлении декларации АХРР принимали участие художники А. Григорьев, П. Радимов, Е. Кацман, П. Шухмин, Л. Мельников, искусствовед А. Сидоров.

три месяца после 47-й выставки передвижников, она отразила позицию более активную и более передовую, чем та, которая была сформулирована в декларации передвижников. Программа АХРР не ограничивалась лишь общим признанием реализма. Она была проникнута боевым духом борьбы против абстрактной живописи. В противовес формалистам она провозгласила примат содержания и принцип преемственности в искусстве. Основанная на идее служения искусства освобожденному народу, она ориентировала художников на воспроизведение того нового, что принесла с собою Великая Октябрьская социалистическая революция. Программа молодой Ассоциации в основных своих чертах явилась развитием тех воззрений на советскую художественную культуру, которые пропагандировались партийной критикой и разделялись передовыми художниками еще на предыдущем этапе истории Советской страны. Декларация АХРР помогла многим художникам осознать ближайшие цели своего творчества и сыграла поэтому существенную роль в собирании прогрессивных художественных сил, в борьбе с чуждыми реализму тенденциями в искусстве.

Члены только что возникшей Ассоциации назвали реализм своих будущих произведений, к которому они стремились, героическим. Но, как вскоре показали выставки АХРР, почти всем их участникам, сложившимся в годы ослабления традиций реализма, оказалось трудно добиться героического звучания образов. На первых порах этим художникам пришлось довольствоваться решением более скромных задач. Начав с этюдов и зарисовок на заводах, они прежде всего стремились накопить материал, освоить новые, еще не изученные явления современности. Исполненные ими тогда с натуры портреты рабочих, бойцов Красной Армии, заводские этюды, жанровые зарисовки и эскизы отличались непритязательной правдивостью. В этих произведениях не было ничего героического. Произведения же, построенные на принципах внешней героизации, — такие картины нередко появлялись на выставках АХРР — были далеки от жизненной правды.

Не вполне раскрытый в декларации призыв к «художественно-документальному» отображению действительности также породил трудности и ошибки в деятельности ряда живописцев.

Художественного мастерства, мастерства подлинного реализма — вот чего недоставало в тот момент многим из тех художников, кто так убедительно сумел сформулировать «символ веры» молодого искусства.

Большинство членов быстро разросшейся Ассоциации составляли живописцы, которые лишь незадолго до этого вступили в художественную жизнь. То были

в первую очередь воспитанники московского Училища живописи, ваяния и зодчества: Б. Иогансон, В. Крайнев, Д. Мельников, В. В. Мешков, Н. Никонов, В. Перельман, Н. Терпсихоров, Б. Яковлев, В. Яковлев и еще многие другие. С ними тесно были связаны В. Журавлев — педагог и художник, ряд воспитанников петербургской Академии художеств, живших в Москве или вскоре приехавших туда, как, например, П. Шухмин, Г. Савицкий, Н. Белянин, П. Котов, Ф. Модоров. В АХРР вошли мастера революционной графики 1905 — 1907 годов В. Сварог и Н. Шестопалов. С 1923 года на выставки АХРР стал присылать свои работы М. Греков.

Естественно, что инициаторы создания новой художественной организации выступили совместно со своими учителями и другими художниками старшего поколения, в прошлом связанными с Товариществом передвижных художественных выставок — Н. Касаткиным, С. Малютиным, В. Н. Мешковым, А. Моравовым, В. Бакшеевым, В. Бялыницким-Бируля.

После того как Союз русских художников, устроив в 1923 году свою последнюю выставку, распался, в АХРР вступили А. Архипов, П. Петровичев и К. Юон. Отошел от своих бывших товарищей по «Бубновому валету» и вступил в 1924 году в АХРР И. Машков. С 1926 года на выставках Ассоциации стали появляться работы А. Герасимова.

Идеи, выдвинутые организаторами Ассоциации в Москве, очень скоро нашли отклик в Петрограде, где живописцы, стремившиеся к правдивому изображению жизни, раньше группировались вокруг Общества имени Куинджи и Общины художников. В петроградский филиал Ассоциации вошли М. Авилов, И. Бродский, Н. Дормидонтов, С. Карпов, В. Кузнецов, С. Рянгина, Е. Чепцов и другие. К ним примкнули Б. Кустодиев и А. Рылов. Филиалы АХРР возникали и в других городах республики.

От всех объединений и группировок, сложившихся в те годы, Ассоциация отличалась передовым характером своей идейно-политической программы. Она привлекала к себе и молодых художников из объединений, возникших ранее или одновременно с АХРР. Еще в первой половине 1920-х годов в Ассоциацию перешел из НОЖ Г. Ряжский, из «Бытия» — П. Соколов-Скаля и Ф. Богородский. В течение трех лет АХРР стала самым многочисленным объединением художников, влияние которого росло с каждой новой выставкой Ассоциации.

Отличительной чертой выставочной деятельности Ассоциации была ее крепкая связь с советской общественной жизнью. Так, 3-я выставка АХРР, на которой вторично были показаны произведения Касаткина, а также этюды,

исполненные членами АХРР с натуры на заводах и фабриках Москвы и Казани, была приурочена к открытию V съезда профсоюзов<sup>1</sup>, 4-я выставка — к пятилетию Красной Армии<sup>2</sup>. Члены Ассоциации приняли участие в сельскохозяйственной выставке 1923 года, где их картины были показаны в «Уголке Ленина». Отмечавшемуся в 1925 году двадцатилетию революции 1905 года АХРР посвятила 7-ю выставку.

На первых трех выставках АХРР могла показать лишь зарисовки, этюды, эскизы, словом, первичный и очень сырой материал; это было обусловлено трудностью разработки новых тем и сюжетов, до того еще очень мало изученных художниками. Рабочий быт, заводская жизнь, индустриальный труд — все это для многих художников было новой неведомой областью. Между тем идея возрождения искусства реалистической картины, возникшая еще в годы гражданской войны, приобретала теперь, с появлением организации художников-реалистов, все бóльшую актуальность. На чествовании Н. Касаткина говорилось, что «на первый план выступает подготовка картины . . . , а не этюда как фрагмента»<sup>3</sup>. Ориентация на картину, посвященную актуальной советской теме, и самый термин «советская тематическая картина», возникший в это время, отражали эстетическую программу передовых художников.

В феврале 1925 года в связи с 7-й выставкой АХРР «Правда» отметила «несомненный рост квалификации ее участников»<sup>4</sup>. «Правда» напечатала также стихотворение Демьяна Бедного, в котором поэт, метко характеризуя отдельные картины, противопоставлял живопись художников АХРР буржуазному искусству<sup>5</sup>.

Сближение художников с жизнью, с народом, принесшее свои плоды уже в самом начале деятельности АХРР, стало важнейшим фактором развития реалистической живописи. Отмечая успехи художников на 7-й выставке, «Правда»

<sup>1</sup> Многие произведения, показанные на 3-й выставке АХРР, были приобретены ВЦСПС для вновь организованного Музея труда, во главе которого стоял Н. Касаткин. Впоследствии художественные коллекции этого музея были переданы в Музей Революции СССР, где вырос целый художественный отдел, неоднократно приобретавший картины с выставок АХРР. В Государственную Третьяковскую галерею некоторые картины 20-х годов попали значительно позднее из Музея Революции СССР.

<sup>2</sup> К участию в этой выставке органы политуправления РККА привлекли также и некоторых художников, не входивших в Ассоциацию (Е. Лансере, Н. Ульянова, К. Петрова-Водкина, графика Н. Купрянова и др.). В предисловии к каталогу выставка характеризовалась как «первый опыт в области объединения мастеров живописи и скульптуры разных направлений вокруг идеи художественного отражения эпохи пролетарской революции. . .» («Каталог Художественной выставки «Красная Армия». [М., 1923]).

<sup>3</sup> А. Луи а ч а р с к и й. Искусство и рабочий класс.— В кн.: «Четыре года АХРР», стр. 19.

<sup>4</sup> «Правда», 21 февраля 1925 г.

<sup>5</sup> «Правда», 6 марта 1925 г.

указывала именно на эту особенность Ассоциации: «АХРР не побоялась послать своих сочленов в поисках новых живописных ценностей не в музей или за границу, а на фабрики и заводы, к бойцам красного фронта, к героям труда, в низы городской и деревенской бедноты»<sup>1</sup>.

В 1925 году, после того как были опубликованы воспоминания о В. И. Ленине Клары Цеткин, сохранившей ценнейшие высказывания великого вождя об искусстве, АХРР сделала своим девизом бессмертные слова В. И. Ленина о народности искусства. Непосредственным откликом Ассоциации на призыв партии создавать произведения, понятные миллионам, был принятый в том же году постоянный девиз АХРР: «Искусство в массы».

Важным этапом в развитии искусства АХРР была 8-я выставка — «Жизнь и быт народов СССР» (1926 г.). Многие художники получили в связи с подготовкой этой выставки командировки в различные районы страны для собирания материала и изучения жизни народа.

Крупным событием в развитии советской живописи явились две юбилейные выставки, устроенные в начале 1928 года. Одна из них демонстрировала произведения, выполненные художниками всех направлений к десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции. На другой, посвященной десятилетию Красной Армии, преобладали работы членов АХРР, но выставлялись также произведения отдельных художников из других объединений<sup>2</sup>.

К концу 20-х годов Ассоциация стала разветвленной организацией, имевшей филиалы во многих городах Российской Федерации, а также на Украине, в Белоруссии, Грузии, Азербайджане, Узбекистане. При АХРР сформировалось художественное объединение молодежи. Ассоциация имела свое издательство, библиотеку, студию и другие вспомогательные учреждения. АХРР создала Общество художников-самоучек (ОХС) и много сделала для укрепления самостоятельного изобразительного искусства в стране<sup>3</sup>. Все это придавало деятельности

<sup>1</sup> «Правда», 21 февраля 1925 г.

<sup>2</sup> Произведения, экспонированные на выставке десятилетия Красной Армии, были созданы по единому заранее разработанному тематическому плану и в большей своей части посвящены событиям гражданской войны. Организованная в основном силами АХРР, эта выставка часто именуется в литературе по вопросам советского искусства 10-й выставкой Ассоциации.

<sup>3</sup> В мае 1928 года в Москве состоялся Первый всесоюзный съезд Ассоциации. Съезд принял новую декларацию и ряд решений, в которых первоначальная программа Ассоциации была развита и расширена на основе шестилетней творческой практики и в соответствии с теми новыми требованиями, которые выдвигала жизнь. Съезд постановил переименовать Ассоциацию художников революционной России (АХРР) в Ассоциацию художников Революции (АХР), ибо за прошедшие с момента ее возникновения годы Ассоциация из небольшой организации русских художников превратилась во всесоюзное объединение. (В дальнейшем в тексте тома Ассоциация в целях единообразия будет называться АХР.— *Ред.*)



АХР характер широкого движения советской художественной интеллигенции, тесно связанного с культурной революцией и влиявшего на ту часть художников, которая пыталась найти самостоятельные пути решения задач, выдвинутых жизнью перед советскими художниками.

К этому времени в Москве и Ленинграде сложилось несколько художественных группировок, чьи программные установки, касающиеся вопросов творческого метода и отношения к культурному наследию, существенно отличались от творческих принципов АХР.

В противовес выдвинутой АХР программе развития советской живописи на основе традиций идейного демократического искусства прошлого, в первую очередь передвижников, декларации других группировок свидетельствуют об их ориентации на различные направления западноевропейской живописи конца XIX — начала XX века. Для художников, чье творчество годами складывалось в русле того или иного течения предреволюционной поры, естественным было стремление применить издавна привычные приемы живописи для воплощения новых идей. Тот же путь избрали их ученики, молодые живописцы, воспитанные в те годы школой на принципах формализма. Когда критика призывала художников следовать по пути приложения «формальных достижений, добытых за годы исканий, к революционному «содержанию»»<sup>1</sup>, она лишь теоретически выражала то, что уже совершалось в жизни искусства.

Конечно, идти к искусству идейному и жизненному от живописи безыдейной и далекой от народа было очень трудно. Противоречия и разочарования ждавшие художника на этом пути, смогли преодолеть лишь люди большого упорства и недюжинного таланта. Многие из живописцев, избравших этот путь, так и не достигли цели.

Каждая группировка была ограничена небольшим кругом художников, связанных общностью школы или художественных традиций, взаимными симпатиями или давними товарищескими отношениями.

Так, например, возникшее в 1925 году объединение «Московские живописцы» сложилось вокруг основного ядра бывшего «Бубнового вала». Кроме П. Кончаловского, А. Куприна, А. Лентулова, А. Осмеркина, В. Рождественского и Р. Фалька, в него входили И. Грабарь, Г. Шегаль и другие художники. В 1926 году почти вся эта группа вошла в АХР и приняла участие в выставке «Жизнь и быт народов СССР», но вскоре покинула Ассоциацию и, соединившись

<sup>1</sup> Я. Тугендхольд. Искусство Октябрьской эпохи, стр. 32.

с ушедшими из «Маковца» С. Герасимовым, Н. Чернышевым и другими, образовала Общество московских художников (ОМХ), к которому примкнул и Н. Крымов. На данной стадии сезаннизм уже перестал быть господствующей традицией в творчестве художников, ранее принадлежавших к «Бубновому валету». Участники этого нового объединения шли своими путями к реалистическому методу.

Менее прочно были связаны между собой живописцы из объединения «Четыре искусства», на выставках которого появлялись произведения столь различных художников, как П. Кузнецов, В. Лебедев, К. Петров-Водкин, К. Малевич, М. Сарьян, Н. Ульянов и многие другие.

Более определенный творческий облик имело Общество художников-станковистов (ОСТ), образованное в 1925 году группой молодых художников в Москве<sup>1</sup>. Здесь начали свой путь П. Вильямс, А. Гончаров, А. Дейнека, Н. Денисовский, Е. Зернова, Ю. Пименов, А. Тышлер, Н. Шифрин, позднее Ф. Антонов, Г. Нисский и другие. С ними выставлял свои картины один из их учителей по ВХУТЕМАС Д. Штеренберг. Название, принятое этой группировкой, указывало на противодействие ее участников тенденциям отрицания станковой картины, весьма сильным в годы их учения. Среди художников всех объединений (кроме АХР) именно деятели общества станковистов больше всего были привержены к советской тематике. Стремление этих художников отразить в своих произведениях мироощущение современного человека, их интерес к мотивам городской жизни, к индустриальным мотивам, содержали в себе положительные моменты. Однако их картины, в особенности на первых порах, отличались весьма схематичной, жесткой и плоскостной формой, а нередко приобретали черты экспрессионизма<sup>2</sup>.

В этих трех объединениях группировались наиболее значительные силы, не входившие в АХР, но, кроме них, в 20-х годах существовало еще несколько художественных организаций, как, например, «Жар-цвет», к которому тяготели художники, некогда близкие к «Миру искусства» (видной фигурой среди них был К. Богаевский), или ленинградское объединение молодых живописцев «Круг художников» (В. Пакулин, А. Пахомов, А. Самохвалов и другие), по творческим устремлениям во многом близкое московскому Обществу станковистов, и ряд других.

<sup>1</sup> Организации ОСТ предшествовала «дискуссионная выставка» (1924 г.), где было обнародовано несколько программных документов (см. «Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация». М.—Л., 1933, стр. 313—318).

<sup>2</sup> На ту часть молодых московских художников, которые объединились в Обществе станковистов, видимо, оказала влияние организованная в Москве в 1924 году «1-я всеобщая германская художественная выставка», где были представлены произведения немецких экспрессионистов.

В середине 20-х годов, когда сложились почти все названные группировки, каждая из них, отстаивая свой путь развития живописи и свою линию в вопросах наследия, противопоставляла себя АХР, что привело к поляризации художественных сил, к борьбе между Ассоциацией и другими группировками.

Позиции АХР в этой борьбе были несомненно более прогрессивными. Стремление ее членов быть понятным массам, отразить в своих картинах нынешнюю жизнь советских людей и их революционную борьбу в прошлом не могло не встретить широкого отклика и одобрения. На выставки АХР пошел новый зритель, массовый, народный. То была серьезная победа Ассоциации. Но и в ее деятельности имели место серьезные ошибки.

А. В. Луначарский, умевший ярко формулировать цели советского искусства и намечать пути их достижения, своим статьям и выступлениям помогал Ассоциации идти вперед, защищал ее от нападок противников реализма и в то же время заботливо указывал ее членам на недостатки их произведений. В 1924 году, касаясь выставок АХР, он писал: «Художник не зеркало, художник — это творец, он должен вернуть миру его образ претворенным в своем горне мыслителя и поэта. Этого почти никогда нет»<sup>1</sup>. В другой статье, относящейся к тому же 1924 году, Луначарский говорил, что члены Ассоциации «слишком прилипли к внешним формам действительности»<sup>2</sup>. Более чуткие к голосу критики художники — члены АХР сумели прислушаться к этим замечаниям и преодолевали слабости своего творчества, но недостатки, названные Луначарским, еще долго сказывались в произведениях художников Ассоциации.

Для членов АХР серьезную опасность представлял натурализм. Прежде всего они ополчились против формализма, как врага открытого, явного, и это было совершенно естественно. С натурализмом же в первые годы борьба не велась вовсе, да и позднее велась менее последовательно.

Достоинства и заслуги художников, входивших в АХР, порой бывает трудно отделить от слабостей и недостатков, сопровождавших их деятельность. Отвергая всякого рода домыслы там, где требовалось изучение жизни, члены Ассоциации создали ряд этюдов и картин, в которых отразились черты нового, советского человека, советского быта и т. д., но с другой стороны эти художники не замечали, как в их собственной среде распространялось бездушное копирование природы, а то и фотографии.

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Статьи об искусстве, стр. 338.

<sup>2</sup> Там же, стр. 349.

Исполнение картин на заказ по заданным темам сыграло на том этапе полезную роль в развитии советского искусства, помогая художникам осваивать новые темы и побуждая их искать средства выражения больших общественных идей. Но в то же время среди членов АХР были и такие художники, чьи тематические картины обнаруживали одно лишь равнодушное ремесленничество. Злоупотребление фотографией было тесно связано с этой тенденцией.

Иные члены Ассоциации были склонны считать себя обладателями монополии на реализм. Между тем многие даровитые художники, не бывшие членами АХР, тяготели к жизненной правде. Нельзя, конечно, утверждать, что в Ассоциации этот процесс остался незамеченным, но и в ней давало о себе знать сектантство, тормозившее сближение между различными течениями советской живописи.

Однако все промахи руководства или предрассудки отдельных членов АХР, многие поверхностные «серые» картины, заполнявшие ее выставки, искупались талантливыми произведениями передовых мастеров, сумевших убедительно и ярко претворить прогрессивные идеи художественного движения, возглавленного АХР. К ним в первую очередь должны быть отнесены художественная летопись гражданской войны, созданная М. Грековым, портреты С. Малютина и Г. Ряжского, картины Б. Иогансона и Г. Савицкого, пейзажи А. Рылова, К. Юона, Б. Яковлева, натюрморты И. Машкова и многое другое. Собрав в своих рядах большую часть убежденных сторонников реализма, АХР действительно сумела укрепить его традиции и развить их в новых условиях советского общества.

В деятельности объединений, противостоявших АХР, далеко не все заслуживает осуждения. И в них были представлены здоровые силы советского искусства. Но их было здесь меньше, чем в Ассоциации, и их положительная роль часто оставалась в тени, в то время как отрицательные явления, пережитки упадочного буржуазного искусства выступали на первый план в произведениях многих художников этих группировок. В их программах было много неясного, путаного. В группировках больше давали о себе знать сектантская узость и отрыв художников от жизни. На их выставках преобладали натюрморт и пейзаж, проникнутые настроениями индивидуализма. Встречавшиеся здесь портреты обладали нередко чертами модернизма. Жанровые картины, иногда встречавшиеся на этих выставках, обычно воспроизводили сцены, лишённые серьезного социального значения. И если здесь появлялись картины на более актуальные темы, то нередко они трактовались в духе туманной символики, а иногда

действительность, препарированная по «законам» сезаннизма или экспрессионизма, выступала в них крайне обедненной и искаженной.

Главной болезнью художников этих группировок оставался формализм.

В нем, правда, не наблюдалось уже того тяготения к абстракции, к «беспредметности», как раньше. Понятием «формализм» объединяли теперь далеко не однородные явления. В каждой группировке он принимал свои особые черты, но в конечном итоге сводился к крайней деформации натуры.

Однако и на выставках этих группировок, чем дальше, тем чаще, стали появляться произведения, вполне доступные пониманию зрителей, затрагивавшие серьезные вопросы современности и исполненные подлинной художественной правды. Портреты и картины П. Кончаловского, некоторые произведения К. Петрова-Водкина, образы крестьян, созданные С. Герасимовым, пейзажи Н. Крымова и А. Куприна, многие картины и рисунки А. Дейнеки принадлежат к лучшему, что оставило нам искусство этого периода. Порожденные художественным развитием нашего времени, работы этих мастеров свидетельствовали о том, что пути к реализму не одинаковы, что реализм есть жизненная закономерность искусства в условиях революционной действительности, которая рано или поздно, но неизбежно скажется в творчестве истинного художника.

Разногласия между отдельными направлениями нашей живописи не были чем-то случайным. Одни из них вели свое начало с дореволюционного времени, другие возникали в ходе развития советского искусства. Как те, так и другие не перестали существовать после исчезновения группировок и давали о себе знать и в позднейшее время. Что же касается деления художественных сил на два враждующих лагеря, что так характерно для 20-х годов, то в условиях успешного развития советского общества это деление не могло продолжаться долго. Сказывалась неустанная воспитательная работа партии в среде художественной интеллигенции. В работу над советской тематикой вовлекались все более широкие круги живописцев.

В 1929 году было принято решение направить большое число художников на новостройки, в индустриальные центры страны, в совхозы и колхозы. С тех пор в так называемые творческие командировки художники стали ездить систематически. Этим поездкам суждено было сыграть серьезную роль в развитии советского искусства, в идейном воспитании художников. То был знаменательный момент в истории нашей родины, период революционной ломки векового уклада жизни миллионов людей, обостренной классовой борьбы, социалистических преобразований, Работа на местах великого

строительства, художники теснее соприкасались с народом, ближе узнавали нового, советского человека.

В творческих командировках побывали тогда живописцы из всех группировок. То, что многие из них знали только из газет или понаслышке, предстало перед ними во всей своей реальности и воодушевляющей грандиозности. Распространенное в их среде эстетское пренебрежение явлениями современной жизни отступало перед захватывающей силой полученных на новостройках впечатлений. Нельзя было не задуматься над тем, как отразить все, что было увидено, пережито и просилось на холст. Разочарование в привычных догмах формализма и в приемах бесстрастно фиксирующего поверхностного документализма с неизбежностью распространялось среди художников различных направлений. В этих условиях взаимное противопоставление группировок теряло смысл, и распространенное в них в былые годы сектантство все более ослабевало<sup>1</sup>. Весь этот процесс, разумеется, не обходился без борьбы и внутренних конфликтов, ускоривших распад группировок. Если прежде расхождения, оттенки во мнениях не мешали сосуществованию близких друг другу течений в каждой группировке, то теперь трения внутри группировок обострились до крайности.

Участились случаи перехода художников из одних группировок в другие, чаще всего в АХР. Туда же влилась группа молодых художников — выпускников ВХУТЕИИ. Разросшаяся Ассоциация теряла, однако, былую монолитность. Разногласия и распри сотрясали ее до основания. Весной 1930 года ее покинула группа старых членов АХР — М. Греков, Г. Савицкий, В. Н. и В. В. Мешковы, П. Котов, В. Бялыницкий-Бируля, А. Рылов, В. Яковлев и другие, составившие новое объединение — «Союз советских художников», к которому примкнули также К. Богаевский и Д. Кардовский<sup>2</sup>.

В начале 1931 года произошел раскол в Обществе станковистов, из которого вышли П. Вильямс, Ю. Пименов, Е. Зернова, Г. Нисский и ряд их единомышленников, образовавших новую группу под названием «Изобригада». Еще за два года до того ОСТ покинул А. Дейнека, примкнувший к возникшему в 1928 году объединению «Октябрь».

<sup>1</sup> В 1930 году, как было сказано выше, была организована Федерация объединений советских художников (ФОСХ). С этого же года выставочная деятельность сосредоточилась во вновь организованном кооперативном товариществе «Всекохудожник». Многочисленные выставки, устроенные в 1930—1933 годах этим товариществом, являлись по преимуществу творческими отчетами художников, побывавших в командировках. Объединенные, бригадные и персональные выставки отражали изменения, которые происходили на том этапе в советском искусстве.

<sup>2</sup> Единственная выставка «Союза советских художников» состоялась в Москве в апреле 1931 года.

Последним звеном в процессе распада прежних группировок явилось учреждение в 1931 году Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ), основное ядро которой составила молодежь из АХР, вовлекшая в новую ассоциацию также Б. Иогансона, Г. Ряжского, П. Соколова-Скаля, А. Дейнека и других.

Распад «старых» группировок был, очевидно, порожден внутренними изменениями, происходившими в сознании и творчестве художников на рубеже 20 — 30-х годов. Однако ни перемещения отдельных живописцев из одной группы в другую, ни образование новых объединений не могли уже соответствовать новым тенденциям жизни искусства, требовавшим широкой консолидации художественных сил страны.

Заняв господствующее положение в художественной жизни, РАПХ не считалась с этим требованием и создала нетерпимый режим грубого администрирования в искусстве. Забывая о своеобразии путей развития отдельных мастеров, она склонна была отождествлять художественные течения с политическими. РАПХ возродила дух пролеткультовщины и вульгарной социологии. Ее «теоретики» сформулировали схоластическое понятие «творческого метода диалектического материализма» и предлагали компоновать картины по надуманным схемам «диалектической композиции». Распространенный среди рапховцев догматизм выразился в их стремлении свести сложность и полноту художественного отражения жизни к упрощенным социологическим схемам. Художника уводили от изучения жизни и заставляли иллюстрировать отвлеченные понятия и теоретические положения. Правдивое изображение действительности было объявлено недостаточным, понятие реализма — предано забвению.

Как ни губительно отозвалось все это на работе художников, в особенности молодых, развитие искусства, вопреки деятельности РАПХ, шло своим нелегким, но правильным путем. Очевидным для всех это стало после апрельского постановления ЦК партии 1932 года, когда силы реализма как бы сразу выросли. Большие ретроспективные выставки 1932 и 1933 годов наглядно отразили этот переломный момент в истории советского искусства.

На выставке «Художники РСФСР за XV лет» советское искусство продемонстрировало все многообразие путей развития его мастеров. Судьбы художников и целых направлений нашего искусства раскрывались здесь в смене тенденций идейно-художественного развития. Укрепление реализма, выдвижение в связи с этим новых групп живописцев и подъем творчества мастеров старшего поколения предстали «овеществленными» в виде конкретных картин, портретов, пейзажей, натюрмортов. Некоторые произведения свидетельствовали

о постепенном сближении с жизнью тех художников, которые, казалось, давно и окончательно оторвались от нее. Полностью изолированным, потерявшим связь с основными явлениями советской живописи, оказалось на выставке абстрактное искусство, воспринимавшееся зрителем как нелепый анахронизм, которому не может быть места в советской художественной культуре. На выставке можно было проследить, как развивались принципы социалистического реализма в различных течениях советской живописи, как рождалось единство идейной направленности художников при сохранении своеобразия их методов и несхожести приемов отражения жизни.



Среди поборников реализма, стоявших у истоков советской живописи, особую роль сыграл Н. Касаткин<sup>1</sup>. Его старые картины, как уже говорилось, заняли большое место на выставке передвижников и на одной из первых выставок АХР в 1922 году. Имя Касаткина приобрело в то время поистине символическое значение. Не было в прошлом художника, который ярче, чем этот передвижник, отразил бы в искусстве роль пролетариата в русском освободительном движении. И вот теперь, когда вновь сплоченные силы реализма, направляемые Коммунистической партией, решительно перешли в наступление, Касаткин, недавно еще гонимый реакцией — царской полицией, снимавшей его картины с выставок, буржуазной критикой, третировавшей народного художника, — смог, наконец, вздохнуть полной грудью. Недаром говорил он в эти дни, что чувствует себя человеком, вышедшим из подполья на свободу. Старый художник загорелся новыми идеями и замыслами. «Старым знаменщиком» называл он себя тогда. И действительно, Касаткин стал знаменосцем реалистического искусства, его защитником и пропагандистом, просветителем молодых художников. Он понял, что настало время для того, чтобы художники могли «своим сознательным творчеством... войти в общий труд строительства новой жизни», и призывал живописцев «не отделять своего художественного труда от труда рабочего»<sup>2</sup>. «Важно не то, что хотим «мы, художники», — разъяснял он далее, —

<sup>1</sup> Касаткин Николай Алексеевич (1859—1930). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1873—1883 гг.), где его основным руководителем был В. Перов. С 1891 года — член Товарищества передвижных художественных выставок. С 1894 по 1918 год преподавал в московском Училище живописи, ваяния и зодчества. С 1922 года — член АХР.

<sup>2</sup> Цит. по статье: К. Ситник. Художественная и общественная деятельность Н. А. Касаткина в советскую эпоху. — «Искусство», 1953, № 2, стр. 53.



а важно то, чего хочет страна в настоящий период революционной кристаллизации. Это должно служить исходной точкой искания новой художественной идеи и формы ее выражения»<sup>1</sup>. Касаткин, воплотивший в своих дореволюционных картинах суровую правду подневольного труда пролетариев, звал теперь художников «перешагнуть через ветхозаветные понятия, что труд есть проклятие жизни». «Труд есть слава общей нашей жизни и ее красота!» — восклицал старый мастер<sup>2</sup>. Выступления, статьи и письма Касаткина, относящиеся к тем годам, много дают для понимания переломного момента в истории нашей живописи. Современный читатель найдет в них немало интересного.

Обуреваемый новыми замыслами, Касаткин напряженно работал в эти годы: копировал свои старые картины для им же созданного Музея труда; задумал целый цикл историко-революционных произведений; предпринял поездку в Англию, чтобы там на месте собрать материал для картины, посвященной V (Лондонскому) съезду РСДРП, и для картины из жизни К. Маркса и Ф. Энгельса; посетил Уэльс и писал там с натуры этюды из шахтерской жизни, которые позднее пытался использовать для начатой картины на тему знаменитой забастовки английских горняков 1926 года; увлекался идеей жанровой картины «Стенная газета», которой отдал четыре года упорного труда. . .

Слабеющих сил старого мастера уже не могло, конечно, хватить, чтобы полностью осуществить его обширные замыслы. Работы, более скромные по своим задачам, легче было довести до конца. И именно по ним можно теперь судить о живописи Касаткина советского времени. Среди произведений художника в первую очередь привлекает внимание несколько картин-портретов, воссоздающих типические образы новых, советских людей. Касаткин выступает в них как носитель художественной традиции передвижников, всегда тяготевших к жизненно-правдивым и вместе с тем широко обобщенным образам, воплощающим черты, характерные для представителей определенных общественных слоев. И надо воздать должное старому мастеру, — он сохранил зоркость художника, чтобы разглядеть в многообразии новых жизненных явлений значительное, передовое.

Живо нарисованная голова «Рабфаковки» (1925 г.) с ее стриженными волосами, упрятыми под простое, мужское кепи, со светящимися умом и энер-

<sup>1</sup> Цит. по статье: К. С и т н и к. Художественная и общественная деятельность Н. А. Касаткина в советскую эпоху. — «Искусство», 1953, № 2, стр. 53.

<sup>2</sup> Государственная Третьяковская галерея. Отдел рукописей, ф. 96/248. Текст речи (черновик), произнесенной Н. А. Касаткиным на его юбилейном чествовании в АХР (1923 г.).



И. Касаткин. Рабфаковка. Сангина, уголь. 1925 год.  
Гос. музей Революции СССР.

гией глазами, воспринимается сегодня как правдивый портрет человека революционной эпохи (стр. 201). К тому же 1925 году относятся пастель «Герой обороны СССР», представляющая погрудный профильный портрет рабочего с орденом Красного Знамени на груди. Пожалуй, самая законченная из всех работ Касаткина 20-х годов — картина «Пионерка с книгами» (1926 г.; стр. 203). Девушка-подросток пытливо смотрит на зрителя. Ее фигура и голова озарены красным отсветом пионерского костра. В этом образе нет той, видимо сознательной, идеализации, какая улавливается в героическом портрете рабочего. Здесь больше непосредственности в выражении лица, в жесте руки, как бы маши-

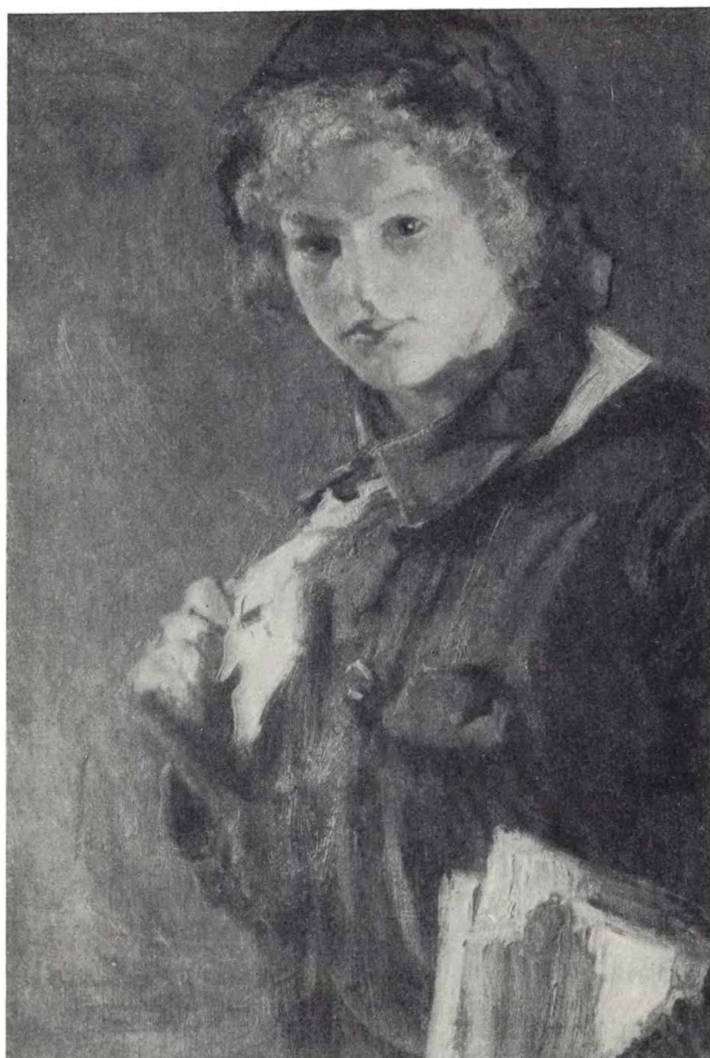
нально касающейся пионерского галстука, и, наконец, больше своеобразия в живописи, в колорите. Краски этой картины необычно для Касаткина яркие, удары кисти энергичны, резки. Обладая внушительной силой агитационного воздействия, картина эта кажется близкой к плакату.

В 1929 году, в связи с семидесятилетием мастера, в Москве была устроена большая выставка его работ, где рядом с дореволюционными картинами были показаны произведения, созданные в советское время. В каталоге выставки была помещена статья Касаткина: «Природа картины и как работает над картиной художник-реалист». Этот образно написанный очерк не утратил и поныне художественно-педагогического значения. Автор живо, темпераментно описывает сложный процесс создания картины, связанные с этой работой неизбежные трудности, печали, счастливые находки и творческие радости. Касаткин повествует о создании картины, как о длительном процессе, требующем от художника всех его сил и знаний. В этом как раз и заключалась актуальность статьи, появившейся в те годы, когда художественная школа культивировала этюд и не давала молодым живописцам подлинных знаний и мастерства.

За восемь лет, прошедших со времени 47-й выставки передвижников до смерти Касаткина в 1930 году, этот мастер много сделал в различных областях советской живописи. Влияние его сказалось в развитии темы труда, в работе художников над типическими образами советских людей, в историко-революционном жанре, наконец, в развитии эстетической мысли. Старый мастер ставил в своих произведениях те же вопросы жизни, что и другие реалисты, нередко оказываясь впереди своих товарищей. То, что было создано Касаткиным в период становления советской живописи, принадлежит к значительным явлениям ее истории.

В те годы, когда складывалось советское реалистическое искусство, стремлением правдиво отразить основные черты нашей эпохи были воодушевлены все передовые художники. С особым интересом обращались они к событиям революции и гражданской войны. По свежим следам пережитого и лично виденного живописцы спешили воссоздать героические страницы современной истории. Тематика гражданской войны заняла особенно значительное место в живописи 20-х — начала 30-х годов. Аналогичное явление можно было наблюдать и в литературе, и в театре. Выдающийся советский писатель А. Н. Толстой считал, что «советская художественная проза и в значительной мере драматургия вышли из темы гражданской войны»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> А. Толстой. Четверть века советской литературы. М., 1943, стр. 19.



*Н. Касаткина. Пионерка с книгами. 1926 год.*

Гос. музей Революции СССР.

Патриотическая тема Красной Армии привлекала внимание художников уже с первых лет революции. Командование и политработники Красной Армии сумели сосредоточить усилия отдельных художников на планомерной разработке тематики истории гражданской войны.

Эта тематика получила свое непосредственное воплощение в батальной и историко-революционной живописи. Батальная живопись в годы, предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции, не избежала влияния упадочной буржуазной культуры. В период первой мировой войны художники-баталисты

оказались неспособными отразить настроения и надежды солдат, вынужденных умирать на полях войны за интересы капиталистов и помещиков. Лишенные воодушевляющей идеи, художники все более замыкались в круг узких профессиональных интересов, что было характерно даже для лучших мастеров батальной живописи, каким, например, бесспорно являлся тогда Н. Самокиш.

Опытный педагог, руководитель батальной мастерской Академии художеств<sup>1</sup>, которому немало советских художников обязано профессиональными знаниями, Самокиш в своем собственном художественном творчестве отдал дань поздне-академическим традициям батальной живописи. Его картины и зарисовки с театра военных действий русско-японской и первой мировой войны, так же как и работы его учеников, печатавшиеся в журналах «Нива», «Солнце России» и других, строились по преимуществу на внешних эффектах. Произведения эти, не дававшие глубокого образного раскрытия событий, были малосодержательными.

Сам Самокиш, обратившись впоследствии к темам гражданской войны, воодушевился героическими подвигами Красной Армии и создал ряд запоминающихся полотен. Правда, он не изменил своей прежней манере, но его склонность к динамическим батальным сценам, к изображению стремительно мчащихся всадников и яростных кавалерийских схваток находила теперь реальную основу в ожесточенных классовых боях гражданской войны. Картину «Атака» (1926 г.) можно считать в этом смысле характерной для советского периода творчества Самокиша<sup>2</sup>.

Однако не произведения этого маститого художника определили новое направление советской батальной живописи. Оно получило последовательное и полное выражение в творчестве М. Грекова, который был не только первым живописцем, обратившимся к реальным событиям гражданской войны, но и первым среди мастеров, увидевших историческую задачу батальной живописи в том, чтобы ее произведения воссоздавали не просто боевые схватки и эффектные сцены сражений, а войну гражданскую, в которой народ отстаивал свою свободу, свою советскую власть и каждый воин дрался за свое кровное дело.

Как автор первых реалистических картин, написанных еще в годы гражданской войны под непосредственным впечатлением событий, Греков явился одним из зачинателей того направления, которое позже оформилось в АХР. Но

<sup>1</sup> Самокиш возглавил мастерскую после Ф. Рубо в 1912 году.

<sup>2</sup> Украинцем по национальности, он обрел после революции возможность посвятить свое творчество изображению событий из истории борьбы украинского народа за освобождение, что крепко связало его послереволюционное творчество с искусством советской Украины.



*М. Греков. В отряд к Буденному. 1923 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

в бурной деятельности Ассоциации скромная фигура Грекова, редко высказывавшегося даже в кругу товарищей, всегда державшегося в тени, долго оставалась малоприметной. Между тем картины Грекова по своим идейно-художественным качествам, по зрелости мастерства несомненно принадлежали к лучшему, что можно было увидеть на выставках АХР.

Примечательно, что уже первые произведения Грекова на темы гражданской войны приобрели жанровые черты. Именно эти черты сделали картины Грекова правдивыми, эмоциональными и способствовали преодолению отрицательных сторон академической батальной живописи предреволюционного времени. Уже в своих ранних работах, изображая будни гражданской войны, Греков показывал ее как борьбу вооруженного народа. Поэтому в его картинах, правдиво повествующих об отдельных эпизодах из жизни казачьего края в годы гражданской войны, заключены широкие обобщения.

Показательна небольшая картина Грекова «В отряд к Буденному» (1923 г.; *стр.* 205). По весенней зеленой степи едет всадник, старый казак и, как истарп повелось в казачестве, не один, а с «заводным» конем. Не спеша прикрепляет он к шапке красную ленточку — знак перехода его на сторону красных отрядов. И все, что может вызвать в нашей памяти название этой маленькой картины — «В отряд к Буденному», — содержится в ее непритязательном рассказе. Именно таким были эти первые буденновцы, казачья беднота, тайком пробиравшаяся к своему отважному вожаку, полная решимости дать отпор белогвардейщине, посягнувшей на революционные завоевания народа.

Этому же этапу истории Первой Конной армии посвящены и теми же чувствами согреты многие грековские полотна, такие, например, как «Отряд Буденного в 1918 году» (1926 г.) с его запоминающимся образом раненого конноармейца на первом плане. Обозревая картины Грекова, вдумываясь в их содержание, начинаешь понимать, как чутко подмечал этот выдающийся баталист те явления повседневной жизни на войне, в которых обнаруживается связь Красной Армии с народом, глубокая заинтересованность народа в успехах боевых действий красных частей. Примечательна картина «Разведка получает ценные сведения» (1921—1922 гг.), где рядом с выступающей из ночного сумрака белой хаткой Греков изображает черные силуэты двух всадников и фигуру полудетого крестьянина, видимо поспешно вставшего с постели, чтобы показать конникам дорогу.

Любовь Грекова к таким жанровым сюжетам проявлялась в отдельных произведениях и позднее, когда он почти целиком отдался работе над большими историческими композициями.

Все, пишущие о Грекове, неизменно отмечают скромность и простоту его живописи. И действительно, картины Грекова чужды всякой театральности, внешней аффектации, риторических приемов. Они неизменно внушают зрителю чувство правды. В батальных картинах Грекова нет героя, но в них правдиво передан массовый героизм армии, ее боевые будни, их действительный герой — вооруженный народ. Простые эпизоды войны изображены художником во всей их типичности.

Очень показательна как образец художественного мастерства Грекова одна из наиболее популярных его картин — «Тачанка» (1925 г.; *стр.* 207). Воспетая в песнях пулеметная тачанка изображена в стремительном движении на поле боя, среди разрывов шрапнели. В произведении, где все — движение и порыв, художник не забывает ни одной нужной детали, но и не дает ни одной лишней. Метко выявлен «характер» каждого коня, напряженное состояние пулеметчиков, опа-



*М. Греков. Тачанка. 1925 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ленное зноем лицо возницы. Беглыми мазками написано поле боя, вторая тачанка у левого края, третья — едва различимая позади в облаке пыли, фигуры отдельных всадников. Но все эти фигуры и предметы играют явно подчиненную роль. В центре картины — одна тачанка, изображенная крупным планом. Ее стремительное движение вперед, силу этого движения превосходно удалось передать художнику. Расположение теней, основные линии пейзажа, как бы сопровождающие движение тачанки, строго продуманы и служат одной цели. Греков, несомненно, обнаружил здесь большое композиционное мастерство.

Посвятив большинство своих картин и этюдов героической Красной коннице, Греков в совершенстве владел трудным искусством изображения коня. И в этой области он показал себя мастером, выше всего ценящим в искусстве правду. На всем протяжении своего творческого пути художник оставался чуждым «кавалерийским восторгам» официальных баталистов. Типы боевых коней на картинах Грекова



бесконечно разнообразны и столь же правдивы, как и все, что он изображал. То тихие и смирные у коновязи, то бешено несущиеся во время атаки, пугливые и отважные, усталые и бодрые, раненые, с выражением страдания и боли в глазах, или сильные, величаво выступающие во главе колонны, они в каждой картине являются активными участниками события.

По мере того как художник вникал в свою тему, он шел к более широким обобщениям. Все чаще Греков — летописец гражданской войны на юге — обращался к изображению важных исторических событий, создавая большие многофигурные композиции. Изображая человека, он уделял внимание его социальной характеристике. В картинах «Ликвидация остатков армии генерала Кржижановского» (1924 г.), «Отступление деникинцев от Новочеркасска в 1920 году» (1926 г.) небольшие группы белых офицеров олицетворяют собой весь лагерь контрреволюции. В то же время бесчисленные и бесконечно разнообразные по своему облику красные конники, партизаны, вооруженные рабочие, царицынские грузчики, показанные в ряде полотен, воспринимаются как обобщенный образ поднявшегося на борьбу народа. Однако следует оговориться, что в некоторых картинах Грекова характеристики отдельных людей довольно эскизные, беглые.

Во многих произведениях Грекова изображены руководители героической конницы — К. Е. Ворошилов и С. М. Буденный. Они показаны так же просто, как и рядовые красноармейцы, которые их неизменно окружают. Мы видим их в степи на бивуаке за картой («У костра», 1923 г.), в бою («Бой под Егорлыкской», 1927—1928 гг.), руководящими движением колонн на переправе («На Кубань», 1934 г.), выступающими перед населением («На пути к Царицыну», 1934 г.). В этих картинах художник особенно ярко раскрывает те новые черты, которые отличают Красную Армию от старой царской армии, — ее народный характер, новые взаимоотношения между командирами и рядовыми бойцами.

Греков работал в постоянном контакте с участниками событий, которые он изображал на холсте<sup>1</sup>. Из их рассказов, из внимательного, кропотливого изучения документальных данных, обстановки того или иного сражения на месте складывались обширные познания художника в области истории гражданской войны. В основе работы над каждой из его картин лежало множество зарисовок, маленьких этюдов, композиционных набросков. Огромную роль в творческом процессе

<sup>1</sup> Темы для многих из его исторических картин были подсказаны ему К. Е. Ворошиловым и С. М. Буденным. Таковы, например, «Бой под Большими Салами» (1926 г.), «Бой под Егорлыкской» (1927—1928 гг., вторая композиция — 1929 г.), «Бой за Ростов у Генеральского моста» (1929 г.) и другие.

создания его батальных картин играли личные воспоминания, знание особенностей бытового уклада и пейзажа Донского края и Приазовья, ставших ареной ожесточенных боев народной войны.

Греков всегда отводил в своих батальных композициях большую роль пейзажу. Вспомним зеленую степь в маленькой картине «В отряд к Буденному», пыльное марево знойного дня в «Тачанке», тусклый зимний день в картине «Ликвидация остатков армии генерала Кржижановского», туманную даль в картине «На Кубань». Овраги, реки, холмы, степные дали — все это органически сочетается с движением людских масс, с походами, переправами и боями. Это не внешний фон, а существенно важная часть художественного целого.

Включение Грековым пейзажа в батальную картину органично связано с тем методом композиционного построения, которого художник придерживался. Он не писал крупнофигурных картин. Изображаемое событие в его произведениях развертывается чаще всего на втором плане. Художник почти всегда стремится включать в свои композиции большие просторы земли. Строго организуя действие, Греков сосредоточивает основные массы фигур в центре изображаемого пространства. Самое же это пространство, т. е. пейзаж, свободно простирается вправо, влево и вдаль, из-за чего многие сцены, запечатленные в картинах Грекова, воспринимаются как часть действия, развертывающегося за пределами данного места. Кажется порой, что целые группы его произведений, близкие по теме, будучи составлены вместе, могли бы образовать своего рода панораму. Панорамный принцип композиции и трактовки пространства несомненно свойственен многим картинам Грекова, и это вполне естественно. В мастерской Рубо, где Греков работал в юности не только как ученик, но и как помощник, он приобрел на всю жизнь интерес к панораме, которую считал высшей формой батальной живописи.

Написать панораму какого-либо выдающегося сражения гражданской войны было заветной мечтой Грекова. В то время, когда он осваивал материал современности и черпал сюжеты и образы из своих личных наблюдений и впечатлений, он создавал небольшие полужанровые, полубатальные картины, в которых черты «панорамности» сказывались еще слабо. Но по мере того, как Греков, овладевая историческим материалом гражданской войны, стал все чаще обращаться к изображению определенных исторических событий, эти черты все более настойчиво выявляются в его произведениях.

Начиная с 1927 года Греков, видимо, уже сознательно разрабатывает, насколько позволяет специфика станковой картины, те черты и средства выражения,

которые необходимы для панорамы<sup>1</sup>. С 1928 года Греков приступает к непосредственной работе над эскизами диорам и панорам<sup>2</sup>. В 1929 году он создает первую в советском искусстве диораму «Взятие Ростова». В 1934 году по инициативе Грекова большая группа художников объединилась для создания панорамы и ряда диорам, посвященных историческим боям Красной Армии на Перекопе.

В последние два года жизни, когда художник вплотную занялся осуществлением своей давней мечты, он в картинах, над которыми работал в это время, стал возвращаться к методам станковой живописи. К этому вели его самые замыслы новых картин, то содержание, которое он хотел теперь в них вложить. Обращаясь вновь к героическим подвигам Первой Конной армии, Греков выдвигает в своих батальных композициях новые задачи, созвучные тем, которые ставят перед собой в это время и другие художники-реалисты. Его живопись становится более красочной. Чувство радости, торжества и пафос побед, одержанных армией страны социализма, все более и более пронизывают собой его новые произведения. Греков близко подходит к задаче создания обобщенного героического образа, о чем свидетельствуют его картины 1933—1934 годов — «Памятник Первой Конной», «Переправа», «Трубачи Первой Конной армии» (*цветная оклейка*) и другие. 1933 и 1934 годы, последние годы жизни художника, отмечены наивысшим творческим подъемом. Прав биограф художника А. Тихомиров, писавший, что жизнь Грекова оборвалась в момент расцвета его творчества.

В лице Грекова советская живопись первых десятилетий нашла одного из своих крупнейших мастеров, ярко выразившего устремления молодого искусства к художественной правде. О том, как высоко оценили значение его творчества партия и Советское правительство, можно судить как по самому факту издания народным комиссаром обороны К. Е. Ворошиловым специального приказа по случаю внезапной кончины Грекова, так и по той характеристике, которая в этом приказе дана художнику: «Он старался показать только историческую правду, как он видел ее собственными глазами, и он знал, что эта правда настолько прекрасна, так насыщена подлинным героизмом восставших масс, что она не нуждается ни в каком искусственном приукрашивании. И поэтому

<sup>1</sup> В этом отношении обращает на себя внимание трактовка переднего плана на больших историко-батальных картинах Грекова 1928—1930 годов: действие обычно разворачивается в глубине, а на первом плане изображается местность сложного рельефа, иногда с разбросанными по ней предметами (повозки, разбитые орудия и пр.). В панораме подобное решение первого плана нужно для того, чтобы легче было его увязать с так называемым натурным планом.

<sup>2</sup> Один из этих эскизов — «Бой под Егорлыкской» — написан Грековым в сотрудничестве с Г. Савицким.



**М. Греков. Трубачи Первой Копной армии. 1934 юл.**  
Гос. Третьяковская галерея.

полотна художника Грекова с их беспредельными южными степями, охваченными революционным пожаром, красными всадниками, в дыму кровавых схваток мчащимися навстречу смерти и победе,— навсегда останутся ценнейшими живыми документами суровой и великой эпохи классовых битв»<sup>1</sup>.

Творчеством основоположника советской батальной живописи не исчерпывается, конечно, общая картина формирования этого жанра в рассматриваемый период. Другие баталисты, то приближавшиеся к принципам грековской живописи, то развивавшиеся несколько иными путями, внесли свой вклад в этот вновь расцветший жанр. Стремлением утвердить иной метод создания батального произведения характеризуется творчество М. Авилова<sup>2</sup>.

Ровесник Грекова и его товарищ по мастерской Ф. Рубо, Авилов закончил Академию художеств несколько позже, уже в то время, когда руководителем батальной мастерской был Н. Самокиш, оказавший большее влияние на Авилова, чем Рубо. Как художник-баталист Авилов стал складываться еще до Октябрьской революции. На всем протяжении 20-х годов Авилов, наряду с произведениями историко-революционной тематики, продолжает писать картины, близкие тем, которые были созданы им до революции<sup>3</sup>. Но новые темы и образы все более овладевают его творчеством, вытесняя поверхностный салонный «историзм».

На 7-й выставке АХР обращали на себя внимание картины и акварели Авилова, посвященные событиям революции 1905 года. В 1926 году Авилов написал ряд картин на тему борьбы с Колчаком. Создавая эти произведения, художник использовал наблюдения, накопленные им в годы пребывания в Сибири. В этих картинах еще заметны черты, свойственные ранним произведениям Авилова. В композицию крупным планом справа или слева обычно вводится эффектно написанная группа коней. Сюжет обрисовывается лишь в общих чертах. Образ человека — красного воина, партизана или белого офицера — трактуется еще довольно поверхностно.

На выставке десятилетия Красной Армии Авилов показал большую картину «Прорыв польского фронта под Казатином конницей Буденного в 1920 году»

<sup>1</sup> «Посмертная выставка произведений художника М. Б. Грекова. 1882—1934». М., 1935, стр. 4. — Тем же приказом К. Е. Ворошилова была учреждена студия имени М. Б. Грекова, сыгравшая впоследствии в годы Великой Отечественной войны большую роль в развитии советской батальной живописи, в развитии грековских традиций.

<sup>2</sup> Авилов Михаил Иванович (1882—1954). Учился в Академии художеств (1904—1913 гг.). В годы первой мировой войны состоял военным корреспондентом «Нивы». Выставлялся на весенних академических выставках. В 1923 году вступил в АХР. Был профессором Ленинградского художественного института имени И. Е. Репина (1947—1954 гг.).

<sup>3</sup> Таковы, например, «На соколиной охоте» (1923 г.), «Тройка» (1924 г.) и другие.

(1927 г.). От нижнего края холста в глубь изображенной художником равнины уходит извилистая линия окопов, занятых пехотой белополяков, на которых справа обрушивается лавина красной конницы. Точка зрения несколько сверху и издали, избранная художником, позволила ему показать событие в широком развороте. Но при данной трактовке картина неизбежно должна была стать мелкофигурной. Ее композиционный принцип не оставлял места для социального анализа, для глубокой характеристики людей.

Наиболее полно стремление показать в своих произведениях бойцов Красной Армии как людей, сознающих великие цели своей борьбы, проявилось в творчестве Грекова, но сказалось оно также и в произведениях столь различных художников, как Р. Френц, П. Покаржевский и ряд других баталистов. Тематика батального жанра расширяется: художники изображают не только боевые действия, но и всю многообразную жизнь вооруженного народа.

В связи с этим следует вспомнить об обращении к теме гражданской войны художников, которые ни по полученному ими образованию, ни по всей прежней творческой практике не являлись баталистами. Благодаря творчеству этих художников (среди них были не только члены АХР, но и участники других объединений), стремившихся изобразить борьбу народа против контрреволюции, сложился новый тип картины, который нельзя включить в пределы батального жанра в его традиционном понимании. По своему содержанию картины эти были ближе к историческому жанру, чем к батальному. Однако в них редко воспроизводилось какое-либо определенное историческое событие, а чаще — характерные явления жизни народных масс в годы гражданской войны.

Этот новый тип картины появился у нас вскоре после революции. Самый факт его распространения свидетельствовал о том, что под непосредственным воздействием революционного времени и под влиянием марксистско-ленинского учения у художников складывался новый взгляд на роль народных масс в истории. В начале 20-х годов произведения этого рода создавались под свежим впечатлением только что пережитых событий революции и гражданской войны, когда сама жизнь предоставила русским художникам широкую возможность увидеть, как простые люди делают историю.

В ряде произведений Г. Савицкого, относящихся к рассматриваемому здесь периоду, народ выступает как активная, движущая сила. Именно в этом состоит ценность таких его произведений, как «Стихийная демобилизация старой армии в 1918 году» (1928 г.), «Поход Таманской армии» (1933 г.) и другие. Савицкий, ставший впоследствии одним из видных мастеров советской ба-



*Г. Савицкий. Первые дни Октября. 1929 год.*  
Ульяновский филиал Центрального музея В. И. Ленина.

тальной живописи, не был баталистом по образованию<sup>1</sup>. Творчество молодого Савицкого не отличалось определенностью идейно-художественного направления. В течение ряда лет его привлекали сюжеты античной мифологии («Раненая амазонка Камилла», 1922 г. и другие). Склонность к ретроспективным темам уживалась с пытливым вниманием к современному быту, побудившим художника в 1921 году воспроизвести характерную для тех трудных лет уличную сценку («1919 год»).

С самых первых лет своего творчества Савицкий уделял много внимания анималистическому жанру. Его глубокие познания в этой области создали ему репутацию одного из лучших анималистов.

<sup>1</sup> Савицкий Георгий Константинович (1887—1949). Его первым учителем в области изобразительного искусства был отец — известный передвижник К. А. Савицкий. В Академию художеств поступил в 1908 году, окончил ее по мастерской В. Е. Маковского в 1915 году. В АХР вступил в 1923 году. Был профессором Московского художественного института имени В. И. Сурикова.

Среди художников, окончивших Академию художеств, Савицкого, способного и знающего рисовальщика, выделяет живописное дарование. Пройдя вместе с художниками АХР путь формирования реалистической живописи, он работал над темами труда («Кожевники», 1924 г.) и революции («Декабрьское восстание в Москве», 1925 г.), но окончательно нашел себя, лишь обратившись к тематике гражданской войны. Первой картиной, выдвинувшей художника, была «Стихийная демобилизация старой армии в 1918 году» (1928 г.). Она изображает поезд, стоящий у платформы, которая заполнена массой возбужденных солдат, стремящихся попасть в уже битком набитые вагоны. Люди на перроне, в открытых дверях, окнах и даже на крышах вагонов показаны художником в самых разнообразных позах. Правда, глубоких индивидуальных характеристик, а тем более серьезных обобщений в этой картине нет, но, благодаря живости исполнения, она производит впечатление как бы непосредственно с натуры написанной жанровой сцены. Исторического и социального смысла происходящего художник здесь передать еще не смог.

Однако уже в следующем, 1929, году Савицкий, изобразив небольшую жанровую сценку, сумел подняться до исторических обобщений. Картина «Первые дни Октября» изображает патруль у ворот революционного учреждения (стр. 213). Немолодой рабочий, сидящий на ящике, солдат в потрепанной шинели и матрос верхом на белом коне образуют группу, действительно символическую для тех революционных дней. Несмотря на внешнюю обыденность всей сцены, в ней передан подлинный героизм людей, стоящих на революционном посту<sup>1</sup>.

Серия произведений Савицкого конца 20-х и начала 30-х годов, посвященных тематике революции и гражданской войны, завершается картиной «Поход Таманской армии», исполненной в 1933 году (стр. 215). Героический переход сорокатысячной армии, пробившейся через занятые белыми районы на соединение с Красной Армией, ярко описанный еще в начале 20-х годов А. С. Серафимовичем в его романе «Железный поток», неоднократно привлекал внимание советских художников. Савицкому удалось создать на этот сюжет одно из лучших своих произведений. Изобразив часть движущейся в горной местности армии, он сумел дать представление и о трудности этого пути, и о его героических участниках. Своеобразна композиция картины. Извивающейся линией протянулась живая лента артиллерийских орудий, всадников, вооруженных ра-

<sup>1</sup> В 1949 году Савицкий вернулся к сюжету своей картины 1929 года. В новом варианте, написанном на холсте большого размера, старая композиция сохранена без существенных изменений, но в нее внесены черты внешней героизации. Несложная жанровая сцена выглядит приукрашенной, в ней утрачено прежнее ощущение непосредственности и убедительность.





*Г. Савицкий. Поход Таманской армии. 1933 год.*

Центральный музей Советской Армии.

бочих и крестьян, их жен и детей, повозок с пулеметами и с примостившимися на них ранеными. Благодаря многообразию типов, обликов, характеров людей картина производит впечатление эпизода из самой действительности. В фигурах первого плана художник сумел передать исторический смысл события. Образы людей выступают в этой многофигурной композиции более законченными, рисунок более четок и гибок, чем в предыдущих произведениях художника. Колористическая гамма, в которой уже нет грязноватых тонов, характерных для картины «Первые дни Октября», отличается тональным единством.

Картина «Поход Таманской армии» явилась крупным достижением советской батальной живописи. После смерти Грекова коллектив художников, организованный им для работы над панорамой «Штурм Перекопа», избрал именно Савицкого своим руководителем.

Наряду с батальным жанром с самого начала 20-х годов на выставках стали появляться произведения, посвященные памятным событиям революции. Первым

среди художников, обратившихся к этой тематике, был И. Бродский. С именем этого мастера прочно связана та ориентация на документальную точность изображения, которая получила известное распространение в те годы в нашей исторической живописи. О каждой из картин и почти о любом из портретов видных деятелей Советского государства, над которыми тогда работал Бродский, можно сказать, что их автор стремился художественными средствами создать исторический документ. Забота о достоверности воспроизведения внешних обстоятельств события и облика его участников, казалось, подчинила себе все помыслы художника, весь его изобразительный язык.

Документализм Бродского и некоторых других представителей реалистического искусства 20-х годов подвергался самым ожесточенным нападкам. Он действительно таил в себе опасность недооценки эмоционального начала в живописи, опасность подмены обобщения и типизации явлений сухой протокольной описательностью. Однако необходимо помнить, что в условиях, когда реалистический метод советского искусства только начинал складываться, реалистам приходилось бороться против широко распространенного пренебрежения к жизненному правдоподобию художественного образа. Поэтому требование фактической точности воспроизведения жизни приобретало до некоторой степени полемическое значение, служило средством борьбы. С развитием советского искусства все больше осознавалась односторонность такой установки, усиливалось стремление преодолеть ее, что можно проследить также и в произведениях Бродского, хотя эволюция художника протекала в данном направлении весьма медленно.

Каков был творческий метод Бродского в период создания ранних произведений, может показать его картина «Расстрел 26 бакинских комиссаров» (1925 г.; *стр.* 217)<sup>1</sup>.

Не случайно выбор художника остановился на этой теме. Еще очень свежа была в сознании советских людей память о гибели руководителей бакинских рабочих, о трагическом событии, в котором противостояли друг другу беззаветный героизм коммунистов и черные злодеяния белогвардейцев и интервентов. Работа над достоверным воссозданием сцены расстрела бакинских комиссаров поглощает все внимание автора. Он уезжает в Баку, где собирает материалы, фотографии, изучает документы, беседует с десятками людей, обращается за советами и консультациями к С. М. Кирову (работавшему тогда в Баку),

<sup>1</sup> Картина находится в Баку, в Музее истории партийной организации Азербайджана; небольшой и несколько более сочно написанный эскиз — в Государственной Третьяковской галерее. Позднее исполненный вариант картины хранится в Тбилиском филиале Центрального музея В. И. Ленина.



*И. Бродский. Расстрел 26 бакинских комиссаров. 1925 год.*  
Музей истории партийной организации Азербайджана. Баку.

добивается затем в Москве свидания с двумя содержавшимися в тюрьме белогвардейцами, участниками расстрела и т. д. Бродский изучает историческое событие не только как художник, но и как историк, и не прекращает своих изысканий до тех пор, пока не составляет себе точного, ясного представления обо всех существенных для создания картины деталях.

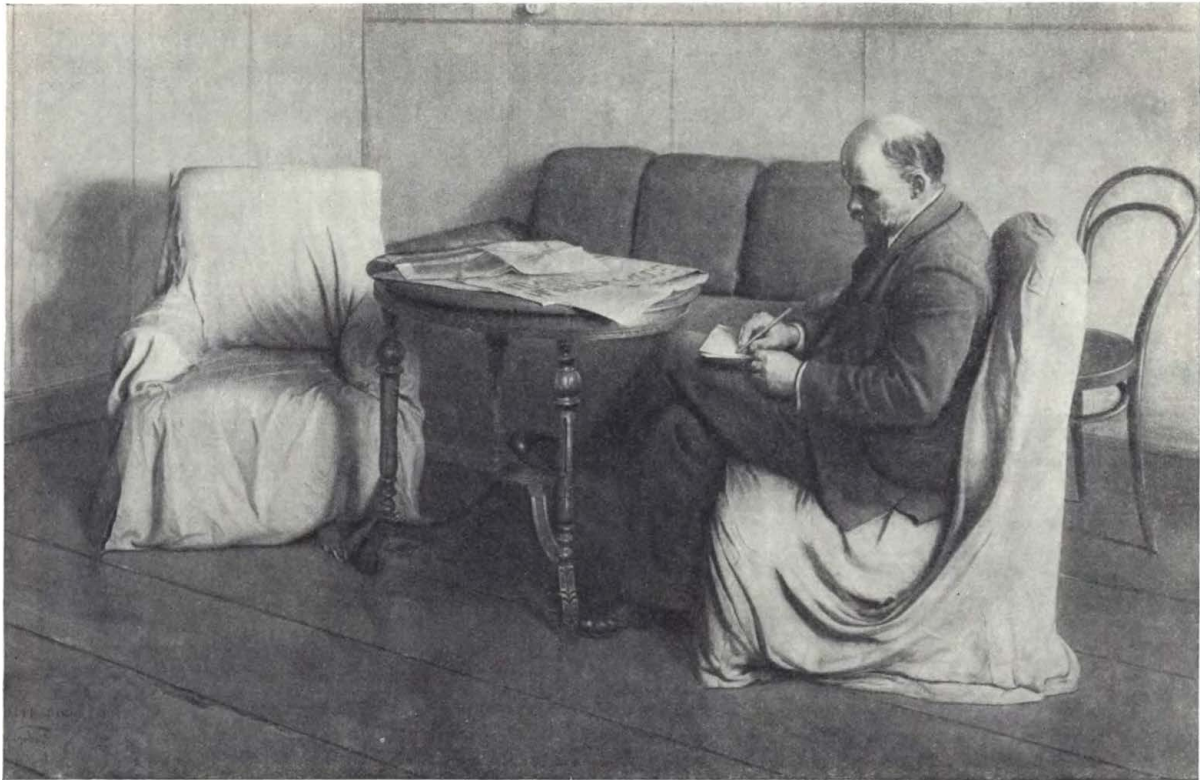
Картина изображает пустынную, заросшую саксаулом местность, пересеченную рвом. По ту сторону рва стоят лицом к зрителю комиссары; против них выстроились уходящим в глубину полукругом непосредственные исполнители казни, а за их спиной и, следовательно, на ближнем плане картины изображены организаторы расправы — английские офицеры, белогвардейцы, священник. Фигуры переднего плана более детально охарактеризованы художником. Фигуры расстреливаемых, представленные на заднем плане, даны в меньшем масштабе. Лишь образ С. Шаумяна выделяется здесь своей чеканной ясностью. Образы других комиссаров получились у Бродского менее глубокими. В этом, несомненно, наиболее уязвимое место картины. Современному зрителю хотелось бы

видеть героические образы бессмертных бакинских комиссаров во всем их величии.

В работе над картиной «Расстрел 26 бакинских комиссаров» определились основные черты творческого метода Бродского, его сильные и слабые стороны, характерные не только для данного произведения, но и для других его картин 20-х годов. Познавательно-исторический элемент является главным в содержании произведений Бродского. Этим определяется весь строй его картин, складывающихся в воображении художника не столько в результате непосредственного и целостного художественного переживания, сколько в итоге длительного логического хода мысли. Поэтому повествовательное начало преобладает в его произведениях над эмоционально-образным. Художник подробно «излагает» содержание своих картин.

Картины Бродского, если можно так выразиться, больше нарисованы, чем написаны. То же можно сказать и о его дореволюционных работах. Однако самый характер рисунка существенно изменился. От узорчатой линейности его старых работ не осталось почти ничего. Теперь рисунок Бродского стал проще, он легче воспринимается, «читается» зрителем.

Характеристика творческого метода Бродского будет неполной, если пройти мимо отношения художника к фотографическому материалу. Обращение к фотографии как к документу закономерно вытекало из общих принципов, которыми руководствовался Бродский. Однако, применяя в работе фотографические снимки, Бродский часто сам подпадал под власть этого документального материала. Художник нередко оставлял неиспользованными возможности живописи для претворения фотографического документа в художественный образ. Одним из характерных в этом смысле произведений явилась написанная, видимо в большой спешке, картина «А. М. Горький среди рабкоров» (1929 г.). Интересная по теме, картина эта страдает сухостью рисунка и необычной для Бродского неопределенностью пространственного построения. Другой, более поздний пример нетворческого отношения к фотографическому материалу представляет собой картина «Демонстрация на проспекте 25 Октября» (1934 г.). Она воспроизводит с почти фотографической точностью вид праздничной демонстрации на главной улице Ленинграда, как бы увиденной сверху. Основной порок этого произведения — полное отсутствие идейно осмысленных и художественно разработанных образов людей. В соответствии с этим картина лишена композиционного центра, смыслового соподчинения частей, идейного обобщения. Ее недостатки вполне могут быть охарактеризованы как натуралистические. Следует,



*И. Бродский. В. И. Ленин в Смольном. 1930 год.*

Гос. Третьяковская галлерей.

однако, подчеркнуть, что нередко Бродский—преодолевал ошибки своих ранних тематических картин. Самая тема, тема жизни и деятельности В. И. Ленина, над которой годами работал художник, учила его, вела вперед.

Первые изображения В. И. Ленина, созданные Бродским, мало чем отличаются в своей портретной характеристике от фотографических снимков. Таковы, например, картины «В. И. Ленин на фоне Кремля» (1923 г.) и «В. И. Ленин на фоне Волховстроя» (1926 г.). Обе они в точности воспроизводят известные, много раз публиковавшиеся в печати снимки. Фоны в обеих картинах слабо увязаны с фигурой, они, что называется, «приписаны».

Большей органичностью композиционного построения отличается картина-портрет «В. И. Ленин в Смольном», написанная в двух вариантах в 1930 году (стр. 219), хотя и здесь изображение Владимира Ильича по его позе, по наклону головы, положению рук очень близко напоминает одну из фотографий 1920 года. В. И. Ленин изображен в своем кабинете в Смольном, погруженным в работу.

В этом произведении Бродскому удалось достичь большей естественности образа. На сей раз стремление к документализму может быть оправдано желанием художника в точности и во всех деталях запечатлеть В. И. Ленина для грядущих поколений. (В таком духе объяснял сам художник свое намерение.) Но и в этом случае — именно в этом случае — перед художником стояла задача передать не только достоверность обстановки и внешний облик человека, но и его внутреннюю сущность.

Два наиболее значительных произведения Бродского, посвященных теме народа и передающих взаимосвязь революционных масс и их великого вождя В. И. Ленина, относятся к концу 20-х — началу 30-х годов. Первая из этих картин — «В. И. Ленин на Путиловском заводе» (1929 г.) — посвящена выступлению Ленина в мае 1917 года перед многотысячным коллективом рабочих завода, являвшегося цитаделью большевиков в революционном Петрограде. Вторая картина — «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на польский фронт» — исполнена в 1933 году (стр. 221). Оба эти произведения, в которых выступления В. И. Ленина показаны как исторические события большого значения, изображают грандиозные массовые сцены.

Самый замысел первой картины — показать выступление Ленина перед массой рабочих на гигантском заводском дворе, обрамленном заводскими корпусами с дымиющимися трубами, — нес в себе нечто новаторское. Художнику удалось создать внушительное впечатление силы и мощи многотысячной массы людей, заполнившей от края до края огромную площадь. В. И. Ленин изображен в глубине площади на трибуне, почти в геометрическом центре композиции, к которому направлено движение всех представленных художником фигур. Некоторым образам автор, видимо, уделил немало внимания, и в них можно заметить черты, раскрывающие важность этого исторического момента. Но фигуры огромного количества людей, заполняющих первый план картины, почти все представлены со спины и невыразительны. Их лиц не видно; их эмоции, их взволнованное внимание зритель принужден лишь угадывать.

В картине «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии», как и на предыдущем полотне, точно передано место действия — в данном случае Театральная площадь (теперь площадь Свердлова) в Москве. Фигура В. И. Ленина, изображенного в энергичном движении, в порыве, помещена ближе к зрителю. Она несколько смещена от центра влево и четко выделяется на фоне здания Малого театра. Трибуна окружена плотной массой слушающих. Лица многих из них хорошо видны зрителю. Но и это произведение не свободно от



*И. Бродский. Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на польский фронт. 1933 год.*

Центральный музей В. И. Ленина.

недостатков, свойственных предыдущим работам Бродского. Образы людей мало выразительны, взаимоотношения героев недостаточно выявлены художником. Слишком много места занимает трибуна; взгляд зрителя невольно упирается в это громоздкое сооружение.

Недостатки, о которых приходится говорить, касаясь даже лучших произведений Бродского, отнюдь не были случайными. Они проистекали из его творческого метода. При этом они неотрывны от достоинств его картин, от достоверности в передаче события, которые выгодно отличали произведения Бродского от множества историко-революционных картин, полных произвольной приблизительности, появившихся в те годы на выставках и ныне справедливо забытых.

В 20-х — начале 30-х годов Бродским было написано большое число портретов видных деятелей Коммунистической партии и Советского правительства. В портретах этих часто заметно влияние фотографического материала. Однако время от времени из-под кисти Бродского выходили произведения, отмеченные творческим подходом к портретной задаче. К ним относятся большой композиционный портрет М. В. Фрунзе (1929 г.; *стр.* 223) и поясной портрет В. Р. Менжинского (рисунок, 1932 г.). Следует упомянуть рисунок, изображающий С. М. Кирова, исполненный с натуры незадолго до трагической гибели руководителя ленинградских коммунистов.

В области пейзажа, к которому мастер обращался в рассматриваемый период реже, чем в предыдущий, Бродский продолжал работать в прежней манере. Иногда он возвращался к мотивам своих старых пейзажей, чтобы повторить их в несколько иной интерпретации.

В 1930 году Бродский ездил на Днепрострой, где написал с натуры ряд этюдов, отличающихся большой точностью в изображении сцен строительства. Казалось бы, судя по этюдам, художник и в картине не станет добиваться большего. Однако исполненная на их основе картина «Ударник Днепростроя» (1932 г.) не только свободна от документальной сухости этюдов, но скорее говорит о том, что образ великой стройки рисовался в воображении художника в романтическом свете.

Немногие из художников, работавших в области исторической живописи, обращались в те годы к событиям далекого прошлого. Попытки воспроизвести сюжеты, связанные с народными движениями прошлых эпох, предпринимались большей частью по заказам музеев. Ни одна из них не увенчалась, однако, значительным успехом, ибо создававшие эти картины живописцы, воспитанные на позднеакадемических традициях, не могли еще тогда преодолеть привитые им





*И. Бродский. Портрет М. В. Фрунзе. 1929 год.*

Центральный музей Советской Армии.

методы внешнедекоративного истолкования исторического сюжета. Г. Горелов<sup>1</sup>, выступивший еще в 1919 году с картинами на революционные темы на петроградском конкурсе «Великая русская революция», написал в 20-х годах ряд больших историко-революционных композиций для Музея революции СССР («Призыв Разиным голытьбы» и другие картины). Умело скомпонованные им массовые

<sup>1</sup> Горелов Гавриил Никитич (род. в 1880 г.). Учился в Пензенском художественном училище под руководством К. Савицкого (1898—1903 гг.) и в Академии художеств у И. Репина (1903—1911 гг.). Участник Весенних академических выставок. В 1924 году переехал в Москву и вступил в АХР.

сцены не отличались, однако, глубиной и ясностью идейного содержания. Значительно бóльшими достоинствами обладал цикл произведений этого художника, посвященный траурным дням после смерти В. И. Ленина. Лучшая из картин цикла — «В деревне в день похорон В. И. Ленина» (1926 г.; *стр.* 225) — изображает деревенскую улицу в уборе красных с черным крепом полотнищ и траурный митинг крестьян. Задушевно переданное художником настроение глубоко потрясенных людей составляет главное достоинство картины. Из других работ Горелова должен быть отмечен портрет М. Б. Грекова (1934 г.).

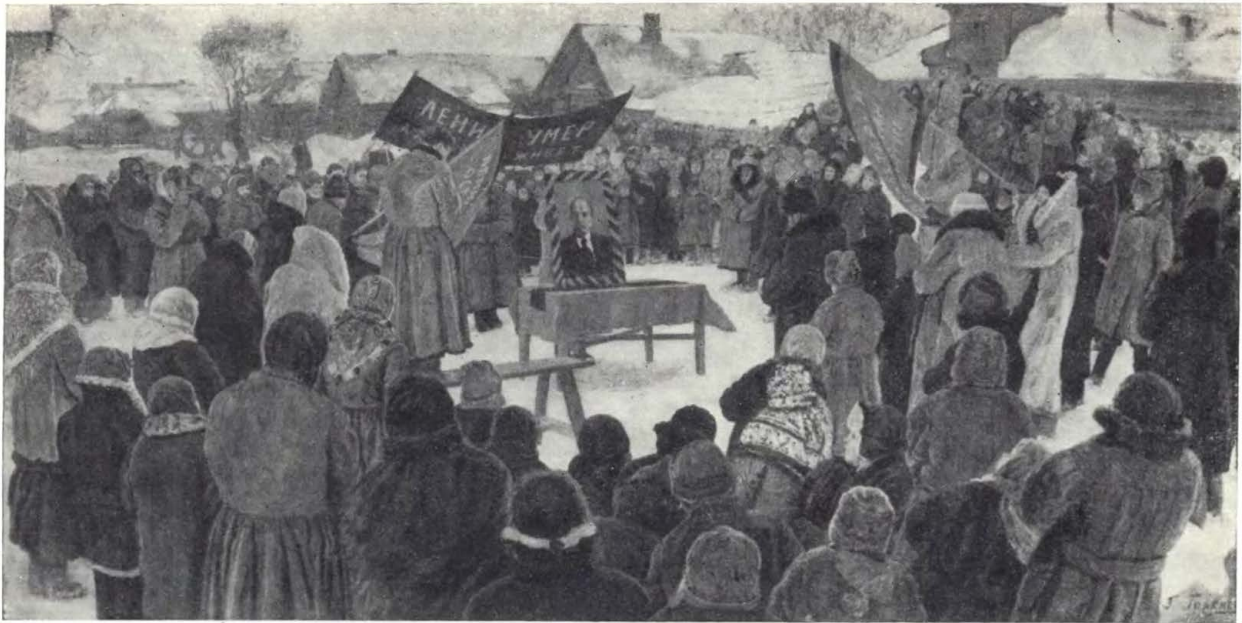
С картинами из истории революционного движения в России выступал на выставках 20-х годов В. Сварог<sup>1</sup>. В связи со столетием восстания декабристов он создал серию акварелей на тему «Декабристы» (1924 г.). Тогда же Сварог приступил к работе над картинами, посвященными событиям революции 1905 года. Лучшей среди них была картина «9-е января. Предательство Гапона» (1929 г.). Картины эти имеют, однако, один общий недостаток — в них поверхностно обрисованы действующие лица. Размашистая манера письма и склонность к красочным эффектам усугубляли этот недостаток. Лишь в очень немногих произведениях художнику удалось преодолеть его. К ним в первую очередь следует отнести наиболее значительную из живописных работ Сварога портрет-картину «К. Е. Ворошилов и А. М. Горький в тире ЦДКА» (1933 г.; *стр.* 227), завоевавшую широкое признание, благодаря свободной от внешних эффектов, проникнутой оптимизмом и теплым юмором характеристике изображенных.

С картинами историко-революционного содержания выступали в те годы также П. Шухмин, С. Карпов, В. Яковлев — художники, принадлежащие к поколению, не успевшему еще проявить себя в дореволюционные годы.

П. Шухмин<sup>2</sup>, посвятивший ряд произведений темам гражданской войны, видел свою задачу прежде всего в раскрытии психологии человека. Об этом свидетельствует уже такая ранняя его работа, как «Проводник» (1923 г.). Наиболее серьезной попыткой решения этой задачи явилась картина «Приказ о наступлении» (1928 г.). Воспроизведенный в ней момент из фронтовой жизни революционной армии — чтение перед строем боевого приказа — позволил худож-

<sup>1</sup> Сварог Василий Семенович (1883—1946). Получил художественное образование в Петербурге, в училище Штиглица (1896—1900 гг.). В 1905—1907 годах его рисунки печатались в журналах «Пулемет», «Зритель» и других. В 1923 году вступил в АХР. Помимо занятий живописью, работал в области журнальной и книжной иллюстрации и плаката.

<sup>2</sup> Шухмин Петр Митрофанович (1894—1955). В 1912 году поступил в Академию художеств, которую не окончил, уйдя на фронт. К занятиям искусством вернулся в 1921 году, сначала в качестве карикатуриста в журналах «Красноармеец», «Красная Нива» и других. Был одним из организаторов АХР.



*Г. Горелов. В деревне в день похорон В. И. Ленина. 1926 год.*

Частное собрание. Москва.

нику выявить новое во взаимоотношениях командира с его бойцами, раскрыть характерные черты людей из народа. Эта задача представлялась автору главной. Художник стремился добиться того, чтобы каждое из изображенных им лиц выражало свое настроение. Один слушает с недоумением, другой — с юношеским любопытством, третий — с хитрой иронией; некоторые с твердой решимостью, иные — с тупым равнодушием. Отдавая должное умению, с которым выявлены здесь индивидуальности, характеры людей, нельзя, однако, не заметить, что картине Шухмина недостает общей эмоциональной теплоты. Видимо, отсюда — холодок ее жесткой и однообразной живописи.

С. Карпов<sup>1</sup>, начиная с 4-й выставки АХР, на которой появилась его «У агитпункта» (1923 г.), ежегодно выступал с многофигурными историко-революционными картинами («Тревога на заводе», 1924 г., «Повстанцы», 1925 г.), в исполнении которых сказывалась хорошая академическая школа, позволявшая этому художнику свободно компоновать массовые сцены. При внешнем правдоподобию воспроизведенных событий эти картины отличались, однако, иллюстративностью, точно так же как и аллегорические композиции Карпова («Самоопределение народов», 1926 г. и другие). Среди произведений Карпова, написанных с натуры,

<sup>1</sup> Карпов Степан Михайлович (1890—1929). Учился в Казанской художественной школе и в Академии художеств у Л. Кардовского. Входил в АХР.

следует выделить портрет художницы С. Рянгиной (1928 г.), отличающийся тонкой, психологической характеристикой и изяществом живописи.

Третий из названных выше мастеров — В. Яковлев<sup>1</sup> — существенно отличался от двух первых как по пройденной школе, так и по последующему творческому пути. Увлечение В. Яковлева произведениями старых мастеров и своеобразный культ рисунка явились результатом личных склонностей художника и его самостоятельных исканий. Молодой Яковлев, чье преклонение перед классической живописью прошлого не находило поддержки в школе, стал учиться больше в музеях, чем в классах училища. Нельзя не отдать должного художнику, сумевшему овладеть приемами живописи старых мастеров. Однако на первых порах дело не ограничивалось освоением одних приемов. Яковлев как бы целиком ушел в мир образов, созданных за сотни лет до наших дней; он использовал не только принципы светотеневой моделировки формы, пространственных построений и тому подобное, но и заимствовал в картинах старых мастеров сюжеты и образы. Так возникли его «Вакханалия» (1920 г.), «Овощная лавка» (1927 г.) и другие, представляющие собой как бы вариации на темы картин Рубенса и Снейдерса, или «Стадо» (1923 г.), исполненное в духе голландских художников XVII века.

Не приходится удивляться тому, что художник использовал те же средства для изображения своих современников. Черты стилизации и архаизма присущи многим его портретам. Таковы двойной портрет художников А. Соловьева и Н. Никонова (1923 г.), «Автопортрет» (1926 г.), «Портрет отца» (1929 г.) и другие. В картине «Красные командиры» (1928 г.) общая чернота живописи и неестественно желтый свет создают впечатление надуманности, искусственности воспроизведенной художником ситуации. Неестественность колорита, то чрезмерно затемненного, то пестрого, становится недостатком многих картин Яковлева. Однако порой ему удавалось создавать образы непосредственные и жизненные. Среди рисунков художника встречаются такие удачи, как, например, превосходно нарисованная голова его старого учителя — В. Н. Мешкова (1927 г.).

Рисунком Яковлев владел лучше, чем живописью, но и в рисунке для его метода характерны тяготение к детализации, интерес к частному. Так, рисуя лицо человека, художник с увлечением останавливается на отдельных его фор-

<sup>1</sup> Яковлев Василий Николаевич (1893—1953). Учился первоначально в студии В. Н. Мешкова, затем в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1914—1916 гг.). С 1924 года занимался реставрационной работой. В АХР вступил при возникновении Ассоциации. Преподавал в Академии художеств (1934—1938 гг.), с 1948 года был профессором Московского художественного института имени В. И. Сурикова.



*В. Сварог. К. Е. Ворошилов и А. М. Горький в тире ЦДКА. 1933 год.  
Центральный музей Советской Армии.*

мах — впадинах, складках и морщинах, нередко преувеличивая детали и теряя чувство целого. Многочисленные автопортреты наиболее показательны в этом отношении. Вполне обоснованные упреки в натурализме, которые Яковлеву приходилось выслушивать всю жизнь, вызваны чаще всего именно этими особенностями его творческого метода.

Впоследствии, в новых условиях, в условиях успешного развития социалистического реализма, Яковлев приходит к осознанию того, что необходимо «знание, завоеванное в анализе прошлого,... приложить к созданию нового, подлинно отражающего современность искусства»<sup>1</sup>.

Задача, которую стремился решить Яковлев, стояла тогда не только перед ним. То была вдохновляющая цель, возникшая и перед зрелыми мастерами, и

<sup>1</sup> «Советские художники». Т. I. «Живописцы и графика», стр. 398.

перед теми, которых революция застала, если и не вполне еще сформировавшись художниками, то все же прошедшими старую художественную школу. Разумеется, одной лишь профессиональной подготовленности к самостоятельному творчеству было далеко не достаточно для решения трудных проблем нового, советского искусства. Перед художниками этого поколения встали во всей своей сложности вопросы мировоззрения, вопросы содержания их искусства.

Иными были трудности, с которыми пришлось столкнуться художникам следующего поколения. Революция застала их еще совсем молодыми людьми. Их убеждения, их мировосприятие сформировались до того, как они вооружились художественными знаниями. Некоторые из них начали учиться в художественной школе, уже приобретя жизненный опыт; они стремились претворить свои жизненные впечатления, мысли и чувства в живописные образы. Между тем школа не давала им необходимых навыков и методов реалистического изображения жизни<sup>1</sup>.

Надо ли удивляться тому, что на всем протяжении 20-х годов отряд художников реалистического направления не пополнялся систематически молодыми мастерами? Тем немногим молодым живописцам, которые приходили в лагерь передового искусства, прежде чем они освобождались от заблуждений, привитых школой, и овладевали мастерством, пришлось проделать долгий и тернистый путь, на котором неудач и срывов бывало зачастую больше, чем достижений.

Так, например, протекало в 20-х годах творческое развитие одного из представителей этого поколения — художника П. Соколова-Скаля<sup>2</sup>. К революционной теме он обратился очень рано. Первые попытки ее воплощения восходят еще к годам гражданской войны.

Стремясь создать обобщенный образ человека периода революции и гражданской войны, образ, исполненный героического пафоса, молодой художник впадал

<sup>1</sup> В 20-х годах борьба направлений в искусстве велась и в области художественного образования. Среди преподавателей было немало художников-формалистов. Частые организационные изменения, происходившие в высших художественных учебных заведениях, лишали возможности учащуюся молодежь получить систематическое образование. До 1921 года в Москве и Петрограде, как уже указывалось выше, существовали Свободные художественные мастерские. В 1921 году в Петрограде была восстановлена Академия художеств, которая в 1922 году слилась с училищем Штиглица и школой Общества поощрения художеств, а в Москве Свободные художественные мастерские были реорганизованы в Всероссийские художественные учебно-технические мастерские (ВХУТЕМАС — с 1926 г. ВХУТЕИН). В этих учебных заведениях шла борьба за создание единой системы преподавания, фактически сложившейся лишь к началу 30-х годов. В 1930 году ВХУТЕИН был закрыт, живописный и скульптурный факультеты были переведены в Ленинград и слиты с Академией художеств. Остальные факультеты ВХУТЕИН были преобразованы в самостоятельные институты.

<sup>2</sup> Соколов-Скаля Павел Петрович (род. в 1899 г.). В 1915—1917 годах учился в студии И. Машкова в Москве. Окончил ВХУТЕМАС в 1921 году. Был одним из основателей объединения молодых художников «Бытие», откуда в 1924 году перешел в АХР. Позднее входил в РАПХ.



*П. Соколов-Скаля. Путь из Горок. 1929 год.*

Центральный музей В. И. Ленина.

в чрезмерные преувеличения. Недостаток художественных знаний проявился прежде всего в неспособности передать тонкие индивидуальные различия действующих лиц, неповторимое своеобразие человеческих характеров. Нередко это приводило к схематизму и не давало возможности художнику убедительно воплотить свои замыслы. Это обнаружилось в картине «Таманский поход» (1928 г.), выделявшейся среди произведений 10-й выставки АХР своей романтической приподнятостью, в картине «Окопная правда» (1930 г.) и других. Соколов-Скаля сумел отчасти преодолеть этот серьезный дефект лишь в одном произведении тех лет — в картине «Путь из Горок» (1929 г.; *стр.* 229), посвященной памятным дням всенародной скорби, вызванной смертью В. И. Ленина. Картина изображает траурную процессию людей, медленно шествующих за гробом в туманной дымке морозного воздуха; впереди крупным планом показана группа крестьян, движущаяся в скорбном молчании. Однако и этому произведению вредят отдель-

ные промахи в рисунке (фигура мальчика слева, мужчины на первом плане в центре).

Исключительная быстрота, с которой художник выполнял свои произведения, его способность откликаться на различные темы и чуть ли не на каждое новое веяние в художественной жизни, имели и обратную сторону, поскольку они принуждали его к спешке в работе, уводили от серьезного изучения жизни, натуры. Посетив некоторые новостройки первой пятилетки, Соколов-Скаля обратился не столько к серьезному обобщению реальных образов, запечатленных им на месте в этюдах и рисунках с натуры, сколько к поверхностному иллюстрированию тех явлений, о которых тогда писалось в печати. Так появился ряд картин с надуманным построением как бы развивающегося во времени действия и со столь же надуманными схемами людей вместо реальных образов современников. То была дань теориям «диалектической» композиции, которые культивировал РАПХ. Впрочем, стремление к развернутому повествованию всегда было свойственно Соколову-Скаля. Оно более органично воплотилось в графических сериях, таких, например, как многолистный цикл рисунков «Люди и годы» (1931 г.).

К немногим серьезным достижениям Соколова-Скаля в тот период следует отнести плакат «1905—1917», исполненный им в 1930 году к 25-й годовщине революции 1905 года. Плакат изображает рабочего на баррикадах; его фигура отбрасывает на стену соседнего дома гигантскую темнокрасную тень, напоминающую по своим очертаниям фигуру красногвардейца 1917 года. Такой прием раскрытия исторического смысла событий часто применялся в дальнейшем советскими плакатистами.

С героикой и романтикой революции и гражданской войны связано творчество и другого живописца этого поколения — Ф. Богородского<sup>1</sup>. Имя Богородского стало известно в 20-х годах, когда он создал серию портретных этюдов, изображающих беспризорных детей (стр. 231). Благодаря конкретности образов и их злободневной остроте этюды получили положительную оценку в печати.

Причины успеха этих этюдов Богородского были верно определены И. Грабарем в предисловии к автобиографии художника: «Как известно, Москва пережила целую эпоху беспризорничества и борьбы с ним. В самый разгар его нашелся только один художник, настороженно остановившийся перед

<sup>1</sup> Богородский Федор Семенович (род. в 1895 г.). Учился вначале в студии М. Леблана в Москве (1914). В 1924 году окончил Московский ВХУТЕМАС по мастерской А. Архипова. Входил в «Бытие», в 1924 году перешел в АХР. С 1938 года преподает живопись в Государственном институте кинематографии.





*Ф. Богородский. Беспризорник. 1925 год.*  
Местонахождение неизвестно.

лицом этого наследия прошлого, посмотревший ему прямо в глаза и отдавший ему всю свою художественную зоркость и социальную направленность»<sup>1</sup>. Написанные просто, даже несколько наивно и грубовато, эти темные по краскам портреты, в которых непосредственно, искренно передана суровая правда трудной жизни тех лет, вызывают по сей день живой интерес зрителей. Из того,

<sup>1</sup> Федор Богородский. Автобиография. М., 1938, стр. 4.

что было создано художником в обозреваемый период, портреты беспризорных, более, чем другие работы, выдержали испытание временем.

Первая тематическая картина Богородского — «Матросы в засаде» (1927 г.) — была связана с воспоминаниями художника о гражданской войне. Картина эта, открывшая собою целую серию произведений, в которых Богородский стремился воспеть революционных моряков, показать их беззаветный героизм, подкупала в то время своей восторженной патетикой. Но исторически важное содержание облечено в ней в довольно несовершенную форму. Героическое поведение горстки моряков, оказавшихся отрезанными в захваченном белыми городе, художник, вероятно, стремился показать так же искренно, как за несколько лет до того показал беспризорных ребят. Но последних Богородский мог писать прямо с натуры, выхватывая типы беспризорных из самой жизни, между тем как героев своей картины о матросах гражданской войны он должен был писать пользуясь натурщиками. Для того, чтобы воссоздать исторические образы (хотя и хорошо знакомые художнику), чтобы передать силой искусства героизм матросов, не впадая в преувеличения, — для этого автору, еще слишком мало тогда учившемуся, не достало умения, свободного владения разнообразными средствами живописи.

Совершенствованию своего мастерства и посвятил Богородский последующие годы, предприняв ради этого, подобно некоторым другим художникам в то время, поездку за границу. Работы, выполненные им во время командировки в Германию и Италию («Итальянки, несущие вино», «Гамбургские плотники» — обе 1930 г., и другие), свидетельствовали о попытках соединить идейно-художественную концепцию, сложившуюся в АХР, с различными тенденциями распространенных на Западе умеренно модернистских течений. Однако попытки извлечь из последних некое «рациональное зерно» оказались делом сомнительным.

Произведения, исполненные Богородским по возвращении (серия портретов моряков), показали, что существенного улучшения живописного метода художнику добиться не удалось. Он стал вскоре отходить от усвоенных им приемов внешнего приукрашивания натуры. Об этом свидетельствовала уже картина «Нашли товарища» (1932—1933 гг.), в которой он пытался воссоздать эпизод из гражданской войны без былой патетики, но и не прибегая к живописным «новшествам». Более значительным итогом таких усилий явился тогда довольно верный по передаче характера и свободно скомпонованный портрет художника Ф. Шурпина (1934 г.).



*К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928 год.*

Центральный музей Советской Армии.

Тематические картины, с которыми выступали на своих выставках члены АХР, могли быть весьма несхожи между собой как по подходу к теме, так и по живописной манере; однако в них всегда можно было найти нечто безусловно общее. Все их авторы — от Грекова до Богородского — старались воспроизвести на холсте то, что сами видели, знали, помнили. Одним удавалось при этом глубоко раскрыть изображаемое явление, другие заботились больше о внешнем правдоподобии; но всем этим художникам<sup>1</sup> почти в одинаковой мере были чужды произвольные отвлечения от реальной природы.

К героической теме обращались не только члены АХР, но и художники других направлений. Случалось, что последние в своем стремлении быть понят-

<sup>1</sup> К ним следует присоединить также Б. Иогансона, К. Юона и других, чьи картины на темы гражданской войны будут рассмотрены ниже.

ными новому зрителю отходили от привычных приемов живописи. Примером тому могут послужить тематические картины А. Осмеркина<sup>1</sup>, в особенности, его «Коммунистическое пополнение» (1928 г.), в котором художник пытался передать воодушевление рабочих, вступающих в партию в трудный для революции момент. Обращение к революционной теме оказалось, однако, эпизодическим явлением в творчестве этого художника, для которого наиболее характерными были штудии с натуры, свидетельствовавшие о стремлении переработать традиции сезаннизма. Пейзаж «Мойка. Белая ночь» (1927 г.) можно считать одной из самых удачных работ такого типа.

Между тем известно немало попыток воплотить большую революционную тему, не отказываясь от той формальной системы, которой издавна придерживался тот или иной художник.

Значительный интерес представляют в этом отношении некоторые картины К. Петрова-Водкина. Хотя символичность художественных представлений и порождаемая ими условность живописных построений еще сохранялись в его произведениях, творчество этого мастера претерпело в советское время небезынтересную эволюцию.

Если образ матери, созданный Петровым-Водкиным в 1920 году, был им как бы поднят над повседневностью сурового времени как символ страдания и надежды, то в позднейших произведениях мастера уже нет этого «раздвоения», столь характерного для творческого метода символистов.

Тема гибели человека в бою, с которой связаны обе картины Петрова-Водкина, посвященные гражданской войне, вошла в его искусство еще до революции. Но если тогда в одном из его полотен погибающий на марше прапорщик предстает как бы в ореоле святости и с печатью рока на лице, то теперь художник ищет иного истолкования темы гибели бойца.

В картине «После боя» (1923 г.) Петров-Водкин еще не находит этого истолкования. Три бойца в этой картине, сидя за столом в блиндаже, предаются воспоминаниям о своем погибшем товарище, чья фигура, как некий призрак, встает над ними. Художник тщательно изображает грубо сколоченный стол, за которым сидят бойцы, солдатский котелок и деревянные ложки на столе, обмундирование бойцов, их усталые, задумчивые лица. Чтобы

<sup>1</sup> Осмеркин Александр Александрович (1890—1953). Учился в Киевском художественном училище (1909—1911 гг.) и в студии И. Машкова (1912—1913 гг.). До революции участвовал в выставках группы «Бубновый вадет», в 20-х годах входил в ОМХ. Преподавал в ВХУТЕМАС—ВХУТЕИН (1918—1950 гг.) и в Академии художеств (с 1932 г.).



*К. Петров - Водкин. Девушка у окна. 1928 год.  
Гос. Русский музей.*

раскрыть их настроения, их мысли, он раздвигает реальные пределы блиндажа и на отвлеченном лиловато-синем фоне рисует картину недавнего боя и расprostертое тело убитого товарища. Эта часть картины дана условно, плоско и в сопоставлении с подчеркнuto предметным изображением переднего плана выглядит как нечто ирреальное, «потустороннее». Однако добиться этим приемом действительного раскрытия жизненного смысла представленной сцены Петров-Водкин не смог. Картина «После боя» производит впечатление пессимистическое, впечатление чего-то недоговоренного, быть может таинственного.

Когда же через пять лет на выставке десятилетия Красной Армии появилось большое полотно Петрова-Водкина «Смерть комиссара» (1928 г.; *стр.* 233), оно заняло одно из первых мест среди множества исторических картин, ибо оно действительно знаменовало шаг вперед в развитии художника. Он снова представил на своем холсте поле боя. Среди разрывов шрапнели отряд уходит в бой, в то время как на первом плане на руках товарища умирает раненый комиссар — молодой человек с лицом рабочего, одетый в кожаную куртку.

Гибель героя служит и в этом произведении основой сюжета, но теперь она предстает уже не как роковое предначертание судьбы и не как непознанная тайна, а как подвиг во имя великой цели.

В этой картине Петрова-Водкина нашло свое выражение сочувствие революционным бойцам и восхищение их героизмом. Художник уделил большое внимание выбору натуры, заботясь о том, чтобы облик изображенных людей был типичным. Он стремился максимально углубить психологическую выразительность образа комиссара, чтобы ясно показать зрителю, что комиссар и в минуту смерти думает о бойцах, ушедших в бой без него, верен своему революционному долгу до конца.

Идея картины, ясная и правдивая, была здесь настолько вышукло выражена в образах действующих лиц, что черты формализма в композиционном построении картины (перспектива развернута в ней по весьма надуманной схеме «сферического пространства») хотя и ослабили жизненную выразительность целого, не смогли все же затемнить его жизнеутверждающее содержание. Именно это качество завоевало картине «Смерть комиссара» успех на выставке десятилетия Красной Армии.

В годы, предшествовавшие созданию этого произведения, Петров-Водкин написал ряд жанровых картин. Художника привлекали обычные сцены повседневного быта («Первые шаги» — 1925 г., «Матери» — 1926 г., «За самоваром» — 1926 г.).

Простые лица рабочих и работниц в этих картинах полны значительности, фигуры переданы объемно, движения героев медлительны. Художник монументализирует свои жанровые образы. И все же картины эти не дают ощущения нашей эпохи, а, наоборот, производят впечатление чего-то вневременного, что вызывается, по-видимому, не столько их «вечными» сюжетами, сколько иконописной условностью как бы застывших, неподвижных лиц, написанных почти неизменными коричневато-охристыми красками. Так же писал Петров-Водкин портреты, рисуя иногда голову в масштабе, превышающем натуру. В наиболее удачных



*И. Петров-Водкин. 1919 год. Тревога. 1934—1935 годы.*  
Гос. Русский музей.

из них сквозь эту условную форму пробивается непосредственное чувство живого человеческого характера. Такова, например, картина «Девушка у окна» (1928 г.; *стр.* 235) — одна из характерных работ этого рода.

Петрову-Водкину всегда было свойственно обостренное ощущение предметного мира. В его картинах каждая вещь активно «играет» свою роль, дополняя характеристику изображенных людей. Петров-Водкин был одним из немногих художников, не пользовавшихся пленэрстической системой при передаче природы. В его локально написанных часто цветистых натюрмортах каждому предмету придавалась подчеркнутая объемность.

По мере того как развивалось реалистическое советское искусство, творчество Петрова-Водкина, как и многих других художников-модернистов, все более испытывало плодотворное воздействие реалистического направления. Ослабевали черты символизма, вместе с ними постепенно уходили из картин нарочитая искусственность композиционных построений и условность живописной манеры. Об этом свидетельствует его картина «1919 год. Тревога» (1934—1935 гг.; стр. 237), с ее почти целиком жанровой трактовкой историко-революционной темы.

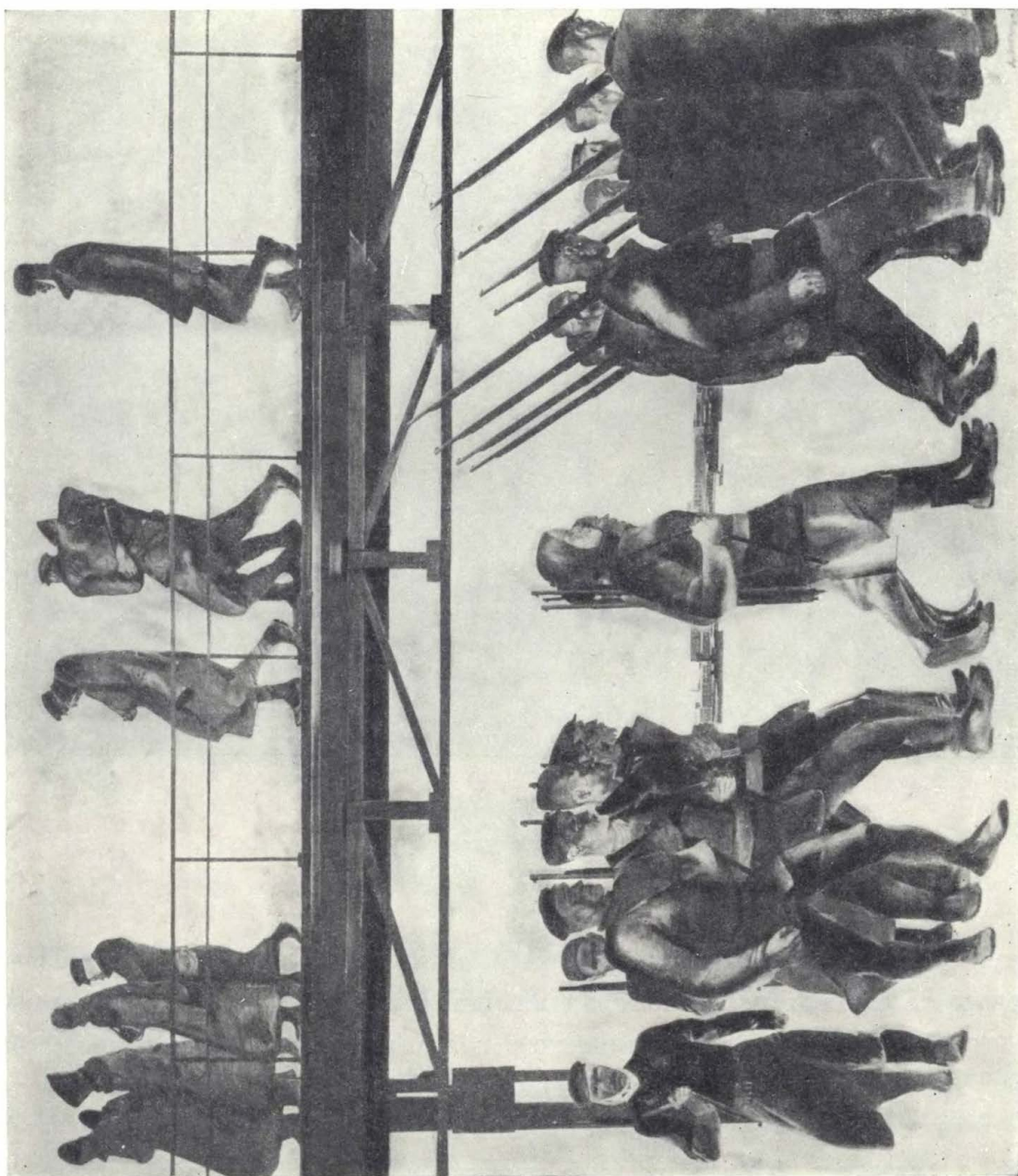
Среди той части молодых художников, которые, подобно отдельным представителям старшего поколения, пытались приспособить для выражения современных идей методы модернистской живописи, постепенно преодолевая их и вырабатывая свой художественный язык, привлекал к себе внимание А. Дейнека<sup>1</sup>.

Творческая биография Дейнека своеобразно отразила борьбу двух начал в искусстве 20-х — начала 30-х годов. Двойственность и противоречивость художественных установок Дейнека сказались, с одной стороны, в его увлечении модернистскими течениями, хотя и не самыми крайними, а с другой — в живом интересе к искусству действительному, актуальному, обращенному к массам, как, например, графика, плакат, позднее монументальная живопись. Во ВХУТЕМАС Дейнека учился у Фаворского; с 1924 года он работал в журнале «Безбожник у станка» под руководством Моора, где создавал сатирические рисунки, не лишённые правдивости. Его ранние картины, появившиеся на выставках ОСТ и посвященные труду и спорту, были несомненно актуальны по своей тематике. Но парадоксальные композиционные построения и нарочитая деформация в рисунке делали их далекими от правды («Текстильщица» 1927 г. и другие). Однако последняя из его картин остовского периода — «Оборона Петрограда» (1928 г.; стр. 239) — явилась на выставке десятилетия Красной Армии одним из значительных произведений, признанных художественной общественностью.

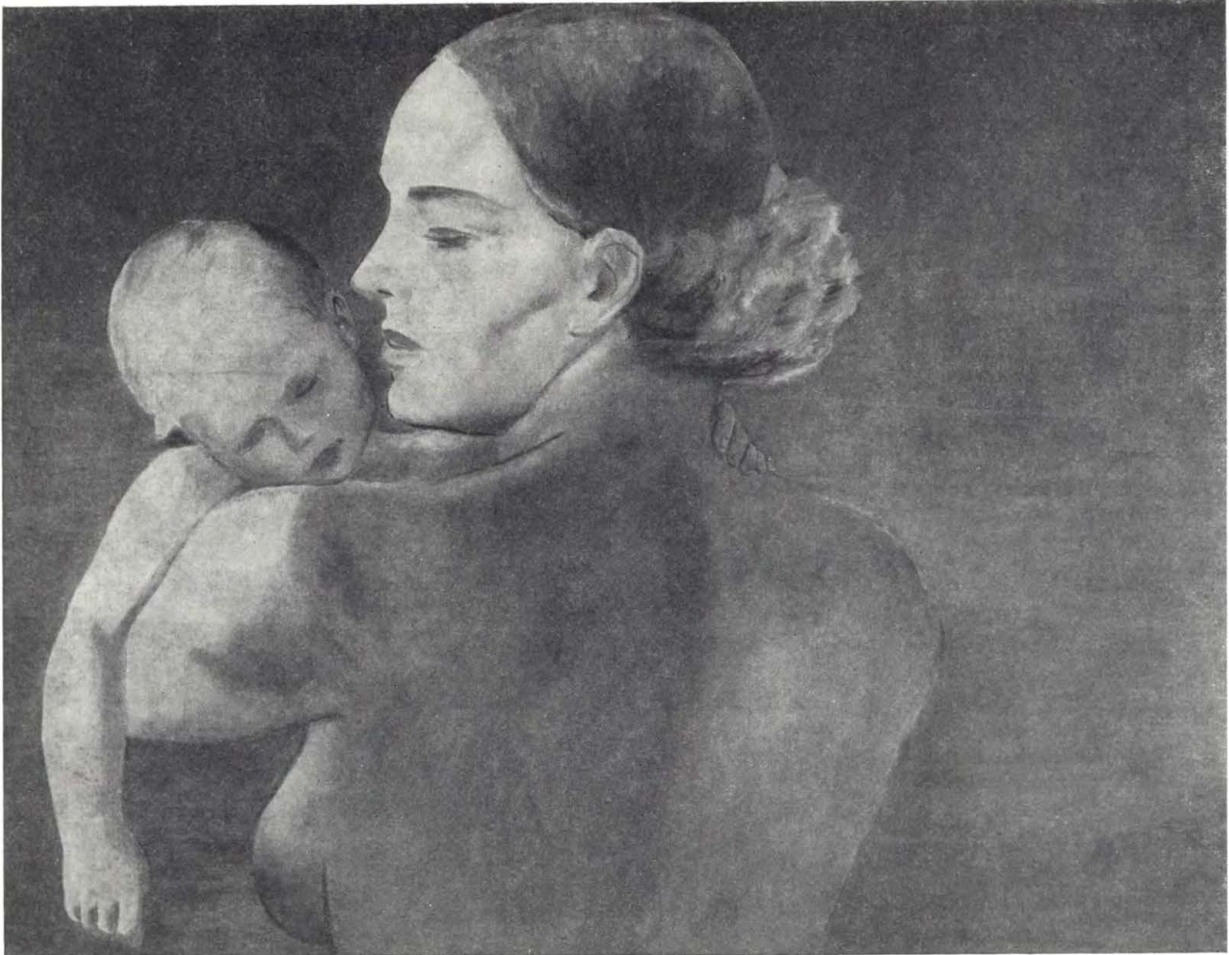
Именно в этой картине выявилась положительная черта художника — ясная идейная направленность и стремление подчинить ей формальные приемы. Композиция картины «Оборона Петрограда» строится на сопоставлении двух эпизодов, подчеркнутым сопоставлением двух разных ритмов — движения вооруженных рабочих на фронт (внизу) и возвращения раненых с фронта (наверху). Упругий, четкий шаг вооруженных мужчин и женщин внизу передает их революционную

<sup>1</sup> Дейнека Александр Александрович (род. в 1899 г.). Учился в Харьковском художественном училище с 1915 года. Во время гражданской войны работал в Курском отделении Роста. В 1921—1924 гг. учился в Московском ВХУТЕМАС. Выставляться начал с «Дискуссионной выставки» 1924 года, затем — в ОСТ. В 1928 году перешел в «Октябрь». Позднее состоял в РАПХ. С 1928 года ведет педагогическую работу.





*А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928 год.  
Центральный музей Советской Армии.*



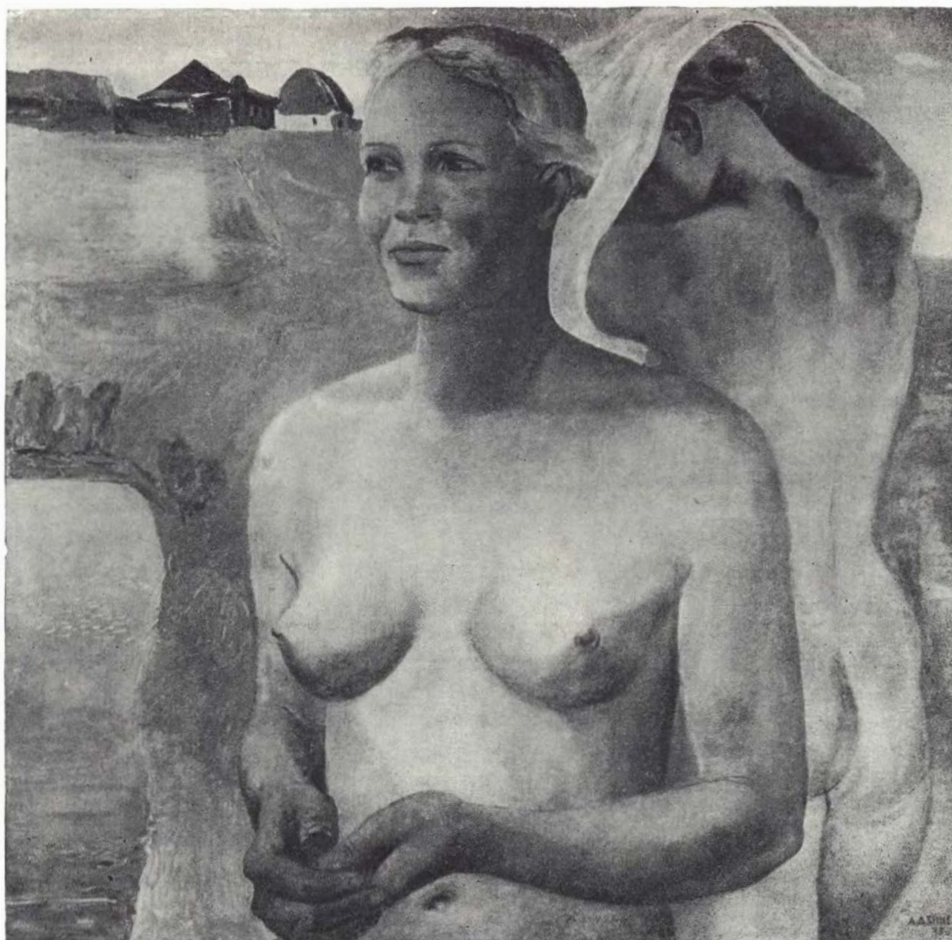
А. Дейнека. Мать. 1932 юл.

Гос. Третьяковская галерея.

реши́мость. Ослабленный, медлительный ритм движущихся в обратном направлении раненых столь же ясно говорит о душевном состоянии последних<sup>1</sup>. В изображении людей и пейзажа, в аскетическом колорите картины, построенной на двух резко контрастирующих цветах — черном и белом, — ясно ощущаются графические истоки художественных приемов Дейнека.

Позднее художник отходит от этой графичности. В его картинах на спортивные темы («Бег», 1930 г., «Кросс», 1931 г., «Игра в мяч», 1932 г.) и в ряде других живописных работ (лучшие из них «Мать», 1932 г., *стр.* 240 ; «Спящий

<sup>1</sup> В этой картине использована композиционная схема настенной росписи известного швейцарского художника Ф. Холлера: «Выступление иенских студентов».



А. Дейнека. Купальщицы. 1933 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ребенок», 1932 г., «Купальщицы», 1933 г.; стр. 241) цветовые отношения больше варьируются, хотя цвета остаются локальными и столь же условными, как и способ передачи движения.

Подобно другим членам Общества станковистов, Дейнека привержен к ультрасовременной тематике. В изображаемых им людях — рабочих, спортсменах, детях — зритель легко улавливает хорошо ему знакомые черты нашей эпохи. Художник выискивает эти черты в самом облике своих современников, в их одежде и предметном окружении, в пейзаже. Он часто создает образ человека с большими руками рабочего, но с интеллигентным лицом — в этом сочетании Дейнека, вероятно, видел нечто типическое для эпохи культурной революции. Он явно

симпатизирует таким людям. И все же персонажам его картин иногда недостает чего-то неповторимо индивидуального, они слишком стандартны. Но следует отметить, что в сатирически трактованных образах нэпманов и белогвардейцев, воссозданных Дейнека в журнальных рисунках, типическое обобщение не отрывалось от конкретной жизненности.

Тяготение к большим историко-революционным темам, к широкому показу жизни сказалось на раннем этапе творчества П. Вильямса<sup>1</sup>. Произведения Вильямса выделялись на выставках общества даже тогда, когда художник придерживался той же схематической манеры письма, в которой работали другие члены этого общества и которая составляла своего рода их «символ веры». Вильямс выделялся здесь уже потому, что выступал с портретами. Для этого жанра принятые в обществе принципы творчества менее всего могли быть благоприятны. С ними трудно было примирить интерес к человеку, о чем свидетельствуют те чисто внешние, атрибутивные приемы характеристики модели, которыми довольствовался Вильямс даже в сравнительно лучшей его работе периода первых выставок общества — в портрете В. Мейерхольда (1925 г.). Не случайно Вильямс оказался едва ли не первым среди художников этого объединения, оставившим принятую там систему упрощенных средств изображения и обратившимся к поискам более свободной манеры письма. Эти искания можно проследить в тематических многофигурных композициях «Демонстрация французских моряков в Севастополе в 1919 году» (1928 г.) и «Штурм Зимнего дворца» (панно-триптих, выполненный для Музея Революции СССР, 1929 г.). Однако и в этих произведениях и еще более в портретах и пейзажах начала 30-х годов стало очевидным чисто декоративное своеобразие дарования Вильямса, которое не могло полностью проявиться и развернуться в рамках станковой живописи и требовало для себя самостоятельной сферы. Эти живописно-декоративные тенденции творчества Вильямса вскоре нашли для себя выход в обращении художника к театральнo-декорационному искусству, в развитии которого ему суждено было сыграть впоследствии выдающуюся роль.

В произведениях Вильямса конца 20-х — начала 30-х годов, в методе их создания уже обозначился отход художника от характерного для Общества станковистов подчеркнутого схематизма в передаче натуры. Однако неизбежная

<sup>1</sup> Вильямс Петр Владимирович (1902—1947). Окончил ВХУТЕМАС в 1923 году. Один из организаторов ОСТ, при расколе которого возглавил «Изобригаду», группу вышедших из ОСТ молодых художников, стремившихся к активному участию в социалистическом строительстве. С 1929 года начал работать как театральный художник.

для того переломного этапа противоречивость образов этих картин несомненно снизила их объективное художественное значение и действительную силу.

Неполноценность многих и многих произведений на темы революции и гражданской войны, созданных тогда нашими художниками, можно объяснить также новизной самой героической темы и крайним ослаблением живых традиций героического искусства в предреволюционное время.



В творчестве художников, работавших преимущественно в бытовом жанре, взаимодействие старого и нового искусства было более тесным и выразилось в самых разнообразных формах.

Многие жанристы старшего поколения без болезненной ломки и внутренних конфликтов примкнули к реалистическому направлению советской живописи. Для такого художника, как А. Моравов<sup>1</sup>, который в течение пятнадцати дореволюционных лет являлся как бы бытописателем русской деревни, естественно было откликнуться на те исторические перемены, которые внесла в судьбы нашего народа Великая Октябрьская социалистическая революция. Живя подолгу в деревне, он не только был свидетелем этих перемен, но и сам принимал участие в общественной жизни послереволюционного села. В 1923 году Моравов создал картину «Заседание комитета бедноты»<sup>2</sup>. Сюжет картины затрагивал самую суть происшедшего в ходе революции перелома в жизни русского крестьянства. Действующие лица картины — люди, с которыми художник был хорошо знаком. Наряду с традиционными для живописи передвижников образами «мужичков», забитых и робких, художник изобразил новых людей советской деревни, полных энергии и уверенности в правоте своего дела. Моравов стремился использовать каждую деталь для раскрытия той особой обстановки послереволюционной деревни, в которой разворачивается действие его картины. Изображенные на ней бедняки заседают в помещичьем доме. Красноречиво контрастируют с его обстановкой простая, грубая лавка, рваные пиджаки бедняков,

<sup>1</sup> Моравов Александр Викторович (1878—1951). Художественное образование получил в школе Н. Мурашко в Киеве и в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1897—1901 гг.), где его учителями были В. Серов и А. Архипов. С 1904 года член Товарищества передвижных художественных выставок. В 1923 году вступил в АХР.

<sup>2</sup> При реставрации картины авторская дата — 1923 год — была произвольно изменена, из-за чего в ряде изданий «Заседание комитета бедноты» неправильно датируется 1920 годом.

висящий на стене портрет В. И. Ленина и газета «Беднота», лежащая на столе. К сожалению удачный замысел не нашел еще в этом произведении полноценного художественного воплощения. Как рисунок, так и живопись здесь слабы, из-за чего изображение выглядит «рыхлым», приблизительным.

Более известна другая жанровая картина Моравова — «В волостном Загсе» (1928 г.; *стр.* 245). Снова действие происходит в комнате. Но здесь и интерьер, и действующие лица, и их предметное окружение — все другое, все принадлежит другому времени и говорит о победе нового строя, нового бытового уклада. Картина повествует о явлениях нового быта в советской деревне. Моравов, прежде всегда с таким сочувствием изображавший тяжелую жизнь русского крестьянина, сумел верно запечатлеть изменения, происшедшие в жизни героев его произведений.

В 20-х годах Моравов много работал для массовой печати, создавая оригиналы для настенных цветных репродукций, расхвалившихся в больших тиражах по всей стране. Эти произведения посвящены не только бытовым, но и историко-революционным сюжетам, работа над которыми позднее завершилась созданием большого триптиха — «Возвращение В. И. Ленина из эмиграции в Россию в 1917 году» (1933 г.). Центральная композиция изображает встречу В. И. Ленина с питерскими рабочими на перроне Финляндского вокзала; на двух боковых показаны беседа В. И. Ленина с солдатами по пути в Петроград и его выступление перед трудящимися с балкона особняка Кшесинской. Картины этого триптиха объединяет логика развития темы, но по своим художественным качествам они не равноценны. Лучшая из них — левая часть («В. И. Ленин по пути в Петроград»), изображающая вождя революции в вагоне среди солдат. Именно здесь, в жанровой сцене, художнику удалось более убедительно и органично, чем в двух других композициях, раскрыть содержание темы, правдиво передать глубокую связь В. И. Ленина с народом.

Художникам, издавна связанным с реалистическим искусством XIX века, крестьянская тема давала наибольшие возможности для продолжения и развития традиций этого искусства в новых условиях. Основным объектом изображения в их жанровых картинах (а отчасти и в портретной живописи) оставалось крестьянство. Но содержание картин коренным образом изменилось в соответствии с теми историческими переменами, которые Октябрьская революция принесла в деревню. Деревня без помещика, жадно стремящаяся к знаниям, к культуре, деревня с новыми людьми — таково новое содержание жанровых картин реалистов старших поколений.



*А. Моравов. В волостном засе. 1928 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

Творчество Моравова представляет собой далеко не единичный пример. Еще более показательными были произведения другого мастера того же поколения — Е. Чепцова<sup>1</sup>. В отличие от Моравова, прогрессивные традиции жанровой живописи передвижников нашли свое развитие в его творчестве лишь в советское время. Ранние произведения Чепцова связаны не столько с идейным реализмом, сколько с поздним академизмом, типичным порождением которого были слащавые жанровые картины художника из итальянской жизни. Когда, незадолго до революции, Чепцов поехал к себе на родину в Курскую губернию и привез картину «Слушают», написанную по мотивам, хорошо известным ему с детских

<sup>1</sup> Чепцов Ефим Михайлович (1874—1950). Первоначальное художественное образование получил в иконописной школе при Киево-Печерской лавре. До поступления в Академию художеств работал как художник-иллюстратор и иконописец. В Академии учился у В. Маковского (1905—1911 гг.). В АХР вступил в 1922 году.



Е. Чепцов. Заседание сельячейки. 1924 год.

Гос. Третьяковская галерея.

лет, Репин прямо ему посоветовал: «Не пишите Италию, пишите Курскую губернию!»<sup>1</sup> Совет Репина заставил Чепцова более пристально приглядеться к жизни родного края.

На 7-й выставке АХР, продемонстрировавшей первые успехи советской жанровой живописи, наибольшее внимание зрителей привлекла небольшая картина Чепцова «Заседание сельячейки» (1924 г.; *стр.* 246), написанная им в родном селе Медвенке. Это произведение, хотя оно и напоминает исполненную за год перед тем картину Моравова, явилось дальнейшим шагом советской живописи по пути правдивого отражения послереволюционной жизни народа. Если Моравов рассказывал о событиях, хотя и не потерявших значения для того вре-

<sup>1</sup> «Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки». М., 1951, стр. 550.





*Е. Чепцов. Школьные работники. 1925 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

мени, когда была написана и выставлена его картина, но уже несколько отодвинувшихся в прошлое<sup>1</sup>, то Чепцов поднимал тему животрепещущую, злободневную. Как раз незадолго перед тем как Чепцов написал картину «Заседание сельячейки», XIII съезд партии дал такую характеристику положению в деревне: «Сейчас деревня стоит на распутьи, переживает переломный момент, сейчас складывается ее новое лицо. От того, каким будет это лицо, зависят дальнейшие судьбы Советской власти и нашей партии; поэтому работа в деревне в данный момент является одной из самых важных, ударных работ»<sup>2</sup>. В том же, 1924, году пленум Центрального Комитета партии подчеркнул, что «перед партийными организациями стоит громадная задача воспитания новых слоев коммунистов из

<sup>1</sup> Выполняя свои задачи, комбеды уже в конце 1918 года прекратили свое существование, слившись с сельскими советами.

<sup>2</sup> «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. I, стр. 860—861.

крестьянства, а также задача политического руководства растущими силами беспартийных крестьян-передовиков»<sup>1</sup>. Картина Чепцова воссоздавала облик передовых людей деревни и ставила те самые вопросы, которые в тот момент выдвигала партия и которые волновали советское крестьянство.

Главное достоинство этой картины заключалось в правдивой характеристике действующих лиц. С искренней симпатией и непосредственностью, несколько не прибегая к натяжкам и прикрашиванию, Чепцов сумел показать, что его герои увлечены своей работой, преданы своему делу. На это как раз указывала тогда советская критика.

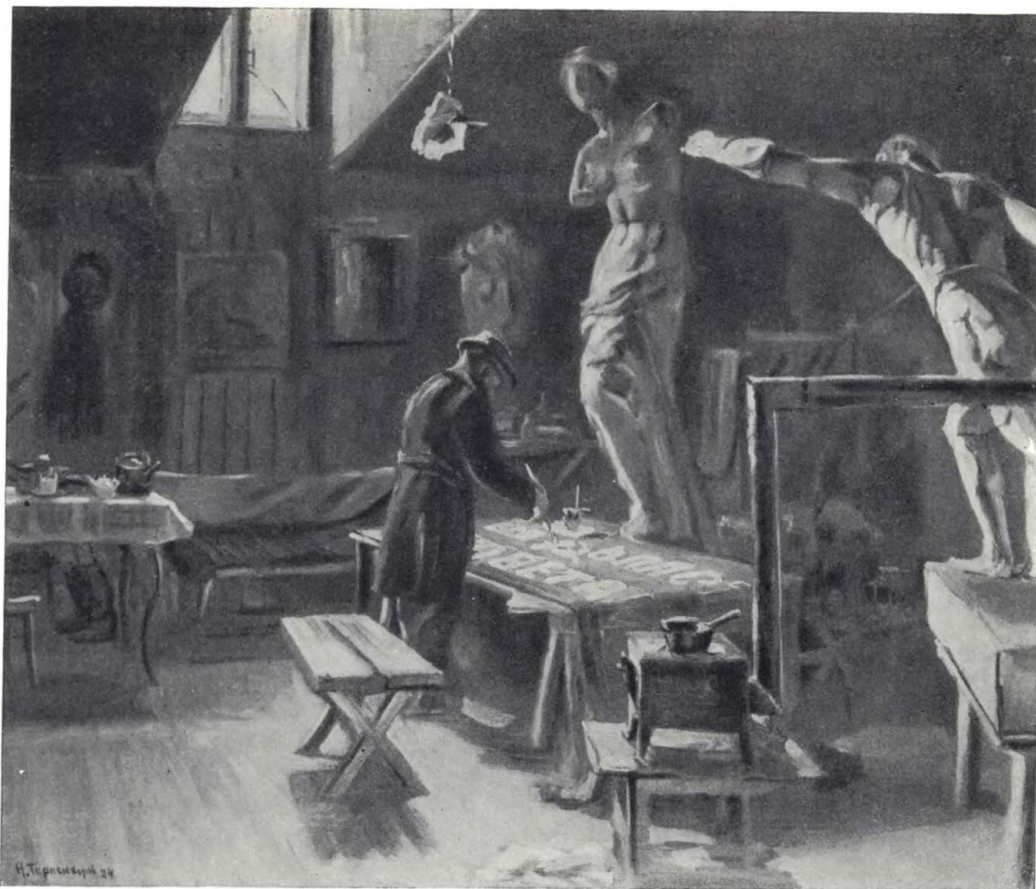
В картине нет сложно развернутого сюжета. Изображен лишь президиум партийного собрания на сцене сельского клуба и дана экспозиция характеров и типов. Своеобразие композиции состоит в том, что изображенное событие не совершается полностью в рамках картины; художник как бы предусматривает его органическое развитие за пределами композиции. Чепцов заставляет нас почувствовать связь людей, представленных на сцене, с воображаемой массой слушателей, к которым обращается стоящий на авансцене оратор. Тем самым на место подразумеваемого слушателя становится сам зритель. Такое «экспозиционное» построение сюжета было счастливой находкой Чепцова. Современной и значительной теме органически соответствовала здесь вполне правдивая форма. Не случайно поэтому на долю Чепцова выпал столь большой успех. Демьян Бедный в стихотворении, напечатанном в «Правде»<sup>2</sup>, назвал картину Чепцова «гвоздем» всей 7-й выставки АХР. А. В. Луначарский в «Известиях»<sup>3</sup> сравнивал ее с книгами Д. А. Фурманова.

Через год после создания «Заседания сельячейки» Чепцов под впечатлением изменений, происшедших в жизни родного села, пишет небольшую жанровую картину «Школьные работники» (1925 г.; другое название картины «Переподготовка учителей»; *стр.* 247). В ней изображена группа учителей, сидящих в большой комнате (возможно, в перерыве между занятиями педагогических курсов) и разговаривающих друг с другом. И здесь главное достоинство картины в отличном знании художником своих героев, в метких и точных характеристиках каждого образа (старых учителей, молодых начинающих педагогов и т. п.).

<sup>1</sup> «ЖПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. I, стр. 907.

<sup>2</sup> Д. Б е д н ы й. Ахраровцы.— «Правда», 6 марта 1925 г.

<sup>3</sup> А. Л у н а ч а р с к и й. На выставках.— «Известия», 24 марта 1925 г.



*Н. Терпсихоров. Первый лозунг. 1924 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

В 1926 году Чепцов написал еще одну картину из жизни своих земляков — «День кооперации в деревне». В ней значительное место отведено сельскому пейзажу, а жанровый момент играет подчиненную роль.

Все три картины составляют в творчестве Чепцова своего рода «медвенковский цикл», посвященный новому облику послереволюционной русской деревни с ее новыми людьми, общественной жизнью и культурой. Появление этих картин в середине 20-х годов было очень своевременным. В момент решительной перестройки нашего искусства они открыли собой новую страницу в истории советской жанровой живописи.

Чепцов продолжал и в дальнейшем откликаться на актуальные события, но столь неоспоримых удач, какими были его жанровые композиции середины 20-х годов, у него уже не было.

Среди произведений ранней жанровой живописи советского времени выделяется талантливая картина Н. Терпсихорова<sup>1</sup> «Первый лозунг» (1924 г.; *стр.* 249). Картина своеобразно передает атмосферу первых дней революции. Изображена мастерская художника в мансарде. В окне брезжит рассвет осеннего утра. Перед рабочим столом, на котором растянута длинное красное полотнище, стоит человек в пальто и шляпе и выводит кистью по красному кумачу белые буквы боевого революционного лозунга: «Вся власть Советам». Свободно написанная, выдержанная в темно-серебристой гамме картина Терпсихорова правдиво изображает обстановку мастерской художника, с мерцающими в полусумраке гипсовыми статуями, передает ощущение тревоги, перенося зрителя в исторические дни ноябрьских боев 1917 года в Москве. В воссоздании этого образа решительную роль сыграли, видимо, личные воспоминания художника. Картина «Первый лозунг» автобиографична, отсюда ее лиричность и присущая ей некоторая доля интимности. Но при этом зритель ощущает в картине Терпсихорова отзвуки больших событий революции, разгоревшейся за стенами маленькой студии и вовлекшей художника в напряженную социальную борьбу.

В более поздних жанровых картинах Терпсихорова уже нет ни этой теплоты, ни этой органичности замысла. Лишь в его пейзажах, в особенности написанных с натуры, напоминает о себе мастер «Первого лозунга».

Бытовая живопись 20-х годов развивалась менее сложно, чем историко-революционный жанр. В ней больше сказалась сила традиции. Но и среди жанристов были художники более беспокойные, переходившие от одного варианта использования этих традиций к другому, порой отходившие от них в поисках новых решений задач жанровой живописи. Быть может, поэтому их роль в развитии последней не исчерпывается тем, что ими было сделано в период выставок АХР.

С. Рянгина<sup>2</sup>, прийдя в Ассоциацию, не имела такого опыта работы над жанровой картиной, как ее старшие товарищи. Было что-то подражательное в ее ранних произведениях, где частная жизнь человека любовно воспроизводилась в окружении привычных предметов быта («На кухне», 1925 г.; «В мастерской художника», 1927 г.; *стр.* 251). Эти картины Рянгиной показывали не новые отношения между людьми, порожденные революцией; они воссоздавали скорее старый,

<sup>1</sup> Терпсихоров Николай Борисович (род. в 1890 г.). Начальное художественное образование получил в студиях К. Юона и В. Н. Мешкова (1907—1910 гг.). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1911—1917 гг.). В АХР вступил при ее возникновении.

<sup>2</sup> Рянгина Серафима Васильевна (1891—1955). В 1910—1912 годах училась в студии Я. Ционглинского. В 1912—1923 годах (с перерывом в три года) — в Академии художеств у Л. Карловского. В 1923 году вступила в АХР.



*С. Рыкина. В мастерской художника. 1927 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

всем издавна знакомый маленький, замкнутый мир домашней жизни, в котором почти ничто еще не говорит о больших переменах, происшедших за его пределами. Преодолевая описательный бытовизм, художница обратилась к традициям обличительного жанра и создала ряд произведений, показывающих отрицательные явления в быту, пережитки старого. Впервые нота протеста прозвучала у нее в картине «Паранджа» (1926 г.), в которой изображена залитая солнцем узкая пустынная улица восточного города с гладкими, глухими, раскаленными зноем стенами домов, мимо которых прямо на зрителя, как некое видение, казалось бы, давно минувших дней, идет женщина под темной паранджой с маленькой девочкой на руках. Картина эта была написана по материалам, собранным в Самарканде.

Гневным обличением исполнен безжалостно правдивый образ потерявших человеческий облик пропойц в картине, резко и решительно названной: «Отбросы» (1928 г.). Свойственная художнице острая наблюдательность и умение находить каждый раз верные психологические черты в передаче внутреннего состояния человека определили тогда популярность ее картины «Жена» (1929 г.), в которой снова ставятся вопросы быта и морали.

Постепенно круг творческих интересов Рянгиной расширился. Начиная с «Красноармейской студии» (1928 г.), образы новых людей все чаще привлекают к себе внимание художницы. Большую роль в развитии ее искусства сыграли поездки на новостройки в годы первой пятилетки, где Рянгина постигала все значение перемен, происходивших в жизни миллионов простых людей. С наибольшей яркостью эти новые впечатления и мысли проявились в одной из ее лучших картин «Все выше» (1934 г.; *стр.* 253), исполненной по этюдам, написанным на Сурамском перевале. Рянгина создала привлекательные образы юноши и девушки, монтирующих провода на высокой мачте электропередачи. Она сумела в своей картине рассказать о том, как совместный труд укрепляет их юное влечение друг к другу. Картина «Все выше» — лучшая в ряду исполненных Рянгиной начиная с 1930 года картин, отразивших новые искания художницы, — существенно отличается от ее небольших по размеру жанровых произведений 20-х годов. Сознывая, что жизнь новостроек социализма плохо укладывается в формы узко бытового жанра и не будучи сектантски приверженной к традициям, культивировавшимся в АХР, Рянгина стала внимательно приглядываться к творчеству художников других направлений и начала искать новые приемы создания современного произведения. Картина «Все выше» с ее лирической сценой, изображенной среди стальных конструкций мачты на фоне горного пейзажа, глубоко проникнута новым мировосприятием.

Не оставляя критическую тему, жанристы в АХР работали над изображением явлений «нового быта», как тогда говорили. По этому пути пошли, как было показано выше, еще художники старшего поколения. Но в работе над положительным образом передового советского человека решающее слово было сказано живописцем более молодым, который начал как жанрист и которого поиски героического образа привели к созданию исторической картины, полной пафоса великой борьбы рабочего класса. Этим художником был Б. Иогансон. В эволюции творчества этого выдающегося советского мастера есть периоды затишья и короткие вспышки яркого творческого горения, этапы постепенного и неспешного движения и сильные рывки вперед.



*С. Рянкина. Все выше. 1934 год.*  
Киевский музей русского искусства.

Ученик импрессиониста К. Коровина, Иогансон<sup>1</sup>, однако, мало следовал ему в своем творчестве. Он учился больше в Третьяковской галлерее на картинах Перова, Маковского, Репина. Плоды этих самостоятельных занятий молодого художника сказались позднее. Спустя десять лет после окончания художественной школы Иогансон выступил с произведениями, свидетельствующими, что их

<sup>1</sup> Иогансон Борис Владимирович (род. в 1893 г.). Учился в студии П. Келина, затем в московском Училище живописи, ваяния и зодчества у К. Коровина (1913—1918 гг.). В 20-х годах работал в «Рабочей газете» и других периодических изданиях. В 1922 году вступил в АХР. С 30-х годов ведет педагогическую работу. В 1951—1954 годах — директор Государственной Третьяковской галереи.



*Б. Иогансон. Советский суд. 1928 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

автор — последовательный продолжатель традиций русской реалистической школы живописи, который вместе с тем наделен острым чувством и пониманием новой, советской действительности.

Впервые об Иогансоне заговорили только в 1928 году, когда он после немногих, ничем особенно не примечательных выступлений на выставках АХР, показал одну за другой три картины: «Советский суд», «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» и «Вузовцы», выдвинувшие его сразу в ряд крупнейших советских живописцев.

В начале 20-х годов Иогансон выступал как иллюстратор и карикатурист в «Рабочей газете» и в журналах. Эта работа могла многому научить молодого художника. Можно предположить, что с ней связан самый замысел его первой жанровой картины. В первоначальном варианте, исполненном для массовой цветной печати, картина «Советский суд» представляла собой скорее бытовую карикатуру, чем жанровую сцену. После наспех написанной для печати композиции Иогансон, однако, не прекратил своей работы над этим сюжетом.





*Б. Иогансон. Узловая железнодорожная станция  
в 1919 году. Деталь. 1928 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Второй вариант картины «Советский суд» (1928 г.; *стр. 254*) Иогансон построил на бытовом конфликте (рассматривается дело об алиментах). Но этот сюжет позволил художнику показать, как новое борется со старым и утверждает себя в этой борьбе. Остро схвачены характеры основных персонажей — простой молодой женщины с ребенком и обманувшего ее рослого рыжебородого мужчины кулацкого вида, пытающегося уйти от ответственности перед судом. Правдиво рисует художник простых людей из народа за судьейским столом, не оставляя у зрителя ни малейшего сомнения в исходе тяжбы, приобретающей значение социального конфликта. Он заставляет всех присутствующих в судебной камере живо реагировать на происходящее, убедительно выявляя чувства

каждого действующего лица картины. И если по сравнению с более поздними произведениями мастера эта картина кажется еще несовершенной, чересчур многословной и пестрой в колорите, то в окружении современных ей и близких по жанру произведений в ней выступают не столько эти недостатки, сколько сильные стороны ее по-новому осмысленного и ясно выраженного содержания.

Другая картина Иогансона — «Вузовцы» (1928 г.) — ближе примыкает к тому типу жанровой картины, который нам уже известен по произведениям Моравова и Чепцова. В ней нет сложного действия и коллизии характеров. Это своеобразная форма коллективного портрета. Трое молодых людей даны здесь как собирательные, типические образы новой, подымающейся из народных недр советской интеллигенции. Бульвар, по которому они идут, читая книгу на ходу, и строящееся поблизости здание, изображены довольно схематично. Фигуры молодых людей нарисованы вяло и написаны жестко, но лица вылеплены живо, характеры выявлены убедительно.

Третья картина столь значительного в биографии Иогансона 1928 года — «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» (стр. 255) — была показана ранее описанных произведений на выставке десятилетия Красной Армии. На обширном полотне изображены слева воинские эшелоны на путях, справа в глубине — железнодорожная станция, на стенах которой наклеены плакаты, зовущие к борьбе с интервентами. На перроне, на ступенях и на земле — всюду люди, за беседой, за едой, спящие вповалку, сидящие в томительном ожидании. Слева художником изображен эпизод прощания двух друзей, как бы нарушающий медлительный ритм картины. Один из друзей (с винтовкой на ремне и гранатой у пояса), видимо, уезжает с эшелоном на фронт. Веселый смех и бодрая надежда озаряют это расставание. Смеющийся красноармеец — один из самых сильных образов картины. Во всем, что на ней изображено, чувствуется забота автора о том, чтобы выразить душевное состояние людей, их настроения, чтобы все было как можно ближе к жизни и напоминало бы о той ожесточенной борьбе, которой охвачена вся страна. В этом — сильная сторона картины, не лишенной, однако, недостатков; главным из них следует считать отсутствие композиционной собранности и концентрированности образов.

Из произведений Иогансона, созданных в последующее пятилетие, лишь очень немногие появлялись на выставках. В большинстве своем это были эскизы и этюды. Однако внимательное изучение их убеждает, что именно в те годы в сознании художника формировалось и зрело новое понимание картины. Жанровость его произведений 1928 года, с их детализацией, многоречивой пове-



*Б. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ствовательностью, дробностью изображения, уступила место лаконизму образа и колористическому единству. Нарастал интерес к темам революционного движения и к героическому образу революционера. Постепенно выкристаллизовывались новые композиционные принципы и новые приемы живописного раскрытия образа, обусловленные историческим смыслом темы революционной борьбы и драматизмом интересующих художника ситуаций. Именно тогда Иогансон начал особенно пристально всматриваться в произведения Репина. Эти новые тенденции обнаруживаются в таких работах, как «Партизаны» (1929 г.) или картина «Обыск в профсоюзе» (1929 г.), посвященная дореволюционной борьбе русских рабочих.

Однако одной лишь внутренней эволюцией Иогансона нельзя объяснить до конца стремительность идейно-художественного развития, которое привело художника к созданию «Допроса коммунистов» (1933 г.). Огромное влияние оказали на мастера общее поступательное движение советского искусства и тот подъем, который был вызван решением ЦК партии, положившим конец изжившим себя группировкам, а также развитие метода социалистического реализма в искусстве.

Картина «Допрос коммунистов» — одно из самых значительных произведений советской живописи. В ней глубоко обобщено историческое содержание, и с покоряющей жизненной правдой воплощен героический пафос революционной борьбы (*цветная вклейка*). Картина изображает сцену допроса двух пленных коммунистов — мужчины лет тридцати в кожаной куртке и матросской полосатой тельняшке и молодой девушки в тулупе. Это — подпольщики, работавшие в тылу у белых. Допрос ведут старик генерал и два молодых офицера. Характеры офицеров, их кастовые признаки воплощены с художественной силой, редко встречавшейся до того в произведениях советских живописцев. Но как ни глубоко характеризует Иогансон эту группу действующих лиц своей картины, более важными кажутся в этом произведении художественные качества, присущие образам допрашиваемых героев (*стр. 258*). Мужчина и женщина, с типическими лицами простых людей, как бы вобравшими в себя характерные черты трудящихся, каких встречаешь повсюду, не просто стоят перед сидящими у стола офицерами, а полные внутренней силы противостоят им. И это противопоставление, решительно подчеркнутое художником, раскрывает смысл изображенного события.

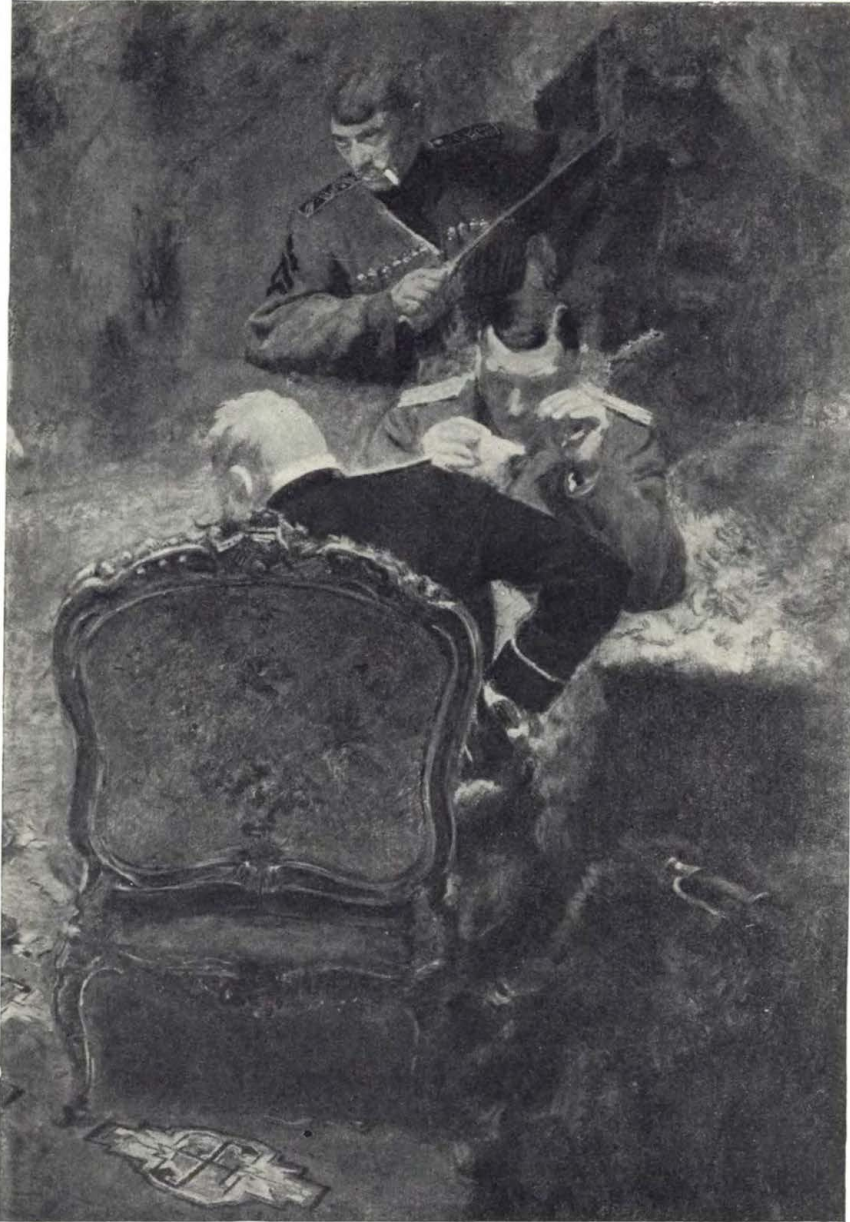
Ясности выражения основной идеи при полном сохранении жизненной естественности — вот чего больше всего добивался Иогансон в подготовительных эскизах и картине.



*Б. Иогансон. Допрос коммунистов. Деталь. 1933 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Лица коммунистов, все их внутренне собранное состояние говорят о твердой решимости и полном понимании происходящего. Мужчине, с его крепкой, по-военному подобранной фигурой и открытым лицом, испытание дается легче. Женщина, еще совсем юная, заметно сдерживает волнение. Об этом свидетельствуют ее чуть прищуренные глаза, ее сжатые руки. Все здесь просто, все



*Б. Иогансон. Допрос коммунистов. Деталь. 1933 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

реально, без «позы», без риторики. Но зритель понимает, что, несмотря на ожидающую их смерть, именно коммунисты одерживают моральную победу в этом поединке, в котором, как в капле воды, отразилась историческая борьба двух миров. В идеях борьбы своего класса черпают эти двое силы для выдержки, для стойкости, для духовной победы над палачами. Озаренные верой в правоту

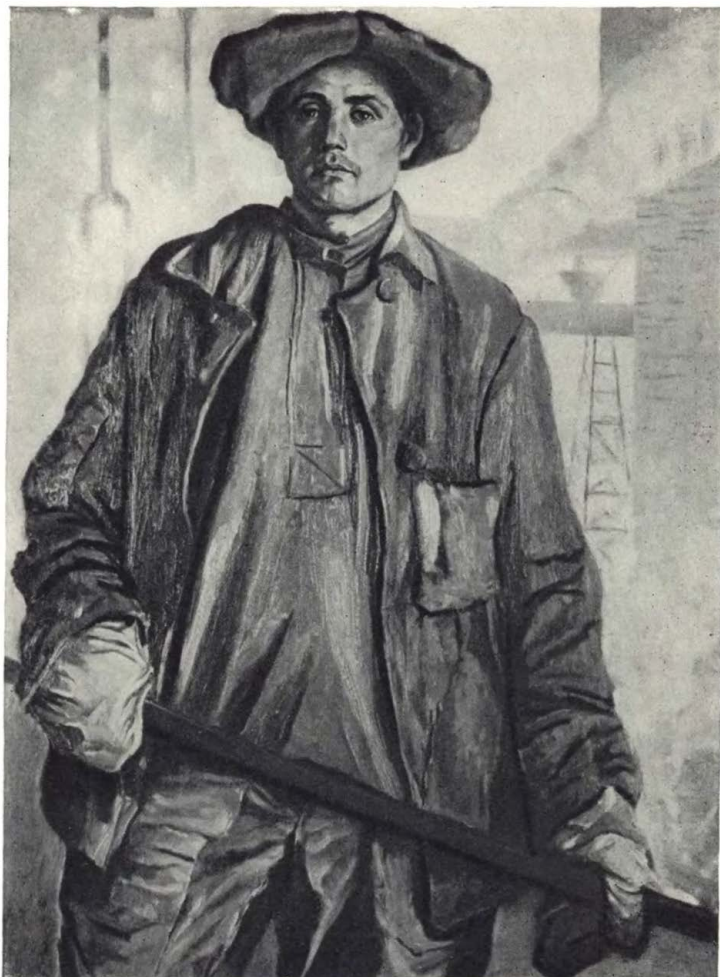
своей борьбы, эти люди предстоят перед своими «судьями» во всем обаянии подлинной человечности. Их образы героичны.

Картина Иогансона при всем ее глубоком реализме романтична, но не той отвлеченной романтикой, которая так часто грешила против правды, а той хорошо знакомой советским людям романтикой деяний, борьбы и созидания, которую непрестанно порождает наша действительность.

Патетический стиль «Допроса коммунистов» проявляется во всех особенностях живописной ткани этого произведения. Пространство небольшой комнаты, где ведется допрос, кажется расширенным благодаря своеобразному построению картины. Группировка действующих лиц образует как бы эллиптическую композицию с двумя центрами в соответствии с раскрытым в картине напряженным конфликтом между представителями двух борющихся сил. Вечерний свет, падающий сверху, выхватывает из сумрака интерьера лишь самое главное, с наибольшей силой озаряя лица и фигуры коммунистов, которые воспринимаются как нечто чужеродное окружающей их обстановке и людям, им противостоящим. В правой части картины (стр. 259), там, где сидят белые офицеры и где свет падает не столь резко, мундиры, позолота кресла на первом плане, мерцающие в тени приглушенные цветовые пятна обивки на спинке кресла — все это служит естественным обрамлением фигур офицеров. Напряженность происходящего подчеркнута горячим колоритом картины, с его контрастами красного, синего, желтого, черного, равно как и всей живописной манерой, энергичными ударами кисти, точно высекающими пластику фигур и лиц и эскизно намечающими второстепенные детали. Все, что в этой комнате находится за пределами первого плана, где разворачивается трагическое событие, выявлено лишь настолько, чтобы определить предмет, не вдаваясь в детализацию. Едва намечено окно с мерцающим за ним вечерней синевой снегом, слегка «промазаны» стены и т. д.

Таков своеобразный живописный строй этого произведения, в котором вдумчивое использование художественной традиции сочетается с подлинным новаторством.

Новаторство нашего искусства коренится прежде всего в том исторически новом, что присуще самому советскому строю, жизни советских людей. И когда художникам удавалось выразить самую суть новых явлений, советская живопись одерживала немалые победы. Так было, когда Чепцов, скромный ученик В. Маковского, бесхитростно показал исторически значительную деятельность простых людей из народа в роли вожаков масс и применил для этого форму, подсказанную самой жизнью. Так было, когда Греков в своих произведениях раскрывал

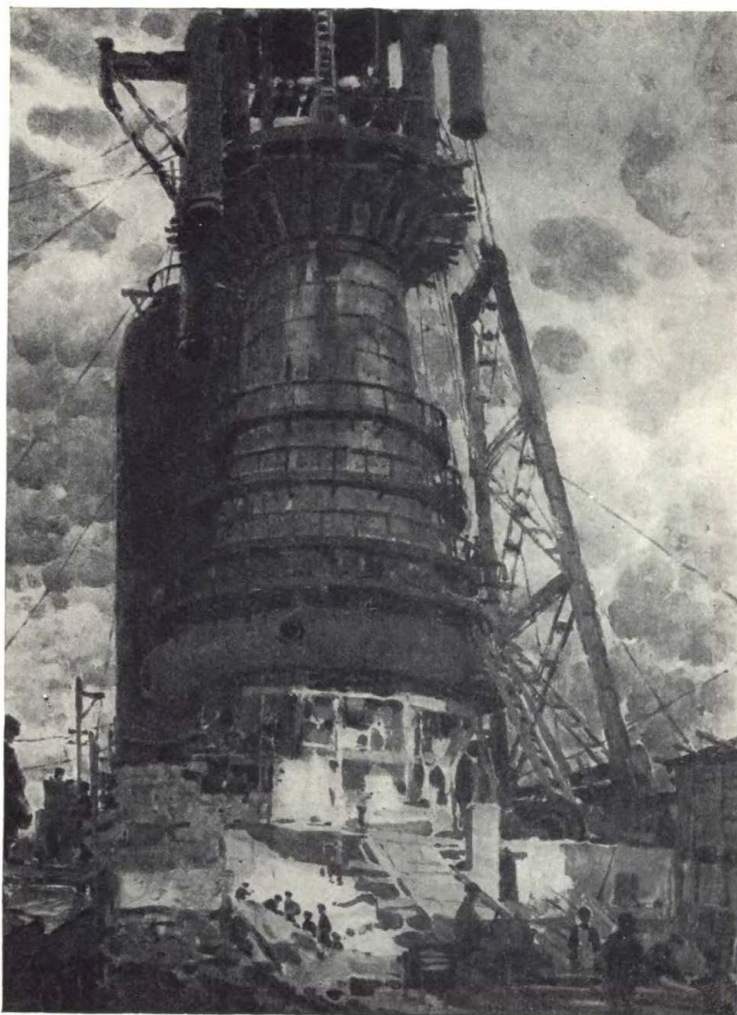


*В. Карев. Портрет ударника Самсонова. 1933 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

народный характер гражданской войны, наконец, когда Иогансон, используя наследие Репина, сумел создать типические образы коммунистов, показать их мужество в борьбе с врагами народа, их героизм и силу.

Однако далеко не все то новое, что привлекало внимание советских художников, находило в их произведениях достойное отражение. Как известно, с первых же шагов развития советской живописи большое место заняла в ней тема труда. Поскольку в корне изменились отношение людей к труду и роль трудящегося человека в обществе, утверждение в живописи этой темы нельзя расценивать иначе, как одну из закономерностей развития советского искусства. И все же серьезных художественных достижений в разработке этой темы в рас-





*П. Котов. Кузнецкстрой. Дюма № 1. 1931 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

смаатриваемый период встречалось мало, особенно в первые годы развития советской живописи.

Известные сдвиги в развитии темы труда произошли в тот период, когда в стране развернулась грандиозная реконструкция народного хозяйства. Сама жизнь предоставляла художнику возможность непосредственно ощутить, как в ходе социалистического строительства менялись и отношение к труду, и сам советский человек. Недаром на выставках начала 30-х годов одним из самых распространенных жанров стал портрет ударника. Правда, на многих произведениях этого рода лежала тогда печать поспешности исполнения. Большинство из них



*И. Котов. Стрелочник. Этюд. 1935 год.*

Местонахождение неизвестно.

представляло собой еще совсем сырой, этюдный материал, который оказался претворенным в законченные произведения искусства лишь позднее.

Однако уже в те годы в произведениях многих художников сказывается новое понимание темы труда и новое отношение к рабочему человеку. Одним из таких произведений явился портрет ударника Самсонова (1933 г.; *стр. 261*) работы художника В. Карева<sup>1</sup>. С картинами на темы труда Карев выступал уже

<sup>1</sup> Карев Василий Васильевич (род. в 1886 г.). Учился в Казанской художественной школе (1905—1908 гг.) и в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1909—1914 гг.). В 1922 году вступил в АХР.

на ранних выставках АХР. Неоднократно выставлял он и произведения, посвященные гражданской войне («Колчаковщина», 1928 г., и другие). Портрет Самсонова превосходил эти произведения своей жизненностью, хотя и ему недоставало остроты типического обобщения.

С портретом работы Карева перекликалась картина Ф. Модорова «Комсомольская бригада штукатурщиц» (1931 г.), не обладавшая, однако, теми художественными достоинствами, которые присущи портрету ударника Самсонова.

Тема труда и строительства неизменно стояла в центре художественных интересов П. Котова<sup>1</sup>. Уже картина «Кочегар» (1924 г.) представляет известный интерес как одна из ранних попыток создания образа рабочего в советской живописи. Будучи в 1925 году по командировке АХР в Бухаре, Котов уделял больше всего внимания трудовой жизни и образам рабочих («Бухарские ткачи», «На хлопковом заводе», «Узбек-рабочий» и другие).

Батальные картины Котова, баталиста по образованию («Чонгарский бой», 1927 г., и другие), не принадлежат к лучшему из того, что им было сделано. Художник не смог достичь убеждающей ясности и в изображении героического восстания рабочих Красной Пресни в картине «Бой у Горбатого моста в 1905 году» (1930 г.).

Намеренная незаконченность письма, лепка объемной формы отдельными пятнами и мазками, порою весьма приблизительно согласованными между собой, и неизбежное при этом пренебрежение к рисунку — вот что особенно бросается в глаза в работах Котова конца 20-х годов. Путь к преодолению этой манеры намечается прежде всего в его индустриальном пейзаже «Кузнецкстрой. Домна № 1» (1931 г.; *стр.* 262), получившем широкое признание как одно из интересных произведений этого жанра. «Домна № 1» Котова — это этюд, написанный с натуры в момент строительства. Показанное художником снизу и выделяющееся на фоне высокого облачного неба сооружение кажется очень внушительным; оно царит над всем окружающим пространством. Ощущение его масштаба особенно усиливается в сопоставлении с крошечными фигурками людей на первом плане. Люди, как ни эскизно они изображены, даны в движении, в действии. Некоторые из них резко вырисовываются на светлом фоне строительной площадки, освещенной прорвавшимся сквозь облака лучом солнца. Пафосом со-

<sup>1</sup> Котов Петр Иванович (1889—1953). Учился в Казанской художественной школе (1903—1909 гг.) и в Академии художеств (1909—1916 гг.), которую окончил по мастерской Н. Самокиша. В 1923 году вступил в АХР. В 30-х годах преподавал в Киевском художественном институте; с 1948 года — в Московском художественном институте имени В. И. Сурикова.



Г. Шегаль. У ремонтного вагона. 1933 год.

Гос. Третьяковская галерея.

зидания веет от этого произведения, которое передает чувства всеобщего подъема и трудового энтузиазма.

В других этюдах Котова, исполненных им во время пребывания на Кузнецкстрое, и в картине «Делегация Красной Армии на Кузнецкстрое», написанной для выставки пятидесятилетия Красной Армии (1933 г.), новое содержание выражено слабее, чем в «Домне № 1».

Как во время этой творческой командировки, так и в последующие поездки Котов много трудится над портретами рабочих. Постепенно в его работах стал складываться образ человека, любящего свое дело, сознательно относящегося к нему. Такова главная особенность образа рабочего в его этюде «Стрелочник» (1935 г.; *стр.* 263).

Деятельное участие в творческих командировках начала 30-х годов, усилия, направленные на освоение темы труда и строительства, работа над образом передового человека, ударника — все это не могло не повлиять на творчество самых различных художников, побуждало их пересмотреть арсенал привычных приемов, преодолеть то, что еще мешало художественному отображению совет-

ской современности. Недаром самое понятие творческой перестройки сделалось именно в те годы особенно популярным.

У некоторых художников процесс этот протекал довольно болезненно и затянулся на годы. Положительные результаты их внутренней борьбы стали сказываться значительно позднее. Но вполне очевидные признаки начавшегося перелома нередко наблюдались уже в это время.

Характерно в этом отношении развитие творчества Г. Шегалья<sup>1</sup>. Шегаль работал на Путиловском заводе, на Турксибе, на новостройках Урала, в соляных коях Соликамска, на Алтае, в Кузбассе, на Кавказе. На многих выставках тех лет Шегаль выступал с портретами строителей, с индустриальными пейзажами. В этих пейзажах ему уже тогда удавалось нередко передать изменившийся облик нашей страны («У ремонтного вагона», 1933 г.; *стр.* 265). Он был одним из немногих живописцев, пытавшихся уже в то время создавать законченные произведения на основе этюдного материала творческих командировок. Его первые картины были еще очень несовершенны. Неизжитые принципы «бубново-валетовской» живописи сочетались с популярными в РАПХ схемами «диалектической» композиции («Рождение трактора», 1930 г.). Нечеткий рисунок, «сырые» красочные пятна губили порой хороший замысел, мешая художнику создать законченный образ человека («Фабзайчата-казахи», 1931 г.).

В картинах «Путь свободен» и «Новый товарищ» (обе 1931—1932 гг.) художник попытался запечатлеть характерные черты бурного периода реконструкции, превращение отсталой окраины в передовой индустриальный район, рождение национальных кадров промышленных рабочих в краю кочевников.

Сюжеты этих произведений не лишены актуальности и остроты, но сезаннистская палитра художника все еще мешала глубокой обрисовке характеров действующих лиц.

Работая над картиной «Призыв горской молодежи» (1933 г.; *стр.* 267), художник на первый план поставил задачу раскрытия характера. Картина, изображавшая толпящихся у входа на призывной пункт и разговаривающих между собой молодых горцев, характерные фигуры ожидающих своих сыновей и братьев

<sup>1</sup> Шегаль Григорий Михайлович (1889—1956). Учился в школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1911—1916 гг.). В 1917 году поступил в Академию художеств, но через год уехал в Тулу. Художественное образование закончил в московском ВХУТЕМАС (1922—1925 гг.). С 1925 года участвовал в выставках «Московских живописцев» (позднее — ОМХ). В 1928 году вступил в АХР. В 30-х годах преподавал в московском Институте изобразительного искусства, позднее — в Государственном институте кинематографии.



*Г. Шегаль. Призыв горской молодежи. 1933 год.*

Центральный музей Советской Армии.

женщин, простирающийся далеко в глубину горный пейзаж, явилась несомненным шагом вперед по сравнению с произведениями, исполненными Шегалем ранее. Однако задача воплощения неповторимого своеобразия человеческого лица, фигуры решалась художником как-то обособленно, вне связи с общим содержанием. Зритель не улавливает взаимодействия между изображенными на картине людьми. Остается неясным, что здесь происходит, зачем все эти люди собрались и о чем они так оживленно говорят.

Все же, сопоставляя все созданное в те годы Шегалем, можно было ожидать, что путь, на который он вступил в этот переломный для многих художников период, должен был в конце концов привести его к желанной цели.

Темы труда, нового быта, строительства привлекали также внимание художников, еще далеких в тот период от реализма. С конца 20-х годов с картинами на эти темы стал часто выступать такой видный представитель формали-

стического направления, как П. Кузнецов<sup>1</sup>. С его обращением к сюжетам советской действительности критика связывала надежды на решительный перелом в творчестве художника. Между тем этому своеобразному и одаренному живописцу нелегко было изменить свой издавна привычный интуитивный и крайне субъективный подход к окружающей жизни и искусству. Примитивизм как система, как метод, укоренившийся в творчестве Кузнецова, мешал ему глубоко понять перемены, происходившие на советском Востоке, который он изображал в своих картинах. В образах его «Ферганских партизан» (1928 г.) трудно найти нечто от современности и революции. В «Сборе хлопка» (1931 г.) художник любит ритм движений сборщиц, но оставляет без внимания самих людей. В картине «Строительство в Армении» (1931 г.) он создает условный пейзаж, на фоне которого самое строительство изображается крайне сумбурно. Главенствующим элементом во всех этих произведениях является цвет, декоративный, самодовлеющий, мало согласованный с природой изображаемых предметов, часто искажающий их форму.

Нескоро сумел Кузнецов преодолеть чуждые реализму тенденции своего живописного метода. Было бы, однако, несправедливо отрицать стремление мастера к художественной правде. О таком стремлении свидетельствуют прежде всего его портретные работы, такие, как портрет художницы Е. М. Бебутовой (1928 г.), отмеченный в свое время А. В. Луначарским, или портрет артистки В. Н. Поповой (1932 г.), и др. Процесс обновления творческого метода протекал у Кузнецова трудно и медленно, много медленнее, чем у других живописцев его круга и поколения.

К темам советской современности особенно часто обращались молодые живописцы из Общества станковистов, однако в их произведениях новая тематика воплощалась в такой надуманной форме, которая нередко сводила на нет актуальность порой весьма остро подмеченного нового сюжета. Действующие лица их картин, лишённые индивидуального своеобразия и характера, представляли собой как бы схемы современных людей, изображенных среди столь же схематично переданного предметного окружения. Упрощенный рисунок, в особенности в индустриальной тематике, приближался к техническому чертежу. Ему соот-

<sup>1</sup> Кузнецов Павел Варфоломеевич (род. в 1878 г.). Учился в Саратовской художественной школе (1896—1897 гг.) и в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1898—1902 гг.). Участвовал в выставках «Мира искусства», «Голубой розы» и др., после революции состоял в обществе художников «Четыре искусства». С 1918 года преподавал во ВХУТЕМАС, позднее—во ВХУТЕИН. Работает также в области театрально-декорационного искусства.



*Д. Штеренберг. Аниска. 1926 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ветствовала ровная раскраска предметов, которая не давала живого представления о натуре. Такой своеобразный и тонкий мастер, как Ю. Пименов<sup>1</sup>, отдал в молодости немалую дань этому методу. Однако дарование чуткого к требованиям советской действительности художника не могло не прийти в столкновение с догматизмом живописной системы. Этот конфликт привел Пименова к уходу из Общества станковистов, заставив его решительно порвать с той нарочитой модернистской условностью изображения, с тем грубым упрощением

<sup>1</sup> Пименов Юрий Иванович (род. в 1903 г.). Учился во ВХУТЕМАС (1920—1925 гг.). Один из организаторов ОСТ; при расколе последнего вошел в Изобригату. Много работает в театре, не бросая жанровую живопись и графику. Преполагает живопись в Государственном институте кинематографии.



рисунка и колорита, которые были отличительными чертами произведений художников этого общества.

Жесткая формальная схема, в которую молодые художники, входившие в Общество станковистов, как бы насильно втискивали свои непосредственные впечатления от реальной действительности, целиком господствовала в творчестве многих деятелей этого объединения. Наиболее определенно принятая в этом обществе система живописных приемов была выражена Д. Штеренбергом<sup>1</sup>. Его формалистический метод был несовместим с сохранением живого и непосредственного чувства натуры в картине. Абрис человеческого тела, лица упрощался потому, что во всем изображении главная задача заключалась в сохранении плоскостности. Из картины изгонялось все то, что могло придать ей «иллюзорный» характер. По той же причине оказалась невозможной передача пространства приемами воздушной или прямой линейной перспективы, а объема — средствами светотени или цветовой лепки. В изображении, лишенном глубины, все должно было остаться плоским. Деформация натуры, возведенная в принцип, составляет характерную черту всех произведений Штеренберга, начиная с программной картины «Аниська» (1926 г.; *стр.* 269), экспонированной на 2-й выставке Общества станковистов, и кончая «Агитатором» 1927 года.

На выставках той же группировки появлялись произведения еще менее доступные пониманию простого человека. Такие болезненные, граничившие с бредовыми видениями картины А. Тышлера<sup>2</sup>, как «Мать» (1932 г.), где изображалась идущая по полю женщина с несколькими детскими колыбелями на голове, или как «Женщина и аэроплан» (1927 г.) и другие, являли собой характерные образцы упадочного искусства, связанного с экспрессионизмом. Однако в условиях жизни советского общества и этот художник постепенно нащупал путь к более здоровому творчеству. О такой эволюции творчества Тышлера позволяла судить серия его картин «Цыгане» (1934—1935 гг.), в которой на основе более естественного преломления впечатлений жизни стали раскрываться его декоративное понимание цвета, любовь к необычной пластической форме, нашедшие себе позднее применение в области театрально-декорационного искусства.

<sup>1</sup> Штеренберг Давид Петрович (1881—1948). С 1907 по 1917 год жил и учился живописи в Париже, участвовал в выставках Салона и Салона независимых. С 1918 года возглавлял Отдел изобразительных искусств Наркомпроса. Профессор ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН (1920—1931 гг.). Один из организаторов ОСТ.

<sup>2</sup> Тышлер Александр Григорьевич (род. в 1898 г.). Окончил Киевское художественное училище в 1917 г. Входил в ОСТ. Работает также в области театрально-декорационной живописи.

На выставках различных группировок в 20-х годах можно было нередко видеть произведения, которые лишь по своим названиям были близки современной жизни советских людей. Действительное же содержание этих картин имело весьма отдаленную связь и со своими названиями, и с современностью. Субъективный произвол царил в таких произведениях, что шло вразрез с здоровыми эстетическими вкусами и запросами советского зрителя.

Отчужденность зрителя не могла не заставить многих художников задуматься над судьбой своего творчества.

Наиболее чуткие из них к требованиям жизни настойчиво искали выхода из формалистического тупика. С каждым новым успехом социалистического строительства и культурной революции все более сужалось поле деятельности формалистов. Объективная закономерность развития советского искусства все более ускоряла переход основной массы живописцев на позиции художественной правды, способствовала формированию метода социалистического реализма. Формализм вынужден был отступить.



В области портрета, так же как и в других областях искусства, жизнь сама выдвинула перед художниками новые задачи, решение которых должно было обогатить живопись новыми образами, расширить возможности ее общего развития.

Если создание правдивого образа передового советского человека стало главной проблемой всей советской живописи, то для искусства портрета проблема эта приобрела особое значение, поскольку ни сюжет, ни драматический конфликт не могли в этом жанре восполнить недостатки в характеристике самого человека.

Трудности, вставшие перед советскими портретистами, усугублялись тем, что из искусства предреволюционного десятилетия лишь очень немногое могло служить опорой для дальнейшего развития реалистического портрета. В дореволюционной живописи был распространен болезненный интерес к людям, ищущим спасения от трудностей и противоречий жизни не в смелой борьбе с несправедливостью и социальным гнетом, а в бегстве в замкнутый и тесный мирок индивидуализма. Художественный метод, порожденный этими упадочными тенденциями, не мог быть применен для воссоздания образов людей, совершивших величайший в истории социальный переворот и приступивших к строительству

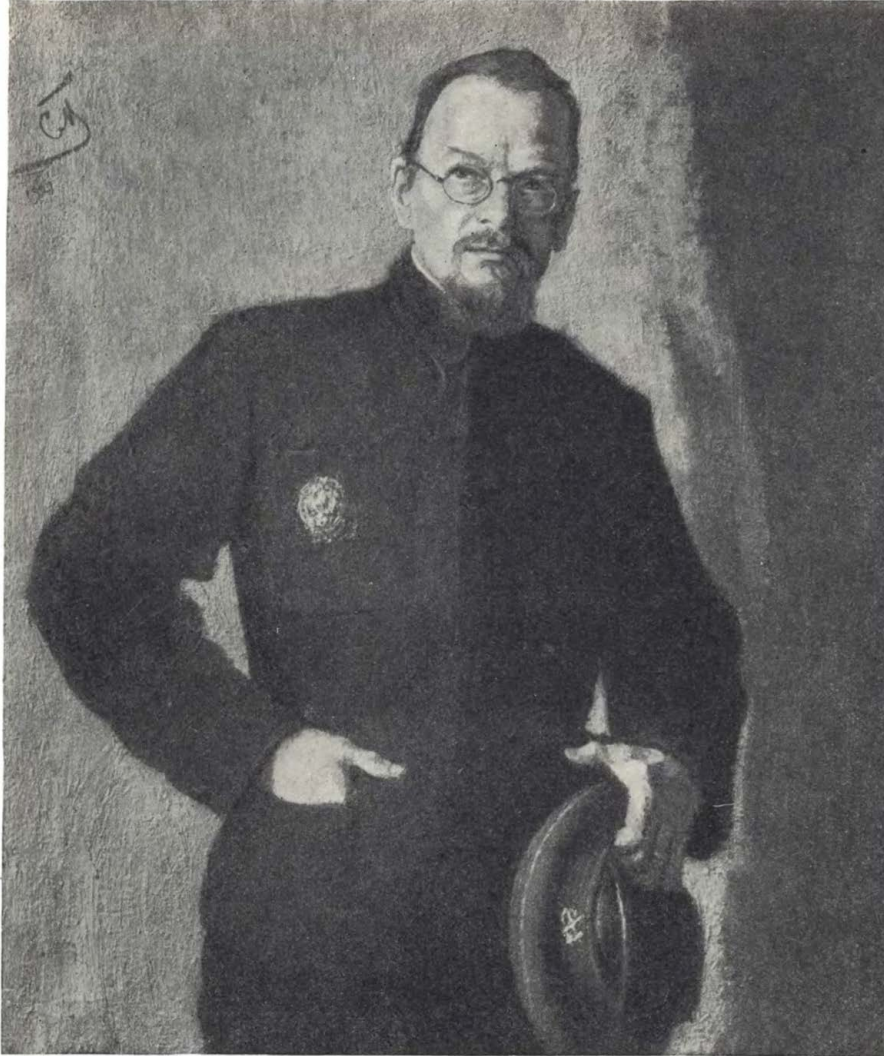
нового мира. Для решения тех больших задач, которые стояли перед советскими художниками-портретистами, важное значение имело сохранение традиций русского демократического портретного искусства.

Эволюция портретной живописи протекала все время в тесном взаимодействии с бытовым и историческим жанрами. И если портретисты вносили своими работами немало ценного в развитие тематической живописи, то и последняя, создавая положительные образы современников, в свою очередь, помогала портретистам.

Советская портретная живопись совершенствовалась, борясь с различными пережитками старого и вдохновляясь советской действительностью, советскими людьми. Героическая гражданская война, невиданный размах социалистического строительства, пафос созидания и творчества, охвативший миллионы тружеников, благотворные результаты происходившей в стране культурной революции — все это изменило облик советского человека. Сложение нового портретного стиля протекало в тесной связи с этим историческим процессом. Человек советской страны с его творческой энергией получал все более правдивую и глубокую трактовку в работах многих портретистов. Самая задача раскрытия типических черт нового человека не могла не вдохновить наших художников.

Знаменателен тот факт, что некоторые мастера старшего поколения написали свои лучшие портреты именно в советское время.

Первым из этих художников должен быть назван С. Малютин. Напряженная творческая деятельность, связанная с созданием цикла портретов представителей новой, советской культуры, над которым художник работал еще в первые годы советской власти, не прерывалась и после окончания гражданской войны. Старый портретист стремился уловить в новых людях и запечатлеть то типическое, что связывалось в его понимании с революционной эпохой. Иногда Малютин, как и многие другие художники той поры, решал эту задачу поверхностно. В портрете сознательно заострялись характерные черты внешнего облика человека тех лет. Однако в большинстве случаев у такого превосходного мастера, как Малютин, из поля зрения не ускользало и внутреннее содержание образа, что и делало его произведения значительными. Таков, например, портрет инженера-путейца Ю. И. Успенского (1921 г.; *стр. 273*). Самая постановка фигуры, четкий темный силуэт, выступающий на светлом фоне, свидетельствуют об энергии, подвижности и силе воли изображенного человека. При всем этом главное в портрете — лицо, в проработке которого больше всего сказалось мастерство Малютина.



*С. Малютин. Портрет Ю. И. Успенского. 1921 год.  
Частное собрание. Воронеж.*

Лучший из его портретов этого времени — портрет писателя-коммуниста Д. А. Фурманова (1922 г.; *цветная вклейка*). Высокие художественные достоинства этого произведения определяются не только тонкостью характеристики и правдивостью образа, но и широтой идейного обобщения.

Комиссар легендарной чапаевской дивизии и талантливый пролетарский писатель изображен спокойно сидящим в накиннутой на плечи простой солдатской шинели. Густая шапка вьющихся волос обрамляет лицо Фурманова. Взгляд его, устремленный вперед, больше обращен во внутрь, чем на зрителя. Чуть-

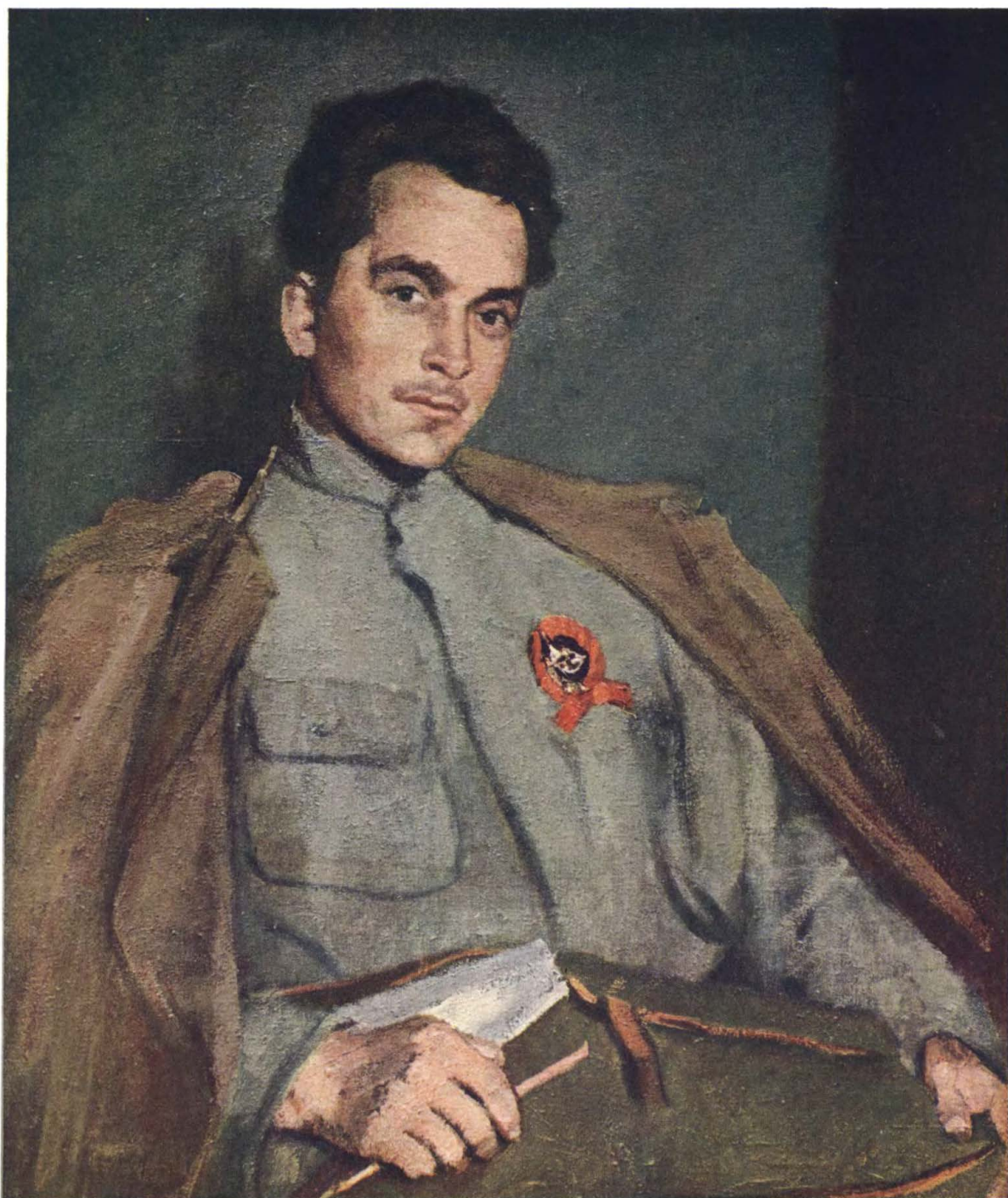
чуть тронутый улыбкой рот и мягкий наклон головы еще более усиливают то удивительное впечатление простоты и вместе с тем интеллектуального богатства, которое производит портретируемый. В соответствии со всем обликом этого человека проста колористическая гамма портрета. В ней преобладают охристые светло-коричневые и сероватые тона, среди которых особенно заметно единственное в картине яркое пятнышко — алая розетка ордена на груди. Второстепенные детали — одежда, фон — все это служит лишь обрамлением для головы, которая вылеплена любовно, пластически сильно. Все остальное написано широко, но с необходимой предметной ясностью.

Маякутин всегда умел находить жест, позу, наиболее характерные для модели. Это мастерство художника скажутся и в портрете Фурманова. Поза писателя, своеобразный разворот его фигуры, мягкий наклон головы — все здесь продумано и способствует многогранной характеристике портретируемого. Обаятельный образ этого человека несет в себе нечто возвышенное и глубоко типическое. Талантливо изображен на портрете один из тех замечательных людей высокой идейности и моральной чистоты, которые силою своего примера, своей беззаветной преданностью партии и народу так много сделали для победы пролетарской революции.

Создание портрета Фурманова знаменовало собой одну из первых серьезных побед молодой советской живописи. Все в этом произведении пронизано духом революционной эпохи.

Портрет Фурманова, открывая собой новую страницу в советской портретной живописи, явился как бы итогом предшествующих исканий Малютина. В ряде последующих работ художника с такой же силой дает о себе знать стремление к обобщению. Интересен в данном отношении этюд, воссоздающий выразительный облик человека волевого склада и названный: «Голова агитатора» (1923 г.). Художник воспроизвел черты лица своего сына, создав обобщенный образ-тип, интересовавший в тот период старого мастера. Работа эта не была доведена до конца. Этюд написан бегло, крупными мазками и имеет несколько незаконченный характер. Но как непохоже это произведение на дореволюционные портреты Малютина! Впоследствии, уже в самом конце творческого пути художника, этот крепкий, энергично вылепленный образ снова всплывает в сознании мастера и используется им в одной из его последних картин — «Партизан» (1936 г.; *стр.* 275).

Типические черты характеризуют также образ возчика Ф. Г. Кузнецова (1923 г.; *стр.* 277); в нем, однако, художник подчеркнул нечто старое, исконное,



*С. Малютин. Портрет Д. А. Фурманова. 1922 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*С. Малютин. Партизан. 1936 год.*  
Центральный музей Советской Армии.

близкое к образам тех крестьян, которых Малютин любил изображать в своих жанровых картинах. Эти картины не являются, правда, лучшими в его после-революционном творчестве. Для более широкого раскрытия явлений советской действительности в сюжетно развернутом произведении старому художнику не доставало знания современной жизни. Жанровые картины Малютина гораздо больше, чем портреты, тяготеют к его дореволюционному творчеству. Характерна в этом смысле картина «Обед артели» (1934 г.).

Из многочисленных малютинских портретов деятелей советской культуры особенно должны быть отмечены и по характеристике и по живописным достоинствам прекрасные портреты А. В. Луначарского и С. А. Басова-Верхоянцева (оба 1925 г.)<sup>1</sup>. Малютину принадлежит почетное место в истории советского изобразительного искусства и в особенности советской портретной живописи.

<sup>1</sup> С начала 20-х годов Малютин все реже и реже обращается к некогда излюбленной им технике пастели. Лучшие его портреты этого времени написаны маслом.

Творческое долголетие Малютина не было чем-то исключительным в те годы. Оно, наоборот, стало своего рода знаменем времени для целого круга старейших русских мастеров, вдохновленных советской действительностью на новые большие дела. Искусство этих художников приобрело новые качества. Старые мастера нередко обращались к новым сюжетам; часто новое проявлялось в господствующем в их произведениях оптимистическом, жизнеутверждающем настроении, в характере образа.

В этом отношении немало интересных примеров можно найти в творчестве А. Архипова, продолжавшего разрабатывать тот тип крестьянского портрета, к которому он обратился еще в предреволюционные годы. Во второй половине 20-х годов Архипов создал наиболее зрелые произведения в этом жанре. Изображая крестьян и крестьянок, Архипов давал своим произведениям самые общие названия: «Старик» (1925 г.), «Крестьянин» (1926 г.), «Девушка с кувшином» (1927 г.; *стр.* 279), «Крестьянка» (1929 г.) и т. д. Вероятно, художник таким путем стремился подчеркнуть обобщенность образов. Но типичность эта была особого рода. Художник не искал обобщенного образа нового человека советской деревни. Его больше привлекал «традиционный» тип русского крестьянина, крестьянки в его национальном и даже местном своеобразии. Не случайно многие архиповские крестьянки предстают на его портретах во всей яркости традиционного областного наряда. Красочные шали, паневы, платки, сочные пятна дубленых полушубков составляют многоцветное обрамление для пышущих здоровьем и радостью жизни лиц.

Вместе с тем в самом строе портретных образов Архипова есть черты некоторой жанровости. Особенно явственно эти жанровые черты выступают в картине «За работой» (1926 г.), где женщина, занятая шитьем, показана в глубине избы, интерьер которой играет в картине существенную роль, и в небольшом этюде «Призывник» (середина 20-х годов), изображающем идущего по дороге молодого деревенского парня с котомкой за плечами. Но и в других картинах, имеющих более портретный характер, крестьяне и крестьянки показаны часто то возвращающимися с базара, то занятыми каким-либо делом.

Главная особенность архиповских портретов не в психологической разработке характеров, а в бьющей через край жизнерадостности, силе и бодрости. Написанные широко, со всей яркостью чистых красок, крестьянские портреты Архипова занимали на выставках Ассоциации видное место именно благодаря радостному оптимизму образов и красочной звучности живописи. Эту сторону его творчества в первую очередь отмечала в то время критика. «Архипов не дал ни





*С. Малютин. Портрет Ф. Г. Кузнецова. 1923 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

одного чисто революционного сюжета, но он очень на месте в АХРР, он показывает, куда надо идти, чтобы быть уже в красках мажорным, бодрым, радостным»<sup>1</sup>, — читаем мы в одной из рецензий на 7-ю выставку Ассоциации. Другой автор, говоря о недостатках многих картин молодых художников Ассоциации, указывает прежде всего на «немоцность эмоциональной выразительности», в которой усматривает «печальный пережиток эпохи формализма» и подчеркивает в связи с этим, что «естественно наше стремление научиться у Архипова муд-

<sup>1</sup> А. Луначарский. На выставках. — «Известия», 24 марта 1923 г.

рости эмоциональной насыщенности, одухотворяющей его творчество»<sup>1</sup>. Присвоение Архипову Советским правительством в 1927 году звания народного художника республики еще более укрепило авторитет старого мастера. Он работал в эти годы с большим подъемом и создал помимо обобщенных крестьянских образов ряд портретов обычного типа, а также несколько пейзажей («Ивы», 1926 г., «Дворик», конец 20-х годов, и др.).

На выставках АХР, где произведения художников старшего поколения появлялись в непосредственном соседстве с картинами их учеников, зримо обнаруживались связи между творчеством тех и других. От портретов Малютина, развивавшего художественные традиции идейного реализма второй половины XIX века, тянутся нити преемственности к психологически глубоким и обобщенным портретным образам, созданным в 20-х годах более молодыми советскими живописцами. От жизнерадостных произведений Архипова, очевидно, отталкивался в своем творчестве А. Герасимов<sup>2</sup>.

Дореволюционное творчество А. Герасимова еще более непосредственно примыкало к живописи Архипова 1910-х годов и было во многих отношениях типично для основного течения московской школы, отчасти связанного с тенденциями импрессионизма. В условиях все углублявшегося кризиса буржуазной художественной культуры, когда декадентское искусство скатывалось на реакционные позиции крайнего формализма (вплоть до беспредметничества), — художники-импрессионисты могли еще играть прогрессивную роль в русском предреволюционном искусстве. В советское время искусство этих живописцев претерпевает заметные изменения, в нем прежде всего намечается преодоление этюдности. Своеобразие творчества А. Герасимова сказалось в его стремлении сохранить при этом прежнюю мажорность живописи.

Эта черта обнаружилась уже при первом выступлении художника на выставке АХР в 1926 году. С наибольшей определенностью она проявилась в пейзаже «Степь цветет» (1924 г.; *стр.* 281). Многое казалось тогда необычным в этой картине: ее большой размер, и то, что она при этом была исполнена не

<sup>1</sup> Н. Щекотов. Архипов как учитель реализма. — В кн.: «Абрам Ефимович Архипов. XL». М., 1927, стр. 39.

<sup>2</sup> Герасимов Александр Михайлович (род. в 1881 г.). В 1903 году поступил в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, где его учителями были А. Архипов, К. Коровин и отчасти В. Серов. По окончании живописного факультета продолжал заниматься на архитектурном. До революции участвовал в выставках объединения «Свободное творчество» (с 1911 по 1918 г.). В течение ряда лет работал в качестве театрального художника в Козлове. В 1925 году вступил в АХР. С 1947 по 1957 год был президентом Академии художеств СССР.



*А. Архипов. Девушка с кувшином. 1927 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

масляными красками, а гуашью, и то, что едва ли не каждый изображенный на ней цветок или травка были тщательно выписаны. Самый сюжет ее был необычен. От первого плана до лиловеющих на горизонте далей и от левого края холста до правого — вся она представляет волнуемое ветром безбрежное море буйно цветущих степных трав, над которыми простирается знойное небо. Переключаясь с некоторыми ранними пейзажами Герасимова, пейзаж «Степь цветет» содержал в себе, однако, и нечто существенно новое. Образ русской степи оказался в нем более цельным и вместе с тем более обобщенным, чем в дореволюционных этюдах художника.

Однако при обращении Герасимова к новой тематике его работу еще долго осложняли привычные со школьных лет импрессионистские приемы письма. На примере картины «Немецкие оккупанты на Украине в 1918 году» (1928 г.) можно видеть, как ослабляли они выражение идейной сути произведения. Эффект солнечного света, пробивающегося через пышные кроны деревьев и причудливо озаряющего людей и землю вокруг, не только не помогает выявить смысл происходящего, но, наоборот, уводит от него внимание зрителя.

В своей живописи А. Герасимов стремился к яркой передаче реального мира, природы, но реализм этот долго оставался стихийным и неглубоким. Характерна в этом смысле его жанровая картина «Бойня» (1929—1930 гг.), где на первый план выдвинута мощная фигура бородатого бойца (особенно выразительная в акварельном этюде), в котором художник подчеркивает его мускульную, почти животную силу.

Однако уже в эти годы Герасимов все более преодолевал стихийное начало, присущее многим его произведениям, постепенно добиваясь сознательной идейной направленности. Эта перестройка творческого метода сказалась прежде всего в портретах, к которым все чаще обращается художник.

Произведением, характерным для этой тенденции творчества Герасимова, явилась картина «Ленин на трибуне» (1930 г.; *цветная оклейка*). Картина эта получила широкую известность, так как часто воспроизводилась в цвете.

На созданном в том же году полотне Бродского «Ленин в Смольном» был передан повседневный будничные труд Владимира Ильича в подчеркнуто скромной, прозаической обстановке простой рабочей комнаты. Но в народе жила потребность видеть также образ Ленина — пламенного трибуна революции, вождя пролетариата, видеть в образе Ленина отражение романтики революционной борьбы за коммунизм. Решению этой задачи посвятил свой портрет А. Герасимов. Но как и у Бродского — у А. Герасимова основным материалом служила фотография, не во всем творчески переработанная и наложившая отпечаток на образное решение.

На картине Герасимова Ленин обращается к заполнившей площадь народу с речью, с горячим призывом. В фигуре Ленина художнику удалось выразить революционный порыв. Этому же служат и детали фона: внизу красные знамена, как бы колеблемые ветром, древко знамени, ритмически повторяющее стремительное движение фигуры, ниже в глубине — едва намеченные очертания площади, заполненной людьми, наконец, вверху — тяжелые, темные, гонимые ветром тучи. Менее удачным вышло лицо В. И. Ленина; здесь почти непереработанной



*А. Герасимов. Ленин на трибуне. 1930 год.  
Центральный музей В. И. Ленина.*



*А. Герасимов. Степь цветет. Акварель, гуашь. 1924 год.*

Гос. Литературный музей.

осталась фотография, зафиксировавшая один из моментов, простое перенесение которого на холст не могло, конечно, заменить кропотливую работу художника над натурой (как это сделал, например, Андреев в своей «Лениниане»). Поэтому картине А. Герасимова недостает цельности — ее романтический пафос не находит достаточного выражения в лице В. И. Ленина.

Черты романтизма, присущие этому произведению, не получили дальнейшего развития в работах Герасимова.

К началу 30-х годов относится ряд пейзажей и натюрмортов Герасимова. Пейзаж «Чернозем» (1930 г.) с его безбрежным простором сплошь запаханной тракторами земли воссоздавал картину, типическую для того времени, когда происходил великий перелом в советской деревне, исчезала пестрая чересполосица, сменяемая широкими просторами колхозных полей, преобразившими сельский пейзаж нашей родины.

Натюрморты Герасимова — это жизнерадостные изображения цветов в интерьере комнаты, с открытым в сад окном или дверью («Пионы», 1929 г., «Розы», 1930 г. и другие). В них да еще в акварельных пейзажах, исполненных с натуры во время поездки художника за границу в 1934 году, яснее, чем в других произведениях, сказались традиции, лежавшие в основе творчества А. Герасимова. По этим же натюрмортам и пейзажам легко составить представление об отличиях живописи художника от искусства его учителей. Видно,

как под герасимовской кистью все становится более прозаичным, чем в произведениях Архипова, более материальным, чем в этюдах К. Коровина.

Возвращаясь к мастерам старшего поколения, чей вклад в советскую живопись на ранних этапах ее развития был особенно важен, следует остановиться на творчестве В. Н. Мешкова<sup>1</sup>. Подобно Малютину и Архипову, он был опытным педагогом. Многие молодые художники обучались в частной студии Мешкова, прежде чем поступить в московское Училище живописи, ваяния и зодчества или в петербургскую Академию художеств. Влияние Мешкова на молодежь не исчерпывалось только преподаванием, а определялось также его произведениями, значимость которых особенно выявилась и возросла после революции.

Укрепление реализма заставило пересмотреть установившиеся оценки и отношение к творчеству многих художников, ниспровергло сомнительные авторитеты и эфемерные репутации столпов буржуазного модернизма; в то же время усилилась роль представителей реалистического направления. Предреволюционное творчество Мешкова развивалось в русле передвижнических традиций, хотя идейное содержание его произведений не избегло известного оскудения. После революции Мешков написал несколько портретов, бесспорно принадлежащих к лучшему, что создала наша живопись в рассматриваемый период.

Основная особенность творческого метода Мешкова определяется традицией психологического портрета, поборником которого этот мастер выступил в советском искусстве. Крайне редко писал Мешков в этот период портреты в рост или поколенные. Примером такого рода портретов является превосходный портрет С. М. Буденного (1927 г.; *стр.* 283). В нем художник уделил много внимания композиции, способствующей воссозданию жизненного и очень верно схваченного облика прославленного командарма героической Красной конницы.

Особенно много внимания в своих портретах уделял художник лицам людей, которые в лучших его произведениях исполнены с величайшей тщательностью, в старой манере многослойной живописи, с умелым применением лессировок. Написанные почти всегда в темной гамме, портреты Мешкова воспроизводят крупным планом голову портретируемого. Мешков достигал глубокой правдивости портретного образа, психологической выразительности лица и в особенности

<sup>1</sup> Мешков Василий Никитич (1867—1946). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1882—1889 гг.). Был одним из организаторов Московского товарищества художников. С 1891 года экзистент Товарищества передвижных художественных выставок. В 1892 году организовал свою собственную художественную школу, просуществовавшую 25 лет. В 1922 году вступил в АХР.



*В. Н. Мешков. Портрет С. М. Буденного. 1927 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

глаз. Таковы, например, портрет В. Р. Менжинского (1927 г.; *стр.* 285) и портрет М. В. Калининой (матери М. И. Калинина), написанный в 1930 году (*стр.* 287).

О взыскательной требовательности художника к себе в эти годы свидетельствует неоднократно возвращение к одной и той же модели. Несколько раз писал Мешков с натуры М. И. Калинина. Четыре портрета В. Р. Менжинского были им выполнены между 1927 и 1934 годами. Портрет М. В. Калининой, о котором здесь говорилось, — второй ее портрет, написанный Мешковым.

К числу значительных произведений старого мастера следует также отнести портреты двух выдающихся деятелей советского театра И. М. Москвина и



В. И. Качалова (оба — 1932 г.). Написанные в более широкой манере, чем названные выше произведения, эти портреты столь же характерны своей глубокой психологической характеристикой человека.

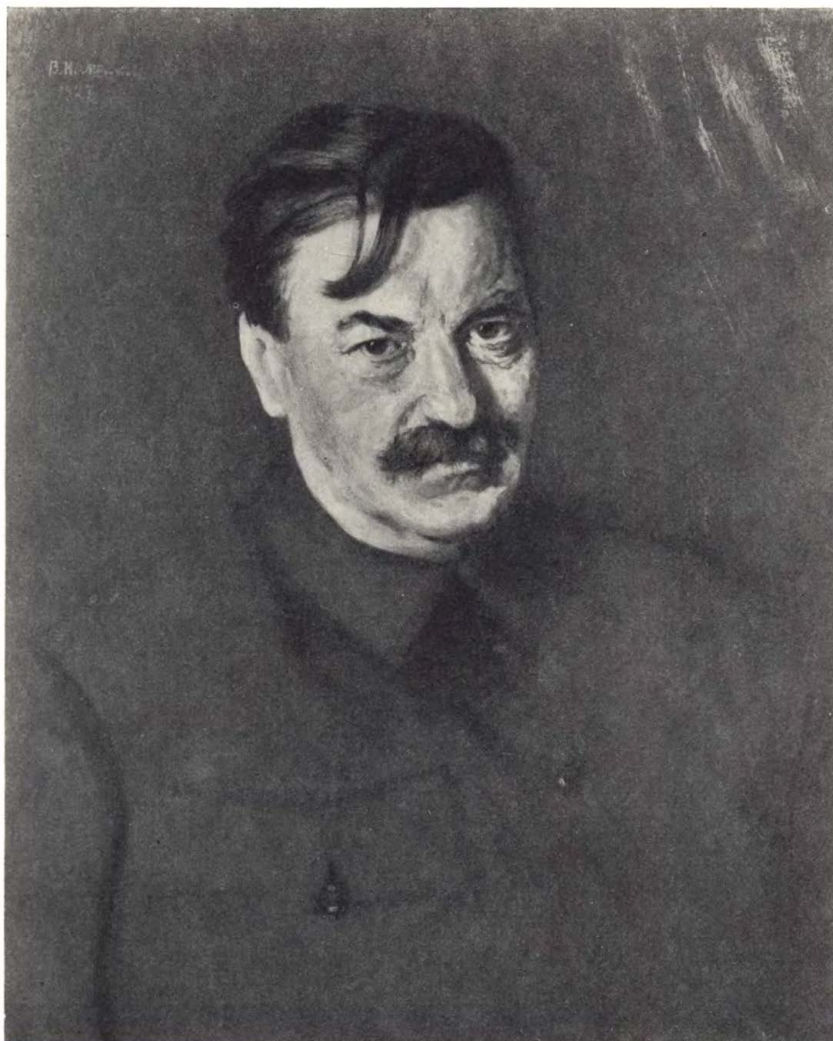
К лучшим портретам Мешкова принадлежат те, которые были написаны им после длительного знакомства с моделью; они ценны прежде всего достоверностью характеристики. Портреты, выполненные на заказ, менее удавались художнику, даже тогда, когда он имел возможность писать их с натуры. Показателем в этом смысле портрет Клары Цеткин (1924 г.)<sup>1</sup>.

Старшие мастера портрета, как уже говорилось, оказывали влияние на творчество более молодых портретистов. Надо, однако, признать, что среди последних далеко не все сумели развить лучшие стороны творчества своих учителей. Так, например, в работах Е. Кацмана<sup>2</sup> можно заметить некоторую зависимость — правда, больше техническую — от сангинных портретов В. Н. Мешкова<sup>3</sup>. Однако среди многочисленных работ Кацмана редко встречаются произведения, которые отличались бы углубленностью портретной характеристики, свойственной после революционным работам Мешкова. Неумолимый в своей работе, Кацман экспонировал на каждой выставке АХР большое число портретов видных современников, что, несомненно, представляло интерес для зрителя и способствовало поэтому популярности выставок АХР (портрет Ф. Э. Дзержинского, 1923 г. — один из немногих портретов Кацмана, написанных масляными красками, портрет М. И. Калинина, зарисованный с натуры в приемной ВЦИК в 1924 г., портреты Ем. Ярославского, 1924 г., М. В. Фрунзе, 1925 г., М. С. Ольминского, 1927 г., Демьяна Бедного, 1928 г., и многие другие). Из более поздних произведений художника должен быть отмечен портрет К. Е. Ворошилова в рост, экспонированный на выставке пятидесятилетия Красной Армии в 1933 году. Однако почти во всех произведениях Кацмана, внешне очень точно воспроизводящих облик модели, есть некий элемент нивелировки, обусловленный одинаковостью приемов, применяемых независимо от различия характера портретируемых лиц.

<sup>1</sup> Все названные здесь работы В. Н. Мешкова написаны маслом. В излюбленной им до революции технике угля и сангины он в советское время работал мало.

<sup>2</sup> Кацман Евгений Александрович (род. в 1890 г.). Первоначальное художественное образование получил в Боголюбовской рисовальной школе в Саратове и в школе Общества поощрения художеств в Петербурге. Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1909—1916 гг.), которое окончил по классу С. Малютина. Один из организаторов АХР.

<sup>3</sup> Большинство произведений Кацмана выполнено в технике цветного рисунка с применением сангины и пастели.



*В. И. Мешков. Портрет В. Р. Менжинского. 1927 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

С середины 20-х годов на выставках АХР начинают появляться портретно-жанровые композиции Кацмана: «Слушают» (1925 г.), «Ходоки у М. И. Калинина» (1927 г.), «Калязинские кружевницы» (1928 г.). Композиционный строй групповых портретов Кацмана очень верно проанализирован в одной из статей И. Грабаря. «Решив в своем воображении общую идею композиции, — пишет Грабарь, — он строит ее прямо на ватмане, фигура за фигурой, устанавливая их на плоскости картины подобно тому, как нанизывают бусы на нитку или набирают мозаику, пока вся площадь не будет заполнена. Так выполнена картина «Ходоки», начатая с фигуры главного действующего лица —

Калинина, к которой прикомпонованы все остальные лица, как звенья одной цепи»<sup>1</sup>. Приемы, применявшиеся Кацманом в работе над портретом, — привлечение атрибутов, стремление композиционно подчеркнуть значительность модели и прочее, — приобретали нередко чисто внешний характер. Подобный метод работы над портретом противоречил самой художественной задаче, которая заключалась именно в типическом обобщении образа, выделении в нем того, что характеризует портретируемого как нового человека. Это противоречие объясняет неудачу портретов ударников Коломенского паровозостроительного завода, исполненных Кацманом в 1931 году.

С проблемой образа нового человека, рожденного советской действительностью, было так или иначе связано творчество многих художников. Среди молодых живописцев, посвятивших себя ее решению, особенно выделялся Г. Ряжский<sup>2</sup>. Преодолению формализма, воспринятого в художественной школе, несомненно способствовало участие Ряжского в агитационном искусстве гражданской войны. Ранние произведения Ряжского — индустриальные пейзажи — вряд ли имели большое значение для общего развития советской живописи, и прав биограф Ряжского Н. М. Щекотов, отмечая в них «почти ученическую робость перед натурой», композиционную «тесноту» и колористическую «суховатость». Но тот же Щекотов справедливо оттеняет и положительную сторону этих работ, в которых молодой художник проявил «стремление быть правдивым...»<sup>3</sup> Но не в пейзаже, а в портрете удалось Ряжскому сказать новое слово. Переход к портрету был для него нелегким делом. Следует напомнить, что поколение, к которому принадлежал Ряжский, не дало советскому искусству ни одного портретиста. Подвизавшиеся в 20-х годах портретисты были все воспитанниками старой школы. Тот факт, что Ряжский сумел овладеть этим тонким искусством, вопреки тем пробелам, которые оставила в его художественном образовании школа, свидетельствовал об упорстве в самостоятельной учебе, о большой целеустремленности молодого художника. Разумеется, искания Ряжским типического образа советского человека отнюдь не были чем-то новым в живописи тех лет. До появления его портретных работ эта проблема решалась уже в ра-

<sup>1</sup> И. Грабарь. Е. А. Кацман. — «Каталог выставки произведений Заслуженного деятеля искусств Евгения Кацмана». М., 1947, стр. 9.

<sup>2</sup> Ряжский Георгий Георгиевич (1895—1952). Начальное художественное образование получил на вечерних Пречистенских рабочих курсах. С 1918 года учился во ВХУТЕМАС, где занимался в мастерской К. Малевича. В 1921 году — один из организаторов НОЖ. В 1923 году вступил в АХР. Впоследствии входил в РАПХ. Преподавал в Московском художественном институте имени В. И. Сурикова.

<sup>3</sup> Н. Щекотов. Живопись Егора Ряжского. — «Искусство», 1934, № 2, стр. 39.



*В. Н. Мешков. Портрет М. В. Калининой. 1930 год.*  
Музей М. И. Калинина. Москва.

ботах С. Малютина, В. Н. Мешкова и других. Обобщенные образы советского человека, близкие тем, над которыми работал Ряжский, еще за два-три года до него стал создавать Касаткин. Однако Ряжский более целенаправленно и убежденно работал над решением этой задачи.

Среди множества новых типов и образов, рожденных советской действительностью, Ряжского привлек образ женщины-работницы и общественницы. Именно этот тип женщины из народа, выдвинувшейся на поприще общественной жизни, может быть, больше всех других выделялся своей социальной новизной. Созданные Ряжским образы женщин воспринимались как яркое воплощение

великих завоеваний Октября, раскрепостившего наш народ от всех видов гнета и неравенства. Кто из современников той поры не помнит женщину в красной косынке, выступающую на митинге или занятую в общественных организациях заводов и учреждений? Далеко не один Ряжский пытался в те годы запечатлеть в искусстве эту характерную фигуру. Но Ряжский подошел к этой задаче иначе, чем другие художники. На фабриках, в типографиях, на рабфаках он в течение ряда лет присматривался к людям, изучал, сравнивал и выискивал для себя натуру.

Изображая ее, он не просто воспроизводил внешние черты, но снова отбирал и до некоторой степени обобщал их. Так появилась «Печатница» (1925 г.). За ней последовал образ энергичной «Рабфаковки» (1926 г.). После двух этих портретов как-то неожиданно, в резком контрасте с ними, возник несколько излишне гротескный образ «Ханжи» (1926 г.). Это — антипод той новой современной женщины, образ которой художник воссоздает на основании реальных жизненных наблюдений.

Наконец, на выставке десятилетия Октябрьской революции появляется «Делегатка» (1927 г.) Ряжского — поколенное изображение молодой девушки в светлой кофточке и красном платочке, с книгой в опущенной руке (стр. 289). Девушка спокойно смотрит прямо на зрителя. Свободный от нарочитости и напряжения «Печатницы» и «Рабфаковки», образ этой девушки был так типичен, так естествен, что казался давно знакомым. Он обладал совсем особым обаянием. Все в нем дышало свободой и высоким чувством достоинства советского человека. Так рабочая женщина прежде не изображалась в живописи. Этот образ мог возникнуть только в советских условиях:

Непринужденность позы девушки показана в портрете с большим художественным тактом. Фигура представлена в свободном, естественном положении, что позволило художнику полнее выразить индивидуальные особенности модели, не нарушая при этом идейно обобщающего строя образа. Написанная на светлом зеленовато-сером фоне, создающем иллюзию пространства, фигура «Делегатки», как бы окутанная воздухом, выступает из глубины картины. Говоря о своеобразии портрета, нельзя оставить без внимания и такую деталь: книга в левой руке «Делегатки» едва лишь намечена, ее изображение обрезано нижним краем холста. Даже, собственно говоря, не вполне ясно, книга ли это или блокнот. И тем не менее, сюжетный смысл этого атрибута вполне очевиден. Созданный Ряжским портрет занял заметное место среди произведений живописи тех лет; он свидетельствовал о движении вперед молодого искусства.



*Г. Рязжский. Делегатка. 1927 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

Успех картины окрылил Ряжского. Через год он создал «Председательницу» (1928 г.; *цветная оклейка*) — также обобщенный и вместе с тем вполне индивидуальный портрет женщины, произносящей речь. В ее облике было что-то близкое «Делегатке». Между тем лица их совсем несхожи по своим чертам. К тому же женщина, изображенная художником в «Председательнице», значительно старше той, что послужила моделью для «Делегатки». Впечатление сходства, очевидно, рождалось из близости социального звучания образов. Однако «Председательница» ни в чем не повторяла «Делегатку», а раскрывала другие черты этого жизненного типа. В облике «Председательницы» больше общественной зрелости. Если непритязательное, простое одеяние «Делегатки» не лишено женственной грации, то мужская меховая куртка «Председательницы» говорит о том, что общественная деятельность поглощает целиком внимание и время этой женщины. И художник прекрасно показал ее в этой роли. Она говорит на собрании, и в глазах ее то особенное выражение, которое бывает у выступающего перед народом человека. В остальном портрет столь же лаконичен, как и предыдущий. Из обстановки даны лишь косо срезанная рамой узкая полоска стола, покрытого красным сукном, да краешек листика бумаги на нем. Избранная художником точка зрения позволила создать такую композицию, которая невольно вызывает в сознании зрителя представление о зале, наполненном людьми, смотрящими снизу вверх на трибуну или сцену, где располагается президиум собрания во главе с «Председательницей».

По живописи обе картины в известной мере сходны и в то же время отличны одна от другой. Почти одинакова манера лепки формы, мягкость очертаний при пластической ясности объемов. Но «Председательница» написана в теплой светло-коричневой гамме и более крупными мазками, что несомненно было подсказано автору всем строем нового образа. Обе картины хорошо дополняли друг друга.

После создания этих двух портретов-картин творческие интересы художника связаны почти исключительно с проблемой типического образа советского человека.

Заострение образа ради достижения его большей выразительности чувствуется в автопортрете Ряжского (1928 г.; *стр. 291*). Образ человека с портретными чертами самого художника воспринимается в этом произведении как тип советского работника, активиста социалистического строительства.

Поездки на заводы и в колхозы обогащают творчество Ряжского новыми сюжетами, расширяют круг его образов. Однако созданная на их основе карти-



*Г. Рижский. Председательница. 1928 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.





*Г. Ряжский. Автопортрет. 1928 год.*  
Молотовская картинная галерея.

на «Колхозница-бригадир» (1932 г.) заметно уступает портретам 20-х годов. Линии, резко очерчивающие контуры фигур, жесткие, как бы кованые из металла складки одежды, локальные краски, вносящие элемент нарочитой условности в эту сцену на открытом воздухе, — все это не могло не противоречить интересному замыслу и правдивым типам людей, умело выхваченным из жизни. Из произведений этого времени к числу удачных работ Ряжского следует отнести портрет «Чувашки-учительницы» (1932 г.).

Успехи художников-реалистов в изображении советского человека оказали свое благотворное влияние на некоторых живописцев, склонных к модернистской

условности. Так, например, достижение А. Самохваловым<sup>1</sup> известной правдивости образа в его портретах «Маслодел Голубева» (1931 г.), «Слушатель Совпартшколы Сидоров» (1931 г.) и других следует поставить в прямую связь с воздействием на этого художника произведений Ряжского. Портреты Самохвалова отличаются, однако, от работ Ряжского своей фрагментарностью.

Среди портретистов, внесших свой вклад в создание обобщенных образов советских людей, должен быть назван Н. Струнников. По возрасту и по школе Струнников принадлежал к старшему поколению советских художников<sup>2</sup>. Свойственное этому мастеру тяготение к передаче героических характеров, не получившее развития в условиях предреволюционного искусства, раскрылось лишь в конце 20-х годов, когда он выступил с серией портретов командиров Красной Армии. Среди этих произведений особенно выделялся портрет-картина «Партизан» (1929 г.), в котором советский зритель справедливо увидел собирательный образ воина периода гражданской войны (стр. 293).

Интерес к типическим чертам в облике современника, эта важнейшая особенность портретной живописи 20-х — начала 30-х годов, сказала также в произведениях ряда других художников, например, С. Герасимова<sup>3</sup>, создавшего серию обобщенных образов, составивших лучшую часть написанных им в те годы произведений. Здесь, правда, не было программно выдвинутой задачи создания образа нового человека, а преобладала скорее установка на выявление разнообразия крестьянских типов, бытовавших тогда в деревне. С годами, однако, и этот художник своим особым путем подошел к решению задачи, подсказанной самой советской действительностью.

Одаренный живописец, чьи произведения свидетельствовали о любви к родной природе и об интересе к жизни русского крестьянства, Герасимов, однако, сложным путем шел к реализму, соприкасаясь в своих исканиях то с одной,

<sup>1</sup> Самохвалов Александр Николаевич (род. в 1894 г.). В 1914 году поступил на архитектурный факультет Академии художеств, в 1920 году — в Свободные художественные мастерские, где учился под руководством К. Петрова-Водкина. Входил в объединения «Круг художников», «Октябрь», Ленинградскую ассоциацию пролетарских художников (ЛАПХ).

<sup>2</sup> Струнников Николай Иванович (1871 — 1945). Начальные основы художественной грамоты получил в Москве у Н. Грибкова, окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества и Академию художеств по классу И. Репина. Преподавал в Киевской художественной школе. В 20-х годах переехал в Москву и вступил в АХР.

<sup>3</sup> Герасимов Сергей Васильевич (род. в 1885 г.). Учился в Строгановском училище (1901 — 1906 гг.) и в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1907 — 1912 гг.), где наиболее сильное влияние оказали на него К. Коровин и С. Иванов. Входил в группировки «Маковец» и ОМХ, в 1931 году перешел в АХР. В течение ряда лет был председателем МОССХ. Преподавал во ВХУТЕИИ, в Московском художественном институте имени В. И. Сурикова и других учебных заведениях.



*Н. Струнников. Партизан. 1929 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

то с другой живописной системой, представленной в искусстве тех лет. Но и входя в ту или иную группировку, где идеалистическая программа и эстетизм порождали оторванное от жизни искусство, Герасимов все же не обрывал тех нитей, которые связывали его творчество с действительностью.

С. Герасимов выступал на выставках с вполне жизненными портретами крестьян и этим резко выделялся среди большинства своих товарищей. Больше всего его влекли к себе люди, чья долгая и трудная жизнь оставила неизгладимые следы на их избороденных морщинами лицах и натруженных руках. Крестьяне С. Герасимова — это чаще всего старые русские мужики, кряжистые,

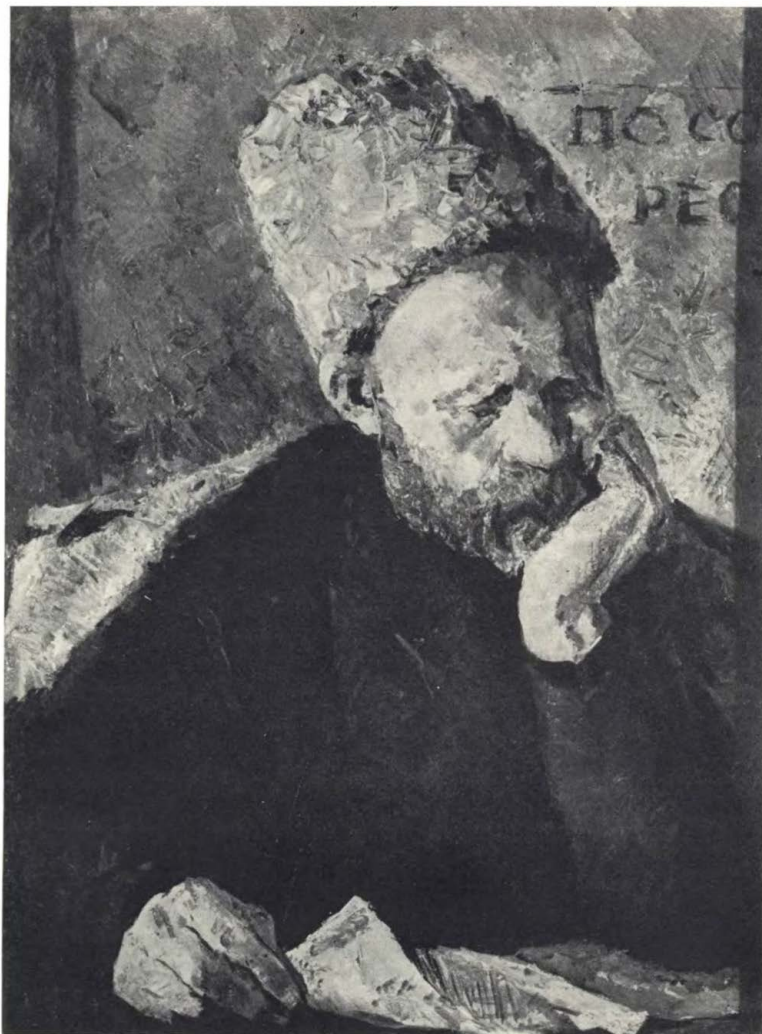
бородатые, обремененные тяжелой заботой, выраженной во всем их облике. Таковы, например, «Крестьянин в картузе» (1925 г.), «Крестьянин в шубе» (1928 г.) и другие, представляющие собой образы старой деревни. Порой С. Герасимов раскрывал в своих героях ясный ум и твердую волю («Пугачевец», 1927 г.). Изредка среди его крестьянских портретов можно встретить образы, более связанные с современной жизнью. Таков, например, «Фронтвик» (1925 г.; *стр* 295).

Многое в крестьянских образах С. Герасимова напоминало о произведениях его учителя С. Иванова. Однако неповторимое своеобразие художественной индивидуальности автора этих портретов выступало уже тогда достаточно сильно. В те годы в его произведениях преобладали тусклые, серовато-коричневые, землистые краски, все строилось на полутонах. В изображении отсутствовала детализация, во всем видно было стремление ограничиваться лишь цветовой и при том самой общей характеристикой. Подобная манера способствовала выражению в каждом портрете определенного, несколько сумрачного настроения. Среди этих образов выделяются более проработанные в деталях, а иногда и более звучные по краскам женские портреты. Такова, например, «Горожанка» (1925 г.; *стр* 297), в которой лаконизм живописного решения обостряет гротескную характеристику модели.

Метод, сложившийся в работе над всеми этими портретами, художник перенес в свои жанровые композиции. Наиболее значительная картина того времени — «Рыбаки на Волхове» (1929—1931 гг.) — как бы завершает целый период творчества художника. Излюбленные Герасимовым образы старых русских крестьян особенно возвеличены здесь. Художник изобразил рыбаков за едой. Неспешны их жесты, спокойны лица. Солнце чуть-чуть золотит плещущиеся у борта лодки лиловатые волны. Есть что-то монументальное в этом образе. Однако картина «Рыбаки на Волхове» почти не затрагивает черт нового в облике новгородских крестьян.

Насколько близок Герасимову был этот круг образов, можно заключить по тому, что даже в период творческих командировок, когда он, подобно многим другим художникам, имел возможность почерпнуть новые сюжеты и мотивы для своих произведений, его методы художественного отражения действительности изменялись медленно. Все те же черты он находит в людях («Лесосплав», 1931 г.), все так же приглушены краски природы.

С. Герасимов и в те годы не ограничивался созданием образов отдельных крестьян. Его тянуло к изображению народной толпы, к выражению сильного порыва массы людей. Работа над бытовыми картинами не давала пол-



*С. Герасимов. Фронтосик. 1925 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ного выхода этим интересам, и художник обращается к историко-революционной тематике.

На передаче общего настроения массы и основано содержание трех его исторических картин: «Приезд коммунистов в деревню» (1927 г.), «Октябрь в Москве» (1932—1933 гг.), «Клятва партизан» (1933 г.). В последней картине революционная борьба народа показана как некий стихийный взрыв ярости. Есть во всей этой сцене ощущение грозного народного гнева. И все же историческое содержание изображенного события воплощено художником односторонне и, в сущности, неверно. Движущие силы народного движения не вскрыты.

Во всех трех картинах художнику не удалось создать ни одного убедительного образа сознательного борца за советскую власть. Общая экспрессия граничит с гротеском, отдельные фигуры и лица деформированы.

Художника, вполне искренне стремившегося к деятельному участию в строительстве социализма, к работе над значительными общественно-актуальными темами, осознание всего этого не могло не заставить искать какого-то решительного, но вполне органичного выхода из противоречий своего творческого метода. Эти искания определили в дальнейшем деятельность Герасимова.

Он снова обращается к образам хорошо ему знакомых людей подмосковной деревни, зорко всматривается в них, и у него как бы раскрываются глаза на то новое, что давно уже вошло в жизнь советского крестьянства. Образы крестьян, которые Герасимов теперь пишет, — это тоже старики, но художник уже не стремится выделить в их облике только то, что напоминало бы об их прежней жизни, а ищет ясного выражения их нового общественного положения. Так создается образ «Колхозного сторожа» (1933 г.; *цветная оклейка*) и ряд других портретов колхозников, открывших собой несомненно новую страницу творчества художника.

В области пейзажной живописи, где с наибольшей яркостью развернулось впоследствии своеобразное дарование мастера, в рассматриваемый здесь период он работал еще сравнительно мало. Но уже некоторые пейзажи начала 30-х годов («Молодняк в левадс», 1930 г.; «Пейзаж», 1933 г.) предвосхищают те образы спокойно простирающегося до самого горизонта равнинного русского ландшафта, для которых С. Герасимов нашел в своей палитре новые выразительные краски.

Неизменно сопутствовавший в 20-х годах С. Герасимову в его переходах от одной группировки к другой Н. Чернышев был как живописец мало похож на своего друга и единомышленника. В произведениях Чернышева преобладала лирическая тема. Он писал чаще всего девочек-подростков, школьниц, пионерок. В их еще неоформившихся фигурках, угловатых движениях художник тонко подмечал особую, хрупкую грацию. Камерное творчество Чернышева не получило широкого отклика в советском искусстве. Гораздо большее значение приобрела его педагогическая и теоретическая работа в области монументальной живописи.

В 1933 году, когда основное направление развития советской живописи уже вполне определилось и новым методом социалистического реализма стали овладевать различные художники, советская живопись обогатилась работами М. Не-



*С. Герасимов. Колхозный сторож. 1933 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*С. Герасимов. Горожанка. 1925 год.*

Частное собрание. Москва.

стера<sup>1</sup>. Выступление старейшего русского художника с замечательными портретами, поражавшими глубочайшей правдивостью характеристик и силой художественного мастерства, было своего рода событием в художественной жизни.

В наши дни для каждого, кто хотя бы немного знаком с советским искусством, портреты Нестерова, относящиеся к советскому времени, неразрывно связаны с развитием современной живописи. Но двадцать лет назад все это выглядело совсем иначе. Нестеров не участвовал в выставках, стоял совершенно

<sup>1</sup> Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1877—1886 гг.) у В. Перова и И. Прянишникова и в Академии художеств (1880—1882 гг.). Помимо станковой живописи, много труда посвятил монументальным церковным росписям. С 1896 года член Товарищества передвижных художественных выставок.

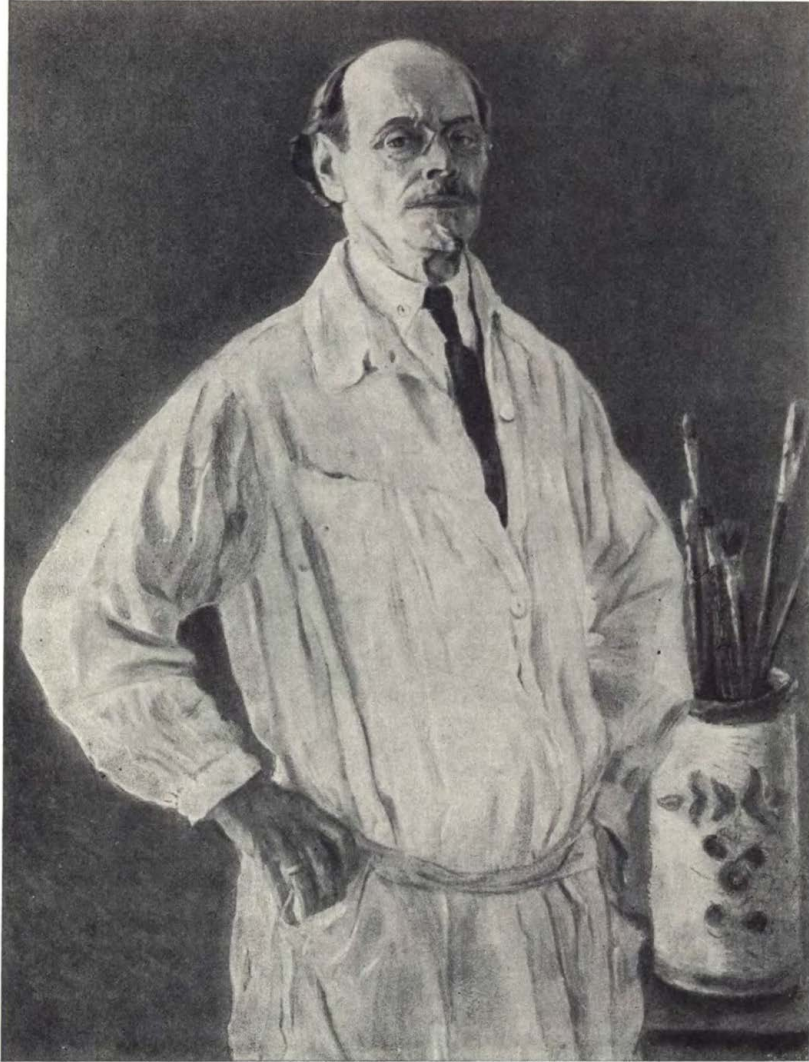


в стороне от современных художественных группировок и не входил ни в одну из них. До 1933 года имя его ни разу не было упомянуто в критической литературе. И если исключить довольно узкий круг деятелей искусства, состоявший в большинстве своем из людей старшего поколения, более или менее осведомленных о текущей творческой деятельности старого мастера, то для основной массы художников, не говоря уже о зрителях, имя Нестерова целиком ушло в прошлое. Отношение к Нестерову во многом определял также характер его предреволюционных произведений, проникнутых глубоко религиозным содержанием и поэзией отшельничества.

Зная теперь путь, по которому в 20-х годах шел Нестеров, деятельно искавший выхода из противоречий своего дореволюционного творчества, нельзя считать правильным то отношение к мастеру со стороны руководителей АХР, РАПХ и других группировок, которое было характерно для того времени. Отношение к Нестерову свидетельствовало о невнимании к действительному развитию искусства, о пренебрежении теми глубокими идейными сдвигами, которые происходили в среде художественной интеллигенции и на которые указывало апрельское постановление ЦК ВКП(б) 1932 года. Перед многими художниками старшего поколения это постановление раскрыло широкие перспективы. Особенно большую роль оно сыграло для Нестерова, возможность участия которого в художественной жизни заранее исключалась рапховскими «вершителями судеб» искусства. Именно с этого времени семидесятилетний мастер входит в круг передовых советских художников.

В литературе, посвященной портретам Нестерова советского времени, обычно много внимания уделяют связям между этими портретами и дореволюционным творчеством художника. Разумеется, таких связей не могло не быть. Вне их превращение семидесятилетнего живописца в крупнейшего советского портретиста было бы необъяснимо. Но одной лишь силой традиции нельзя объяснить то новое, что вошло в произведения Нестерова в советское время. Это новое было порождено прежде всего советской действительностью. Можно вполне согласиться с биографом Нестерова С. Дурылиным, когда он усматривает происшедший в мировосприятии художника перелом в том, что Нестеров «увидел и нашел, что человек прекрасен в непосредственном своем жизненном деле, без обаяния святости и очарования легенды, но в красоте вдохновенного труда и творческого порыва»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> С. Дурылин. Нестеров-портретист. М.—Л., 1949, стр. 88.



*М. Нестеров. Автопортрет. 1928 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Между старыми и новыми портретами Нестерова есть принципиальные различия. У Нестерова до революции реалистический портрет не получил значительного развития. Он был трудно совместим с его идеалистическим искусством. В дореволюционных портретах Нестерова человек нередко предстал перед зрителем как раз в ореоле святости и в «очаровании легенды» (выражаясь словами биографа). Такие портреты тяготели к религиозным картинам художника. Они остаются почти столь же далекими от его портретов советского времени, как и эти картины. Будучи учеником двух выдающихся русских портретистов

минувшего века — Перова и Крамского, Нестеров и прежде время от времени пробовал свои силы в этом жанре, но его отход от реализма становился непреодолимым препятствием в таких попытках.

После Великой Октябрьской социалистической революции, когда сама действительность ничем уже не могла питать религиозно-мистическое творчество, Нестеров стал все чаще и чаще обращаться к портрету. Но и здесь он далеко не сразу нащупал твердый путь, долго не оставляя работы над прежними сюжетами. Так, на просмотре его работ, устроенном в Музее изобразительных искусств в 1934 году, еще фигурировала картина с типично «нестеровским» сюжетом (монах на опушке леса, играющий на скрипке), датированная 1928 годом. А среди портретов было еще немало таких, которые заставляли видеть в авторе скорее старого Нестерова, чем нового.

Прежде чем Нестеров создал свои широко известные портреты советских ученых и художников, ему пришлось пройти долгий путь. Для Нестерова в советское время характерно постепенное расширение круга портретируемых людей. Вначале — это люди из самого близкого окружения художника: дочери, сын, старые друзья. Затем в этот узкий круг входит два-три новых лица. И лишь позднее Нестеров во всеоружии вновь выработанного им метода приступает к созданию портретов выдающихся представителей советской интеллигенции.

Меняется на протяжении 20-х годов и характер портретных образов, создаваемых мастером. В портретах Н. М. Нестеровой (1923 г.) и В. М. Нестеровой (1928 г.) несомненно еще много ретроспективизма. Но если в 1923 году эта тенденция была для творчества Нестерова типичной, то в 1928 году она проявляется уже как запоздалый отзвук прежних настроений. Ближе к решению собственно портретной задачи Нестеров подошел в 1925 году, создавая портреты своих друзей — профессора-биолога А. Н. Северцева и художника В. М. Васнецова. Портрет А. Н. Северцева не оставляет сомнения в стремлении автора воссоздать психологически верный облик конкретного человека. Если здесь, рисуя ученого в его рабочем кабинете, художник еще очень сдержан в изображении предметного окружения, необходимого для характеристики самого человека, то в портрете Васнецова он более охотно использует детали, расширяя при помощи их содержание портретного образа. Превосходно написаны лицо Васнецова и руки. Нельзя, однако, обойти молчанием то, что общее содержание этого образа, которое С. Дурылин верно определил как «тонкий мотив старческой зябкости... хрупкости», еще очень сродни некоторым образам старых «отшельнических» картин художника.



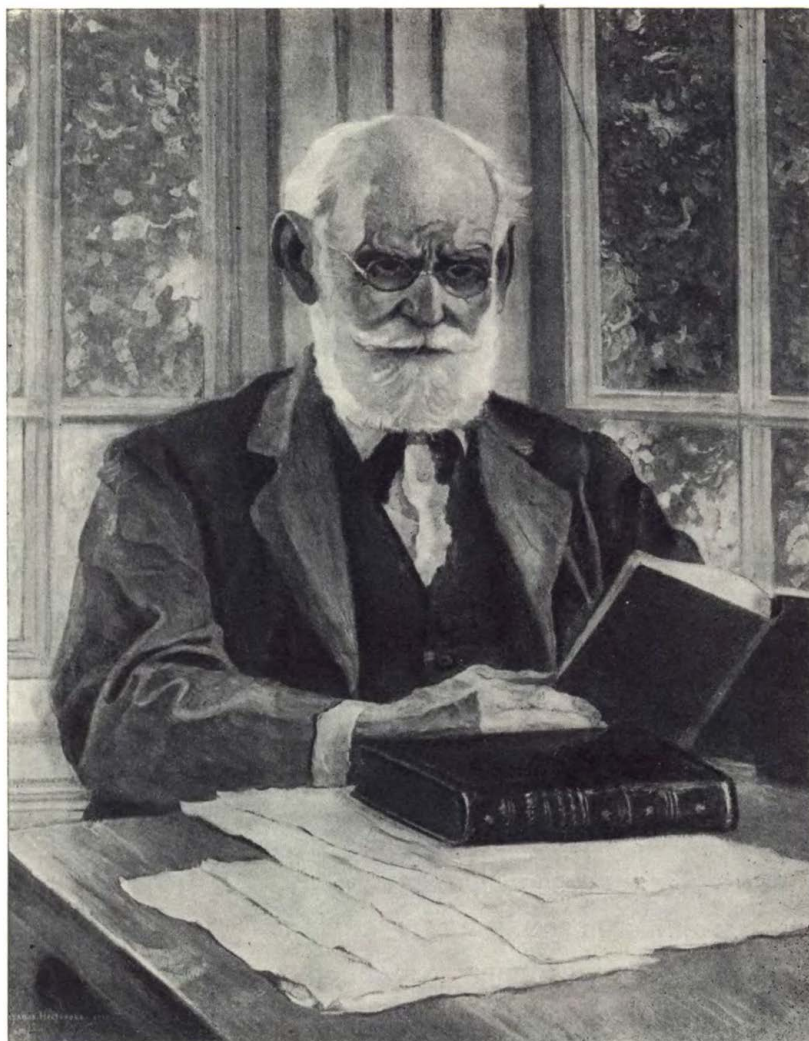
*М. Нестеров. Портрет братьев П. Д. и А. Д. Кориных. 1930 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

Для понимания развития Нестерова как портретиста и советского художника интересный материал дают его два автопортрета 1928 года. Написанные с интервалом всего в каких-нибудь полгода, они резко отличаются один от другого. В первом из них, выполненном в лиловато-коричневой гамме, действительный облик художника той поры трудно уловить. Мастер изображен здесь в какой-то надуманной позе, со вскинутой головой и скошенным взглядом, заслоненным пенсне. Написан этот портрет эскизно и местами не окончен.

Второй автопортрет (стр. 299) был полной противоположностью первому. Художник изображен в белой блузе на темно-оливковом, почти черном фоне, на котором фигура выделяется со скульптурной рельефностью. Характеристика, суровая и прямая, свободная от всякой позы и рисовки, которой столь часто грешат автопортреты художников, заставляет вспомнить, что Нестеров был учеником Перова. Если первый автопортрет легко сопоставим с работами 20-х годов и, так же как все они, имеет переходный и внутренне противоречивый характер, то второй автопортрет и по содержанию и по живописи уже неоспоримо ближе ко всей серии ныне широко известных нестеровских портретов 30-х годов.

Произведением, явившимся следующим и притом весьма значительным шагом на вновь найденном пути, был написанный в 1930 году и показанный впервые на выставке через три года портрет художников братьев П. Д. и А. Д. Кориных (стр. 301). Две характерные особенности крепко связывают это произведение с последующими работами Нестерова. Во-первых, автору портрета братьев Кориных полностью присуще оптимистическое восприятие человека; во-вторых, в портрете уже со всей определенностью выражено стремление показать человека в сфере его творческой деятельности.

Написать портрет двух художников, своих давних друзей, людей очень различных по характеру дарования, по темпераменту и по внешнему облику, — эта мысль все более занимала Нестерова с тех пор, как в его сознании стали складываться новые представления об искусстве портрета. По замыслу Нестерова, братья Корины должны были быть объединены в едином душевном порыве, который раскрыл бы их творческие интересы, показал бы их как художников. Нестеров рисует обоих братьев любующимися небольшой античной вазой, которую держит в руке П. Д. Корин. Эта вазочка находится на центральной оси почти квадратного холста картины, и к ней ведут основные линии фигур, а также горизонталь нижнего края гипсового слепка с метопы Парфенона, висящего на стене. Рука, держащая вазу, написана с исключительной силой, и это еще более утверждает предмет любования обоих братьев как композиционный



*М. Нестеров. Портрет И. П. Павлова. 1930 год.  
Гос. Русский музей.*

и смысловой узел картины, крепко связывающий между собой их фигуры. Корины изображены в своей мастерской. Стол с книгами в глубине, рулоны бумаги, маленький манекен на столе, баночки с красками и тому подобные принадлежности труда художника — все это не просто включено в картину как атрибут, но играет свою роль как в сюжетном, так и в живописном строе полотна. Простые, обыденные предметы вокруг фигур, так же как черные рабочие блузы, в которые одеты художники, написаны сочно, материально, с тончайшими нюансами и рефlekсами света, и составляют неяркую, благородную красочную гамму, превосходно дополняющую изображение полных жизни и мысли лиц.

Портрет братьев Кориных по сложности и новизне общего замысла, по совершенству живописного и композиционного решения знаменовал собою серьезное достижение советской реалистической живописи. Впечатление, которое произвел на советских художников этот портрет при его появлении на выставке, было огромно. Формалистическая критика пыталась умолчать о новых чертах произведения Нестерова, ограничиться пустопорожними рассуждениями о редкостном творческом долголетии мастера. Советская же общественность увидела в этом портрете новую победу социалистической художественной культуры, вовлекшей в орбиту своего животворного воздействия крупного мастера дореволюционной русской живописи, современника и друга Сурикова, Левитана, Васнецова.

В июле того же, 1930, года Нестеров предпринял поездку в Ленинград, для того чтобы сделать портрет знаменитого физиолога И. П. Павлова. Написанный в эту первую встречу с Павловым портрет (стр. 303) явился лишь подступом к созданию того глубокого образа великого ученого, который был выполнен им впоследствии, в 1935 году<sup>1</sup>. В 1931 и 1933 годах Нестеров исполнил небольшие портреты-этюды своего сына — А. М. Нестерова, поражавшие исключительной силой живописной экспрессии.

Портреты Нестерова, созданные в рассматриваемый период, не могли, разумеется, не оказать влияния на творчество наших портретистов. Но в силу того, что последние узнали о новом этапе в развитии старого мастера лишь в 1933 году, результаты влияния Нестерова не обнаруживаются в произведениях советских художников ранее середины 30-х годов. Есть, однако, одно исключение. Это — творчество П. Корина, живописца, формирование художественной индивидуальности которого еще в дореволюционный период протекало, может быть, больше под непосредственным воздействием Нестерова, чем под влиянием учителей в московском Училище живописи, ваяния и зодчества<sup>2</sup>.

Подобно своему товарищу по реставрационной работе В. Яковлеву, П. Корин учился больше в музеях, чем в классах Училища. Однако в отличие от Яковлева П. Корин изучал старых мастеров, не подражая им. Он находился под воздействием Нестерова, к которому молодого палешанина влек не только авто-

<sup>1</sup> Портрет И. П. Павлова (1930 г.) будет рассмотрен в следующем томе в связи с портретом И. П. Павлова, написанным Нестеровым в 1935 году.

<sup>2</sup> Корин Павел Дмитриевич (род. в 1892 г.). В 1908 году поступил в иконописную палату при Донском монастыре. В 1912—1916 годах учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества. С 1929 года — главный реставратор Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Работает также в области монументальной живописи.



*И. Ковин. Портрет А. М. Горького. 1932 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

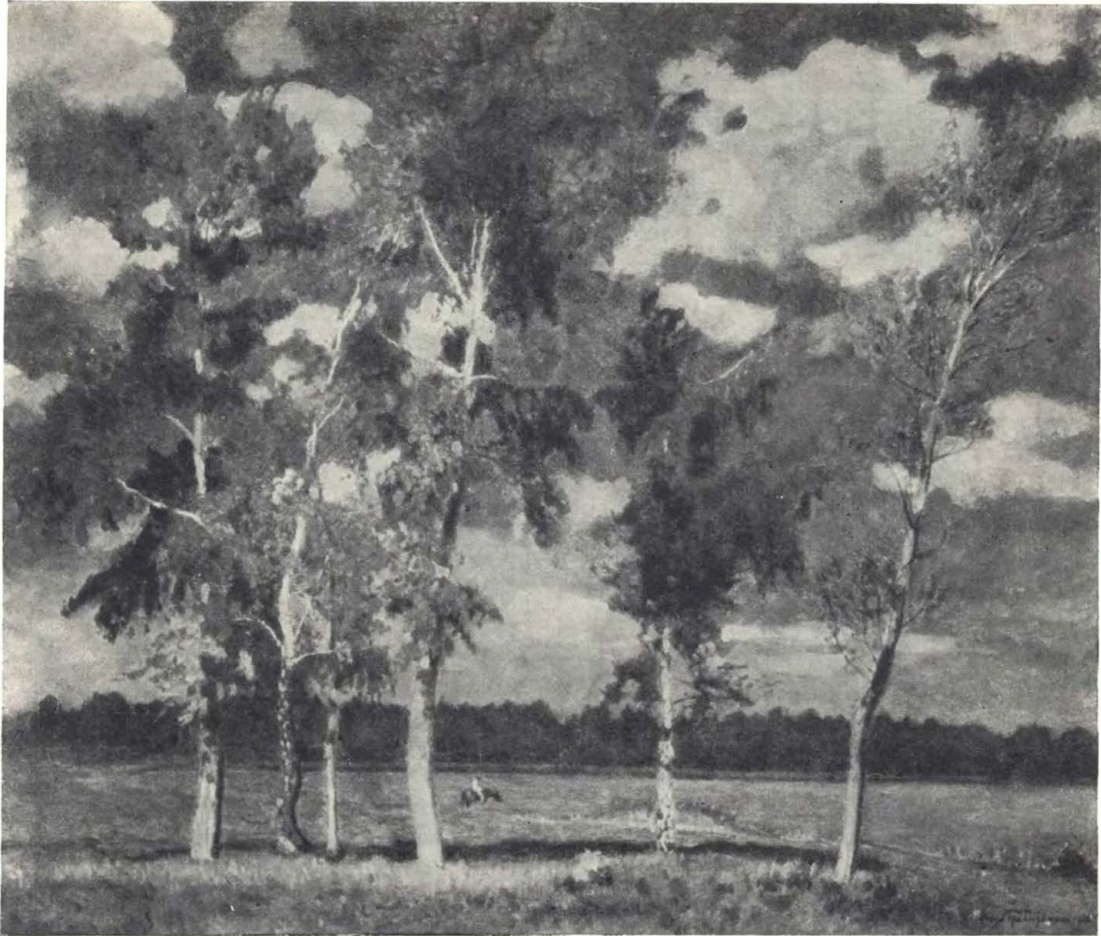


ритет известного мастера, но и общность идейных исканий. Дальнейший путь этого художника был необычен для послереволюционного времени. Несколько лет посвятил он копированию знаменитой картины А. Иванова «Явление Христа народу». Не примыкая ни к одному из художественных объединений 20-х годов и работая довольно замкнуто у себя в мастерской, П. Корин лишь изредка выставлял свои произведения — по большей части пейзажи, выполненные акварелью. Наиболее значительной из этих работ был пейзаж «Палех» (1927 г.). Впоследствии, когда по приглашению А. М. Горького (жившего тогда в Сорренто) Корин посетил Италию, он там исполнил ряд пейзажей, близких по концепции к его русским пейзажам 20-х годов, хотя и далеких от них по сюжету.

Пейзажам Корина свойственна широта обобщения образа при тщательном исполнении деталей. Чаще всего они имеют резко выраженную горизонтальную протяженность. Изображая на втором плане какое-нибудь селение или город («Палех», «Сорренто», 1932 г., и другие), П. Корин включает в композицию огромное пространство вокруг этого селения и тем самым придает пейзажу характер широкой панорамы местности. Так, например, в картине «Сорренто» изображен чуть ли не весь Неаполитанский залив, его берега, Везувий и т. д. На первом плане помещен обычно либо редкий кустарник («Палех»), либо несколько деревьев («Сорренто»), играющих важную роль в пространственном построении картины. В пейзажах 20-х — начала 30-х годов уже проявилась зрелость мастерства П. Корина.

Подобно своему учителю Нестерову, П. Корин обращается к портрету. Первой появившейся на выставке работой художника в этой области был монументальный портрет А. М. Горького, высоко ценимый самим писателем (1932 г.; *стр.* 305). Это — портрет-картина. Горький изображен идущим по берегу моря, в летнем пальто, но без головного убора, с тростью в руке. Контуры резко обрисовывают черты выразительного смуглого лица, четко выступающего на светлоглубом фоне неба. Писатель погружен в свои мысли. От всей его суховатой фигуры и чеканного лица веет суровой силой мыслителя, человека-борца. Несколько условный пейзаж усиливает это впечатление, способствуя также монументализации образа. Конечно, личность А. М. Горького многогранна; возможны и существуют другие трактовки его образа. Но среди них имеет полное право на существование и та характеристика, которую с такой убедительностью дал в своей картине П. Корин.

В заключение обзора произведений художников, посвятивших себя в 20-х — начале 30-х годов искусству портрета, следует остановиться на творчестве И. Грабаря, эволюция которого была в те годы весьма характерна для общего



*И. Грабарь. На озере. 1926 год.*

Гос. Русский музей.

процесса развития советской портретной живописи. В историю советской живописи Грабарь входит прежде всего как портретист. Разумеется, у Грабаря, как и у Нестерова, для перехода к портрету имелись определенные субъективные предпосылки, без которых вряд ли было бы возможно художнику, вступившему в шестое десятилетие своей жизни, превратиться из пейзажиста в портретиста<sup>1</sup>. Предпосылки эти, как и у Нестерова, восходили к истокам его художественного творчества. Ученик Репина, Грабарь начал свой творческий путь как портретист. Его переход к портрету в наше время был до некоторой степени возвращением в область искусства, знакомую с юности.

<sup>1</sup> Первые значительные по своему художественному качеству портреты Грабаря относятся к началу 30-х годов.

1920-е годы были в его творчестве переходным периодом. В эти годы Грабарь по-прежнему занят музейной и научной работой. Однако теперь он уже не отрывается надолго от мольберта, как это бывало прежде. Эволюция художника, раскрывающаяся в его пейзажах 20-х годов, весьма характерна для общей эволюции советской живописи того времени. Его пейзажи «Ясный осенний вечер» (1923 г.) и «Дубки» (1922 г.) интересны прежде всего тем, что ими закрепляется отход Грабаря от импрессионизма. Ничего почти не осталось в них от дробного мазка и «вибрирующей» живописи старой манеры. В выборе мотива и в композиционном построении видно стремление создать законченный образ, картину. Еще яснее это стремление проявилось в пейзаже «На озере» (1926 г.; *стр.* 307).

Несколько портретов, написанных в 20-х годах (за исключением портрета матери, 1924 г.), еще не характеризуют деятельность Грабаря как портретиста. Решение всерьез заняться портретом созрело у него около 1930 года. «Как никогда прежде, я понял..., — рассказывает Грабарь, — что высшее искусство есть искусство портрета, что задача пейзажного этюда, как бы она ни была пленительна, — пустячная задача по сравнению со сложным комплексом человеческого облика, с его мыслями, чувствами и переживаниями, отражающимися в глазах, улыбке, наморщенном челе, движении головы, жесте руки»<sup>1</sup>. Неустанная работа в течение ряда лет, углубление знаний в области портретного жанра, совершенствование мастерства раскрытия внутреннего мира человека способствовали превращению Грабаря в портретиста. 1932 и 1933 годы уже приносят художнику серьезные достижения на новом пути. В это время складываются основные черты его портретного стиля, отличающегося простотой и естественностью образного строя.

Портреты Грабаря — чаще всего погрудные, реже поясные или поколенные. Модель запечатлена обычно в состоянии покоя, взгляд нередко устремлен на зрителя, часто в композицию вводится изображение рук. Среди портретов этих, как и более поздних, лет встречаются лишь единичные примеры динамичных композиций, показа человека в состоянии внутреннего волнения или за работой, в интерьере или на фоне пейзажа. В этом отношении портреты Грабаря отличны от портретов Нестерова. Живописный колористический строй их довольно сложен и играет действенную роль в формировании образа. Так, мягко написанная светлорозовыми и охристыми красками голова Н. Д. Зелинского (1932 г.),

<sup>1</sup> И. Грабарь. Моя жизнь. Автобиография. М.—Л., 1937, стр. 312—313.



*И. Грабарь. Светлана. 1933 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

благодаря контрастному темно-фиолетовому фону портрета, придающему ей пластическую весомость, кажется объемной и сильно вылепленной.

Лучшая работа Грабаря этого времени — «Светлана» (1933 г.; *стр. 309*) — портрет девочки-подростка в серой шубке с меховым воротником. Обрамленное плавно ниспадающими каштановыми волосами лицо девочки пленяет трепетностью внутренней жизни, сдержанной радостью, обаянием молодости. Портрет этот — скорее этюд, чем законченное произведение, — впервые, в сущности, раскрыл возможности Грабаря в области портретного искусства.

Тот же 1933 год был ознаменован в творчестве Грабаря окончанием большой тематической картины «В. И. Ленин у прямого провода» (стр. 311). Начало работы над этим произведением относится еще к 1927 году, но завершить ее художник смог лишь несколько лет спустя, когда успехи в области портрета помогли ему справиться с решением основной художественной задачи этой исторической картины.

Перелом в работе над этим произведением наметился с того момента, когда Грабарь осознал необходимость построения такой сюжетно развернутой композиции, в которой психологическая характеристика героев была бы оправдана и самым развитием действия.

Сюжетная завязка картины была найдена художником в результате жанрового правдивого истолкования роли телеграфиста, передающего по проводу слова В. И. Ленина.

«Первоначально он смотрел у меня вниз, на клавиатуру (аппарата — *Ред.*), — рассказывает Грабарь. — Я решил повернуть его к Ленину, и этот поворот привел меня логически к новой, основной концепции картины»<sup>1</sup>. Новизна такого решения состояла в том, что юноша-телеграфист из статиста, каким он раньше выступал в этой сцене, превращался в активное действующее лицо, помогающее зрителю понять историческую значительность происходящего. «...Осознав грандиозность разворачивающихся где-то далеко событий, о которых он только что принял сообщение, юноша сам ими захвачен, восторженно слушает ответ Ленина — прямой, ясный, не допускающий кривотолков и возражений, и впивается глазами в вождя, за дело которого он готов отдать свою жизнь»<sup>2</sup>.

Композиция картины строится так, что фигуры Ленина и секретаря, просматривающего телеграфную ленту, занимают центр полотна, четко вырисовываясь на фоне белой двери. Телеграфист у аппарата, другой телеграфист, спящий на диване, карта на столе — все это располагается по периферии холста. Ленин жестом руки как бы подчеркивает свои слова.

Мастерски передано освещение в картине (борьба начинающегося рассвета с электрическим светом), что хорошо воссоздает конкретную обстановку происходящего события.

Произведение Грабаря явилось одной из первых советских исторических картин, созданных мастерами старшего поколения. На выставке пятидесятилетия

<sup>1</sup> И. Грабарь. *Моя жизнь*, стр. 326.

<sup>2</sup> Там же.



*И. Грабарь. В. И. Ленин у прямого провода. 1933 год.*

Центральный музей В. И. Ленина.

Красной Армии она по праву заняла видное место в ряду лучших произведений советских художников.

Значение портрета среди других жанров изобразительного искусства возросло еще в первые годы после революции. В дальнейшем развитие портретного жанра становится все более интенсивным. В искусстве двух предреволюционных десятилетий портрет уступал ведущее место сначала пейзажу, а затем натюр-морту. После Октябрьской революции былое значение портретной живописи полностью восстанавливается. Она становится одним из главенствующих жанров искусства. Оживилось портретное творчество старых мастеров, появились молодые

портретисты и, наконец, обратились к портрету некоторые видные художники, прежде мало работавшие в этой области.



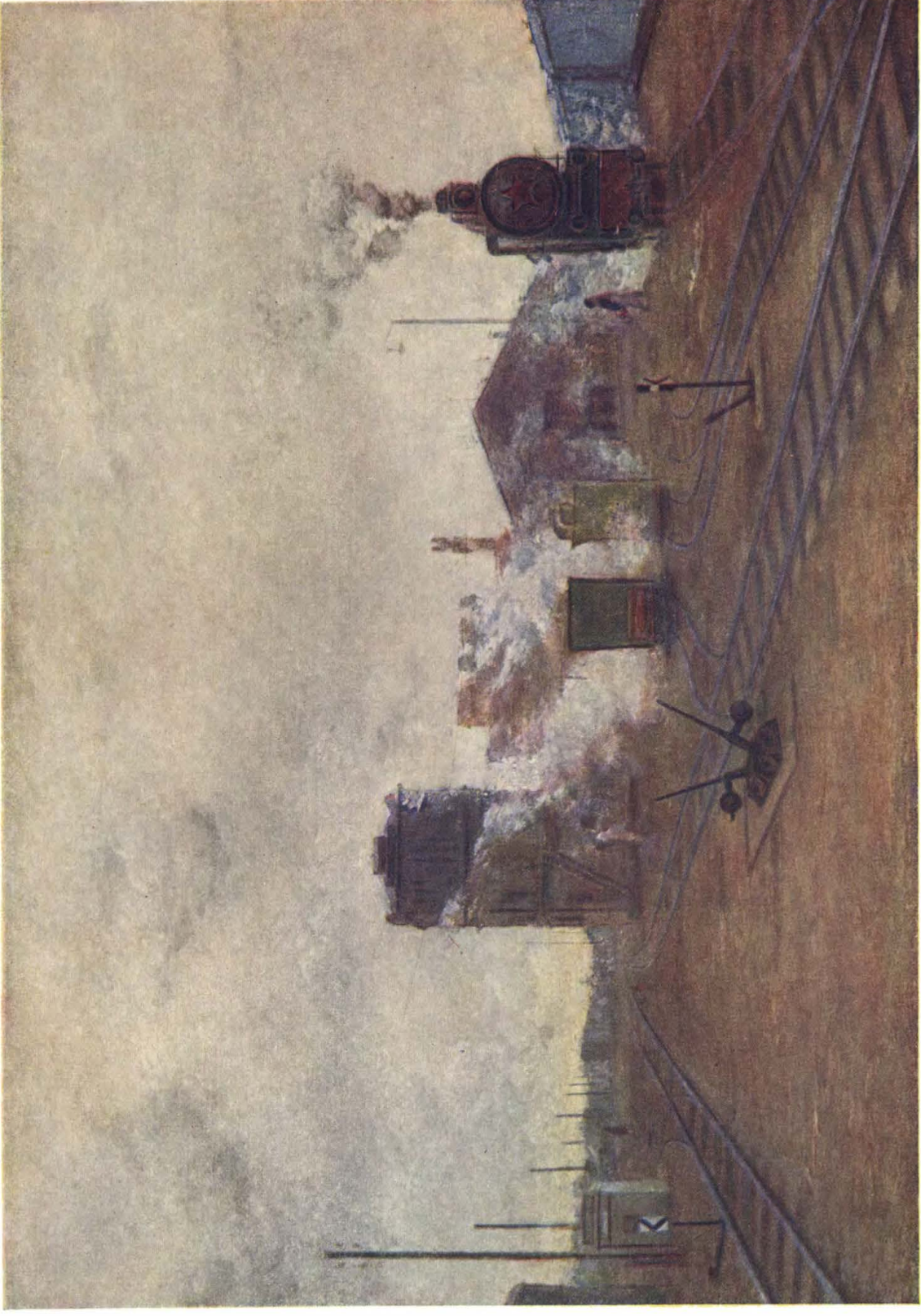
Перемены в положении отдельных жанров живописи, обусловленные общим процессом перестройки всего искусства, не могли не сказаться на судьбе пейзажа. Счастливое начало, положенное советскому пейзажу Рыловым и Поленовым еще в 1918 году, далеко не сразу было подхвачено и развито другими пейзажистами. Более того, казалось, обстоятельства складывались неблагоприятно для этого жанра живописи. Если в декларации передвижников пейзаж еще был упомянут в ряду других жанров, призванных отразить «быт современной России», то в программе АХР, требовавшей произведений актуальных, тематических, о нем не говорилось ничего. Правда, в Ассоциации не было гонения на пейзаж, однако на него смотрели как на жанр второстепенный. Иные из пейзажистов, примкнувших к АХР, стали пробовать свои силы в историко-революционной теме, в бытовом жанре, что привело к некоторому отливу сил от пейзажной живописи.

Между тем уже в самом начале деятельности Ассоциации ее пейзажисты получили возможность расширить обычные рамки пейзажной живописи. Когда группа членов Ассоциации стала ездить на московские заводы, мысль об изображении в пейзажах самих заводских строений и рабочей окраины пришла как бы сама собой. Особенно вдохновился этим Б. Яковлев<sup>1</sup> — молодой тогда пейзажист, ученик Ап. Васнецова.

Класс пейзажа, руководимый в московском Училище живописи, ваяния и зодчества Ап. Васнецовым — этим крупным мастером героического и исторического пейзажа, — не мог уже в предреволюционную пору избежать влияния самодовлеющей этюдности, давно ослабившей традиции идейного пейзажа. Однако какие-то зерна этих традиций старый мастер сумел заронить в души работавших рядом с ним молодых людей. И когда жизнь вновь создала условия, благоприятные для искусства больших художественных обобщений, эти зерна стали давать всходы в творчестве его учеников.

Б. Яковлев до возникновения АХР успел проявить себя лишь немногими произведениями. Среди них выделялся этюд «В Найденовском парке» (1922 г.).

<sup>1</sup> Яковлев Борис Николаевич (род. в 1890 г.). Учился в Московском университете, который окончил в 1916 году по естественному отделению, и в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1918 году. В 1922 году был одним из организаторов АХР.



**Б. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923 год.  
Гос. Третьяковская галерея.**



Приняв самое близкое участие в организации АХР, Б. Яковлев входил в состав первой группы художников, поехавших на заводы. Он писал заводские дворы, покрытые копотью, старые корпуса, унылые улицы с бесконечными заборами, перспективу городской окраины с фабричными трубами. Все это было так непохоже на традиционные мотивы живой природы... В то время как многим художникам эти объекты казались скучными, грубыми, малопригодными для пейзажной живописи, Б. Яковлев почувствовал в них особую суровую красоту. Передать свои чувства, донести их до зрителя — для него это стало серьезной и увлекательной задачей. Надо было вжиться в непривычные формы, ощутить их ритм, их краски. В первых работах все это еще не очень хорошо получалось. Но уже осенью 1923 года в этюдах, исполненных близ депо Курской железной дороги в Москве, появилась настоящая экспрессия, подлинная художественность.

Своеобразие той творческой обстановки, которая сложилась в АХР, заключалось во взаимодействии художников разных поколений и школ. Общение с ними помогло Б. Яковлеву, писавшему до того только этюды с натуры, решить трудную для него в ту пору задачу создания картины, как бы сводящей в единый обобщенный образ разрозненные впечатления, зафиксированные в его железнодорожных этюдах.

Картина «Транспорт налаживается» (1923 г.; *цветная вклейка*) изображает железнодорожные пути и паровозы под парами возле станционных строений. Ее идея была почерпнута художником из самой жизни. Восстановление сложного механизма железнодорожного транспорта народ воспринимал как одну из первых побед на фронте мирного труда после военных побед, одержанных на фронтах гражданской войны. Сюжет картины многое говорил сознанию советского зрителя. Эти стремительно разбегающиеся железнодорожные колеи и как бы движущийся прямо на зрителя паровоз, это высокое облачное, но светлое небо, превосходно написанное художником, создавали пейзаж, пронизанный чувством бодрости, движения, простора. Новое содержание, выраженное здесь с душевной искренностью, глубокое внимание пейзажиста к деталям при ясном чувстве общего дела — картина Б. Яковлева одним из программных произведений реалистического направления в живописи тех лет, по праву занявшим место рядом с портретом Фурманова С. Малютина, с «Заседанием сельячейки» Е. Чепцова, «Первым лозунгом» Н. Терпсихорова.

Картина «Транспорт налаживается» имела большое значение для дальнейшего развития жанра индустриального пейзажа в советской живописи. Для

формирования творчества самого Яковлева работа над этим произведением стала переломным этапом. Б. Яковлев становится одним из тех художников, чьими трудами в советском искусстве все более утверждается идейно-содержательный пейзаж.

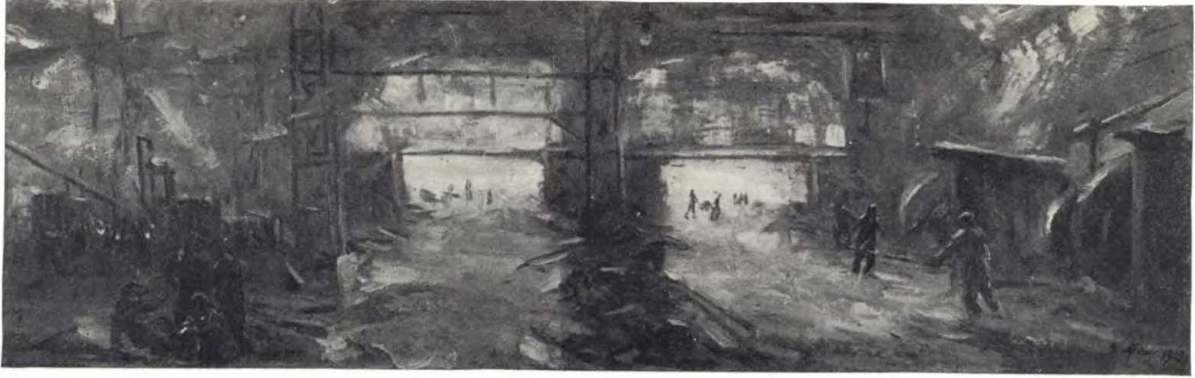
Опыт, почерпнутый в работе над индустриальной темой, Яковлев перенес затем в изображение природы. В 1925 году он работает в Средней Азии и создает здесь строго скомпонованный пейзаж «Самарканд. Окраина города». В 1928 году в Крыму он пишет серию многосеансных этюдов, добиваясь в них выразительности очертаний каменистой гряды гор, материально ощутимых и в то же время как бы тающих в ярком свете южного солнца.

В эти годы начинает складываться своеобразная живописная манера Б. Яковлева с характерной для нее динамической лепкой формы эластичными мазками краски, кое-где искусно положенной мастихином. Сложение этой манеры ясно прослеживается в его натюрмортах с их остро выразительным абрисом предметов и темпераментной сочной живописью.

В дальнейшем, когда художник стал часто и помногу работать на новостройках, он при помощи этих приемов живописи стремился острее выявить динамические черты в картинах строительства: причудливо громоздящиеся массы строительных материалов, стальное кружево конструкций и кранов, движущийся поезд со стелющимся за ним по склонам гор дымом, бурлящие потоки воды у строящихся плотин и т. п. Прежний опыт работы над индустриальным мотивом обогатился в процессе создания этих произведений, что способствовало дальнейшему развитию творчества Яковлева.

Особенности бурного строительства требовали новых методов работы, ибо облик страны менялся буквально на глазах. Работая на новостройках, художники вынуждены были, как правило, ограничиваться беглой фиксацией натуры. Все же Б. Яковлеву и в этих условиях удавалось порой исполнить на месте более завершенные произведения, полные романтики труда и раздумий над теми великими переменами, которые совершались тогда в нашей стране. Таков, например, этюд «Старый якорь», написанный в 1930 году на судовой верфи Балтийского завода в Ленинграде. В своеобразной поэзии таких этюдов и картин, в которых художнику удалось воплотить чувства, вызванные победой человека над природой («Мачта в горах», 1934 г., и другие), проявились лучшие черты советского индустриального пейзажа тех лет.

Участие Б. Яковлева в общем развитии советской пейзажной живописи было особенно действенным и плодотворным в рассматриваемый период 20-х — начала 30-х годов.



В. В. Мешков. На заводе «Серп и молот». Этюд. 1923 г.г.

Гос. Третьяковская галерея.

Иначе сложилось творчество другого видного пейзажиста той же школы В. В. Мешкова<sup>1</sup>.

Идея величия труда, которая так воодушевляла в свое время художников АХР, нашла и у этого мастера свое выражение, правда, не в пейзаже, а в жанре интерьера. Среди работ, исполненных им в 1923 году на заводе «Серп и молот», особенно выделялся маленький этюд (стр. 315), в котором тонко передано живое ощущение индустриального интерьера, контрасты крошечных фигурок людей и мощных сооружений цеха. На ранних выставках АХР Мешков выступал также с картинами историко-революционного содержания.

В его пейзажах, относящихся к 20-м годам, отчетливо выступают передвижнические традиции («К весне», 1922 г., и другие). Рано приобщившийся к искусству, В. В. Мешков вступил в АХР как почти вполне сложившийся художник. Уже тогда его произведения, в особенности пейзажи, отличались широтой мазка, единством тональных отношений. Эта манера мало менялась в дальнейшем, лишь совершенствуясь с годами. Неутомимый в изучении природы, он много ездил по стране, исполняя небольшие этюды, имевшие характер беглых набросков. Все это, однако, долго не получало достаточно глубокого претворения в его картинах, и лишь много позднее богатый творческий опыт этого пейзажиста позволил ему достигнуть в своих произведениях значительных художественных обобщений.

<sup>1</sup> Мешков Василий Васильевич (род. в 1893 г.). Его первым учителем живописи был его отец В. Н. Мешков. Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1909—1914 гг.), главным образом у Ап. Васнецова. До революции участвовал в выставках Товарищества передвижных художественных выставок. В 1922 году вступил в АХР.

Пейзажи глубоко своеобразного мастера этого круга В. Крайнева<sup>1</sup> связаны главным образом с природой Советского Заполярья, куда он впервые попал еще в 1925 году, готовясь к восьмой выставке АХР («Жизнь и быт народов СССР»), и где с того времени он побывал много раз.

Направление художественных интересов и особенности живописного языка Крайнева проявились еще до его обращения к теме Севера. В 1920 году он пишет картину «Полоскальщицы», в которой обыденный труд фабричных работниц стремится поднять до обобщенного образа, не утрачивая жизненной конкретности<sup>2</sup>. Те же приглушенные краски и неизменное стремление к лаконичному обобщению мы находим в его пейзажных этюдах начала 20-х годов, как, например, в небольшом пейзаже «Осень» с его темными силуэтами как бы колеблемых ветром сосен, экспрессивно рисующихся на фоне облачного неба.

В природе Севера этот художник обрел неисчерпаемый источник тем и образов. Крепко, на всю жизнь полюбил он эти суровые и трудные для человека места. Уже первые этюды, написанные им в Карелии и на Кольском полуострове, выразили то основное, что отличало северные пейзажи Крайнева от произведений других художников, работавших в тех краях. Необычно прост мотив природы в этюде «Камень» (1925 г.). Полон большого содержания пейзаж «Близ реки Кумсы» (1925 г.) с его каменистым берегом, низкорослыми деревьями и бледно-голубым небом. Неприступными кажутся скалы в этюде «Серый день на Мурманском берегу» (1928 г.). Все эти работы исполнены в характерной для северного ландшафта неяркой красочной гамме красивых дымчато-охристых, темно-зеленых и темно-синих тонов, тонко разработанной художником.

Созданные в период, когда строительство на Севере только начинало развертываться, пейзажи Крайнева 20-х годов давали образы природы дикой и нетронутой. По мере преобразования этого края советским человеком, сумевшим поставить себе на службу несметные богатства земли, стал меняться и характер северных пейзажей Крайнева. Так, уже в 1930 году он застал на местах недавних еще становищ кочевников волнующую картину грандиозного строительства. Из этой поездки художник привез уже виды не пустынных, необжитых мест, а природы, преобразуемой трудом человека. Среди них особенно выразите-

<sup>1</sup> Крайнев Василий Васильевич (1879—1955). Первоначальное художественное образование получил в Казанской художественной школе, которую окончил в 1907 году. В 1910 году поступил в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил по классу Ап. Васнецова в 1915 году. В 1923 году вступил в АХР.

<sup>2</sup> Картина осталась неоконченной.

лен пейзаж «Озеро Вудъявр», изображающий темный скалистый берег и сверкающие в сумраке полярной ночи огни электростанции. В дальнейшем, чем интенсивнее разворачивалась новая жизнь в Мурманском крае, тем значительнее становились произведения этого пейзажиста. Введение новых мотивов никогда не носило внешнего характера в пейзажах Крайнева; глубокая искренность художника и подлинная поэзия характерны для его произведений.

Черты индивидуального своеобразия, которыми отмечены произведения Б. Яковлева, В. В. Мешкова, В. Крайнева, не могут заслонить известную общность их исканий. Она определялась не только единством художественных традиций, воспринятых в мастерской Ап. Васнецова. Еще более сближало их творчество стремление найти для пейзажа новые темы, сделать свое искусство жизненным, актуальным, способным выразить настроения советских людей.

Наряду с пейзажистами, принадлежавшими к младшему крылу членов АХР, эти стремления разделяли и мастера старшего поколения. Среди последних прогрессивные тенденции развития пейзажной живописи также нашли своих ревностных поборников.

Имя К. Юона должно здесь быть названо первым.

Хотя путь Юона дал немало оснований исследователям его творчества отметить, что «из пейзажиста он становится живописцем человека»<sup>1</sup>, после-революционные пейзажи Юона занимают важное место в развитии советской пейзажной живописи. Более того, несмотря на расширение диапазона творчества, наиболее ценный вклад Юон внес именно в развитие советского пейзажа. Он сумел найти в своей палитре верные, тонкие штрихи и краски для выражения нового мироощущения советского человека. Но пейзажи Юона так тесно переплетены с его жанровыми и историческими композициями, а выраженные в них настроения так естественно вытекают из идейно-художественных интересов, побуждавших мастера изображать явления нового быта и события истории революции, что было бы неверным противопоставлять пейзажное творчество художника всему его остальному творчеству.

Вступив вскоре после своих опытов в области аллегории и фантастики на путь реализма, Юон, как и многие другие художники его возраста, вернулся по сути дела к первоосновам своего творчества, стал развивать его самые здоровые, самые жизнеспособные черты.

<sup>1</sup> Н. Машковцев. Заметки о творчестве К. Ф. Юона. — «Каталог выставки произведений К. Ф. Юона». М., 1931, стр. 7.

По некоторым внешним признакам многие картины Юона, исполненные после 1921 года, воспроизводят давно знакомые мотивы его старых произведений. Это как будто все те же картины, написанные в своеобразном пейзажном плане, с изображением величественных памятников старой архитектуры и людской толпы у их подножья. Но если прежде в таких картинах доминировали памятники древнего зодчества, теперь внимание художника сосредоточивается на изображении сцен современной жизни.

Такова была уже первая его работа этого типа — «Парад Красной Армии» (1923 г.). Здесь изображено празднование пятой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции на Красной площади в Москве. Древняя кремлевская стена, украшенная красными стягами, гирляндами и лозунгами, Спасская башня, храм Василия Блаженного — все это составляет лишь архитектурный фон. Первый план заполнен людьми, в изображении которых, как ни малы эти фигуры, уже определенно чувствуется стремление художника уловить характерные черты современности. Тема новой жизни древнего Кремля становится любимой темой Юона, и он часто возвращается к ней. Значительное внимание он уделяет изображению событий октябрьских дней 1917 года у стен и ворот Кремля. В серии акварелей 1926—1929 годов художник запечатлел финальный момент октябрьских боев (стр. 319). Кремлевские стены и башни здесь более приближены к первому плану; пространство перед ними сужено; небольшие фигуры людей полны экспрессии. Как и в прежних произведениях Юона, в этих акварелях можно разглядеть ряд почти жанровых сцен. Тонко и любовно написанная каменная громада Кремля воспринимается в этих акварелях как своеобразная твердыня, могучая крепость, отвоеванная народом в кровавом бою.

То общее стремление художников отразить новый быт, которое господствовало в АХР, не могло не захватить столь отзывчивого ко всему новому мастера, каким является Юон. Он начинает пробовать свои силы в области создания типического образа нового человека советской деревни. Так появляются «Аришаделегатка» (1925 г.), «Подмосковный молодняк» (1926 г.), «Первые колхозницы» (1928 г.), «Сестры-комсомолки» (1929 г.) и другие. Именно эти картины и заставили некоторых критиков предположить, что Юон из пейзажиста превращается в жанриста. Следует, однако, заметить, что в многообразном творчестве художника его жанровые картины не заняли главного места. В работе над этими образами Юону недоставало еще обобщения. Но самому факту столь пристального внимания мастера к простому человеку и осознания огромной роли этого человека в жизни страны нельзя не отдать должного.



*К. Юон. Перед вступлением в Кремль. Акварель. 1927 год.  
Гос. музей Революции СССР.*

Из исторических картин, созданных в те годы Юоном, в первую очередь должно быть названо полотно «Проводы рабочих отрядов на гражданскую войну» (1927 г.). Но и эта работа не получилась у Юона столь цельной и убедительной, как акварели и картины кремлевского цикла.

В советское искусство Юон вступил с укрепившейся за ним славой одного из одаренных преемников русских пейзажистов XIX века. Его чуткость к красоте природы, черты народности в ее восприятии, его мастерство в раскрытии поэтического обаяния русской зимы составляли самую сильную сторону творчества художника. Эти качества еще более укрепились в нашу эпоху.

Критика давно уже обратила внимание на оптимизм послереволюционного творчества Юона. Он выражается глубоко и тонко в его пейзажах, пронизывая собою все произведения. Лучшие из них, как, например, «Конец зимы. Полдень» (1929 г.; *стр. 321*), «Лыжная экскурсия в солнечный день» (1930 г.), «Лыжная экскурсия. Иней» (1930 г.), написаны неяркими красками и не пора-

жают эффектностью мотива. Юон почти не изображает столь популярных у старых русских пейзажистов мотивов «стелющегося» ландшафта с его мягкими и плавными линиями. Он любит пересеченную местность, крутые спуски холмов, долины, упирающиеся в поросшую лесом холмистую гряду. При этом произведения Юона отличаются архитектурностью, строго продуманным соподчинением отдельных элементов. Так, почти в каждом пейзаже важная роль отводится какому-либо отдельно стоящему дереву или группе деревьев на заднем, замыкающем ландшафт плане. Это своего рода смысловой и художественный узел пейзажа. Не случайно с этими доминирующими в картине элементами чаще всего бывают композиционно связаны изображенные в пейзаже люди.

Природа для Юона прекрасна прежде всего как арена жизнедеятельности человека. Поэтому в его пейзажах всегда большую роль играют строения, деревни, отдельные дома, поэтому же Юон не терпит пустынного ландшафта, а, наоборот, населяет его людьми. Чаще всего — это молодежь, лыжники, школьники. Они наполняют юоновские пейзажи движением и вносят в них ноту веселой молодой жизни. В соединении с общим строем пейзажа, с его неяркими, но живыми и радостными красками, это делает произведения Юона близкими советским людям, которые находят в них отражение своих настроений, своей любви к Родине.

Значительным явлением в развитии пейзажной живописи оставалось и в эти годы творчество ленинградского художника А. Рылова, сыгравшего такую яркую роль в период зарождения советского искусства.

В отличие от большинства пейзажистов его поколения, чаще всего обращавшихся к изображению широких русских просторов с полями, перелесками и деревушками, Рылов более всего любил лесной пейзаж. Его трактовку леса довольно верно определил один из советских художников, писавший, что в пейзажах Рылова «лес существует, растет, пробуждается или засыпает, птицы и звери населяют его. Они живут своей, независимой от человеческого интереса к ней жизнью, радуются солнцу, охотятся за пищей, любят, борются, страдают. Весь мир пронизан чувством, одушевлен; кажется, можно услышать его мысли, понять его язык. Нужны только большая любовь, наблюдательность, доверчивость и скромность... И в высшей степени Аркадий Александрович был одарен этими качествами. Одарен как художник»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Н. Радлов. Памяти Аркадия Александровича Рылова. — В кн: «А. А. Рылов. Воспоминания». Л. — М., 1940, стр. 12.





*К. Ю он. Конец зимы. Полдень. 1929 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Как живописец леса Рылов стоит особняком в русском искусстве. Он ни в чем не похож на Шишкина и лишь отдаленно напоминает своего учителя Куинджи. Иногда он вводит в свои лесные пейзажи маленькие фигурки людей или пасущихся коз или лошадей, вводит отнюдь не для оживления пустынной местности (предельно живая природа в его пейзажах не нуждается в таком стаффаже), а для того, чтобы через них усилить, обострить выражаемое пейзажем настроение. То это одинокая фигура лодочника, а иногда и просто пустая лодка на приколе у берега, то охотники у костра, то купающиеся в речке дети. Лучшим среди подобных пейзажей и едва ли не самой лучшей из всех работ Рылова 20-х годов является пейзаж «Жаркий день» (1927 г.; стр. 323). Общий мотив этой картины крайне характерен для художника: лесная речка

на первом плане, изгибающаяся в сторону зрителя, противоположный берег выступающий округлым полуостровом, на нем, по самой бровке, кустарник и стройные стволы молодых осин, сквозь которые видна полого поднимающаяся зеленая лесная поляна, ослепительно освещенная полдневным солнцем. Две маленькие обнаженные фигурки купающихся в речке да белая лошадь с жеребенком на поляне дополняют общее впечатление палящего зноя и тишины. Не раз возвращался художник к этому мотиву, видимо, привлекавшему его своей типичностью и живописной красотой (эюд «Зеленое кружево», 1928 г., вариант «Жаркого дня», 1930 г., и другие).

В годы индустриализации, когда ландшафт страны стал стремительно меняться, а шум машин и оживленный говор строителей проникли в самые глухие места нашей родины, среди пейзажей Рылова стали появляться и такие, в которых отражены эти новые явления. Его изображения природы стали наполняться многообразными проявлениями кипучей деятельности советского человека, не утрачивая при этом своего эстетического своеобразия и художественной ценности. Замечательной работой этого рода явился «Трактор на лесных работах» (1934 г.; *стр.* 325) — монументальная картина зимнего леса, в котором из-за заснеженных и освещенных утренним солнцем елей движется навстречу зрителю целый караван груженных бревнами саней, влекомого могучим трактором.

Построенная на чистых и ярких, часто контрастных красках, цветовая гамма служила едва ли не главным средством заострения образа в произведениях Рылова. Его живопись, столь несхожая по своим приемам с искусством других мастеров старшего поколения, оказалась весьма привлекательной для некоторых молодых художников. Ее влияние не затерялось поэтому в общем потоке советского искусства и может быть легко прослежено в относящихся к более позднему времени произведениях.

В советской пейзажной живописи 20-х — начала 30-х годов традиции лирического пейзажа, в своих истоках восходящие к искусству пейзажистов-передвижников, были представлены художниками старшего поколения В. Бакшеевым и В. Бялыницким-Бируля.

В. Бакшеев<sup>1</sup>, ученик Прянишникова и Поленова, сотоварищ Левитана, является в советском искусстве одним из тех, кто своим участием в строитель-

<sup>1</sup> Бакшеев Василий Николаевич (род. в 1862 г.). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1878—1888 гг.) вначале на архитектурном отделении, затем на живописном. Член Товарищества передвижных художественных выставок с 1893 года. В 90-х — начале 900-х годов работал главным образом в области жанровой живописи, позднее — в пейзажной. Преподавал в московском Училище живописи, ваяния и зодчества. В 1923 году вступил в АХР.



*А. Рылов. Жаркий день. 1927 год.*

Частное собрание. Ленинград.

стве новой художественной культуры доказал жизнённость реалистических традиций русского искусства.

В годы засилья в художественных учреждениях формалистов, пытавшихся ниспровергнуть эти национальные традиции и глумившихся над их носителями, Бакшеев некоторое время совсем не выступал на выставках. С возобновлением деятельности Товарищества передвижных выставок художник воспрянул духом. Вскоре он перешел в АХР, где внес свою лепту в общие усилия, направленные на возрождение жанровой картины и формирование историко-революционной живописи. К этому времени относятся его картины «Накануне 9 января» (1926 г.), «В. И. Ленин в Разливе» (1926 г.), рисунок «Вызваны в сельсовет» (1930 г.) и другие. Но и на этом этапе основная его работа протекала в области пейзажа.

Как раз в эти годы стал складываться тот тип простого по мотиву и полного лирического раздумья пейзажа, который все более становится характерным для послереволюционного творчества Бакшеева.

Внимание Бакшеева привлекают к себе мотивы, особенно характерные для среднерусского ландшафта. Это только что вспаханное или зеленеющее поле, обрамленное темной массой кустарника («Родные поля», 1925 г.), березовый лесок с уходящими вглубь белыми стволами («Голубая весна», 1930 г.; *цветная вклейка*), тронутая рябью поверхность озера, окаймленного светлой зеленью прибрежной весенней травы («Весна», 1928 г.). Простые и всем давно знакомые мотивы природы художник умеет претворить в правдивые и поэтические образы.

Бакшеев на целое десятилетие старше В. Бялыницкого-Бируля. Он был уже видным представителем передвижнической молодежи, когда Бялыницкий-Бируля лишь вступал в художественную жизнь и проявил себя как мастер преимущественно так называемого «пейзажа настроения»<sup>1</sup>. Вступив в АХР, Бялыницкий-Бируля стремился посвятить свои произведения актуальной современной тематике. Существенно важным объектом его внимания стали исторические места, в первую очередь места, связанные с жизнью В. И. Ленина.

Первую серию полотен, написанных в Горках, Бялыницкий-Бируля создает вскоре после смерти В. И. Ленина, в 1924 году. Мастер пейзажа настроения сказался во всем их образном строе. В картине «Дорога в Горки» (1924 г.), лучшей из этой серии, все как бы напоминает о недавней кончине вождя. Дорога засыпана снегом, кругом сумрачно и тоскливо. Нота печали звучит во всех красках, во всех оттенках этого зимнего пейзажа. Следующая серия, написанная в Горках в 1927 году, отличается большей предметностью, точностью в изображении ленинских мест. На сей раз больше внимания художник уделил архитектуре дома, в котором провел свои последние годы Владимир Ильич. В этой серии выделяется ряд интересных интерьеров.

В 1928 году, к столетию со дня рождения Л. Н. Толстого, Бялыницкий-Бируля создает цикл пейзажей в Ясной Поляне.

С началом развернувшейся в стране реконструкции сельского хозяйства художник стремится запечатлеть изменения, происходившие на его глазах в деревенском ландшафте, пишет колхозные поля, опытные селекционные станции, предпринимает поездку в совхоз «Гигант» и т. д. Эти произведения представляют, однако, лишь одну линию творчества художника.

<sup>1</sup> Бялыницкий-Бируля Витольд Картанович (1872—1957). Художественное образование получил в школе Н. Мурашко в Киеве и в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1889—1897 гг.). С 1904 года член Товарищества передвижных художественных выставок. В АХР вступил в 1922 году.



*А. Рылов. Трактор на лесных работах. 1934 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Другая линия связана по-прежнему с лирическими образами природы, воспевающими то раннюю весну с ее первыми, едва уловимыми признаками пробуждения природы, то рассветный час летнего утра где-нибудь над водной гладью, то сумерки, спускающиеся на окраину деревни. Пристрастие художника к переходным, едва уловимым и трудно передаваемым состояниям природы привело его к разработке тесно связанного с задачами такого пейзажа своеобразного, но несколько бедного колорита, в котором преобладают серые, зеленые и голубые тона, весьма редко достигающие сильного звучания.

Содержание подобных произведений и то настроение, которое художник стремился в них выразить, подчеркивались им в самих названиях, как бы перекликающихся с отдельными образами из русской лирической поэзии. Таковы, например, «Вечер темные брови нахмурил» (1926 г.), «Голубой март» (1930 г.), «Звезда зари» (1933 г.; *стр. 327*) и другие. Нельзя, однако, не отметить известного однообразия пейзажных образов Бялыницкого-Бируля, являющегося сла-

бой стороной его творчества и особенно заметного на фоне того действенного отношения к природе и широкого интереса ко всем многообразным проявлениям ее жизни, которые характерны для советского человека.

Кроме художников, чьи работы были здесь описаны, в АХР входило еще немало пейзажистов. Среди них были ученик Левитана П. Петровичев, ученик Серова Л. Туржанский, ученик Дубовского Н. Белянин, один из основателей Ассоциации П. Радимов и другие. Прогрессивные тенденции развития пейзажной живописи складывались в результате взаимодействия творчества всех мастеров реалистического пейзажа.

Процесс этот протекал не только в АХР, но и в других объединениях. Из пейзажистов, выступавших со своими произведениями на выставках Общества московских художников (ОМХ), видное место в истории советской пейзажной живописи занимают Н. Крымов и А. Куприн. Художники эти всегда были очень разными. Интересно и поучительно, как каждый из них по-своему искал жизненную правду в искусстве пейзажа. Есть своя закономерность в том, что несхожесть их методов не исчезла, когда оба они утвердились на позициях реализма.

После того как Н. Крымов вернулся к работе с натуры<sup>1</sup>, определяющим моментом в его новом методе стал, по его собственному признанию, «другой подход к природе», пристальное изучение ее и накопление серьезных знаний для ее правдивого отражения, вместо прежней работы по воображению или по беглому впечатлению. Художник стремился прежде всего постигнуть «всю тонкость живописных соотношений в природе», чтобы избежать приблизительности и огрубления ее на холсте. «Я понял, — говорит он, — что все это нужно суметь передать так, чтобы зритель не увидал и не заметил ни фактуры, ни техники . . . » Крымов приходит к выводу, «что правдивость и эмоциональная воздействие произведения лежат в верно найденном тоне, который должен определять всякую хорошо сделанную живописную работу»<sup>2</sup>. В этом убеждении укрепляет его не только личная работа с натуры, но и внимательное изучение мастеров прошлого — И. Репина, В. Серова, И. Левитана. Крымов становится убежденным сторонником тональной живописи, основанной на тонких градациях светосилы, позволяющих художнику точно определять пространственные отношения различных компонентов ландшафта, точно характеризовать их материал, форму, цвет и т. д.

<sup>1</sup> См. часть I, главу «Живопись».

<sup>2</sup> «Советские художники». Т. I. Живописцы и графики, стр. 138.



*В. Бакшеев. Голубая весна. 1930 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*В. Блиницкий-Бируля. Звезда зари. 1933 год.*

Местонахождение неизвестно.

Позднее тональный метод Крымова подвергался критике. Несомненно, однако, что здоровое зерно было в нем бесспорно заложено, о чем свидетельствует авторитет, завоеванный Крымовым среди молодых художников 30-х годов. Живописцы эти, побывавшие в высшей школе в период засилья в ней формалистов и вынужденные поэтому заново переучиваться, нашли в Крымове внимательного советчика и требовательного критика их работ.

Эволюция Крымова как пейзажиста протекала в те годы в тесной связи с развитием разрабатываемого им метода тональной живописи. Это особенно ясно видно в пейзаже «Речка» (1926 г.; *стр.* 328), строго скомпонованном и, видимо, неоднократно в ходе работы проверенном на натуре. Превосходно здесь переданы дали, во многом определяющие содержание образа. Много внимания Крымов уделял зимнему городскому пейзажу, неоднократно варьируя мотивы старых закоулков Москвы или маленьких городков Подмосковья. Особенно хорошо удавалось ему передать заснеженные крыши приземистых деревянных домиков. Один из лучших по живописи образцов таких крымских пейзажей — «Зимой в





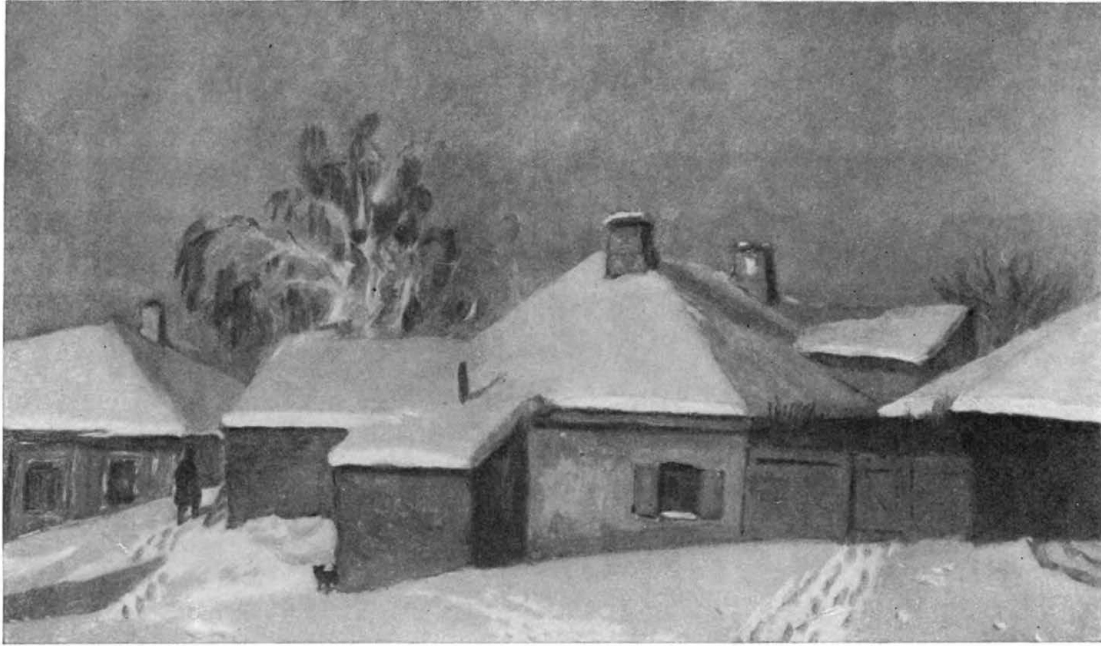
*И. Крылов. Речка. 1926 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

провинции» (1933 г.; *стр.* 329). Достигая редкой тонкости в передаче оттенков света, Крымов умеет сохранить в пейзаже ощущение материальной предметности и избежать при этом сухости. Произведения Крымова как бы напоены теплом жизни.

С большими трудностями и медленнее переходил в своем творчестве на позиции реализма А. Куприн<sup>1</sup>. Уж очень далеко увела его от жизненной правды и простых человеческих чувств сезаннистская система живописи, доведенная в «Бубновом валете» до грубой абстракции. Освободиться от ее влияния помогло Куприну пришедшее в послереволюционные годы осознание порочности этой системы, вначале еще смутное, а затем все более последовательное. Правда, наиболее существенные результаты его усилий сказались позже, во второй половине 30-х и в 40-х годах, но и в рассматриваемый здесь период творчество Куприна представляет несомненный интерес, поскольку оно наглядно иллюстрирует процесс преодоления формализма. Трудно себе теперь представить, что именно Куприн писал когда-то в своих натюрмортах только искусственные цветы,

<sup>1</sup> Куприн Александр Васильевич (род. в 1880 г.). Учился в школе Л. Дмитриева-Кавказского в Петербурге, в школе К. Юона в Москве и в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, которое не окончил. Участвовал в выставках «Бубнового валета», в 20-х годах — в выставках ОМХ.



*Н. Крымов. Зимой в провинции. 1933 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

на которых, разумеется, легче было проводить абстрактные эксперименты, чем на живой натуре. Надо иметь в виду этот факт, чтобы по достоинству оценить такое произведение Куприна, как «Осенний букет» (1925 г.; *стр.* 330), с его тонко переданным разнообразием и подлинной красотой полевых цветов.

С начала 20-х годов Куприн все чаще обращается к пейзажу. В 1926 году он совершает свою первую поездку в Бахчисарай, старая архитектура и гористые окрестности которого надолго привлекли к себе симпатии художника. Быть может горы и каменные здания этой местности захватили Куприна четкостью своих очертаний, форм и объемов. Все это можно было воссоздавать на холсте при помощи сезаннистских приемов, которыми ранее увлекался Куприн. Однако с работой над изображением природы Крыма в пейзажное творчество Куприна вошло лирическое начало. Это свидетельствовало о серьезной победе реализма в творчестве художника. Уже в 1927 году Куприн создал один из лучших своих пейзажей — картину «Тополя» (*стр.* 331), составляющую веху в его творчестве.

В годы первой пятилетки Куприн ездил на новостройки и много работал над индустриальным пейзажем, ставшим для него, как и для многих других художников, этапом завоевания идейности в пейзажной живописи.

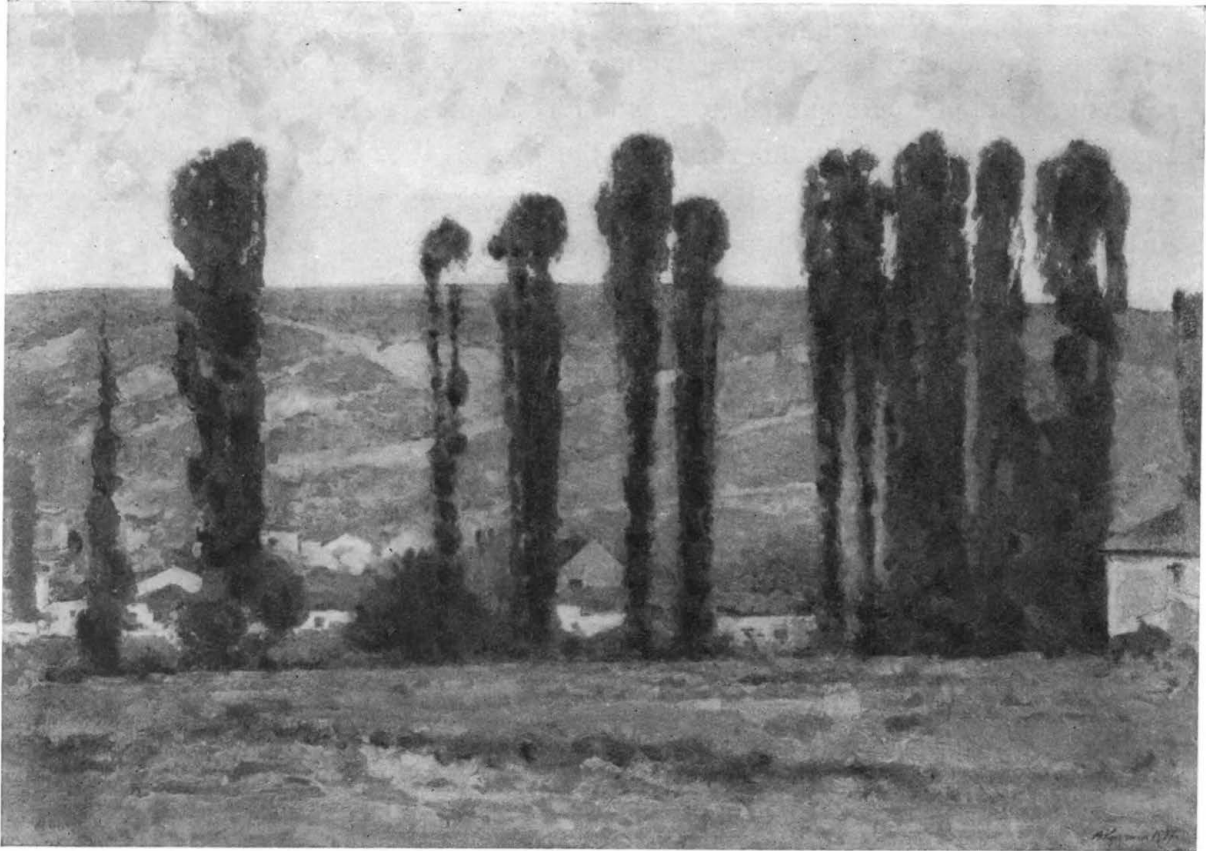


*А. Куприн. Осенний букет. 1925 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

В связи с этим можно вспомнить еще одного члена ОМХ — В. Рождественского<sup>1</sup>. В период «Бубнового ваяла» Рождественский дошел до кубизма, до полного разложения предметной формы. В его работах начала 20-х годов натура передавалась зачастую еще деформированной, однако в напряженных цветовых акцентах его картин таились живое чувство и живописный темперамент. Из хаоса «сырых» красочных пятен вырывались как бы пламенеющие мазки красного цвета.

<sup>1</sup> Рождественский Василий Васильевич (род. в 1884 г.). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1900—1911). Входил в группировку «Бубновый ваял», после революции в объединения «Московские живописцы» и «Общество московских художников». Преподавал во ВХУТЕМАС.



*А. Куприн. Тополя. 1927 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Картине «Парад национальных частей Красной Армии» (1928 г.), с которой художник выступил на выставке десятилетия Красной Армии, нельзя было отказать в мажорности образа, но живопись ее была грубой и пестрой. В следующем году Рождественский, находясь в Средней Азии, написал бытовую картину «Уличный парикмахер», в которой обыденный сюжет и простой человек предстали возвышенными, а живопись обрела пластическую выразительность.

Но не пестрый быт и яркая природа Востока, а скупые краски Севера и его люди, закаленные в борьбе с суровой природой, стали основной сферой творческих интересов Рождественского. С 1928 года в течение многих лет все снова и снова отправляется художник на берега Белого моря, реки Пинеги, Нижм-озера для работы с натуры. На этом переломном этапе приобщение к индустриальной теме помогло Рождественскому, как и многим другим живописцам, продвинуться вперед на пути реализма.

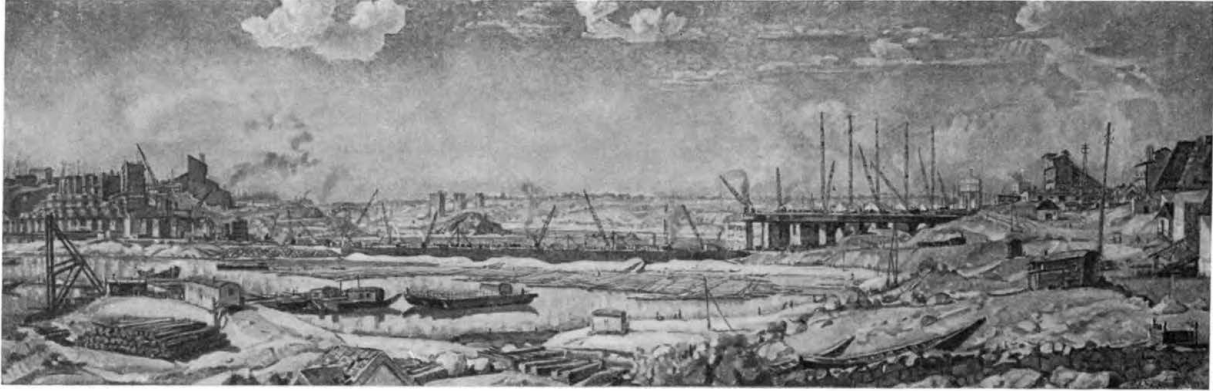
Последнее обстоятельство благотворно отразилось на его пейзажной живописи, на которой все более сосредотачиваются творческие усилия мастера. Он с увлечением пишет поморские деревни и северные леса, освещенные полумночным солнцем или странным светом белой ночи. К 1932 году относится уже несколько значительных пейзажных образов Рождественского: «Северная деревня. Белая ночь», «Тайга» и др. В пейзаже «Тайга» он сумел тонко и убедительно передать тот «перезвон» красок, который можно наблюдать в лесу на утренней заре. С произведениями начала 30-х годов Рождественский вступает в период, когда ему удается внести свой особый вклад в современную реалистическую пейзажную живопись.

Каждое течение пейзажной живописи того периода, когда складывались основы советского искусства, было представлено целым кругом художников. Среди них лишь один К. Богаевский<sup>1</sup> стоял особняком, хотя и его творчества коснулись общие закономерности художественного развития того времени. Тяготение к историческому пейзажу в условиях господства модернизма привело в свое время этого ученика Куинджи на путь своеобразных ретроспективных композиций с сильными чертами декоративности. Живя и работая в Крыму, Богаевский искал в современной природе этого благодатного края отзвуки и отражения давно минувших эпох и писал не столько реальный крымский ландшафт, сколько воссозданный воображением пейзаж древней Киммерии. Эти картины горной и прибрежной природы с их условным колоритом, построенным то на сочетании интенсивных горячих красок, то на блеклых голубовато-зеленых «гобеленных» тонах, представляли собой некие исторические фантазии, в которых преломлялись формы реальной природы.

Вымысел и фантастика Богаевского были основаны на богатом материале натуральных этюдов и рисунков.

Крымский «киммерийский» пейзаж еще долго и в советское время продолжал увлекать Богаевского. Перелом наметился лишь в самом конце 20-х годов, когда Богаевский, как и многие люди его поколения, был захвачен грандиозностью и величием социалистических преобразований. Он дважды выезжал на Днепрострой, работал на Азовстали, на бакинских нефтяных промыслах. Результатом этих поездок явились многочисленные этюды, рисунки, акварели, испол-

<sup>1</sup> Богаевский Константин Федорович (1872—1943). Первоначальное художественное образование получил на родине в Феодосии у К. Айвазовского. В 1891—1897 годах учился в Академии художеств, где основным его учителем был А. Куинджи. Выступал на выставках «Мира искусства» и других, после революции — на выставках московской группировки «Жар-цвет».



*К. Богаевский. Днепрострой. 1930 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ненные с натуры, а затем написанные по ним большие пейзажи. Индустриальные пейзажи Богаевского во многом отличаются от произведений других художников. Он стремился дать не какие-либо отдельные виды строительства, а обобщенные синтетические образы гигантских строек. Таков, например, его пейзаж «Днепрострой» (1930 г.; *стр.* 333). Панорама строительства дана здесь с высокой точки обзора и включает громадное пространство. Все это написано, однако, в довольно условном коричневато-охристом колорите, напоминающем «киммерийские» пейзажи. Теми же приемами отличаются и другие пейзажи Богаевского, посвященные новым темам. Некоторая нарочитость приемов исполнения не заслоняет, однако, идей, лежащих в основе образов Богаевского.

Художники, посвятившие свое творчество пейзажу, редко работали в смежных областях живописи. Между тем живописцы, проявившие себя главным образом в других жанрах, очень часто обращались к пейзажу. Не все они, конечно, смогли оказать существенное влияние на его развитие. Но говоря о сложении советской пейзажной живописи, непременно следует учесть вклад, внесенный в эту область искусства деревенскими пейзажами А. Архипова и А. Герасимова, индустриальными пейзажами П. Котова и Г. Шегалю, образами русской природы, созданными И. Грабарем и С. Герасимовым, широко развернутыми картинами родных мест и природы Италии, созданными П. Кориным. Все те пейзажи, которые упоминались в связи с историческими, жанровыми картинами и портретами, а также произведения И. Машкова, П. Кончаловского и других, о которых будет сказано ниже и тоже в другой связи, несомненно принадлежат истории нашей пейзажной живописи.

Как ни специфично протекало формирование советского пейзажа, оно в основном шло теми же путями, что и развитие других жанров живописи, и находилось с последними в самом тесном взаимодействии. Сближаясь с жизнью, ища средств и методов отражения ее новых явлений, пейзажисты делали эту область живописи равноправной составной частью передового советского искусства.



В период сложения основ советского искусства произошли также весьма существенные изменения и в жанре натюрморта. Натюрморт, занявший господствующее положение в годы распространения формалистических течений, в послеоктябрьский период стал жанром второстепенным, представлявшим наименьший интерес для художников, стремившихся к отражению новой жизни. Тем не менее в развитии натюрморта происходили значительные сдвиги. В то время как для формалистов изображение предметов быта или фруктов и цветов было лишь удобным поводом для их абстрактных экспериментов, живописцы реалистического направления, обращаясь к натюрморту, стремились вернуть ему его жизненное содержание, выявить в предметном мире его живую плоть и выразить в натюрморте оптимистическое мировосприятие советских людей. Эта тенденция открывала определенную перспективу творческого развития для художников, которые в предреволюционные годы больше других были связаны с жанром натюрморта.

Известно, что натюрморт занимал главное место в живописи формалистической группы «Бубновый валет». Художники этой группировки сводили все богатство предметного мира к грубым, абстрактным сочетаниям красочных форм, уродовали и омертвляли изображение природы и человека, согласно принципам своей натюрмортной живописи. Не случайно первые признаки перелома, наметившегося в творчестве этих художников после революции, выразились в стремлении к изображению живой природы. В развитии их творчества с этого времени все большую роль начинают играть пейзаж, портрет, жанр. В то же время приверженность к натюрморту в той или иной мере сохраняют все живописцы этого направления.

В центре художественных интересов одного из виднейших представителей «Бубнового валаета» — И. Машкова — по-прежнему оставался натюрморт. После произведений 1919 года, в которых так явно обозначилось тяготение худож-



*И. Машков. Снедь московская: мясо, дичь. 1924 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ника к содержательности образа, былой схематизм живописных построений, низводивший все богатство природы к упрощенным цветовым сочетаниям и формам решительно преодолевается благодаря стремлению к более полному показу природы вещей, к правде жизни. Эти перемены в творчестве Машкова определили его место в борьбе художественных направлений. В АХР Машкова закономерно привела логика развития его искусства.

Натюрморты, с которыми он выступил на 7-й выставке Ассоциации, органически вошли в число лучших произведений реалистической живописи 20-х годов. То были ныне широко известные картины «Мясо» и «Хлебы» (обе 1924 г.). Различные по формату, композиции и колориту, они тесно связаны между собой единством жизненного содержания, что как бы подчеркнуто самим автором в соединяющем их наименовании «Снедь московская» (стр. 335). Полнокровная



выразительность хлебов, булок, печений в одном из этих натюрмортов, мяса и битой дичи — в другом, — такова, что плоть их, окраска и, кажется, даже запах ощущаются зрителем едва ли не острее, чем в природе. Художник избегал мелочной и дробной детализации: он стремился к верному выражению целого, чему служит композиционное соподчинение предметов и, в особенности, колористические средства живописи. Машков видит оттенки чистого цвета там, где иные из сотоварищей его по АХР увидели бы лишь аморфную тень или черноту. Однако цветовую передачу объемной формы художник теперь, в отличие от прежней упрощенности и абстракции, строго подчиняет вполне реальной, сложной и содержательной характеристике предметов. Эти произведения утверждали радость и полноту жизни, в них ощущались мощь, ширь, редко достигаемые в натюрморте.

Восприятие действительности, свойственное Машкову, нашло свое выражение, правда менее яркое, в его пейзажах, отличавшихся архитектурностью и пластической выразительностью. Этюды, исполненные им в 1923 году под Ленинградом, в 1925 году в Бахчисарае, индустриальный пейзаж «Загэс» (1927 г.), картина «Уличка в Михайловской станице» (1933 г.) дают ясное представление об основных принципах изображения природы, которых придерживался этот художник.

Портреты он писал редко. Среди них выделяется какой-то особой, быть может, наивной парадностью портрет партизана А. Е. Трошина (1932 г.). Попытку применить тот же подход к тематической картине «Партизаны» (1933—1934 гг.) постигла серьезная неудача, подтвердившая, что для изображения человека творческий метод этого живописца, сложившийся в работе над натюрмортом, мало приспособлен.

Тем не менее в его искусстве, — пусть несколько ограниченном, — чувствуется здоровое народное мировосприятие. Машков проявил настоящую убежденность и упорство в преодолении мертвящей догмы сезаннизма и в нахождении выразительных средств для полнокровной передачи в живописи предметов реального мира.

Среди художников, вышедших из «Бубнового валета», наиболее близок Машкову некоторыми своими исканиями был А. Лентулов<sup>1</sup>. Можно вспомнить

<sup>1</sup> Лентулов Аристарх Васильевич (1882—1943). Учился в Пензенской и Киевской художественных школах. Один из организаторов группировки «Бубновый валет». После революции входил в объединения «Московские живописцы» и «Общество московских художников». Преподавал во ВХУТЕМАС—ВХУТЕИН, позднее в Московском государственном художественном институте. Работал также в области театрально-декорационного искусства.



*А. Лентулов. Овощи. 1933 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

в этой связи крымский пейзаж последнего «Ай-Петри» (1926 г.), внушительно передающий громаду каменистой массы горы. Красочное, темпераментное творчество Лентулова проявляло себя в различных жанрах. Более плодотворной была его работа в области пейзажа и натюрморта, менее значительными оказались его портреты. Попытки создать тематическую картину кончались у него обычно, как и у большинства художников этого круга, неудачами.

Как пейзажист Лентулов предпочитал мотивы, оживленные ярким солнечным светом. Среди его пейзажей, посвященных этой теме, выделяется сильно написанный «Закат на Волге» (1928 г.). Натюрморты Лентулова отличает внутренняя динамика композиционного построения. Художник иногда ставил натуру на открытом воздухе и писал ее вместе с окрестным ландшафтом. Лучшим среди таких полупейзажей-полунатюрморов явилась картина «Овощи»

(1933 г.; стр. 337), в которой груда овощей, сложенная на столе (самое яркое цветное пятно в ней образует гирлянда красного перца), мягко рисуется на фоне горной цепи, замыкающей горизонт.

В творчестве Лентулова, при всем его своеобразии, отразились те же закономерности художественного развития, что и в искусстве других живописцев его круга. Однако некоторые из этих живописцев более уверенно шли к реализму, в то время как Лентулов, сильнее отягощенный грузом формалистического прошлого, чаще, чем они, отклонялся от этого пути.

Из всех представителей этого направления наименьших результатов достиг, пожалуй, Р. Фальк. Его несколько суховатые, рационалистичные работы свидетельствовали о большей приверженности к принципам и приемам сезаннизма. Однако и Фальк не остался в советское время на старых позициях «Бубнового валета», что сказалось в его творчестве позднее, во второй половине 30-х годов.

Наибольшую способность преодолеть узость художественного мышления, свойственную большинству выходцев из «Бубнового валета», проявил П. Кончаловский. Его деятельность приобрела в советское время необычную для этого круга художников широту размаха. Она была проникнута неумной жаждой жизни.

Сезаннизм, с которым был связан путь Кончаловского до революции, стеснял его недюжинный творческий темперамент, направлял его художественные интересы в русло формалистических экспериментов. Лишь после революции этот мастер смог развернуть свои творческие возможности. Он много работает над портретом и пейзажем, создает ряд жанровых картин, интересуется историческим портретом и монументальной тематической композицией, работает в театре как декоратор. Пробужденное революцией стремление к искусству живому, нужному и понятному людям сразу же встретило препятствия, связанные с сезаннистским методом. Каждое достижение покупалось ценой нелегкого отхода от давно усвоенных формалистических приемов живописи. Кончаловский не отказывался от них решительно и резко, а старался их перестроить, приспособить к новым задачам своего искусства и шел здесь своим особым путем, отличавшим его не только от художников иных направлений нашей живописи, но и от ближайших со товарищей и единомышленников. И все же, просматривая огромное число созданных Кончаловским произведений, нетрудно заметить в них все возрастающее внимание художника к человеку, которое связывает эти произведения с общими путями развития советского искусства.

Если до революции вся группа «Бубнового валета» шла в искусстве по пути утраты гуманистического содержания, то теперь эти художники — одни



*П. Кончаловский. Портрет О. В. Кончаловской (с ожерельем).  
1925 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

более, другие менее последовательно — вновь его обретают. В произведениях Кончаловского эта тенденция проявилась особенно ярко, сильно и полно.

Наиболее существенным достижением Кончаловского в этот период следует считать создание им живых портретных произведений, бесконечно далеких от прежних его безжизненных «портретов» сезаннистского типа.

Работа над портретом начинает увлекать Кончаловского уже в 1922 году, но для освоения этого трудного жанра потребовался ряд лет. Убедительные в своей индивидуальной конкретности и художественной цельности портретные

образы начинают появляться с 1925 года. В таких произведениях, как портрет О. В. Кончаловской с ожерельем (1925 г.; *стр.* 339), портрет Н. П. Кончаловской в розовом (1925 г.; *стр.* 341), «Автопортрет» (1926 г.), человек предстает перед зрителем в свободном движении, в обаянии непосредственно выраженных эмоций. Эти портреты написаны свежо, сочно и, несмотря на грубоватую манеру письма, крепко слажены в колорите, в котором большую роль начинает играть теплый тон, ранее не встречавшийся в работах Кончаловского.

В этих портретах и в ряде других произведений 20-х годов сказывается стремление художника следовать мастерам классической живописи, доходящее порой до прямого подражания. В 1922 году он создает «Автопортрет с женой», в композиции которого открыто обращается к известной картине Рембрандта из Дрезденской галереи. В 1923 году он пишет «Лежащую женщину», повторяя в этой картине композицию титиановской «Данаи». Наконец, в 1928 году он воспроизводит мифологический сюжет «Геркулес и Омфала», часто встречающийся в искусстве прошлого. Это увлечение старыми мастерами, необычное для недавнего модерниста, прежде столь озабоченного утверждением новизны своих живописных построений, несомненно свидетельствовало о том, что и он не остался чужд проявившемуся в те годы интересу к великому реалистическому наследию. Художник пробует свои силы в решении тех же задач, какие ставили перед собой старые мастера, чтобы научиться передавать живые человеческие чувства и душевные движения.

При этом творческий метод Кончаловского претерпевает глубокие изменения. Художник увлекается рисунком, много рисует с натуры, прорабатывает в рисунке композиции своих картин. Именно в эти годы определились основные черты его новой живописной манеры. В ней уже немного осталось от надуманных рационалистических построений сезаннизма. Живопись Кончаловского становится более гибкой и разносторонней. Темпераментно и широко лепит художник объемную форму изображаемых предметов и фигур. Колорит становится едва ли не самой сильной стороной его произведений. Любовь Кончаловского к жизни находит свое выражение в стремлении претворить в образах живописи все, что радует глаз, что может воплотить жизнеутверждающий взгляд художника на мир. Нет сомнения, что в ряде портретов, пейзажей, натюрмортов и картин Кончаловского 20-х годов, с их оптимизмом, жизнерадостностью, отразилось то активное отношение к жизни, которое типично для советских людей.

В середине 20-х годов в творчество Кончаловского входит национальная русская тема — в новгородской серии пейзажей и в жанровых картинах из жизни



*П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской (в розовом). 1925 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

русской деревни. В пейзажах новгородской серии у Кончаловского ярко проявилась любовь к родной старине и понимание неповторимой красоты древнерусской архитектуры, памятники которой художник стремился воспроизводить в органическом единстве с окружающей природой («Антоний Римлянин», 1925 г., «София Новгородская», 1925 г.).

В тесной связи с этими пейзажами находится ряд жанровых картин, созданных Кончаловским в тот период. Художника влекли к себе тогда не новые явления жизни советской деревни, а стародавние черты деревенского быта. В картине «Возвращение с ярмарки» (1926 г.; *стр. 343*) он пишет группу едущих в телеге

крестьян. В их обликах художник сумел верно запечатлеть и внешние черты русского народного типа, и какие-то зорко подмеченные особенности национального характера. Написанная широко картина «Возвращение с ярмарки» с ее красочностью и превосходно переданным ритмом движения является очевидным свидетельством перехода Кончаловского на позиции реализма.

Лучшие произведения, созданные этим мастером в 20-х годах, неоспоримо правдивы, тем не менее и в них нельзя не заметить некоторой односторонности мировоззрения, которая присуща и другим художникам этого направления. Новые важные общественные явления послереволюционной действительности мало затронуты в его картинах. Даже в тех случаях, когда самая тема, казалось, неизбежно выдвигала задачу осмысления и раскрытия нового через образы людей, художник обходил это требование. Об этом можно судить по картине «Купание красной конницы» (1928 г.). Во власти субъективных представлений, мешавших достичь глубоких идейных обобщений, остался Кончаловский и в своей попытке создать исторический портрет «Пушкин» (1932 г.), попытке неоспоримо интересной. Картину эту отличает пластическая выразительность, мягкая моделировка объемов, какой до того не достигал Кончаловский.

Эти же качества присущи серии ленинградских пейзажей (1931 г.), связанных, вероятно, с работой над картиной «Пушкин». Особенно выделяется в этой серии удивительно тонко живописующий ленинградскую весну этюд «Домик Петра» с выразительно переданными старыми деревьями и с лиловою далью. С этими образами в искусство Кончаловского вошла лирическая тема, своеобразно преломившаяся также в ряде детских портретов («Катенька спит» и другие) и натюрмортов («Зеленая рюмка», 1933 г., «Сирень», 1933 г.). Произведения начала 30-х годов свидетельствуют о продолжающемся развитии реализма Кончаловского.



Не только живописцы, связанные в недавнем прошлом с упадочными течениями модернизма, но и художники, опиравшиеся на демократические традиции русского искусства, не располагали готовыми решениями тех задач, которые выдвинула перед живописью революционная действительность. Глубокие изменения, которые претерпело творчество как тех, так и других, утверждение в нем принципов социалистического реализма составляет главную черту развития живописи 20-х — начала 30-х годов.



*П. Кончаловский. Возвращение с ярмарки. 1926 год.  
Гос. музей коневодства. Москва.*



В 20-х годах реалистическое направление опиралось главным образом на художников двух старших поколений. Это были, с одной стороны, мастера, известные еще с дореволюционного времени, а с другой — живописцы, прошедшие художественную школу до революции, самостоятельное творчество которых стало складываться уже в условиях советской эпохи. К этим художникам-реалистам в 20-х годах примыкало мало молодежи, ибо, воспитанная на принципах формализма, она шла преимущественно в ряды противников реалистического направления.

С годами, однако, положение стало меняться. Влияние педагогов-формалистов становилось слабее непрерывно возраставшего воздействия жизни и не могло уже, как прежде, противостоять успехам реализма в живописи. Ученики все более тянулись к подлинному искусству и с конца 20-х годов, покидая стены высшей школы, примыкали к реалистам. В начале 30-х годов на выставках стали появляться картины Кукрыниксов, Чуйкова, Ромадина, Нисского, Гапоненко, Шурпина, Малаева, Лукомского, Одинцова и других живописцев этого поколения. Это были люди, выросшие уже при советском строе, чуткие к идеям революционной эпохи. Их первые яркие жизненные впечатления были связаны с Октябрьской революцией, гражданской войной и великими преобразованиями, происшедшими в жизни миллионных масс. Жажду художественного воплощения этих впечатлений, идей и образов они приносили с собой в школу, и никакие формальные «искания» и умозрительные «системы» их учителей не могли утолить эту жажду. Пронеся свои замыслы сквозь догму уродовавших их сознание методов преподавания живописи, они вступили на рубеже 20-х и 30-х годов в художественную жизнь с большими дерзаниями, но с малым запасом положительных знаний в области реалистического живописного мастерства.

Они должны были начать свою самостоятельную творческую жизнь с преодоления порочных методов живописи, привитых формалистической школой, с обращения к наследию великих реалистов прошлого. Их лучшим наставником на этом пути явилась сама действительность, формировавшая из советских художников убежденных поборников художественной правды, идейных борцов за коммунизм.



---

---

## СКУЛЬПТУРА

*М. Л. Нейман*



**О**существление ленинского плана «монументальной пропаганды» во многом определило дальнейшее формирование и развитие советской скульптуры. В годы восстановления и социалистического переустройства страны, как и в предшествующий период, монументальная пластика сохранила свою ведущую роль. Об этом свидетельствуют и произведения, созданные для Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года, и многочисленные скульптурные конкурсы, и сооружение новых памятников. В то же время широкое распространение получила станковая скульптура и скульптура малых форм. В 20-е годы произведения скульптуры все чаще появляются на выставках, все больше привлекают внимание зрителей. Многие скульпторы — разных поколений и разных творческих направлений (А. Голубкина, Н. Андреев, И. Шадр, В. Домогацкий, А. Матвеев, С. Меркуров, И. Чайков, В. Элонен, И. Ефимов, Б. Королев и др.) — участвуют в выставочной деятельности различных художественных группировок — «Четыре искусства», «Жар-цвет», Союз русских художников и т. д.

Одновременно, впервые за всю историю существования русской пластики организуются специальные выставки скульптуры. Самой ранней из них была 1-я выставка скульптуры, открытая в 1922 году в залах Академии художеств в Петрограде.

Выставка 1922 года, на которой были представлены произведения мастеров, связанных с традициями академической пластики, была еще далека от современности. Один из ее разделов был посвящен посмертному показу произведений

В. Беклемишева и Г. Залемана<sup>1</sup>. Участники выставки в большинстве своем стояли на позициях старой официальной Академии с ее оторванными от жизни художественными догмами, историко-религиозными и салонными темами. Среди экспонатов выставки, характер которых достаточно красноречиво выражен в таких названиях, как «Голгофа», «Идиллия», «Барельеф с бабочкой», «Монах», «Патриарх Гермоген» и т. п., только единичные работы — эскиз статуи «Красногвардейца» В. Симонова, проект памятника «Освобожденному труду» и рельеф с изображением рабочего, исполненные М. Манизером, — свидетельствовали о происходивших внутри академической школы процессах сложной идеологической перестройки.

По сравнению с мастерами, не прошедшими академическую школу, известное преимущество скульпторов академического направления (в этот ранний период истории советского искусства) состояло в том, что они опирались в своем творчестве на знание пластической анатомии, пропорций, законов построения человеческого тела. Несмотря на идейно-художественную ограниченность академической школы, веками складывавшаяся в русской Академии традиция профессионально-технического мастерства должна была в критически переработанном виде послужить одним из источников формирования советской скульптуры.

Петроградская выставка была только первым опытом в собирании творческих сил нашей скульптуры. Следующим шагом в этом направлении явилось устройство особой скульптурной экспозиции на выставке «Обис» (Объединение искусств) в Москве в 1925 году. В том же году в Цветковской галерее была организована большая и интересная выставка рисунков скульпторов, а годом позже стремление упрочить самостоятельное положение скульптуры среди других видов искусств привело к созданию Общества русских скульпторов (ОРС) и скульптурного сектора Ассоциации художников революционной России. Обе эти организации (и особенно ОРС), в которых сосредоточились почти все творческие силы советской скульптуры, сыграли значительную роль в ее развитии.

Общество русских скульпторов было учреждено в 1926 году. С самого начала неоднородное по своему составу оно объединило мастеров различных поколений, различного творческого склада, начиная от таких крупнейших представителей реалистического направления, как Н. Андреев и И. Шадр, и кончая откровенными сторонниками стилизаторства и формализма. Первым председате-

<sup>1</sup> Профессора В. Беклемишев (1861—1920) и Г. Залеман (1859—1919) были руководителями скульптурного отделения Академии художеств.

лем ОРС был избран В. Домогацкий, вместе с которым в создании Общества принимали участие И. Рахманов, М. Рындзюнская, А. Златовратский и некоторые другие московские скульпторы. Скульпторы-москвичи играли ведущую роль в Обществе. Из ленинградцев в него входили только А. Матвеев и В. Эммонен.

Следует сказать, что руководители и многие участники ОРС, в особенности его первых выставок, еще весьма смутно представляли себе свои творческие цели. Учредители ОРС в период его возникновения не способны были ответить даже на такой вопрос: является ли Общество «чисто цеховой организацией или же оно преследует какие-либо особые художественно-идеологические задачи»<sup>1</sup>.

По замыслу организаторов ОРС, первая выставка скульптуры<sup>2</sup>, как об этом сказано в предисловии к каталогу, должна была наметить «в некоторой ретроспекции путь групп и отдельных художников, главным образом за годы революции,— путь, типический в основном для большинства, от импрессионизма через искания экспрессионистической выразительности в прошлом вплоть до примитива, а иногда и через кубизм, к строгой реалистической и монументальной форме, наиболее, по-видимому, созвучной нашим дням»<sup>3</sup>. В действительности первая выставка ОРС, составленная по преимуществу из случайных и разнохарактерных работ предшествующих лет, не только не намечала новых путей развития советской скульптуры, но свидетельствовала о том, что пережитки декадентского искусства были еще живы в творчестве многих художников.

Участники ОРС лишь постепенно освобождались от влияния различных антиреалистических тенденций. При этом путь их приближения к реализму несложен: сложный, но последовательный у В. Мухиной, он был полон противоречий у Б. Королева и И. Чайкова, а в творчестве С. Булаковского и М. Рындзюнской осложнялся длительной приверженностью к формам архаической скульптуры.

Борьба против пережитков декаданса характеризует весь путь развития советского искусства на протяжении 20-х — начала 30-х годов. Ее можно проследить и в творческой практике ОРС, отразившей основной процесс формирования советской скульптуры — процесс последовательного вытеснения и пре-

<sup>1</sup> «Отчет о деятельности ОРС за 1926/27 год». — Цит. по сб.: «Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация». М.—Л., 1933, стр. 328.

<sup>2</sup> На выставке было показано 149 работ, в том числе работы А. Голубкиной и С. Коненкова. Из 29 человек, выступивших со своими произведениями, более 20 человек являлись членами ОРС. Среди участников выставки были В. Андреев, В. Мухина, Г. Келинов, М. Рындзюнская, С. Лебедева, С. Булаковский и другие.

<sup>3</sup> «Государственная художественная выставка современной скульптуры». Каталог. М., 1926, стр. 5—6.

одоления антиреалистических течений. Если при своем возникновении Общество не ставило перед собой никакой другой задачи, кроме профессионального объединения скульпторов, к какому бы направлению они ни принадлежали, то уже после первых двух выставок возникла настоятельная необходимость в уточнении его художественно-идеологических целей. Цели эти были сформулированы, хотя еще в очень расплывчатой форме, в «Отчете о деятельности ОРС за 1926/27 год».

Рассматривая недостатки первой выставки Общества как результат «разрозненных устремлений скульпторов предшествующего периода», руководители ОРС с удовлетворением отмечали, что на второй выставке — 1927 года — наметился «какой-то определенный сдвиг у всех скульпторов с тех различных, иногда противоположных позиций, на которых они стояли, в одну сторону, в каком-то еще трудно уяснимом, но ясно чувствуемом направлении к определенной, но еще не видимой цели, долженствующей все различные изменения наших направлений слить в один общий поток нового стиля»<sup>1</sup>.

Программа ОРС не давала сколько-нибудь отчетливого представления о том, каков будет этот новый стиль. Но ее достоинство заключалось в стремлении показать «широким массам все творческие достижения современных скульпторов» и, что особенно важно, «выявить в художественных образах смысл современности...»<sup>2</sup>

В дальнейшей деятельности Общества русских скульпторов решению этой задачи мешало то обстоятельство, что, обращаясь к советской теме, скульпторы ОРС были зачастую далеки от глубокого понимания жизни. Тем не менее уже вторая выставка Общества дала положительные результаты в области портрета, а на третьей выставке, открытой в 1929 году, появились и такие произведения, которые свидетельствовали о стремлении скульпторов создавать типические образы советских людей.

Несмотря на идейную ограниченность и противоречивость выставок ОРС, они все же позволяли говорить о росте советской скульптуры. Этот рост сказывался в повороте к современной теме, к реализму, в том, что под влиянием советской действительности прогрессивные устремления передовых представителей ОРС брали верх над тенденциями формализма и стилизаторства. От первых робких попыток нащупать правильный путь, от настойчивых, но порой уводивших в сторону

<sup>1</sup> «Отчет о деятельности ОРС за 1926/27 год». — Цит. по сб.: «Советское искусство за 15 лет», стр. 328.

<sup>2</sup> Там же.

исканий нового советская скульптура шла к достижению общих целей социалистического искусства.

Особенно плодотворным было творчество таких участников Общества русских скульпторов, как Н. Андреев, И. Шадр, В. Мухина. В развитии портрета немалую роль сыграли произведения В. Домогацкого и С. Лебедевой, в анималистическом жанре — работы В. Ватагина и И. Ефимова.

Существенным итогом деятельности ОРС явилась его четвертая выставка, открытая в 1931 году и оразившая тот коренной поворот в жизни страны, который был связан с социалистической реконструкцией<sup>1</sup>. Характерно, что в каталоге четвертой выставки ОРС уже совсем по-новому были определены задачи советской скульптуры, советского искусства в целом: «Искусство, — говорится в предисловии к каталогу, — должно показать лицо нового человека — творца и героя великого социального переворота, показать всю мощь и значительность его будничной работы, радость его праздников, вскрыть диалектику борьбы за новый, коммунистический строй общества»<sup>2</sup>.

По мере того как Общество русских скульпторов множило и углубляло свои связи с современностью, творчество его участников находило все больше точек соприкосновения с творчеством скульпторов АХР. Показательно, что многие видные представители ОРС — И. Шадр, В. Домогацкий, Б. Королев, Г. Кепинов и другие мастера — выступали со своими произведениями на выставках Ассоциации. Скульпторы ОРС и АХР вели совместную работу по проектированию памятников и сообща создавали новые модели для массовой портретной пластики и скульптуры малых форм. В отличие от живописи, произведения которой с самого начала преобладали на выставках АХР, скульптура появилась на них в виде самостоятельного большого отдела только в 1926 году. Два годами позднее I Всесоюзный съезд АХР принял по поводу работы своей скульптурной секции специальную резолюцию. Имея в виду привлечь в Ассоциацию всю массу советских скульпторов, съезд указал на необходимость «внесения планового начала в государственные заказы по линии скульптуры», на «желательность организации открытых, поощрительных конкурсов»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> О содержании четвертой выставки ОРС можно судить по следующим типичным для нее произведениям: «Карл Маркс» В. Домогацкого, «Ленин» и «Бауман» Б. Королева, «Трактористы» Г. Кепинова, «Марш революции» И. Рахманова, «Ударник прокатного цеха» А. Златовратского, «Планерист» И. Чайкова, «Ткач-изобретатель» В. Андреева, «Красная Армия» И. Ефимова, «Выдвиженка» М. Рындзюнской и другие.

<sup>2</sup> А. Бакушинский. На грани пятилетия. — «Каталог четвертой выставки ОРС». М. — Л., 1931, стр. 3.

<sup>3</sup> См. Резолюцию по вопросу о скульптурной секции. Из бюллетеня I Всесоюзного съезда АХР. — Цит. по сб.: «Советское искусство за 15 лет», стр. 371.

Таким образом скульптура оказалась в сфере деятельности Ассоциации. На 11-й выставке АХР в 1929 году было представлено уже большее количество произведений скульптуры, чем на одновременной выставке ОРС<sup>1</sup>. Наряду с уже известными нам мастерами — М. Манизером и С. Меркуровым — в скульптурную секцию АХР вошли С. Алешин, В. Козлов, И. Менделевич, Б. Яковлев, С. Мограчев, В. Сергеев, а из представителей тогдашней молодежи — Г. Мотовилов, Г. Нерода, Н. Шильников, Д. Шварц, С. Тавасиев, А. Мананникова, В. Валев, М. Листопад, А. Тенета и некоторые другие. Манизер и Меркуров выступали на выставках Ассоциации по преимуществу с проектами и моделями памятников, в то время как основная масса скульпторов работала над портретом, жанровыми композициями и малыми формами пластики. Своими темами произведения эти большей частью были связаны с общим содержанием выставок АХР — «Труд и быт народов СССР», «Красная Армия» и т. д. Ассоциация, как писал Б. Терновец в своем очерке истории советской скульптуры, «оказалась во многих отношениях более мощной, всесторонне охватывающей организацией, открывшей своим участникам возможности, недоступные ОРС, функции которого сводились, в основном, к функциям выставочного общества»<sup>2</sup>.

Нельзя, однако, упускать из виду, что скульптурный сектор АХР, члены которого были объединены стремлением выполнять общие задачи Ассоциации, не отличался однородностью состава. Здесь, так же как и в ОРС, были свои внутренние противоречия, свои трудности развития, неизбежные при столкновении главной, реалистической тенденции с традициями нормативной академической пластики, с пережитками стилизаторства и натурализма. По признанию самих участников скульптурной секции Ассоциации, в ее работе было «еще много того пассивного, холодного и сухого отображения жизни, против чего заострил свое внимание первый съезд АХР и против чего, несомненно, придется бороться в дальнейшем общими силами, всем коллективом»<sup>3</sup>.

И в самом деле, противодействие натурализму, как и всяким другим отступлениям от правды жизни, было необходимой предпосылкой глубокого отражения действительности, борьбы за реализм. Утверждение принципов реализма, к которым постепенно пришла большая часть советских скульпторов, явилось, в конечном

<sup>1</sup> На 11-й выставке Ассоциации было экспонировано 93 скульптурных произведения, а на третьей выставке ОРС — 82.

<sup>2</sup> Б. Терновец. XV лет советской скульптуры.— «Искусство», 1933, № 5, стр. 135.

<sup>3</sup> С. Тавасиев. Скульптура.— «Искусство в массы», 1929, № 3—4, стр. 33.

счете, итогом всего процесса развития нашей скульптуры в переходный период. Деятельность АХР и ОРС вместе с тем приблизила скульптуру к массовому зрителю, способствовала сложению ее основных видов и жанров, помогла формированию ее творческих сил.

После известного постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года советская скульптура вступает в новую фазу своего развития еще не свободной от творческих противоречий, но уже не разделенной никакими групповыми перегородками. Открытые в Москве в 1932—1933 годах юбилейные выставки, в особенности выставка «Художники РСФСР за XV лет», благодаря их ретроспективному характеру, отразили существенные особенности развития скульптуры в переходный период— взаимодействие и столкновение различных творческих течений и тенденций, приближение скульптуры к жизни, преобразование ее тем и сюжетов, борьбу за реализм и успехи этой борьбы.



В начале 20-х годов новые задачи в области монументальной скульптуры оказались связанными со строительством Всероссийской сельскохозяйственной выставки. Открытая в Москве в 1923 году, эта выставка была первым в истории советского искусства опытом содружества скульптуры с архитектурой. Из числа скульпторов, участвовавших в оформлении выставки, надо назвать С. Коненкова, Н. и В. Андреевых, И. Шадра, И. Ефимова, М. Страховскую, Г. Мотовилова.

В своеобразный художественный ансамбль выставки, где главную роль играла деревянная архитектура, наиболее органично вошли произведения С. Коненкова и его учеников. Коненкову, уже имевшему немалый опыт работы в дереве, наша скульптура была обязана возрождением древнерусской традиции деревянной резьбы, которая в годы, предшествовавшие революции, сохранялась лишь в народном искусстве и которая так естественна в стране, богатой деревом.

Мы не будем говорить здесь о широко известных произведениях Коненкова дореволюционного времени. Нельзя, однако, не видеть, что характерные для его раннего творчества искания нового декоративного стиля получили в работах для Сельскохозяйственной выставки прямое продолжение. И более того, то, что было неосуществимо прежде, — горячее стремление скульптора связать свои декоративные произведения с архитектурой, — стало теперь реальным художественным завоеванием.



В этом отношении особенно интересны две кариатиды, декорировавшие вход в павильон главного здания выставки (стр. 353). Автор павильона, архитектор И. Жолтовский, конструктивно связал их с несущими деревянными столбами, и связь эта, уже подготовленная единством материала, приобрела совершенно органический характер. Кариатиды были выполнены в виде полуфигур — одной мужской, другой женской. Дерево, как это встречалось у Коненкова и раньше, слегка раскрашено — щеки, губы, части одежды кое-где тронуты цветными карандашами.

Добиваясь силы и отчетливости впечатления, Коненков считал принципиально возможным упрощение пластической формы в духе народной деревянной скульптуры. И если при этом он и вносил в свои произведения моменты стилизации (вплоть до нерасчлененных местами скульптурных объемов), они не имели самодовлеющего характера; откуда бы ни брал скульптор свои выразительные средства, он перерабатывал и подчинял их решению общей задачи.

Неправильно было бы предположить, что между формами примитивов в дереве как материалом в силу каких-то скрытых в нем особенностей существовала некая фатальная зависимость. Стилизаторскую тенденцию мы скорее найдем в произведениях, выполненных в другом материале, как, например, в статуе М. Страховской, изобразившей для выставки крестьянина со снопом. И, напротив, в работах Коненкова стилизация никогда не становится самоцелью. В своих кариатидах он сумел достичь не только декоративного эффекта, к которому стремился в первую очередь, но и впечатления жизненности. По свидетельству Б. Терновца, из двух полуфигур «левая, мужская, менее удалась Коненкову; правая, женская, привлекает свободной естественностью движений, жестом поднятых рук, богатством и полнотой формы, органической слитностью с общей массой несущего столба»<sup>1</sup>.

Из других произведений Коненкова, оформлявших сельскохозяйственную выставку, выделялась «Текстильщица». Вырубленная из огромного деревянного ствола, статуя была поставлена в открытой галерее, соединявшей два павильона текстильной промышленности. Несмотря на эту прямую тематическую связь, произведение Коненкова не заключало в себе ничего иллюстративного. В фигуре женщины, с поднятыми руками, в ее непринужденном и сильном движении, в ее подчеркнута богатырских формах было выражено нечто более широкое, чем это обозначено в названии статуи, — величие труда, его созидательная мощь, его

<sup>1</sup> Б. Терновец. XV лет советской скульптуры. — «Искусство», 1933, № 5, стр. 131.



*С. Коненков. Кариатида. Дерево.  
Всероссийская сельскохозяйственная выставка. 1923 год.*

значение в жизни народа. В этой способности передавать в конкретно-чувственном пластическом образе те или иные общие, порой очень отвлеченные, идеи проявилась, быть может, самая важная черта творчества Коненкова.

Стремление к большим социальным и историческим обобщениям сказалось в известной мере и в работах других скульпторов. Художественный образ выставки в целом должен был служить выражению идеи союза рабочего класса с трудовым крестьянством. Тема эта получила свое непосредственное воплоще-

ние в произведениях Н. и В. Андреевых — в статуях «Рабочий» и «Крестьянин», установленных у входа в павильон Сельского хозяйства.

Еще одна статуя «Рабочего», высотой в три метра, была выполнена И. Шадром для главного павильона выставки. Простая поза, обнаженный мускулистый торс, рука, сжимающая молот, уверенно повернутая голова с энергичными чертами лица — все в этой фигуре выражало мощь и спокойное сознание силы освобожденного русского пролетария.

Особое значение статуй, оформлявших Сельскохозяйственную выставку, заключалось в том, что это были первые в советской скульптуре изображения людей труда. Но произведения, близкие по содержанию к названным работам, создавались в это время и независимо от выставки. Шадр, например, с увлечением работал над образами «Рабочего», «Сеятеля» (стр. 355 и вклейка), «Красноармейца», «Крестьянина» (все — 1922 г.) по заказу Гознака<sup>1</sup>. Изображая нового, советского человека, скульптор ставил перед собой самую трудную художественную задачу — задачу типического обобщения. Созданию каждого из этих образов-типов предшествовали поиски характерного материала, посещение московских заводов, войсковых частей, работа с натуры. Но ни в этих ранних, ни в последующих работах Шадр никогда не удовлетворялся показом обыденных, будничных сторон жизни советских людей. Проникнутые чувством современности, полные напряженной мужественной силы, произведения Шадра захватывают зрителя яркостью изображения характеров и вдохновенным пониманием темы.

Творческие устремления Шадра в эту раннюю пору формирования советской скульптуры, искания героического монументального образа получают выражение и в таких его работах, как «Штурм земли», барельеф «Борьба с землей», «Гений человечества», «Пробуждение России», выполненных в 1923 году в связи с работой над проектом большого фонтана для партера Сельскохозяйственной выставки. В конкурсе на проект фонтана, объявленном Комитетом выставки, наряду с Шадром участвовали Н. Андреев, С. Меркуров, С. Коненков, М. Стреховская и другие скульпторы<sup>2</sup>. Проекты Шадра привлекали внимание широтой замысла, благородной поэтичностью образа человека-борца, смелостью художественного порыва. Мысль скульптора стремилась охватить различные эпохи жизни

<sup>1</sup> Эти работы Шадра послужили образцами для изображений на марках, денежных знаках и облигациях государственных займов.

<sup>2</sup> В проекте фонтана, исполненном С. Коненковым, были изображены трехголовая «гибра контр-революции» и фигуры борющихся с ней рабочего, крестьянина и красноармейца. Эскиз Н. Андреева представлял «Женщину в снопах».



*И. Шадр. Сеятель. Бронза. 1922 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

людей. Если в барельефе «Борьба с землей» Шадр, как бы оглядываясь назад в глубокую древность, воссоздавал драматическую сцену борьбы первобытного человека со стихийными силами природы, то, обращаясь к завтрашнему дню нового, советского общества, творческая фантазия скульптора рождала проникнутую пафосом движения композицию «Штурм земли», с изображением вздыбленного, устремленного вперед трактора, или аллегорический образ человека будущего — «Гения человечества», — управляющего «машиной времени».

Склонность к символическим, к аллегорическим — характерная особенность ранних произведений Шадра. Она была связана отчасти с романтическими мечтами его дореволюционного творчества. Вместе с тем ее можно объяснить стремлением

скульптора воплотить в обобщенной форме большие идеи и образы социалистической эпохи. Не свободные вначале от элементов абстракции, символические замыслы Шадра все более наполняются реальным жизненным содержанием. Шадр постепенно расстаётся с отвлеченным романтизмом, на смену которому приходит революционная романтика, романтика борьбы и подвига, ясное представление о прогрессивных, революционных силах общества, неудержимый порыв к новым высоким целям. Широкий диапазон и смелость замыслов, интерес к большим темам советской современности, ко всему тому, что связано с формированием человека нового склада, что ведет советских людей по пути строительства новой жизни, слияние революционной мечты с правдивым и глубоким отражением реальной действительности — таковы отличительные черты творчества Шадра, художника большого и самобытного таланта.

20-е — начало 30-х годов — лучшая пора в творчестве Шадра. Именно к этому периоду относятся его самые значительные произведения: памятник В. И. Ленину, сооруженный на плотине Загэс, композиция «Булыжник — оружие пролетариата», статуя «Сезонник». В эти годы Шадр участвует в конкурсах на памятники А. Н. Островскому, А. И. Желябову, героям стратосферы, проектирует надгробия В. В. Маяковскому, М. В. Фриче, Н. С. Аллилуевой, работает над портретом.

При всей разносторонности творчества Шадра, его интересы сосредоточены главным образом в области монументальной скульптуры. Портретных работ у него немного, и создавались они от случая к случаю. Лучшие из них — это портрет М. Г. Ивановой, матери скульптора (1922 г.; *стр.* 357), правдивый и глубокий образ простой русской женщины, и портрет народного художника республики Н. А. Касаткина (1930 г.), привлекающий внимание меткостью и остротой характеристики. Интересен портрет Л. Б. Красина (1926 г.), одного из первых советских дипломатов. В голове Красина, как бы возникающей из глыбы мрамора, Шадр оттеняет гордый, одухотворенный мыслью профиль, спокойный высокий лоб и тонкие черты изнуренного болезнью лица.

Говоря о других произведениях Шадра, можно почти не касаться тех немногих работ, которые остались за пределами его реалистического творчества. Здесь достаточно напомнить о проекте памятника Емельяну Пугачеву (1927—1928 гг.), в котором историческая правда образа подменяется абстрактно-романтической идеализацией героя крестьянской войны, или о золоченой женской фигуре с нарочито удлиненными пропорциями и фронтальным «египетским» разворотом плеч — этой стилизаторски-вычурной аллегории «Освобожденного



*И. Шадр. Сеятель. Бронза. Деталь. 1922 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.



*И. Шадр. Портрет М. Г. Ивановой, матери скульптора.  
Бронза. 1922 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Востока» (1928 г.). Обе эти работы — одна в большей, другая в меньшей степени — быть может неожиданно для самого Шадра возвращали его к приемам модернистской пластики.

Однако не этими, в конечном счете случайными, вещами определяется место Шадра в истории советской скульптуры. Взятое в целом, его творчество выражает самые высокие устремления нашего искусства — борьбу за новую тему, за правдивое реалистическое изображение советского человека, за социалистическое переустройство жизни. Одно из главных достоинств Шадра как художника заключается в его активном, страстном вмешательстве в жизнь. Шадр

видит цель искусства в осмыслении и обобщении важнейших социальных процессов, в утверждении всего того нового, что принесла с собой Великая Октябрьская революция, — новых общественных отношений, новой идеологии, нового взгляда на человека, новой морали, новых эстетических ценностей.

Вдохновленный этими большими целями, Шадр в своих зрелых произведениях развивает и углубляет главный в его творчестве образ — человека-борца, труженика, созидателя.

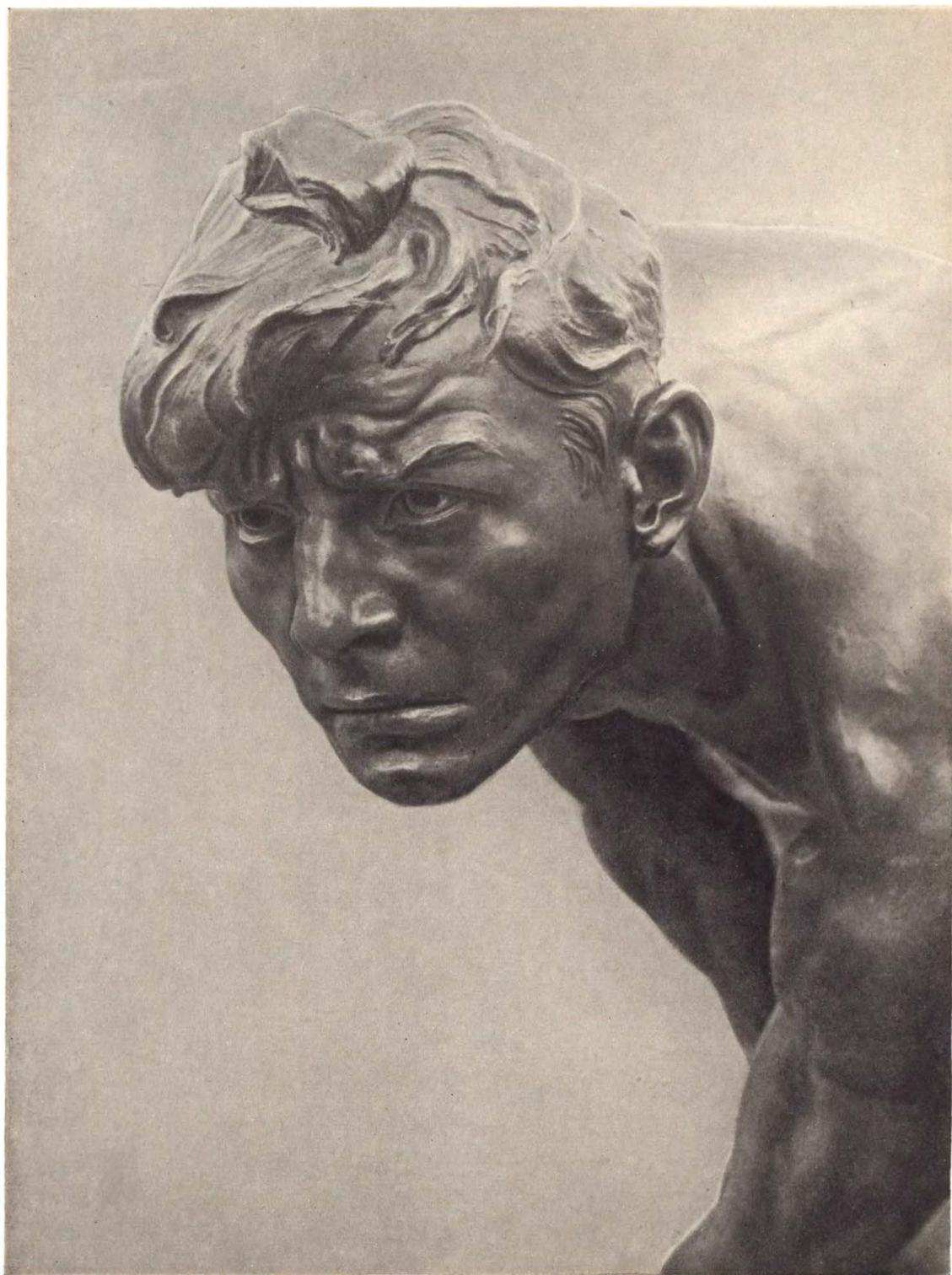
Выше уже указывалось, что монументальные работы Шадра отличаются широтой и смелостью замысла. Черты эти особенно рельефно выступают в произведениях второй половины 20-х годов. Обращаясь к историческому опыту борьбы рабочего класса России во время революции 1905 года, Шадр создает одну из своих лучших статуй — «Булыжник — оружие пролетариата» (1927 г.), — обобщенный образ русского пролетария, поднимающегося для великой битвы со своими поработителями (стр. 359 и вклейка).

Предельно отчетливая в своем идейном содержании, четкая и законченная в каждом из элементов пластической формы, статуя Шадра с первого взгляда привлекает внимание своей экспрессией, напряженным драматизмом действия, сосредоточенной энергией, заключенной в этом образе. Недаром суровый в своей требовательности к искусству и скупой на похвалы, М. В. Нестеров, увидев композицию «Булыжник — оружие пролетариата», был поражен «силой таланта, страсти, мастерства» ее автора. «Рабочий, молодой рабочий в порыве захватившей его борьбы за дорогое ему дело, дело революции, подбирает с мостовой камни, чтобы ими проломить череп ненавистному врагу. В этой великолепной скульптуре, — писал Нестеров, — так тесно связавшей талантом мастера красоту духа с красотой формы, все то, чем жили великие мастера, чем дышал Микель-Анджело, Донателло...»<sup>1</sup> И в самом деле, какое величие духа, какая подлинная человеческая красота воплощена в этом сильном теле! Сколько гневного пафоса, сколько суровой решимости в этой атлетической фигуре, на мгновение пригнувшейся к земле, чтобы рывком выломать и, размахнувшись, швырнуть в грудь врага смертоносную, как снаряд, каменную глыбу.

Создав исторически конкретный, полный жизни образ русского пролетария, Шадр отнюдь не отказался от революционно-романтических тенденций, составлявших до тех пор одну из особенностей его творчества. Крепко связан-

<sup>1</sup> Письмо М. В. Нестерова к И. Д. Шадру от 28 марта 1941 г. — Цит. по кн.: «И. Д. Шадр». [Каталог выставки произведений]. М., 1947, стр. 12.





*И. Шадр. Бульжик — оружие пролетариата. Бронза. Деталь. 1927 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*И. Шадр. Бумажник — оружие пролетариата. Бронза. 1927 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ные с самой действительностью, романтические устремления выступают в творчестве Шадра как неотъемлемая часть того нового художественного мировосприятия, на основе которого в это время развивается метод социалистического реализма. Реализм изображения, правда образа не мешают статуе Шадра быть одновременно романтической. С романтической тенденцией связан и сюжет ста-

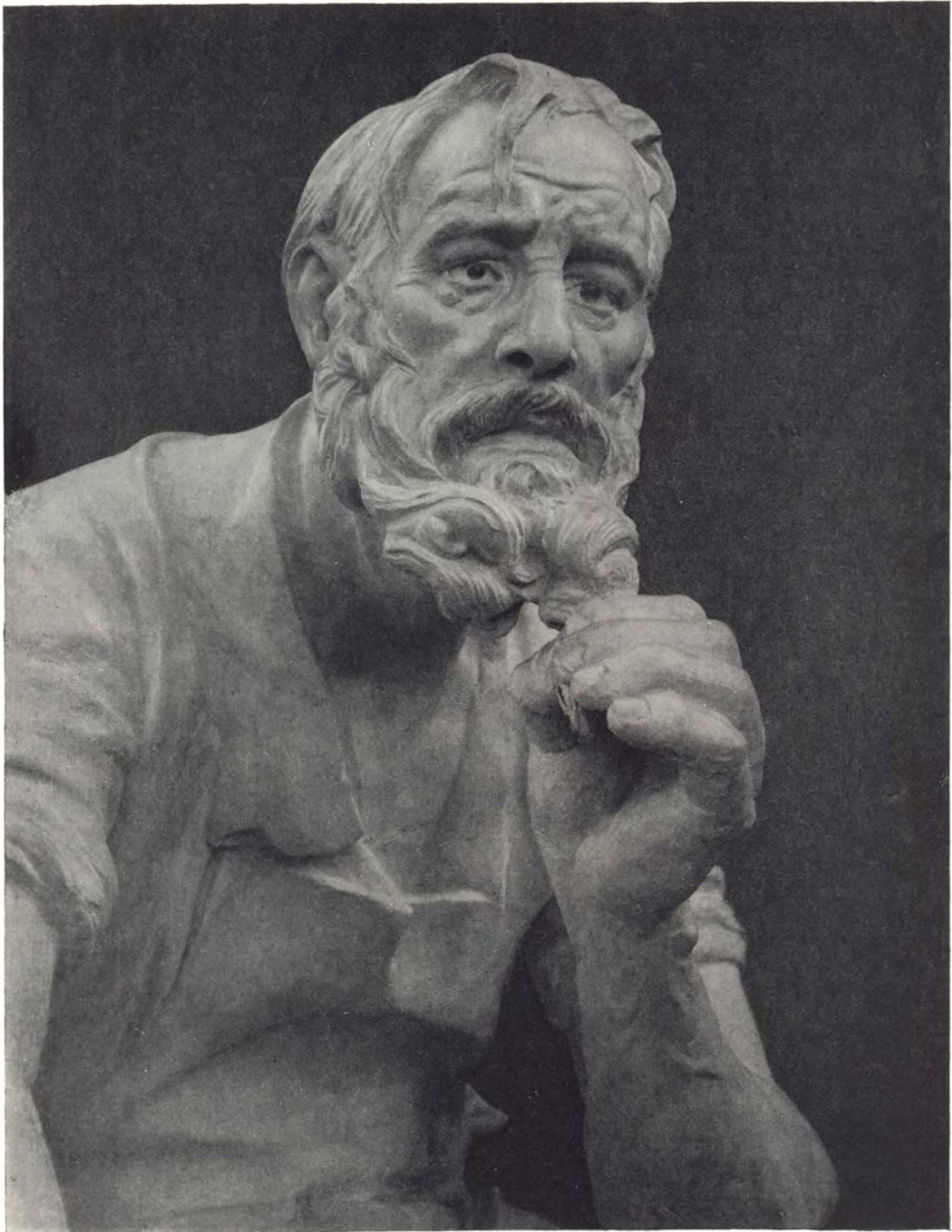
туи, который позволяет выразить общую идею произведения — идею революционной борьбы. Образ молодого пролетария — человека-борца — при всем его индивидуальном своеобразии задуман Шадром и воспринимается нами как символический образ рабочего класса России, как олицетворение событий первой русской революции.

Статуя «Бульжник — оружие пролетариата», столь непосредственно вызвавшая у Нестерова воспоминание о классических образцах мировой скульптуры, несомненно принадлежит к самым значительным произведениям Шадра. Она является одновременно выдающимся произведением нашей скульптуры вообще.

О зрелости творчества Шадра свидетельствует и другая его статуя — «Сезонник» (1929 г.; *стр.* 361), установленная в Лермонтовском сквере у Красных ворот в Москве. Создавая эту статую, Шадр, как может показаться на первый взгляд, немало внимания уделил собственно жанровым моментам. В статуе «Сезонник» много подробностей. Изображая сидящего старика-крестьянина с тяжелыми мускулистыми руками, с массивной головой, обрамленной несколько стилизованными завитками патриархальной бороды, Шадр в основных чертах воспроизвел в скульптуре облик своего отца-плотника. Но вместе с тем эти портретные черты выступают перед нами в новом идейном и художественном преображении. Глубокая дума одухотворяет лицо старика: высокий лоб пересечен крутыми морщинами, чуть приподняты напряжением мысли брови. Светлым пониманием нового наполнен взгляд строителя. Сколько спокойной уверенности в своих силах, сколько человеческого достоинства приобрела фигура еще недавно обездоленного труженика, ставшего советским человеком!

Создание статуи «Сезонник» относится ко времени великого перелома в жизни рабоче-крестьянской России, когда вся страна, покрывшись строительными лесами первой пятилетки, превратилась в гигантскую мастерскую социализма. Как никогда остро ощущая в эти годы значение совершающихся исторических перемен, Шадр не случайно повторил в несколько переработанном виде уже известную нам композицию «Штурм земли» (1931—1932 гг.). Управляемый волей советского человека, многосильный трактор, штурмующий необъятные просторы колхозных земель, оставался для него символом великих социалистических преобразований, происходящих в стране.

Стремление Шадра создать монументальный скульптурный образ, воплощающий все самое большое и важное, что принесла с собой советская эпоха, с особой полнотой раскрылось в памятнике Ленину, сооруженном на плотине Земо-Авчальской гидроэлектростанции в Закавказье (*стр.* 363).



*И. Шадр. Сезонник. Мрамор. Деталь. 1929 год.*  
**Москва.**

На протяжении всего своего творческого пути Шадр с большим вдохновением работал над образом Ленина. Первые его искания в этой области относятся еще к началу 20-х годов. В суровые январские дни 1924 года, когда миллионы советских людей, прощаясь с Лениным, непрерывным потоком проходили через Колонный зал Дома Союзов, Шадр вместе с другими советскими художниками двое суток подряд провел у гроба вождя.

«Я видел Ленина в гробу, — вспоминал впоследствии Шадр. — На мою долю выпала тогда честь лепить с натуры голову Владимира Ильича. Я чувствовал огромную ответственность и напряжение всех творческих сил. Запомнилась на всю жизнь обстановка, в которой приходилось работать: у гроба вождя, на глазах у миллионов людей, проходивших непрерывными потоками через Колонный зал. Миллионы критикующих глаз невольно сравнивали мой слепок с тем, кто покоился в пурпуре и трауре знамен»<sup>1</sup>.

Работая над изображением Ленина, Шадр был настолько полон сознанием ответственности своей задачи, что не ставил перед собой никаких других целей, кроме создания художественно-документального портрета. И, однако, тщательно воспроизводя строение головы Ленина, внимательно и точно передавая черты его лица, всесторонне прорисовывая детали, скульптор вместе с тем достиг гармоничного объединения всех элементов портрета в целостный, исполненный величавого спокойствия образ.

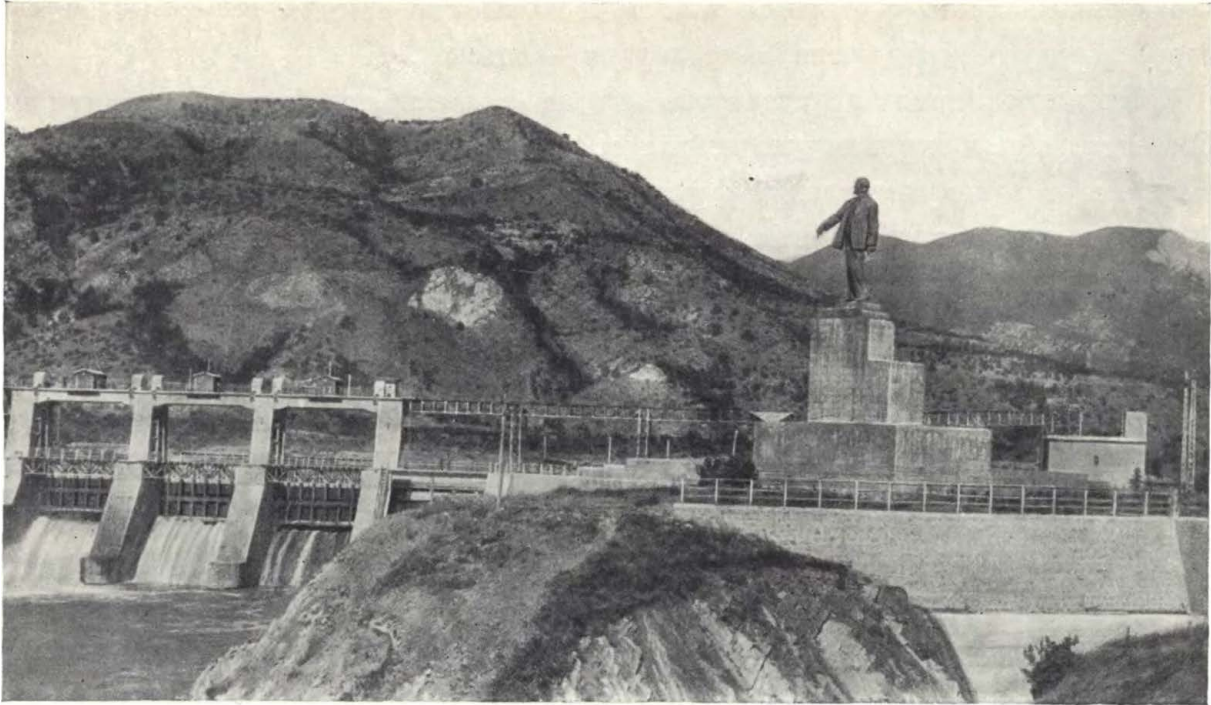
В том же, 1924, году Шадр создал барельефный портрет Ленина и небольшую фигурную композицию на тему «Ленин — вождь», получившую распространение в массовых отливках. Все эти произведения предваряли и как бы подготавливали появление шадровского памятника Ленину на Загэс.

Непосредственным поводом к этой работе послужило намерение общественных организаций Гознака поставить скульптурную фигуру Ленина в небольшом сквере перед фабрикой<sup>2</sup>. Однако созданная Шадром статуя превзошла по своему значению первоначальный замысел. Включенная в систему сооружений Земонавчальской гидроэлектростанции, она стала одним из первых произведений, в которых советская скульптура глубоко и полно воплотила образ Ленина.

С самого начала для Шадра было очевидно, что задуманную статую, высота которой вместе с пьедесталом должна была достигнуть двадцати пяти метров, немисливо выполнить в стенах обычной мастерской. Свою работу он вел

<sup>1</sup> И. Шадр. Как мы работали над образом Ленина. — «Вечерняя Москва», 24 января 1939 г.

<sup>2</sup> Б. Терновец. Творчество скульптора И. Шадра. — «Искусство», 1934, № 3, стр. 90.



*Общий вид плотины Загэс (Грузия) с памятником В. И. Ленину И. Шадра.*

на открытом воздухе под специально сооруженным для защиты от непогоды навесом. Здесь скульптор получил возможность проверять статую при естественном дневном свете с разных точек зрения и с разных расстояний.

Придавая решающее значение общей выразительности памятника, его силуэту, Шадр главное внимание сосредоточил на композиции статуи, на правильном распределении смысловых и пластических акцентов — постановке фигуры, ее движении, повороте головы, жесте руки и т. д. Работа над головой статуи, несмотря на то, что Шадр уже был подготовлен к ней своими предшествующими произведениями, оказалась самой сложной и трудной частью общей задачи.

Работа над памятником продолжалась в течение двух лет. В 1927 году, отлитая из бронзы, статуя была отправлена в Закавказье. После этого Шадру предстояло окончательно уточнить место памятника. Для решения этого вопроса, который он считал не менее важным, чем самую работу над созданием статуи, Шадр провел ряд пробных опытов установки памятника, проверяя его силуэт по макету, сделанному в натуральную величину. Выбор Шадра пал на

красивейшее место у слияния Арагвы и Куры, где плотина Загэс образует по одну сторону от себя озеро, а по другую — водопад.

Памятник Ленину архитектурно связан с ансамблем гидроэлектростанции. Господствуя над окружающим пейзажем, он нисколько не теряет, а, напротив, выигрывает в монументальной выразительности благодаря соседству с высотами Мцыри и расположенными вокруг мощными горными хребтами. В свободных и ясных пластических формах статуи, в ее монументальных масштабах, в окружающей ее величественной природе Шадр нашел великолепное соответствие общему замыслу памятника, в котором образ Ленина воплощен во всей его исторической грандиозности. «Очень красиво построена мощная силовая станция Загэс с ее монументом В. И. Ленину на скале среди Куры,—писал А. М. Горький, восхищаясь произведением Шадра.— Впервые человек в пиджаке, отлитый из бронзы, действительно монументален и заставляет забыть о классической традиции скульптуры. Художник очень удачно, на мой взгляд, воспроизвел знакомый властный жест руки Ильича,— жест, которым он, Ленин, указывает на бешеную силу течения Куры»<sup>1</sup>.

Чтобы в полной мере оценить созданный Шадром памятник, нужно и впрямь увидеть его в окружении преображенного руками советских людей прекрасного кавказского пейзажа. Слитый воедино с архитектурой гидроэлектростанции, наполняя эту архитектуру большим внутренним смыслом, он производит незабываемое впечатление величия и силы (стр. 365).

Работа Шадра над образом Ленина продолжается и в последующие годы. Он участвует в конкурсах на памятники Ленину для Днепропетровска и для Казани<sup>2</sup>, выполняет горельеф для главного входа Дома Красной Армии в Москве, работает над статуей Ленина для зала заседаний в Большом Кремлевском дворце, сооружает мраморный памятник в Горках.

Длительная и углубленная работа многих скульпторов над произведениями, посвященными В. И. Ленину, была знаменем времени. В те годы ленинские портреты, статуи, памятники получили широчайшее распространение по всей стране. Памятники Ленину воздвигались в Ленинграде, Ташкенте, Киеве, Хабаровске, Петрозаводске, Севастополе и других городах.

<sup>1</sup> А. М. Горький. Собрание сочинений, т. 17. М., 1952, стр. 130.

<sup>2</sup> Конкурсы на памятники В. И. Ленину для Днепропетровска и Казани были проведены «Всекохудожником» один за другим в 1930—1931 годах и в 1931—1932 годах. В первом конкурсе участвовали С. Алешин, Г. Мотовилов, И. Шадр и С. Меркуров; во втором — Г. Алексеев, И. Менделевич, С. Мограчев и снова С. Меркуров и И. Шадр.



*И. Шадр. Памятник В. И. Ленину. Бронза, гранит. 1927 год.  
Зугдид (Грузия).*



Хорошо знакомый народу профиль В. И. Ленина, его фигуру в позе оратора с поднятой или протянутой вперед рукой можно было увидеть то на знакомом городском фоне, то среди живописного сельского пейзажа, то рядом с сооружениями первой пятилетки. При всех различиях в трактовке и в манере исполнения именно этот простой, взятый из самой жизни композиционный мотив — изображение Ленина-оратора — составляет основу первого из выработанных советской скульптурой типов ленинского памятника.

Самый ранний по времени сооружения памятник В. И. Ленину был открыт в 1925 году в Ленинграде у Финляндского вокзала (стр. 367). Авторы памятника — архитекторы В. Щуко и В. Гельфрейх и скульптор С. Евсеев, — следуя конкурсному заданию<sup>1</sup>, изображали В. И. Ленина, стоящим на броневике в момент, когда гениальный вождь революции, только что вернувшись из-за границы, произносит перед питерскими рабочими свою знаменитую речь. Выполненная для памятника фигура правдиво передает не только облик Ленина — знакомый до мельчайших деталей костюм, широко распахнутое пальто, свободный, характерный для Ленина жест протянутой вперед руки. В статуе, поставленной у Финляндского вокзала, есть свои художественные особенности, отличающие ее от других памятников Ленину. Связанная с определенным историческим событием, она несет в себе непосредственное ощущение революционной эпохи, пафос революционного действия.

Высоко поднятая над уровнем вокзальной площади бронзовая статуя Ленина обращена лицом к набережной Невы, откуда к ней ведет широкая аллея. Статуя превосходно сочетается с пьедесталом, имеющим вид башни броневика, самые формы которого, входящие в композицию массивных блоков из полированного лабрадора, усиливают стремительность движения фигуры Ленина и сообщают всему памятнику динамический характер. На одной из граней постамента высечены слова: «И да здравствует социалистическая революция во всем мире!».

Все эти особенности общей композиции памятника придают ему яркость и выразительность подлинно монументального произведения.

Другой ленинградский памятник Ленину был сооружен в 1927 году перед входом в Смольный. Автором статуи был В. Козлов<sup>2</sup>, в предре-

<sup>1</sup> Широкий конкурс на памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала, в котором, наряду со скульпторами, участвовали архитекторы, был проведен в Ленинграде в 1924 году.

<sup>2</sup> Козлов Василий Васильевич (1887—1940). Учился на скульптурном отделении Академии художеств (1906—1912 гг.) по классу Г. Заемана.

волюционные годы окончивший Академию художеств. Изображая Ленина-вождя, Козлов показал его как бы стоящим на трибуне, с рукой, простертой над головами слушающих его людей.

Среди работ того времени, посвященных В. И. Ленину, совершенно особое и бесспорно первое место занимают произведения Н. Андреева.

Н. Андреев — один из самых крупных мастеров советской скульптуры. В его произведениях ленинская тема решена с исключительной широтой и многогранностью.

Начатая уже в первые годы после Октябрьской революции и прерванная лишь со смертью скульптора в 1932 году, работа над образом В. И. Ленина, которую вел Андреев, составляла главный смысл и главную цель всего последнего периода его жизни. В эти годы скульптор создал беспрецедентную по глубине творческого проникновения галерею портретов, включающую около ста изображений В. И. Ленина, начиная от этюдов с натуры и кончая монументальными статуями. Оставшийся на протяжении многих лет в мастерской скульптора и лишь после его смерти ставший достоянием наших музеев, весь этот огромный цикл портретов известен сейчас под названием «Лениниана».



*В. Шуко, В. Гельфрейт, С. Евсеев.  
Памятник В. И. Ленину. Бронза, лабрадор.  
1925 год.  
Ленинград.*

Работа Андреева над «Ленинианой», общий замысел которой включает в себе ряд тем, прошла несколько последовательных этапов. Первый из них, занимающий около двух лет, был связан с созданием большого количества подготовительных рисунков. Рисунки эти появились в альбомах и блокнотах скульптора, начиная с 1918 года, когда после переезда Советского правительства из Петрограда в Москву Андреев впервые увидел Ленина. Пользуясь каждой возможностью наблюдать вождя революции во время его выступлений на собраниях, митингах, съездах, Андреев деловито, с почти стенографической точностью изображал Ленина в различных поворотах и движениях: то фигуру Ленина на трибуне, то его характерный профиль, то лицо с прищуренным глазом, а во многих случаях только фрагменты фигуры или лица.

Рисунки и наброски Андреева поражают не только своим разнообразием. При всей эскизности и лаконизме изображения в них ощутимо то вдохновенное чувство, которое сопутствовало Андрееву во всей его работе над портретами В. И. Ленина. Ленин — человек, с его огромным личным обаянием, Ленин — трибун революции, учитель и вождь многомиллионных народных масс овладел воображением Андреева с самых первых встреч с Владимиром Ильичом. «Семья, близкие художнику люди,— пишет в монографии о скульпторе А. В. Бакушинский,— говорят о том волнении, о той полноте переживаний, новых, исключительных по своей глубине, силе и остроте, с которыми возвращался обычно художник с таких встреч. Всегда спокойный, сдержанный, скупой на жест и слово, Н. А. Андреев давал целый поток ярких рассказов. По-видимому, с не меньшей изобразительной пластичностью он передавал свои впечатления в живой и образной речи, в метких словах, обвеянных теплотой взволнованного чувства»<sup>1</sup>.

Особенно много Андреев рисовал В. И. Ленина после того, как в мае 1920 года получил возможность работать непосредственно в его кремлевском кабинете.

Несколько позднее на основании множества подготовительных рисунков были созданы завершенные портретные листы, а в конце 20-х годов — исполненный сангиной знаменитый рисунок головы В. И. Ленина (стр. 95), изображающий его в трехчетвертном повороте, — произведение, предвосхищающее монументальный образ Ленина-вождя, воплощенный спустя несколько лет в одной из лучших андреевских статуй (вклейка).

<sup>1</sup> А. Бакушинский. Н. А. Андреев (1873—1932). М., 1939, стр. 54.

Как известно, Андреев был не единственным художником, который мог наблюдать Ленина в его рабочем кабинете. Однако «никакому другому художнику,— как указывал на это сам Андреев,— не было дано столь близко и долго изучать Владимира Ильича»<sup>1</sup>. Работая в кремлевском кабинете, Андреев одновременно с рисунками создал первые скульптурные изображения В. И. Ленина. Небольшой этюд с натуры, в обобщенных и точных формах передающий характерные особенности головы В. И. Ленина, стал как бы исходным для целого ряда последующих портретов<sup>2</sup>. Подвергая первоначальные этюды все новым и новым изменениям, меняя поворот головы и выражение лица, обогащая форму дополнительными деталями или, напротив, стремясь к ее предельному обобщению, Андреев фиксировал в гипсовых отливках каждый следующий вариант портрета. В ходе такого пристального наблюдения и изучения скульптор все полнее выявлял самые существенные, типические черты ленинского образа.

Вместе с окончанием довольно длительной, продолжавшейся несколько недель работы скульптора в кабинете В. И. Ленина завершился подготовительный период создания андреевской «Ленинианы». Вернувшись в свою мастерскую, Андреев приступил к созданию первых композиционных портретов. Количество вещей, относящихся к началу 20-х годов, сравнительно невелико. В это время, выполняя для массового распространения погрудный бюст В. И. Ленина и небольшую фигуру в рост с книгой в руках, Андреев главное внимание уделил созданию нескольких вариантов композиции, связанных общей темой — Ленин за работой: Ленин пишет, Ленин размышляет, Ленин слушает (*стр.* 371). Из этих небольших полуфигур наиболее популярна композиция «Пишущий Ленин» (1920 г.), изображающая В. И. Ленина за столом, склоненного над рукописью. Его правая рука, сжимающая перо, положена на бумагу, кончиками пальцев левой руки он слегка касается губ. Состояние спокойной сосредоточенности, глубокого раздумья выражено с покоряющей простотой и правдивостью. «Пишущий Ленин» — одна из самых ранних и самых выразительных композиций Андреева. Ее более других работ на эту тему ценил и сам скульптор.

Произведения Андреева этого второго периода его работы над «Ленинианой» при всей их внутренней значительности отличаются все же камерным характером. Андреев выполнял их по большей части в половину натуральной величины. Он работал над ними, оставаясь во власти тех непосредствен-

<sup>1</sup> А. Бакушинский. Н. А. Андреев, стр. 54.

<sup>2</sup> Интересно отметить, что, работая в кабинете В. И. Ленина без специального станка для скульптуры, Андреев этот первый этюд выполнил из пластилина на руке.

ных впечатлений и того особого чувства, которое родилось у него во время незабываемых встреч с В. И. Лениным в строго деловой и вместе с тем непринужденной обстановке ленинского кабинета. «В будущем,— говорил Н. Андреев,— талантливый художник, даже не видевший и не знавший Владимира Ильича, сможет дать портрет «первого председателя Совнаркома» и вождя пролетарской революции, хороший для тех, кто также не видел живого Владимира Ильича (фотографии и маски не дают о нем полного представления). Для «Ильича» же — и при столь суровых и требовательных судьях, как его близкие друзья, — нужен художник, имеющий помимо способности портретиста еще и багаж живых наблюдений...»<sup>1</sup>. Более всего заботясь о том, чтобы сохранить в портретах эти живые наблюдения, и не пренебрегая поэтому жанровыми моментами, Андреев с большой осторожностью приближался к сложной проблеме создания монументального ленинского образа.

К решению этой проблемы Андреев вплотную подошел лишь после смерти В. И. Ленина, когда задача сохранить ленинский образ в веках стала делом исторической важности. «Осенью 1924 года,— вспоминает скульптор,— я получил от Комиссии при Совнаркоме СССР предложение исполнить в мраморе или бронзе портрет Владимира Ильича Ленина для постановки его в зале заседаний, близ места, где сидел Владимир Ильич»<sup>2</sup>. С этого момента начался следующий, третий этап работы над «Ленинианой», еще более длительный, еще более напряженный, связанный с поисками каждый раз новых оттенков образа и вместе с тем подчиненный задаче возможно более полного и глубокого обобщения всего ранее накопленного материала.

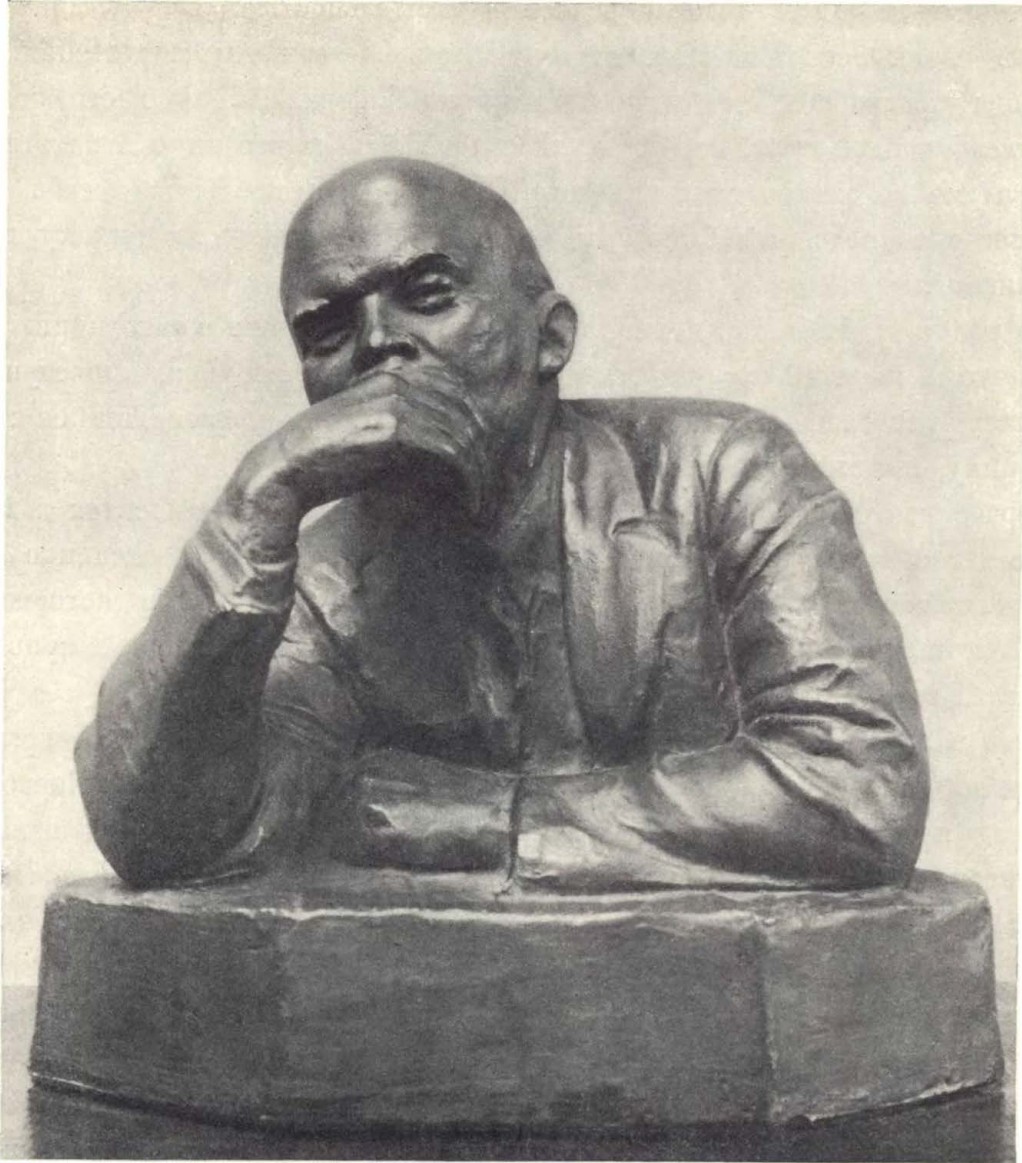
Заказ Совнаркома не ограничивал Андреева ни заранее обусловленным сроком, ни каким-либо определенным программным заданием. Он мог по собственному выбору исполнить бюст, голову или статую Ленина. Скульптору предстояло также решить вопрос о самой трактовке образа В. И. Ленина, который уже вырисовывался в его сознании как «памятник величайшему гению». Но решение это пришло не сразу. Андреев достаточно отчетливо сознавал всю сложность поставленной перед ним задачи, всю ее, как он сам выразился, «суровую серьезность»<sup>3</sup>.

На протяжении ближайших пяти лет после получения правительственного задания Андреев создал ряд новых полуфигур, во многом напоминающих ком-

<sup>1</sup> А. Бакушинский. Н. А. Андреев, стр. 62.

<sup>2</sup> А. Замошкин. Лениниана скульптора Н. А. Андреева. М.—Л., 1936, стр. 25.

<sup>3</sup> Там же.



*Н. Андреев. В. И. Ленин. Бронза. 1920—1924 годы.*  
Центральный музей В. И. Ленина.

позиции предшествующего периода, несколько изображений В. И. Ленина во весь рост и огромную, состоящую из тридцати семи вариантов, серию портретов Ленина.

При сравнительной немногочисленности и повторяемости сюжетов произведения эти поражают многообразием мотивов движения, состояний, психологических оттенков. Изображения слушающего Ленина встречаются у Андреева

особенно часто, и они отличаются редкой выразительностью. «Надо было видеть,— пишет в своих воспоминаниях А. Луначарский,— как слушает Ленин. Я не знаю лица прекраснее, чем лицо Владимира Ильича. На лице его покоилась печать необычайной силы, что-то львиное ложилось на это лицо и на эти глаза, когда задумчиво смотря на докладчика, он буквально впитывал в себя каждое слово, когда он подвергал быстрому, меткому дополнительному допросу того же докладчика»<sup>1</sup>.

Но рядом с этими не менее выразительны и другие композиции: Ленин, только что вошедший в зал заседаний и остановившийся, прислушиваясь и заложив руки за спину, Ленин в кресле, внимательно наклонившийся к своему собеседнику, и некоторые другие варианты.

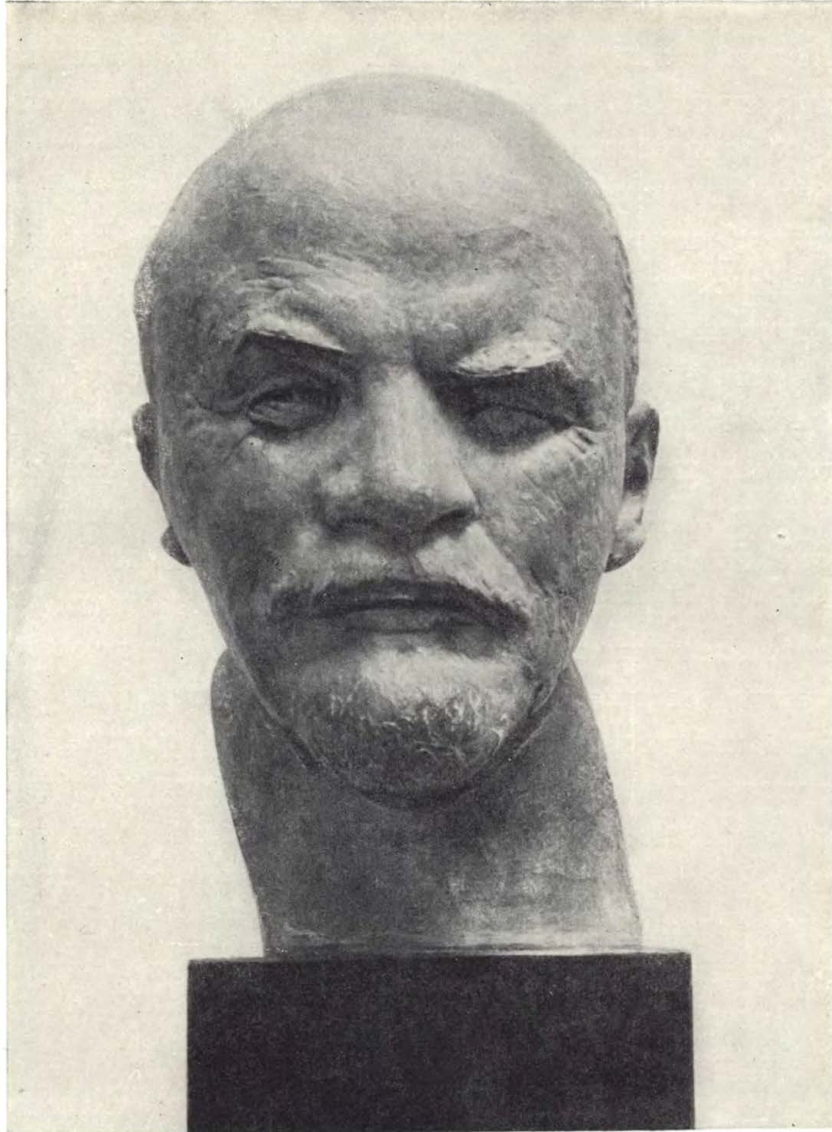
Первое изображение В. И. Ленина, сидящего в кресле, относится к 1928 году. Оно затем варьируется в работах 1929—1930 годов и, постепенно усложняясь, завершается двумя композициями 1930—1931 годов, в которых образ В. И. Ленина, сохраняя присущие ему простоту и задушевность, приобретает монументальные черты.

Путь исканий Андреева, метод его творчества особенно полно раскрываются в работе над серией изображений головы В. И. Ленина (стр. 373). Первоначальный этюд из пластилина скульптор проводит через длинный ряд изменений, запечатлевая всякий раз какую-либо новую неповторимую черту облика Ленина. Предельная строгость формы, величайшая тщательность в передаче деталей не оставляют никаких сомнений в документальной точности этих портретов. «Все они,— пишет А. Бакушинский,— очень строго и точно построены как в общей форме, так и в подробностях. Художник здесь стремился к предельной объективности и полной досказанности в художественном языке. Он тщательно изучает каждую подробность, каждую черту, каждую складку лица. Он дает почти протокол такого пластического изучения...»<sup>2</sup>

Но как далеки эти портреты от бесстрастного, натуралистического копирования модели! Сколько в них неподдельной жизненности! Какое богатство мыслей и чувств заключает в себе эта необыкновенная серия этюдов, где каждый новый вариант портрета передает какое-то новое выражение, новый психологический оттенок и где за всем этим разнообразием выражений и оттенков постоянно ощущается единство ленинского характера и образа.

<sup>1</sup> А. Луначарский. Воспоминания о Ленине. М., 1933, стр. 31.

<sup>2</sup> А. Бакушинский. Н. А. Андреев, стр. 66.



*П. Андреев. В. И. Ленин. Бронза. 1920—1924 годы.*

Центральный музей В. И. Ленина.

Работа Андреева над портретами В. И. Ленина была непосредственно связана с замыслом монументальной статуи. В отличие от созданных в первый и второй периоды этюдов, подчиненных непосредственному впечатлению от натуры и порой не свободных от элементов импрессионизма, многие произведения Андреева 1924—1929 годов сочетают подробную и тщательную разработку портрета с уверенным и смелым обобщением образа.



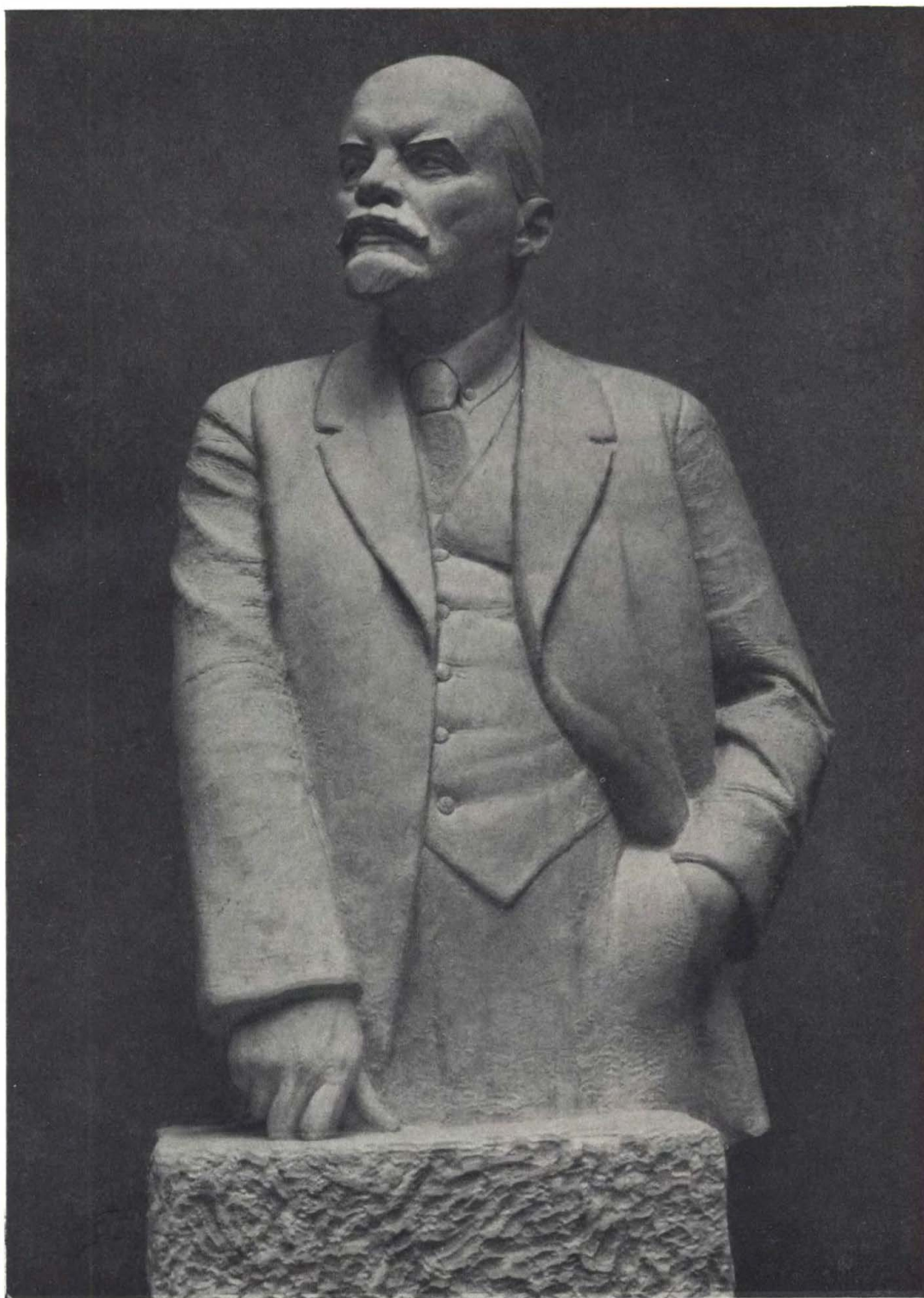
В 1924 году Андреев впервые поставил перед собой задачу создания образа Ленина-оратора, вождя народных масс. Мотив этот, последовательно развиваясь в произведениях 1926—1929 годов, уже прямо подводил скульптора к главной цели его многолетнего труда. Изображая В. И. Ленина на ораторской трибуне, Андреев шел по пути все большей экономии движения, все большей композиционной собранности, достигая той степени обобщения пластической формы, которая отвечает монументальному характеру образа В. И. Ленина. Работе над завершением этого образа, объединяющего все самые драгоценные черты «Ленинианы», Андреев посвятил последние годы своей жизни — с 1930 по 1932 год (*вклейка*).

Монументальная статуя, созданная Андреевым, находится в Центральном музее В. И. Ленина<sup>1</sup>. Статуя относительно невелика. Но она проникнута таким могучим порывом мысли, такой концентрированной волей к действию, что в этом образе как бы раскрывается все значение жизни и деятельности Ленина — гениального мыслителя, великого трибуна революции. Решение в целом, при всей его внутренней энергии, отличается сдержанностью. Композиция фигуры строга и монолитна. В ней нет ничего лишнего, случайного. Пропорции фигуры измерены с математической точностью. Вся статуя напряжена, подобно стальной пружине, но напряжение это идет изнутри. Правое плечо приподнято и чуть выдвинуто вперед. Правая рука, сжатая в кулак, опирается на трибуну. Левая — характерным движением откинута назад. Высоко поднятая и чуть наклоненная вперед голова в своем сильном повороте отлично связана с фигурой. Глубоко и ясно задуманный портрет Ленина-вождя обретает в статуе Андреева всю полноту духовной значительности и мощи монументального образа, образа, в связи с которым нельзя не вспомнить слов А. М. Горького: «Слитность, законченность, прямота и сила его речи, весь он на кафедре — точно произведение классического искусства...»<sup>2</sup>.

Созданная Андреевым статуя принадлежит к числу наиболее значительных произведений советской скульптуры. И со стороны внешней и по своему внутреннему содержанию эта статуя отвечает самым строгим требованиям, как бы сосредоточивая в себе все, что мы знаем о жизни и деятельности Ленина.

<sup>1</sup> В Музее В. И. Ленина хранятся и другие произведения андреевской «Ленинианы». Некоторые копии с них, сделанные в мраморе и гипсе, имеются в Гос. Третьяковской галерее и других музеях.

<sup>2</sup> М. Горький. Собрание сочинений. Т. 17. М., 1952, стр. 13.



*Н. Андреев. Ленин - вождь. Мрамор. 1930—1932 годы.*

Центральный музей В. И. Ленина.

Смерть оборвала творчество Андреева в то время, когда, завершая первую из монументальных статуй<sup>1</sup>, скульптор уже приступал к осуществлению новых замыслов. Заканчивая в 1932 году большой монументальный бюст В. И. Ленина в шубе и шапке, предназначавшийся для перевода в гранит, Андреев одновременно работал над портретом В. И. Ленина очень крупных размеров, видимо, имея в виду не только новое композиционное решение, но и новый масштаб. О дальнейших творческих планах Андреева можно судить также по двум найденным в его мастерской эскизам монументальных скульптурных групп.

Посвятив созданию образа Ленина четырнадцать лет неустанных творческих поисков, не допуская «ни тени спешки, небрежности», Андреев рассматривал свою работу над «Ленинианой» как «труд, ответственный перед историей»<sup>2</sup>. По своему историческому содержанию, по широте охвата темы, по своей художественной ценности «Лениниана» Андреева занимает в советской скульптуре совершенно особое место. Капитальный труд Андреева является исключительным в отношении сложности поставленной задачи и методов ее решения, в отношении глубины и многообразия воплощения образа В. И. Ленина. «Лениниана» является вместе с тем самым полным и достоверным источником ленинской иконографии, без которого нельзя представить все последующее развитие этой темы не только в изобразительном, но и в других видах искусства.

На протяжении 20-х — начала 30-х годов Андреев был почти целиком поглощен созданием «Ленинианы». Все остальное в его творчестве отошло на второй план. Мотивам обнаженного тела, которыми он увлекался в ранний период, скульптор посвятил лишь небольшое число набросков, сделанных углем, и два скульптурных этюда, предназначенных для майолики. Крайне немногочисленны и портретные работы, из которых, если не считать уже рассмотренной выше замечательной серии рисунков 20-х годов, заслуживают упоминания лишь скульптурный портрет Л. Н. Толстого (1927 г.) и два остро намеченных, но не доведенных до конца наброска — портреты К. С. Станиславского и Л. М. Леонидова (оба 1930—1931 гг.)<sup>3</sup>.

Относительно больше внимания уделял Андреев монументальным задачам. Неоднократно участвуя в скульптурных конкурсах, он выполнил проекты памятников А. Н. Островскому, Тарасу Шевченко, А. П. Чехову, а в последний

<sup>1</sup> Некоторые детали статуи (кисть руки, часть ноги, доколь трибуны) были закончены уже после смерти скульптора его братом В. А. Андреевым, который руководствовался при этом более ранними вариантами фигуры.

<sup>2</sup> А. З а м о ш к и н. Лениниана скульптора Н. А. Андреева, стр. 25.

<sup>3</sup> Эти три портрета стали известны только после смерти скульптора.

год жизни работал над эскизами конной статуи В. И. Чапаева, «Памятника пятилетки» и монументальной группы для юбилейной выставки «XV лет РККА». Из всех этих работ Андрееву удалось довести до конца только памятник А. Н. Островскому, открытый в 1929 году на площади Свердлова у здания Малого театра. Памятник этот явился свидетельством успехов скульптора на пути реализма. Точная и вместе с тем непринужденная пластическая манера Андреева, совершенно свободная от элементов стилизации, выступает особенно отчетливо при сопоставлении статуи Островского с работами предшествующего периода (стр. 377).

В отличие от памятников Герцену и Огареву, с их подчеркнутыми вертикалями фигур и неясным мотивом движения, памятник Островскому привлекает своей уверенной композицией. Фигура писателя, сидящего в глубоком кресле, почти скрыта просторными складками домашнего халата. В левой руке, положенной на колени, — записная книжка, в правой — зажат карандаш. Чуть склоненная вперед массивная голова глубоко ушла в плечи. В крупных, характерных чертах лица запечатлено выражение медлительного раздумья. При этом статуя в целом кажется несколько тяжеловесной, так что впечатление, которое производит ее масса, решительно преобладает над впечатлением, оставляемым силуэтом. Приземистая бронзовая фигура вместе со своим невысоким гранитным постаментом почти вплотную придвинута к фасаду театра. Обозревать ее можно лишь с трех точек зрения и на близком расстоянии.

Как видно, создавая памятник Островскому, Андреев заботился не столько об отвлеченных принципах монументальности, сколько о простоте и правде образа. Впрочем, он нашел для статуи ту меру монументальной выразительности, которая отвечала представлению скульптора о внутреннем смысле образа и которая соответствовала условиям конкретного архитектурного окружения. «Для каждого задания, — писал Андреев, — понятие «монументальность» находит свое выражение. Большая площадь, высокий пьедестал, героический характер персонажа требуют иной трактовки, чем тротуарная площадка у стены здания, низкий пьедестал и бытовой, интимный характер писателя»<sup>1</sup>.

Сооружению памятника великому русскому драматургу предшествовали два конкурса, проведенные один за другим в 1923 и 1924 годах в связи со столетним юбилеем Малого театра. Круг участников этих конкурсов, в особенности первого из них, был очень широк. Пятьдесят проектов, поступивших на рассмотрение жюри, вне зависимости от их достоинств и недостатков, указывали на мас-

<sup>1</sup> А. Бакушинский. Н. А. Андреев, стр. 44.



*Н. Андреев. Памятник А. Н. Островскому. Бронза. 1923 — 1929 годы.  
Москва.*

совый характер конкурса, что было типично для художественной жизни того времени.

Конкурсы на памятники А. Н. Островскому и Н. Э. Бауману (1924 г.) для Москвы, Степану Разину (1926 г.) для Баку, Тарасу Шевченко (1927—1929 гг.) для

Харькова, Чапаеву (1930 г.) для Куйбышева, бойцам Особой Краснознаменной дальневосточной армии (1931 г.) для Даурии, павшим борцам Революции (1931 г.) для Челябинска и многие другие большие и малые конкурсы, проведенные на протяжении 20-х — начала 30-х годов, привлекли основную массу советских скульпторов<sup>1</sup>. Помогая уяснению новых идейных и художественных потребностей советского общества, накоплению творческого опыта, конкурсы на скульптурные памятники в большой мере способствовали укреплению и расширению связей искусства с жизнью.

Конечно, следует иметь в виду, что далеко не все конкурсы были одинаково плодотворными. Многие из них не доводились до конца. Иные не давали положительных результатов. Столкновение различных художественных взглядов, борьба направлений проявлялись здесь особенно наглядно. Работая над проектами памятников, многие скульпторы все еще не могли преодолеть формализм и стилизаторство, отрешиться от натуралистических концепций, вырваться из плена ложных представлений о монументальной скульптуре, порожденных периодом ее упадка.

Вместе с тем не все участники конкурсов способны были пройти тот иногда довольно длинный путь, который отделяет эскизный проект от готового к установке памятника.

Наибольшее количество памятников в этот период было создано М. Манизером. В первые годы после окончания Академии художеств Манизер выступал по преимуществу как скульптор-портретист. В 1918—1920 годах он создал серию бюстов, из которых можно отметить портреты А. К. Глазунова, И. В. Ершова и И. Р. Налбандяна. Наряду с портретами мы находим у Манизера академические штудии обнаженного тела, которые в дальнейшем сменяются произведениями на темы физкультуры и спорта<sup>2</sup>.

Унаследовав от своего учителя Г. Залемана до мелочей разработанную систему академической пластики, с ее педантичным отношением к рисунку, к форме, к законам анатомии, Манизер в работе над памятниками неизменно опирался на этот фундамент. Однако ему не раз приходилось сталкиваться с противоре-

<sup>1</sup> Кроме названных, в этот период были проведены следующие конкурсы: на памятник к десятилетию освобождения Крыма (1930 г.) для Симферополя; на памятник-маяк В. И. Ленину (1931—1933 гг.) для Ленинградского порта; на памятник А. И. Желязову (1932 г.) для Ленинграда; на памятник К. Марксу (1933 г.) для Москвы; на памятник 26 бакинским комиссарам (1933 г.) для Красноводска; на памятник Героям стратосферы (1934 г.); на памятник Д. И. Менделееву (1934 г.) для Ленинграда и другие.

<sup>2</sup> В 1926 году М. Манизер совместно с Е. Янсон-Манизер создал серию фигур на темы спорта: «Копьеметатель», «Дискобол» и другие. Фигуры эти воспроизводились для массового распространения в гипсе и металле.

чием между требованиями нормативной академической эстетики и принципами реализма. «Классические образцы, на которых я воспитывался в годы учения,— замечает скульптор в своей автобиографии,— помогали мне решать композиционные задачи, но для изображения современного человека в действии, в движении они были мало полезны»<sup>1</sup>.

Зависимость от нормативной академической эстетики особенно наглядно проявилась в двух ленинградских памятниках Манизера — в статуе Володарского, установленной на берегу Невы за Нарвской заставой (1923—1925 гг.), и в памятнике «Жертвам 9 января 1905 года» (1931 г.), сооруженном на братской могиле в центре бывшего Преображенского кладбища (стр. 381).

Создавая героический образ народного трибуна, погибшего от вражеской пули, Манизер в работе над памятником Володарскому стремился совместить театрализованную в духе классицизма композицию с портретным изображением. Показывая Володарского в момент его выступления перед народом, Манизер акцентировал в статуе сильное порывистое движение поднятой кверху руки оратора, которым он как бы заканчивает свою речь. Но в движении этом ощущается заученность декламационного жеста.

Стремление Манизера преодолеть каноны классицизма сказывалось, между прочим, в том, что он отвергал условно героическую костюмировку статуи во вкусе старых мастеров Академии. Однако в этом случае скульптор остановился на полпути. Набросив на плечо Володарского пальто с красиво ниспадающими складками, он отдал невольную дань ложноклассическому принципу драпировки.

В монументе «Жертвам 9 января 1905 года» академическая концепция памятника выступает с еще большей определенностью. Поднятая на высокий пьедестал, гигантская фигура рабочего с обнаженным торсом и задрапированной нижней частью по композиции почти повторяет статую Володарского: правая рука призывно вскинута вверх, левая с урной прижата к туловищу; всей своей тяжестью фигура опирается на одну ногу, другая — отставлена и согнута в колене. Но не только средства выражения — самый строй образа заимствован здесь из арсенала старой академической скульптуры. Облекая свой замысел в традиционную аллегорическую форму, прибегая к атрибутивным приемам характеристики, Манизер стремился сделать свою статую олицетворением силы и мощи рабочего класса России. В сущности тема памятника «Жертвам 9 января

<sup>1</sup> М. М а н и з е р. Скульптор о своей работе [т. 1]. Л.—М., 1940, стр. 36.

1905 года» близка той теме, которую И. Шадр воплотил в композиции «Бульжник — оружие пролетариата». Однако в отличие от Шадра Манизер не пошел по пути обобщения конкретных жизненных черт пролетария эпохи первой русской революции. В созданной Манизером статуе героизм носит отвлеченный, дидактический характер. Скульптор сам признает, что ему «пришлось до известной степени идеализировать лицо, тело, а также и одежду этой символической фигуры»<sup>1</sup>.

Только в многофигурном рельефе, расположенном на нижней части пьедестала, Манизер относительно ближе подошел к исторически-конкретному отражению событий 1905 года, запечатлев сцену расстрела безоружных людей, — трагическую эпопею «Кровавого воскресенья».

Статуя Володарского и памятник «Жертвам 9 января 1905 года» — работы, типичные для первого периода творчества Манизера. В произведениях последующих лет скульптор стремился к более решительной переработке академических традиций.

Это особенно хорошо видно на примере двух памятников В. И. Ленину. Если в статуе Ленина 1925 года ясно проступают черты академического натурализма, то в памятнике для Петрозаводска, сооруженном Манизером шесть лет спустя, образ великого учителя пролетариата воплощен в обобщенных формах, без внешней героизации и без той условной риторики жеста, которая еще недавно служила Манизеру главным выразительным средством.

Об углублении реалистической тенденции в творчестве Манизера отчасти свидетельствовала и его работа над памятником Чапаеву (1932 г.) для г. Куйбышева<sup>2</sup>. Проектируя первый в советской скульптуре конный монумент, Манизер использовал как бы взятый из самой жизни батальный эпизод. Фигуры партизан и красногвардейцев, которых скульптор ввел в композицию памятника, показаны вместе с Чапаевым в момент стремительного наступления. Впереди отряда, идущего в атаку, кроме Чапаева, виден комиссар с винтовкой в руке. За ним — волжский грузчик и красногвардеец-башкир. Далее — старик-партизан, работница-красногвардейка и матрос с пулеметом. Композицию замыкает фигура красноармейца. Расположив группу на невысоком удлиненном постаменте и вы-

<sup>1</sup> М. М а н и з е р. Скульптор о своей работе, стр. 36.

<sup>2</sup> В конкурсе на памятник Чапаеву (1930 г.), кроме М. Манизера, участвовали Г. Мотовилов, И. Фрих-Хар, члены бригады монументалистов ленинградской Ассоциации пролетарских художников М. Белашов, Е. Белашова-Алексеева, Н. Саватеев и другие. Памятник Чапаеву был исполнен Манизером в сотрудничестве с Е. Янсон-Манизер.





*М. Манизер. Памятник «Жертвам 9 января 1905 года».  
Бронза, гранит. 1931 год.  
Ленинград, Обухово.*

делив в ней фигуру Чапаева на вздыбленном коне, скульптор стремился сделать его образ средоточием того порыва, которому подчинены остальные фигуры.

В памятнике Чапаеву есть, однако, немало уязвимых сторон. В нем слишком преобладает повествовательное начало, элементы жанра. Разнообразие дви-

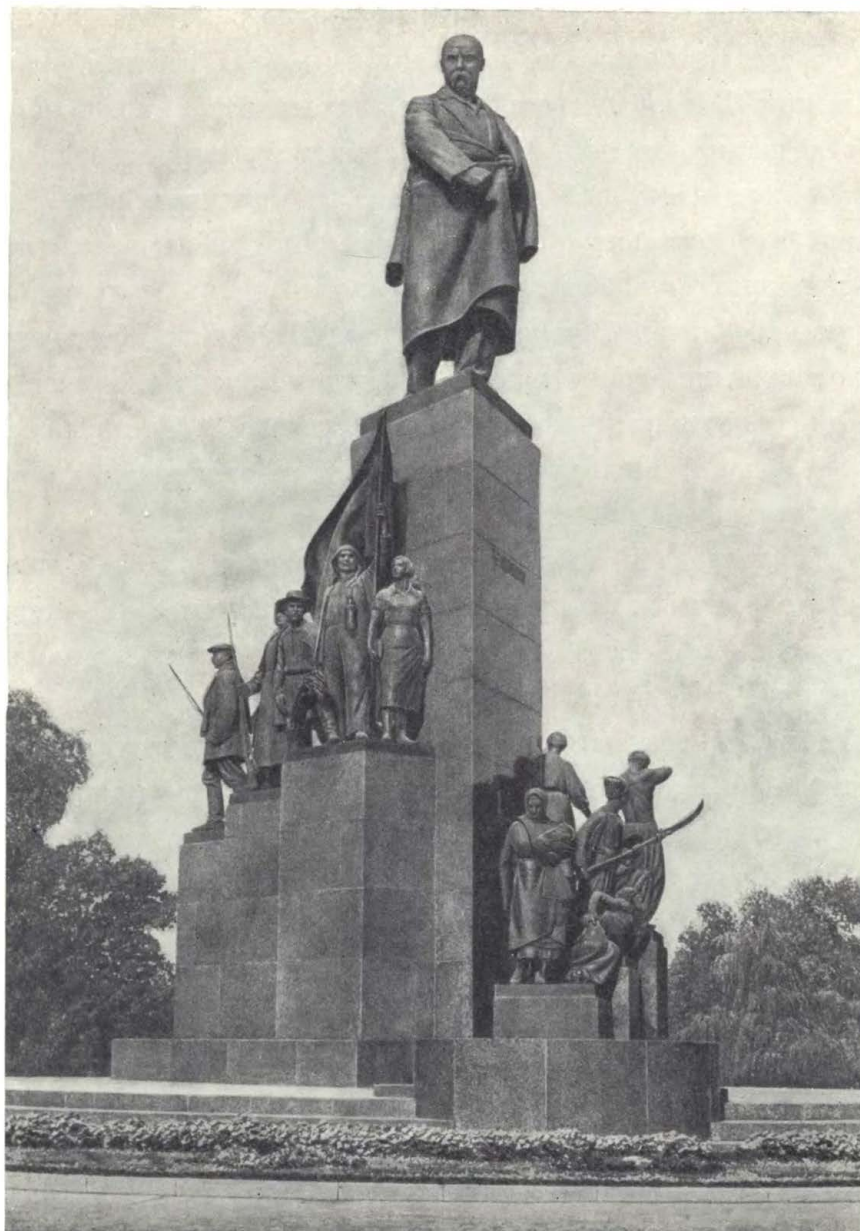
жений достигается ценой утраты цельности и ясности общего силуэта. Фронтальное построение вытянутых в цепочку и повернутых в одном направлении фигур, не говоря о впечатлении монотонности, противоречит принципам круглой скульптуры, рассчитанной на возможность обхода памятника и осмотра его с разных точек зрения.

Несколько позднее Манизер находит способ преодолеть этот недостаток в своем многофигурном монументе Тарасу Шевченко (стр. 383). Памятник народному поэту Украины был сооружен в Харькове в 1934—1935 годах по проекту Манизера, принятому после нескольких последовательно проведенных конкурсов<sup>1</sup>.

Следуя конкурсной программе, Манизер искал такого решения, при котором образ Шевченко не только по своему внутреннему содержанию, но и сюжетно был бы связан с современностью. Этому замыслу соответствует композиция монумента. Ее центром является поднятая на высокий пьедестал фигура поэта. Вокруг огромной — в три человеческих роста — статуи на уступах постамента спиралью размещаются фигуры и группы, повествующие о подневольном прошлом украинского народа, о его борьбе за освобождение, о его новой жизни в наши дни. Перед нами типы малороссийских хлеборобов, изнемогавших под бременем крепостного труда, смельчаков, зажигавших огонь крестьянских восстаний, рабочих, боровшихся за свержение самодержавия, и, наконец, людей советской эпохи — красноармейца, шахтера, колхозницы. При обходе памятника, удачно расположенного на площади у главного входа в парк имени Т. Шевченко, эта последовательно нарастающая череда образов воспринимается не только в пространстве, но и во времени как зримая летопись жизни и борьбы украинского народа за последние сто лет.

Фигуры памятника выполнены с обычной для Манизера тщательностью. Но они связаны между собой в большей мере сюжетными нитями, нежели каким-либо пластическим мотивом. Вообще решение многих фигур отличается иллюстративным характером. Известно, что в работе над типажем, над костюмами Манизеру помогали артисты театра имени Шевченко. Для статуи, изображающей Катерину (стр. 385), позировала артистка Н. М. Ужвий. Трогательный образ

<sup>1</sup> Первый международный конкурс на памятник Т. Г. Шевченко (которому предшествовали конкурсы 1927 и 1929 гг., состоявшиеся в Харькове) был проведен в Киеве в 1930—1931 годах. Конкурс был хорошо подготовлен. Его участников снабдили специально изданными материалами, включавшими биографию поэта, иконографию, планы и фотографии площади, для которой предназначался памятник. На рассмотрение жюри конкурса поступило 114 проектов, в том числе 22 из-за границы. В конкурсе участвовали: Н. Андреев, М. Манизер, В. Мухина, Г. Мотовилов, И. Чайков, А. Златовратский, Е. Белашова-Алексева, М. Белашов, Н. Саватеев и другие. Второй конкурс, проведенный в 1933 году, закончился победой М. Манизера.



*М. Манизер. Памятник Т. Г. Шевченко.  
Бронза, гранит. 1934—1935 годы.  
Харьков.*

Катерины заметно выделяется среди других фигур, отмеченных чертами иллюстративности, мелочностью и сухостью в трактовке формы.

Надо сказать, что передача эмоций, выявление глубоких душевных движений мало свойственны творчеству Манизера. «Нельзя не пожалеть,— говорит

его биограф С. Исаков,— что струя волнующей поэзии, так пленительно выступающая в образе Катерины, не получает в других работах Манизера более полного выражения. В основе творческого подхода его к жизненным явлениям лежит момент познания, логики. Непосредственное восприятие, насыщенное эмоцией, отходит у него на второй план, играет подчиненную роль»<sup>1</sup>. И в самом деле, Манизер как скульптор в большей мере обращается к разуму, нежели к чувству зрителя. Работа над образом Катерины, проникновение в тайники душевных переживаний любимой героини Шевченко обогащает творчество Манизера. Противоречие между законами нормативной академической эстетики и жизнью, вечно изменчивым содержанием реальной действительности разрешается в пользу жизни, в пользу реализма. В этом отношении статуя Катерины занимает в творчестве Манизера особое место.

Творчество Манизера и других скульпторов академической школы сыграло известную роль в развитии монументальной скульптуры 20-х — начала 30-х годов. Значение его произведений связано прежде всего с профессионально-техническим мастерством скульптора. Дело, разумеется, не в педантизме поздней академической школы, от которого далеко не свободны работы Манизера и который никак не приемлем для советского искусства, а в тех фундаментальных знаниях человеческого тела и законов его пластического изображения, которыми обладали скульпторы, прошедшие в дореволюционные годы строгую академическую школу. Сохранение ценного зерна этой традиции в советское время, ее переработка, ее очищение от академической сухости и отвлеченности, от натуралистических влияний становятся одной из естественных предпосылок развития метода социалистического реализма.

Конечно, большой ошибкой было бы сводить проблему творческого метода к вопросам мастерства или, тем паче, элементарной скульптурной грамотности. Но несомненно и другое: без серьезного и глубокого изучения человеческой фигуры, приемов ее пластического построения — нет и не может быть реалистического искусства.

В этом одинаково убеждает опыт столь разных наших скульпторов, как Коненков и Матвеев, Голубкина и Н. Андреев, Шадр и Мухина. Об этом с достаточной очевидностью свидетельствует и ход развития советской скульптуры в целом. Но если реалистическое изображение жизни было той общей целью, к которой стремилась вся масса советских скульпторов, то разные скульпторы под-

<sup>1</sup> С. Исаков. Матвей Генрихович Манизер М.—Л., 1945, стр. 14.



*М. Манизер. Катерина. Деталь памятника Т. Г. Шевченко.  
Бронза. 1934—1935 годы.*

Харьков.

ходили к этой цели разными путями, с разных сторон и с разным художественным багажом.

В этом отношении произведения С. Меркурова, например, существенно отличаются от произведений Манизера. Несмотря на новизну художественных за-

дач и сюжетов, творчество Меркурова в 20-е годы все еще развивалось на той суженной основе, на которой оно стояло в самом начале его пути. Между теми задачами, которые ставил перед собой скульптор, и теми средствами, которыми он пользовался для их решения, было заметное несоответствие, ибо Меркуров никогда не мог полностью освободиться от присущего его дореволюционным произведениям схематизма, от условных приемов изображения, связанных с влиянием мюнхенского модерна.

Специфические недостатки ранней манеры Меркурова, привычка к стилизации, подчинение образа материалу (например, каменному блоку) еще в очень сильной степени ограничивают и связывают его творчество и во время исполнения памятника К. А. Тимирязеву (1922—1923 гг.) и в период работы над памятником Степану Шаумяну (1929—1934 гг.).

Сооруженный из гранита на площади у Никитских ворот, памятник К. А. Тимирязеву при наличии общего портретного сходства не передает в сущности ни характера замечательного русского ученого, ни его общественной роли (стр. 387). Фигура Тимирязева, задрапированная в мантию, «с трудом» выступает из каменного блока. Почти нерасчлененная масса гранита сковывает движение тела, придавая статуе форму, близкую к колонне.

На пути творческого развития Меркурова большую роль сыграла его работа над образом В. И. Ленина.

22 января 1924 года, по заданию Правительства, скульптор впервые запечатлел в слепке черты лица гениального учителя советских людей. В том же году он выполнил бюст Ленина и проект монумента для Киева. Но в этих произведениях, так же как и в памятнике, сооруженном два года спустя в г. Калинин, Меркуров еще не выходит за пределы художественно-документального изображения. «Первое время,— рассказывает он в своих воспоминаниях,— я стремился восстановить образ Владимира Ильича в точном фотографическом плане, без привнесения чего-либо стороннего, с тем чтобы в будущем эти первые работы служили мне моделью... Я знал, что этим я стал на путь многолетней, длительной работы, но я избрал этот путь, так как имел отчетливое представление о том, какую огромную задачу я взялся выполнить... Каждый новый бюст, каждая новая фигура В. И. Ленина, выполненная мною, развивали дальнейшую работу, целью которой было создание обобщающего, синтетического образа Ленина»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> С. Меркуров. Монументальная скульптура на канале Москва—Волга. — В кн. «Архитектура канала Москва—Волга». М., 1939, стр. 70.



*С. Меркуров. Памятник К. А. Тимирязеву. Гранит. 1922—1923 годы.  
Москва.*

В 1927 году для выставки, посвященной десятилетию советской власти, Меркуров создал монументальную скульптурную группу «Смерть вождя». В отличие от предшествующих, произведение это возникло на основе более широкого замысла. Изобразив похороны В. И. Ленина, скульптор в торжественно

строгом образе траурной процессии стремился выразить чувство безмерной народной скорби.

Симметрично построенная группа состоит из восьми фигур, расположенных двумя параллельными рядами. Лица людей печальны, поступь медленна. На их согнутых горем плечах покоится тело вождя. Бережно поднятое на высоту человеческого роста, оно скрыто траурным покрывалом. Над фигурами идущих выделяется только голова Ленина. Произведение Меркурова трогает драматизмом темы, слитностью мысли художника с мыслями и переживаниями миллионов советских людей.

В упрек Меркурову обычно ставят минорное звучание скульптурной группы. При этом не учитывают своеобразие ее замысла и решения. По содержанию и характеру образа работу эту трудно отнести к какому-либо определенному виду скульптуры. В ней есть элементы памятника, есть черты жанра, но ближе всего она подходит к области мемориальной пластики.

К концу 20-х — началу 30-х годов относится работа Меркурова над статуей Степана Шаумяна для памятника в Ереване.

Памятник этот, сооруженный по проекту архитектора И. Жолтовского, сделан организующим центром целого района новой городской застройки. В своей архитектурной части он представляет собой монументальную композицию из семи пилонов, поставленных на ступенчатый стилобат и объединенных антаблементом. Фасад памятника, с разбитым перед ним партером, обращен к площади. Позади него расположен прямоугольный водный бассейн и зеленый массив бульвара. Статуя Шаумяна, вырубленная из гранита, помещена на пьедестале, который врезан в ступени стилобата.

В образе руководителя Бакинской коммуны — в ясных чертах его лица, в его спокойной фигуре со скрещенными на груди руками — верно намечено выражение душевной чистоты и мужественной силы. Однако образ этот, к которому Меркуров обращался на протяжении многих лет, полнее и ярче раскрыт в известном портрете 1929 года (стр. 389), чем в статуе, исполненной для ереванского памятника.

Суть дела не в том, что в первом случае скульптор ставил перед собой более простую задачу, а в том, что он иначе к ней подходил. Портрет Шаумяна, хранящийся в Третьяковской галерее, привлекает не только общим выражением благородного мужества, не только смелыми чертами лица героя, но и той определенностью, с которой портрет решен и в целом и в деталях. Достоинства портрета проявляются и в его композиции, и в характере обработки мате-





*С. Меркуров. Портрет Степана Шаумяна. Гранит. 1929 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

риала, и в строгой ясности пластических форм. Эти достоинства делают портрет Шаумяна одним из самых значительных произведений Меркурова.

Напротив, в статуе для памятника Шаумяну творческое намерение автора интереснее, чем художественный результат. Приемы обобщения, которыми пользуется здесь Меркуров, вновь напоминают о его стилизаторской манере и неизбежно ведут к упрощению и обеднению образа.

Пережитки стилизаторства и формализма в советской скульптуре переходного периода, как уже указывалось, затрагивали в большей или меньшей степени творчество многих талантливых мастеров.

Если работы Королева начала 20-х годов — его серия этюдов обнаженного женского тела, портрет жены (1923 г.) и другие портреты, исполненные с натуры, — указывали на стремление скульптора приобщиться к жизни, то все же его отход от формализма имел половинчатый характер. Королев учился реализму на этюдах с натуры, на портрете, но процесс этого обучения протекал крайне медленно.

Произведения Королева в большинстве случаев отличались незавершенностью, эскизностью исполнения, псевдоартистической небрежностью в обращении с формой. В середине 20-х годов в его творчестве вновь появляются те черты импрессионизма, которые были присущи его работам дореволюционного периода. При этом импрессионистская импровизация нередко переплетается у Королева с приемами кубизма. Об этом свидетельствуют не только этюды, но и такие значительные по теме произведения, как монумент «Борцам революции» в Саратове (1924—1925 гг.), памятник Н. Э. Бауману в Москве (1931 г.) и памятник В. И. Ленину в Луганске (1932 г.).

Бесспорно, что фигура рабочего с молотом в памятнике «Борцам революции» не лишена выразительности. Нельзя не видеть, однако, что она испорчена чрезмерно упрощенной обработкой формы и нарочито рыхлой фактурой. Архитектурная часть монумента, представляющая нагромождение масс серого и черного гранита, построена по принципу кубистических сдвигов. В том же духе выполнены и рельефы, помещенные на пьедестале<sup>1</sup>.

Сказанное о саратовском памятнике в известной мере относится и к другим монументальным произведениям Королева. Правда, и статуя Ленина для памятника в Луганске, и статуя Николая Баумана — относительно самая удачная у Королева — заключают в себе живые начала, элементы реалистического образа. Но все же обе фигуры в лучшем случае производят впечатление больших эскизов.

Характерно, что памятники, осуществленные Королевым в бронзе и камне, мало чем отличались от эскизных проектов, экспрессия которых достигалась ценой утраты ясности и четкости скульптурной формы. Проекты памятников А. И. Желябову для Ленинграда и «Освобожденному труду», исполненные Королевым в начале 30-х годов, не составляли в этом отношении исключения. В этих произведениях Королева, по справедливому замечанию А. Ромма, «при

<sup>1</sup> Формалистическое исполнение рельефов настолько бросалось в глаза, что критика сразу же отметила неприемлемость трактовки революционных событий 1905 года «в виде остроугольников и контрфорсов» (С. Городецкая. Скульптура и революция. — «Искусство трудящимся», 1924, № 2, стр. 4).

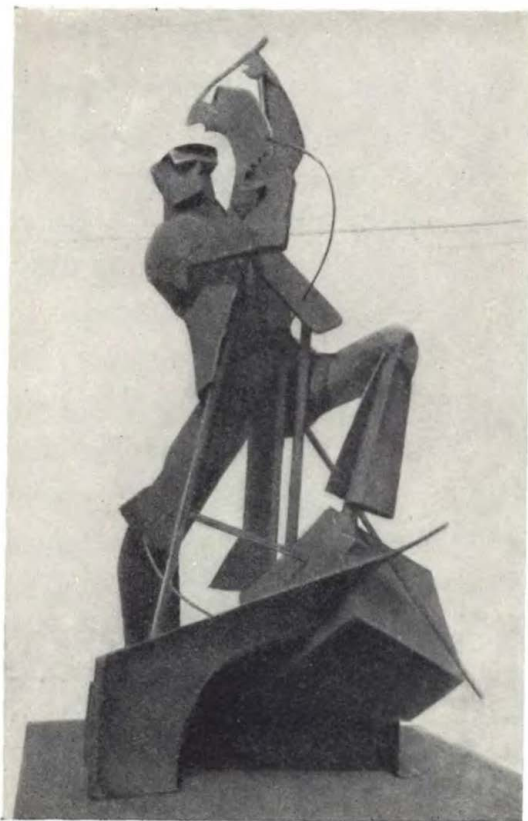


*Б. Королев. Портрет А. И. Желябова. Дерево. 1927—1928 годы.  
Гос. музей Революции СССР.*

всем желани, нельзя усмотреть ни прогресса, ни серьезного отношения к монументальным задачам»<sup>1</sup>.

Работа Королева над памятниками сопровождалась созданием портретных произведений: двух портретов В. И. Ленина (1926 и 1928 гг.), портретов Льва Толстого (1928 г.), А. И. Желябова (1927—1928 гг.), Н. Э. Баумана (1930 г.). Работы эти не равноценны. Изображение Толстого—типичнейший импрессионистский этюд, весь изрытый и измятый, с нарочито обнаженными приемами

<sup>1</sup> А. Ромм. Основные тенденции нашей скульптуры. — «Творчество», 1935, № 10 [стр. 12].



*И. Чайков. Мостостроитель.  
Дерево, папье-маше. 1921 год.  
Не сохранился.*

лепки. Портрет Баумана отличается большей собранностью формы, но и в нем верно намеченный образ умного и волевого человека не получает пластического завершения.

Только в портретах В. И. Ленина и А. И. Желябова Королев пришел к значительным результатам. В мраморном ленинском портрете ему удалось создать образ гениального мыслителя, проникнутый внутренней энергией и поражающий мощью интеллекта.

Скупыми, но очень точными средствами охарактеризован А. И. Желябов (стр. 391). Его вырубленная из дерева голова гордо посажена на широких плечах, черты лица открытые, взгляд прямой, смелый, лоб высокий, прическа и борода мужицкие. Типичный в своих национальных и социальных особенностях, портрет Желябова напоминает о мужественной когорте русских революционеров-народовольцев.

Как видно, в станковом портрете Королев достиг большего, нежели в монументальной скульптуре. Само по себе это обстоятельство еще не составляет творческого противоречия. Задачи скульптурного портрета стояли в то время в одном ряду с задачами монументальной пластики. Противоречие заключается в том, что в лучших портретах Королев приближался к реализму, тогда как в своих монументальных произведениях отдалялся от него. Его творческий путь был лишен последовательности, как путь всех тех скульпторов, которые пытались соединить советскую тему с чуждыми ей приемами отвлеченного формотворчества.

Нельзя в этой связи не коснуться того отрицательного воздействия, которое оказывали на скульптуру идеи архитектурного конструктивизма.

Конструктивизм не составлял особого направления в советской скульптуре, но влияние его было ощутимо и оставило свой след в творчестве некоторых мастеров, среди которых наиболее значительным был И. Чайков. Ранние рабо-



И. Чайков. Мотоциклист. Гипс. 1932 год.

Частное собрание. Москва.

ты Чайкова<sup>1</sup> — «Мостостроитель» (1921 г.; *стр.* 392), «Жонглер» (1923 г.), «Электрификатор» (1925 г.) — в этом отношении достаточно показательны. Изображение человека сводилось к механическому сцеплению отдельных частей тела, уподобленных частям машины. Живой человек превращался в робота. В этих произведениях Чайков так же далек от реализма, как и в своих экспрессионистских работах предреволюционного периода.

Во второй половине 20-х — начале 30-х годов в творчестве Чайкова наметился перелом. Однако и дальнейший его путь противоречив и сложен. Искренний в своем стремлении отразить черты нового в жизни страны, передать пафос индустриального труда, Чайков выступил в 1927 году с композицией, которой дал название «Башня Октября». В поисках синтеза архитектуры и скульптуры он соорудил семиметровую металлическую конструкцию, увенчанную обнаженной фигурой рабочего с серпом и молотом. Но при кажущейся значительности замысла произведение это было лишено гармонической связи частей. Сухая, аналитически построенная башня представляла собой чисто инженерное

<sup>1</sup> Чайков Иосиф Моисеевич (род. в 1888 г.). Обучался ремеслу гравера по металлу. Художественное образование получил в Париже в Школе декоративных, а затем в Школе изящных искусств (1910—1913 гг.). Входил в ОРС.

сооружение, тогда как статуя рабочего производила впечатление поверхностной иллюстрации с чертами натуралистического правдоподобия.

В «Тракторном заводе» (1932 г.) Чайкова нельзя не оценить по достоинству новизну мотива и трудность поставленной скульптором задачи. Однако перед нами скорее строгий и расчетливый конструктор, нежели художник, обобщающий свои наблюдения и свое непосредственное чувство жизни в пластическом образе.

Особую роль в творчестве Чайкова сыграли спортивные сюжеты. В своих статуэтках — «Футболисты» (1928 г.), «Парашютист» (1932 г.), «Мотоциклист» (1932 г.; *стр. 393*) — скульптор интересно разрабатывал проблему движения. И хотя он редко выходил за пределы ее узко формального понимания, в лучших вещах этого цикла уже можно ощутить биение жизни. Композиция «Футболистов» послужила впоследствии своего рода эскизом для одноименного и наиболее известного произведения Чайкова.

В еще большей мере стремление Чайкова воссоздать жизнь в ее реальных формах проявилось в таких произведениях, как «Рабочий-агитатор» (1927 г.), «Женский торс» (1928 г.), портрет В. А. Фаворского (1928 г.). Последний надо отнести к самым большим удачам скульптора. В нем есть сила, цельность, законченность характеристики, а нерушимая логика его пластических форм уже не имеет ничего общего с отвлеченными конструктивистскими формулами.

В известном смысле идеи конструктивизма затронули и творчество В. Мухиной, чей выдающийся талант находился в этот период на первом этапе своего развития.

В начале 20-х годов искания Мухиной в области монументального искусства были тесно связаны с архитектурно-декоративными работами. Мухина выполняла в это время эскизы статуй для украшения «Красного стадиона» в Москве (1922 г.), барельеф для Политехнического музея (1923 г.), проект павильона «Известий» (в виде легкой конструктивной вышки) для Сельскохозяйственной выставки 1923 года, оформляла художественно-промышленную выставку Академии художественных наук, юбилейную выставку искусства народов СССР и т. д. Этот, хотя и кратковременный, опыт решения архитектурно-декоративных задач не прошел для Мухиной бесследно. С одной стороны, он усилил ее интерес к проблемам монументального искусства, помог ей понять законы архитектурной композиции, принципы ансамбля. С другой стороны, работа в этой области, подверженной воздействию конструктивистских теорий, затрудняла формирование творческого метода Мухиной.

Была ли Мухина сторонницей формалистических направлений в искусстве? Отнюдь нет. Уже в процессе работы над проектами памятников «монументальной пропаганды» она ощутила всю бесперспективность «левых» исканий. Но ее произведения 20-х годов все еще стоят в связи с тем направлением, к которому принадлежал ее парижский учитель — скульптор Бурдель.

Стилизаторство Бурделя, его архаизирующие тенденции несомненно оказали свое влияние на раннее творчество Мухиной. Однако при этом нельзя не видеть, что в произведениях французского мастера, автора «Геракла» и памятника А. Мицкевичу, Мухину привлекало широкое понимание задач искусства, искание больших художественных форм. Для творчества Мухиной даже на самых ранних этапах типично стремление к образам, дающим обобщенное выражение главной мысли и приобретающим значение символа.

Но художественная основа, на которой развилось творчество Мухиной, была много шире того, что ей мог дать Бурдель. В музеях Франции и Италии она изучала скульптуру древнего Востока, памятники античности и Возрождения. В русском искусстве ее привлекали произведения Фальконе и Мартоса.

Произведения Мухиной 20-х годов, среди которых главное место занимают изображения обнаженного тела, особенно ясно свидетельствуют о том, какое значение придавала она собственно скульптурным средствам выражения — пластическому объему, пространственному взаимоотношению частей, внутренней конструкции, выявлению материала и т. д.

Скульптура должна говорить языком скульптуры. И Мухина подтверждает это такими работами, как «Юлия» (1925 г.), «Купальщица» (1927 г.), «Женский торс» (1927 г.), «Ветер» (1926—1927 гг.) и, наконец, «Крестьянка» (1927 г.). Каждая из этих работ (при всех их различиях) привлекает нас той силой, с которой она выражает движение тела, той энергией, с какой ее формы развернуты в пространстве, и той наполненностью, которой отличаются эти формы.

Многое в том, как складывался в эти годы метод Мухиной, помогают понять ее рисунки. Все это — изображения обнаженной натуры: «Набросок натурщицы», «Натурщица», «Сидящая натурщица» и т. д.

Рисунки отличаются большим разнообразием поз, поворотов фигур, мотивов движения. И всюду очень внимательное наблюдение натуры сочетается с целостным чувством формы, уверенные и ясные линии выявляют главное, существенное.

В статуях Мухиной — та же натура, те же, но уже отобранные мотивы движений, усиленные и подчеркнутые в интересах типизации. Нельзя при этом не видеть, что Мухина остается верна своему стремлению к большой теме, к образам, имеющим глубокий символический смысл.

В статуе «Ветер» Мухина олицетворяет стихийную силу природы. Обнаженная женская фигура полна динамики (стр. 397). Изгиб тела, жест поднятых рук, между которыми спрятана голова женщины, развевающиеся волосы — все сопрягается в целостный и яркий мотив движения, прекрасно передающий борьбу человека с могучими порывами ветра. Это впечатление действия, движения становится все более полным по мере того как, обходя статую вокруг, мы охватываем глазом различные повороты фигуры, свободно развернутой в пространстве. Следует отметить, что чувство пространства, чувство силуэта проявляется уже в самых ранних работах Мухиной.

В статуе «Ветер» Мухина уделила главное внимание решению композиционной задачи и добилась многого в смысле общей конструкции. Но приемы обобщения еще были связаны здесь с приемами стилизации.

Вместе с тем, при всей своей отвлеченности, фигура, созданная Мухиной, проникнута реалистическим мироощущением. Прослеживая путь творческих исканий скульптора, мы видим, что на этом этапе ее стремление раскрыть большую тему современности ни в чем не проявилось так отчетливо, как в попытках создать жизнеутверждающий женский образ. С этой точки зрения и статую «Ветер» и статую «Крестьянка» следует рассматривать как центральные произведения Мухиной в переходный период ее творчества.

«Крестьянка» Мухиной, показанная на выставке 1927 года, была отмечена первой премией (эклеика). Но образ этот вызывает двойственное отношение: он одновременно и привлекает своей монументальной мощью, и несколько отпугивает нарочитой грубоватостью форм. Заметим, однако, что архаизация пластической формы отнюдь не являлась для Мухиной самоцелью, и скульптор прибегал к этому средству лишь потому, что оно казалось необходимым для воплощения его творческого замысла. Какое незыблемое величие, какое несокрушимое достоинство чувствуется в этой крепко поставленной на снопах фигуре! Как широк в своем значении образ русской крестьянки, рождающий представление о титанических силах народа, о целом мире вековечного крестьянского труда! В «Крестьянке» Мухиной, по справедливому замечанию одного из наших критиков, «женский образ вырастает до размеров большого национального обобщения. Не следует искать здесь символа и еще менее — по-





*В. Мухина. Ветер. Бронза. 1926—1927 годы.*

Гос. Третьяковская галерея.

верхностного аллегоризма. И тем не менее мать-сыра-земля чувствуется в мощной непосредственности этого образа»<sup>1</sup>.

Над своей статуей Мухина работала в деревне Борисове под Клином, где она могла наблюдать жизнь, могла пользоваться натурой.

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

Сохранившиеся карандашные наброски для «Крестьянки» позволяют судить о самом процессе творческих исканий. Мухина, вероятно, выбирала композиционное решение из двух вариантов, которые казались ей особенно убедительными. В набросках чередуются фигуры женщин с руками, упирающимися в бока, и с руками, сложенными на груди. Примечательно, что в рисунках нет никаких преувеличений формы. Преувеличения появляются только в статуе, когда Мухина сознательно подчеркивает тяжеловесность фигуры крестьянки, ее могучие руки, скрещенные на груди, и в особенности ее чрезмерно массивные, подобные колоннам ноги.

Разумеется, вопрос о том, до какой степени преувеличения вправе доходить художник в своем стремлении раскрыть типическое, может быть предметом спора. Правильный ответ на этот вопрос можно найти лишь в каждом конкретном случае. Но бесспорно, что путь, по которому шла Мухина, в принципе больше отвечал требованиям реалистической типизации, чем путь тех, кто видел в искусстве только простую иллюстрацию жизни.

Возвращаясь к образу «Крестьянки», надо сказать все же, что он был несколько обеднен в своем жизненном содержании. Причина этого заключается не столько в известной гиперболичности образа, сколько в преобладании физического момента над духовным. Эту односторонность решения вместе с пережитками стилизаторства Мухина сравнительно скорее преодолевает в портретных работах.

Дело, однако, не в том, что в своем понимании портрета Мухина сумела встать на какие-то иные позиции. С точки зрения стиля и метода между ее портретами и статуями нет существенных различий. Но работа над портретом заставляла Мухину в большей мере считаться с натурой, а интерес ее к внутреннему миру человека прямо вытекал из самой задачи портретного изображения.

Здесь следует подчеркнуть, что реализм портретов Мухиной состоит не только в умении передавать внешнее сходство. Проблема сходства существовала для нее лишь как составная часть проблемы образа. Неудивительно поэтому, что в лучших портретах, исполненных Мухиной во второй половине 20-х — начале 30-х годов, — в портрете колхозницы Матрены Левиной (1928—1934 гг.), в портрете профессора С. А. Котляревского (1929 г.; *стр.* 399), в портрете А. А. Замковой (1930 г.), в портрете сына (1934 г.) — изображение личного, особенного почти всегда связано с задачей типизации, обобщения.

Женские портреты в этом отношении особенно интересны. Голова колхозницы с ее любовно отточенными, но мягкими чертами отличается спокойной



*В. Мухоморова. Крестьянка. Бронза. 1927 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

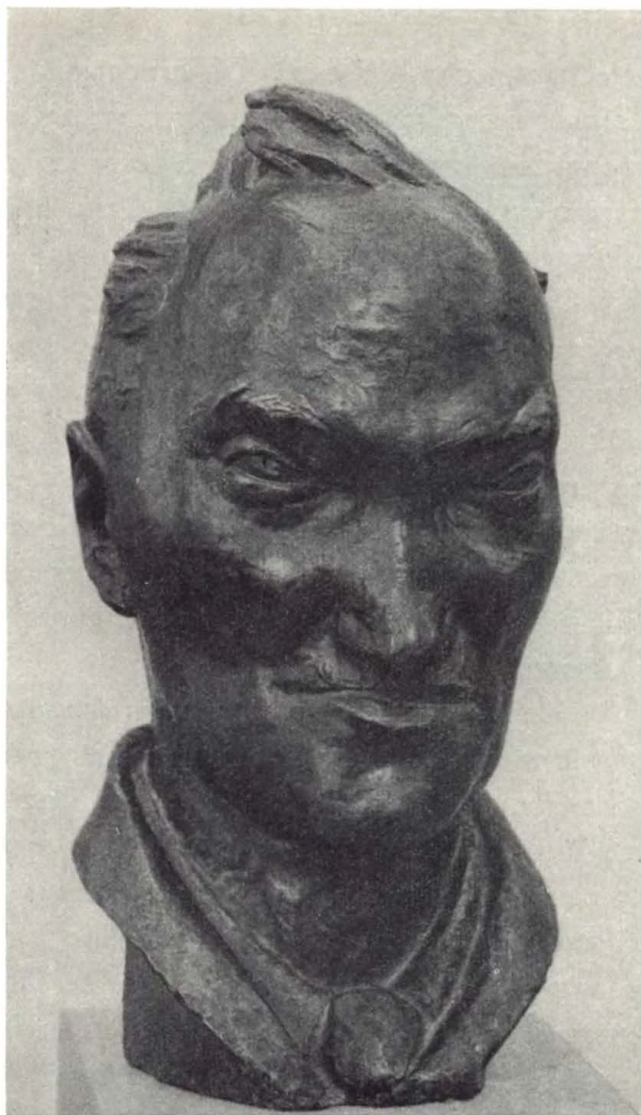
ясностью и целомудренной чистотой выражения. В портрете А. А. Замковой привлекает цельный и сильный характер, энергично обрисованный скульптором, и та строгая женская красота, которая невольно заставляет вспомнить о произведениях античного ваяния.

Две другие работы — необыкновенно острый, стоящий на грани гротеска портрет Котляревского и лирический портрет сына (стр. 401) — производят скорее впечатление набросков, быстро сделанных с натуры. Однако и они по-своему закончены. В обоих случаях психологическая характеристика настолько полна, что к ней нечего прибавить.

К началу 30-х годов в творчестве Мухиной все яснее обозначаются новые тенденции. Произведения ее освобождаются от подчеркнутой утяжеленности форм, лепка больших скульптурных масс обогащается тонкой моделировкой, усиливается интерес к пластической выразительности деталей.

В это время Мухина участвует в конкурсах на памятник Тарасу Шевченко для Харькова (1930—1933 гг.), выступает с проектом интересно задуманного «Фонтана национальностей» (1933 г.), который предназначался по первоначальному плану реконструкции Москвы для площади Кропоткинских ворот.

С каждой новой работой Мухина все более прочно связывает свое творчество с архитектурными задачами, с проблемами синтеза. Вслед за фонтаном она проектирует фриз для фасада здания бывшего Межрабпома на улице Горь-



*В. Мухина. Портрет С. А. Котляревского.  
Бронза. 1929 год.*

Гос. Русский музей.

кого (1933—1935 гг.), создает эскизы монументальных статуй «Наука» (1934 г.) и «Эпроновец» (1934 г.) для строящейся гостиницы «Москва». Проекты эти по разным причинам не получили осуществления, но они были несомненно плодотворными для развития мастерства и реалистического стиля Мухиной. Нет нужды говорить о том, что в этих произведениях нет уже никаких следов конструктивизма.

Следует заметить, что если тенденции конструктивизма непосредственно проявились только в творчестве отдельных скульпторов, то конструктивизм как направление, распространенное в архитектуре 20-х годов, являлся существенным препятствием на пути развития монументальной скульптуры. Конструктивизм был враждебен самой идее скульптурного оформления зданий. Не оставляя места для каких бы то ни было пластических элементов, он пытался исключить самую возможность содружества архитектуры со скульптурой и, таким образом, искусственно ограничивал сферу развития последней областью памятника.

Вопреки принципам конструктивизма многие архитекторы и скульпторы в своей творческой практике находили точки соприкосновения. Это проявилось в стремлении к синтезу при создании Сельскохозяйственной выставки 1923 года и в несмелых, порой еще слабых, но принципиально важных попытках скульптурного оформления вновь строящихся зданий конца 20-х — начала 30-х годов. Примерами могут служить рельефы С. Алешина для клуба Профинтерна в Свердловске, скульптурные панно В. Синайского, А. Малахина и Б. Каплянского для Нарвской фабрики-кухни в Ленинграде, скульптурные работы на фасаде нового здания Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в Москве и некоторые другие.

Конструктивизм не мог помешать также развитию тех творческих связей между архитектурой и скульптурой, которые возникали в процессе проектирования и сооружения скульптурных памятников. В. Щуко, В. Гельфрейх, И. Жолтовский и другие советские зодчие вносили в работу над памятниками строгий архитектурный расчет, чувство масштаба и, что особенно важно, идеи ансамблевых решений.

Все это подготовляло почву для дальнейшего развития монументальной скульптуры, перспективы которой были связаны с планами первых пятилеток, с социалистической реконструкцией городов. В 1933 году в Московском союзе художников произошла первая встреча архитекторов и скульпторов, имевшая своей целью установить постоянный контакт между ними и определить то

место, которое должна занимать скульптура в строительстве новой, социалистической Москвы. И. Грабарь, выступивший в то время со статьей «Актуальные задачи советской скульптуры», указал на те многообразные формы монументально-декоративной пластики, которые необходимы для украшения социалистических городов. «Это либо памятник, либо статуя на площади, не могущие стоять без соответствующего архитектурного оформления, либо статуи, барельефы, горельефы и плоские рельефы на наружных и частью внутренних стенах зданий, на воротах, фонтанах, в парках и садах, перед входом в здания, на карнизах здания, в вестибюлях и лестничных клетках, в театрах, торжественных залах и т. д.»<sup>1</sup>.

Огромный размах строительства в годы первой пятилетки, задачи социалистической реконструкции городов, постановления партии и правительства о сооружении Московского метрополитена и канала Москва—Волга — все это открывало новые возможности для развития монументальной и монументально-декоративной скульптуры. Советские скульпторы в эти годы проявляли все больший интерес к проблемам синтеза. Вместе с теми идейно-творческими переменами, которые совершались в области



В. Мухомин. Портрет сына. Бронза. 1934 год.  
Гос. Третьяковская галерея.

<sup>1</sup> И. Грабарь. Актуальные задачи советской скульптуры.— «Искусство», 1933, № 1—2, стр. 156.

архитектуры, обозначился новый этап и в развитии советской монументальной пластики.



С начала 20-х годов, наряду с монументальной скульптурой, широкое развитие получили станковая скульптура и пластика малых форм. В станковой скульптуре, в отличие от монументальной, находили отражение явления повседневной жизни, те или иные ее частные стороны, черты труда и быта, дела и поступки советских людей, формирующие их характер, их душевный склад, их мировоззрение — все то, в чем выражаются типические качества нового, советского человека и что, с другой стороны, выступает в неповторимых индивидуальных проявлениях его личности. Образ нового человека получал воплощение в произведениях жанрового характера, в бытовых сценах, в портрете.

Развитие портретной скульптуры указывало на одну из важнейших особенностей советского искусства — на его глубокий интерес к новому человеку — гражданину социалистического общества, с присущими ему новым понятиями о правде и справедливости, о любви и дружбе, с его новой философией и моралью. Постепенно постигая это содержание, портретная скульптура воплощала его если и не всесторонне, то хотя бы в некоторых существенных чертах. «...Для нас, людей новой социалистической эпохи, — писал один из скульпторов старшего поколения Л. Шервуд, — человек свободного творческого труда — строитель социализма является главным содержанием и целью наших творческих исканий»<sup>1</sup>.

Конечно, не все скульпторы проявляли одинаковый интерес именно к задачам создания портрета, но трудно назвать хотя бы одного из них, кто не пробовал своих сил в этой области. Правда, произведения, которые встречались на выставках ОРС и АХР, позволяют говорить лишь о зарождении той многообразной портретной пластики, которая развилась позднее.

В портрете, где самое существо художественной задачи требует объективно верной передачи сходства, быстрее, чем в других жанрах скульптуры, можно было сломить воздействие кубизма и беспредметничества. Однако стилизаторские и натуралистические тенденции еще удерживались здесь на протяжении всего переходного периода, а отчасти и в последующие годы.

<sup>1</sup> Л. Шервуд. Путь скульптора. Л. — М., 1937, стр. 81.

В развитии станковой скульптуры заметную роль сыграло импрессионистское течение. Влияние импрессионизма на советскую скульптуру явилось результатом того широкого распространения, которое получило это течение в русском искусстве с конца 1890-х — начала 1900-х годов. В период, предшествовавший Октябрьской революции, импрессионистские черты были свойственны не только произведениям П. Трубецкого и А. Голубкиной, но и работам С. Волнухина, Н. Андреева, А. Матвеева, Л. Шервуда, В. Домогацкого, Г. Кепинова и многих других талантливых мастеров.

Импрессионистское направление складывалось под глубоким воздействием Родена. Но отношение к импрессионизму у русских скульпторов не было единым. Одни с его помощью смогли преодолеть застывшие формы и каноны поздней академической пластики; другие противопоставляли его кубизму и беспредметной скульптуре. Были и такие сторонники импрессионизма, которые видели в нем своего рода ответвление реалистического искусства или даже новый этап в его развитии. Между тем импрессионизм в скульптуре, в известной мере обогатив искусство новым пониманием художественных задач и новыми выразительными средствами, в то же время лишил его глубины, отнял у него способность широко охватывать явления жизни. Подчинив процесс творчества искреннему в своей непосредственности, но, порой, случайному чувству, импрессионизм в его крайних формах превратил художественный образ в нечто вроде беглого эскиза, в этюд с натуры, фиксирующий мгновенное восприятие. Для скульптора-импрессиониста «важно было, — пишет в своей монографии о Домогацком А. Бакушинский, — схватить остро и на лету «характер», выразить «настроение». Светотень, пятно, вязкая масса глины не предрасполагали к точным поискам линии, пластической формы. Структурные задачи или не подозревались, или отметались как начало, сдерживающее мощный ток вдохновения, свободный полет творческой фантазии»<sup>1</sup>. К сказанному следует прибавить, что в период реакции, наступившей после поражения революции 1905 года, некоторые скульпторы-импрессионисты, поднавав под влияние мистико-религиозных идей, искали «тайны» человеческой души, «последнюю правду» о человеке и т. д.

Характерен в этом отношении путь одной из самых одаренных русских художниц — скульптора А. Голубкиной<sup>2</sup>, чье творчество в предреволюционные

<sup>1</sup> А. Бакушинский. Владимир Николаевич Домогацкий. М., 1936, стр. 10.

<sup>2</sup> Голубкина Анна Семеновна (1864—1927). Обучалась в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1891—1893 гг.) и в Академии художеств (1894—1895 гг.). Позднее продолжала образование в Париже (1895—1898 гг.), в «академии» Коларосси и мастерской Родена. Входила в ОРС.



годы находилось во власти глубоких противоречий. В произведениях Голубкиной того времени сталкивались прямо противоположные тенденции. В своей общественной деятельности Голубкина была непосредственно связана с революционным движением, ее привлекали идеи освободительной борьбы пролетариата, и она не только искренне стремилась, но во многом сумела выразить эти идеи в своих импрессионистских работах. Вместе с тем некоторые ее произведения были проникнуты мотивами страдания и скорби, уводившими в мир субъективно обостренных переживаний и настроений.

После Великой Октябрьской социалистической революции эта сторона творчества Голубкиной перестала играть какую бы то ни было роль. Тем большее значение приобрели все те живые начала и все те художественные открытия, которые лежали в основе ее произведений и составляли их главную ценность.

Если говорить о переменах, происходивших в творчестве Голубкиной, то они совершались не сразу. Тяжелая болезнь помешала ей принять участие в осуществлении плана «монументальной пропаганды». В ее «Рыцаре» (1923 г.) и «Дурочке» (1924 г.) — первых работах советского времени — еще заметны черты символизма. Но уже в середине 20-х годов произведения Голубкиной свидетельствуют о том новом подходе к искусству, который принесла с собой советская эпоха и который уже определил новое направление творчества С. Коненкова, Н. Андреева, И. Шадра, В. Мухиной и многих других мастеров.

В эти годы Голубкина бесспорно ощутила необходимость преодолеть расхождение, которое существовало между ее символическими образами и непосредственным чувством жизни, между импрессионизмом и реализмом. Примечательно, что именно в это время она особенно глубоко осознала все непреходящее значение классического наследия. Если бы, говорила Голубкина, ей предстояло снова начать свою творческую жизнь, она «начала бы ее с самого тщательного изучения классики»<sup>1</sup>.

В тесной связи с этим воззрением на роль классического искусства складывались в советский период и взгляды Голубкиной на задачи воспитания молодых скульпторов. Как педагог она стояла на последовательно реалистических позициях, подтверждением чему служит замечательное в своем роде руководство для скульпторов, которое Голубкина составила в 1923 году. Несмотря на свой скромный заголовок: «Несколько слов о ремесле скульптора», книжка эта свидетельствует о глубоком понимании общественной роли искусства. «Говорят, что

<sup>1</sup> В. Костин. Анна Семеновна Голубкина. М. — Л., 1947, стр. 17.



*А. Голубкина. Портрет Г. И. Савинского.  
Бронза. 1925—1927 годы.*

Гос. Русский музей.

художнику надо учиться всю жизнь. Это правда»<sup>1</sup>, — такими словами начинает Голубкина свои записки о ремесле скульптора. В этих записках скульптор дает практические наставления о приготовлении глины, устройстве каркаса, способах лепки, о композиции, об отношении к натуре, о работе в твердых материалах

<sup>1</sup> А. Голубкина Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1923, стр. 3.



А. Голубкина. Березка. Бронза. 1927 г. л.  
Гос. Третьяковская галерея.

Изменяются по содержанию и настроению и символические замыслы скульптора. В ее «Березке» — эскизе статуи, выполненном в 1927 году (стр. 406), незадолго до смерти, — впечатления от русской природы поэтически воплощены

и т. д. Голубкина придавала огромное значение знанию пропорций, конструкций, необходимому художнику-профессионалу. Она была убеждена, что скульпторы, желающие творить, но не прошедшие основательную школу мастерства, оказываются бессильными. Но при этом она поясняла, что техника сама по себе так же относится к искусству, как грамотность — к писательству. Более всего для художника важна убежденность в своей правоте и искренность мыслей и чувств.

Высший реализм Голубкина видела в выявлении идей «посредством воссоздания главного во всей полноте...»<sup>1</sup>

Вместе с окончательным оформлением взглядов на искусство намечаются перемены и в творчестве Голубкиной. Смятенность чувств, утонченный психологизм некоторых прежних работ уступают место спокойной величавости образа русской женщины в портрете Т. А. Ивановой (1925 г.) и психологической остроте в портрете Г. И. Савинского (1925—1927 гг.; стр. 405), в лице которого добродушие сочетается с энергией, живость ума — с лукавством. В этих и некоторых других работах 1925—1927 годов начинает проявляться новое, оптимистическое мироощущение Голубкиной, новое понимание пластических задач.

<sup>1</sup> А. Голубкина. Несколько слов о ремесле скульптора. стр. 22.



*А. Голубкина. Портрет Л. Н. Толстого. Бронза. 1927 г.г.*  
Гос. Третьяковская галерея.

в образе стройной девушки, чья легкая фигура напоминает тянущийся к солнцу и свету ствол молодого деревца.

От капризной игры светотенью, от подчеркнутой экспрессивности форм Голубкина постепенно переходит к более уравновешенным и строгим решениям. Все же творчество ее и в эти последние годы жизни несет на себе печать импрессионизма. В портрете Л. Н. Толстого (1927 г.; *стр. 407*), в котором наше внимание равно привлекают и острота характеристики и эффекты фактурных росчерков по сырой глине, это проявляется особенно явно.

По пути преодоления ограниченных сторон импрессионизма вслед за Голубкиной шли Л. Шервуд, В. Домогацкий и другие скульпторы, принадлежавшие к этому направлению.

Творчество В. Домогацкого<sup>1</sup> почти целиком посвящено искусству портрета. Показательно, что в тех редких случаях, когда он обращался к проблемам монументальной пластики, он, как и большинство других скульпторов-импрессионистов, не был в состоянии решить эти проблемы. Его статуя «Байрон» (1919 г.), созданная по плану «монументальной пропаганды», была исполнена по рецептам ложноклассической скульптуры. Но и она явилась лишь эпизодом в творчестве Домогацкого. Такими же эпизодами следует считать эскизы статуй физкультурников (1920 г.) и отделенный от них двенадцатью годами эскиз фонтана «Рыбаки», выполненный в духе «малой» скульптуры.

Место Домогацкого в истории советской скульптуры определяется его портретными работами. Нельзя, однако, не заметить, что круг моделей скульптора сравнительно узок и что произведения его отличаются камерностью. Первые портреты советского времени, как и многие работы Домогацкого предшествующего десятилетия, имеют этюдный характер. Таковы портреты актрисы М. М. Блюменталь-Тамариной (1918 г.), скульптора В. А. Ватагина (1923 г.), Н. А. Семашко (1924 г.), очень живо передающие непосредственные впечатления скульптора от природы, но еще отмеченные печатью импрессионизма. По приемам исполнения к этой группе произведений примыкает и более поздняя работа — бюст Л. Н. Толстого (1928 г.).

Здесь надо специально подчеркнуть, что Домогацкий никогда не одобрял крайностей импрессионистской манеры, с ее «шикарным» мазком в духе Трубецкого.

В этот же период для него все более ясной становится необходимость пересмотра метода, который сводит задачу художника к фиксации мгновенных и уже по одной этой причине неглубоких впечатлений. В своих заметках «О портрете» Домогацкий писал: «Импрессионизм с живописными уклонами... строит вещь на первом, иногда весьма мимолетном впечатлении, не дает, в сущности говоря, настоящего портретного образа, так как характеристика его чисто внешняя. Мимолетность движения грозит приблизиться к удачным фото с крат-

<sup>1</sup> Домогацкий Владимир Николаевич (1876—1939). Законченного художественного образования не получил. В юношеские годы, будучи студентом Московского университета, брал уроки скульптуры у С. Волнухина. В 1907 году работал несколько месяцев в Париже, где увлекался скульптурой Родена. Принимать участие в выставках начал в 1904 году (24-я Периодическая выставка в Москве). Входил в ОРС.

ковременной экспозицией. Таковы портреты Паоло Трубецкого, не говоря уже о Медардо Россо»<sup>1</sup>.

Усиление критического отношения к импрессионизму сопровождается в творчестве Домогацкого нарастанием реалистических тенденций. Отрешаясь от этюдов, сделанных по первому впечатлению, скульптор ищет для своих портретов более глубокой и устойчивой психологической основы. Одновременно он добивается четкости в самых приемах изображения. Беглому наброску он противопоставляет длительную кропотливую работу над портретом.

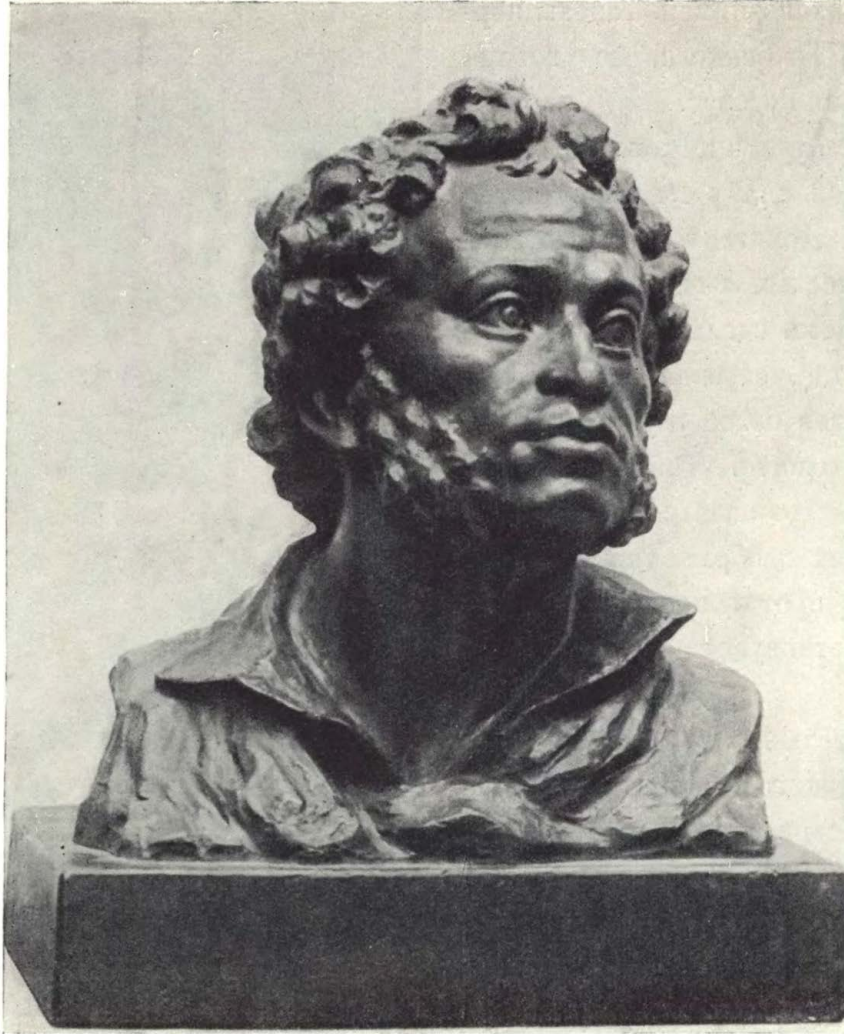
Примечательно в этой связи обращение Домогацкого к мотивам обнаженного тела. Нетипичные для его творчества в целом, работы эти — «Женская фигура» (1919 г.), «Амазонка» (1924 г.), «Женский торс» (1925 г.) — указывают на стремление скульптора овладеть законами построения и гармонией форм, характерными для классической скульптуры.

К этой цели, хотя и не без неизбежных отступлений и возвратов к прошлому, Домогацкий приближается в портретных произведениях второй половины 20-х — начала 30-х годов. Лучшие из них — портрет сына (1926 г.), портреты писателя В. В. Вересаева (1929 г.), А. Н. Туполева (1932 г.) и «Голова старика» (1933—1934 гг.). Сравнительно менее удачны портрет Я. М. Свердлова (1927 г.) и бюст Карла Маркса (1931 г.).



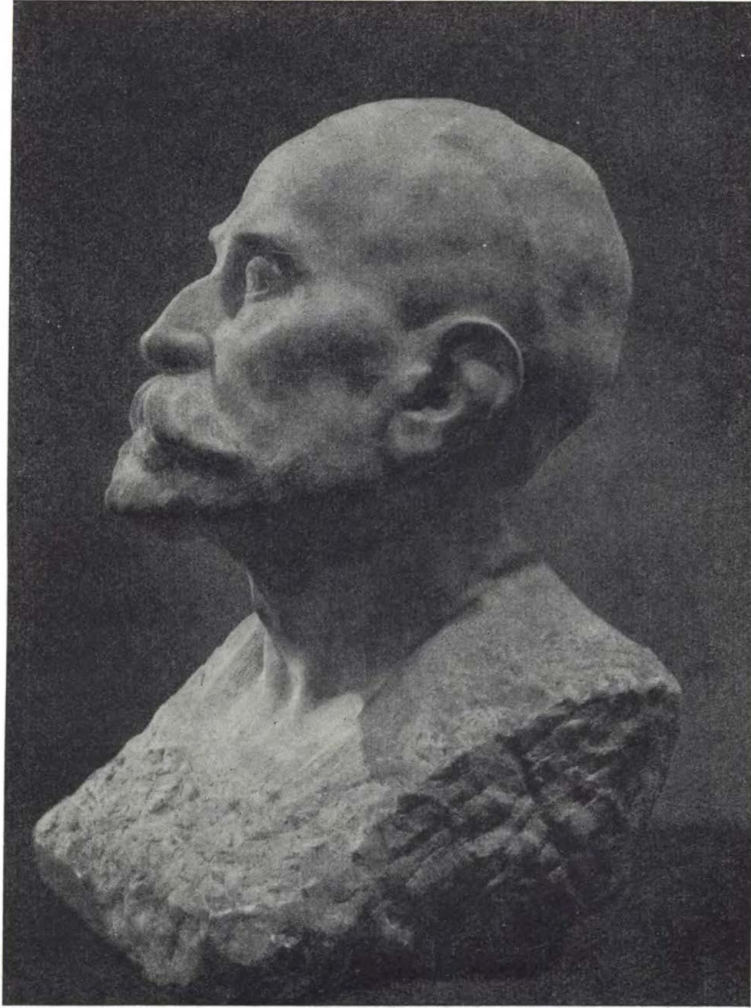
*В. Домогацкий. Портрет сына.  
Мрамор. 1926 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

<sup>1</sup> В. Домогацкий. О портрете.— В кн.: А. Бакушинский Владимир Николаевич Домогацкий, стр. 48.



*В. Домогацкий. Портрет А. С. Пушкина. Гипс. 1926 год.*  
Гос. Третьяковская галерея.

Последние работы, выполненные по фотографиям и документам, принадлежат к увлекавшей Домогацкого серии «воображаемых портретов», куда входят также барельефные изображения Микельанджело (1917 г.), А. Мицкевича (1918 г.) и уже упомянутый бюст Л. Н. Толстого. Работа без натуры не всегда давалась Домогацкому. Но и здесь у него бывали настоящие творческие удачи. Так, в образе Пушкина (1926 г.; *стр. 410*), в основу которого лег известный тропинский портрет, скульптор сумел воспроизвести характерные черты поэта, одухотворенные мыслью и горячим внутренним чувством.



*В. Домогацкий. Голова старика. Мрамор. 1933—1934 годы.*  
Гос. Третьяковская галерея.

Новый подход Домогацкого к портрету был отмечен советской критикой уже после второй выставки Общества русских скульпторов в 1927 году. «Бросается в глаза, — писал один из критиков, — замена импрессионистического беспорядочного мазка по возможности гладкой поверхностью, стремление строить объем тектонически и изнутри»<sup>1</sup>. Наблюдение это относилось к портрету сына, но его следует распространить и на другие более поздние произведения скульптора.

<sup>1</sup> А. Федоров-Давыдов. По выставкам. — «Печать и революция», 1927, кн. IV, стр. 101.



Реалистические завоевания в искусстве портрета совпадают у Домогацкого с наступлением творческой зрелости. В его портрете сына виден результат длительной и серьезной работы, направленной на то, чтобы раскрыть внутренний мир человека, привлекательные черты его характера, его душевный склад. Строго и вместе с тем тонко изваянный в мраморе, этот портрет до сих пор пленяет нас своей чистотой и свежестью (стр. 409).

Портрет Вересаева у Домогацкого несколько суховат. В портрете Туполева чеканно прорисованные формы не мешают выявлению целого. Что же касается «Головы старика», то она поражает кристальной ясностью образа, глубиной его психологического содержания (стр. 411).

Изучение твердых скульптурных материалов, собственноручная работа в мраморе помогают Домогацкому находить для воплощения своих замыслов точную и четкую пластическую форму.

Из портретистов этого времени своими творческими принципами Домогацкому близки С. Лебедева и особенно Г. Кепинов<sup>1</sup>. Портретное творчество Кепинова столь же камерно, а круг его образов еще уже, чем у Домогацкого. Но, так же как Домогацкий, он идет по пути преодоления импрессионизма, годами изучая натуру и постепенно углубляя свое понимание задач портрета. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть, как Кепинов варьирует на протяжении многих лет портрет жены, или сравнить два варианта портрета ветерана революции Веры Фигнер, из которых один исполнен в 1925 году, а другой — в 1934—1935 годах. «... Над портретами, — говорит Кепинов, — я работаю обычно подолгу, стараясь построить его, найти внутреннюю логику его отдельных объемов и линий, найти архитектуру лица. Такой метод подводит ближе к раскрытию образа»<sup>2</sup>.

К числу лучших портретных произведений Кепинова, привлекавших внимание на выставках Общества русских скульпторов, принадлежит портрет Софьи Перовской (1928 г.). Типические черты передовой русской женщины-революционерки, посвятившей свою жизнь борьбе за освобождение народа, соединяются в этом портрете с проникновенным изображением личного, особенного (стр. 413). Простое милое лицо с высоким лбом, обрамленным гладко причесанными волосами, спокойный рот, ласковое выражение глаз — все эти детали

<sup>1</sup> Кепинов Григорий Иванович (род. в 1886 г.). Художественное образование получил в Париже в «академии» Жюльена (1907—1913 гг.). Входил в ОРС.

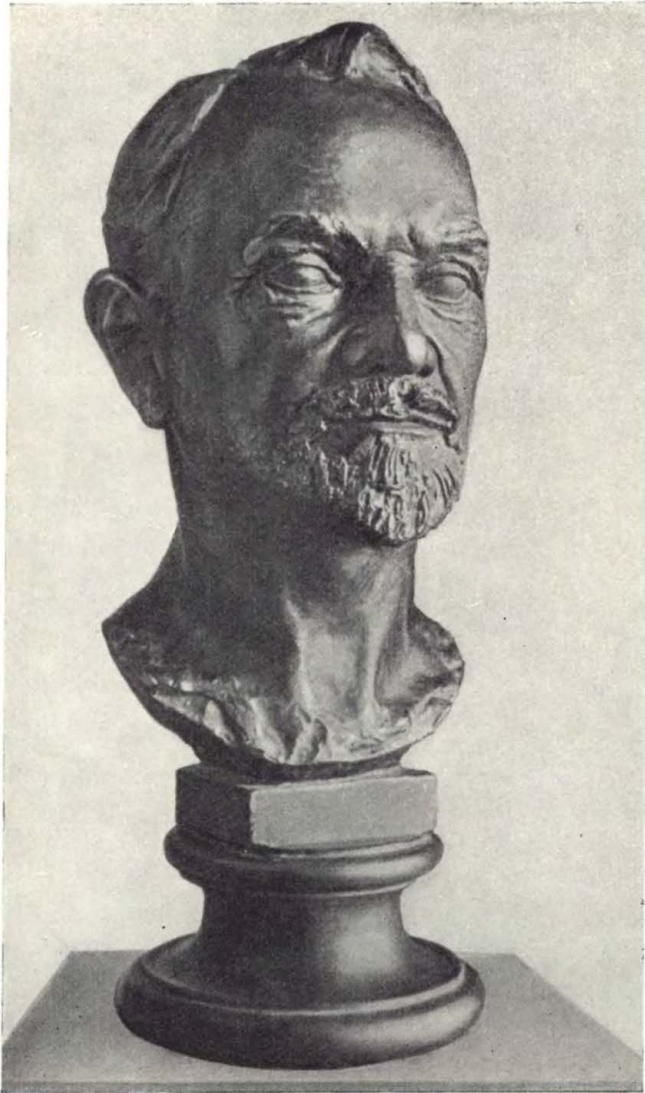
<sup>2</sup> «Скульпторы о себе». — «Творчество», 1935, № 10, [стр. 17].



*Г. Кепинов. Портрет Софьи Перовской. Мрамор. 1928 год.*  
Гос. музей Революции СССР.

портрета, слитые в одно целое, создают полный мысли и чувства обаятельный женский образ.

Подобно Домогацкому, Кепинов порой обращался к задачам, выходящим за рамки портрета. Мы имеем в виду его конкурсный проект памятника Шаумяну для Еревана (1927—1928 гг.), скульптурную группу «У зенитного орудия» (1931 г.) и некоторые другие работы. Но опыты в области монументальной скульптуры не получили продолжения в творчестве Кепинова.



*С. Лебедева. Портрет Л. Б. Красина. Гипс.  
1924 год.*

Частное собрание. Москва.

ризуют ее манеру. Заметим, однако, что из опыта художников-импрессионистов Лебедева берет лишь то, что составляет их сильную сторону, — непосредственное чувство жизни, умение схватывать в мимолетном характерное, остроту выражения.

<sup>1</sup> Лебедева Сарра Дмитриевна (род. в 1892 г.). С 1910 года обучалась рисунку в частной художественной школе Бернштейна; в 1912—1914 годах занималась скульптурой в мастерской Л. Шервуда. Входила в ОРС.

Путь С. Лебедевой<sup>1</sup> от импрессионизма к реализму, если говорить об общем направлении, схож с тем путем, по которому шли Домогацкий и Кешинов, но диапазон ее замыслов шире, талант ярче, и ее портретное творчество более непосредственно связано с людьми советской эпохи. Еще в 1917 году Лебедева одна из первых создала по заказу профессионального союза скульпторов бюст В. И. Ленина. Она возвращается к образу В. И. Ленина и позднее (в 1922 — 1923 гг.), а портретом Л. Б. Красина (1924 г.; *стр. 414*) начинает серию бюстов деятелей Коммунистической партии и Советского государства (*стр. 415*).

Беспредметное экспериментаторство, кубизм, стилизаторство почти не затронули художественных интересов скульптора. Ее конструктивистский «Бычок» (1922 г.), скроенный из гнутого листового железа, — случайный эпизод, отнюдь не связанный с главной линией ее творчества. Но черты импрессионизма видны во многих работах Лебедевой, и они в известной мере характеризуют ее манеру.



*С. Лебедева. Портрет А. Д. Цюрулы. Бронза. 1927 год.  
Гос. музей Революции СССР.*

Лучшие портреты С. Лебедевой являются результатом серьезного изучения и объективного воссоздания модели. Но среди ее произведений, наряду с психологическими портретами, отличающимися глубиной образа, тонкостью и многогранностью характеристики, можно встретить и такие, которые не выходят за пределы этюда. Лебедева то стремится к строго построенной форме, когда каждая деталь изучена и выявлена и все приведено к законченному целому, как в портрете Ф. Э. Дзержинского (1925 г.), то удовлетворяется фрагментарным наброском, как в портрете Всеволода Иванова (1925 г.) Но и в этих последних

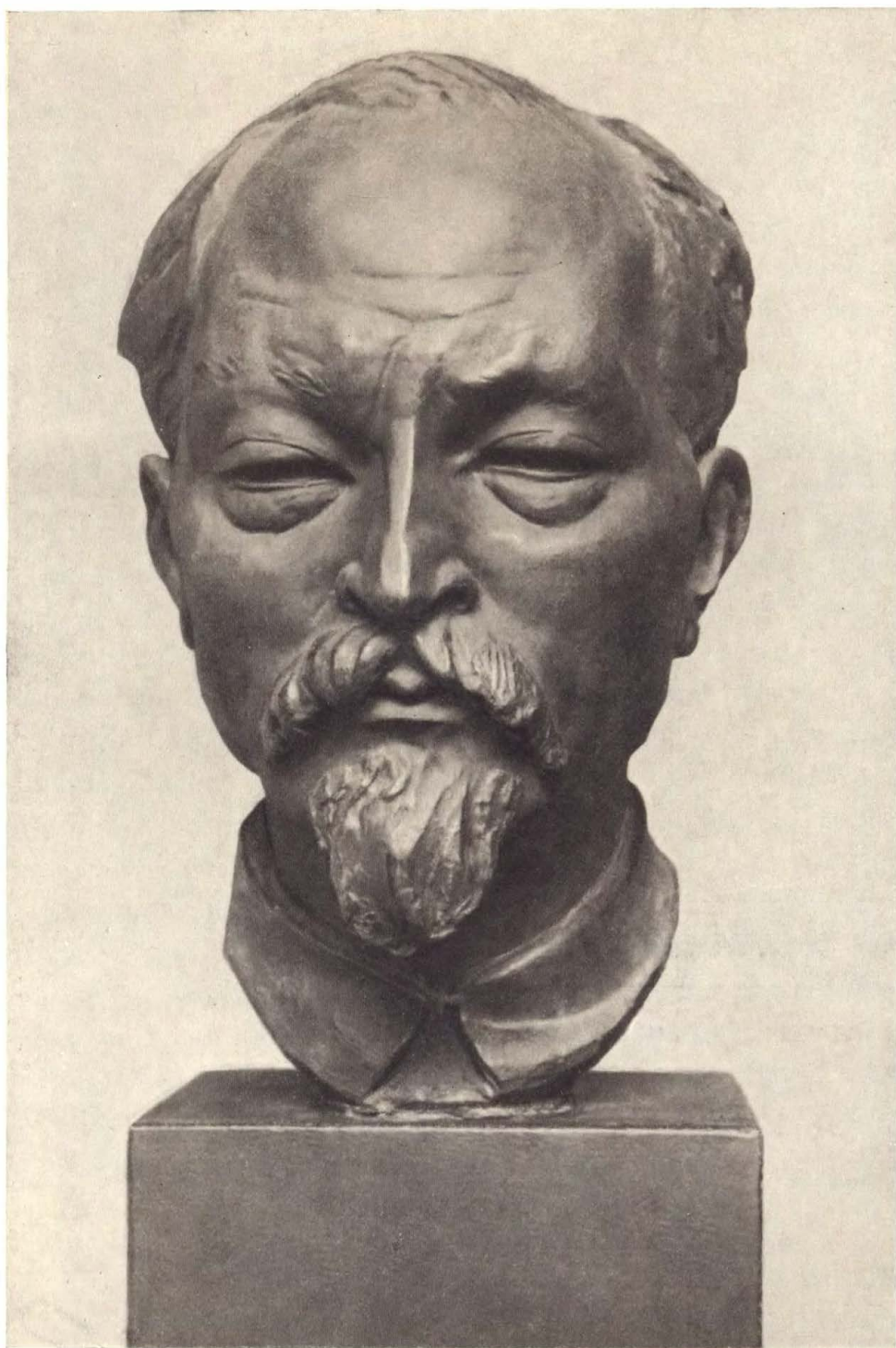
работах нет ничего предвзятого. Чувство жизненной правды удерживает скульптора в границах реального, рождает стремление к простоте и естественности изображения. Таков у С. Лебедевой портрет Л. Б. Красина, несколько сухой, но четкий и законченный; таков портрет А. Д. Цюрупы (1927 г.), в исполнении которого больше мягкости, а в образе больше теплоты; таков и бюст Ф. Э. Дзержинского — самое значительное из произведений Лебедевой этого периода (*оклейка*).

Над портретом Дзержинского Лебедева работала с большим подъемом. Мастерской ей служил кабинет Феликса Эдмундовича, где она лепила по воскресеньям утром или по вечерам. «Так как я знала, — рассказывает скульптор, — что долго работать с натуры будет невозможно, то я по фотографиям и по памяти (мельком я его видела) подготовила глину и наметила в общих чертах. Здесь, когда передо мной сидел живой Дзержинский, я лишний раз почувствовала негодность пользования фотографией. Все намеченное снесла и начала заново»<sup>1</sup>.

Наблюдая Дзержинского, Лебедева восхищается тонкими, красивыми чертами его широкого в скулах лица, подмечает остроту взгляда светлых миндалевидных глаз, прикрытых тяжелыми веками, всматривается в абрис головы, в строение небольшого, плотно сжатого рта. Вопреки опасениям, Лебедева получила возможность длительно работать над портретом: десять сеансов по два, два с половиной часа каждый. Этого было достаточно и для безукоризненной передачи сходства и для создания образа одного из замечательных людей нашего времени, которого называли «рыцарем революции». В своем портрете Лебедева не только достоверно передает внешность Дзержинского, но и раскрывает своеобразие его духовного склада — пронизательность ума, непреклонность воли и суровость характера, под которой таится глубоко скрытый пламень искреннего и сильного человеческого чувства.

В конце 20-х — начале 30-х годов круг портретных произведений Лебедевой пополняется изображениями знатных советских людей — героев первой пятилетки. Сюда входит портрет летчика Чухновского (1929 г.), портрет ударницы-текстильщицы (1931 г.), два портрета моряков-краснофлотцев, выполненных в результате творческой командировки в Севастополь (1931 г.), портрет ударника Гладышева, установленный в «Аллее ударников» в Центральном парке культуры и отдыха в Москве (1931 г.), и некоторые другие работы.

<sup>1</sup> Б. Терновед. Сарра Лебедева. М. — Л., 1940, стр. 35.



*С. Лебедева. Портрет Ф. Э. Дзержинского. Бронза. 1925 год.  
Гос. музей Революции СССР.*

К этому времени произведения Лебедевой получают широкое общественное признание. Творчество ее во многом способствует развитию скульптурного портрета, и ее работы вместе с работами Н. Андреева, Шадра, Мухиной, Домогацкого и других мастеров уже прямо противостоят тенденциям формализма.

Напомним, что работы некоторых скульпторов в этот период еще носили откровенно формалистический характер. В станковой скульптуре влияние формализма особенно наглядно проявилось в работах Б. Сандомирской и Д. Якерсона. Вместо портретов и статуй изготовлялись деревянные истуканы — утрированно грузные фигуры, неповоротливые, с подчеркнутой диспропорцией частей, с перекошенными и сдвинутыми формами.

Эксперименты кубистов в области портрета, как, впрочем, и в других жанрах, могли вводить в заблуждение только немногих. Принципиальное пренебрежение к натуре, искажение образа человека в интересах ложно понимаемого новаторства должно было неминуемо привести к полной и окончательной дискредитации скульпторов-формалистов. «Ярче всего провал... беспредметного искусства, — писал в 1925 году С. Городецкий, — сказался... на портрете... Перед лицом требования масс видеть и ощущать в скульптуре и живописи тех, кто вел эти массы на революцию, беспредметное искусство спасовало»<sup>1</sup>.

С точки зрения общих задач советского искусства самым существенным в развитии скульптурного портрета следует признать тот факт, что на смену салонно-интимному портрету предреволюционной поры пришел в это время портрет с ясно выраженной идейной тенденцией, портрет, в котором раскрывалось новое, революционное самосознание человека и судьба отдельной личности рассматривалась в связи с судьбой народа. На этой основе наши скульпторы стремились решить задачу типического изображения советского человека — красноармейца, партизана, рабочего, комсомольца, пионера. Впрочем, проблема типического образа была поставлена в советской скульптуре еще в самом начале 20-х годов. Ее правильное и, быть может, наиболее плодотворное решение было намечено в первых произведениях Шадра. Что касается скульпторов АХР, которые видели в портрете прежде всего человеческий документ эпохи, то они лишь исподволь приближались к решению этой проблемы.

В этом отношении более других интересен бюст М. В. Фрунзе (1927 г.), созданный С. Алешиним. Работая над портретом, Алешин бережно передавал каждую частность, каждую деталь. Но внимание к мелочам не помешало ему

<sup>1</sup> С. Городецкий. АХРР и его портретисты. — «Искусство трудящимся», 1923, № 38, стр. 5.

увидеть главное. В бюсте Фрунзе он дал сильный волевой образ пролетария-полководца. Элементы жанра совмещаются в этом портрете с внимательной психологической характеристикой, конкретность образа позволяет выявить типические черты.

Содержательный образ, меткую характеристику можно найти и в остром и выразительном портрете Я. М. Свердлова (1932 г.; *стр.* 419) работы Г. Нероды и в портрете Клары Цеткин (1927 г.), исполненном Л. Лавровой.

Среди портретов, созданных скульпторами АХР, наряду с изображениями советских людей, встречаются образы деятелей русской культуры, русских писателей — Л. Н. Толстого (В. Сергеев), К. Ф. Рылеева (Г. Нерода), А. И. Герцена (С. Мограчев), А. М. Горького (Н. Крандиевская) и т. д. Иногда из этих портретов составлялись своего рода серии, рассчитанные на широкое распространение в разных размерах и разных материалах. Следует заметить, что во многих случаях в массовые серии входили портреты, уже побывавшие на скульптурных выставках. В свою очередь лучшие образцы массовой скульптуры нередко становились выставочными экспонатами.

Говоря о портретных произведениях, следует еще назвать работы ленинградского мастера В. Лишева<sup>1</sup> — портреты академика скульптуры Р. Р. Баха (1919 г.), архитектора В. И. Яковлева (1923 г.), скрипача А. П. Ханжонкова (1926 г.) и т. д. Лишев, не входивший в Ассоциацию художников Революции, по общему направлению своего творчества был близок М. Манизеру, В. Козлову и некоторым другим скульпторам академического круга, активно участвовавшим в деятельности АХР.

Искусство портрета привлекало Лишева еще в самом начале его творческого пути. Памятники Мусоргскому, Семенову-Тянь-Шанскому, Слепцову, над которыми он работал в годы, предшествовавшие Октябрьской революции, представляют собой бронзовые бюсты на гранитных постаментах. Таков же и памятник Н. А. Некрасову, сооруженный Лишевым в Ленинграде в 1922—1923 годах. В последующий период скульптор создает по преимуществу станковые бюсты.

Портреты Лишева, выполненные в конце 1910-х — начале 1920-х годов, например портрет Р. Р. Баха, отличались не столько глубиной содержания, сколько тщательностью исполнения (*стр.* 421). Подробности, которыми они изобиловали, мешали скульптору добиться впечатления целого. Когда же Лишев

<sup>1</sup> Лишев Всеволод Всеволодович (род. в 1877 г.). Учился в Академии художеств (1906—1913 гг.), был учеником Г. Залемана и В. Беклемишева. С 1916 по 1929 г. преподавал в Академии художеств.





*Г. Нерода. Портрет Я. М. Свердлова. Гипс. 1932 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

ставил перед собой задачу обобщения, он нередко прибегал к приемам стилизации, которые особенно бросаются в глаза в бюсте архитектора В. И. Яковлева.

Критически оценивая свои работы, Лишев и сам указывал на эти недостатки. «...Но,— говорил он,— как бы я ни увлекался излишней детализацией... или излишним обобщением..., я всегда стремился сделать вещь живую, правдивую»<sup>1</sup>.

Позднее, в своих лучших произведениях, Лишев приближается к этой цели. Его «Монгол» (1932 г.), в котором ярко выявлены национальные черты

<sup>1</sup> И. Крестовский. Всеволод Всеволодович Лишев. Л., 1948, стр. 9.

модели, подкупает своеобразием и реализмом образа. В портрете немало убедительных подробностей, но образ в целом немногословен. Средства изображения отличаются на этот раз большой сдержанностью.

Как уже указывалось, скульптурные портреты, созданные мастерами АХР, имели по преимуществу документальный характер. Их возникновение было связано с той степенью развития реализма, когда освоение новой темы было важной задачей и умение художника добиться сходства с явлениями жизни, хотя бы с ее внешней стороны, уже было известным завоеванием. Как бы ни были неглубоки портретные произведения скульпторов АХР, они в принципе отличались от работ формалистов и стилизаторов.

Впрочем, влияние стилизаторства распространялось и на творчество некоторых скульпторов, входивших в АХР. Один из активных деятелей Ассоциации, С. Тавасиев<sup>1</sup>, в своих произведениях второй половины 20-х годов (портрет партизана, портрет Кермена и др.) далеко не сразу отказался от своего пристрастия к примитиву, от нарочитой деформации.

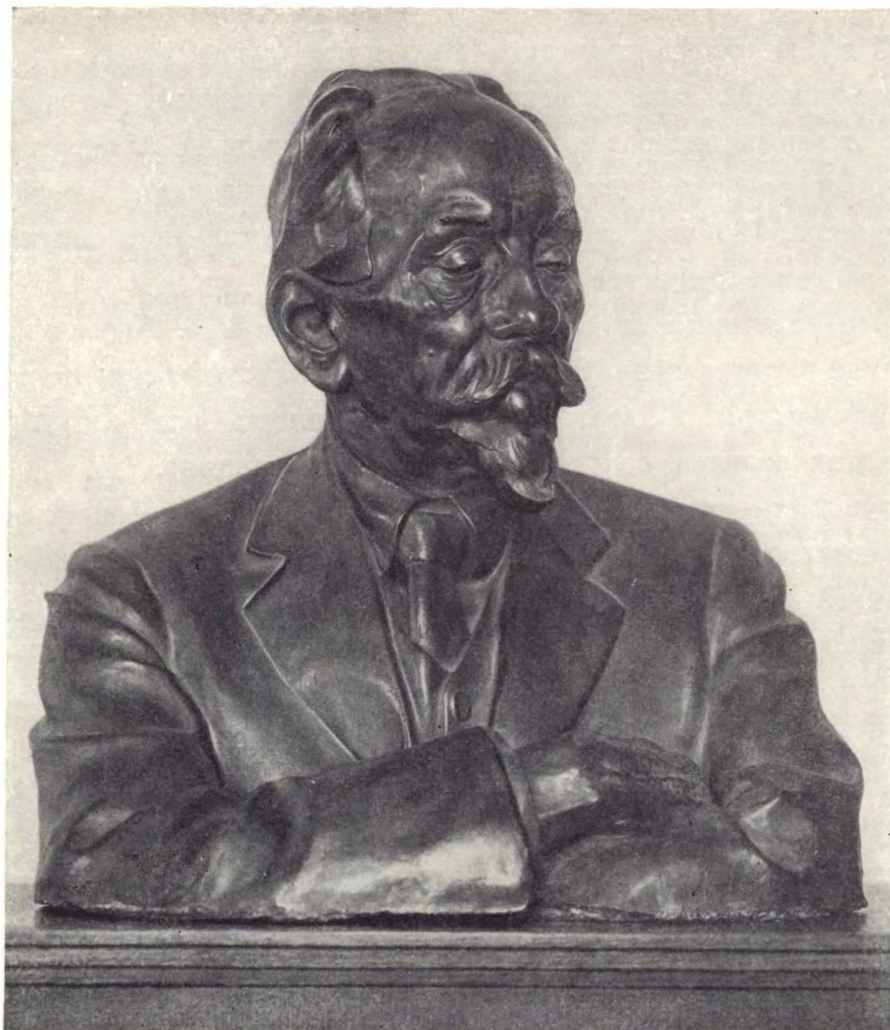
Нельзя не видеть также, что у некоторых портретистов Ассоциации — И. Менделевича, Н. Крандиевской и других — стремление к документальной точности изображения граничило с натурализмом.

Правда, в наиболее откровенных и вульгарных формах натурализм проявился в работах скульптора, не входившего в АХР, — Иннокентия Жукова, низводившего пластическое изображение человека до уровня простого муляжа («Те, кто не видели живого городского», 1927 г.; «Рассказ о Перекопе», 1928 г.; «Осетин и абхазец», 1930 г., и т. п.). Но если творчество Жукова, упрямо защищавшего натурализм как творческий метод, оказалось явлением изолированным, то все же тенденция натурализма в искусстве переходного периода представляла угрозу не менее серьезную, чем формализм.

В творчестве И. Менделевича<sup>2</sup> тенденция эта особенно заметна. Замыслы его произведений поверхностны, решения элементарны. Старательно передавая детали, он мало заботился об общем построении, о художественной цельности. Исключением является, пожалуй, ранняя работа скульптора — портрет Е. Б. Вахтангова (1924 г.), психологически содержательный и проникновенный образ.

<sup>1</sup> Тавасиев Сосланбек Дафаевич (род. в 1894 г.). Окончил Академию художеств в 1927 году. Входил в АХР.

<sup>2</sup> Менделевич Исаак Абрамович (1887—1952). Художественное образование, первоначально полученное в мастерской А. Голубкиной, продолжал за границей (1909—1911 гг.). В Париже занимался в «академии» Коларосси. Входил в АХР.



*В. Лишев. Портрет Р. Р. Баха. Гипс. 1919 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

В «Смеющемся красноармейце», произведении того же времени, Менделевич уже жертвует психологическим содержанием ради незамысловатого жанрового мотива. Здесь приемы натуралистического изображения переплетаются, как это нередко бывает, с приемами импрессионистской лепки: гладкая шлифованная фактура сочетается с нарочитой небрежностью в обращении с формой, стремление к иллюзорности — с расчетом на эффектную игру света и тени.

В дальнейшем портретные работы Менделевича, даже в тех случаях, когда они выполнены с натуры, несут на себе отпечаток фотографической застылости. Выражения лиц выбраны случайно, их черты холодны, взгляды неподвижны.

Таковы в трактовке Менделевича портреты Я. М. Свердлова (1926 г.), А. Д. Цюрупы (1927 г.), Ф. Э. Дзержинского (1928 г.) и другие.

Произведения Н. Крандиевской<sup>1</sup> менее стереотипны. Скульптор оживляет портрет то сильным поворотом головы (как в портрете Д. А. Фурманова, 1928 г.), то энергичным рисунком рта и нахмуренными складками бровей (в портрете С. М. Буденного, 1930 г.), но оживление это касается лишь внешности и почти не влияет на самое существо портретного образа.

В работе некоторых скульпторов, как, например, Б. Яковлева, С. Мограчева, тенденции натурализма были прямо связаны с традициями поздней академической скульптуры. С другой стороны, явления натурализма в советской скульптуре, как правило, сопутствовало ремесленничеству.

В конце 20-х — начале 30-х годов в нашей скульптуре впервые появляются портреты новаторов производства, передовиков сельского хозяйства, лучших представителей народа. Лозунг этого времени — «Страна должна знать своих героев» — превращается в своего рода программу художественного творчества.

Вместе с тем в развитии скульптурного портрета намечается переход от камерных и станковых форм к формам монументальным.

Показательно в этом отношении создание так называемой «Аллеи ударников». Летом 1931 года на одной из аллей Центрального парка культуры и отдыха имени А. М. Горького были выставлены шестнадцать бюстов рабочих-ударников, героев социалистической стройки, награжденных орденами Ленина и Трудового Красного Знамени<sup>2</sup>. Эта необычная экспозиция скульптурных портретов на открытом воздухе была встречена с таким же сочувствием, с каким в 1918 году московские рабочие встречали первые скульптурные памятники. В самом замысле «Аллеи ударников» нельзя было не видеть непосредственного развития идей ленинского плана «монументальной пропаганды». Однако общественное и творческое значение этого начинания было во многом ослаблено художественной неполноценностью выставленных произведений. Большие размеры бюстов, рассчитанные на открытое пространство, подчас не были оправданы самой трактовкой темы. В некоторых работах сказалось непонимание задач монументального портрета. В одних случаях портретам не хватало глуби-

<sup>1</sup> Крандиевская Надежда Васильевна (род. в 1891 г.). Окончила московское Училище живописи, ваяния и зодчества (1916 г.). В 1913—1914 годах работала в Париже в мастерской Бурделя. Входила в АХР.

<sup>2</sup> Авторами бюстов были: С. Алешин, С. Лебедева, В. Валев, Г. Кепинов, И. Чайков, А. Зеленский, Е. Блинова и другие.

ны, в других — законченности. Частное не претворялось в общее, индивидуальное не становилось типическим.

Встав на путь изображения нового человека, нового быта, новых отношений, советская скульптура еще не сразу и не всегда способна была создавать произведения, глубоко отображающие самую суть явлений советской действительности, охватывающие все ее многообразие. Многим скульпторам переходного периода недоставало умения отделять главное от второстепенного, умения обобщать, типизировать.

На произведениях бытового жанра это сказалось, быть может, еще в большей степени, чем на портретной скульптуре. Жанровые композиции, занимавшие немало места на выставках АХР, отличались по преимуществу иллюстративным характером. Скульпторы АХР, по примеру живописцев, нередко выбирали сюжеты, требующие развернутого литературного повествования. Интересные описания произведений этого рода приводятся в каталоге 10-й выставки Ассоциации. Вот одно из них, относящееся к не лишенному декоративной выразительности барельефу Г. Мотовилова «Басмачество» (1928 г.): «В центре — борьба с басмачами. Слева — богатей-басмач, в ужасе хватющийся за голову, и женщина с покрывалом на лице. На правой — победа. Баи низвергнуты. Молодые — торжествуют. Покрывало с лица скинуто»<sup>1</sup>.

В таком же повествовательном плане решены батальная сцена в рельефе «Взятие Ростова» (1928 г.) Г. Нероды, композиция А. Мананниковой «Союз незаможних» (1928 г.), с фигурами рабочих Донбасса, представителей деревенской бедноты и красноармейцев, и барельеф М. Листопада «Ворошиловский субботник в колхозе» (1933 г.).

Несмотря на значительные недостатки этих и других произведений, жанровая скульптура в целом постепенно развивалась. Ее развитие было обусловлено тем решительным влиянием, которое новая историческая действительность оказала на тематику скульптурных произведений, целиком подчинив ее задачам отражения жизни советского общества.

Работы жанрового характера в большом количестве появились и на выставках ОРС: «Рабочий агитатор» И. Чайкова (1927 г.), «Крестьянка» О. Сомовой (1927 г.), «Мать» Т. Смотровой (1927 г.), «Тракторист» Г. Кепинова (1931 г.), «Шахтер» А. Златовратского (1931 г.) и другие. Однако все перечисленные произведения еще носили следы стилизации. Пережитки стилизаторства ока-

<sup>1</sup> «10-я выставка АХР». Каталог. М., 1928, стр. 105.

зывались тем большей помехой на пути развития советской скульптуры, что многим они представлялись в ту пору меньшим злом по сравнению с крайностями формализма — кубизмом и беспредметничеством.

Привычка смотреть на действительность как бы сквозь призму искусства других эпох и народов мешала скульпторам-стилизаторам разглядеть то подлинно живое, что находилось вокруг в реальной жизни. Это особенно ясно видно на примере творчества М. Рындзюнской и С. Булаковского. С трудом высвобождаясь в их произведениях человеческий образ из аморфной массы сковывающего его материала — камня, дерева. Все новые и новые попытки этих скульпторов правдиво отразить жизнь нарушались возвратом к архаически условным изображениям. Таковы композиции Булаковского — «Песнь» (1926 г.), «Женщина, несущая камень» (1927 г.), «Женщина с птицей» (1929 г.), Рындзюнской — «Рыжая женщина» (1924 г.), «Молодайка» (1924 г.), «Рыбачка» (1928 г.) — и другие работы.

В заслугу Булаковскому<sup>1</sup> справедливо ставили его превосходное умение создавать скульптуру из твердых материалов. Ленка в глине казалась ему слишком легким делом по сравнению с мужественным ремеслом ваятеля. Однако мастерство, с которым он обрабатывал гранит и мрамор, если и не являлось самоцелью, то все же служило лишь созданию утонченно экзотических или подчеркнута архаических форм. Черты стилизаторства явственно проступали не только в ранних вещах Булаковского, но и в таких его произведениях, как «Октябренок» (1930 г.) или группа «Привет Осоавиахиму» (1933 г.), хотя скульптор и стремился здесь к преодолению своей условной, архаической манеры. Для Булаковского путь к реализму был труден и сложен. Но в его работах второй половины 30-х годов — особенно в его интересной композиции «Девушка, стригущая барана» (1937 г.), исполненной незадолго до смерти скульптора, — ясно выявились реалистические тенденции (стр. 425).

В отличие от Булаковского Рындзюнская<sup>2</sup> работала не только в области жанра, но и в области портрета, что требовало решительного отказа от искусственных приемов стилизации. В портретах, которые создавались Рындзюнской на протяжении 20-х годов, особенно в портрете «Девушки-рязанки» (1929 г.), действительно намечался перелом в сторону реализма. Однако последующие

<sup>1</sup> Булаковский Сергей Федорович (1880—1937). С 12-летнего возраста обучался ремеслу мраморщика в скульптурной мастерской В. Эдварса в Одессе. В 1909—1911 гг. учился в парижской Академии изящных искусств. Некоторое время работал в мастерской Бурделя (1911 г.), с чем связано его последующее увлечение архаикой. Входил в ОРС.

<sup>2</sup> Рындзюнская Марина Лавыдовна (1877—1946). До 1911 года училась в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (мастерская С. Волнухина). Входила в ОРС.



*С. Булаковский. Девушка, стригущая барана. Цемент. 1937 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

произведения вновь вводили скульптора в область стилизации. В начале 30-х годов Рындзюнская создала для Музея народов СССР серию бюстов — якут, туркмен, таджик и т. д. Она работала с натуры. Ее захватывали непосредственные впечатления от встреч с людьми, яркие характеры, необычные костюмы, но пристрастие к примитиву, к экзотике оказалось сильнее чувства жизни. И «Хакаска» (1932 г.; *стр.* 427), и «Якут» (1931—1933 гг.), и другие произведения этой серии создают впечатление, будто задуманные автором образы еще скованы инертной массой материала.

Отношение к скульптурным материалам как к фетишу, приемы стилизации, неизбежно отгораживающие искусство от современности, характеризуют в это время и творчество Д. Цаплина. Работы Цаплина («Песня весны», 1921 г.,

«Страж», 1925 г., «Грузчик», 1926 г.) с их то подчеркнуто удлиненными, то утрированно грузными формами и с их декадентской символикой были особенно далеки от советской действительности.

Скульпторы-импрессионисты, как мы уже видели, стояли ближе к новой жизни, находя много точек соприкосновения с ней, но и они приходили к решению новых задач искусства отнюдь не прямым путем.

В этом отношении особенно поучительны творческие искания Л. Шервуда. Сторонник художественных принципов Родена и Трубецкого, Шервуд с большой настойчивостью проводил эти принципы и в своем творчестве, и в педагогической деятельности. В то же время он не мог не видеть, что принципы эти не всегда согласуются с задачами монументальной скульптуры. Впрочем, эскизность лепки, возведенная в манеру, приблизительность формы, расчет на живописную игру света и тени противоречили требованиям реализма и в станковых произведениях Шервуда.

После первой попытки преодолеть импрессионизм в работе над памятником А. И. Герцену у Шервуда возникла мысль о возможности «улучшить» импрессионистский метод посредством «слияния» его с конструктивизмом<sup>1</sup>. Шервуду казалось, что он обретет в конструктивизме столь необходимую ему отчетливость средств выражения. Но, разумеется, он не мог прийти ни к чему иному, как к геометрически упрощенным фигурам и схематизированным портретам откровенно эклектического характера. В частности, это прямо сказалось в портрете Р. Люксембург (1927—1928 гг.), композиция которого получила, как выразился сам автор, «почти режущую форму треугольника»<sup>2</sup>.

Иных результатов Шервуд добился в работе над бюстом П. Л. Войкова (1927 г.) — советского полпреда в Польше. В этом портрете, хотя и сохранявшем еще импрессионистскую фактуру, искания сходства сочетались с исканиями характера, живое чувство детали — с обобщенным пониманием целого.

В последующие годы, когда мысль мастера вновь устремляется к проблемам монументальной скульптуры, он уже считает необходимым подвергнуть критике свои импрессионистские увлечения. «...Свойственная моему творчеству импрессионистическая форма,— говорил Шервуд,— не может выразить вполне цельно и органично поставленные временем монументальные задачи. Герои нашей эпохи, широта тем, связь скульптуры с архитектурой требовали новой синтетической

<sup>1</sup> Л. Шервуд. Путь скульптора, стр. 66.

<sup>2</sup> Там же, стр. 63.





*М. Рындзюнская. Хакаска. Гипс. 1932 год.*

Местонахождение неизвестно.

формы, простой, четкой и обобщенной»<sup>1</sup>. И в самом деле, отказываясь от импрессионизма как от творческого метода, Шервуд находит эту форму для выражения больших тем и образов современности.

В 1933 году, на выставке, посвященной пятидесятилетию Красной Армии, был показан «Часовой» Шервуда, а год спустя скульптор начал работать над статуей под названием «Тяжелая промышленность»<sup>2</sup>. Первая из этих работ бесспорно

<sup>1</sup> Л. Шервуд. Путь скульптора, стр. 64—65.

<sup>2</sup> Впоследствии, на протяжении 1934—1937 годов, Шервуд создает варианты этой статуи, известные под названиями: «Машиностроитель», «Крановщик», «Юный титан». В окончательном варианте эта статуя под названием «Тяжелая индустрия» была показана на выставке «Индустрия социализма».

входит в галерею типических образов нашего времени. Необходимо отметить, что если скульптура переходного периода в целом еще не охватывает всего богатства типических черт, характеров, индивидуальных особенностей нового, советского человека, то в отдельных вещах, в частности в «Часовом» Шервуда, она все же приближается к созданию этого образа.

Статуя «Часовой» (стр. 429) принадлежит к лучшим произведениям советской скульптуры. Избрав простой и уже не раз повторявшийся сюжет, Шервуд раскрывает в своей статуе тему воинского долга — служения Родине. Фигура солдата, охраняющего рубеж Советской страны, полна спокойного сознания силы. Одетый в тяжелый тулуп, он стоит, согнув одну ногу и слегка опираясь на винтовку, ствол которой охватывают его крепко сжатые руки. Из-под шлема буденновки выступает мужественное молодое лицо с резко очерченными скулами, с плотно сомкнутым ртом и с настороженным взглядом глубоко посаженных глаз. Образ, созданный Шервудом, отличается своей конкретностью, и вместе с тем он заключает в себе глубокое обобщение. С точки зрения стилевой, работа Шервуда означала решительный отход от «живописной скульптуры» импрессионизма. Искания простоты и ясности образа соединяются в этом произведении с исканиями отчетливой скульптурной формы — общей выразительности силуэта, отношения основных пластических масс, конструктивного начала. Иначе говоря, от принципов импрессионизма Шервуд возвращается к традициям реалистической скульптуры.

Здесь следует подчеркнуть, что другой ленинградский мастер, А. Матвеев, уже давно понял, насколько важны для дальнейшего развития скульптуры эти традиции. Некоторые наши исследователи не без основания сближали произведения Матвеева с произведениями французского скульптора А. Майоля, главы так называемой неоклассической школы. Но Матвеев отнюдь не принадлежит к числу эпигонов этой школы и его взгляды на скульптуру, складывавшиеся в связи с традициями русского ваяния, имеют самостоятельное значение.

В период, о котором идет речь, Матвеев создал сравнительно небольшое количество вещей. В конце 20-х — начале 30-х годов он выступал на конкурсных выставках с проектами памятников Тарасу Шевченко для Харькова, бойцам Особой Краснознаменной дальневосточной армии для Даурии, В. И. Ленину для памятника-маяка в Ленинграде. Однако ни один из этих проектов не был осуществлен. Главная линия исканий Матвеева получила выражение в его этюдах обнаженного тела, отчасти в портретных статуэтках (портрет виолончелиста Будрина, 1928 г.) и особенно отчетливо проявилась в скульптурной группе



*Л. Шервуд. Часовой. Гипс. 1933 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

«Октябрь» (1927 г.; стр. 431), которую он выполнил для юбилейной выставки к десятилетию Советской власти.

В этюдах Матвеева не было ничего случайного. В каждом из них скульптор решает вполне определенную художественную задачу. Материалом ему служит фарфор, дерево, бронза. Все мгновенное, зыбкое он оставляет в стороне, и его усилия направлены на то, чтобы показать свою модель, так сказать, в главном, раскрыть в ней устойчивое, постоянное.

Знакомство с этюдами Матвеева позволяет проникнуть в лабораторию его творчества. Придавая особое значение моментам конструктивным, Матвеев большое внимание уделяет задачам построения человеческого тела в пространстве. «Каждая вещь в природе есть в то же время органическая часть пространства. Реальный мир познается в способности представлять вещи в пространстве; надо почувствовать объем, вес, массу как реальные элементы целого; для этого нужно просто и широко смотреть на натуру; для природы не надо придумывать поз; натура оживляется искренним и непредвзятым отношением к ней — такова концепция Матвеева»<sup>1</sup>.

Этой своей концепции Матвеев придерживался и в работе над группой «Октябрь», которая может служить примером поразительного соединения современной темы с традициями классицизма в русской скульптуре. Группа «Октябрь» во многих отношениях явилась для Матвеева этапным произведением. Прежде скульптурные группы встречались у него очень редко, и уж во всяком случае среди них нет ни одной композиции на историческую тему. Теперь он как бы синтезирует свои познания, свой творческий опыт в работе, которая впервые связана с большим идейным замыслом и которая выводит его далеко за пределы камерной скульптуры.

В свое время произведение Матвеева вызвало много споров. Вправе ли советский скульптор возвращать нас к системе образов Козловского и Мартоса, к их художественным приемам? Допускает ли избранный Матвеевым сюжет изображение обнаженного тела? Где проходит та грань, которая отделяет новый эстетический идеал от классических идеалов? Один из критиков в своих рассуждениях об этом зашел так далеко, что даже усмотрел в работе Матвеева попытку «соединить знаком равенства рабочего и Ахиллеса, крестьянина и микельанджеловского «Моисея», красногвардейца и Патрокла»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Г. Преснов. Путеводитель. Государственный Русский музей. Скульптура. Л.—М., 1940, стр. 109—110.

<sup>2</sup> С. Исаков. Монумент и документ.— «Жизнь искусства», 1927, № 47, стр. 3.



*А. Матвеев. Группа «Октябрь». Гилс. 1927 год.  
Гос. Русский музей.*

Однако суть дела не в этих внешних аналогиях и даже не в традициях классицизма, оказавших столь заметное влияние на скульптурную группу Матвеева, а в том реальном историческом содержании, которое в ней выражено. При всем сходстве с известными образцами произведение Матвеева не было стилизаторским. Люди, которых он изобразил, — рабочий с молотом, юноша в красноармейском шлеме, сжимающий винтовку, и пожилой крестьянин с окладистой

бородой, — не античные герои. Напротив, в этих мужественных фигурах, в их сдержанной силе, в их величавом спокойствии явственно выступает героическая тема наших дней. В произведении Матвеева нет ни одной неверной ноты, ни одной ложной черты. Его подход к скульптуре в принципе исключает всякий внешний пафос — приподнятость позы или театральность жеста. Величавый аллегоризм произведения Матвеева покоится на стремлении выразить существо исторических событий Октябрьской революции и в то же время раскрыть их широкий общечеловеческий смысл. И все же аллегорическое начало приобрело в этой композиции преобладающее значение, что вносит в нее некоторый элемент отвлеченности.

Между статуэтками Матвеева и его скульптурной группой нет принципиальных различий. Они — плод единой и продуманной до мелочей художественной системы, основой которой являются простота и уравновешенность композиции, спокойная ясность построения, гармония частей, чувство внутреннего ритма. Многие правила, заимствованные Матвеевым из классического искусства, имеют нормативный характер. Но в отличие от скульпторов академического направления, Матвеев соединяет эти правила с непосредственным изучением природы.

Черты, характеризующие творческий метод Матвеева, проявились и в его педагогической деятельности. Будучи с первых лет революции руководителем одного из скульптурных классов преобразованной Академии художеств, Матвеев создает нечто вроде своей творческой «школы». Но, если Матвеев умел завоевывать популярность, привлекая внимание молодежи к проблемам пластической формы, то, с другой стороны, его «пластическая система» оказалась для некоторых его учеников известным препятствием на пути к самостоятельному творчеству.

Дальше других по пути приложения художественных принципов Матвеева к требованиям искусства наших дней пошел В. Синайский. Впрочем, Синайский проявил свою творческую самостоятельность даже в самых ранних произведениях — в памятнике Лассалю (1918 г.), в памятнике В. Рентгену (1927 г.) и т. д. Правда, ни эти, ни другие работы, выполненные им на протяжении 20-х годов, еще никак не свидетельствовали об окончательном выборе пути. Кратковременное увлечение экспериментами кубистов сменялось тяготением к импрессионизму, к приемам стилизации в декоративных композициях. Лишь в начале 30-х годов, вернувшись к «пластической системе» Матвеева, Синайский обрел то непосредственное чувство жизни и тот художественный язык, которые определили его место в истории советской скульптуры не как мастера монументально-декоративной пластики, а как автора жанровых станковых произведений.

В этом отношении особенно интересен «Осоавиахимовец» (1933 г.; стр. 433) Синайского — юноша-рабочий, изображенный в свободной и естественной позе, с винтовкой, закинутой за плечо. В фигуре «Осоавиахимовца» подкупает не только простой и ясный мотив движения, не только большая близость к натуре и не только сочная лепка формы; фигура эта свидетельствует об острой наблюдательности художника, чувстве времени, чувстве нового. Именно благодаря этим последним качествам работа Синайского, несмотря на ее этюдный характер и неотделанность в деталях, приобретает подлинно типическую выразительность.

Разумеется, «Осоавиахимовец» несопоставим по значению с такими монументальными произведениями, как «Сезонник» Шадра или «Часовой» Шервуда. Но он близок им по своей реалистической тенденции и бесспорно принадлежит к лучшим произведениям жанровой скульптуры переходного периода.

Очерк советской скульптуры этого времени был бы неполным, если бы мы не остановились на произведениях анималистического жанра. Его наиболее видными представителями являются И. Ефимов<sup>1</sup> и В. Ватагин<sup>2</sup>.



*В. Синайский. Осоавиахимовец. Гипс. 1933 год.*

Гос. Русский музей.

<sup>1</sup> Ефимов Иван Семенович (род. в 1878 г.). Учился в московском Училище живописи, ваяния и золотчества (1906—1908 гг.). Участвовал до революции в выставках «Московского товарищества». Входил в ОРС.

<sup>2</sup> Ватагин Василий Алексеевич (род. в 1883 г.). Окончил Московский университет по факультету естествознания. Рисовать и писать акварелью начал под руководством художника Н. Мартынова. В 1903 году поступил в студию К. Юона. Входил в ОРС.

Круг образов животных, созданных этими скульпторами, широк и многообразен. Лучшие работы Ватагина этого времени: «Кошка» (1925 г.), «Слон» (1926 г.), «Тигр» (1925—1926 гг.; *стр.* 435), «Белый медведь» (1930 г.). Из произведений Ефимова особенно выразительны «Вепрь» (1926 г.), «Медведица» (1927 г.; *стр.* 437), «Зебра» (1927 г.), «Индюк» (1927 г.), «Лань с ланенком» (1929 г.), «Петух» (или «Утро», 1932 г.; *стр.* 438).

Связанные общностью художественных интересов, стремлением правдиво передать образы различных животных, Ватагин и Ефимов подходят к своей цели по-разному. Творчество первого основано на глубоком знании природы животного, психологии зверя, выраженной в его поведении, в его повадках. Объективный исследователь природы, Ватагин изучает ее серьезно и вдумчиво. Работы Ефимова, напротив, лишены такого рода полноты и обстоятельности изображения, но он острее передает ту или иную определенную черту характера зверя, его своеобразие. Ефимов никогда не следует за натурой так прямо и непосредственно, как Ватагин, он лишь отталкивается от нее, и его образы животных являются синтезом многих разновременных наблюдений.

Таково же различие между Ефимовым и Ватагиным и в приемах изображения животных. Работы Ватагина отличаются множеством тщательно разработанных деталей, которые углубляют образ. Ефимов часто, не задумываясь, жертвует деталями ради декоративной яркости целого, опускает подробности ради усиления общего впечатления. Ватагин в своих произведениях стремится к четкой уравновешенной структуре, к замкнутым объемам, избегает слишком резких и слишком округлых форм. Ефимов — мастер широкой декоративной манеры, и его работы подчас несвободны от элементов стилизации. Если творчество Ватагина основано на объективном анализе природы и ее неоспоримо полном и точном воспроизведении, то метод Ефимова ведет к более широким, но часто неожиданным обобщениям.

Начиная с середины 20-х и на протяжении 30-х годов, творчество Ефимова и Ватагина оказывает влияние на развитие анималистического жанра в советском искусстве<sup>1</sup>. В плеяду анималистов, наряду с ними, входят и другие мастера старшего поколения: А. Кардашев, Н. Чураков, а в дальнейшем — молодые художники: Д. Горлов, П. Баландин, А. Сотников, П. Кожин и другие. Анима-

<sup>1</sup> Оба скульптора выступают одновременно как представители анималистического жанра в станковом рисунке, в книжной иллюстрации и отчасти в декоративной живописи. Ефимов, кроме того, плодотворно работает и в области кукольного театра.





*В. Ватагин. Тигр. Бронза. 1925—1926 годы.*

Гос. Третьяковская галерея.

листическая тема широко распространяется не только в скульптуре малых форм, но также в станковой и монументально-декоративной пластике. Скульптурные произведения анималистического жанра получают свое постоянное место на выставках, в музеях, в садах и парках, служат созданию новых мотивов орнамента. Здесь можно указать на естественнонаучный цикл работ Ватагина для Государственного дарвиновского музея в Москве, начало которых относится еще к дореволюционному времени, и на его анималистическую скульптуру, декорирующую главный вход в Московский зоопарк (1931—1932 гг.). В анималистических произведениях Ефимова находят известное место сельскохозяйственные мотивы (декоративная статуя «Бык» на Сельскохозяйственной выставке 1923 г.), мотивы охоты («Охота на лося», 1933 г.) и т. д.

В тесной связи с жанровой пластикой развивается скульптура малых форм, к которой относятся настольные статуэтки, изображения животных, декоративно разукрашенные лампы и вазы, пепельницы и чернильницы — все то, что при-

надлежит в первую очередь художественной промышленности, но где все же скульптура играет ведущую роль. В этой, казалось бы, второстепенной области борьба с приспособленчеством и пошлостью, с пережитками модерна и формализма имела особое значение. Положение искусства малых форм в годы нэпа характеризуется появлением огромного количества бытовой скульптуры, изготовленной по старым, буржуазно-мещанским образцам. В печати 20-х — начала 30-х годов много писалось о такой массовой рыночной продукции, которая стала синонимом мещанской пошлости: о наядах, купидонах, пастушках и маркизах, производимых кустарными артелями. «По назначению — это мелкий «накомодник», полуукрашение-полуигрушка с полуутилитарным, полудекоративным характером. Например, к статуэтке приделывается случайно форма пепельницы, чернильницы. Сама скульптура часто превращается в копилку — вещь самого популярного использования. Узкие щели для монет появляются в спинах и головах животных, рыб, птиц, в чалмах «арапов», в густой растительности негритянских затылков. Кошечки с бантиками, ангелочки и девочки, подобные ангелочкам, опирающиеся пухлыми ручками на подушки, головы Мефистофеля с открытой пастью для папиросных окурков, пепельницы с томными красавицами в рискованных позах...»<sup>1</sup>, — такова была эта лавина безвкусы и пошлости, для борьбы с которой советская скульптура должна была создать совершенно новые модели, новый жанр, с принципиально иным идейным и художественным строем.

В известной мере этой цели служили фарфоровые фигурки А. Матвеева и небольшие этюды обнаженного женского тела С. Лебедевой, которые появлялись на выставках ОРС. Но, отвечая требованиям высокого художественного вкуса, они по содержанию своему были все же далеки от современной жизни.

То же можно сказать и о произведениях И. Фрих-Хара<sup>2</sup>, чьи интересы были сосредоточены почти целиком на скульптуре малых форм. Мотивы его ярко расцвеченных фаянсовых композиций — «Шашлычник» (1926 г.), «Старый город» (1926 г.), «Пальма» (1927 г.), «Узбек-носильщик» (1927 г.) — почерпнуты из быта старого Востока.

Искренний примитивизм Фрих-Хара, своеобразная декоративная выразительность его небольших керамических работ, выдумка и художественный вкус — если и выделяли их на фоне массовой продукции художественной промышлен-

<sup>1</sup> А. Быстров. Малые формы скульптуры. — «Искусство», 1933, № 5, стр. 66.

<sup>2</sup> Фрих-Хар Исидор Григорьевич (род. в 1893 г.). Специального художественного образования не получил. С 1913 года занимается скульптурой как самоучка. Входил в ОРС



*И. Ефимов. Медведица. Дерево. 1927 год.  
Частное собрание. Москва.*

ности, все же не делали их автора создателем произведений нового бытового жанра.

Борясь с пережитками буржуазного модернизма, с распространением антихудожественных «накомодников», с пошлым мещанским вкусом, советские скульпторы поставили своей целью создать совершенно новые образцы пластики малых форм. В противовес пастушкам и наядам, вереницам голых и полуголых женщин в залах выставок и в витринах магазинов появляются изображения советских людей — шахтера и текстильщицы, пионера и рабфаковца, красноармейца и краснофлотца, лыжника и футболиста. В жанровой скульптуре намечается не-



*И. Ефимов. Петух. Кованая медь. 1932 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

сколько сюжетных циклов: индустриальные сюжеты, сюжеты из колхозной жизни, из жизни Красной Армии, сцены нового быта, мотивы физкультуры и спорта.

В создании моделей для массового репродуцирования скульпторы АХР к концу 20-х годов объединили свои усилия с усилиями скульпторов ОРС. Из произведений этого рода можно назвать «Рабочего с пневматическим молотом» В. Андреева, «Сверлильщика» М. Страховской, «Матроса» и «Осоавиахимовку» Н. Шильникова, «Колхозницу» и «Комсомолку» О. Таубер, «Красного партизана» и «Пионера» Н. Крандиевской, «Детский сад» А. Степаняна и другие.

Особый раздел в скульптуре малых форм составляли призы для частей Красной Армии и физкультурных коллективов: композиции с изображениями советских конников, саперов, артиллеристов, летчиков, мастеров спорта и т. п.

Несмотря на то, что малая пластика тех лет дает немало примеров элементарных решений и непонимания специфических особенностей этого вида скульптуры (когда чернильницы и пепельницы нелепо облакаются в формы паровозов или нефтяных цистерн), нельзя не оценить всю важность поворота к реализму, который наметился в жанровой скульптуре в связи с обновлением ее тем и сюжетов.

В развитии станковой пластики и скульптуры малых форм проявляется та же закономерность, которая отмечалась выше в развитии монументальной скульптуры. Завоевание нового, утверждение принципов реализма сопровождается

борьбой с пережитками старого. В ходе этой борьбы сталкиваются не только различные художественные течения, но и различные тенденции в творчестве отдельных мастеров.


Путь, пройденный советской скульптурой за первое пятнадцатилетие ее существования, путь Н. Андреева, И. Шадра, В. Мухиной, А. Матвеева, М. Манизера, С. Меркурова, Л. Шервуда, С. Лебедевой, В. Домогацкого, В. Лишева, как и многих других скульпторов, при всех индивидуальных различиях отражает основную закономерность развития советского искусства — борьбу за новую тему, борьбу за реализм. Суть реализма передовые советские художники видят в глубоком познании и верном отображении действительности. Реализм вытекает из самого существа отношения советских людей к миру, из всестороннего интереса к окружающей жизни, к ее явлениям, ко всему тому, что формирует нового, советского человека. И если в условиях переходного периода советская скульптура, постоянно сталкиваясь с пережитками упадочного буржуазного искусства, обращается к творчеству великих реалистов прошлого, то она не просто повторяет их решения, а одновременно утверждает реализм нового типа — социалистический реализм, на позиции которого к середине 30-х годов переходит подавляющее большинство советских художников.



---

## КАРИКАТУРА И ПЛАКАТ

*Р. С. Кауфман и А. А. Сидоров*



**С** окончанием гражданской войны актуальность политической графики отнюдь не стала меньше, однако ведущая роль перешла от плаката к карикатуре, что объяснялось условиями мирного времени и вытекавшими отсюда новыми задачами агитационной и пропагандистской работы. Тесно связанный с жизнью всего нашего искусства, сатирический рисунок занял важное место на страницах советской печати. Неустанная забота партии о развитии печати, об ориентации ее на массового читателя, о доходчивости, простоте и ясности публикуемых материалов оказала влияние на развитие карикатуры. «Условия жизни» сатирического рисунка на газетной полосе, на странице массового журнала требовали от художника-карикатуриста, чтобы он сатирически заостренными графическими образами отчетливо выражал отношение советского человека к тому или иному явлению.

В газете, где основные темы карикатур определялись внешнеполитическими событиями, художник должен был изо дня в день раскрывать истинный смысл агрессивной политики империалистов, предостерегать об опасности, которую она представляет для Советской страны и для трудящихся всех стран, бороться за мир. Художникам, работавшим в газете, необходимо было обладать политической чуткостью, зоркостью и бдительностью, умением быстро ориентироваться в международной обстановке. Надо было без ошибки догадаться о том, что скрывалось под внешней безобидностью вражеского дипломатического маневра, и точно, в определенный момент, нанести врагу удар, сорвать с него маску. К выполнению этой ответственной

задачи мастера политической графики оказались хорошо подготовленными, благодаря пройденной в предшествующие годы школе революционного плаката.

Рисунок в газете стал вскоре одним из действенных средств выражения общественного мнения. По словам Е. Ярославского, «нередко на первой же странице наших серьезных политических органов — «Правды» и «Известий ЦИК» — политическая карикатура конкурирует с передовой статьей»<sup>1</sup>. С конца 1921 года, когда в «Правде» появился первый рисунок В. Дени, когда Д. Моор и затем Б. Ефимов стали регулярными сотрудниками центральных газет, политическая карикатура получила широчайшее распространение во всех более или менее значительных газетах.

Круг интересов мастеров газетного сатирического рисунка расширился. Естественно возникла необходимость использовать сатиру для борьбы с нэпманом и кулаком, для осмеяния пережитков прошлого в быту, для борьбы против бюрократизма и всего отжившего, враждебного новому строю. Газетные полосы становились тесными для разнообразных произведений сатирической графики, что побуждало редакции выпускать время от времени специальные приложения к газетам.

Еще в апреле 1921 года, по инициативе В. Маяковского, был выпущен первый номер сатирического художественного журнала БОВ («Боевой отряд весельчаков»). Среди сотрудников БОВ, наряду с В. Маяковским, были Д. Моор, М. Черемных, И. Малютин и другие. Однако был выпущен лишь единственный — первый — номер журнала. Но уже через год из иллюстрированных приложений к газетам образовался ряд сатирических журналов. Из приложения к «Рабочей газете» в июне 1922 года родился «Крокодил», из приложения к «Рабочей Москве» — «Красный перец», в Ленинграде из приложения к «Пролетарскому пути» — «Бегемот». Возникли и другие сатирические издания.

В журнальной сатирической графике произведения, посвященные международным событиям, часто отходили на второй план, уступая место рисункам на темы внутренней жизни страны. В 43-м номере журнала «Крокодил» за 1926 год был помещен рисунок, как бы иллюстрировавший это изменение в тематике сатирической журнальной графики. Он изображал «Крокодила», который говорит английскому министру Чемберлену: «Зайдите в один из следующих номеров, сегодня я занят внутренними болезнями». Журналы отзывались на все то, что

<sup>1</sup> Ем. Ярославский. О политических карикатурах Дени.— В кн.: В. Дени. Лидо международного меньшевизма. [М., 1932].

волновало советских людей. В них велась своего рода художественная хроника того, чем жила страна в годы восстановления народного хозяйства, индустриализации, коллективизации сельского хозяйства. Публиковавшиеся в этих журналах рисунки служили как бы наглядными комментариями к переменам, повседневно совершавшимся в жизни. Сатирические произведения, создававшиеся художниками этих журналов, становились эффективным оружием критики и самокритики, орудием борьбы за построение нового общества.

Различие между газетной и журнальной карикатурой не исчерпывалось тем, что в газетах преобладала внешнеполитическая тематика, а в журналах — темы жизни Советской страны. Журналы располагали средствами полиграфии, позволявшими применять в рисунке цвет и использовать разнообразные методы и приемы графики. В журнале рисунок мог служить иллюстрацией к тексту и мог иметь самостоятельное значение, играя роль графического рассказа или фельетона. Здесь широко использовался тот метод чередования рисунков-кадров, который издавна практиковался в журналах и который в годы гражданской войны дал столь значительные результаты в «Окнах сатиры Роста».

Различия между газетными и журнальными рисунками не нарушали единства основных художественных принципов советской сатирической графики. Эти различия не привели карикатуристов к узкой специализации, что не исключало, разумеется, индивидуального своеобразия почерка, манеры, а порой и существенных расхождений в творческом методе отдельных мастеров. Кроме названных уже художников, на первом же этапе развития советской карикатуры ее мастерами стали старый сатириконец А. Радаков, Б. Антоновский, Н. Радлов, Л. Бродаты, несколько позднее — К. Елисеев, Ю. Ганф, К. Ротов, А. Каневский. К 1926 году сложился коллектив Кукрыниксов. В то время под сатирическим рисунком, напечатанным в журнале или в газете, нередко можно было увидеть подписи А. Дейнека, Б. Иогансона, Н. Купреянова, П. Шухмина и других художников, не являвшихся собственно карикатуристами.

Боевые карикатуры встречали в народе одобрение и поддержку. Выходившие повсюду стенные газеты сделали сатирический рисунок одной из самых распространенных форм художественной самодеятельности масс. Среди участников этой самодеятельности центральные и местные органы печати стали вербовать так называемых «художественных корреспондентов». «Комсомольская правда» и «Крокодил» устраивали конкурсы на лучшие рисунки, исполненные читателями. Из среды «художественных корреспондентов» «Комсомольской правды» вышли позднее такие даровитые мастера, как Б. Пророков и Л. Сойфертис.



В сатирической графике, как и в других областях искусства рассматриваемого периода, выступали художники разных поколений; соответственно различны были и истоки творчества каждого из этих художников. В силу того, что сатирическая графика по сравнению с другими видами искусства стояла ближе к народным массам, в этой области меньше почвы было для антиреалистических тенденций. Однако было бы неправильным отрицать наличие в карикатуре 20-х — начала 30-х годов таких пережитков дореволюционной юмористики, как погоня за смешным ради смешного. Им отдавали тогда дань многие художники, среди них один из видных мастеров Н. Радлов. Строгий рисовальщик, автор ряда интересных портретных образов, он в области карикатуры как правило ограничивался изображением забавных большеголовых фигурок, хотя и способных вызвать улыбку зрителя, но чаще всего бессильных раскрыть сущность изображаемого. В то же время в журналах можно было увидеть рисунки (например, А. Радакова), исполненные в нарочито огрубленной экспрессионистской манере, придававшей сатире оттенок мрачности.

Журнальную карикатуру затронуло также увлечение примитивизмом, подражанием неумелому детскому рисунку. К такой «инфантильной» манере в конце 20-х годов обратился И. Малютин — соратник Маяковского по «Окнам сатиры Роста». При этом его карикатуры утратили былую остроту, а художник стал терять завоеванную ранее популярность. Л. Бродаты — одаренный и хорошо подготовленный мастер, сумевший позднее найти свой путь к реализму, — в эти годы работал в ленинградских журналах в несколько схематической манере. Наконец, в творчестве многих карикатуристов, особенно молодых, в те годы ощущался недостаток мастерства. Порой лишь одни надписи придавали их банальным, вялым рисункам видимость остроты и злободневности.

Ведущее направление советской сатирической графики сложилось в упорной борьбе с подобными недостатками, в последовательном их преодолении. Советская карикатура развивалась как искусство реалистическое. Газетному рисунку принадлежало в этом развитии неоспоримо ведущее место. Широко используя оружие смеха, традиционные средства сатирического заострения, преувеличения, карикатуристы стремились сделать свои рисунки конкретными и понятными каждому читателю. Неистощимые на выдумку, они черпали содержание своих работ из жизни, добываясь жанровой, почти житейской достоверности создаваемых ими сцен, придавая новый смысл общепринятым в карикатуре символам и фантастическим иносказаниям. Правдивость образов, глубина идейного содержания передовой советской карикатуры создали ей прочную славу как внутри стра-

ны, так и за ее пределами. Газетная и журнальная карикатура исполняла теперь во многом ту роль, которую в период гражданской войны играл плакат.

В годы восстановительного периода деятельность плакатистов была сосредоточена на разработке позитивных тем — оборонных, предвыборных, праздничных, историко-революционных или связанных с кампаниями помощи рабочим и революционерам, томившимся в тюрьмах капиталистических стран, — и тем, рожденных необходимостью разъяснить и пропагандировать новую экономическую политику советской власти.

Плакатные листы 20-х годов дают довольно разнообразную хронику жизни страны тех лет. Однако, по сравнению с плакатами гражданской войны или карикатурой восстановительного периода, эти листы маловыразительны, лишены идейного обобщения и крайне разнородны по своим художественным тенденциям. Это, видимо, объяснялось отчасти тем, что издание плакатов, сосредоточенное в 1919 году в ПУР и в Роста, было распылено теперь по многим издательствам. Те мастера, которые в предшествующий период были ведущими плакатистами, теперь работали главным образом в сатирической графике, плакатом же занялись художники, мало связанные с ним в прошлом. В их произведениях нарастает тенденция к повествовательности. Призывная, ударная сила плаката в связи с этим ослабевает. Продукция издательства АХР была наиболее характерна в этом отношении, хотя и здесь В. Сварогу, Н. Никонову, позднее П. Соколову-Скаля и другим иногда удавалось создать сравнительно более цельные и выразительные листы. В плакатах, выпускавшихся существовавшим еще в те годы Пролеткультом, преобладали абстрактные схемы. Широкое распространение получил торговый плакат, воскрешавший нередко антихудожественные приемы буржуазной рекламы.

Несмотря на то, что в 1921—1928 годах было выпущено плакатов больше, чем в годы гражданской войны, и полиграфическое качество их было более высоким, они сыграли гораздо меньшую роль в развитии советского искусства. Если в 1918—1920 годах плакат оказывал сильное воздействие на другие виды искусства, то в последующие годы он сам находился в зависимости от развития историко-революционной живописи или газетно-журнальной карикатуры.

Таково было состояние этого вида искусства в те годы, когда с началом великих социалистических преобразований в народном хозяйстве возникла настоятельная потребность в оживлении и подъеме агитационного плаката. Настало время, когда политическая графика газет и журналов, обязанная своими быстрыми успехами влиянию плаката периода гражданской войны, в свою очередь стала

оказывать воздействие на развитие искусства плаката. Не прекращая своей работы в газетах и журналах, Моор, Дени и Черемных, а вслед за ними Ефимов, Кукрыниксы, Дейнека, Каневский начинают вновь систематически работать над плакатом. Усиливается приток новых мастеров в плакатное искусство. Значение его возрастает, тематика становится более разнообразной, делаются попытки возродить опыт «Окон сатиры Роста» («Окна Изогиза», «Плакат-газета») и всячески приблизить плакат к жизни страны. И все же коренного перелома в развитии этого вида искусства не произошло. Идеино-художественные недостатки плаката, имевшие место в предшествующие годы, были еще очень заметны и теперь. Художники еще мало знали жизнь, в частности конкретные явления ожесточенной классовой борьбы в деревне. Это приводило к тому, что очень многие произведения художников-плакатистов оказывались лишенными действительной силы. Часто из-за ослабления бдительности и снижения требовательности выпускались плакаты, настолько неправильные по трактовке явлений жизни, что они оказывались объективно вредными. Образы рабочих и крестьян искажались, использованные мотивы труда не давали никакого представления о героике социалистического строительства.

В постановлении ЦК ВКП(б) от 11 марта 1931 года «О плакатной литературе» все эти ошибки были вскрыты и осуждены.

Вся работа по изданию плакатов была сосредоточена в Изогизе. В целях повышения качества произведений плакатного искусства было создано Объединение работников революционного плаката (ОРРП), которое избрало своим председателем Д. Моора. К плакату было привлечено внимание печати, усилилась научная разработка вопросов истории и теории этого вида искусства. В 1932—1933 годах творчество плакатистов отмечено некоторыми успехами.

Продолжая совершенствовать сатирический плакат, художники искали убедительного воплощения положительного образа, создавали выразительные произведения, зовущие к новым подвигам на фронте труда. Условные, схематические изображения рабочих и крестьян были вытеснены реалистическими образами ударников производства и колхозников, строителей-энтузиастов, возводящих индустриальные гиганты, перестраивающих весь жизненный уклад деревни. Положительный образ занял теперь в плакате значительное место.

Когда перед мастерами агитационного искусства была поставлена задача создать убедительные положительные образы, первыми, кто решил эту проблему, оказались карикатуристы, т. е. художники, привыкшие изо дня в день воспроизводить одни лишь отрицательные явления. Этот факт не покажется парадок-



*Д. Моор. Забастовка английских горняков. Тушь. 1926 год.*

сальным, если вспомнить, что подлинная сатира невозможна без твердых идейных принципов, без положительного идеала. Карикатуристы, как уже говорилось, близко стояли к жизни и знали в ней не только то плохое, что подлежало осмеянию, но и то хорошее, во имя чего газеты и журналы вели борьбу.

На московской выставке «Художники РСФСР за XV лет» в отделе карикатуры и плаката, открытом в 1933 году в залах Государственной Третьяковской галереи, оба эти вида политической графики были представлены как единое и большое искусство. Об их взаимодействии, продиктованном самой жизнью, свидетельствовало и то обстоятельство, что одни и те же мастера играли ведущую роль как в газетно-журнальном рисунке, так и в плакате.

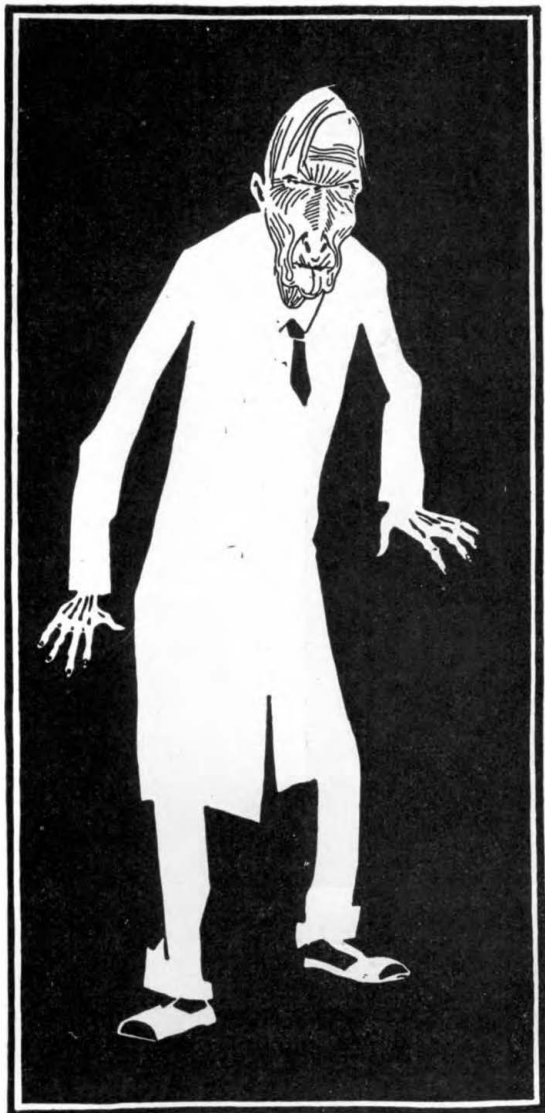
Взаимобогащение обеих форм боевого искусства характерно в эти годы для творчества Д. Моора. Революционную страстность, которую воплотил



*Д. Моор. Картинка с пейзажем. Гуашь, тушь. 1922 год.*

художник в своих плакатах периода гражданской войны, он сумел сохранить и в своих газетных и журнальных рисунках. Их близость к плакату почти всегда очевидна. Вместо контурного рисунка, которым Моор пользовался до революции, он разработал теперь довольно сложную систему черно-белой графики, в которой строго очерченному пятну отведена не меньшая роль, чем линии.

Далеко не все произведения художника, опубликованные в газетах и журналах, были сатиричны. Характерно, что в творчестве Моора рядом с отрицательными образами капиталистов, социал-согласителей и других политических врагов советского народа значительное место принадлежит положительному образу рабочего, полному энергии и силы. Таков, например, рисунок, исполненный Моором в связи с призывом ВЦСПС ко всем советским рабочим и служащим принять участие в создании фонда помощи бастующим английским горнякам (*стр. 446*).



*Д. Моор. Рокфеллер. Тушь. Из альбома «Кто они такие?». 1930—1931 годы.*

В сатирических рисунках Моор нередко добивался широких идейных обобщений. В 13-м номере «Крокодила» за 1922 год была помещена карикатура: «Картинка с пейзажем» (стр. 447), изображающая гиганта-рабочего, держащего на ладони крохотного нэпмана и грозящего ему пальцем. Этот рисунок характеризовал положение буржуазии в начале 20-х годов. Высмеивая буржуазию, оживившуюся в начале нэпа, он вселял уверенность в конечную победу дела рабочего класса. В 1926 году в связи с забастовкой английских горняков газета «Правда» поместила рисунок Моора, явившийся в своем роде образцом политического анализа. На рисунке изображена процессия. Впереди движется маленькая группа жестикулирующих лейбористских лидеров, занятых разговорами и не оборачивающихся в сторону рабочих, которые идут в противоположном направлении. Разобщенность между ними подчеркнута не только композиционными средствами, но и контрастом фигур соглашательских лидеров, очерченных тонкой контурной линией, и черных силуэтов рабочих, нарисованных энергичными сильными ударами кисти.

Крупным достижением Моора как мастера карикатуры явилась его серия политических шаржей на виднейших деятелей капиталистического мира. Все эти шаржи, публиковавшиеся по мере их создания в газетах и журналах, затем были объединены в альбом под названием «Кто они такие?» (1930—1931 гг.). Сто помещенных в альбоме карикатур были разделены на три группы: хозяева, приказчики и слуги. Здесь были изображены капиталисты, политические заправилы буржуазных государств и лидеры правых социал-демократов. Каждый из этих шаржей Моора не был карикатурой только на одного определенного человека.



*Д. Моор. По Владимирке. Тушь. 1932 год.*

Они были сильны своим обобщением, будучи прежде всего олицетворением той или иной политической силы. Внешний облик какого-нибудь конкретного капиталиста был для художника лишь поводом создать сатирический образ старого, обреченного на гибель, но злобного и вредоносного хищника (стр. 448).

С 1923 по 1928 год Моор работал в качестве художественного руководителя журнала «Безбожник у станка». Качество печати, в особенности цветной литографии, заметно выделяло «Безбожник у станка» среди других журналов

20-х годов, и этим он был несомненно обязан своему главному художнику, считавшему, что весь путь рисунка от первого замысла художника до появления произведения в печати есть единый творческий процесс. Отсюда — неустанные поиски приемов совершенствования печати, новаторство Моора в полиграфии. Прекрасная печать «Безбожника у станка» не могла, правда, искупить серьезных ошибок редакции журнала в методах ведения антирелигиозной пропаганды. Более того, неверные пропагандистские методы редакции неизбежно отражались на идейно-художественных позициях его графиков<sup>1</sup>. С такого рода ошибками связаны художественные недостатки, характерные для многих, в особенности антирелигиозных, произведений Моора, — рационализм замыслов, надуманность построений, сухость исполнения.

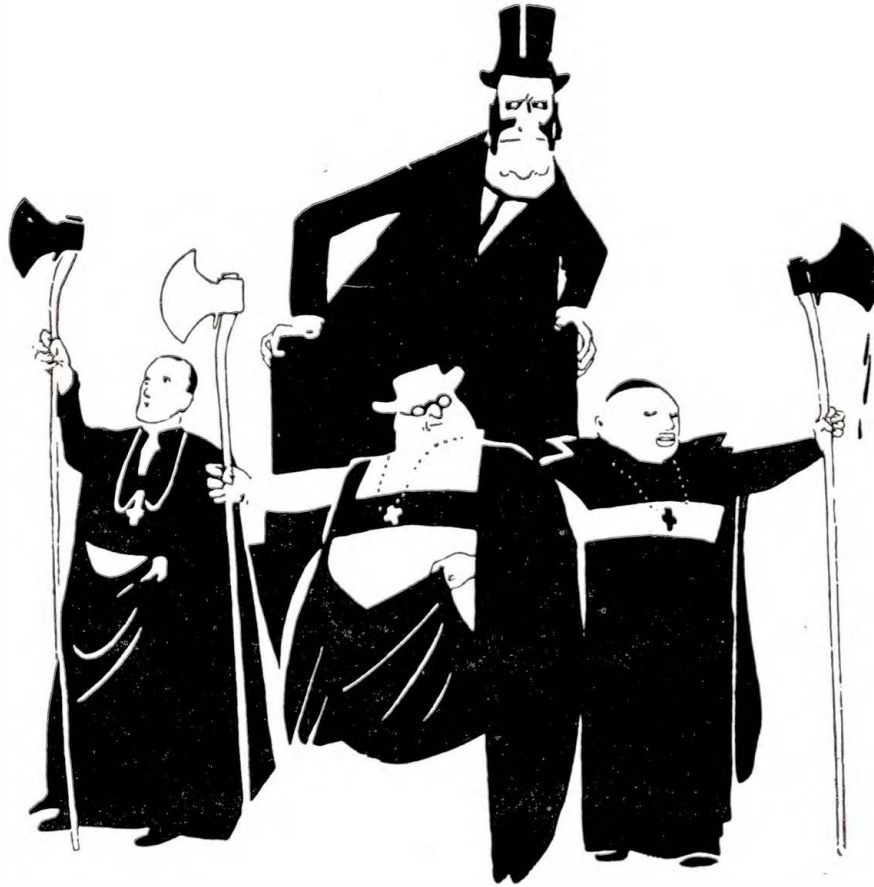
Эти черты, однако, не преобладали в его творческом методе. Для творчества Моора большое значение имело его одновременное сотрудничество в «Правде». Да и среди рисунков Моора, напечатанных в «Безбожнике у станка», немало можно найти произведений правдивых, глубоких. Достаточно напомнить о таком широко известном рисунке, как «По Владимирке» (стр. 449)<sup>2</sup>, или о полных настоящего народного юмора иллюстрациях к «Занимательному евангелию» Таксиля, к «Богословскому словарю» Гольбаха и другим изданиям. Немало рисунков Моора после их появления в журнале выпускалось в виде плакатов, ибо рисунки эти обладали всеми данными, необходимыми для плаката (стр. 451).

В конце 20-х годов Моор все больше внимания уделял этому виду искусства, широко используя и перерабатывая темы и образы своей газетной и журнальной графики. Среди его плакатов 1929—1932 годов наиболее значительным произведением явился лист «Черные вороны готовят разбойничий набег на СССР» (1930 г.), разоблачающий «крестовый поход» реакционных западных церковников против страны социализма. Характерной для Моора шпротой идейного обобщения, пафосом классовой борьбы пролетариата проникнут художественный образ большого (напечатанного на двух листах) плаката «Против класса эксплуататоров...» (1931 г.). Вместе с другими карикатуристами Моор участвовал в «Окнах Изогиза», в «плакатах-газетах», разрабатывал другие формы агитационного искусства.

<sup>1</sup> Кроме Д. Моора постоянными сотрудниками «Безбожника у станка» были художники А. Дейнека, М. Доброковский, Н. Когоут.

<sup>2</sup> Этот рисунок Моора известен в двух вариантах. Первый появился в «Безбожнике у станка» в 1924 году как иллюстрация к рассказу о морозовской стачке. Второй вариант был исполнен в 1932 году для выставки по истории партии в клубе Общества старых большевиков.





*Д. Моор. Религия на защиту капитала. Тушь. 1926 год.*

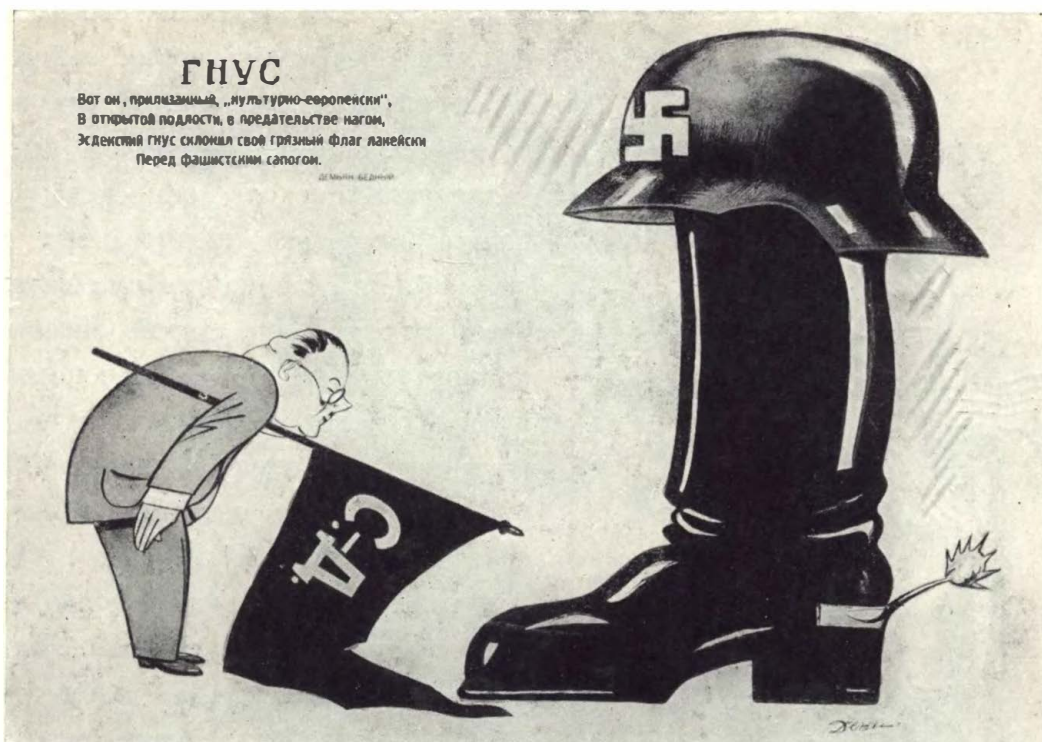
В эти годы деятельность Моора стала особенно значительной и плодотворной. Он много сделал для обобщения опыта советской политической графики, выступал с докладами, писал статьи о плакате и карикатуре, с увлечением занимался педагогической работой. Ни отдельные его отклонения от реализма, ни кратковременное пребывание в формалистической группировке «Октябрь» не могли существенно поколебать партийную направленность его искусства. В его творчестве, в его страстной преданности делу революционных преобразований, в той боевой готовности, которую он постоянно поддерживал в себе, в своих товарищах и учениках, было нечто роднящее его с Маяковским. Художественные традиции его боевых произведений были подхвачены и широко развиты советскими graphics. Отзвуки этих традиций до сих пор дают себя знать, в особенности в плакатах и рисунках, посвященных борьбе за мир.



В. Дени. «Марксизм» К. Каутского. Тушь. 1925 год.

Другой художник, часто публиковавший свои рисунки в «Правде», также хорошо известный советским людям со времен гражданской войны, — В. Дени многими чертами своего метода отличался от Моора. Там, где Моор гневно бичевал врага, Дени высмеивал противника. Смех — самое сильное оружие Дени-карикатуриста.

В газетах Дени помещал преимущественно контурные рисунки. Их плавная линия, ясно выражавшая общее и главное, не задерживалась на деталях и избегала всего, что могло осложнить восприятие основного замысла. Дени стремился быть простым, понятным для каждого, он не чуждался приемов, уже давно применявшихся карикатуристами, оставаясь при этом самим собой. Графическим приемам Дени было свойственно некоторое однообразие, но лучшие произведения художника своей ясностью и лаконизмом выгодно отличались от работ многих его товарищей, увлекавшихся усложненной искусностью приемов. Он редко рисовал многофигурные композиции; шарж был излюбленным жанром этого популярного мастера. Генуэзская конференция 1922 года, которая была широко освещена в советской печати, дала Дени повод создать целую серию политических шаржей на представителей капиталистических стран, остроумно разоблачить лицемерие и фальшь буржуазной политики. С наибольшим успехом достигал он своей цели, когда надо было вскрыть сытую мешанскую ограниченность



В. Дени. «Гнус.» Плакат. 1931 год.

буржуазии и ее приспешников. Во всей советской политической графике было мало рисунков, полных такого политически верного и меткого остроумия, как рисунок Дени ««Марксизм» К. Каутского» (1925 г.; стр. 452), изображающий пухлого старичка, устроившего себе из тома сочинений Карла Маркса ложе, на котором можно было бы мирно спать под пение мещанской канарейки<sup>1</sup>.

Иногда Дени умело использовал в своих композициях образы старого искусства, применяя их для пародийных целей. Так, известная картина В. Максимова «Все в прошлом» послужила ему для осмеяния контрреволюционной эмиграции.

Характеру дарования Дени не был чужд и незлобивый мягкий юмор, находивший себе выход в традиционном жанре дружеского шаржа. В журналах 20-х годов часто воспроизводились его дружеские шаржи на Демьяна Бедного, А. В. Луначарского, А. М. Горького и других.

<sup>1</sup> Как известно, Дени использовал здесь меткое определение Р. Люксембург, сказавшей, что правые социал-демократы не стоят, а лежат на позвонках марксизма.



Б. Ефимов. В тесноте и в обиде. Тушь.  
1928 г.г.

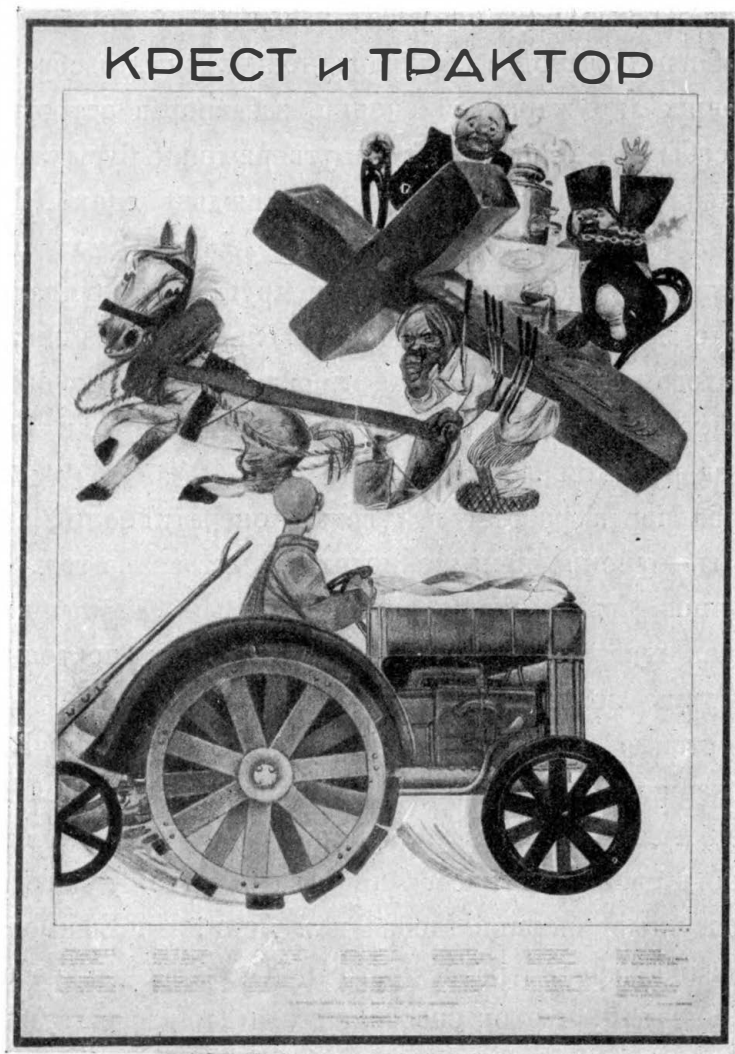
Работу над плакатом, прославившую его имя в годы гражданской войны, Дени не прерывал и позднее. В тот период, когда плакатное искусство достигло некоторых успехов, Дени снова удалось создать несколько значительных произведений. Работая над своими плакатами, Дени, как и Моор, порой обращался к композициям, ранее исполненным для газеты, внося при этом и нечто новое в уже раз найденное решение. Так, в 1931 году Дени повторил композицию своего рисунка 1924 года «Призрак бродит по Европе» в большом плакате «Дорогу мировому Октябрю». На листе изображены сидящие за столом толстяки в цилиндрах, обсуждающие «план Гувера». «Призрак» восстания, запечатленный в раннем рисунке, превратился здесь в грозного рабочего, занесшего над капиталистами свое оружие. Одним из высших достижений художника явился сатирический плакат «Гнус» (1931 г.), убийственно разоблачающий немецких правых

социал-демократов (как известно, облегчивших приход Гитлера к власти), угодливо склонившихся перед фашистским сапогом (стр. 453).

В простом, доходчивом искусстве Дени много общего с поэзией Демьяна Бедного, что давно уже было отмечено критикой.

Третий из выдающихся мастеров газетной карикатуры 1921—1934 годов — Б. Ефимов<sup>1</sup>, постоянный сотрудник «Известий», был в начале этого периода еще совсем молодым человеком и начинающим художником. Его творчество складывалось под несомненным влиянием обоих его старших товарищей. Само-

<sup>1</sup> Ефимов Борис Ефимович (род. в 1900 г.). Учился в Киевском университете. Специального высшего художественного образования не получил. Его первые политические рисунки появились в газете «Красная Армия» в 1919 году. В дальнейшем работал в Одессе, в «Югроста». С 1922 года живет и работает в Москве, сотрудничая, главным образом, в «Известиях», а также в журналах «Крокодил» и других.



*М. Черемных. «Крест и трактор». Плакат. 1930 год.*

учка, как, впрочем, многие карикатуристы, он был тогда еще слаб в рисунке, но, учась у других, шел самостоятельным путем, не поддаваясь обаянию мооровских приемов, построенных на игре черного и белого, не копируя лаконичный штрих Дени. Очень скоро стала определяться творческая индивидуальность Ефимова. В письмах, которые он получал от читателей «Известий», делившихся своими впечатлениями от рисунков художника, постоянно попадались такие определения, как «чтение этого шаржа», «карандашные телеграммы», «изображение-статья»<sup>1</sup>. Ефимов — мастер повествовательной, рассказывающей карикату-

<sup>1</sup> Б. Ефимов. Политические карикатуры. 1924—1934. Альбом [М.], 1935, стр. 13, 19.

ры. Неистощимый на выдумку, он умеет находить смешную сюжетную завязку для передачи любого события международной жизни, изобразить его «героев» в виде действующих лиц жанровой сценки, забавной и остроумно вскрывающей сущность этого события. Например, взяв утверждение буржуазной прессы о том, что «англо-американская дружба крепнет с каждым днем», Ефимов нарисовал бочку с нефтью и на ней Америку в виде «Дяди Сэма» и Англию в виде «Джона Буля», старающихся спихнуть друг друга. Остроумная подпись под рисунком: «В тесноте и в обиде» — до конца раскрывает его смысл (стр. 454). Ефимову часто удавалось уже в то время поражать врага в его самое уязвимое место. Не случайно так болезненно воспринимали рисунки Ефимова враги Советского Союза за рубежом<sup>1</sup>.

Если основная черта работы в газете — оперативность, а главное качество сотрудника газеты — умение немедленно откликнуться на только что полученное известие, то Ефимов, без сомнения, прирожденный «газетчик». По выражению самого художника, газета требует от карикатуриста постоянного «мышления образами» на текущие политические темы<sup>2</sup>.

Ефимов неустанно совершенствовал свое мастерство. В ранних работах Ефимова смысл карикатуры подчас определеннее раскрывался в подписи, чем в изображении. Как художник газеты, Ефимов больше всего заботился о политической злободневности своих рисунков. Они бывали часто недолговечны, не так ярко запоминались, как иные рисунки Моора или Дени. Но Ефимов не стоял на месте. Названная выше карикатура, а также ряд других его работ второй половины 20-х годов, показали, что он способен создавать выразительные сатирические образы, не нуждающиеся в пояснениях и обладающие политической остротой содержания и своеобразием изобразительного языка. И если Моор и Дени почти полностью «высказались» в эти годы, то Ефимов был еще только на пути к своим высшим достижениям.

Как уже говорилось, деятельность большинства карикатуристов протекала преимущественно в сатирических журналах тех лет. Среди художников, сотрудничавших в этих журналах, значительное место занимает М. Черемных. В его творчестве традиции агитационного искусства гражданской войны прослеживаются особенно ясно: многие его рисунки и плакаты начала 20-х годов непосредственно напоминают «Окна Роста». С годами, однако, от прямого следова-

<sup>1</sup> В 1927 году в ноте английского министра иностранных дел О. Чемберлена упоминался рисунок Б. Ефимова «На литовской границе».

<sup>2</sup> «Журналист», 1929, № 2, стр. 46.



*Б. Антоновский. «Не осенний мелкий дождичек...».*  
*Обложка журнала «Бегемот». 1927 год.*

ния «Окнам» Черемных отходит. Его графический язык становится разнообразнее. Его произведения свидетельствуют о той свободе во владении рисунком, которую дал Черемных систематическое художественное образование. Неистощимое остроумие прирожденного карикатуриста воплощается в его рисунках при помощи самых различных приемов: то он рисует тонкие прерывистые и нарочито небрежные очертания фигур и предметов, то энергично лепит их объемы, то прибегает к чисто живописным переходам и нюансам тонов. Черемных широко пользуется приемом сатирического преувеличения. В его кари-

катурах капиталисты, церковники, кулаки не только алчны, зlobны, коварны, но прежде всего безобразны, отвратительны. В бытовых карикатурах художник издевается над бюрократами, лодырями, пьяницами, зло высмеивает своих «героев».

В антирелигиозной сатирической графике 20-х — начала 30-х годов Черемных был, наряду с Моором, крупнейшим мастером. Как ни различны были графические приемы и самый характер творчества обоих мастеров, ошибки их в этой области были одинаковы. Однако лучшие антирелигиозные работы Черемных, относящиеся к периоду коллективизации, — плакат «Крест и трактор» (1930 г.; *стр.* 455), альбом «Антирелигиозная азбука» (1932 г.) — несут в себе отзвуки напряженной классовой борьбы тех лет.

В сатирических журналах Ленинграда, в которых участвовали некоторые из бывших сатириконцев, реалистическое направление советской карикатуры было наиболее ярко представлено творчеством Б. Антоновского. Превосходно владея пером, карандашом, акварелью, он легко находил графическую форму, лаконичную и убедительную для воссоздания любого человеческого образа и для изображения самых различных неодушевленных предметов. Бытовая карикатура была его родной стихией, но и на внешнеполитические темы им было создано множество остроумных рисунков. Его сатиру нельзя назвать ни страстной, ни гневной, однако средствами своего веселого юмора он умел вскрывать суть антисоветских замыслов империалистов. Об этой неповторимо своеобразной способности Антоновского дают хорошее представление такие содержательные и остроумные рисунки, как «На заднем дворе Европы» или «Не осенний мелкий дождичек...» (*стр.* 457).

Влияние этого ленинградского мастера, вероятно, испытал один из наиболее одаренных молодых москвичей-крокодилцев — К. Ротов, чьи злободневные бытовые карикатуры стали к концу 20-х годов приобретать все большее значение в ведущем сатирическом журнале. В работе для журнала «Крокодил» в этот же период складывалось творчество К. Елисеева и Ю. Ганфа. Последнему уже в те годы удавалось порой создать образы весьма сильного сатирического звучания («В чернильной бездне», 1927 г.).

Работа в сатирических журналах давала многим молодым художникам тот опыт, который они не могли получить в художественной школе. Об этом свидетельствуют биографии Дейнека, Каневского, Кукрыниксов. Без школы политической графики, которую Дейнека прошел в «Безбожнике у станка», он вряд ли сумел бы создать такое яркое, боевое и правдивое произведение, как плакат «Китай на пути освобождения от империализма» (1930 г.; *стр.* 459).





*А. Дейнека. «Китай на пути освобождения от империализма». Плакат. 1930 год.*

А. Каневский<sup>1</sup> сложился как карикатурист еще в бытность студентом ВХУТЕМАС, но вряд ли в его работах можно обнаружить очевидные черты влияния институтских учителей. Рисунок Каневского, чаще всего контурный, отличался какой-то бесхитростной простотой. Все, что делал этот художник, начиная с веселых, озорных рисунков, исполнявшихся Каневским совместно с будущими Кукрыниксами еще для стенной газеты во ВХУТЕМАС, и кончая его занимательными иллюстрациями к детским книжкам или его политической графикой в «Комсомольской правде», было проникнуто своеобразным чувством юмора, полного безудержной фантастики, увлекавшей нередко их автора за пределы правдоподобия. Однако именно этот прирожденный карикатурист сумел создать

<sup>1</sup> Каневский Аминолав Мовсеевич (род. в 1898 г.). В 1921 году поступил на рабфак ВХУТЕМАС, в 1930 году окончил графический факультет ВХУТЕИН. С 1925 года работал в «Безбожнике у станка», позднее — в «Комсомольской правде», «Крокодиле» в других журналах.



*Кукрыниксы. Всеволод Иванов. Карандаш.  
1932 год.*

Из книги «Почти портреты».

в начале 30-х годов в своих плакатах вполне жизненные и свободные от гротеска положительные образы рабочих и колхозников.

В 1926 году, когда почти все названные выше мастера сатиры были уже хорошо известны читателям советских газет и журналов, выдвинулся коллектив Кукрыниксов<sup>1</sup>. Их совместная работа, как уже упоминалось, началась еще в студенческие годы, в институтской стенной газете. Отсюда принесли они в журналы и газеты конкретность своих сатирических образов, умение поднимать на материале частного и даже мелкого случая важные вопросы жизни. С 1926 года подписанные их ставшим впоследствии столь известным псевдонимом карикатуры печатались в журналах «Комсомолия», «Смена», «На литературном посту», «Прожектор». Творчество Кукрыниксов уже на том раннем этапе оказалось одним

из значительных и оригинальных явлений советской сатирической графики. Важным был самый факт органично слитого коллективного творчества, оригинальным — сатирический метод Кукрыниксов. Новое в нем заключалось отнюдь не в безудержной гиперболизации, как казалось многим. В этом они несколько не превосходили Каневского. В их приемах, подчиненных задаче смешить зрителя, попадались черты, напоминавшие приемы других, старших советских карикатуристов. Как они сами потом признавались, они много учились у классика

<sup>1</sup> Кукрыниксы — коллективный псевдоним работающих втроем художников: Куприянова Михаила Васильевича (род. в 1903 г.), Крылова Порфирия Никитича (род. в 1902 г.), Соколова Николая Александровича (род. в 1903 г.). Крылов окончил ВХУТЕИИ в 1928 году по живописному факультету, Куприянов и Соколов — в 1929 году по графическому факультету. Крылов с Куприяновым печатали совместно выполненные карикатуры уже с 1924 года (Крыкуп). Первые втроем нарисованные карикатуры за подписью Кукрыниксы были напечатаны в журнале «Комсомолия» в 1926 году. С 1933 года — сотрудники «Правды». С 1932 года выступают с совместно выполненными картинами и книжными иллюстрациями, а также с индивидуальными выподцежными рисунками и живописными этюдами.



*Кукрыниксы. Маневры на станции Солнцево. Карандаш. 1934 год.*

Альбом «Горячая промывка».

политической графики Оноре Домье. При всем этом Кукрыниксы сохраняли свою оригинальность. Их творческие индивидуальности сложились на основе достижений советской сатиры 20-х годов, но они никого не повторяли. Главное в их методе заключалось в умении вызывать у зрителя чрезвычайно богатые и разносторонние ассоциации. В неожиданной форме их рисунков с ее, на первый взгляд, беспорядочным нагромождением штрихов и капризных росчерков неизменно проглядывала пронизательно увиденная жизнь, натура.

Произведения Кукрыниксов той поры — это в большинстве случаев примеры искусства, еще весьма незрелого, несовершенного; в ранних рисунках Кукрыниксов действительно бывало много лишнего, — неправдоподобно длинные руки или носы, распухшие уши, кривые рты и т. д., в этом было что-то от физиологизма. Но реалистический смысл можно было найти почти в каждой их карикатуре. Умное, исполненное идеи и правды искусство Кукрыниксов не знало застоя, оно росло стремительно, менялось на глазах, освобождаясь от слабостей и ошибок. Значительную роль играла здесь самая система их совместной работы,

В основе каждого произведения лежал обильный материал натуральных зарисовок, исполненных каждым из художников в отдельности. Избран или получив тему, трое друзей обсуждали ее, затем либо каждый, либо один из них делал эскизы, избирался лучший, который потом дорабатывался тремя, двумя или одним из Кукрыниксов. Решающим моментом в этом коллективном методе было творческое обсуждение, самокритика, высокая требовательность ко всему — к идее, к штриху самого рисунка, к использованию каждой мелочи.

В работах Кукрыниксов 20-х — начала 30-х годов преобладала одна тема: литературная жизнь. Писатели, борьба литературных группировок, их интересы, споры — все это давало обильную пищу для сатирика. В борьбе за реализм, за литературу, достойную великих деяний советского народа, Кукрыниксы занимали передовую позицию. Они являлись как бы рупором нового читателя. К их умению улавливать сходство присоединялось неперемное стремление отразить в найденном ими образе общественное лицо данного человека, характер его деятельности, творчества. Литературные шаржи и литературно-бытовые карикатуры Кукрыниксов впоследствии неоднократно объединялись и издавались в виде альбомов (стр. 460).

Хотя литературная тема и преобладала в работах художников, они не замкнулись в узком кругу профессиональных писательских интересов. Жизнь звала Кукрыниксов к расширению сферы их деятельности. Время от времени коллектив участвовал в той борьбе с бюрократизмом, которую непрерывно вели советские сатирики. Новой по теме была серия карикатур «Старая Москва», исполненная в 1931—1932 годах, т. е. в период, когда развертывались реконструктивные работы в столице. Эта серия своей безжалостной сатирой подорвала немало привязанностей и симпатий к привычному облику старого купеческого города, с теснотой его кривых улиц, со смешными и кичливыми капризами их былых застройщиков.

Первая «персональная» выставка Кукрыниксов «Шесть лет работы» (1932 г.) явилась интересным событием в художественной жизни, показавшим, что с творчеством Кукрыниксов советская сатирическая графика поднялась на новую ступень. А. М. Горький тогда высоко оценил их искусство, но, вместе с тем, высказал ряд строгих критических замечаний в их адрес. Прежде всего, он призвал художников выйти за рамки литературных споров, теснее соприкоснуться с жизнью<sup>1</sup>. Их участие в общем оживлении политического плаката

<sup>1</sup> М. Горький. Собрание сочинений, т. 26. М., 1953, стр. 233—235.

показало, что «талантливая тройца» вполне созрела для решения более ответственных задач.

Приглашение Кукрыниксов в «Правду», где они сменили ветеранов советской политической графики — Дени и Моора, свидетельствовало о широком признании их общественностью и о вере в их творческие возможности. В качестве художников-корреспондентов «Правды» Кукрыниксы в 1933 году совершили ряд поездок по стране. Исполненные ими в пути и на станциях карикатуры, посвященные железнодорожному транспорту, печатались в «Правде». Позднее они были объединены в альбом «Горячая промывка». Рисунки этой серии отличались редкой действенностью. Пользуясь приемами острого гротеска, добиваясь разительного сходства, Кукрыниксы изображали реальных виновников вскрытых недостатков. Нередко художники прибегали к созданию своеобразных сатирических «пейзажей» с исковерканными паровозами, захламленными вокзалами, забитыми депо и т. п. (стр. 461). Нет сомнения, что вся «железнодорожная» графика Кукрыниксов была новым словом в советской сатире. Подписи под рисунками, называя точные имена изображаемых лиц, претендовали на совершенно конкретное значение. Не случайно рисунки Кукрыниксов нередко были предметом общественного обсуждения на ряде предприятий, в аппарате железнодорожного транспорта. На основании таких обсуждений принимались постановления, имевшие вполне практическое значение. «Кукрыниксы, обрушивающиеся на негодное со всей силой своего талантливого карандаша, делают дело партии», — так гласило предисловие к их альбому, подписанное редакцией «Правды»<sup>1</sup>. Стремительное совершенствование творчества Кукрыниксов как бы олицетворяло постоянное движение вперед всей советской политической графики.

В рассматриваемый период глубокой и разносторонней перестройки всех видов и форм художественной деятельности политическая графика сыграла важную роль в общем развитии советского изобразительного искусства. Ставя актуальнейшие вопросы современности, мастера политической графики служили для всех деятелей советского искусства примером активного участия художника в великом труде своего народа.

<sup>1</sup> «Горячая промывка». Альбом сатиры специальных корреспондентов «Правды» на транспорте художников Кукрыниксы. [М., 1934]. Предисловие.



---

## КНИЖНАЯ И СТАНКОВАЯ ГРАФИКА

*Р. С. Кауфман и А. А. Сидоров*



**В** различных областях графики 20-х — начала 30-х годов развитие реализма протекало неравномерно. Если газетная и журнальная карикатура, опиравшаяся на боевые традиции политической графики гражданской войны, сразу же заняла передовые идейно-художественные позиции, то станковая и в особенности книжная графика должна была пройти долгий путь, прежде чем задачи, поставленные перед ней еще при издании «Народной библиотеки», могли быть решены. Тесно связанная с полиграфией и во многом зависевшая от нее графика испытала в годы нэпа влияние чуждых социалистической культуре сил. Настроения отрешенности от передовых общественных интересов находили свое выражение в стилизаторстве и формализме, которые получили распространение в связи с открытием частных издательств. При наличии неоспоримых достижений реалистической книжной и станковой графики, ее развитие тем не менее отставало от развития живописи и скульптуры. В 20-х годах в ней не было четкой группировки противоборствующих сил, какая была, например, в живописи. В АХР графики были немногочисленны. И. Павлов и Б. Кустодиев являлись здесь наиболее видными мастерами. Ни с одной из группировок прочно не связывали свою деятельность Е. Лансере и Д. Кардовский. На выставках тех художественных объединений, в которых преобладала формалистическая живопись, нередко выступали графики реалистического направления. Так, например, вместе с живописцами из объединения «Четыре искусства» выставляли свои работы А. Остроумова-Лебедева, Н. Уль-

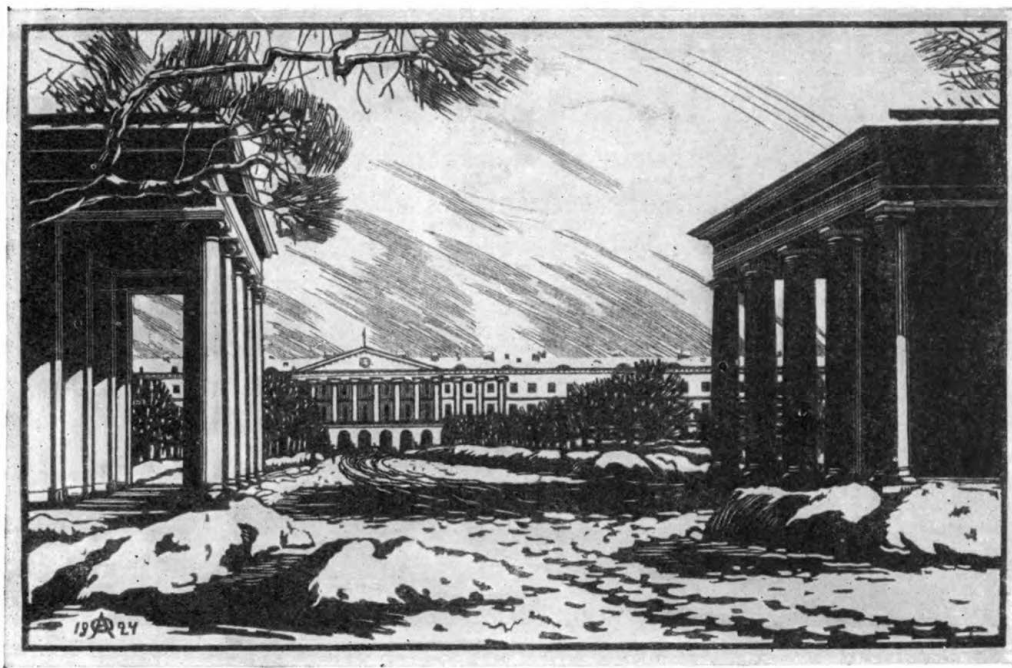
янов, Г. Верейский. На выставках Общества станковистов экспонировались рисунки Н. Купреянова.

В графике крайние проявления безыдейности и воинствующего формализма встречались реже, чем в живописи. Существенным недостатком многих произведений графики была непоследовательность в отражении жизненной правды: наряду с обращением к советской тематике процветала отвлеченная романтика, культивировался интерес к несущественному и второстепенному. Здесь дольше удерживались нежизненные теории, и от них пострадало не только творчество их создателей — В. Фаворского и его приверженцев, но и таких художников, как А. Кравченко или П. Староносков, искавших свои особые пути развития. Формалистические концепции, для которых ксилография стала главной «экспериментальной лабораторией», оказали влияние тогда и на творчество рисовальщиков. Многие произведения таких талантливых художников, как Н. Купреянов, В. Лебедев, В. Конашевич, офортист И. Нивинский, оказались в художественном отношении неполноценными в результате формалистических увлечений этих мастеров.

В те годы книжная и станковая графика развивалась медленно. И все же в конце переходного периода она во многом уже отличалась от графики начала 20-х годов. Советская действительность способствовала тому, чтобы графическое искусство заняло значительно большее место среди других искусств, чем то, какое оно занимало в дореволюционное время.

Увлечение гравюрой на дереве, начавшееся еще в предшествующие годы, охватило теперь довольно обширный круг художников. За период времени, едва ли превышающий одно десятилетие, в ксилографии сложилось несколько направлений и местных школ. Она завоевала признание, некоторые видели в ней средство продвижения искусства в массы. Однако эти надежды вскоре сменились разочарованием. Гравюра на дереве, которая в годы гражданской войны применялась главным образом для создания станковых произведений, перешла теперь в книгу. Между тем эстетские концепции, утвердившиеся тогда в ксилографии, мало соответствовали нуждам широкого круга читателей и помешали использованию деревянной гравюры для иллюстрирования массовых изданий. Зато у тех, кто культивировал книгу для немногих, ксилографическая иллюстрация нашла полное признание, а это усугубило у ряда ее мастеров тяготение к темам, далеким от современности.

Немногие ксилографы, противостоявшие этим тенденциям, продолжали работать над станковыми произведениями. Творчество А. Остроумовой-Лебедевой,



*А. Остроумова-Лебедева. Смольный. Гравюра на дереве. 1924 год.*

не прерывавшееся в годы гражданской войны, получило теперь новые импульсы. Новые черты проявились, например, в литографиях с видами Петрограда, выпущенных альбомом в 1922 году. Если в гравюрах 1919—1920 годов Остроумова-Лебедева основное внимание обращала по-прежнему на старую архитектуру города, воспевая великие памятники зодчества, то в литографиях 1922 года она изобразила современный ей живой Петроград, со следами разрухи, но вместе с тем с первыми признаками возрождения. Замечательна жизнеутверждающая красота черных и цветных гравюр на дереве в серии, посвященной Павловску. Знаменательно, что в этой серии старые парки, памятники, павильоны XVIII и начала XIX века в новой интерпретации А. Остроумовой-Лебедевой почти свободны от ретроспективизма ее более ранних работ. Гравюры 20-х годов, по сравнению с ранними листами художницы, более предметны.

В 1924 году Остроумова-Лебедева выполнила большую гравюру на дереве, изображающую Смольный (стр. 466). Не нарушая строгой красоты архитектуры русского классицизма, художница сумела передать в этом городском пейзаже настроение романтической взволнованности. Оно создается беспокойными сочетаниями черного и белого, экспрессивными штрихами, рисующими облачное небо, наконец, композиционными средствами. Романтика этого образа несомненно





*А. Остроумова-Лебедева. Марсово поле. Акварель. 1922 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

связывается с воспоминанием о революции, о великих боях Октября 1917 года. Новому Ленинграду — городу рабочих кварталов и новостроек — посвятила художница серию черных гравюр 1930 года.

В эти годы Остроумова-Лебедева много работала акварелью. Менее лаконичные и линейно строгие, чем ее цветные гравюры, акварели Остроумовой-Лебедевой давали более полную картину городского пейзажа («Марсово поле», 1922 г.; *стр. 467*; и др.).

Гравюра на дереве 20-х годов не богата актуальными по теме произведениями. Революционная тема, которой были посвящены немногие листы, созданные в годы гражданской войны, не получила своего продолжения в ксилографии этих лет (пейзаж и портрет были основными жанрами станковой ксилографии в то время).

На фоне усиления чуждых реализму тенденций выделялось творчество такого гравера, как П. Шиллинговский, ориентированный на наследие классической гравюры. Лучшая работа этого мастера — альбом «Петербург. Руины и возрождение», выпущенный в 1923 году, — представляет до сих пор интерес как

своего рода документ эпохи. В Петрограде периода разрухи особенно обостренно воспринималась неувыдающая красота его архитектурного облика (стр. 469). Гравированные по тщательно подготовленным еще с 1921 года рисункам десять листов этого альбома выполнены в классически строгой форме, как нельзя лучше соответствовавшей характеру воспроизведенных архитектурных мотивов. В других работах Шиллинговского (небольших гравюрах с видами Бахчисарая, путевых рисунках, созданных в Армении, и др.), тщательно выполненных, отличающихся известной сухостью графической манеры, меньше этого единства сюжетных мотивов и художественных приемов.

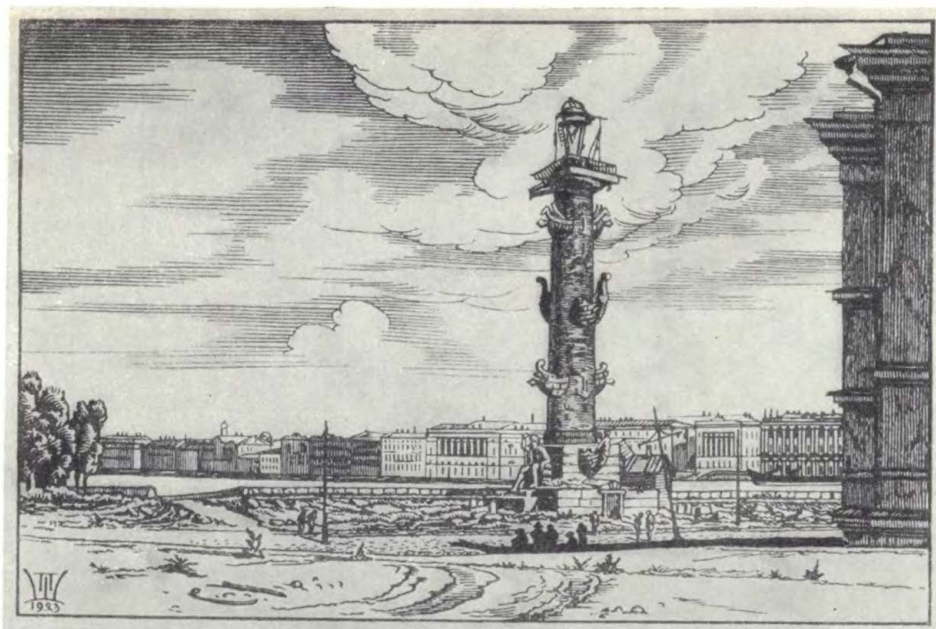
В те годы выдвинулись некоторые ученики Остроумовой-Лебедевой и Шиллинговского по Академии художеств. Из них следует вспомнить рано умершего Н. Бриммера, посвятившего свои лучшие работы декабристам. В ленинградской группе графиков выделялись Л. Хижинский, приехавший с Украины, и С. Юдовин — из Белоруссии.

Столкновение противоборствующих сил советской гравюры этого времени более определенно обнаружилось в Москве, где уже к началу 20-х годов довольно четко наметилось несколько направлений, во главе которых стояли такие видные художники, как И. Павлов, А. Кравченко, В. Фаворский.

И. Павлов продолжал свою работу над изображениями Москвы; он создал в 20-х годах альбомы: «Старая Москва», «Московские дворики» и «Уголки Москвы». Особенно удались художнику две серии: «Пейзажи» (1923 г.) и «Провинция» (1925 г.). В «Пейзажах» Павлов выступает как продолжатель традиций русского лирического пейзажа (стр. 470). Альбом «Провинция» в основном посвящен Поволжью.

Убежденный реалист, Павлов принимал активное участие в деятельности АХР. В соответствии с программой Ассоциации, художник обратился в годы реконструкции к индустриальному пейзажу, ездил в творческие командировки, результатами которых явились многочисленные гравюры, посвященные Донбассу, нефтепромыслам Баку, Коломенскому заводу, рыбным промыслам Астрахани и другие. Правда, лишь в немногих листах старый мастер достиг подлинной художественной выразительности («Астрахань», 1930-е гг.; стр. 471). Большинству этих работ свойственна протокольная сухость. Но своей тематикой эти произведения Павлова внесли все же освежающую струю в замкнутый мир гравюры 20-х годов.

Многие из гравюров младшего поколения были обязаны начатками своих художественных знаний И. Павлову, но лишь немногие из них, подобно



*П. Шилниковский. Ростральная колонна. Гравюра на дереве. 1923 год.*

М. Маторину, стали его последователями. Зато И. Соколов<sup>1</sup>, бывший учеником не Павлова, а Фалиеева, пошел по дороге, намеченной первым. Значительное место среди гравюр Соколова 20-х — начала 30-х годов занимают листы, посвященные теме индустриального труда («Электромолот», «Выпуск стали», обе 1925 г., и др.). Соколов достоверно и точно воспроизводит трудовые процессы. Однако образы людей, изображенных гравером, были еще поверхностны, да и степень общей художественной выразительности этих листов ниже той, которой он сумел достичь в индустриальной теме позже.

Направлению, представленному в ксилографии мастерами, в той или иной мере тяготевшими к принципам, сформулированным в программе АХР, противостояла довольно многочисленная группа московских ксилографов, возглавляемая В. Фаворским. Художник с аналитическим складом мысли, склонный к теоретическим построениям, Фаворский, заняв кафедру во ВХУТЕМАС, выступил с системой, не лишенной известной стройности и оказавшейся в силу этого привлекательной для молодежи. Фаворский сделал попытку свести в некое

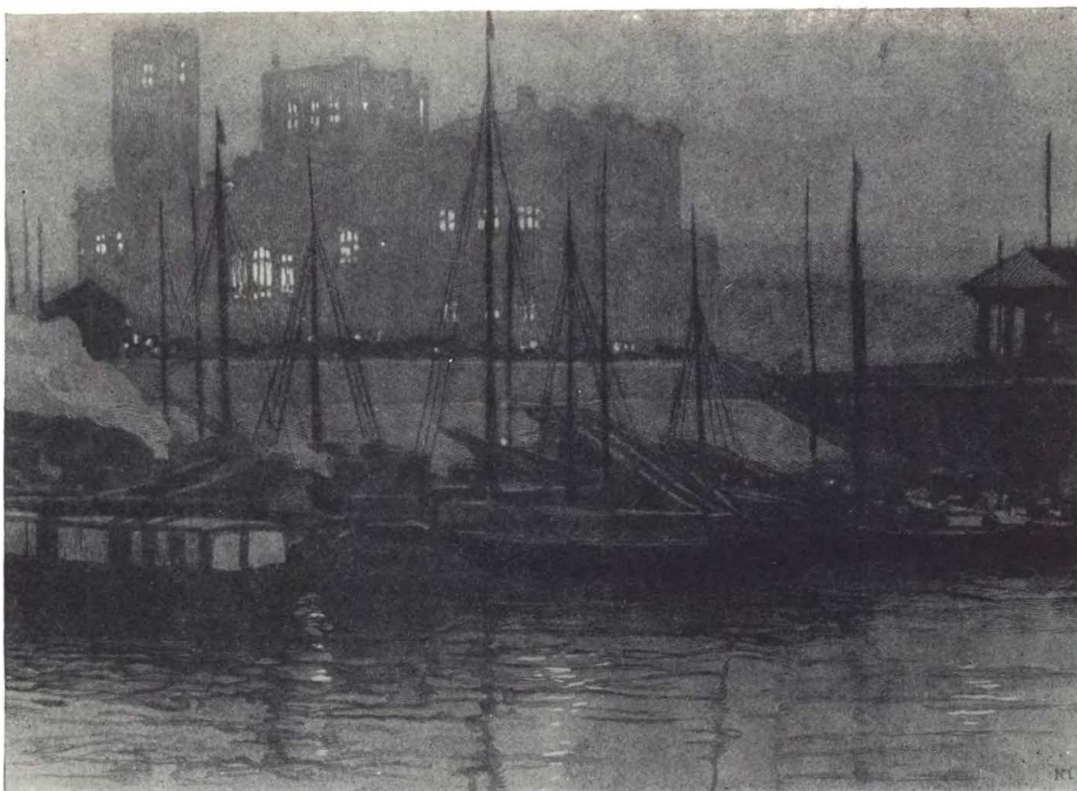
<sup>1</sup> Соколов Илья Алексеевич (род. 1890 г.). До революции работал в иконописной мастерской. В 1919—1921 гг. учился в студии Пролеткульта под руководством В. Фалиеева. Участвовал в выставках АХР и «Жар-цвет».



*И. Павлов. Пейзаж. Гравюра на дереве. 1923 год.*

единство и применить в графике приемы и принципы творчества, сложившиеся в западноевропейском модернистском искусстве. Система Фаворского, являясь итогом длительных исканий специфических средств выразительности, собственных ксилографии, оказалась, однако, не свободной от элементов формализма. Фаворский возвел в степень некоего культа средства и самый материал гравюры — торцовую доску, якобы фатально диктующую художнику ограниченные приемы изображения и самый художественный образ.

Фаворский, его ученики и последователи нередко применяли «систему» догматически, теряя при этом связи с жизнью, с прогрессивными традициями искусства. То, что ими изображалось, принимало тогда черты «деревянности», нарочитой скованности, превращавшей образы людей в манекеноподобные схемы, пейзаж — в абстрактную формулу живой природы. Абстрактный техницизм заставлял художника с особым старанием гравировать правильные спирали, концентрические круги и параллельные прямые, которые и вводились в книгу в каче-

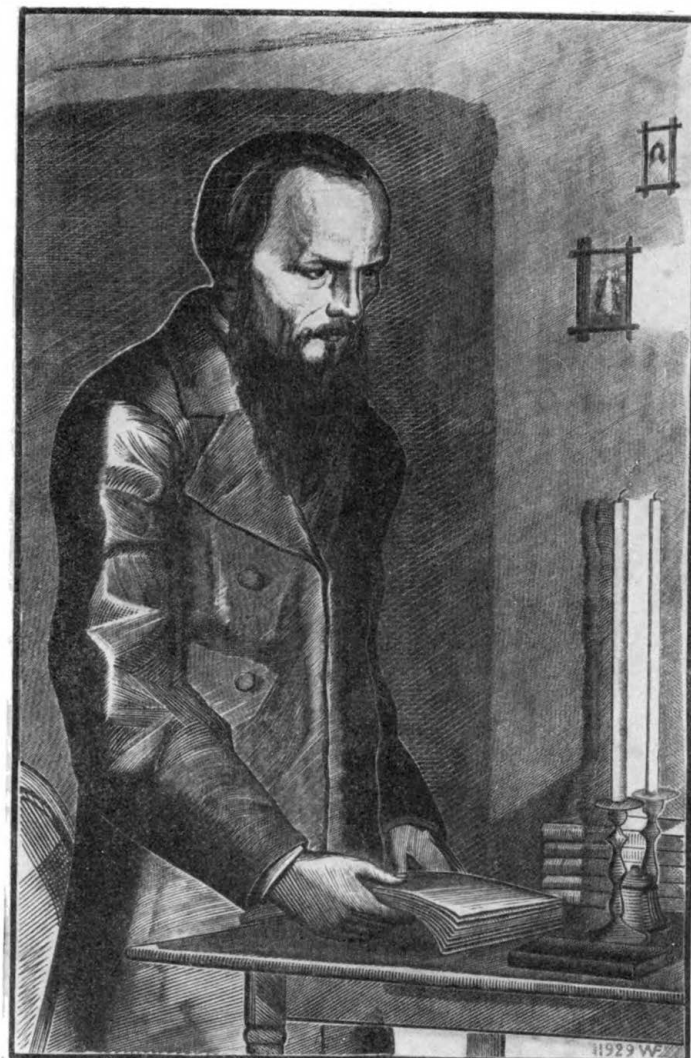


*И. Павлов. Астрахань. Гравюра на линолеуме. 1930-е годы.*

стве элементов ее оформления, нередко без необходимой связи с содержанием текста. Как иллюстратор Фаворский в те годы избирал главным образом книги, далекие от современности (трагедия А. Глобы «Фамарь», 1923 г., «Книга Руфь», 1925 г., и другие). Формалистические черты системы Фаворского проявились особенно сильно в иллюстрациях к «Домику в Коломне» Пушкина (1922 г.), где они вступили в очевидное противоречие с образами и мыслями великого поэта.

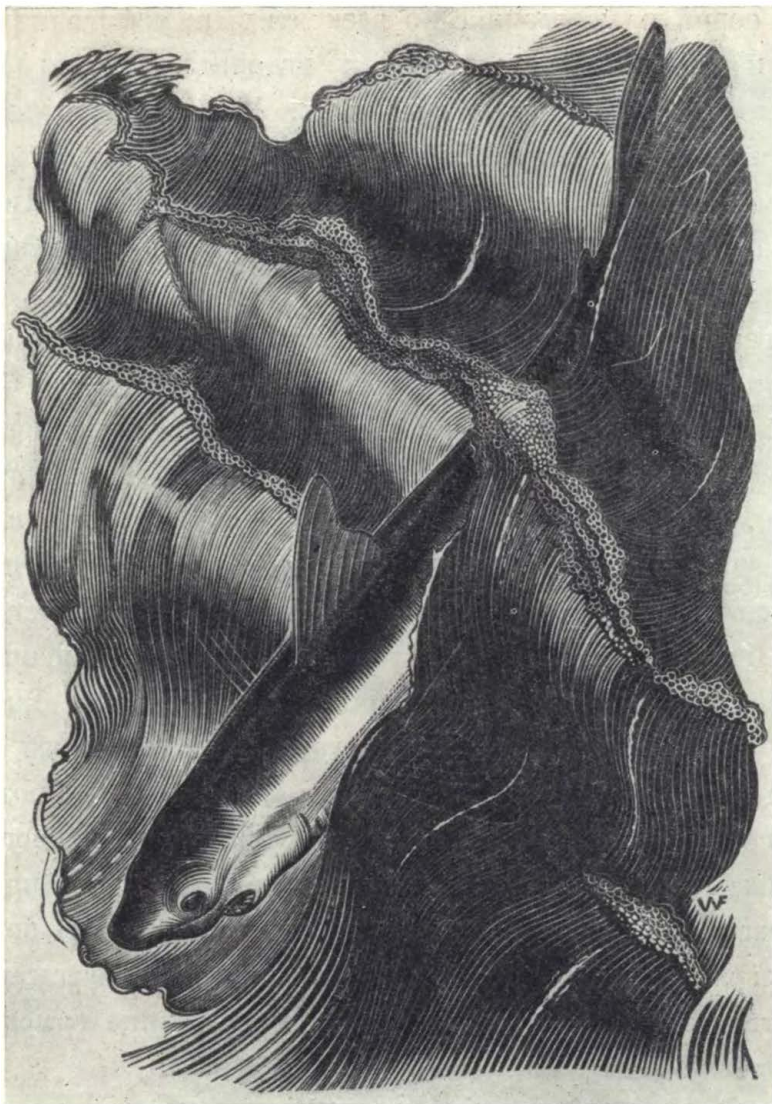
Некоторые ученики Фаворского усугубили слабые стороны его «системы» и в известной мере скомпрометировали гравюру на дереве.

Сам Фаворский, будучи глубоко одаренным человеком, часто отступал от им самим установленных законов. Образы живые, эмоциональные и художественно-выразительные можно найти даже в тех его графических циклах, которые в целом значительно пострадали от схематизирующих приемов и принципов. Но особенно глубокой человечности и правды образа Фаворскому удалось достичь в портретах писателей, гравированных для оформляемых им книг. Работа эта, требовавшая воссоздания исторически верного образа широко известного



*В. Фаворский. Портрет Ф. М. Достоевского.  
Гравюра на дереве. 1929 год.*

человека, немало способствовала преодолению пороков «системы». Уже в 1929 году Фаворский создал глубоко содержательный портрет Достоевского (стр. 472). Ни в чем не повторяя прижизненных портретов великого писателя, гравер представляет Достоевского погруженным в тяжелые размышления и сомнения. Гибкость и разнообразие применяемых здесь графических приемов позволили художнику достичь не встречавшейся в прежних его работах многогранности воплощения характера. В это же время Фаворский ищет выражения художественной правды и в иллюстрациях. Необыкновенно простые и ясные



*В. Фаворский. Акула. Гравюра на дереве. 1929 год.*

«Рассказы о животных» Л. Толстого, написанные для детей, вдохновили художника в том же 1929 году на создание серии гравюр, в которых глубокая жизненность образов Толстого нашла четкое, полное энергии воплощение. Высокими качествами пластической передачи формы отличается, например, лист, изображающий акулу, стремительно рассекающую волны (стр. 473).

В 1933 году Фаворский создает примечательный портретный образ — на этот раз своей современницы — известной советской артистки М. И. Бабановой, которую художник представил в одной из ее любимых ролей. В том же году поэтическая повесть М. Пришвина «Жень-Шень» помогла Фаворскому создать

одну из лучших серий иллюстраций. Во всех этих произведениях содержание, идея полностью подчиняют себе технику и материал. Однако с формализмом «системы» далеко не все еще было покончено. Работы, исполненные жизненной правды, в эти годы перемежаются с надуманными и, быть может, более абстрактными чем прежде построениями. Станковые листы на революционные темы особенно показательны в этом отношении. Художник переживает трудный перелом своего творчества, полный противоречий.

В лучших, реалистических гравюрах Фаворского более ясно и полно выступали ценные новаторские качества выработанной им еще в 1919—1920 годах графической манеры черного штриха по торцовой доске. При помощи этой манеры удавалось получать пластически четкое изображение приятной серебристой тональности, прекрасно гармонирующей со страницей книги.

Искания Фаворского не прошли даром. Несмотря на фетишизацию материала, на попытки ограничить творчество ксилографа раз навсегда установленными схемами, Фаворский много сделал для уяснения специфических особенностей ксилографии, книжной иллюстрации, для понимания книги, как целостного, единого организма. Многие из того, что в практике этого художника было найдено в течение рассматриваемого периода, позже получило широкое развитие и привело к значительным успехам как самого Фаворского, так и некоторых его учеников. Обдуманно и тонко разработанные Фаворским приемы гравирования были в 20-х годах приняты и освоены почти всеми советскими ксилографами. Это придало нашей деревянной гравюре черты известного единства, несмотря на индивидуальные различия графического языка отдельных мастеров.

По мере того как в творчестве самого Фаворского все чаще брали верх реалистические начала, распадалась и так называемая школа Фаворского, которую связывали воедино эстетические принципы его «системы». Подобно своему учителю, лучшие из его учеников (А. Гончаров, Г. Ечеистов, М. Пиков) сумели найти дорогу к реалистическому искусству.

В те годы, когда Фаворский, окруженный учениками, выступал как глава особого направления в графике, влияние этого направления испытали не только молодые, но и некоторые зрелые граверы, например П. Павлинов<sup>1</sup>. В про-

<sup>1</sup> Павлинов Павел Яковлевич (род. в 1881 г.). Учился в художественной мастерской И. Бразя. С 1903 года был вольнослушателем Академии художеств. Преподавал во ВХУТЕИИ, в Московском институте изобразительных искусств.



изведениях последнего формалистический излом оставался, однако, чем-то наносным, внешним; в них почти всегда можно было доискаться до реальной основы замысла. Не случайно поэтому в пору господства формализма в гравюре возникло такое искреннее и правдивое произведение Павлинова, как серия иллюстраций к «Человеку на часах» Н. Лескова (1926 г.; *стр.* 475), а в 1928 году — иллюстрации к «Заговорщикам» Дж. Руффини, предвосхищающие по выбору сюжетов, по месту, отведенному портретам действующих лиц, реалистическую иллюстрацию 30-х годов. Среди ксилографов-иллюстраторов Павлинов был едва ли не единственным, кто пытался раскрыть социально-историческую сущность событий, о которых говорится в книге. Именно эта особенность и выделяла произведения Павлинова в ксилографической иллюстрации 20-х годов. В ней преобладали увлечения необычайным. Иллюстраторы стремились «остранить» образы книги, порой мало считаясь с ее идейным смыслом. В гравюрах Н. Пискарева<sup>1</sup> к «Освобожденному Дон-Кихоту» А. Луначарского (1922 г.) попытки такого рода определились уже вполне ясно. Одним из самых поздних, но тем не менее наиболее характерных проявлений этой тенденции были гравюры того же художника к «Анне Карениной» Л. Толстого (1931 г.), в которых налицо почти ювелирная отделка миниатюрных изображений, но нет ничего от могучего толстовского реализма. Иллюстрируя роман, художник явно предпочел ту сюжетную линию, которая посвящена Левину и Кити, и крайне скупо отразил трагедию Анны, Каренина, Вронского, что само по себе свидетельствовало об односторонности иллюстратора.



*П. Павлинов. Иллюстрация к повести Н. Лескова «Человек на часах». Гравюра на дереве. 1926 г.*

<sup>1</sup> Пискарев Николай Иванович (род. в 1892 г.). Окончил Строгановское училище в 1916 г.

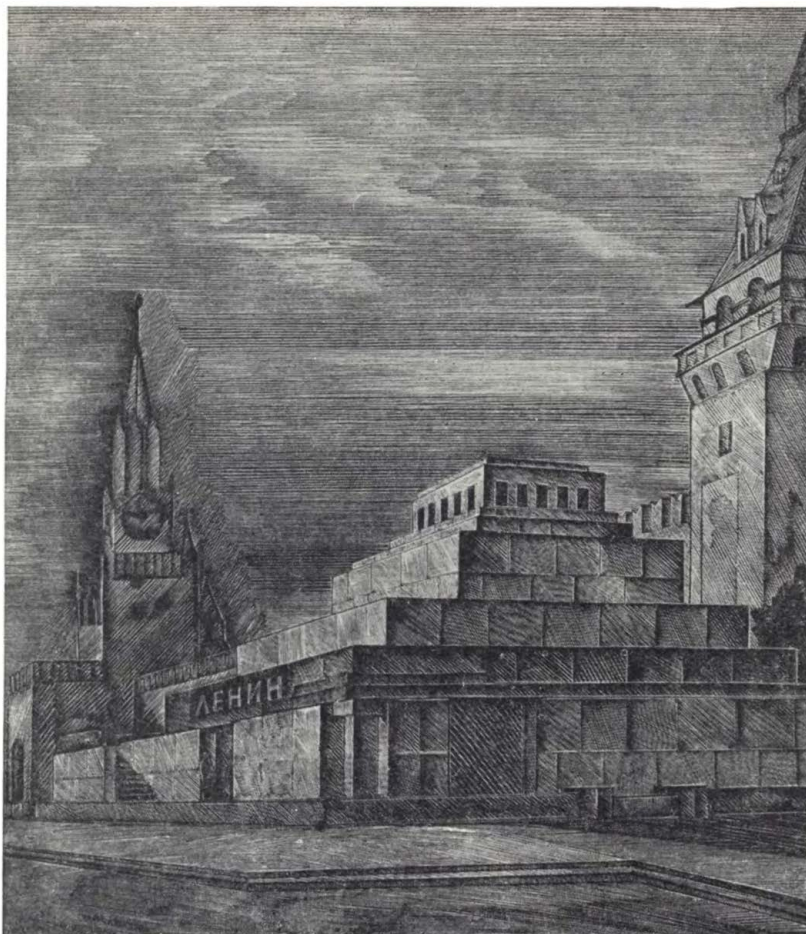


А. Кравченко. Книжный знак.  
Гравюра на дереве. 1922 год.

Много и напряженно работал в эти годы А. Кравченко<sup>1</sup>. Создавая одну иллюстративную серию за другой, он часто обращался также к станковой гравюре и не чуждался, как другиексинографы в те годы, современной темы, вопросов жизни. В силу этого именно его произведения находили более широкий отклик у зрителей, хотя и его творчество не было свободно от тех же слабостей, какими страдала тогда почти вся молодая гравюра. В той среде, где с начала 20-х годов так культивироваласьксинография, славе Кравченко положили начало его экслибрисы (стр. 476). Этим миниатюрным гравюрам, в которых издавна использовались аллегорические изображения, он стал придавать полужанровый-полуфантастический характер. Он любил изображать в них странного вида фигурки людей в цилиндрах и старинной одежде, увлеченно листающих книги или любующихся эстампами в укромном уголке библиотеки или музея. Подобными же забавными фигурками Кравченко стал тогда заполнять свои многочисленные иллюстрации. Исходным пунктом для них послужила, видимо, фантастика Гофмана. В начале 20-х годов она настолько подчинила себе воображение художника, что стало трудно отличать его гравюры к «Повелителю блох» от его же иллюстраций к произведениям Диккенса, Гоголя или нашего современника Леонида Леонова. В «Портрете» Гоголя внимание иллюстратора привлекли прежде всего фантастические черты фабулы повести, а ее социальный смысл оказался раскрытым слабее.

В торцовой гравюре Кравченко выработал свою особую манеру. Строгость, пластическая ясностьксинографий Фаворского были чужды ему. Его тяготение к романтическим сюжетам, повышенная эмоциональность его образного мышления, доходившая порой до экзальтации, требовали иной графической речи, резких живописных контрастов и свободных росчерков резца. Этими средства-

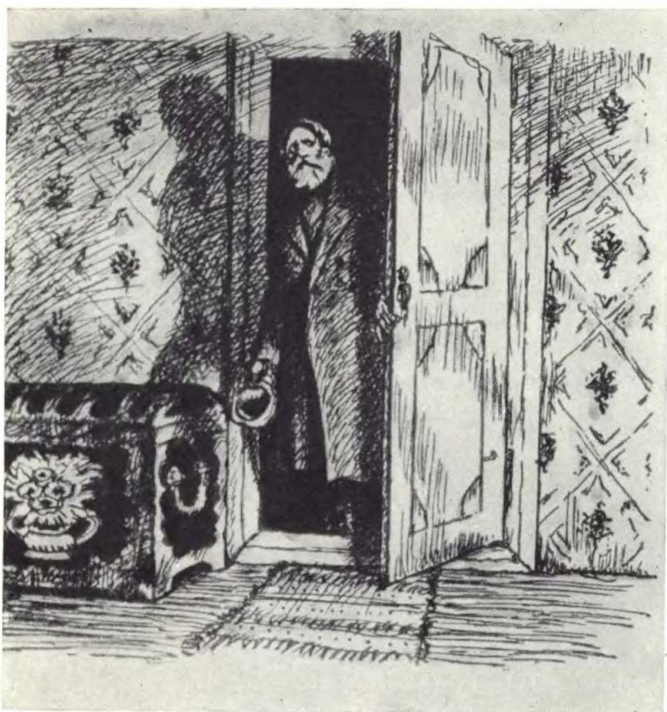
<sup>1</sup> Кравченко Алексей Ильич (1889—1940). В 1905 году некоторое время работал в Мюнхене у художника Холлоши. Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1905—1910 гг.). Много путешествовал (Италия, Индия, Цейлон и Япония, позднее Франция, США и другие страны). С 1918 года в Саратове руководил художественным музеем и преподавал, с 1921 года работал в Москве. В 1935—1940 годах преподавал в Московском институте изобразительных искусств. Входил в общество «Четыре искусства».



*А. Кравченко. Мавзолей В. И. Ленина. Гравюра на дереве.  
1933 год.*

ми Кравченко пытался также передать героику революции (лист «1905 год. Баррикады», 1924 г.), но стилизация и внешне декоративное решение художником подобных тем приводили к некоторой поверхностности образа.

Между тем творческий метод Кравченко претерпевал очевидные изменения вместе с общим развитием советского искусства. Не отвергая в целом романтического и даже фантастического преобразования действительности, он позднее более определенно выявлял реальную сущность изображаемого. Уже в 1924 году в цветных гравюрах, посвященных скорбным дням похорон В. И. Ленина, патетика графического образа приобретает большую содержательность и глубину. В декоративно-эффектных листах цикла гравюр «Жизнь женщины» (1928 г.) художник сумел сохранить социальную сущность темы и даже придать ей в отдель-



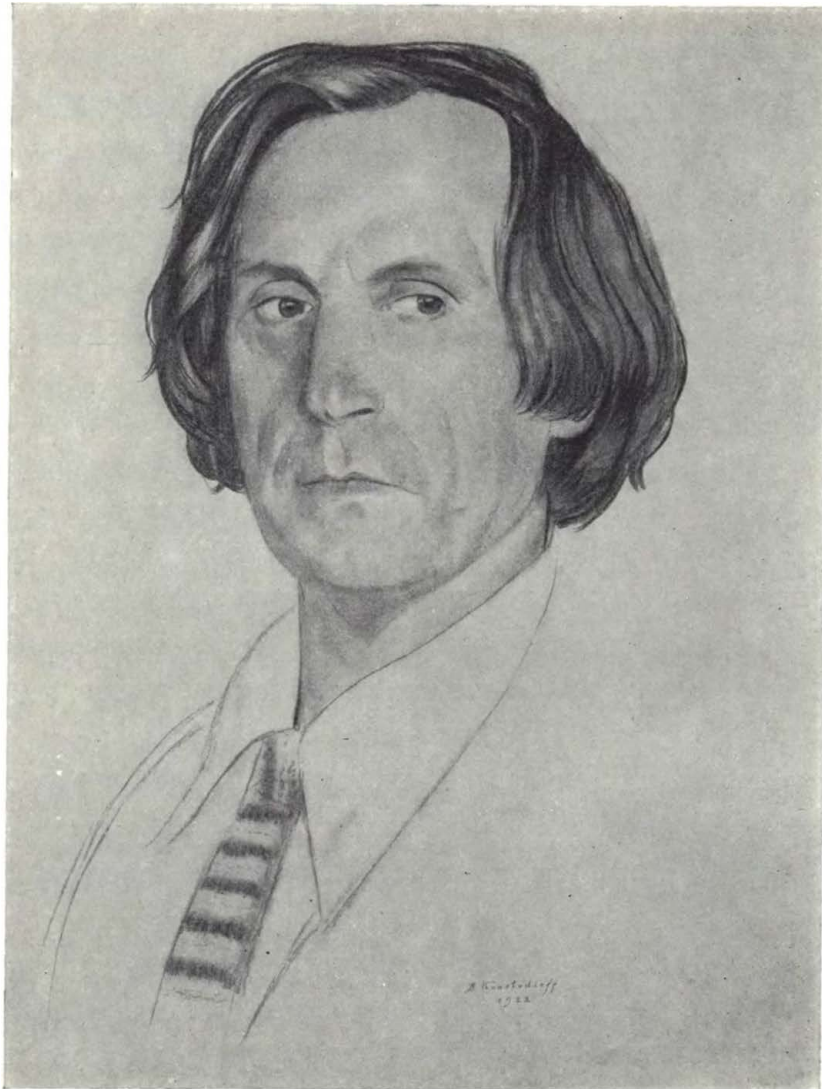
Б. Кустодиев. Иллюстрация к повести И. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Тушь. 1923 год.

дивые городские пейзажи Парижа (1926 г.); в иллюстрациях — гравюры к «Слепому музыканту» Короленко (1927 г.) и рисунки к «Шагреновой коже» Бальзака (1931 г.). Все эти работы объединены подлинно поэтическим раскрытием образов и тонким, подчас виртуозным мастерством гравера.

К современной теме не менее часто, чем Кравченко, обращался П. Старонос. Но как ни значительны бывали иной раз замыслы иллюстраций или станковых гравюр этого своеобразного графика, много ездившего по стране, много повидавшего, они не могли в то время претвориться в убедительные художественные образы, будучи стеснены узким кругом условно-схематических приемов.

К счастью, формализм и стилизация господствовали в искусстве иллюстрации далеко не безраздельно. Хотя ими была затронута не только ксилография, но и свободный рисунок, в котором не вполне еще были изжиты остатки ретроспективизма «Мира искусства» и другие декадентские тенденции, реализм вполне очевидно проявился в книжной графике 20-х годов. Его оздоровляющее влияние испытали, как мы видели, и ксилографы, но мастерами рисунка были достигнуты значительно более ценные результаты.

ных образах жизненную остроту. Правда, и в эти годы и позднее склонность к внешне-эффектному решению нередко делала надуманными его листы, как, например, в серии гравюр «Днепрострой» (1931 г.). Однако стремление быть правдивым брало верх над эстетизмом и привычными приемами стилизации и все чаще приводило художника к серьезным достижениям. В станковой гравюре к таким достижениям следует отнести превосходный лист «Страдивариус» (1926 г.) и величественный графический образ мавзолея В. И. Ленина (1933 г.; стр. 477); в рисунках, исполненных с натуры, — обаятельный образ «Итальянской девочки» (1926 г.) и прав-



*Б. Кустодиев. Портрет артиста И. В. Ершова.  
Салгина, цветной карандаш. 1922 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Для полной победы реализма в те годы условия еще не созрели. Однако среди произведений иллюстрационной графики появились тогда и такие работы, которые несомненно ее подготовили. К ним, в первую очередь, следует отнести иллюстрации Б. Кустодиева. Последние годы жизни этого мастера отмечены творческим подъемом, сказавшимся особенно плодотворно в его графике. Он создает ряд иллюстративных серий, рисунки для обложек, календарных стенок, портреты, пейзажи, жанровые сцены.

В лучших из этих работ получают свое прямое развитие принципы иллюстрирования книг «Народной библиотеки» первых послереволюционных лет. В 1921 году Кустодиев исполнил серию карандашных рисунков к стихотворениям Некрасова, в которой воссоздал лирические картины русской природы, соответствующие поэтическим образам этих стихотворений.

К началу 20-х годов относятся две лучшие серии иллюстраций Кустодиева: к «Штопальщику» (1922 г.) и «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова (последняя была выполнена в 1923, а издана в 1930 году, уже после смерти художника).

Иллюстрации к «Штопальщику» отмечены реалистической полнокровностью и остроумием. В отличие от иллюстраций к стихотворениям Некрасова, выполненных годом раньше, в них больше действия. Художник уже не ограничивается пейзажными мотивами. Формы, к которым он обращается, весьма разнообразны. То он развертывает перед читателем целую сцену водружения вывески на новом доме портного, то отдельной деталью метко характеризует обстановку действия и как бы намеком вызывает разнообразные ассоциации. В результате в воображении читателя возникает мир старой Москвы — с ее закоулками, покосившимися домиками, сонной, медлительной жизнью окраинных улиц. Кустодиев старается непосредственно ввести свои рисунки в текст, не вынося их на отдельные листы. Техника свободного рисунка пером соответствует такому принципу оформления книги.

В обращении Кустодиева к произведениям Лескова бесспорно была своя внутренняя логика. Лесковское любование особенностями русского характера, лесковская ирония оказались созвучными мироощущению художника. Именно поэтому среди иллюстративных работ Кустодиева наиболее удачны «лесковские» серии. Наиболее значительная работа Кустодиева 20-х годов — иллюстрации к «Леди Макбет Мценского уезда». В них художник применяет приблизительно тот же принцип, что и в рисунках к «Штопальщику». Однако в них больше драматизма. Этому способствовал, конечно, самый сюжет повести. В небольших рисунках пером Кустодиев воспроизводит почти все более или менее значительные эпизоды лесковского повествования, достигая во многих из них глубокой правды. В рисунке, изображающем сцену возвращения Зиновия Борисовича домой, художник использует контрасты света и тени, создавая впечатление таинственности и вселяя предчувствие будущих трагических событий (стр. 478). Полна драматизма иллюстрация, изображающая момент, предшествующий убийству Феди. Выразителен рисунок, изображающий группу арестантов, конвоиру-

емых по этапу. Несмотря на малый размер иллюстраций, художнику удалось вполне ясно наметить характеры действующих лиц повести. В развитии советской графики 20-х годов эти рисунки явились, пожалуй, наиболее важным шагом к расцвету реалистической иллюстрации 30-х годов.

Реалистические традиции развивались Кустодиевым не только в области иллюстрации. Значительные произведения были созданы им и в области графического портрета (портреты артиста И. В. Ершова, 1922 г.; стр. 479; пианиста К. Н. Игумнова, 1923 г.; художника Г. С. Верейского, 1924 г., и др.). Творчество Кустодиева представляет собой как бы связующее звено между современной советской графикой и русским дореволюционным реалистическим искусством.

Значительна была также роль Д. Кардовского. Помимо ценного вклада, который он внес в советское искусство как иллюстратор-реалист, он и как педагог непосредственно работал над приобщением молодого поколения советских художников к традициям реализма. Из московской частной студии, где в 20-х годах преподавал Кардовский, вышла целая плеяда художников, занявших видное место в советском искусстве позднейшего периода (В. Ефанов, Д. Шмаринов и другие).

Заслуги Кардовского в области педагогической несколько заслонили его достижения как художника. 1921—1934 годы были наиболее плодотворными в его жизни. В 1922 году он оформлял постановку «Ревизора» в Малом театре. Вскоре акварельные эскизы костюмов и созданные отдельно четыре иллюстра-



*Д. Кардовский. Эскиз грима и костюма городничего к комедии Н. Гоголя «Ревизор». Акварель. 1922 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ции были изданы Госиздатом. Если в свое время иллюстрации Кардовского к «Горю от ума», предназначавшиеся художником для книги, стали богатым материалом для сценического воплощения комедии, то теперь эскизы постановки «Ревизора» органически вошли в книгу как удачные иллюстрации к гоголевскому тексту (стр. 481).

Наряду с работой над «Ревизором» Кардовский приступил к работе над издавна привлекавшей его историко-революционной темой. В 1922 году он начал обширный цикл рисунков, акварелей и гуашей, посвященных декабристам. Цикл этот открывается иллюстрациями к «Русским женщинам» Н. Некрасова. Динамическая передача действия в многофигурных композициях составляет отличительную особенность серии.

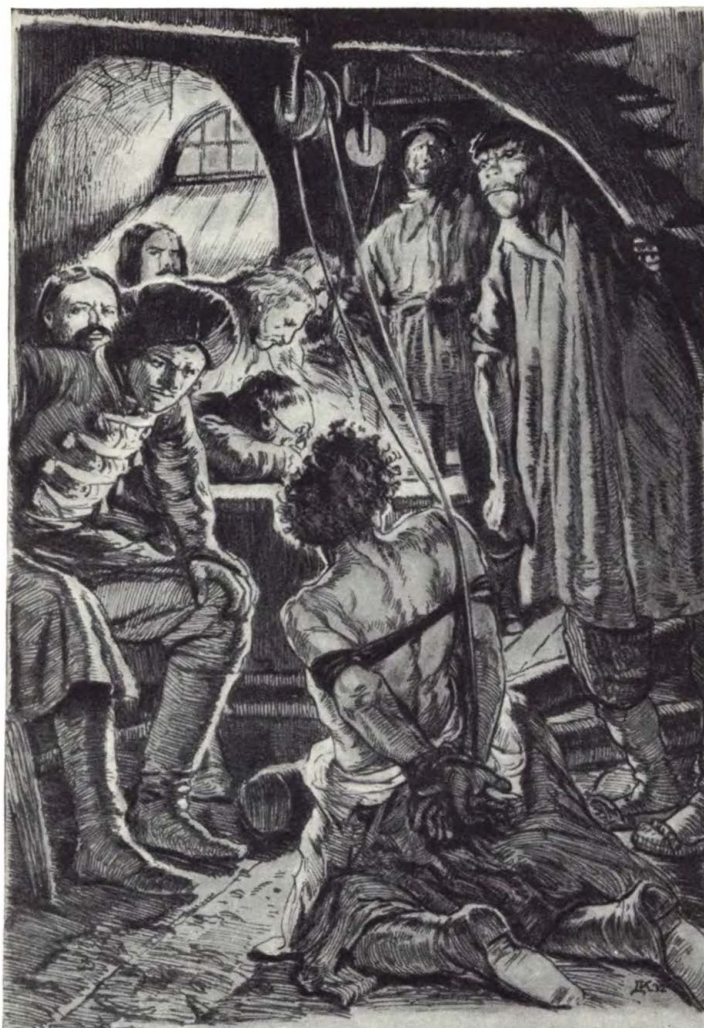
Тема декабристов получила дальнейшее развитие в серии из двенадцати портретов декабристов и двенадцати композиций, изображающих подготовку восстания, события 14 декабря, сцены допроса, казни 13 июля 1826 года и жизни сосланных в Сибирь декабристов. На грани между собственно станковой графикой и живописью находятся две его акварельные картины — «На Исаакиевском мосту» (1927 г.) и «На Сенатской площади» (1927 г.).

Кардовский был строгим рисовальщиком. Случалось, однако, что в стремлении к документальной точности в характеристике минувших времен он слишком много внимания уделял костюму, предметному окружению действующих лиц своих произведений. В передаче человеческой фигуры ему также случалось увлекаться сложными ракурсами или мотивами движения. В иллюстрациях к «Русским женщинам» и в станковых работах, посвященных декабристам, подобные увлечения художника порой мешают зрителю уяснить до конца содержание композиции. В целом, однако, обе эти серии принадлежат к лучшему, что в 20-х годах дало наше искусство на историко-революционную тему. В начале 30-х годов Кардовский пополнил свой цикл новыми рисунками, в числе которых была исполненная тушью композиция «Пушкин среди декабристов в Каменке» (1934 г.)<sup>1</sup>.

К концу 20-х — началу 30-х годов относится еще ряд историко-революционных работ Кардовского (иллюстрации к книге Артамонова «По Старой Калужской дороге», 1928 г., и др.), но наиболее значительными произведениями этого, в сущности, заключительного этапа творчества старого мастера были рисунки к роману Л. М. Леонова «Соть» (1931 г.) и к историческому роману

<sup>1</sup> Первый вариант композиции, выполненный пером, относится к 1925 году.





*Д. Кардовский. Пытка Шакловитого.  
Иллюстрация к роману «Петр I» А. Н. Толстого.  
Тушь, сепия. 1932 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

А. Н. Толстого «Петр I» (1932 г.). Глубоко различные по сюжетам, по отраженным в них историческим эпохам, эти два цикла иллюстраций роднил драматизм сюжетов, их насыщенность действием, столкновением характеров, острыми социальными конфликтами (стр. 483). В одном из них прямо, а в другом косвенно отразились те впечатления, которые давали художнику острейшая борьба старого и нового, великий перелом, происходивший в Советской стране. Тяжелая болезнь художника, начавшаяся в 1934 году, а в 1935 — 1936 годах

лишившая его возможности творчества, прервала осуществление его разнообразных замыслов как в области книжной иллюстрации, так и в станковой графике.

Разносторонняя деятельность одного из виднейших представителей старшего поколения Е. Лансере — педагогическая, исследовательская, художественная — не позволяла ему в эти годы так сосредоточить свои усилия на иллюстрационной графике, как прежде. Лансере много путешествовал по Кавказу, совершил поездку в Турцию, позднее — во Францию. Путевые зарисовки стали едва ли не основным видом его графической работы. Вышедшая в 1925 году небольшая книга «Лето в Ангоре» (в ней опубликованы путевые наброски 1922 г.) и альбом литографий «Зангезур» (1926 г.) вместили лишь небольшую часть богатого графического материала, накопленного за эти годы (стр. 485). Стремление быть правдивым, возможно точнее передать увиденное и добиться простоты выражения свидетельствует о начале нового этапа в творческом развитии мастера.

Иллюстрационные работы Лансере 20-х — начала 30-х годов в значительной мере снова связаны с «Хаджи-Муратом», для новых изданий которого художник выполнил ряд рисунков. Перерабатывая часть рисунков изданий 1916—1918 годов, Лансере готовит два варианта иллюстраций: один, исполненный почти исключительно пером и тушью, второй, состоящий из прежних и вновь созданных многоцветных иллюстраций. Художник создал несколько новых портретов пером и переработал несколько прежних сюжетов. Некоторые концовки были превращены в страничные иллюстрации, и наоборот, что нарушило цельность первоначального замысла; особенно неоправданным был отказ от ряда разворотов (в издании Детиздата 1937 г.), столь обогащавших композиционные решения первого издания. Недаром в последующие годы (для изданий Гослитиздата) Лансере возвратился к прежней системе иллюстрирования. В 1934 году художником были исполнены титульный лист и пять заставок к роману И. Гончарова «Обломов». В том же году он приступил к иллюстрированию рассказа Л. Толстого «После бала». Работы Лансере отличаются тонкостью понимания стиля автора, глубоко реалистической интерпретацией литературных образов, высоким художественным вкусом и превосходным знанием законов книжной графики. Работа над книжной иллюстрацией с начала 30-х годов чередовалась или шла параллельно с работой в театре и занятиями монументальной живописью, которая в творчестве Лансере начала занимать все большее место.

Как ни интересны рисунки, выполненные в рассматриваемый период иллюстраторами старшего поколения, деятельности одних этих художников было недостаточно, чтобы привести к коренному улучшению книжной графики,

Иллюстрированная книга оставалась малотиражной, исключение составляли в первую очередь книжки, предназначенные для детей.

В эти годы росла и крепла литература для маленьких читателей, литература Чуковского и Маршака, Житкова и Гайдара. Их талантливые стихи, сказки, повести, вдохновленные стремлением открыть для детей окно в новый мир, нуждались в соответствующем графическом оформлении. Художнику надлежало зачастую быть не только иллюстратором, но и соавтором; для дошкольника наглядный образ рисунка и словесный образ стиха, сказки сливались в нераздельное целое.

Советская реалистическая графика в те годы еще только складывалась, она не могла на первых порах достойно ответить на эти требования. Тем не менее в графике детской книжки уже очень скоро сквозь пелену эстетства и нарочитого «инфантилизма» стали прорываться правдивые образы. Сама жизнь не давала здесь художникам следовать формалистической схеме.

Показательно в этом отношении творчество одного из интереснейших художников детской книжки, В. Лебедева<sup>1</sup>. В детскую книгу он перенес плакатный схематизм своих «Окон Роста». Критика захваливала эти книжки, но сам Лебедев, как человек одаренный, не мог не заметить противоречия между своими бездушными рисунками и содержанием иллюстрируемых им стихов.

Начались поиски выхода из плена схематической графики. Вскоре Лебедев выпустил книгу рисунков без текста — «Охота» (1924 г.; стр. 487), в которой он пытался с некоторой долей юмора использовать черты первобытного реализма



*Е. Мансере. Рисунок из книги «Лето в Ангоре». 1922 год.*

<sup>1</sup> Лебедев Владимир Васильевич (род. в 1891 г.). В 1910—1914 годах учился в Академии художеств в Петербурге. Сотрудничал в журнале «Сатирикон». В годы гражданской войны участвовал в создании петроградских «Окон Роста». В 20-х годах сотрудничал в ленинградских сатирических журналах. Входил в общество «Четыре искусства». В течение ряда лет был художественным редактором Ленинградского отделения Детгиза.

анималистических произведений глубочайшей древности. Одновременная работа в области бытовой карикатуры (серии рисунков «Улица революции», 1922 г., «Нэп», 1927 г., и другие) также несомненно содействовала его отходу от крайностей формализма. Лебедев много работал с натуры, создав целые циклы рисунков углем и акварелей (многочисленные этюды обнаженной натуры; *стр.* 489; серия «Балет» и другие). При частых переизданиях детских книг художник не раз перерабатывал, улучшал свои иллюстрации («Усатый — полосатый», «О глупом мышонке», «Человек рассеянный», и другие), все чаще и чаще находя отдельные живые образы, которые маленький читатель мог бы надолго запомнить. К концу рассматриваемого периода эволюция художника еще не закончилась; создатель вполне реалистических и интересных для детей рисунков, он нередко озадачивал своих читателей-зрителей графическим сумбуром.

За довольно короткое время рисунок для детской книги превратился в особую отрасль графики.

Много работал для детской книжки В. Конашевич<sup>1</sup>. Его рисунки так же часто переиздавались, как и лебедевские. Нередко они оба иллюстрировали одни и те же книги, тогда различия в творческом методе обоих мастеров становились особенно ясными. Конашевич, которого одно время причисляли к младшему поколению «мирискусников», тяготел к стилизации. Многие его работы отличались лубочностью, хотя отдельные рисунки были проще и понятнее иллюстраций Лебедева. В иллюстрированных им сказках («Красная шапочка», 1923 г., и другие) много выдумки и декоративной яркости. Но есть что-то навязчивое в ритмике линий и пятен его рисунков, страдающих однообразием и отмеченных печатью условности. По мере развития реализма в советской графике Конашевич отнюдь не отказывался от выработанных им приемов иллюстрирования. Упорно работая, он как бы отстаивал право на декоративность, на «сказочность» изображения в книге для детей.

Слабые стороны графики Конашевича больше обнажаются в его иллюстрациях к произведениям классической литературы. Даже лучшие работы (изящные рисунки к стихотворениям Фета, изд. «Аквилон», 1922 г., оформление «Манон Леско» аббата Прево, 1932 г.) свидетельствовали о том, что художник озабочен не столько раскрытием идейного содержания книги, сколько поисками необычных графических решений (вроде черного фона в рисунках к «Манон Леско»).

<sup>1</sup> Конашевич Владимир Михайлович (род. в 1888 г.). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1908—1913). С 1923 г. преподает в высших учебных заведениях.



*В. Лебедев. Охота на медведя. Автолитография.  
Из книги «Охота». 1924 год.*

В станковых рисунках конца 20-х — начала 30-х годов (пейзажи и портреты) Конашевич более успешно преодолевал эстетизм и нарочитую условность.

Графика детской книжки не исчерпывалась в те годы направлениями, представленными Лебедевым и Конашевичем. А. Пахомов, живопись которого еще оставалась тогда формалистической, в своих графических работах ближе подходил к жизни. В созданных им образах детей наметились элементы психологической выразительности. Несколько детских книжек иллюстрировал ученик Кардовского — К. Рудаков. В конце рассматриваемого периода выступил Е. Чарушин со своими полными непосредственной радости жизни рисунками, изображаю-

щими зверят. Чарушин быстро завоевал как любовь детей, так и признание взрослого читателя.

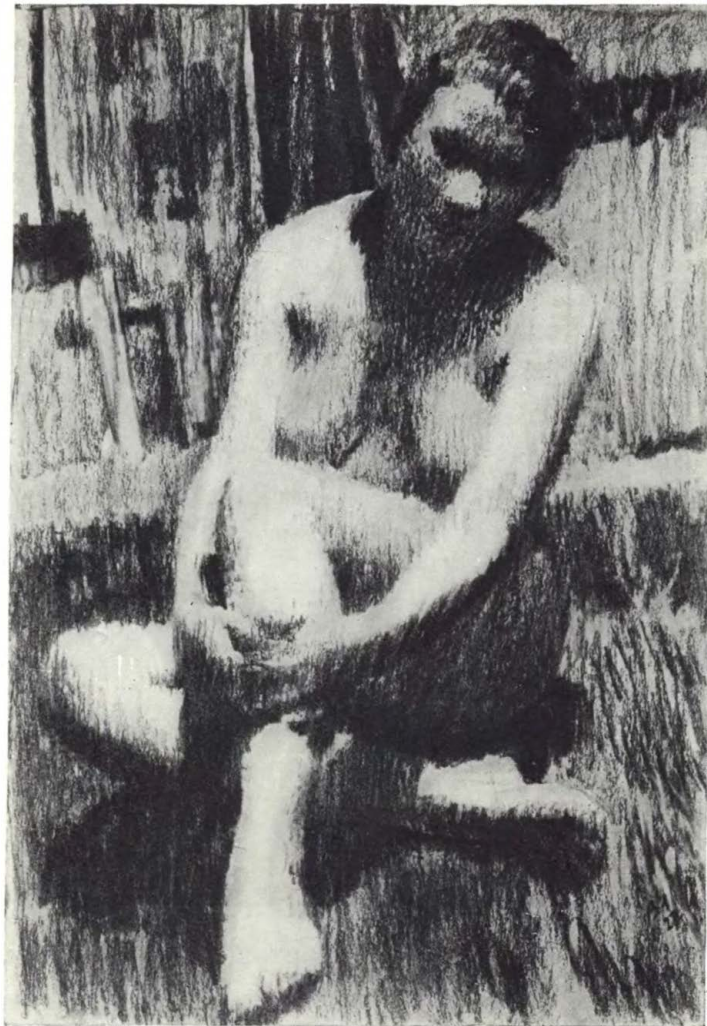
Утверждение реалистических принципов в графике отчасти связано с организационной перестройкой издательского дела в начале 30-х годов. Ей книжная графика обязана началом серьезных перемен в искусстве иллюстрации. К пятидесятилетию Октябрьской революции были заказаны иллюстрации к избранным произведениям советской литературы. Для юбилейных изданий книг М. Горького, А. Н. Толстого, М. Шолохова, А. Фадеева, Ф. Гладкова, Л. Леонова и других были привлечены новые художники как старшего поколения, так и молодые. Относящиеся к 1931—1932 годам иллюстрационные работы Кардовского, о которых говорилось выше, а также Юона были исполнены в связи с юбилейными заказами издательств. Тогда же появились первые большие иллюстрационные серии Кукрыниксов, Б. Дехтерева, Д. Шмаринова, Е. Кибрика. К иллюстраторской деятельности были привлечены живописцы С. Герасимов, Г. Савицкий, П. Соколов-Скаля и другие. Иллюстрируя реалистические произведения советских писателей, эти мастера стремились к тому, чтобы их рисунки целиком соответствовали содержанию иллюстрируемых ими книг. Не следует полагать, конечно, что тем самым победа реализма в книжной графике тех лет была одержана полностью и сразу. В созданных сериях рисунков было много противоречий; встречались также явные рецидивы формализма и стилизации.

При неоспоримо высоком полиграфическом качестве иллюстрированных книг, выпущенных тогда издательством «Academia», именно здесь широко представлены были различные тенденции формализма, безудержная стилизация, а нередко и просто дурной вкус. Характерными образчиками подобных изданий явились, например, восемь томов «1001 ночи» с рисунками Н. Ушина или «роскошное» издание «Калевалы», иллюстрированное «коллективом мастеров аналитического искусства» (под этим наименованием выступало одно из самых крайних течений формализма, более известное как «школа Филонова»). Уродливые рисунки «филоновцев» можно было скорее принять за карикатуру на героев народного эпоса.

В изданиях «Academia» часто печатались иллюстрации художников из бывшей «группы тринадцати»<sup>1</sup>, культивировавших эскизный, как бы небрежно вы-

<sup>1</sup> «Группа тринадцати» — название небольшого объединения художников, сложившегося внутри Ассоциации художников-графиков при Доме печати в конце 20-х годов.

На единственной выставке этой группы в 1929 году выступили со своими рисунками Л. Даран, Н. Кузьмин, В. Милашевский, Б. Рыбченков и другие.



*В. Лебедев. Натурица. Уголь. 1927 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

полненный рисунок, похожий скорее на беглый и случайный набросок, чем на иллюстрацию, серьезно интерпретирующую текст книги. Среди работ этих графиков выделялся цикл рисунков Н. Кузьмина<sup>1</sup> к «Евгению Онегину» Пушкина. Взяв за основу беглые зарисовки пером самого поэта, часто встречающиеся на полях рукописей Пушкина, Кузьмин заботился, видимо, больше всего о легком, выразительном, остром графическом сопровождении «отступлений» в стихотворном пове-

<sup>1</sup> Кузьмин Николай Васильевич (род. в 1890 г.). В 1912—1914 годах учился в школе Общества поощрения художеств (у И. Билибина), после революции в Академии художеств у П. Шиллинговского и Е. Кругликовой.



*И. Куприянов. Урок музыки. Карандаш. 1927 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ствовании романа. В этой роли многочисленные, не лишенные изящества мелкие рисунки Кузьмина, разбросанные по страницам отлично напечатанного тома и в лучших своих образцах действительно напоминающие рисунки поэта, кажутся вполне оправданными. Однако исполненные в том же стиле беглого наброска страничные иллюстрации, сопровождающие важнейшие моменты романа, вызвали серьезные возражения. Эти наброски не раскрывали глубину содержания романа. После создания этого цикла творчество Кузьмина претерпело существенные изменения, закономерные в период широкого развития реалистической книжной графики.

Реалистические тенденции в советской графике 20-х — начала 30-х годов наиболее определенно проявились в области рисунка с натуры. Многим графикам казалось, что гравюра неизбежно приводит художника к техницизму, отрывает его от жизненной основы художественного мышления, мешает ему непосредственно и ясно передавать возникающие в его сознании образы. Графики обратились к рисунку, как только осознали необходимость настойчивой работы с натуры для изображения новой жизни. Советская действительность, таким





*Н. Куприянов. Железнодорожные пути. Тушь. 1927 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

образом, способствовала развитию станковой графики, т. е. графики, не связанной с книгой и отражающей жизнь непосредственно.

Один из видных ксилографов периода гражданской войны — Н. Куприянов — в 1924 году прекратил работу в гравюре на дереве и перешел к рисунку и литографии, в которых искал свободного способа передачи замысла. Переход к рисунку не сразу избавил его от тех противоречий, которые были свойственны прежде его творческому методу. Наследие этого художника содержит множество рисунков, выполненных бегло. Работая кистью и тушью, реже карандашом, Куприянов много раз возвращался к одному и тому же сюжету, не стремясь к окончательной отделке деталей. Эскизность становится определяющей чертой его манеры. Однако ему удается создать такие привлекательные своей внутренней цельностью, тонкие психологические этюды, как жанровый карандашный рисунок «Урок музыки» (1927 г.; *стр. 490*).

В том же 1927 году появилась серия рисунков Куприянова «Железнодорожные пути» (*стр. 491*). Полные динамики, эти рисунки, в которых художник попытался

передать индустриальную мощь крупного транспортного узла, были выполнены почти так же эскизно, как и бóльшая часть предшествующих работ. Они выделялись, однако, общей выразительностью намеченных художественных решений. На выставке десятилетия Октября эти рисунки были отмечены первой премией по графике.

В 1931 году Купреянов уехал на Балтику и работал там над сюжетами из боевой жизни военно-морского флота. Несколько акварелей, поражающих экспрессией изображения движения корабля в бурном море и меткостью бегло намеченных характеристик моряков («Подводная лодка», 1932 г., и др.), составили один из лучших циклов его произведений. Основные черты этой работы получили свое дальнейшее развитие в самой большой серии его рисунков, акварелей и литографий, посвященных рыбным промыслам Каспия.

Купреянов работал также и в области иллюстрации. Не раз переиздавались его рисунки к стихотворению Н. Некрасова «Дедушка Мазай и зайцы» (1930 г.). Наибольший интерес, однако, представляют выполненные им не для книги, а для музейной экспозиции иллюстрации к произведениям Горького. В некоторых из этих рисунков проявилась такая глубина социальной характеристики, какой было мало в иллюстрациях тех лет. От этих произведений вел прямой путь к советской реалистической иллюстрации 30-х годов. Не случайно композиционное решение рисунка к повести «Мать», воссоздающего тот яркий образ начинающегося на фабричной окраине рабочего дня, которым открывается повесть, было принято и использовано позднее иллюстраторами этой книги (стр. 493). Не следует, видимо, считать случайностью и то, что среди лучших мастеров современной советской иллюстрации встречаются ученики Купреянова (М. Куприянов и Н. Соколов из коллектива Кукрыниксов, А. Каневский и другие).

Оказали свое влияние на формирование нового поколения графиков и некоторые другие мастера 20-х — начала 30-х годов, работавшие с молодежью в художественной школе. Это — мастер городского пейзажа П. Львов; автор нескольких выразительных портретов и тщательно проработанных пейзажей П. Митурич (стр. 494); пейзажист и иллюстратор М. Родионов; акварелист и график Л. Бруни, чьи произведения привлекают своей тонкой лиричностью; художник Н. Тырса, в наследии которого особый интерес представляют мягко моделированные пластически выразительные портретные этюды (стр. 495). Все эти мастера — одни в большей, другие в меньшей мере, одни лишь в начале обозреваемого периода, другие на всем его протяжении — отдали дань формализму, если не в своей художественной практике, то во всяком случае в своих высказыва-



*Н. Куприянов. Иллюстрация к роману М. Горького «Мать». Тушь. 1931 год.*

Музей А. М. Горького. Москва.

ниях. Однако общее движение советского искусства все более сближало их творчество с реалистическим направлением. Вот почему их лучшие работы сыграли немалую роль в подготовке будущего подъема реалистического рисунка.

Родственное живописи искусство станкового рисунка было представлено на всех тематических выставках АХР. С рисунками там часто выступали живописцы. Случалось, что в графике они, например Н. Дормидонтов (стр. 496), В. Сварог и другие, достигали большего успеха, чем в живописи. Среди мастеров, выставлявших там только рисунки, необходимо отметить Б. Зенкевича.

Говоря о художниках, способствовавших в той или иной мере подъему культуры рисунка и внесших свой вклад в укрепление реализма в графике, следует назвать имя Н. Ульянова<sup>1</sup>, одаренного ученика Серова, сохранившего и су-

<sup>1</sup> Ульянов Николай Павлович (1875—1949). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1889—1900 гг.) у В. Серова. В советские годы работал в области живописи, графики и театральнo-декорационного искусства. Входил в «Мир искусства», позднее в общество «Четыре искусства». Преподавал в Московском государственном художественном институте имени В. И. Сурикова.



*П. Митурич. Портрет скрипача. Карандаш, уголь. 1925 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

мевшего творчески использовать драгоценные традиции своего великого учителя. Несколько портретных рисунков, относящихся к 20-м годам и отличающихся предельной экономией графических средств при очень значительной содержательности и полноте характеристики модели, могут дать вполне ясное представление о серовской традиции в творчестве Ульянова. Во второй половине 20-х годов Ульянов начал свою серию рисунков, посвященных жизни Пушкина. Этот большой труд продолжался позднее и был завершён во второй половине 30-х годов.

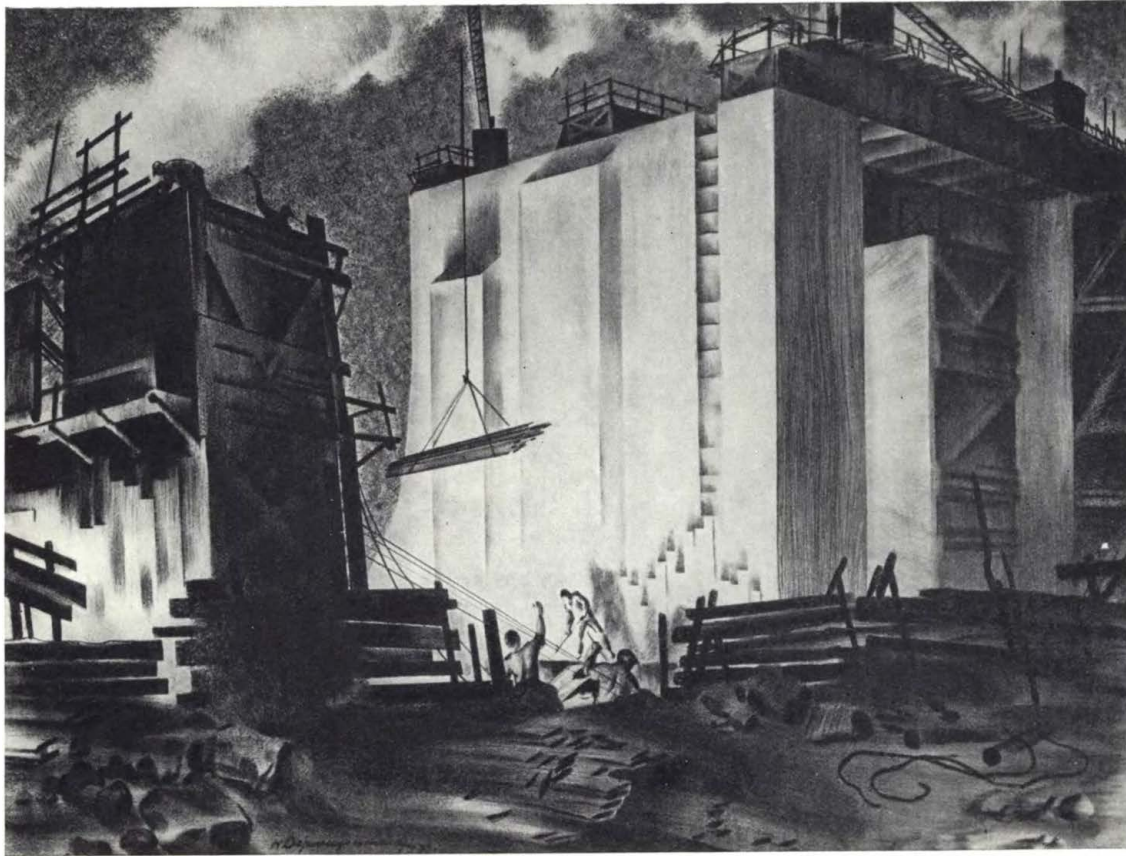
Поскольку проблема авторизованной репродукции графического произведения не переставала быть актуальной, естественно, что вместе с развитием рисунка получила новый стимул литография, позволяющая при значительной ти-



*И. Тырса. Женский портрет. Тушь. 1928 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ражности сохранять все качества оригинального рисунка карандашом или углем. Альбомы литографий были выпущены в 20-х годах Б. Кустодиевым, А. Остроумовой-Лебедевой, К. Юоном, В. Ватагиным и другими. Стремление к объединению отдельных листов в серии, образующие особое художественно-образное повествование, все более усиливалось среди мастеров рисунка. Постепенно вырабатывалось умение так сочетать в них рисунки — большей частью портреты и пейзажи, реже зарисовки жанрового характера, — чтобы каждый отдельный лист воспринимался как часть общего замысла.



*Н. Дормидонтов. Днепрострой. Тушь. 1931 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

В рассматриваемый период интересные портретные и пейзажные серии автолитографий создал Г. Верейский<sup>1</sup>. Его искусство, содержательное, правдивое и доступное, сделало художника одним из самых популярных представителей советской графики. Глубокое изучение лучших образцов графического портрета прошлого вместе с неутомимой работой с натуры, обостренный интерес к человеку и его духовному миру помогли Верейскому быстро преодолеть наметившиеся в его ранних работах тенденции орнаментальности и некоторой стилизации. Литографией художник стал заниматься с 1920 года.

<sup>1</sup> Верейский Георгий Семенович (род. в 1886 г.). Занимался живописью и рисунком в студии Е. Шнейдера (1900—1904 гг.). В связи с активным участием в революционном движении 1905 года эмигрировал за границу (1906—1907 гг.). По возвращении окончил юридический факультет Петербургского университета (1912 г.), занимался в художественной студии под руководством Е. Лансере и А. Остроумовой-Лебедевой (1912—1915 гг.). Входил в общество «Мир искусства». 1914—1918 годы провел на фронте. С 1918 по 1930 год заведовал Отделом графики Государственного Эрмитажа.



*Г. Верейский. Репетиция в сельском театре.  
Литография из цикла «Деревня». 1924 год.*

Наиболее ценный вклад Верейского в советскую графику составили портреты выдающихся деятелей культуры — художников, писателей, ученых, — объединенные в серии и публиковавшиеся в виде альбомов автолитографий. Сначала (альбом 1922 г.) характеристики, даваемые Верейским, были несколько робки и неуверенны. Художник останавливал свое внимание на внешних чертах, на позе, жесте, на аксессуарах. В соответствии с этим карандаш художника задерживался больше на деталях, на внешней форме предметов. Позднее глаз портретиста становится зорче, психологическое содержание его портретных образов — полнее и интереснее. Графическая манера приобретает все большую лаконичность, моделировка объемов становится мягче, все графическое мастерство сосредоточивается на передаче характера. Об этой эволюции метода художника свидетельствуют произведения, собранные в альбомах автолитографий



*Г. Верейский. В саду Русского музея. Тушь. 1925 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

1927—1929 годов. Лучшим произведением Верейского-портретиста, ставшим как бы вехой на его творческом пути, был портрет матери (1930 г.; *стр. 499*).

Верейский много работал в те годы и в области городского пейзажа. Как создатель пейзажей Ленинграда он существенно отличался от всех тех художников, которых увлекала в этом городе прежде всего его старая архитектура. Верейский передал в своих литографиях, рисунках и работах сухой иглой современную жизнь улицы, движение людей, смену времен года (например, рисунок «В саду Русского музея», 1925 г.; *стр. 498*). В 1924 году Верейский создал интересную серию сельских пейзажей (альбом «Деревня»). Любовно запечатлев в ряде листов характерные мотивы русской природы, художник заключил альбом жанровой литографией «Репетиция в сельском театре», посвященной художественной самодеятельности (*стр. 497*). Отличающаяся сочностью глубоких контрастов





*Г. Верейский. Портрет матери. Тушь. 1930 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

света и тени, эта литография по праву занимает видное место в ряду жанровых произведений этого периода.

Общая картина творчества графиков 1920-х годов была бы не полной без упоминания о мастерах, работавших в области офорта и его разновидностей. К реалистическому направлению советской гравюры принадлежит правдивое искусство старейшего из мастеров офорта М. Доброва, продолжавшего в те годы свою работу преимущественно в области пейзажа.

Интерес к новым явлениям, стремление обрести для них адекватные средства выражения выдвинули в среде московских офортисов на первый план



*И. Нивинский. Завэс. Офорт. 1927 год.*

И. Нивинского<sup>1</sup>. Художник широкого творческого диапазона, живописец, монументалист, театральный декоратор, он оставил, однако, наиболее значительный след в графике. Один из немногих в стране офортистов, он первый попытался использовать эту трудную, но таящую в себе богатые возможности технику для воплощения новых индустриальных мотивов, для раскрытия красоты природы, изменяемой волей советского человека. В 1927 году после поездки на Кавказ Нивинский на нескольких листах крупного формата изобразил Земо-Авчальскую

<sup>1</sup> Нивинский Игнатий Игнатьевич (1881—1933). Окончил Строгановское училище (1898). До революции работал в архитектурной мастерской И. Жолтовского и участвовал в росписи построенных последних домов (особняк Тарасова и др.). Изучение офорта начал в 1912 году под руководством Г. Гамана. В 1919 году возглавил секцию народных празднеств при Моссовете. Много работал в области театрально-декорационного искусства. Преподавал во ВХУТЕМАС.

гидроэлектростанцию и воздвигнутую над ее плотинной статую В. И. Ленина работы И. Шадра. Большие офорты, созданные художником, приближаются по методу композиционного построения к плакату (стр. 500). Однако зрителя несколько расхолаживает техническое экспериментирование офортиста, смешение разных перспективных планов изображения, цветные фрагменты, вводимые в однотонную гравюру, и другие явно формалистические приемы. О том, что Нивинский вскоре понял необходимость освободить от них свой метод, свидетельствуют его позднейшие работы.

В развитии всей советской графики существенные сдвиги наметились к концу рассматриваемого периода, т. е. в годы первой пятилетки. Необходимость запечатлеть исторические перемены, происходившие в стране, заставила художников более широко применять свободный рисунок как лучшее средство изобразительного репортажа и стимулировала создание графических серий актуального содержания. Совершавшаяся в стране культурная революция создавала в эти годы все более широкие предпосылки для расцвета массовой книжной графики.



---

# АРХИТЕКТУРА

*Н. М. Вачинский и М. А. Ильин*



**П**осле победы над интервентами и внутренней контрреволюцией перед архитектурной общественностью молодого социалистического государства встали задачи огромной важности. Государственное планирование народного хозяйства страны предусматривало строительство ряда новых городов, связанных с освоением мест добычи промышленного сырья и его переработки. Коренной реконструкции, применительно к новым условиям жизни, требовали многие старые города и поселки. Для решения многочисленных задач советского градостроительства были созданы специальные проектные организации, возникла необходимость в разработке научно обоснованного проектирования и строительства.

Если в первый период развития советского градостроительства зодчие ограничивались преимущественно строительством жилых домов в рабочих районах и некоторыми мероприятиями по городскому благоустройству, то в 20-х — начале 30-х годов советская архитектура постепенно поднимается на более высокую ступень проектирования целеустремленной комплексной застройки, проникаясь передовыми принципами советского градостроительства: советские зодчие начинают рассматривать город как целостный организм, с единым идейным содержанием, единой композицией, которой подчинены отдельные районы города, ансамбли его площадей, магистралей, кварталов.

К концу рассматриваемого периода советские архитекторы убеждаются в том, что не частности определяют красоту города в целом, рациональность его планировки, «а правильное взаимоотношение составных элементов, единый для целого и для составных частей масштаб, ритмическая организация городско-

го пространства, гармоническое чередование акцентов, зеленые разрывы»<sup>1</sup>, парки, скверы. В то же время планировка каждого отдельного жилого района стала одной из важнейших градостроительных проблем, поскольку разработка проектов таких районов должна была в первую очередь удовлетворять бытовые и культурные потребности населения.

По мере строительства и реконструкции городов и поселков росли темпы развития городского хозяйства, которое расширялось и перестраивалось в соответствии с увеличением численности городского населения и ростом бытовых и культурных запросов трудящихся масс. Проведение широких мероприятий по благоустройству города было проявлением заботы о человеке, его здоровье, удобствах, о культуре города.

Комплексное решение архитектурно-художественных и инженерных задач составляет одну из особенностей творчества советских градостроителей.

В рассматриваемый период была проведена работа по составлению первого проекта перепланировки и реконструкции Москвы, начатая еще в первые годы после революции по инициативе В. И. Ленина. В разработке этого проекта, как уже говорилось, принимали участие ведущие советские зодчие (А. Щусев, И. Жолтовский и др.), создавшие несколько интересных в градостроительном отношении предварительных вариантов переустройства отдельных районов столицы. В конце 20-х годов были разработаны и другие проектные предложения, в которых нашли свое отражение формалистические искусственные схемы городов-гигантов и городов-сателлитов. Вопреки исторически сложившемуся облику Москвы, авторы некоторых из этих проектов исходили из ложных задач максимальной концентрации населения в «домах-коммунах» и полного обобществления быта. Антинародная сущность подобного проектирования была осуждена Коммунистической партией.

Одновременно с изменением облика городов Советского Союза начинала меняться и деревня. С победой коллективизации в сельских поселках стали строиться жилые дома улучшенного типа, возникли совершенно новые виды общественных зданий — сельсовет, клуб, изба-читальня, детские ясли и другие.

Планировочные работы охватывали иногда большие районы. При местных землеустроительных органах и в больших городах были созданы специальные государственные проектные организации, в задачу которых входило проектирование новых зданий для сельских местностей, разработка проектов новых и ре-

<sup>1</sup> В. Семенов. Основы планировки восстанавливаемых городов. — В кн.: «Проблемы современного градостроительства». Сб. 1., М., 1947, стр. 4.

конструкции старых сел и деревень. Для подготовки специалистов при Сельскохозяйственной академии имени В. И. Ленина был учрежден архитектурно-строительный факультет. Многие архитекторы (И. Жолтовский, П. Голосов, А. Дмитриев<sup>1</sup> и другие) самостоятельно работали над проектами отдельных колхозных сооружений и целых колхозов, принимали участие в конкурсном проектировании. Большой вклад в сельское строительство внесли народные мастера — плотники, столяры, резчики, каменщики.

Коммунистическая партия и Советское правительство уделяли много внимания развитию архитектуры и строительства промышленных, жилых и общественных зданий. Сооружение многочисленных жилых домов для рабочих и служащих осуществлялось государственными учреждениями и предприятиями, привлекавшими к проектированию ведущих архитекторов страны. Кроме того, особым постановлением ЦИК<sup>2</sup> были установлены специальные фонды жилищно-строительной кооперации, развившей значительную деятельность по застройке жилыми домами городов и пригородов. Было организовано множество жилищно-строительных и дачно-строительных кооперативов, безвозмездно получавших участки под застройку от городских и сельских советов.

Характерные примеры жилищного строительства этих лет — рабочие поселки в Донбассе, комплексы жилых домов на Тракторной улице в Ленинграде (архитекторы А. Никольский<sup>3</sup>, А. Гегелло<sup>4</sup>, Г. Симонов<sup>5</sup>, 1925—1927 гг.; *стр.* 505), жилые дома на улице Стачек в Ленинграде (архитекторы А. Никольский, А. Гегелло, Г. Симонов, Д. Кричевский, 1925—1927 гг.), кварталы на Шлиссельбургском проспекте (архитекторы П. Рыбин, А. Зазерский, 1925—1928 гг.), в Москве — жилые дома на Беговой улице (архитектор Б. Вендеров, 1926 г.), на Усачевой улице (архитектор А. Мешков и другие, 1924—1930 гг.; *стр.* 507), дома-коттеджи на Ямском поле (1925 г.), дома в Дубровском поселке (1924—1927 гг.) и у Абельмановской заставы (1926—1928 гг.) и многие другие.

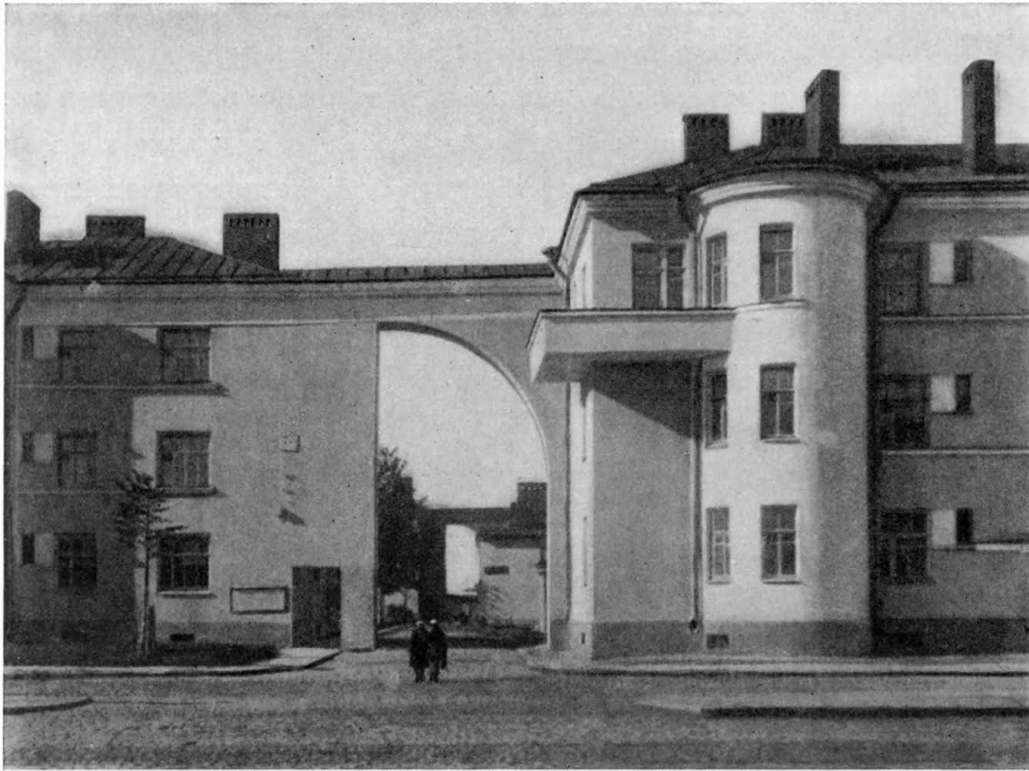
<sup>1</sup> Дмитриев Александр Иванович (род. в 1878 г.). В 1900 году окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге, в 1903 году — Академию художеств, с 1904 года преподает в высших учебных заведениях.

<sup>2</sup> Постановление ЦИК и Совнаркома СССР от 16 мая 1924 г. — «Известия ВЦИК» 17 мая 1924 г.

<sup>3</sup> Никольский Александр Сергеевич (1884—1953). В 1912 году окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге. Вел большую педагогическую работу. В 20-х годах входил в Объединение современных архитекторов (ОСА).

<sup>4</sup> Гегелло Александр Иванович (род. в 1891 г.). В 1921 году окончил Институт гражданских инженеров, в 1923 году — Академию художеств в Петрограде. С 1926 года ведет преподавательскую работу.

<sup>5</sup> Симонов Григорий Александрович (род. в 1893 г.). В 1920 году окончил Институт гражданских инженеров в Петрограде, состоял слушателем Академии художеств. С 1955 года преподает в Московском архитектурном институте.



*Жилые дома на Тракторной улице в Ленинграде. 1925—1927 годы.*

Жилые постройки того времени свидетельствовали о вдумчивой работе архитекторов, уделявших главное внимание бытовым удобствам. Эти постройки отличаются хорошо продуманной планировкой: их авторы, стремясь обеспечить возможно бóльшую часть жилых помещений солнечным светом, решительно отказались от тесной расстановки корпусов. Однако внешний архитектурный облик этих сооружений имеет чрезмерно упрощенный характер.

Строительство жилых домов для рабочих отставало от высоких темпов развития страны, не обеспечивая возможности ликвидации жилищного кризиса. Отмечая это положение, пленум ЦК ВКП(б) в апреле 1926 года указывал: «Жилищному строительству на ближайший период партия и государство должны придать сугубое значение ввиду того, что дальнейший рост промышленности, повышение производительности труда и улучшение быта рабочих упруаются в жилищный кризис»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. II, стр. 141.

Этому же вопросу уделил большое внимание и июльский пленум ЦК и ЦКК ВКП(б) 1926 года. Отметив основные причины жилищного кризиса, в частности, «безразличное отношение в прошлом со стороны фабрикантов и заводчиков к удовлетворению минимальных нужд рабочих в жилищах»<sup>1</sup>, пленум в своих решениях дал четкую программу планового развертывания жилищного строительства. Госплану было дано поручение разработать перспективный план жилищного строительства, основанный на типизации и индустриализации строительства возводимых жилых домов. При этом подчеркивалась необходимость максимально приспособить жилье к нуждам рабочих, сообразуясь как с климатическими условиями данной области и особенностями жизни и быта местного населения, так и с возможностью использования местных строительных материалов.

Вслед за февральским пленумом ЦК ВКП(б) 1927 года, принявшим резолюцию о миллиардном капиталовложении в крупное промышленное строительство, состоявшийся в октябре того же года объединенный пленум ЦК и ЦКК ВКП(б) вынес решение об увеличении ассигнований на строительство жилых домов, школ, техникумов, клубов, детских домов и яслей, благоустройство городов и рабочих поселков.

Все это ясно показывало грандиозные размеры той работы, которую предстояло провести советским архитекторам, реализуя указания Коммунистической партии и Советского правительства.

К периоду 1923—1929 годов относится создание проектов и строительство многочисленных общественных сооружений, огромного количества жилых домов и целых жилых кварталов в старых городах, а также создание новых городов во вновь освоенных промышленных районах страны. В Москве во второй половине 20-х годов были построены жилые кварталы в поселке Сокол, на Усачевке, Малых Кочках и Шаболовке, в Тестовском поселке, в Дангауэровском поселке и других районах. Появились новые жилые кварталы в Свердловске, Новосибирске, Сталинграде, Нижнем Новгороде, Грозном и многих других городах. Претворение в жизнь большой жилищно-строительной программы, отвечающей интересам трудящихся масс, было для того времени фактом огромного принципиального значения. Сооружение благоустроенных жилых кварталов на местах пустырей и трущоб знаменовало практическое воплощение гуманистических идей социализма.

<sup>1</sup> «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. II, стр. 167.





*Жилые дома на Усачевой улице в Москве. 1924—1930 годы.*

Новые жилые кварталы застраивались как многоэтажными, так и одноэтажными домами. Например, жилые дома на Ямском поле и в поселке Сокол в Москве представляют собой коттеджи с небольшими прилегающими к ним участками, а жилые корпуса у Абельмановской заставы — это многоэтажные, многоквартирные дома-блоки, расположенные на благоустроенной и озелененной территории. Такие же многоэтажные блоки были сооружены на Тракторной улице в Ленинграде; известное композиционноеобразие этих построек смягчалось не только разреженной расстановкой зданий, но и примененными архитектурными деталями, например своеобразными по форме полуарками.

Если учесть экономические трудности восстановительного периода, то темпы проектирования и строительства того времени следует признать очень высокими. Тридцать миллионов квадратных метров жилой площади получили советские граждане за пятилетие 1926—1931 годов.

Интенсивное жилищное строительство в значительной мере затронуло и городские окраины. Это был решительный шаг к преодолению наследия капиталистического города с его противоречиями между комфортабельными зданиями центра и убогими жилищами окраин, это был шаг к созданию социалистического города.

В большинстве своем жилые дома тех лет были очень просты и скромны по своему внешнему облику. Значительное внимание уделялось комплексному решению вопросов организации новых жилых районов — озеленению, сооружению теплоцентралей, магазинов, столовых, клубов и т. д.

Интенсивное строительство развернулось по всей стране. Неузнаваемо преобразились многие города периферии; безвозвратно уходили в прошлое понятия «глухая провинция» и «захолустье». Одним из многочисленных примеров такого перерождения может служить г. Свердловск (до 1924 г. — Екатеринбург). Здесь в 20-х годах было полностью осуществлено благоустройство города. Наряду с жилищным строительством по проектам местных архитекторов в Свердловске был построен ряд крупных зданий: Государственная филармония (архитекторы К. Бабыкин, Г. Баленков, Е. Коротков, 1927 г.), Управление Свердловской железной дороги (архитектор К. Бабыкин, 1928 г.), реконструирован и перестроен Горно-металлургический техникум (архитектор Г. Голубев, 1928 г.) и многие другие; по своему архитектурному облику эти постройки в известной мере близки русской классике, представленной в старом Екатеринбурге работами талантливого зодчего первой половины XIX века М. Малахова.

Не менее разительные перемены произошли в Челябинске, превратившемся из захолустного городка царской России в большой промышленный благоустроенный город с парками и скверами, с широкими улицами и площадями, застроенными капитальными зданиями.

Росли и перестраивались десятки и сотни других больших и малых городов Российской Федерации, ее автономных республик и областей.

Увлекательной задачей, поставленной перед советскими архитекторами жизнью, было создание новых городов. Магнитогорск, Сталино, Большое Запорожье, Кузнецк, Дзержинск и многие другие города выросли на месте небольших поселков.

Жилищное строительство развивалось не только по линии государственного и муниципального строительства. Значительное число отдельных жилых массивов, жилых домов и надстроек было осуществлено жилищно-строительными кооперативами трудящихся, которым государство предоставляло банковские кредиты и строительные материалы.

Следует еще раз отметить, что характерными чертами этого строительства являлись свободная, незатесненная планировка кварталов, широкие улицы, просторные озелененные дворы. Дома были, как правило, расставлены таким образом, что исключалось образование плохо проветриваемых дворов-«колодцев». При пла-

нировке квартир зодчие стремились к рациональному размещению комнат и служебных помещений, заботились об их хорошей инсоляции и проветривании.

В годы восстановления хозяйства страны архитектура зданий — как внутри, так и снаружи, — была крайне проста и лаконична. В то время «приходилось снижать стоимость каждого кубометра стройки, экономить каждую бочку цемента, каждый фунт гвоздей»<sup>1</sup>. Но несмотря на эти трудности, зодчие старались строить так, чтобы было удобно жить и работать в тех домах, которые они возводили. Это убедительно свидетельствует о том, что советская архитектура, особенно жилищное строительство, развивалась под знаком удовлетворения практических нужд народа. Утилитарная, функциональная сторона строительства во многом определяла в те годы тенденции развития советского зодчества.



Восстановление народного хозяйства, в особенности сельского хозяйства, после годов разрухи и гражданской войны обусловило организацию первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки. Постановление об этом было вынесено Президиумом ВЦИК 19 октября 1922 года во исполнение указаний IX съезда Советов РСФСР. Выставка должна была не только подвести итоги достигнутому за предшествующие годы, но и наметить пути дальнейшего развития сельского хозяйства на основе общегосударственных хозяйственных задач.

В начале 1923 года был организован Главный выставочный комитет, которому поручалось совместно с Московским архитектурным обществом<sup>2</sup> провести конкурс на планировку и сооружение этой первой в истории Советского государства Всероссийской сельскохозяйственной выставки<sup>3</sup>. Для строительства был выделен участок на правом берегу Москвы-реки у Крымского моста, его территория простиралась до Нескучного сада. Другой, меньший участок был отведен по другую сторону Крымского вала для иностранного отдела выставки. Уточ-

<sup>1</sup> В. и А. Веснины и М. Гинзбург. Проблемы советской архитектуры. — «Архитектура СССР», 1934, № 2, стр. 69.

<sup>2</sup> Московское архитектурное общество (МАО) — старейшая общественная организация русских архитекторов, основанная в 1867 году. После Великой Октябрьской социалистической революции занималось главным образом организацией конкурсов. Имело свой печатный орган «Ежегодник МАО» (1909—1930 гг.). В 1930 году на основе МАО было создано Московское отделение «Всесоюзного архитектурно-научного общества» (МОВАНО).

<sup>3</sup> Об архитектуре сельскохозяйственной выставки см. статью: В. К. О л т а р ж е в с к и й. Первая сельскохозяйственная выставка в Москве. — «Ежегодник Института истории искусств. 1956 [АН СССР]», М., 1957, стр. 254—280.

нение задания по составлению проектов велось в тесном контакте с представителями научно-агрономических кругов<sup>1</sup>. Состоявшийся конкурс не удовлетворил выставочный комитет. В связи с этим был проведен закрытый конкурс между архитекторами старшего поколения: И. Голосовым, И. Жолтовским, С. Чернышевым, И. Фоминым и В. Шуко. Он дал более ценные результаты, использованные при работе над составлением окончательного проекта.

Наиболее высокими качествами обладал проект И. Жолтовского, лучше и проще всех решившего поставленную задачу (стр. 511). Этот проект имел ряд серьезных достоинств: четкость и ясность общей планировки выставки с ее гигантским партером, архитектурно-художественное единство задуманных павильонов и остроумное использование дерева как основного строительного материала.

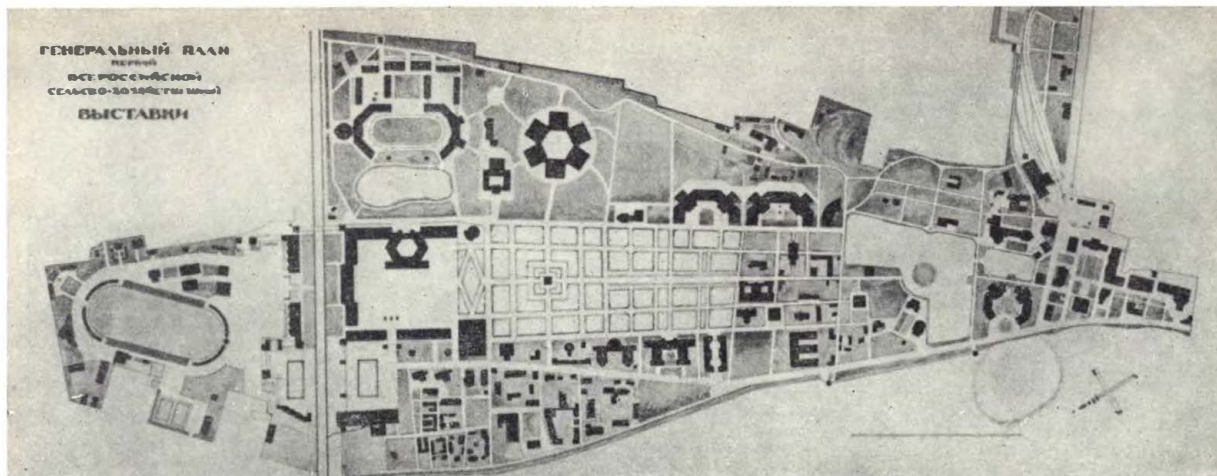
Проект был принят за основу и в большей своей части выполнен в трехмесячный срок. И. Жолтовский выделил главный научно-просветительный отдел в самостоятельную часть выставки, благодаря чему планировка всего участка приобрела необходимый архитектурный и смысловой центр. Этот павильон размещался непосредственно у входа со стороны Крымского вала, занимая одно из наиболее высоких мест выставочной территории.

Строительство иностранного отдела осуществлялось под руководством и по проекту В. Шуко. Группа молодых архитекторов под руководством И. Жолтовского разрабатывала отдельные задуманные Жолтовским павильоны. К проектированию павильонов союзных республик, отделов кооперации, переработки продуктов земледелия были привлечены многие архитекторы, в том числе молодежь.

И. Жолтовский задумал ансамбль выставки в виде монументального, величественного комплекса зданий. При помощи классических композиционных приемов, простых и ясных форм архитектор стремился передать идею роста социалистического государства, укрепления его сельского хозяйства и промышленности.

По первоначальному замыслу (несколько измененному в процессе строительства) главный вход выставки предполагалось устроить со стороны запроектированной площади у Москвы-реки, где был размещен отдел старой и новой деревни. Однако сначала задуманный как небольшой комплекс, этот отдел при осуществлении проекта превратился в большую группу зданий. Он отвлекал

<sup>1</sup> См. А. В. Щусев. К конкурсу проектов планировки сельскохозяйственной выставки. — «Архитектура», 1923, № 1—2, стр. 32. Еще во время проектирования А. Щусев был назначен главным архитектором выставки. Ему поручили не только архитектурный надзор над осуществлением общего проекта выставки, но и контроль за художественным качеством возводимых зданий.



*И. Жолтовский. Генеральный план Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года в Москве.*

внимание посетителей выставки. Эта планировка приводила к тому, что посетители попадали на выставку, минуя входную арку и внутреннюю площадь, от которой открывалась главная перспектива на выставку. Из-за этих изменений смысл общего композиционного замысла терялся<sup>1</sup>.

Наибольшими архитектурными достоинствами отличались павильоны, выстроенные по проектам И. Жолтовского (при участии Н. Колли и В. Кокорина). Эти постройки получили четкие, простые и ясные формы. Автор не маскировал материал — дерево, а, наоборот, старался выявить все его качества. В основу павильонов была положена каркасная система конструкций.

Внимание привлекал павильон культурно-просветительного отдела («шестигранник»). По существу именно этот павильон, а не тот, который назывался «главным», был самым значительным на выставке. Расстилавшаяся перед ним площадь, его простые, но вместе с тем величественные формы, триумфальная арка — все это, вместе взятое, призвано было воплощать идею мощи молодой республики, строящей социализм (стр. 512, 513). Именно удачное воплощение этой идеи позволяет отнести созданный Жолтовским павильон к числу лучших про-

<sup>1</sup> К моменту открытия выставки предложенная И. Жолтовским планировочная схема в ряде своих частей была нарушена из-за увеличения некоторых отделов выставки в строительстве павильонов, не предусмотренных первоначальным проектом. Так, центральный вход был осуществлен непосредственно с Крымского вала через главный павильон прямо на центральную площадь выставки. Благодаря этому расположение триумфальной арки оказалось неоправданным. Многочисленные вновь появившиеся павильоны также несколько нарушили стройность первоначального замысла.

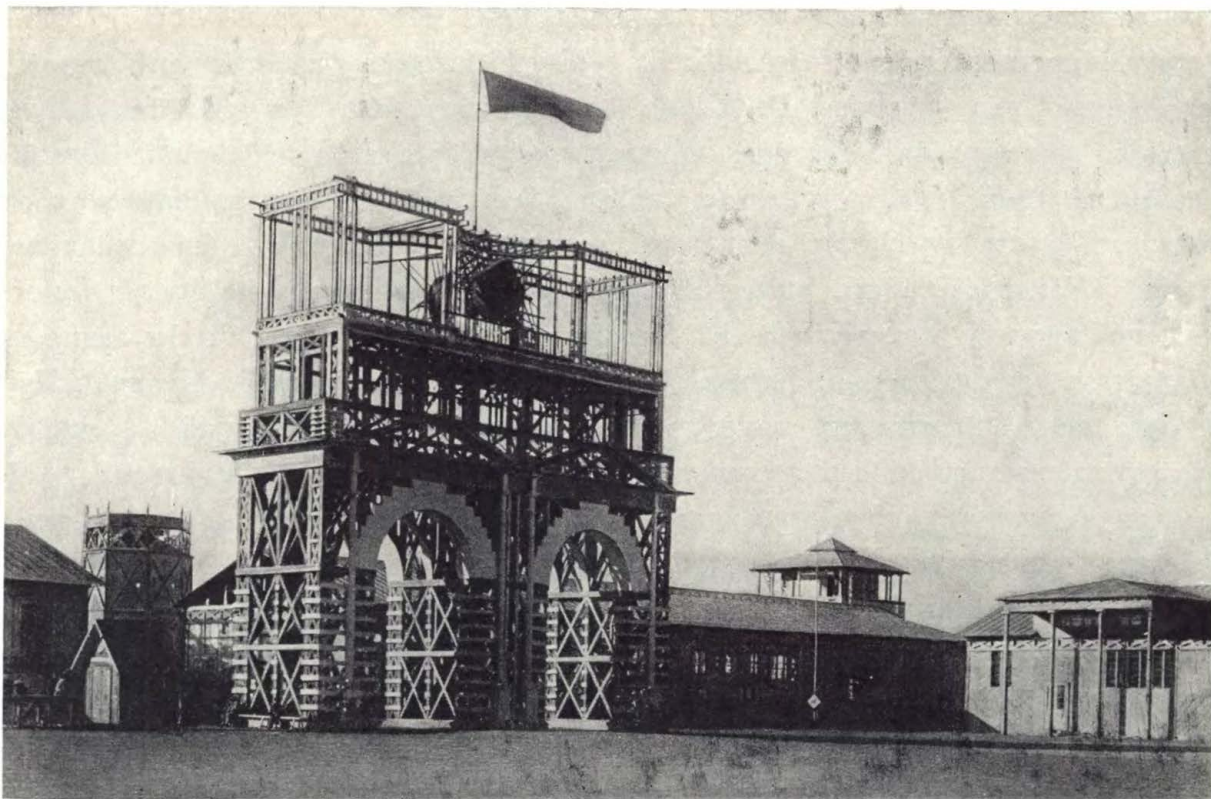


*И. Жолтовский. Входная арка и павильон «Шестигранник»  
Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года в Москве.*

изведений советской архитектуры тех лет. Привлечение скульптора С. Коненкова к оформлению павильона (кариатиды у входа), а также художников декораторов И. Нивинского и А. Экстер было продиктовано желанием решить задачу синтеза трех искусств. Хотя ряд росписей (например, на Павильоне полеводства и мелиорации) оказался неудачным вследствие схематизма и формалистичности решений, тем не менее этот опыт заставил художников-монументалистов серьезно задуматься над путями дальнейшего развития советского искусства.

Шестигранный объем павильона культурно-просветительного отдела возвышался над портиком, столбы которого были трактованы в виде скульптур. Павильон был обшит мелкими дощечками, которые составляли рисунок, напоминавший шахматную доску. Прием членения стены крупными квадратами придавал зданию монументальный характер. Легкие флагштоки, расположенные по периметру венчающей части, контрастировали с массивными формами здания, чем еще более подчеркивали его значительность.

Напротив «шестигранника» была поставлена монументальная и одновременно легкая, благодаря своей ажурной конструкции, двухпролетная триумфальная арка, задуманная первоначально как главный вход на выставку (в ее оформлении участвовал И. Нивинский). И. Жолтовский умело использовал здесь, как и в павильонах, классические формы, что помогло ему добиться выразительности со-



*И. Жолтовский. Входная арка Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года в Москве.*

оружия. Формы классического зодчества в триумфальной арке — «русты» нижних пилонов в виде нашитых брусков-планок, ажурные фронтоны над арками — приобрели совершенно новый характер.

Рядом достоинств отличался Павильон машиностроения (дерево, бетон), украшенный портиками, выходившими на его внутренний двор (в создании павильона, помимо названных выше архитекторов, принимал участие М. Парусников<sup>1</sup>). Построение портиков, с их стройными опорами, пространственными «метопами» и «триглифами», а также «сухариками» карниза, отличалось простотой и ясностью.

Наряду с удачными павильонами, созданными И. Жолтовским и архитекторами, работавшими с ним, следует отметить появление на выставке ряда сооружений формалистического толка, отличавшихся нарочитой игрой либо ничего

<sup>1</sup> Парусников Михаил Павлович (род. в 1893 г.). В 1924 году окончил ВХУТЕМАС, с 1934 года ведет преподавательскую работу.

не выражающих форм, либо форм, имитирующих металлические конструкции. К таким произведениям должен быть отнесен ресторан иностранного отдела, выполненный по проекту В. Щуко, с характерными «супрематистскими» сдвигами конструкций. Пестрая, кричащая раскраска в белый, синий, желтый, красный и черный цвета усиливала крайне беспокойное впечатление, которое оставляла архитектура этого павильона. Такими же свойствами отличался и павильон «Махорка» с его винтовой лестницей и «бункером» на фасаде (выстроен по проекту архитектора К. Мельникова). Схож с ними был и павильон «Известия» (архитектор Б. Гладков, художники А. Экстер и В. Мухина). При помощи формалистических приемов были выполнены художницей А. Экстер конструктивные объемные украшения и наружная роспись на Павильоне полеводства и мелиорации, выстроенном по проекту И. Жолтовского. Однако надо отметить, что подобных сооружений на выставке было немного.

Отдельные павильоны выставки были посвящены национальным республикам (Украинской, Армянской, Азербайджанской, Киргизской и другим). Впервые делалась попытка использовать в советской архитектуре формы национального зодчества. Однако авторы указанных павильонов не сумели творчески переработать эти формы. Примером может служить Туркестанский павильон старейшего архитектора, председателя Московского архитектурного общества Ф. Шехтеля<sup>1</sup>. Своим генеральным планом, композицией центральной части павильон напоминал постройки старых среднеазиатских городов. Дореволюционный «принцип» следовать как можно ближе взятому за основу образцу проявился здесь со всей очевидностью.

Лишь глубокая переработка национальных архитектурных форм с учетом нового, социалистического содержания могла принести соответствующие результаты. Более правильно использовали национальное наследие А. Щусев в павильоне Кустарного отдела выставки, Г. Тер-Микелов в павильоне Грузинской республики и другие.

Необходимо также отметить отдел новой деревни, где впервые была принята попытка создать новые типы построек для вступивших на путь социалистической реконструкции сел и деревень.

Всероссийская сельскохозяйственная выставка 1923 года знаменует важный этап на пути создания полноценных произведений советской архитектуры.

<sup>1</sup> Шехтель Федор Осипович (1859—1926). Не имея специального архитектурного образования, начал свою деятельность рисовальщиком и декоратором.



В ряде ее павильонов уже наметилось новое направление в развитии советского зодчества, сторонники которого считали целями архитектурного творчества как эмоциональное воздействие на массы, так и удовлетворение многообразных потребностей человека, и это направление стало ведущим в советском зодчестве на последующем этапе его развития.



В середине 20-х годов, когда интенсивное строительство развернулось по всей стране, архитекторы приступили к созданию советских административных и общественных сооружений (зданий правительственных учреждений, дворцов культуры, клубов и т. п.). Положительной стороной этой работы была главным образом рациональная планировка как комплексных сооружений, так и отдельных зданий. Внешний облик многих из этих сооружений отличался простотой и ясностью общего композиционного построения, хотя этим произведениям и присущи некоторые отрицательные черты конструктивистской архитектуры.

Среди построек такого типа следует назвать: в Москве дом Моссельпрома на углу Калашного переулка и Арбатской площади (архитектор Д. Коган, 1923 г.), дом Госторга на улице Кирова (ныне Министерство торговли, архитектор Б. Великовский, 1927 г.), здание редакции и типографии газеты «Известия» на Пушкинской площади (архитектор Г. Бархин, 1927 г.; *стр.* 517), здание Народного комиссариата земледелия (архитектор А. Щусев, 1928—1933 гг.), а также в Харькове—здание Почтамта (архитектор А. Мордвинов<sup>1</sup>, 1929 г.), Дом промышленности и Дом проектных организаций (архитекторы С. Серафимов, М. Фельгер и С. Кравец, 1925—1934 гг.) и другие. Сюда же надо отнести дом Народного комиссариата легкой промышленности — ныне Министерство легкой промышленности (архитектор Ле Корбюзье<sup>2</sup>, 1928—1935 гг.) в Москве.

Формы здания Моссельпрома и корпусов газеты «Известия» и Госторга свидетельствуют об обращении их авторов к «машинизированной» и промышленной архитектуре. В других сооружениях проявилось пристрастие архитекторов к нагромождению и сдвигам нарочито асимметрических и геометризованных форм.

<sup>1</sup> Мордвинов Аркадий Григорьевич (род. в 1896 г.). В 1930 году окончил Московский архитектурно-строительный институт. Член-учредитель Всесоюзного объединения пролетарских архитекторов (ВОПРА).

<sup>2</sup> Ле Корбюзье (псевдоним Шарля Эдуарда Жанниере; род. в 1887 г.) — французский архитектор, лидер так называемой «новой архитектуры» — конструктивизма.

Помимо названных зданий, были построены и другие крупные сооружения. К их числу относятся: здание Института марксизма-ленинизма на Советской площади в Москве (архитектор С. Чернышев, 1927 г.), московский крематорий (архитектор Д. Осипов, 1926 г.), Институт имени Карпова на улице Обуха (архитектор Б. Иофан<sup>1</sup>, 1928 г.), Дом культуры имени А. М. Горького в Ленинграде (архитекторы А. Гегелло и Д. Кричевский, 1925—1927 гг.) и другие. Авторы этих зданий, стремясь к более четкой композиции фасада, в какой-то мере пытались противопоставить конструктивизму другие архитектурные формы. Однако достигнуть поставленной цели им не удалось из-за отсутствия достаточно ясных архитектурно-художественных принципов. Дома получились унылыми, композиционно мало интересными; это скорее как бы схемы замыслов, а не полноценные произведения.

Среди перечисленных построек особое место занимает здание Центрального телеграфа в Москве (стр. 519), возведенное в 1925—1927 годах И. Рербергом<sup>2</sup>. Не поняв, как и другие архитекторы, стоявшей перед ним задачи, Рерберг сделал попытку эклектически примирить конструктивистские формы с элементами модернизма.

При всех недостатках названных сооружений в них все же можно обнаружить такие черты, которые свидетельствуют о стремлении архитекторов откликнуться на запросы советского народа. Это стремление проявляется в системе размещения зданий на территории города, в композиции, подчеркивающей значение общественного сооружения мощью объемов.

Положительные черты можно найти и в тех сооружениях, которые были построены в 20-х — начале 30-х годов в полном соответствии с конструктивистскими принципами.

Особое внимание архитекторы-конструктивисты уделяли рационально построенному плану сооружения. Зодчие не только стремились к продуманному размещению здания на отведенном ему участке. До мельчайших подробностей они продумывали и обсуждали график движения; помещения группировались с таким расчетом, чтобы было удобно пользоваться ими, чтобы они полностью отвечали своему назначению. Функциональная, утилитарная сторона общественного, административного, заводского или жилого здания привлекала пристальное

<sup>1</sup> Иофан Борис Михайлович (род. в 1891 г.). В 1911 году окончил Одесское художественное училище и в 1916 году — архитектурный факультет Высшего института изящных искусств в Риме.

<sup>2</sup> Рерберг Иван Иванович (1869—1932) — инженер-строитель. В 1896 году окончил Военно-инженерную академию в Петербурге.



*Г. Бархин. Здание редакции и типографии газеты «Известия» в Москве. 1927 год.*

внимание архитекторов, что являлось безусловно положительной чертой деятельности зодчих-конструктивистов.

Однако поиски новых образов и форм были, как правило, скованы догматическими принципами конструктивизма (считалось обязательным ставить здание на столбы, применять плоские крыши, ленточные окна и т. д.). Отрицательные черты конструктивизма проявлялись в «абстрактности» геометрических объемов зданий, либо в нагромождении их один на другой, либо в подчеркнутом разделении на кубы, параллелепипеды, полуцилиндры.

Некоторые крайние конструктивисты отрицали наличие идейного содержания в архитектурном произведении и значение архитектурного наследия. Они обрушились, например, на программу архитектурного конкурса по составлению

проекта Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в Москве, где требовалось, чтобы проект учитывал характер исторических архитектурных памятников, окружавших место будущей стройки библиотеки — Кремля, «дома Пашкова», Манежа — и не вступал бы с ними в противоречие. Сторонники «нового учения» настойчиво объявляли свое формалистическое направление «подлинно революционным» направлением в архитектуре. Они провозглашали себя единственными представителями пролетарской архитектуры. Произведения крайних конструктивистов наглядно показывали антинациональный характер их творчества. Эстетизация упрощенных форм промышленной архитектуры, перенесение в архитектуру форм машин и их деталей — вот что характерно для этих произведений.

Такие надуманные формы применялись как нечто обязательное, без разбора, во всех проектах, будь то жилой дом или фабрика-кухня, дворец труда или больница, учебное заведение или автомобильная база<sup>1</sup>. При всем этом поборники указанного направления полностью игнорировали такой важнейший фактор, как особенности местных климатических условий, столь различных на огромных пространствах Советского Союза. Подчеркнуто большие застекленные поверхности проектировались одинаково для Москвы и для Баку, для Свердловска и для Ташкента.

Примером формалистического творчества может служить архитектура студенческих городков в Лефортове, Соколе и Дорогомилове в Москве (архитекторы П. Блохин, Б. Гладков, А. Зальцман, 1928—1929 гг.), уродливых зданий рабочих клубов и жилых домов, построенных по проектам архитекторов-формалистов. Таковы клубы, построенные архитектором К. Мельниковым — клуб имени И. В. Русакова (1928 г.; *стр.* 520), клуб фабрики «Буревестник» (1930 г.), клуб фабрики «Свобода» (1928 г.), клуб завода «Каучук» (1928 г.; *стр.* 521), таков клуб имени Зуева, построенный И. Голосовым (1929 г.) и другие.

В это же время были созданы первые проекты «домов-коммун» — уродливые порождения пропаганды «обобществления» быта, бытовых коммун и тому подобных нелепостей.

Мысль о домах-коммунах нашла свое выражение в проектах, в соответствии с которыми предполагалось заполнить большие, многоэтажные кор-

<sup>1</sup> Яркими примерами тому служат проекты Народного дома в Иваново-Вознесенске (И. Голосов и М. Парусников), Промбанка в Свердловске (М. Минкус), Центрального телеграфа в Москве (Г. Вольфензон), университета в Минске (А. Зубин), больницы в Самарканде (А. Гринберг), жилых домов Текстильтреста в Иваново-Вознесенске (А. Гринберг), Дома правительства в Ташкенте (С. Подупанов).



*И. Перелберг. Здание Центрального телеграфа в Москве. 1925—1927 годы.*

пуса маленькими спальными комнатами (8—10 кв. м) и большими помещениями «общего пользования» — столовыми, гостинными, единой фабрикой-кухней, общей прачечной и т. д.

Коммунистическая партия вскрыла антинародную сущность этих «идей»<sup>1</sup>. Все же в Москве было выстроено два таких дома-коммуны: один — в районе Шаболовки (архитектор Г. Вольфензон, 1928 г.), другой — вблизи Калужской заставы (общезитие Текстильного института, архитектор И. Николаев, 1930 г.).

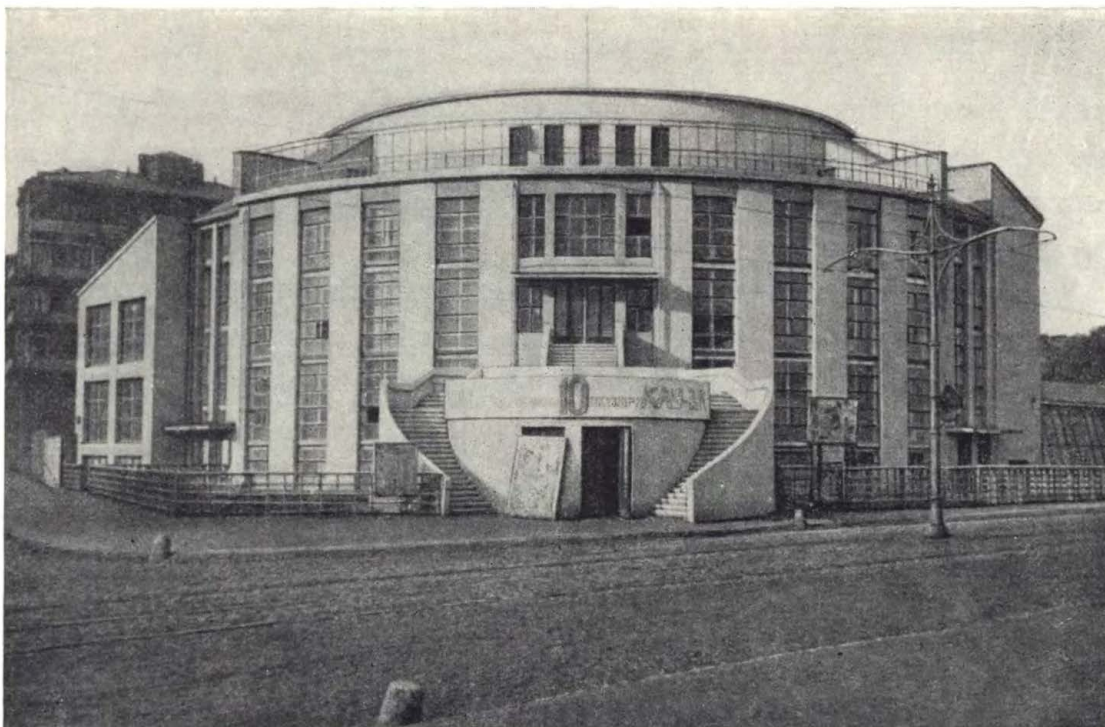
<sup>1</sup> «К таким попыткам некоторых работников, скрывающих под «левой фразой» свою оппортунистическую сущность, относятся появившиеся за последнее время в печати проекты перепланировки существующих городов и постройки новых исключительно за счет государства, с немедленным и полным обобществлением всех сторон быта трудящихся: питания, жилья, воспитания детей, с отделением их от родителей, с устранением бытовых связей членов семьи и административным запретом индивидуального приготовления пищи и др. Проведение этих вредных, утопических начинаний, не учитывающих материальных ресурсов страны и степени подготовленности населения, привело бы к громадной растрате средств и жестокой дискредитации самой идеи социалистического переустройства быта» (Постановление ЦК ВКП(б) «О работе по перестройке быта» 16 мая 1930 г. — «Партийное строительство», 1930, № 11—12, стр. 86).



*К. Мельников. Клуб имени И. В. Русакова в Москве. 1928 год.*

Идеи конструктивизма—причем в его крайнем проявлении—оказали влияние на развитие высшей архитектурной школы.

Высшие художественно-технические мастерские в Москве (ВХУТЕМАС), преобразованные в 1926 году в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ), Архитектурно-строительный институт, архитектурный факультет Академии художеств, Ленинградский институт инженеров промышленного строительства, Ленинградский институт инженеров коммунального строительства и другие специальные высшие учебные заведения выпускали архитекторов и инженеров-строителей, продолжавших ошибочную линию своих учителей-формалистов. В архитектурных вузах того времени не изучались архитектурное наследие и национальные традиции. Вся история искусств, в том числе и история зодчества, рассматривалась как дисциплина не только бесполезная, но и вредная. Это обстоятельство, как и отрицательное отношение формалистов к архитекторам старшего поколения, использовавшим в своем творчестве традиции национального и классического зодчества, немало содействовало нигилистическому отношению к архи-



*К. Мельников. Клуб завода «Каучук» в Москве. 1928 год.*

тектурным памятникам, что затрудняло их охрану, изучение и реставрацию и в конце концов привело к утрате некоторых ценных произведений русского зодчества (Симонов монастырь, Сухарева башня и другие).

В лагере конструктивистов непрерывно шли дебаты и дискуссии о программах и платформах, что не раз приводило к расколу и выделению отдельных групп. Так, в 1923 году организовалась Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА), в 1925 году Общество современных архитекторов (ОСА), позднее Сектор архитекторов социалистического строительства (САСС) и еще более мелкие группы: конструктивисты-функционалисты, рационалисты и другие. Печатным органом конструктивистов был журнал «СА» («Современная архитектура»), издававшийся с 1926 по 1930 год под редакцией лидеров конструктивизма А. Веснина и М. Гинзбурга<sup>1</sup>.

В конце 20-х годов все названные течения — конструктивизм, функционализм и другие — переживают разброд. От общества АСНОВА отходит группировка

<sup>1</sup> Гинзбург Моисей Яковлевич (1892—1946). Окончил Академию художеств в Милане (1914 г.) и архитектурное отделение Рижского политехникума (1917 г.). Преподавал в высшей архитектурной школе Москвы.

Объединение архитекторов-урбанистов (АРУ). Возникает новое общество — Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов (ВОПРА). В 1929 году ВОПРА выступило против всех старых группировок со своей программой. ВОПРА признавало необходимость идейного содержания в архитектуре, осуждало формализм и конструктивизм. Однако на деле архитекторы ВОПРА продолжали придерживаться формалистических принципов.

В целом практическая деятельность этих группировок была чужда культурным и бытовым запросам советского человека, хотя в творчестве конструктивистов были и положительные черты, к сожалению, не получившие развития в архитектуре последующего периода.

Передовые архитекторы постоянно вели борьбу против извращения идейно-образного содержания зодчества, за создание функционально-полезной и высокохудожественной советской архитектуры.

В этой борьбе большую помощь архитекторам оказывали Коммунистическая партия и Советское правительство, которые рядом указаний и постановлений по вопросам строительства способствовали преодолению недостатков и ошибок в теоретических взглядах и практической деятельности архитекторов. Еще в постановлении ЦК ВКП(б) о работе по перестройке быта от 16 мая 1930 года отмечались и осуждались теории формалистов. Июньский пленум ЦК ВКП(б) 1931 года, наметивший дальнейшую работу по реконструкции Москвы, созданию ее нового генерального плана, строительству метрополитена, отчетливо указал в своем постановлении на задачи советской архитектуры. В наиболее яркой и четкой форме требования, предъявляемые к советскому зодчеству, были изложены во втором постановлении Совета строительства Дворца Советов, принятом в связи с состоявшимся международным конкурсом на проект этого здания.

Освоение и критическая переработка архитектурного наследия были одной из предпосылок формирования советской архитектуры. На основе глубокого изучения классического наследия развивалось творчество мастеров старшего поколения — А. Щусева, И. Жолтовского, И. Фомина и других, являвшихся продолжателями прогрессивных традиций русского зодчества. Следует одновременно указать, что их борьба за мастерство, за продуманное решение задач советской архитектуры не всегда была последовательной, порой в ней давали себя чувствовать некоторые уступки формализму, а художественное наследие использовалось иногда некритически.

Среди мастеров старшего поколения имя А. Щусева должно быть названо первым. Щусев был носителем замечательных традиций русской архитектуры.



В своих дореволюционных произведениях (Казанский вокзал и др.) он лучше, чем кто-либо, использовал национальные традиции русского зодчества, хотя в его творчестве можно найти примеры механического перенесения в современные постройки архитектурных форм прошлого.

Первый проект перепланировки Москвы, составленный Щусевым, привлек к нему внимание руководителей Советского государства. Опытный зодчий был назначен главным архитектором Всероссийской сельскохозяйственной выставки. Один из ее павильонов был возведен самим Щусевым. В нем разместился Кустарный отдел выставки. По существу, это была перестройка старого каменного здания завода Бромлей; однако Щусев настолько переработал фабричный корпус, что это сооружение по своим архитектурным качествам смогло занять соответствующее место в ансамбле выставки. Как обычно, Щусев и в этой своей работе использовал мотивы национальной русской архитектуры. Обращают на себя внимание простые, но в то же время оригинальные декоративные приемы, яркая радостная гамма раскраски павильона<sup>1</sup>.

В 1925 году Щусев осуществил постройку Центрального клуба железнодорожников на Комсомольской площади (первоначально — Клуб Октябрьской революции — КОР). По замыслу автора, здание клуба должно было органически соединиться с Казанским вокзалом. Естественным поэтому было стремление архитектора увязать внешний облик клуба с непосредственно примыкавшей к нему частью вокзала. С этой целью зодчий использовал декоративные мотивы русского зодчества конца XVII века, которые были положены в основу оформления Казанского вокзала. Широкая плоская лента бетонного пояса, следуя за изогнутой формой всего фасада, по контрасту подчеркивает декоративные детали убранства. Ряд сравнительно часто расположенных входных дверей в клуб также образует своего рода пояс, как бы охватывающий здание по низу. Выступающий вперед балкон, опоясывающий весь фасад, придает зданию большую пластичность. Эта постройка Щусева отличается скромностью и известным лаконизмом использованных архитектурных средств, что объясняется близостью вокзала, являющегося основным звеном в ансамбле Комсомольской площади. Обращает на себя внимание удачный план зала клуба, отличающийся композиционной ясностью и четкостью. Расположение зрительных мест удобно, с них хорошо видна сцена<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> К сожалению, позднее, при превращении территории выставки в Парк культуры и отдыха имени Горького, павильон А. Щусева был коренным образом переделан.

<sup>2</sup> Однако сцена несколько тесна из-за того, что автор должен был вписать всю композицию плана клуба в треугольник, что было вызвано расположением соседних зданий. Оформление зала и кулуаров — позднейшее.

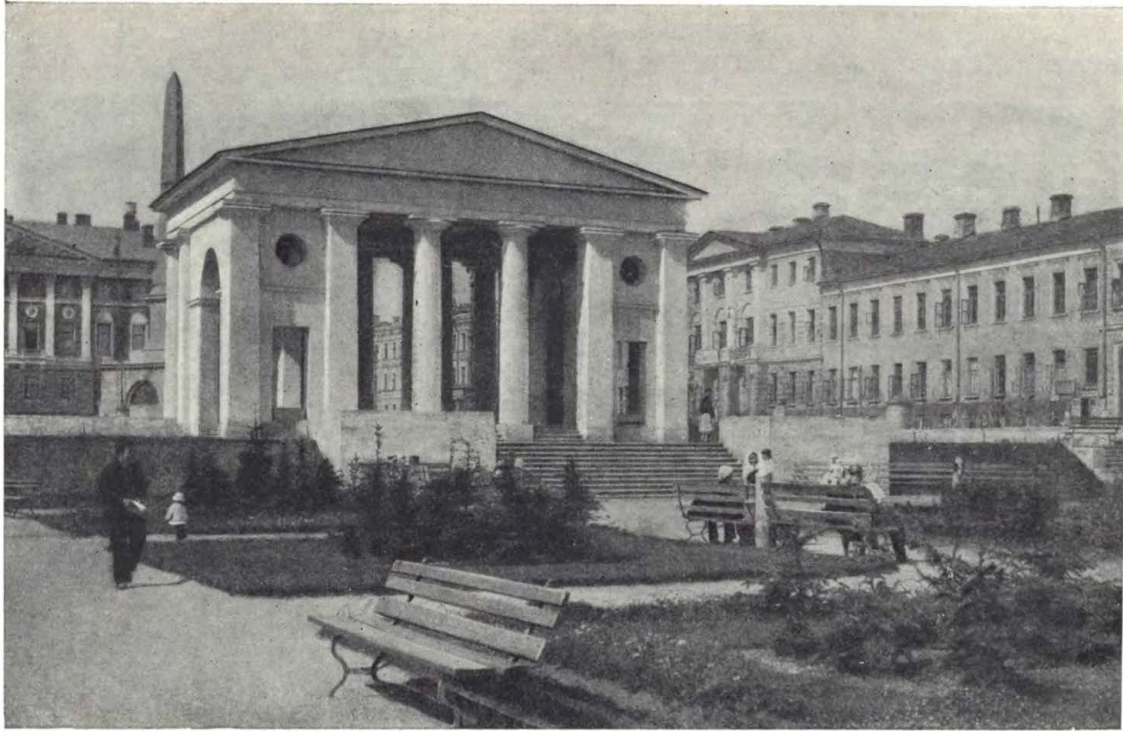
Одновременно А. Щусев работал над теми частями Казанского вокзала, которые остались незавершенными с 1915 года. Его внимание было прежде всего направлено на оформление главного зала для пассажиров и особенно ресторанного зала. Щусев увлекся декоративной стороной внутреннего убранства высокого и просторного помещения ресторана. Он снова использовал декоративные приемы русского зодчества рубежа XVII и XVIII веков. Крупные и сочные формы лепнины обрамляют панно свода и лонет, выполненные позднее Е. Лансере и его учениками. Эти панно рассказывают о богатстве природы Советского Союза, о вдохновенном труде народа. В зале ресторана господствуют яркие, интенсивные краски (изумрудно-зеленый с белым). При всем мастерстве, проявленном здесь Щусевым, декоративные элементы архитектуры зала получили чрезмерное развитие.

В 1923 году А. Щусевым была осуществлена перестройка портика каланчи на Советской площади, напротив здания Моссовета (стр. 525). В связи с реконструкцией этой площади и сооружением на ней Института марксизма-ленинизма А. Щусев предложил использовать старый портик сносимого здания в качестве своего рода пропилеи перед сквером около Института. Этим подчеркивалось глубинное построение площади. Здание Моссовета, обелиск Советской Конституции, портик-пропилеи и расположенный в глубине площади дом Института марксизма-ленинизма придавали площади торжественный и парадный характер. Портник, перестроенный Щусевым, представлял собой небольшое, но монументальное и красивое сооружение<sup>1</sup>. Расположенные на боковых пилонах круглые окна, облегчавшие их массивные формы, находили себе соответствие в архитектуре старого здания Моссовета, где также были использованы подобные формы. В работе над рассмотренными зданиями А. Щусев использовал традиции национального зодчества, противопоставив их произведениям тех зодчих, которые увлекались игрой форм, заимствованных из промышленной архитектуры.

Двадцать первого января 1924 года умер В. И. Ленин. Необходимо было не только выбрать надлежащее место в столице для его погребения, но и создать мемориальное сооружение — памятник гениальному вождю, создателю первого в мире социалистического государства.

Естественно, что место для Мавзолея было выбрано на Красной площади. Она стала форумом социалистической Москвы, площадью, где у кремлевской

<sup>1</sup> Это сооружение, украшавшее площадь и закрывавшее унылый фасад здания Института, позднее было снесено.



*А. Щусев. Портик на Советской площади в Москве. 1923 год.*

стены погребены борцы, павшие за революцию, площадью, где народ в торжественные дни встречается с руководителями партии и правительства. Проектирование Мавзолея было поручено А. Щусеву. Трудность задачи состояла в том, что следовало не только воздвигнуть памятник, передающий скорбные чувства всей страны, но и создать такое сооружение, в котором была бы выражена идея бессмертия великого дела Ленина. Надо было найти форму Мавзолея, выражающую высокие чувства народа.

Основная идея замысла Мавзолея заключалась в стремлении сочетать мемориальное сооружение с трибуной. Эта мысль, как и призыв партии: «Ленин умер, но дело его живет», вдохновляла Щусева в его работе над Мавзолеем. Вначале Щусев разработал проект временного Мавзолея, который был сооружен в морозные, январские дни 1924 года. Этот первый Мавзолей выстроили из простых легких пород дерева за четыре дня. В том же году его заменили также деревянным, но выполненным из дуба.

Приступая к постройке Мавзолея, Щусев должен был одновременно решить сложную проблему включения современного мемориального сооружения в исторически сложившийся ансамбль древней площади.

Красная площадь имеет удлиненную форму (отношение длины к ширине — 2:1). Протяженный характер ее застройки (кремлевская стена с башнями, здание ГУМ), расположение здания Исторического музея и собора Василия Блаженного, отмечаящих начало и конец площади, наличие широких перспектив в сторону Замоскворечья и улицы Горького придают ей «проходной» характер<sup>1</sup>. Эти особенности Красной площади при реконструкции центра Москвы и расширении ее основных магистралей легко могли привести к уничтожению площади как таковой, т. е. к утрате ею архитектурно-пространственных свойств, присущих площадям. Красная площадь могла бы превратиться в отрезок магистрали, связывающий центр с Замоскворечьем.

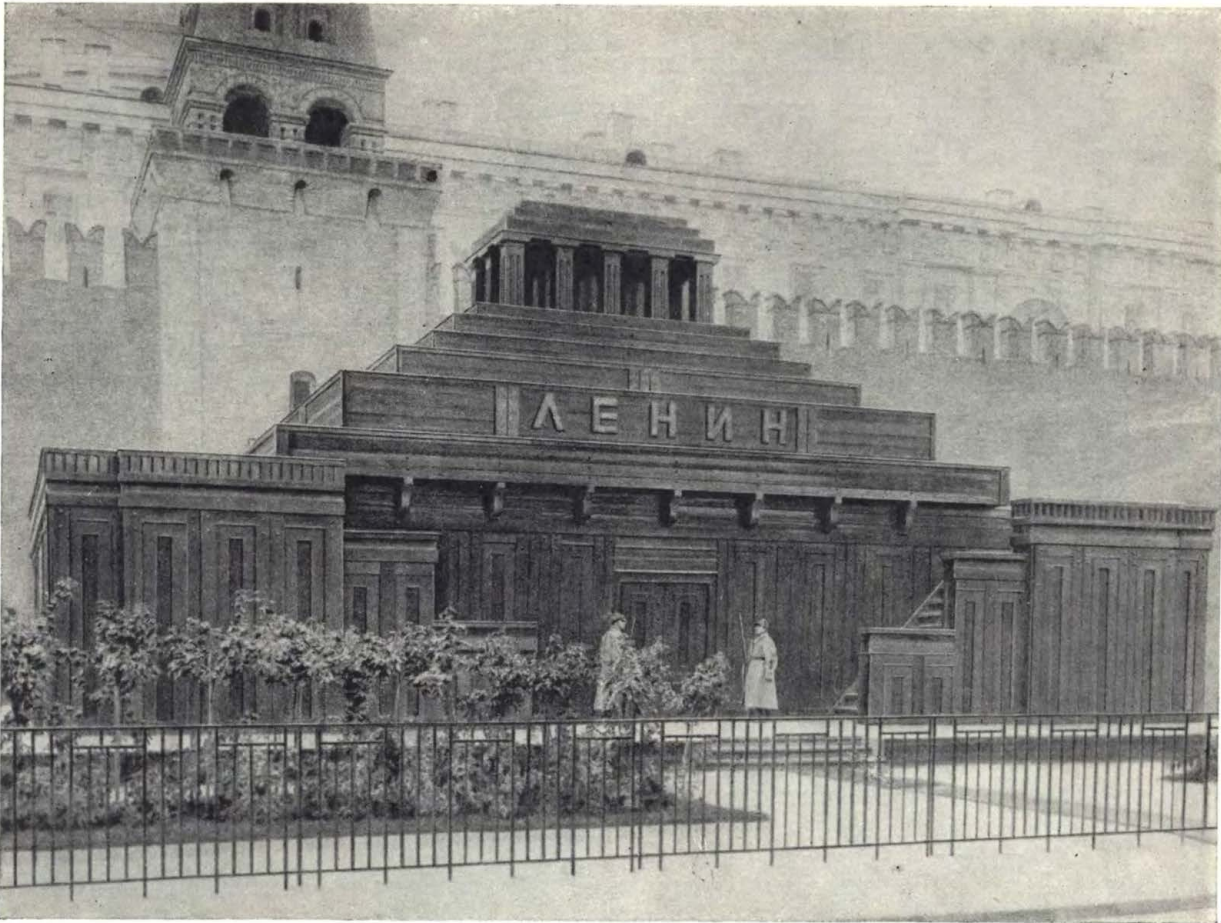
Щусев учел особенности Красной площади. Он понял, что от архитектуры Мавзолея и его местоположения на площади зависели и архитектурно-пространственные качества последней. Строгость и лаконизм архитектуры кремлевской стены во многом определили характер Мавзолея.

Сенатская башня, делящая кремлевскую стену на Красной площади на две почти равные части, приобрела большее значение в композиции площади в связи с постройкой М. Казаковым здания Сената. Купол этого здания, обладающий плавной и спокойной формой, одновременно выделил башню и подчеркнул центральную поперечную ось площади. Мавзолей В. И. Ленина с трибунами, выстроенный по этой же оси, не только органически связался с архитектурой кремлевской стены, башней и куполом Сената, но и составил завершающее звено центральной поперечной оси площади. Подобным приемом Щусев сохранил присущий площади характер, подчеркнув ее архитектурно-пространственные свойства: Красная площадь осталась площадью, не превратившись в широкую улицу — продолжение реконструированной позднее улицы Горького. Высотное положение площади (Щусев поднял ее уровень на 1 м) и со стороны Охотного ряда и со стороны набережной делало площадь подлинным форумом советской столицы, придавая ей необходимую торжественность<sup>2</sup>. Такое решение оказалось чрезвычайно удачным. Щусев показал себя здесь талантливым градостроителем. Его успех определился прежде всего тем, что он органически связал свое произведение с существовавшей архитектурной композицией площади.

Создавая Мавзолей, Щусев избрал простые и в то же время выразительные архитектурные формы. Прямоугольный объем, составляющий как бы

<sup>1</sup> См. А. Бунин и М. Круглова. Архитектурная композиция городов. [М.], 1940, стр. 164.

<sup>2</sup> Там же, стр. 169.



*А. Шусев. Деревянный Мавзолей В. И. Ленина. 1924 год.*

основание сооружения и достигающий трех метров высоты, увенчан ступенчатой пирамидой, которая несет завершающую, также уступчатую, часть, утвержденную на невысоких колонках-столбиках. Здесь использованы древнейшие традиции надгробных памятников, имеющих своим прототипом простой курган (о чем не раз говорил Шусев). Два ризалита по сторонам входа подчеркивают его и вторят ступенчатой формой своего парапета общему силуэту Мавзолея. За ними размещаются лестницы. Они ведут на правительственную трибуну, которая первоначально была расположена на боковых ризалитах, а теперь находится в центре над входом (с 1945 года).

Уже деревянный дубовый Мавзолей, построенный летом 1924 года, обладал значительными архитектурными достоинствами (стр. 527). Шусеву, прекрасно чув-

ствовавшему материал, удалось достичь большого художественного совершенства и глубокой образности. Автор не маскировал дерева, не стремился к тому, чтобы Мавзолей казался каменным. Наоборот, рядом приемов он подчеркивал дерево как основной материал сооружения<sup>1</sup>. Это, прежде всего, нашло отражение в главной, нижней части Мавзолея, обработанной своего рода углубленными филенками, в характере профилировки горизонтальных венчающих частей ризалитов и центральной пирамиды, в поребрике на ризалитах и, наконец, в кронштейнах, на которые опирался вынос над надписью. Крупные шляпки кованых гвоздей выявляли свойства и особенности материалов — дубовых брусьев и обшивки.

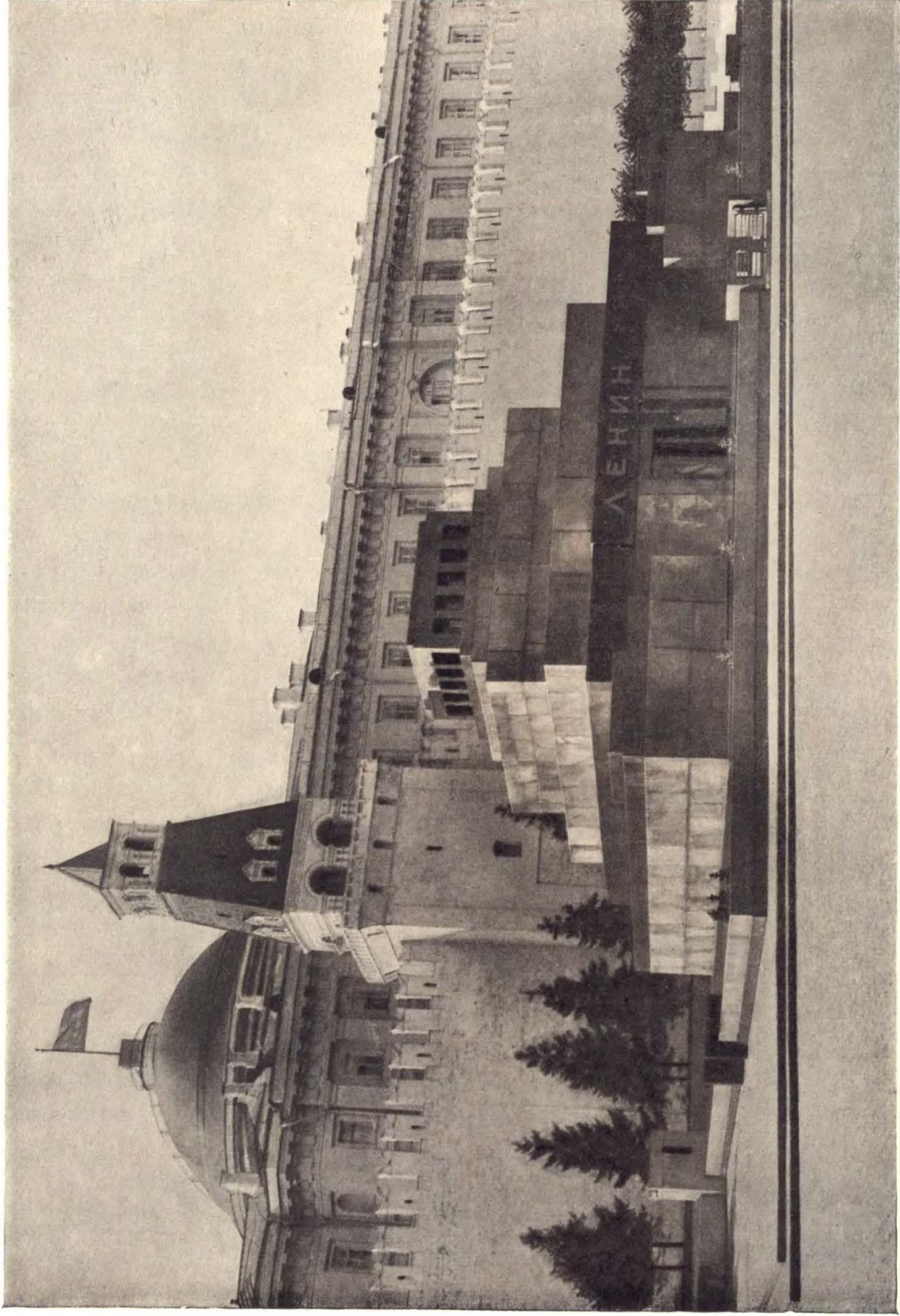
Мавзолей стал подлинным памятником великому вождю Октябрьской революции. Архитектурно-образные качества Мавзолея были настолько велики, настолько запечатлелись в сознании миллионов трудящихся, боровшихся за великие идеи гениального преобразователя страны, что правительство решило сохранить общую архитектурную композицию деревянного сооружения при замене его каменным (*вклейка*).

Приступив к перестройке Мавзолея в 1929—1930 годах, Щусев не пошел по пути простого повторения его прежних форм. Ступенчатость пирамиды приобрела более усложненную форму, усилилось нарастание объемов, что лучше связывало Мавзолей с расположенной позади него башней; число ступеней пирамиды изменилось; прямоугольный объем приблизился к кубическому; венчающая часть на столбиках получила бóльшую объемность.

Мавзолей, облицованный плитами темнокрасного гранита с траурным поясом из черного лабрадора, воспринимается как монолит; это впечатление создается благодаря необычайной простоте и лаконичности его форм, их четкости и ясности. Несмотря на свой относительно небольшой размер, он обладает подлинной монументальностью. Вследствие этого Мавзолей не только выдерживает соседство таких значительных по высоте сооружений, как собор Василия Блаженного или кремлевские башни, но и становится по праву центральным зданием Красной площади.

По обеим сторонам Мавзолея симметрично расположены железобетонные трибуны, облицованные серым гранитом и частично мраморной крошкой (их спроектировал сотрудник А. Щусева архитектор И. Француз).

<sup>1</sup> Здесь положительно сказалась работа Щусева как главного архитектора Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года, постройки которой были целиком выполнены из дерева.



*А. Шусев. Мавзолей В. И. Ленина. Гранит. 1929—1930 годы.*

Мавзолей окружен низкой гранитной оградой. Между нею и Мавзолеем посажены голубые ели, несколько отделяющие его как мемориальное сооружение от площади. Этой же цели служат низкие ступени, ведущие к входу, обрамленному ступенчатым перспективным порталом. Внутри, при входе, на стене расположен герб Советского Союза, выполненный И. Шадром в 1930 году.

Первоначальная архитектура погребального зала до переделки его после Великой Отечественной войны была весьма простой. Перекрытие, вторя наружному пирамидальному завершению, поднималось ступенями к центральному плафону, украшенному эмблемой — серпом и молотом. Стены, облицованные серым и черным лабрадором, были расчленены тонкими, строгими лопатками из красного порфира, за которыми шел красный мозаичный орнамент, напоминавший решетки над демонстрациями знамена. Все было просто и лаконично. Ни одна деталь не нарушала сдержанного, сурового языка архитектуры.

Работы, произведенные в 1945 году, заключались в обрамлении цоколя саркофага бронзовыми барельефными изображениями знамен, венков и государственного герба. Аналогичные бронзовые знамена украшают стены под сводом и цоколь погребального зала. Помимо этого снаружи была устроена центральная правительственная трибуна, что вызвало некоторые изменения в ритме уступов.

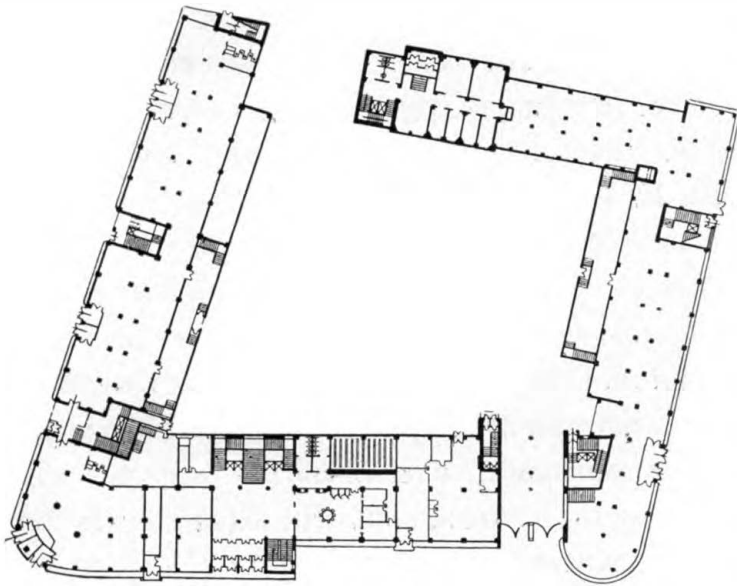
Мавзолей — одно из лучших произведений советской архитектуры. Ему одновременно свойственны глубокая идейность, простота и высокое архитектурное совершенство.

Мавзолей открывает новую страницу в истории советского зодчества. Он несет в себе новое содержание и свидетельствует о высоком профессиональном мастерстве старых, опытных зодчих, поставивших свое искусство на службу социалистическому обществу. Мавзолей Ленина сыграл большую роль в дальнейшем развитии советской архитектуры.

В творчестве Щусева, наряду с использованием традиций русского зодчества наметились искания более современных архитектурных форм<sup>1</sup>. Преодолевая однообразие архитектурных средств, которыми, обращаясь к формам конструктивистской архитектуры пользовался Щусев, зодчий стремился оживить фасады некоторых из сооружаемых им зданий (как, например, Наркомзема; *стр.* 530, 531) ризалитами, расположением зеркальных окон и т. д. Для дальнейшего

<sup>1</sup> Таков конкурсный проект Центрального телеграфа (1925 г.), таковы его санаторий в Мадесте (1928 г.), жилые дома в Москве, Военно-транспортная Академия на Большой Садовой (1930—1934 гг.) и здание Наркомзема (ныне Министерства сельского хозяйства, 1928—1933 гг.).





А. Шусев. Здание Наркомзема (теперь  
Министерства сельского хозяйства) в Москве.  
План первого этажа. 1928—1933 годы.

творческого развития Шусева эти опыты не имели сколько-нибудь существенного значения.

Рядом с именем А. Шусева должно быть названо имя И. Фомина как одного из наиболее ярких поборников использования в советской архитектуре классического наследия. Классическая архитектура была для Фомина, по его словам, «вечным идеалом»; однако задача применения ее в новых социальных условиях заставила зодчего выдвинуть положение о необходимости ее «реконструкции», ее творческой переработки. Позднее Фомин изложил

свои взгляды на архитектуру в специальной декларации. Он писал: «От классики мы берем лишь самое основное и здоровое, а именно — построение дома как цельного, законченного и гармонического организма, и ордер, как элемент, вносящий в композицию порядок и дисциплину. Все остальные элементы классики подлежат коренной переработке в плане новых требований социалистического строительства. Создание нового стиля, созвучного мощи и темпам строительства социализма в нашей стране, возможно на базе классики. Однако необходимым условием для этого является отражение новых требований современности, новых стройматериалов и новой идеологии в новых формах архитектуры. Во всех наших работах и изысканиях (здесь И. Фомин имел в виду свою мастерскую. — *Ред.*) это стремление к созданию нового, единого советского стиля является не переменным элементом и краеугольным камнем наших композиций»<sup>1</sup>.

Правильность избранного пути могла быть подтверждена только практической деятельностью. Самым значительным в творчестве зодчего в тот период был проект театра «Корш» (1923 г.), где мастер наиболее ярко осуществил свою теорию «новой классики». Перерабатывая классические формы, он добился зна-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: М. Ильин. Иван Александрович Фомин. М., 1946, стр. 32.



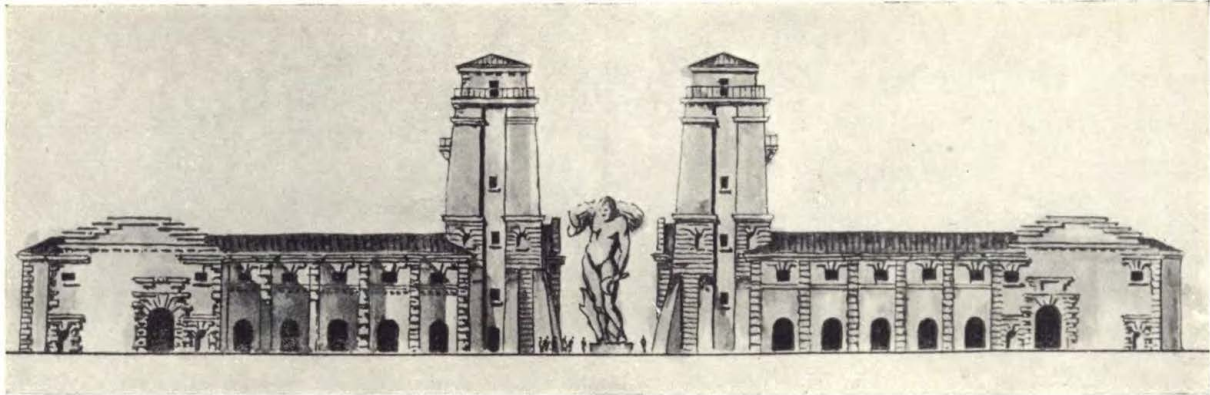
А. Щусев. Здание Наркомзема (теперь Министерства сельского хозяйства) в Москве.  
1928—1933 годы.

чительной выразительности архитектурного языка (стр. 533). Фомин отбросил антаблемент в центральном портике, скаты фронтона опустил ниже капителей пилястр, оперев их на пилястры малого ордера. Широкие, несколько приземистые арочные входы, а также окна образуют вместе с античными театральными масками единое архитектурное целое.

Проекты и выстроенные здания<sup>1</sup> позволили Фомину проверить свои теоретические положения.

Путь, избранный мастером, привел его к столкновению с конструктивистами. В 1929 году в Академии художеств Фомин сделал доклад о целях и задачах архитектуры. Дискуссия по этому докладу длилась три дня. Фомин критически

<sup>1</sup> В эти годы И. Фоминым были выполнены конкурсный проект Сельскохозяйственной выставки 1923 года, по которому у входа предполагалось поместить две монументальные башни (стр. 532), конкурсный проект дома акционерного общества «Аркос» (1924 г.) в Москве, конкурсный проект Политехнического института в Иваново-Вознесенске, осуществленный в натуре в 1927—1929 годах, и другие.



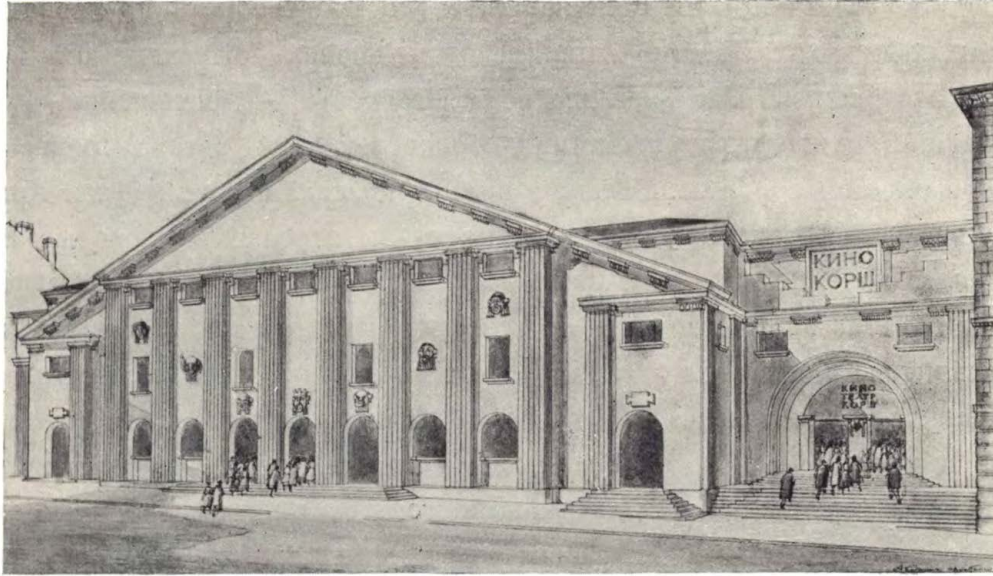
*И. Фомин. Проект входа на Всероссийскую сельскохозяйственную выставку 1923 года в Москве.*

отнесся к высказываниям представителей крайнего конструктивизма. Формалисты в свою очередь назвали архитектурные опыты Фомина приспособленчеством, модернизацией якобы изживших себя форм и т. д.

В 1928 году по закрытому конкурсу был принят проект Фомина дома общества «Динамо» в Москве. Сооружение этого огромного здания (1928—1931 гг.) побудило архитектора переехать из Ленинграда в Москву.

Дом общества «Динамо» совмещал в себе жилой корпус, универсальный магазин и клуб. Здание расположено на углу улицы Дзержинского и Фуркасовского переулка. По мысли архитектора, вся композиция с огромной четырнадцатитажной башней должна была повторяться в здании, расположенном на противоположном углу Фуркасовского переулка и улицы Дзержинского. Таким образом, две башни, расположенные по сторонам переулка, превращавшегося в продолжение Кузнецкого моста, создали бы своеобразный торжественный въезд. В этом решении не только угадывается полюбившийся мастеру прием, впервые нашедший свое воплощение в проекте Сельскохозяйственной выставки 1923 года, но и ясно виден градостроительный замысел.

В композиции этого здания обращает на себя внимание простота его общего облика. О том же свидетельствовали и отдельные архитектурные детали, как, например, глухие балконы на башне. В корпусе универсального магазина и клуба зодчий впервые применил формы по-новому переработанной классики и ордера. Так, во всю высоту фасада поднимаются стройные спаренные колонны, лишенные баз и капителей. Они несут широкий архитрав с огромными круглыми окнами. Однако Фомину не удалось достичь здесь положительных результатов. Формы



*И. Фомин. Проект театра «Корш» в Москве. 1923 год.*

здания одновременно и гипертрофированы и излишне упрощены; это признавал впоследствии и сам автор.

Композицию здания «Динамо» Фомин повторил в новом корпусе Московского Совета (стр. 535), построенном в 1929 году (перестроен по проекту Д. Чечулина в 1946—1948 гг.). Парные башни, не осуществленные в проекте дома «Динамо», получили здесь, наконец, свое воплощение. Но в то же время недостатки предшествующего сооружения выявились тут еще ярче. Схематичность общей композиции, упрощенность ордерных форм, скудность архитектурного языка показали мастеру, что таким путем невозможно достичь успеха<sup>1</sup>.

Фомин осознал недостатки перечисленных сооружений. Последующие произведения, начиная с проекта Дворца-музея транспортной техники в Москве (1932 г.), показали, что мастер с новой энергией принялся за поиски более удовлетворяющих его решений. В этом проекте с большой яркостью воплотились не только идеалы «новой классики» Фомина, но и основные прогрессивные черты его архитектурного творчества. В особенности показателен центр здания, где предполагался зал собраний. Большой изогнутый объем с гладкими стенами поднимается над колоннадой нижней части. Ее спаренные колонны выступают вперед, что создает

<sup>1</sup> Эту же оценку можно отнести и к реконструированному Фоминным в 1931 году зданию НКПС у Красных ворот в Москве.

приятную игру света и тени и подчеркивает остроту сочетания резко противопоставленных друг другу частей здания. Гладкие поверхности стен Фомин особенно любил. Он говорил: «Предельная гладкость плоскостей — достижение, а не недостаток нашей архитектуры»<sup>1</sup>. Помимо плоскостей, для автора имели большое значение и объемные формы. Массив здания привлекал его внимание. Архитектор охотно использовал тематическую скульптуру и барельефы, которые помогали ему раскрыть идею, содержание архитектурного образа и назначение здания.

Вклад Фомина в дело творческого освоения русского архитектурного наследия весьма значителен. Он ввел в свое творчество переработанные приемы русского классицизма XVIII — начала XIX века. Вместе с тем архитектор коренным образом переосмыслил эти приемы. В этом заключалась принципиально важная сторона деятельности Фомина. Дальнейшие его проекты и выстроенные им здания дали много положительного для развития советской архитектуры.

Полного расцвета творчество Фомина достигло позднее. Лучшие свои произведения он создал в 1934—1935 годах.

Для истории советского зодчества большой интерес представляют произведения старейшего архитектора И. Жолтовского, уже до революции обратившегося в своем творчестве к архитектуре итальянского Возрождения. Проекты и постройки этого мастера неизменно привлекали внимание советской общественности. Основное значение творчества Жолтовского, в особенности в рассматриваемый период, заключается в том, что, опираясь на достижения мировой классической архитектуры, оно противостояло произведениям формалистов.

Уже в генеральном плане Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года Жолтовский поставил и разрешил одну из трудных задач — создание целостного ансамбля, обладавшего общим архитектурным единством замысла. Проектируя план выставки, Жолтовский стремился к переработке классических форм (античности и Ренессанса). В архитектуре павильонов, сооруженных по проектам Жолтовского, не чувствуется догматизма в использовании классического наследия. Свежесть и острота архитектурного воплощения совершенно очевидны.

Создавая павильоны Сельскохозяйственной выставки, Жолтовский стремился показать, какие возможности дает применение основного строительного материала — дерева, истинными мастерами обработки которого издревле были русские<sup>2</sup>. Павильоны Жолтовского свидетельствовали о широких возможностях исполь-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: М. Ильин. Иван Александрович Фомин, стр. 33.

<sup>2</sup> Многочисленные европейские и американские выставки того времени строились большей частью с применением гипса, фанеры, картона и тому подобных материалов.



*И. Фомин. Здание Московского Совета. 1929 год.*

зования в архитектуре дерева с его разнообразной фактурой и богатой тональной гаммой — от яркого лимонно-желтого до густого пепельно-коричневого, почти черного цвета. Вся группа павильонов отличалась благородной простотой, будучи наиболее интересной частью выставки.

Аналогичные качества были присущи и последующим произведениям мастера. Здесь в первую очередь необходимо назвать памятник Шаумяну в Ереване (при участии скульптора С. Меркурова), сооруженный в 1929 году и отличающийся высокими архитектурными достоинствами. Скульптурный монумент вырисовывается на фоне своеобразного семипилонного портика, сооруженного на ступенчатом

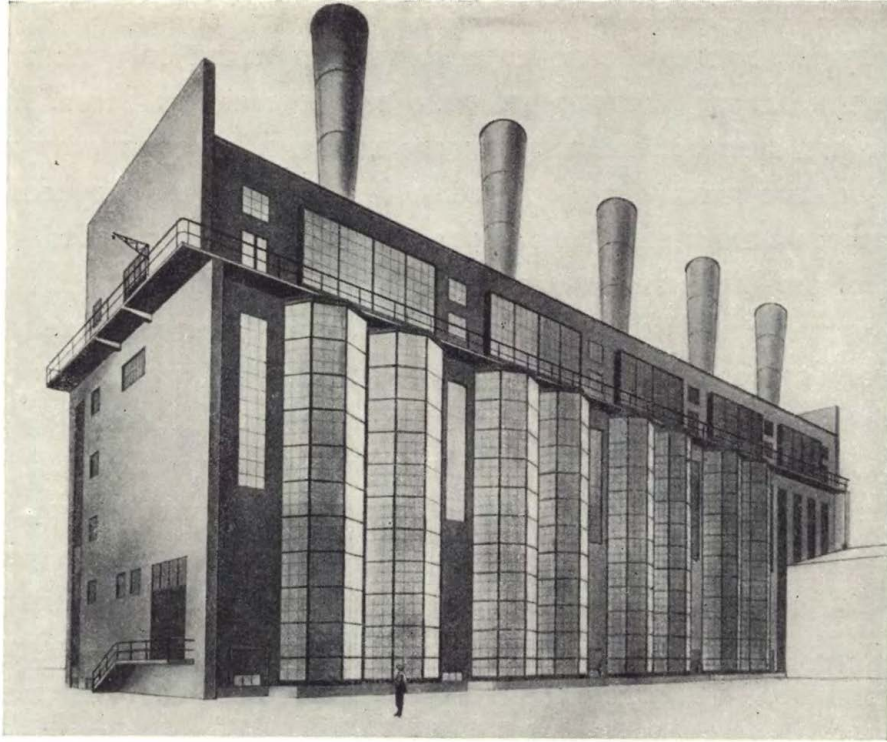
стилобате. Гладкие мощные пилоны чередуются с одинаковыми по ширине вертикально вытянутыми проемами. Последние почти доходят до завершающего карниза, который является единственной профилированной деталью этого строгого и сдержанного сооружения. В общую композицию памятника включен полукруглый бассейн, своей зеркальной поверхностью подчеркивающий лаконизм портика. Памятник Шаумяну в Ереване может быть с полным правом признан не только одним из лучших произведений Жолтовского этого периода, но и одним из наиболее значительных произведений советской мемориальной архитектуры.

Заслуживает внимания также фасад котельной Могэс, спроектированной и выстроенной Жолтовским в 1927 году (стр. 537). Здесь, как и в предшествующих работах, архитектор использовал свой опыт и глубокое знание пропорций. Не внося в промышленное сооружение классических архитектурных форм, Жолтовский при помощи удачных пропорций, умелого расположения оконных проемов и стеклянных эркеров создал произведение, значительное по своей архитектурной выразительности.

Первый вариант проекта здания Государственного банка на Неглинной улице в Москве (1927 г.) также может в известной степени быть отнесен к этой группе произведений мастера. В частности, можно указать на благородную простоту фасадов здания, на оригинальность построения плана. Однако этот проект некоторыми своими чертами свидетельствует об отходе Жолтовского от прежних позиций. Работая над ним, автор очевидно стремился показать игру архитектурных форм и контрастное сочетание массивных каменных стен с большими застекленными поверхностями. В этом проекте можно было также заметить следы подражания средневековому зодчеству: сооружение напоминало своим обликом старинный замок (в особенности это видно на сейфовой башне, близкой башням города Сан-Джиминьяно).

Аналогичными чертами обладал и один из вариантов проекта Днепровской гидроэлектростанции 1928 года, где глухая каменная стена корпуса генераторов чередовалась с треугольными в плане эркерами, выступавшими вперед словно ледорезы.

С 1927 года Жолтовский отказался от выдвинутых им ранее принципов критической переработки форм классики в современной советской архитектуре. С этого времени он заботился более всего о прямом внедрении в советское зодчество классических принципов композиции и классических форм. При этом мастер считал возможным не только переносить в свои постройки отдельные приемы и детали классической ордерной архитектуры, но и заимствовать общий



*И. Жолтовский. Проект здания котельной Мосэс. 1927 год.*

строй тех или иных зданий прошлого, разрабатывая новые варианты композиций, при создании которых он опирался на композиционные формы, сложившиеся в архитектуре итальянского Возрождения<sup>1</sup>. В таком подходе к архитектурным формам классики проявились те тенденции некритического отношения к художественному наследию, которые получили свое отражение в архитектуре последующих периодов.

Здание Госбанка СССР — первое крупное сооружение, созданное Жолтовским в Москве после Великой Октябрьской социалистической революции (1928 г.; *оклейка*). Проект мастера осуществлен не полностью; центральная часть здания, которая должна связать воедино два крыла, осталась не перестроенной, и о его замысле можно судить только по боковым частям дома. Построенные части здания представляют собою большие объемы с крупными членениями и большими оконными проемами, увенчанные сильно вынесенным карнизом. Введя отделку

<sup>1</sup> Так, план Дома правительства в Махачкала (1926—1927 гг.) напоминает план виллы Капрарола; жилой дом на Моховой улице в Москве (спроектирован в 1932 г. и закончен строительством в 1934 г.) сочетает в себе композиционные приемы, примененные Палладио в его дворцах — палаццо Вальмарана и палаццо дель Капитанио.



рустом и ряд мелких профилей, гармонически связав формы при помощи единой системы пропорций, мастер обеспечил ясность восприятия сооружения крупного масштаба. Внутри здание состоит из ряда величественных залов. Впечатление мощи не покидает зрителя, осматривающего здание и внутри и снаружи. Однако многие примененные здесь формы внесены без достаточной творческой переработки. Сводчатость помещений достигнута декоративным путем без учета железобетонной стоечно-балочной конструкции.

Среди произведений Жолтовского следует особо отметить его конкурсный проект Дворца Советов (1931 г.; *стр.* 539). По замыслу автора, Дворец Советов должен был быть подобен Кремлю и составлять группу зданий, объединенных колоннадами. Замкнутость площадей и «дворов» Дворца Советов в проекте Жолтовского противоречила требованию создания открытой площади вокруг здания. Однако, благодаря высоким композиционным качествам сооружения, задуманного в классических формах (своеобразные пропилен и башня), благодаря связи с архитектурой кремлевских башен, проект получил высокую оценку Совета строительства, и Жолтовскому была присуждена одна из трех высших премий<sup>1</sup>.

Деятельность Жолтовского в эти годы была направлена на то, чтобы восстановить все значение классического наследия. Но известная односторонность его теоретических взглядов помешала ему найти правильный путь использования классического наследия.

К числу советских архитекторов старшего поколения принадлежал и В. Щуко, который со времени работы на Сельскохозяйственной выставке 1923 года большую часть своих проектов и построек выполнял совместно с В. Гельфрейхом<sup>2</sup>. В Ленинграде ими были сооружены пропилен при въезде в Смольный (1923 г.).

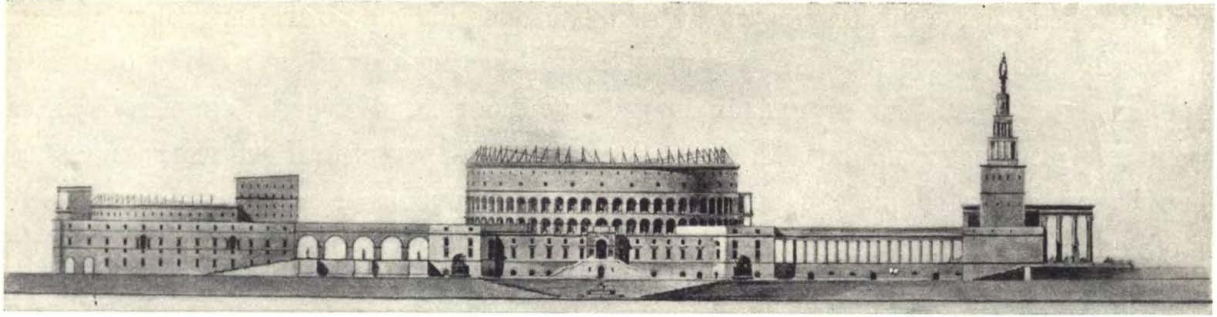
Пропилен представляют собой два пятиколонных портика, поставленных один против другого по бокам центральной аллеи, ведущей к фасаду Смольного (*стр.* 541). После того как в 1927 году перед зданием Смольного был воздвигнут памятник В. И. Ленину, значение произведения Щуко и Гельфрейха сильно возросло; пропилен как бы направляют и ведут к этому простому и выразительному монументу, органически связанному с величественным фасадом всемирно

<sup>1</sup> См. А. Шусев. Международный конкурс Дворца Советов. — В кн.: «Дворец Советов СССР». М., 1933, стр. 74—75; А. Бунин и М. Круглова. Архитектурная композиция городов, стр. 101—102.

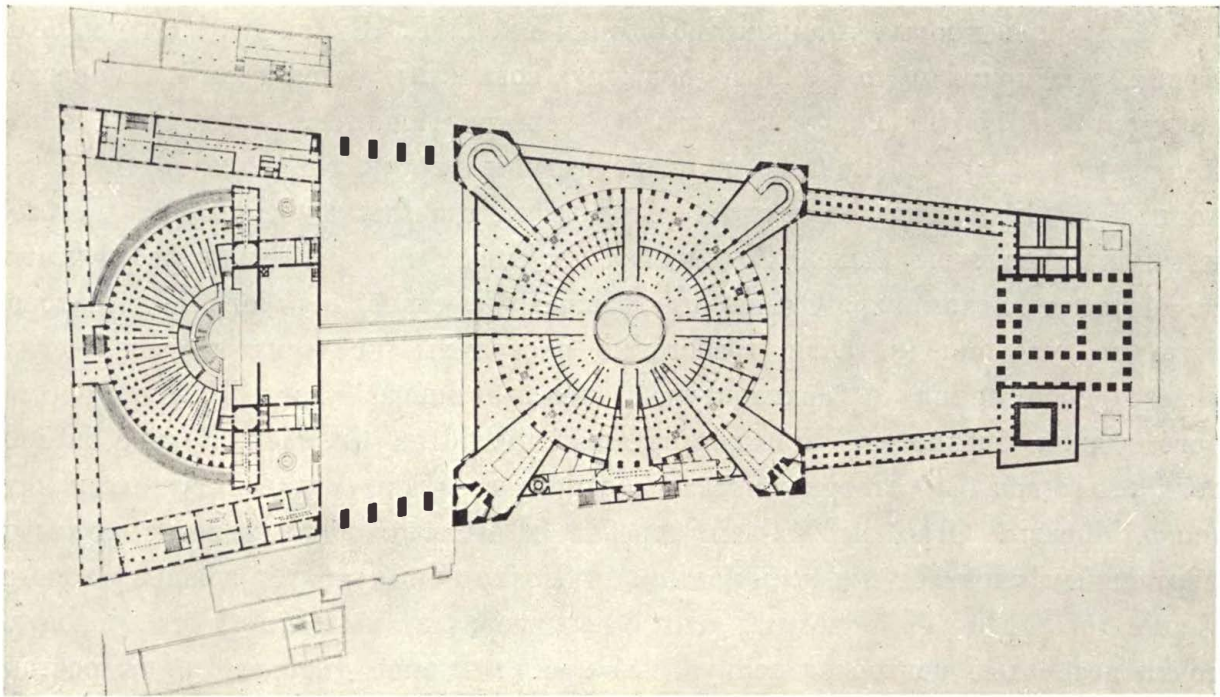
<sup>2</sup> Гельфрейх Владимир Георгиевич (род. в 1885 г.). В 1914 году окончил Академию художеств в Петербурге. Еще будучи студентом, начал работать с академиком архитектуры В. Щуко. Это творческое содружество продолжалось вплоть до смерти последнего (1939 г.). С 1919 года ведет педагогическую работу в высших архитектурных учебных заведениях.



*И. Жолтовский. Здание Государственного банка СССР в Москве.  
1928 год.*



*И. Жолтовский. Проект Дворца Советов в Москве.  
Фасад со стороны Москвы-реки. 1931 год.*



*И. Жолтовский. Проект Дворца Советов в Москве. План. 1931 год.*

известного здания — штаба Великой Октябрьской социалистической революции<sup>1</sup>. Портики пропиленов выполнены в формах, которые хорошо гармонируют с монументальным произведением Д. Кваренги. Здесь Щуко проявил тонкое понимание значения архитектурного ансамбля. Впоследствии — в 1932 году — Щуко и Гельфрейх выступили в качестве авторов планировки парадного двора и сада, расположенных между пропилями и фасадом здания. В результате был

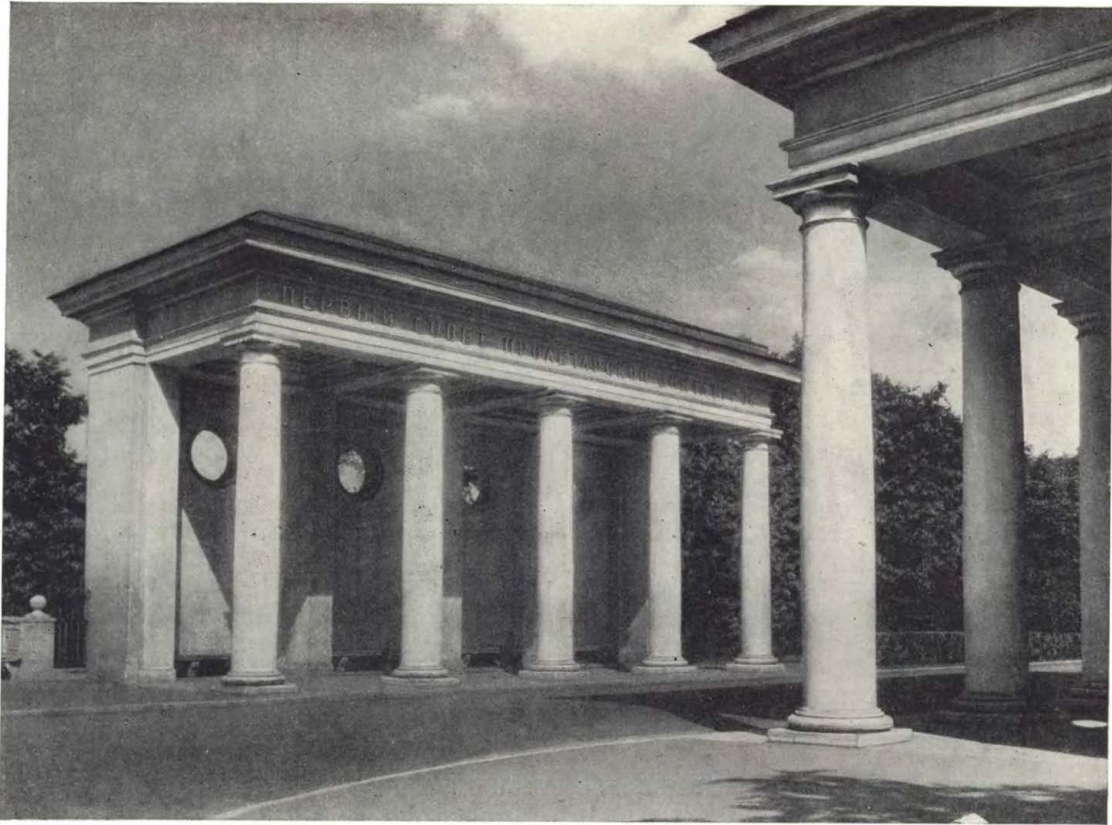
<sup>1</sup> См. С. А. Кауфман. Владимир Алексеевич Щуко. М., [1946], стр. 39.

создан ансамбль, привлекающий своей благородной простотой и торжественностью. Однако, несмотря на эту удачу, в целом творческий путь Шуко и Гельфрейха в эти годы не отличался прямолинейностью. Уступки «новым» формам архитектуры часто приводили к неоправданным решениям и схематическому формотворчеству. В ряде случаев архитекторы прибегали к сдвигам плоскостей и объемов здания, считая, что это нарушение традиционных архитектурных законов символизирует революционный пафос, динамику и романтику эпохи. Противоречия творчества этих мастеров со всей силой проявились в их двух самых крупных по масштабу произведениях — зданиях Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в Москве (1928 — 1940 гг.) и театра в Ростове-на-Дону (1930 — 1935 гг.; *стр. 542 и 543*).

Работая над новым зданием Библиотеки имени В. И. Ленина, Шуко и Гельфрейх предприняли неудачную попытку совместить элементы классической архитектуры (портик и другие детали) с конструктивистскими формами (корпус книгохранилища), что привело к схематизму и упрощению архитектуры всего комплекса. Скульптуры на аттике и барельефы, изображающие великих деятелей науки и литературы нашей Родины, размещенные над окнами первого этажа, не спасают положение. Одним из главных дефектов в работе архитекторов было то, что они не учли требования программы, предусматривавшей связь нового сооружения с архитектурой прославленного «дома Пашкова» (старого здания библиотеки) и расположенным напротив Кремлем. Здание библиотеки стоит как бы «отвернувшись» от одного из лучших архитектурных памятников Москвы. Огромный объем коробки книгохранилища нависает тяжелым мертвенным массивом над всеми зданиями библиотеки и уродует панораму города. Кроме того, следует отметить, что фасад корпуса, выходящий на Моховую, почти полностью повторяет конкурсный проект здания Днепровской гидростанции, созданный этими же авторами. Очевидно, они считали возможным механически перенести архитектурное решение из одного проекта в другой, отличный от первого как по содержанию, так и по назначению.

Театр в Ростове-на-Дону еще менее удался Шуко и Гельфрейху; он напоминает своими формами какую-то причудливую, сложную машину. Ростовский театр свидетельствует о том, что авторы совершенно ложно понимали задачу создания театрального сооружения, рассматривая все происходящее в его стенах как некий «производственный процесс».

Решение Совета строительства Дворца Советов, где с предельной ясностью были изложены принципы советского зодчества и намечены пути его дальней-



*В. Щуко и В. Гельфрейх. Протели у Смольного в Ленинграде. 1923 год.*

шего развития, помогло Щуко и Гельфрейху вернуться на правильный путь. Они участвовали в третьем и четвертом турах (1932 — 1933 гг.) конкурса на здание Дворца Советов и создали проекты, привлёкшие внимание советской общественности своим высоким художественным качеством. Несмотря на то, что авторы этих проектов несколько увлеклись декоративным убранством, общая композиция здания заключала рациональное зерно, которое побудило Совет строительства привлечь обоих авторов совместно с Б. Иофаном к выполнению окончательного проекта. С этого момента в развитии творчества Щуко и Гельфрейха начинается новый этап.

В 20-х — начале 30-х годов не только такие мастера, как Щусев, Фомин, Жолтовский, обращались к классическому архитектурному наследию. К этому времени относится сооружение в Москве ряда зданий, в которых архитекторы использовали традиции русской классики XVIII—XIX веков. К их числу принадлежат: больница имени Гельмгольца на Садово-Черногрязской улице, выстроенная архитектором И. Ивановым-Шцц, и здание военной школы имени



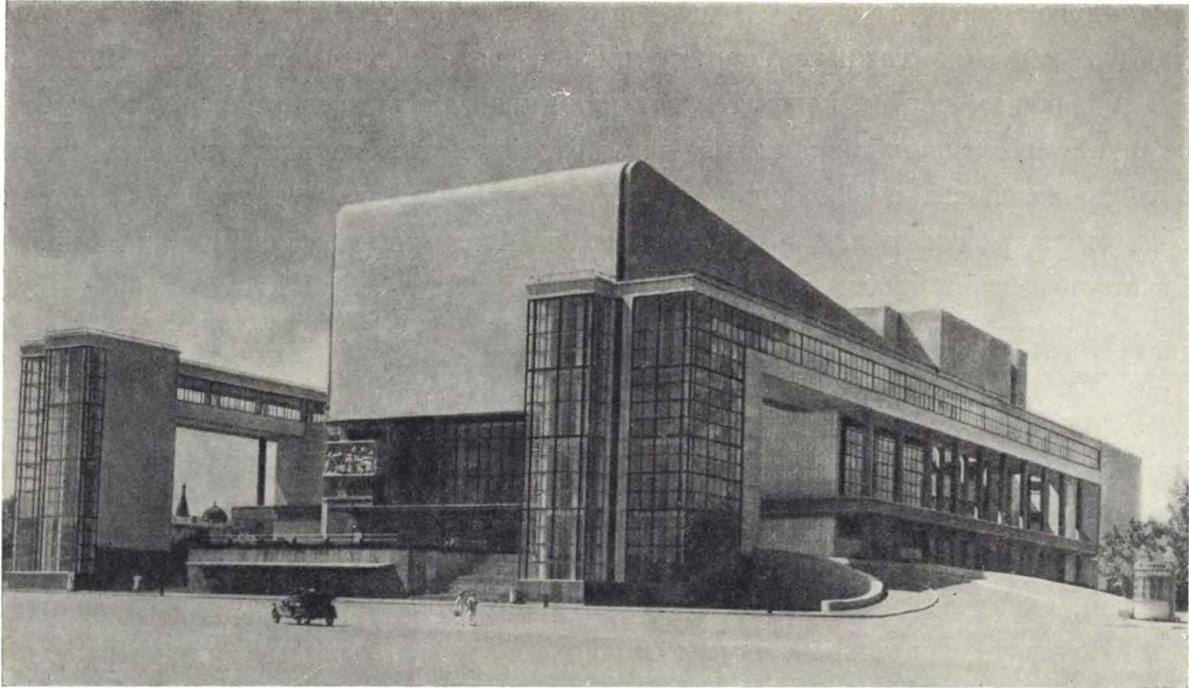
*В. Шуко и В. Гельфрейх. Здание Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в Москве. 1928—1940 годы.*

ВЦИК в Кремле, сооруженное по проекту одного из старейших советских инженеров-строителей — И. Рерберга. Авторы обоих названных зданий не смогли достичь полноценного художественного решения. Произведению И. Рерберга присущ несколько сухой архитектурный язык. Особенно это бросается в глаза при обозрении боковых фасадов и фасада, обращенного в сторону Красной площади. Главный фасад, выходящий в сторону набережной, обладает более приятными пропорциями.



В советском зодчестве 20-х — начала 30-х годов, наряду с развитием архитектуры общественных и жилых зданий, произошли серьезные изменения и в промышленной архитектуре. В марте 1920 года состоялся IX съезд партии, на котором был поставлен вопрос об электрификации народного хозяйства. Ленинский план электрификации страны имел огромное значение для развития советской промышленной архитектуры. К выполнению этого плана была привлечена большая группа архитекторов. Это было началом развития социалистической промышленной архитектуры.

В декабре 1925 года на XIV съезде партии было принято решение о превращении нашей страны в страну индустриальную. Центральной задачей партии стала борьба за социалистическую индустриализацию страны. После XIV съезда



*В. Щуко и В. Гельфрейх. Здание Государственного областного драматического театра имени А. М. Горького в Ростове-на-Дону. 1930—1935 годы.*

партии развернулась борьба за выполнение этой основной задачи советского народа, что привлекло значительные архитектурные кадры в промышленное строительство.

К концу 1927 года определились крупные успехи в области индустриализации страны, что дало возможность XV съезду партии поставить вопрос о составлении первого пятилетнего плана. Значение первого пятилетнего плана народного хозяйства для советской архитектуры было исключительно велико. Решение XV съезда партии о развитии тяжелой и легкой индустрии вызвало дальнейший рост промышленного строительства, появление первых крупных индустриальных центров. Советским архитекторам предстояло решить грандиозные задачи — построить огромные промышленные предприятия, поселки при них, создать новые города (Магнитогорск, Кузнецк и т. д.).

Как известно, первый пятилетний план советский народ выполнил в четыре года. По всей стране было сооружено огромное количество всевозможных промышленных предприятий, фабрик и заводов. Многие архитекторы и инженеры-строители работали над осуществлением этой гигантской программы про-

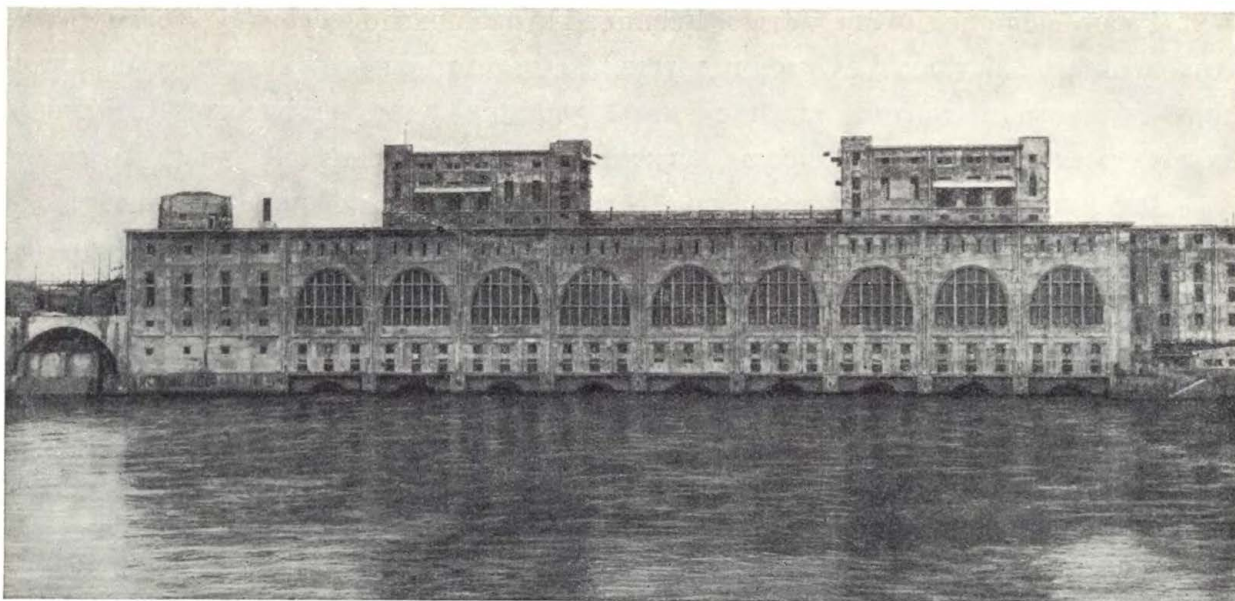
мышленного строительства. Здесь нет возможности подробно остановиться даже на наиболее важных сооружениях, возведенных в эти годы. Но необходимо в общих чертах показать, как формировались своеобразные особенности советской промышленной архитектуры, обусловленные социалистическим характером производства и являющиеся свидетельством заботы о человеке. Советские архитекторы работали над созданием нового архитектурного облика промышленных предприятий, боролись против нелепой и уродливой фетишизации машинных форм, свойственных архитектуре капитализма, стремясь создать полноценные архитектурные произведения.

В эти годы советские архитекторы приступили к благоустройству заводских территорий, к озеленению заводских дворов. То, о чем некогда мечтали социалисты-утописты, теперь становилось реальностью. Проектирование и строительство целостных комплексов, состоявших из промышленных предприятий и рабочих поселков, а подчас целых городов, стало типичной чертой советской архитектуры. На карте Советской страны появились новые крупные индустриальные города — Магнитогорск, Кузнецк (Сталинск), Хибинь (Жировск), город при автомобильном заводе в Нижнем Новгороде (Горьком), Большое Запорожье, Ростсельмаш, ряд городов на Урале, в Сибири и Средней Азии. Огромные задачи промышленного строительства стимулировали прогресс техники, что, в конечном счете, оказало не менее благотворное воздействие и на развитие советской промышленной архитектуры, отличавшейся жизнерадостным характером, простотой и величественностью своих форм. Достаточно сопоставить любой завод, любую фабрику, построенную в наше время, с дореволюционными промышленными предприятиями, чтобы убедиться в их принципиальном различии. Здесь — глубокая продуманность общего замысла, свободная, не стесненная расстановка корпусов, обусловленная стремлением архитектора создать наилучшие условия труда; там — скученность, теснота, грязь, стремление использовать каждый вершок в ущерб удобствам рабочего.

Советские зодчие хотели выразить в простых архитектурных формах грандиозность плана электрификации и социалистической индустриализации страны, столь радикально изменивших облик советских республик.

Большое место в промышленной архитектуре получили энергетические сооружения, среди которых необходимо отметить Волховскую гидроэлектростанцию, выстроенную в 1918 — 1926 годах по проекту архитекторов О. Мунца, Н. Гундобина и В. Покровского (стр. 545). Здание станции представляет собой единый блок, прорезанный арками больших оконных проемов, дающих свет





*О. Муц, Н. Гундобин и В. Покровский. Волжская гидроэлектростанция. 1918—1926 годы.*

в машинный зал. Ясность общего замысла, ритм гигантских арочных проемов определяют ту простоту и силу выразительности архитектурного языка, которые столь необходимы для крупных промышленных зданий<sup>1</sup>.

Среди энергетических сооружений особенно видное место занимает Днепровская гидроэлектростанция, выстроенная по проекту В. Веснина (*стр.* 547).

Закрытый конкурс на здание Днепровской гидроэлектростанции был объявлен в 1927 году. Проекты были составлены группой архитекторов во главе с В. Весниным, И. Жолтовским (два варианта), Н. Троцким, В. Шуко и американскими инженерами под руководством консультанта строительства Купера. Большинство представленных проектов не обладало необходимой простотой, ясностью архитектурного образа и архитектурной выразительностью, столь необходимой этому колоссальному сооружению. Авторы в поисках выразительности либо обращались к архитектурным формам и приемам классики, здесь совершенно неуместным (один из вариантов проекта И. Жолтовского), либо эстетизировали специфические формы промышленной архитектуры (Н. Троцкий). Проект В. Веснина сразу привлек к себе внимание. Он отличался большой цельностью, монументальной выразительностью и простотой.

<sup>1</sup> В эти же годы были построены здания теплоцентралей в Ногинске, Шатуре, Кашире и т. д. Сооружения эти поражают своим масштабом, грандиозностью и вместе с тем простотой форм.

Работавшая под руководством Веснина группа архитекторов (Н. Колли, С. Андриевский, С. Маслих, Г. Орлов и другие) создала огромное комплексное сооружение сложного гидроузла (здание самой станции с ее гигантской плотиной, шлюз), железнодорожные мосты, огромный металлургический завод и город.

Все сооружения Днепростроя были объединены общим архитектурным замыслом. При всем лаконизме архитектуры Веснин добился определенно выраженного идейного образа, говорившего об огромном значении этого энергетического сооружения не только для индустрии Украины, но и для всего Союза ССР.

Величественность архитектурного образа, умелое осуществление проекта в натуре с облицовкой здания гидроэлектростанции розовым туфом, хорошо найденные пропорции, красота линий заслуженно выдвинули это произведение Веснина на первое место среди советских промышленных сооружений. Широкий эркер, протянувшийся по всему фасаду станции, подчеркивался небольшими квадратными окнами в нижней части здания. Эти окна большого промышленного сооружения были соразмерны масштабу человеческой фигуры<sup>1</sup>.

Основное достоинство архитектуры сооружений, созданных группой зодчих под руководством Веснина, заключается в том, что они своими простыми монументальными формами раскрывают идею великой силы и энтузиазма народных масс, как бы символизируя гигантское строительство, развернувшееся в стране. На строительстве Днепровской гидроэлектростанции В. Веснин показал себя большим мастером промышленной архитектуры. Именно в этой области ярче всего проявился талант выдающегося зодчего.

В течение ряда лет братья Веснины были сторонниками конструктивизма. Некоторым произведениям, созданным ими, были присущи отрицательные черты, характерные для конструктивизма в целом<sup>2</sup>. С другой стороны, архитекторы сумели использовать то рациональное зерно, которое содержалось в этом течении.

Среди зданий, созданных Весниными, следует отметить Дворец культуры автозавода имени И. А. Лихачева, выстроенный на территории бывшего Симо-

<sup>1</sup> Здание станции после разрушений, нанесенных войной, восстановлено с введением ряда новых деталей архитектором Г. Орловым при консультации В. Веснина.

<sup>2</sup> Здание Государственного института минерального сырья, построенное в 1924—1926 годах группой архитекторов под руководством В. Веснина, здание клуба имени Л. П. Алексеева в Лихоборах (Л. Веснин, 1928 г.), Дом политкаторжан на улице Воровского в Москве (1930—1933 гг.; теперь Московский дом кино), клубы в Баку, построенные Весниными в 1928—1931 годах, отличаются известным схематизмом и упрощенностью архитектуры.



*В. Весник. Днепровская гидроэлектростанция. 1927—1930 годы.*

нова монастыря (1930 — 1934 гг.; *вклейка*). Авторы уделили большое внимание композиции плана этого значительного по масштабу общественного сооружения, благодаря чему все его части хорошо и удобно связаны одна с другой. Одновременно Весниным удалось простыми средствами добиться гармонического построения как отдельных внешних частей здания (фасад театрального корпуса, полуротонда, выходящая в сторону Москвы-реки), так и особенно внутренних помещений (театральный зал с прилегающим фойе, зимний сад, лестницы и т. д., *стр. 549*). Заботясь об архитектурном качестве здания, они уделяли не меньшее внимание рациональности и простоте конструкций, экономичности строительства.

Дворец культуры автозавода имени И. А. Лихачева был высоко оценен архитектурной общественностью и по праву занял одно из видных мест в советской архитектуре 30-х годов.

Большими архитектурными достоинствами обладает здание Земо-Авчальской гидроэлектростанции на Куре (Загэс), построенное в 1927 году по проекту архитектора А. Кальгина. Важнейшим архитектурно-художественным элементом композиции гидростанции является огромный монумент В. И. Ленина (скульптор И. Шадр), органически связанный с архитектурой станции.

Много талантливых и одаренных архитекторов работало в эти годы в области промышленной архитектуры. Они создали немало интересных сооружений<sup>1</sup>.

Однако некоторые архитекторы в своих произведениях старались осуществить принципы крайнего конструктивизма. В ряде предприятий, вопреки климатическим условиям, стены были почти сплошь остеклены, что отрицательно влияло на условия труда рабочих<sup>2</sup>. Но, несмотря на отдельные примеры такого рода, советская промышленная архитектура этого периода вправе гордиться достигнутыми успехами, новыми энергетическими сооружениями, новыми гигантами индустрии, новыми зданиями комбинатов (стр. 551).

Важным этапом в развитии советского градостроительства и архитектуры был июньский пленум ЦК ВКП(б) 1931 года. На нем были подведены итоги жилищного строительства и развития городского хозяйства первой пятилетки.

Ассигнования на жилищное строительство только за эти пять лет достигли трех с половиной миллиардов рублей; построено было около тридцати миллионов квадратных метров жилой площади, что позволило вселить в новые дома более миллиона рабочих семей.

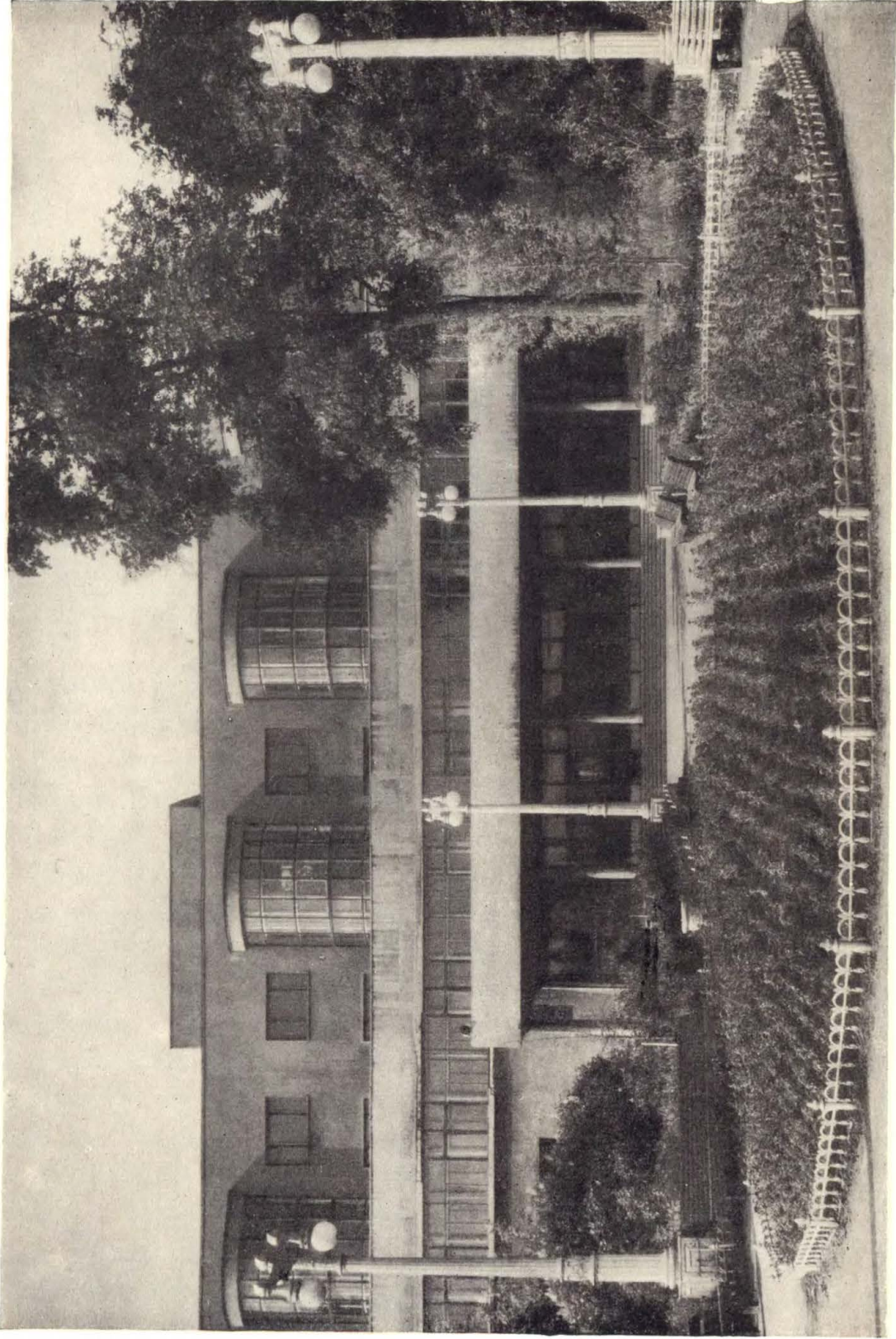
Июньский пленум ЦК ВКП(б) 1931 года осудил правые и «левые» оппортунистические «теории» в области градостроительства.

«В вопросах организации нового социалистического быта, — гласит резолюция пленума, — необходима решительная борьба как с правым оппортунизмом, выступающим против большевистских темпов развития социалистического хозяйства, против перестройки культурно-бытового обслуживания рабочего и колхозного населения, так и с загибами «лево»-оппортунистических фразеров, выступающих со всякого рода прожектерскими предложениями (принудительная ликвидация индивидуальных кухонь, искусственное насаждение бытовых коммун и т. д.).

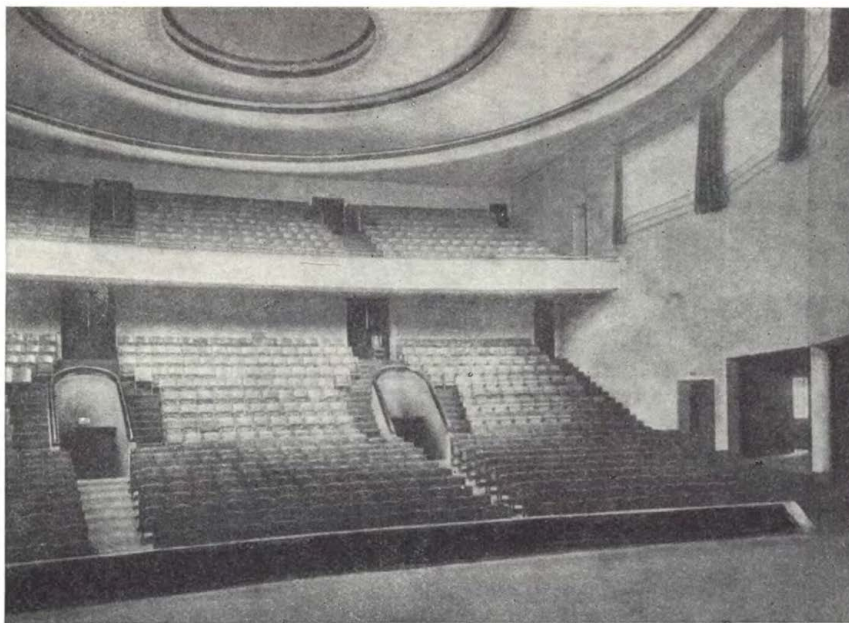
Партия будет давать решительный отпор как правым оппортунистам, тянущим нас назад и пытающимся сорвать наше строительство, так и «левым»

<sup>1</sup> Необходимо упомянуть мост в г. Горьком (профессор И. Щусев и инженер А. Крылов), текстильную фабрику в Ивантеевке под Москвой, построенную в 1927 году (архитекторы Г. Гольц, М. Парусников, И. Соболев), Московский автомобильный завод имени И. А. Лихачева, быв. завод «АМО» (реконструкция архитектора Е. Попова), прядильно-ткацкую фабрику имени Ф. Дзержинского в Иванове (1928 г.), камвольно-прядильную фабрику имени М. И. Калинина в Москве (1928 г.), московский завод «Красный пролетарий» (1927—1929 гг.), Краматорский машиностроительный завод (1926—1934 гг.), здание ЦЭС первой очереди Кузнецкого металлургического комбината (1930—1932 гг.), корпуса Харьковского тракторного завода (1930—1931 гг.) и другие.

<sup>2</sup> Корпуса Уралмашзавода (архитектор Р. Подольский), прядильная фабрика в Иванове (архитекторы И. Николаев и Б. Гладков, 1927 г.), ленинградская фабрика «Красное знамя» (архитектор Э. Мецдельсон, 1925 г.), стекольный завод «Белый бычок» (архитектор Н. Троицкий, 1926—1928 гг.) и другие.



*В. и Л. Веснины. Дворец культуры московского автозавода имени И. А. Литкечева.  
Главный вход. 1930—1934 годы.*



*В. и А. Веснины. Дворец культуры московского автозавода имени И. А. Лихачева. Зрительный зал. 1930—1934 годы.*

фразерам, не учитывающим конкретных условий настоящего периода и на деле помогающим правым»<sup>1</sup>.

Были подвергнуты серьезной критике те течения в советской архитектуре, которые мешали поступательному движению нашего зодчества и уводили его на ложный путь.

На пленуме были впервые с особой силой подчеркнуты градостроительные начала советской архитектуры. В частности, пленум указал на нецелесообразность сосредоточения большого количества предприятий в городах и призвал к рационализации строительства, внедрению новых строительных материалов для замены дефицитных и применению новых конструкций жилищного строительства облегченного и стандартного типов<sup>2</sup>.

Отметив замечательные достижения в области восстановления городского хозяйства и жилищного фонда, пленум дал развернутую программу дальнейшего подъема и реконструкции хозяйства городов и в первую очередь Москвы. Решения пленума проникнуты величайшей заботой о трудящихся. На нем впервые

<sup>1</sup> «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. II, стр. 668-669.

<sup>2</sup> Там же, стр. 666.

была широко поставлена задача озеленения городов и, в частности, создания сети образцовых парков культуры и отдыха.

Пленум принял решение обязать «московские организации приступить к разработке серьезного, научно обоснованного плана дальнейшего расширения и застройки г. Москвы. При планировке Москвы, как социалистического города, в противоположность капиталистическим городам не должна допускаться чрезмерная концентрация на небольших участках больших массивов населения, предприятий, школ, больниц, театров, клубов, магазинов, столовых и т. д.»<sup>1</sup>.

Важнейшим реконструктивным мероприятием, сыгравшим величайшую роль в развитии столицы Советского государства, было решение пленума о строительстве Московского метрополитена и канала Москва — Волга.

Постановление пленума можно считать не только началом углубленной работы над созданием нового генерального плана Москвы, но и переломным этапом во всей архитектурно-градостроительной деятельности советских зодчих. Составление плана реконструкции Москвы на основе принципов, намеченных руководящими органами страны, создало предпосылки для четкого определения главных особенностей советского градостроения как при реконструкции старых городов, так и при проектировании новых городов и поселков.

23 апреля 1932 года ЦК ВКП(б) принял решение о перестройке литературно-художественных организаций. В связи с этим постановлением были ликвидированы разнородные архитектурные группировки и общества и проведено объединение всех архитекторов в Союз советских архитекторов СССР.

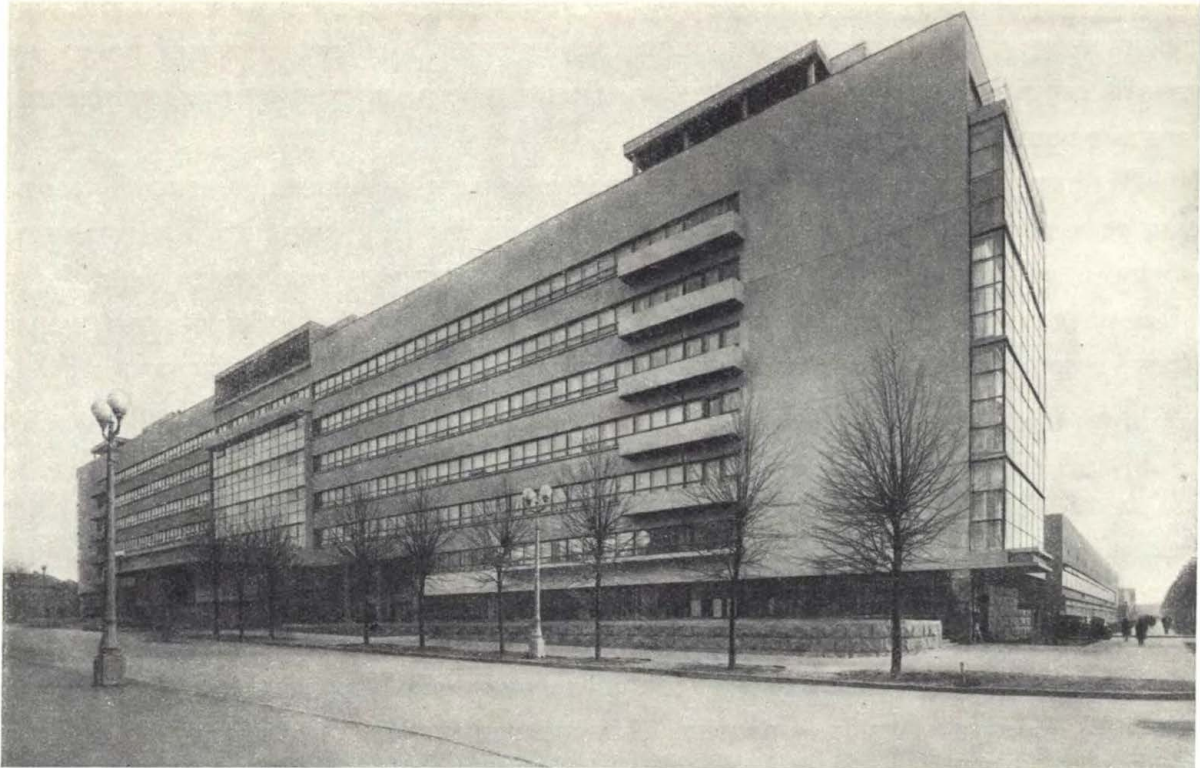
Высокое идейное содержание, простота и красота архитектурных форм, профессиональное мастерство и понимание подлинно народных прогрессивных сторон архитектурного наследия постепенно становятся ведущими чертами творческой деятельности советских архитекторов.

К этому времени уже были созданы выдающиеся произведения социалистического зодчества — Мавзолей Ленина, Днепрогэс и другие сооружения.

К 1932 году советская архитектура настолько творчески окрепла, что могла взяться за разработку проекта Дворца Советов в Москве. Предложение построить в Москве «на самой красивой и лучшей площади» Дворец Советов, который стал бы «эмблемой грядущего могущества, торжества коммунизма»<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. II, стр. 665.

<sup>2</sup> С. М. Киров. Избранные статьи и речи. [М., 1939], стр. 178.



*П. Голосов. Здание комбината газеты «Правда» в Москве. 1929—1935 годы.*

было внесено С. М. Кировым на первом Всесоюзном съезде Советов в декабре 1922 года.

Еще в 1922 году Московским Советом был объявлен конкурс на составление проекта Дворца труда в Москве. Этот конкурс явился по существу первым из многих последующих, знаменовавших самое широкое развитие соревнования в архитектурно-проектной деятельности зодчих нашей страны. Новые огромные по масштабам задачи, поставленные перед архитекторами, привлекли многочисленных авторов, разными путями стремившихся к решению этих задач. Так например, о своем проекте Дворца труда в Москве А. и В. Веснины писали: «Мы... поставили себе целью создание архитектурного образа нового дворца — дворца народных масс. Вместе с тем, мы считали, что образ этот может быть найден только через верную архитектурную организацию плана, путем претворения социально-утилитарной функции в архитектуру, выражающую содержание сооружения»<sup>1</sup>. И действительно, братья Веснины в своем проекте

<sup>1</sup> А. Веснин и В. Веснин. Творческие отчеты. — «Архитектура СССР», 1935, № 4, стр. 40.



хорошо разработали план Дворца труда, отличающийся компактностью и тщательно продуманным распределением помещений, однако авторам не удалось создать соответствующий назначению здания образ, поскольку они оперировали формами промышленной архитектуры.

Из фигурировавших на этом конкурсе многочисленных проектов премией была отмечена работа ленинградского архитектора Н. Троцкого, представителя младшего поколения советских зодчих. О своем проекте Дворца труда в Москве автор писал: «Своеобразный романтический характер его архитектуры, наряду с попытками разрешить архитектурно-инженерные задачи, выражали, как мне казалось, эпоху победы рабочего класса...»<sup>1</sup>. Это собственное толкование творческого замысла не нашло, однако, ясного и общепонятного выражения в проекте Н. Троцкого, несмотря на убеждение автора, что его работа была «сделана на основе крепкой классической традиции»<sup>2</sup>. Схематизация и упрощенность геометрических объемов верхней части здания, разделенных к тому же тройными выступами в виде апсид, помешали автору создать подлинный образ Дворца труда<sup>3</sup>.

В начале 30-х годов началась многолетняя планомерная работа над составлением проекта Дворца Советов. Для осуществления этого грандиозного замысла необходим был специальный авторитетный орган; в связи с этим был создан Совет строительства Дворца Советов.

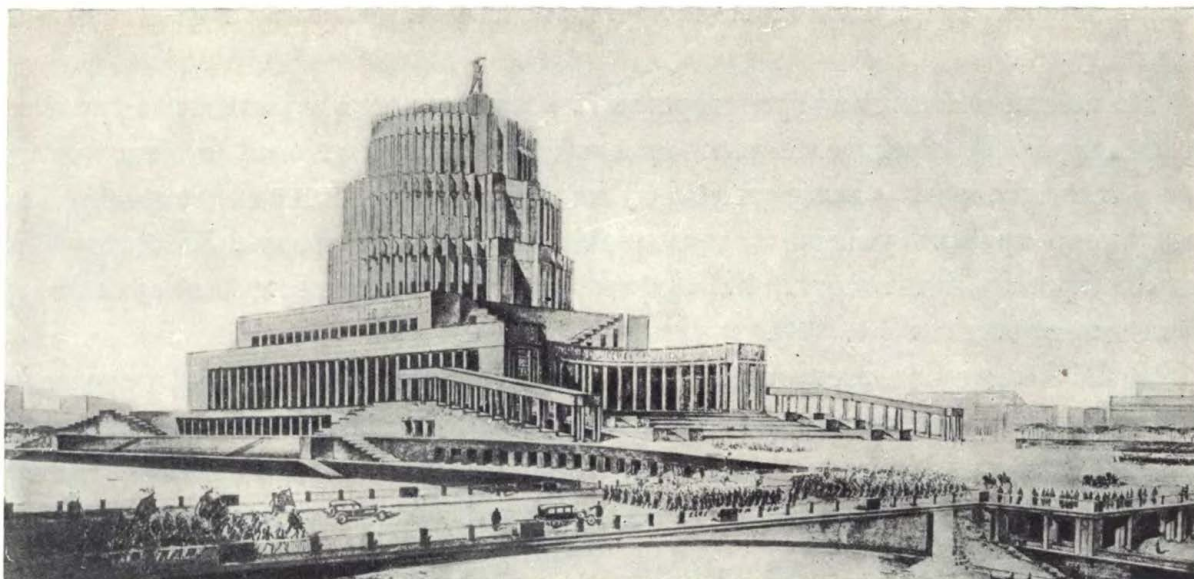
Первый закрытый конкурс (февраль 1930 г.) на составление предварительного проекта Дворца Советов, должен был внести необходимые коррективы в задание и точно определить как архитектурную программу, так и чисто технические требования.

Программа второго (открытого, всесоюзного) конкурса (июль 1931 г.) между прочими условиями выдвигала требование, чтобы в архитектурном отношении

<sup>1</sup> Н. Троцкий. Творческий отчет. — «Архитектура СССР», 1935, № 4, стр. 59.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Тема Дворца труда и другие близкие ей архитектурные задания еще неоднократно служили объектами архитектурных конкурсов. Только по РСФСР в период с 1923 по 1926 год состоялись конкурсы на проекты Народного дома имени В. И. Ленина в Иваново-Вознесенске, конкурс на проект Дворца труда в Ленинском городке (б. Темерник) в Ростове-на-Дону, конкурс на проект Дворца труда в Екатеринославе (ныне Днепропетровск). К этому же времени относятся конкурсы на проект Дома Советов в Брянске, конкурс на проект дома Электро в Москве, конкурс на проект Промышленного банка в Свердловске, конкурс на проект Центрального института минерального сырья ВСНХ СССР в Москве, конкурс на проект Торговых корпусов в Новосибирске, конкурс на проект Дома текстилей в Москве, конкурс на проект Центрального телеграфа, радиоузлов и междугородной телефонной станции в Москве, конкурс на проект жилых домов Гостекстильтреста в Иваново-Вознесенске и многие другие. Эти архитектурные конкурсы привлекли к себе внимание не только специалистов, но и самой широкой советской общественности, принимавшей участие в обсуждении проектов.



*Б. Иофан. Проект Дворца Советов. Перспектива. Начало 1930-х годов.*

проект соответствовал «характеру эпохи, воплотившей волю трудящихся к строительству социализма», и учитывал бы полностью значение Дворца Советов «как художественно-архитектурного памятника столицы СССР»<sup>1</sup>.

На конкурс было представлено 135 конкурсных проектов, 13 внеконкурсных и 12 заказных; 24 проекта было прислано зарубежными архитекторами; кроме того, со всех концов Советского Союза поступило более ста разнообразных предложений от представителей различных слоев населения.

Совет строительства Дворца Советов, рассмотрев поступившие на конкурс проекты, не нашел возможным ни один из них принять к осуществлению<sup>2</sup>. Совет постановил продолжить проектно-творческую работу над созданием Дворца Советов, отметив, что в проведенном конкурсе «монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления Дворца Советов, долженствующего отражать величие нашей социалистической стройки, не нашли своего законченного решения ни в одном из представленных проектов»<sup>3</sup>. В этом поста-

<sup>1</sup> «Программа проектирования Дворца Советов СССР в Москве». — В кн.: «Дворец Советов СССР», стр. 123.

<sup>2</sup> Совет постановил наградить высшими премиями три проекта: проекты советских архитекторов — Б. Иофана и И. Жолтовского и проект американского архитектора — Г. Гамильтона. Кроме того, премиями были отмечены еще 13 проектов.

<sup>3</sup> «Постановления Совета строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР». — В кн.: «Дворец Советов СССР», стр. 56.

новлении были сформулированы важнейшие задачи, стоявшие перед советской архитектурой.

На следующей стадии<sup>1</sup> проектирование осуществлялось пятнадцатью группами архитекторов. Из представленных проектов было отобрано пять, и пяти коллективам архитекторов, возглавлявшихся виднейшими советскими зодчими, было предложено принять участие в последнем туре проектирования. За основу был принят проект архитектора Б. Иофана, обладавший известными архитектурными достоинствами (стр. 553).

В 1933 году Совет строительства Дворца Советов принял постановление создать бригаду архитекторов для окончательной разработки проекта, принятого за основу: в эту бригаду, кроме Б. Иофана, были включены архитекторы В. Щуко и В. Гельфрейх. Проект, выполненный этим коллективом, был одобрен и утвержден.

Конкурсы на проектирование Дворца Советов в Москве (особенно всесоюзный, открытый) имели важное значение для развития советской архитектуры.

Успехи социалистического строительства были надежной базой развития советского градостроительства и архитектуры. Интенсивные градостроительные работы развернулись по всему Советскому Союзу; осуществлялись на практике те принципы советского градостроения, которые с исчерпывающей ясностью выражены в плане реконструкции Москвы.

По поручению ЦК ВКП(б) и СНК СССР московские партийные и советские организации и архитектурно-планировочные органы в течение 1931—1934 годов работали над составлением нового генерального плана Москвы. В 1934 году ЦК ВКП(б) и СНК СССР созвали специальное совещание с участием представителей московских организаций и более чем пятидесяти ведущих архитекторов. На этом совещании были выдвинуты основные принципы реконструкции Москвы.

Старая Москва с ее более чем двумя с половиной тысячами улиц и переулков, с пятьюдесятью одной тысячей только жилых зданий представляла собой сложный городской организм с весьма запутанной системой закоулков, тупичков и переулков.

Необычайно интенсивное строительство в советской Москве, задачи освоения новых территорий под застройку, развития городского транспорта, расширения, выпрямления старых и создания новых улиц и площадей, набережных,

<sup>1</sup> Февраль — июль 1932 года.

скверов и парков — все это настоятельно требовало создания четкого архитектурно-градостроительного плана столицы Советского Союза.

Огромные капиталовложения в перестройку столицы не могли проводиться без обычного для социалистического хозяйства обоснованного экономического плана, который в свою очередь требовал плана градостроительного.

В процессе разработки схемы плана реконструкции Москвы возникали оживленные дискуссии о принципах реконструкции, причем вносились предложения самого разнообразного характера. Предлагалось, например, оставить существующую запутанную планировочную сетку и предоставить под новостройки только свободные участки, дворы и т. п. Были предложения сохранить нетронутой всю Москву, а новое строительство вынести за город, растянув его на двадцать — тридцать и даже на семьдесят — сто километров за пределы нынешней Москвы. Все эти крайности в плане реконструкции Москвы были отвергнуты.

Весьма существенной становится проблема прироста территории города. Этот прирост осуществляется главным образом за счет разумного использования набережных Москвы-реки, которая тянется в пределах города на двадцать пять километров. В процессе разработки плана реконструкции Москвы было решено использовать набережные для застройки многоэтажными жилыми и общественными зданиями. В старой Москве огромная площадь набережных, по существу лучшая в городе, была застроена неказистыми, по большей части одноэтажными, домами и находилась вообще в запущенном состоянии. В связи же с предполагаемым строительством канала Москва — Волга должны были преобразиться не только Москва-река и Яуза, но и их берега, которые, по проекту реконструкции Москвы, предполагалось одеть в гранит в течение ближайших лет.

В основу планировочной схемы реконструируемой Москвы была положена исторически сложившаяся радиально-кольцевая система, хотя в некоторых других проектах предлагались и иные, совершенно новые решения, например разбивка всей площади города на равные квадраты или прямоугольники и т. п. Помимо существовавших колец, намечалось создание нового полукольца по линии Кузнецкий мост, проезд Художественного театра, улица Огарева, Большой Кисловский переулок, Крестовоздвиженский переулок, Кремлевская и Москворецкая набережные. Следующим было кольцо бульваров, затем — кольцо Садовых улиц, за ними — кольцо бывшего Камер-Коллежского вала и Окружная железная дорога. Эта законченная система городских кольцевых магистралей, эффективно содействуя разгрузке движения на наиболее оживленных улицах,

должна была упорядочить сквозные проезды по многочисленным мелким улочкам и переулкам, которыми была так богата дореволюционная Москва.

Основные кольцевые магистрали Москвы по генеральному плану реконструкции должны были пересекаться лучами радиальных улиц, которые пучком расходились бы от центра города к его периферии и связывали бы отдельные районы столицы с центром и друг с другом<sup>1</sup>.

Эти радиальные трассы, наряду с другими магистралями того же назначения, обеспечивали ясную схему внутригородского транспорта, отнюдь не ограничивая рост столицы молодого Советского государства. Необходимо отметить, что к основным радиальным магистралям по проекту реконструкции прибавлялось немало новых улиц, которые прокладывались в районах с редкой уличной сетью.

Проект реконструкции Москвы предусматривал создание больших площадей на пересечении кольцевых и радиальных магистралей, а также прокладку широких проспектов, например проспекта, связывающего площадь Ногина с площадью Дзержинского, Охотным рядом, Моховой улицей, Волхонкой и Крымской площадью.

Четкая и ясная схема планировки основных магистралей Москвы позволила своевременно наметить трассу будущего метрополитена и провести большие и сложные подготовительные работы: геолого-разведочные, проектировочно-инженерные и архитектурные, закладку опытных участков и другие. С января 1934 года были широко развернуты работы по строительству Московского метрополитена, что позволило в невиданно короткий срок построить и сдать в эксплуатацию лучший метрополитен в мире.

Архитектурные задачи, вставшие перед советскими зодчими в процессе проектирования станций метро и их наземных вестибюлей, были очень серьезны. Коллектив советских архитекторов, привлеченных к проектированию, с энтузиазмом принялся за работу и стоявшие перед ним задачи разрешил успешно.

Весьма важным этапом в развитии и организационном укреплении архитектурно-проектировочного дела стало создание в 1934 году ряда архитектурных мастерских Моссовета. Для руководства этими мастерскими были привле-

<sup>1</sup> По плану реконструкции главнейшими лучевыми магистралями являлись: улица Горького — Ленинградское шоссе, Пушкинская улица — Дмитровское шоссе, Неглинная улица — Останкино, улица Дзержинского — Ярославское шоссе, улица Кирова — Сокольники, улица Чернышевского — Измайловское шоссе, Ульяновская улица — шоссе Энтузиастов, улица Солянка — завод имени Лихачева, Б. Ордынка — Варшавское шоссе, Б. Якиманка — Калужское шоссе, улица Кротова — Левичье поле, улица Арбат — Можайское шоссе, улица Герцена — Хоршевское шоссе.

чены ведущие и опытнейшие архитекторы — А. Щусев, И. Жолтовский, И. Фомин и другие. Подобные же архитектурно-проектные мастерские, организованные в Ленинграде и других городах Советского Союза, объединили высококвалифицированные творческие коллективы советских архитекторов старшего, среднего и младшего поколений. Трудом этих коллективов было создано немало высококачественных архитектурных произведений, украсивших как Москву, так и другие города нашей страны.

В короткий срок были достигнуты успехи в создании новых типов жилых и общественных зданий, в изменении облика наших городов, в преодолении основного противоречия капиталистического города — контраста между его центром и окраинами.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла перед советскими архитекторами огромное поле творческой деятельности. Необычайно расширившийся диапазон творчества и невиданные возможности претворения в жизнь самых широких архитектурных замыслов сделали советского зодчего прямым и активным участником великой стройки страны социализма. Важнейшим принципом в деятельности архитектора стала забота о человеке. Этот принцип руководил всеми творческими замыслами архитектора при проектировании и строительстве сооружений, призванных обслуживать труд и быт, культурные и общественные запросы многомиллионного заказчика — народа.



---

---

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

С. М. Темерин<sup>1</sup>



**К** концу 1924 года были восстановлены все наиболее крупные предприятия текстильной промышленности в Москве, Иванове, Ленинграде, а также большинство фабрик и заводов фарфоро-фаянсовой промышленности. Помимо Государственного фарфорового завода вступили в эксплуатацию Дулевский, Дмитровский, Кузьевский заводы в Московской области, фаянсовый — в Конакове Калининской области, заводы, расположенные в Новгородской, Ярославской и других областях.

О развитии художественного текстиля на протяжении 1921—1934 годов можно судить по выставкам, организованным в то время. Особенно показательна была ретроспективная выставка «Бытовой советский текстиль», устроенная в 1928 году в Москве. Устроители выставки ставили своей целью «объективный показ не только достижений, но и недостатков, слабых мест, традиции и рутины, наряду с биением живой революционной мысли, для учета реального положения вещей, выявления тенденций и направления развития»<sup>2</sup>.

Выставка «Бытовой советский текстиль» показала, что наряду с сохранением традиционных форм (стр. 559) художники, работавшие в текстильной промышленности, стремились и к новому оформлению ткани.

<sup>1</sup> Автором главы использованы материалы Б. И. Алексеева.

<sup>2</sup> А. Федоров-Давыдов. Смысл и задача выставки. — В кн.: «Первая художественная выставка. Бытовой советский текстиль. Каталог выставки». М., 1928, стр. 8.

Часто встречались на тканях изображения В. И. Ленина, выполненные различными способами (способом механической печати и в технике жаккардового ткачества).

В это же время выпускались для украшения стен или столов набивные платки с сюжетными изображениями, являвшиеся своего рода декоративными текстильными картинами. Их характерной особенностью стала новая тематика, воплощенная в большинстве случаев в старой, традиционной форме. Нередко сохранялась традиционная композиция платка с размещением изображений по клеймам, но в старый орнаментальный узор включалась революционная эмблематика. Изображения в клеймах подробно, хотя и несколько наивно, воспроизводили значительные события того времени.

Характерными образцами этого типа работ могут служить: платок, экспонированный на международной Парижской выставке 1925 года с композицией «Революция 1917 года», платки «Десять лет Октября» и «Десять лет Красной Армии», а также платки с изображениями рабочих и крестьян. Тема союза рабочих и крестьян была одной из самых любимых в первые годы революции; она разрабатывалась почти во всех областях прикладного искусства.

Декоративные платки с рисунками на темы пионерской жизни («Пионерский спорт», «Игра пионеров в шахматы», и т. д.) и темы индустриализации деревни были созданы на ивановской Тейковской фабрике художником В. Масловым.

Перечисленные изделия художественной промышленности были уникальными, но и при оформлении массовой продукции почти на каждой фабрике делались попытки внести новое в текстильный рисунок. Уже в 1924 году Большая Ивановская мануфактура выпустила образцы ситцев с новыми орна-



*А. Постигов. Угол шерстяного набивного платка. 1930—1932 годы. Старо-Павловская фабрика имени Десятилетия Красной Армии.*





*Пабивная ткань с мотивами серпа и молота. 1925 год. Большая Ивановская мануфактура.*

ментальными узорами. Один из этих узоров включал изображение эмблемы труда — серпа и молота, в окружении полевых цветов и колосьев пшеницы, другой состоял из сочетания серпа и молота с пятиконечной звездой. Образцы этого ситца экспонировались на Парижской выставке 1925 года (стр. 560, 561).

В Москве на текстильном комбинате Трехгорной мануфактуры имени Ф.Э.Дзержинского эти попытки носили иной характер. Художник О. Грюн, например, выполнил много орнаментальных рисунков для ситцев и фланелей с изображением различных элементов оборудования текстильного производства — шпулей, челноков, катушек и т. д. В других проектах оформления ткани Грюн пытался расширить рамки эмблематического узора, включив в орнамент изображения человеческих фигур.

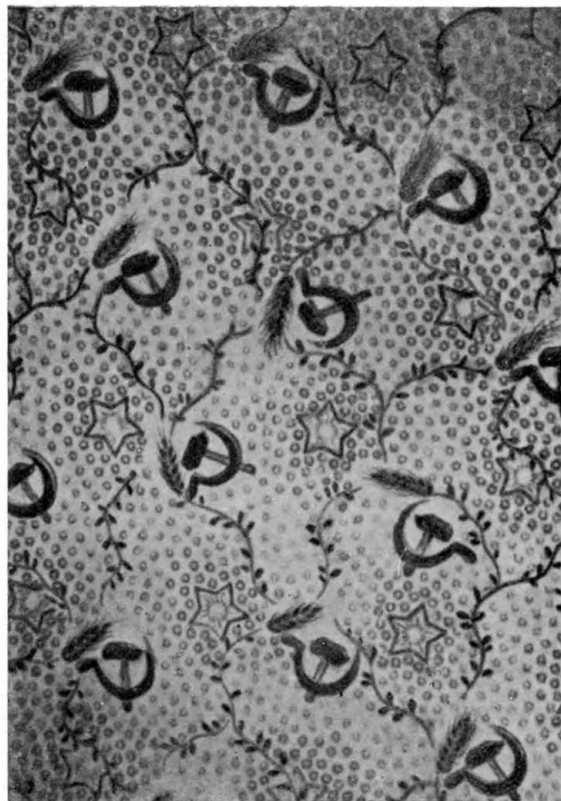
Первые подобные работы художников-текстильщиков демонстрировались на выставке «Бытовой советский текстиль» в разделе, носившем название «Специфические узоры новых исканий». Такие «узоры новых исканий» занимали на выставке сравнительно незначительное место и были представлены преимущественно в виде эскизов. В основной своей массе выставленные ткани, предназначенные для широкого потребления, вырабатывались по старым рисункам. Выставка «Бытовой советский текстиль» наглядно показала неубедительность «новых исканий» в области текстильного рисунка, что, естественно, вызвало большую тревогу в кругах советской художественной общественности. «Наши же собственные достижения за годы революции еще очень незначительны и качественно и, что главное, количественно», — писал один из организаторов этой выставки А. Федоров-Давыдов<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> А. Федоров-Давыдов. Смысл и задача выставки. — В кн.: «Первая художественная выставка. Бытовой советский текстиль. Каталог выставки», стр. 6.

Организаторы выставки хорошо понимали, что основное внимание должно быть обращено на массовый, бытовой текстиль, ткань широкого потребления. Но пути развития оформления этой ткани были не ясны. Прежде всего встал вопрос о наследии, о традициях художественного оформления тканей. Устроители выставки придерживались ошибочной точки зрения, отрицавшей какие-либо прогрессивные традиции в русском искусстве ткани.

Русская набойка еще в XVI — XVII веках отличалась высокими художественными достоинствами и чертами самобытности. В XVIII — первой половине XIX века высокого развития достигло в России производство шелковых и шерстяных узорчатых тканей — тафты, штофа, атласа, парчи, бархата, шерстяных шалей, шпалер, ковров и т. д., а затем широко развилось и ситцепечатное производство. В выросшем на народной основе русском искусстве украшения тканей сложились свои национальные художественные традиции с характерными особенностями орнамента и средств декоративной выразительности.

В пренебрежении к традициям искусства русской ткани сказалось влияние ошибочных идей Пролеткульта. Идеологи Пролеткульта, блокировавшиеся с формалистами, были проводниками буржуазного влияния в советской художественной промышленности. Наиболее распространенному течению в буржуазной художественной промышленности — модерну — формалисты противопоставили так называемое «производственное искусство», «искусство вещи». Уход в промышленность, в производство стал для живописцев-формалистов «выходом» из существовавших в их творчестве противоречий. Именно тогда и был провозглашен тезис о «смерти живописи» и замене художественного творчества техническим «деланием вещей». «Производственное искусство» явилось



*Набивная ткань с мотивами серпа, молота и звезд. 1925 год. Большая Ивановская мануфактура.*



*Б. Кустодиев. Гармонист. Фарфор.  
1924 год.*

Гос. фарфоровый завод  
имени М. В. Ломоносова.

практической программой Лефа. В основу «программы» Лефа легла формалистическая концепция, сведенная к тезису: «Всякое произведение искусства есть вещь», или: «Каждая вещь есть произведение искусства». Маскируя свою формалистическую программу, которую они называли «революционным восстанием» против буржуазного искусства, Леф фактически пошел по пути дальнейшего утверждения формализма, замены идеологических функций искусства функциями технико-утилитарными.

Хотя Леф, а позднее и общество «Октябрь», исходящее в своей программе из лефовских положений, считали основой всей своей деятельности практическое участие в развитии художественной промышленности, на самом деле они проявили себя в ней весьма мало.

Отражением лефовских влияний в искусстве художественной ткани были опыты оформления новых тканей на Первой ситценабивной фабрике в Москве художниками Л. Поповой и В. Степановой. Созданные ими рисунки представляли собой лаконичные, броские изображения

нескольких вертикальных или горизонтальных полос, квадратов, кругов или углов. Необычная форма этого геометрического рисунка воспринималась в то время (1924—1925 гг.) некоторыми художниками как протест против дореволюционных рисунков.

Программа производственного искусства Лефа нашла свое отражение во многих теоретических работах, вышедших вплоть до 1929—1930 годов. Так, например, Б. Арватов, целиком основываясь на «организационной системе» Богданова, упорно пропагандировал ее в своих работах, призывая художников «стать на социально-техническую точку зрения»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См. «Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация», стр. 300.

Естественной реакцией на формалистические тенденции в художественной промышленности была борьба молодых художников-текстильщиков за решение новых задач. Ведущую роль в этой борьбе сыграли художники АХР, стремившиеся поднять значение художественной промышленности до значения станкового и агитационного искусства.

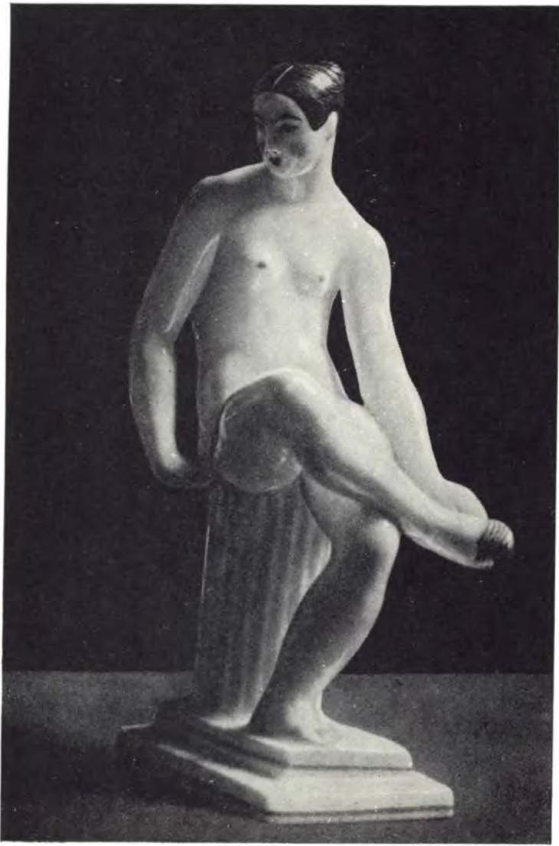
В 1929 году была организована текстильная секция ОМАХР (Объединение молодежи Ассоциации художников революции). Секция избрала своих представителей для непосредственного участия в работе Всесоюзного текстильного синдиката и выработала для него свою декларацию о том, каким должно быть искусство художественного оформления тканей.

В деятельности художников ОМАХР положительным моментом была их борьба с абстрактным искусством формалистов. Однако, агитируя за новое содержание рисунков, художники-текстильщики ОМАХР слишком упрощенно и наивно понимали стоявшие перед художественной промышленностью задачи и довольно скоро оказались в плену тенденций «левых» группировок. Упорно насаждая сюжетный рисунок, они механически переносили в оформление ткани чуждые ей и далеко не лучшие художественные приемы плаката, распространенные в то время формалистические приемы книжной графики и станковой картины. Свидетельством этой ошибочной тенденции являются, например, набойки М. Ануфриевой «Зимний спорт», «Аэростаты»; К. Шуко — «Деревенский комсомол»; эскизы набивных ковриков Л. Райцер «10 лет комсомола»; В. Поляковой — «Физкультура» и т. д. Даже такие талантливые художники, как М. Назаревская, М. Хвостенко, Т. Чачхяни и другие, в этот период упрощенно понимали свои творческие задачи. Занавесочная набойка М. Назаревской «Парусники», ее же работы «Мюд», «За книгой», набойка М. Хвостенко «Жатва»



Б. Кустодиев. Плосунья. Фарфор.  
1924 год.

Гос. фарфоровый завод  
имени М. В. Ломоносова.



*А. Матвеев. Женщина, надевающая туфлю.  
Фарфор. 1923 год.*

Гос. фарфоровый завод  
имени М. В. Ломоносова.

и актуальными среди широких кругов работников текстильной промышленности. Редакция газеты «Голос текстилей» уделяла этим проблемам большое внимание. В марте 1931 года было организовано специальное совещание по вопросам оформления тканей. В совещании приняли участие представители хлопчатобумажного объединения и московских текстильных предприятий, профсоюз швейной промышленности, художники-текстильщики ОМАХР, студенты Московского текстильного института<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Опытные товароведы и колористы не без основания отмечали эти недостатки; см. «Голос текстилей», 24 марта 1931 г.

<sup>2</sup> См. доклад Д. Аркина.—«Голос текстилей», 24 марта 1931 г.

имели те же недостатки — черты примитивизма, грубости.

Неподходящая для текстиля тематика и сопутствовавшие ей схематические декоративные формы влекли за собой упадок гравировального мастерства в ситценабивном производстве, резкое ухудшение колористических решений<sup>1</sup>.

Здесь как раз с особой силой и обнаружались вредные последствия огульного отрицания прогрессивных традиций русской художественной ткани. Поборники тематического рисунка зачеркивали, по существу, все положительное и ценное, что несли в себе прогрессивные национальные традиции. Эти художники считали проявлением мещанства и консерватизма применение любого традиционного орнамента.

К 1931 году вопросы, каким должен быть советский текстильный рисунок, в какой степени возможен «развернутый сюжет» в текстильных изделиях, какое место должен занять «эмблематический рисунок», стали самыми насущными

На совещании отмечалось, что в производство чрезвычайно медленно продвигаются новые рисунки для тканей, что ассортимент тканей очень засорен «чуждыми», «отжившими» узорами.

Руководство текстильной промышленностью, в свою очередь, справедливо указывало, что советский потребитель не удовлетворен носильными тканями с «тематикой», и требовало изменения художественного оформления ткани.

Совещание выработало весьма запутанную декларацию, которая не только не оказала существенного влияния на дальнейшее развитие текстильного узора, но породила еще большее смятение умов у работников художественной промышленности. Согласно этой декларации, основой рисунка в декоративных тканях должна была стать «разработка социально значимых тем». В платьевых тканях рекомендовалось не применять сюжетные изображения, а «социально значимую тематику» выражать эмблематически, условно<sup>1</sup>.

Таким образом, декларация несколько не изменила сущности самого вопроса. Сюжетные изображения в ткани заменялись условными иероглифами, долженствовавшими вызывать «желательные ассоциации», т. е. носильная ткань по-прежнему должна была оставаться «трибуной агитации»<sup>2</sup>.

Борьба против традиционного текстильного узора продолжалась. С 1929 по 1932 год было сточено более пяти тысяч награвированных медных ситценабивных валов с цветочным орнаментом и широко пущены в производство рисунки на темы: «индустриализация», «электрификация», «коллективизация», «физкультура» и т. д. Про-



*А. Матвеев. Огородница.  
Фарфор. 1926 год.  
Гос. фарфоровый завод  
имени М. В. Ломоносова.*

<sup>1</sup> «Голос текстилей», 24 марта 1931 г.

<sup>2</sup> Художнику необходимо «развернуть советскую тематику... не по плакатному принципу с натуралистическими человеческими фигурами, а по принципу эмблематического рисунка, отражающего наше строительство... Такой рисунок может быть подходящим к современности при условии, если он имеет форму не натурального трактора, а только намек на трактор, который заставлял бы зрителя думать о колхозе и агитировать за колхоз». — «Известия хлопчатобумажной промышленности», 1931, № 8, стр. 57.



И. Данико. Кувшин «X лет». Фарфор. 1927 год.  
Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова.

веденная в это время централизация рисовальных и граверных мастерских, где внедрялись новые принципы художественного оформления тканей, способствовала крайне одностороннему развитию текстильного рисунка. Статьи А. Кудрявцева, Н. Полуэктовой, И. Перепелицына, А. Чернякова дезориентировали художников вульгарно-социологическим толкованием стоявших перед художественной промышленностью задач.

Для того чтобы внести ясность в вопрос о характере текстильного рисунка, потребовалось специальное решение партийных органов. В «Правде» был напечатан фельетон «Спереди трактор — сзади комбайн». В резко иронической форме фельетон вскрывал всю нелепость и пошлость так называемой пропаганды на тканях. «Вопрос, как мы видим, — указывала «Правда», — приобретает

политическое значение. Устроена своеобразная ситцевая трибуна, где получили возможность выступать чуждые нам люди, профанируя, вульгаризируя наше социалистическое строительство...». «Всему свое место», — делает вывод «Правда»<sup>1</sup>.

Вслед за статьей в «Правде» Президиум МГК ВКП(б) вынес решение о недопустимости создавшегося положения в области художественного оформления тканей. В последующем постановлении Совета Народных Комиссаров СССР от 17 декабря 1933 года было указано: «Отмечая недопустимость выработки рядом предприятий тканей с плохими и неуместными рисунками под видом введения новой тематики, обязать НКЛегпром обеспечить под-

<sup>1</sup> «Правда», 6 октября 1933 г.



*С. Чехонин. Чайный сервиз «Три розы». Фарфор. 1929 год.*

Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова.

ливно художественное оформление тканей, отвечающих требованиям широких масс потребителей, установив контроль за исполнением настоящего постановления с привлечением виновных к строгой ответственности»<sup>1</sup>.

Таким образом, в конце 1933 года закончилась вульгаризаторская практика использования тематического рисунка для оформления ткани. С этого момента начался новый этап в развитии советского текстильного рисунка.

Более глубокое и органическое решение советская тема получила в искусстве декоративного фарфора. Успешно освоенная в предыдущие годы, она становится шире и многограннее в период восстановления народного хозяйства и социалистической индустриализации страны. Здесь художникам было предоставлено больше возможностей для проявления инициативы и индивидуальных творческих склонностей. С 1922 года на Государственном фарфоровом заводе в Петрограде начал работать Н. Суетин; его деятельность не имела вначале большого практического значения, но существенным было то, что государственный завод продолжал привлекать к работе над фарфором все новых и новых художников. В начале 20-х годов, кроме штатных мас-

<sup>1</sup> «Известия», 18 декабря 1933 г.



теров, эскизы и модели делали многие видные художники-живописцы и скульпторы. В этот период по эскизам К. Петрова-Водкина, Н. Лапшина, А. Самохвалова, Е. Белухи, Г. Нарбута были исполнены блюда, чашки, сервизы. Б. Кустодиев создал две превосходные фигурки — «Гармонист» и «Плясунья» (обе—1924 г.; *стр.* 562, 563). В. Кузнецов прислал в 1921 году заводу четыре фигурки из серии «Месяцы года» и группу «Кумушки» — Ткачиха, Повариха и Бабариха — из «Сказки о царе Салтане». В этих работах скульптор шел от художественных приемов народной деревянной резьбы.

Интересными произведениями мелкой пластики были женские фигурки, выполненные в 1923—1924 годах для завода скульптором А. Матвеевым («Женщина, надевающая туфлю», *стр.* 564, «Стоящая женщина с чашкой», «Сидящая женщина с чашкой», «Наклонившаяся женщина»). Матвеев достиг в этих обнаженных фигурках классической ясности, большой обобщенности форм, пластической выразительности.

На Всемирной Парижской выставке 1925 года эти произведения получили золотую медаль. В 1926 году Матвеев создал для завода выразительные бытовые скульптуры — «Токарь», «Огородница» (*стр.* 565) и другие.

Н. Данько, проявляя живой интерес ко всему окружающему, пробуя свои силы в самых различных жанрах, расширяя круг сюжетов и тем, продолжала в этот период вдумчиво работать над образами советских людей, над выразительностью пластического языка, над созданием содержательной и вместе с тем красивой красочной фарфоровой статуэтки. Она исполнила несколько интересных работ: «Работница, вышивающая знамя», «Матрос со знаменем», «Грузчики», «Работница-агитатор», «Испанский танец», «Гадалка», шахматы «Красные и белые» и другие.

Многие из этих работ были расписаны ее сестрой Е. Данько, которая сыграла заметную роль в истории завода и как талантливая художница и как литератор-историограф завода.

В 1926 году на завод поступили новые художники: А. Воробьевский и И. Ризнич. По заказам завода работали З. Кобылецкая, Р. О'Коннель, М. Стреховская.

Художники уделяли много внимания революционной тематике, стремясь в росписи уникальных произведений (главным образом декоративных ваз, тарелок, блюд) передать пафос борьбы за социализм. К десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции на юбилейную выставку искусства народов СССР в Москве завод прислал новые произведения: кувшин «X лет»

Н. Данько (стр. 566), блюдо «Путь к социализму» З. Кобылецкой, вазу «Всадники» Р. О'Коннелль, вазу «Красная армия» И. Ризнича, вазу «Юбилейная» А. Воробьевского. М. Страховская показала на выставке серию интересных фигурок пионеров («Всегда готов», «Пионер с барабаном» и др.).

Подъем творческой работы на заводе шел параллельно с совершенствованием технологии производства. Так, заводская красочная лаборатория (под руководством К. Келмер) освоила в начале 20-х годов изготовление красок для живописи по фарфору, которые до этого импортировались. Энтузиазм, с которым работали советские художники над актуальными темами современности, осознание важности и полезности того дела, которое они делали, чувство ответственности перед народом способствовали их творческим успехам. Фарфоровые изделия этого периода отличались разнообразием жанров и индивидуальных творческих почерков их авторов, богатством и выразительностью изобразительных средств (стр. 567). В них нашли продолжение и творческое развитие лучшие традиции русского фарфора периода его расцвета (XVIII — первая половина XIX века), и вместе с тем они несли в себе много нового, вполне своеобразного, характерного для нового мироощущения советского человека.

Достижения советского фарфора вызвали живой интерес к нему за рубежом, где он имел большое агитационное значение. Художественные изделия ленинградского завода опровергали нелепые измышления о советском искусстве, распространяемые буржуазной печатью, и служили убедительным доказательством того, что искусство в СССР не только не замерло, но ищет новых путей и за короткий срок создало много ценного, нового и оригинального.



*Н. Данько. Танцующая крестьянка.  
Фарфор. 1929 год.*

Гос. фарфоровый завод  
имени М. В. Ломоносова.

В марте 1923 года народный комиссар просвещения А. В. Луначарский прислал заводу письмо, в котором писал: «Где бы и как бы в России или за границей ни говорили теперь об успехах в области художественной промышленности, всегда в самую первую очередь говорят о Государственном фарфоровом заводе РСФСР. Прекрасные изделия его сделались желанными предметами... в России и за границей»<sup>1</sup>. В 1923 году изделия завода выставлялись в Ревеле и в Стокгольме, в 1925 году — в Париже и в Берлине, в 1926 году — в Лионе, в 1928 году — в Париже и т. д. На всех этих выставках произведения завода получали блестящие отзывы, медали, награды и почетные грамоты.

Советскому фарфору, показанному в 1925 году на Всемирной художественно-промышленной выставке в Париже, французские газеты и журналы посвятили специальные статьи. Жюри выставки присудило Государственному заводу имени М. В. Ломоносова большую золотую медаль. Персонально были премированы золотыми и серебряными медалями В. Кузнецов, Н. Данько, А. Матвеев, Д. Иванов, С. Чехонин, З. Кобылецкая, А. Щекотихина-Потоцкая, Р. Вильде, Н. Суэтин. Огромным успехом пользовался советский фарфор и на международной ярмарке в Париже в 1928 году. В отчете советского торгпредства о ярмарке указывалось, что коллекционеры просят о пополнении их коллекций «прекрасным русским фарфором». Двадцать французских фирм предлагали распространять этот фарфор<sup>2</sup>.

Громадный успех советского фарфора потребовал от завода увеличения работы на экспорт. Промэкспорт предложил художникам завода уделить больше внимания использованию национальных народных мотивов.

Учитывая эти пожелания, Н. Данько выполнила три статуэтты, представлявшие женские фигурки в народных русских костюмах — «Танцующие крестьянки» (1929 г., *стр.* 569), скульптор Давтян создал серию «Восточные типы» (шесть фигур, 1930 г.), скульптор О. Мануйлова — две фигурки на тему «Кавказский танец» (1930 г.), Р. О'Коннель — вазу и сервизы на восточные мотивы, И. Ризнич — вазу «Северная охота» с изображением сцен из жизни народов Севера.

Художники творчески решали поставленную перед ними задачу. Созданные ими произведения свидетельствуют о хорошем знании этнографического материала; в них нет того увлечения «экзотикой» и работой «под примитив», которые сказывались во многих изделиях предреволюционных лет.

<sup>1</sup> «Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова». [Каталог.] Л., [1938], стр. 31.

<sup>2</sup> Там же, стр. 33.

Работа на экспорт, выполнение уникальных изделий для музеев и дворцов культуры способствовали творческому росту художников и воспитанию квалифицированных кадров мастеров-исполнителей. Но выпуск этих изделий был невелик. Только от пяти до пятнадцати процентов оборудования Государственного завода имени М. В. Ломоносова было загружено выполнением художественных изделий. Остальное оборудование использовалось для выполнения технических заказов. Недоступны были широкому потребителю сложные декоративные изделия и по цене.

Между тем по мере роста материального благосостояния и повышения культурного уровня советский потребитель все настойчивее требовал доступный и красивый фарфор.

Массовый советский фарфор, главным образом посуду, вырабатывали фабрики в Дулеве, Вербилках, а фаянсовые изделия — на заводе в Конакове (фаянсовая фабрика имени М. И. Калинина в Калининской области). Перестройка на этих заводах проходила более сложным путем, чем на заводе имени М. В. Ломоносова.

В период нэпа в фарфоровой, фаянсовой и стекольной промышленности усилились отсталые, мещанские тенденции. Традиционные персонажи и сюжеты — маркизы, пастушки, нимфы, «галантные сцены», — проникали в продукцию Дулевского, Дмитровского и других заводов. Предметы украшались либо изображениями, целиком перенесенными из фарфора дореволюционного времени, либо этими же изображениями, но слегка подновленными, что еще более ухудшало изделия. Так, например, в пейзаж, сделанный по старому образцу, вписывались кран, ферма или фабричные трубы; это должно было означать «социалистическое строительство». Нередко художники брали старые дореволюционные композиции с «изящными» персонажами и «переодевали» их в советских крестьян.

Социалистическое строительство, восстановление промышленности, наступление на капиталистические элементы в стране, быстрый рост массовой продукции и социалистическая перестройка быта потребовали и нового оформления предметов художественной промышленности. Ряд конференций по оформлению художественных изделий, а также статьи в печати отмечали широкое распространение низкопробных образцов в массовой продукции и ставили вопрос о решительной перестройке в этой области. Первая конференция по художественному оформлению стекла и фарфора в 1930 году, рассматривая создавшееся положение как «проявление... враждебных пролетариату идеологий», постановила создать на всех фабриках художественно-политические советы. Государственная академия

искусствознания специально поставила своей задачей изучение «проблемы художественного оформления массовой посуды»<sup>1</sup>.

На заводах были созданы так называемые «молодежные бригады», которые сыграли в то время положительную роль. Их борьба с пассивным, поверхностным приспособлением новой тематики к старым, дореволюционным образцам имела немалое значение. Однако художникам «молодежных бригад» не удалось осуществить свои замыслы. Им помешали идеологи РАПХ, которые, объявив своей целью «продвижение к массам новой, целеустремленной, агитирующей за социалистическое строительство» продукции, в действительности вульгарно и упрощенно понимали решение темы и идейного замысла в декоративном искусстве. Выдвигалось, например, требование выразить на чашке «диалектический путь трактора от завода до колхозного поля»<sup>2</sup>.

Так же как и в художественном текстиле, идеологи РАПХ требовали от художников, работавших над оформлением массовой посуды, чтобы фарфоровая посуда выполняла функции агитационного плаката, книжной графики, станковой картины. Рассматривая любую незабудку или розу, любой орнамент на фарфоровой чашке как проявление враждебной пролетариату идеологии и даже вредительства, они крайне сужали творческие возможности художника.

Вред установок художников РАПХ заключался в том, что они отрицали весь положительный творческий опыт прошлого, а также игнорировали эстетическое значение изделий художественной промышленности. Художники РАПХ не хотели понять, что условно изображенные тракторы, нефтяные вышки, домны, схематические фигуры колхозников и кривые шрифты лозунгов на посуде не доставляли никакой радости советскому потребителю и отнюдь не агитировали за социалистическое строительство.

В 1931 году трест Росстеклофарфор создал на заводе имени М. В. Ломоносова первую художественно-производственную лабораторию для разработки образцов новых изделий, в том числе и предметов широкого потребления. В состав лаборатории вошли опытные художники-производственники: Н. Данько, А. Скворцов, А. Воробьевский, И. Ризнич и вновь поступившие в 1929 году на завод живописцы: Л. Протопопова, Л. Блак, Т. Беспалова-Михалева, М. Мох и некоторые другие. С конца 1932 года лабораторию возглавил Н. Суевин. Перед художниками стояла трудная задача. Сбитые с толку «теориями»

<sup>1</sup> «Художественное оформление массовой посуды». Сборник. М.—Л., 1932, стр. 95 и 5.

<sup>2</sup> «Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова», стр. 35.

РАПХ, они не сразу нашли свой путь; в первых опытах лаборатории было много неудач. Вскоре после организации художественной лаборатории на заводе имени М. В. Ломоносова подобные лаборатории были открыты и на других фарфоровых и фаянсовых заводах.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года указало мастерам декоративно-прикладного искусства прямой и ясный путь к перестройке. Художники встретили это постановление с большим воодушевлением. В 1932—1933 годах в развитии советского художественного фарфора, особенно в художественном оформлении массовых изделий, произошли сдвиги, которые круто изменили его дальнейший путь.

В стекольной, обоевой, мебельной и других отраслях художественной промышленности в эти годы не были еще созданы кадры художников-проектировщиков, и творческая работа здесь велась поэтому слабо; размножались главным образом старые образцы, причем трест «Мосдрев» и другие организации вырабатывали немало мебели в стиле «модерн».

Первые серьезные опыты создания новой мебели и осветительной арматуры были осуществлены в Москве и Ленинграде (1929—1934 гг.) в связи с необходимостью оборудования интерьеров крупных общественных сооружений (комбината «Правда», клуба металлистов «Пролетарий», гостиницы «Москва», станций метрополитена — в Москве; Дворца культуры имени С. М. Кирова, Дома кино — в Ленинграде). Проектированием мебели в Москве занимались проектная мастерская Моссовета и 12-я мастерская по проектированию мебели, в Ленинграде — проектная мастерская Изорама. В работе принимали участие архитекторы, художники, специалисты-практики<sup>1</sup>. Изделия мастерских того времени были разнохарактерны: некоторые носили следы увлечения художников конструктивизмом (12-я мастерская, Изорам), в других довольно удачно был применен плоскостный орнамент (мастерская Моссовета под руководством академика А. Шусева). Опыт и знания, полученные художниками в этих мастерских, послужили основой для развертывания творческой деятельности в этой области в будущем.

<sup>1</sup> Г. Боров, Г. Замский, И. Янг, Е. Гужинская, Н. Богословский, Е. Забалуев, Ф. Муляр — в Москве; В. Коновалов, В. Максимов, Г. Симонов, Б. Рубаненко — в Ленинграде.



---

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ

*С. М. Темерин*



**Р**азвитие крупной промышленности в дореволюционной России и переход к капиталистическому товарному производству подрывали экономику так называемой «кустарной промышленности», в том числе и народных художественных промыслов. Усиливались эксплуатация труда и зависимость разобщенных кустарей от скупщика и ростовщика. Необходимость удешевления продукции, диктуемая капиталистической конкуренцией, приводила к тому, что в некоторых промыслах произведения обезличивались, в них утрачивались наиболее ценные черты русского народного искусства — художественная цельность, декоративная выразительность, оригинальность. Кабальная экономическая зависимость мастеров-ремесленников от скупщиков нередко являлась причиной перехода кустарных промыслов на выработку продукции, рассчитанной на мелкобуржуазные мещанские вкусы.

Попытки земств улучшить состояние промыслов не дали ощутимых результатов, так же как и аналогичные попытки некоторых меценатов — С. Мамонтова, М. Тенишевой, С. Морозова, М. Якунчиковой. Эти стремления использовать и развивать традиции художественных промыслов были во многом неудачны; они приводили нередко к снижению значения собственно народного творчества, к подмене его экспериментами художников-профессионалов, недостаточно хорошо изучивших природу народного искусства. Этот недостаток был присущ, например, деятельности Дурново в Хохломе, Бартрама в Богородске, Трофимова в Курской области. Однако коллекции разнообразных предметов крестьянского искусства, а также кустарных художественных изделий, собран-

ные Историческим, Румянцевским и Кустарным музеями, послужили основой для дальнейшего, более планомерного и глубокого изучения народного творчества. Эти коллекции привлекали внимание общественности к народному искусству, что немало способствовало поддержанию ценных художественных традиций.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла перед художественными промыслами совершенно новые возможности. Государство рабочих и крестьян с первых же дней существования проявляло живой интерес к народным талантам. «Капитализм душил, — писал В. И. Ленин в 1919 году, — подавлял, разбивал массу талантов в среде рабочих и трудящихся крестьян. Таланты эти гибли под гнетом нужды, нищеты, надругательства над человеческой личностью. Наш долг теперь уметь найти эти таланты и приставить их к работе»<sup>1</sup>.

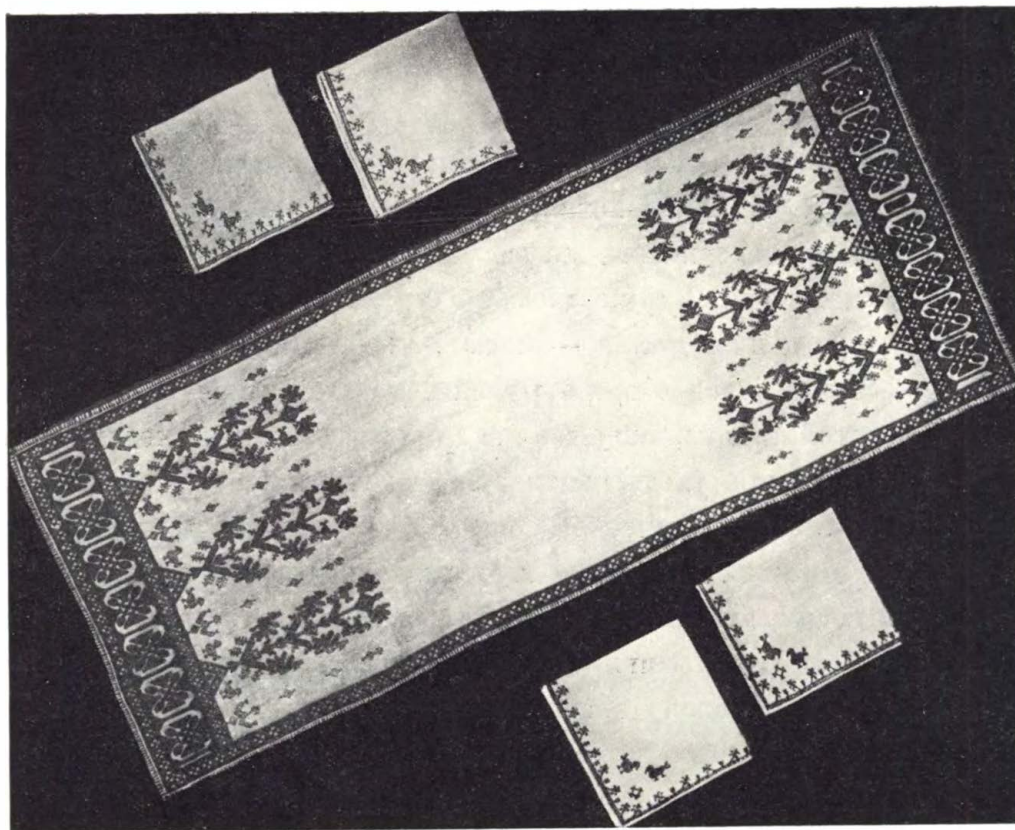
Руководители Коммунистической партии осуждали взгляды идеологов Пролеткульта, отрицавших ценность наследия народного искусства.

Возрождение художественных промыслов было тесно связано с организацией их на основе новой экономики, с объединением разрозненных кустарей в артели и союзы промысловой кооперации, с открытием специальных школ и подготовкой молодых мастеров и художников. Большое значение имела популяризация народного искусства, показ его произведений на внутренних и международных выставках. Все эти мероприятия начали проводиться с первых же лет возникновения Советского государства, однако в зависимости от специфики тех или иных промыслов, от их состояния потребовались разные сроки для достижения необходимых результатов.

Первые промысловые артели по производству художественных изделий начали организовываться еще в 1917—1920 годах. В эти годы возникли артели кружевниц в Усть-Кубенском и Кубено-Озерском районах Вологодской области и началось кооперирование мастеров Красносельского ювелирного промысла (села Красное, Подольское и Сидоровское Красносельского района Костромской области). В Московской области в этот период продолжало работать несколько старых артелей: Бабенская артель токарно-полированных изделий Красно-Пахорского района (основана в 1911 г.), Загорская артель игрушки, художественной резьбы и росписи по дереву (основана в 1913 г.), Ахтырская артель деревянных резных изделий Загорского района (основана в 1913 г.; *стр.* 578), Федоскинская артель миниатюрной живописи на изделиях из папье-маше (основана в 1910 г.).

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 30, стр. 54.





*Дорожка. Вышивка по полотку. 1932 год. Рязанская область.*

В начале 20-х годов были организованы десятки крупных артелей кружевниц в различных районах Вологодской и Орловской областей. В период с 1923 по 1927 год в кооперативные артели и союзы объединились десятки тысяч вышивальщиц Ивановской, Горьковской, Калининской, Ленинградской, Рязанской (стр. 576), Смоленской, Тульской областей, а также ковровщицы Курской (стр. 577), Челябинской и Тюменской областей. В 1923 году создавалась артель резчиков по дереву в с. Богородском Загорского района Московской области. В 1924 году под Москвой организуется Жостовская артель, изготавливающая металлические расписные подносы. С середины 20-х годов началась организация артелей камнерезов на Урале — в Свердловске (1924 г.), в Ординском районе (1927 г.) и в городе Кунгуре (1933 г.). Видную роль в развитии камнерезного искусства на Урале сыграли в те годы художники-скульпторы А. Комаров, П. Баландин, И. Стулов<sup>1</sup>.

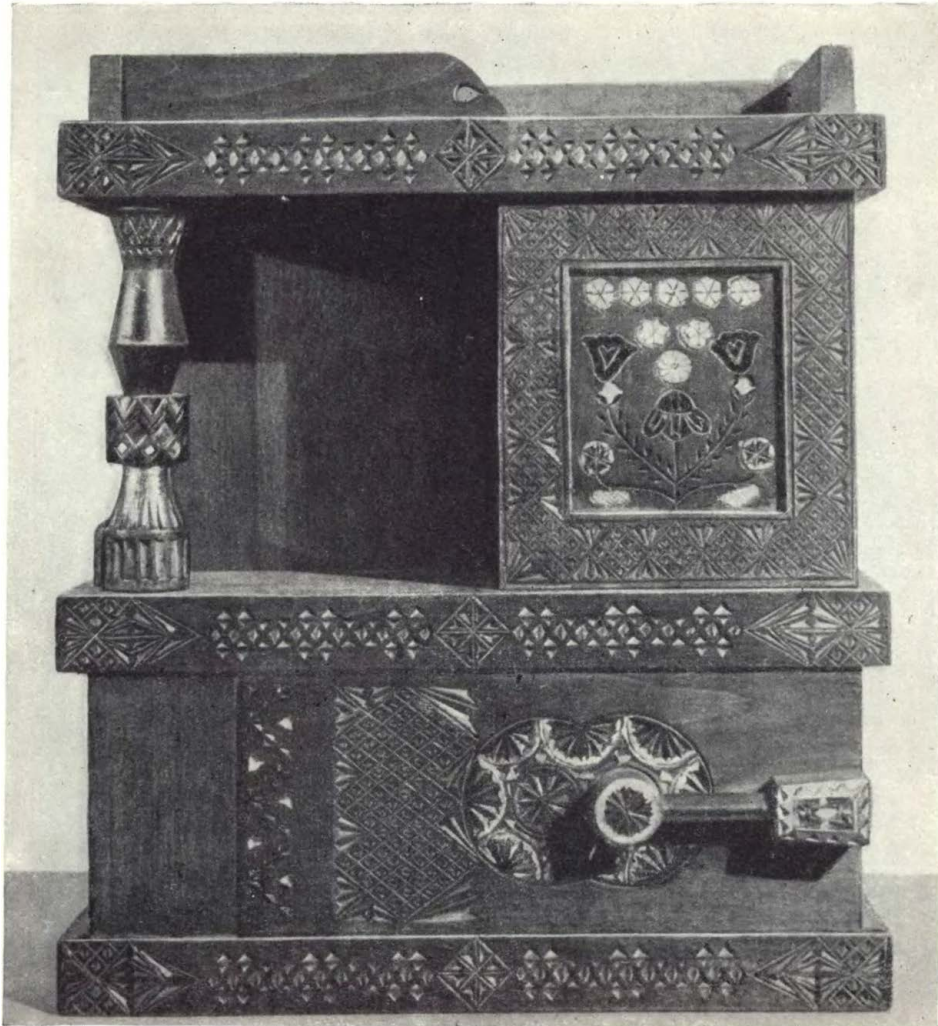
<sup>1</sup> См. Н. К а п л а н. Русская народная резьба по мягкому камню. М., 1955, стр. 24—26.



*Курский «цветочный» ковер. 1933 год.  
Обоянский район Курской области.*

В начале 30-х годов в с. Борнуково Горьковской области поселившийся здесь уральский художник-скульптор П. Шальнов организовал из местной молодежи артель резчиков по камню, получившую название «Борнуковская пещера».

Артель стала использовать залежи местного ангидрита. Так возник новый центр камнерезного промысла; здесь выявились талантливые мастера и начали складываться своеобразные художественные традиции. Из цветного камня, отличающегося от уральского белого ангидрита, мастера Борнукова вырезали скульптурные изображения животных и бытовые предметы. В развитии искусства «Борнуковской пещеры» значительную роль сыграли и мастера-



*Шкафчик. Резное дерево. 1920-е годы. Ахтырская артель.  
Загорский район Московской области.*

резчики — П. Егорушин, П. Курышев — и художники-профессионалы — П. Шальнов, П. Баландин, С. Чураков, И. Стулов<sup>1</sup> и другие.

В конце 20-х — начале 30-х годов кооперирование кустарей стало повсеместным. Многие промыслы начали экспортировать свои изделия в страны Западной Европы, Северной и Южной Америки, Ближнего и Дальнего Востока. Изделия советских художественных промыслов свидетельствовали о ярком рас-

<sup>1</sup> Стулов выполнял образцы для промысла, работая в Кустарном музее.



*Набойка по холсту. 1932—1934 годы. Артель «Экспорткабивткань». Московская область.*

цвете народного искусства, о росте талантов, об общем подъеме культуры в рабоче-крестьянском государстве. Особенно значительных размеров достиг экспорт вышитых изделий, кружев, ручной набойки по холсту, ковров ручной выработки, художественных лаков (лаковая миниатюра), художественных изделий из дерева и кости.

В 1927 году в Кировской области была организована крупная артель «Экспорт» по производству изделий из капо-корня. В середине 20-х годов в Вологодской области (д. Бермятино) при Шемогодском деревообрабатывающем промколхозе был создан цех по производству деревянных изделий, отделанных резной ажурной берестой. Эти изделия также пользовались большим успехом за границей.

Продолжали возникать промыслы и в совершенно новых районах. В 1931 году на станции Тарасовка под Москвой возникла прекрасно оборудованная артель ручной запарной набойки по холсту—«Экспортнабивткань». Организаторы этой

артели собрали много старинных набивных досок («манер»), привлекли к работе опытных мастеров ручной набойки и квалифицированных художников. Большую роль здесь сыграл художник Н. Юдин. Рисунки для набойки делали М. Шатрова, О. Эрман-Шабад, Т. Чачхиани, В. Полякова и другие. Благодаря хорошей организации дела, квалифицированному техническому и художественному руководству артель быстро окрепла экономически, выросла, получила широкую известность. К середине 30-х годов она уже выпускала на внутренний и внешний рынки продукции более, чем на 18 миллионов рублей в год (стр. 579).

Новые центры художественных промыслов возникли после революции и в бывших иконописных центрах — в Палехе, Мстёре, Холуе. Мастерам иконописи пришлось преодолеть большие трудности; им надо было коренным образом перестроить работу и найти совершенно новое применение своему мастерству. Поиски начались с первых лет революции и шли в разных направлениях.

Первым нашел свой путь Палех. После длившихся несколько лет неудачных попыток расписывать «матрешек», ложки, деревянную посуду, дешевые деревянные коробки, после упорных опытов росписи лаковых изделий из папье-маше, получаемых из Федоскина, мастера Палеха выработали, наконец, свою особую технику росписи этих изделий, отличную от техники Федоскина, а затем освоили и производство подуфабриката (изделий из папье-маше), лакировку и полировку готовых изделий. Возможность пользоваться вместо масляных красок, применявшихся миниатюристами Федоскина, традиционными темперными красками способствовала расцвету палехской миниатюры. Техника темперной живописи позволяла достигать тонкости и прозрачности красочного слоя и допускала применение тончайших иконописных кистей. Большое значение сыграл также удачно найденный палешанами способ применения в темперной живописи твореного золота. Все это, вместе взятое, позволило мастерам Палеха использовать традиционные навыки живописного мастерства для выполнения очень тонких по рисунку ярких, красочных миниатюр. Палешане стали выполнять свои работы на черном фоне, прибегая к обводке и разделке деталей твореным золотом, используя последнее для орнаментального обрамления сюжетной росписи и украшения боковых стенок расписываемых предметов.

В 1923 году мастера Палеха, часть которых работала в то время в Москве, выполнили по заказу Кустарного музея экспонаты для Сельскохозяйственной выставки, получившие много хороших отзывов и диплом первой степени. Этот успех воодушевил палешан и способствовал сплочению коллектива. В декабре 1924 года была создана «Палехская артель древней живописи» (с 1932 г. —



*И. Голиков. Тройки. Перчаточница. Роспись по палье-маше. Темпера. 1924 год.*

Музей народного искусства. Москва.

«Палехское товарищество художников»), в которую вошли И. Голиков<sup>1</sup>, И. Баканов<sup>2</sup>, А. Котухин<sup>3</sup>, В. Котухин, А. Зубков, И. Зубков, И. Маркичев<sup>4</sup>. Вскоре в артель вступил И. Вакуров<sup>5</sup>, начавший работать над миниатюрой вместе с И. Голиковым и А. Котухиным еще в Москве, затем — А. Ватагин<sup>6</sup>, Н. Зиновьев, А. Дыдыкин, Д. Буторин<sup>7</sup>, П. Баженов<sup>8</sup>.

Большую помощь палешанам в их творческих поисках оказал А. Бакушинский — один из первых советских ученых, серьезно взявшихся за изучение народного творчества и начавших планомерно работать с мастерами художественных промыслов. Его систематическая работа с палешанами началась с 1923 года.

Помогали палешанам в первые годы существования Палехской артели А. В. Луначарский и В. Д. Бонч-Бруевич. В дальнейшем большой интерес к Палеху проявлял А. М. Горький.

<sup>1</sup> Голиков Иван Иванович (1887—1937). Мастер палехской миниатюры. Работал также в области книжной графики и росписи фарфора.

<sup>2</sup> Баканов Иван Михайлович (1870—1936). Мастер палехской миниатюры. Один из ведущих преподавателей палехской живописи. Работал также в области книжной графики.

<sup>3</sup> Котухин Александр Васильевич (род. в 1886 г.). Мастер палехской миниатюры. Один из организаторов палехской артели. Работал также в области книжной графики, росписи фарфора, монументальной живописи и реставрации.

<sup>4</sup> Маркичев Иван Васильевич (1883—1955). Мастер палехской миниатюры. Работал также в области книжной графики, монументальной живописи и реставрации.

<sup>5</sup> Вакуров Иван Петрович (род. в 1886 г.). Мастер палехской миниатюры. Работал также в области книжной графики и монументальной живописи.

<sup>6</sup> Ватагин Алексей Иванович (1881—1947). Мастер палехской миниатюры. Работал также в области книжной графики и монументальной живописи.

<sup>7</sup> Буторин Дмитрий Николаевич (род. в 1891 г.). Мастер палехской миниатюры. Работал также в области росписи фарфора и монументальной живописи. Преполагает в Палехском художественном училище.

<sup>8</sup> Баженов Павел Дмитриевич (1904—1941). Мастер палехской миниатюры. Работал также в области театрально-декорационной живописи и принимал участие в создании мультипликационных фильмов.

Первые шаги были трудными для молодого коллектива. Артель жила случайными заказами и зависела от столь же случайного сбыта, несмотря на то, что не только в 1923 году на Сельскохозяйственной выставке, но и в 1925 году на Всемирной Парижской выставке произведения палешан были отмечены высокими наградами<sup>1</sup>. В 1926 году Палеху был дан специальный правительственный заказ, успешное выполнение которого вызвало большой творческий подъем у палешан. Организация экспорта палехских изделий, последовавшая вслед за этим, окончательно укрепила экономику артели. С 1926 года было введено индивидуальное ученичество, и артель стала пополняться молодежью. В 1929 году Советское правительство выделило палехской артели крупные средства на подготовку кадров, и с 1930 года в Палехе была организована профессионально-техническая школа. В 1934 году в Палехе был создан музей, а в 1935 году Палехская школа преобразовалась в Государственное художественное училище.

Одновременно с разрешением организационных вопросов в артели шла напряженная творческая работа. Мастера Палеха жили интересами всего советского народа. Сознание того, что они участвуют в грандиозном строительстве нового, социалистического общества, помогало палешанам наполнять свои произведения пафосом революционной романтики, придавать им необычайную эмоциональную выразительность. Палешане быстро расширяли круг сюжетов и тем, их привлекали сцены крестьянского труда и отдыха после работы. Значительное место в произведениях палехских мастеров заняли фольклорные и литературные сюжеты. В основу многих палехских композиций были положены сказки, поэмы, стихотворения Пушкина. Привлекли внимание палешан и произведения Лермонтова, Некрасова, немало работ посвятили мастера Палеха тем произведениям Горького, которые увлекли их своей романтикой.

Уже с 1925 года в искусстве Палеха, наряду с традиционными темами, появились произведения, отражающие советскую действительность, а также посвященные революционным событиям прошлого.

Среди лучших произведений палешан, созданных в 20-х — начале 30-х годов, следует назвать такие работы, как «Имба-читальня» (1925 г.), «Реконструкция сельского хозяйства» (1930 г.), «Ужение» (1930 г.; *стр.* 583) И. Баканова; «Крестьянское восстание» (1927 г.) И. Маркичева; «Тройки» (1924 г.; *стр.* 581), «Сказка о рыбаке и рыбке» (1925 г.; *цветная вклейка*), «Казнь Разина» (1926 г.) И. Голикова; «Заседание сельсовета» (1925 г.), «Жар-птица» (1930 г.; *стр.* 584) А. Котухина.

<sup>1</sup> На Всемирной Парижской выставке дипломы получили И. Голиков, И. Баканов, А. Котухин, И. Маркичев. Золотую медаль и диплом получил И. Вакуров. Артель получила серебряную медаль.



*И. Баканов. Уженье. Коробочка. Роспись по палье-маше.  
Темпера. 1930 год.*

Музей народного искусства. Москва.

хина; «Гибель Чапаева» (1930 г.) Д. Буторина; «Три девицы под окном» (1930 г.; *стр.* 585) А. Буторина и другие. Таким образом, палешане проявили себя художниками с широким кругом интересов. В 1927 году А. М. Горький, еще из-за границы внимательно следивший за творческими успехами народных художников, в том числе и палешан, в одном из своих писем на родину писал: «Стоит сравнить работу «богомазов» Палеха, Холуя, Мстёры до революции, с тем, что они дают сейчас, и мы, поистине, будем изумлены прыжком, который сделали кустари. Возможно, что [это] один из наиболее показательных прыжков от «необходимости» подневольного труда к «свободе» творчества»<sup>1</sup>.

Искусство палешан быстро завоевало мировое признание. Палехские миниатюры тепло встречала широкая советская общественность, они высоко ценились на международных рынках. Об этом свидетельствуют многочисленные отклики в печати (статьи А. В. Луначарского и специальные искусствоведческие исследования<sup>2</sup>), еще более многочисленные записи в книгах отзывов и,

<sup>1</sup> Цит. по кн.: И. Груздев. Горький и его время. Т. 1. Изд. 2-е. М. [1948], стр. 453—454.

<sup>2</sup> А. В. Бакушинский. Искусство Палеха. Предисловие А. В. Луначарского. М., 1932.





*А. Котухин. Жар-птица. Коробочка. Роспись по палье-маше. Тёмпера. 1930 год.*

Музей народного искусства. Москва.

наконец, быстро возраставший спрос на палехскую миниатюру. И это не удивительно. Вещи, создаваемые палехскими художниками, — шкатулки, портсигары, пудреницы, ларцы и т. д. — подкупами и знатоков и людей, вовсе неискушенных в вопросах искусства, своей декоративной выразительностью. Миниатюра рассматривалась палешанами как составная часть создаваемого ими художественного изделия, в котором существенную роль играют и его форма, и глубина черного фона, и блеск отполированных поверхностей, и орнаментальный убор как самой миниатюры, так и боковых стенок предмета.

Декоративное решение живописных задач помогало мастерам Палеха достигать архитектурности композиций, замечательной графической тонкости и изящества рисунка, необычайной остроты сочетания красок. Искусство Палеха было проникнуто оптимизмом. И именно поэтому оно неизменно радовало и волновало зрителя.

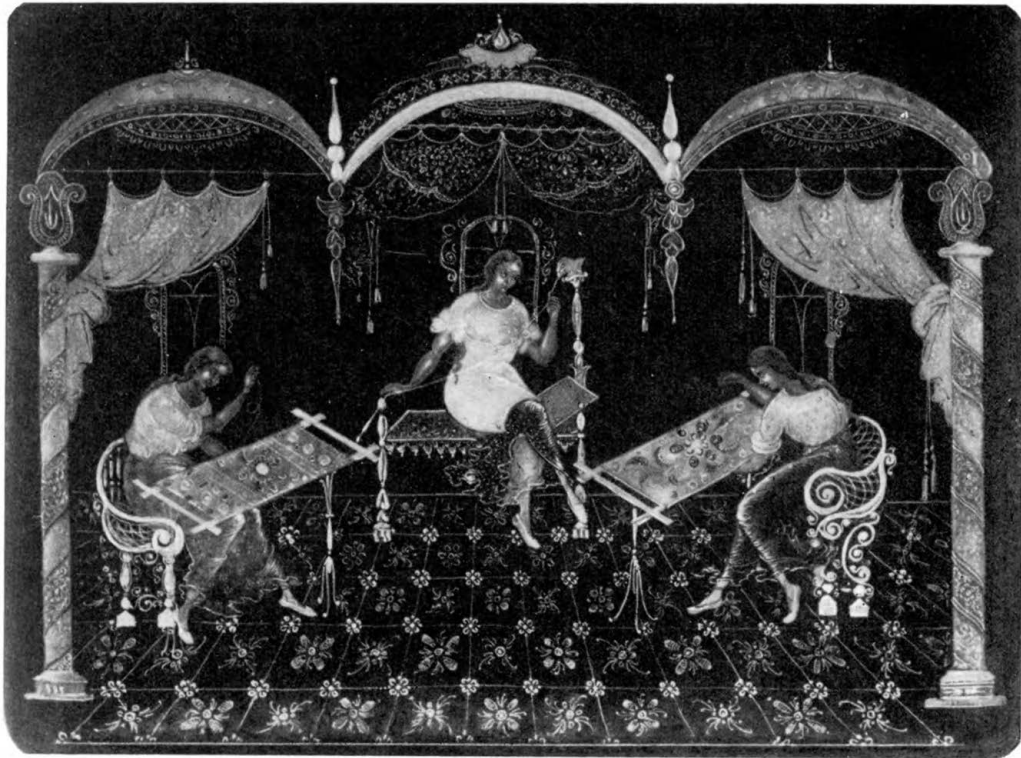
Мастера Палеха в 20-х — начале 30-х годов начинают пробовать свои силы не только в области миниатюры, но также и в книжной графике, в росписи



*А. Кошгин. Крестьяне и река. Коробочка. Роспись на папье-манье. Темпера. 1934 год.  
Музей народного искусства. Москва*



*И. Голиков. Сказка о рыбаке и рыбке. Коробочка. Роспись на папье-манье.  
Темпера. 1925 год.  
Музей народного искусства. Москва.*



А. Буторин. Три девицы под окном. Коробочка. Роспись по лапье-маше. Темпера. 1930 год.

Музей народного искусства. Москва.

фарфора, а затем в монументальной живописи и в театрально-декорационном искусстве.

Не все сумели правильно понять искусство Палеха и по достоинству оценить его. В начале 30-х годов в печати появились статьи, в которых палехское искусство рассматривалось как проявление «реакционных», «стилизаторских» форм феодального искусства<sup>1</sup>.

Критике в печати и на диспутах подвергались и палешане, и те, кто руководил ими, в частности, А. В. Бакушинский. От палехских мастеров требовали, чтобы они резко порвали со всем тем, чем были обусловлены неповторимые черты их произведений, — с известной долей условности изображений, с их яркой декоративностью. Это были первые попытки направить Палех на ложный путь, поставить перед

<sup>1</sup> Е. Журавлева и В. Чепелев. Палех в заколдованном кругу. — «Бригада художников», 1932, № 4—5, стр. 38—43; А. Виннер. Преобразование палехских мастерских. — «Литература и искусство», 1931, № 7—8, стр. 93—101.

ним не свойственные ему задачи, перенести в искусство миниатюры принципы станковой живописи. В то время эти попытки еще не оказали существенного воздействия на развитие палехского искусства, но в дальнейшем они принесли ему большой вред.

Трудным оказался организационный период и для иконописцев Мстёры и Холуя. Эти мастера уже с 1918 года пробовали расписывать деревянные изделия (игрушку, бытовые предметы), железные подносы, коврики; их первые опыты по росписи изделий из папье-маше не получили широкого развития. Безуспешны поэтому были и попытки организовать самостоятельные артели. На первых порах мастера Мстёры — знатоки древнерусской живописи, знаменитые реставраторы<sup>1</sup> — вынуждены были объединиться сначала с вышивальщицами (1919—1921 гг.), затем со столярами (1924—1931 гг.). Лишь в 1931 году цех миниатюристов выделился в самостоятельную артель «Пролетарское искусство», в которую вошли лучшие живописцы Мстёры.

Наиболее значительную роль в сложении живописного стиля мстёрской миниатюры сыграли Н. Клыков<sup>2</sup>, А. Котягин<sup>3</sup> и А. Брягин<sup>4</sup>. К числу крупных мастеров, работавших в первой половине 30-х годов, принадлежат В. Овчинников, И. Морозов, Е. Юрин, И. Серебряков<sup>5</sup>.

Приступив к работе над миниатюрой позже палешан, некоторые живописцы Мстёры невольно начинали с подражания Палеху. Однако довольно скоро Н. Клыков, А. Котягин, А. Брягин, а затем и другие живописцы Мстёры сумели найти свой собственный путь развития, и к середине 30-х годов мстёрская миниатюра приобрела вполне своеобразный облик. Наряду с общими чертами, свойственными мстёрской миниатюре в целом, у каждого крупного живописца Мстёры, так же как и у лучших живописцев Палеха, сложилось свое ярко выраженное индивидуальное лицо. Художники Мстёры в своих миниатюрах отказались от черного фона, существенную роль в их произведениях стал играть пейзаж. Фигуры людей, животных и архитектурные сооружения изображались в миниатюрах Мстёры более мелким планом, чем у палешан; в манере письма,

<sup>1</sup> Живописцы предреволюционной Мстёры, так же как и палешане, были большими знатоками древнерусского искусства, славились умением подражать «новгородскому», «строгановскому», «московскому» письму; широкую известность получило их реставраторское мастерство. Некоторые из них жили в Москве, работая в специальных реставрационных мастерских.

<sup>2</sup> Клыков Николай Прокопьевич (1861—1944). Мастер мстёрской миниатюры.

<sup>3</sup> Котягин Александр Федорович (1882—1943). Мастер мстёрской миниатюры.

<sup>4</sup> Брягин Александр Иванович (1888—1948). Мастер мстёрской миниатюры. Работал также в области реставрации древнерусской живописи.

<sup>5</sup> См. А. Б а к у ш и н с к и й и В. В а с и л е н к о. Искусство Мстёры. М.—Л., 1934, стр. 37—41.



Н. Клыков. Охота. Коробочка. Роспись по папье-маше. Темпера. 1933 год.

Музей народного искусства. Москва.

более мягкой и сдержанной, отсутствовала графичность Палеха, подчеркнутость контуров, обильная обводка творенным золотом. Живописная трактовка изображаемого приобрела черты орнаментальности, однако в отличие от палешан живописцы Мстёры стали строить миниатюру, стремясь не столько к контрастам, сколько к гармоническому единству тона.

Мстёрские мастера выработали свой особый колорит, в котором в зависимости от индивидуальных склонностей художника стали преобладать либо неяркие зеленые, голубые, оливковые и рыжевато-коричневые тона (Клыков), либо золотисто-охристые и киноварно-красные (Морозов), а иногда сочетались и те и другие (Котягин, Брягин, Овчинников). Гармоничность и мягкость колорита с преобладающими в нем теплыми тонами сочетались у живописцев Мстёры с яркостью отдельных красочных пятен, что и придавало большую эмоциональность их произведениям. Небольшие фигуры людей, контрастирующие с основной гаммой «примиренных» зеленых, голубых и коричневых тонов, горят порой в миниатюрах Мстёры как яркие самоцветы, приковывая к себе внимание и становясь главными компонентами композиции. Таковы миниатюры Н. Клыкова «Охота» (1933 г.; *стр.* 587), «Рыбак» (1933 г.), «Гроза» (1933 г.), А. Котягина «Крестья-

не и река» (1934 г.; *цветная выклейка*), А. Брягина «Добрыня Никитич» (1934 г.; стр. 589) и другие.

К середине 30-х годов, в результате большой творческой работы коллектива, искусство Мстёры, так же как и искусство Палеха, получило широкое признание. Мстёрские миниатюры экспонируются на многих внутренних и международных выставках. В начале 30-х годов в Мстёре была организована профессиональная техническая школа, и артель с середины 30-х годов начала пополняться молодежью.

Холуй несколько лет работал на правах филиала мстёрской артели «Пролетарское искусство», и лишь в 1934 году там организовалась самостоятельная артель. Однако в большинстве своем мастера Холуя расписывали весьма посредственные рыночные коврики, так как не были достаточно подготовлены для творческой работы. Только три мастера — К. Костерин, С. Мокин и В. Пузанов-Молев, окончившие перед революцией Холуйскую школу древнерусской живописи академика Е. Зарина, — принялись упорно работать над миниатюрой.

С большими трудностями было связано возрождение холмогорской и тобольской резьбы по кости в с. Ломоносове Архангельской области и в г. Тобольске Тюменской (б. Омской) области, а также чернение по серебру в г. Великом Устюге Вологодской области.

Лишь после того, как работы холмогорских мастеров появились на выставке «Искусство народов СССР» (1927 г.) и привлекли внимание советской общественности, были предприняты меры к возрождению промысла и отпущены специальные средства на подготовку кадров. В 1929 году в с. Ломоносове организовался учебный пункт художественной резьбы по кости; для обучения молодежи были приглашены мастера, сохранившие традиции косторезного дела, — В. Гурьев, Г. Петровский, В. Узиков<sup>1</sup>. Через год этот учебный пункт был преобразован в профессионально-техническую школу, которая в 1933 году выпустила тридцать молодых мастеров. В этом же году здесь была организована артель имени М. В. Ломоносова, основное ядро которой составилось из окончившей школу молодежи.

В 1934 году Президиум ВЦИК вынес специальное решение о мерах по развитию холмогорского косторезного промысла. Мастера получили поддержку центральных и местных общественных организаций, их изделиям был обеспечен сбыт на внутреннем и внешнем рынках. Твердая экономическая база, по-

<sup>1</sup> См. В. М. В а с и л е н к о. Северная резная кость (Холмогоры). М., 1936, стр. 98—101.



*А. Брягин. Добрыня Никитич. Коробочка. Роспись по палье-маше. Темпера. 1934 год.*

Музей народного искусства. Москва.

явившаяся у холмогорского промысла, позволила мастерам развернуть творческую работу. Видную роль в возрождении промысла сыграли старые мастера — В. Гурьев и В. Узиков.

В. Гурьев — инициатор создания школы в Ломоносове, — начиная с 1925 года, упорно и много работал над созданием самых разнообразных произведений. В конце 20-х — начале 30-х годов он мастерски исполнял целые скульптурные группы, изображающие сцены из жизни ненцев, — «Оленья запряжка», «Северные олени», — резал ножи, украшенные рельефной резьбой, броши с ажурной (сквозной) резьбой и т. д. (стр. 590). Уже в 1926 году он первым сделал попытку создать произведения на современную советскую тему и вырезал из кости статуэтки «Физкультурник, бросающий диск», «Красноармеец».

В отличие от Гурьева, В. Узиков был не столь восприимчив к новому, крепче держался за старину. Он великолепно владел техникой токарных и ажурных работ. Большая наблюдательность художника чувствуется в исполненных им фигурках медведей и других животных Севера, украшающих миниатю-



*В. Гурьев. Брошь.  
Резьба по кости. 1920-е годы.  
Музей народного искусства.  
Москва.*



*Г. Петровский. Брошь.  
Резьба по кости. 1920-е годы.  
Музей народного искусства.  
Москва.*

турные коробки, мундштуки, броши и т. д. Узиков, как и Гурьев, оказал большое влияние на дальнейшую судьбу промысла.

Два других мастера — М. Перепелкин и Г. Петровский (стр. 590) — вследствие преклонного возраста не смогли оказать большого непосредственного влияния на молодежь. Мастерство Перепелкина — старейшего мастера промысла — передали молодежи его ученики Гурьев и Узиков, которые обогатили воспринятую традицию личным творческим опытом.

Важную роль в возрождении холмогорской резьбы по кости сыграли художники-профессионалы М. Раков<sup>1</sup> и С. Евангулов<sup>2</sup>. У каждого из этих художников — свое индивидуальное творческое лицо. Раков более лиричен, нежели Евангулов; острая наблюдательность сочетается в его миниатюрах с мягкостью и изяществом. Евангулов мужественнее, склонен к более смелым и решительным обобщениям, иногда к большей гротескности. Но при всем различии творческих почерков у этих художников много общего. Оба они — типичные представители советской художественной культуры, мастера, сумевшие глубоко понять природу и особенности народного творчества, основанного на вековых традициях, на острой наблюдательности и высоком техническом мастерстве. И тот и другой — превосходные резчики, в совершенстве владеющие зна-

<sup>1</sup> Раков Михаил Дмитриевич (род. в 1892 г.). Художественное образование получил в студии Л. Шервуда и М. Бернштейна (1914—1918 гг.).

<sup>2</sup> Евангулов Сергей Павлович (род. в 1893 г.). Окончил в 1927 г. скульптурный факультет ВХУТЕИН. С 1931 г. преподает резьбу по кости, камню и дереву в Московском художественно-промышленном училище имени М. И. Калинина.





*М. Раков. Белки. Вставка.  
Резьба по кости.  
1932—1934 годы.*

Музей народного искусства.  
Москва.



*М. Раков. Воробьи. Вставка.  
Резьба по кости.  
1932—1934 годы.*

Музей народного искусства.  
Москва.

нием пластических свойств материала и техникой резьбы. Поэтому создаваемые ими образцы успешно осваивались в промысле. Особенно много образцов для холмогорских резчиков дал в первой половине 30-х годов Раков, изучивший стиль северной резьбы по кости периода расцвета этого искусства (XVIII — первая половина XIX в.) и установивший тесную связь с возрождаемым промыслом. К числу лучших вещей Ракова, созданных в эти годы, относятся: фигурная композиция на крышке коробки «Охота на Севере», в которой сквозная резьба сочетается с цветной гравировкой, резные вставки — «Охота с острогой», «Ловля оленя», рельефные вставки — «Белки», «Воробьи» (стр. 591), «Промыслы Северного края».

С. Евангулов не столь непосредственно был связан с холмогорским промыслом, но также содействовал его развитию, обучая резчиков по кости в Московском художественно-промышленном училище<sup>1</sup>. Его ученики с середины 30-х годов начинают работать и в с. Ломоносово, и в г. Тобольске. К числу лучших образцов, созданных в этот период Евангуловым для холмогорского промысла, относятся: круглая скульптура «Охотник за пушным зверем», рельефные вставки — «Сушение рыбы ненцами», «Кит», «Арктика» (стр. 592).

Тобольские резчики по кости в первые годы после революции также испытывали затруднения. Всего три мастера — П. Терентьев, В. Денисов, Т. Песков — оста-

<sup>1</sup> Это учебное заведение под названием Московский техникум кустарной промышленности было организовано еще в 1921 году. В настоящее время называется: Московское художественно-промышленное училище имени М. И. Калинина.



*С. Евангулов. Арктика. Вставка.  
Резьба по кости. 1932—1934 годы.*

Частное собрание. Москва.

вались резчиками-профессионалами; они работали на случайных заказчиков, с трудом доставая материал.

В 1929 году тобольские косторезы объединились в цех резьбы при артели «Кустарь». Наладилось снабжение резчиков мамонтовой костью, добывавшейся в Сибири, была организована подготовка молодых кадров. Из года в год увеличивалось число заказов.

В тобольской резной миниатюре 20-х — начала 30-х годов главное место занимают круглые скульптурные произведения, нередко представляющие собой многофигурные композиции —

«Остяцкие хозяйства», «Поездка на оленях» и другие, — а также бытовые предметы — шкатулки, мундштуки, шпильки и т. д.

Выделяются работы старейшего мастера П. Терентьева: «Остяк с рыбой, ребенком и собакой», «Лось». Они замечательны по мастерству исполнения и обобщенному реалистическому воспроизведению природы.

В 1932 году цех резчиков в связи с ростом заказов на продукцию организовал самостоятельную артель «Коопэкспортсбыт», в которую вошли лучшие старые мастера — В. Денисов, Т. Песков и подготовленная ими молодежь, среди которой быстро выделились В. Лопатин, С. Трегубов, Г. Килин, П. Бизин.

К концу 1934 года в артели работало уже 16 мастеров; им были созданы все необходимые условия для дальнейшего творческого развития<sup>1</sup>.

Искусство чернения серебра в Великом Устюге ко времени Великой Октябрьской социалистической революции пришло в упадок. Единственным мастером, владевшим искусством гравирования и знавшим способ приготовления черни, был М. Чирков.

В 20-е годы Чирков вместе со своим единственным учеником В. Батыным выполнял отдельные частные заказы. Лишь в 1929 году Всекопромсоветом бы-

<sup>1</sup> См. И. Крюкова. Русская народная резьба по кости. М., 1956; И. Давыдов. Тобольские косторезы. Тюмень, 1954.



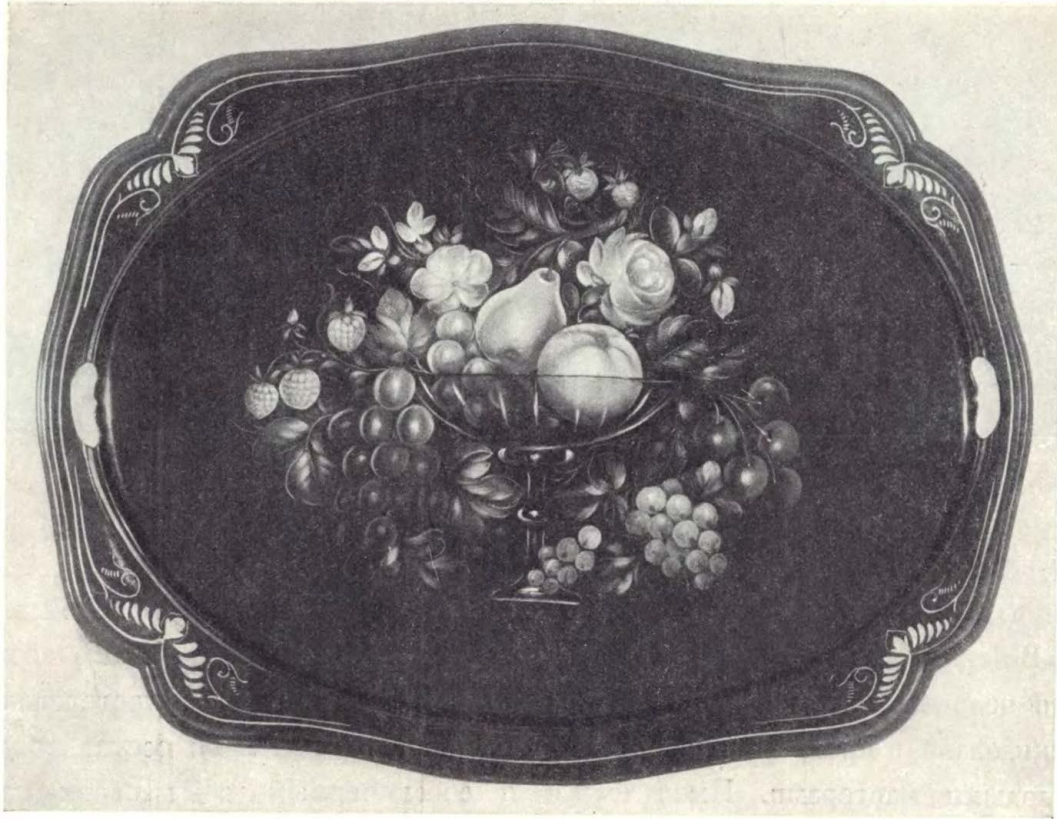
*Салфеточные кольца. Серебро, чернь. 1933 год. Артель «Северная чернь». Великий Устюг.*

ло принято решение об организации в Великом Устюге «Экспортной мастерской». В первые годы в мастерской под руководством Чиркова работало всего несколько человек. Затем начался набор учеников. В 1933 году мастерская была реорганизована в промышленную артель «Северная чернь», и ее состав пополнился молодыми мастерами. Имея сырье и обеспеченный сбыт своих изделий (стр. 593), артель «Северная чернь» быстро экономически окрепла.

Организационное укрепление артелей, осуществленное в Великом Устюге, Тобольске, Холмогорах, Холуе, Мстёре, Палехе, было проведено в эти годы и в других центрах художественных промыслов: в Абрамцево-Кудрине, Загорске и Богородске, в Федоскине и Жостове, в Ростове-Ярославском и Красном Селе, в Хохломе, Семенове Кировской области и на Урале, в многочисленных районах таких массовых промыслов, как вышивка, кружевоплетение, ковроделие.

Помощь кустарям приносила свои плоды: создавались экономически крепкие кооперативные артели и союзы, налаживалось снабжение промыслов сырьем и материалами, разрешалась проблема сбыта продукции, организовывалось бригадное ученичество, открывались профессионально-технические школы.<sup>1</sup> Все это

<sup>1</sup> Кроме тех школ, о которых уже упоминалось, в эти годы были открыты следующие профессионально-технические школы: по вышивке — в Торжке, в с. Васильевском близ Шуи Ивановской области, в Крестцах Ленинградской области, в Мстёре; по кружевоплетению — в г. Советске Кировской области, Вологде, Ельце; по художественной обработке металла — в Красном Селе на Волге и Мстёре; по художественной обработке камня — в городе Кунгуре и в Свердловске; по художественной обработке дерева — в г. Семенове Горьковской области, Богородске, Загорске, Хотькове; по лаковой миниатюре — в Федоскине и Холуе. Кроме того, в Красном Селе был организован техникум по подготовке мастеров-ювелиров, а в Москве — художественно-промышленный техникум по подготовке художников-технологов по всем основным специальностям.



*А. Лёзнов. Расписной поднос. 1930 год. Жостово.*

создавало твердую базу не только для возрождения, но и для дальнейшего развития художественных промыслов.

Одновременно с большой организационной работой в художественных промыслах шла напряженная идейная и творческая перестройка. Надо заметить, что, несмотря на эксплуатацию, бесправие и творческую зависимость кустарей от предпринимателей в капиталистической России, лучшие традиции народного творчества никогда не умирали. Старейшие художники — хранители этих традиций — передавали свою любовь к искусству и навыки мастерства молодежи<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Помимо уже упоминавшихся, к числу таких мастеров принадлежат: в Богородске — А. Чушкин, Н. Ерошкин, И. Рыжов, К. Бобловкин, М. Пронин; в Абрамцево-Кудрине — В. Ворносков; в Федоскине — И. Семенов, В. Бородкин, А. Кругликов, В. Лавров, Н. Петров; в Жостове — А. Лёзнов (стр. 594), И. Леонтьев, А. Гогин, Г. Кледов; в Холломе — С. Красильников, Ф. Белин, П. Распонин, С. Юзиков, И. Тюкалов, И. Смирнов, братья А. и Н. Подоговы; в Ростове-Ярославском — А. Назаров, Н. Лубков, Л. Евдокимов; в Красном Селе — М. Волков, А. Метлин; в с. Бермятино Вологодской области (шемогодская проrezная береста) — Н. Вепрев.

Эти художники старшего поколения, участники различных местных, всесоюзных и международных выставок, обладатели многочисленных почетных грамот, были не только мастерами-виртуозами, но и художниками-новаторами. На примере развития их творчества видно, какие глубокие сдвиги происходили в сознании этих мастеров, как неудержимо проникали в народное прикладное искусство новые образы.

Большую помощь мастерам художественных промыслов в их творческой перестройке оказал Кустарный музей, который с 1922 по 1927 год именовался Центральной опытно-показательной станцией ВСНХ РСФСР, а с 1927 года вошел в состав Научно-исследовательского института кустарной промышленности Всекопромсовета как один из его отделов.

Независимо от того, в чьем ведении находился Кустарный музей и какое он имел наименование, он всегда играл важную роль в творческой жизни самых различных промыслов. Возле него группировались художники и искусствоведы, тесно связавшие свою деятельность с творческой практикой народных мастеров<sup>1</sup>.

Деятельность Кустарного музея, а затем Института художественной промышленности была направлена на оказание помощи народным мастерам путем консультаций, создания образцов, организации просмотров, выставок, конкурсов, экспериментальных работ. В деятельности Кустарного музея были отдельные ошибки, сказывались пережитки порочной практики предреволюционных лет. В работах А. Вольтера, В. Голицына, А. Карандкова — много надуманного, идущего порой от схематизма и упрощенчества формалистических течений станкового искусства тех лет, порой от витиеватых стилизаций в духе псевдорусского стиля. Однако эти ошибки были эпизодичны. В целом работа Кустарного музея с народными мастерами имела большое положительное значение.

Те мероприятия, которые были проведены в 20-х — начале 30-х годов Советским государством в целях возрождения и подъема художественных промыслов, дали такие результаты, которые значительно превосходят то, чего добились земства и меценатские кружки в предреволюционные годы. Советская власть создала прочную экономическую базу для практической деятельности художественных промыслов и открыла народным мастерам безграничные возможности для творческого развития.

<sup>1</sup> З. Кашкарова, А. Бакушинский, В. Воронов, В. Василенко, Е. Теляковский, Н. Соболев, М. Раков, С. Евангулов, П. Баландин, Е. Прибыльская, И. Стулов, С. Ильинская, М. Назаревская, В. Яковлева.



---

---

## ИТОГИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА 1921—1934 годов



**С**оветское искусство, тесно связанное в своем развитии с историей народа, ярко отразило все основные сдвиги, происшедшие в Советском государстве в 20-е годы и первую половину 30-х годов. В годы нэпа, когда несколько оживилась буржуазная идеология, усилилась деятельность различных художественных объединений, многие из которых открыто пропагандировали эстетские взгляды и пытались сохранить принципы формалистического искусства.

После 1929 года — года великого перелома, года перехода к сплошной коллективизации — началось широкое наступление социализма по всему фронту. Сложившиеся к началу 30-х годов кадры молодых советских художников в союзе со старыми мастерами-реалистами закрепили победу реалистического направления. Формалистические группировки распались, так как для их развития уже не было сколько-нибудь благоприятной почвы. Восстановление в 1932 году Академии художеств явилось крупной вехой на пути возрождения художественной школы, способной выпускать живописцев, скульпторов и зодчих, органически усвоивших великие идеалы Советского государства. К 1933—1934 годам, когда было завершено построение фундамента социалистической экономики, советское искусство пришло с крупными победами, отразившими общекультурный подъем нашей страны.

К этому времени большинство художников сделалось активными участниками советского строительства. Творческие командировки сблизили художников с жизнью народа и позволили им собственными глазами увидеть новых людей, их новое отношение к труду, их новый быт. Соприкосновение с советской

жизнью во всех ее многогранных проявлениях способствовало творческой перестройке старых художественных кадров. К этому времени стали складываться и молодые кадры советской художественной интеллигенции как в Российской Федерации, так и в союзных республиках. Перед ними уже не стоял вопрос о серьезной идейной перестройке, ибо они имели возможность гораздо более органически, чем художники старшего поколения, воспринять новые идеи. Этим молодым кадрам суждено было в дальнейшем сыграть решающую роль в процессе формирования реалистического искусства, социалистического по содержанию и национального по форме.

В области изобразительных искусств наиболее существенные изменения произошли в живописи. На этом этапе она занимала ведущее место. В ходе борьбы различных группировок, завершившейся в 30-х годах объединением художественных сил вокруг задач социалистического строительства, складывались жанры и кристаллизовались характерные черты советской реалистической школы.

На первый план выдвигалась тематическая картина, в сложении которой весьма значительную роль сыграли историко-революционные, бытовые и батальные темы, особенно темы гражданской войны, позволяющие ярко обрисовать героизм советского человека и раскрыть народный характер гражданской войны. В бытовом жанре центр тяжести переместился: вместо показа частной жизни маленьких людей, с их небольшими радостями и горестями, советские художники сосредоточили свое внимание на теме труда, на сценах из общественной жизни, на раскрытии новых взаимоотношений между людьми страны социализма. Художники поставили перед собой задачу — отразить в своих картинах жизнь советского человека во всем ее многообразии.

Рядом с тематической картиной ведущее место в живописи конца 20-х — начала 30-х годов занял портрет. В портретном жанре ранее всего встала проблема создания образа нового, советского человека, борца за передовые идеи, строителя социалистического общества. В области портретной живописи особенно хорошо прослеживается положительная роль художников старшего поколения, выступавших хранителями реалистических традиций.

По новым путям развивается и пейзажная живопись. Советские люди стали смотреть на природу не только как на натуру, не тронутую рукой человека, но и как на область приложения человеческой энергии. Поэтому возник новый тип так называемого индустриального пейзажа, показывающего преобразенную трудом природу. Одновременно в пейзажах продолжала развиваться и другая тенденция — в показе «чистой природы» стремление запечатлеть такие мотивы,

которые особенно типичны для нашей страны и которые отличаются глубоко национальным характером. Это был решительный разрыв с абстрактной, безжизненной трактовкой природы, столь типичной для сезаннистов и остовцев.

Крупные успехи были достигнуты и в области графики. Особый расцвет переживал сатирический рисунок, который сыграл огромную роль как в борьбе с врагами Советского Союза, так и в переделке сознания трудящихся, в ликвидации пережитков капитализма. Политическая карикатура получила широкое распространение в газетах того времени. Она безжалостно разоблачала поджигателей войны и всех тех, кто строил козни против молодой социалистической республики. Эти рисунки обладали разящей силой, их видели десятки миллионов людей, для которых они в наглядной и образной форме поясняли то, о чем говорилось в советской печати. В сатирических журналах преобладала главным образом бытовая карикатура, но и международные темы занимали немаловажное место. Бюрократизм, разгильдяйство, проявление мещанства, неполадки в советских учреждениях, прорывы в производстве, вредительская деятельность кулака, преступления поджигателей войны и агрессоров — вот что в первую очередь бичевали наши талантливые карикатуристы, обнаружившие острое политическое чутье и поразительно богатую выдумку.

Работа над большими тематическими полотнами способствовала творческой перестройке советских художников. Нельзя было при помощи беглых набросков строить монументальные композиции. Для этого необходимы были предварительное тщательное штудирование натуры, многочисленные детальные зарисовки, иначе говоря, необходим был возврат к реалистическому методу работы старых русских и западных мастеров. Так начал входить в свои права реалистический рисунок, к которому формалисты относились с нескрываемым пренебрежением. Развитие этого реалистического рисунка стимулировалось творческими командировками, ставившими художника лицом к лицу с натурой. В этом процессе утверждения реалистического рисунка весьма положительную роль сыграло старшее поколение советских мастеров, бережно сохранивших реалистические традиции русского дореволюционного искусства.

Культурная революция приобщила широчайшие круги трудящихся к советской книге, причем требования к ее оформлению росли из года в год. Восстановление полиграфической базы позволило широко иллюстрировать произведения классиков, издававшиеся во все больших тиражах и широко расходившиеся по стране. Среди иллюстраторов начали выдвигаться молодые художники, создавшие ряд неплохих иллюстраций, в частности, к сочинениям Горького.



Книги советских писателей также стали все чаще сопровождаться жизненно правдивыми иллюстрациями. Значительные успехи были достигнуты в оформлении детской книги, где появились своеобразные талантливые советские мастера.

В развитии скульптуры рассматриваемого периода большую роль сыграли два крупных объединения — Общество русских скульпторов и АХР. Оба эти объединения в ходе развития советского искусства сблизились друг с другом в постановке и решении общих художественных задач. Скульптурная секция АХР не имела такого значения, как ее живописная секция. Ее основная заслуга заключалась в том, что она боролась за расширение круга советских тем. Путь представителей Общества русских скульпторов к реализму был сложным и противоречивым в силу наличия в его рядах художников, находившихся под влиянием формалистических школ. В течение деятельности этого общества входившие в него скульпторы довольно быстро перестраивались, всячески стремясь откликнуться на запросы дня. Особенно велика была потребность в произведениях монументальной скульптуры, которыми все чаще стали украшать площади городов. В связи с установкой памятников устраивались многочисленные конкурсы, способствовавшие консолидации сил советских скульпторов.

Одной из главных тем советской скульптуры 20-х и особенно начала 30-х годов сделался портрет. Развитие портретного жанра было в одинаковой мере важным как для монументальной скульптуры, так и для станковой. В станковых портретах этого времени запечатлены образы выдающихся представителей русской дореволюционной культуры, деятелей революции и людей первой пятилетки.

В архитектуре 20-х — первой половины 30-х годов наблюдалось особое оживление в области промышленного строительства. В нем участвуют почти все крупнейшие мастера. Большое внимание уделяется типовым проектам. Над их созданием работают наиболее выдающиеся советские архитекторы, способствуя повышению качества массового строительства. В центре внимания зодчих стоит планировка новых городов и перепланировка старых (в том числе и Москвы). С невиданной быстротой растут такие мощные промышленные центры, как Свердловск, Магнитогорск, Сталино, Б. Запорожье, Кузнецк, Дзержинск, Харьков, Баку, Тула, Иваново-Вознесенск, город Горький, Днепропетровск, Ростов, где не только возводятся промышленные сооружения, но и развертывается грандиозное рабочее поселковое строительство, удовлетворяющее бытовые запросы рабочих.

Деятельность формалистов нанесла большой вред советской архитектуре 20-х годов. Она толкнула ряд талантливых мастеров на ложный путь, на путь

безыдейного, упадочного искусства. Однако к концу рассматриваемого периода основные антиреалистические тенденции в советской архитектуре были преодолены.

Существенные сдвиги наблюдаются в 30-х годах также в художественной промышленности и в искусстве художественных промыслов.

Рассматриваемый период был временем бурного роста национальных культур братских республик, входящих в состав Советского Союза. Сложение советской художественной культуры, национальной по форме, социалистической по содержанию, было длительным и сложным процессом, потребовавшим от передовых художников Украины, Белоруссии, Грузии, Армении и других советских республик упорной принципиальной борьбы против антиреалистических течений, принимавших зачастую буржуазно-националистический характер. Ведущую роль в этой борьбе суждено было сыграть художникам старшего поколения, многие из которых получили высокую профессиональную подготовку в петербургской Академии художеств и московском Училище живописи, ваяния и зодчества.

Многие мастера живописи, графики, скульптуры и архитектуры братских республик создали значительные произведения, без которых картина развития советского искусства была бы далеко не полной. Архитектор А. Таманян, работавший в Ереване, грузинский скульптор Я. Николадзе, украинские и белорусские живописцы А. Шовкуненко и Ю. Пэн, украинский график В. Касиян, армянский художник М. Сарьян — вот краткий перечень имен тех мастеров искусства, которые в 20-х — начале 30-х годов внесли значительный вклад в развитие советской художественной культуры. Однако рассмотрение их творчества является задачей самостоятельного исследования и выходит за рамки настоящего тома, посвященного изучению русского советского изобразительного искусства.

К моменту завершения построения фундамента социализма советское искусство пришло с серьезными достижениями. Критически перерабатывая мировое художественное наследие, советские художники стремились развивать прогрессивные традиции на качественно новой основе.

Определение метода социалистического реализма явилось важным творческим стимулом, так как оно помогло художникам выработать новые художественные принципы, необходимые для правдивого воплощения в искусстве жизни советского народа, нового отношения к труду, новых качеств социалистического человека.



## БИБЛИОГРАФИЯ



### *Основоположники марксизма-ленинизма*

- «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». М.—Л., 1937, стр. 87—94.
- Энгельс Ф. К жилищному вопросу.— Маркс К. и Энгельс Ф. Избранные произведения в двух томах. Т. I. М., 1955, стр. 504—587.
- Ленин В. И. Развитие капитализма в России.— Сочинения. Т. 3, стр. 3—535.
- Ленин В. И. Две тактики социал-демократии в демократической революции.— Сочинения. Т. 9, стр. 1—119.
- Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература.— Сочинения. Т. 10, стр. 26—31.
- Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм.— Сочинения. Т. 14, стр. 5—346.
- Ленин В. И. Отставшая Европа и передовая Азия.— Сочинения. Т. 19, стр. 77—78.
- Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу.— Сочинения. Т. 20, стр. 1—34.
- Ленин В. И. О лозунге Соединенных Штатов Европы.— Сочинения. Т. 21, стр. 308—311.
- Ленин В. И. Империализм, как высшая стадия капитализма.— Сочинения. Т. 22, стр. 173—290.
- Ленин В. И. Военная программа пролетарской революции.— Сочинения. Т. 23, стр. 65—76.
- Ленин В. И. Речь при открытии памятника Марксу и Энгельсу 7 ноября 1918 г.— Сочинения. Т. 28, стр. 146—147.
- Ленин В. И. Речь при открытии мемориальной доски борцам Октябрьской революции 7 ноября 1918 г.— Сочинения. Т. 28, стр. 148—149.
- Ленин В. И. Успехи и трудности Советской власти.— Сочинения. Т. 29, стр. 37—69.
- Ленин В. И. Речь с Лобного места на открытии памятника Степану Разину.— Сочинения. Т. 29, стр. 304.
- Ленин В. И. О пролетарской культуре.— Сочинения. Т. 31, стр. 291—292.
- Ленин В. И. Новая экономическая политика и задачи политпросветов.— Сочинения. Т. 33, стр. 38—56.
- Ленин В. И. О кооперации.— Сочинения. Т. 33, стр. 427—435.
- Ленин В. И. О нашей революции.— Сочинения. Т. 33, стр. 436—439.
- «Ленинский сборник». XXI. М., 1933, стр. 204—215.
- «Ленин о культуре и искусстве». — [Сборник статей и отрывков]. М., 1956.

### *Общие труды*

- Сталин И. В. Вопросы ленинизма. Изд. 11-е, М., 1947.
- «Пропаганда и агитация в решениях и документах ВКП(б)». М., 1947.
- «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК». Ч. I и II. М., 1953.
- «О партийной и советской печати». Сборник документов. М., 1954.
- Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930.
- «Советское искусство за 15 лет.» Материалы и документация. М.—Л., 1933.
- Луначарский А. Статьи об искусстве. М.—Л., 1941, стр. 448—631.
- «Тридцать лет советского изобразительного искусства». М., 1948.
- «Русское советское искусство (живопись, скульптура, графика). 1917—1950». М., 1954.

### *К части первой*

#### *Первые мероприятия Советской власти в области искусства*

- Луначарский А. Ложка противоядия.— В сб.: «Статьи об искусстве». М.—Л., 1941, стр. 466—647.
- Луначарский А. Революция и искусство.— В сб.: «Статьи об искусстве». М.—Л., 1941, стр. 492—496.

- «Работа в Государственных свободных художественных мастерских в 1918 г.» — «Искусство коммуны», 7 декабря 1918 г.
- «Отчет о деятельности ИЗО НКП Д. Штеренберга». — «Изобразительное искусство», 1919, № 1, стр. 50—81.
- Сидоров А. Два года русского искусства и художественной деятельности. — «Творчество», 1919, № 10—11, стр. 38—45.
- «Декрет СНК об упразднении Академии художеств, реорганизации Высшего художественного училища и др.» — «Справочник отдела ИЗО Наркомпроса». М., 1920.
- Грабарь И. О музейных делах. — «Художественная жизнь», 1920, № 2, стр. 2—5.
- Грабарь И. Вопросы реставрации на Западе и у нас. — «Художественная жизнь», 1920, № 3, стр. 4—6.
- Смирнов И. Из истории строительства социалистической культуры в первый период советской власти (октябрь 1917 г. — лето 1918 г.). Издание 2-е. [М.], 1952.
- Лебедев П. Советское искусство в период иностранной военной интервенции и гражданской войны. М.—Л., 1949.

*Ленинский план «монументальной пропаганды» и первые скульптурные памятники*

- «Список лиц, коим предложено поставить монументы». Постановление СНК. — «Искусство», 1918, № 2 (6), стр. 16.
- Луначарский А. Монументальная агитация. — В сб.: «Статьи об искусстве». М.—Л., 1941, стр. 464—465.
- Луначарский А. Ленин о монументальной пропаганде. — «Литературная газета», 29 января 1933 г.
- Терповец Б. XV лет советской скульптуры. — «Искусство», 1933, № 3, стр. 149—176.
- Бескин О. Монументальная пропаганда. — «Творчество», 1938, № 11, стр. 2—5.
- Шервуд Л. Воспоминания о монументальной пропаганде в Ленинграде. — «Искусство», 1939, № 1, стр. 50—53.
- Виноградов Н. Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве. — «Искусство», 1939, № 1, стр. 32—49.
- Нейман М. К истории открытия первых советских памятников. — «Сообщения Института истории искусств [АН СССР]», № 1. М.—Л., 1951, стр. 13—24.
- Нейман М. Из истории советского искусства (мемориальные доски и надписи послеволюционных лет). — «Искусство», 1955, № 1, стр. 69—75.

*Плакаты*

- Моор Д., Кауфман Р. Советский политический плакат 1917—1933 гг. — «Искусство», 1933, № 4, стр. 203—244.
- Кауфман Р. Д. Моор. М., 1937.
- Маяковский В. Грозный смех. [«Окна сатиры Роста»]. М.—Л., 1938.
- Бескин О. Заметки об эстетических взглядах Маяковского. — «Искусство», 1940, № 3, стр. 5—26.
- «Владимир Маяковский (1893—1930). Воспоминания художников». — «Искусство», 1940, № 3, стр. 27—59.
- Эвентов И. Маяковский плакатист. Л.—М., 1940.
- Иоффе М. Виктор Николаевич Дени. М.—Л., 1947.
- Поволоцкая Е., Иоффе М. Тридцать лет советского плаката. М.—Л., 1948.
- Федоров-Давыдов А. Искусство советского плаката и политическая карикатура в советском изобразительном искусстве. — В кн.: «Тридцать лет советского изобразительного искусства», стр. 149—182.
- Иоффе М. Дмитрий Стахиевич Моор. М.—Л., 1948.
- Иоффе М. Михаил Михайлович Черемных. М.—Л., 1949.

*Книжная и станковая графика*

- «Отчет о деятельности литературно-издательского отдела Народного комиссариата по просвещению». М., 1918.
- «Каталог Литературно-издательского отдела Наркомпроса», № 1, июль, 1919.
- Сидоров А. Русская графика за годы революции (1917—1922). М., 1923.
- Романов Н. В. Фалилеев. М.—Пг., 1923.
- Эфрос А. В. Фаворский и современная ксилография. — «Русское искусство», 1923, № 1, стр. 37—54.
- Воинов В. Б. М. Кустодиев. Л., 1925.
- «Мастера современной русской гравюры и графики». Сборник материалов. Редакция Вяч. Полонского. Статьи В. Адарюкова, М. Бабенчикова, Е. Данько, К. Кузьминского, Л. Розенталя, А. Сидорова, К. Тихоновой, М. Фабриканта, А. Федорова-Давыдова. М.—Л., 1928.
- Бакушинский А. Н. А. Андреев. 1873—1932. М., 1939.
- Лобанов В. Книжная графика Е. Е. Лансере. М.—Л., 1948.
- Павлов И. Моя жизнь и встречи. Ред. М. Сокольникова. М., 1949.
- Остроумова-Лебедева А. Автобиографические записки. Т. III. М., 1951, стр. 5—29.

Подобедова О. Дмитрий Николаевич Кардовский. М., 1957.

### *Живопись*

#### *Общие труды*

- Машковцев Н. Первая всенародная выставка. — «Рабочий мир». 1918, № 18, стр. 34—36.
- Керженцев В. После праздника. — «Искусство», 1918, № 6(10), стр. 3—5.
- Каталоги государственных выставок [в Москве]. I—VI, VIII—X, XII. М., 1919; XIX—XXI. М., 1920.
- «Каталог 1-й Государственной свободной выставки произведений искусства». Пг., 1919.
- Пумпянский Л. Искусство и современность. Выставка эскизов на темы великой русской революции. — «Пламя», 1919, № 57, стр. 6—8.
- Мельников Л. По поводу «левой» живописи на XIX Государственной выставке. — «Творчество», 1920, № 7(10), стр. 42—44.
- Лобанов В. Художественные группировки за последние 25 лет. М., 1930.
- Буш М. и Замошкин А. Путь советской живописи (1917—1932). М., 1933.
- Луначарский А. Искусство. — В сб.: «Статьи об искусстве». М.—Л., 1941, стр. 468—482.
- Никифоров Б. Советское искусство. Живопись. Краткий очерк. М.—Л., 1948.
- «Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. Живопись». Составители П. Сысоев и В. Шквариков. М., 1951.
- Кауфман Р. Советская тематическая картина. 1917—1941. М., 1951, стр. 39—52.
- Толстой В. Материалы к истории агитационного искусства в период гражданской войны. — «Сообщения Института истории искусств [АН СССР]», № 3, М., 1954, стр. 26—68.

#### *Труды об отдельных художниках*

#### Архипов А.

Рождественская Н. Народный художник А. Е. Архипов. М., 1930.

#### Бродский П.

Бродский П. Мой творческий путь. Л.—М., 1940.

Бродский И. Исаак Израилевич Бродский. М., 1956.

#### Греков М.

«Посмертная выставка произведений художника М. Б. Грекова. 1882—1934». Каталог. М., 1935.

Тихомиров А. М. Б. Греков. [М.], 1937.

Грекова Т. М. Б. Греков. Воспоминания. Ростов-на-Дону, 1955.

Халаминский Ю. Митрофан Борисович Греков. М., 1956.

#### Кончаловский П.

Никольский В. Петр Петрович Кончаловский. М., 1936.

#### Куприн А.

Никольский В. Александр Васильевич Куприн. М., 1935.

#### Кустодиев Б.

Воинов В. Б. М. Кустодиев. Л., 1925.

«Каталог посмертной выставки произведений Б. М. Кустодиева. 1878—1927». [Вступительная статья М. Коношевой]. Л., 1928.

#### Малютин С.

«Выставка произведений С. В. Малютина». Каталог. [Вступительные статьи И. Грабаря и А. С.]. М., [1934].

Сарабьянов Д. Сергей Васильевич Малютин. М., 1952.

#### Машков И.

Дружинин С. Илья Машков. — «Искусство», 1956, № 4, стр. 23—29.

«Машков Илья Иванович. Выставка произведений». Каталог. М., 1956.

#### Петров-Водкин К.

Галушкина А. К. С. Петров-Водкин. М., 1936.

«К. С. Петров-Водкин». Каталог выставки. М.—Л., 1937.

#### Поленов В.

Мальцева Ф. Русский пейзаж в творчестве В. Д. Поленова. — «Ежегодник Института истории искусств [АН СССР]. 1956. Скульптура, живопись, архитектура». М., 1957, стр. 163—200.

#### Рылов А.

Рылов А. Воспоминания. [Вступительные статьи М. Нестерова, А. Остроумовой-Лебедевой, Н. Радлова]. Л.—М., 1940.

«А. А. Рылов. 1870—1939». Каталог посмертной выставки. [Вступительная статья М. Нестерова]. Л., 1940.

#### Юон К.

Апушкин Я. Константин Федорович Юон (жизнь и творчество). М., 1936.

«Константин Федорович Юон. К 75-летию со дня рождения». Каталог выставки. [Вступительная статья Г. Жданова]. М., 1950.

Сидоров А. Творческий путь К. Ф. Юона. — «Ежегодник Института истории искусств [АН СССР]. 1954». М., 1954, стр. 29—52.

### Архитектура

- «План работ Архитектурного отдела НКП». — «Художественная жизнь», 1919, № 1, стр. 27—28.
- «О съезде Архитектурного подотдела ИЗО НКП». — «Искусство коммуны», 2 марта 1919 г.
- «Архитектурные конкурсы (1919 г.)». — «Художественная жизнь», 1919, № 1, стр. 29.
- «Конкурс на «Дворец рабочих», объявленный Отделом просвещения Петергофского районного Совдепа». — «Искусство коммуны», 19 января 1919 г.
- «Информация об архитектурном конкурсе по рабочему поселковому строительству и др.». — «Художественная жизнь», 1920, № 4—5, стр. 24.
- «Декрет СНК об охране памятников природы, садов и парков». — «Известия ВЦИК», 11 октября 1921 г.
- «150 лет архитектурного образования в Москве». М., 1940.
- Соколов Н. А. В. Щусев. М., 1952.
- Минкус М., Пекарева Н. И. А. Фомин. М., 1953.
- Ощепков Г. И. В. Жолтовский. Проекты и постройки. М., 1955.

### Художественная промышленность

- «Государственный фарфоровый завод». — В кн.: «Художественный труд». Вып. I. Пг., 1919.
- «Первая Всероссийская конференция по художественной промышленности. Август 1919 г.». М., 1920.
- «Искусство в производстве». Сборник. М., 1921.
- Голлербах Э. Фарфор Государственного завода. М., 1922.
- «Русский художественный фарфор». Сборник статей о Государственном фарфоровом заводе. Л., 1924.
- «Советский фарфор». Сборник. М., 1927.
- «Художественное оформление массовой посуды». Сборник. М.—Л., 1932.
- «Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова». Каталог. [Вступительная статья Е. Даныко]. Л., 1938.
- Эмме Б. Путеводитель по Отделу прикладного искусства Государственного Русского музея. Л.—М., 1940.
- Эмме Б. Русский художественный фарфор. М.—Л., 1950.

### К части второй

#### Борьба коммунистической партии за социалистическую культуру и искусство

- «О политике партии в области художественной литературы». (Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.). — В кн.: «О партийной и советской печати», стр. 343—347.
- «О плакатной литературе». (Постановление ЦК ВКП(б) от 11 марта 1931 г.). — В кн.: «О партийной и советской печати», стр. 407—408.
- «О перестройке литературно-художественных организаций». (Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.). — В кн.: «О партийной и советской печати», стр. 431.
- Лебедев П. Из истории советского искусства (мероприятия большевистской партии и советского правительства в области искусства в период восстановления народного хозяйства. 1921—1925). — «Искусство». 1952, № 4, стр. 50—60.

### Живопись

#### Общие труды

- «Каталог 47 передвижной выставки картин». М., 1922.
- «АХРР. Каталог выставки этюдов, эскизов, рисунков и графики из жизни и быта Р.-К. Красной Армии. Открыта с 23 июня по 10 июля 1922 г.». М., 1922.
- «АХРР. Каталог выставки картин, этюдов, эскизов, рисунков, графики и скульптуры „Жизнь и быт рабочих“. Открыта с 17 по 24 сентября 1922 г.». М., 1922.
- «Каталог художественной выставки „Красная Армия“. 1918—1923». М., 1923.
- Щекотов Н. О старых и новых «передвижниках». — «Красная нива», 1923, № 17, стр. 13—14.
- «АХРР. Каталог VI выставки картин „Революция, быт и труд“». М., 1924.
- «VII выставка АХРР'а „Революция, быт и труд“». М., 1925.
- Рогинская Ф. «Революция, быт и труд» (выставка АХРР). — «Правда». 15 февраля 1925 г.
- Сидоров А. Седьмая выставка картин АХРР. — «Правда», 21 февраля 1925 г.
- «Восьмая выставка картин и скульптуры АХРР. „Жизнь и быт народов СССР“». Справочник-каталог. М., 1926.
- Рогинская Ф. Новый реализм в живописи. — «Красная новь», 1926, № 3, стр. 236—244.
- «4 года АХРР. 1922—1926 г.» Сборник. М., 1926.

- «IX выставка АХРР». Каталог эскизов, этюдов и скульптуры Московской организации АХРР. М., 1927.
- «Десятая выставка АХРР при участии художников других объединений, посвященная десятилетию Рабоче-крестьянской Красной Армии». М., 1928.
- «Ассоциация художников революции». Каталог XI выставки. М., 1929.
- «НОЖ (Новое общество живописцев). 1-я выставка картин». Каталог. М., 1922.
- «Московские живописцы». Каталог. М., 1925.
- «ОСТ (Общество станковистов)». Каталог первой выставки. М., 1925.
- «ОСТ (Московское общество художников-станковистов)». Каталог 2-й выставки. М., 1926.
- «ОСТ. 3-я выставка картин, рисунков, скульптуры». Каталог. М., 1927.
- «ОСТ. 4-я выставка картин, рисунков, скульптуры». М., 1928.
- «4 искусства». Каталог выставки. М., 1925.
- «Каталог выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры Общества художников „4 искусства“». М., 1926.
- «Каталог выставки Общества художников „4 искусства“». Л., 1928.
- «Каталог выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры Общества художников „4 искусства“». М., 1929.
- Каталоги выставок ОМХ (Общества московских художников). 1-й — М., 1927; 2-й — М., 1928; 3-й — М., 1929.
- «Искусство в СССР и задачи художников». Диспут в Коммунистической академии. М., 1928.
- Лобанов В. Художественные группировки за последние 25 лет. М., 1930.
- «Социалистическое строительство в советском искусстве». Каталог выставки. М., 1930.
- «Союз советских художников». Каталог 1-й выставки. М., 1931.
- «Гиганты Урала». Каталог отчетной выставки выездной бригады художников. М., 1931.
- «Выставка работ художников, командированных в районы индустриального и колхозного строительства». Вступительная статья Н. Масленникова. М., [1932].
- «Художники РСФСР за XV лет». Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура. Л., 1932.
- «Художники РСФСР за XV лет (1917—1932)». Каталог выставки. Живопись. М. 1933.
- Эфрос А. Вчера, сегодня, завтра.— «Искусство», 1933, № 6, стр. 15—64.
- Бескин О. О «незаинтересованности» эстетического суждения.— «Искусство», 1933, № 6, стр. 65—76.
- Буш М., Замошкин А. Путь советской живописи (1917—1932). М., 1933.
- Щекотов Н. Советские живописцы. Выставка «Художники РСФСР за 15 лет». — «Искусство», 1933, № 4, стр. 51—142.
- Бескин О. Формализм в живописи. — «Искусство», 1933, № 3, стр. 1—22.
- «Художественная выставка „XV лет РККА“». Каталог. М., 1933.
- Ромов С. Красная Армия в живописи. Юбилейная выставка «15 лет РККА». — «Искусство», 1933, № 4, стр. 23—50.
- Кауфман Р. О советской исторической картине. — «Искусство», 1939, № 3, стр. 11—27.
- Ситник К. Советский портрет. — «Искусство», 1947, № 4, стр. 3—20.
- Ситник К. О жанре в советском искусстве. — «Искусство», 1947, № 5, стр. 22—35.
- Ситник К. Об историческом жанре. — «Искусство», 1948, № 1, стр. 37—49.
- Ситник К. Советский пейзаж. — «Искусство», 1948, № 3, стр. 13—37.
- Никифоров Б. Советское искусство. Живопись. Краткий очерк. М.—Л., 1948.
- Бродский В. Советская батальная живопись. М.—Л., 1950.
- Кауфман Р. Советская тематическая картина. 1917—1941. М., 1951.
- «Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. Живопись». Составители П. Сысоев и В. Шквариков. М., 1951.
- Лебедев П. Из истории советского искусства. (Борьба за идейно-реалистическое искусство в 1921—1925 годах).— «Искусство», 1953, № 4, стр. 37—50.
- Богородский Ф. АХР. (Из воспоминаний художника).— В кн.: «Академия художеств СССР. Вопросы изобразительного искусства. Сборник». Вып. 2. М., 1955, стр. 117—151.

*Труды об отдельных художниках*

Авилов М.

- Исаков С. М. И. Авилов. Л.—М., 1941.
- «М. И. Авилов и И. Г. Дроздов. Двадцать пять лет художественной деятельности. К юбилейной выставке». [Каталог. Вступительная статья С. Исакова]. Л., 1935.
- Бродский В. Михаил Иванович Авилов. М., 1956.

Архипов А.

- «Абрам Ефимович Архипов. XL». [Сборник статей]. М., 1927.
- Рождественская Н. Народный художник А. Е. Архипов. М., 1930.
- «Каталог выставки произведений А. Е. Архипова», М., 1949.

- Дмитриева Н. Абрам Ефимович Архипов. М., 1952.
- Бакшеев В.
- «Каталог выставки произведений Василия Николаевича Бакшеева». [Вступительная статья О. Лазаревой]. М., 1947.
- Тихомиров А. Василий Николаевич Бакшеев. М., 1950.
- Полевой В. Василий Николаевич Бакшеев. М., 1952.
- Богаевский К.
- «Константин Федорович Богаевский [очерки творчества: М. Волошни, С. Лобанов, П. Дульский, П. Корнилов и каталог выставки]». Казань, 1927.
- «Московское общество художников „Жар-двиг“. Выставка 1928 г. XXX. К. Ф. Богаевский». М., 1928.
- Богородский Ф.
- Богородский Ф. Автобиография. [Вступительная статья И. Грабаря]. М., 1938.
- Полевой В. Федор Семенович Богородский. М., 1956.
- Бродский И.
- Исаков С. Исаак Бродский. — «Искусство», 1934, № 5, стр. 3—27.
- Бродский И. Мой творческий путь. Л.—М., 1940.
- Бродский И. Исаак Израилевич Бродский. М., 1956.
- Бялыницкий-Бируля В.
- «Каталог выставки произведений В. К. Бялыницкого-Бируля». [Вступительная статья Г. Жидкова]. М., 1947.
- Жидков Г. Витольд Картанович Бялыницкий-Бируля. М., 1953.
- Вильямс П.
- Сыркина Ф. Петр Владимирович Вильямс. М., 1953.
- Герасимов А.
- «А. М. Герасимов. XXV». (Каталог выставки). М., 1936.
- Лобанов В. А. М. Герасимов. М.—Л., 1943.
- «Выставка произведений А. М. Герасимова. К 50-летию творческой деятельности». Каталог. М., 1956.
- Герасимов С.
- Разумовская С. С. В. Герасимов. М., 1936.
- Щекотов Н. Сергей Васильевич Герасимов. М.—Л., 1944.
- «Выставка произведений Сергея Васильевича Герасимова к 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности». Каталог. [Вступительные статьи И. Грабаря и Н. Соколовой]. М., 1956.
- Соколова Н. Творчество Сергея Герасимова. — «Искусство», 1956, № 3, стр. 29—34.
- Горелов Г.
- «Гавриил Никитич Горелов». Каталог выставки [50 лет творческой деятельности. Вступительная статья М. Сокольников]. [М.], 1950.
- Соподинский О. Гавриил Никитич Горелов. М., 1951.
- Грабарь И.
- «Выставка произведений Игоря Эммануиловича Грабаря (XLV лет художественной и научной деятельности)». [Каталог. Вступительная статья А. Замошкина]. М., 1936.
- Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. М.—Л., 1937.
- Сидоров А. Игорь Эммануилович Грабарь. М., 1951.
- Жидкова Е. Игорь Эммануилович Грабарь. М., 1955.
- Греков М.
- Дмитриев Н. Памяти баталиста М. Б. Грекова. — «Искусство», 1934, № 6, стр. 87—90.
- «Посмертная выставка произведений художника М. Б. Грекова. (1882—1934)». Каталог. М., 1935.
- Тихомиров А. М. Б. Греков. М., 1937.
- Яковлев В. Митрофан Борисович Греков. — «Искусство», 1949, № 6, стр. 29—34.
- Грекова Т. М. Б. Греков. Воспоминания. Ростов-на-Дону, 1955.
- Халаминский Ю. Митрофан Борисович Греков. М., 1956.
- Дейнека А.
- Кауфман Р. Александр Дейнека. — «Искусство», 1936, № 3, стр. 85—100.
- Никифоров Б. А. Дейнека. М.—Л., 1937.
- «Выставка произведений А. А. Дейнека». Каталог. М., 1957.
- Иогансон Б.
- Моргунов Н. Б. В. Иогансон. М., 1939.
- Михайлов А. Борис Владимирович Иогансон. М.—Л., 1945.
- Никифоров Б. Борис Владимирович Иогансон. М., 1950.
- Сптник К. Мастер советской сюжетной картины. (К 60-летию со дня рождения Б. В. Иогансона). — «Искусство», 1953, № 5, стр. 12—22.



Карпов С.

Перельман В. С. М. Карпов. (К 25-летию со дня смерти). — «Искусство», 1954, № 4, стр. 43—44.

Касаткин Н.

«Юбилейная выставка картин Н. А. Касаткина». Каталог. [Вступительная статья С. Городецкого]. М., 1929.

Журавлевы В. и Е. Николай Алексеевич Касаткин. Народный художник. М.—Л., 1945.

Ситник К. Николай Алексеевич Касаткин. Жизнь и творчество. М., 1955.

Кацман Е.

«Евгений Кацман». Каталог выставки. [Вступительная статья П. Грабаря]. М., 1947.

Грансберг А. Евгений Александрович Кацман. М.—Л., 1950.

Кончаловский П.

Хвойник И. Выставка П. П. Кончаловского. — «Искусство», 1933, № 1—2, стр. 211—218.

Никольский В. Петр Петрович Кончаловский. М., 1936.

Бабенчиков М. П. П. Кончаловский. М., 1950.  
«Петр Петрович Кончаловский. К 75-летию со дня рождения». Каталог выставки. [Вступительная статья В. Иванова]. М., 1951.

«Выставка произведений П. П. Кончаловского». Каталог. М., 1956.

Чегодаев А. П. П. Кончаловский — «Искусство», 1956, № 7, стр. 19—25.

Котов П.

«Каталог выставки произведений художника Петра Котова. К двадцатипятилетию художественной деятельности». [Вступительная статья А. Скворцова]. М.—Л., 1937.

Андреева Г. Петр Иванович Котов. М.—Л., 1948.

Крайнев В.

Мальцева Ф. Василий Васильевич Крайнев. М.—Л., 1950.

Крымов Н.

Разумовская С. Николай Петрович Крымов. М., 1952.

«Крымов Николай Петрович. Выставка произведений». Каталог. М., 1954.

Кузнецов П.

«Выставка картин Павла Кузнецова». [Вступительные статьи: А. Луначарского, П. Новидного, А. Бакушинского, В. Мидлера]. М., 1929.

«П. В. Кузнецов. 75 лет со дня рождения, 55 лет творческой деятельности». Каталог. М., 1956.

Куприн А.

Никольский В. Александр Васильевич Куприн. М., 1935.

Гурьева Т. Александр Васильевич Куприн. М.—Л., 1950.

«Выставка произведений А. В. Куприна и Г. П. Мотовилова». Каталог. М., 1956.

Лентулов А.

«Выставка произведений художника Аристарха Васильевича Лентулова. 1882—1943. Каталог». М., 1956.

Мурин Е. А. В. Лентулов.—«Искусство», 1957, № 2, стр. 35—38.

Малютин С.

«Выставка произведений С. В. Малютина». Каталог [Вступительные статьи П. Грабаря и А. С.] М., [1934].

Сарабьянов Л. Сергей Васильевич Малютин. М., 1952.

Машков П.

Дружинин С. Илья Машков.—«Искусство», 1956, № 4, стр. 23—29.

«Машков Илья Иванович. Выставка произведений». Каталог. М., 1956.

Мешков В. В.

«Мешков Василий Васильевич. Выставка произведений». М., 1953.

Разумовская С. Василий Васильевич Мешков. М., 1954.

Мешков В. Н.

«В. Н. Мешков. Каталог выставки. К пятидесятилетию художественной деятельности». [Вступительная статья В. Лобанова]. М.—Л., 1937.

Яковлев В. Василий Никитич Мешков. М., 1951.

Моравов А.

Емельянцева П. Александр Викторович Моравов. М., 1951.

Нестеров М.

Нестеров М. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1941.

Коваленская Т. Портреты М. В. Нестерова. — «Творчество», 1941, № 1, стр. 8—10.

Дурылин С. Нестеров-портретист. М.—Л., 1949.

Михайлов А. М. В. Нестеров. — «Искусство», 1952, № 6, стр. 71—79.

Петров-Водкин К.

- Лебедева Ю. К. С. Петров-Водкин. — «Искусство», 1935, № 6, стр. 55—86.  
Галушкина А. К. С. Петров-Водкин. М., 1936.  
«К. С. Петров-Водкин». Каталог выставки. М.—Л., 1937.

Пименов Ю.

- Алмосва В. Ю. И. Пименов. Л.—М., 1950.

Рождественский В.

- Третьяков Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956.  
«Выставка произведений художника Василия Васильевича Рождественского. 50 лет творческой деятельности». Каталог. М., 1937.

Рылов А.

- Рылов А. Воспоминания. [Вступительные статьи М. Нестерова, А. Остроумовой-Лебедевой и Н. Радлова]. Л. — М., 1940.  
«А. А. Рылов. 1870—1939». Каталог посмертной выставки. [Вступительная статья М. Нестерова]. Л., 1940.  
Лебедев Г. Аркадий Александрович Рылов. М. — Л., 1949.

Ряжский Г.

- Щекотов Н. Г. Ряжский. Л., 1935.  
Журавлев В. Георгий Георгиевич Ряжский. М., 1952.

Рянгина С.

- Кауфман Р. Серафима Васильевна Рянгина. М. — Л., 1948.  
«Серафима Васильевна Рянгина. К 60-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности». [Каталог. Вступительная статья Ф. Рогинской]. М., 1951.  
Жидков Г. Выставка произведений С. В. Рянгиной. — «Искусство», 1951, № 4, стр. 37—40

Савицкий Г.

- Сокольников М. Георгий Константинович Савицкий. М., 1950.  
«Выставка произведений Георгия Константиновича Савицкого». Каталог. М., 1954.  
Никифоров Б. Выставка произведений Г. К. Савицкого. — «Искусство», 1954, № 4, стр. 31—35.

Самокиш Н.

- Портнов Г. Николай Семенович Самокиш. М., 1953.

Самохвалов А.

- Стругацкий Н. Александр Самохвалов. Л.—М., 1933.

Сварог В.

- «Василий Семенович Сварог. 1883—1946». Каталог выставки. М., 1948.  
Климова М. Василий Семенович Сварог. М., 1952.  
Грабарь И. Василий Семенович Сварог. М., 1955.

Соколов-Скаля П.

- Лобанов В. Павел Петрович Соколов-Скаля. М.—Л., 1940.  
Суздаев П. Павел Петрович Соколов-Скаля. М., 1950.

Терпсихоров Н.

- «Каталог выставки произведений Николая Борисовича Терпсихорова». М., 1953.  
Соседова М. Николай Борисович Терпсихоров. М., 1954.

Ченцов Е.

- Емельянцева П. Ефим Михайлович Ченцов. М.—Л., 1948.

Шегаль Г.

- Герценберг В. Г. М. Шегаль. — «Искусство», 1935, № 2, стр. 15—42.  
«Каталог выставки произведений художника Григория Михайловича Шегаль». М., 1949.  
Разумовская С. Григорий Михайлович Шегаль. М.—Л., 1950.

Штеренберг Л.

- «Каталог выставки произведений художника Л. П. Штеренберга». М., 1927.

Юон К.

- «Выставка картин К. Ф. Юона». Каталог. [Вступительная статья Н. Машковцева]. М., 1926.  
Юон К. Автобиография. М., 1926.  
Апушкин Я. Константин Федорович Юон (жизнь и творчество). М., 1936.  
«Константин Федорович Юон. К 75-летию со дня рождения». Каталог выставки. [Вступительная статья Г. Жидкова] М., 1950.  
Сидоров А. Творческий путь К. Ф. Юона. — «Ежегодник Института истории искусств [АН СССР]. 1954». М., 1954, стр. 29—52.

Яковлев Б.

- Никифоров Б. Б. Н. Яковлев. Л., 1938.  
Кауфман Р. Борис Николаевич Яковлев. М.—Л., 1950.  
«Борис Николаевич Яковлев. К 60-летию со дня рождения». Каталог выставки. [Вступительная статья Г. Жидкова]. М., 1950.

Яковлев В.

- Сидоров А. Василий Николаевич Яковлев. М.—Л., 1950.

### Скульптура

#### Общие труды

- «1-я выставка скульптуры. Академия художеств». Каталог. Пг., 1922.  
Терновец Б. Русские скульпторы. М., 1924.  
Городецкий С. Скульптура и революция. — «Искусство трудящимся», 1924, № 2, стр. 3—4.  
Хвойник И. Скульптура и монументы революции. — «Советское искусство», 1925, № 8, стр. 36—41.  
«Государственная художественная выставка современной скульптуры». [Каталог 1-й выставки Общества русских скульпторов]. М., 1926.  
Терновец Б. Выставка скульптуры. — «Искусство трудящимся», 1926, № 17—18, стр. 5—6.  
«Каталог 2-й выставки скульптуры Общества русских скульпторов. ОРС». М., 1927.  
Бакушинский А. Современная русская скульптура. — «Искусство», 1927, № 2—3, стр. 73—99.  
Федоров-Давыдов А. Скульптура. — «Печать и революция», 1927, кн. 7, стр. 183—201.  
Аранович Л. Десять лет искусства. — «Красная новь», 1927, кн. 11, стр. 209—238.  
«Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции». Каталог. М., 1928.  
«Каталог 3-й выставки скульптуры Общества русских скульпторов. ОРС». М., 1929.  
«Каталог 4-й выставки скульптуры Общества русских скульпторов. ОРС. 1929—1931». М. — Л., 1931.  
Бандалин Г., Павлов В. Аллея ударников в Парке культуры и отдыха. — «Бригада художников», 1931, № 5—6, стр. 22—23.  
Федоров-Давыдов А. Арабы под пальмами. — «Бригада художников», 1931, № 5—6, стр. 24—26.  
Чайков И. Малые формы скульптуры. — «Бригада художников», 1931, № 5—6, стр. 26—27.  
Бакушинский А. Скульптура Всекохудожника. 1929—1932. М., 1932.  
«Художники РСФСР за XV лет (1917—1932)». Каталог выставки скульптуры. Вступительные статьи А. Бубнова и М. Аркадьева. М., 1933.

Грабарь И. Актуальные задачи советской скульптуры. — «Искусство», 1933, № 1—2, стр. 155—157.

- «Первая встреча архитекторов со скульпторами». — «Искусство», 1933, № 1—2, стр. 158—160.  
Быстров А. Малые формы скульптуры. — «Искусство», 1933, № 5, стр. 59—75.  
Терновец Б. XV лет советской скульптуры. — «Искусство», 1933, № 5, стр. 131—160.  
Ромм А. Скульпторы старшего поколения. — «Искусство», 1933, № 4, стр. 185—200.  
Хвойник И. Молодые кадры советской скульптуры. — «Искусство», 1933, № 4, стр. 159—184.

- Терновец Б. Ленинские памятники. — «Архитектура СССР», 1934, № 1, стр. 12—15.  
Грабарь И. Растет советская скульптура. — «Строительство Москвы», 1934, № 3, стр. 26—29.  
Н. С. Скульптурное оформление новых зданий. — «Искусство», 1934, № 4, стр. 76—87.  
Исаков С. Ленинградские скульпторы. «Искусство», 1935, № 3, стр. 35—42.  
Ромм А. Основные тенденции нашей скульптуры. — «Творчество», 1935, № 10, стр. 3—13.  
Нейман М. Советская скульптура. — «Юный художник», 1941, № 1, стр. 7—12.  
Исаков С. Ленинградские скульпторы. Л.—М., 1947.  
Зотов А. О монументальной скульптуре. — «Искусство», 1947, № 5, стр. 7—21.

#### Труды об отдельных художниках

Андреев Н.

- Бакушинский А. Лениниана Н. Андреева. — «Искусство», 1934, № 1, стр. 23—46.  
Замошкин А. Лениниана скульптора Н. А. Андреева. М.—Л., 1936.  
Бакушинский А. Н. А. Андреев. 1873—1932. М., 1939.  
Зименко В. Николай Андреевич Андреев (1873—1932). М., 1951.

Булаковский С.

- Булаковский С. Скульпторы о себе. — «Творчество», 1935, № 10, стр. 19—20.  
Нейман М. Скульптор С. Ф. Булаковский. — «Искусство», 1937, № 4, стр. 169—170.

Ватагин В.

- Бакушинский А., Молодчиков А. Василий Алексеевич Ватагин. М., 1933.  
Ватагин В. Скульпторы о себе. — «Творчество», 1933, № 10, стр. 15—16.  
Разумовская С. Василий Алексеевич Ватагин. М., 1956.

- Голубкина А.
- Голубкина А. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1923. Изд. 2-е. М.—Л., 1937.
- «Анна Семеновна Голубкина (1864—1927)». Каталог. [Предисловие Ф. Кона. Вступительная статья Е. Цубербиллера]. М., 1935.
- Николаев Б. Анна Семеновна Голубкина. — «Искусство», 1939, № 3, стр. 117—121.
- Костин В. Анна Семеновна Голубкина. М.—Л., 1947.
- Домогацкий В.
- «Выставка скульптуры В. Н. Домогацкого. К 30-летию творческой деятельности». Каталог. М., 1935.
- Бакушинский А. Владимир Николаевич Домогацкий. М., 1936.
- Терновец Б. Творчество В. Н. Домогацкого. — «Искусство», 1935, № 1, стр. 55—83.
- Ефимов И.
- Хвойник И. Скульптор И. С. Ефимов. М., 1934.
- Ефимов И. О моих работах. — «Искусство», 1935, № 4, стр. 161—169.
- Нейман М. Иван Семенович Ефимов. М., 1951.
- Кепинов Г.
- Кепинов Г. Скульпторы о себе. — «Творчество», 1935, № 10, стр. 17.
- Келлер Б. О творчестве А. Куприна и Г. Кепинова. — «Искусство», 1948, № 4, стр. 57—60.
- Козлов В.
- Исаков С. Памяти В. В. Козлова. — «Творчество», 1940, № 10.
- Коненков С.
- Глаголь С. С. Т. Коненков. Пг., 1920.
- «Выставка произведений скульптора Сергея Тимофеевича Коненкова. К 40-летию со дня рождения и 60-летию творческой деятельности». Каталог. [Вступительная статья К. Кравченко]. [М.], 1954.
- Сарабьянов Д. Выставка работ С. Т. Коненкова. — «Искусство», 1955, № 1, стр. 33—39.
- Нейман М. С. Т. Коненков — «Ежегодник Института истории искусств [АН СССР]. 1956. Скульптура, живопись, архитектура». М., 1957, стр. 5—26.
- Королев Б.
- Сидоров А. Борис Данилович Королев. М., 1934.
- Королев Б. Скульпторы о себе. — «Творчество», 1935, № 10, стр. 16—17.
- Лебедева С.
- Терновец Б. Сарра Лебедева. М.—Л., 1940.
- «Сарра Лебедева. Выставка художественных произведений». Каталог. [Вступительная статья П. Эттингера]. М.—Л., 1941.
- «Выставка произведений А. Д. Гончарова, В. Н. Горяева, К. Г. Дорохова, С. А. Заславской, С. Д. Лебедевой, И. Л. Слонима» Каталог. [Вступительная статья И. Шмидта]. М., 1956.
- Лишев В.
- Крестовский И. Всеволод Всеволодович Лишев. Л., 1948.
- Соболевский Н. Всеволод Всеволодович Лишев. М., 1951.
- Манизер М.
- Манизер М. Скульптор о своей работе. [Т. 1]. Л.—М., 1940.
- Исаков С. Матвей Генрихович Манизер. М.—Л., 1945.
- «Матвей Генрихович Манизер. (К 60-летию со дня рождения и 35-летию творческой деятельности)». Каталог выставки. [Вступительная статья В. Ермонской]. М., 1951.
- Матвеев А.
- Бассехес А. Творчество А. Т. Матвеева и проблемы скульптуры. — «Искусство», 1940, № 3, стр. 61—74.
- Менделевич И.
- Парамонов А. Исаак Абрамович Менделевич. М., 1955.
- Меркуров С.
- Ситник К. С. Д. Меркуров. М.—Л., 1944.
- Аболина Р. Сергей Дмитриевич Меркуров. М.—Л., 1950.
- Меркуров С. Записки скульптора. М., 1953.
- Мотовилов Г.
- Мотовилов Г. Скульпторы о себе. — «Творчество», 1935, № 10, стр. 19.
- Нейман М. Георгий Иванович Мотовилов. М., 1954.
- «Выставка произведений А. В. Куприна и Г. И. Мотовилова». Каталог. [Вступительная статья М. Неймана]. М., 1957.
- Мухина В.
- Терновец Б. В. И. Мухина. М.—Л., 1937.
- Зотов А. В. И. Мухина. М.—Л., 1941.
- Аболина Р. Вера Игнатьевна Мухина. М., 1954.
- «Выставка произведений Веры Игнатьевны Мухиной». Каталог. [Вступительные статьи В. Кеменова и И. Шмидта]. М., 1955.
- Аркин Д. Вера Мухина. — «Искусство», 1955, № 2, стр. 35—43.

Нейман М. В. И. Мухина.—«Сообщения Института истории искусств [АН СССР]», № 8, М., 1957, стр. 3—27.

Нерода Г.

«Выставка произведений Е. Ф. Белашовой, А. М. Каневского, Н. В. Кирсановой, П. М. Кожина, А. В. Кокорина, Г. В. Нерода». Каталог. [Вступительная статья М. Неймана]. М., 1956.

Рындзюнская М.

Рындзюнская М. Скульпторы о себе. — «Творчество», 1935, № 10, стр. 24.

Алексеев Б. М. Д. Рындзюнская. — «Творчество», 1946, № 3, стр. 24.

Тавасиев С.

Ромм А. Скульптор Тавасиев за работой. — «Творчество», 1934, № 4, стр. 6—7.

Фрих-Хар И.

Фрих-Хар И. Скульпторы о себе. — «Творчество», 1935, № 10, стр. 18.

«Выставка произведений А. Н. Кардашева, В. А. Фаворского, И. Г. Фрих-Хара, Н. М. Чернышева». Каталог. [Вступительная статья Ел. Тагер]. М., 1956.

Чайков И.

Ромм А. О творчестве Иосифа Чайкова. — «Искусство», 1933, № 3, стр. 109—126.

«Каталог выставки скульптуры И. М. Чайкова. 35 лет творческой деятельности». [Вступительные статьи К. Юона и А. Зотова]. М., 1948.

Членов А. Иосиф Моисеевич Чайков. М., 1952.

Шадр И.

Терновед Б. Творчество скульптора И. Шадр. — «Искусство», 1934, № 3, стр. 71—99.

Зотов А. Иван Дмитриевич Шадр. М. — Л., 1944.

«И. Д. Шадр». [Каталог выставки произведений Ивана Дмитриевича Шадра. Вступительная статья Б. Федорова]. М., 1947.

Тупицын И. Материалы к биографии И. Д. Шадр. — «Сообщения Института истории искусств [АН СССР]», № 3, М., 1953, стр. 115—120.

Колпинский Ю. Иван Дмитриевич Шадр. М., 1955.

Шервуд Л.

Шервуд Л. Путь скульптора. Л. — М., 1937.

Латт Л. Л. В. Шервуд. — «Искусство», 1951, № 4, стр. 41—44.

«Выставка произведений Л. В. Шервуда». Каталог. [Вступительная статья Л. Латта]. Л., 1952.

Рогачевский В. Леонид Владимирович Шервуд. М., 1955.

## Карикатура и плакат

### Общие труды

Радаков А. Карикатура. Л., 1926.

Богачев А. Плакат. Л., 1926.

Варшавский Л. Наша политическая карикатура. М., 1930.

Костин В. Лидо художкоровского движения. М., 1930.

«Карикатура на службе социалистического строительства». Каталог выставки. Вступительные статьи М. Манульского и Б. Никифорова. М., 1932.

«Художники РСФСР за XV лет». Каталог выставки. Плакат и карикатура. М., 1933.

Моор Л., Кауфман Р. Советский политический плакат. 1917—1933. — «Искусство», 1933, № 4, стр. 203—244.

Иоффе М. Художественная агитация и задачи изобразительного искусства в деревне. — «Искусство», 1933, № 1—2, стр. 178—186.

Половко Е., Иоффе М. Тридцать лет советского плаката. М. — Л., 1948.

«Каталог выставки художников советского плаката». М. — Л., 1948.

Федоров-Давыдов А. Искусство советского плаката и политическая карикатура в советском изобразительном искусстве. — В кн.: «Тридцать лет советского изобразительного искусства», стр. 149—182.

### Труды об отдельных художниках

Антоновский Б.

«Советская карикатура». Вып. I. Б. Антоновский. [Вступительная статья Н. Радлова]. М., 1930.

Бродаты Л.

Елькович Л. Л. Г. Бродаты. — «Искусство», 1956, № 6, стр. 26—28.

Лени В.

Иоффе М. Виктор Николаевич Лени. М. — Л., 1947.

Ефимов Б.

Семенова Т. Борис Ефимович Ефимов. М., 1954.

Каневский А.

Иоффе М. А. М. Каневский. М., 1954.

Кукрыниксы

Горький М. Кукрыниксы. — Собрание сочинений. Т. 26. М., 1953, стр. 233—235.

«Кукрыниксы. Отчетная выставка за 6 лет. Карикатура, политплакат, книга, журнал, газета, живопись, театр». М., 1932.

Кауфман Р. Кукрыниксы. М. — Л., 1937.  
Кеменов В. Кукрыниксы. В кн.: В. Кеменов.  
Статьи об искусстве. М., 1956, стр. 99—116.  
Ефимов Б., Иоффе М. Кукрыниксы. М., 1954.  
Соколова Н. Кукрыниксы, М., 1955.

Моор Д.

Кауфман Р. Д. Моор. М., 1937.  
Иоффе М. Дмитрий Стахиевич Моор. М. — Л.,  
1948.

Радлов Н.

«Советская карикатура». Вып. II. Н. Э. Радлов.  
[Вступительная статья К. Федина]. М., 1930.

Черемных М.

Иоффе М. Михаил Михайлович Черемных. М. —  
Л., 1949.

### *Книжная и станковая графика*

#### *Общие работы*

Варшавский Л. Очерки по истории современной  
гравюры в России. М., 1923.  
Фаворский В. Шрифт, его типы и связь иллюстраций  
со шрифтом. — В сб. «Гравюра и книга», № 1—2 (4—5). М., 1925, стр. 3—19.  
«Русская ксилография за 10 лет». [Вступительная  
статья В. Воинова]. Л., 1927.  
«Мастера современной русской гравюры и графики».  
Сборник материалов. Редакция Вяч. Полонского. Статьи  
В. Адарюкова, М. Бабенчикова, Е. Ланько, К. Кузьминского, Л. Розенталя,  
А. Сидорова, К. Тихоновой, М. Фабриканта, А. Федорова-Давыдова.  
М. — Л., 1928.  
«Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции».  
Каталог приобретений галереи. 1917—1927». С  
вводной статьей А. В. Бакушинского и краткими  
биографиями художников. М., 1928.  
«Гравюра на дереве». Сборники. 1—5. Л. 1927—1930.  
Фаворский В. О композиции. — «Искусство»,  
1933, № 1—2, стр. 1—7.  
«Художники РСФСР за XV лет». Каталог выставки.  
Графика. М., 1933.  
Сидоров А. Советское искусство. Графика.  
М. — Л., 1949.  
Чегодаев А. Пути развития русской советской  
книжной графики. М., 1955.

#### *Труды об отдельных художниках*

Верейский Г.

Каталог юбилейной выставки произведений художников  
Г. С. Верейского и М. С. Родионова. 60 лет со дня  
рождения». [Вступительные статьи Н. Машковцева и  
А. Чегодаева]. М. — Л., 1946.

Амшинская А. Георгий Семенович Верейский.  
М. — Л., 1950.

Кардовский Д.

«Дмитрий Николаевич Кардовский». Текст А. Бакушинского,  
А. Григорьева, Н. Радлова. М., 1933.

Кравченко К. Д. Н. Кардовский. (К 10-летию со дня  
смерти). — «Искусство», 1953, № 5, стр. 32—38.

Подобедова О. Дмитрий Николаевич Кардовский.  
М., 1957.

Кравченко А.

Разумовская С. А. И. Кравченко. М., 1935.  
«Выставка произведений Алексея Ильича Кравченко».  
Каталог. [Вступительная статья А. Сидорова]. М., 1956.

Герценберг В. Выставка произведений А. И. Кравченко.  
— «Искусство», 1956, № 3, стр. 35—38.

Кузьмин Н.

Сокольников М. Н. В. Кузьмин. М., 1947.

Кукрыниксы

Соколова Н. Кукрыниксы. М., 1955.  
Демосфенова Г. Кукрыниксы-иллюстраторы. М., 1956.

Куприянов Н.

Федоров-Давыдов А. Николай Николаевич Куприянов.  
Казань, 1927.  
Куприянов Н. Дневники художника. [Предисловие  
С. Разумовской]. М. 1937.

Кустодиев Б.

Воинов В. Б. М. Кустодиев. Л., 1925.  
«Каталог посмертной выставки произведений Б. М.  
Кустодиева. 1878—1927». [Вступительная статья  
М. Коноплевай]. Л., 1928.

Лансере Е.

Лобанов В. Книжная графика Е. Е. Лансере. М. — Л.,  
1948.  
Бабенчиков М. Е. Е. Лансере. М., 1949.  
Шантыко Н. Евгений Евгеньевич Лансере. М., 1952.

Митрохин Д.

Кузьмин М., Воинов В. Д. И. Митрохин. М., 1922.

Остроумова-Лебедева А.

Остроумова-Лебедева А. Автобиографические записки.  
Т. III. М., 1951, стр. 5—93.

Корнилов П. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. М., 1950.  
Ганкина Э. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. М., 1952.

Павлов И.

Павлов И. Моя жизнь и встречи. Ред. М. Сокольников. М., 1949.  
Корнилов П. Иван Николаевич Павлов. М.—Л., 1950.

Соколов И.

Холодовская М. Илья Алексеевич Соколов. М., 1952.

Старонос П.

Старонос П. Моя жизнь. М.—Л., 1937.

Ульянов Н.

Лаврова О. Николай Павлович Ульянов. М., 1950.  
Ульянов Н. Мои встречи. Воспоминания. Вступительная статья М. Сокольников. М., 1952.  
Ройтенберг О. Николай Павлович Ульянов. М., 1953.

Фаворский В.

Кауфман Р., Мальцева Ф. Творчество В.А. Фаворского. — «Искусство» 1937, № 1, стр. 87—112.  
«Выставка произведений А. Н. Кардашева, В. А. Фаворского, И. Г. Фрих-Хара, Н. М. Чернышева». Каталог. М., 1956.  
Чегодаев А. Выставка четырех мастеров. — «Искусство». 1957, № 1, стр. 26—31.

### *Архитектура*

#### *Общие труды*

«Архитектура». Ежемесячник Московского архитектурного общества, 1923, № 1—2, 3—5.  
«1-я сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка СССР. Виды выставки». М., 1923.  
«Конкурсы Московского архитектурного общества. 1923—1926». М., 1926.  
Серк Л. Архитектура промышленных зданий. М., 1928.  
«Типовые проекты и конструкции жилищного строительства. (Строительная комиссия ЭКОСО РСФСР)». М., 1930.  
«Десять рабочих клубов Москвы. Архитектура рабочего клуба». М., 1931.  
Хигер Р. Пути архитектурной мысли М., 1933.  
«Дворец Советов». Всесоюзный конкурс 1932 г. М., 1933.

«Генеральный план реконструкции города Москвы». Т. I. М., 1936.

«Архитектура Московского метро (первая очередь)». Под общей ред. Н. Колли и С. Кравед. М., 1936.

Мыслин В. Архитектура производственных цехов. — В кн.: «Проблемы архитектуры». Т. I, кн. 2. М., 1936, стр. 39—79.

«За социалистическую архитектуру». Сборник важнейших материалов. М., 1937.

«Архитектура СССР. 1917—1947». Сборник Союза советских архитекторов, № 17—18. М., 1947.

«Советская архитектура за XXX лет. РСФСР». Вып. I. [Альбом]. М., 1950.

«Мастера советской архитектуры об архитектуре». Киев, 1953.

Олтаржевский В. Первая сельскохозяйственная выставка в Москве. — «Ежегодник Института истории искусств. [АН СССР]. 1956». М., 1957, стр. 254—280.

#### *Труды об отдельных мастерах*

Веснины Л., В., А.

Ильин М. Братья Веснины. — «Архитектура СССР», 1940, № 1, стр. 33—49.

Жолтовский И.

Аркин Д. Разговор о Жолтовском. — «Архитектура СССР», 1940, № 5, стр. 54—58.

Былинки Н. О теории композиции И. В. Жолтовского. — «Архитектура СССР», 1940, № 5, стр. 51—53.

Зальдман А. Творчество И. В. Жолтовского. — «Архитектура СССР», 1940, № 5, стр. 35—50.

Ощепков Г. И. В. Жолтовский. Проекты и постройки. М., 1955.

Иофан Б.

Ципирович Л., Эйгель И. Б. М. Иофан. — «Архитектура СССР», 1940, № 11, стр. 35—52.

Руднев Л.

Ильин Л. Л. В. Руднев. — «Архитектура СССР». 1940, № 3, стр. 41—49.

Мунд В., Асс В. Выдающийся советский зодчий. — «Архитектура и строительство Москвы». 1957, № 1, стр. 21—25.

Фомин И.

Ильин М. Иван Александрович Фомин. М., 1946.  
Минкус М., Пекарева Н. И. А. Фомин. М., 1953.

Джандиери М. Фомин. М., 1954.

Щуко В.

Кауфман С. Владимир Алексеевич Щуко. М., 1946.

Щусев А.

Бабенчиков М. Алексей Викторович Щусев. М.—Л., 1947.

Соколов Н. А. В. Щусев. М., 1952.

Георгиевская-Дружинина Е. и Корнфельд Я. Зодчий А. В. Щусев. М., 1955.

#### *Художественная промышленность*

«Русский художественный фарфор». Сборник статей о Государственном фарфоровом заводе. Л., 1924.

«Советский фарфор». Сборник статей. М., 1927.

Первая художественная выставка «Бытовой текстиль». Каталог выставки. М., 1928.

Аркин Д. Искусство бытовой вещи. М., 1932.

Аркин Д. О мебели. — «Бригада художников», 1932, № 1(8), стр. 19—24.

«Художественное оформление массовой посуды». Сборник. М.—Л., 1932.

Арманд Т. Декоративная ткань и внутреннее оформление здания. — «Архитектура СССР», 1933, № 6, стр. 44—46.

Быстров А. Малые формы скульптуры. — «Искусство», 1933, № 5, стр. 59—75.

Грабарь И. Н. Я. Данько-Алексеев. М., 1934.

Гучев Н., Попов Н. О новой мебели. «Архитектура СССР», 1934, № 9, стр. 39—44.

Боров Н. Работы 12-й мастерской по проектированию мебели. — «Архитектура СССР», 1934, № 9, стр. 45—49.

Большева К. Ленинградский фарфор. — «Искусство», 1935, № 3, стр. 60—67.

Данько Е. Заметки о культуре фарфора. — «Литературный современник», 1936, № 1, стр. 139—155.

«Путеводитель по выставке фарфора». Л., 1937.

«Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова». Каталог. [Вступительная статья Е. Данько]. Л., 1938.

Эмме Б. Русский художественный фарфор. М.—Л., 1950.

#### *Художественные промыслы*

Воронов В. Русское крестьянское искусство. (Выставка в Историческом музее). — «Среди коллекционеров», 1922, № 1, стр. 65—67.

«Общий каталог Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки». М., 1923.

«Путеводитель по Кустарному музею ВСНХ». М., 1925.

Воронов В. Кустарь-мастер и руководитель-художник. — «Вестник промысловой кооперации», 1925, № 1—2, стр. 12—15.

Воронов В. О кустаре-художнике. — «Вестник промысловой кооперации», 1926, № 6—7, стр. 20—22.

Введенский Д. У сергиевского игрушечника. М., 1926.

Оршанский Л. Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917—1927. Л., 1927.

Камкин П. Резьба по кости на Севере. Холмогорские кустари. Архангельск, 1927.

Чушкин А. Резная игрушка из дерева. М.—Л., 1927.

«Русская народная игрушка». Вып. 1. Вятская лепная глиняная игрушка. Рисунки А. Деншина, текст А. Бакушинского. М., 1929.

Зубакин Б. Холмогорская резьба по кости. Архангельск, 1931.

Виниер А. Преобразование палехских мастерских. — «Литература и искусство», 1931, № 7—8, стр. 93—101.

Журавлева Е., Чепелев В. Палех в заколдованном кругу. — «Бригада художников», 1932, № 4—5, стр. 38—43.

Церетелли Н. Русская крестьянская игрушка. [Вместо предисловия] — вступительная статья А. Луначарского. [М.], 1933.

Бакушинский А. Искусство Палеха. М.—Л., 1934.

Бакушинский А. и Василенко В. Искусство Мстёры. М.—Л., 1934.

Василенко В. Северная резная кость. (Холмогоры). М., 1936.

Жидков Г. Пушкин в искусстве Палеха. М.—Л., 1937.

«Народное искусство СССР в народных промыслах». Т. I. (Статьи: А. Бакушинского, В. Воронова, В. Василенко, Г. Жидкова, Н. Шиллинга, Н. Мизинова). М., 1940.

Василенко В. Северная резная кость. (Холмогоры, Тобольск, Чукотия). М., 1947.

Каплан Н. Русская народная резьба по мягкому камню. М., 1955.





# УКАЗАТЕЛЬ<sup>1</sup>



- Аболина Р. Я. 610  
Абрамцево 14, 159  
Абрамцево-Кудрино 593, 594  
абстрактное (беспредметное) искусство 46, 48, 98,  
108, 110, 183, 184, 187, 196, 199, 278, 334, 356,  
414, 424  
Авигов М. И. 189, 211, 605  
агитпароходы 76, 77  
агитпоезда 76—78, 101, 110, 162, 167  
Адамович М. 162  
Адарюков В. Я. 602, 612  
«Адская почта», журнал 82, 85  
Айвазовский И. К. 332  
Алексеев Б. И. 156, 558, 611  
Алексеев Г. Л. 31, 33, 364  
Алешин С. С. 44—46, 350, 364, 400, 417, 422  
Аллилуева Н. С. 356  
Алмоева В. А. 608  
Альтман Н. И. 20, 21, 93, 98, 106, 108  
Алякринский П. А. 68, 72  
Амшинская А. М. 612  
Андерсен Нексе М. 99  
Андреев В. А. 32, 34, 347, 349, 351, 354, 375, 438  
Андреев Н. А. 29, 34, 36, 42—46, 50, 95—99, 149,  
281, 345, 346, 349, 351, 354, 367—377, 382, 384,  
403, 404, 417, 439, 609  
Андреева Г. 607  
Андриевский С. Г. 546  
Анненков Ю. П. 87  
античность; античные традиции 36, 42, 134, 213,  
302, 395, 399, 534  
Антокольский М. М. 40  
Антонов Ф. В. 193  
Антоновский Б. И. 442, 457, 458, 611  
Ануфриева М. 563  
Андиферов Н. Н. 94  
«Аполлон», журнал 12  
Апсит А. П. 56, 57, 80, 87  
Апушкин Я. 126, 603, 608  
Аранович Л. 609  
Арватов Б. 178, 562  
Аркадьев М. 609  
Аркин Л. Е. 397, 564, 610, 613, 614  
Арманд Т. 614  
Артамонов 482  
архаика 36, 43, 226, 347, 395, 396, 424  
Архангельск 18  
Архангельское, подмосковная 14, 143  
Архипов А. Е. 118, 123, 132, 186, 189, 230, 243,  
276—279, 282, 333, 605  
Асс В. Е. 613  
Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА) 521  
Ассоциация художников-графиков (при Ломе пе-  
чати) 488  
Ассоциация художников революционной России  
(АХРР); Ассоциация художников Революции  
(АХР) 44, 46, 47, 82, 92, 102, 112, 114, 116, 118,  
124, 130, 186—195, 197—200, 204, 205, 211—214,  
223—226, 228—230, 232, 233, 243, 245, 246, 248,  
250, 252—254, 263, 264, 266, 276—278, 282, 284—  
286, 292, 298, 312, 313, 315—318, 322—324, 326,  
335, 336, 346, 349—351, 402, 417, 418, 420, 422,  
423, 438, 444, 464, 468, 469, 493, 563, 599, 604,  
605

<sup>1</sup> Настоящий именной, предметный и географический указатель включает также общие понятия, связанные с современным изобразительным искусством и архитектурой.

На страницах, выделенных в указателе курсивом, помещены биографические справки о мастерах советского искусства.

- Ассоциация художников революционной России (АХРР); Ассоциация художников Революции (АХР). 3-я выставка 189, 190  
 — 4-я выставка 190, 225  
 — 7-я выставка 190, 211, 246, 248, 277, 335  
 — 8-я выставка («Жизнь и быт народов СССР») 191, 192  
 — 9-я выставка 605  
 — 10-я выставка — см. под словом **Выставки**  
 — 11-я выставка 350  
 Афанасьев К. Н. 133  
 Ахтырская артель деревянных резных изделий (Загорский район) 575, 578  
 Ашбе А. 86, 113, 127
- Бабанова М. И. 473  
 Бабенская артель токарно-полированных изделий (Красно-Пахорский район Московской обл.) 575  
 Бабенчиков М. В. 85, 602, 607, 612, 614  
 Бабыкин К. Т. 508  
 Баженов В. И. 152  
 Баженов П. Д. 581  
 Байрон Дж. Г. 30, 408  
 Баканов И. М. 581—583  
 Баку 72, 377, 388, 518, 599  
 — Клубы 546  
 — Музей истории партийной организации Азербайджана 216, 217  
 Бакунин М. А. 38  
 Бакушинский А. В. 349, 368—370, 372, 376, 403, 409, 581, 583, 585, 586, 595, 602, 607, 609, 610, 612, 614  
 Бакшеев В. Н. 186, 189, 322—324, 606  
 Баландин П. А. 434, 576, 578, 595  
 Баленков Г. 508  
 Бальзак О. 478  
 Бандалин Г. Б. 609  
 Бартрам Н. Д. 574  
 Бархин Г. Б. 515, 517  
 Басов-Верхомянцев С. А. 275  
 Бассехес А. И. 610  
 Батин В. 592  
 Бауман Н. Э. 349, 377, 390—392  
 Бах Р. Р. 418, 421  
 Бачинский Н. М. 502  
 Бебутова Е. М. 268  
 «Бегемот», сатирический журнал 441, 457  
 Бедин Ф. А. 594  
 «Беднота», газета 244  
 Бедный, Лемьян 65, 86, 190, 248, 284, 453, 454  
 «Безбожник», журнал 58, 75  
 «Безбожник у станка», журнал 58, 75, 238, 449, 450, 458, 459  
 Беккер И. 155  
 Беклемишев В. А. 37, 41, 346, 418  
 Белашов М. 380, 382  
 Белашова-Алексеева Е. Ф. 380, 382  
 Белинский В. Г. 29, 34, 82  
 Белкин П. 82  
 Белогруд А. Е. 144, 155  
 Белуха Е. Д. 568  
 Белянин Н. 189, 326  
 Бенуа А. Н. 82  
 Бенуа Л. Н. 154  
 Бермятино, деревня (Вологодская обл.) 579, 594  
 Бернштейн М. 414, 590  
 Бескин О. М. 602, 605  
 Беспалова-Михалева Т. Н. 572  
 Бетховен Л. 30  
 Бизин П. 592  
 Библин И. Я. 489  
 Блак Л. К. 572  
 Блинова Е. 422  
 Блок А. А. 12, 87, 96  
 Блохин П. Н. 518  
 Блюменталь-Тамарина М. М. 408  
 Бобловкин К. 594  
 Богаевский К. Ф. 193, 197, 332, 333, 606  
 Богачев А. 611  
 Богданов А. А. 19, 562  
 Богородск 574, 593, 594  
 — Школа художественной обработки дерева 593  
 Богородский Ф. С. 189, 230—233, 605, 606  
 Богородское, село (Московская обл.) 576  
 Богословский Н. 573  
 «Боевой отряд весельчаков» (БОВ), сатирический журнал 75, 441  
 Большева К. 614  
 Большое Запорожье 508, 544, 599  
 Бонч-Бруевич В. Д. 581  
 Борисов А. А. 117  
 Борнуково, село (Горьковская обл.) 577  
 Боров Г. 573  
 Боров Н. 614  
 Бородкин В. 594  
 Браз И. Э. 474  
 Брик О. М. 20, 21  
 Бриммер Н. Л. 468  
 Бродаты Л. Г. 79, 442, 443, 611  
 Бродский В. Я. 605  
 Бродский И. А. 155, 603, 606  
 Бродский И. И. 96, 98, 102, 116, 117, 122, 132, 189, 216—223, 280, 603, 606  
 Бруни Л. А. 492  
 Брягин А. И. 586—589  
 Бубнов А. С. 609  
 «Бубновый валет», художественное объединение 6, 110—112, 189, 192, 193, 234, 266, 328, 330, 334, 336, 338  
 Буденный С. М. 131, 165, 205, 206, 208, 209, 211, 282, 283, 422  
 «Будильник», журнал 58  
 Будрин 428

- Булаковский С. Ф. 347, 424, 425, 609  
 Бунин А. В. 526, 538  
 Бурдель А. 50, 395, 422, 424  
 Буторин А. Н. 583, 585  
 Буторин Л. Н. 581, 583  
 Буш М. 603, 605  
 Былинкин Н. П. 613  
 Быстров А. 436, 609, 614  
 «Бытие», художественное объединение 183, 189, 228, 230  
 Бялыницкий-Бируля В. К. 189, 197, 322, 324, 325, 327, 606
- Вакуров И. П. 581, 582  
 Валев В. А. 350, 422  
 Варшавский Л. Р. 611, 612  
 Василенко В. М. 586, 588, 595, 614  
 Васильев Н. А. 147  
 Васильевское, село (Ивановская обл.). Школа вышивки 593  
 Васнецов А. М. 312, 315—317  
 Васнецов В. М. 300, 304  
 Ватагин А. И. 581  
 Ватагин В. А. 349, 408, 433—435, 495, 609  
 Ваулин П. 159  
 Вахтангов Е. Б. 420  
 Введенский Л. 614  
 Великий Устюг 588, 592, 593  
 — «Экспортная мастерская»; артель «Северная чернь» 593  
 Великовский Б. М. 515  
 Вендеров Б. 504  
 Вепрев Н. 594  
 Вербилки. Фарфоровый завод 571  
 Верейский Г. С. 96, 465, 481, 496—499, 612  
 Вересаев В. В. 409, 412  
 Веснин А. А. 137, 509, 521, 546, 547, 549, 551, 613  
 Веснин В. А. 137, 142, 153, 501, 545—547, 549, 613  
 Веснин Л. А. 137, 140, 141, 144, 153, 613  
 «Вестник жизни», журнал 32  
 «Вечерние известия Моссовета», газета 39  
 Вильде Р. 162, 570  
 Вильно. Художественная школа 161  
 Вильямс П. В. 193, 197, 242, 606  
 Вишпер А. 585, 614  
 Виноградов Н. Л. 28, 117, 119, 602  
 Витебск 20  
 Владимир (на Клязьме) 16  
 — Дмитриевский собор; фрески 16  
 Владимиров И. А. 122, 125  
 Войков П. Л. 426  
 Воинов В. — см. Луначарский А. В.  
 Волков В. В. 105  
 Волков М. 594  
 Волнухин С. М. 36, 38, 42, 403, 408, 424  
 Вологда 18  
 — Школа кружевоплетения 593
- Вологодская область 575, 588  
 Володарский В. 30, 131, 147, 379, 380  
 Волошин М. А. 606  
 Волховская ГЭС 142, 544, 545  
 Вольтер А. 595  
 Вольфензон Г. 518, 519  
 Ворносков В. П. 594  
 Воробьевский А. В. 568, 569, 572  
 Воронов В. 595, 614  
 Ворошилов К. Е. 130, 131, 165, 208, 210, 211, 224, 227, 284  
 Всеволожский Н. А. 147  
 «Всекохудожник», товарищество 197, 364  
 Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей (ВОАПП) 180  
 Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов (ВОПРА) 515, 522  
 Выставки (см. также под наименованиями различных объединений):  
 — Всеобщая германская художественная 1-я 193  
 — Всероссийская сельскохозяйственная 190, 345, 351—354, 435, 509—514, 523, 528, 531, 532, 534, 535, 538, 580, 582  
 — Государственная 2-я 122  
 — Государственная 10-я 108  
 — Государственная 19-я 109  
 — к 10-летию Красной Армии (так наз. 10-я выставка АХР) 191, 229, 236, 331  
 — к 10-летию Великой Октябрьской социалистической революции 191, 288, 387, 492  
 — Дискуссионная 193  
 — в Зимнем дворце 17  
 — Международная в Париже 51  
 — Международная в Риме 134  
 — «Обис» 346  
 — к 15-летию Красной Армии 265, 284, 376, 427  
 — рабочих художников 18  
 — рисунков скульпторов 346  
 — скульптуры 1-я 345  
 — советского фарфора в Западной Европе 162, 163, 570  
 — «Художники РСФСР за XV лет» 198, 351
- «Газета футуристов» 21  
 Гайдар А. П. 485  
 Галушкина А. С. 603, 608  
 Гаман Г. 500  
 Гамильтон Г. 553  
 Ганкина Э. З. 613  
 Ганф Ю. А. 442, 458  
 Гапон Г. 224  
 Гапоненко Т. Г. 344  
 Гатчина 14, 142  
 Гегелло А. И. 504, 516  
 Гельфрейх В. Г. 366, 367, 400, 538—543, 554  
 Георгиевская-Дружинина Е. 614  
 Герасимов А. М. 189, 278—281, 333, 606

- Герасимов С. В. 102, 184, 193, 196, 292—297, 333, 488, 606  
 Герцен А. И. 30, 34, 40, 42, 43, 376, 418, 426  
 Герценберг В. Р. 608, 612  
 Гете И. В. 30  
 Гинзбург М. Я. 509, 521  
 Гинцбург И. Я. 39, 40, 41  
 Глаголь С. 610  
 Гладков Б. В. 514, 518, 548  
 Гладков Ф. В. 488  
 Гладышев 416  
 Глазунов А. К. 378  
 Глоба А. 471  
 Гогин А. 594  
 Гоголь Н. В. 30, 82, 84, 476, 481, 482  
 Голенкина А. 162  
 Голиков И. И. 581, 582  
 Голицын В. 595  
 Голлербах Э. Ф. 604  
 «Голос текстилей», газета 564, 565  
 Голосов И. А. 137, 145, 510, 518  
 Голосов П. А. 137, 504, 551  
 «Голубая роза», художественное объединение 6, 36, 110, 268  
 Голубев Г. 508  
 Голубева 292  
 Голубкина А. С. 36, 345, 347, 384, 403—408, 420, 610  
 Гольбах П. 450  
 Гольц Г. П. 548  
 Гончаров А. Д. 92, 112, 193, 474  
 Гончаров И. А. 484  
 Горелов Г. Н. 122, 223—225, 606  
 Горки Ленинские 229, 324, 364  
 Горлов Д. 434  
 Городецкий С. М. 390, 417, 607, 609  
 Горький А. М. 84, 98, 162, 218, 224, 227, 305, 306, 364, 374, 418, 453, 462, 488, 492, 493, 581—583, 598, 611  
 Горький (Нижний Новгород) 506, 544, 599  
 — автозавод 544  
 — мост 548  
 Гофман Э. Т. А. 476  
 Грабарь И. Э. 113, 114, 134, 192, 230, 285, 286, 306—311, 333, 401, 602, 603, 606—609, 614  
 Грансберг А. Х. 607  
 Греков М. Б. 130—132, 189, 195, 197, 204—212, 224, 233, 260, 603, 606  
 Грекова Т. 603, 606  
 Грибков Н. 292  
 Грибоедов А. С. 482  
 Григорьев А. 186, 187, 612  
 Гризелли О. 39  
 Гринберг А. 518  
 Груздев И. А. 583  
 «Группа тринадцати», художественное объединение 488  
 Грюн О. 560  
 Гужинская Е. 573  
 Гундобин Н. П. 544, 545  
 Гурьев В. П. 588—590  
 Гурьева Т. Г. 607  
 Гусь-Хрустальный. Стекланный завод 165  
 Гучев Н. 614  
 Гюрджан А. М. 44, 45  
 Давтьян 570  
 Лавыдов И. 592  
 Лантон Ж. 30, 43  
 Ланько Е. Я. 568, 602, 612, 614  
 Ланько-Алексеев Н. Я. 157, 160, 161—165, 566, 568—570, 572  
 Ларан Л. 488  
 Лейнека А. А. 92, 193, 196—198, 238—242, 442, 445, 450, 458, 459, 606  
 декадентство 6, 48, 347, 426, 478  
 Демосфенова Г. Л. 612  
 Лени (Ленисов) В. Н. 64—69, 80, 441, 445, 452—456, 463, 611  
 Ленисов В. И. 591, 592  
 Ленисовский Н. Ф. 193  
 Лефо Л. 81, 86  
 Лехтерев Б. А. 488  
 Лжандиери М. 613  
 Лзержинск 508, 599  
 Лзержинский Ф. Э. 98, 165, 284, 415, 416, 422  
 Ликкенс Ч. 476  
 Литрих Л. 47  
 Дмитриев А. И. 504  
 Дмитриев-Кавказский 328  
 Дмитриев Н. 606  
 Дмитриева Н. А. 606  
 Дмитров, город 13  
 — фарфоровый завод 558, 571  
 Днепрогэс; Днепрострой 536, 540, 545—547, 550  
 Днепропетровск (Екатеринослав) 364, 599  
 — Лворец труда 552  
 Добров М. А. 499  
 Лоброковский М. 450  
 Лобужинский М. В. 55  
 Локучаев Н. В. 147  
 Ломогацкий В. Н. 345, 347, 349, 403, 408—414, 417, 439, 610  
 Ломье О. 120, 461  
 Донателло 358  
 Донбасс 504  
 Дормидонтов Н. И. 189, 493, 496  
 Достоевский Ф. М. 46, 47, 83, 472  
 Дрезден. Галерея 340  
 Дружинин С. Н. 603, 607  
 Дубков Н. 594  
 Дубовской Н. Н. 326  
 Дулево. Фарфоровый завод 558, 571  
 Дульский П. 606  
 Дурново 574

- Лурьин С. Н. 298, 300, 607  
 Лыдыкин А. 581  
 Ляtkово. Стекланный завод 165
- Евангулов С. П. 590—592, 595  
 Евдокимов Д. 594  
 Евсеев С. А. 366, 367  
 Егорушин П. 578  
 «Ежегодник МАО» 509  
 Елец. Школа кружевоплетения 593  
 Елисеев К. С. 442, 458  
 Елькович Л. 611  
 Емельянцева И. 607, 608  
 Ереван. Памятник Шаумяну 388, 535, 536  
 Ермонская В. В. 610  
 Ерошкин Н. 594  
 Ершов И. В. 378, 479, 481  
 Ефанов В. П. 481  
 Ефимов А. И. 147  
 Ефимов Б. Е. 72, 441, 445, 454—456, 611, 612  
 Ефимов И. С. 345, 349, 351, 433—435, 437, 438, 610  
 Ечеистов Г. А. 474
- «Жар-цвет», художественное объединение 193, 332, 345, 469, 606  
 Желябов А. И. 30, 162, 356, 378, 390—392  
 Жидков Г. В. 603, 606, 608, 609, 614  
 Жидкова Е. И. 606  
 Жилин П. 82  
 Житков Б. 485  
 Жолтовский И. В. 20, 117, 118, 134, 136, 137, 155, 352, 388, 400, 500, 503, 504, 510—514, 522, 534, 536—539, 544, 545, 553, 557, 613  
 Жостово. Артель «Металлоподнос» 576, 593, 594  
 Жуков И. Н. 420  
 «Жупел», журнал 82, 85  
 Журавлев В. В. 189, 607, 608  
 Журавлева Е. А. 585, 607, 614  
 «Журнал журналов» 64  
 Жюльен; «академия» Жюльена 85, 111, 412
- Забагуев Е. 573  
 Загорск (Сергиев Посад) 16, 593  
 — Артель игрушки, резьбы и росписи по дереву 575  
 — Школа художественной обработки дерева 593  
 Загорский В. М. 50  
 Зазерский А. 504  
 Закавказская Академия художеств 85  
 Залеман Г. Р. 47, 160, 346, 366, 378, 418  
 Залкалн Т. 87, 91  
 Зальцман А. М. 518, 613  
 Замирайло В. Л. 82  
 Замкова А. А. 398, 399  
 Замошкин А. И. 370, 375, 603, 605, 606, 609  
 Зарин Е. 588  
 Звенигород 13  
 — Церковь Успения на городке; фрески 16
- Зворыкин Б. 56  
 Зеленский А. Е. 422  
 Зелинский Н. Д. 308  
 Земо-Авчальская гидроэлектростанция (Загэс) 336, 356, 360, 362—365, 547  
 Замский Г. С. 573  
 Зенкевич Б. А. 493  
 Зернова Е. А. 193, 197  
 Зименко В. М. 609  
 Зиновьев Н. М. 581  
 Златовратский А. Н. 347, 349, 382, 423  
 Златоуст. Металлообрабатывающий завод 165  
 Зотов А. И. 609—611  
 «Зритель», журнал 224  
 Зубакин Б. 614  
 Зубин А. 518  
 Зубков А. 581  
 Зубков И. И. 581
- Иванов А. А. 30, 306  
 Иванов Вс. В. 415, 460, 607  
 Иванов Д. 570  
 Иванов И. Д. — см. Шадр  
 Иванов М. 66  
 Иванов С. В. 38, 120, 292, 294  
 Иванов-Шиц И. А. 541  
 Иванова М. Г. 356, 357  
 Иванова Т. А. 406  
 Иваново (Иваново-Вознесенск) 18, 133, 558, 599  
 — Большая мануфактура 559—561  
 — Жилые дома Текстильтреста 518, 552  
 — Народный дом 518, 552  
 — Политехнический институт 531  
 — Прядильно-ткацкая фабрика им. Ф. Э. Дзержинского 548  
 — Тейковская фабрика 559  
 Ивановская область 576  
 Ивантеевка. Текстильная фабрика 548  
 Игумнов К. Н. 481  
 «Известия», газета 22, 441, 454, 455  
 Изобригада, художественное объединение 197, 242, 269  
 Изогиз 445  
 — «Окна Изогиза» 445, 450  
 Ильин Л. А. 136, 613  
 Ильин М. А. 502, 530, 534, 613  
 Ильинская С. 595  
 импрессионизм 37, 38, 43, 113, 253, 280, 308, 347, 373, 390, 391, 403, 404, 407—409, 411, 412, 414, 421, 426, 428, 432  
 Институт истории искусств АН СССР 7  
 Институт художественной культуры 110  
 Иогансон Б. В. 102, 189, 195, 198, 233, 253—261, 442, 606  
 Иофан Б. М. 516, 541, 553, 554, 613  
 Иоффе И. 178  
 Иоффе М. 602, 611, 612

- Исаков С. 155, 384, 430, 605, 606, 609, 610  
«Искусство», журнал 25, 26, 28, 106, 120  
«Искусство—жизнь» — см. «Маковец»  
«Искусство коммуны», газета 21
- Казаков М. Ф. 152, 526  
Казань 190, 364  
— Художественная школа 225, 263, 264, 316  
«Калевала» 488  
Калинин М. И. 98, 162, 283—286  
Калинин (Тверь) 18, 118  
— Памятник Ленину 386  
— Художественная школа 118  
Калинина М. В. 283, 287  
Калининская область 576  
Кальгин А. 547  
Камкин П. А. 614  
Кампанелла Т. 24  
канал Москва — Волга 401, 550, 555  
Кандинский В. 20, 107, 108  
Каневский А. М. 442, 445, 458, 459, 492, 611  
Каплан Н. И. 576, 614  
Каплянский Б. 400  
Каранджов А. 595  
Кардашев А. Н. 434  
Кардовский Д. Н. 42, 81, 86, 88, 197, 225, 250, 464, 481—483, 487, 488, 612  
Карев В. В. 261, 263, 264  
кариатура; сатирический рисунок 55, 58, 75, 79, 80, 82, 85, 100, 224, 254, 440—446, 448, 450—452, 454—460, 462, 464, 486, 488, 598  
Карпов С. М. 189, 224, 225, 607  
Касаткин Н. А. 75, 102, 120, 185, 189, 190, 199—203, 287, 356, 607  
Касиян В. И. 600  
Касли. Чугунолитейный завод 165  
Каутский К. 452, 453  
Кауфман Р. С. 79, 101, 182, 440, 464, 602, 603, 605, 606, 608, 609, 611—613  
Кауфман С. А. 539, 614  
Кацман Е. А. 102, 186, 187, 284—286, 607  
Качалов В. И. 284  
Качалов Н. Н. 157  
Кашира. Теплоцентраль 545  
Кашкарова З. 595  
Кваренги Д. 539  
Кекушев Л. 134  
Келин П. 253  
Келлер Б. Б. 610  
Келлер К. 569  
Кеменов В. С. 610, 612  
Кепинов Г. И. 347, 349, 403, 412—414, 422, 423, 610  
Керенский А. Ф. 80  
Кермен 420  
Керженцев В. 603  
Кибрик Е. А. 488
- Киев 382, 386  
— Музей русского искусства 253  
— Памятник Ленину 364  
— Университет 454  
— Художественное училище 89, 234, 270, 292, 336  
— Художественный институт 264  
Киево-Печерская лавра. Иконописная школа 245  
Килин Г. С. 592  
Киров С. М. 216, 222, 550, 551  
Киров (Вятка) 18  
Кировская область (Вятская губерния) 158, 579  
— Артель «Экспорт» 579  
классицизм 134, 144, 379, 430, 431, 534  
Кледов Г. 594  
Климова М. А. 608  
Клодт К. 165  
Клодт П. К. 165  
Клыков Н. П. 586, 587  
«Книга Руфь» 471  
Кобылецкая З. 162, 568—570  
Коваленская Т. М. 607  
Коган Д. 515  
Когоут Н. Н. 66, 68, 450  
Кожин П. 434  
Козлов В. В. 47, 350, 366, 367, 418, 610  
Козловский М. И. 430  
Кокорин В. Д. 511  
Коларов В. 99  
Коларосси; «академия» Коларосси 403, 420  
Колли Н. Я. 137, 145, 511, 546, 613  
Коломна 13  
— Паровозостроительный завод 286  
Колпинский Ю. Д. 611  
Кольцов С. В. 44, 45  
Комаров А. 576  
Комиссаржевская В. Ф. 30  
«Комсомолия», журнал 460  
«Комсомольская правда», газета 442, 459  
Кон Ф. 610  
Конаково (Калининская обл.). Фаянсовый завод 558, 571  
Конашевич В. М. 82, 87, 465, 486, 487  
Коненков С. Т. 20, 34 — 36, 46, 347, 351—354, 384, 404, 512, 610  
Коновалов В. 573  
Коноплева М. С. 603, 612  
конструктивизм 39, 392, 394, 400, 414, 426, 515—522, 529, 531, 532, 540, 546, 548, 573  
Кончаловская Н. П. 340, 341  
Кончаловская О. В. 339, 340  
Кончаловский П. П. 111, 112, 192, 196, 333, 338—343, 603, 607  
Корин А. Д. 186, 301—304  
Корин П. Д. 301—303, 304—306, 333  
Корнилов П. Е. 606, 613  
Корнфельд Я. А. 614  
Коровин К. А. 253, 278, 282, 292

- Королев В. Д. 20, 38, 345, 347, 349, 390—392, 610  
 Короленко В. Г. 478  
 Коротков Е. 508  
 Коршунов Б. А. 145  
 Костанди К. К. 116  
 Костерин К. 588  
 Костин В. И. 404, 610, 611  
 Кострома 18  
 Костромская область 575  
 Котляревский С. А. 398, 399  
 Котов П. И. 102, 189, 197, 262, 263, 264, 265, 333, 607  
 Котухин А. В. 581, 582, 584  
 Котухин В. 581  
 Котягин А. Ф. 586, 587  
 Кочергин Н. М. 66, 67  
 Кравец С. М. 515, 613  
 Кравченко А. И. 88, 465, 468, 476—478, 612  
 Кравченко К. С. 610, 612  
 Крайнев В. В. 186, 189, 316, 317, 607  
 Краматорск. Машиностроительный завод 548  
 Крамской И. Н. 300  
 Крандиевская Н. В. 418, 420, 422, 438  
 Красильников С. Ф. 594  
 Красин Л. Б. 356, 414, 416  
 «Красная Армия», газета 454  
 «Красная звезда»—см. агитпароходы  
 «Красная Нива», журнал 224  
 «Красноармеец», журнал 16, 80, 96, 224  
 Красное село (Костромская обл.) 575, 593, 594  
 — Школа художественной обработки металла 593  
 — Ювелирный промысел 575  
 «Красный Восток» — см. агитпоезда  
 «Красный командир», журнал 16  
 «Красный перед», сатирический журнал 75, 441  
 Крестовский И. 419, 610  
 Крестцы (Ленинградская обл.). Школа вышивки 593  
 Кринский Н. 70  
 Кричевский Д. Л. 504, 516  
 «Крокодил», сатирический журнал 58, 75, 441, 442, 448, 458, 459  
 «Круг художников», художественное объединение (Ленинград) 193, 292  
 Кругликов А. 594  
 Кругликова Е. С. 489  
 Круглова М. Г. 526, 538  
 Крылов А. 548  
 Крылов И. А. 83  
 Крылов П. Н.— см. Кукрыникисы  
 Крымов Н. П. 112, 113, 193, 196, 326—329, 607  
 Крюкова И. 592  
 Кубено-Озерский район. Артель кружевниц 575  
 кубизм 19, 22, 38, 39, 50, 70, 106, 178, 330, 347, 390, 402, 403, 414, 417, 424, 432  
 кубофутуризм 21  
 Кудрявцев А. 566  
 Кузнецк — см. Сталинск  
 Кузнецов В. В. 157, 159, 160, 161, 189, 568, 570  
 Кузнецов М. С. 156, 157  
 Кузнецов П. В. 20, 106, 193, 268, 607  
 Кузнецов Ф. Г. 274, 277  
 Кузьмин Н. В. 488, 489—490, 612  
 Кузьминский К. С. 602, 612  
 Кузьяевский фарфоровый завод 558  
 Куинджи А. И. 114, 321, 332  
 Куйбышев (Самара) 18  
 — памятник Чапаеву 378, 380, 381  
 Кукрыникисы 344, 442, 445, 458, 459, 460—463, 488, 492, 611, 612  
 Кунгур. Артель камнерезов 576  
 — Школа художественной обработки камня 593  
 Купер, инженер 545  
 Купрянов Н. Н. 15, 82, 84, 88, 89, 190, 442, 465, 490—493, 612  
 Куприн А. В. 110, 192, 196, 326, 328—331, 603, 607  
 Куприянов М. В.— см. Кукрыникисы  
 Курбэ Г. 120  
 Курская область 574, 576, 577  
 Курьшев П. 578  
 Кусково 14, 143  
 Кустодиев Б. М. 55, 82—84, 104, 105, 122—124, 126, 127, 132, 189, 464, 478—481, 495, 562, 563, 568, 603, 612  
 Куусинен О. В. 99  
 Лавинский А. М. 72  
 Лавров В. 594  
 Лаврова Л. 418  
 Лаврова О. И. 613  
 Ладовский Н. А. 34, 141  
 Ладыженский Г. 116  
 Лазарева О. 606  
 Лансере Е. Е. 55, 85, 157, 190, 464, 484, 485, 496, 524, 612  
 Лапшин Н. 568  
 Лассаль Ф. 40—42, 432  
 Латт Л. 611  
 Ле Корбюзье (Шарль Эдуард Жаннере) 515  
 Лебедев В. В. 82, 193, 465, 485—487, 489  
 Лебедев Г. Е. 608  
 Лебедев П. И. 11, 602, 604, 605  
 Лебедева С. Д. 347, 349, 412, 414—417, 422, 436, 439, 610  
 Лебедева Ю. 608  
 Леблан М. 230  
 Левин А. 72  
 Левина М. 398  
 Левитан И. И. 304, 322, 326  
 «Левый фронт» в искусстве (Леф) 21, 562  
 Лёзнов А. 594  
 Ленин В. И. 6, 7, 11—13, 16, 17, 20—24, 26—28, 30, 31, 33, 36, 40, 41, 45, 52, 53, 80, 93, 95, 96, 98, 116, 117, 142, 145, 147, 162, 164, 165, 168, 173, 174, 178, 190, 191, 219—221, 224, 225, 229,

- 244, 280, 281, 310, 311, 324, 345, 349, 356, 360, 362—375, 378, 380, 386—388, 390—392, 414, 422, 428, 477, 478, 501, 503, 524, 525, 538, 542, 547, 559, 575, 601, 602
- Ленинград; Петроград; Петербург 12—14, 16—18, 20, 25, 26, 30, 33, 37—41, 56, 58, 60, 67, 72, 93, 94, 102—105, 116, 122, 124, 127, 134, 136, 138, 140, 143, 158, 160, 185, 189, 192, 218, 220, 224, 228, 238, 239, 244, 323, 328, 346, 347, 364, 366—368, 378, 390, 418, 428, 441, 443, 458, 532, 558, 573
- Академия искусств 19, 34, 36, 37, 40—42, 47, 82, 86, 90, 91, 93, 104, 111, 113, 114, 116, 130, 134, 136, 137, 154, 155, 160, 189, 204, 211, 213, 223—226, 228, 234, 245, 250, 264, 266, 278, 282, 292, 297, 332, 345, 346, 366, 367, 403, 418, 432, 468, 474, 485, 489, 504, 520, 531, 538, 596, 600
- Арка на проспекте Красных зорь 153, 154
- Архитектурная мастерская 138
- Дворец культуры им. С. М. Кирова 573
- Дворец рабочих (проект) 144, 148
- Дом кино 573
- Дом культуры им. А. М. Горького 516
- Зимний дворец 12, 13, 17, 106
- Институт гражданских инженеров 137, 504
- Институт инженеров коммунального строительства 520
- Институт инженеров промышленного строительства 520
- Марсово поле 147, 150, 151
- Музей Революции 105
- Музей-квартира И. И. Бродского 117
- Нарвская фабрика-кухня; скульптурные панно 400
- Остров Голодай; проект застройки 133
- Памятники:
- — Володарскому 147, 379
- — Герцену 40, 42
- — Жертвам 9 января 1905 г. 379—381
- — Жертвам революции 147, 148, 150, 151
- — Лассалю 40—42
- — Ленину перед Смольным 366, 367, 538
- — Ленину у Финляндского вокзала 366, 367
- — Либкнехту и Люксембург 38
- — Марксу 37
- — Некрасову 418
- — Перовской 39
- — Плеханову 39—41
- — Радищеву 37
- — Шевченко 40, 42
- Площадь Урицкого (Дворцовая) 106, 153
- — Александровская колонна 106
- Русский музей 103, 105, 113, 235, 237, 303, 307, 399, 405, 431, 433
- Свободные художественные учебные мастерские 19, 114, 120, 228, 292
- Смольный 12, 37, 366, 538
- Театральная площадь 105, 109, 127
- Ленинград. Театральное училище 48
- Тракторная улица; жилые дома 504, 505, 507
- Улица Стачек; жилые дома 504
- Университет 47, 88, 113, 114, 496
- Училище Штиглица 92, 114, 127, 224, 228
- Фабрика «Красное знамя» 548
- Фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова 157, 159—166, 562—573
- Художественный институт им. П. Е. Репина 211
- Школа О-ва поощрения искусств 48, 85, 87, 228, 266, 284, 489
- Шлиссельбургский проспект; жилые дома 504
- Эрмитаж 13, 496
- Ленинградская ассоциация пролетарских художников (ЛАПХ) 292, 380
- Ленинградская область 576
- Лентулов А. В. 106, 110, 192, 336—338, 607
- Леонидов Л. М. 98, 375
- Леонов Л. М. 476, 482, 488
- Леонтьев И. 594
- Лермонтов М. Ю. 30, 582
- Лесков Н. С. 475, 478, 480
- Лехт Ф. К. 68
- Либкнехт В. 48
- Либкнехт К. 38, 48, 49, 160
- Лисицкий Л. М. 70
- Листопад М. Ф. 350, 423
- Липев В. В. 418, 419, 421, 439, 610
- Лобанов В. М. 602, 603, 605—608, 612
- Лобанов С. 606
- Ломоносов М. В. 30, 159
- Ломоносово, село (Архангельская обл.) 588, 589, 591
- Артель косторезов им. М. В. Ломоносова 588
- Школа художественной резьбы по кости 588
- Лопатин В. Н. 592
- Лубок 75, 78, 164
- Луганск. Памятник Ленину 390
- Лукомский И. А. 344
- Луначарский А. В. 12, 21, 23, 24, 26, 28, 30, 36, 37, 53, 83, 88, 98, 120, 148, 158, 159, 162, 185, 190, 194, 248, 268, 275, 277, 372, 453, 475, 570, 581, 583, 601—603, 607, 612, 614
- Львов П. И. 492
- Любимов А. 66
- Люксембург Р. 38, 48, 426, 453
- Магнитогорск 508, 543, 544, 599
- Майер А. 46
- Майоль А. 428
- «Маковец», художественное объединение 183, 184, 193, 292
- Маковский А. Е. 82
- Маковский В. Е. 119, 213, 245, 253, 260
- Максимов В. 573
- Максимов В. М. 453



- Малаев Ф. П. 344  
 Малахин А. 400  
 Малахов М. П. 508  
 Малевич К. С. 20, 107, 108, 193, 286  
 Малиновский П. И. 26  
 Мальцев 156  
 Мальцева Ф. С. 603, 607, 613  
 Малютин И. А. 72, 76, 77, 441, 443  
 Малютин С. В. 75, 116—119, 121, 132, 186, 189, 195, 272—278, 282, 284, 287, 313, 603, 607  
 Мамонтов С. И. 114, 574  
 Мананникова А. С. 350, 423  
 Манизер М. Г. 33, 34, 47, 48, 147, 346, 350, 378—385, 418, 439, 610  
 Мануйлова О. М. 570  
 Мануильский М. 611  
 Маркичев И. В. 581, 582  
 Маркс К. 27, 34, 37, 44—46, 48, 49, 53, 140, 159—161, 200, 349, 378, 409, 453, 601  
 Мартос И. П. 395, 430  
 Мартынов Н. А. 433  
 Маршак С. Я. 485  
 Масленников Н. Н. 605  
 Маслих С. А. 546  
 Маслов В. 559  
 Матвеев А. Т. 20, 36, 37, 41, 345, 347, 384, 403, 428, 430—432, 436, 439, 564, 565, 568, 570, 610  
 Маторин М. В. 469  
 Матэ В. В. 92  
 Махачкала. Дом правительства 537  
 Мацеста. Санаторий 529  
 Машков И. И. 20, 50, 102, 111, 112, 113, 132, 183, 189, 195, 228, 234, 333—336, 603, 607  
 Машковцев Н. Г. 317, 603, 608, 612  
 Маяковский В. В. 12, 20, 71—76, 80, 356, 441, 443, 451, 602  
 Маят В. М. 147  
 Мейерхольд В. Э. 242  
 Мельников Д. И. 68, 108, 109, 187, 189, 603  
 Мельников К. С. 514, 518, 520, 521  
 Менделевич И. А. 350, 364, 420—422, 610  
 Менделеев Д. И. 30, 378  
 Мендельсон Э. 548  
 Менжинский В. Р. 222, 283, 285  
 Менье К. 30, 120  
 Меркуров С. Д. 46, 47, 345, 350, 354, 364, 385—389, 439, 535, 610  
 Метлин А. 594  
 Мешков А. И. 504  
 Мешков В. В. 186, 189, 197, 315, 317, 607  
 Мешков В. Н. 122, 189, 197, 226, 250, 282—285, 287, 315, 607  
 Мидлер В. 607  
 Мизинов Н. 614  
 Микеланджело 358, 410, 430  
 Милан. Академия искусств 521  
 Милашевский В. А. 488  
 Милле Ж. Ф. 120  
 Минкус М. А. 518, 604, 613  
 Минск 20  
 — Университет 518  
 «Мир искусства», художественное общество и выставки 82, 85, 87, 90, 110, 113, 127, 164, 183, 193, 268, 332, 478, 486, 493, 496  
 Митрохин Д. И. 82, 84, 612  
 Митурич П. В. 492, 494  
 Михайлов А. И. 606, 607  
 Мидкевич А. 395, 410  
 Мограчев С. З. 350, 364, 418, 422  
 модерн 46, 134, 136, 386, 436, 561, 573  
 модернизм 84, 110, 112, 127, 184, 195, 232, 238, 269, 282, 291, 332, 340, 342, 357, 437, 470, 516  
 Модоров Ф. А. 189, 264  
 Можайск 13  
 Мокин С. А. 588  
 Молодчиков А. И. 609  
 «Монументальная пропаганда» 13, 16, 23—25, 28, 30, 31, 33, 37, 38, 40, 42, 45, 46, 50, 52, 53, 100, 117, 145, 153, 345, 395, 404  
 Моор (Орлов) Д. С. 58—67, 72, 80, 238, 441, 445—452, 454, 456, 458, 463, 602, 611, 612  
 Моравов А. В. 118, 186, 189, 243—246, 256, 607  
 Моргунов А. 20  
 Моргунов Н. 606  
 Мордвинов А. Г. 515  
 Морозов М. А. 14  
 Морозов И. А. 586, 587  
 Морозов С. Т. 574  
 Москва 13, 14, 16—18, 20, 25, 26, 30—34, 37, 38, 42—44, 46—50, 71, 72, 80, 92, 103, 104, 106, 115, 118, 119, 123, 136, 137, 140, 142, 145, 147, 158, 169, 183, 185, 189, 190, 192, 193, 197, 202, 217, 223, 225, 228, 230, 250, 292, 297, 328, 346, 347, 361, 368, 377, 378, 393, 408, 414, 437, 468, 480, 503, 517—519, 522—524, 529, 549, 550, 554—558, 573, 592, 599  
 — Абельмановская застава; жилые дома 504, 507  
 — Автозавод им. И. А. Лихачева 548  
 — — Дворец культуры 546, 547, 549  
 — Академия художественных наук 394  
 — Архитектурная мастерская Моссовета 137  
 — Архитектурно-строительный институт; Архитектурный институт 137, 504, 515, 520  
 — Беговая улица; жилые дома 504  
 — Библиотека СССР им. В. И. Ленина 400, 518, 540, 542  
 — Большой театр 106  
 — Высшее техническое училище 137, 142  
 — Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас); Высший художественно-технический институт (Вхутеин) 36, 38, 86, 88, 90, 92, 94, 111, 112, 137, 193, 197, 228, 230, 234, 238, 242, 266, 268—270, 286, 292, 330, 336, 459, 460, 469, 474, 500, 513, 520, 590

- Москва. Глазная больница им. Гельмгольца 541  
 — Гознак 354, 362  
 — гостиница «Москва» 400, 573  
 — Дангаузровский поселок; жилые дома 506  
 — Дарвиновский музей 435  
 — Дворец Советов (проекты) 177, 522, 538—541, 550, 552—554  
 — Дворец Труда (проект) 551, 552  
 — Дворец-музей транспортной техники 533  
 — Дом кино (б. Дом политкаторжан) 546  
 — Дом Красной Армии 364  
 — Дом Пашкова 518, 540  
 — Дом Союзов. Колонный зал 362  
 — Дом Тарасова 134, 500  
 — Дом текстилей 552  
 — Дом Электро 552  
 — Дом-коммуна близ Шаболовки 519  
 — Донской монастырь. Иконописная палата 304  
 — Дорогомилово. Студенческий городок 518  
 — Лубровский поселок, жилые дома 504  
 — Завод «Красный пролетарий» 548  
 — Здание Госбанка 536, 537  
 — Здание Госторга 515  
 — Здание ГУМ 526  
 — Здание котельной МОГЭС 536, 537  
 — Здание б. Межрабпома 399  
 — Здание Министерства легкой промышленности 515  
 — Здание Министерства путей сообщения (НКПС) 533  
 — Здание Министерства сельского хозяйства (Наркомзем) 515, 529—531  
 — Здание Моссельпрома 515  
 — Здание Моссовета 524, 533, 535  
 — Здание общества «Динамо» 532, 533  
 — Здание комбината газеты «Правда» 551, 573  
 — Здание редакции и типографии газеты «Известия» 515, 517  
 — Зоопарк; главный вход 435  
 — Институт им. Карпова 516  
 — Институт кинематографии 230, 266, 269  
 — Институт марксизма-ленинизма 516, 524  
 — Институт минерального сырья 546, 552  
 — Исторический музей 34, 526, 575  
 — Казанский вокзал 523, 524  
 — Камвольно-прядельная фабрика им. М. И. Калинина 548  
 — Клуб завода «Каучук» 518, 521  
 — Клуб им. Алексева 546  
 — Клуб им. Зуева 518  
 — Клуб им. Русакова 518, 520  
 — Клуб металлистов «Пролетарий» 573  
 — Клуб фабрики «Буревестник» 518  
 — Клуб фабрики «Свобода» 518  
 — Красная площадь 35, 36, 153, 524, 526, 528  
 — Кремль 13, 35, 153, 518, 524, 526, 528, 538, 540  
 — Беклемишевская башня 153
- Москва. Кремль. Большой дворец 364  
 — — Колокольня Ивана Великого 153  
 — — Никольская башня 153  
 — — Сенатская башня 526  
 — — Здание б. Сената 526  
 — Кропоткинские ворота 399  
 — Ленинская слобода (проект застройки) 141, 143  
 — Лефортово. Студенческий городок 518  
 — Литературный музей 281  
 — Мавзолей В. И. Ленина 524—529, 550  
 — Малые Кочки; жилые дома 506  
 — Малый театр 106, 376, 481  
 — Манеж 518  
 — Метрополитен 401, 522, 550, 556, 573  
 — Моховая улица; жилой дом 537  
 — Музей архитектуры Академии строительства и архитектуры СССР 146—148, 152, 153  
 — Музей А. М. Горького 493  
 — Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 300, 304  
 — Музей истории и реконструкции Москвы 138, 139  
 — Музей М. И. Калинина 287  
 — Музей В. И. Ленина 33, 93, 95, 221, 229, 311, 371, 373, 374  
 — Музей народного искусства; Кустарный музей 575, 578, 580, 581, 583—585, 587, 589—591, 595  
 — Музей народов СССР 425  
 — Музей Революции СССР 51, 125, 190, 201, 203, 223, 242, 319, 391, 413, 415  
 — Музей русской архитектуры им. А. В. Щусева 134  
 — Музей Советской Армии 131, 215, 223, 227, 233, 239, 267, 275  
 — Музей труда 190, 200  
 — Музейный фонд 14  
 — Народный театр 114  
 — Обелиск в Александровском саду 33  
 — Павильон Скакового общества 134  
 — Памятники:  
 — — Александру III 48  
 — — Бакунину 38  
 — — Бауману 377, 390  
 — — Герцену 43  
 — — Дантону 43  
 — — Достоевскому 46, 47  
 — — Марксу 44, 45  
 — — Марксу и Энгельсу 53  
 — — Огареву 42, 43  
 — — Островскому 375—377  
 — — Радищеву 37  
 — — Разину 53  
 — — Скобелеву 26, 48, 145  
 — — Советской Конституции (обелиск и статуя Свободы) 26, 43, 44, 145, 149, 524  
 — — Тимирязеву 46, 386, 387  
 — — Федорову («Первопечатник») 38  
 — — Шевченко 38  
 — — Первая ситценабивная фабрика 562

- Москва. Полиграфический институт 58  
 — Политехнический музей 394  
 — Портик на Советской площади 524, 525  
 — Поселок Сокол 506  
 — — Студенческий городок 518  
 — Пречистенские рабочие курсы 286  
 — Радиобашня 142, 145  
 — Свободные художественные мастерские 19, 228  
 — Сельскохозяйственная академия им. В. И. Ленина 504  
 — Симонов монастырь 521, 546  
 — Собор Василия Блаженного 526, 528  
 — Строгановское училище 19, 42, 44, 66, 90, 161, 292, 475, 500  
 — Студия им. М. Б. Грекова 211  
 — Сухарева башня 521  
 — Сущевско-Марьинский район (проект перепланировки) 138  
 — Театр «Корш» (проект) 530, 533  
 — Театральная площадь (ныне площадь Свердлова) 106  
 — Текстильный институт 564  
 — — общежитие 519  
 — Тестовский поселок; жилые дома 506  
 — Техникум кустарной промышленности; Художественно-промышленное училище им. М. И. Калинина 590, 591, 593  
 — Третьяковская галерея 13, 29, 81, 97, 99, 111, 113, 126, 128, 129, 190, 200, 205, 207, 216, 219, 240, 241, 245—247, 249, 251, 253—255, 258, 259, 261, 262, 265, 269, 277, 279, 283, 285, 289, 293, 295, 299, 301, 305, 309, 315, 321, 325, 328, 329—331, 333, 335, 337, 339, 341, 355, 357, 359, 374, 388, 389, 397, 401, 406, 407, 409—411, 419, 421, 425, 429, 435, 438, 446, 467, 479, 481, 483, 489—491, 494—496, 498, 499  
 — Трехгорная мануфактура 560  
 — Улица Горького; жилые дома 526  
 — Университет 86, 94, 153, 312, 408, 433  
 — Усачева улица; жилые дома 504, 506, 507  
 — Училище живописи, ваяния и зодчества 19, 36—38, 42, 75, 80, 90, 104, 112, 114, 116, 118, 124, 127, 137, 155, 189, 199, 226, 243, 250, 253, 263, 268, 278, 282, 284, 292, 297, 304, 312, 315, 316, 322, 324, 328, 330, 403, 422, 424, 433, 476, 486, 493, 600  
 — Художественный институт им. В. И. Сурикова (б. Институт изобразительных искусств) 47, 58, 113, 213, 226, 264, 266, 286, 292, 336, 474, 476, 493  
 — Цветковская галерея 346  
 — Центральный клуб железнодорожников (КЮР) 523  
 — Центральный парк культуры и отдыха 416, 422, 523  
 — Центральный телеграф 516, 519, 552  
 — Шаболовка; жилые дома 506  
 — Ямское поле; жилые дома 504, 507
- «Москва», журнал 16, 94  
 Москва-река 509, 510, 547, 555  
 Москвин И. М. 98, 283  
 Московская область; Московская губерния 158, 579  
 «Московские живописцы», художественное объединение 192, 266, 330, 336, 605  
 Московский союз художников 400  
 Московское архитектурное общество (МАО) 509  
 Московское отделение «Всесоюзного архитектурно-научного общества» (МОВАНО) 509  
 «Московское товарищество художников» 282, 433  
 Мотовилов Г. И. 350, 351, 364, 380, 382, 423, 610  
 Мох М. Н. 572  
 Мочалов П. С. 30  
 Мстёра; артель миниатюрной живописи «Пролетарское искусство» 580, 583, 586—588, 593  
 — Школа вышивки 593  
 — Школа художественной обработки металла 593  
 Муляр Ф. 573  
 Мунд В. О. 613  
 Мунд О. Р. 544, 545  
 Муратов П. П. 94  
 Мурашко Н. И. 243, 324  
 Мурина Е. Б. 607  
 Мусоргский М. П. 418  
 Мухина В. И. 47, 50—52, 347, 349, 382, 384, 394—401, 404, 417, 439, 514, 610  
 Мыслин В. А. 613  
 Мюнхен. Академия художеств 46  
 — Университет 94
- Назаревская М. С. 533, 595  
 Назаров А. 594  
 Назбандян И. Р. 378  
 «На литературном посту», журнал 460  
 Нарбут Г. И. 568  
 «Народная библиотека», популярное издание 82—84, 96, 464, 480  
 народные традиции; народность искусства 6, 75, 157, 168, 174, 178, 179, 188, 190, 191, 199, 336, 351, 352, 574, 575, 579, 590, 594  
 Народный комиссариат государственных имуществ 25, 26  
 Народный комиссариат по просвещению; Наркомпрос 17, 25, 26, 28, 30, 82, 106, 120, 136, 160  
 — Литературно-издательский отдел 82  
 — Отдел изобразительных искусств 17, 19—21, 25, 28, 38, 40, 136, 158, 159, 163, 185, 270  
 — — Всероссийское центральное выставочное бюро 17  
 — Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины 13, 14  
 — — Комиссия по реставрации памятников искусства 14  
 — Художественная коллегия 20, 25  
 натурализм 108, 179, 194, 218, 227, 350, 372, 378, 380, 384, 394, 402, 420—422

- Нева 42, 366, 379  
 Нейман М. Л. 23, 345, 602, 609—611  
 Некрасов Н. А. 30, 82, 84, 418, 480, 482, 492, 582  
 Немирович-Данченко Вл. И. 96  
 Нерадовский П. И. 96  
 Нерода Г. В. 350, 418, 419, 423, 611  
 Нестеров А. М. 304  
 Нестеров М. В. 297—304, 306—308, 358, 360, 603, 607, 608  
 Нестерова В. М. 300  
 Нестерова Н. М. 300  
 «Нива», журнал 204, 211  
 Нивинский И. И. 76, 106, 465, 500, 501, 512  
 Никифоров Б. М. 603, 605, 606, 608, 609, 611  
 Николадзе Я. И. 600  
 Николаев Б. 610  
 Николаев И. С. 519, 548  
 Никольский А. С. 504  
 Никольский В. А. 110, 112, 603, 607  
 Никонов Н. М. 189, 226, 444  
 Нисский Г. Г. 193, 197, 344  
 Ноаковский С. В. 20, 136  
 Новгород 13, 16  
 — Антониев монастырь; фрески 16  
 — Церковь Спаса Преображения; фрески 16  
 Новгородская область 558  
 Новиков Н. И. 16  
 Новицкий П. 607  
 Новое общество живописцев (НОЖ) 183, 189, 286, 605  
 Новосибирск 506  
 — Торговые корпуса 552  
 Ногинск. Теплоцентраль 545  
 Нюрнберг А. М. 72
- Общество архитекторов-художников 147  
 Общество имени Куинджи 114, 189  
 Общество московских художников (ОМХ) 112, 113, 193, 234, 266, 292, 326, 328, 330, 336, 605  
 Общество русских скульпторов (ОРС) 36, 38, 42, 48, 50, 346—351, 393, 402, 403, 408, 411, 412, 414, 423, 424, 433, 436, 438, 599  
 — 1-я выставка 347, 348  
 — 2-я выставка 348, 396  
 — 3-я выставка 348, 350  
 — 4-я выставка 349  
 Общество старых большевиков 450  
 Общество художников самоучек (ОХС) 191  
 Общество художников-станковистов (ОСТ) 193, 197, 238, 241, 242, 268—270, 465, 598, 605  
 Община художников 189  
 Объединение архитекторов-урбанистов (АРУ) 522  
 Объединение искусств (Обис) 346  
 Объединение молодежи Ассоциации художников революции (ОМАХР) 563, 564  
 Объединение работников революционного плаката (ОРРП) 445
- Объединение современных архитекторов (ОСА) 137, 504, 521  
 Овчинников В. Н. 586, 587  
 Огарев Н. П. 30, 42, 43, 376  
 Одесса. Художественное училище; Школа изящных искусств 41, 91, 116, 130, 516  
 Одинцов В. Г. 344  
 О'Коннель Р. Р. 568—570  
 «Октябрь», художественное объединение 178, 197, 238, 292, 451, 56  
 Олтаржевский В. К. 509, 613  
 Ольминский М. С. 284  
 Омск. Памятник Марксу 48  
 Ораниенбаум 142  
 Ординский район 576  
 Орел 18  
 Орловская область 576  
 Орлов Г. М. 546  
 орнамент; орнаментальность 84, 87, 162, 435, 496, 529, 559—561, 572, 573, 580, 584, 587  
 Оршанский Л. 614  
 Осипов Д. П. 44, 147, 149, 516  
 «Ослиный хвост», художественное объединение 6  
 Осмеркин А. А. 110, 192, 234  
 Останкино 14, 143  
 Островский А. Н. 356, 375—377  
 Остроумова-Лебедева А. П. 88, 91, 93, 94, 464—468, 495, 496, 602, 603, 608, 612, 613  
 Остроухов И. С. 14  
 Ощепков Г. Д. 604, 613
- Павлинов П. Я. 86, 90, 92, 474, 475  
 Павлов В. 609  
 Павлов И. Н. 90, 92, 94, 464, 468—471, 602, 613  
 Павлов И. П. 303, 304  
 Павловск 14, 142  
 Пагулин В. В. 193  
 Палех; «Палехская артель древней живописи»; «Палехское товарищество художников» 580—588, 593  
 Палладио А. 134, 537  
 Парамонов А. 610  
 Париж. «Académie de la Grande Chaumière» 50  
 — Академия изящных искусств 424  
 — Салон 270  
 — Салон независимых 270  
 — Школа декоративных искусств 393  
 — Школа изящных искусств 393  
 Парусников М. П. 513, 518, 548  
 Пахомов А. Ф. 193, 487  
 Пекарева Н. 604, 613  
 Пенза 18  
 — Художественное училище 90, 223, 336  
 Переверзев В. Ф. 178  
 передвижники — см. Товарищество передвижных выставок  
 Передерий Г. П. 117, 118, 121

- Перельман В. Н. 189  
 Перепелицын И. 566  
 Перепелкин М. И. 590  
 Пермская губерния 158  
 Перов В. Г. 199, 253, 297, 300, 302  
 Перовская С. Л. 30, 39, 412, 413  
 Песков Т. С. 591, 592  
 Пестель П. И. 28  
 Петергоф (Петродворец) 14, 142  
 Петров Н. 594  
 Петров-Водкин К. С. 88, 102, 105, 109, 126, 127 —  
 129, 132, 190, 193, 196, 233—238, 292, 568, 603,  
 608  
 Петровичев П. И. 189, 326  
 Петровский Г. Е. 588, 590  
 Петровско-шатуровские торфяные разработки 140,  
 141  
 Петрозаводск. Памятник Ленину 364, 380  
 Пиков М. И. 474  
 Пименов Ю. И. 193, 197, 269, 608  
 Пискарев Н. И. 88, 475  
 «Плакат-газета» 445, 450  
 «Пламя», журнал 16, 88, 91, 96, 120, 127  
 План электрификации страны (ГОЭЛРО) 142  
 Плетнев В. Ф. 20  
 Плеханов Г. В. 30, 39—41  
 Поволоцкая Е. В. 602, 611  
 Подобелова О. И. 603, 612  
 Подогов А. Г. 594  
 Подогов Н. Г. 594  
 Подольский Р. П. 548  
 Подольское, село (Костромская обл.) 575  
 Покаржевский П. Д. 212  
 Покровский В. А. 544, 545  
 Полевой В. М. 606  
 Поленов В. Д. 114, 115, 132, 186, 312, 322, 603  
 Полонский В. П. 602, 612  
 Полупанов С. Н. 518  
 Полуэктова Н. В. 566  
 Полякова В. 563, 580  
 Помянский Н. 68  
 Попов Е. М. 548  
 Попов Н. 614  
 Попова В. Н. 268  
 Попова Л. С. 562  
 Портнов Г. 608  
 Постигов А. 559  
 «Правда», газета 20, 22, 448, 450, 452, 460, 463, 566  
 Прево д'Экзиль, аббат 486  
 Преснов Г. М. 430  
 Прибыльская Е. 595  
 Пришвин М. М. 473  
 прогрессивные традиции 6, 11, 19, 120, 133, 134,  
 186, 245, 317, 470, 561, 564, 600  
 «Прожектор», журнал 460  
 «Пролетарская культура», журнал 19  
 «Пролетарский путь», газета 441  
 Пролеткульт; пролеткультовцы 19—21, 174, 176,  
 178, 198, 444, 469, 561, 575  
 Пронин М. А. 594  
 Пророков Б. И. 442  
 Протопопова Л. В. 572  
 Прянишников И. М. 297, 322  
 Псков 13  
 Псковская губерния 158  
 Пугачев, Емельян 356  
 Пузанов-Молев В. 588  
 «Пулемет», журнал 224  
 Пумпянский Л. 603  
 Пуни И. 163  
 Пунин Н. Н. 20, 21, 39, 108, 120  
 Пушкин А. С. 30, 82, 84, 342, 410, 471, 482, 494,  
 582  
 Пушкин (Царское Село) 14, 142  
 Пэн Ю. М. 600  
 «Рабочая газета» 253, 254, 441  
 «Рабочая Москва», газета 441  
 Радаков А. А. 66, 68, 71, 82, 442, 443,  
 Радимов П. А. 186, 187, 326  
 Радичев А. Н. 37  
 Радлов Н. Э. 320, 442, 443, 603, 608, 611, 612  
 Радониц Б. 162  
 Разин, Степан 30, 36, 53, 105, 223, 377  
 Разумовская С. В. 606—609, 612  
 Райхинштейн М. И. 40  
 Райцдер Л. Я. 563  
 Раков М. Д. 590, 591, 595  
 «Рампа и жизнь», журнал 64  
 Распониц П. 594  
 Рахманов И. Ф. 347, 349  
 реализм 5, 6, 21, 39, 42, 50—52, 57, 62, 78, 83, 87,  
 94, 96, 98, 100, 102, 107—110, 112, 113, 115,  
 116, 119, 120, 122, 130, 132, 141, 144, 155, 163,  
 164, 168, 169, 175, 176, 179, 183—190, 193—196,  
 198, 199, 202, 204, 210, 214, 216, 228, 238,  
 243—245, 254, 260, 267, 268, 271, 278, 280, 282,  
 291, 299, 300, 304, 313, 317, 323, 326, 328, 329,  
 331, 332, 334, 335, 338, 340, 342, 344, 346—348,  
 350, 351, 356, 357, 376, 379, 380, 384, 390,  
 392—394, 396, 398, 400, 403, 404, 409, 412, 414,  
 420, 424, 426, 428, 433, 438, 439, 443, 445,  
 451, 458, 461, 462, 464, 468, 474, 475, 478—481,  
 484—486, 488, 490, 492, 493, 499, 596—599  
 реализм социалистический 5, 52, 181, 199, 227, 257,  
 271, 296, 342, 359, 384, 439, 600  
 Рембрандт 340  
 Ренессанс; Возрождение 134, 395, 534, 537  
 Рентген В. К. 432  
 Репин И. Е. 82, 86, 93, 113, 116, 120, 130, 186,  
 223, 246, 253, 257, 261, 292, 307, 326  
 Рерберг И. И. 516, 519, 542  
 Рига. Академия художеств 42  
 — Политехникум 524

- Ризнич И. И. 568—570, 572  
 Рим. Высший институт изящных искусств 516  
 Рихау К. 92  
 Рогинская Ф. С. 604, 608  
 Роден О. 37, 403, 408, 426  
 Родионов М. С. 184, 492  
 Родченко А. М. 107, 108  
 Рождественская Н. 603, 605  
 Рождественский В. В. 110, 192, 330—332, 608  
 Розанова О. 20  
 Розенталь Л. В. 602, 612  
 Ройтенберг О. О. 613  
 Ромадин Н. М. 344  
 Романов Н. И. 602  
 романтика; романтизм 47, 51, 88, 90, 91, 105, 114, 143, 161, 222, 230, 260, 280, 281, 356, 358, 359, 465, 477  
 Ромм А. Г. 390, 391, 609, 611  
 Ромов С. 605  
 Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) 180  
 Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) 180  
 Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ) 177, 178, 198, 228, 230, 238, 266, 286, 298, 572  
 Россо М. 409  
 РОСТА (Российское телеграфное агентство) 55, 72, 444  
 — Кавказское и закавказское отделения 66  
 — Курское отделение 238  
 — «Окна сатиры» 16, 70—76, 80, 167, 442, 443, 445, 456, 485  
 — «Югоста» 454  
 Ростиславов А. 12  
 Ростов-на-Дону 133, 599  
 — Дворец труда 552  
 — Театр 540, 543  
 Ростов (Ярославский) 593, 594  
 Ростсельмаш 544  
 Ротов К. П. 442, 458  
 Рубаненко Б. Р. 573  
 Рубенс П. П. 226  
 Рублев, Андрей 16, 30  
 Рубо Ф. А. 130, 204, 209, 211  
 Рудаков К. И. 487  
 Руднев Л. В. 136, 147, 150, 151, 153, 613  
 Руффини Дж. 475  
 Рыбин П. 504  
 Рыбченков Б. Ф. 488  
 Рыжов И. А. 594  
 Рылеев К. Ф. 28, 418  
 Рылов А. А. 102, 114, 132, 189, 195, 197, 312, 320—323, 325, 603, 608  
 Рыльский И. В. 155  
 Рындзюнская М. Д. 347, 349, 424, 425, 427, 611  
 Рязский Г. Г. 189, 195, 198, 286—292, 608  
 Рязань 18  
 Рязанская область 576  
 Рянгина С. В. 102, 189, 226, 250—253, 608  
 Саватеев Н. 380, 382  
 Савинский Г. И. 405, 406  
 Савидкий Г. К. 102, 189, 195, 197, 210, 212, 213—215, 488, 608  
 Савидкий К. А. 213, 223  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 30  
 Самарканд. Больница 518  
 Самокиш Н. С. 204, 211, 264, 608  
 Самонов 26  
 Самохвалов А. Н. 193, 292, 568, 608  
 Самсонов 261, 264  
 Сан-Джиминьяно, город 536  
 Сандомирская Б. Ю. 417  
 Сарабьянов Д. В. 603, 607, 610  
 Саратов 18, 72  
 — Боголюбовская рисовальная школа 284  
 — Монумент «Борцам революции» 390  
 — Художественная школа 268  
 — Художественный музей 476  
 Сарьян М. С. 193, 600  
 «Сатирикон», сатирический журнал 442, 458, 485  
 Сварог В. С. 102, 189, 224, 227, 444, 493, 608  
 Свердлов Я. М. 50, 409, 418, 419, 422  
 Свердловск (Екатеринбург) 518, 576, 599  
 — Горно-металлургический техникум 508  
 — Жилые кварталы 506, 508  
 — Клуб Профинтерна 400  
 — Промбанк 518, 552  
 — Управление Свердловской ж. д. 508  
 — Филармония 508  
 — Художественно-промышленная школа 48  
 — Школа художественной обработки камня 593  
 «Свободное творчество», художественное объединение 278  
 Севастополь. Памятник В. И. Ленину 364  
 «Северный Кавказ» — см. агитпоезда  
 Северцев А. Н. 300  
 сезаннизм 110, 193, 196, 234, 266, 328, 329, 336, 338—340, 598  
 Сектор архитекторов социалистического строительства (САСС) 521  
 «Секция содействия фабричным и деревенским театрам» 114  
 Семашко Н. А. 408  
 Семенов В. Н. 137, 503  
 Семенов И. С. 594  
 Семенов, город (Горьковская обл.). Школа художественной обработки дерева 593  
 Семенова Т. 611  
 Семенов-Тяп-Шанский П. П. 418  
 Семеново, село (Кировская обл.) 593  
 Серафимов С. С. 515  
 Серафимович А. С. 214

- Сергеев В. А. 350, 418  
 Серебряков И. Г. 586  
 Серк Л. 613  
 Серов В. А. 55, 124, 127, 243, 278, 326, 493, 494  
 Серпухов 13  
 Сибирь 544  
 Сидоров А. А. 79, 187, 440, 464, 602, 604, 606, 608—610, 612  
 Сидоровское, село (Костромская обл.) 575  
 Симаков И. В. 56, 82, 84  
 символика; символизм 646—48, 56, 57, 59, 60, 88, 110, 128, 129, 136, 144, 152, 184, 195, 234, 238, 355, 356, 360, 380, 395, 396, 404, 406, 426  
 Симонов В. Л. 47, 346  
 Симонов Г. А. 504, 573  
 Симферополь 378  
 Синайский В. А. 40, 41, 42, 400, 432, 433  
 Ситник К. А. 199, 200, 605—607, 610  
 Скворцов А. 572  
 Скворцов А. М. 607  
 Скобелев М. Д. 26, 48, 145  
 Слепцов Н. П. 418  
 «Смена», журнал 460  
 Смирнов И. 594  
 Смирнов И. С. 28, 602  
 Смоленск 18  
 Смоленская область; Смоленская губерния 158, 576  
 Смотров Т. Ф. 423  
 Снейдерс Ф. 226  
 Соболев И. Н. 548  
 Соболев Н. Н. 595  
 Соболевский Н. Л. 610  
 Совет по делам искусств 12  
 Советск (Кировская обл.). Школа кружевоплетения 593  
 «Современная архитектура» (СА), журнал 521  
 Сойфертис Л. В. 442  
 Соколов И. А. 469, 613  
 Соколов Н. А. — см. Кукрыниксы  
 Соколов Н. Б. 604, 614  
 Соколова Н. И. 606, 612  
 Соколов-Скаля П. П. 189, 198, 228—230, 444, 488, 608  
 Сокольников М. П. 606, 608, 612  
 «Солнце России», журнал 204  
 Соловьев А. М. 226  
 Сомова О. К. 423  
 Соподинский О. И. 173, 606  
 Соседова М. К. 608  
 Сотников А. Г. 434  
 Союз деятелей искусства 12, 104  
 Союз русских художников 112—114, 116, 118, 124, 183, 189, 345  
 — Выставка 189  
 Союз советских архитекторов 550  
 Союз советских писателей 181  
 «Союз советских художников» 197  
 — Выставка 197
- Союз художников СССР 124  
 Спартак 30  
 Спасский В. 56, 57, 80  
 Спасский К. 80  
 Средняя Азия 16, 544  
 Сталин И. В. 97, 98, 601  
 Сталинград (Царицын) 506  
 Сталино 508, 599  
 Сталинск (Кузнецк) 508, 543, 544, 599  
 — Центральная электростанция 548  
 Станиславский К. С. 98, 99, 375  
 Станкевич Н. В. 34  
 Староноссов П. Н. 465, 478, 613  
 Старо-Павловская текстильная фабрика 559  
 Стекольный завод «Белый бычок» 548  
 Степанова В. Ф. 562  
 Степанян А. Л. 438  
 стилизация; стилизаторство 6, 43, 46, 48, 83, 84, 94, 144, 168, 226, 346, 348, 350, 352, 356, 378, 386, 389, 395, 396, 398, 402, 414, 420, 423—425, 431, 432, 434, 464, 477, 478, 486, 496, 585, 595  
 «Столица и усальба», журнал 64  
 Страховская М. М. 351, 352, 354, 438, 568, 569  
 Строганов 14  
 Струнников Н. И. 292, 293  
 Стругацкий Н. 608  
 Стулов И. К. 576, 578, 595  
 Суетин Н. М. 567, 570, 572  
 Суздаев П. К. 608  
 Суперфосфатный завод (Нижегородская губ.) 142  
 супрематизм 21, 70, 106, 514  
 Суриков В. И. 120, 304  
 Сыркина Ф. Я. 606  
 Сысоев П. М. 603  
 Сычков Ф. В. 119
- Тавасиев С. Д. 350, 420, 611  
 Тагер Ел. Е. 611  
 Таксиль Л. 450  
 Таманян А. И. 600  
 Тамбов 18  
 Татлин В. Е. 20, 107, 135  
 Таубер О. Н. 438  
 Ташкент. Дом правительства 518  
 — Памятник В. И. Ленину 364  
 Тбилиси. Филиал музея В. И. Ленина 216  
 Тверская губерния 158  
 «Творчество», журнал 16, 94, 120  
 Теляковский Е. 595  
 Темерин С. М. 558, 574  
 Тенета А. И. 350  
 Тенишева М. К. 87, 90, 574  
 Терентьев П. Г. 591, 592  
 Тер-Мигелов Г. 514  
 Терновец Б. Н. 350, 352, 362, 416, 602, 609—611

- Терпсихоров Н. Б. 189, 249, 250, 313, 608  
 Тильберг Я. 40—42  
 Тимарев В. 162  
 Тимирязев К. А. 46, 386, 387  
 Тихомиров А. Н. 210, 603, 606  
 Тихонова К. 602, 612  
 Тициан 340  
 Тобольск 588, 591  
 — Артель «Коопэкспортсбыт» 592, 593  
 Товарищество передвижных художественных выставок; передвижники 42, 114—116, 118, 119, 184—186, 188, 189, 192, 199, 200, 202, 213, 243, 245, 282, 297, 312, 315, 322—324  
 — 46-я выставка 185  
 — 47-я выставка 185, 186, 188, 202  
 — 48-я выставка 186  
 Толстой А. Н. 202, 483, 488  
 Толстой В. П. 103, 173, 603  
 Толстой Л. Н. 30, 84, 85, 324, 375, 391, 407, 408, 410, 418, 473, 475, 484  
 Торжок. Школа вышивки 593  
 Трегубов С. 592  
 Третьяков Н. Н. 608  
 Тропинин В. А. 410  
 Трофимов 574  
 Троцкий Н. А. 545, 548, 552  
 Трошин А. Е. 336  
 Трубейкой П. П. 36, 37, 403, 408, 409, 426  
 Тугендхольд Я. А. 102, 192, 601  
 Тула 18, 599  
 Тульская область 576  
 — Музей В. Д. Поленова 114  
 Тупицын И. К. 611  
 Туполев А. Н. 409, 412  
 Туржанский Л. В. 326  
 Тырса Н. А. 492, 495  
 «Тысяча одна ночь» 488  
 Тышлер А. Г. 193, 270  
 Тюкалов И. Е. 594  
 Тюменская (б. Омская) область 576, 588  
  
 Удальцова Н. А. 20  
 Ужвий Н. М. 382  
 Узбекистан; Узбекская ССР 191  
 Узиков В. Т. 588—590  
 Уистлер Дж. 93  
 Украина; Украинская ССР 16, 19, 191, 600  
 Ульянов Н. П. 64, 190, 193, 464, 493, 494, 613  
 Ульяновск (Симбирск). Памятник К. Марксу 46  
 — Филиал музея В. И. Ленина 213  
 Урал 165, 544, 576, 593  
 Уралмашзавод 548  
 Усачев А. И. 92  
 Успенский Ю. И. 272, 273  
 Усть-Кубенский район. Артель кружевниц 575  
 Уфа 18  
 Ушин Н. А. 488  
  
 Фабрикант М. И. 602, 612  
 Фаворский В. А. 92, 94, 238, 394, 465, 468—474, 612, 613  
 Фадеев А. А. 488  
 Фалилеев В. Д. 85, 88, 90, 469  
 Фальк Р. Р. 20, 110, 192, 338  
 Фальконе Э. М. 395  
 Федерация объединений советских художников (ФОСХ) 177, 197  
 Федин К. А. 87, 612  
 Федоров Б. Н. 611  
 Федоров-Давыдов А. А. 411, 558, 560, 602, 609, 611, 612  
 Федоскино. Артель миниатюрной живописи 575, 580, 593, 594  
 — Школа лаковой миниатюры 593  
 Фельгер М. Л. 515  
 Феофан Грек 16  
 Фет А. А. 486  
 Фигнер В. Н. 412  
 Филонов П. Н. 488  
 Фомин И. А. 133, 134, 136, 138, 144, 146, 147, 150—155, 510, 522, 530—535, 541, 557, 613  
 формализм 6, 20—22, 38—40, 51, 52, 69, 70, 87, 88, 94, 106, 108—110, 112, 132, 135, 136, 141, 142, 155, 163, 165, 167—169, 174, 176—179, 183—186, 188, 192, 194, 196, 197, 228, 236, 267, 270, 271, 277, 286, 304, 323, 327, 328, 334, 344, 346, 348, 378, 389, 390, 395, 417, 420, 424, 436, 451, 464, 465, 470, 474, 475, 478, 485—488, 492, 501, 503, 512—514, 518, 520, 522, 532, 534, 561—563, 595, 596, 598, 599  
 Франс, Анатолий 92, 94  
 Француз И. А. 528  
 Фрезе В. П. 162  
 Френц Р. Р. 212  
 Фридберг К. 82  
 Фрикен П. А. 163  
 Фрих-Хар И. Г. 380, 436, 611  
 Фриче В. М. 178, 356  
 Фрунзе М. В. 222, 223, 284, 417, 418  
 функционализм 521  
 Фурманов Д. А. 248, 273, 274, 313, 422  
 футуризм 19, 21, 22, 40, 87, 106  
  
 Хабаровск. Памятник В. И. Ленину 364  
 Халаминский Ю. 603, 606  
 Халтурин С. Н. 30  
 Ханжонков А. П. 418  
 Харьков 20, 133, 378, 382, 399, 428, 599  
 — Дом проектных организаций 515  
 — Дом промышленности 515  
 — Памятник Шевченко 377, 382—385  
 — Почтамт 515  
 — Тракторный завод 548  
 — Художественное училище 238  
 Хвойник И. 607, 609, 610



- Хвостенко М. В. 563  
 Херсонская Е. 106  
 Хигер Р. Я. 613  
 Хижинский Л. С. 468  
 Ходлер Ф. 240  
 Холлоши П. 94, 476  
 Холмогоры — см. Ломоносово  
 Холодовская М. З. 613  
 Холуй; холуйская миниатюра 580, 583, 586, 588, 593  
 — Школа лаковой миниатюры 593  
 Хотьково. Школа художественной обработки дерева 593  
 Хохлома; хохломская роспись по дереву 574, 593, 594
- Цаплин Д. Ф. 425  
 Центральные государственные реставрационные мастерские 16  
 Церетели Н. 614  
 Цеткин К. 22, 98, 191, 284, 418  
 Ционглинский Л. Ф. 250  
 Ципирович Д. 613  
 Цубербиллер Е. 610  
 Цюрупа А. Д. 415, 416, 422
- Чайков И. М. 345, 347, 349, 382, 392, 393, 394, 422, 423, 609, 611  
 Чапаев В. И. 273, 376, 378, 380, 381  
 Чарушин Е. И. 487, 488  
 Чачиани Т. 563, 580  
 Чегодаев А. Д. 607, 612, 613  
 Чекрыгин В. Н. 184  
 Челябинск 378, 508  
 Челябинская область 576  
 Чепелев В. Н. 585, 614  
 Чепцов Е. М. 102, 119, 189, 245—249, 256, 260, 313, 608  
 Черемных М. М. 71, 75, 76, 79, 441, 445, 455—458, 612  
 Чернышев Н. М. 102, 184, 193, 296  
 Чернышев С. Е. 34, 137, 510, 516  
 Чернышевский Н. Г. 30, 32, 34  
 Черняков А. 566  
 «Четыре искусства», художественное объединение 127, 193, 268, 345, 464, 476, 485, 493, 605  
 Чехов А. П. 83, 375  
 Чехонин С. В. 20, 82, 83, 87, 162, 164, 166, 567, 570  
 Чечулин Д. Н. 533  
 Чирков М. 592, 593  
 Членов А. 611  
 Чуйков С. А. 344  
 Чуковский К. И. 485  
 Чураков Н. 434  
 Чураков С. 578  
 Чушкин А. Я. 594, 614
- Шадр (Иванов) И. Д. 34, 47, 48—50, 345, 346, 349, 351, 354—365, 380, 384, 404, 417, 433, 439, 501, 529, 547, 611
- Шакловитый Ф. 483  
 Шальнов П. Л. 577, 578  
 Шаляпин Ф. И. 83  
 Шантыко Н. И. 612  
 Шатрова М. 580  
 Шатура 142  
 — Теплоцентраль 545  
 Шаумян С. Г. 217, 386, 388, 389, 413, 535, 536  
 Шварц Д. П. 350  
 Шевченко А. В. 20  
 Шевченко Т. Г. 38, 40, 42, 375, 377, 382—385, 399, 428  
 Шегаль Г. М. 192, 265, 266, 267, 333, 608  
 Шервуд Л. В. 30, 31, 36, 37, 38, 40—42, 402, 403, 408, 414, 426—429, 433, 439, 590, 602, 611  
 Шереметев 14  
 Шестопалов Н. И. 68, 189  
 Шехтель Ф. О. 134, 514  
 Шиллинг Н. 614  
 Шиллинговский П. А. 82, 87, 91, 467—469, 489  
 Шильников Н. И. 350, 438  
 Шифрин Н. А. 193  
 Шишкин И. И. 321  
 Шквариков В. А. 603  
 Шмаринов Д. А. 481, 488  
 Шмидт И. М. 610  
 Шнейдер Е. 496  
 Шовкуненко А. А. 600  
 Шолохов М. А. 488  
 Штальберг Э. 136  
 Штеренберг Д. П. 20, 108, 193, 269, 270, 602, 608  
 Штеровская электростанция 142  
 Шувалов 14  
 Шурпин Ф. С. 232, 344  
 Шухмин П. М. 187, 189, 224, 225, 442  
 Шухов В. Г. 142, 145
- Щекотихина-Потоцкая А. В. 164, 570  
 Щекотов Н. М. 278, 286, 604—606, 608  
 Щукин С. И. 14  
 Щуко В. А. 20, 134, 136, 366, 367, 400, 510, 514, 538—543, 545, 554, 614  
 Щуко К. 563  
 Щусев А. В. 134, 137, 155, 503, 510, 514, 515, 522—531, 538, 541, 557, 573, 614  
 Щусев П. В. 548
- Эвентов И. 602  
 Эдварс В. 424  
 Эйгель И. 613  
 эклектизм; эклектика 134, 136, 144, 157, 426, 516  
 «Экспортнабивткань», артель 579  
 экспрессионизм 22, 88, 164, 178, 193, 196, 270, 347, 393, 443  
 Экстер А. А. 512, 514  
 Элонен В. В. 345, 347

Эмме Б. 604, 614  
Энгельс Ф. 27, 53, 140, 200, 601  
Эрман-Шабат О. 580  
эстетизм 6, 87, 184, 197, 293, 465, 478, 485, 487,  
596  
Эттингер П. Д. 610  
Эфрос А. М. 602, 605

Юдин Н. 580  
Юдовин С. Б. 468  
Юзиков С. С. 594  
Юон К. Ф. 50, 122, 124—126, 128, 132, 189, 195,  
233, 250, 317—321, 328, 433, 488, 495, 603, 608, 611  
Юрин Е. В. 586  
Юсупов 14

Икерсон Д. А. 417  
Якимченко А. Г. 89, 92  
Яковлев Б. И. 350, 422  
Яковлев Б. Н. 189, 195, 312—314, 317, 609  
Яковлев В. И. 418, 419  
Яковлев В. Н. 189, 197, 224, 226, 304, 606, 607, 609  
Яковлева В. 595  
Якушчикова М. В. 574  
Янг И. 573  
Япсон-Манизер Е. А. 378, 380  
Ярославль 16, 139, 154  
Ярославская область 558  
Ярославский Ем. 284, 441  
Ятманов Г. 20  
Луза, река 555



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ<sup>1</sup>

Н. Андреев. В. И. Ленин. Сангина, итальянский карандаш, пастель. 1920—1921 годы. Центральный музей В. И. Ленина. Фот. музея (вклейка) . . . . .	12
Н. Купреянов. «Граждане, храните памятники искусства». Плакат. 1920 год . . . . .	15
В. И. Ленин произносит речь при открытии памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу 7 ноября 1918 года. Кадр из кинохроники . . . . .	27
Н. Андреев. В. Г. Белинский. Барельеф. Гранитная крошка. 1920 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	29
Г. Алексеев. Рабочий и крестьянин. Рельеф. 1918 год. Москва. . . . .	31
В. Андреев. Н. Г. Чернышевский. Барельеф. Гипс. 1920 год. Частное собрание. Москва . . . . .	32
М. Манизер. Рабочий. Рельеф. Цемент. 1920—1921 годы. Москва . . . . .	33
С. Коненков. Мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов». Барельеф. Цветной цемент. 1918 год. Не сохранился . . . . .	35
А. Матвеев. Памятник К. Марксу. Гипс. 1918 год. Не сохранился . . . . .	37
И. Гинцбург. Памятник Г. В. Плеханову. Бронза, гранит. 1921—1925 годы. Ленинград . . . . .	39
Н. Андреев. Памятник Н. П. Огареву. Бетон. 1920—1922 годы. Москва . . . . .	42
Н. Андреев. Памятник А. И. Герцену. Бетон. 1920—1922 годы. Москва . . . . .	43
С. Алешин, А. Гюрджан, С. Кольцов. Памятник К. Марксу. Гипс. Деталь. 1920 год. Не сохранился . . . . .	45
С. Меркуров. Памятник Ф. М. Достоевскому. Гранит. 1911—1918 годы. Москва. Фот. Н. С. Грановского . . . . .	47
И. Шадр. Портрет Карла Либкнехта. Горельеф. Гипс. 1921 год. Частное собрание. Москва . . . . .	49
В. Мухина. Эскиз памятника «Пламя революции». Гипс. 1922—1923 годы. Гос. музей Революции СССР. Фот. музея . . . . .	51
А. Апсит. «1-е мая». Плакат. 1918 год . . . . .	57
Д. Моор. «Смерть мировому империализму». Плакат. 1919 год . . . . .	59
Д. Моор. «Красный подарок белому пану». Плакат. 1920 год (вклейка) . . . . .	60

<sup>1</sup> Иллюстрации, в отношении которых не указывается автор или владелец фотографии, выполнены по негативам Издательства АН СССР.

Д. Моор. «Врангель ещё жив, добей его без пощады». Плакат. 1920 год . . . . .	61
Д. Моор. «Помоги». Плакат. 1922 год . . . . .	63
Д. Моор. «Ты записался добровольцем?» Плакат. 1920 год (вклейка) . . . . .	64
В. Дени. «Или смерть капиталу, или смерть под пятой капитала!» Плакат. 1919 год.	67
В. Дени. «На могиле контрреволюции». Плакат. 1920 год . . . . .	68
В. Дени. «Лига наций». Плакат. 1920 год . . . . .	69
А. Радаков. «Неграмотный — тот же слепой». Плакат. 1920 год . . . . .	71
В. Маяковский. «Товарищи, не поддавайтесь панике». «Окно сатиры Роста» № 70. 1920 год (вклейка) . . . . .	72
В. Маяковский. «Крестьянин, так встречай Врангеля». «Окно сатиры Роста» № 508. 1920 год . . . . .	73
М. Черемных. «На Врангеля Антанта полна злобы». «Окно сатиры Роста» № 580. 1920 год . . . . .	75
И. Малютин. «На польский фронт». Плакат. 1920 год . . . . .	77
Д. Моор. Керенский. Перо, тушь. Частное собрание. Москва . . . . .	80
Д. Кардовский. Иллюстрация к роману Д. Дефо «Робинзон Крузо». Черная акварель. 1918 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	81
С. Чехонин. Иллюстрация к драме А. Луначарского «Фауст и город». 1918 год . .	83
Н. Купреянов. Крейсер «Аврора». Гравюра на дереве. 1922 год . . . . .	84
В. Фалилеев. Войска. Гравюра на линолеуме. 1919 год . . . . .	85
И. Павлинов. Переправа по льду через Керченский пролив огневой бригады 9-й Донской дивизии. Гравюра на дереве. 1920 год . . . . .	86
И. Шиллинговский. Портрет скульптора Т. Залкална. Гравюра на дереве. 1918 год . . . . .	87
А. Якимченко. Постройка моста. Гравюра на линолеуме. 1920 год . . . . .	89
И. Павлов. Книжная палата. Гравюра на дереве. 1921 год . . . . .	90
А. Остроумова-Лебедева. Горный институт. Гравюра на дереве. 1920 г. . . . .	91
В. Фаворский. Инициал к книге А. Франса «Рассуждения аббата Куаньяра». Гравюра на дереве. 1919 год. . . . .	92
Н. Альтман. В. И. Ленин. Карандаш. 1920 год. Центральный музей В. И. Ленина. Фот. музея . . . . .	93
И. Андреев. В. И. Ленин. Сангина, итальянский карандаш, пастель. 1920-ые годы. Центральный музей В. И. Ленина. Фот. музея . . . . .	95
И. Андреев. Портрет И. В. Сталина. Сангина, итальянский карандаш, пастель. 1922 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	97
И. Андреев. Портрет К. С. Станиславского. Итальянский карандаш, пастель, сангина. 1921 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	99
Б. Кустодиев. Эскиз панно для оформления одной из площадей на Петроградской стороне в Петрограде. Акварель. 1918 год. Музей Революции в Ленинграде. Фот. музея . . . . .	105
К. Петров-Водкин. Эскиз оформления Театральной площади в Петрограде. Акварель. 1918 год. Не сохранился . . . . .	109
И. Кончаловский. Скрипач. 1918 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	111
И. Машков. Натюрморт с лошадиным черепом. 1919 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	113
А. Рылов. В голубом просторе. 1918 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галле- реи (вклейка) . . . . .	114
В. Ползнов. Разлив на Оке. 1918 год. Частное собрание. Москва . . . . .	115

И. Бродский. Зимний пейзаж. 1922 год. Музей-квартира И. И. Бродского. Ленинград . . . . .	117
С. Малютин. Портрет И. В. Жолтовского. Пастель. 1919 год. Частное собрание. Москва . . . . .	118
С. Малютин. Портрет Н. Д. Виноградова. Пастель. 1919 год. Частное собрание. Москва . . . . .	119
С. Малютин. Портрет Г. П. Передерия. Пастель. 1919 год. Местонахождение неизвестно . . . . .	121
А. Архипов. Молодая крестьянка в малиновом платке. 1919 год. Частное собрание. Москва . . . . .	123
И. Владимиров. Арест царских генералов. 1917—1918 годы. Гос. музей Революции СССР. Фот. музея . . . . .	125
Б. Кустодиев. Большевик. 1920 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	126
Б. Кустодиев. Праздник в честь II Конгресса Коминтерна на площади Урицкого. 1921 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	127
К. Юон. Новая планета. 1921 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	128
К. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде. 1920 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	129
М. Греков. Вступление в Новочеркасск полка имени Володарского. 1920 год. Центральный музей Советской Армии. Фот. музея . . . . .	131
В. Татлин. Проект башни III Интернационала. 1919 год . . . . .	135
Эскизный проект перепланировки Сушевско-Марьинского района Москвы. Музей истории и реконструкции Москвы. Фот. музея . . . . .	138
Эскизный проект перепланировки западной части центрального района Москвы. Музей истории и реконструкции Москвы. Фот. музея . . . . .	139
Л. Веснин. Проект планировки поселка на Петровско-Шатуровских государственных торфяных разработках. 1918 год . . . . .	141
Л. Веснин. Проект застройки Ленинской слободы в Москве. План. 1922 год. . . . .	143
Л. Веснин. Проект типовой квартиры для застройки Ленинской слободы в Москве. 1922 год. . . . .	143
В. Шухов. Радиобашня в Москве. 1922 год . . . . .	145
И. Фомин. Проект Дворца рабочих в Петрограде. Перспектива и план второго этажа. 1919 год. Музей архитектуры Академии строительства и архитектуры СССР. Фот. музея . . . . .	146
И. Фомин. Проект крематория. Перспектива и план. 1919 год. Музей архитектуры Академии строительства и архитектуры СССР. Фот. музея . . . . .	147
А. Белогруд. Проект Дворца рабочих. Фасад и план первого этажа. 1919 год. Музей архитектуры Академии строительства и архитектуры СССР. Фот. музея . . . . .	148
Н. Андреев и Д. Осипов. Обелиск «Советская Конституция». Бетон. 1919 год. Не сохранился . . . . .	149
Л. Руднев. Памятник «Жертвам революции». Гранит. 1917—1919 годы. Фрагмент. Ленинград . . . . .	150
И. Фомин. Сквер на Марсовом поле в Ленинграде. 1920 год. . . . .	151
Л. Руднев. Памятник «Жертвам революции». Гранит. 1917—1919 годы. Ленинград . . . . .	151
И. Фомин. Проект памятника на братской могиле в Лесном. 1920—1923 годы. Музей архитектуры Академии строительства и архитектуры СССР. Фот. музея . . . . .	152
И. Фомин. Проект памятника т. Артему. 1921 год. Музей архитектуры Академии строительства и архитектуры СССР. Фот. музея . . . . .	153

И. Фомин. Декоративная деревянная арка на проспекте Красных зорь в Петрограде. 1920 год. Не сохранилась . . . . .	154
В. Кузнецов. Бюст К. Маркса. Бисквит. 1918 год. Гос. фарфоровый завод . . . . .	159
В. Кузнецов. Красногвардеец. Фарфор. 1918 год. Гос. фарфоровый завод . . . . .	161
Н. Данько. Декабристы. Бисквит. Рельеф. 1918 год. Гос. фарфоровый завод . . . . .	163
Н. Данько. Работница, вышивающая знамя. Фарфор. 1921 год. Гос. фарфоровый завод . . . . .	164
Н. Данько. Партизан в походе. Фарфор. 1919 год. Гос. фарфоровый завод. . . . .	165
С. Чехонин. Юбилейное блюдо с надписью «РСФСР». Фарфор. 1918 год. Гос. фарфоровый завод . . . . .	166
С. Чехонин. Юбилейное блюдо «Победа трудящихся». Фарфор. 1918 год. Гос. фарфоровый завод . . . . .	166
Н. Касаткин. Рабфаковка. Сангина, уголь. 1925 год. Гос. музей Революции СССР. Фот. музея . . . . .	201
Н. Касаткин. Пионерка с книгами. 1926 год. Гос. музей Революции СССР. Фот. музея . . . . .	203
М. Греков. В отряд к Буденному. 1923 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	205
М. Греков. Тачанка. 1925 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	207
М. Греков. Трубачи Первой Конной армии. 1934 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	210
Г. Савицкий. Первые дни Октября. 1929 год. Ульяновский филиал Центрального музея В. И. Ленина . . . . .	213
Г. Савицкий. Поход Таманской армии. 1933 год. Центральный музей Советской Армии. Фот. музея . . . . .	215
И. Бродский. Расстрел 26 бакинских комиссаров. 1925 год. Музей истории партийной организации Азербайджана. Баку . . . . .	217
И. Бродский. В. И. Ленин в Смольном. 1930 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	219
И. Бродский. Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на польский фронт. 1933 год. Центральный музей В. И. Ленина. Фот. музея . . . . .	221
И. Бродский. Портрет М. В. Фрунзе. 1929 год. Центральный музей Советской Армии. Фот. музея . . . . .	223
Г. Горелов. В деревне в день похорон В. И. Ленина. 1926 год. Частное собрание. Москва . . . . .	225
В. Сварог. К. Е. Ворошилов и А. М. Горький в тире ЦДКА. 1933 год. Центральный музей Советской Армии. Фот. музея . . . . .	227
П. Соколов-Скала. Путь из Горок. 1929 год. Центральный музей В. И. Ленина. Фот. музея . . . . .	229
Ф. Богородский. Беспризорник. 1925 год. Местонахождение неизвестно . . . . .	231
К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928 год. Центральный музей Советской Армии. Фот. музея . . . . .	233
К. Петров-Водкин. Девушка у окна. 1928 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	235
К. Петров-Водкин. 1919 год. Тревога. 1934—1935 годы. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	237
А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928 год. Центральный музей Советской Армии. Фот. музея . . . . .	239

А. Дейнека. Мать. 1932 г. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	240
А. Дейнека. Купальщицы. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи .	241
А. Моравов. В волостном загсе. 1928 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи.	245
Е. Чепцов. Заседание сельячейки. 1924 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи.	246
Е. Чепцов. Школьные работники. 1925 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи.	247
Н. Терпсихоров. Первый лозунг. 1924 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи.	249
С. Рянгина. В мастерской художника. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	251
С. Рянгина. Все выше. 1934 год. Киевский музей русского искусства. Фот. музея.	253
Б. Иогансон. Советский суд. 1928 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи.	254
Б. Иогансон. Узловая железнодорожная станция в 1919 году. Деталь. 1928 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	255
Б. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	256
Б. Иогансон. Допрос коммунистов. Деталь. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	258
Б. Иогансон. Допрос коммунистов. Деталь. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	259
В. Карев. Портрет ударника Самсонова. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	261
П. Котов. Кузнечкстрой. Домна № 1. 1931 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	262
П. Котов. Стрелочник. Этюд. 1935 год. Местонахождение неизвестно . . . . .	263
Г. Шегаль. У ремонтного вагона. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	265
Г. Шегаль. Призыв горской молодежи. 1933 год. Центральный музей Советской Армии. Фот. музея . . . . .	267
Д. Штеренберг. Аниська. 1926 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи .	269
С. Малютин. Портрет Ю. И. Успенского. 1921 год. Частное собрание. Воронеж .	273
С. Малютин. Портрет Д. А. Фурманова. 1922 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	274
С. Малютин. Партизан. 1936 год. Центральный музей Советской Армии. Фот. музея	275
С. Малютин. Портрет. Ф. Г. Кузнецова. 1923 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	277
А. Архипов. Девушка с кувшином. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	279
А. Герасимов. Ленин на трибуне. 1930 год. Центральный музей В. И. Ленина. Фот. музея (вклейка) . . . . .	280
А. Герасимов. Степь цветет. Акварель, гуашь. 1924 год. Гос. Литературный музей. Фот. музея . . . . .	281
В. Н. Мешков. Портрет С. М. Буденного. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	283
В. Н. Мешков. Портрет В. Р. Менжинского. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	285
В. Н. Мешков. Портрет М. В. Калининой. 1930 год. Музей М. И. Калинина. Москва.	287
Г. Ряжский. Делегатка. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . .	289
Г. Ряжский. Председательница. 1928 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	290

Г. Ряжский. Автопортрет. 1928 год. Пермская картинная галерея . . . . .	291
Н. Струнников. Партизан. 1929 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . .	293
С. Герасимов. Фронтвик. 1925 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . .	295
С. Герасимов. Колхозный сторож. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей (вклейка) . . . . .	296
С. Герасимов. Горожанка. 1925 год. Частное собрание. Москва . . . . .	297
М. Нестеров. Автопортрет. 1928 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей .	299
М. Нестеров. Портрет братьев П. Д. и А. Д. Кориных. 1930 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . . .	301
М. Нестеров. Портрет И. П. Павлова. 1930 год. Гос. Русский музей. Фот. музея .	303
П. Корин. Портрет А. М. Горького. 1932 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . . .	305
И. Грабарь. На озере. 1926 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	307
И. Грабарь. Светлана. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . .	309
И. Грабарь. В. И. Ленин у прямого провода. 1933 год. Центральный музей В. И. Ленина. Фот. музея . . . . .	311
Б. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей (вклейка) . . . . .	312
В. В. Мешков. На заводе «Серп и молот». Этюд. 1923 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . . .	315
К. Юон. Перед вступлением в Кремль. Акварель. 1927 год. Гос. музей Революции СССР. Фот. музея . . . . .	319
К. Юон. Конец зимы. Полдень. 1929 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей	321
А. Рылов. Жаркий день. 1927 год. Частное собрание. Ленинград . . . . .	323
А. Рылов. Трактор на лесных работах. 1934 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . . .	325
В. Бакшеев. Голубая весна. 1930 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей .	326
В. Бялыницкий-Бируля. Звезда зари. 1933 год. Местонахождение неизвестно . .	327
Н. Крымов. Речка. 1926 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . . .	328
Н. Крымов. Зимой в провинции. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . . .	329
А. Куприн. Осенний букет. 1925 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей .	330
А. Куприн. Тополя. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . . .	331
К. Богаевский. Днепрострой. 1930 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей	333
И. Машков. Снедь московская: мясо, дичь. 1924 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . . .	335
А. Лентулов. Овощи. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . .	337
П. Кончаловский. Портрет О. В. Кончаловской (с ожерельем). 1925 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . . .	339
П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской (в розовом). 1925 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . . . . .	341
П. Кончаловский. Возвращение с ярмарки. 1926 год. Гос. музей коневодства. Москва. . . . .	343
С. Коненков. Карнатиды. Дерево. Всероссийская сельскохозяйственная выставка. 1923 год. Фот. В. К. Олтаржевского . . . . .	353
И. Шадр. Сеятель. Бронза. 1922 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей . .	355
И. Шадр. Сеятель. Бронза. Деталь. 1922 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерей (вклейка) . . . . .	356



И. Шадр. Портрет М. Г. Ивановой, матери скульптора. Бронза. 1922 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	357
И. Шадр. Бульжник — оружие пролетариата. Бронза. Деталь. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	358
И. Шадр. Бульжник — оружие пролетариата. Бронза. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	359
И. Шадр. Сезонник. Мрамор. Деталь. 1929 год. Москва. . . . .	361
Общий вид плотины Загэс (Грузия) с памятником В. И. Ленину И. Шадра. . . . .	363
И. Шадр. Памятник В. И. Ленину. Бронза, гранит. 1927 год. Загэс (Грузия) . . . . .	365
В. Шукко, В. Гельфрейх, С. Евсеев. Памятник В. И. Ленину. Бронза, лабрадор. 1925 год. Ленинград . . . . .	367
Н. Андреев. В. И. Ленин. Бронза. 1920—1924 годы. Центральный музей В. И. Ленина. Фот. музея . . . . .	371
Н. Андреев. В. И. Ленин. Бронза. 1920—1924 годы. Центральный музей В. И. Ленина. Фот. музея . . . . .	373
Н. Андреев. Ленин — вождь. Мрамор. 1930—1932 годы. Центральный музей В. И. Ленина. Фот. музея (вклейка) . . . . .	374
Н. Андреев. Памятник А. Н. Островскому. Бронза. 1923—1929 годы. Москва . . . . .	377
М. Манизер. Памятник «Жертвам 9 января. 1905 года». Бронза, гранит. 1931 год. Ленинград, Обухово . . . . .	381
М. Манизер. Памятник Т. Г. Шевченко. Бронза, гранит. 1934—1935 годы. Харьков . . . . .	383
М. Манизер. Катерина. Деталь памятника Т. Г. Шевченко. Бронза. 1934—1935 годы. Харьков . . . . .	385
С. Меркуров. Памятник К. А. Тимирязеву. Гранит. 1922—1923 годы. Москва . . . . .	387
С. Меркуров. Портрет Степана Шаумяна. Гранит. 1929 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	389
Б. Королев. Портрет А. И. Желябова. Дерево. 1927—1928 годы. Гос. музей Революции СССР. Фот. музея . . . . .	391
И. Чайков. Мостостроитель. Дерево, папье-маше. 1921 год. Не сохранился . . . . .	392
И. Чайков. Мотоциклист. Гипс. 1932 год. Частное собрание. Москва . . . . .	393
В. Мухина. Ветер. Бронза. 1926—1927 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	397
В. Мухина. Крестьянка. Бронза. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	398
В. Мухина. Портрет С. А. Котляревского. Бронза. 1929 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	399
В. Мухина. Портрет сына. Бронза. 1934 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	401
А. Голубкина. Портрет Г. И. Савинского. Бронза. 1925—1927 годы. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	405
А. Голубкина. Березка. Бронза. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	406
А. Голубкина. Портрет Л. Н. Толстого. Бронза. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	407
В. Домогацкий. Портрет сына. Мрамор. 1926 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	409
В. Домогацкий. Портрет А. С. Пушкина. Гипс. 1926 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	410

В. Домогацкий. Голова старика. Мрамор. 1933—1934 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	411
Г. Кепинов. Портрет Софьи Перовской. Мрамор. 1928 год. Гос. музей Революции СССР. Фот. музея . . . . .	413
С. Лебедева. Портрет Л. Б. Красина. Гипс. 1924 год. Частное собрание. Москва	414
С. Лебедева. Портрет А. Д. Цюрупы. Бронза. 1927 год. Гос. музей Революции СССР. Фот. музея . . . . .	415
С. Лебедева. Портрет Ф. Э. Дзержинского. Бронза. 1925 год. Гос. музей Революции СССР. Фот. музея (вклейка) . . . . .	416
Г. Нерода. Портрет Я. М. Свердлова. Гипс. 1932 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	419
В. Лишев. Портрет Р. Р. Баха. Гипс. 1919 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи. . . . .	421
С. Булаковский. Девушка, стригущая барана. Цемент. 1937 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	425
М. Рындынская. Хакасска. Гипс. 1932 год. Местонахождение неизвестно. . . . .	427
Л. Шервуд. Часовой. Гипс. 1933 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи.	429
А. Матвеев. Группа «Октябрь». Гипс. 1927 год. Гос. Русский музей. Фот. музея .	431
В. Синайский. Осоавиахимовец. Гипс. 1933 год. Гос. Русский музей. Фот. музея.	433
В. Ватагин. Тигр. Бронза. 1925—1926 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи. . . . .	435
И. Ефимов. Медведица. Дерево. 1927 год. Частное собрание. Москва . . . . .	437
И. Ефимов. Петух. Кованая медь. 1932 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи.	438
Д. Моор. Забастовка английских горняков. Тушь. 1926 год . . . . .	446
Д. Моор. Картинка с пейзажем. Гуашь, тушь. 1922 год . . . . .	447
Д. Моор. Рокфеллер. Тушь. Из альбома «Кто онп такне?». 1930—1931 годы . . .	448
Д. Моор. По Владимирке. Тушь. 1932 год . . . . .	449
Д. Моор. Религия на защиту капитала. Тушь. 1926 год . . . . .	451
В. Дени. «Марксизм» К. Каутского. Тушь. 1925 год . . . . .	452
В. Дени. «Гнус». Плакат. 1931 год . . . . .	453
Б. Ефимов. В тесноте и в обиде. Тушь. 1928 год . . . . .	454
М. Черемных. «Крест и трактор». Плакат. 1930 год . . . . .	455
Б. Антоновский. «Не осенний мелкий дождичек...». Обложка журнала «Бегемот». 1927 год . . . . .	457
А. Дейнека. «Китай на пути освобождения от империализма». Плакат. 1930 год . .	459
Кукрыниксы. Всеволод Иванов. Карандаш. 1932 год. Из книги «Почти портреты» .	460
Кукрыниксы. Маневры на станции Солнцево. Карандаш. 1934 год. Альбом «Горячая промывка» . . . . .	461
А. Остроумова-Лебедева. Смольный. Гравюра на дереве. 1924 год . . . . .	466
А. Остроумова-Лебедева. Марсово поле. Акварель. 1922 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	467
П. Шиллинговский. Ростральная колонна. Гравюра на дереве. 1923 год . . . . .	469
И. Павлов. Пейзаж. Гравюра на дереве. 1923 год . . . . .	470
И. Павлов. Астрахань. Гравюра на линолеуме. 1930-е годы . . . . .	471
В. Фаворский. Портрет Ф. М. Достоевского. Гравюра на дереве. 1929 год . . . .	472
В. Фаворский. Акула. Гравюра на дереве. 1929 год . . . . .	473
П. Павлинов. Иллюстрация к повести Н. Лескова «Человек на часах». Гравюра на дереве. 1926 год . . . . .	475

А. Кравченко. Книжный знак. Гравюра на дереве. 1922 год . . . . .	476
А. Кравченко. Мавзолей В. И. Ленина. Гравюра на дереве. 1933 год . . . . .	477
Б. Кустодиев. Иллюстрация к повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Тушь. 1923 год . . . . .	478
Б. Кустодиев. Портрет артиста И. В. Ершова. Сангина, цветной карандаш. 1922 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	479
Д. Кардовский. Эскиз грима и костюма городничего к комедии «Ревизор» Н. Гоголя. Акварель. 1922 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	481
Д. Кардовский. Пытка Шакловитого. Иллюстрация к роману «Петр I» А. Н. Толстого. Тушь, сепия. 1932 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	483
Е. Лансере. Рисунок из книги «Лето в Ангоре». 1922 год . . . . .	485
В. Лебедев. Охота на медведя. Автолитография. Из книги «Охота». 1924 год . . . . .	487
В. Лебедев. Натурщица. Уголь. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	489
Н. Купреянов. Урок музыки. Карандаш. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	490
Н. Купреянов. Железнодорожные пути. Тушь. 1927 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	491
Н. Купреянов. Иллюстрация к роману М. Горького «Мать». Тушь. 1931 год. Музей А. М. Горького. Москва. Фот. музея . . . . .	493
П. Митурич. Портрет скрипача. Карандаш, уголь. 1925 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	494
Н. Тырса. Женский портрет. Тушь. 1928 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	495
Н. Дормидонтов. Днепрострой. Тушь. 1931 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	496
Г. Верейский. Репетиция в сельском театре. Литография из цикла «Деревня». 1924 год . . . . .	497
Г. Верейский. В саду Русского музея. Тушь. 1925 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	498
Г. Верейский. Портрет матери. Тушь. 1930 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	499
И. Нивинский. Загэс. Офорт. 1927 год . . . . .	500
Жилые дома на Тракторной улице в Ленинграде. 1925—1927 годы . . . . .	505
Жилые дома на Усачевой улице в Москве. 1924—1930 годы . . . . .	507
И. Жолтовский. Генеральный план Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года в Москве . . . . .	511
И. Жолтовский. Входная арка и павильон «Шестигранник» Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года в Москве. Фот. В. К. Олтаржевского . . . . .	512
И. Жолтовский. Входная арка Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года в Москве. Фот. В. К. Олтаржевского . . . . .	513
Г. Бархин. Здание редакции и типографии газеты «Известия» в Москве. 1927 год. . . . .	517
И. Рерберг. Здание Центрального телеграфа в Москве. 1925—1927 годы . . . . .	519
К. Мельников. Клуб им. И. В. Русакова в Москве. 1928 год . . . . .	520
К. Мельников. Клуб завода «Каучук» в Москве. 1928 год . . . . .	521
А. Щусев. Портик на Советской площади в Москве. 1923 год . . . . .	525
А. Щусев. Деревянный Мавзолей В. И. Ленина. 1924 год . . . . .	527
А. Щусев. Мавзолей В. И. Ленина. Гранит. 1929—1930 годы (вклейка) . . . . .	528

А. Щусев. Здание Наркомзема (теперь Министерства сельского хозяйства) в Москве. План первого этажа. 1928—1933 годы . . . . .	530
А. Щусев. Здание Наркомзема (теперь Министерства сельского хозяйства) в Москве. 1928—1933 годы . . . . .	531
И. Фомин. Проект входа на Всероссийскую сельскохозяйственную выставку 1923 года в Москве . . . . .	532
И. Фомин. Проект театра «Жорш» в Москве. 1923 год . . . . .	533
И. Фомин. Здание Московского Совета. 1929 год . . . . .	535
И. Жолтовский. Проект здания котельной Могэс. 1927 год . . . . .	537
И. Жолтовский. Здание Государственного банка СССР в Москве. 1928 год (вклейка)	538
И. Жолтовский. Проект Дворца Советов в Москве. Фасад со стороны Москвы-реки. 1931 год . . . . .	539
И. Жолтовский. Проект Дворца Советов в Москве. План. 1931 год . . . . .	539
В. Щуко и В. Гельфрейх. Пропилеи у Смольного в Ленинграде. 1923 год . . . . .	541
В. Щуко и В. Гельфрейх. Здание Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в Москве. 1928—1940 годы . . . . .	542
В. Щуко и В. Гельфрейх. Здание Государственного областного драматического театра имени А. М. Горького в Ростове-на-Дону. 1930—1935 годы . . . . .	543
О. Мунц, Н. Гундобин и В. Покровский. Волховская гидроэлектростанция. 1918—1926 годы. . . . .	545
В. Веснин. Днепровская гидроэлектростанция. 1927—1930 годы. . . . .	547
В. и А. Веснины. Дворец культуры московского автозавода имени И. А. Лихачева. Главный вход. 1930—1934 годы (вклейка) . . . . .	548
В. и А. Веснины. Дворец культуры московского автозавода имени И. А. Лихачева. Зрительный зал. 1930—1934 годы . . . . .	549
П. Голосов. Здание комбината газеты «Правда» в Москве. 1929—1935 годы . . . . .	551
Б. Иофан. Проект Дворца Советов. Перспектива. Начало 1930-х годов . . . . .	553
А. Постигов. Угол шерстяного набивного платка. 1930—1932 годы. Старо-Павловская фабрика имени Десятилетия Красной Армии . . . . .	559
Набивная ткань с мотивами серпа и молота. 1925 год. Большая Ивановская мануфактура . . . . .	560
Набивная ткань с мотивами серпа, молота и звезд. 1925 год. Большая Ивановская мануфактура . . . . .	561
Б. Кустодиев. Гармонист. Фарфор. 1924 год. Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова . . . . .	562
Б. Кустодиев. Плясунья. Фарфор. 1924 год. Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова . . . . .	563
А. Матвеев. Женщина, надевающая туфлю. Фарфор. 1923 год. Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова . . . . .	564
А. Матвеев. Огородница. Фарфор. 1926 год. Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова . . . . .	565
Н. Данько. Кувшин «Х лет». Фарфор. 1927 год. Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова . . . . .	566
С. Чехонин. Чайный сервиз «Три розы». Фарфор. 1929 год. Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова . . . . .	567
Н. Данько. Танцующая крестьянка. Фарфор. 1929 год. Гос. фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова . . . . .	569
Дорожка. Вышивка по полотну. 1932 год. Рязанская область . . . . .	576

Курский «цветочный» ковер. 1933 год. Обоянский район Курской области . . . . .	577
Шкафчик. Резное дерево. 1920-е годы. Ахтырская артель. Загорский район Московской области . . . . .	578
Набойка по холсту. 1932—1934 годы. Артель «Экспортнабивткань». Московская область . . . . .	579
И. Голиков. Тройки. Перчаточница. Роспись по папье-маше. Темпера. 1924 год. Музей народного искусства. Москва . . . . .	581
И. Баканов. Уженье. Коробочка. Роспись по папье-маше. Темпера. 1930 год. Музей народного искусства. Москва . . . . .	583
А. Котухин. Жар-птица. Коробочка. Роспись по папье-маше. Темпера. 1930 год. Музей народного искусства. Москва . . . . .	584
А. Котягин. Крестьяне и река. Коробочка. Роспись по папье-маше. Темпера. 1934 год. Музей народного искусства. Москва (вклейка) . . . . .	584
И. Голиков. Сказка о рыбаке и рыбке. Коробочка. Роспись по папье-маше. Темпера. 1925 год. Музей народного искусства. Москва (вклейка) . . . . .	584
А. Буторин. Три девицы под окном. Коробочка. Роспись по папье-маше. Темпера. 1930 год. Музей народного искусства. Москва . . . . .	585
Н. Клыков. Охота. Коробочка. Роспись по папье-маше. Темпера. 1933 год. Музей народного искусства. Москва . . . . .	587
А. Брягин. Добрыня Никитич. Коробочка. Роспись по папье-маше. Темпера. 1934 год. Музей народного искусства. Москва . . . . .	589
В. Гурьев. Брошь. Резьба по кости. 1920-е годы. Музей народного искусства. Москва	590
Г. Петровский. Брошь. Резьба по кости. 1920-е годы. Музей народного искусства. Москва . . . . .	590
М. Раков. Белки. Вставка. Резьба по кости. 1932—1934 годы. Музей народного искусства. Москва . . . . .	591
М. Раков. Воробьи. Вставка. Резьба по кости. 1932—1934 годы. Музей народного искусства. Москва . . . . .	591
С. Евангулов. Арктика. Вставка. Резьба по кости. 1932—1934 годы. Частное собрание. Москва . . . . .	592
Салфеточные кольца. Серебро, чернь. 1933 год. Артель «Северная чернь». Великий Устюг . . . . .	593
А. Лёзнов. Расписной поднос. 1930 год. Жостово . . . . .	594



В составлении текста тома участвовал член-корреспондент АН СССР *В. И. Лазарев*.  
 Подготовка к изданию текста и библиографических материалов осуществлена *Е. А. Сперанской*. В подготовке текста принимали также участие *В. Е. Лебелева*, *Л. И. Таманцева*, *И. А. Мариенбах*.  
 Отбор иллюстраций для XI тома «Истории русского искусства» осуществлен *Б. А. Соморогим*, кандидатом искусствоведения *Г. А. Черновой* и *Г. И. Гунькиным*.  
 Указатель к XI тому составлен проф. *Н. П. Киселевым*.

---

---

## О Г Л А В Л Е Н И Е <sup>1</sup>



Предисловие . . . . .	5
-----------------------	---

### ИСКУССТВО 1917—1920 ГОДОВ

Первые мероприятия советской власти в области искусства. <i>П. И. Лебедев</i> . . . . .	11
Ленинский план «монументальной пропаганды» и первые скульптурные памятники. <i>М. Л. Нейман</i> . . . . .	23
Плакат <i>Н. М. Чеюдаева</i> . . . . .	54
Книжная и станковая графика. <i>Р. С. Кауфман</i> и <i>А. А. Сидоров</i> . . . . .	79
Живопись. <i>Р. С. Кауфман</i> . . . . .	101
Архитектура. <i>К. Н. Афанасьев</i> . . . . .	133
Художественная промышленность. <i>Б. И. Алексеев</i> . . . . .	156
Итоги развития советского искусства 1917—1920 годов. . . . .	167

### ИСКУССТВО 1921—1934 ГОДОВ

Борьба коммунистической партии за социалистическую культуру и искусство. <i>О. И. Со- поцкий</i> и <i>В. И. Толстой</i> . . . . .	173
Живопись. <i>Р. С. Кауфман</i> . . . . .	182
Скульптура. <i>М. Л. Нейман</i> . . . . .	345
Карикатура и плакат. <i>Р. С. Кауфман</i> и <i>А. А. Сидоров</i> . . . . .	440
Книжная и станковая графика. <i>Р. С. Кауфман</i> и <i>А. А. Сидоров</i> . . . . .	464
Архитектура. <i>И. М. Бачинский</i> и <i>М. А. Ильин</i> . . . . .	502
Художественная промышленность. <i>С. М. Телериш</i> . . . . .	558

<sup>1</sup> По техническим причинам в настоящий том не вошла глава, посвященная театральнo-декорационному искусству 1917—1934 годов. Эта глава будет включена в XII том «Истории русского искусства».

Художественные промыслы. <i>С. М. Темерин</i> . . . . .	574
Итоги развития советского искусства 1921—1934 годов. . . . .	596
Библиография . . . . .	601
Указатель . . . . .	615
Список иллюстраций . . . . .	633



**РЕДАКТОРЫ ТОМА:**  
*В. С. Кеменов, Д. В. Саратьянов*

\*

**Редакторы издательства:**  
*В. А. Виноград и Н. И. Воркунова*  
**Художественный и технический редактор**  
*Б. А. Соморов*  
**Оформление художника** *С. М. Тарасова*

\*

РИСО АН СССР № 143—85В. Сдано в набор 27/VIII 1956 года.  
Подписано в печать 21/VIII 1957 г. Формат бумаги 60×92 1/8.  
Печатных л. 81+22 вкл. Уч.-изд. л. 43,1 (40,8+2,3 вкл.).  
Тираж 20000. Т08852. Изд. № 349. Тип. зак. № 1166.

Цена 60 руб.

**Издательство Академии наук СССР**  
Москва, Б-64, Подсосенский пер., д. 21.

**2-я типография Издательства АН СССР**  
Москва, Шубинский пер., д. 10



**ИСПРАВЛЕНИЯ К XI ТОМУ «ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА»**

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
22	7 сн.	в области искусства	в области искусства по отношению к художественному наследию
79	3 сн.	принадлежали Л. Бродаты <sup>1</sup> .	принадлежали Л. Бродаты <sup>1</sup> , а также художнику, публиковавшему свои рисунки под псевдонимом «А. З.»
178	18 сн.	В. Иоффе	И. Иоффе
332	3 сн.	К. Айвазовского	И. Айвазовского
356	18 сн.	М. В. Фриче	В. М. Фриче
436	1 сн.	С 1913 года занимается	С 1913 года начал заниматься
459	3 сн.	Аминодав	Аминадав
558	6 сн.	Выставка «Бытовой советский текстиль» показала	Выставка «Бытовой советский текстиль», а также дальнейшее развитие искусства оформления ткани показали

