

ИСТОРИЯ  
СОВЕТСКОГО  
ИСКУССТВА

I







УЧЕБНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

# ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

*живопись  
скульптура  
графика*

I

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

*Москва . 1965*

ИС2  
И90

*Научно-методическим Советом Академии художеств СССР  
рекомендован в качестве учебника  
для студентов художественных вузов.*

Редакционная коллегия:

Б. В. ВЕЙМАРН, С. В. КОРОВКЕВИЧ, П. И. ЛЕБЕДЕВ,  
А. Ю. НУРОК, Ф. С. РОГИНСКАЯ, О. И. СОПОЦИНСКИЙ,  
П. М. СЫСОЕВ, В. П. ТОЛСТОЙ.

## ВВЕДЕНИЕ

Коммунистическая партия всегда придавала исключительно большое значение литературе и искусству как боевому оружию в идеологической борьбе, как мощному средству идейного и эстетического воспитания широких масс трудящихся. Еще в книге «Что делать?», вышедшей в марте 1902 года, В. И. Ленин, говоря о партии как революционизирующей, руководящей и организующей силе рабочего класса, подчеркивал жизненно важное значение идеологической борьбы. Он указывал на непримиримость и несовместимость идеологии социалистической и идеологии буржуазной. «Вопрос стоит *только так*, — писал В. И. Ленин, — буржуазная или социалистическая идеология. Середины тут нет... Поэтому *всякое* умаление социалистической идеологии, *всякое отстранение* от нее означает тем самым усиление идеологии буржуазной»<sup>1</sup>.

В ноябре 1905 года, в разгар первой русской революции, В. И. Ленин выступил со статьей «Партийная организация и партийная литература», которая была напечатана в легальной большевистской газете «Новая жизнь». В этой статье Ленин сорвал маску мнимой свободы с буржуазного искусства: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»<sup>2</sup>.

В прогивовес буржуазной литературе Ленин требовал создания *партийной литературы*, указывал, что: «Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела»<sup>3</sup>, частью «партийной работы»<sup>4</sup>. Ленин призывал «...лицемерно-свободной, а на деле

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4, т. 5, стр. 355—356.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 30.

<sup>3</sup> Там же, стр. 27.

<sup>4</sup> Там же.

связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно свободную, *открыто* связанную с пролетариатом литературу.

Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, 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>.

Исходя из учения Маркса и Энгельса о преобразующей общественной роли реалистического искусства, Ленин в новых исторических условиях развил марксистскую эстетику, поднял ее на высшую ступень. Огромное значение статьи «Партийная организация и партийная литература» заключается в том, что Ленин впервые развернуто сформулировал в ней программные требования партии в области художественной культуры, а также теоретически разработал и обосновал принципы пролетарского искусства — искусства социалистического реализма. Эти принципы нового, высшего этапа в развитии реализма Ленин видел в *партийности и народности* литературы и искусства, тесной связи писателей и художников с делом рабочего класса, стремлении показать в художественных образах жизнь в ее революционном развитии, сознательно и открыто поставленной задаче воспитывать читателя и зрителя в духе борьбы за социалистическую революцию, за коммунизм.

«Это будет,— писал Ленин,— свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от его примитивных, утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих)»<sup>2</sup>. Ленинская статья была и осталась в дальнейшем основополагающим партийным документом по вопросам литературы и искусства.

Ленинская партия продолжала вести активное наступление на буржуазную идеологию и боролась за партийную пролетарскую литературу и искусство и в годы реакции (1907—1910) и в период нового революционного подъема. Трудно переоценить значение, которое имела для рабочего движения книга В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», вышедшая в 1909 году. В этой книге, разрабатывая основные проблемы диалектического материализма, Ленин нанес сокрушительный удар по буржуазным идеологам и ревизионистам, атаковавшим марксизм. Он разоблачил антинаучный характер идеалистических философских школ начала XX века и показал, что только метод диалектического материализма может дать верное представление о законах развития природы и человеческого общества. Книга Ленина стала основой и в борьбе с буржуазными модернистскими формалистическими течениями в литературе и искусстве, обнажив их чуждые социалистической идеологии философские корни, их связь с буржуазным реакционным идеализмом.

В 1908—1911 годах В. И. Ленин опубликовал ряд исключительно важных по своему содержанию статей о Л. Н. Толстом, в которых, разъяснив принципы партийного подхода к

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

<sup>2</sup> Там же, стр. 31.

реалистическому литературно-художественному наследию, дал блестящие примеры анализа творчества великого русского писателя с позиции марксизма, с точки зрения жизненной правды в искусстве, в свете революционных задач рабочего класса.

Для понимания особенностей создаваемой пролетариатом новой, социалистической культуры и искусства огромное значение имеют также работы В. И. Ленина по национальному вопросу, опубликованные перед первой мировой войной. В них, и особенно в статье «Критические заметки по национальному вопросу» (1913), была показана интернациональная основа культуры и искусства будущих социалистических наций.

Большое внимание вопросам литературы и искусства уделяла партийная печать. Выступления по вопросам искусства имели место в ленинской «Искре», в большевистских газетах 1905—1907 годов и, особенно, в «Правде», выходявшей в 1912—1914 годах по цензурным соображениям под разными названиями.

В «Правде» были напечатаны принципиального характера статьи: «Возрождение реализма», «Искусство и рабочий», «Литература и демократия» и др. Следуя ленинским взглядам на искусство, авторы этих статей разоблачали мнимую свободу буржуазных художников: «Лозунг чистого искусства обычно является лишь прикрытием для рыцарей мракобесия, реакции и предательства»<sup>1</sup>.

«Правда», пропагандируя марксистские взгляды на искусство, писала об искусстве как отражении жизни, видела высший критерий искусства в жизненной правде. Высокую оценку давала партийная газета эстетике В. Белинского и Н. Чернышевского; много внимания уделяла она творчеству передвижников, видя в них передовых художников своего времени. И. Е. Репина «Правда» называла «величайшим русским художником»<sup>2</sup>. «... Именно теперь, — писала газета в 1914 году, — художники-реалисты приобрели и приобретают большое общественное значение»<sup>3</sup>.

В реалистическом искусстве партия и ее центральный орган видели одно из мощных средств революционного воспитания масс. «Правда» обращала свое страстное партийное слово к художникам, призывая тех из них, кто действительно хотел отдать свой талант народу, служить революционной борьбе пролетариата. «Идеология пролетариата, — писала газета, — единственно передовая, ибо она стремится, опираясь на законы социального развития, переустроить весь старый мир. В произведениях пролетарских художников ярко отражается это новое умонастроение»<sup>4</sup>. «Строителем молодого нового искусства может стать только тот, кто болеет одними муками и живет одною верою со строителями великого будущего человечества — пролетариатом»<sup>5</sup>.

Борьба В. И. Ленина и Коммунистической партии за социалистическую эстетику и искусство происходила в условиях быстро нараставшего кризиса буржуазной культуры в России. Опираясь на анализ классовых отношений, Ленин сформулировал закон о борьбе двух непримиримых по своей идеологии культур внутри каждой национальной культуры капиталистического общества. Наряду с элементами демократической и социалистической

<sup>1</sup> Газета «Правда труда», 1913, № 6.

<sup>2</sup> Газета «Рабочая правда», 1913, № 3.

<sup>3</sup> Газета «Путь правды», 1914, № 5.

<sup>4</sup> Газета «Рабочий», 1914, № 8.

<sup>5</sup> Газета «Правда», 1913, № 5.

культуры, как указывал Ленин, «... в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде господствующей культуры»<sup>1</sup>.

Резко критикуя буржуазный национализм в вопросах культуры, Ленин писал: «Ставя лозунг «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения», мы из каждой национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы, берем их *только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму *каждой* нации»<sup>2</sup>.

В условиях империализма, который Ленин определил как «загнивающий капитализм», господствующая буржуазная культура является глубоко реакционной. В ней нарастают мистика, эротика, пессимизм. Империалистическая буржуазия как класс давно исчерпала свои прогрессивные возможности. Она боится признания законов общественного развития, предвещающих гибель капитализма, отвергает их познание средствами науки и искусства. Кризис буржуазной культуры в период империализма имеет глубокие социальные корни, ведет к распаду культуры, маразму, утверждению чудовищной идеологии антигуманизма.

В области художественной буржуазия, будучи чужда и враждебна реалистическому искусству, утверждает субъективизм, уход от жизни, формализм. Художники-формалисты отказываются от познания мира художественными средствами. Для них неприемлема диалектико-материалистическая теория отражения, суть которой состоит в том, что «вне нас существуют вещи. Наши восприятия и представления — образы их. Проверка этих образов, отделение истинных от ложных дается практикой»<sup>3</sup>. Это ленинское определение методологии мышления относится и к мышлению в художественных образах, то есть к искусству. «Мысль человека бесконечно углубляется от явления к сущности, от сущности первого, так сказать, порядка, к сущности второго порядка и т. д. *без конца*»<sup>4</sup>. Художник, как и ученый, создавая свое произведение, идет от конкретного, от наблюдений, к абстрактному, к обобщению, познанию всеобщего, типического, и вновь к конкретному, к явлению жизни, которое он воплощает в образе. В реалистической образной форме постигает художник сущность явлений действительности и отображает ее в своих произведениях.

Формалистический метод в искусстве, в противоположность реалистическому, исключает конкретное — реальную действительность, а следовательно, и возможность обобщения жизненного материала в художественном образе. Для формалиста нет объективной истины. Абстракция формалистов — это чисто субъективная категория, лишенная связи с жизнью, с практикой общественного человека. Смутным «самовыражением» собственного «я» подменяет художник-формалист жизненное содержание и идейную направленность искусства. Произведения художника-формалиста искажают представление о человеке, о действительности. Философией такого искусства может быть только субъективный идеализм и его эстетика, утверждающая «практическую незаинтересованность» художественной деятельности и ее независимость от разума. Постепенно от широковещательных деклараций о «чистом искусстве», якобы свободном от политики и классовой борьбы, формализм, ставший основным

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 20, стр. 8.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 14, стр. 97.

<sup>4</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 38, стр. 249.

направлением упадочной буржуазной художественной культуры XX столетия, приводит к отказу от прекрасного, к дегуманизации искусства, к утверждению низменного и безобразного.

В России нарастание реакционной буржуазной идеологии в искусстве началось еще в 90-х годах прошлого века с возникновением художественного объединения «Мир искусства». Идеологи «Мира искусства», используя издаваемый объединением журнал, объявили войну русскому реалистическому искусству и революционно-демократической критике. Хотя в «Мир искусства» вошли некоторые крупные художники-реалисты того времени, но не их творчество определяло задачи этой группировки. «Кредо» мирискусников выражали те художники и критики, которые проповедовали теорию «чистого искусства», утверждали, что творчество художника не зависит от общества, от его жизненных интересов, от классовой борьбы. Мирискусники обратились к прошлому, к идеализации дворянского быта XVIII—XIX столетий. Объективно такой «уход» в историю скрывал реакционные идеи, страх русской буржуазии перед надвигающейся революцией.

Упадок и вырождение буржуазного искусства особенно резко выявились в период между первой и второй русскими революциями. В течение 1907—1917 годов в России одно за другим возникли различные художественные течения и направления, программы которых были проникнуты крайним субъективизмом, носившим антинародный характер.

В 1906 году начал выходить декадентский художественный журнал «Золотое руно», который издавал крупный капиталист Н. Рябушинский. В 1907 году было создано художественное объединение «Голубая роза». В идейно-творческой «платформе» этого объединения декадентская теория «чистого искусства» получила новые формы. В отличие от «Мира искусства», звавшего художников к утонченной аристократической культуре прошлого, «Голубая роза» влекла к примитиву, к выражению подсознательных чувств, к символизму и самодовлеющей декоративности. На деле это было тоже бегство от современности, от участия в классовой борьбе, от реализма в искусстве.

В 1909 году появился еще один художественный журнал декадентского направления — «Аполлон», ополчившийся на идейность и демократию с позиций «чистого искусства». Этот журнал поднимал на щит упадочные художественные течения Западной Европы и освещал историю искусства с точки зрения модернизма. Не случайно в 1917 году «Аполлон» занял откровенно враждебную позицию по отношению к Октябрьской революции.

В 1910 году возникло объединение художников, принявшее претенциозное название «Бубновы валет». Полностью порвав с прогрессивной традицией русского искусства, участники этого объединения стали последователями западноевропейского формализма. Отрицая идейность и реализм в искусстве, «бубнововалетцы», якобы во имя «живописных» задач, деформировали изображенные предметы, трактовали их грубо, уродливо упрощенно, нередко в духе кубизма.

Наряду с «Бубновым валетом» в 1910-х годах появилось множество крайних формалистических течений: «лучизм», «супрематизм» и другие. Это было «искусство», оторванное от жизни, лишенное смысла, поэзии и изобразительной формы. «Картины» художников этих направлений состояли из линий и цветных пятен, иногда имеющих очертание каких-то геометрических фигур, иногда совсем бесформенных. Таким «композициям» авторы давали произвольное название или просто нумеровали их. Пределом абстрактных «исканий» русских

формалистов явилась «картина» К. С. Малевича, представлявшая написанный на белом фоне холста черный квадрат.

В условиях предреволюционной России некоторые художники-формалисты именовали себя бунтовщиками против царского строя, сторонниками революции. Однако Коммунистическая партия, отдавая должное их субъективным желаниям служить делу революции, неоднократно разоблачала фальшь формалистического искусства. В полемике с А. А. Богдановым — будущим идеологом «Пролеткульта» — «Правда» еще в 1914 году решительно протестовала против попыток преподнести рабочим «под флагом марксизма тщательно прикрытый своеобразный идеализм»<sup>1</sup>.

Крайний беспредметный формализм, который мы теперь называем *абстракционизмом*, был тупиком, в который еще в 1910-х годах зашло упадочное буржуазное искусство. Абстракционизм прикрывался «левой» архиреволюционной фразой, но на самом деле, лишившись идейного жизненного содержания, приведя к распаду художественную форму, он, по существу, перестал быть искусством. Его роль объективно свелась к тому, чтобы уводить и зрителя и художника от реалистического, связанного с жизнью и классовой борьбой искусства, в мир крайне субъективных переживаний и эмоций. Такое «искусство» не угрожает интересам буржуазии и выгодно ей. Именно поэтому абстракционизм до сих пор имеет постоянную материальную и моральную поддержку господствующих классов в капиталистическом мире.

В искусстве предреволюционной России реакция, выражавшая идеологию господствовавших классов, особенно сильно наступала на демократию в период, который Горький назвал «позорным десятилетием», когда даже среди передовой части русской художественной интеллигенции было много колебавшихся и отступавших от жизненной правды в искусстве.

Однако даже в черные годы столыпинской реакции буржуазному декадентству и формализму в России противостоял фронт демократического реалистического искусства. Он был не однороден. В русском реалистическом искусстве конца XIX— начала XX века появились черты импрессионизма, которые наряду с некоторым обогащением живописного и пластического языка, принесли тенденции, разрушавшие основы идейно-тематической картины и монументального образа в скульптуре. Влияние буржуазной идеологии проникло даже в творчество некоторых крупных художников-реалистов.

Но в целом на протяжении 1890—1910-х годов, несмотря на господство реакционных течений, русское демократическое искусство упорно боролось с буржуазными декадентами и формалистами. Крупнейшие писатели и художники — А. М. Горький, И. Е. Репин и другие, а также выдающийся русский художественный критик В. В. Стасов — выступали в печати с разоблачением декадентов. Под славным знаменем передвижников (хотя состав общества изменился и его ряды ослабели) вплоть до самой Октябрьской революции объединялись художники, преданные реализму, преданные народу. В 1903 году возник Союз русских художников — одно из самых крупных художественных объединений того времени. Разнородный по составу Союз в основном был верен русским реалистическим традициям. На выставках Союза участвовали В. И. Суриков, В. А. Серов, К. Ф. Юон, С. Т. Коненков,

<sup>1</sup> Газета «Путь правды», 1914, № 21.

К. А. и С. А. Коровины, С. В. Иванов, А. Е. Архипов, А. М. Васнецов и многие другие выдающиеся художники.

Под воздействием революционной борьбы рабочего класса и марксистско-ленинской идеологии в художественной культуре России зародились черты, характеризующие высший этап развития искусства,— социалистический реализм, реализм нового типа.

Социалистический реализм является художественным выражением идеологии и культуры социалистического рабочего класса, идущего на штурм капитализма и строящего коммунистическое общество. Будучи закономерным развитием лучших достижений мировой художественной культуры, социалистический реализм в своем возникновении тесно связан с реализмом критическим, опирается на его замечательные художественные традиции. Однако, несмотря на историческую преемственность, социалистический реализм — это качественно новый, высший этап в развитии художественной культуры человечества.

Новаторский характер социалистического реализма как творческого метода литературы и искусства заключается в том, что он требует от писателей и художников, чтобы они видели жизнь в ее революционном развитии, не мертво и схоластически, а в реальном движении, в борьбе нового — побеждающего со старым — умирающим. Искусство социалистического реализма опирается на марксистско-ленинское мировоззрение, на философию диалектического материализма; это искусство, смотрящее вперед, утверждающее в художественной форме самые передовые идеалы людей XX столетия.

Искусство социалистического реализма откровенно тенденциозно. С момента возникновения и на всем протяжении своего развития оно неразрывно связано с беззаветным служением художников делу рабочего класса, делу народа, оно активно участвует в борьбе за пролетарскую революцию, за социализм. Глубочайшая правдивость и историческая конкретность отображения жизни в искусстве социалистического реализма всегда сочетается с задачей воспитания трудящихся в духе идей коммунизма.

Искусству социалистического реализма свойственна также романтика, но романтика нового типа — революционная романтика, отражающая замечательную героическую борьбу за мир и счастье на земле, величественную перспективу движения человеческого общества к коммунизму.

Основоположителем социалистического реализма в русской литературе был А. М. Горький. Написанный им в 1906 году роман «Мать» ярко воплотил черты нового творческого метода. Горький, воодушевленный ленинскими идеями, показал жизнь в ее революционном развитии, верно оценил роль рабочего класса и руководящей им партии, раскрыл цели борьбы русского пролетариата. Впервые правда жизни была изображена писателем с позиции борьбы за социализм, и все произведение было проникнуто идеями социалистического гуманизма. В. И. Ленин уже тогда говорил, что Горький «...крупнейший представитель *пролетарского искусства*»<sup>1</sup>, и указывал, что он «...крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира»<sup>2</sup>. В формирование социалистического реализма в литературе еще до революции ценный вклад внесли своим творчеством рабочие писатели и поэты, группировавшиеся вокруг «Правды».

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 16, стр. 186.

<sup>2</sup> Там же, стр. 89.

Черты нового, пролетарского отношения к действительности появились и в изобразительном искусстве. Еще в 90-х годах передовые художники-реалисты в своих произведениях стали отражать важнейшие стороны русской предреволюционной действительности. С. А. Коровин в картине «На миру» в яркой образной форме рассказал о новых классовых силах русской деревни — сельской бедноте и сельской буржуазии. С судьбой рабочего класса тесно связал свое творчество Н. А. Касаткин. Его произведения — «Углекопы. Смена», «Тяжело. Буревестник» и другие — не только выражали сочувствие художника-демократа тяжелой доле рабочих, но содержали глубокую правду о жизни и труде шахтеров, показывали силу и сплоченность рабочего класса, воспевали революционный дух пролетариата России. Уже в отношении этих произведений можно говорить о зарождении элементов социалистического реализма. Но особенно явственно новое отношение к действительности проявилось в искусстве в годы первой русской революции, когда воздействие марксистско-ленинских идей обогатило и подняло творчество передовых художников на новую ступень.

В этих условиях возникли произведения изобразительного искусства, не только с гневом повествующие о тяжелом положении трудящихся царской России, но и оценивающие действительность в свете революционных задач рабочего класса. Черты нового мировоззрения воплотил Н. А. Касаткин в картине «Атака завода работницами» и особенно в произведении «Рабочий боевик», воссоздав образ передового сознательного борца революции. То же можно сказать и о «Расстреле» С. В. Иванова — картине, содержание и образный строй которой звучат как гневный призыв против царизма.

Резкое осуждение самодержавию и всему общественному строю царской России выразил В. А. Серов в знаменитом политическом рисунке «Солдатушки, бравы ребятушки».

Революция 1905 года нашла отражение в произведениях И. Е. Репина, В. Е. Маковского, И. И. Бродского. Л. В. Попов в эти годы завершил цикл произведений о русской деревне картиной, посвященной восстанию революционного народа. Скульптор А. С. Голубкина вылепила бюст Карла Маркса.

Непосредственный отклик на революционные события 1905 года имел место в творчестве украинских художников: Ф. С. Красицкого и П. Г. Волокидина, в графике А. А. Азимзаде (Азербайджан) и в искусстве других народов России.

Таким образом, еще до Великой Октябрьской социалистической революции зародились те принципиально новые важные черты, которые в дальнейшем легли в основу советского многонационального изобразительного искусства, идущего по пути социалистического реализма.

\* \* \*

Великая Октябрьская социалистическая революция положила начало новой эры в истории человечества, его культуры и искусства. Она спасла искусство народов России от гибели, к которой неизбежно влекло его разложение культуры господствовавших классов. Она дала жизнь новому, советскому изобразительному искусству — искусству социалистического реализма.

За свой почти полувековой путь развития советское изобразительное искусство внесло большой вклад в формирование культуры социализма и строящегося коммунистического общества. КПСС и весь наш народ высоко ценят идейную и эстетическую роль советского

изобразительного искусства в коммунистическом воспитании нового человека. Большое внимание изобразительному искусству уделяют съезды, конференции КПСС и пленумы ЦК. Задачи искусства в период развернутого строительства коммунизма с предельной ясностью и полнотой сформулированы в Программе КПСС, принятой XXII съездом партии. Призванное отображать в художественных образах величественные свершения строителей социализма и коммунизма, советское изобразительное искусство с первых агитационных плакатов, звавших на защиту завоеваний Октябрьской революции, и вплоть до созданных в наши дни грандиозных монументов, посвященных завоеванию советскими людьми космоса, — служит Коммунистической партии, нашему народу.

Незыблемой теоретической базой советского изобразительного искусства является созданная К. Марксом и Ф. Энгельсом и разработанная В. И. Лениным марксистско-ленинская эстетика. В ходе развития социалистического общественного строя неуклонно росла и укреплялась неразрывная связь партийности и народности, как основных принципов советского изобразительного искусства. Эта закономерность в искусстве обусловлена тем, что в советском социалистическом обществе политика Коммунистической партии неразрывно связана с коренными интересами народа, его глубочайшими стремлениями и чаяниями. Именно поэтому политика Коммунистической партии является жизненной основой Советского социалистического государства, его общественного строя, его культуры и искусства. С полной ликвидацией остатков эксплуататорских классов в нашей стране и, особенно, сейчас, в период развернутого строительства коммунизма, на новый этап поднялись социалистическая демократия и государственность, еще монолитнее стало идейное и моральное единство советского многонационального общества. В этих условиях партийность искусства, оставаясь классово-пролетарской по происхождению, необычайно расширила и углубила свое содержание, стала выражать передовые устремления всего народа, строящего коммунизм.

Партийность искусства социалистического реализма, в отличие от тенденциозности художественного творчества прошлых эпох, характеризуется не только новым идейным содержанием, утверждающим революционные коммунистические идеалы, но и сознательным служением художников народу, рабочему классу, борьбе за преобразование общества, за коммунизм. Советский художник, который своим творчеством хочет служить народу, быть активным борцом за его интересы, не может не разделять взглядов Коммунистической партии. Будучи по убеждению марксистом-ленинцем, он несет эти идеи в уме и в сердце и только ими может руководствоваться в своем творчестве. В социалистическом обществе художник не зависит от «денежного мешка», как в обществе буржуазном. Никто не может оказать на него ни материального, ни морального давления. Но советский художник не мыслит себя вне народа, он хочет творить только для народа, в интересах народа. В этом и заключается подлинная свобода творчества художника как члена нового, коммунистического общества. Это и есть тот идеал свободного искусства, к которому звал В. И. Ленин писателей и художников еще в 1905 году.

В годы культа личности Сталина нарушение партийных норм в общественной жизни отрицательно сказалось и в области эстетики. Искажалось марксистско-ленинское понимание народности и партийности искусства. Снижались, а иной раз полностью игнорировались задачи глубокого художественного познания действительности и показа средствами искусства роли народа как основной движущей силы истории. Культ личности отвлекал силы

художников от назревших вопросов искусства, мешал их творческому решению. В изобразительном искусстве получили распространение тенденции ложной торжественности, помпезности, внешней декоративности. Правда, в целом воздействие культа личности не могло остановить поступательного движения советского изобразительного искусства.

В искусстве социалистического реализма нет антагонизма между глубокой жизненной правдой художественного образа и мировоззрением создавшего его художника. Эти две стороны художественного творчества, в антагонистическом классовом обществе даже у крупнейших мастеров-реалистов часто вступавшие в противоречие, в советском искусстве находятся в гармоничном единстве. Пользуясь методом социалистического реализма, художник показывает жизнь, правильно понимая и оценивая ее основные тенденции, правдиво отображая главное и решающее в действительности.

На заре советского искусства В. И. Ленин в беседе с К. Цеткин сказал: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»<sup>1</sup>. Эти мысли В. И. Ленина легли в основу политики Коммунистической партии в области искусства. История советского искусства — это путь неуклонного осуществления замечательных ленинских заветов.

Коммунистическая партия всегда помогала советским художникам найти верный путь в их творчестве, давала им идейную и творческую ориентировку, нацеливала на выполнение основных задач.

Программа КПСС, принятая XXII съездом партии, определяет главную линию в развитии искусства как «укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед»<sup>2</sup>.

Приступив к осуществлению этих задач, советское изобразительное искусство опирается на большой исторический опыт, на свои славные революционные традиции. В лучших произведениях советского искусства воплощен образ великого вождя революции, показана борьба народа под руководством Коммунистической партии. Образ В. И. Ленина продолжает вдохновлять художников и скульпторов на создание новых замечательных произведений искусства.

Главное место в советском изобразительном искусстве на всем протяжении его развития занимает образ человека — строителя коммунизма, борца за Мир, Труд, Свободу, Равенство, Братство и Счастье всех народов. Наше искусство не только изображает дела людей, но раскрывает идейные истоки героизма, рождающегося в борьбе за победу коммунизма, показывает красоту советского человека.

Советское искусство проникнуто жизнеутверждающими идеями коммунизма. Оно оптимистично, его идеал устремлен в реальное светлое будущее человечества. Советскому искусству не чужда романтика, но романтика нового типа, черпающая поэтическое начало в социалистической действительности. Произведения советских художников призваны да-

<sup>1</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1957, стр. 583.

<sup>2</sup> «Программа КПСС». М., 1962, стр. 281.

вать радость и вдохновение миллионам людей, выражать их волю, мысли и чувства. Передовой советский человек, его замечательные трудовые подвиги, его высокие духовные и моральные качества коммуниста были и остаются основными темами живописцев, графиков, скульпторов. Советское изобразительное искусство несет в себе также критическое начало, когда оно обличает имеющиеся недостатки. Но делает это во имя того, чтобы устранить препятствия, стоящие на пути движения общества вперед, к коммунизму.

В противоположность жизнеутверждающей силе советского искусства современное буржуазное искусство всеми средствами стремится отвлечь человека от реальной действительности, вызвать в нем презрение к жизни, чувство безнадежности и пессимизма, обращается к самым низменным страстям людей. Оно маскирует свою антигуманистическую сущность словами о «свободе творчества», о своей якобы беспартийности. Лицемерие буржуазного искусства лишний раз показывает, что, как говорил Ленин, «беспартийность есть идея буржуазная. Партийность есть идея социалистическая»<sup>1</sup>.

Непримиримость социалистической и буржуазной идеологий резко проявляется и в вопросах художественного новаторства и традиции. В. И. Ленин и партия всегда вели решительную борьбу как с реставраторскими, реакционно-эстетскими тенденциями в искусстве, так, особенно, с нигилистическим отрицанием художественного наследия. «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 поклониться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе.»<sup>2</sup>

В советском изобразительном искусстве отношение к художественному наследию определяет ленинское учение о том, что культура социализма является закономерным развитием всех прогрессивных традиций, выработанных человечеством на протяжении его исторического развития. Непосредственная преемственность крепко связывает советское изобразительное искусство с творчеством передовых русских художников-реалистов дооктябрьской эпохи. Вместе с тем с самого своего возникновения искусство социалистического реализма опирается на традиции всего мирового реалистического искусства. Еще в 1912—1914 годах ленинская «Правда» призывала изучать мировое реалистическое наследие. Партия и Советское правительство проделали огромную работу по организации изучения художественного наследия, созданного в течение столетий народами СССР. Советское изобразительное искусство критически осваивает многовековой опыт художественных культур народов СССР и всего мирового реалистического искусства.

Развивая ленинские взгляды на художественное наследие, XXII съезд КПСС записал в Программу партии: «В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры»<sup>3</sup>.

Источником новаторства в советском изобразительном искусстве является жизнь народа, то новое, что непосредственно рождается в социалистической действительности, что обога-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 61.

<sup>2</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 583.

<sup>3</sup> «Программа КПСС», стр. 281.

щает и развивает содержание советского искусства и его художественную форму. Новаторство искусства социалистического реализма ничего общего не имеет с безыдейным формалистическим трюкачеством.

Подлинное, основанное на обогащении идейным содержанием новаторство в искусстве, как подчеркнуто в Программе КПСС, открывает перед художниками широкие возможности для выявления творческой индивидуальности, своеобразия стиля, почерка, высокого художественного мастерства.

Важной особенностью советского изобразительного искусства, как и всей нашей художественной культуры, является его многонациональный характер. Великая Октябрьская социалистическая революция застала народы нашей Родины на разном уровне экономического и культурного развития. Царизм веками угнетал «инородцев», препятствовал развитию их культуры и искусства. У народов Средней Азии, Казахстана и некоторых областей Кавказа под влиянием религиозных предрассудков не существовало изображения человека в искусстве. На очень низкой ступени художественного развития находились народы крайнего Севера и других окраин России. Мудрая ленинская национальная политика обеспечила возрождение и развитие культуры ранее отсталых народов. Годы строительства социализма принесли каждому из народов Советского Союза расцвет социалистической по содержанию и национальной по форме культуры и искусства. Замечательным свидетельством высокого идейного и художественного уровня, достигнутого изобразительным искусством социалистических наций СССР, являются Государственные и Ленинские премии художникам и скульпторам разных национальностей.

Советское многонациональное искусство едино по своему содержанию. Оно воспитывает в социалистических нациях дух пролетарского интернационализма, братскую сплоченность и дружбу. За годы строительства социализма в искусстве народов СССР сложились и развились новые, общие для всех наций революционные художественные традиции.

В условиях развернутого коммунистического строительства продолжается дальнейший всесторонний расцвет культуры и искусства каждого из народов СССР и вместе с тем усиливается идейное единство наций, сближение их культур. Национальные формы, исторически сложившиеся в культуре и искусстве, не окостеневают, а видоизменяются, совершенствуются и сближаются между собою, освобождаются от всего устарелого, противоречащего новым условиям. Культурная и художественная сокровищница каждой социалистической нации все более обогащается творениями, имеющими интернациональный характер. Развивается общая для всех советских народов интернациональная культура.

Коммунистическая партия придает решающее значение развитию социалистического содержания культуры и искусства народов СССР и ставит задачу содействовать их дальнейшему сближению и взаимообогащению, укреплению их интернациональной основы и тем самым формированию будущей единой общечеловеческой культуры коммунистического общества. Ленинская национальная политика, основанная на принципах интернационализма и дружбы народов, не допускает ни игнорирования, ни раздувания национальных особенностей в искусстве, требует непримиримой борьбы со всеми проявлениями национализма и шовинизма, мешающими коммунистическому строительству.

Советское изобразительное искусство, будучи мощным средством идейного и эстетического воспитания людей, строящих коммунизм, является острым оружием партии, направлен-

ным против буржуазной идеологии. *Борьба с проявлениями буржуазной идеологии* была и остается одной из важнейших закономерностей развития советской художественной культуры. Как невозможно, пока на свете существуют капиталистические государства, прекращение классовой борьбы трудящихся масс с эксплуататорами,— так немислимо мирное сосуществование социалистической и буржуазной идеологий. Поэтому и в советском искусстве не могут мирно ужиться социалистический реализм и формалистические течения. Всякие попытки в этом направлении являются данью классово чуждой нам буржуазной идеологии.

История советского изобразительного искусства насыщена фактами непримиримой борьбы с формализмом, маскировавшим свою буржуазную антинародную сущность громкими фразами о новаторстве в области формы, или, как в последние годы, разговором о едином «современном стиле» в искусстве.

Непримиримо советское искусство и к натурализму, который, по существу, является другой, оборотной стороной формализма. В противоположность реализму натурализм исключает обобщение, как необходимый акт в познании действительности, не проникает в ее суть, не видит жизни в ее революционном развитии. Передавая явления действительности без их идейно-эстетического осмысления и оценки, натуралистический метод в искусстве, подобно формализму, не дает возможности обобщения жизненного материала в художественном образе. Натурализм обедняет искусство, делает его бескрылым, неспособным вдохновлять, звать вперед. Натуралистические тенденции в советском искусстве, как и формалистические, являются следствием воздействия чуждой социалистическому реализму буржуазной идеологии.

В. И. Ленин всегда решительно и страстно настаивал на проведении линии партии в вопросах искусства, обличал чуждые буржуазные влияния, требовал их пресечения. Следуя ленинским заветам, Коммунистическая партия и ЦК, повседневно руководя развитием советского изобразительного искусства, всегда своевременно указывали на опасные тенденции формализма и натурализма, направляли общественность на борьбу с буржуазными влияниями в идеологии.

Партия воспитала замечательные талантливые кадры художников, посвятивших свое творчество народу. История советского изобразительного искусства, раскрывающая этап за этапом становление социалистического искусства в СССР, свидетельствует о созданных им больших идейных и художественных ценностях. Она учит непримиримой борьбе за чистоту метода социалистического искусства, за искусство, беззаветно служащее делу строительства коммунизма.

Прошедший в июне 1963 года Пленум ЦК КПСС в постановлении «Об очередных задачах идеологической работы партии» подчеркнул, «что в воспитании нового человека, в формировании коммунистической культуры огромное значение имеет дальнейшее развитие *литературы и искусства*»<sup>1</sup>. Пленум следующими словами определил задачи партии в области искусства: «Поддерживая все истинно ценное, отражающее стремление художника раскрыть и в ярких образах запечатлеть грандиозные свершения эпохи строительства коммунизма, величие подвигов советского человека, партия будет и впредь

<sup>1</sup> «Постановления Пленума ЦК КПСС». Июнь 1963 года. М., 1963, стр. 19.

вести бескомпромиссную борьбу против любых идейных шатаний, проповеди мирного сосуществования идеологий, против формалистического трюкачества, серости и ремесленничества в художественном творчестве, за партийность и народность советского искусства — искусства социалистического реализма»<sup>1</sup>.

Опыт, накопленный советским изобразительным искусством за годы его развития, имеет всемирно-историческое значение. Особенно ценен он для стран, уже ставших на путь строительства социалистического общества. Велико также его значение и для передовых художников капиталистических государств, а также художников стран Азии, Африки и Латинской Америки, недавно сбросивших ярмо колониализма и ставших на путь некапиталистического развития. Опыт советского изобразительного искусства показывает художникам любой части земного шара, что, только овладев методом социалистического реализма и решительно борясь с буржуазной идеологией, они могут внести достойную лепту в освободительную борьбу своего народа, служить своим искусством делу мира, демократии и социализма.

<sup>1</sup> «Постановления Пленума ЦК КПСС». Июнь 1963 года, стр. 19—20.

## *Глава первая*

### **СОВЕТСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПЕРИОД ИНОСТРАННОЙ ВОЕННОЙ ИНТЕРВЕНЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (1917—1920)**

7 ноября (25 октября) 1917 года выстрел крейсера «Аврора» возвестил начало нового мира. Победила Великая Октябрьская социалистическая революция.

«Прорвав фронт империализма в России — одной из крупнейших стран мира, Великий Октябрь утвердил диктатуру пролетариата, создал новый тип государства — Советское социалистическое государство, новый тип демократии — демократию для трудящихся»<sup>1</sup>.

Второй съезд Советов 8 ноября принял исторические декреты о мире, о земле и сформировал советское правительство во главе с В. И. Лениным.

В первые же месяцы Коммунистическая партия повела большую и напряженную работу по созданию нового советского государства. Социалистическое переустройство страны проходило в тяжелых условиях начавшейся иностранной военной интервенции и гражданской войны, хозяйственной разрухи, голода, контрреволюционных мятежей и саботажа, организованных международными силами империализма. Таково было «наследство», полученное Советской властью от старого строя.

В процессе революционных преобразований была проведена национализация земли; в собственность Советского государства и народа перешли заводы, фабрики, шахты, рудники, железные дороги и банки. Взамен буржуазно-помещичьего государственного аппарата Советская власть создала свой новый аппарат пролетарского государства. Были ликвидированы министерства буржуазного Временного правительства и созданы народные комиссариаты, уничтожены все сословные деления и звания (дворяне, духовенство, купцы, мещане). Все трудящиеся стали равноправными гражданами Российской Советской Федеративной

<sup>1</sup> «Программа КПСС», стр. 24.

Социалистической Республики. Советская власть провозгласила свободу совести: церковь была отделена от государства, а школа от церкви. Женщины получили равные права с мужчинами во всех областях общественной жизни. Октябрьская революция положила конец угнетению и неравноправию нерусских национальностей. «Декларация прав народов России» от 2 ноября 1917 года провозгласила свободное развитие и полное равноправие всех национальностей России. Советская власть всенародно объявила равенство и суверенность народов России, их право на свободное самоопределение, вплоть до отделения и образования самостоятельного государства, отмену всех и всяких национальных и национально-религиозных привилегий и ограничений. Эта принципиально новая политика в отношении между нациями обеспечивала братское доверие и дружбу, пробуждала творческие силы ранее угнетенных народов во всех областях государственной, экономической и культурной деятельности.

Коммунистическая партия с первых дней революции осуществляла руководство развитием искусства.

Основы партийного руководства литературой и искусством были заложены В. И. Лениным. Владимир Ильич решительно отрицал стихийность и анархию в развитии литературы и искусства. Он указывал, что литература и искусство, хотя и отличаются спецификой и своеобразием, но являются неразрывной частью общепролетарского революционного дела, и, следовательно, партия должна направлять и руководить литературно-художественным процессом. В беседе с Кларой Цеткин, говоря о праве всякого художника «творить свободно», В. И. Ленин подчеркивал, что коммунисты «не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»<sup>1</sup>.

После революции Коммунистическая партия стала настойчиво проводить в жизнь провозглашенные В. И. Лениным в 1905 году принципы партийности и народности искусства, неразрывно связанного с целями и задачами социалистического строительства. Исходя из конкретно-исторического анализа сложного процесса развития литературы и искусства, партия использовала разнообразные формы и методы влияния на развитие художественного творчества.

Партия последовательно и планомерно ориентировала молодое советское искусство на глубоко правдивое отражение действительности. Главное внимание партия уделяла вопросам идейной направленности искусства, борьбе против буржуазной идеологии, ориентировала художников на критическое развитие прогрессивных, революционных традиций искусства прошлого. Партия заботилась о росте кадров молодых пролетарских художников и о перевоспитании старой художественной интеллигенции.

Вопросы развития литературы и искусства партия рассматривала как неотъемлемую часть культурной революции в стране.

В трудах В. И. Ленина и особенно в его знаменитой работе «Очередные задачи Советской власти» был намечен план строительства основ социалистического общества и его культуры. Октябрьская революция создала все условия для приобщения широчайших масс народа к достижениям культуры, искусства и науки. Выступая на III Всероссийском съезде Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов в январе 1918 года, В. И. Ленин

<sup>1</sup> «Ленин о культуре и искусстве». М., 1956, стр. 519—520.

говорил: «Раньше весь человеческий ум, весь его гений творил только для того, чтобы дать одним все блага техники и культуры, а других лишить самого необходимого — просвещения и развития. Теперь же все чудеса техники, все завоевания культуры станут общенародным достоянием, и отныне никогда человеческий ум и гений не будут обращены в средства насилия, в средства эксплуатации»<sup>1</sup>.

В Программе РКП(б), принятой в марте 1919 года на VIII съезде партии, выдвигались ясные и конкретные задачи в области просвещения и подъема культуры широких народных масс: проведение бесплатного и обязательного общего и политехнического образования сочеталось со всесторонней государственной помощью самообразованию рабочих и крестьян; партия намечала создание сети учреждений внешкольного образования — библиотек, школ для взрослых, народных домов и университетов, курсов, лекций, кинематографов, студий.

«Равным образом, — говорилось в Программе, — необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров»<sup>2</sup>.

Первые организационные мероприятия в области искусства практически осуществляли эту программу партии, ее идейные установки по вопросам культуры и искусства. В ноябре 1917 года Советской властью был ликвидирован аппарат бывшего министерства двора, ведавшего до революции императорскими театрами, Академией художеств, дворцами и картинными галереями. Государственное руководство всеми учреждениями искусства отныне сосредоточилось в Наркомпросе. Здесь существовал отдел искусства, из которого в апреле 1918 года выделился отдел изобразительных искусств. При отделе были созданы две художественные коллегии: Петроградская и несколько позже — Московская. Отделы изобразительных искусств были также созданы в Саратове, Минске и других городах. В Харькове с начала 1919 года существовал Совет искусства, деятельность которого распространялась на всю Украину.

После революции все культурные ценности были объявлены общенародным достоянием. Советское правительство издает ряд декретов, направленных на охрану памятников искусства<sup>3</sup>. В начале 1918 года при Наркомпросе был создан отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. Этот отдел под руководством И. Э. Грабаря развернул большую работу по национализации художественных собраний, учету, охране и реставрации памятников. Замечательные архитектурные сооружения Московского Кремля, его соборы со всеми богатствами, находящимися в них, были взяты под охрану государства как музейные ценности. Были приняты также меры к выявлению, охране и реставрации архитектурных памятников и произведений древнерусской живописи Звенигорода, Дмитрова, Коломны, Серпухова, Можайска, Владимира, Суздаля, Новгорода, Пскова, Вологды и других городов. Созданная в мае 1918 года Всероссийская комиссия по реставрации памятников искусства

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 26, стр. 436.

<sup>2</sup> «О партийной и советской печати. Сборник документов». М., 1954, стр. 197.

<sup>3</sup> 24 сентября 1918 года — декрет Совнаркома «О запрещении вывоза за границу предметов искусства и старины», 10 октября 1918 года — декрет «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений», 26 ноября 1918 года — декрет «О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием».

положила начало большой научно-реставрационной работе, благодаря которой были выявлены и сохранены выдающиеся произведения древнерусской живописи.

Важным мероприятием первых лет после Октябрьской революции была национализация всех старых и создание новых музеев, широко развернувших научную и культурно-просветительную деятельность. 3 июня 1918 года был подписан декрет «О национализации Третьяковской галереи», крупнейшей сокровищницы русского искусства, в Петрограде был также национализирован Эрмитаж, Зимний дворец превращен во Дворец искусства, а впоследствии передан в ведение Эрмитажа. В музеи были превращены бывшие царские дворцы в окрестностях Петрограда (Гатчина, Петергоф, Царское Село, Павловск) и представляющие исторический художественный интерес подмосковные помещичьи усадьбы (Абрамцево, Архангельское, Кусково, Останкино, Мураново и др.). Для хранения и распределения национализированных художественных ценностей в Москве был создан Государственный музейный фонд.

Вместе с победой Великой Октябрьской социалистической революции начались поиски новой системы художественного образования. Необходимо было разрушить его былую замкнутость, широко открыть двери художественной школы пролетарской молодежи.

Старая «императорская» Академия художеств была ликвидирована декретом от 12 апреля 1918 года, а на ее месте 10 октября того же года открылись Петроградские государственные свободные учебно-художественные мастерские. Такие же мастерские были открыты в Москве на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества и бывшего Строгановского училища, а также в ряде других городов молодой Советской республики. В 1920 году Свободные мастерские были открыты в Киеве<sup>1</sup>.

На организации Свободных мастерских и методах обучения в них пагубно сказались неверные установки Отдела ИЗО Наркомпроса, где тогда ведущая роль принадлежала художникам-формалистам. Факультеты были упразднены, и ученики сами выбирали себе руководителей, пользуясь решающим голосом во всех вопросах внутреннего распорядка школы. Конкурсные экзамены отменялись, прием учащихся продолжался в течение всего года, сроки обучения не были установлены. Метод преподавания зависел исключительно от творческого направления руководителя мастерской.

В то время как немногие реалисты внушали ученикам ценность лучших художественных традиций, заставляли прилежно изучать натуру и в их мастерских стояла живая модель, формалисты призывали молодежь покончить с якобы устаревшим реалистическим наследием, изучать «чистую форму» и ставили в своих мастерских абстрактные натюрморты из кусков железа, дерева, стекла, жести.

Отсутствие общих установок, соответствующих требованиям партии, и организационная неразбериха губительно сказались на художественной школе, и, обнаружив свою полную несостоятельность, Свободные мастерские в 1921 году были закрыты.

<sup>1</sup> Важно указать на тот факт, что уже в 1918—1920 годах был организован ряд художественных училищ и музеев отдаленных окраин страны. Так, в 1918 году было создано первое в среднеазиатских национальных республиках художественное училище в Самарканде, в 1919 году открыта художественная школа в Ташкенте, в 1920 году «Ударная школа искусства» в Ашхабаде. В 1918 году был создан художественный музей в Ташкенте. Подобные факты можно было бы привести и по другим республикам.

И все же уже в первые годы Октября сказалась положительная роль педагогов-реалистов в художественном образовании. Имена В. Е. Савинского и А. А. Рылова (Петроград), Д. Н. Кардовского, А. Е. Архипова и С. В. Герасимова (Москва), И. И. Ижакевича и Ф. С. Красицкого (Киев), К. К. Костанди (Одесса) с благодарностью вспоминают многие советские художники, начавшие свое образование в эти годы.

Первые мероприятия Советской власти были направлены к тому, чтобы сохранить и сбереечь все достояние культуры, приобщить трудящихся к высшим завоеваниям художественного творчества. Коммунистическая партия ценила лучшие традиции русского и мирового искусства, считая, что на основе их критического освоения и переработки должно развиваться новое, советское искусство, которое может быть только искусством реалистическим, несущим в себе правду жизни и огромную силу художественного воздействия.

Советское государство делало все возможное в трудных условиях гражданской войны, чтобы приобщить художников к активному служению своим искусством трудовому народу.

Программным документом в создании и развитии новой, социалистической культуры явился знаменитый «Декрет Совета Народных Комиссаров о снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции»<sup>1</sup>, подписанный В. И. Лениным 12 апреля 1918 года. Этот ленинский декрет, положивший начало «монументальной пропаганде», предусматривал широкое использование различных видов искусства и в первую очередь скульптуры для политической пропаганды и коммунистического воспитания трудящихся.

В плане «монументальной пропаганды» получили наглядное выражение требования партийности и народности искусства, его реалистической направленности.

Это была боевая творческая программа развития монументального искусства не только в период гражданской войны, но и в последующие годы. Плодотворные ленинские идеи, выраженные в плане «монументальной пропаганды», сыграли важную роль в становлении и развитии других видов искусства: живописи и агитационной графики.

Большое значение в становлении советской культуры имела широко развернувшаяся в эти годы издательская деятельность. Согласно декрету ВЦИКа «О государственном издательстве» от 29 декабря 1917 года, Наркомпросу через его литературно-издательский отдел поручалось немедленно приступить к выпуску большими тиражами книг для народа. В декрете говорилось: «В первую очередь должно при этом быть поставлено дешевое народное издание русских классиков»<sup>2</sup>. Вскоре в серии «Народная библиотека» было предпринято издание массовым тиражом произведений крупнейших русских писателей — Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Л. Толстого, Лескова, Некрасова. Основная роль этой серии состояла в том, чтобы познакомить широкие круги читателей из народа «с теми сокровищами веками накопленных знаний и культурных навыков, которые, являясь достоянием всего человечества, служат надежным залогом братства всех людей — залогом грядущего интернационала»<sup>3</sup>. В иллюстрировании книжек серии «Народная библиотека» приняли участие многие крупные художники того времени. Работа над этими иллюстрациями была серьезным

<sup>1</sup> Текст декрета см. в разделе «Скульптура», стр. 76.

<sup>2</sup> «О партийной и советской печати. Сборник документов», стр. 174.

<sup>3</sup> «Книга и революция», 1920, № 6, стр. 8.

началом в создании новой иллюстрированной советской книги для широких трудящихся масс.

В годы гражданской войны особенно большое развитие получают агитационно-массовые виды искусства.

Искусство выходит на улицу, обращается к миллионам трудящихся. Широкое распространение получает политический плакат, в котором ярко раскрываются передовые идеи революции. Возникает новая форма агитационно-массового искусства — оформление городов в дни революционных праздников и массовых народных демонстраций. Улицы и площади украшаются большими красочными панно на революционные темы, портретами вождей пролетариата, сатирическими и антирелигиозными плакатами. Современники вспоминают, что праздничное оформление городов в первые годы революции было одним из самых ярких и незабываемых впечатлений в области искусства, хотя, разумеется, далеко не все здесь было одинаково удачно.

Над праздничным оформлением Москвы, Петрограда, Тифлиса, Киева, Харькова, Минска, Витебска, Саратова и других городов работало очень много художников. Достаточно сказать, что в украшении Петрограда в дни первой годовщины Великого Октября приняло участие более ста семидесяти художников.

Широкое распространение получили в эти годы и массовые красочно оформленные «театральные действия» на площадях городов, в которых принимали участие тысячи людей. Так, например, в первую годовщину Октября состоялось массовое представление на Дворцовой площади в Петрограде, изображающее взятие Зимнего дворца, а в 1919 году на Стрелке Васильевского острова, на фоне Биржи было разыграно символическое действие «К мировой коммуне». В оформлении этих массовых зрелищ активно участвовали художники.

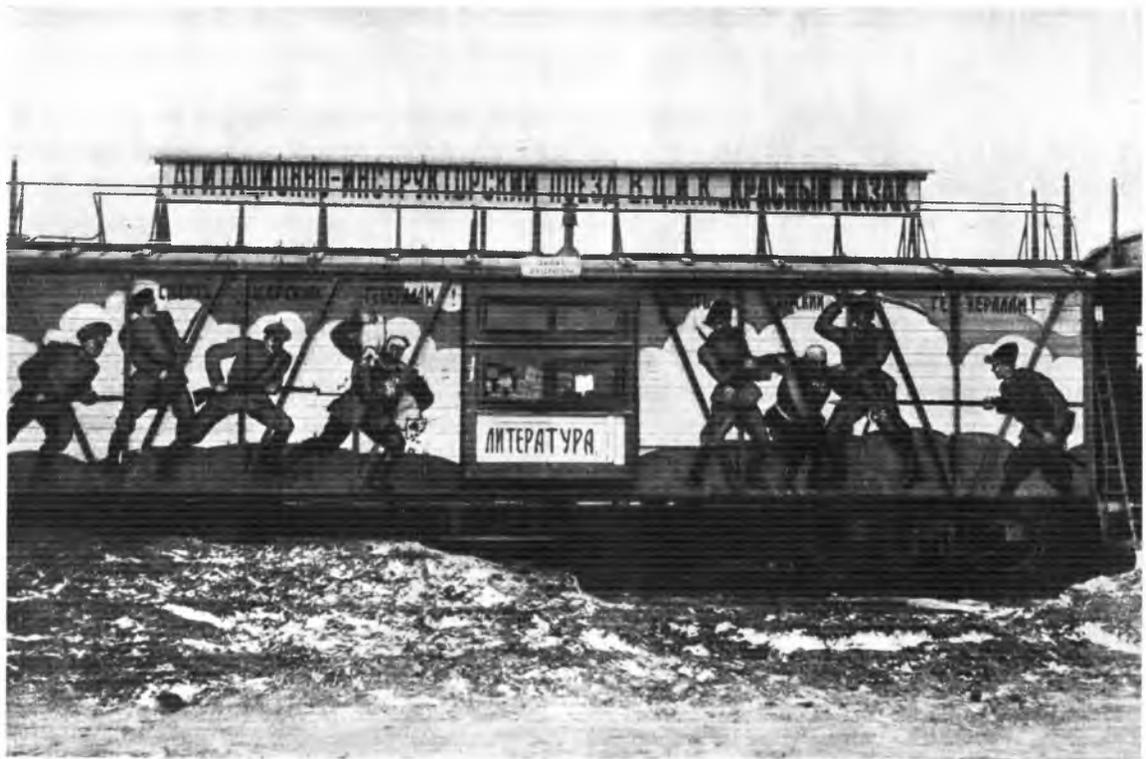
Важной формой художественной агитации в годы гражданской войны стали агитационные поезда и пароходы ВЦИК. Стены вагонов и пароходов, направлявшихся с агитационно-пропагандистскими целями в различные районы страны, расписывались и оформлялись плакатами, живописными панно и рисунками на самые животрепещущие темы (илл. 1). Здесь работали инструкторы, докладчики, театральные коллективы, художники, кинопередвижки; распространялась литература, листовки, плакаты.

М. И. Калинин, совершивший поездку на одном из таких агитпоездов («Октябрьская революция»), выступая на заседании ВЦИК в 1919 году, говорил: «Всюду, где мы останавливались, он производил огромное впечатление и привлекал громадное количество населения. Население обходило его кругом, разбирало картины, спорило между собой (как грамотные, так и неграмотные), что из себя представляет данный рисунок. Мы слышали постоянные споры у того или другого вагона. Одним словом, эти поезда сразу сблизили с нами местное население»<sup>1</sup>.

Агитпоезда, агитпароходы и даже агитавтомобили создавались также на Украине, в Белоруссии, Закавказье, Средней Азии и других местах страны.

Так революционная действительность рождала новые художественные формы и явления в искусстве. В беседе с Кларой Цеткин, раскрывая огромные перспективы развития искусства нового общества, В. И. Ленин говорил: «... наши рабочие и крестьяне заслуживают

<sup>1</sup> Сборник «Агитпоезда ВЦИК». М., 1920, стр. 61.



1. Агитпоезд «Красный казак»

чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Поэтому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры... На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию»<sup>1</sup>.

Революция совершенно изменила положение художника в обществе: только теперь он получил действительную возможность творить свободно для народа, так как в буржуазном обществе передовой художник, стремившийся служить своим искусством народу, находился в экономической зависимости от «власть имущих», на каждом шагу ему ставились цензурные и иные рогатки. Все это создавало невыносимое положение для творчества. От «идейного крепостничества», по выражению Ленина, «задыхалось все живое и свежее на Руси»<sup>2</sup>.

Искусство социалистической эпохи рождалось в живом процессе борьбы с буржуазным упадочным искусством. Именно в этой борьбе создавалось то новое, что характеризует художественную практику тех лет,— политические плакаты и «Окна РОСТА» периода гражданской войны; памятники «монументальной пропаганды», посвященные героям революции

<sup>1</sup> «Ленин о культуре и искусстве», стр. 522—523.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 26, 27.

и лучшим людям прошлого; художественные панно, украшавшие города в дни революционных празднеств, агитпоезда и массовые театральные действия, первые живописные полотна на темы рождения нового мира.

В эти годы по всей стране организуется огромное число художественных выставок. Так, в 1919 году в Петрограде в 18 залах Зимнего дворца была открыта большая выставка произведений художников всех направлений. В Москве в течение 1918—1919 годов открылось более 20 различных выставок. В Киеве в 1919 году были впервые показаны произведения украинского народного творчества. Выставочная деятельность разворачивается в городах РСФСР и других республиках. В те годы начали издаваться специальные журналы и газеты по вопросам культуры и искусства. Художественная жизнь развивалась исключительно бурными темпами. Для многих деятелей искусства это был период «хаотического брожения», «лихорадочного искания новых лозунгов». На многочисленных митингах и дискуссиях горячо обсуждались принципы нового искусства, поднимались вопросы о роли и месте художника в обществе, о свободе творчества.

На пути создания советского искусства лежали большие трудности, связанные с ожесточенной классовой борьбой в условиях гражданской войны и первых социалистических преобразований. Победа пролетарской революции в России и острая классовая борьба привели к резкому идейно-политическому размежеванию сил в области искусства. Часть деятелей культуры, принадлежавших к наиболее реакционным слоям буржуазной интеллигенции, враждебно встретили революцию. Они не смогли и не хотели понять революции, ее великого преобразующего социального и культурного значения. Некоторые представители старой художественной интеллигенции, поддавшись лживым измышлениям контрреволюционеров о гибели цивилизации, которую якобы несут большевики, и не видя ничего, кроме ломки старого, прибегали к саботажу, открыто заявляли, что не будут работать под руководством Советской власти и требовали независимости искусства от нового политического строя. Иные деятели искусства колебались и заняли выжидательные «нейтральные» позиции по отношению к Советской власти. Однако наиболее демократическая часть художественной интеллигенции пришла к содружеству с пролетариатом, активно включившись в создание новой художественной культуры.

Под влиянием революционной действительности в мировоззрении, сознании и творчестве всех честных художников проходил сложный процесс перестройки, сближающий их с интересами трудящихся классов, с народом. Процесс формирования и становления искусства социалистического реализма осложнялся тем, что наряду с художниками, стоявшими до революции в основном на позициях реализма, в художественной жизни первых лет революции активное участие приняли сторонники различных антиреалистических, так называемых «левых» — футуристов, кубистов, беспредметных течений. Они еще до революции объявили себя «бунтарями» и «революционерами», выступали с крикливыми декларациями, провозглашавшими мнимое новаторство. По существу же эти художники являлись носителями мелкобуржуазного анархического бунтарства. Они отказались от всех завоеваний реалистического творчества ради «новой» формы, выразившей крайний упадок искусства накануне революции.

Деятели так называемого «левого» искусства повсюду заявляли, что они-то якобы и призваны создать новую культуру победившего пролетариата. Наиболее активные из них — Д. Штеренберг, Н. Альтман, Н. Пунин, К. Малевич, А. Шевченко и другие — были даже

приглашены наркомом просвещения А. В. Луначарским на ответственные посты в отдел изобразительных искусств Наркомпроса.

В их руках оказались также специальные органы печати. За короткий период своей деятельности по руководству изоискусством футуристы и прочие представители так называемого «левого» формалистического искусства нанесли огромный вред развитию новой, социалистической художественной культуры. Они пытались навязать трудящимся массам бесплодные эксперименты футуризма, кубизма, супрематизма, беспредметничества и прочего формалистического лженоваторства.

В. И. Ленин, вскрывая причины, мешавшие строительству социалистической культуры в эти первые послеоктябрьские годы, в своей речи на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию 6 мая 1919 года указывал: «Первый недостаток — это обилие выходцев из буржуазной интеллигенции, которая сплошь и рядом образовательные учреждения крестьян и рабочих, создаваемые по-новому, рассматривала как самое удобное поприще для своих личных выдумок в области философии или в области культуры, когда сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное»<sup>1</sup>.

Вопреки установкам Коммунистической партии и Советского государства футуристы выдвинули свою собственную «программу» создания нового искусства, поисков «революционной» формы. Они принципиально отвергали содержание в искусстве, его идейность и стремились создать искусство вне связи с теорией и практикой пролетариата. «Общей платформой всех левых групп в искусстве, — писал один из их «теоретиков», — до сих пор мог быть (в живописи) так называемый «живописный материализм» — более или менее единое принципиальное отношение к картине, как к самоцели, как к конструктивной системе форм-красок»<sup>2</sup>.

Футуристы и беспредметники создавали беспредметные картины, абстрактные контррельефы из разных материалов, ибо для них «...изображаемый предмет есть лишь повод для конструирования картины, содержание картины есть ее живописная конструкция»<sup>3</sup>.

Называя себя «художниками-изобретателями», «левые» совершенно отрицали все достижения реалистического искусства прошлого, объявив его буржуазным, «прогнившим академизмом», «академическим хламом», а художников-реалистов «старьевщиками», «подражателями». «Реалисты и бездарность — синонимы; коммунистическая художественная культура не будет создана ими»<sup>4</sup>, — пророчествовал идеолог «левых» Н. Пунин. Проповедуя полнейший нигилизм в отношении к культурному наследию прошлого, Пунин писал: «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы — как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку»<sup>5</sup>.

На словах призывая к свободе развития всех течений в искусстве, «левые» на деле объявили беспощадную борьбу инакомыслящим, всем тем, кто отстаивал реалистическое изо-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 29, стр. 308.

<sup>2</sup> И. Пунин. Современные группировки в русском левом искусстве. — Газета «Искусство Коммуны», 1919, 13 апреля.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Н. Пунин. Пролетарское искусство. — Газета «Искусство Коммуны», 1919, 13 апреля.

<sup>5</sup> «Искусство Коммуны», 1918, 7 декабря.

бразительное искусство, понятное народу. При этом они выступали якобы от лица пролетариата. «Лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата»<sup>1</sup>, — писал один из членов петроградской художественной коллегии отдела ИЗО Наркомпроса.

Как уже говорилось, огромный вред «деятельность» «левых» нанесла художественным учебным заведениям. Революция принесла с собой коренную демократизацию художественной школы. Однако «левые» исказили суть этой революционной перестройки, нигилистически относясь к искусству прошлого, они полностью отбросили богатый опыт академического преподавания и не хотели использовать то ценное, что оно могло дать в новых условиях. Определенной системе старой школы они не могли противопоставить ничего, кроме анархической «свободы» в преподавании или различного ряда формалистических фокусов вроде писания с натуры, сидя к ней спиной, и т. д. И все это прикрывалось флагом ничем не ограничиваемого развития творческих способностей молодежи<sup>2</sup>.

Теоретические измышления и антиреалистическая практика футуристов вызвали активное противодействие со стороны партии и широкой советской общественности<sup>3</sup>.

В. И. Ленин резко отрицательно относился к антиреалистическим течениям, к футуризму. «Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи», — говорил В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин. — Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое»... 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>4</sup>.

Большой вред развитию социалистической культуры в эти годы принес Пролеткульт, возникший еще в 1917 году, в период февральской революции<sup>5</sup>.

После Октябрьской революции, используя огромную тягу рабочих и особенно рабочей молодежи к знаниям, к культуре, Пролеткульт создал по всей стране сеть рабочих клубов, литературных кружков, студий изобразительного искусства, театральных курсов. Однако руководители Пролеткульта в своих установках на строительство пролетарской культуры коренным образом расходились с политикой Коммунистической партии. Идеологи Пролеткульта — А. Богданов и другие — объявили пролеткульты «независимыми» от Советской власти, то есть по существу выступали с отрицанием руководящей роли партии и Советского государства в культурном строительстве.

<sup>1</sup> Н. А л ь т м а н. «Футуризм» и пролетарское искусство. — Газета «Искусство Коммуны», 1918, 15 декабря.

<sup>2</sup> Характерную сцену запечатлел один из очевидцев посещения В. И. Лениным общежития студентов Вхутемаса в феврале 1921 года. На вопрос В. И. Ленина: «Ну, а что же вы делаете в школе, должно быть боретесь с футуризмом?» — студенты отвечали: «Да нет, Владимир Ильич, мы сами все футуристы». С. С е н ь к и н. Ленин в Коммуне Вхутемаса. — Сб. «Борьба за реализм и изобразительное искусство 20-х годов». М., 1962, стр. 92.

<sup>3</sup> Так, например, в дискуссии на тему «Пролетариат и искусство», состоявшейся в Петрограде в 1918 году, некоторые из выступавших говорили: «Футуристов трудно понимать. Искусство должно служить обогащению и облагораживанию человеческого духа, окрашивать его чувства и мысли. Этому делу не служит искусство футуристов. Рабочие и крестьяне создадут свою культуру, а также свое искусство». — «Искусство Коммуны», 1919, 5 января.

<sup>4</sup> «Ленин о культуре и искусстве», стр. 520.

<sup>5</sup> «Пролеткульт» — сокращенное название культурно-просветительной организации «Пролетарская культура».

Деятельность Пролеткульта основывалась на глубоко ошибочной «теории» «создания» новой пролетарской классовой культуры «искусственным», «лабораторным» путем, в отрыве от общеполитических задач Советского государства. При этом, как и у «левых», отрицалось всякое значение культуры прошлого для развития социалистической культуры. Пролеткультовцы пренебрежительно относились к старой художественной интеллигенции, ибо они считали, что «задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами и т. п., вышедшими из его среды»<sup>1</sup>. Да и само представление о характере пролетарского искусства у них было неверным в самой своей основе: оно сводилось к отрицанию идейно-образного содержания искусства, его идеологического значения.

В проекте резолюции «О пролетарской культуре», написанной В. И. Лениным для съезда Пролеткульта в октябре 1920 года, говорилось: «В Советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком»<sup>2</sup>.

Ленинский проект резолюции решительно отвергал «...как теоретически неверные и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации»<sup>3</sup>.

Раскрывая подлинное содержание пролетарской культуры, В. И. Ленин говорил на III съезде комсомола (2 октября 1920 года): «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»<sup>4</sup>.

Огромной заботой Коммунистической партии о развитии социалистической культуры проникнуто письмо ЦК РКП «О пролеткультмах», опубликованное в «Правде» 1 декабря 1920 года. В этом историческом документе был нанесен сокрушительный удар по идеологии, далекой от коммунизма и по существу враждебной ему. В письме ЦК РКП говорилось: «Пролеткульт возник до Октябрьской революции. Он был провозглашен «независимой» рабочей организацией, независимой от министерства народного просвещения времени Керенского. Октябрьская революция изменила перспективу. Пролеткульты продолжали оставаться «независимыми», но теперь это была уже «независимость» от Советской власти. Благодаря этому и по ряду других причин в пролеткульты нахлынули социально чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые иногда фактически захватывают руководство пролеткультмами в свои руки. Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии стали кое-где заправлять всеми делами в пролеткультмах.

<sup>1</sup> В. П л е т н е в. На идеологическом фронте. Цит. по сб. «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания». М., 1962, стр. 70.

<sup>2</sup> В. И. Л е н и н. Соч., т. 31, стр. 291.

<sup>3</sup> Т а м ж е, стр. 292.

<sup>4</sup> Т а м ж е, стр. 262.

Под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)<sup>1</sup>. Письмо отмечало, «что и в самом Наркомпросе в области искусства до сих пор давали себя знать те же самые интеллигентские веяния, которые оказывали разлагающее влияние в пролеткультах. ЦК добивается того, чтобы и в Наркомпросе были устранены указанные буржуазные веяния»<sup>2</sup>. По существу это была развернутая программа борьбы Коммунистической партии с проникновением буржуазной идеологии в наше искусство и попытками сгладить противоречия между двумя непримиримыми классовыми идеологиями. Вот почему этот партийный документ сохранил и поныне все свое значение и актуальность.

Вскоре после письма Центрального Комитета партии пролеткульта были ликвидированы как самостоятельные организации и слиты на местах с отделами народного образования.

Коммунистическая партия, разоблачая несостоятельность пролеткульта и критикуя футуристов, настойчиво искала пути для сплочения прогрессивных художественных сил, способных противостоять им в борьбе за новое социалистическое искусство.

В записке на имя заместителя наркома просвещения М. П. Покровского (1921) В. И. Ленин писал: «т. Покровский! Паки и паки прошу Вас помочь в борьбе с футуризмом и т. п...

...Нельзя ли найти надежных *анти-футуристов*»<sup>3</sup>.

В. И. Ленин считал необходимым привлечь к работе по строительству новой культуры писателей и художников, стоящих на позициях реализма, создающих произведения, понятные народу.

И действительно, в то время как «левые» выступали с крикливыми декларациями, но оказались творчески несостоятельными в таких практических делах, как, например, осуществление плана «монументальной пропаганды», создание советских политических плакатов и иллюстраций для массовых изданий, многие художники, стоявшие на реалистических позициях, активно помогали Коммунистической партии и народу своим творчеством в его борьбе на фронтах гражданской войны и в создании новой жизни. Среди них были В. Дени, Д. Моор, В. Маяковский, И. Бродский, М. Греков, И. Владимир, Н. Андреев, Л. Шервуд, С. Коненков, В. Мухина, М. Манизер и многие другие художники. Они работали над оформлением революционных праздников, над созданием революционных картин, политических плакатов, в области «монументальной пропаганды», в книгоиздательском деле, участвовали на выставках, сотрудничали в массовых печатных органах.

В годы гражданской войны и иностранной интервенции советское искусство, особенно в агитационно-массовых формах, стало активным помощником партии и трудящихся в их борьбе с врагами революции.

Коммунистическая партия направляла развитие искусства в общее русло борьбы за социализм, за осуществление принципов марксистско-ленинской эстетики. Она делала все необходимое для того, чтобы заложить и укрепить в советском искусстве основы нового творческого метода — социалистического реализма.

<sup>1</sup> «О партийной и советской печати. Сборник документов», стр. 220—221.

<sup>2</sup> Там же, стр. 222.

<sup>3</sup> «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания», стр. 61, 62.

## Г Р А Ф И К А

Задачи революционной мобилизации масс на борьбу за социалистическое переустройство страны в эти годы могли быть решены раньше всего в наиболее массовых видах искусства, способных немедленно откликнуться на политическую «злобу дня». Это были политический плакат и революционная сатира.

Коммунистическая партия, учитывая огромное значение агитации и пропаганды средствами искусства, с первых лет революции осуществляла постоянное и непосредственное руководство плакатно-издательским делом в стране. Плакат должен был стать новым могучим орудием социалистической пропаганды, действующей на самые широкие массы.

Первые советские плакаты начало выпускать в 1918 году издательство ВЦИК, но основную массу печатных плакатов с середины 1919 года издавало политическое управление Реввоенсовета республики, а затем с весны 1920 года — Государственное издательство с его многочисленными отделениями в городах РСФСР и в национальных республиках. Больше всего плакатов было издано в Москве, Петрограде, Смоленске, Казани, на Урале, в Киеве, Одессе и Харькове.

В создании советских плакатов тех лет принимали участие А. П. Аписит, В. Н. Дени, В. В. Маяковский, М. М. Черемных, И. А. Малютин, Н. Э. Радлов, И. В. Симаков, В. В. Спасский (РСФСР), С. Д. Надарейшвили, Н. М. Кочергин (Грузия), А. К. Коджоян и С. А. Аракелян (Армения), Б. Е. Ефимов и А. И. Страхов (Украина), А. А. Азим-заде (Азербайджан) и еще большое число художников, работавших по всей стране.

Тематика плаката была очень разнообразной. Его содержание охватывало все стороны жизни молодой рабоче-крестьянской республики. В годы гражданской войны плакат стал верным помощником Коммунистической партии в борьбе с контрреволюционными силами, с голодом и разрухой, мощным средством мобилизации трудящихся масс на защиту завоеваний социалистической революции.

Плакаты печатались большими тиражами на языках различных национальностей и поэтому проникли в самые удаленные уголки страны<sup>1</sup>.

Советский плакат прошел в эти годы большой путь развития. В создании плаката художники опирались на традиции дореволюционного демократического искусства — как русского, так и других национальных школ. Непосредственным предшественником советского плаката была русская сатирическая графика 1905—1906 годов, давшая яркие образцы политического журнального рисунка, направленного против самодержавия и душителей революции<sup>2</sup>. Художники использовали также опыт журнальной карикатуры и большевистского плаката периода февральской революции. Определенное влияние на создание плаката имела западноевропейская прогрессивная графика. Несомненна также связь стилистики советского плаката с русским народным лубком, который получил здесь новое революционное содержание.

<sup>1</sup> Первый плакат издательства ВЦИК «Царь, поп и кулак» (1918) одновременно вышел на десяти языках.

<sup>2</sup> В Петербурге в период революции 1905 года выходили журналы «Жупел», «Адская почта», «Пулемет», на Украине — «Звон», «Шершень»; в Азербайджане — «Молла Насреддин»; в Армении — «Аэли», и другие.

Советский плакат формировался в противоборстве с принципами коммерческого рекламного плаката, а также с разными формалистическими тенденциями, проявившимися в те годы во всех областях искусства.

Следует отметить, что формалистический плакат, непонятный и чуждый новой массовой аудитории, не находил никакого практического применения и очень скоро изжил себя (примером может служить плакат Л. М. Лисицкого «Клином красным бей белых», сделанный в абстрактной манере, не получивший сколько-нибудь широкого распространения из-за своей отвлеченности).

В годы гражданской войны успешно развиваются два основных типа реалистического политического плаката — героический и сатирический. Основой героического плаката явился позитивный, утверждающий образ нового человека — красноармейца, рабочего, крестьянина. Сатирический плакат, используя приемы карикатуры, разоблачал врагов Советской власти, показывал их истинное политическое лицо, часто скрытое под маской демагогических фраз и лозунгов.

В плакатах периода гражданской войны широко использовались лозунги Коммунистической партии, выдержки из выступлений В. И. Ленина, из произведений Маркса и Энгельса, цитаты из правительственных постановлений и газет. Часто в плакатах помещались развернутые тексты сатирических стихотворений, популярных революционных гимнов и песен. Особенно много над стихотворными подписями к плакатам работали В. В. Маяковский и Демьян Бедный.

Советский плакат этого периода отличался не только широтой тематики, но и разнообразием художественных средств и приемов.

Некоторые ранние плакаты имели символично-аллегорический характер. Эта особенность в той или иной степени была свойственна всем видам изобразительного искусства данного периода. В символично-аллегорических образах художники по-своему стремились выразить круг новых понятий и идей, связанных с революционной действительностью. Однако такие плакаты часто страдали отвлеченностью, усложненностью композиций, зашифрованностью содержания, хотя в лучших из них несомненно ощущались эмоциональная атмосфера революции, романтический пафос происходящего.

Показательны в этом отношении первые плакаты А. П. Апсита — «Мщение царям» (1918) и в особенности «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (1919), в котором среди огромной массы людей изображен обнаженный юноша на белом крылатом коне. Не лишенный эмоциональности и патетики чувств, этот плакат не мог раскрыть классовую сущность революционного лозунга.

Не лишен выразительности, но так же мало конкретен и плакат Д. С. Моора «Смерть мировому империализму!» (1919). С огромной страшной гидрой, обвинившей индустриальный город, борются маленькие фигурки вооруженных людей, и зрителю остается не вполне ясен исход этой борьбы. Подобных сложных для понимания, а иногда и двусмысленных плакатов создавалось тогда немало.

В процессе бурных революционных событий, в трудные годы гражданской войны плакат постепенно приобретал все большую идейную целеустремленность, политическую остроту и конкретность, а с ними и художественную выразительность. Преодолевая многословие изобразительного языка и иллюстративность, художники находили яркие и убедительные образы, простые и доходчивые формы выражения, специфичные для плакатного искусства.



2. А. П. А п с и т. Грудью на защиту Петрограда! 1919. Плакат

В создании советского плаката заметную роль сыграл упомянутый выше А. П. Апсит (1880—1944), до революции много работавший в журналах как иллюстратор и рисовальщик. Отходя от отвлеченной символики первых своих плакатов, он выполняет ряд значительных листов: «Граждане, сдавайте оружие!» (1918), «Вперед, на защиту Урала!» (1919) и другие. В плакате «Грудью на защиту Петрограда!» (1919) художник создал яркие образы воинов, вставших на защиту завоеваний революции (*илл. 2*). В них отразились героика и патриотизм народа. Плакаты Апсита отличаются уверенным штриховым рисунком, мастерством композиции, но цвет в них не играет существенной идейной и эмоциональной роли.

Выдающееся место в истории советского политического плаката занимают его подлинники — Д. С. Моор и В. Н. Дени.

Дмитрий Стахиевич Моор (1883—1946) начал работать в дореволюционные годы. На формирование его мировоззрения большое влияние оказала революция 1905 года. Еще студентом юридического факультета Московского университета Моор принимал участие в революционных выступлениях. Вскоре журналы и газеты стали помещать его карикатуры на политические темы. В первые дни февральской революции на страницах московской газеты

«Утро России» была напечатана остроумная карикатура Моора на Николая II — «Архивная достопримечательность», в которой бывший царь изображен рядом с Царь-пушкой и Царь-колоколом. Завершается рисунок надписью: «Не стреляет, не звонит, не царствует».

Подлинный размах творчество Моора получило после Великой Октябрьской социалистической революции. Все свои силы и большой талант Моор отдал служению революции, утверждению идей Коммунистической партии. Политическая зрелость, мастерство художника выдвинули его в первые ряды создателей плаката и журнальной графики.

В годы гражданской войны он выполнил более пятидесяти плакатов, из которых многие относятся к лучшим образцам советского плакатного искусства. Моор нашел простые и ясные выразительные средства, сыгравшие большую роль в сложении художественного языка плаката.

Моор работал не только в области политической сатиры. Разоблачая врагов Советской власти, он создал в ряде своих плакатов образы высокого героического звучания. К замечательным произведениям периода гражданской войны относится плакат Моора «Ты записался добровольцем?» (1920). В этом плакате (*илл. 3*) Моор с огромной силой сумел воплотить героический образ защитника Родины — целеустремленного, полного революционного пафоса. Этот образ является концентрированным выражением эпохи суровых битв с многочисленными врагами Советской власти в первые годы революции. Мужественное лицо красноармейца с взглядом в упор, властный жест его руки сразу привлекают внимание. Плакат обладает огромной мобилизующей силой воздействия. Необычайная емкость содержания достигнута строгим отбором художественных средств. Фигура красноармейца выдвинута вперед и занимает всю поверхность листа, рисунок точен и обобщен, даны лишь необходимые детали. Фабрики с дымящимися трубами символизируют мирный труд Советской республики. Умело использован преобладающий в плакате красный цвет: в сочетании с черным и белым он усиливает эмоциональную напряженность образа. Удачно размещенный короткий текст органично слит с изображением. Этот плакат Моора принадлежит к тем ранним произведениям, в которых нашли убедительное воплощение важнейшие особенности подлинно нового, советского искусства — искусства социалистического реализма: коммунистическая партийность, народность, насыщенность революционной романтикой.

В дни наступления на Врангеля Моор выполнил плакат «Врангель еще жив, добей его без пощады!» (1920). В нем выражена могучая сила Красной Армии, наносящей сокрушительные удары по врагу. Эту силу олицетворяет исполинская фигура красноармейца, готового обрушить карающий меч на огромную руку Врангеля, жадно протянутую к Донбассу. Белогвардейского генерала ждет та же участь, что и других разгромленных ставленников Антанты — Юденича, Деникина, Колчака, изображенных сваленными здесь же в кучу. Прием гротеска помог художнику ярче раскрыть идею плаката, показать обреченность контрреволюции.

Предельной заостренностью изобразительных приемов отличается плакат Моора «Помоги» (1921), исполненный в связи с жестокой засухой в Поволжье (*илл. 4*). Сначала художник думал решить его в виде многофигурной композиции, изобразив ужасы голодающих, но в дальнейшем отказался от развернутого повествования. Образная сила плаката от этого только выиграла. Как бы из ночного мрака выступает на зрителя белая фигура изможденного босого старика, вскинувшего в трагическом жесте костлявые руки, взывающего о помощи. Художник придает фигуре вытянутые пропорции, подчеркивает резкий силуэт и контрастное



3. Д. С. Моор. Ты записался добровольцем? 1920. Плакат



4. Д. С. Моор. Помоги. 1921. Плакат

сочетание черного и белого, усиливая этим драматизм образа. Скупая деталь в плакате — одинокий пустой колос и лаконичная надпись внизу «Помоги» дополняют изображение. Они объясняют суть явления лучше, чем любое нагромождение подробностей. «В этом колосе, — писал Моор, — я хотел представить и выжженные солнцем бесплодные степи, и вспухшие от голода животы, и слезы матерей, и испуганные глаза ребят»<sup>1</sup>.

Не меньшее значение для развития советского плаката имело творчество В. Н. Дени, автора многих замечательных сатирических плакатов и политических карикатур. Виктор Николаевич Дени (1893—1946), как и Моор, до революции работал в области журнальной графики. Его меткие остроумные портретные шаржи на известных писателей, артистов и художников завоевали ему популярность и общественное признание. Эти работы Дени высоко оценил И. Е. Репин. Пробовал свои силы художник и в бытовой и в политической карикатуре. Однако по-настоящему талант Дени-сатирика развернулся после революции.

Для плакатов Дени характерны четкость политического содержания, партийность в оценке событий, сатирическая сила, вырази-

тельная и необычайно пластичная линия контурного рисунка. Его плакатным образам чужды отвлеченность и абстрактная символика, они всегда конкретны и идейно целенаправлены.

В своих произведениях Дени часто пользуется приемами народного лубка с его повествовательностью и любовью к остро подмеченным деталям. Сатирическая трактовка образов и изобразительная метафора его плакатов также имеют народную основу. С пауком-кровососом в сознании народа связано представление о капиталисте и кулаке. Это сравнение и легло в основу плаката «Капитал» (1919) — одной из лучших работ Дени.

Художник броскими лаконичными средствами создал яркий сатирический образ-символ, выявив в нем паразитическую и эксплуататорскую сущность капитала. Раздувшееся тело капиталиста, погруженное по пояс в груды золотых монет, напоминает огромного паука. Позади его видна густая сеть паутины, опутавшая фабрики. В заплывшей жиром самодовольной и тупой физиономии капиталиста не осталось ничего человеческого. Своими пальцами-щупальцами, украшенными перстнями, он жадно перебирает золото. Так Дени гневно клей-

<sup>1</sup> «Обзор искусств», 1935, № 8, стр. 1.

мит злейшего врага трудового народа, разоблачает его, возбуждает к нему классовую ненависть.

Беспощаден и язвителен Дени при изображении контрреволюционеров, врагов молодого Советского государства.

В плакате «Антанта» (1919) художник вскрывает тайные пружины контрреволюции. Линией горизонта плакатный лист как бы делится на две части. Черные, мрачные тучи нависли над Страной Советов, на которую международная империалистическая буржуазия «наускивает» свору белогвардейских генералов. Ставленникам Антанты, изображенным в виде злобных цепных псов, художник придает портретные черты Деникина, Колчака, Юденича. Плакат дополняется большим сатирическим стихотворением Демьяна Бедного.

Сатирической заостренностью отличается известный плакат «На могиле контрреволюции» (1920), также сопровождаемый текстом Демьяна Бедного (*илл. 5*). Темой плаката является крах царизма и душителей революции. У могильного холма свергнутого царя и разгромленных белогвардейских генералов сошлись два «плакальщика» — буржуй и поп.

...Два друга вспоминают с болью  
Разгром последнего царька.  
Ах, слишком быстро тешет колья  
Красноармейская рука...

Важная политическая идея раскрыта здесь в ясных, понятных всем сатирических образах, представленных в предельно комической ситуации. Множество хорошо продуманных деталей усиливает жизненную конкретность изображенного. Но любовь к повествовательности и деталям не приводит к дробной измельченности изображения.

Художественные средства Дени в плакатах разнообразны. Как правило, он умело обобщает рисунок, оперирует четким силуэтом, уверенным штрихом и широкими пятнами. Если необходимо, Дени смело использует яркие краски в резких контрастных сочетаниях.

Важную роль в плакатах Дени играют стихотворные тексты Демьяна Бедного, которые усиливают сатирическую направленность плакатных образов, придают им еще большую конкретность и народный юмор. О плодотворной совместной работе Дени и Д. Бедного хорошо сказал А. В. Луначарский: «И Дени и Демьян — мастера. У Демьяна чистейший русский язык; у Дени чистейший классический штрих. Они оба реалисты-психологи. Демьян правдив, поэтому его и понимают сотни тысяч рабочих и крестьян... И Дени реалист, никаких в нем нет стилизаторских ломок вещей. Никаких формальных подходов. Это действительно реалистическая карикатура»<sup>1</sup>.

С именами Моора и Дени связаны становление и первые крупные успехи советского плаката. Политическая острота, умение образно выразить животрепещущую идею, быстро откликнуться на событие — этими качествами обладали оба мастера. В то же время их творчество было глубоко своеобразно.

Богатый творческий опыт Моора и Дени служил примером для художников, работавших в национальных республиках.

Интересные плакаты создаются в эти годы на Украине. Выразительны по изобразительному языку героические по образному решению плакаты «На коня, рабочий и крестьянин!»

<sup>1</sup> М. И о ф ф е. Виктор Николаевич Дени. М.—Л., 1947, стр. 14.

и «Вступайте в Красную кавалерию» (1920)<sup>1</sup>. Острые сатирические плакаты создавали Б. Е. Ефимов («Паны-бурлаки, ну куда ближе — до Киева или до Варшавы?»), А. И. Страхов («Прочь бандитов — врагов трудящихся!») и другие.

Осенью 1919 года, в самый опасный и напряженный для Советской республики момент, появилась новая форма агитационного искусства — «Окна сатиры РОСТА»<sup>2</sup> — большие красочные плакаты, рисованные от руки. Вскоре «Окна» стали размножать с помощью трафарета до трехсот экземпляров в 47 отделениях РОСТА. «Это протокольная запись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов», — писал В. В. Маяковский<sup>3</sup>. Вначале «Окна сатиры РОСТА» вывешивались в витринах магазинов — отсюда они получили и свое название. Но их можно было увидеть и в клубах, на вокзалах да и в других общественных местах. Инициатором «Окон» был художник М. М. Черемных, но подлинной душой этого дела стал В. В. Маяковский, отдавший «атакующему классу» не только « всю свою звонкую силу поэта», но и талант художника-публициста.

«Окна РОСТА» обладали еще большей, чем печатный плакат, оперативностью. Мобилизующий лозунг партии, только что полученное телеграфное известие с фронта молниеносно обращались в броские плакаты с текстом, автором которого в большинстве случаев был Маяковский. В силу этой специфики изобразительная форма «Окон» отличалась предельным лаконизмом и условностью рисунка. Его основой являлся обобщенный силуэт. Фигуры рабочего, крестьянина, красноармейца изображались преимущественно красным цветом и были видны издали. Враги революции обозначались другим, контрастным цветом и также легко узнавались зрителем. Этот своеобразный «телеграфный язык» был подсказан быстротой исполнения и необходимостью размножения плакатов с помощью трафарета. На одном листе художники давали четыре, восемь, а иногда и двенадцать изображений с подписями. Чаще всего эти рисунки были связаны общей темой и раскрывали ее последовательно, как кадры кино. Рисунки неразрывно сливались со стихотворным текстом, дополняя друг друга.

Огромное число «Окон» выполнил В. В. Маяковский. Его меткие стихи и рисунки призывали к обороне страны, разъясняли трудящимся смысл происходящих событий, рассказывали о положении на фронтах, клеймили дезертиров, агитировали за новый быт.

Исполненное Маяковским «Окно» «Крестьянин, так встречай Врангеля!» (1920) призывает крестьян не бросать оружие до окончательной победы над врагом. В девяти рисунках, иллюстрирующих текст, Маяковский показывает, что сулит крестьянину реставрация старых порядков. Вначале Врангель изображен в виде ангела, обещающего всякие блага. В конце — у Врангеля перекошенная от страха физиономия: в него впиваются вилы, которые держит рука крестьянина. Понятие «Антанта» Маяковский конкретизирует в обобщенном образе капиталиста («Окно» «Оружие Антанты — деньги...», 1920), а силу Красной Армии показывает в виде крепкого кулака, сокрушительно бьющего по врагу («Окно» «Красноармеец, заруби себе на носу...», 1920).

<sup>1</sup> Имена художников — авторов этих плакатов пока установить не удалось.

<sup>2</sup> «Окна сатиры РОСТА» с осени 1919 года выпускались Российским телеграфным агентством (РОСТА), а с февраля 1921 года по январь 1922 включительно — Главным управлением политико-просветительских учреждений Наркомпроса РСФСР (Главполитпросвет).

<sup>3</sup> В. В. М а я к о в с к и й. Собр. соч., т. 10. М., 1941, стр. 321.



## НА МОГИЛЕ КОНТР-РЕВОЛЮЦИИ.

Селись у дорожки могила,  
Пропеть слезу Франку и Голе.  
Все из казенды все из сечи,  
Ушли, улетят в барачники 1905

Где генералы адмиралы,  
Почти и пядице нете!  
Пропал сейд, все пропало,  
И никто ни от воронке

Два года в плену в фаши,  
Разоран, разоране шланга,  
Ах, Шмунце барутушное жюльа,  
Пожарническая баня

Редет от кулака воедет,  
И суд милосердноты неже,  
Суд милосердноты неже,  
Варшавский судиле



5. В. Н. Денин. На могиле контрреволюции. 1920. Плакат.

Плакаты Маяковского, несмотря на схематизм рисунка, занимательны, остроумны и доходчивы. В то же время они всегда политически злободневны и полны бичующей сатиры. Сам поэт назвал их «грозым смехом» (илл. 6).

В «Окнах РОСТА» интенсивно работал и М. М. Черемных. Мастер политической сатиры М. М. Черемных (1890—1962) окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1916 году. Истинное свое призвание он нашел в графике. Черемных является автором первого «Окна сатиры РОСТА».

Конкретный факт, важное событие воплощаются художником в четких образах. «Окно» — «На Врангеля Антанта полна злобы: не выдержал!» (1921) в шести рисунках рассказывает о неспособности врагов во главе с Антантой противостоять Красной Армии (илл. 7). Антанта изображена в виде толстого капиталиста, который то грозит разбитому Красной Армией Врангелю («Не выдержал»), то задумывается, кого бы еще послать в Россию («Петлюра слаб. Эсеры слабы»). В последнем кадре во все пространство «Окна» вырастает фигура красноармейца, готового дать отпор врагу.



6. В. В. Маяковский.  
Окно сатиры РОСТА. 1920

7. М. М. Черемных. Окно сатиры РОСТА. 1921

В другом «Окне» — «На солнце юга черная точка» (1920) вначале мы видим на огромном красном диске солнца маленькое черное пятнышко, имеющее очертания фигуры Врангеля. В следующем рисунке пятно закрывает уже все солнце. Так художник простыми и образными средствами плаката предупреждает об опасности, нависшей над страной Советов.

«Окна» Черемных по своей изобразительной манере отличаются от лаконичных рисунков Маяковского: его плакаты прорисованы более тщательно, в силуэтных изображениях художник нередко детализирует лицо, руки или какую-либо часть костюма, подчеркивая классовую принадлежность того или иного персонажа.

Черемных создал немало плакатов для печати. Часто он строил их по характерному для «Окон» принципу последовательного раскрытия темы в нескольких рисунках, сюжетно связанных между собой.

Широкое распространение по всей стране московских «Окон сатиры РОСТА» способствовало созданию подобных же «Окон» в Петрограде и в других городах страны. Вспоминая об этом периоде, Черемных писал: «Все отделения РОСТА не только стали воспроизводить «Окна», но и дополнять их местным материалом, переделывать их на свой лад... В отделениях РОСТА появились художники, самостоятельно делавшие «Окна», которые мы иногда получали для просмотра...»<sup>1</sup>.

Интересной и многообразной была деятельность отделений РОСТА на Украине. В Одессе в исполнении «Окон ЮгРОСТА» активное участие принимали Э. Г. Багрицкий, Ю. К. Олеша, В. П. Катаев, М. Е. Кольцов. Одним из организаторов «Окон ЮгРОСТА» был Б. Е. Ефимов (р. 1900), тогда еще молодой начинающий карикатурист, работавший с февраля 1920 года в Одессе.

Агитационные плакаты и «Окна ЮгРОСТА» выходили также в Киеве, Харькове, Днепрпетровске, Полтаве и во многих других городах Украины.

События революционной борьбы и гражданской войны в Закавказье отражали — «Окна Бак. Кав. РОСТА» (художник А. Азим-заде), «Груз. Кав. РОСТА» (художник С. Д. Нада-рейшвили, Н. М. Кочергин, М. И. Тоидзе), «Арм. Кав. РОСТА» (художники А. К. Коджоян,



<sup>1</sup> М. Черемных. Маяковский в РОСТА.— Журн. «Искусство», 1940, № 3, стр. 40.

С. А. Аракелян, К. С. Алабян). Интересные плакаты делались в те годы и в ряде городов Урала.

Агитационно-массовое искусство периода гражданской войны оказало большое влияние на становление всей советской художественной культуры. В нем ясно выявились принципиально важные черты советского искусства — любовь к своему, социалистическому отечеству, тесная связь с жизнью народа, боевая коммунистическая идейность и партийность.

Революция открыла широкие возможности для развития всех видов графики. Наряду с рождением советского политического плаката, оказавшего большое влияние на все области графики, новое содержание получила и газетно-журнальная, и книжная, и станковая, и прикладная графика.

В этот ранний период в графике, как и во всех других видах советского искусства, происходит сложный и постепенный процесс переосмысления опыта прошлого, пересмотра традиций с точки зрения новых задач, поставленных революцией и обусловленных социалистическим переустройством общества.

Наблюдаются в эти годы и нигилистические тенденции отказа от реалистических основ искусства, попытки «левых» протащить беспредметную формалистическую графику, в которой самодовлеющее значение имеют линия и пятно, игра «белым» и «черным».

Противоречивую роль сыграли традиции «Мира искусства». Некоторые художники, входившие в это объединение, такие, как Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере и А. П. Остроумова-Лебедева, внесли заметный вклад в развитие советской графики. Однако в творчестве ряда представителей этой группы преобладали качества, непригодные для новых условий: проявления эстетства, уход в прошлое, идеализация дворянского быта, ориентация на узкий круг «избранных» любителей искусства. Все это было несовместимо с тем общим процессом демократизации культуры, который так бурно развивался в послереволюционные годы. Художникам необходимо было решительно преодолеть барьер, отделяющий их от трудовых масс.

Рождение советской графики происходило в результате развития лучших традиций революционной графики России и Западной Европы. Год от года ценный опыт прогрессивной графики предшествующих эпох все органичнее входил в творчество советских художников.

В тяжелые годы гражданской войны книжная и станковая графика не развивалась столь интенсивно, как плакат. Однако уже в этот период наметились основные пути ее развития.

К 1918—1920 годам относятся бесценные для нас портретные зарисовки В. И. Ленина с натуры, выполненные Н. А. Андреевым, И. И. Бродским, Г. С. Верейским, Л. О. Пастернаком, И. В. Симаковым, Н. И. Альтманом, Ф. А. Малявиным.

Несмотря на различие творческих позиций в искусстве, все художники, которым довелось рисовать В. И. Ленина, осознавая историческое значение этой работы, стремились запечатлеть облик вождя революции с возможно большей точностью и убедительностью. На основе таких зарисовок впоследствии было создано немало прославленных произведений не только в живописи и графике, но и в других видах искусства.

Особенно много и тщательно рисовал Ленина Н. А. Андреев (1873—1932). Широко известный еще до революции скульптор и мастер графического портрета, он часто посещает митинги и собрания, на которых выступал Владимир Ильич, делая большое число быстрых

набросков. К более основательной работе над портретом В. И. Ленина Андреев смог приступить с весны 1920 года, когда получил возможность работать в его кремлевском кабинете. Здесь, одновременно с созданием скульптурных этюдов, Андреев выполняет много зарисовок, стремясь быть как можно ближе к натуре. Несколькими штрихами карандаша он фиксирует портретные черты Ильича, его характерные движения, жесты, манеру разговаривать. Среди его зарисовок имеется замечательный и вполне законченный портрет В. И. Ленина, относящийся к 1920 году.

В это же время Андреев начал работать над серией графических портретов современников — выдающихся людей партии, Советского государства и культуры, а также деятелей международного революционного движения.

Над графическими портретами К. Маркса, М. И. Калинина, Ф. Э. Дзержинского работали в 1920 году художники Украины. Авторы этих литографированных портретов неизвестны. В этих работах, как и у Андреева, явственно проявилась тенденция создать образы людей новой формации, лучших представителей коммунистического движения, подчеркнув в их облике демократизм и другие прекрасные человеческие качества.

На страницах многих новых газет и журналов, возникших после Октября, печатались рисунки, гравюры, литографии, выполненные в основном художниками, работавшими в дореволюционной печати.

Большую роль в становлении политической графики сыграла газета «Правда», которая в эти годы начала помещать рисунки Д. С. Моора и М. М. Черемныха, и журнал «Красноармеец», где работал Д. С. Моор, В. Н. Дени, А. П. Аpsит, Д. И. Мельников и другие художники.

Задачи культурной революции поставили на очередь дня создание массовой книги для народа. С 1918 года в серии «Народная библиотека» на основании декрета «О государственном издательстве» начинают печататься произведения классиков русской литературы.

В иллюстрированных массовых изданиях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Л. Толстого, Лескова, Некрасова принимали участие многие петроградские художники: Б. М. Кустодиев, А. Н. Бенуа, В. М. Конашевич, Г. С. Верейский, Н. Н. Купреянов, В. В. Лебедев, И. В. Симаков, А. А. Радаков, П. А. Шиллинговский и другие. К сожалению, большое число выполненных для «Народной библиотеки» иллюстраций издать по различным причинам не удалось: здесь сказывались и слабость полиграфической базы и чрезвычайно сжатые сроки издания. Несмотря на это следует подчеркнуть огромное принципиальное значение этого начинания: в нем ярко отразились ленинские идеи о народности культуры, о приобщении масс к культурным ценностям прошлого. Вместо «роскошных» дореволюционных изданий для узкого круга потребителей, было предпринято издание классиков по проверенным и уточненным текстам, без искажений царской цензуры, для истинно народного читателя.

В первую очередь было налажено массовое издание книжек небольшого формата с художественно оформленными обложками и иллюстрациями. Не сразу и не все художники смогли найти новый характер иллюстраций, глубоко раскрыть содержание и стиль литературного произведения. На многих работах тех лет еще лежит печать спешки, а главное — влияния модернизма и стилизации, идущих от традиций «Мира искусства». В иллюстрациях еще редко можно было увидеть убедительные образы литературных героев, не всегда были найдены выразительные графические средства для воплощения авторского

замысла. Но в лучших иллюстрациях художники добивались доходчивости и образной ясности, что дает основание относить их к первым достижениям советской иллюстрированной книги.

Большую роль в развитии советской реалистической графики в первые годы революции сыграл Б. М. Кустодиев (1878—1927).

Кустодиев прошел до революции сложный творческий путь. Образование он получил в Академии художеств. Его учителем был И. Е. Репин, которому он еще в студенческие годы помогал в работе над картиной «Заседание Государственного Совета». В период революции 1905 года Кустодиев выступал на страницах прогрессивных журналов с сатирическими рисунками, направленными против царских сановников. Позже он примкнул к группе «Мир искусства». В его жанровых работах сказалось прекрасное знание жизни русской провинции и старого купеческого быта.

Великая Октябрьская революция пробудила у Кустодиева новую творческую энергию. Несмотря на тяжелую болезнь, он много работал, живо откликался на революционные события.

В годы гражданской войны Кустодиев выступал и как живописец, и как автор праздничного убранства улиц Петрограда, и как график и иллюстратор. Он делал рисунки для обложек календарей и журналов («Красный балтиец», «Коммунистический Интернационал»), графические портреты (И. И. Бродского, артиста И. В. Ершова), плакаты. Графические работы Кустодиева отличаются тонкостью и законченностью рисунка. Примером мастерства Кустодиева-рисовальщика может служить портрет Ф. И. Шаляпина (подвешенный рисунок; 1921).

Активное участие принял Кустодиев в иллюстрировании произведений классиков, издававшихся в серии «Народная библиотека». Не ограничиваясь единичными иллюстрациями, он создал целые серии рисунков, последовательно раскрывающих содержание произведения. В иллюстрациях к Н. С. Лескову<sup>1</sup> и Н. А. Некрасову<sup>2</sup>, выполненных в 1919 году, сказалось его прекрасное знание русского городского и сельского быта. В большой серии рисунков к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» (Госиздат, 1921)<sup>3</sup> его увлек фантастический мир русской сказки. Но наиболее значительными были иллюстрации Кустодиева к повести А. С. Пушкина «Дубровский» (Госиздат, 1923)<sup>4</sup>. В этой серии художник правдиво изобразил не только сцены помещичьего быта, но и картины крестьянского бунта. Кульминационный момент этой серии дан в концовке. Здесь изображена мощная фигура крестьянина с топором, энергично обороняющегося от солдат.

Многие художники иллюстрировали в те годы басни Демьяна Бедного. Политическая направленность, актуальность, народность языка басен обусловили их широкую популярность среди трудящихся. Они ориентировали художников на создание социально-заостренных образов. В этом отношении характерны рисунки А. П. Апсита к сборнику басен и стихотворений Демьяна Бедного «Красный казак» (1919). В стихотворении «Приговор» Д. Бедный показывает классовое неравенство в прошлом («Хорошо жили деды, да только

<sup>1</sup> Н. С. Л е с к о в. Штопальщик. Пг., «Аквилон». 1922.

<sup>2</sup> Шесть стихотворений Некрасова. Пг., «Аквилон», 1922.

<sup>3</sup> Рисунки выполнены в 1919 году.

<sup>4</sup> Рисунки выполнены в 1919 году.

не все»). Противопоставляя боярам обездоленный трудовой народ, Апсит стремится раскрыть идейный смысл стихотворения, подчеркнуть его политическое звучание.

После революции успешно работал в области книжной иллюстрации Е. Е. Лансере. Художественная деятельность Е. Е. Лансере (1875—1946) в дореволюционные годы была очень многообразной: он выполнил ряд декоративно-монументальных росписей, иллюстрировал книги и журналы, оформлял театральные постановки. Важным этапом творческого развития Лансере были его политически острые рисунки в сатирических журналах, разоблачавшие душителей революции 1905 года. Блестящий талант Лансере-иллюстратора проявился в цикле рисунков к повести Л. Н. Толстого «Хаджи Мурат», изданной в 1916 году. В этой серии художнику удалось ярко воссоздать литературные образы, величественную природу Кавказа и сцены народного быта горцев. Выпущенная вторым изданием в 1918 году, эта повесть с иллюстрациями Лансере явилась значительным событием в истории книжной графики первых лет революции. В этом издании цикл иллюстраций Лансере был дополнен портретом Николая I. Острая разоблачительная характеристика, данная в портрете, послужила поводом для запрещения его публикации в 1916 году царской цензурой.

Большое развитие в первые революционные годы получил эстамп — гравюра на дереве и линолеуме. Наряду с пейзажем и архитектурными мотивами здесь создаются портретные работы, а некоторые художники непосредственно обращаются к революционной тематике.

В эти годы успешно работают известные до революции мастера гравюры А. П. Остроумова-Лебедева и И. Н. Павлов. Остроумова-Лебедева создает станковые ксилографии, посвященные Петрограду (1918—1920). Значение этих гравюр не только в превосходном мастерстве, но, главное, в умении показать неповторимую красоту архитектурных ансамблей Петрограда и тем самым утвердить ценность классики, против которой так яростно выступали в те годы разного рода «ниспровергатели».

В альбоме линогравюр И. Н. Павлова (1872—1951) о старой Москве (1921) запечатлено своеобразие московского архитектурного пейзажа с его уютными ампирическими особняками и тихими пустынными дворишками. Несколько суховатые по исполнению, эти работы привлекают национальной самобытностью и страстной влюбленностью художника в тот мир, который он изображает.

В эти годы успешно работает гравер П. А. Шиллинговский, окончивший незадолго до революции Академию художеств. Его гравюры отличаются строгой, чеканной манерой исполнения, композиционным мастерством. Наиболее значительной его работой является гравюра на дереве «Портрет скульптора Т. Залкална» (1918). В почти профильном изображении замечательного латышского скульптора, активного участника «монументальной пропаганды» в Петрограде, Шиллинговский подчеркивает внутреннюю собранность и недожженный интеллект.

Известный еще до революции график В. Д. Фалилеев выполнил серию офортов, собранных в альбоме «Дожди» (1919). Эти листы полны взволнованных, романтических чувств. Поэтизируя природную стихию, художник как бы воспеваает очистительную революционную грозу.

Некоторые мастера гравюры прямо обращаются к современной революционной теме. Стремясь выразить значительность событий, они нередко прибегают к подчеркнутой

экспрессии штриха и другим внешним приемам. Такова, например, гравюра на дереве «Броневик» (1918) Н. Н. Купреянова.

В журналах «Москва», «Творчество», «Пламя» помещались гравюры и рисунки на темы революционных событий и на бытовые сюжеты: И. А. Соколов — «Прачка» (гравюра, 1921), П. Я. Павлинов — «Столяр» (гравюра, 1920) и другие. Особого внимания заслуживает гравюра «Труд» (1919) И. И. Нивинского (1880—1933). Нивинский показывает различные виды труда: художника за мольбертом, крестьянку на жнивье, рабочего с молотом. Подобным сопоставлением он хотел подчеркнуть, что труд художника в Советской стране так же важен и почетен, как труд рабочего и крестьянина.

Пафос свободного труда убедительно передал и Д. И. Мельников в гравюре «Художник за работой» (1919). Он изобразил скульптора, вырубаящего из гранита огромную мужскую голову. В энергичном движении и в чертах лица этой статуи выражена могучая сила духа. В этой гравюре правдиво показано рождение нового, революционного искусства.

Значительным событием в графике тех лет был выпуск тематического альбома «Революционная Москва III конгрессу Коминтерна» (1921). Альбом выполнялся преподавателями и учениками графического факультета Вхутемаса под руководством профессоров И. Н. Павлова и В. А. Фаворского и предназначался в качестве подарочного издания для делегатов конгресса. Более сотни отдельных листов альбома, исполненных в технике офорта, ксилографии, линогравюры и литографии, объединены общим замыслом — показать памятные места Москвы, связанные с революционными событиями 1905 и 1917 годов, отразить черты нового быта, рождающегося в городе и деревне, изобразить рабочих, крестьян и красноармейцев, их трудовую деятельность, их быт и отдых. В целом альбом выполнен с большим вкусом и вниманием к его внешнему оформлению. Что же касается художественного уровня графических работ, то он далеко неоднороден. Лишь отдельные произведения в нем высокого качества — это работы И. Н. Павлова, В. А. Фаворского, П. Я. Павлинова.

Несомненно, что работа над альбомом, посвященным в основном современной тематике, направляла внимание художников на изучение окружающей жизни, ее стремительной перестройки на новых, социалистических началах.

В эти годы многие художники участвуют в конкурсах, объявленных Советским правительством, и работают в области прикладной графики, создавая эскизы новых денежных знаков, марок, эмблем и гербов. П. В. Митурич, С. В. Чехонин, С. Д. Лебедева и другие разрабатывают новую эмблематику, соответствующую духу времени и отражающую революционные завоевания пролетариата.

Задаче создания новой эмблематики большое внимание уделял В. И. Ленин. Неоднократно он весьма энергично выражал свое мнение по поводу отдельных работ. Подчеркивая, что эмблемой рабоче-крестьянской республики являются орудия мирного труда — серп и молот, Ленин при утверждении эскиза государственной печати категорически возражал против введения в советский герб изображения меча — символа силы и воинственности. Владимир Ильич говорил, что стране, строящей новое социалистическое общество, чужды милитаристские тенденции, ее целью является утверждение идей мира и свободного труда.

Лицо советской графики этого периода, основную тенденцию ее развития определяли художники, стремившиеся сблизиться с жизнью народа, правдиво отразить революционные события, черты нового в советской действительности. Они-то и заложили основы блестящего расцвета советской графики последующего времени.

## СКУЛЬПТУРА

С первых лет Советской власти начинается подлинное возрождение монументальной скульптуры, призванной нести в народные массы революционные идеи, утверждать идеологию пролетариата, величие трудового народа. Это было тем более знаменательно, что накануне Великой Октябрьской революции скульптура, особенно монументальная, переживала большие трудности. Лишенная прогрессивных общенародных идей, монументальная пластика постепенно утрачивала свою общественную роль и художественные качества. Самодержавие, стремясь укрепить свою сильно пошатнувшуюся власть, поощряло сооружение антинародных по своей сущности, ложных и ходульных памятников царям и их верным слугам. Те, кто работал в области монументальной скульптуры, находились в наибольшей зависимости от царского двора и буржуазного заказчика. Все это губило таланты, превращало скульпторов в ремесленников, в «официальных лепщиков» (по выражению В. В. Стасова).

Упадок коснулся и станковой пластики, где наряду с реалистической скульптурой было немало салонной слащавой «статуэточной» продукции, предназначенной для гостиных и будуаров аристократической и буржуазной знати и отмеченной разного рода стилизаторскими и модернистскими тенденциями.

Стилизаторство и антиреалистические искания в той или иной степени затронули в те годы творчество многих скульпторов.

Однако не надо забывать и того, что многие из них сумели сохранить и даже развить в своем творчестве традиции демократического реалистического искусства. В Москве в эти годы работают С. М. Волнухин — автор известного памятника первопечатнику Ивану Федорову, — Н. А. Андреев, А. С. Голубкина, С. Т. Коненков, В. Н. Домогацкий, их младшие современники — С. Д. Меркуров, В. И. Мухина, С. С. Алешин, И. Д. Шадр. В Петрограде — ученик М. М. Антокольского И. Я. Гинцбург, близкий по своему мировоззрению и творчеству к передвижникам; Л. В. Шервуд, создавший ряд памятников; А. Т. Матвеев и другие. Здесь же наряду со старыми скульпторами-академиками, такими, как Р. Р. Бах, Б. А. Беклемишев, Г. Р. Залеман, работали их ученики, незадолго до революции окончившие Академию художеств: М. Г. Манизер, В. В. Лишев, М. А. Керзин, Л. А. Дитрих, В. В. Козлов, В. Л. Симонов, В. А. Синайский.

В предоктябрьские годы в Петрограде и у себя на родине начали работать крупные мастера латышской скульптуры: К. Ф. Зале, Г. Я. Шкильтер, Т. Э. Залкали, Р. Якимавичус и другие. В Грузии начинал в те годы свою творческую деятельность Я. И. Николадзе. Многие из этих скульпторов приняли деятельное участие в создании нового многонационального советского искусства.

Начальный этап становления и формирования советской скульптуры и пути ее дальнейшего развития были определены ленинским планом «монументальной пропаганды». Весной 1918 года В. И. Ленин в беседе с народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским изложил давно его волновавшую идею, на которую его натолкнул один из ранних представителей утопического социализма Томмазо Кампанелла, автор «Города Солнца».

В. И. Ленин считал, что в условиях советского общества все виды монументального искусства и в особенности скульптура должны быть широко использованы как мощное

средство политической пропаганды и воспитания трудящихся масс в духе коммунистических идей. С этой целью Владимир Ильич наметил развернутую программу практических мероприятий. На подходящих стенах зданий или на специальных сооружениях В. И. Ленин предложил разместить памятные доски с краткими, но выразительными надписями, которые говорили бы об основных принципах и лозунгах марксизма и давали бы в ясных и четких формулировках оценку значения великих исторических и революционных событий. Но еще важнее этих памятных досок и надписей В. И. Ленин считал сооружение памятников (бюсты, фигуры, барельефы, группы), воссоздававших образы основоположников научного коммунизма, выдающихся деятелей революции, науки и искусства. Учитывая ограниченность материальных ресурсов в то тяжелое время, В. И. Ленин предлагал пока ставить временные памятники и памятные доски из дешевых и доступных материалов — бетона и гипса. Особенное внимание В. И. Ленин обращал на открытие памятников. Он хотел, чтобы каждое их открытие было «актом пропаганды, маленьким праздником, а потом,— говорил Владимир Ильич,— 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>.

12 апреля 1918 года В. И. Ленин подписал «Декрет Совета Народных Комиссаров о снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции». Этот исторический декрет был опубликован 14 апреля в газетах «Правда» и «Известия ВЦИК». «В ознаменование великого переворота, преобразовавшего Россию,— говорилось в декрете,— 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 Комиссии из Народных Комиссаров Просвещения и Имуществ Республики и Заведующего Отделом изобразительных искусств при Народном 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 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 Мая и замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России.

6. Областные и губернские Советы приступают к этому же делу, не иначе как по соглашению с вышеуказанной Комиссией.

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

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

Ленинский план монументальной пропаганды, законодательно закрепленный декретом Совнаркома, следует рассматривать в тесной связи со всеми другими мероприятиями Советского правительства, которые были осуществлены в области культурного строительства в первые годы революции. Он является составной частью общей политики партии в области идеологии и включает в себе целую программу развития советского изобразительного искусства. В этом декрете нашли реальное отражение основные принципы учения В. И. Ленина о социалистической культуре — партийной, классовой и глубоко народной по своему характеру. Ленинский декрет определил новаторскую сущность советского искусства — действительно свободного, открыто связанного с пролетариатом и его классовой борьбой против эксплуататоров за осуществление лучших идеалов человечества.

Провозглашенная тесная связь искусства с целями и задачами революции, его активная роль в воспитании народа — все это открывало перед художественной интеллигенцией огромные перспективы для творческой деятельности. Ленинский декрет был обращен непосредственно к художникам и оказал огромное революционизирующее влияние на формирование их сознания и творчества. Очень важно отметить, что декрет ориентировал скульпторов на то, чтобы работать для народа, проверять идейно-художественное качество произведений оценкой трудящихся. В декрете говорилось, что модели новых памятников будут ставиться «на суд масс» с тем, чтобы наиболее удачные из них в дальнейшем выполнить в «вечных материалах» — в бронзе, граните и мраморе.

Характерно, что В. И. Ленин, высоко оценивая значение изобразительного искусства в общественной жизни, его огромную воспитательную роль, ставил очень широко вопрос о развитии монументальной скульптуры. По его мысли, скульптура в ярких реалистических образах должна была отразить гигантский социальный и трудовой подъем народных сил, в наглядных изобразительных формах правдиво рассказать о героической освободительной борьбе рабочих и крестьян, о крупнейших деятелях революции и культуры всех времен и народов. Разумеется, это была, так сказать, программа-максимум, рассчитанная на длительный период. На первом же этапе задачи, поставленные в плане «монументальной пропаганды», могли быть решены лишь частично.

30 июля 1918 года Совнарком рассмотрел и утвердил «Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР». В этот список вошли: I. Революционеры и общественные деятели: Спартак, Тиберий Гракх, Брут, Бабеф, Маркс, Энгельс, Бебель, Лассаль, Жорес, Лафарг, Вальян, Марат, Робеспьер, Дантон, Гарибальди, Степан Разин, Пестель, Рылеев, Герцен, Бакунин, Лавров, Халтурин, Плеханов, Каляев, Володарский, Фурье, Сен-Симон, Роберт Оуэн, Желябов, Софья Перовская, Кибальчич. II. Писатели и поэты: Толстой, Достоевский, Лермонтов, Пушкин, Гоголь, Радищев, Белинский, Огарев, Чернышевский, Михайловский, Добролюбов, Писарев, Глеб Успенский, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Шевченко, Тютчев, Никитин, Новиков, Кольцов. III. Философы и ученые: Сковорода, Ломоносов, Менделеев. IV. Художники:

<sup>1</sup> «Собрание указаний и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства», № 31, 15/2 апреля 1918 года, стр. 391.

Рублев, Кипренский, Александр Иванов, Врубель, Шубин, Козловский, Казаков. V. Композиторы: Мусоргский, Скрябин, Шопен. VI. Артисты: Комиссаржевская, Мочалов<sup>1</sup>.

В осуществлении плана «монументальной пропаганды» приняли участие скульпторы самых различных направлений и возрастов, вплоть до студентов художественных училищ. «Задачу, выдвинутую перед нами В. И. Лениным, мы выполняли с энтузиазмом, насколько у нас хватало сил и умения», — вспоминал скульптор Л. В. Шервуд<sup>2</sup>.

Об интенсивности работы скульпторов свидетельствует число открытых памятников за период с 1918 по 1920 год: в Москве было установлено 25 памятников, в Петрограде — 15 памятников. В мастерских скульпторов находилось более сорока работ, которые по тем или иным причинам не были установлены и многие из которых не сохранились.

По примеру Москвы и Петрограда «монументальная пропаганда» проводилась в других городах — Саратове, Омске, Пензе, Киеве, Минске, Витебске, Баку, Вильнюсе, Риге.

Памятники открывались обычно по воскресеньям или в дни революционных праздников. На открытии и закладке памятников в Москве неоднократно выступал В. И. Ленин<sup>3</sup>. Великий вождь революции принимал самое деятельное участие в осуществлении декрета. Известен ряд документов, в которых В. И. Ленин требовал от Моссовета и Отдела изобразительных искусств Наркомпроса своевременного и неуклонного его выполнения и принятия строгих мер ко всем тем, кто пытался саботировать сооружение памятников. В записке Наркому Государственных имуществ (май 1918 г.) он ставит вопрос о «подготовке *сотен* надписей (революционных и социалистических) на *всех* общественных зданиях и поставке бюстов (хоть временных) разных великих революционеров»<sup>4</sup>.

Осуществление плана «монументальной пропаганды» в первые годы Советской власти было делом очень трудным. Скульпторов-монументалистов почти не было, и многие лишь в процессе работы овладевали опытом в этой области. Велики были трудности организационные и материальные: ограниченность средств и скульптурных материалов, отсутствие мастерских, холод и голод. Но главные трудности были связаны с той идейной борьбой, которую пришлось вести против сильных буржуазных влияний в области идеологии. Часть скульпторов не сразу поняла подлинный смысл «монументальной пропаганды», не осознала ее огромной идейной и художественной роли для судеб молодого советского искусства.

В творчестве некоторых скульпторов сказывались разного рода антиреалистические тенденции. Пытаясь на практике осуществить теории футуризма, эти скульпторы под флагом мнимого новаторства навязывали народу нечто совершенно чуждое и непонятное ему, не имеющее ничего общего с искусством. На улицах и площадях Москвы, Петрограда и других городов начали появляться откровенно уродливые формалистические истуканы. Особенно в этом отношении выделяется кубофутуристический памятник М. А. Бакунину, установленный в Москве у Мясницких ворот (скульптор Б. Д. Королев). Этот памятник пред-

<sup>1</sup> «Известия», 1918, 2 августа.

<sup>2</sup> Журн. «Искусство», 1939, № 1, стр. 52.

<sup>3</sup> 7 ноября 1918 года В. И. Ленин выступил с речью на открытии памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу, а также мемориальной доски «Павшим в борьбе за мир и братство народов», 1 мая 1919 года — на открытии памятника Степану Разину, в 1920 году — на закладке памятника К. Марксу и «Освобожденному труду».

<sup>4</sup> «Советская культура», 1963, 20 апреля.

ставлял собой хаотическое нагромождение геометрических объемов. Еще до его открытия (которое так и не состоялось) в газете «Вечерние известия» Моссовета было опубликовано письмо одного из читателей под красноречивым заголовком «Уберите чучело!». «Верхняя плита пьедестала почему-то сдвинута со своего места, — писал он. — Статуя не то узкая глыба камня, не то остаток какого-то уродливого дерева, но вернее всего, — чучело, весьма мало похожее на человека. ... Рабочие и красноармейцы удивляются и возмущаются, когда узнают, что памятник готов к открытию». В письме высказывалось настоятельное требование — «снять чучело и поставить действительно памятник»<sup>1</sup>.

Подобным образом трудящиеся реагировали и на другие «плоды деятельности» футуристов.

Идеологи «левого искусства» старались подвести «теоретическую базу» для оправдания подобного формалистического трюкачества. «Прежде всего 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». По мнению Н. Пунина, «при современном положении искусств формы эти, очевидно, будут простейшими: кубы, цилиндры, шары, конусы, сегменты, сферические поверхности, их отрезки и т. д.»<sup>2</sup>. Подобные высказывания, несмотря на всю их абсурдность, к сожалению, находили последователей у части неустойчивых в своих взглядах художников.

Коммунистической партии и лично В. И. Ленину с первых лет революции пришлось терпеливо и настойчиво воспитывать художников нового типа, одновременно ведя неустанную борьбу со всеми враждебными попытками затормозить рост советского искусства, свернуть его на путь антинародного формализма. Партия требовала от скульпторов, как и от всех других мастеров искусства, реалистических содержательных произведений. В связи с осуществлением плана «монументальной пропаганды» В. И. Ленин неоднократно подчеркивал, что сооружаемые памятники должны быть понятными и доступными широким массам. При осмотре в 1920 году проекта памятника К. Марксу В. И. Ленин отметил, что в портрете К. Маркса мало сходства, и просил передать скульптору «...чтобы голова вышла похожей, чтобы было то впечатление от Карла Маркса, какое получается от хороших его портретов...»<sup>3</sup>.

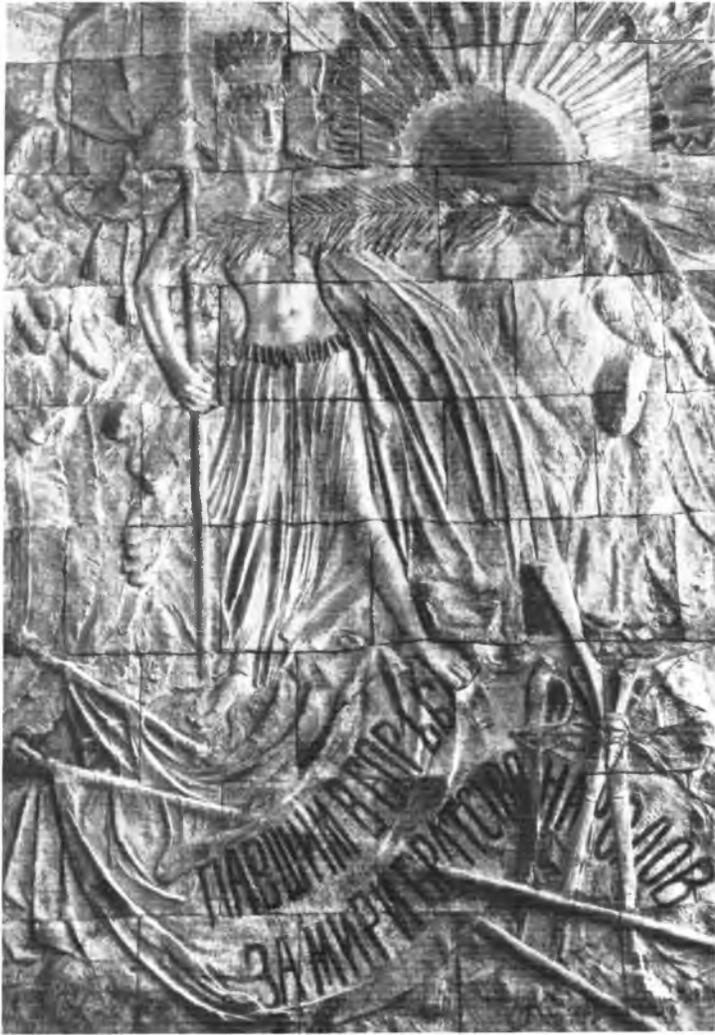
Благодаря твердой и последовательной линии партии, определяющей создание произведений, понятных и близких народу, многие заблуждающиеся скульпторы и художники начали постепенно преодолевать формалистические тенденции в своем творчестве. Положительную роль сыграли здесь горячие творческие дискуссии при обсуждении проектов памятников, а главное — строгий и нелицеприятный суд народных масс, кровно заинтересованных в судьбах молодой советской культуры.

Но даже скульпторы, стоящие на позициях реализма и искренно стремившиеся к воплощению в своем творчестве новых идей и образов революции, не всегда могли это сделать достаточно убедительно. Некоторые из них обращались к символично-аллегорической трактовке

<sup>1</sup> «Вечерние известия Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов» от 10 февраля 1920 г., № 463.

<sup>2</sup> «Искусство Коммуны», 1919, 9 марта, № 14.

<sup>3</sup> А. В. Луначарский. Ленин в искусстве (воспоминания). — «Художник и зритель», № 2—3, стр. 6.



8. С. Т. Коненков. Мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов». 1918

темы. Аллегория и символ всегда существовали в реалистическом искусстве. Какими средствами можно, например, выразить такие понятия, как «Свобода», «Революция», «Победа»? Здесь вполне уместна реалистическая аллегория, так называемое олицетворение какого-либо отвлеченного неизобразимого понятия, идеи в конкретном художественном образе. Уже с первых лет революции аллегория и символ входят в наше монументальное искусство как один из приемов трактовки новых революционных тем. Но подобное решение художественной задачи оправдывает себя лишь в том случае, если аллегория и символ не остаются простым обозначением идеи, а заключают в себе реальное жизненное содержание и помогают уяснить социальную сущность образа, обобщающую идею произведения. Но как раз в этот начальный период развития нашего искусства многие символические и аллегорические образы страдали отвлеченностью, хотя в них в какой-то мере и отражался пафос революционной героики и видны были попытки найти возвышенный строй образного языка.

Эти тенденции особенно ярко проявились в творчестве С. Т. Коненкова. В 1918 году он выполнил большую мемориальную доску, посвященную памяти павших борцов Октябрьской революции (илл. 8). Доска была установлена на Красной площади, на Сенатской башне Кремля. В центре барельефа, сделанного из цветного цемента, была изображена женская крылатая фигура, олицетворяющая Победу. В одной ее руке — древко темно-красного знамени, в другой — зеленая пальмовая ветвь. За фигурой восходит солнце, лучи которого образуют слова: «Октябрьская 1917 революция». «Мемориальную доску, — рассказывал Коненков, — я задумал и выполнил в плане революционной символики. Я вложил в нее все свои глубокие чувства и мысли... Может быть, теперь я выполнил бы эту работу и по-другому, но тогда в мемориальной доске было отражено дыхание своего времени»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> С. Т. Коненков. Слово к молодым. М., 1958, стр. 62.

Идейно-художественные искания этого периода ярко отражает творчество известного скульптора и графика Н. А. Андреева. Художественное образование Андреев получил в Строгановском художественно-промышленном училище (1885—1890) и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1892—1900). В 900-е годы Андреев выступает не только как монументалист (памятник Н. В. Гоголю в Москве — 1909 г.); весьма успешно работает он и в портрете. Им были выполнены с натуры портреты Л. Н. Толстого, И. Е. Репина, В. И. Качалова и других выдающихся современников. Несмотря на некоторую модную тогда импрессионистичность скульптурной формы, эти портреты реалистичны, правдивы и до сих пор остаются ценными художественными документами этой эпохи.

Андреев был одним из тех художников, кто безоговорочно принял Октябрьскую революцию. Его творческая работа в эти и последующие годы поистине колоссальна. Активно участвуя в осуществлении плана «монументальной пропаганды», он создает портретные бюсты, памятники, мемориальные доски. Произведения Андреева несут на себе печать напряженных творческих поисков. В большом по размерам скульптурном портрете одного из вождей Великой французской революции Дантона, установленном в 1919 году в Москве, Андреев ошибочно искал выразительности и монументальности образа в схематизации живых реальных форм человеческого лица. Зато вполне реалистическим и, несомненно, крупнейшим произведением этого периода является статуя Свободы, выполненная Андреевым в том же 1919 году для обелиска Советской Конституции (архитектор Д. Осипов). Обелиск этот был открыт 7 ноября 1918 года в Москве на Советской площади по инициативе В. И. Ленина (илл. 9). Перед скульптором возникла трудная задача — воплотить в художественном образе идею революционного освобождения народа. При этом он должен был добиться органической связи статуи с уже существовавшим, лаконичным и строгим по форме обелиском. Эту сложную задачу Андреев решил успешно. В аллегорически трактованной величественной фигуре крылатой женщины, в призывном жесте ее поднятой правой руки скульптор сумел хорошо выразить новую героическую эпоху, ее революционный и освободительный пафос. Прекрасный гармоничный образ, навеянный классической скульптурой, олицетворяет возвышенную красоту и благородство устремлений нового общественного строя, свергнувшего иго эксплуататоров и открывшего эру коммунизма. В этом произведении привлекает крепкая монументальная форма, лишенная импрессионистической эскизности и схематизма.

В дальнейшем творческие искания Андреева идут по линии станкового и монументального портрета. В 1920 году скульптор выполнил портретные статуи А. И. Герцена и Н. П. Огарева, установленные в 1922 году перед зданием Московского университета<sup>1</sup>. Эти памятники из бетона, исполненные в обобщенных формах, убедительно характеризуют первые шаги советской монументальной скульптуры. В облике замечательных писателей и деятелей русской общественной мысли Андреев подчеркивает прежде всего внутреннюю цельность и суровую простоту. При этом он стремился выявить их индивидуальные особенности: образ Огарева более лиричен, в облике Герцена преобладают волевое напряжение и боевой дух революционера. Большой интерес представляла работа Андреева над портретными барельефами В. Г. Белинского, Т. И. Грановского, А. И. Герцена и Н. П. Огарева (1920).

<sup>1</sup> Памятники сохранились. Автор постаментов — архитектор В. Д. Кокорин.

Но в полную силу талант Андреева раскрылся в работе над образом гениального вождя революции В. И. Ленина. Эту работу скульптор начал в 1920 году, создав в последующее десятилетие свою знаменитую «Лениниану».

Деятельность Андреева в период гражданской войны свидетельствовала о плодотворном воздействии на его творчество Великого Октября, ленинского плана «монументальной пропаганды», всей революционной действительности. Такое же благотворное воздействие революции испытали и многие другие художники.

Активно работал в эти годы Л. В. Шервуд (1871—1954). Получив серьезную профессиональную подготовку сначала в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1886—1892), а затем в Петербургской Академии художеств (1892—1899), он был известен до революции как автор ряда надгробных памятников, в том числе писателям Г. И. Успенскому и Н. Г. Гарину - Михайловскому (1907). В 1914 году по его проекту был сооружен памятник адмиралу С. О. Макарову в Кронштадте.

С большим энтузиазмом Шервуд откликнулся на призыв Советского правительства создавать памятники новой революционной эпохи. В 1918 году скульптор выполнил первый памятник «монументальной пропаганды» — скульптурный бюст А. Н. Радищева — одного из тех замечательных русских людей прошлого, которые в свой «жестокый век» поднимали смелый голос протеста против угнетения, в защиту прав простого человека.

Сооруженный перед Зимним дворцом в Петрограде осенью 1918 года памятник А. Н. Радищеву был тепло встречен общественностью, его открытие широко отмечалось в печати. По предложению В. И. Ленина, второй экземпляр бюста вскоре был установлен в Москве на Триумфальной площади (теперь пл. Маяковского). Успех этого памятника в значительной степени объясняется тем, что скульптор не пошел по пути ложного новаторства, а стремился реалистическими средствами создать исторически-правдивый и психологически содержательный образ мужественного революционера. Шервуд изобразил Радищева с гордо закинутой головой, крепко сжатыми губами, смелым взглядом. «Протест против насилия, чувство оскорбления — вот что хотелось мне запечатлеть в этом бюсте»<sup>1</sup>, — писал Шервуд. Правда, в этой работе еще не было должной монументальности: мешала некоторая эскизность выполнения. Большой цельности и глубины в раскрытии характера Шервуд добился в памятнике-бюсте А. И. Герцена (1919), установленном на набережной Невы близ Литейного моста. В облике Герцена — в упрямой посадке головы на широких плечах, в его умном одухотворенном лице — скульптор выявляет активное, волевое начало, качества революционера и мыслителя-борца. Бюст обладает монументальной выразительностью. Его простой и лаконичной композиции соответствует строгий четырехгранный постамент.

В осуществлении плана «монументальной пропаганды» принимали активное участие многие профессора и выпускники Петербургской Академии художеств. Скульпторы академической школы, владея профессиональным мастерством, успешно противостояли всевозможным разновидностям формалистического лженоваторства.

Однако петроградская коллегия Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, где как раз преобладали сторонники «новых» течений в искусстве, делала все, чтобы

<sup>1</sup> Журн. «Искусство», 1939, № 1, стр. 50.



9. Н. А. Андреев, Д. П. Осипов. Обелиск «Советская Конституция». 1918—1919

отстранить этих скульпторов от активного участия в осуществлении плана «монументальной пропаганды». Вопреки этим неблагоприятным обстоятельствам скульпторы академической школы все же включаются в творческую жизнь. М. Г. Манизер, В. В. Лишев, Л. А. Дитрих, В. Л. Симонов, В. В. Козлов и другие участвуют в конкурсах на памятники, выполняют статуи и бюсты, которые устанавливаются в разных городах страны.

Наиболее решительно и последовательно ставил перед собой новые идейно-художественные задачи М. Г. Манизер (р. 1891), окончивший Академию художеств в 1916 году. Сын живописца и ученик талантливого педагога и скульптора Г. Р. Залемана, он, еще будучи студентом, выдвинулся своими композициями в рельефе на темы античности и сюжеты древней истории, выполненными в духе классицизма.

Октябрьская революция сыграла решающую роль в перестройке сознания скульптора и в его творчестве. Манизер обращается к воплощению общественно значительных идей и героических образов, рожденных революционной действительностью. «Мир перестраивался, жизнь переделывалась на наших глазах во имя самых высоких идей, которые когда-либо воодушевляли человечество... В самом начале своей работы,— вспоминает Манизер,— я пришел к твердому убеждению, что искусство, нужное народу, должно быть искусством реалистическим. Оно должно раскрывать большие общечеловеческие идеи в конкретных индивидуальных, подсказанных действительностью образах»<sup>1</sup>.

Начиная с 1919 года Манизер выполняет с натуры ряд выразительных по характеристике скульптурных портретов и среди них — композитора А. И. Глазунова (1919), артиста И. В. Ершова (1920), музыканта И. Р. Налбандяна (1920). Но главное, где концентрирует он свои творческие силы,— это монументальная скульптура. Революция дала возможность молодому ваятелю полностью раскрыть свое крупное дарование в этой области. В первые годы Советской власти по плану «монументальной пропаганды» Манизер создает памятные доски, посвященные героям Парижской коммуны (1921), а также несколько проектов памятников, в том числе «III конгрессу Коминтерна» (1921), «Освобожденный труд» для Калуги (1922), «Октябрьская революция» для Томска (1923). В этих проектах скульптор создал символический образ пролетария, разорвавшего цепи рабства и освободившегося от ига эксплуатации.

К наиболее значительным работам Манизера этих лет принадлежит памятник-бюст К. Марксу в Калуге (1921) и монументальный рельеф «Рабочий» (1920), выполненный для Постоянной промышленной выставки ВСНХ в Москве (илл. 10). На фасаде бывшего Петровского пассажа этот рельеф сохранился и поныне. В энергично вылепленной обнаженной мужской фигуре скульптор запечатлел образ нового хозяина жизни — рабочего, полного энергии созидания.

Творческий путь Манизера в эти годы свидетельствует о неуклонном стремлении художника воплотить образы своих произведений конкретным современным содержанием, сохраняя при этом верность классическим традициям прошлого.

С 1919 года Советское правительство начинает систематически проводить конкурсы на памятники. В 1919—1922 годах были объявлены конкурсы на памятники К. Марксу,

<sup>1</sup> М. М а н и з е р. Скульптор о своей работе, 1940, стр. 32—34.

Ю. М. Г. Манизер. Рабочий.  
Рельеф. 1920

Я. М. Свердлову, К. Либкнехту и Р. Люксембург, секретарю МК В. М. Загорскому, а также памятники, посвященные Октябрьской революции, 1905 году, Парижской коммуне. К оценке идейно-художественного качества проектов широко привлекались трудящиеся, устраивались специальные референдумы<sup>1</sup>.

Активное участие в проводимых конкурсах принимала тогда еще начинавшая свою творческую работу В. И. Мухина (1889—1953). Мухина училась в художественной школе К. Ф. Юона в Москве. Основами лепки она овладела в частной студии. С 1912 по 1914 год Мухина работала в Париже под руководством А. Бурделя. Наряду с изучением классического искусства в музеях Парижа и Рима Мухина знакомилась и с новыми теориями, которые тогда имели хождение среди скульпторов Европы. Поэтому творческие искания в ранних ее работах осложняются веяниями кубизма и других модных течений.

В первые годы революции Мухина включается в осуществление плана «монументальной пропаганды». Выполненный ею памятник выдающемуся русскому просветителю XVIII века Н. И. Новикову (1918), по отзывам современников, отличался значительными художественными достоинствами<sup>2</sup>.

Мухина одним из первых советских ваятелей начала работать над образами новых героев — борцов Октябрьской революции. В проекте памятника В. М. Загорскому (1921)<sup>3</sup> она

<sup>1</sup> Народный референдум происходил в 1919 году в Москве при обсуждении проектов памятника К. Марксу, в 1920 году в Петрограде на площади Зимнего дворца — при рассмотрении конкурсных проектов памятников К. Либкнехту и Р. Люксембург.

<sup>2</sup> Памятник не был установлен, он погиб в неотопливаемой мастерской зимой 1918/19 г.

<sup>3</sup> В. М. Загорский — секретарь Московского Комитета партии большевиков, был убит в 1919 году при взрыве бомбы, брошенной анархистами в помещение МК партии.



стремилась создать образ большевика, полный внутренней энергии и силы воли. У ног Загорского лежит готовая взорваться бомба. Не думая об опасности, он решительным жестом руки призывает к мужеству других. Однако в трактовке фигуры есть элементы схематизации, чувствуется внешнее понимание монументальности, что привело к обеднению замысла.

В проекте памятника Я. М. Свердлову («Пламя революции», 1922) скульптор решает образ аллегорически в упрощенных кубистических формах. Обнаженная мужская фигура с факелом в поднятой руке дана в порывистом устремлении вперед. Бурно развивающиеся стилизованные складки плаща сообщают всей фигуре подчеркнутую динамичность.

С первых лет революции в художественную жизнь Советской республики включается С. Д. Меркуров (1881—1952). Образование Меркуров получил в Мюнхенской Академии художеств в начале 900-х годов. Здесь он не избежал влияния модернизма с его субъективной трактовкой образов, отвлеченной символикой и стилизаторством. Тяготея к скульптуре монументальных форм, он внимательно изучает искусство античности и Возрождения. Творческая деятельность Меркурова в царской России не находила общественной поддержки. Лишь Великая Октябрьская социалистическая революция широко распахнула двери его мастерской. В 1918 году в Москве были установлены две его статуи — Ф. М. Достоевского и «Мысль», исполненные в граните незадолго до революции. Меркуров участвует во многих конкурсах на проекты памятников. В 1920 году он выполняет в граните памятник К. Марксу в Симбирске. В большинстве произведений Меркурова этих лет еще были сильны влияния модернизма. Работая преимущественно в граните, он упрощал и схематизировал форму, подчинял трактовку образа твердому материалу. Все это вносило в его скульптуры черты скованности и ослабляло их образную выразительность. К искусству большого общественного содержания Меркуров шел через преодоление стилизаторских тенденций.

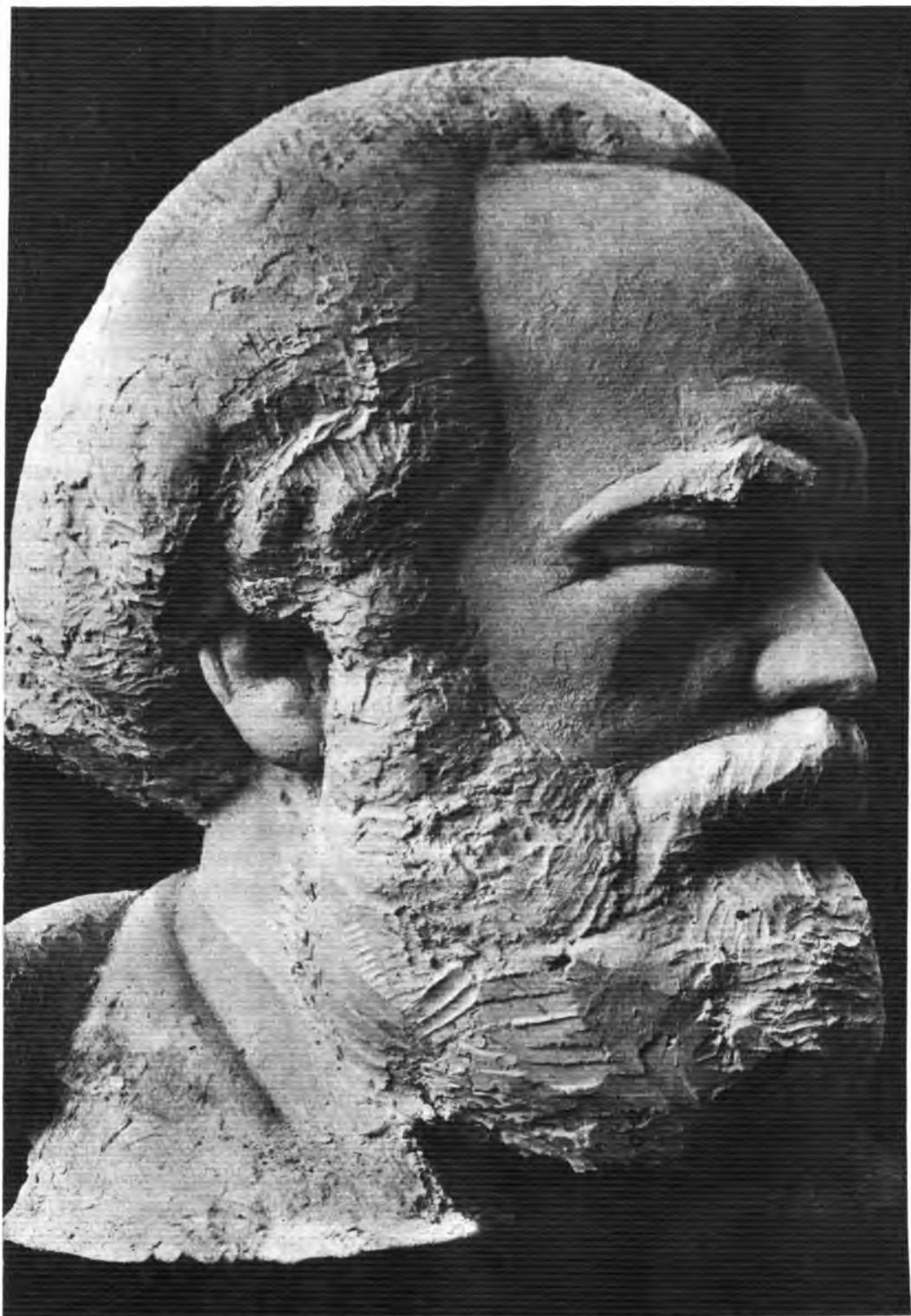
Интересно выступил в этот период латышский художник Я. Х. Тильберг, исполнивший реалистический бюст Т. Г. Шевченко (1918), установленный в Петрограде. По характеру трактовки образа он был близок бюсту А. И. Герцена работы Шервуда.

Героический образ создал в памятнике В. Лассалья (1918) скульптор В. А. Синайский (Петроград).

К удачным произведениям следует отнести проект многофигурного памятника К. Марксу для Москвы (1920) работы скульпторов С. С. Алешина, С. В. Кольцова и Г. М. Гюрджана, в целом одобренный В. И. Лениным (*илл. 11*), а также памятник К. Марксу, выполненный А. Т. Матвеевым и установленный в 1918 году в Петрограде перед Смольным. Эти произведения, разные по характеру решения, объединяет стремление их авторов выразить внутреннюю значительность образа К. Маркса, передать революционный пафос его деятельности.

Идея «монументальной пропаганды» нашла горячий отклик в различных районах страны. На Урале начал в эти годы работать И. Д. Шадр. В 1920—1921 годах он выполнил памятник К. Марксу для Омска, выразительные портретные рельефы К. Маркса, К. Либкнехта и Р. Люксембург, а также несколько проектов памятников, в том числе проект памятника «Октябрьской революции» (1920).

В 1918—1920 годах памятники-бюсты К. Марксу сооружаются в г. Новая Ладога (автор В. В. Лишев), в Одессе (автор М. И. Гельман), в Киеве (автор И. М. Чайков). В Киеве был установлен бюст Т. Г. Шевченко и обелиск Свободы. Белорусский художник А. М. Бразер исполнил в Витебске бюсты К. Маркса (1920) и Песталоцци (1919). В Саратове



И. С. С. Алешин, Г. М. Гюрджан, С. В. Кольцов.  
Памятник К. Марксу. 1920. Фрагмент

сооружаются памятники А. Н. Радищеву и В. Г. Белинскому работы местных скульпторов. Несколько позднее, с установлением Советской власти, «монументальная пропаганда» развертывается в Грузии, Армении и Азербайджане.

Наряду с сооружением памятников в эти годы осуществлялась и установка памятных досок. Особенно активно эта работа проходила в Москве, где исполнением памятных досок и надписей руководил архитектурный отдел Наркомпроса, возглавляемый архитектором И. В. Жолтовским. Лозунги и изречения с изобразительными мотивами размещались на стенах зданий, каменных оградах и в других местах. Скульптор Г. Д. Алексеев выполнил удачный рельеф с изображением рабочего и крестьянина. Он был установлен на фронтоне бывшей Городской Думы (теперь Центральный музей им. В. И. Ленина). На Пречистенском (ныне Гоголевском) бульваре, на кирпичной ограде здания Реввоенсовета, был установлен рельеф скульптора И. С. Ефимова «Кто не работает — тот не ест», а также композиционный рельеф «Похороны героя Парижской коммуны Домбровского» (1931) работы Л. В. Блезе-Манизера. Революционные надписи были помещены на зданиях Московского университета, Большого театра, Московского почтамта, гостиницы «Метрополь» и других местах. В одной только Москве за эти годы было установлено около пятидесяти памятных досок. Некоторые из них сохранились до наших дней. Памятные доски устанавливались также в Петрограде и в других городах.

В труднейших условиях гражданской войны и разрухи происходит рождение новой советской скульптуры. В искусство скульпторов этих лет входит героическая тема. Она раскрывается в проектах памятников и в портретных монументах великим революционерам, деятелям науки и культуры всего человечества.

Скульпторы не могли в большинстве случаев создать завершенные глубокие образы. Но в лучших работах намечался правильный подход к решению задач монументальной скульптуры — стремление передать в характере героя черты, определяющие его общественное лицо. Путь большинства скульпторов к воплощению нового революционного содержания лежал через глубокое освоение классического наследия, овладение методом социалистического реализма и решительное преодоление влияний формализма.

## Ж И В О П И С Ь

Наряду с другими видами искусства в период гражданской войны происходило формирование и советской живописи. Однако развитие ее серьезно тормозилось по ряду причин.

Весьма отрицательную роль играли здесь нигилистические призывы футуристов к ликвидации станковой картины. Прикрываясь мнимореволюционными фразами о необходимости создания «производственного искусства», ниспровергатели станковой живописи отрицали за ней возможность выражать в новых условиях революционные идеи на том основании, что якобы по самой своей природе станковая картина — «продукт буржуазного строя».

Дело усугублялось тем, что и среди сторонников станковой живописи не было никакого единства. Здесь необычайно активизировались всякого рода эстетские и формалистические течения, в том числе и отрицающие всякое изобразительное начало в живописи. Главной

опасностью в эти годы стало беспредметничество, или, как теперь мы его называем, абстракционизм. Именно поэтому главное острие партийной критики было направлено против этого крайнего проявления буржуазной идеологии в искусстве. Чтобы расчистить путь социалистическому реализму, необходимо было прежде всего развенчать и идейно разгромить абстракционизм.

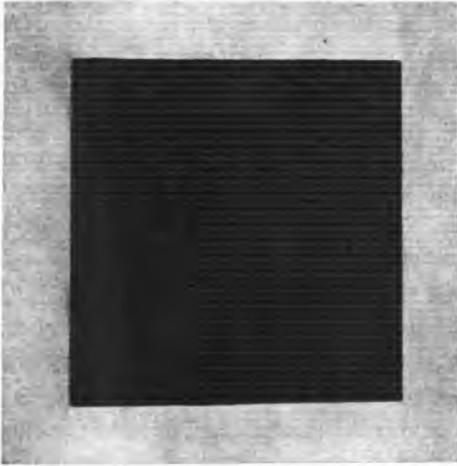
Но было бы, конечно, неправильным представлять живопись этого периода целиком формалистической или беспредметнической. Ведь в эти годы продолжали работать такие замечательные художники-реалисты, как И. Е. Репин, В. Д. Поленов, В. Е. Маковский, В. М. Васнецов, А. М. Васнецов, Н. А. Касаткин, К. Ф. Юон, Б. М. Кустодиев, А. Е. Архипов, М. В. Нестеров, Е. Е. Лансере, Л. О. Пастернак, С. В. Малютин, В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля, В. Н. Мешков, И. С. Остроухов и многие другие. Однако не все из них принимали в те годы активное участие в художественной жизни молодой Советской республики, а объединения, включавшие в себя мастеров-реалистов, в первые годы революции выступали лишь в роли пассивных хранителей реалистических традиций. Между ними не было единства взглядов и они не в силах были выдвинуть новую революционную программу развития искусства. Потому-то их значение в становлении советской живописи первых послеоктябрьских лет было незначительно.

Напротив, антиреалистические силы часто выступали единым фронтом, в их руках были многие печатные органы и выставочные помещения. Сторонники футуризма, кубизма, беспредметничества считали, что их псевдоноваторское творчество и есть «подлинно пролетарское», революционное искусство (*илл. 12, 13, 14*). На самом деле их «произведения» были непонятны народу и бесконечно далеки от насущных задач искусства, призванного воспитывать массы в духе идей коммунизма. Не случайно многие представители этих крайних формалистических направлений — В. В. Кандинский, М. З. Шагал и другие — вскоре оказались за бортом советского искусства, эмигрировали и стали «столпами» абстракционизма, сюрреализма и прочих «новейших» течений буржуазного искусства на Западе.

На многочисленных выставках периода гражданской войны встречалось много работ художников антиреалистического направления. Некоторые выставки целиком были составлены из таких работ. Об их откровенно формалистическом характере дают представление такие, например, названия, как «Беспредметное творчество и супрематизм», «Цветодинамос и тектонический примитивизм». Это были разные вариации однообразного, по существу беспредметного искусства.

Наряду с этими течениями в живописи периода гражданской войны имели широкое распространение формалистические тенденции и в собственно изобразительном («фигуративном») искусстве. Искания «чистой живописности», сезаннизм, примитивизм — все эти течения в ту пору играли весьма активную роль и тоже были враждебны реализму. Марк Шагал, являющийся одним из «основоположников» западного экспрессионизма, писал свои, выражающие подсознательные, интуитивные представления, примитивные композиции, которые не имели ничего общего с задачами молодого советского искусства, так как целиком принадлежали прошлому.

Примитивизм в живописи представлял тогда серьезную опасность. Его вредную антиреалистическую сущность было труднее распознать, чем творчество беспредметников, потому что примитивисты не отказывались в своих работах от изобразительных форм станковой картины. Так, например, в полотнах активнейшего деятеля «левого» фронта



12. К. С. Малевич. Черный квадрат

в искусстве Д. П. Штеренберга люди и предметы, взятые из современной жизни, были подчеркнута огрублены и схематизированы, они изображались нарочито примитивно. Все это приводило к выхолащиванию жизненного и человеческого содержания, противоречило правде жизни.

Противниками реализма были и сторонники так называемой «чистой живописности» — формалистического направления в живописи, представителями которого были некоторые бывшие члены общества «Бубновый валет». Свою основную цель они видели в решении формальных, живописно-пластических задач, независимо от содержания и вне какой-либо связи с жизнью советского народа, которая кипела вокруг.

Сезаннистские догмы «живописности» донельзя сужали творческие возможности многих представителей этого направления. Правда, некоторые художники — П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, В. В. Рождественский, А. А. Осмеркин, А. В. Куприн — со временем в большей или меньшей степени преодолевали свои заблуждения. Более упорным в отстаивании принципов «чистой живописности» оказался Р. Р. Фальк. Многие годы своей жизни он провел в Париже и до конца своих дней остался художником, далеким от волнующих идей нашей героической эпохи. Характерным примером творчества



13. В. В. Кандинский  
Композиция

14. И. М. Чайков. Мостостроитель. 1921

Фалька является картина «Обнаженная» (1922), где в жертву отвлеченно поставленной живописной задаче цветовых отношений принесена реальная красота человека. Вопреки лучшим традициям великих мастеров прошлого в картине Фалька обнаженное женское тело выглядит отталкивающе грубым: прекрасному здесь противопоставлено уродливое. Так теория «чистой живописности» на деле оборачивалась воспеванием низменных сторон жизни.

Советской реалистической живописи было нелегко решать задачи, поставленные революцией. Ее атаковали многочисленные представители абстракционистских и иных формалистических течений. И все же ей удалось в эти годы сделать первые шаги, которые можно определить как важный этап в становлении социалистического реализма.

Существенное значение для развития реалистической живописи имели высказывания партийной печати и массового рабочего зрителя, принимавшего активное участие в обсуждении многочисленных выставок того времени. «Рабочие ходили, плевались и разводили руками от недоумения при виде квадратов, кубов и других геометрических фигур, которые должны были выражать «новое искусство» и каким-то образом отражать революцию», — вспоминает об этом времени Емельян Ярославский<sup>1</sup>.

Критика беспредметничества, формализма и эстетства со стороны массового зрителя укрепляла уверенность художников-реалистов в правильности их позиций и помогала партии бороться с чуждыми советскому искусству течениями. Плоды этой борьбы обнаружались уже на Первой объединенной выставке в апреле 1919 года, где был экспонирован ряд работ художников реалистического направления, а также на конкурсе «Великая русская революция», организованном в том же 1919 году в Петрограде. На этом конкурсе первые премии получили такие живописцы, как И. И. Бродский и Г. Н. Горелов.

Художники-реалисты с успехом участвовали и в оформлении городов в дни массовых революционных праздников. Это была одна из форм осуществления ленинского плана «монументальной пропаганды», интереснейшая страница истории становления советской монументальной живописи.

<sup>1</sup> «Революция и культура», 1928, № 3—4, стр. 31.





15. В. В. Волков. Эскиз праздничного оформления Петрограда. 1918

В художественном оформлении массовых празднеств очень скоро обнаружилась полная несостоятельность футуристов и прочих художников-формалистов. В результате Московский и Петроградский Советы вынесли уже в мае 1919 года постановления об отстранении футуристов от этой работы. Положительную роль в борьбе за реализм сыграла и деятельность секции народных празднеств при Московском Совете.

Разумеется, далеко не все, что сделано художниками в этой области, было значительным. Но в ряде случаев здесь были достигнуты серьезные и интересные результаты.

В работе над оформлением массовых празднеств принимали участие и мастера, сформировавшиеся до революции (Н. А. Касаткин, И. И. Бродский, И. А. Владимиров, Г. Н. Горелов, Б. М. Кустодиев, К. С. Петров-Водкин, А. Б. Лаховский), и молодые художники (С. В. Герасимов, Н. М. Чернышев, П. П. Соколов-Скаля, Е. А. Кацман и другие), и студенты художественных школ.

Характерен для первых лет революции диптих ленинградского живописца, члена реалистического «Общества имени Куинджи» С. М. Дудина (1863—1929) — «До 25 октября 1917 года» и «После 25 октября 1917 года», украшавший в октябре 1918 года здание Совета Петроградского района.

Старый мир — мир угнетения и социальной несправедливости — олицетворяется художником в фигуре плачущей женщины и в огромном двуглавом орле, распростершем крылья над гильотиной. На втором панно изображен рабочий с красным знаменем в руках. Восходящее над горизонтом солнце и ярко горящий светильник помогают раскрытию идейного замысла этой композиции. В диптихе Дудина отдельные атрибуты, имеющие символический смысл (гильотина, светильник), взяты из старого искусства. Это типично для многих

панно того времени. Но уже делались попытки создать новую символику, отвечающую содержанию и характеру жизни. Так, всячески варьировалось изображение серпа и молота, которые обозначали союз рабочего класса и крестьянства и позднее вошли в герб Советского Союза.

Поиски нового символично-аллегорического обобщения характерны для двух панно, исполненных в 1918 году Г. К. Савицким (1887—1949), В. Л. Симоновым (род. 1879) и В. Н. Кучумовым (1888—1960); в одном из них изображен рабочий, стоящий у наковальни, в другом — крестьянин с сохой. Энергия и чувство собственного достоинства — вот то новое, что подчеркивается в этих образах.

Интересны попытки некоторых живописцев изобразить в своих панно революционные события. Эскиз панно В. В. Волкова (род. 1881) «Взятие Зимнего дворца 25 октября 1917 года» (1918) — одна из первых композиций на историко-революционную тему (илл. 15). Правда, тема эта не получает здесь развернутого и обстоятельного решения, да и неверно было бы ожидать этого от декоративного панно. Но в зародыше здесь содержится многое из того, что получило в дальнейшем развитие, и прежде всего конкретность в образах героев.

16. Б. М. Кустодиев. Большевик. 1920



Работа художников по живописному оформлению массовых празднеств оказывала положительное влияние на становление советской реалистической картины. Это отчетливо обнаруживается в творчестве Б. М. Кустодиева.

Октябрьская революция сблизила Кустодиева с жизнью, заставила пристальнее взглянуть на окружающее. Яркая красочность его полотен обрела новый смысл. Сильнее зазвучали в его искусстве социальные мотивы.

В эскизах панно 1918 года, украсивших площадь Мира в Петрограде в первую годовщину Октября, сказалась свойственная его искусству декоративность. В серии красочных панно художник изобразил людей труда — столяра, сапожника, каменщика, пекаря.

Захваченный величием происходящего, Кустодиев пытается передать освободительный пафос революции. В картине «Большевик» (1920) он изображает гигантскую фигуру рабочего, шагающего с красным флагом через улицы и переулки города, заполненные революционным народом (*илл. 16*). В образе-символе, созданном Кустодиевым, подчеркнуто стихийное бунтарское начало, что свидетельствует о наивном и одностороннем понимании художником революции. И все же само обращение Кустодиева к революционной теме следует отметить как весьма знаменательный и положительный факт.

В дальнейшем Кустодиев отходит от символических решений. В картинах «Праздник II конгресса Коминтерна на площади Урицкого» (1921) и «Ночной праздник на Неве» (1921—1923) он обращается к непосредственным жизненным впечатлениям и воссоздает яркие сцены народного торжества в революционном Петрограде. Праздничность, свойственная искусству Кустодиева, приобретает здесь новое, вполне оправданное жизнью содержание.

Картина Кустодиева «Большевик» не одинока в живописи периода гражданской войны. Она принадлежит к тем произведениям, которые можно назвать символично-аллегорическими (о них уже шла речь в связи с плакатами и произведениями скульптуры). Возникновение таких произведений легко объяснимо. Многие художники плохо разбирались в совершающихся событиях. Даже всем сердцем принимая революцию, ощущая ее освободительный характер, приветствуя ее как новую эру в истории человечества, они еще не в силах были осознать ее исторические закономерности и ее классовую сущность. Неясные чувства и туманные идеи толкали их к созданию отвлеченных романтических и символических образов.

Конкретные факты и явления действительности казались многим живописцам слишком мелкими и прозаическими, чтобы передать великий исторический смысл и благородство идей народной революции. Отсюда стремление к вневременным аллегорическим образам и символам. В литературе, особенно в поэзии той поры, можно наблюдать ту же любовь к отвлеченным аллегориям. Можно уловить, например, нечто общее между картиной «Большевик» Б. М. Кустодиева и некоторыми произведениями В. В. Маяковского периода гражданской войны: склонность к грандиозным масштабам, гиперболизации, к олицетворению в одном образе больших классовых сил, к броскому «плакатному» языку. Популярный в годы гражданской войны поэт-рабочий В. Кириллов писал об одной из своих поэм: «Железного Мессию» я представил воочию шагающим над громадами фабричных корпусов в сиянии солнц электрических...»

Стремясь выразить чувства, вызванные революцией, и не видя подходящих тем «в сплошной лихорадке буден», художники часто обращались к истории. Одним из самых



17. И. А. Владимиров. Арест царских генералов. 1917—1918

любимых героев этого времени стал Степан Разин — вождь крестьянской вольницы, символ народного мятежа. О Разине слагаются поэмы, ему посвящаются театральные постановки и памятники. В 1918 году картину «Степан Разин» пишет Кустодиев. В этом же году Театральная площадь Петрограда украшается огромным панно с изображением Степана Разина, исполненным К. С. Петровым-Водкиным.

К. С. Петров-Водкин (1878—1939), получивший художественное образование в училище Штиглица и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, учившийся также в Мюнхене у Ашбе, всегда был склонен к символично-аллегорическим решениям. В противоположность Кустодиеву, образы которого отличаются действенностью и энергией, работам Петрова-Водкина свойственны созерцательность, пассивность. Картина Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде» (1920), где изображена работница с ребенком на руках, полна тишины и внутренней сосредоточенности. Художник сознательно стилизует образ работницы под итальянскую мадонну эпохи Возрождения: она как бы отрешена от окружающей жизни и борьбы.

В годы гражданской войны Петров-Водкин написал много портретов и натюрмортов. Очень хороша его «Девушка у окна», правда, написанная уже в 1928 году. В этом



18. А. В. Моравов. Заседание комитета бедноты. 1920

спокойном и чистом образе есть внутренняя сосредоточенность, глубина, душевное благородство.

Интересный процесс наблюдался в эти годы в творчестве К. Ф. Юона (1875—1958)—ученика В. Серова по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества, руководителя частной художественной школы.

В 1921 году К. Ф. Юон написал картину «Новая планета», которая должна быть отнесена к произведениям символично-аллегорического характера. Рождение нового социального мира художник уподобляет появлению на небосклоне неведомой планеты. Толпы людей приветствуют яркое светило, поднимающееся над горизонтом. Ослепительное золото лучей сопровождает его восход, озаряя мир новым светом. В этом «космическом» полотне все фантастично, но в нем хорошо выражен подъем, который ощущали передовые художники России в бурную революционную пору.

Космические масштабы, фантастика и лапидарность живописных образов — качества лишь тех произведений Юона, в которых художник выражает новые чувства и образы, рожденные революционными событиями. Явления реальной жизни кажутся ему слишком обычными для того, чтобы в них можно было бы раскрыть грандиозность происходящего. Но, будучи художником-реалистом, Юон не может пройти мимо красоты повседневной жизни. Поэтому одновременно со своими «космическими» полотнами он пишет тонкие и радостные по настроению лирические пейзажи (например, «Приволье», 1917), создает выразительные карандашные портреты, не имеющие ничего общего с отвлеченной романтикой «Новой планеты».

Наряду с художниками, пытавшимися по-своему, порой очень наивно показать грандиозность революции, выступает ряд живописцев, поставивших перед собой задачу с предельной достоверностью запечатлеть то, чему они были свидетелями. Ценность их работ состоит в исторической конкретности, документальности. Эти художники в своих произведениях отмечали характерные приметы нового в окружающей действительности, в облике людей, в общественных отношениях, возникших с революцией, и этим внесли ценный вклад в становление социалистического искусства.

К числу таких художников принадлежит И. А. Владимиров (1870—1947) — ученик А. Д. Кившенко по Академии художеств, участвовавший в качестве военного корреспондента в русско-японской, болгаро-турецкой и первой империалистической войнах. Он известен рядом своих произведений остросоциального характера, навлекших на художника репрессии со стороны царского правительства. В 1917—1920 годах Владимиров написал несколько картин, в которых правдиво запечатлел отдельные эпизоды Февральской революции. Самым ценным в его работах является образ восставшего народа, беззаветно преданного делу революции.

Владимирову порой удается даже в маленьком эпизоде показать совершающиеся большие события. В картине «Долой орла!» (1917) революционные солдаты, срывающие царский герб, воспринимаются как олицетворение неодолимой силы народной революции. В основе картины лежит рисунок, сделанный художником с натуры.

Подобная же жизненная достоверность отличает картину Владимирова «Арест царских генералов»<sup>1</sup> (илл. 17). Интересна жанровая деталь: два красногвардейца спокойно беседуют между собой, не обращая внимания на понуро сидящих генералов. И зрителю сразу становится ясно, что хозяин положения теперь — простой народ, освободившийся от векового гнета.

Полотна Владимирова скромны по колориту, композиции их непритязательны, образы людей не раскрыты глубоко. Но эти картины интересны и ценны как правдивые художественные документы первых лет революции, как точный и искренний рассказ очевидца.

К числу наиболее значительных художников-реалистов, искренно приветствовавших революцию, принадлежит И. И. Бродский (1884—1939). Бродский получил образование в Академии художеств под руководством И. Е. Репина. Во время революции 1905 года, будучи студентом, он сотрудничал в сатирических журналах, сделав много рисунков, направленных против самодержавия. К 1906 году относится его картина «Похороны жертв 9 января

<sup>1</sup> Картина не датирована, но она очень близка работам художника периода 1917—1918 годов.

1905 года», которую было запрещено показывать на академической выставке. Кроме Репина, большое влияние на творческое развитие Бродского оказал А. М. Горький, с которым художник познакомился в Италии в 1910 году и от которого услышал много рассказов о В. И. Ленине. По окончании Академии художеств в 1909 году Бродский работал главным образом как пейзажист и портретист.

«Великая Октябрьская революция,— пишет художник, — с первых же дней глубоко захватила меня. Мне сразу сделалось ясно, что позорно современнику, а тем более художнику, пройти безучастно мимо тех великих событий, которые не по дням, а по часам развивались перед нашими глазами. Я понял, что отобразить революционную эпоху и ее великих людей — долг каждого художника»<sup>1</sup>.

Первое произведение Бродского на современную тему в послереволюционные годы — картина «В. И. Ленин и манифестация» (1919)<sup>2</sup>. Ее созданию предшествовали натурные зарисовки, сделанные художником во время выступления В. И. Ленина на митинге в Петроградском народном доме в марте 1919 года. Бродский хотел показать великого вождя революции в единстве с народными массами. В правой части картины он изобразил Ленина облокотившимся на подоконник. Голова его повернута к зрителю, лицо внимательно и тщательно проработано. Облик Ленина отличается простотой. В левой части картины изображено окно, за которым видна многолюдная манифестация.

Большой вклад в развитие советского искусства послеоктябрьских лет внесло творчество основоположника советской батальной живописи М. Б. Грекова (1882—1934).

Греков в 1911 году окончил Академию художеств, где учился у И. Е. Репина и Ф. А. Рубо. Он участвовал в первой мировой войне в качестве кавалериста. Известно несколько его работ этого периода, отмеченных искренностью и правдивостью. После революции во всю ширь развернулся яркий талант Грекова. Опираясь на опыт русских художников-баталистов прошлого — Верещагина, Рубо, он в новых условиях создал картины, исполненные большой исторической правды.

Певец Красной Армии, Греков показал ее как армию народную, революционную. Уже в картине «Подвоз снарядов к Новочеркаску, занятому жлобинцами» (1920) Греков правдиво и без прикрас нарисовал боевые будни молодой Красной Армии, ведущей борьбу с врагом.

Гораздо значительнее другое его полотно — «Вступление в Новочеркасск полка имени Володарского» (1921). Подкупает удивительная простота. Картина не похожа на обычные академические батальные полотна с их внешними композиционными эффектами. Обычен и в то же время как-то по-особенному душевен зимний городской пейзаж. Все в картине на первый взгляд буднично. Но за этой обыденностью скрывается большая художественная правда. Художник показывает кровную связь Красной Армии с народом. Не случайно полк имени Володарского Греков изобразил не в центре города, а на окраине, где ютится беднота, на фоне деревянных домишек с маленькими подслеповатыми оконцами, сереньких заборов и покосившихся сараев. Здесь красноармейцы «у себя», здесь их окружают любовь и сочувствие населения. Но роль пейзажа этим не ограничивается. Греков разворачивает перед зрителем широкую панораму города, окутанного надвигающимися сумерками. В этом пейзаже

<sup>1</sup> И. Б р о д с к и й. Мой творческий путь. М.—Л., 1940, стр. 86.

<sup>2</sup> Картина получила первую премию по разделу портрета на конкурсе 1918 года в Петрограде.



19. В. Д. Поленов. Разлив на Оке. 1918

ощущается широта степных просторов. Зритель чувствует, что за городской чертой раскинулась родная земля, объятая дымом пожарищ, разоренная войной, но не сломленная вражеским нашествием и по-прежнему таящая могучие силы. И возникает мысль, что растянувшийся по улице полк, пришедший откуда-то издалека, теснейшими узами связан со всей страной, что он частица миллионов, поднявшихся на борьбу.

Мастером жанровой картины зарекомендовал себя в эти годы А. В. Моравов (1878—1951). Этот живописец получил художественное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1901 году. Его учителями были Н. А. Касаткин, А. Е. Архипов и В. А. Серов.

После Великой Октябрьской революции, живя в одной из деревень Тверской губернии, близ станции Удомля, художник улавливает перемены в быту крестьян, их духовный рост. Он принимает активное участие в жизни деревни, в создании местного комитета бедноты. Но одновременно он не бросает и кисть живописца. Результатом пристального изучения Моравовым окружающей жизни явилась картина «Заседание комитета бедноты» (1920)<sup>1</sup>, написанная в присущей художнику свободной живописной манере (илл. 18). Людей, изображенных в картине, художник хорошо знал. Еще недавно бесправные батраки, при Советской власти они стали общественными деятелями, призванными строить новую жизнь. Расположившись за столом, покрытым кумачовой скатертью, крестьяне обсуждают статью в газете «Беднота». Их лица серьезны и сосредоточены. Особенно выразителен образ председателя собрания. Он решителен, энергичен: видно, несмотря на свою молодость, прошел большую

<sup>1</sup> Датировка картины 1920 годом без убедительных оснований оспаривается Р. С. Кауфманом и некоторыми другими исследователями.

жизненную школу. Интересно, что эта картина Моравова предвосхищает работы середины 20-х годов, в частности полотно Е. М. Чепцова «Заседание сельской ячейки».

Чрезвычайно ценным для советской живописи на первых этапах ее развития оказался опыт старейших мастеров, творческий путь которых начался задолго до Октября. В годы гражданской войны еще продолжал работать В. Е. Маковский, несущий в своих произведениях традиции жанровой живописи передвижников. Об этом свидетельствует его картина «Новое время» (1918), где с любовью и свойственной художнику внимательностью к быту простых людей изображена чета стариков. Глава этой маленькой семьи переводит «на новое время» часы, и в самом этом акте чувствуется нечто торжественное и значительное. Написав незамысловатую жанровую сценку, старейший художник по-своему отозвался на то большое в жизни, что совершалось у него на глазах.

К числу художников, активно работавших в первые годы после революции, принадлежит и С. В. Малютин (1859—1937), ставший одним из основоположников советской портретной живописи. В период гражданской войны Малютин пишет портреты представителей русской интеллигенции. Среди них выделяются портреты инженера Г. П. Передерия (1919), художника А. А. Борисова (1919), инженера Ю. И. Успенского (1921). В этих произведениях Малютин отказывается от многого из того, что было свойственно его работам дореволюционной поры. Он избегает эффектных поз и сложных композиционных решений, его живописная манера становится более строгой, основное внимание сосредоточивается на внутреннем мире человека.

Особенно характерен для работ Малютина изучаемого периода портрет Г. П. Передерия. Он привлекает душевным благородством, сдержанностью выраженных чувств, простотой и вместе с тем большой выразительностью композиционного и цветового решения. Обращает на себя внимание демократизм облика известного инженера.

Не переставал трудиться в эти годы и В. Д. Поленов. В 1918 году он написал один из лучших своих пейзажей «Разлив на Оке» (*илл. 19*). Эта картина — не только пример правдивого изображения родной природы. В ней ощущается особая сила и подъем чувств, который, несомненно, был вызван бурным революционным половодьем.

В пейзажной живописи периода гражданской войны первостепенное место заняло творчество А. А. Рылова (1870—1939). В 1897 году Рылов окончил Петербургскую Академию художеств по мастерской А. И. Куинджи. В предреволюционные годы и после Октября он состоял членом «Общества имени А. И. Куинджи», в которое входили И. И. Бродский, И. А. Владимирова, С. М. Дудин и другие, а в 1921 году стал председателем этого художественного объединения.

В годы гражданской войны Рылов написал ряд пейзажей, в которых выражены важные идеи эпохи. Самой значительной работой художника является картина «В голубом просторе» (1918), в первый раз экспонированная на Объединенной выставке 1919 года в Петрограде (*табл. 1*). Мотив картины — летящие лебеди — близок предреволюционным произведениям Рылова, но весь образный строй этого полотна решительно отличается от предыдущих его работ. Художник создал романтический образ суровой и прекрасной северной природы. В картине нет людей; вдали только виднеется силуэт парусника, несущегося по синечерным волнам моря. Но всем героико-романтическим строем пейзажа художник как бы говорит, что мореходы, проникшие в это суровое царство гранита и льда, бодр и мужественны, что они не знают страха, что им сродни вольные птицы, летящие в далекие края.

Используя лишь средства пейзажной живописи, Рылов прославляет мужество и силу свободного человека. В его искусстве получает своеобразное художественное отражение освободительный характер революции. В годы, когда многие пейзажисты ограничивались лишь незначительными этюдами, Рылов продолжал и развивал лучшие традиции русских художников-передвижников, утверждая значение пейзажа-картины, проникнутой большими общественными идеями и острым чувством современности.

Советской реалистической живописи на первых порах развития пришлось столкнуться с упорным противодействием различного рода враждебных формалистических течений и все же уже тогда ей в основном удалось найти верный путь правдивого, идейного искусства, связанного с жизнью и чувствами современников. Лучшие картины этого периода отличаются новизной идейного содержания и жизненной достоверностью. Они создаются по живым следам событий, их сюжеты и образы рождаются из непосредственных наблюдений художников. Героем этих картин становится революционный народ, пробужденный к сознательной общественной жизни. Явственно проступают в живописи черты нового искусства, рожденного революцией.

\* \* \*

Период с 1917 по 1921 год — время рождения и первых шагов советского изобразительного искусства. В обстановке иностранной интервенции и гражданской войны Коммунистическая партия верно определила главный путь развития советского искусства в переходный период от капитализма к социализму и создала первые советские государственные учреждения искусства.

Под руководством Коммунистической партии были разоблачены попытки лженинаторов повести советское искусство по пути буржуазного декадентства. Новое советское искусство росло и крепло, реалистически отражая современную советскую действительность, критически перерабатывая и развивая лучшие достижения прогрессивного искусства прошлого.

В огне гражданской войны рождалось искусство новой социалистической формации, неразрывно связанное с жизнью народных масс, открыто выражающее идеи социалистической революции. В эти годы широкое развитие получили агитационно-массовые формы изобразительного искусства, особенно политический плакат — первое крупное завоевание советского изобразительного искусства. Ленинский план «монументальной пропаганды» активизировал деятельность скульпторов и живописцев, направил их творческую энергию на решение грандиозных идейно-художественных задач. В этот период были созданы первые произведения станковой живописи и графики, проникнутые пафосом строительства новой жизни. Все это означало рождение искусства нового типа, непосредственно участвующего в борьбе за построение коммунистического общества, — искусства социалистического реализма.

## *Глава вторая*

### **ИСКУССТВО В ПЕРИОД ВОССТАНОВЛЕНИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА, БОРЬБЫ ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЮ СТРАНЫ И СОЗДАНИЯ КОЛХОЗНОГО СТРОЯ (1921—1932)**

Одержав победу в гражданской войне, советский народ перешел к мирному созидательному труду, приступил к строительству социализма. Необходимо было в кратчайший срок ликвидировать хозяйственную разруху, преодолеть экономическую и культурную отсталость, реконструировать народное хозяйство на основе электрификации, индустриализации промышленности и социалистического кооперирования в деревне.

В начале 20-х годов партия перешла от политики военного коммунизма к новой экономической политике (нэп), рассчитанной на восстановление и развитие народного хозяйства. Было допущено некоторое оживление капиталистических элементов в экономике страны. «Нэп означал ожесточенную борьбу между капитализмом и социализмом. Вопрос стоял так: «кто — кого». Социализм окажется победителем в этой смертельной схватке, или капитализм вернет свои утраченные позиции?»<sup>1</sup>. Партия правильно рассчитала силы, и под ее руководством победил социализм. Нэп обеспечил укрепление союза рабочих и крестьян и облегчил строительство фундамента социалистического народного хозяйства.

В декабре 1922 года по предложению ЦК партии было создано добровольное и равноправное объединение республик нашей страны — Союз Советских Социалистических Республик (СССР). Образование СССР открыло еще более широкие возможности для ликвидации унаследованного от прошлого неравенства различных национальностей в области экономики и культуры. В эти годы развернулся процесс формирования социалистических наций и все больше выявлялся многонациональный характер советской культуры — социалистической по содержанию и национальной по форме.

<sup>1</sup> «История КПСС». М., 1962, стр. 353.

В стране началась глубокая культурная революция. Во многих республиках и областях создаются новые очаги художественной культуры: возникают художественные учебные заведения<sup>1</sup>, организуются музеи, открываются выставки, сооружаются памятники, издаются иллюстрированные журналы и книги.

Строительство социалистической культуры и искусства испытывает в эти годы упорное сопротивление враждебных элементов: остатков разгромленных революцией эксплуататорских классов, мелкобуржуазной «стихии», ожившей в первые годы нэпа. Коммунистическая партия организовала и повела решительное наступление социалистической идеологии на буржуазную и в этой борьбе уделяла огромное внимание литературе и искусству.

До конца своей жизни В. И. Ленин неослабно следил за борьбой в области идеологии, помогал строительству молодой советской культуры. К сентябрю 1922 года относятся заметки Ленина на полях «Правды», опубликовавшей статью Плетнева «На идеологическом фронте». В кратких, но острых замечаниях Ленин разоблачил и сокрушил эту вылазку разгромленных в 1920 году «пролеткультовцев». В 1923 году в «Страничках из дневника» В. И. Ленин еще раз вернулся к вопросу о вреде Пролеткульта.

Проходившие в 20-х — начале 30-х годов съезды Коммунистической партии и партийные конференции решали важнейшие вопросы идеологической работы, печати, руководства творческой интеллигенцией. Были приняты энергичные меры для поддержки в литературе и искусстве «... тех течений и групп, которые обнаруживают действительное желание помочь рабоче-крестьянскому государству»<sup>2</sup>.

Среди партийных документов 20-х годов по вопросам литературы и искусства особенно важное место занимает резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы»<sup>3</sup>. «Как не прекращается у нас классовая борьба вообще, — говорится в этой резолюции, — так точно она не прекращается и на литературном фронте». Дав глубокий анализ соотношения классовых сил в художественной литературе, партия сочла своей основной задачей помочь пролетарским писателям завоевать позиции идейных руководителей в литературе. Одновременно партия ставила задачу тактичного и бережного перевоспитания старой художественной интеллигенции, привлечения и поддержки крестьянских писателей. Борясь с остатками пролеткультовских теорий, партия призывала к использованию лучших достижений литературы прошлого, к широкому охвату явлений жизни во всей их сложности<sup>4</sup>.

В условиях 20-х годов, когда существовали художественные объединения, разные «по их социально-классовому или социально-групповому содержанию», партия в творческом соревновании художественных группировок видела единственно верный путь для развертывания решительной борьбы с буржуазной идеологией в искусстве, путь к полной победе

<sup>1</sup> В 1922 году в Грузии открылась Тбилисская Академия художеств. Художественные институты организуются на Украине (Киев, Харьков, Одесса).

<sup>2</sup> «Резолюция XII Всероссийской конференции РКП(б)». 1922 г. См. «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», т. 1. М., 1953, стр. 673.

<sup>3</sup> «О партийной и советской печати. Сборник документов», стр. 343—347.

<sup>4</sup> Показательно, что в течение 20-х годов рядом крупных художников старшего поколения — Н. А. Касаткину, В. Д. Поленову, М. С. Сарьяну, А. Е. Архипову, А. Азим-заде, Г. И. Габашвили — было присвоено почетное звание народного художника республики.

социалистической идеологии на основе утверждения ее *идейного* превосходства. Резолюция ЦК призывала к строгой, принципиальной критике литературно-художественных явлений. «Ни на минуту не сдавая позиций коммунизма, не отступая ни на йоту от пролетарской идеологии, вскрывая объективный классовый смысл различных литературных произведений, коммунистическая критика должна беспощадно бороться против контрреволюционных проявлений в литературе, раскрывать сменовеховский либерализм и т. д. и в то же время обнаруживать величайший такт, осторожность, терпимость по отношению ко всем тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним»<sup>1</sup>.

Для развития изобразительного искусства в этот период также была характерна борьба художественных группировок. В их теоретических «декларациях» и в творческой практике находили проявление социалистическая и буржуазная идеологии. В процессе борьбы идеологий решался вопрос, по какому пути идти изобразительному искусству: по пути социалистического реализма или формализма. Эта борьба, которой руководила Коммунистическая партия, привела к полной победе социалистического реализма, на позиции которого стала вся основная масса советских художников.

В начале 20-х годов важную роль получил вопрос о картине. «... Пролетариат, — писал А. В. Луначарский, — предъявил к художникам... требование выразить его идеи и чувства в картинах»<sup>2</sup>. Формалисты, группировавшиеся в тот период вокруг Института художественной культуры (ИНХУК) при Государственной Академии художественных наук, либо совершенно отрицали искусство станковое и под видом борьбы за «производственное искусство» выступали с лозунгом «картина умирает», либо признавали станковизм лишь как путь для формалистических экспериментов. И те и другие одинаково ненавидели реализм, отрицали идейность искусства и не умели ответить на требования партии и народа.

Важную роль в борьбе за реалистическую картину сыграли 47-я и 48-я выставки «Товарищества передвижных художественных выставок», открывшиеся: первая — в 1922, вторая — в 1923 году. В эти же годы состоялись выставки «Союза русских художников». Выставки, на которых участвовали Н. А. Касаткин, А. Е. Архипов, С. В. Малютин, В. Н. Бакшеев и многие другие художники-реалисты старшего поколения и молодежь, привлекли внимание широкой массы трудящихся.

В 1922 году возникла Ассоциация художников революционной России (АХРР)<sup>3</sup>, сыгравшая в 20-е годы наиболее крупную роль в отстаивании и развитии позиций социалистической идейности и реализма в изобразительном искусстве. АХРР была наиболее передовым и самым массовым художественным объединением тех лет. Многие художники АХРР явились непосредственными преемниками и продолжателями традиций передвижников, восприняли и освоили их богатейший творческий опыт. Главная же заслуга АХРР заключается в том, что входившие в ее состав художники свою творческую деятельность сознательно и целеустремленно посвятили служению социалистической революции. Они поставили перед собой задачу «художественно-документально (как сказано в Декларации АХРР) запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве». «Мы, — говорится дальше в декларации, —

<sup>1</sup> «О партийной и советской печати. Сборник документов», М., 1954, стр. 346.

<sup>2</sup> А. В. Луначарский. Статьи об искусстве. М.—Л., 1941, стр. 337.

<sup>3</sup> После I Всесоюзного съезда (1928) АХРР была переименована в Ассоциацию художников Революции (АХР).

изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата»<sup>1</sup>. АХРР выдвинула лозунг «героического реализма», видя в нем фундамент будущего мирового искусства бесклассового общества.

Конечно, не все художники, вошедшие в АХРР, смогли осуществить поставленные задачи, создать типические образы, глубоко и полно раскрывшие черты нового в жизни советской страны того времени. Но в целом творческая деятельность основной массы художников АХРР явилась важнейшим вкладом в искусство социалистического реализма 20-х годов. Руководствуясь указаниями Коммунистической партии, художники АХРР обратились к новым темам и сюжетам, к образу советского человека, воплотили в изобразительном искусстве идеи социализма.

Ведущую идейную и организационную роль в АХРР играло поколение художников, творческий рост которых происходил в основном в советское время, но в состав ассоциации вошли лучшие художественные силы и дореволюционных обществ. Ядро АХРР составили его инициаторы: П. А. Радимов, Е. А. Кацман, А. В. Григорьев, а также С. В. Малютин, П. М. Шухмин, С. М. Карпов, Б. Н. Яковлев, В. Н. Перельман и многие другие. Членами АХРР и активными участниками ее выставок были такие крупные художники, как Н. А. Касаткин, А. Е. Архипов, В. Н. Мешков, К. Ф. Юон, И. И. Бродский, М. И. Авилов, Б. В. Иогансон, Н. Б. Терпсихоров, М. Б. Греков, В. С. Сварог, В. Н. Бакшеев, Е. М. Чепцов, а также скульпторы М. Г. Манизер, С. Д. Меркуров и другие.

На выставках ассоциации и родственных ей объединений участвовали старейшие украинские художники-реалисты — Н. С. Самокиш, И. И. Ижакевич, С. Я. Кишиневский, грузинский художник И. М. Тондзе, армянский живописец Ф. П. Терлемезян и другие. Живший в те годы в Финляндии И. Е. Репин в 1926 году подарил посетившей его делегации художников АХРР ряд своих работ, которые были экспонированы на VIII выставке АХРР вместе с произведениями советских художников.

Осуществляя лозунг «Искусство в массы!», художники АХРР стремились приобщить всех трудящихся к художественной культуре и приблизить искусство к запросам и интересам советского народа. Выставки АХРР, устраиваемые в Москве и других городах страны, были тематическими и пользовались широкой популярностью у зрителей. «Художник явно находит своего зрителя, зритель явно начинает узнавать в художнике *своего* художника,— отмечал в 1925 году А. В. Луначарский. — И в этом явлении, несомненно, великая заслуга АХРР — не столько отдельных художников, сколько общественного направления организации в целом»<sup>2</sup>.

АХРР, имевшая филиалы в Ленинграде, Казани, Баку, Тбилиси и в десятках других городов, была все же не единственной организацией, объединявшей в 20-е годы художников-реалистов. В Ленинграде в 1926 году возникло Общество художников имени И. Е. Репина, и возобновило активную деятельность Общество имени А. И. Куинджи. Многие члены этих обществ участвовали и на выставках АХРР. В Москве группа живописцев — бывшие

<sup>1</sup> «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания», стр. 120.

<sup>2</sup> А. В. Луначарский. Статьи об искусстве, стр. 551.

передвижники и члены Союза русских художников — создали Объединение художников-реалистов (ОХР); на Украине художники-реалисты были объединены в родственную АХРР организацию АХЧУ (Ассоциация художников Червонной Украины), в Одессе существовало Общество имени К. К. Костанди.

Многие художники-реалисты, работавшие в различных республиках и областях, объединялись с многочисленными филиалами АХРР, участвовали на их выставках.

Деятельность АХРР способствовала укреплению всех ранее разрозненных сил реалистического искусства, формированию и плодотворному росту кадров художественной интеллигенции, сумевших во второй половине 20-х годов добиться значительных творческих успехов.

Заметное место в художественной жизни с середины 20-х годов заняло Общество художников-станковистов (ОСТ), созданное в 1925 году. В ОСТ вошли многие молодые художники, воспитанники Вхутемаса. Стремясь воплотить в живописи дух современности, они охотно брались за индустриальную тематику, отражали в своих произведениях новый облик городов, заводов и фабрик, любили разрабатывать темы физкультуры и спорта. Обращение к этим темам способствовало правдивому и глубокому раскрытию современной советской действительности. Это относится в первую очередь к таким художникам, как А. А. Дейнека и Ю. И. Пименов, творчество которых в полную силу развернулось в последующие годы.

Вместе с тем творчество части художников ОСТ стало постепенно «отрываться от действительности, ударяться в карикатурную преувеличенную ее трактовку» (Луначарский). Чуждое реализму влияние экспрессионизма породило мистику и нездоровый субъективизм, в работах некоторых художников появились тенденции к отвлеченному техницизму.

В течение 20-х годов возникли также немногочисленные по составу входивших в них художников объединения, выступавшие с путанными, а иногда и откровенно формалистическими «декларациями». Так, основанное в 1921 году молодыми художниками, окончившими Вхутемас, объединение «Бытие» хотя и провозгласило лозунги «за реализм» и «за содержание» в искусстве, но вместе с тем заявило, что будет продолжать традиции «Бубнового валета». Не удивительно, что уже через несколько лет лучшая часть художников, искренне стремившихся служить революции (П. П. Соколов-Скаля, Ф. С. Богородский и другие), ушла из объединения и вступила в АХРР. Так же из «Нового общества живописцев» в АХРР ушли Г. Г. Ряжский, А. М. Нюрнберг и другие. В 1924 году группа художников, часть которых до революции входила в «Мир искусства» и «Голубую розу», создала объединение под названием «Четыре искусства». В своей декларации они объявили себя сторонниками «живописного реализма», но отрицали сюжет и утверждали, что «новая форма важна не подобием своим к живой форме, а своей гармонией с тем материалом, из которого построена...». Бывшие «бубнововалетцы» в начале 1925 года объединились в общество «Московские живописцы». В 1924 году возникло художественное объединение «Маковец», декларация которого была полна выпрепанных идеалистических по содержанию выражений. Нет нужды называть все объединения и цитировать их декларации. Важно, однако, отметить, что среди формалистических тенденций этого времени, при всей их пестроте, особенно сильны были тенденции сезаннизма, толкавшие художников на путь огрубления формы, духовного опустошения человеческого образа, искажения реальной действительности. Лишь преодолевая тяжелый груз сезаннизма, многие художники пришли к реалистическому искусству.

В начале 1926 года возникло Общество русских скульпторов (ОРС), объединившее ваятелей разных творческих направлений вокруг довольно туманно сформулированной общей

задачи: «выявить в художественных образах смысл современности». «Какой это будет стиль, — писали руководители общества, — монументально-реалистический или какой другой, об этом пусть гадают критики и теоретики»<sup>1</sup>.

Не следует, однако, целиком отождествлять декларации художественных объединений с творческой практикой всех входивших в них художников. Воздействие советской действительности, перестраивавшейся на социалистических началах, и воспитательная работа Коммунистической партии помогли заблуждавшимся в этот период художникам изменить отношение к миру, стать на путь нового искусства — искусства социалистического реализма.

Важное значение в развитии советского изобразительного искусства второй половины 20-х годов имели юбилейные выставки: «Искусство народов СССР» (1927), «10-летие Советской власти» (1927) и особенно «10 лет РККА» (1928). К участию на этих выставках были привлечены художники из многих художественных объединений — АХРР, ОСТ, «Четыре искусства» и другие. Эта новая форма совместного участия на тематической выставке художников различных группировок способствовала укреплению творческой связи между художниками, стремившимися служить построению социализма. Вместе с тем на больших общесоюзных смотрах было положено начало творческому обмену опытом художников многонационального Советского Союза — тому взаимному ознакомлению и общению, которое станет в последующие годы плодотворной традицией советского искусства.

Советское искусство в эти годы добилось успеха и на ряде выставок за границей — в Италии, Японии, Германии, США и других странах. Лучшие произведения наших художников послужили основой для создания советских отделов в ряде музеев СССР.

В конце 20-х годов в связи с обострением классовой борьбы в нашей стране в период наступления социализма по всему фронту вновь оживились формалистические тенденции в искусстве. Теперь эти тенденции приняли новые формы, нередко прикрываясь демагогическими лозунгами «индустриализации» в искусстве.

В 1928 году возникла художественная группировка «Октябрь», в которую вошли художники различных видов изобразительного искусства, архитектуры, кино и фотографии. В декларации «Октября» отрицалась станковая картина как таковая. Вместо нее выдвигались прикладные формы художественного творчества (полиграфия, художественная промышленность, фотомонтаж), то есть искусство, «делающее вещи». Отрицая по сути дела художественный образ в искусстве, идеологи «Октября» подменяли идейно-воспитательные задачи технико-утилитарными. Вредное воздействие «теорий» «Октября» сказалось на творческой практике некоторых художников.

В 1931 году создается Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ), перед которой стала задача сплотить советских художников и мобилизовать их вокруг идей социалистического строительства<sup>2</sup>. Однако руководство РАПХ не выполнило этих задач и стало тормозом в развитии искусства социалистического реализма. Терпеливую и постоянную политико-воспитательную работу среди художников руководители РАПХ подменяли грубым администрированием, огульно обвиняя всех художников, не согласных с их

<sup>1</sup> «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания», стр. 237.

<sup>2</sup> В РАПХ вошла часть художников АХР, ОМАХР (Общество молодежи АХР, созданное в 1925 году), ОХС (Общество художников-самоучек, созданное в 1927 году).

установками, в «правых» и «левых» уклонах. Все это не только не способствовало изживанию групповщины, но усиливало ее.

Идеологи РАПХ толкали художников на путь бездушного, умозрительного сочинительства композиций, чуждых жизненной правде. Существенный вред советскому искусству нанесла также односторонняя установка рапховцев на монументальные формы искусства, понимаемые сугубо формалистически, и полное отрицание пейзажного жанра в советской живописи. По сути дела, это была попытка возродить пролеткультовщину.

Создавшееся положение в области искусства не могло не обратить на себя внимание Коммунистической партии, решавшей в это время огромные по важности и сложности задачи социалистического строительства.

В 1929—1932 годах наступление социализма в СССР развернулось по всему фронту. Руководствуясь ленинским планом построения социализма, Коммунистическая партия успешно решила историческую задачу перевода миллионов мелкособственнических крестьянских хозяйств на путь колхозов. «Развернутое наступление социализма увенчалось полным успехом. Из промышленности капиталистические элементы были вытеснены полностью, социалистическая форма производства стала безраздельно господствующей. На основе сплошной коллективизации был разгромлен и в основном ликвидирован последний эксплуататорский класс в стране — кулачество, оплот реставрации капитализма»<sup>1</sup>.

Новая обстановка в стране требовала решительных мероприятий и в области литературы и искусства. Ликвидация кулачества привела к коренному изменению соотношения классов в нашей стране. Советское общество, внутри которого не осталось места для антагонистических классов, приобретало невиданное в истории морально-политическое единство. Исчезал социально-экономический источник буржуазной идеологии внутри нашей страны, хотя борьба с пережитками капитализма в сознании людей, а также с чуждыми влияниями из-за рубежа сохраняла и продолжает до сих пор сохранять свое значение. Глубокие изменения произошли и в среде художников, основная масса которых, искренне стремясь участвовать в социалистическом строительстве, сблизилась свое творчество с жизнью советского народа.

Невиданный размах социалистического строительства требовал от советского искусства сплочения сил для решения новых больших задач, общих для всех художников, искренне желающих посвятить свое творчество социализму. В первую очередь нужно было отразить в искусстве героический труд советского народа. Встал вопрос о дальнейшем расширении тематики и о решительной борьбе за совершенствование реалистического мастерства. В новых исторических условиях существование художественных объединений, разных по своей идейной направленности, не только изжило себя, но стало вредным, тормозящим дальнейшее развитие советского искусства. Поэтому Центральный Комитет ВКП(б) 23 апреля 1932 года принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». В этом постановлении ЦК указал на большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства, достигнутый на основе успехов социалистического строительства. Отмечая, что несколько лет тому назад в литературе и искусстве было еще значительное влияние чуждых элементов, а пролетарские кадры были слабы, ЦК констатировал: «В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись

<sup>1</sup> «История КПСС», стр. 470.

новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству»<sup>1</sup>.

Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановил ликвидировать существовавшие литературно-художественные организации и «объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем», а также «провести аналогичные изменения по линии других видов искусства»<sup>2</sup>.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года имело огромное, поистине историческое значение для дальнейшего развития советской литературы и искусства. В результате проведенной под руководством Коммунистической партии идейной и организационной перестройки советское изобразительное искусство, к началу 30-х годов накопившее большие творческие силы, смогло успешно перейти к новому, более высокому этапу своего развития.

\* \* \*

Переход к мирному строительству, широкая массовая идеологическая работа партии в 1920-х годах благотворно сказались на дальнейшем развитии советской художественной школы. При участии ряда художников-реалистов была осуществлена ее перестройка в Москве и Ленинграде, в результате чего были организованы Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас). В 1922 году украинская Академия художеств была реорганизована в Институт пластических искусств, в 1924 году переименованный в Киевский художественный институт с пятью факультетами: архитектуры, живописи, полиграфии, скульптуры и художественной педагогики. В 1922 году была учреждена Академия художеств в Тбилиси. Большую помощь в организации художественного образования здесь оказала Народная художественная студия М. И. Тондзе.

Началась энергичная работа по упорядочению художественной школы. В Ленинграде и Москве были восстановлены факультеты живописи, скульптуры и архитектуры. От поступающих в вуз уже требовались знания общеобразовательных предметов и выполнение рисунка с гипсовой натуры, ставился вопрос о контроле над работой выпускников. Однако единый педагогический метод все еще отсутствовал, и руководство пыталось примирить порой диаметрально противоположные взгляды. В этой обстановке процветали не получившие должного отпора формалистические методы, противоречившие самой основе советской художественной школы.

Так, в Ленинграде получил широкое распространение «объективный метод» преподавания, выдвинутый К. С. Петровым-Водкиным и основанный на формальных теориях «трех-

<sup>1</sup> «О партийной и советской печати. Сборник документов», стр. 431.

<sup>2</sup> Там же.

цветки» и «сферической перспективы»: согласно этому методу обучение сводилось к усвоению некоторых элементарных законов оптики, оторванных от всего комплекса изучения природы в реальной среде. Натюрморты из геометрических фигур (куб, шар, цилиндр) в основных цветах спектра — синем, красном и желтом — наводнили мастерские. Ставились «движущиеся натюрморты», и студентам предлагалось писать композиции на темы: «Улица бегущего», «Пейзаж падающего», «Комната лежащего» и тому подобное. «Объективный метод» в корне противоречил указаниям партии на глубокое освоение художественного наследия и связь школы с жизнью страны.

Нелепой попыткой объединить работу педагогов явился «коллективный метод» обучения. Руководители мастерских совместно ставили модель, а затем дежурили посменно. В результате то, что рекомендовал один профессор, — начисто отвергал другой, и молодежь запутывалась в неразрешимых противоречиях. К тому же ряд студентов-выпускников заканчивали старые мифологические темы — «Блудный сын», «Смерть человека», а попытки некоторых внести в эти темы новое содержание нередко бывали верхом наивности (например, к теме «Битва амазонок» давалось пояснение: «... сюжет из мифологии, но желание было дать революционную борьбу классов»).

В Московском Вхутемасе широкое распространение получил сезаннизм, в основе которого лежало подражание формальным приемам французского искусства. Формалистический метод приводил к полному искажению природы и отрыву от жизни. Человек и предмет превращались в ученических работах, вышедших из мастерских Д. П. Штеренберга, Р. Р. Фалька и других, в уродливые, бездушные схемы.

Общий подъем художественной жизни страны после опубликования резолюции ЦК «О политике партии в области художественной литературы» (18 июня 1925 г.) вызвал заметное оживление в формировании художественной школы, уже испытавшей на себе положительное воздействие АХРР. Вхутемас был переименован в Высший художественно-технический институт (Вхутеин). В стенах ленинградского Института появился первый ректор-коммунист Э. Э. Эссен, начавший решительную борьбу за связь школы с советской современностью.

Началась методическая работа по составлению первых учебных программ, ставился вопрос о преподавании анатомии и перспективы, об использовании слепков с античной скульптуры в постановках. Был восстановлен и расширялся академический музей. Натюрморт в мастерских начинал постепенно отходить на второй план, и внимание переносилось на штурмовку живой природы. Складывались предпосылки для нормального академического обучения и связи с современностью, что сказалось на характере выпускных работ.

Правда, художественная школа еще не могла дать студенту основательной профессиональной подготовки, и подавляющее большинство выпускных работ было незрелым, наивным по содержанию. Встречались и рецидивы формализма. И тем не менее, вторая половина 20-х годов явилась важным переломным этапом в судьбе художественной школы.

Большую и плодотворную работу в 20-е годы провели такие известные профессора, как В. Е. Савинский, А. А. Рылов, А. И. Савинов, М. Г. Манизер, А. Т. Матвеев (Ленинград), С. В. Герасимов, Д. Н. Кардовский, Н. М. Чернышев, Н. Н. Купреянов, Д. С. Моор, В. А. Фаворский (Москва), А. А. Шовкуненко, П. Г. Волокидин, В. И. Касиян (Киев), С. М. Прохоров (Харьков), Я. И. Николадзе, Г. И. Габашвили и Е. Е. Лансере (Тбилиси), С. М. Агаджанян и С. А. Аракелян (Ереван) и другие.



Табл. 1. А. А. Рылов. В голубом просторе. 1918



Табл. 2. А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928

В 1929—1931 годах советская художественная школа пережила короткий, но чрезвычайно болезненный период крупных идеологических ошибок, связанных с деятельностью таких организаций, как «Октябрь», «Жовтень», РАПХ, ВУАПХ и другие, отрицавших или недооценивавших роль и значение станкового искусства, что противоречило марксистско-ленинскому пониманию художественного творчества. Московский Вхутеин был расформирован, а его живописный и скульптурный факультеты слиты с ленинградским Институтом пролетарского изобразительного искусства (ИНПИИ), как теперь именовалась художественная школа.

Место бывших факультетов заняли «отделения»: художественно-строительное, массово-бытовое, массово-зрелищно-декоративное, педагогическое и самодеятельное. В мастерских в качестве натуры появились отбойные молотки, штанги, модели станков. Студенты «бригадным методом» посылались на предприятия, где без всякой подготовки писали эскизы на производственные темы — унылые формалистические схемы, в которых рабочий превращался в бездушный придаток к машине. Крупнейшие педагоги-реалисты были лишены возможности вести педагогическую работу. В Ленинграде разрушению подвергся обширный академический музей. Все это делалось под предлогом необходимости связи художественной школы с производством и обновления педагогического состава.

Предстояла решительная борьба с искривлениями партийной линии в художественном образовании, за восстановление и дальнейшее развитие того положительного, что было достигнуто художественной школой в 20-е годы.

## Ж И В О П И С Ь

В годы мирного строительства живопись становится ведущим видом изобразительного искусства. Здесь решались наиболее важные проблемы становления социалистического реализма в советском искусстве; пути развития живописи являлись предметом особенно острых споров. Это не случайно. Живопись была подготовлена к тому, чтобы ответить на задачи, поставленные жизнью. В годы гражданской войны определилась расстановка художественных сил. К концу этого периода произошла консолидация живописцев-реалистов, которые все более воодушевлялись той огромной ролью, которая им была предназначена в строительстве новой культуры, в раскрытии средствами своего искусства нового содержания жизни, в эстетическом воспитании народа.

В это время еще в полном расцвете сил были художники-реалисты, творческий путь которых начался в конце прошлого столетия. Их творческие устремления органично вошли в советскую живопись, во многом определив ее лицо на ранних этапах развития.

Опыт старейших мастеров-реалистов способствовал успешной борьбе с формалистическими тенденциями в искусстве. А борьба эта была острой и сложной. Она имела место не только между группировками и объединениями художников. Она проявлялась и в творчестве отдельных художников, которые постепенно преодолевали свои формалистические заблуждения. Такой процесс прослеживается на примере творчества А. В. Куприна, А. А. Осмеркина, А. В. Лентулова, П. П. Кончаловского и многих других живописцев, до революции откровенно стоявших на неверных позициях и лишь постепенно, под влиянием жизни и воспитательной



20. И. И. Бродский. Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в 1917 году. 1926

работы Коммунистической партии, ставших в ряды активных деятелей реалистического искусства. Окружающая жизнь заставила художников обратиться к новым темам, рожденным революционной эпохой. Гражданская война, новые общественные отношения, новый быт, иные, чем прежде, моральные нормы—все это требовало своих форм художественного воплощения.

Освоение нового содержания определило новаторский характер живописи в 20-е годы. Естественно, что овладение методом социалистического реализма, поиски художественных средств для раскрытия нового содержания, борьба за коммунистическую идейность и реализм не были процессом спокойным и гладким.

В 20-е годы устанавливается практика организации тематических выставок. Эти выставки придавали деятельности живописцев ясную идейную направленность, вели к более глубокому постижению важнейших сторон жизни советского народа. Уже первые выставки АХРР были тематическими. В дальнейшем это стало традицией. Так, были организованы IV и X выставки, посвященные годовщинам Красной Армии в 1923 и 1928 годах, VII выставка «Революция, быт и труд» (1925), а также одна из крупнейших в 20-х годах VIII выставка — «Жизнь и быт народов СССР» (1926), на устройство которой была получена большая материальная помощь от государства.

Организация подобных выставок отвечала политике Коммунистической партии в области искусства, так как заставляла обращать пристальное внимание на черты нового в окружающей жизни, укрепляла позиции реализма.

Тематические выставки помогали борьбе передовых художников за создание советской тематической картины, что способствовало обновлению живописи, преодолению чуждых искусству социалистического реализма влияний формализма и натурализма.

Принципиально важное значение для развития живописи имела ретроспективная выставка «Художники РСФСР за 15 лет» (1932—1933). Она противопоставила бесплодность, нежизненность формалистических экспериментов и огромные силы и возможности социалистического искусства.

В живописи 20-х годов большое значение получили исторический и батальный жанры. Революция и гражданская война не были для художников далекими страницами истории: все художники были свидетелями, а многие и участниками революционных боев. Свои картины они писали по свежим следам событий, по рассказам очевидцев и собственным впечатлениям и наблюдениям. Это сообщало произведениям исторической и батальной живописи жизненную достоверность и непосредственность.

В 20-е годы сформировался значительный отряд советских живописцев, в творчестве которых историко-революционные и батальные картины заняли центральное место. Наряду с ветеранами батальной живописи Н. С. Самокишем и И. А. Владимировым в этих жанрах успешно работают М. Б. Греков, И. И. Бродский, А. А. Дейнека, М. И. Авилов, Г. К. Савицкий, П. М. Шухмин, П. П. Соколов-Скала, Ф. С. Богородский, П. Д. Покаржевский и другие. Многие живописцы, ранее не обращавшиеся к исторической и батальной живописи, пробуют свои силы в этих жанрах.

В развитии исторической живописи первостепенное значение имеют работы И. И. Бродского — одного из выдающихся советских художников, являющегося по существу основоположником советской историко-революционной картины.

Творчество Бродского 20-х годов многообразно: он пишет пейзажи, натюрморты, работает в области графики, но с особым подъемом трудится художник над многофигурными композициями на историко-революционные темы и портретами руководителей Коммунистической партии и Советского государства. По его словам, художник хотел создать живописный памятник эпохе великой пролетарской революции, как бы ее коллективный портрет.

Полотна Бродского отличаются правдивостью, простотой и ясностью художественного языка. Мастер большой художественной культуры, обладавший глубокими профессиональными знаниями и, что самое ценное, всегда стремившийся к созданию произведений большого общественного содержания, Бродский сыграл важную роль в формировании социалистического реализма. Его творческий метод определялся всецело той задачей, которую он перед собой ставил: воплощать большие идеи современности, быть возможно более точным в передаче революционных событий, в изображении известных людей.

Появление произведений Бродского обычно вызывало ожесточенные споры между сторонниками реализма и его противниками, которые игнорировали стремление художника к овладению темами огромного социального и революционного значения, к раскрытию нового жизненного содержания. Так обстояло дело уже с первым большим полотном художника — «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна во дворце Урицкого в Петрограде» (1920—1924). Это произведение является по существу колоссальным групповым портретом с шестьюстами действующими лицами. Привлекает в этом полотне убедительность многих портретных характеристик и достоверность передачи общей атмосферы торжественного заседания, что явилось результатом большой подготовительной работы.

В 1925 году Бродским была создана и другая большая картина — «Расстрел 26 бакинских комиссаров». В этом произведении художник с полной исторической достоверностью и художественной наглядностью воссоздал картину гибели бакинских коммунистов.

Их фигуры четко рисуются на фоне темно-синего, чуть светлеющего у горизонта предрассветного неба и желтых песков с зарослями саксаула. Среди группы большевиков, бесстрашно встречающих смерть, мы узнаем Шаумяна, Джапаридзе, Азизбекова и других комиссаров. Им противопоставлены враги, полные злобы и ненависти к тем, кто до конца предан великим идеям революции.

Центральное место в творчестве Бродского принадлежит образу В. И. Ленина. Художник показывает В. И. Ленина величайшим руководителем и организатором трудящихся масс. Таковы полотна «Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в 1917 году» (1926) (*илл. 20*) и «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на польский фронт» (1932). Первая картина явилась поистине новаторской в советской живописи. Никто до Бродского и не пытался показать в масштабном полотне великого вождя революции в единстве с массами. Идея картины раскрывается с большой убедительностью, несмотря на известную статичность персонажей и недостаточность глубоких образных характеристик.

Наиболее полно образ В. И. Ленина был воплощен Бродским в картине «В. И. Ленин в Смольном» (1930), которая является, по существу, композиционным портретом (*табл. 4*). С большой жизненной конкретностью воссоздан образ вождя, бесконечно родного и близкого широчайшим народным массам. Простота и задушевность этого образа объясняют огромную популярность картины и неотразимую силу ее воздействия на зрителей.

Правдиво воспроизводит Бродский облик Владимира Ильича, обстановку его кабинета в Смольном. Метко схвачена поза Ленина — чуть склоненная к левому плечу голова, живые линии силуэта. В своем полотне Бродский достиг гармонического единства фигуры и окружения. Спокойный колорит, «нейтральный» цвет стен, мягкие очертания мебели — все это помогает созданию атмосферы тишины и покоя, которая как нельзя лучше отвечает замыслу художника, передающего состояние внутренней сосредоточенности Ленина.

Значение картины «В. И. Ленин в Смольном» в истории советской живописи велико. Используя сюжетный мотив, дающий возможность изображать человека в действии, художник намечал путь развития советского портрета-картины.

Искусство Бродского сыграло большую роль в формировании советской портретной живописи. Художник не только всегда стремился к абсолютному портретному сходству, но в лучших своих работах достигал большой образной силы, великолепно используя выразительность жеста, характерность позы и другие порой незаметные, но важные для раскрытия образа человека детали. Этой же цели служат и сюжетные мотивировки, нередко вводимые Бродским в портретные работы.

Примером характерного для Бродского портрета-картины может служить «Портрет М. В. Фрунзе» (1929). Выдающийся советский полководец изображен на маневрах (*илл. 21*). Батальный фон помогает показать Фрунзе как боевого военачальника, одержавшего немало побед в борьбе с врагами Советского государства. В облике полководца Бродский подчеркивает решительность, энергию. Удачно найдена спокойная, лишенная внешней эффектности поза Фрунзе. Художник тщательно фиксирует характерные черты его лица.

О мастерстве Бродского-пейзажиста дает представление картина «Аллея парка» (1930). В ней есть чувство природы и удивительно бережное отношение художника к деталям, которые всегда помогают Бродскому выразить свое отношение к окружающему и вместе с тем сообщают художественному образу большую конкретность (*илл. 22*).



21. И. И. Бродский. Портрет М. В. Фрунзе. 1929

22. И. И. Бродский.  
Аллея парка. 1930



Бродский вошел в историю советского искусства как крупный художник-реалист и педагог, отдавший все свое мастерство и талант служению народу.

В 20-х — начале 30-х годов разворачивается плодотворная деятельность М. Б. Грекова, также сыгравшего выдающуюся роль в становлении живописи социалистического реализма. Картины Грекова рассказывают о героических походах и боевых схватках красных конников. В них предстает суровая эпоха гражданской войны. Уже в своих ранних произведениях, о которых говорилось в первой главе, Греков стремился показать источник силы и непобедимости Красной Армии — ее народность. Та же идея лежит в основе его небольшой картины «В отряд к Буденно-

му» (1923), в которой достигнуто большое обобщение (табл. 6). В незначительном, казалось бы, эпизоде Греков передает массовость присоединения казачества к революции.

Художник изобразил казака, пробирающегося к красным. Видно, что всадник проделал большой и трудный путь: лицо его стало коричневым от загара, одежда покрылась пылью, лошади движутся устало, понутив головы. Но цель близка, и будущий буденовец, сняв папаху, прикрепляет к ней красную ленточку. Образ казака намечен лишь общими чертами, но зрителю он представляется живым. В этом состоит особенность мастерства Грекова, умеющего немногими, как будто беглыми деталями дать представление об индивидуальности человека и его внутреннем облике.

Большой жизненности в картине немало способствует прекрасно написанный пейзаж южной степи, эмоциональная выразительность колорита. Картина «В отряд к Буденному» характерна для первых полотен Грекова, созданных в годы Советской власти. Колорит ее сдержан, художник избегает сложных композиционных решений.

С середины 20-х годов картины Грекова приобретают эпический размах, становятся более звучными по колориту, наполняются стремительным движением, кипучей жизнью, внутренним напряжением. В 1925 году Греков создает известную картину «Тачанка» (илл. 23). Как и в прежних полотнах художника, большую роль играет здесь пейзаж. Как и в полотне «В отряд к Буденному», темное пятно четверки коней четко выделяется на светлом фоне раскаленного солнцем степного ландшафта. Но какая разница! Там спокойствие — здесь бурное движение. Там одинокий всадник, медленно бредущий по степи, здесь — бешеным галопом скачущие кони, впряженные в пулеметную тачанку. Там проникновенное лирическое повествование, здесь — героическая песня, полная романтического подъема.

Греков был мастером больших многофигурных батальных полотен. Таковы его картины «Ликвидация остатков армии генерала Кржижановского» (1924), «Кавалерийская атака» (1927), «Бой под Егорлыкской станицей» (1928), «Бой за Ростов у Генеральского моста» (1929) и другие, в которых художник мастерски показывает неповторимый характер каждого сражения, каждого боевого эпизода.

В картине «Бой за Ростов у Генеральского моста» (илл. 24) центр сражения в глубине картины. Голова колонны красных конников врезается в ряды белых, прикрывающих

23. М. Б. Греков. Тачанка. 1925





24. М. Б. Греков. Бой за Ростов у Генеральского моста. 1929

отступление. Исход боя не вызывает сомнения: противник разбит и деморализован. Реалистическая сила этого, как, впрочем, и других батальных полотен Грекова, заключается в жизненности изображенного события, в отказе художника от внешних батальных эффектов.

В начале 30-х годов Греков создает ряд произведений, в которых находят выражение лучшие стороны его таланта. Среди них особенно выделяются картины «На Кубань» (1934) и «Трубачи Первой Конной Армии» (1934).

В первом полотне художник показывает трудные будни красноармейцев. В обычном, ничем не примечательном эпизоде переправы отряда через залитую весенним половодьем степную балку Греков передает сплоченность и силу Красной Армии. Художник не сосредоточивает внимания на отдельных фигурах — массовое действие является в данном случае основой художественного образа. Это помогает Грекову передать единство устремлений всех изображенных людей.

Эмоциональная выразительность полотен Грекова второй половины 20-х — начала 30-х годов намного повышается благодаря звучным, насыщенным краскам. В этом отношении особенно замечательна картина «Трубачи Первой Конной Армии» (илл. 25). Яркий солнечный свет, нежная зелень травы, звучная голубизна неба с легкими золотистыми облаками, блеск медных труб, горящее красное полотнище знамени, развевающегося над отрядом, — все это соединено в торжественный цветовой аккорд. Победный марш буденновцев воспринимается как апофеоз героических подвигов Красной Армии в годы гражданской войны.

В «Трубачах Первой Конной Армии» отчетливо выступает стремление Грекова к более детальной, чем прежде, характеристике персонажей. Композиция картины становится более

устойчивой и уравновешенной по сравнению с напряженной динамичностью большинства полотен второй половины 20-х годов.

Греков был одним из инициаторов создания советской панорамы. В 1929 году он выполнил первую в советском искусстве диораму «Взятие Ростова». В этой работе художник успешно продолжил традицию замечательного мастера панорамной живописи Ф. А. Рубо.

Высокая оценка заслуг М. Б. Грекова перед народом дана в специальном приказе наркома обороны от 29 ноября 1934 года: «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 полотна Грекова, с их беспредельными южными степями, охваченными революционным пожаром, красными всадниками, в дыму кровавых

25. М. Б. Греков. Трубачи Первой Конной Армии. 1934



схваток мчащимися навстречу смерти и победе, навсегда останутся ценнейшими живыми документами суровой и великой эпохи классовых битв»<sup>1</sup>.

Творчество Грекова, как и других баталистов и мастеров исторического жанра, отвечало задаче, стоявшей перед советской живописью — созданию ярких эмоциональных полотен. Интересно в этом отношении высказывание А. В. Луначарского, относящееся к 1925 году. Протестуя против изображения революции «в ее простом, сером, будничном виде» и в то же время «ни на одну минуту не отрицая всей важности трезвого наблюдения революции и всей внутренней торжественности ее простоты», Луначарский подчеркивает свое несогласие с теми, кто утверждает, будто «в революции не было огромного пафоса, подъема», что «эти стороны революции нельзя... изображать, так сказать, живописной музыкой». «Ведь не требуют же от революционного марша, — писал Луначарский, — чтобы он был правдиво сер и ненаряден, наоборот, он зажигает тем больше, чем больше в нем праздничной звучности и контрастов. Того же мы вправе требовать и от картины»<sup>2</sup>.

Борьба против тусклой будничности и серости в изображении революционных событий и повседневной жизни, как и борьба против формалистических тенденций, свидетельствовала о росте советского искусства, об успешном развитии живописи. Это была реакция на произведения, страдавшие излишним бытовизмом, отсутствием образных живописных решений. Вместе с тем это была реакция на те полотна, где тяга к яркому, выразительному и красивому подменялась абстрактными исканиями «чистой» живописной формы, что, разумеется, не могло принести какой-либо пользы.

Героические события гражданской войны стали важной темой творчества старейшего украинского художника-баталиста Н. С. Самокиша (1860—1944). Н. С. Самокиш получил художественное образование в классе батальной живописи Петербургской Академии художеств в 1879—1884 годах. Затем он учился в Париже. До революции Самокиш был широко известен как автор батальных рисунков на темы русско-японской войны и Отечественной войны 1812 года, а также как иллюстратор.

В годы гражданской войны и в последующий период Самокиша привлекают героическая история Украины, боевые подвиги запорожцев, образы народных героев — Кривоноса, Богуна, Хмельницкого.

Особенности творчества Самокиша яснее всего обнаруживаются в батальных композициях, в частности в лучшей его картине 20-х годов — «Атака» (1929). Взяв конкретный сюжет — борьбу за знамя — художник сосредоточил все свое внимание на динамике боя. Используя традиционную академическую схему композиционного построения в виде классического треугольника, Самокиш мастерски передает горячую атмосферу боевой схватки. Картина свойственна почти графическая четкость контуров фигур и предметов, превосходно изображены лошади. Пейзаж является лишь фоном и не играет той значительной эмоциональной роли, какая принадлежит ему в картинах Грекова.

С 1910 года вплоть до революции Самокиш руководил мастерской батальной живописи Академии художеств. Его учениками были М. И. Авилов, П. И. Котов, П. Д. Покаржевский, К. Д. Трохименко, Р. Р. Френц и другие художники. Некоторые из них посвятили свое творчество почти исключительно батальной живописи. К ним относится М. И. Авилов (1882—

<sup>1</sup> «Правда», 1934, 30 ноября.

<sup>2</sup> А. В. Луначарский. Статьи об искусстве, стр. 562.



26. Г. К. Савицкий. Стихийная демобилизация старой армии в 1918 году. 1928

1954), окончивший Академию незадолго до революции. В 20-е годы Авилов создал много батальных полотен. Лучшей его картиной этого времени по праву считается «Прорыв польского фронта под Казатином конницей Буденного в 1920 году» (1927). Желание широко и всесторонне показать сражение натолкнуло художника на панорамное решение композиции. Он достигает ясности и жизненности многофигурной сцены, изображая огромное пространство, в котором действуют большие массы войск.

Иное решение батальной темы в картине «Красный дозор» (1923) П. Д. Покаржевского (род. 1889). Это произведение интересно сравнить с картиной Самокиша «Разведка», созданной также в 1923 году. Украинский живописец решает тему в подчеркнуто бытовом плане, Покаржевский же стремится к созданию возвышенно-романтического образа.

.Во второй половине 20-х — начале 30-х годов многие художники стремятся воплотить в живописи историческую эпопею недавней гражданской войны, создать типические образы героев из народа. Примером может служить творчество Г. К. Савицкого (1887 — 1949).

Окончив в 1915 году Петербургскую Академию художеств, Савицкий в первые послереволюционные годы работал в области праздничного оформления города, писал картины на мифологические и бытовые темы, пейзажи, натюрморты. Однако наиболее значительные произведения были созданы им в историческом жанре. Савицкого увлекла тема революции. Рядовые воины революции показаны им в картине «Первые дни Октября» (1929).

Значительной работой Савицкого этого времени явилась картина «Стихийная демобилизация старой армии в 1918 году» (1928). Не свободное от недостатков, это произведение

привлекает умелой компоновкой массовой сцены, характерностью типов изображенных людей. Зритель ощущает бурную и сложную эпоху революции (илл. 26).

Большой интерес представляет также картина Савицкого «Поход Таманской армии» (1933), в которой сказалось глубокое понимание социально-исторического смысла изображенного события. Когда смотришь на это полотно, невольно возникает сопоставление с «Железным потоком» Серафимовича, который, несомненно, оказал влияние на художника в смысле трактовки события. Прекрасно переданы в картине обстановка тяжелого похода тысяч измученных людей, их героизм и самоотверженность. Правдиво рисует художник образы участников исторического марша, перед зрителем предстает целая галерея характеров и типов.

Революционная тема увлекала в ту пору не одного Савицкого. В 20-е годы было написано немало полотен с яркими образами борцов революции. Таковы картины П. М. Шухмина

27. П. М. Ш у х м и н. Приказ о наступлении. 1928



«Приказ о наступлении» (1928), работавшего в 1919 году в Белоруссии В. В. Волкова (род. 1881) «Партизаны» (1928) и украинского мастера А. А. Кокеля «На посту».

Среди этих работ особой ясностью замысла и выразительностью художественного решения отличается картина Шухмина (илл. 27). Это зрелое произведение своеобразного мастера. Шухмин так построил композицию, что зритель сразу охватывает всю сцену, обращая особое внимание на фигуры комиссара, читающего приказ, и нескольких бойцов. Лица всех сосредоточены, и эта внутренняя собранность людей как нельзя лучше отвечает суровому духу художественного образа картины, которая переносит зрителя в героические годы гражданской войны.

Героика недавних революционных боев нашла воплощение и в ряде других произведений. Таковы картины «Матросы в засаде» (1927) Ф. С. Богородского (1895—1960), только что вступившего на самостоятельный путь, но уже создавшего серию «Беспризорники» (1925 — 1926) (илл. 28), «Партизаны» (1928) П. В. Васильева (род. 1899), полотна П. П. Соколова-Скаля (1899—1960) и многие другие. В картинах П. П. Соколова-Скаля «Таманский поход» (1927) и «Путь из Горок» (1929) (илл. 29) привлекает повышенная эмоциональность, достигаемая напряженным звучанием колорита, остротой композиционных решений, экспрессией образов людей. Соколов-Скаля убедительно передает героический подвиг Таманской армии и скорбь народа в траурные январские дни 1924 года, когда в суровую стужу сотни тысяч людей провожали в последний путь великого вождя революции. Выразительны в этих произведениях образы героев. По остроте и убедительности характеристик они превосходят героев картины Соколова-Скаля «Братья» (1932), которая отличается остроконфликтным сюжетом.

Обращение к большим темам революции и гражданской войны плодотворно сказалось на творчестве тех художников, которые до недавнего времени были далеки в своем искусстве от жизни. Существенный сдвиг в эти годы можно наблюдать в творчестве К. С. Петрова-Водкина, художника, склонного к стилизации. Хороши некоторые его натюрморты с их чеканной формой и чистыми, насыщенными красками. Но живописные искания Петрова-Водкина были оторваны от больших идейно-творческих задач, которые решало советское искусство. Дело, однако, не только в ошибочной, носившей формалистический характер теории «сферической перспективы», которой упорно придерживался художник, а в незрелости понимания революционных процессов, незрелости содержания искусства





29. П. П. Соколов-Скаля. Путь из Горок. 1929

Петрова-Водкина. Поэтому на картинах художника, даже посвященных важным и актуальным темам, лежит отпечаток некоторой отрешенности от реальной жизни. В полотне «Смерть комиссара» (1928) Петров-Водкин сумел передать ощущение трагичности смерти (илл. 30). Но главным для художника является не гибель коммуниста на поле боя, а решение отвлеченной моральной проблемы жизни и смерти. В этой картине еще чувствуются прежние увлечения Петрова-Водкина символизмом.

Более интересна написанная в 1934—1935 годах картина Петрова-Водкина «1919 год. Тревога», также посвященная времени гражданской войны. Она проникнута чувством тревожного ожидания надвигающейся опасности и искренней любви к простому человеку. Художник достигает здесь большой конкретности в самом рассказе, в передаче обстановки, а главное — в переживаниях героев. Поэтому зритель живо воспринимает изображенную сцену, проникается сочувствием к рабочей семье, над которой нависла неясная, но грозная опасность.

Картины «Смерть комиссара» и «Тревога» были для Петрова-Водкина значительным достижением. Иллюзорный мир идеальной гармонии, покоя и безмятежности, который создал

художник в своих предреволюционных и первых послереволюционных работах, был разрушен бурей революции, и в полотнах 20—30-х годов Петров-Водкин пытался дать ответ на то, что происходило вокруг, хотя ответ этот был очень субъективен, тревожен и неясен.

Эволюция, которую претерпел в своем творчестве Петров-Водкин в 20-е годы, характерна и для некоторых других художников. Показателен в этом отношении творческий путь А. А. Осмеркина (1890—1953), который, лишь обратившись к революционной теме, смог приблизиться к художественному воплощению современной действительности (картины «Коммунистическое пополнение», 1928; «Красная гвардия в Зимнем», 1927). Постепенное преодоление сезаннистских элементов в творчестве позволило Осмеркину создать живую, красочную и радостную картину мира в целом ряде пейзажей и натюрмортов (илл. 31).

Плодотворность обращения к большим темам революции еще нагляднее и убедительнее можно наблюдать в творчестве молодых живописцев. Живо откликаясь на события окружающей жизни, эти художники создавали значительные произведения, которые продолжают жить и волновать до сих пор. К такого рода мастерам принадлежал А. А. Дейнека

30. К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928





31. А. А. Осмеркин.  
Натюрморт с ходиками

(род. 1899), начавший выставляться с 1924 года и спустя некоторое время ставший одним из активных членов Общества художников-станковистов (ОСТ). С первых же самостоятельных творческих шагов в живописи его привлекли физкультурная тема и тема труда. Здесь он видел возможность найти решение больших художественных задач, связанных с показом нового в жизни народа. Такова картина «Текстильщицы», в которой убедительно передан напряженный ритм труда. Правда, в работах 20-х годов Дейнека не всегда умел сочетать экспрессивную форму с глубоким раскрытием содержания. Однако в эти годы художник создает и подлинно новаторские произведения, отличающиеся глубоким постижением социального смысла больших исторических событий. Такова картина «Оборона Петрограда» (1928).

Композиция «Обороны Петрограда» (табл. 2) строится на резком и динамичном противопоставлении верхнего и нижнего ярусов. Четко и мужественно шагают рабочие и работницы, отправляющиеся на фронт против Юденича, и, по контрасту с ними, утомленно спотыкаясь, бредут возвращающиеся по мосту раненые. Это сопоставление сообщает картине драматическую напряженность, подчеркивая непреклонную решимость и твердость воли защитников Петрограда. Суровость картины усиливается ее сдержанным колоритом. Художественный образ произведения отличается монументальной значительностью и внутренней силой.

Основное, что приковывает внимание в картине Дейнеки, — это четкость и выразительность силуэтов, строгий ритм повторяющихся фигур. Путем повторов автор усиливает впечатление мужественной силы и непреклонной решимости красногвардейцев. Дейнека дает скупые, но выразительные индивидуальные характеристики защитников Петрограда, хотя и подчеркивает во всех этих образах общие им всем черты непоколебимой твердости и беззаветной преданности великому делу революции.

В живописи 20-х — начала 30-х годов постепенно складывались особенности советского бытового жанра. Опираясь в своих творческих исканиях на достижения русских жанристов прошлого, в первую очередь передвижников, советские живописцы внесли много нового в



Табл. 3. Е. М. Чепцов. Заседание сельской ячейки. 1924



Табл. 4. И. И. Бродский. В. И. Ленин в Смольном. 1930



Табл. 5. С. В. Малютин. Портрет писателя Д. А. Фурманова. 1922



Табл. 6. М. Б. Греков. В отряд к Буденному. 1923

бытовую живопись. Это новое было связано с изменениями в жизни советских людей, с их активным отношением к общественной жизни, с формированием новой, советской морали. Большое внимание художники стали уделять в своих произведениях общественной деятельности советских людей. В соответствии с этим изменилась и трактовка образа человека. Обращение живописцев к новым сторонам действительности, к новому содержанию жизни определило их художественные поиски, утверждение в их произведениях черт искусства социалистического реализма.

Решающую роль в развитии картины на современную тему сыграло в 20-х годах ахрровское движение. В декларации АХРР особое внимание обращалось на необходимость изображения современности. Сложность состояла в том, что новая жизнь вставала перед художниками во всем своем многообразии и противоречивости. С чего начать? Этот вопрос с первых лет восстановительного периода волновал художников. Один из организаторов АХРР, Е. А. Кацман, вспоминает, что группа художников решила обратиться в Центральный Комитет партии, с тем чтобы там подсказали конкретные пути, по которым следовало идти художникам. В Центральном Комитете посоветовали направиться в гущу жизни, в рабочую массу, на заводы. И действительно, на небольшом чугунолитейном заводе Москвы группа живописцев-ахрровцев нашла свои первые производственные сюжеты. Картины и рисунки, выполненные на заводе, экспонировались на III выставке АХРР «Жизнь и быт рабочих» (1922). Эта выставка примечательна тем, что на ней выступил крупный художник-передвижник Н. А. Касаткин с большим числом картин и этюдов, посвященных революции 1905 года и шахтерам Донбасса. Большая часть этих работ относилась к дореволюционному периоду творчества художника, но их роль в становлении советской жанровой и историко-революционной картины была весьма значительной. Произведения Касаткина направляли внимание живописцев на использование того ценного, что было создано русскими мастерами-реалистами прошлого.

Наиболее интересными произведениями в области жанровой живописи были картины, посвященные новому быту. Серьезные успехи этого жанра были продемонстрированы на VII выставке АХРР «Революция, быт и труд» (1925).

С картиной «Первый лозунг» (1924), напоминавшей о недавних годах гражданской войны, выступил Н. Б. Терпсихоров (*илл. 32*). Сюжет ее незамысловат, общий эмоциональный тон интимен, но в этом скромном полотне заключено большое общественное содержание. Терпсихоров показал, как в тихую мастерскую художника врывается новая жизнь с ее требованиями. Хозяин мастерской работает не над картиной — на красном полотнище он пишет лозунг: «Вся власть Советам!». Все здесь говорит о суровом и неустроенном быте: скудный завтрак на столе, железная печка-временка, наспех сколоченные козлы, заменяющие художнику стол. Верись тому, что одетый в потрепанное пальто художник искренне увлечен своим делом. Нечто большое и важное вошло в его жизнь, и он не остался безучастным к величайшим историческим событиям, потрясшим страну. Терпсихоров воссоздал суровую атмосферу быта эпохи гражданской войны и показал самоотверженность лучшей части русской интеллигенции, отдавшей революции свои силы и знания.

Одним из полотен VII выставки АХРР, на долю которого выпал особенно большой успех, была картина Е. М. Чепцова «Заседание сельской ячейки» (1924) (*табл. 3*).

Художественное образование Е. М. Чепцов (1874—1950) получил в Петербургской академии художеств. Большое влияние оказал на него И. Е. Репин. В первые годы революции,

живя на родине в Курской губернии, Чепцов принимал участие в культурно-просветительной работе на селе. Вернувшись в Ленинград, он примкнул к художникам, объединившимся в АХРР.

В своем творчестве Чепцов придерживался традиций искусства передвижников. Он широко использует возможности рассказа и метко характеризует действующих лиц, обращая пристальное внимание на их физиономию, позы, жесты. Картины художника очень живы, так как он всегда вводит в них действие, которое помогает выяснению отношений между персонажами. Композиционное решение в полотнах Чепцова отличается ясностью, колорит сдержан и вместе с тем правдив.

Место действия картины Чепцова «Заседание сельской ячейки» — маленькая сцена сельского клуба, где поместился президиум собрания коммунистов деревни. Перед нами обычное деловое заседание, посвященное практическим вопросам строительства новой жизни.

Видно, что художник прекрасно знал людей, которых изобразил. Бережно запечатлел он их внешний облик, выражение лиц, особенности одежды. Эта жизненная достоверность была отмечена первыми же зрителями. Как на одно из главных достоинств картины указывали на близость героев Чепцова тем простым людям, которые были участниками революции и борьбы за социалистическое переустройство страны в первые годы после Октября. «Стоя перед этой картиной,— писал А. В. Луначарский,— невольно говоришь себе: вот те, кто более всего способствовали победе революции! И невольно проникаешься любовью к этим людям, как после прочтения книг Фурманова»<sup>1</sup>.

Очень жизнен и выразителен в картине образ оратора. Яркая характеристика его дана Демьяном Бедным, горячо приветствовавшим VII выставку АХРР именно за картины из жизни советских людей<sup>2</sup>. Несколькими словами отметил поэт наиболее привлекательные и ценные черты оратора. Видно, что он немного стесняется, выступая перед односельчанами. Слова даются ему с трудом, и он помогает себе жестами. А говорит он, несомненно, о том, что волнует каждого. Недаром его слушают с большим вниманием. В этом образе художник остро подметил черты крестьянина 20-х годов, недавно еще придавленного нуждой и политическим бесправием, а теперь вышедшего на широкую арену общественной жизни.

Небольшая скромная картина Чепцова «Заседание сельской ячейки» была поистине новаторской в советской живописи середины 20-х годов. Метод социалистического реализма позволил художнику глубоко и правдиво раскрыть в этом полотне черты советских людей, преобразующих жизнь деревни на социалистических началах.

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Статьи об искусстве. М.—Л., 1941, стр. 560.

<sup>2</sup> В стихотворении «Ахраровцы», посвященном этой выставке, он особо останавливается на полотне Чепцова:

«Вот и «гвоздь»—«Заседание сельской ячейки»:  
На эстраде у стенок скамейки,  
На скамейках четыре Антипа,  
«Выступает» оратор обычного типа,  
Может быть, не совсем разбитной,  
Может быть, краснобай не ахтителный,  
Но — такой бесконечно родной,  
Но — такой умилительный!»

Жизнь современной деревни не случайно интересовала в те годы многих художников. Колоссальные преобразования на селе и сопровождающая их классовая борьба, появление новых людей— активистов, селькоров, организаторов коллективных хозяйств — все эти явления не могли не привлечь мастеров искусства, особенно тех, которые еще до революции были связаны с деревней. К картине «Заседание сельской ячейки» Чепцова примыкает ряд других работ, посвященных советской деревне.

В 1928 году была написана А. В. Моравовым картина «В волостном загсе» (илл. 33). Взятый художником из жизни эпизод позволил рассказать о складывающихся в деревне новых отношениях. В сопровождении друзей и родных новобрачные — веселый, бойкий парень в буденовке и молодая, закутанная в цветистый платок, — пришли в загс. Они чувствуют

32. Н. Б. Терпсихоров. Первый лозунг. 1924



себя свободно, как хозяева жизни, и в то же время в их поведении ощущается торжественность. Радостно взволнованные, они слушают напутственные слова сидящего за столом человека.

Художник использовал богатые возможности счастливо найденного в жизни сюжета, чтобы показать жизнерадостность героев картины, их веру в свои силы, в свое счастье. Моравов искусно строит повествование, выделяя молодоженов, но не забывая в то же время второстепенных персонажей и необходимые детали. Решающее значение имеет в картине общая атмосфера праздничности, выражению которой в огромной мере способствует мажорный колорит с преобладанием горячих красных и золотистых тонов.

Картины Терпсихорова, Чепцова, Моравова радовали и привлекали утверждением новых сторон жизни. Вместе с тем в них ясно ощущалась связь с традициями жанровой живописи передвижников — великолепных мастеров небольшой картины с остросоциальным сюжетом, четкими психологическими характеристиками и глубоким вниманием к бытовой обстановке, окружающей героев.

33. А. В. Моравов. В волостном загсе. 1928



Хотя черты нового в жизни и людях в эти годы чувствовались повсеместно, воплотить это новое в ярких и живых образах было нелегко. Лишь в результате упорных поисков художники приходили к убедительным и полноценным решениям. Беда заключалась в том, что некоторые живописцы видели в новой тематике лишь предлог для решения отвлеченных формальных задач, были и такие, которые подходили к решению новых тем натуралистически. И в том и другом случае художники были бессильны показать в своих произведениях сущность нового в жизни народа.

Для становления советской живописи весьма ценным оказался опыт старейших мастеров, которые умели выражать свой взгляд на людей, на мир, на окружающую действительность подлинно реалистическими живописными средствами. Показательно в этом отношении творчество А. Е. Архипова (1862—1930) — одного из ветеранов передвижничества.

В годы гражданской войны Архипов создал серию типов русских крестьянок. Зритель видит в полотнах Архипова людей с яркими индивидуальными характерами, чувствует в них большое национальное своеобразие: удаль и размах их натуры, волевой напор. Благодаря живописной выразительности этих произведений перед зрителем раскрывается полный здоровья и силы внутренний мир русского человека.

В этом же направлении Архипов продолжает работать и далее. «...Крепкие, полные уверенности и надежды люди»<sup>1</sup> — таковы его образы крестьянок 20-х годов, в частности в картинах «Девушка с кувшином» (1927) и «Крестьянка в зеленом фартуке» (1927) (табл. 7). Было бы неверно искать в них прямое отражение характера нового, советского человека-общественника, но, глядя на эти произведения старого художника, чувствуешь, что и на них



<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Статьи об искусстве, стр. 558.



35. П. П. Кончаловский. Возвращение с ярмарки. 1926

пламенеет отблеск революционной эпохи: это люди с горячей кровью, открытые, смелые, сильные духом. Верись в их внутреннюю стойкость, в их радостный взгляд на мир.

Многие художники, преодолевая прежние формальные увлечения, стремились создавать реалистические произведения. К ним принадлежал С. В. Герасимов. Творчество С. В. Герасимова весьма характерно для той группы советских художников, которые в результате пристального наблюдения жизни подходили к созданию образа советского человека.

С. В. Герасимов (1885—1964) учился сначала в Строгановском училище, затем перешел в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, где занимался под руководством К. А. Коровина и С. В. Иванова. Первые самостоятельные произведения художника относятся к 1910-м годам.

После Октября он активно участвовал в оформлении Москвы, расписывал агитпоезда. В 20-е годы Герасимов создал несколько историко-революционных полотен. Но не они определили его творческое лицо. В этот период художник проявляет большой интерес к жизни советской деревни и ее людям. С. Герасимов пишет целую серию портретов крестьян. Через эти произведения проходит лейтмотив творчества Герасимова — любовь к русскому крестьянину, желание показать лучшие качества его характера: уравновешенность, внутреннюю силу, моральную чистоту.

Однако лишь в лучшем произведении этого цикла — «Колхозный сторож» (1933) (илл. 34) — С. Герасимов добился воплощения того нового, что стало характерно для советских людей. В крепком и красивом старике ощущается прирожденное чувство собственного достоинства и большая нравственная сила. Это передано художником свободной позой, суровым

взглядом, смелым поворотом головы и решительным жестом руки, сжимающей ремень дробовика. Картина написана в свойственной художнику серебристо-коричневой гамме. Как и в других произведениях этого времени, С. Герасимов стремился здесь к тональному единству, к гармоническому сочетанию различных оттенков немногих цветов, что сообщает образу большую цельность.

В результате глубокой внутренней перестройки пришел к созданию значительных произведений другой крупный живописец — П. П. Кончаловский (1876—1956). Творческая деятельность Кончаловского началась задолго до революции. Он учился сначала в Париже, потом окончил Петербургскую Академию художеств. До революции Кончаловский увлекался новейшими французскими течениями в искусстве, особенно творчеством Сезанна. Эти увлечения явились причиной того, что художник стал одним из организаторов общества «Бубновый валет», сыгравшего отрицательную роль в развитии русской живописи предреволюционной поры.

После Октября Кончаловский постепенно отходит от принципов, которыми он руководствовался в 1910-е годы. Перелом этот составляет целый период в творчестве художника, совпавший с началом его постоянной работы на родине, тесного общения с родной природой и русскими людьми. То наносное, что накопилось в искусстве Кончаловского в предшествующие годы, постепенно отпадает, и художник в конце концов находит свой путь в искусстве.

В 20-е годы Кончаловский работал в области жанра, портрета, пейзажа, натюрморта. Изменения в его творчестве наметились прежде всего в портрете.

Ранние портреты Кончаловского отличались схематизмом. Художника больше всего интересовало решение отвлеченных живописных задач. Эти черты частично преодолеваются уже в «Автопортрете с женой» (1922). Более удачными являются «Портрет О. В. Кончаловской» (1925) и «Портрет Н. П. Кончаловской» (1925). В образе молодой женщины передано торжество молодости, обаяние расцветающей жизни (табл. 8). В наклонившейся фигуре чувствуется упругость сильного тела, в повернутом к зрителю улыбающемся лице — задор и живой ум. Живопись радуется материальной осязаемостью и красотой.

С 1925 года Кончаловский в течение нескольких лет работал в Новгороде. Его покорили древний город, напоминавший о многовековой истории русского народа, и люди, сохранившие в своем быту яркие национальные особенности. Он пишет пейзажи, в которых запечатлена суровая мощь новгородской архитектуры и скупая красота новгородских ландшафтов («Антоний Римлянин», 1925; «София Новгородская», 1925). Жанровая картина «Возвращение с ярмарки» (1926) свидетельствует о возрастающем интересе художника к окружающей жизни. В этом полотне (илл. 35) изображены возвращающиеся с ярмарки крестьяне — старик, парень и девушка. Художник приблизил их к зрителю, благодаря чему эти фигуры обрели большую пластическую силу и осязаемость. Спокойный равнинный пейзаж, широкое раздолье речной глади подчеркивают значительность этих образов. Несомненно, художник запечатлел тех самых новгородских крестьян, которых наблюдал во время своих поездок. И все же зритель не может отрешиться от мысли, что образы, созданные Кончаловским, навеяны представлениями и воспоминаниями о старой патриархальной Руси.

Видимо, Кончаловский сам это чувствовал. В следующей своей картине — «Купание красной конницы» (1928) — он решил показать людей сегодняшнего дня. Полотно написано в свойственной Кончаловскому широкой декоративной манере. Художник подчеркивает физическую силу и атлетическое телосложение воинов.



36. Б. В. Иогансон.  
Рабфак идет. 1928

Создание образа современника, строителя новой жизни, было центральной задачей в живописи. И естественно, что художники обращали внимание на советскую молодежь, начало сознательной жизни которой совпало с годами гражданской войны и восстановительного периода.

Тяга рабочей и крестьянской молодежи к знаниям—важнейшая черта жизни 20-х годов—нашла весьма разнообразное отражение в живописи. С особенной любовью изображали художники юношей и девушек, занимающихся на рабочих факультетах. Так, интересную картину «Рабфаковцы» (1926) написал украинский художник С. М. Прохоров (1873—1948). Это произведение, очень декоративное по своему

колористическому решению, привлекает ясным и в то же время острым взглядом художника на мир и на человека. Прохоров замечает в современной ему молодежи важные черты, столь типичные для нее в 20-е годы: жизнерадостность, прямоту характера, устремленность вперед. Образы молодых людей, созданные художником, отличаются какой-то особой пластичностью, и это сообщает им большую конкретность и жизненную определенность.

Важное место в живописи 20-х годов занимают полотна Б. В. Иогансона (род. 1893). Иогансон получил художественное образование в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1913—1918), где занимался под руководством А. Е. Архипова, Н. А. Касаткина и К. А. Коровина. Эти мастера оказали на него большое влияние. Дарование художника развивалось также под сильным воздействием передвижников.

Уже с самого начала 20-х годов Иогансон стремился показать в своих произведениях то новое, что прокладывало себе дорогу в жизни. Первые картины художника — «На борьбу с разрухой» (1922) и «Строительство ЗАГЭС» (1925) — являются, по существу, пейзажами, пронизанными напряженным ритмом жизни первых послевоенных лет. С середины 20-х годов образ нового человека становится центром внимания художника. В 1928 году Иогансон пишет картину «Рабфак идет» (илл. 36). В облике энергично шагающих с книгами в руках юных рабфаковцев художник подчеркивает качества, присущие нашей молодежи. Избегая прямолинейности и упрощения, Иогансон передает различные характеры молодых людей. сосре-

доточенности и твердой целеустремленности центрального героя он противопоставляет еще детскую серьезность подростка и открытый, жизнелюбивый характер девушки. Леса строек, на фоне которых рисуются фигуры, помогают Иогансону полнее выразить мысль о возрождении страны, а острая, динамичная композиция (высокая линия горизонта, движение по диагонали) — показать энергичность молодых строителей новой жизни.

Идея утверждения нового находит свое выражение и в картине Иогансона «Советский суд» (первый вариант, акварельный, относится к 1926 году, более поздний — к 1928 году). В основе сюжета — острый социальный конфликт. В сцене суда над кулаком, обманувшим крестьянку, художник утверждает принципы новой, советской морали, осуждая старый мир жестокости и насилия. В том, как Иогансон метко характеризует кулака, человека ничтожного, стяжателя и эксплуататора, виден художник, глубоко и верно понимающий жизнь, будущий мастер, создавший образ капиталиста в картине «На старом уральском заводе». Характеристика кулака особенно отчетливо выступает при сопоставлении его с образом крестьянки. Ей свойственно чувство собственного достоинства, она уверена, что найдет защиту в лице советских судей. Художник умело строит повествование, показывая живые взаимоотношения персонажей, прибегая к немногим, но выразительным деталям.

Самой значительной картиной Иогансона этого периода является «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» (1928). Это правдивая повесть о народе, о его страданиях и героической борьбе в годы гражданской войны (илл. 37). Судьба всей страны раскрывается художником в судьбах людей. Иогансон показывает жизнь, не закрывая глаза на ее сложности

37. Б. В. Иогансон. Узловая железнодорожная станция в 1919 году. 1928



и контрасты. Общую картину разрухи и страдания людей, поднятых со своих насиженных мест, подчеркивает хмурый и неуютный осенний пейзаж.

Но художник увидел не только трудности тех лет, он сумел передать боевой дух периода гражданской войны. Главным в жизни тогда была борьба против белогвардейцев и интервентов. Об этом говорят и революционные плакаты на стене станции и воинский эшелон, стоящий на путях. Рабочий в кожаной куртке напутствует бодрыми словами красногвардейца, едущего на фронт. В образе молодого воина выражен оптимизм народа, его вера в преодоление всех трудностей и в конечную победу. В этой картине художник решал историческую тему с верных позиций, как подлинно народную эпопею.

Большой интерес проявляют живописцы к жизни и быту народов бывших окраин России — Средней Азии, Сибири, далекого Севера. Правда, на первых порах их внимание занимают внешние особенности быта того или другого народа, но иногда они добиваются и гораздо большего, правдиво показывая то новое, что принесла этим народам Советская власть. Б. Н. Яковлев, С. В. Рянгина, С. М. Карпов, Н. Г. Котов, Ф. А. Модоров, П. И. Котов и другие живописцы в результате длительных творческих поездок создают произведения, проникнутые большой симпатией к простым людям, вниманием к их жизни. Многие из их произведений экспонировались на VIII выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР».

Жизни и быту Советского Узбекистана посвятил свое творчество П. П. Беньков (1879 — 1949). Получивший образование в Петербургской Академии художеств, Беньков в середине 20-х годов становится членом АХРР и участвует на ее выставках. Несколько лет работал художник в Татарии, но основная его художественная деятельность разворачивается в Узбекистане, куда он переезжает в 1929 году.

Одна из лучших картин Бенькова этих лет — «Девочка хивинка» (1931) (илл. 38). В этом полотне запечатлена характерная бытовая сценка: одетая в яркие красочные одежды, девочка-узбечка трудится за прялкой у порога дома. На первый взгляд может показаться, что художник ограничился лишь фиксацией особенностей национального быта, как это было во многих полотнах такого рода, написанных в 20-е годы. Но простая сценка согрета сердечной теплотой. Всем размеренным строем своей картины, спокойным ритмом, гармонией колорита Беньков стремится подчеркнуть серьезность и глубокую сосредоточенность работающей девочки. В движениях, во всем скромном облике этой юной хивинки ощущается ловкость и грация, вызывающие невольное восхищение зрителя. Вдумчивый художник, Беньков сумел увидеть в Советском Узбекистане не только «живописные» экзотические мотивы, но и жизнь, полную напряженного труда, овеянную подлинной поэзией.

Наряду с Беньковым большую роль в формировании советских национальных художественных школ в республиках Средней Азии сыграли Н. Г. Хлудов и В. В. Образцов. Еще в 20-х годах Хлудов организовал в Алма-Ате художественную студию, в которой получили образование многие казахские живописцы. Не менее значительна была роль Образцова в становлении киргизского советского искусства.

Помимо своей педагогической деятельности эти мастера создали ряд интересных произведений. Картина Хлудова «Молотьба» (1927) — характерное реалистическое произведение 20-х годов.

Жизнь мордовской деревни — главная тема творчества Ф. В. Сычкова (1870—1958). В своих многочисленных красочных полотнах он неизменно возвращался к образам

советской молодежи, восхищаясь ее жизнерадостностью и духовным здоровьем. Эти черты проявились в таких картинах художника, как «Катанье с горы» (1925) и «Праздничный день» (1928).

В 20-е годы в ряды советских живописцев становятся представители народов, ранее не имевших собственного профессионального искусства. К ним принадлежат бурят-монгольский художник Ц. С. Сампилов (1893—1953), написавший в 1925 году лирически проникновенную, своеобразную по своему национальному колориту картину «Любовь в степи», и туркменской живописец Бяшим Нурали (род. 1900), лучшей работой которого является «Портрет Халиджи» (1926).

Картина Сампилова (илл. 39) привлекает теплотой настроения и какой-то особой свежестью восприятия мира. Искренность чувства искупает здесь некоторую наивность композиции и самого рассказа. Художнику удалось образы юноши и девушки. Зритель уверен в чистоте их чувств и их сердечной дружбы.

Обращение художников к быту различных народов Советского Союза обогащало советскую живопись новыми образами, свежими художественными решениями, приобщало ее к богатейшим истокам национальных традиций.

Мы уже говорили, что деятельность художников-ахрровцев началась с работы на заводе. Однако тема труда стала центральной в творчестве наших живописцев лишь со второй



38. П. П. Беньков.  
Девочка хивинка. 1931



39. Ц. С. Сампилов. Любовь в степи. 1925

половины 20-х годов, когда страна вступила на путь индустриализации, и особенно в период первой пятилетки, когда возникли гиганты социалистической индустрии и ясно обозначились контуры нового общества.

Индустриальная тема интересовала художников различных творческих объединений. Наряду с ахрровцами ею с увлечением занимались живописцы, группировавшиеся в ОСТ, и прежде всего, как уже говорилось, А. А. Дейнека и Ю. И. Пименов (род. 1903). В своих индустриальных картинах 20-х годов талантливые художники стремились показать новую «машинную» эпоху в истории человечества. Смелость и в то же время логичность индустриальных конструкций, новая техника, эффектность четких и строгих ритмов — все это сообщает полотнам Дейнеки («На стройке новых цехов», 1926) и Пименова («Даешь тяжелую индустрию», 1927) большую остроту и выразительность. В них ощущаются напряженность эпохи 20-х годов, героические усилия в создании новой промышленности, уважение к рабочему человеку, своим трудом меняющему облик страны.

В картинах художников АХРР меньше экспрессии в показе самого индустриального производства, но образу человека эти художники уделяют гораздо больше внимания. Это ясно обнаруживается в произведениях таких мастеров, как Бродский, Иогансон, Рязский, Моравов, Чепцов, Дроздов, и многих других.

Заметных успехов в разработке темы труда достиг украинский художник К. Д. Трохименко (род. 1885). Окончив в 1916 году Петербургскую Академию художеств по классу батальной живописи, Трохименко после революции принял активное участие в борьбе за реалистическое искусство на Украине. В 20-е годы он в числе других украинских художников (А. А. Шовкуненко, С. М. Прохоров, И. И. Ижакевич) входит в Ассоциацию художников Червонной Украины (АХЧУ). Члены этой организации стремились к укреплению связи с русскими художниками-реалистами, к созданию исторической и бытовой картины. Некоторые из них, в том числе Трохименко, участвовали на выставках АХРР в Москве.

В 1927 году Трохименко на основе многочисленных этюдов и зарисовок, выполненных на строительстве Днепропетровской гидроэлектростанции, написал картину «Днепрострой». В общем бодром ритме коллективного труда, в энергичных движениях работающих людей, в сверкающих на солнце голубых просторах Днепра, оживленного буксирными пароходами и лодками, ощущается дыхание новой жизни. Правда, увлечение общей панорамой коллективного труда ограничило возможности художника и помешало ему дать запоминающиеся образы строителей. Эту задачу Трохименко гораздо более убедительно решил впоследствии в картине «Кадры Днепростроя» (1936—1938).

В период первой пятилетки советские художники в результате многочисленных поездок по стране накопили обильный материал, сослуживший им хорошую службу впоследствии при работе над полотнами, посвященными темам труда.

На протяжении 20-х годов постепенно выявляются основные особенности советской портретной живописи. В лучших произведениях художники раскрывают внутренний облик человека и его общественное лицо. В портрете в полную меру проявил себя новый творческий метод социалистического реализма. Стремление показать новых, советских людей отвечало задачам советского искусства, а главное, открывало возможность выразить чувства и мысли, незнакомые прошлым эпохам, но всецело отвечающие внутренним, духовным потребностям социалистического общества. В портрете, как и в других жанрах живописи, появился новый герой.

Решающую роль в становлении советской портретной живописи играют мастера, продолжающие в своем творчестве традиции русской реалистической живописи. К ним относятся М. В. Нестеров, И. И. Бродский, С. В. Малютин, В. Н. Мешков и другие.

Лучшие качества Малютина-портретиста проявились в портрете писателя Д. А. Фурманова (1922) (табл. 5). Художник проделал значительную работу, прежде чем достиг ощущения цельности образа. Об этом свидетельствует предварительный этюд головы писателя. Близкий к портрету по композиции, этюд этот еще далек от глубокой передачи душевного мира Фурманова. В самом портрете образ передового советского человека начала 20-х годов, опаленного боями гражданской войны, раскрыт Малютиным с большой проникновенностью. Накинутая на плечи шинель и орден Красного Знамени на груди помогают художнику обрисовать облик недавнего комиссара Чапаевской дивизии, мужественного и беззаветно преданного Родине большевика. В то же время совершенно ясно, что перед нами человек интеллектуального труда. Об этом говорят не только внешние атрибуты, но и само лицо писателя. В нем много юношеской непосредственности и вместе с тем мудрости, приобретенной в суровой жизненной школе. В глубокой психологической характеристике раскрываются важнейшие черты образа



40. В. Н. Мешков.  
Портрет В. Р. Менжинского. 1927

Фурманова и как человека, и как советского писателя, и как общественного деятеля.

Наряду с Малютиным большую роль в сложении советского портрета сыграл В. Н. Мешков (1867—1946). Еще до революции Мешков получил известность своими жанровыми картинами и портретами, исполненными сангиной, соусом и углем. В 20-е годы художник с увлечением работает над портретами выдающихся общественных деятелей Советского государства. Мешков стремится передать те качества, которые выдвинули изображаемых им людей в первые ряды борцов революции. Эти искания ясно сказываются в портрете С. М. Буденного (1927), где мастерски раскрыт волевой характер героя гражданской войны. Но наиболее ярко они проявляются в портрете В. Р. Менжинского (1927). Акцентируя внимание на умном лице со следами напряженной мысли, художник тонко подметил индивидуальные особенности портретируемого — большую пронизательность, твердость и

силу характера (илл. 40). На темном фоне резко выделяется лицо, написанное смелыми и энергичными мазками. Контрасты света и тени усиливают экспрессию образа.

Портретистом, близким Малютину и Мешкову по своим творческим устремлениям, был ученик И. Е. Репина Н. И. Струнников (1871—1945), написавший в 20-е годы ряд портретов участников гражданской войны. В лучшей его работе — «Портрете партизана Лунева» (1929) — создан впечатляющий образ красного командира первых лет Советской власти (илл. 41). Живопись портрета плотная, энергичная, но несколько суховатая. Коричнево-желтый полушубок, черная папаха и светло-серый фон приведены к тональному единству. На этом нейтральном фоне хорошо выделяется лицо Лунева — мужественное, исполненное напряженного внимания и решимости. В портрете сделана удачная для того времени попытка создания героического образа.

Значительный вклад в советскую портретную живопись изучаемого периода был сделан старейшим армянским живописцем С. М. Агаджаняном (1863—1940). Уже до революции Агаджанян проявил себя как серьезный и вдумчивый художник-реалист. После Октябрьской революции он с воодушевлением работает над созданием образов советских людей, находя в них богатство внутренней жизни, душевную красоту. В «Портрете Василия» (1928) и «Портрете ударника» (1930) Агаджанян достигает убедительной передачи новых черт советского

человека, отмечая его чувство собственного достоинства, жизнелюбие, открытый и ясный взгляд на мир.

Творчество Агаджаняна сыграло важную роль в формировании советской армянской живописи на ранних этапах ее развития. Работы этого большого художника являются ценным наследием всего советского искусства.

К числу портретистов молодого поколения, интенсивно трудившихся в 20-е годы, принадлежит Е. А. Кацман (род. 1890). Многие его произведения, выполненные в пастели, отличаются точным восприятием модели. К числу лучших портретов работы Кацмана следует отнести портреты М. И. Калинина (1924), Ем. Ярославского (1924), Демьяна Бедного (1928).

Кацман — автор своеобразных портретов — жанровых композиций, среди которых наибольшей популярностью пользовались «Ходоки у М. И. Калинина» (1927) и особенно «Калязинские кружевницы» (1928) (илл. 42). В этих картинах есть привлекательная черта — внимательное, любовное отношение художника к человеку. Глядя на девушку, читающую книгу («Калязинские кружевницы»), ясно чувствуешь, как в застойный быт кружевниц врывается нечто новое, меняющее их отношение к труду и ко всему окружающему.

Серьезных успехов достигает в области портрета В. Н. Яковлев (1893—1953). Этот художник в 20-е годы много времени уделял реставрационной работе. Постоянное общение с произведениями классического искусства отразилось на творчестве Яковлева — художник старается с предельной точностью воспроизвести манеру исполнения и даже фактуру живописи старых мастеров. Это, бесспорно, сковывало творчество В. Н. Яковлева. Но вместе с тем хорошее знание классических образцов делало его мастером большой профессиональной культуры.

В наиболее значительном произведении — групповом портрете «Красные командиры» (1927), экспонированном на выставке «10 лет РККА», Яковлев поставил перед собой весьма сложную задачу. Он



41. Н. И. Струнников. Портрет партизана Лунева. 1929

искусно объединяет группу командиров Красной Армии из девяти человек. Левая часть группы расположена вокруг небольшого столика с картой. Несколько человек стоят в стороне, внимательно прислушиваясь к словам начальника штаба, докладывающего командиру. Большое значение в картине имеет освещение. Свет лампы, стоящей на столике за спиной командира, выхватывает из полутьмы лица и фигуры, так что зритель сразу сосредоточивается на главном и лишь потом начинает рассматривать детали. Художник достиг свободы общего композиционного решения в сочетании с убедительными характеристиками каждого персонажа, что необходимо для группового портрета.

В 20-е годы художники начали работу над созданием обобщенного типического образа советского человека. Они развивали тот жанр портрета-типа, который существовал в русской живописи XIX — начала XX века в работах И. Е. Репина, В. И. Сурикова, Н. А. Ярошенко и других мастеров.

Здесь в первую очередь следует назвать Н. А. Касаткина, посвятившего несколько своих произведений советской молодежи («Вузовка», 1926; «Селькорка», 1927; «Стенная газета», 1927, и др.). Картина «Пионерка с книгой» (1925), написанная в теплых золотисто-красных тонах, изображает девочку как бы в отблесках пионерского костра. Одет пионерка в скромную синюю блузу, на груди у нее алеет красный галстук, в левой руке — пачка книг. Все эти детали имеют, конечно, значение в общей характеристике образа. Но главное внимание художник сосредоточивает на открытом, полном душевной чистоты лице девочки, обрамленном шапкой светлых волос.

Большие успехи в работе над созданием обобщенного образа советского человека были достигнуты Г. Г. Ряжским (1895—1952), прошедшим сложный путь творческих исканий. Первоначальное художественное образование он получил в Москве на Пречистенских вечерних курсах для рабочих. В первые годы после революции Ряжский учился во Вхутемасе, где испытал влияние формалистической школы. Творческому росту художника способствовало его вступление в 1923 году в АХРР, где он вскоре выдвинулся как мастер портрета. На вы-



42. Е. А. Кацман.  
Калязинские кру-  
жевницы. 1928



Табл. 7. А. Е. Архипов. Крестьянка в зеленом фартуке. 1927



Табл. 8. П. П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской. 1925

43. Г. Г. Ряжский. Председательница. 1928

ставках АХРР появляются его картины: «Печатница» (1925), «Рабфаковка» (1926), «Делегатка» (1927), «Председательница» (1928).

Герои полотен Ряжского рождены советской действительностью. Это люди новой морали, высоких общественных устремлений. Художник подчеркивает волевой характер, благородную страсть людей, всецело отдавших себя общественному делу.

В «Делегатке» Ряжский создал образ женщины-активистки, рожденной советским строем (табл. 12). Светлая красочная гамма, хорошо найденное движение чуть приподнятой головы и спокойно заложенной за спину руки сообщают этому образу черты уверенности, достоинства, душевного благородства. Весь облик делегатки свидетельствует об открытом характере, о живом, непосредственном и горячем отношении к людям, к делу, которое ей поручено.

Портретом-типом является «Председательница» (илл. 43), которая изображена Ряжским в момент произнесения речи. Общественная характеристика человека здесь близка той, которая дана в «Делегатке». Но индивидуальный облик женщины иной. В «Председательнице» больше внутренней собранности. Она кажется более энергичной. Важное значение в характеристике героини Ряжского имеет колорит. В «Делегатке» цвет более открытый, бросаются в глаза звучные пятна красной косынки и синего банта. Колористическое решение «Председательницы» подчинено теплоте розовато-коричневого тону. «Председательница» и «Делегатка» — значительный вклад в молодое искусство социалистического реализма.

Ряжский не был одинок в поисках создания обобщенного образа советского человека. Интересная картина в этом плане была написана А. Н. Самохваловым. Это «Девушка в футболке» (1931—1932) (илл. 44). Художник создал образ, привлекающий необыкновенной свежестью. Свободная поза девушки, ее открытое лицо с крупными выразительными чертами говорят о характере открытом, ясном и вместе с тем твердом. Перед нами типичный образ советской девушки начала 30-х годов.

В 20-е годы началась деятельность А. М. Герасимова (1881—1963). Он в 1915 году окончил Московское Училище живописи. Его преподаватели В. А. Серов, А. Е. Архипов,





44. А. Н. Самохвалов.  
Девушка в футболке. 1931—1932

К. А. Коровин — несомненно оказали на него большое влияние. Еще в Училище он возглавлял борьбу против модных тогда формалистических течений в искусстве. С тех пор реалистические принципы стали основой его творческой практики. В первой половине 20-х годов художник жил у себя на родине, в г. Козлове (ныне Мичуринск), и работал там преимущественно как театральный художник. В 1925 году он переехал в Москву и вступил в АХРР. Искусство портрета особенно привлекает А. Герасимова, хотя художник пишет пейзажи и натюрморты, создает жанровые и исторические картины. Среди произведений 20-х — начала 30-х годов выделяется картина «В. И. Ленин на трибуне» (1930) (табл. 9). Это произведение выдвинуло Герасимова в число крупных советских живописцев.

Картина «В. И. Ленин на трибуне» согрета революционным пафосом. Все средства использует художник, чтобы создать эмоциональный художественный образ. Стремительное движение вождя, обращаясь с пламенным призывом к массам, усиливается наклоненным вправо древком знамени и

складками волнующихся на ветру алых полотнищ. Для раскрытия идеи произведения большое значение имеет колорит и в первую очередь насыщенный красный цвет. Интенсивные алые тона знамен, грозовые облака, бегущие по небу, порывистое движение фигуры В. И. Ленина — все это связано в единое художественное целое.

Успешно развивается в изучаемый период пейзажная живопись. Правда, художники, работавшие в этом жанре, испытывали большие трудности. Им приходилось отстаивать право пейзажной картины на решение больших идейно-художественных задач, отбивать атаки тех, кто не верил в большие возможности пейзажной живописи, принижал ее эстетическое и воспитательное значение.

Наибольший успех выпадает на долю художников, стремившихся запечатлеть новое в облике страны и выразить переживания своих современников. Большое значение имело в эти годы искусство пейзажистов старшего поколения, бережно хранивших и развивавших традиции русской реалистической пейзажной живописи. Природу родной страны, ее поэтическую прелесть воспевали в своих полотнах В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля, К. Ф. Юон, А. А. Рылов, И. Э. Грабарь, Н. П. Крымов, П. И. Петровичев, Л. В. Туржанский, П. А. Радимов и многие других пейзажисты лирического склада.

В 20-е годы значительно расширяются, так сказать, «географические рамки» пейзажной живописи. Не только средняя полоса России, но и солнечная природа Средней Азии,

кавказские горы, величественный крымский ландшафт, суровый и дикий Север становятся объектами изображения.

Наряду с художниками, которые пишут преимущественно девственную природу, некоторые мастера с увлечением разрабатывают индустриальные мотивы, выражая в своих произведениях пафос созидания. Возрождение страны, осуществление грандиозных планов строительства, меняющийся облик городов и сел — все это требовало художественного осмысления.

В 1923 году Б. Н. Яковлев (род. 1890) — один из организаторов АХРР — написал картину «Транспорт налаживается» (табл. 10), которой суждено было стать вехой в развитии советской пейзажной живописи и которая ярко продемонстрировала возможности метода социалистического реализма в пейзажном жанре. Яковлев изобразил ожившую железнодорожную станцию в ранний утренний час. Поблескивают линии путей, тут и там видны дымки паровозов, вдали, у построек, движутся фигурки людей. Скромными, но выразительными средствами Яковлев достигает впечатления движения, которое наполняет станцию: убегают к горизонту линии путей, на зрителя надвигается локомотив, пар от паровозов скрывает железнодорожные сооружения. Все это делает картину очень живой, динамичной. Большую роль в создании эмоционального художественного образа играет желтовато-золотистое, пронизанное первыми солнечными лучами небо. Оно словно озаряет жизнь начавшей совсем недавно работать железнодорожной станции.

Таким образом, будничная на первый взгляд картина Яковлева полна большого смысла, ибо художник передал увиденное им как звено общего процесса восстановления народного хозяйства в молодой Советской стране. Бодрый эмоциональный тон является основой художественного образа, заставляя видеть в обычном, казалось бы, ничем не примечательном индустриальном пейзаже проявление кипучей созидательной деятельности советского народа.

Картина Яковлева примечательна и тем, что она являет собой яркий пример дальнейшего развития традиций пейзажной живописи передвижников, особенно художников конца XIX — начала XX века, в творчестве которых значительное место занимал городской пейзаж.

Не только молодые мастера, но и старые пейзажисты стремились уловить новое в облике страны. Порой эти искания находят отражение в архитектурном пейзаже: давно знакомые здания и ансамбли Москвы, Ленинграда и других городов предстают перед художниками в новом свете. Таковы некоторые работы К. Ф. Юона (например, «Первомайская демонстрация на Красной площади в 1929 году», 1930).

В искусстве Юона находит продолжение та линия русского пейзажа, которая получила развитие еще в предреволюционную пору его творчества. Тематика большинства пейзажных полотен Юона начала 20-х годов не отличается новизной. Его, как и прежде, привлекает архитектура древних русских городов, особенно архитектурный ансамбль Троице-Сергиевой лавры (картины «Купола и ласточки», 1921; «Праздничный день», 1922, и др.), в котором он находит неисчерпаемые возможности для создания ярких красочных композиций. Но во второй половине 20-х годов художника все больше начинает увлекать пейзаж, куда он вводит характерные «приметы времени». То это лыжники, совершающие прогулку («Лыжная прогулка. Иней», 1930; «Лыжная экскурсия в солнечный день», 1930), то фигуры молодых крестьянских девушек, облик которых не имеет ничего общего с крестьянками дореволюционной

поры («В лучах солнца», 1928). Во всех этих произведениях Юон выступает горячим жизнелюбцем, воспринимающим действительность с ее самой яркой, праздничной стороны. В передаче спящей белизны снега, насыщенных красок заката, яркой зелени весны Юон не имеет себе равных.

Художник умеет самый обычный пейзажный мотив претворить в художественный образ, привлекающий свежестью восприятия мира. Таков замечательный пейзаж «Конец зимы. Полдень» (1929) (табл. 13). Типичный уголок Подмосковья. Все залито весенним солнцем, ослепительно белеют стволы берез и по-весеннему рыхлый снег. Деревянный дом на пригорке, ребятишки-лыжники, копающиеся в снегу куры придают пейзажу «обжитость» и особую теплоту. В простом, привычном пейзажном мотиве много истинной поэзии.

Помимо пейзажных работ Юоном было написано немало жанровых картин. В них художник выражает свое сердечное отношение к людям, в облике которых подчеркивает черты современников. Многие полотна Юон посвящает советской молодежи. Оригинальной работой художника является картина «Подмосковная молодежь» (1926). Здесь изображены девушки, в облике которых ощущается бодрость, здоровье, уверенность в своих силах (илл. 45).

Художники старшего поколения принесли в искусство 20-х годов мастерство вдумчивой и тщательной работы над пейзажем-картиной. Прежде всего это относится к В. Н. Бакшееву (1862—1958). Большое влияние на художника в годы его учебы в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1878—1888) оказал В. Д. Поленов. Получив известность как



45. К. Ф. Юон.  
Подмосковная молодежь. 1926

46. В. К. Бялыниц-  
кий-Бируля.  
Голубой март. 1930



жанрист, Бакшеев в 1900-е годы работал и в области пейзажа. После революции он написал ряд произведений на историко-революционные темы, продолжая одновременно заниматься и пейзажной живописью. Именно здесь с наибольшей полнотой обнаружилось тонкое лирическое дарование старейшего советского живописца.

Одна из лучших картин Бакшеева — «Голубая весна» (1930) (табл. 11). Пейзажный мотив этого произведения возник у художника еще до революции. Но сейчас он получил более цельное выражение. Все в картине пронизано ощущением пробуждающейся жизни. Солнечные лучи ласкают оттаивающую после зимней спячки землю, солнцем напоен прозрачный, свежий воздух. Слово живые, раскинули свои ветви хрупкие, стройные березы. Солнце окрасило их стволы в нежные тона, и эти тона в сочетании с бездонной синевой неба, с прозрачной дымкой затененных мест составляют звучный и чистый цветовой аккорд.

Творчество другого крупного пейзажиста, В. К. Бялыницкого-Бируля (1872—1957), также сформировалось задолго до революции. Окончив в 1896 году Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, он выступил как последователь Левитана, с которым его связывала личная дружба.

Бялыницкий-Бируля очень интимен в своей трактовке природы. Для его произведений характерны тонкий лиризм, внимательная передача состояния природы в определенное время года и дня. Таковы пейзажи «Лесная речка зимой» (1920), «Цветущий май» (1930), «Голубой март» (1930) (илл. 46). Колорит картин Бялыницкого-Бируля приглушен, но отличается

тональным богатством. С проникновенностью передает художник красоту тех мест, которые связаны с памятью дорогих всем людей. Мемориальный пейзаж находит в его лице чрезвычайно тонкого и глубокого мастера (серия «Горки», 1924—1927; серия «Ясная Поляна», 1928).

Левитановская линия в советском пейзаже представлена также произведениями П. А. Радимова (род. 1887)— одного из организаторов АХРР. В 20-х годах Радимов создал много жанровых полотен, но более всего удавались ему пейзажи, в которых раскрывается скромная прелесть русской природы («Осень», 1928; «Полдень», 1929, и др.).

Иные традиции питали творчество А. А. Рылова. Последователь А. И. Куинджи, он писал пейзажи, покоряющие звучностью и интенсивностью красочных сочетаний. Русская природа находит в Рылове оригинального интерпретатора. В картинах «Жаркий день» (1927) и «Зеленое кружево» (1928) художник воспевает царственную щедрость русской природы. В прославлении родной земли находит выражение его светлое, оптимистическое мировосприятие окружающей действительности, его патриотизм.

Своим творчеством Рылов стремился откликнуться на задачи времени. Не случайно в дальнейшем в его пейзажах появляются люди, занятые трудом («Трактор на лесных работах», 1934).

К этому же поколению пейзажистов принадлежит Н. П. Крымов (1884—1958). После окончания в 1911 году Московского Училища живописи, ваяния и зодчества художник длительное время был увлечен живописными экспериментами, уводившими его от реализма. После Октября творческие поиски Крымова начинают сочетаться с непосредственным изучением природы и разработкой принципов тональной живописи.

Работая преимущественно в окрестностях Тарусы и Звенигорода, Крымов пишет много картин и этюдов, правдиво рисующих уголки родной природы. С любовью изображает художник знойные летние дни, купы деревьев, освещенные солнцем, прячущиеся в зелени крестьянские домики («Русская деревня», 1925; «Речка», 1926; «У мельницы», 1927). В этих произведениях Крымов решительно отходит от стилизации, которая была ему свойственна прежде (илл. 47). Его искусство становится ярким и оригинальным, а образы природы обретают особенную ясность.

Многие пейзажисты преодолевают в 20-е годы чуждые реализму тенденции, о чем свидетельствует, например, творчество К. Ф. Богаевского (1872—1943). До революции Богаевский много работал в Крыму. Его привлекал суровый крымский пейзаж — земля, видевшая и шумную жизнь античных городов, и набеги скифов, и суровое уединение генуэзских крепостей. Стремление воссоздать образ древней Киммерии толкало художника к стилизации, ретроспективизму. Но под влиянием перемен, которые произошли после Октября, под влиянием бурной созидательной деятельности советского народа Богаевский стал постепенно освобождаться от своих прежних взглядов на задачи и цели пейзажной живописи. В серии картин «Днепрострой» (1930) он стремится выразить гигантский размах трудовой деятельности советских людей, меняющих привычный облик родной земли. Героическая романтика пустынного крымского ландшафта сменяется героикой современного строительства.

Плодотворной была деятельность в 20-е годы армянского художника М. С. Сарьяна (род. 1880), получившего художественное образование в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества под руководством В. А. Серова, К. А. Коровина, А. Е. Архипова и Н. А. Касаткина. Произведениям Сарьяна 1910-х годов, когда художник входил в общество «Голубая роза», свойственна яркая декоративность, плоскостность и упрощенность формы. В 20-е



47. Н. П. Крымов. У мельницы. 1927

годы внутренняя творческая перестройка коснулась Сарьяна, как и многих других художников. Он достигает наибольших успехов в работе над пейзажем Армении. Его картины по-прежнему плоскостны и написаны яркими локальными красками. Но в этих произведениях («Старый Ереван», 1928; «Старое и самое новое», 1929) художник подчеркивает новые черты в облике родной страны и родного города. Полотна Сарьяна полны жизнеутверждения, искренней любви к тому, что преобразует привычный армянский ландшафт и является приметой новой жизни.

Со второй половины 20-х годов, и особенно в годы первой пятилетки, наметился поворот к пейзажной картине, отражающей созидательную деятельность советских людей. Темы строительства увлекают Н. И. Дормидонтова («Днепрострой», 1931), В. В. Крайнева («Чусовский металлургический завод», 1932), армянского художника Г. М. Гюрджяна (серия картин, посвященных строительству Ширакского канала, 1926). Плодотворно работает над пейзажем-картиной армянский живописец Ф. П. Терлемезян (1865—1941), в конце 20-х



48. Ф. П. Терлемезян.  
Индустриальный пейзаж. 1928—1929

годов вернувшийся в Армению из многолетних скитаний по Европе и Америке. В своих произведениях художник стремился воссоздать картину строительства, развернувшегося на просторах страны (илл. 48). Подобные искания и тенденции нашли выражение и в картине П. И. Котова (1889—1953) «Кузнечкстрой. Домна № 1» (1931).

Обращение к современной теме в пейзаже сыграло положительную роль в творчестве многих художников, в том числе некоторых мастеров, группировавшихся в ОМХ (Общество московских художников). Эти мастера, увлекаясь работой над живописной формой, лишь постепенно приходили к отражению современности в своих произведениях. Например, В. В. Рождественский и А. В. Лентулов лишь в конце 20-х годов приходят к созданию интересных реалистических произведений. Обращение к индустриальным мотивам сблизило их с окружающей

жизнью, но лучших художественных результатов они достигли в так называемом «чистом» пейзаже: «Закат на Волге» (1925) Лентулова и «Северная деревня. Белая ночь» (1932) Рождественского.

Для понимания эволюции группы художников ОМХ особенно характерно творчество А. В. Куприна (1880—1960). Перелом в искусстве этого мастера отчетливо виден уже в крымских пейзажах конца 20-х годов. Непосредственность восприятия южной солнечной природы нашла в этих произведениях яркое отражение. Интерес к индустриальному пейзажу возник у Куприна не только потому, что здесь открывались богатые возможности для создания конструктивно ясных и четких по композиции пейзажных полотен. Художника увлекает созидательная работа на просторах родной земли, его поражают колоссальные изменения, свидетелем которых он стал во время своих поездок по стране. Так возникли картины «Доменная печь № 3» (1930), «Баку. Нефтяные промыслы. Биби-Эйбат» (1931) и другие. В этих пейзажах, выдержанных в напряженной красочной гамме, индустриальные мотивы органически сливаются с ландшафтами. Нефтяные вышки в картине «Баку. Нефтяные промыслы. Биби-Эйбат» как будто вырастают из земли, что усиливает впечатление мощи и силы этого пейза-

жа. Индустриальные пейзажи Куприна принадлежат к тому лучшему и художественно значительному, что было создано в этой области советской живописи на рубеже 20—30-х годов.

Важные изменения происходят в 20-е годы в жанре натюрморта. Этот жанр долгое время являлся прибежищем формалистов, отгородившихся от жизни. Именно здесь они производили всякого рода эксперименты, в конечном счете убивавшие искусство.

Мастером, который сыграл важную роль в развитии советского натюрморта и во многом определил его лицо, был И. И. Машков (1881—1944), один из активных деятелей АХРР. До революции этот художник занимался педагогической деятельностью и воспитал немало известных впоследствии советских художников. Талантливый живописец, Машков в ранний период своего творчества решал главным образом декоративные задачи. Декоративность приобретала зачастую в его полотнах самодовлеющий характер.

После Октября творчество Машкова претерпевает значительную эволюцию. Его натюрморты обретают пластическую выразительность. Но в них не утрачивается и декоративность, которая, однако, теперь тесно связана с точной характеристикой изображенных предметов, плодов, снеди.

В 1924 году Машков пишет натюрморты «Снедь московская: мясо, дичь» и «Снедь московская: хлебы» (табл. 15), в которых художник выступает подлинным реалистом, умеющим запечатлеть предметный мир во всей его пластической силе и красочном богатстве. Его картины отличаются композиционной стройностью и живописной щедростью. В лучших натюрмортах художник достигает большой убедительности в передаче фактуры предметов. В своих полотнах он прославляет полноту и радость жизни, выступает певцом человеческого труда, направленного на благо людей.

Преодоление Машковым чисто декоративных тенденций сказалось и в его пейзажных произведениях. Художник с воодушевлением работает над картинами, в которых запечатлевает новый индустриальный пейзаж («ЗАГЭС», 1927).

\* \* \*

В период 1921—1932 годов в постоянной, не утихавшей борьбе с формалистическими влияниями и тенденциями в советской живописи шло объединение реалистических сил. Позиции формализма были в это время еще достаточно сильны, и некоторые художники, на словах приветствуя укрепление связей искусства с жизнью, на самом деле оставались верны своим старым принципам. Хотя абстракционизм был окончательно разгромлен, еще продолжали жить и оказывали давление на реализм такие течения, как сезаннизм, стилизаторство, примитивизм, декоративизм и т. д. Много работал в 20-х годах П. В. Кузнецов, произведения которого отличала предельная условность формы и колорита. Несмотря на актуальность темы таких картин, как «Ферганские партизаны» (1928) или «Строительство в Армении» (1931), художественный образ этих полотен был далек от жизни. Кузнецов решал в них (и это являлось для него первостепенным) те же самые декоративные и ритмические задачи, что и в своих произведениях предреволюционных лет. Тенденции экспрессионизма господствовали в эти годы в работах А. Г. Тышлера («Женщина и аэроплан», 1927; «Мать», 1932). Упорно не желал отказываться от своих неверных позиций

Р. Р. Фальк. В противоположность своим товарищам по «Бубновому валету» (а в советское время — по Обществу московских художников) — П. П. Кончаловскому, А. В. Лентулову, И. И. Машкову и другим — он оставался верен принципам сезаннизма. В его полотнах и не чувствовалось реальной жизни. Активную деятельность развернул в 20-е годы Д. П. Штеренберг. Один из организаторов Общества художников-станковистов, он, в противоположность прогрессивному крылу этого объединения, не пытался приблизиться к реалистическому творческому методу. Его картина «Аниська» (1926) отличается нарочитой плоскостностью и явной тенденцией примитивизировать натуру. В результате получилось огрубление образа человека, представленного зрителю в виде неживой куклы, лишенной и намека на внутренний мир и чувство.

Таким образом, внутренняя перестройка некоторых художников, если она была, происходила крайне медленно. Чаще же всего эти художники с ожесточением настаивали на своих взглядах, вставая тем самым в решительную оппозицию к искусству социалистического реализма.

Следует сказать, что формалистические (стилизаторские, примитивистские, экспрессионистские) тенденции стали в 20-х годах проявляться в искусстве некоторых национальных республик, выражая здесь в какой-то степени идеи буржуазного национализма. Примером может служить творчество группы украинских художников, получивших наименование «бойчукистов». Эти живописцы, и особенно глава группы М. Л. Бойчук, пытались сочетать условность средневековой фрески с новейшими течениями западноевропейского формализма. В этом они видели путь к созданию «самобытного» украинского искусства. Естественно, что путь «бойчукистов» был ложным, уводившим их от решения больших идейно-художественных задач, которые стояли перед советским искусством.

Стилизаторские и иные формалистические тенденции имели место и в живописи других республик — Грузии, Армении, Узбекистана, Туркмении.

И все же, несмотря на активность формализма, социалистический реализм в советской живописи вел решительное наступление, и в этой борьбе двух идеологий одерживал победу за победой. В результате формализму приходилось сдавать одну позицию за другой. Победа социалистического реализма в живописи стала неопровержимым фактом. Она проявлялась в общем поступательном развитии живописи и в творческом росте отдельных мастеров, в создании зрелых, художественно полноценных произведений, глубоко проникающих в советскую действительность.

На протяжении этих лет во всех жанрах живописи создаются интересные и значительные полотна. Историческая и батальная живопись развивается от документальности в изображении событий к более глубокому отражению сущности революционной борьбы, к раскрытию массового героизма народа — творца истории.

От первоначальных беглых впечатлений к произведениям, раскрывающим существенные черты быта, труда и классовой борьбы, происходящей в окружающей жизни, — таков путь развития бытового жанра.

В портретном жанре создаются произведения, в которых воплощаются новые качества советского человека. Наряду с портретами крупных общественных деятелей и представителей советской интеллигенции художники изображали рабочих и крестьян — рядовых строителей социализма. Стремление раскрыть новые черты советского человека привело к созданию портретного образа-типа.

Наряду с лирическим пейзажем в эти годы начинает развиваться и индустриальный пейзаж, в котором находит отражение созидательная деятельность советских людей. Художники передают меняющийся облик Родины. Это — начало длительного процесса, который будет продолжаться и в последующие периоды развития советского искусства.

Успехи живописи в изучаемый период являются следствием укрепления связи художников с жизнью, с новым массовым зрителем. Об общем подъеме живописи свидетельствовал рост молодых кадров мастеров как в Российской Федерации, так и в других республиках Советского Союза.

## СКУЛЬПТУРА

В рассматриваемый период, особенно со второй половины 20-х годов, создаются более благоприятные материальные предпосылки и творческие условия для развития всех видов скульптуры на основе глубоких идей, заложенных в ленинском плане «монументальной пропаганды». Интенсивно проходит работа по проектированию памятников, выявляются новые творческие силы монументалистов, сооружаются памятники, увековечивающие события и героев Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны, образы выдающихся деятелей революции и Советского государства. Со второй половины 20-х годов во многих городах страны устанавливаются памятники гениальному вождю революционного пролетариата В. И. Ленину.

Ваятели работают и в области декоративно-монументальной скульптуры. Они все чаще привлекаются к оформлению архитектурных сооружений — стадионов, парков.

Большое развитие в этот период получает станковая скульптура, в особенности портрет. Рабочие и сельские клубы, художественные, историко-революционные музеи и другие культурно-просветительские учреждения значительно стимулировали работу скульпторов в станковой пластике. Скульпторы создают портреты основоположников научного коммунизма — К. Маркса, Ф. Энгельса, их великого продолжателя В. И. Ленина, а также портретные бюсты выдающихся революционеров, деятелей науки и культуры современности и прошлого. Установленные в различных общественных и государственных учреждениях, эти портреты выполняли большую роль в идейном и эстетическом воспитании трудящихся.

В эти годы продолжается сложный, трудный, но неуклонный процесс перестройки скульпторов. У одних этот процесс проходил естественно и органично, у других он был связан с преодолением формалистических тенденций. Все большее число скульпторов в 20-е годы ставило своей целью раскрытие значительных идей современности, создание произведений на темы революции и гражданской войны. Передовые скульпторы стремятся правдиво воплотить образы борцов революции, новых героев — рабочих и крестьян.

Расширяется круг тем и жанров в скульптуре, значительно возрастает ее художественный уровень. Лучшие произведения отличаются новизной идейного содержания, яркостью образов, хотя таких произведений было еще сравнительно немного. После окончания гражданской войны начинается быстрое развитие скульптуры в национальных республиках, где появляются свои местные кадры ваятелей.

Возросшие задачи скульптуры вызвали необходимость организационного объединения ваятелей, консолидации их сил на единой идейно-творческой основе. В первой половине 20-х годов скульпторы работали еще в значительной степени разрозненно. Существовавшие

отдельные коллективы, такие, например, как «Куб», «Монолит», «Рельеф» в Москве, объединяли небольшие группы скульпторов для выполнения государственных заказов. До середины 20-х годов скульптурные произведения показывались эпизодически на художественных выставках различных обществ, объединявших живописцев.

Правда, уже в начале 20-х годов была сделана попытка устройства специальной выставки скульптуры. Она состоялась в Петрограде осенью 1922 года, в пятую годовщину Великого Октября в залах Академии художеств. На ней были представлены работы профессоров: Г. Р. Залемана, В. А. Беклемишева, Р. Р. Баха, а также их учеников: Л. А. Дитриха, В. В. Лишева, М. Г. Манизера, В. Л. Симонова и других. Выставка в основном имела ретроспективный характер и состояла преимущественно из дореволюционных работ<sup>1</sup>.

Существенную роль в объединении скульпторов сыграли две организации: скульптурная секция АХРР и ОРС (Общество русских скульпторов). С середины 20-х годов на тематических выставках АХРР наряду с живописцами все чаще стали выступать скульпторы. В 1926 году в АХРР была создана секция скульптуры, в которую вошли С. С. Алешин, Н. В. Крандиевская, В. В. Козлов, М. Г. Манизер, С. Д. Меркуров, Г. И. Мотовилов, Г. В. Нерода, С. Д. Тавасиев, А. И. Тенета и другие. Первое крупное выступление скульпторов состоялось в 1926 году на VIII выставке АХРР, где их работы экспонировались отдельно от живописи. Целенаправленность в творческих поисках, характерная для художников АХРР, была свойственна и большинству скульпторов. В своих работах они стремились создавать тематические произведения, образы деятелей революции и героев труда.

В конце 1925 года по инициативе группы московских скульпторов было создано Общество русских скульпторов, которое оказало значительное влияние на развитие советской скульптуры. В нем объединились московские и отчасти ленинградские скульпторы различных творческих направлений. Членами ОРС были: Н. А. Андреев, В. А. Андреев, С. Ф. Булаковский, В. А. Ватагин, А. С. Голубкина, В. Н. Домогацкий, И. С. Ефимов, Г. И. Кепинов, С. Т. Коненков, Б. Д. Королев, С. Д. Лебедева, А. Т. Матвеев, В. И. Мухина, И. М. Чайков, И. Д. Шадр, М. Д. Рындзюнская, И. Г. Фрих-Хар и другие.

Одна из важных задач, которую ставили перед собой скульпторы ОРС, состояла в том, чтобы укрепить за скульптурой ее самостоятельное положение среди других видов изобразительного искусства. Важнейшим средством достижения этой цели ОРС считало устройство выставок<sup>2</sup>.

Художники ОРС стремились к поискам «нового монументального стиля» в скульптуре. Однако в понятие «новый монументальный стиль» в эти годы вкладывался самый различный смысл. В обществе наряду с реалистическим направлением существовали кубизм, стилизаторство и другие формалистические тенденции.

Увлечение формальными проблемами у некоторых скульпторов ОРС переходило в самодовлеющие искания, уводило их от реализма к пустому «формотворчеству». Успеха добились

<sup>1</sup> Исключение составляли работы М. Г. Манизера (проект памятника «Освобожденный труд», рельеф «Рабочий») и В. Л. Симонова (проект статуи «Красногвардеец», установленной в 1922 году на Васильевском острове в Ленинграде).

<sup>2</sup> Выставки ОРС состоялись в Москве: I — Государственная выставка современной скульптуры в 1926 году, II — в 1927 году, III — в 1929 году, IV — в 1931 году. Кроме того, скульпторы ОРС в отдельных случаях выступали на других выставках, а также на некоторых выставках АХРР.



49. И. Д. Шадр. Сеятель. 1922

лишь те скульпторы АХРР и ОРС, которые на практике не отделяли поиски художественной формы от содержания, от непрерывного изучения и правдивого отражения окружающей жизни.

Наиболее видное место в развитии скульптуры в этот период принадлежит И. Д. Шадру, Н. А. Андрееву, М. Г. Манизеру, В. И. Мухиной, С. Д. Меркурову, Л. В. Шервуду, С. Д. Лебедевой, В. Н. Домогацкому, Я. И. Николадзе и некоторым другим скульпторам, прочно вставшим на позиции социалистического реализма.

В 20-е годы развернулось творческое дарование крупного мастера советской скульптуры И. Д. Шадра. В своих работах он сочетал широту и размах художественных замыслов с образной глубиной их воплощения. Шадр — мастер героической темы. Его произведения захватывают силой выражения больших человеческих чувств, эмоциональной приподнятостью, революционной романтикой. Шадр является вдохновенным певцом нового человека.

Первоначальное художественное образование И. Д. Шадр (Иванов, 1887—1941) получил в Екатеринбургской художественно-промышленной школе (1903—1906). Затем будущий скульптор обучался живописи и рисунку в Училище Общества поощрения художников в

Петербурге. В 1910—1914 годах Шадр учился за границей — в Париже и Риме. С 1915 года в Москве начинается его самостоятельная художественная деятельность. Он принимает участие в конкурсе на памятник погибшим на судне «Португаль», потопленном немцами во время первой мировой войны. Обобщая частный эпизод, скульптор создал грандиозный по замыслу проект «Памятника Мировому страданию» (1915—1917). Ценным качеством проекта была его гуманистическая направленность, хотя в отвлеченно-романтической трактовке образов, в их абстрактной символике сказывалось еще влияние модернизма.

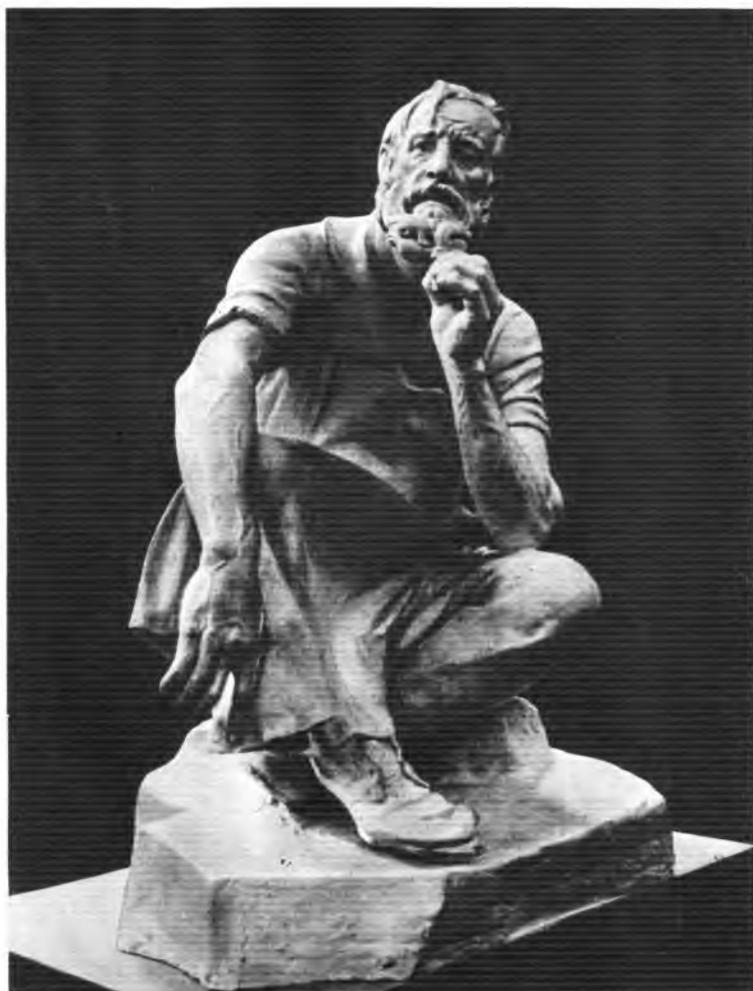
Подлинный расцвет творчества скульптора наступил только после Великой Октябрьской социалистической революции. Величайшие события современности дали новое содержание его искусству.

Как уже говорилось в предыдущей главе, в годы гражданской войны Шадр работал у себя на родине — на Урале, где участвовал в осуществлении плана «монументальной пропаганды». С 1921 года он снова в Москве. В 1922 году по заказу Гознака Шадр выполнил скульптурные изображения «Рабочего», «Красноармейца», «Крестьянина» и «Сеятеля» для воспроизведения на новых, советских денежных знаках, марках и облигациях. Эти работы благодаря их массовому воспроизведению приобрели широкую известность в народе. Один

из первых в советской скульптуре Шадр сумел создать жизненно правдивые образы простых людей труда, овеянные дыханием новой жизни.

Характер задания подсказал скульптору пути его решения. Шадр проделал большую подготовительную работу по собиранию материала; он посетил много заводов, войсковых частей, ездил к себе на родину в деревню, где нашел прототипы для «Крестьянина» и «Сеятеля». Художественный метод Шадра — это метод последовательного реалиста, идущего от глубоких жизненных наблюдений к обобщению их в ярких типических образах.

Герои Шадра — советские люди начала 20-х годов, которые, совершив революцию и пройдя сквозь огонь изнурительной гражданской войны, начали строить свободную жизнь. Превосходен образ «Сеятеля»



50. И. Д. Шадр. Сезонник. 1929



51. И. Д. Шадр. Булыжник — оружие пролетариата. 1927

(илл. 49). Сколько в нем народной силы и подлинного трудового энтузиазма! Открытое, мужественное красивое лицо русского крестьянина полно энергии и внутренней значительности. Свободно развернуты плечи, широкая грудь вдыхает ароматы вспаханной земли. Традиционный облик сеятеля не помешал Шадру создать волнующий, новый по содержанию образ.

«Сеятель» воспринимается не только как изображение трудового крестьянства. Он символизирует пробуждение всех созидательных сил освобожденного народа. Полуфигурная композиция решена с большим пластическим мастерством. Уверенная и тонкая лепка лица и рук сочетается с широким и смелым обобщением формы. Складки рубахи, плотно облегающей тело, подчеркивают размеренный ритм движения сеятеля.

Интересен также образ «Рабочего». В резком повороте гордо поднятой головы, в прямом и твердом взгляде, в напряженных мускулах лица и шеи — во всем видишь человека труда,

полного внутреннего достоинства, осознавшего себя хозяином жизни. В «Сеятеле», «Рабочем», как и в других произведениях этой серии, нельзя не отметить преемственности лучших традиций русского и мирового искусства в изображении людей физического труда. Но вместе с тем скульптуры Шадра знаменуют собой дальнейший этап развития реалистического творчества — этап социалистического реализма. Эти произведения созданы художником, который осознал подлинное величие человека, совершившего социалистическую революцию и завоевавшего себе право на свободный труд.

В 1923 году Шадр в числе других скульпторов (Н. А. Андреев, С. Т. Коненков и другие) принял участие в скульптурном оформлении Первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки в Москве, расположенной на территории нынешнего Центрального парка культуры и отдыха имени А. М. Горького. Ввиду коротких сроков Шадру удалось сделать не все, что он задумал. В частности, не был осуществлен интересный по замыслу проект центрального фонтана «Штурм земли»<sup>1</sup>. Судя по эскизу, это должна была быть очень динамичная и полная революционной романтики композиция, изображающая крестьянина на тракторе. Шадр выполнил для выставки лишь трехметровую статую «Рабочий», установленную в Главном павильоне. Это произведение предвосхищает будущие монументальные работы скульптора.

Изображение человека труда всегда стояло в центре внимания Шадра. В сидящей фигуре «Сезонника» (1929) ваятель запечатлел момент глубокого раздумья, отдых много потрудившегося за день человека (илл. 50). Однако в трактовке Шадра это не только человек, привыкший к физическому труду, а богато одаренная натура, народный умелец, мудрец и философ, подлинное олицетворение душевного богатства и внутренней красоты русского человека. Сколько в прошлом было на Руси таких людей, не нашедших себе места в жизни! Вспомним репинского Канина в «Бурлаках» и восторженные о нем слова великого художника. Но теперь у Шадра образ простого трудового человека получил новое идейное и эмоциональное содержание. Это образ труженика нового общества, навсегда покончившего с эксплуатацией человека человеком, энтузиаста труда, разогнувшего спину и отдающего всего себя делу строительства социализма.

Лицо сезонника с резкими морщинами на лбу, с сосредоточенным взглядом глубоко сидящих глаз привлекает благородством и мудростью. Раскрывая сложный характер, Шадр достигает глубокой типизации, высокого пластического мастерства в скульптурной лепке головы, лица, рук и одежды.

Многогранность и глубина дарования Шадра проявились и в произведениях историко-революционного содержания. Его скульптура «Булыжник — оружие пролетариата» (1927), экспонированная на художественной выставке, посвященной 10-летию Советской власти, — одно из классических произведений советской скульптуры.

Средствами станковой пластики Шадр создал выразительный образ русского пролетария периода революции 1905 года, смело поднявшегося на борьбу за свое освобождение.

В русской дореволюционной скульптуре были попытки решения образа рабочего-борца, например, символическая статуя «Идущий человек» А. С. Голубкиной и портрет «Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин» С. Т. Коненкова. Но подлинно глубокий образ

<sup>1</sup> Шадр успел выполнить лишь горельеф «Борьба с землей». В настоящее время горельеф отлит в бронзе и находится в Гос. Третьяковской галерее.



Табл. 9. А. М. Герасимов. В. И. Ленин на трибуне. 1930



Табл. 10. Б. Н. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923



52. И. Д. Шадр. Памятник В. И. Ленину на ЗАГЭСе. 1927

революционного пролетария удалось создать лишь Шадр в статуе «Булыжник — оружие пролетариата» (илл. 51). Молодой, полный сил рабочий выламывает из мостовой камень, чтобы обрушить его на ненавистного врага. В трактовке этого образа Шадр добился большой конкретности и убедительности. Это почти портретное изображение и вместе с тем обобщенный образ русского пролетария. Скульптор показал рабочего в стремительном, неукротимом порыве, в момент наивысшего подъема духовных и физических сил. Выразительность и жизненность образа, эмоциональность и глубина раскрытия замысла в значительной степени определяются удачно найденной динамичной композицией. Кажется, еще мгновение — и напряженная, как стальная пружина, фигура распрямится.

В широко открытых, полных ненависти глазах, в резком изломе бровей и складках на лбу, в крепко сжатых губах выражена волевая собранность. Обращает на себя внимание сочная лепка пластической формы, дающая резкие светотеневые контрасты, выразительность каждой детали. В образе рабочего Шадр сумел выразить целую революционную эпоху, показать победоносную силу российского пролетариата.

Шадр был замечательным портретистом. Его особенно интересовала духовная жизнь человека. В «Портрете М. Г. Ивановой» (матери скульптора, 1922) Шадр запечатлел облик простой женщины, умудренной жизненным опытом. В энергичных чертах лица Л. Б. Красина (1926) скульптор подчеркивает интеллект, мужество и революционную страстность большевика. Доброй, душевной улыбкой освещено лицо певца русского пролетариата, первого народного художника республики — Н. А. Касаткина (1930).

Шадр выполнил также ряд проектов памятников — А. Н. Островскому (1923), В. Н. Ногину (1925), А. И. Желябову (1928), бойцам Особой Дальневосточной Краснознаменной армии в Даурии (1931). Ему принадлежит и одно из значительных произведений советской монументальной скульптуры 20-х годов — памятник В. И. Ленину на ЗАГЭСе.

Над образом гениального вождя революции Шадр начал работать в 1924 году. В траурные январские дни, находясь в Колонном зале Дома союзов, он выполнил скульптуру «В. И. Ленин в гробу». В течение 1925—1926 годов скульптор вылепил статую В. И. Ленина, отлитую в бронзе и установленную в 1927 году на плотине Земо-Авчальской гидроэлектростанции имени В. И. Ленина (ЗАГЭС), недалеко от Тбилиси. Это был первый крупный памятник В. И. Ленину<sup>1</sup>, во многом определивший будущие достижения в области монументальной скульптуры (илл. 52). К ленинской теме во второй половине 20-х годов обращались многие скульпторы. Однако большинство из них шло по пути лишь документальной трактовки портретного облика В. И. Ленина. Памятник работы Шадра был значительным шагом вперед. В нем скульптор сумел выразить величие, простоту и народность В. И. Ленина. Вся предшествующая художественная деятельность скульптора несомненно способствовала успешному решению этой труднейшей творческой задачи.

Памятник прекрасно «вписывается» в пространство. Очень выразителен утверждающий жест правой руки Ленина. Динамичный силуэт фигуры отчетливо вырисовывается на фоне неба и величественных гор Кавказа. Окружающая природная среда, здание электростанции с плотиной помогают полнее раскрыть идейное содержание этого монументального произведения.

<sup>1</sup> Общая высота памятника В. И. Ленину 16 м. Постамент высотой в 9 м выполнен по проекту архитектора С. Е. Чернышева.

53. С. А. Евсеев, В. А. Щуко,  
В. Г. Гельфрейх.  
Памятник В. И. Ленину на площади  
Финляндского вокзала. 1925

В эти годы в городах страны был установлен ряд значительных памятников В. И. Ленину. В 1925 году в Ленинграде на площади у Финляндского вокзала был сооружен памятник В. И. Ленину работы скульптора С. А. Евсеева, архитекторов В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейха (илл. 53). Авторы памятника нашли выразительное решение. Четырехметровая бронзовая фигура В. И. Ленина высится на гранитном постаменте, имеющем в верхней части форму башни броневика. Динамичный ритм в памятнике нарастает с основания постамента к фигуре, сдвинутой с центральной оси. Удачно найденный жест вытянутой вперед руки и движение левой, сжимающей борт широко распахнутого пальто, твердая, уверенная постановка всей фигуры, запоминающийся силуэт — все это ярко воссоздает образ вождя, призывающего народные массы к борьбе за победу социалистической революции, напряженную боевую атмосферу первых революционных лет<sup>1</sup>.

Большую известность в Ленинграде завоевал памятник В. И. Ленину у Смольного работы В. В. Козлова, открытый 6 ноября 1927 года (илл. 54). Сравнительно небольшая бронзовая статуя В. И. Ленина установлена на мраморном постаменте (архитектор В. А. Щуко), по форме и цвету перекликающемся с колоннадой портика Смольного. Во всей фигуре В. И. Ленина, в его порывистом движении, в энергичном жесте руки скульптор стремился выразить величие вождя революции. Памятники, исполненные С. А. Евсеевым и В. В. Козловым, наряду с другими лучшими произведениями заняли видное место в развитии советской монументальной скульптуры 20-х годов. Подобные работы определяли идейно-художественный рост скульптуры, ее магистральный путь развития. В их основе лежала



<sup>1</sup> В 1945 году при реконструкции района Финляндского вокзала памятник был передвинут ближе к Неве и установлен в центре вновь созданной Ленинской площади.

глубокая идея, богатое образное содержание, раскрытое средствами реалистического искусства. Отсюда популярность в народе этих произведений, их доходчивость и большая воспитательная роль.

Бесценный вклад в развитие скульптуры сделал Н. А. Андреев. Творчество Андреева в этот период многогранно: он работает и в скульптуре, и в графике, и в области театрально-декорационного искусства. Но в центре всей его художественной деятельности была напряженная, вдохновенная работа над образом В. И. Ленина, которой он отдал зрелые годы, не прерывая ее до самой смерти.

Длительное время наблюдая В. И. Ленина в его повседневной, крайне напряженной рабочей обстановке, Андреев стремился сохранить в памяти каждое характерное движение, каждую черточку лица.

Свои впечатления он фиксировал в многочисленных зарисовках и скульптурных эскизах, которые и легли в основу серии композиционных портретов В. И. Ленина — знаменитой «Ленинианы»<sup>1</sup>.

Портреты В. И. Ленина с натуры Андреев лепил в малом размере в пластилине. Достигнув сходства, передав одно из характерных выражений лица Владимира Ильича, скульптор у себя в мастерской отливал портрет в гипсе, а затем продолжал лепить, корректируя работу по старой модели в пластилине. Работу Андреева над «Ленинианой» можно разделить на три этапа. Скульптор постепенно шел от документально точной передачи облика вождя к обобщению, к монументальному решению образа.

К первому этапу (1920—1924) относится ряд портретов и поясных изображений, объединенных общей темой — В. И. Ленин за работой. Скульптор точно фиксирует все индивидуальные особенности ленинского облика, его позы и жесты. Возникают изображения В. И. Ленина, то внимательно слушающего доклад, то работающего за письменным столом. Небольшая скульптура «В. И. Ленин пишущий» (1920) относится к началу работы скульптора над образом вождя. В. И. Ленин задумчиво склонился над столом (илл. 55). Мизинцем левой руки он коснулся губ. На крутом лбу обозначились складки. В этой прекрасной работе все просто и естественно. Характерная поза, точно подмеченный жест, реалистическая лепка формы, лишенная какой бы то ни было навязчивости, доносят до зрителя живой образ Владимира Ильича.

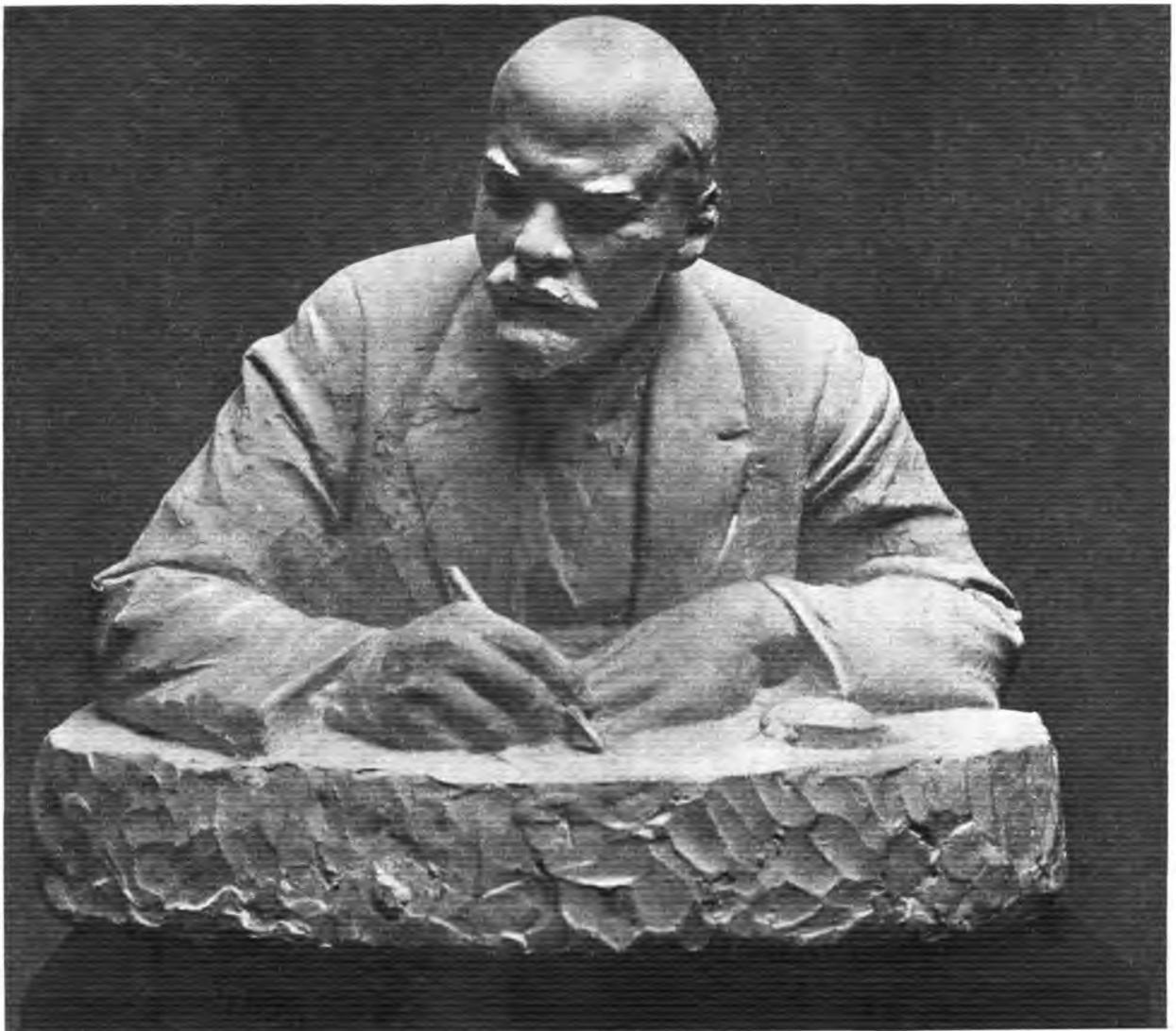
Осенью 1924 года Андреев получил от Советского правительства заказ на исполнение портрета В. И. Ленина для зала заседаний Совнаркома в Кремле. Начался второй этап работы (1924—1929), связанный с поисками образа В. И. Ленина — руководителя Советского государства.

В результате настойчивых и долгих исканий Андреев закончил три полуфигурные изображения В. И. Ленина. В этих произведениях он осмысливает свои наблюдения, подчиняя собранный этюдный материал задаче создания обобщенного образа. В одном из вариантов (1924—1929) В. И. Ленин внимательно слушает доклад на заседании Совнаркома: обе руки положены на стол, правая держит карандаш. Он всем корпусом подался вперед, прищуренные глаза смотрят с напряженным вниманием. Во втором варианте (1928) В. И. Ленин

<sup>1</sup> Впервые часть «Ленинианы» была показана на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (1933). Ныне эта серия скульптур находится в Гос. Третьяковской галерее и в Центральном музее В. И. Ленина. Лучшие работы из «Ленинианы» получили массовое распространение.



54. В. В. Козлов. Памятник В. И. Ленину перед Смольным. 1927

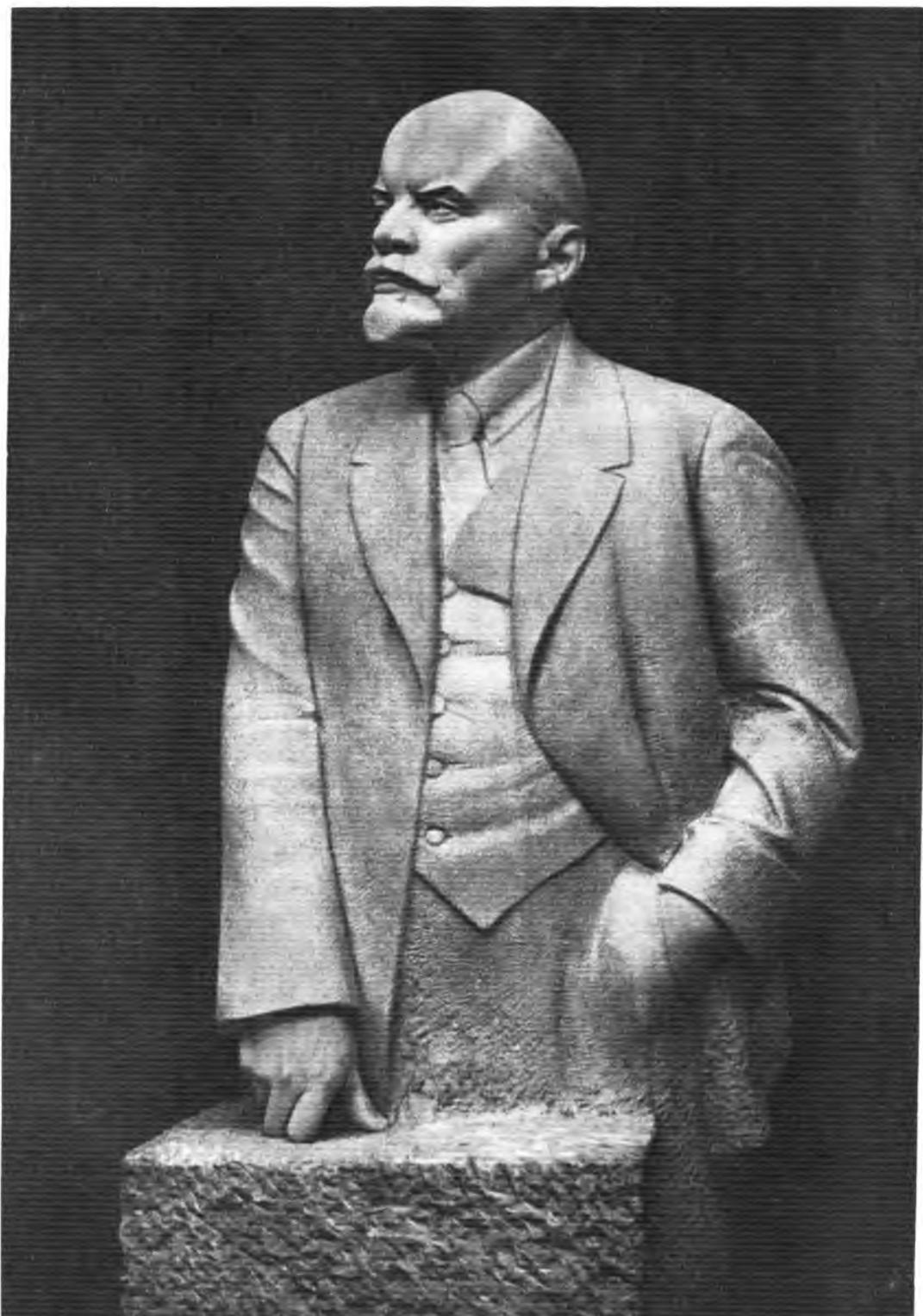


55. Н. А. Андреев. В. И. Ленин пишущий. 1920

изображен в кресле. В его руке, лежащей на спинке кресла, лист бумаги для записок. В третьем (1929) В. И. Ленин запечатлен в момент беседы: пальцы его рук заложены за жилет, он весь подался вперед, навстречу собеседнику.

В этих портретах создан образ, отличающийся не только жизненной достоверностью, но и внутренней глубиной.

В последующие годы скульптор работает над монументальным образом В. И. Ленина. В скульптуре «В. И. Ленин — вождь» (1931—1932) Андреев дает подлинно обобщенное решение образа, ярко выражающее представление о многогранной личности В. И. Ленина — создателя Коммунистической партии и Советского государства (илл. 56). Внутренне собранная поза Ленина, жест его правой руки полны энергии и могучей уверенности. Большой



56. Н. А. Андреев. Ленин — вождь. 1931—1932



57. М. Г. Манисер. Памятник жертвам 9 января 1905 года. 1931



58. М. Г. М а н и з е р. Памятник В. И. Чапаеву. 1932

убедительности Андреев добился в трактовке портрета. В облике Ленина скульптор стремился подчеркнуть наиболее характерные черты — огромный лоб, стремительный разлет бровей, прозорливый взгляд, волевою линию губ. Скульптура выполнена в крупных, четких формах, но без всякого схематизма и упрощенности. Подобный прием лепки сообщает работе черты монументальности. Этому же способствует лаконичная композиция скульптуры, четкость ее построения.

Смерть не позволила скульптору закончить это произведение. Согласно эскизам автора оно было завершено в 1934 году его братом, скульптором В. А. Андреевым, помощником Н. А. Андреева во многих работах, а в 1936 году им же переведено в мрамор.

Поиски Андреевым монументального стиля нашли отражение и в других его работах. Он принимал участие во многих конкурсах на проекты памятников, в том числе А. Н. Островскому (1928—1929), В. И. Чапаеву (1930), А. П. Чехову (1931), А. И. Желябову (1932). Но осуществлен был лишь один его памятник — А. Н. Островскому, установленный в 1929 году у Малого театра в Москве. Это монументальное произведение еще раз свидетельствует об Андрееве как о последовательном реалисте, создавшем правдивый образ великого русского драматурга.

Лучшие произведения Андреева, и в первую очередь «Лениниана» (вся серия содержит более ста портретов), вошли в золотой фонд советской художественной культуры.

К проблемам монументальной скульптуры в эти годы обращались многие скульпторы. Одно из первых мест среди них занимает М. Г. Манизер. Продолжая и развивая традиции русской реалистической школы, Манизер смело решает новые творческие задачи, которые выдвигает современность. Первой значительной работой Манизера в области монументальной скульптуры был памятник В. Володарскому в Ленинграде (1925). Строго придерживаясь портретного облика, Манизер стремился выявить в Володарском черты народного трибуна, рожденного революционной борьбой пролетариата. В решении памятника Манизер исходил из традиций русского классицизма, для которого были характерны поиски героического образа, завершенность пластического решения.

Манизер был в числе тех скульпторов, кто вскоре после смерти В. И. Ленина начал работать над воплощением его образа. В 1925—1926 годах он выполнил две портретные статуи Владимира Ильича, установленные как памятники в ряде городов страны.

С середины 20-х годов творчество Манизера приобретает особенно широкий размах. Он участвует во многих конкурсах на памятники, создает скульптурные портреты, выполняет для парков и стадионов статуи на спортивные темы.

Значительным произведением советской монументальной скульптуры явился его «Памятник жертвам 9 января 1905 года» (1931), сооруженный на братской могиле на кладбище близ станции Обухово под Ленинградом (илл. 57). В этой работе сказался неослабный интерес скульптора к сложным композиционным решениям, который проходит через все его творчество. Этот монумент образно воплощает идею первой русской революции, начало которой положили события Кровавого воскресенья. Совместно с архитектором В. А. Витманом скульптор разработал композицию монументального сооружения, расположенного на самом высоком месте кладбища. Основой памятника является огромная бронзовая фигура рабочего, завершающая пьедестал в виде четырехгранного пилона. Решенная в лаконичных обобщенных формах, она ясно рисуется на фоне неба. Выразительность ее силуэта в значительной степени определяется патетическим жестом поднятой правой руки, как бы призывающей к восстанию, к свержению ига царского самодержавия. В левой руке рабочий держит погребальную урну с прахом жертв расстрела. У его ног молот, наковальня и разбитые оковы — символ освобожденного труда. В нижней части постамента, решенного в виде трибуны для митингов, Манизер расположил многофигурный горельеф, изображающий сцену расстрела безоружной толпы на Дворцовой площади. Этот горельеф еще больше конкретизирует идейный замысел памятника.

В 1932 году в г. Куйбышеве по проекту М. Г. Манизера был установлен монумент герою гражданской войны В. И. Чапаеву (илл. 58). Это один из первых многофигурных памятников, сооруженных после революции. Его идейно-художественные качества в значительной мере определены удачно решенным образом революционного народа. Чапаев изображен на вздыбленном коне с группой своих соратников. Группу возглавляет комиссар, призывающий к атаке, за ним — крестьянин-партизан, красногвардеец, башкир, работница, красноармеец и матрос-балтиец с пулеметом. Манизер прекрасно передал боевой, наступательный порыв бойцов, их устремленность вперед, к победе. Памятник Чапаеву расположен на центральной площади города. Стремительное движение всей группы улавливается еще издали, оно подчеркивается динамичной конной фигурой полководца.

Уже произведения этих лет характеризуют творчество Манизера как скульптора, успешно овладевшего методом социалистического реализма. В воплощении своих замыслов он



59. С. Д. Меркуров. Памятник К. А. Тимирязеву. 1923

стремится к правдивому, конкретному выражению больших идей революционной борьбы пролетариата, к четкому пластическому языку, подчас заостря трактовку тех или иных деталей, доводя скульптурную форму до высокой выразительности.

Многие ваятели в этот период обращаются к монументальной пластике. Своеобразно развивается творчество С. Д. Меркурова. Его строгие и лаконичные по форме памятники в граните — великому русскому ученому К. А. Тимирязеву в Москве (1923) (илл. 59) и революционеру Степану Шаумяну в Ереване (1930) — привлекают глубоким интересом к образу человека-борца, хотя в этих работах еще ощутимо подчинение трактовки фигур форме гранитного блока.

С середины 20-х годов преобладающее место в творчестве Меркурова заняла работа над образом В. И. Ленина. В январе 1924 года в Горках Меркуров снял посмертную маску с лица и рук В. И. Ленина. «Начиная с 1924 года, — писал Меркуров, — я поставил себе уже вполне конкретную задачу воссоздать образ Ленина в скульптуре». В своей работе он использовал личные впечатления от встречи с Владимиром Ильичем, снятую маску, фотографии, кадры кино и воспоминания современников. Сильным выражением человеческих чувств, трагическим звучанием отличается его смело решенная восьмифигурная композиция «Похороны вождя» (1927), в которой Меркуров воплотил мотив траурного шествия. В 20-е годы Меркуров выполнил большое число портретных бюстов и статуй В. И. Ленина для клубов, общественных и государственных учреждений. Монументальный образ В. И. Ленина ему удалось создать позже, в 30—40-е годы.

Наиболее значительным произведением Меркурова этих лет является скульптурный портрет Степана Шаумяна (гранит, 1929), тематически связанный с ереванским памятником (илл. 60). Это пример героического образа в портрете, который получил в советской скульптуре наибольшее развитие в последующие годы. Меркуров создал впечатляющий образ большевика, замечательного соратника В. И. Ленина, подчеркнув в нем прежде всего черты непреклонного мужества и революционной страстности. Динамичный по композиции, портрет решен в простых, лаконичных формах. Твердый материал — гранит подчинен воле скульптора, который извлекает из него все его пластические качества для наиболее убедительного выявления героического характера.

Многие советские ваятели в эти годы работали в станковой скульптуре. В области станкового портрета также ярко сказался рост реалистического мастерства. Скульпторы в меру своих творческих возможностей стремились создавать правдивые портретные образы.

Эволюция станкового портрета идет от строгой художественной документации к созданию социально-типических образов, заключавших в себе не только задачи психологической характеристики, но и общественно-гражданской оценки личности с позиций современности. Эти качества верно понятой народности сообщали портретам большую идейно-художественную ценность. Все это, однако, не умаляло значения портрета интимно-лирического, который продолжал развиваться в творчестве ряда скульпторов.

Традиции психологического портрета продолжала в советский период крупнейший скульптор-портретист А. С. Голубкина (1864—1927). И хотя ее работы не лишены влияния импрессионизма, в них сказывается глубина в истолковании портретных образов, превосходное пластическое мастерство. Портрет Л. Н. Толстого (1927) исполнен Голубкиной в свободной, экспрессивной манере, как бы несущей в себе взволнованную мысль художника о великом писателе и мудром философе (илл. 61). Более спокойно и просто решен «Портрет



60. С. Д. Меркуров. С. Г. Шаумян. 1929

Г. И. Савинского» (1927), в облике которого подчеркнуты открытый характер, острый ум и добродушие.

Среди мастеров скульптурного портрета в 20-х годах выделяется яркое дарование С. Д. Лебедевой (род. 1892). С 1912 по 1914 год Лебедева занималась в мастерской скульптора Л. В. Шервуда. В портретах Лебедевой подкупает острота и живость характеристики, простота и естественность пластической формы. Работая почти всегда с натуры, она раскрывает через остро подмеченные особенности внешнего облика духовный мир портретируемого.

В портретах Лебедевой привлекает психологическая тонкость и задушевность. Среди работ этих лет выделяется портрет Вс. Иванова (1925) и особенно портрет Ф. Э. Дзержинского (1925). В строгом, сосредоточенном лице Дзержинского (*илл. 62*) передана душевная цельность и могучая воля большевика. Вспоминая о своей работе над этим портретом, Лебедева писала: «В его скованном по скулам широком, асимметричном лице, с тонкими красивыми чертами, я все время чувствовала внутреннее горение». В портрете Ф. Э. Дзержинского Лебедева создала проникновенный, полный глубокой человечности и обаяния образ славного «рыцаря революции».

В области камерного лирического портрета успешно работал В. Н. Домогацкий (1876—1939). Творчество Домогацкого до революции складывалось под воздействием его учителей С. М. Волнухина и П. П. Трубецкого. В портретах раннего периода Домогацкий добивается живости и естественности лепки, в которой, однако, чувствуется эскизность.

В послеоктябрьский период портретное творчество Домогацкого становится более зрелым. Работая с натуры, скульптор не довольствуется внешним впечатлением от модели, а стремится передать духовный мир человека. Говоря его же словами, скульптору в портрете всегда хотелось «взять от человека все его лучшее». В «Портрете В. А. Ватагина» (1923) раскрыты зоркая наблюдательность и мягкость характера замечательного советского скульптора-анималиста. Лиричен и привлекателен образ юноши в «Портрете сына» (1926). Мастерская обработка итальянского мрамора, тонкая моделировка формы подчеркивают обаяние и чистоту юношеского лица, почти девичью нежность его черт (*илл. 63*).

В последующие годы в портретах Домогацкого, выполненных, как правило, в мраморе, вместе с углублением психологической характеристики яснее и пластичнее становится скульптурная форма. В этом отношении убедителен портрет В. В. Вересаева (1929) и особенно «Голова старика» (1933). Большое место в творчестве Домогацкого занимают исторические портреты. Среди них следует отметить не лишнюю черт монументальности статую Байрона (1919), исполненную по плану «монументальной пропаганды». Одним из наиболее значительных произведений Домогацкого является бюст А. С. Пушкина (1926). Опираясь на иконографический материал и живописные произведения (в частности, на тропининский портрет), скульптор создал образ, полный романтики и внутреннего благородства. Бюст А. С. Пушкина был одним из первых значительных скульптурных изображений поэта, сделанных в советский период.

В портретном жанре в эти годы работают В. А. Андреев («Портрет Демьяна Бедного», 1925), И. А. Менделевич («Портрет Е. Б. Вахтангова», 1924), Г. И. Кепинов («Портрет Софьи Перовской», 1928), Н. В. Крандиевская («Портрет С. М. Буденного», 1926). В работах этих скульпторов видно стремление к преодолению узкокамерной трактовки, к раскрытию в портретном образе существенных черт.

61. А. С. Голубкина.  
Лев Толстой. 1927



Наряду с мастерами Москвы и Ленинграда в число передовых советских ваятелей в эти годы начинают входить скульпторы братских национальных республик, которые особенно активно работают в области портрета.

В самом факте быстрого роста скульптуры в республиках сказывались результаты мудрой национальной политики, постоянная забота партии и Советского правительства о развитии новой, социалистической национальной культуры у всех нерусских народностей, испытавших до революции тяжелый социальный и национальный гнет.

Видное место в советской скульптуре уже в эти годы занял известный скульптор Грузии Я. И. Николадзе (1876—1951). Художественную подготовку Николадзе получил сначала в Московском Строгановском художественном училище (1892—1894), затем в Одесской художественной школе (1895—1896). В 1906 году он работал в мастерской О. Родена в Париже. Еще до революции Николадзе с успехом выступает как портретист. В портретной галерее выдающихся деятелей грузинской литературы и театра он показал себя вдумчивым психологом. Большая часть произведений, созданных скульптором до установления Советской власти в Грузии, оставалась в мастерской. Провозглашение Советской власти в Грузии в феврале 1921 года положило начало решающему перелому в развитии всего



62. С. Д. Лебедева.  
Портрет Ф. Э. Дзержинского. 1925

грузинского искусства. Для становления нового искусства в Грузии, как и в других национальных республиках, огромное значение имела деятельность художников, стоявших до революции на позициях реализма. В числе таких художников был Николадзе, активно включившийся в местную художественную жизнь как скульптор и педагог. В 20-е годы сооружаются в Тбилиси выполненные им до революции скульптурные бюсты А. Церетели (1922) и Э. Ниношвили (1923), а также памятник А. Цулукидзе (1923) в Тбилиси и бюст-памятник Ф. Энгельсу (1924) в Кутаиси.

Погрудный композиционный портрет Э. Ниношвили в бронзе убедительно воплощает образ передового грузинского писателя-демократа (илл. 64). Ниношвили изображен со скрещенными на груди руками и гордо поднятой головой. Скульптор характеризует его как смелого борца и гуманиста. Это один из лучших ранних портретов Николадзе. В нем скульптор преодолевает импрессионистическую эскизность, свойственную некоторым его произведениям начала 900-х годов, и добивается четкой пластической формы и психологической выразительности образа.

Николадзе привлекают люди сильных характеров и благородных устремлений. Образ замечательного кавказского большевика товарища Камо (С. Тер-Петросяна) скульптор запечатлел в многофигурном памятнике (1924, не сохранился). В 1924—1925 годах Николадзе начал работать над ленинской темой. Участвуя в конкурсе, он создал проект памятника В. И. Ленину (1924) и портрет Владимира Ильича в мраморе (1925).

Скульптура в этот период начинает развиваться и в других закавказских республиках. Местные скульпторы исполняют портреты Маркса, Энгельса, Ленина, замечательных революционеров Закавказья, деятелей национальной культуры.

В Армении с середины 20-х годов в области портрета работает А. М. Сарксян (род. 1902). Среди его произведений можно отметить скульптурные бюсты А. Мясникяна (1925) и С. Спандаряна (1927). В этих еще в значительной мере схематичных по форме портретах скульптор стремился воплотить образы известных деятелей революционного движения в Закавказье, подчеркнуть в их облике волевою собранность и непреклонное мужество. Азербайджанский скульптор П. В. Сабсай (род. 1893) создает скульптурные бюсты 26 бакинских комиссаров (1928). Значительным творческим достижением является исполненный им бронзо-



*Табл. 11. В. Н. Бакшеев. Голубая весна. 1930*



Табл. 12. Г. Г. Ряжский. Делегатка. 1927

вый памятник крупнейшему азербайджанскому просветителю и писателю-драматургу Мирзе Фатали Ахундову для Баку (1930). Памятник выполнен с большим портретным сходством. Ваятель старался раскрыть общественную роль Ахундова, активность его многогранной и богатой натуры.

На Украине в эти годы в области монументальной и станковой скульптуры успешно работают М. И. Гельман (род. 1892) и Г. С. Теннер (1889—1943), в Белоруссии — А. М. Бразер (1892—1942) и А. В. Грубе (род. 1894). Они начинают в своем творчестве разрабатывать местную национальную тематику. Большую педагогическую и творческую работу в Витебске, а затем в Минске ведет скульптор М. А. Керзин.

Наряду с развитием портретного жанра ваятели в эти годы все чаще начинают обращаться к тематической станковой пластике. Скульпторы упорно ищут средства для образного воплощения новых тем, рожденных современностью. Важной вехой в развитии скульптуры явились юбилейные выставки «Художественные произведения к десятилетнему юбилею Октябрьской революции» (1927) и X выставка АХРР «10 лет РККА» (1928). При всем многообразии творческих исканий произведения, представленные на этих выставках, свидетельствовали о том, что скульптура, преодолевая черты формализма, эстетства и камерности, выходила на путь правдивого художественного отражения революционной действительности.

На выставке, посвященной десятилетию Советской власти, было показано сравнительно небольшое число работ московских и ленинградских скульпторов (46). Но, по выражению одного критика, это был «праздник скульптуры», «начало нового расцвета». Жюри выставки премировало работы семи скульпторов, в том числе «Булыжник — оружие пролетариата» И. Д. Шадра, о котором мы говорили выше, «Крестьянку» В. И. Мухиной, «Октябрь» А. Т. Матвеева, а также портретные работы Л. В. Шервуда и С. Д. Лебедевой.

Одно из характерных произведений, раскрывающих образ человека свободного труда, создала Мухина в статуе «Крестьянка».

В. И. Мухина, как и многие скульпторы, проходит сложный путь творче-



63. В. Н. Домогацкий.  
Портрет сына. 1926



64. Я. И. Николадзе.  
Памятник Э. Ниношвили. 1923

ского развития. Она успешно изживала элементы условности, упорно работая над передачей крепкой пластической формы и выразительного движения обнаженного тела («Юлия», 1925; «Ветер», 1926; «Женский торс», 1927). В «Крестьянке» сказался интерес Мухиной к образам современной деревни. Созданию статуи предшествовал большой, напряженный труд скульптора. Несколько месяцев Мухина жила в деревне, много наблюдая, делая этюды и наброски. Сохранились рисунки с натуры, в которых Мухина намечает постановку фигуры, ищет позу крестьянки. Статуя по-своему выразительна, но не лишена противоречий. В ней запечатлен образ труженицы деревни, полный достоинства и внутренней энергии. Стремясь монументализировать образ, выявить в фигуре крестьянки большую жизненную силу, Мухина сознательно утяжеляет ноги, обобщает скульптурные объемы. Монументальность здесь еще понимается как преувеличенная грузность пластических форм. Тем не менее статуя «Крестьянка» при всех ее недочетах явилась важной вехой в творчестве Мухиной, в ее работе над образом человека свободного труда.

Плодотворность творческих устремлений Мухиной выявляется в ее портретных работах (С. А. Котляревского, 1929; А. А. Замкова, 1930). В них подкупает внутренняя цельность образа и ясность характера.

В полной мере огромное дарование Мухиной раскрывается во второй половине 30-х годов, когда она выходит в первые ряды советских ваятелей, создав классические произведения социалистического реализма.

Особое место в скульптуре этих лет занимает творчество А. Т. Матвеева (1878—1960), работы которого получили известность еще до революции. Испытывая влияние Майоля, Матвеев решал задачи пластики обнаженного тела. Но в отличие от Мухиной, у которой в работах преобладали поиски выражения динамики, порыва, Матвеев ищет ясной гармонии, статики, покоя. Эти особенности сказались в его наиболее значительном произведении — трехфигурной группе «Октябрь» (1927). В этой работе Матвеев сделал серьезную попытку воплотить обобщенные образы героев Великого Октября, олицетворяющие рабочий класс, крестьянство и Красную Армию (илл. 65). Стремление выразить животрепещущие идеи нового времени в образах, поднимающихся до символического звучания, характерно для многих советских художников. Эта линия получила развитие в творчестве Шадра, Мухиной и других наших выдающихся мастеров.

Однако столь широкие художественные задачи требуют зрелого мировоззрения, глубокого проникновения в суть происходящих жизненных процессов, предельной выразительности образов, их типизации.

Этих качеств в полной мере нельзя найти в скульптуре «Октябрь» Матвеева. В строго уравновешенной композиции, в ее ясной построенности, в трактовке обнаженных фигур сказывается внимательное изучение русской скульптуры эпохи классицизма. Но при высоком уровне пластического мастерства группе в целом недостает исторической конкретности, ощущения современности.

С конца 20-х годов скульпторы, подобно живописцам и графикам, начинают совершать поездки по стране, бывать на заводах, шахтах, новостройках, в частях Красной Армии, в деревне. Эти поездки давали живой, благодарный материал. Появляется все больше скульптурных работ на современные темы, воплощающих образы людей труда (М. М. Страховская «Горнорабочий», 1927; В. А. Андреев «Шахтер», 1930; Н. И. Шильников «Ударник», 1932). В них намечалась правдивая характеристика советского рабочего-энтузиаста социалистического строительства. Это особенно отчетливо сказалось в портрете.

В 1931 году в Центральном парке культуры и отдыха в Москве усилиями московских скульпторов С. С. Алешина, А. В. Бабичева, Е. П. Блиновой, В. Ц. Валева, Г. И. Кепинова, С. Д. Лебедевой, И. М. Чайкова и других была создана «Аллея ударников», состоящая из шестнадцати скульптурных портретных бюстов — ударников первой пятилетки. Этот опыт широкой пропаганды героев труда в скульптуре следует признать удачным, несмотря на то, что эстетствующая критика пыталась принизить и дискредитировать это ценное начинание. Большинство портретов отличалось внешним сходством, и в то же время в них было обобщение, подчеркнуты типичные качества, присущие новому человеку: сознательность, целеустремленность, готовность к преодолению любых трудностей. Таковы, например, портреты Матюнина работы скульптора С. С. Алешина, Монгера — скульптора В. Ц. Валева и другие. Но скульпторы, которые понимали типическое обобщение как отказ от конкретных индивидуальных черт данного человека или ограничивались внешним сходством с моделью, без глубокого проникновения в характер изображаемого лица, потерпели явную неудачу. И все же, несмотря на слабость некоторых работ, «Аллея ударников» в целом представляла большой интерес с точки зрения развития ленинских идей монументальной

пропаганды. «Аллея ударников» явилась прообразом портретной галереи Героев труда на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года. В послевоенные годы по постановлению Советского правительства в стране стали сооружаться бронзовые бюсты дважды Героев Социалистического Труда.

Как уже говорилось, утверждение социалистического реализма в скульптуре 20-х и начале 30-х годов проходило в упорной и напряженной борьбе с формализмом и натурализмом в их самых разнообразных проявлениях. Некоторые скульпторы слишком увлекались «лабораторно-творческими» исканиями, уводившими их от современной темы и реализма.

В работах ряда скульпторов сказывались тенденции стилизаторства, упрощенной трактовки образа (С. Ф. Булаковский, Б. Ю. Сандомирская, М. Д. Рындзюнская). Элементы примитивизма давали себя знать в творчестве Д. Ф. Цаплина и И. Г. Фрих-Хара. Скульпторы прибегали к приемам экспрессионизма, становясь на путь ложного новаторства. Так, И. Г. Фрих-Хар, впоследствии ставший одним из видных советских мастеров, работающих в керамике, решив показать Пугачева в момент перед казнью, вырубил кусок дерева в его лбу — прием совершенно условный и примененный лишь для того, чтобы, по словам скульптора, «усилить экспрессию боли и страдания».

Подобным «новаторством» в эти годы увлекались и другие скульпторы, ошибочно полагая, что они создают что-то новое, оригинальное.

Во второй половине 20-х годов в скульптуре возникли чуждые реализму тенденции «конструктивизма». Это был результат воздействия прикрывавшихся левой и революционной фразой упадочных буржуазных «теорий» в искусстве, предсказывавших отмирание станковой скульптуры и живописи в «эпоху железа и стали», в век господства машин и индустриально-технических форм.

Влияние конструктивизма проявилось в творчестве И. М. Чайкова. Экспериментируя с различными материалами (фанера, жель, бетон, чугун), он создает «статуи», составленные из конструкций железных балок («Электрификатор», 1926), долженствующие, по мнению автора, отобразить «пафос индустриализации». В его проекте «Башня Октября» (1927) высокая спиралеобразная вышка служит постаментом для несоразмерно маленькой схематичной по формам фигуры рабочего. Стремление решить задачу синтеза таким путем было порочно в самой своей основе.

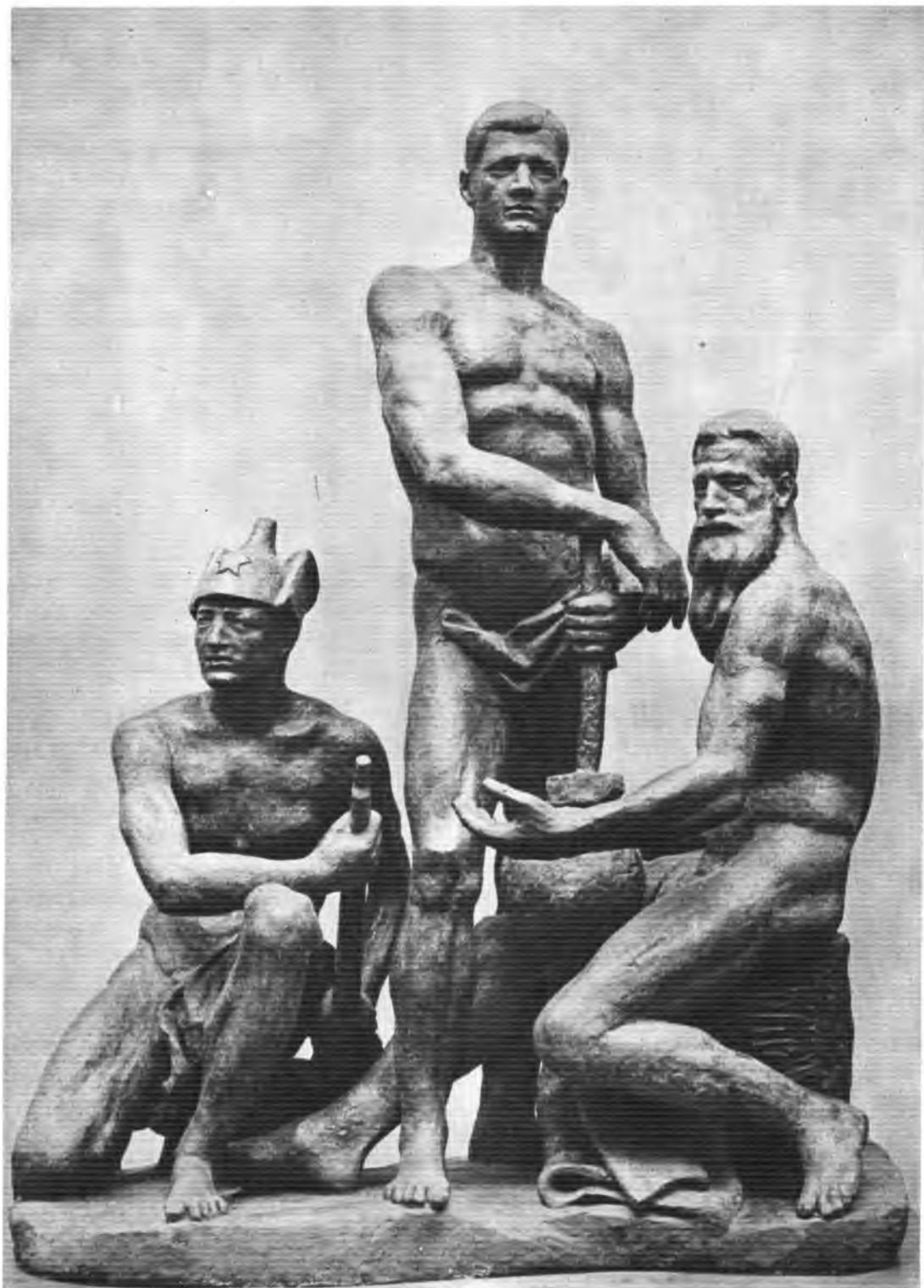
В таких работах, как «Рабочий-агитатор» (1927), «Женский торс» (1928), и особенно в портрете В. А. Фаворского (дерево, 1928), Чайков, преодолевая ложное новаторство, становится на путь реалистического творчества.

Говоря о причинах, мешавших развитию советской скульптуры в 20-е годы, нельзя забывать и того факта, что художественная школа в этот период не давала своим выпускникам необходимых профессиональных и творческих основ мастерства.

Только изживая формалистические увлечения, чуждые самой природе пластического искусства, скульпторы смогли внести свой вклад в развитие советского искусства.

На юбилейных художественных выставках «Художники РСФСР за 15 лет» (1932—1933) и «15 лет РККА» (1933) были продемонстрированы итоги пройденного советской скульптурой пути.

В отделах скульптуры на этих выставках были показаны работы как мастеров старшего поколения, так и молодежи, выросшей за последние годы. Здесь встречалось еще немало формалистических произведений, главным образом относящихся к 20-м годам, но в



65. А. Т. Матвеев. Октябрь. 1927



66. Л. В. Шервуд.  
Часовой. 1933

целом эти выставки свидетельствовали о решительных сдвигах в сторону социалистического реализма как в области монументальной, так и станковой скульптуры. Наряду с реалистическими скульптурными портретами появилась сюжетная композиционная скульптура на историко-революционные и современные темы: статуя «Часовой» Л. В. Шервуда, скульптурные группы «Красные командиры» Н. И. Шильникова, «За власть Советов» Г. В. Нероды, «Летчики» И. А. Менделевича <sup>1</sup>, «Конница в разведке» З. М. Виленского. В этих работах раскрывались значительные темы современности.

<sup>1</sup> В настоящее время эти скульптуры находятся в парке Центрального Дома Советской Армии в Москве.

К числу лучших скульптурных произведений этого времени принадлежит статуя Л. В. Шервуда «Часовой» (1933) — образ воина Красной Армии, стоящего на посту и охраняющего мирный труд советских людей (илл. 66). Часовой одет в тяжелый длинный тулуп, на его голове буденовка, руки крепко сжимают винтовку. Вся его строгая внутренне напряженная, монолитная фигура полна спокойствия и уверенности. Ясность замысла определила простоту композиции и четкость монументальной формы. Простые обобщенные формы образуют строгий выразительный силуэт, который в большой степени определяет монументальность статуи. Скульптурная масса создает впечатление незыблемой устойчивости фигуры.

В изучаемый период советская скульптура одерживает большие и важные творческие победы. Появляются первые значительные произведения монументальной и станковой скульптуры, свидетельствующие об успешном развитии реалистических традиций, о формировании совершенно новой скульптуры социалистического реализма.

## Г Р А Ф И К А

Широта охвата жизни отличала также все виды и жанры графики. В это искусство пришли новые герои — труженики заводов и колхозных полей; значительно расширился круг портретируемых и углубилось общественное содержание портрета, раздвинулись «географические рамки» пейзажной графики, и появилась ее новая разновидность — индустриальный пейзаж.

Все более разносторонне изображается жизнь нашей страны, труд и быт народов СССР, все более гибким и разнообразным по технике становится художественный язык мастеров графики. В каждом виде или жанре определяется его главное направление: начинаются поиски серийных решений в станковой графике, складывается художественный облик советской книги.

В 20-е годы Коммунистическая партия приняла ряд важных решений об агитационно-пропагандистской работе, в том числе о периодической печати, усилении ее связи с массами, о газетах и журналах для различных слоев трудящихся, увеличении тиражей книг, периодических изданий и улучшении их оформления. Эти решения открыли новые перспективы нашей графике, особенно газетно-журнальному и книжному рисунку; видное место заняла карикатура.

Высокий уровень графики со всей очевидностью показали выставки: «Графическое искусство в СССР за 10 лет» (1917—1927), «Карикатура на службе социалистического строительства» (1932), «Художники РСФСР за 15 лет» (1932—1933) и многие другие.

С начала 20-х годов республиканские газеты и журналы охотно помещали графические отклики на события современности. Для многих художников периодическая печать оказалась политической и творческой школой: она сближала их с жизнью страны, учила понимать насущные задачи времени. Работая в центральных и республиканских журналах и газетах: «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Труд», «Заря Востока», «Туркменская искра» и других, творчески формировались многие художники.

67. В. Н. Дени.  
Марксизм Карла  
Каутского. 1925.  
Карикатура



Наиболее интенсивно развивалась сатирическая графика. Она заняла важное место в жизни и искусстве тех лет. Богатый опыт, ранее приобретенный мастерами сатиры в области политического плаката, определил быстрый подъем карикатуры международной тематики. Непосредственно связанная с политикой Коммунистической партии, она выступала страстным глашатаям ее прогрессивных идей. На первых страницах «Правды» и «Известий» политическая карикатура нередко конкурировала, по выражению Ем. Ярославского, с передовой статьёй. Эта карикатура утверждала превосходство мира социализма, показывала кризисы капиталистических стран, раскрывала мирные цели Советского Союза, обличала лживые измышления его врагов. К врагам советская карикатура была беспощадна. Она разила их по-снайперски метко. Но за гневным осуждением в ней неизменно угадывались подлинно гуманистические идеалы.

В центральных газетах работали сменившие кисть плакатиста на перо карикатуриста В. Н. Дени, Д. С. Моор («Правда»), Б. Е. Ефимов («Известия»). В творчестве этих художников наиболее ясно обозначились особенности нашего сатирического рисунка тех лет, во многом близкие традициям раннего плаката и «Окон РОСТА».

В частности, от «Окон РОСТА» карикатура восприняла, заметно обогатив его, тип индикаторной, аллегорической сатиры. При этом карикатуристы создавали для сатирических лиц фантастические обстоятельства жизни, а поведению «героев» в них сообщали черты комической доподлинности. Подобные изображения легко ассоциировались с политическими явлениями, которые осуждал и высмеивал художник.

К такому типу карикатур принадлежит рисунок Дени «Марксизм Карла Каутского» (1925) (илл. 67). На толстом томе сочинений К. Маркса, уютно устроившись, спокойно почитывает Каутский. Его нелепая фигурка окружена многочисленными атрибутами филистер-

ского благополучия. Остроумно выбранные и умело скомпонованные предметы весьма красноречивы — они обрамляют спящего, как бы «сковывая» его; таким образом раскрывается «подтекст» карикатуры и одновременно композиционно выделяется физиономия Каутского<sup>1</sup>. Пользуясь преимущественно контурным рисунком, Дени создал очень похожий на оригинал психологически выразительный портрет-шарж. Лицо спящего исполнено сладкой безмятежности и глубокого безразличия ко всему, что выходит за пределы его уютного мирка.

Контраст между комично невинной внешностью «героя» и его нелепым или неблагоприятным поведением являлся любимым сатирическим приемом Дени. Рисунок «Марксизм Карла Каутского» вызывал очень живые ассоциации с жизнью, с людьми, опозлявшими марксизм. С 1921 года В. Н. Дени постоянно сотрудничал в «Правде». Вначале он зарекомендовал себя мастером портретных сатирических шаржей и сюжетных графических аллегорий. На рубеже 20—30-х годов в его карикатурах появились более лаконичные сатирические образы. Дени стал более многогранно и широко характеризовать политические явления; свои многочисленные рисунки художник начал объединять в тематические альбомы.

В истории нашей карикатуры видное место по праву принадлежит также творчеству Б. Е. Ефимова, приехавшего в эти годы с Украины в Москву. С 1922 года Ефимов постоянный карикатурист газеты «Известия». Его рисунки помещались также в «Комсомольской правде», «Рабочей Москве», «Смене», «Прожекторе» и других газетах и журналах. К концу 20-х годов определилась творческая индивидуальность Ефимова — мастера меткого изобразительного фельетона. Художник часто использует традиционные в сатирической графике персонажи-маски: Джон Буль (Англия) и дядя Сэм (США). Но каждый раз он показывает их в новых взаимоотношениях и ситуациях.

Его рисунок «В тесноте и в обиде» (1928) посвящен англо-американским противоречиям на Ближнем Востоке (илл. 68). Джон Буль и дядя Сэм сидят на баке с надписью «Нефть». В напряженно сжатых кулаках дяди Сэма и энергичном повороте его в сторону соседа видно непреклонное желание вытеснить своего соперника. Не менее настойчив в аналогичных попытках и Джон Буль. Таким образом, сам сюжет содержит беспощадно точную оценку политической ситуации. Подпись под карикатурой, заимствованная из буржуазной газеты, — «Англо-американская дружба крепнет с каждым днем» — усиливает сатирическую остроту рисунка.

В работах Ефимова и других советских сатириков маски-типы олицетворяли определенные политические явления или определенные государства.

В 1931 году Ефимов собирает свои лучшие карикатуры в серии-альбомы. Отличительное качество его карикатур — безошибочная точность политической оценки и умный, ироничный юмор, который сообщает изображению верную эмоциональную интонацию.

Исключительно важной и заметной была в 20-е годы творческая деятельность Д. С. Моора. Моор, как и Дени, являлся ведущим художником «Правды». К тому же он был одним из основателей «Крокодила» и художественным руководителем журнала «Безбожник у станка»<sup>2</sup>. В работах Моора чувствуется кипучий темперамент сатирика. Подобно Дени и Ефимову, он

<sup>1</sup> Как известно, для этой карикатуры Дени использовал выражение Р. Люксембург, что меньшевики не стоят, а лежат на позициях марксизма.

<sup>2</sup> С 1923 по 1928 год Д. С. Моор был художественным руководителем журнала, там же сотрудничали А. А. Дейнека, Н. Н. Когоут, М. М. Черемных и другие.

создавал иносказательные, аллегорические рисунки. Но карикатуры Моора менее повествовательны, более плакатны; его композиции отличаются динамичностью и броскими, напряженными, порой «лобовыми» сопоставлениями мотивов; гротеск и гипербола — почти непременные спутники рисунков Моора; его излюбленный графический прием — использование черных или белых силуэтов, а также контрастов черных заливок туши и белого цвета бумаги.

Примером подобных решений может служить карикатура «Соглашательские вожди уверены, что рабочие идут за ними» (1926). Ее композиция очень динамична и построена на противопоставлении различных социальных образов: рабочая демонстрация с боевыми лозунгами движется вперед, другое направление избрала кучка «вождей»; они бессмысленно и самоупоенно жестикулируют, весело приплясывают и не замечают своей изолированности от масс. Эффект противопоставления усилен тем, что фигурки «вождей» выполнены легким контурным рисунком, подчеркивающим их легковесность, а рабочая демонстрация выявлена черной силуэтной заливкой фигур, сообщающей ей весомость и торжественную многозначительность. Иные рисунки Моора в «Правде» носили героический характер и также рассказывали о борьбе колониальных народов и трудящихся за рубежом. Особенно много эмоциональных, полных патетики рисунков на эту тему художник создал в начале 30-х годов.

Яркими страницами сатирической графики воспринимаются и антирелигиозные рисунки Моора; они выполнялись преимущественно для журнала «Безбожник у станка», а затем часто появлялись в виде плакатов или открыток. Моор разработал особую систему наложения литографских красок, что привело к интенсивной звучности цвета в его рисунках. В этих работах художник пользовался своеобразным методом сатирического обличения: он брал образы, сюжеты и композиции из религиозной иконографии, но наполнял их современным содержанием. Божественные персонажи творили у Моора злостные или нелепые поступки в рамках канонизированных религиозных композиций и сюжетов. Это сообщало атеистической мысли рисунков исключительную наглядность и одновременно усиливало их сатирическую едкость (илл. 69). Правда, отдельным образам присуща излишняя грубоватая прямолинейность.



68. Б. Е. Ефимов. В тесноте и в обиде. 1928. Карикатура

69. Д. С. Моор. Рисунок для журнала «Безбожник у станка»

Очень популярны также были портретные шаржи, которые Моор публиковал в газете «Известия»<sup>1</sup>. В противовес нередко внешне благообразным персонажам Дени и Ефимова «герои» Моора почти всегда откровенно зловещи и безобразны. Если неистощимый насмешник Дени или иронически спокойный Ефимов, обликая, как бы сохраняют видимость внешнего бесстрастия, то карикатуры Моора всегда несут печать огромного волнения и гнева художника, а во многих проступает интонация почти трагической патетики.



Портретные карикатуры Моора зачастую изображали различных представителей мира капитализма — алчных хищников, лицемерных ханжей и заядлых циников. Эти изображения обладали силой собирательного образа и становились олицетворением различных уродливых явлений капиталистической действительности.

Жанр подобного сатирического портрета оказался очень перспективен. С его дальнейшим развитием связаны большие и важные успехи нашей политической графики.

Яркие типические образы появились в карикатуре международного звучания раньше, чем в бытовой. Но и на бытовом сатирическом рисунке также лежала ясно выраженная печать времени: здесь остро ощутимо четкое разделение мира на два лагеря — мир капитализма и мир социализма; нэпмановский угарный мир и мир нового, советского человека. Советский быт 20-х годов, полный разительных контрастов и противоречий, воплотили в сериях великолепных зарисовок А. А. Дейнека и В. В. Лебедев (илл. 70). Каждый сделал это по-своему. Но произведениям обоих художников присущи некоторые общие черты: зоркое видение мира, меткость сатирических оценок, умение в самой жизни подметить красноречивые ситуации. Одни рисунки имели самостоятельное значение, другие являлись принадлежностью журналов.

В основном же развитие бытовой карикатуры 20-х годов связано с юмористическими и сатирическими журналами. Они способствовали популяризации карикатуры. Журналы издавались во всех союзных республиках на языках народов СССР<sup>2</sup>. На Украине в журнале

<sup>1</sup> Эта многолетняя творческая деятельность художника была подытожена в 1931 году в книге «Кто они такие?» («Капиталистический мир в 100 политических портретах»).

<sup>2</sup> В Ленинграде издавался «Бегемот», в Москве — «Смехач», «Крокодил», «Красный перец», «Лапоть»; на Украине — «Червоний перець»; в Белоруссии — «Вожык» («Еж»); в Грузии — «Нианги» («Крокодил»), «Тартарози» («Сатана»); в Армении — «Зурна», «Кармир моцак» («Красный комар»); «Анастavec», «Безбожник»; в Азербайджане — «Молла Насреддин»; в Узбекистане — «Муштум» («Кулак»); в Татарии — «Чаян» («Скорпион») и другие.



70. В. В. Лебедев. Семейный портрет. Семья безработного из квартиры № 7. 1926

«Червоний перець» активно сотрудничали А. Петрицкий, Л. Каплан, Б. Фридкин.

Графики республиканских журналов решали общие задачи, но на их работы накладывал отпечаток и местный колорит.

В узбекском журнале «Муштум» систематически работал Л. Л. Буре (1887—1943). Его карикатуры клеймили пережитки феодализма в быту, обличали баев, реакционное духовенство. Художник воспринял традиции узбекской миниатюры, своеобразно сочетав их с задачами сатиры; его гротескные рисунки обладали изысканной утонченностью и декоративной узорностью (Шах-и-Зинда, 1931).

В Азербайджане крупным явлением сатирической графики оказалось творчество А. Азим-заде (1880—1943). Он делил свое внимание между темами международного и местного значения. Карикатуры художника разоблачали колониальную политику английского и аме-

риканского империализма в странах Востока, показывали предательскую роль местных реакционных сил. В азербайджанском искусстве Азим-заде стал зачинателем жанра бытового сатирического рисунка, со множеством зорко подмеченных житейских подробностей и удачным использованием жестов и мимики персонажей. Небезупречные в профессиональном отношении рисунки Азим-заде тем не менее обладают обаянием, которое всегда присуще самобытному таланту. Художник-самоучка, он уже в 1905—1907 годах помещал рисунки в сатирическом журнале «Молла Насреддин»<sup>1</sup>. Активно участвовал Азим-заде в нем и после революции.

Среди многочисленных сатирических журналов 20-х годов ведущее положение занимал созданный в 1922 году в Москве «Крокодил». Он оказался средоточием талантливых пред-

<sup>1</sup> Тогда журнал издавался в Тифлисе, а в 1922—1930 годах — в Баку, продолжая и развивая лучшие традиции своего дореволюционного предшественника.

ставителей сатирической графики. Там работали Л. Г. Бродаты, Ю. А. Ганф, К. С. Елисеев, И. А. Малютин, Н. Э. Радлов, А. А. Радаков, К. П. Ротов, М. М. Черемных и другие.

На страницах «Крокодила» соседствовали колкая ирония и безобидная насмешка, злой сарказм и веселая шутка.

Примечательной особенностью сатирического рисунка на внутренние темы была широта и многогранность тематического охвата. Сатирики изображали не только уродливые факты жизни, но и новые явления советского быта. Они клеймили позором бюрократическую волокиту, разгильдяйство, пьянство, халатность, хулиганство и одновременно с веселым энтузиазмом приветствовали культурную революцию, равноправие женщин, борьбу с безграмотностью и т. д.

Каждый из «крокодилцев» обладал своим творческим темпераментом и индивидуальными склонностями.

К. П. Ротов, например, обычно решал рисунки как цепь забавных злоключений с вереницей героев и обилием уморительных подробностей; его карикатуры — это озорные, занимательно-витиеватые графические рассказы; их нужно долго и пристально разглядывать.

И. А. Малютин посвящал свои рисунки крестьянскому быту. Их грубоватая экспрессия основана на сильной гротесковой деформации образов и рисунка, нарочитой наивности сюжетов; многие карикатуры Малютина напоминают народные лубки.

В бытовом сатирическом рисунке художники почти не пользовались аллегорией. Смешное в их графическом рассказе обычно заключено в комичном и неожиданном истолковании реального, а не вымышленного факта. Сатирические рисунки на внутренние темы воспринимаются как забавная документация нашей жизни 20-х годов, как своеобразная сатирическая летопись тех дней.

Если первые творческие опыты «крокодилцев» были иногда посвящены частным, не всегда значительным фактам, а в рисунках высмеивалась не столько сущность уродливого явления, сколько внешний облик персонажей, то в 1924—1926 годах наметился отход от подобной «фактологии» и поверхностного юмора.

К концу 20-х годов карикатура стала политически отточеннее, целенаправленнее, ее сюжеты обрели более ярко выраженное общественное звучание. Возросло умение художников показывать в конкретном, частном общее, типическое. Язык карикатур стал более собранным, лаконичным. От деформации внешнего облика «героя» художники пришли к внутренне мотивированному заострению черт его характера. Условные изобразительные схемы отрицательных явлений уступили место более ярким жизненным образам.

Для «Крокодила» этих лет характерно творчество М. М. Черемныха. Круг интересов художника очень широк. События международной жизни, борьба с внутренними врагами, отдельные неприглядные факты нашего быта — мещанство, пошлость, зазнайство — все попадало в орбиту его внимания. Оригинальны и остроумны обложки Черемныха для «Крокодила» 1928—1929 годов. Одна из них посвящена кампании по разворачиванию критики и самокритики и называется «Могут молчать» (1928). Перед аквариумом застыла тоскливая фигура человека, с завистью созерцающего рыб: «Жаль, что я рыбой не родился, никто бы не требовал от меня самокритики!». В лице этого унылого труса, во всей его фигуре есть нечто родственное обитателям аквариума. На физиономии лежат желтоватые тени, одежда выдержана в зеленовато-грязных тонах, словно весь он опутан тиной. Чувствуется, что ходит этот человек по жизни крадучись, осторожно. Художник нашел забавную ситуацию для

обличения подобных людей. Внешний облик «героя» не искажен, как это практиковалось в карикатурах более ранних лет, художник обличает убогий мирок мещанина, его бескрылые жизненные идеалы. Как обычно, Черемных создает иллюзию почти осязаемой материальности фигуры и удачно использует ее пластические возможности, а также выразительность цвета и силуэта.

«Правда», «Крокодил» и другие органы печати организовывали поездки журналистов и художников в различные районы Советского Союза. Эти так называемые «рейды ударных бригад» получили начиная с 30-х годов массовое распространение. Созданные на материале рейдов рисунки бичевали неполадки на отдельных участках народного хозяйства и служили мощным средством общественного воспитания. Особенно примечательны в этом смысле пусть еще во многом несовершенные, но очень меткие и смешные жанрово-повествовательные рисунки Кукрыниксов о транспорте, сначала публиковавшиеся в «Правде», а затем изданные в виде альбома под названием «Горячая промывка». В предисловии к этому альбому сказано: «Обрушиваясь на негодное со всей силой своего талантливого карандаша, они делают дело партии. Они не рисуют бюрократа вообще, как некую анонимную маску, а рисуют определенного, «конкретного» бюрократа. Потому-то... Кукрыниксов можно было бы назвать снайперами пролетарской сатиры...»

Советская политическая графика 20-х годов была боевым, подлинно партийным, тесно связанным с жизнью искусством. Особенно велики заслуги карикатуры на международные темы. Она имела огромный резонанс за рубежом, пробуждала симпатии к СССР у всех народов и вызывала ярость врагов коммунизма.

Советская карикатура помогала развитию прогрессивной политической графики всего мира.

К газетно-журнальной графике был близок политический плакат. В мирные годы его тематика и задачи изменились. Теперь плакат был призван поднимать народ на трудовые подвиги, разъяснять сущность новой экономической политики, смысл новых декретов и постановлений. Задачи агитации и пропаганды стали многообразнее, сложнее; они требовали систематической политико-просветительной работы с массами. В этой связи XII съезд РКП(б) дал указание «... разработать и провести ряд мер для перехода от митинговой агитации к массовой пропаганде»<sup>1</sup>.

В те годы среди населения было еще много людей неграмотных, слабо разбиравшихся в политической обстановке. Это потребовало особых форм политико-просветительной работы. На помощь пришел изобразительный рассказ. Часто плакаты-рассказчики строились на сопоставлении противоположных явлений. При этом одна из частей плаката решалась в сатирическом плане: «Кого мы зовем в Советы — кого мы туда не пускаем», «Кто нам друг — кто нам враг», «Для кого кооперация выгодна — для кого она — нож острый» и т. д.

Нередко темой графического рассказа служили решения и декреты партии и правительства по различным политическим и хозяйственным вопросам. Много в этом жанре работали М. М. Черемных в содружестве с поэтом Д. Бедным, В. В. Маяковский и многие другие художники и поэты.

<sup>1</sup> «О партийной и советской печати. Сборник документов», стр. 275.

Особую известность получил плакат М. М. Черемных «Вот отчет предсовнаркома В. И. Ленина за 1921 год» (1922). Это интересные, скомпонованные на одном листе иллюстрации к политическому докладу. В целом они ясно воссоздавали нарисованную Лениным картину состояния страны.

Много плакатов создавал также Черемных на сельскохозяйственные и антирелигиозные темы. Нередко рисунки сопровождал текст в жанре басни или сказки. Он содержал простую и ясную мораль. По художественному строю эти плакаты Черемных напоминали народные картинки — лубки.

В 20-х годах выпускались и обобщенно-аллегорические плакаты — таковы многие плакаты И. В. Симакова. В них политический смысл лозунгов раскрыт через сопоставление определенных символов, атрибутов, эмблем; сюжет часто имеет очень общий характер, а в образах людей подчеркнута их социальная принадлежность и романтическая возвышенность стремлений. Но героизация образа нового человека вне конкретного сюжета часто приводила к декларативности и отвлеченности изображений.

Важный шаг к конкретности в плакате сделал украинский плакатист и скульптор А. И. Страхов, воссоздавший в своем торжественном, монументальном листе образ Ильича — плакат «В. Ульянов (В. И. Ленин)» (1924).

В годы первой пятилетки возникла острая потребность в плакатах, посвященных героям индустриальной стройки и труженикам колхозных полей. На первый план выдвинулся плакат героического характера. Он заметно сблизился с жизнью. Прежние отвлеченно-величественные герои словно сошли с пьедесталов, оставили свои атрибуты — молот с наковальней, горн, серп или плуг, сбросили традиционный костюм пролетария (синюю блузу, фартук) и, надев обыкновенную рабочую одежду, принялись за привычное дело в шахтах, на заводах и колхозных полях.

Наиболее удачными оказались плакаты на темы колхозного труда; они пронизаны оптимизмом, активным отношением человека к жизни. Таковы многие работы украинских мастеров, плакаты В. С. Сварога («Женщина в колхозе — большая сила», 1933). Герои подобных плакатов живым примером пытаются увлечь зрителя. С дальнейшим развитием этой особенности плаката связаны последующие успехи нашего агитационного искусства.

В годы первой пятилетки обогатился также художественный строй плакатов: появилось стремление к большей объемности фигур, пространственности композиции, свободе и живописности исполнения. Этому во многом способствовали мастера смежных областей искусства — живописцы и графики, работавшие в плакате.

Видную роль в становлении советского плаката 20-х годов сыграло творчество А. А. Дейнеки. В его живописных и графических работах много места занимали индустриальная и спортивная темы. Эти темы особенно привлекали художников ОСТА. Их острый, натренированный глаз, пристальный интерес к новому человеку, его облику, типу, характеру производственных или спортивных движений внесли свежую струю в развитие плаката. И хотя люди у остоцев обычно обрисованы несколько схематично, эти художники чутко улавливали в ритмах современной жизни особую красоту и утверждали ее в искусстве плаката. Дейнека принес в плакат новый социальный типаж, энергичные и деятельные образы наших современников, оригинальные композиционные решения; в его принципах плакатного обобщения чувствуется дарование декоратора-монументалиста. Интересен в этом смысле плакат «Физкультурница» (1933) (илл. 71).

Популярным также был другой плакат А. А. Дейнеки — «Китай на пути освобождения от империализма» (1930). Могучим ударом китайский революционный рабочий опрокидывает генерала-наймита иностранного капитала. В отличие от тяжеловесного, обрюзгшего генерала сухощавая фигура рабочего полна огромной силы и напористости. Четкие линии, выявляющие ее движение, рука (пропорции которой для выразительности жеста заметно удлинены), остроконечное древко знамени — все направлено к фигуре интервента, усиливая тем самым впечатление неодолимого движения.

Возросло умение советских плакатистов находить лаконичные образы и острые сюжетные ситуации, отражающие правду жизни.

Для достижений советского плаката характерна и работа А. М. Каневского (род. 1898) «Сильная и мощная диктатура пролетариата» (1933). Выражение спокойной уверенности во взгляде рабочего и могучая сила его руки отлично раскрывают содержание плаката. В лице пролетария читается сознание своей революционной правоты и морального превосходства над врагами.

Правда, подобные яркие и интересные плакаты героического характера были в ту пору еще единичными.

Значительно больше художественно зрелых решений политической темы находим мы в сатирическом антифашистском плакате начала 30-х годов. Нависшая над Европой угроза фашизма заставила советских плакатистов именно этой теме посвятить большинство своих плакатов. Меняется художественный строй плакатов. На первый план выступает не комично нелепое (что отличало большинство сатирических работ начала 20-х годов), а зловещие, в гиперболическом плане заостренные сатирические образы. В них проступает грозная патетика, широко используется прием «саморазоблачения героев», возрастает роль сатирической детали; нередко она превращается в изобразительную метафору. Так, в плакате Д. С. Моора «Черные вороны готовят разбойничий набег на СССР...» (1930) гигантская пушка олицетворяет милитаризм. Ее зловещее черное дуло кажется наведенным прямо на зрителя, откуда бы он ни смотрел на плакат. Художник достиг этого эффекта, умышленно нарушив законы перспективы. Черное жерло пушки угрожает, «надвигается» на зрителя, являясь центром пирамидальной композиции плаката, а коленопреклоненные капиталисты во главе с римским папой молят бога помочь им в свершении преступных замыслов. Контрасты черного и белого цвета усиливают экспрессию этого произведения. В нем показана связь католической церкви с магнатами капиталистического мира; совместными усилиями они готовят антисоветскую интервенцию. Подобная антирелигиозная направленность очень характерна для сатирической графики тех лет.

Успехи строительства социализма вызвали к жизни еще одну разновидность плакатов: в них достижения Советского Союза обычно сопоставлены с кризисными явлениями капиталистического мира (плакат В. Н. Дени и Н. А. Долгорукова «Пятилетний план», 1933, и другие).

Наглядное сравнение противоположных социальных формаций пользовалось в искусстве той поры особой популярностью. Этот художественный принцип сформировался еще в эпоху гражданской войны, а в годы мирного труда, естественно, наполнился новым содержанием. Мир в глазах советского человека был четко разграничен на две части по принципу — «у нас и у них». Под таким углом зрения устраивали выставки, писали статьи, проводили дискуссии. Подобное направление диктовало искусству резкую определенность оценок и плакатную



71. А. А. Дейнека. Физкультурница. 1933. Плакат

броскость сопоставлений. Этим требованиям хорошо соответствовал фотомонтаж. Фотомонтажные плакаты отвечали и стремлению к документально точному воспроизведению действительности.

Вместе с тем популярность фотомонтажа была в известной мере обусловлена и ошибочным убеждением иных художников, будто эпоха социалистической индустрии требует от искусства непосредственного использования ее технических достижений. Особенно настойчиво насаждало эту ошибочную идею объединение «Октябрь»<sup>1</sup>. Все эти противоречивые обстоятельства послужили основой для довольно широкого распространения фотомонтажа в плакатном искусстве 20-х— начала 30-х годов.

Среди советских фотомонтажистов особую известность получили А. М. Родченко (1891—1956) и Г. Г. Клуцис (1895—1944). Клуцис очень активно пропагандировал фотомонтаж как своими плакатами, так и теоретическими высказываниями. Эти теории содержали немало ошибочных положений. В частности, глубоко неверным было противопоставление фотомонтажа всем прочим видам изобразительного искусства, как якобы устаревшим. Между сторонниками и противниками фотомонтажа шли жаркие споры, широко освещавшиеся в прессе тех лет.

Талантливость и горячий интерес к делу помогли Клуцису создать немало политически острых и художественно красноречивых фотомонтажных плакатов. Художник оригинально компоновал материал, умел изобретательно использовать масштабные контрасты отдельных изображений, а главное — удачно подобрать фотографии выразительных по типуажу героев. Эти черты присущи плакату Клуциса «СССР — ударная бригада пролетариата всего мира» (1931). Тема международной солидарности трудящихся особенно привлекала Клуциса, много работ он посвятил также успехам социалистического строительства.

Однако среди работ Клуциса есть и такие, в которых художественный образ подменен как бы перечнем различных предметов, изображенных без видимой связи друг с другом. Тенденция изображать разобщенные, не организованные в единый художественный образ факты появилась и в рисованном плакате. Подобные плакаты неспособны были решать агитационные задачи.

Развитие политического плаката 20-х — начала 30-х годов было осложнено и другими явлениями: иные художники очень схематично изображали людей, отдавая дань формалистическим взглядам на искусство, принижавшим образ человека. В ряде плакатов героями оказывались не люди, а предметы индустрии, например в плакате «Здоровый путь — здоровому паровозу». Некоторые художники плохо рисовали, пренебрежительно относились к профессиональному мастерству, выдвигая решительно осужденную партией теорию о том, что профессионализм при социализме якобы уступит дорогу самодеятельному творчеству. Нередко формалистические приемы искажали идейный замысел и приводили к появлению политически ошибочных плакатов.

Все эти явления заставили Коммунистическую партию обратить особое внимание на искусство плаката. 11 марта 1931 года ЦК ВКП(б) принял специальное решение «О плакатной литературе». Оно стало вехой в развитии нашего плаката. В постановлении был обобщен

<sup>1</sup> В программе фотосекции объединения «Октябрь» сказано: «Сущность фотомонтажа заключается в использовании физико-механической силы фотоаппарата (оптика) и химии в агитационно-пропагандистских целях...». — «Изофронт». Сборник статей объединения «Октябрь». М.—Л., 1931, стр. 150.

положительный опыт советского плаката, проанализированы его недостатки и намечены конкретные пути для их устранения. Но изменения в плакатном искусстве произошли не сразу. Названные выше работы были лишь первыми ростками нового; более очевидные успехи плакатного искусства в целом определились позднее.

По окончании гражданской войны стали больше издавать художественно оформленных книг: первое время продолжала выходить серия «Народная библиотека», преимущественно популяризовавшая русскую классику; создавались иллюстрации к произведениям западноевропейской литературы; много внимания графики уделяли художественному облику книги, ее оформлению в целом.

В сложении стиля реалистической иллюстрации тех лет важную роль сыграли новые государственные издательства и журналы. Здесь часто начинали свою деятельность многие художники. Они выступали с рисунками к очеркам и рассказам советских писателей. От журнальных иллюстраций требовалась меткость социальной характеристики, достоверность сюжетной композиции. Многие авторы подобных рисунков впоследствии стали крупными мастерами советской графики.

Искусство книжного оформления развивалось во всех художественных центрах страны: в ряде союзных республик были созданы государственные издательства на национальных языках. Вокруг них группировались художники-иллюстраторы.

Вместе с тем в годы нэпа возникали частные и кооперативные издательства; нередко эти издательства выпускали книги с манерными, мистическими по духу украшениями. Они уводили зрителя от реальной жизни, от активной революционной борьбы в мир причудливых, болезненных грез; эти иллюстрации выглядели своеобразным калейдоскопом ужасов, где действовали печальные демоны, падшие ангелы и другие фантастические существа. Подобные рисунки насаждали упадочные, декадентские настроения.

Среди изданий этого круга встречалось и оформление кубистического толка, когда художник как бы разлагал все предметы на простейшие геометрические тела и в их сдвигах и изломах пытался передать свое душевное смятение.

Эстетским, формалистическим направлениям противостояла деятельность графиков дореволюционной реалистической школы. Они иллюстрировали преимущественно русскую классику. В их рисунках оживали реальные чувства и поступки людей; природа и человек раскрывали свою истинную красоту, поэзию и сложность.

Художники-реалисты старой школы оказались учителями молодых советских графиков. Одним из таких художников был Д. Н. Кардовский (1866—1943), ученик П. П. Чистякова и И. Е. Репина, в 20-е годы подготовивший в своей московской студии целую плеяду талантливых советских мастеров. Широкую известность как художник он приобрел еще в 900-х годах иллюстрациями к произведениям А. П. Чехова, Н. В. Гоголя, А. С. Грибоедова. В 1905—1906 годах художник сотрудничал в сатирических журналах «Жупел» и «Адская почта». После Октябрьской революции талант Кардовского находит многообразное применение и в живописи, и в станковой графике, и в книжной иллюстрации, и в театрально-декорационном искусстве. Он пишет картины на исторические и современные темы, создает книжные и станковые рисунки из жизни декабристов; среди них выделяются иллюстрации к «Русским женщинам» Н. А. Некрасова (1922).



В 1922—1933 годах Кардовский исполнил одно из своих лучших произведений — акварельные эскизы декораций и костюмов к постановке комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»; они, по сути дела, оказались иллюстрациями к этому произведению.

Вслед за писателем Кардовский заостряет самые характерные черты героев комедии, создает образы-типы, исторически верно рисует картины быта гоголевской Руси. Особенно удачны образы городничего и Хлестакова (илл. 72). Ясности характеристики их образов отвечает четкая пластичность формы, точность контура при свободной непринужденности и артистизме рисунка. В начале 30-х годов Кардовского увлекают темы современности. В частности, он иллюстрирует роман Л. Леонова «Соть» (1931).

В реалистических традициях русской школы работал в те годы и старейший украинский художник И. И. Ижакевич (1864—1961), часто

и охотно обращавшийся к творчеству Т. Г. Шевченко. Ижакевич — мастер жанрово-пейзажных решений; он любил четкое деление композиции на пространственные планы, эффектные приемы освещения; меньше ему удавались психологические характеристики героев.

По-своему преломилась традиция русской художественной школы в графике Б. М. Кустодиева. В 20-е годы он продолжал иллюстрировать русскую классическую литературу; ее гуманистический пафос получал в искусстве Кустодиева тонкое поэтическое воплощение. В его автолитографиях к сборнику «Шесть стихотворений» Н. А. Некрасова (1921) сцены народного веселья чередуются с изображениями, полными строгой простоты и лирической задушевности. То подернутые дымкой грусти, то проникнутые радостным восхищением перед красотой природы, эти автолитографии так же скромны и просты, как и строки Некрасова.

Великолепным бытописателем России выступил Кустодиев в иллюстрациях к повестям Н. С. Лескова («Леди Макбет Мценского уезда», «Штопальщик».) Здесь проявилось кустодиевское мастерство сюжетного рисунка: и драматических ситуаций и веселых жанровых сцен. Иным изображениям присуща известная лубочность. Она — и в меткости суждений

художника о предмете, и в наивном лукавстве, и в узорной затейливости композиционных мотивов. Кустодиеву принадлежит также честь создания первых иллюстраций к книгам и альбомам о В. И. Ленине, предназначенным детям; создал Кустодиев и целый ряд интересных обложек к произведениям М. Горького.

В оформлении Кустодиевым обложек, в расположении рисунков в книге, в декоративной выразительности графического языка чувствуется высокая культура книжного искусства, идущая от лучших традиций русской дореволюционной графики.

К этой же плеяде графиков принадлежал и М. В. Добужинский (1875—1957). В 1923 году он создал поэтичные, полные грустной мечтательности рисунки к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». В его рисунках мрачные «петербургские углы» и пустынные пейзажи закованного в гранит города подчеркивают душевное одиночество героев повести. Черный и белый цвет в руках Добужинского достигает огромной силы выразительности: в иллюстрациях ощущается и призрачная сумеречность белых ночей, и промозглая влажность петербургского воздуха, и зыбкое мерцание водной глади каналов. В этих целях художник мастерски использует также белое поле книжной страницы; при этом рисунки органично включаются в книгу, составляя в целом красивый графический ансамбль.

Интересные графические ансамбли создавали в те годы и мастера ксилографии. Деревянная гравюра получила в 20-е годы исключительное распространение.

Однако развитие этой области графики протекало не гладко, а в острой полемике и жарких спорах. Особенно много горячих дискуссий породила ошибочная в своей основе теория, будто материал деревянной гравюры целиком предопределяет характер изображения. Эту теорию выдвинул В. А. Фаворский (1886—1964), возглавивший в графике целое направление и сумевший увлечь своей идеей широкие круги художественной молодежи.

«...Через изобразительную поверхность материал будет обуславливать композиционный строй в его основных чертах и, конечно, будет влиять и на отношение изобразительного метода к моменту времени, к организации движения»<sup>1</sup>, — писал он. В соответствии с этим произведения Фаворского подчас выглядели своеобразными штудиями в построении отвлеченных художественных форм, в них преобладало формально-рассудочное начало, образы людей страдали абстрактностью и безликостью; в таких иллюстрациях чувствовался рационалистический холодок, от чего не спасали ни тщательная забота Фаворского о художественной стройности книжного целого, ни техническое мастерство исполнения гравюры на дереве.

Однако в лучших гравюрах Фаворский, преодолевая ограниченность своей теории, выступал как превосходный «книжник», что и обусловило его крупный и важный вклад в советское графическое искусство.

Разносторонне образованный (он учился в университетах Москвы и Мюнхена), Фаворский успешно овладел техникой гравирования и стал заниматься ксилографией еще в начале XX века. Связь изображения с полосой набора, со шрифтовыми элементами занимает очень важное место в творческих исканиях Фаворского. В миниатюрных буквицах к «Рассуждениям аббата Куаньяра» А. Франса художник тонко соотнес изображения с очертаниями главных букв. Графическая структура книги, все детали ее оформления у Фаворского всегда очень продуманны. Его титульные листы, как правило, воспринимаются своеобразными графическими эпиграфами (П. М е р и м е. Новеллы, 1927—1933).

<sup>1</sup> В. А. Фаворский. О композиции. — Журн. «Искусство», 1933, № 1—2, стр. 6.

Человек тонкого художественного вкуса и широкого, эпического взгляда на мир, Фаворский чутко улавливает стиль иллюстрируемой литературы и выражает его в образах своего искусства. Так, его иллюстрации к библейской легенде («Книга Руфь», 1925) в согласии с текстом полны особого мудрого бесстрастия, подкрепленного безошибочно выверенным композиционным ритмом, а гравюры о событиях Октября (С. Спасский. Новогодняя ночь, 1931) пронизаны духом суровой революционной романтики.

Диапазон творчества художника очень широк: он включает и монументальные росписи, и оформление детских книг, и работы в жанре портрета.

Очень красноречив созданный Фаворским портрет Ф. М. Достоевского (1929). В сосредоточенном выражении лица писателя, в скорбном взгляде его умных глаз чувствуется душевный надлом. Общее впечатление дополняет и окружающая обстановка, и мрачный фон, на котором помещена фигура, и сложные очертания силуэта, и пятна светотени, искусно оттеняющие лицо (илл. 73).

Много жизненной характерности и тончайшего, почти филигранного исполнения в гравюрах Фаворского к детской книжке Л. Н. Толстого «Рассказы о животных» (1929—1931)<sup>1</sup>. Художник мастерски передает различные состояния природы — серебристую прозрачность воздуха, таинственность лесной чащи, бездонность морских глубин.

В лучших произведениях художественные поиски Фаворского подчинены живой образной задаче. Иллюстратор словно заставляет предметы обнажать свою потайную жизнь: стволы деревьев в его гравюрах раскрывают волокнистую узорность строения, человеческое тело обнаруживает пружинистую энергию мускулатуры, волны выступают в строгих ритмах приливов и отливов. Искусство Фаворского оказало серьезное влияние на последующее развитие советской графики.

В 20-е годы прямое или косвенное воздействие творчества Фаворского испытали многие графики. Среди них: Н. Л. Бриммер, А. Д. Гончаров, П. Я. Павлинов, М. И. Пиков, Н. И. Пискарев и другие.

П. Я. Павлинов (род. 1881) — автор романтических портретов («Тютчев», 1932) и содержательных иллюстраций («Человек на часах» Н. С. Лескова, 1925; «Заговорщики» Дж. Руффины, 1930; «Крепостной художник» Б. Прилежаевой-Барской, 1930). Человек, его духовный мир обычно находятся в центре творческого внимания художника. В лучших листах люди, их взаимоотношения очерчены Павлиновым живо, психологически тонко; композициям этого художника присуща какая-то особая пластическая убедительность.

Заметный след в истории советской ксилографии оставили гравюры А. И. Кравченко (1889—1940). Художественное образование он получил в Училище живописи, ваяния и зодчества, где занимался в классах К. А. Коровина, А. Е. Архипова, С. В. Иванова, В. А. Серова. Художник побывал в Мюнхене, много путешествовал по Италии и странам Востока. В ранний период Кравченко пробовал свои силы главным образом в области живописи; лишь после Октября он раскрылся как даровитый мастер книжной и станковой ксилографии. В разнообразных работах Кравченко выражено мироощущение той части интеллигенции, которая увидела в революции прежде всего ее романтическую сторону.

Особенности творческой индивидуальности Кравченко определились уже в начале 20-х годов, когда он выступил с многочисленными сериями иллюстраций: к Гофману («Победи-

<sup>1</sup> Книга издана в 1932 году.

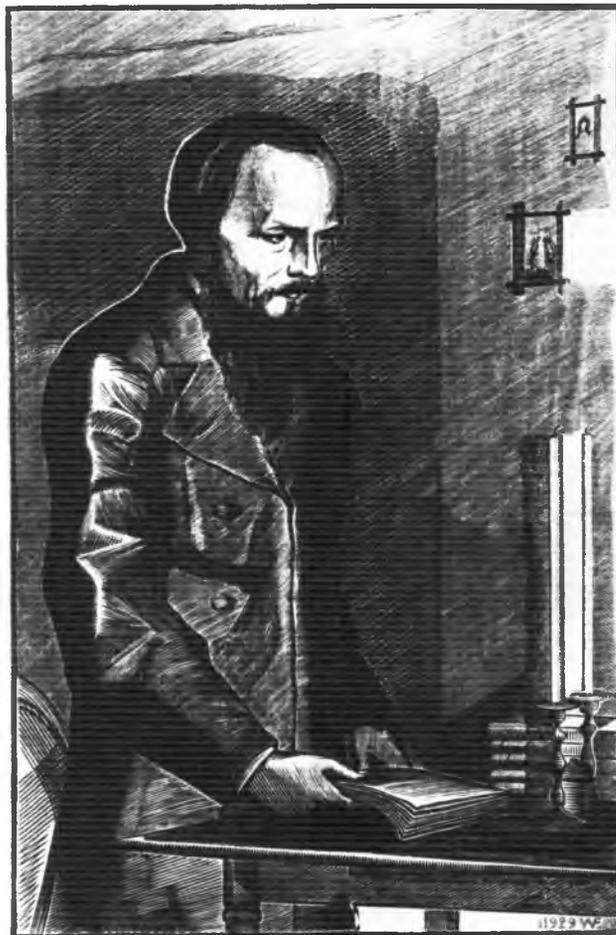
тель блох», 1922), Гоголю («Портрет», 1923), литературный строй которых импонировал его творческому темпераменту, тяготеющему к таинственной романтике и драматизму. В своих листах Кравченко прежде всего стремился выявить настроение иллюстрируемого произведения, нередко трактуя его довольно субъективно. Этой задаче он подчинял сложный художественный строй своих гравюр — острый динамичный штрих, зловещее мерцание света, гротесковое заострение формы, нарядность узорчатых линий и пятен.

Некоторые листы художника перегружены декоративными мотивами, в иных экспрессия образов стоит на грани болезненной мистики. Но есть у Кравченко и лирически ясные, проникновенные произведения (ряд станковых рисунков, иллюстрации к «Слепому музыканту» Короленко, 1927, и другие).

Остро чувствовал художник и современность. Об этом свидетельствуют его листы, посвященные похоронам В. И. Ленина (1924). Эти гравюры полны величавой скорби и торжественной сосредоточенности.

Но главное у Кравченко — его талант художника книги. Гравюры этого мастера всегда органично связаны с книгой, они специально предназначены для книжной полосы. Подобная «книжность» рисунков и декоративная взаимосвязь всех элементов оформления была в 20-е годы особенно заметна в изданиях для детей. В этой области активно выступали многие художники, ранее принадлежавшие к объединению «Мир искусства». Иные рисунки этих графиков отличались изощренностью и вычурностью. Но лучшие образцы их творчества для детей подкупали декоративной стройностью общего замысла, богатством фантазии, праздничным великолепием, а главное — высокой культурой книжного оформления.

В традициях подобного искусства сформировалось и творчество В. М. Конашевича (1888—1963); выступая в 20-е годы в различных жанрах искусства, он преимущественное внимание отдавал детской книге. Работы Конашевича отмечены печатью своеобразного дарования. Его книги неизменно красочны, нарядны; отдельные элементы их оформления и тематические рисунки образуют декоративный ансамбль. Свой графический рассказ художник



обычно строит в форме забавной непринужденной игры, как бы вовлекая в нее и маленьких зрителей.

Он любит иллюстрировать песенки, считалки, загадки (С. Я. Маршак. Вот дом, который построил Джек, 1924) (илл. 74), ему импонируют произведения К. И. Чуковского и С. Я. Маршака, с которыми он надолго связывает свою творческую судьбу.

В рисунках Конашевича всегда множество уморительных подробностей. Из них он плетет затейливую ткань сказочного вымысла, нередко оборачиваясь в рисунках щедрым и веселым волшебником.

Другое направление в оформлении детских книг представляет творчество В. В. Лебедева (род. 1891). Этот художник — тонкий наблюдатель природы и великолепный знаток животного мира. В книжке «Охота» (1924) или иллюстрациях к «Слоненку» (1924) Р. Киплинга Лебедев раскрывает красоту подлинного, а не вымышленного мира. Графическому языку Лебедева присуща известная плакатность. Его изображения очень красноречивы, обладают яркой экспрессией.

На рубеже 20 — 30-х годов Лебедев оказался в плену опасных увлечений: художник начал намеренно подражать детскому творчеству. В подобных работах люди изображены примитивно, раскраска рисунков нелепа. Партийная критика помогла художнику преодолеть эти заблуждения.

В дальнейшем, радикально перестроив свое искусство, Лебедев стал ведущим мастером детской иллюстрации, автором многих талантливых произведений. Под воздействием его искусства сложилась определенная школа ленинградских мастеров детской книги.

Сильное влияние Лебедева испытал на первых порах молодой ленинградский график А. Ф. Пахомов (род. 1900). Но у художника был свой круг творческих интересов: его привлекала жизнь советской детворы. В рисунках Пахомова пролагало дорогу чувство нового, умение подметить в современных детях живые, характерные черточки (альбом «Лето», 1927).

В 20-е годы на страницах детских книг и журналов появляются новые герои — советские ребята. В интересных рисунках к «Юнармии» П. Мирошниченко Н. А. Тырса создал (1927) привлекательные образы советской детворы. Художник умеет хорошо организовать каждую сценку, смело обобщает силуэты фигур живописной линией, обыгрывая ее декоративные достоинства.

И рисунки о наших ребятах и иллюстрации к сказкам, созданные советскими мастерами, объединяла



74. В. М. Конашевич. Иллюстрация к книге С. Я. Маршака «Вот дом, который построил Джек». 1924



*Табл. 13. К. Ф. Юон. Конец зимы. Полдень. 1929*



Табл. 14. Г. М. Ш е г а л ь. Бегство Керенского из Гатчины. 1936—1938

общая идейная направленность, общие воспитательные цели: оформление детских книг несло маленькому читателю высокие гуманистические идеалы, пробуждало в душе ребенка хорошие, добрые чувства и способствовало духовному формированию будущих строителей коммунизма.

Развитие реалистической иллюстрации для детей встречало в те годы немало препятствий. В начале 20-х годов это были тенденции к поверхностному украшательству и орнаментализму; они утверждались за счет идейно-содержательной стороны иллюстраций.

Позднее оформление книг заметно пострадало от деятельности художников, механически переносивших в искусство лозунги индустриализации, промышленный принцип организации труда; при этом одну книгу оформляла целая бригада художников, но каждый ее член выполнял только одну какую-либо «производственную» операцию. В результате оформление получалось эклектичным и антихудожественным.

«Индустриальные» увлечения художников пагубно сказались и на оформлении детских книг, где появились схематичные, упрощенные образы людей, воспринимавшиеся как придаток к машинам.

На рубеже 20 — 30-х годов в оформление детских книг проникло и пагубное стремление к псевдоартистичности: в жертву изысканному графическому росчерку приносилась содержательная сторона иллюстраций, в погоне за внешним броским приемом художники поступались глубиной жизненной правды и создавали поверхностные неряшливые рисунки.

Подобные работы были характерны для графиков объединения «Тринадцать»; многие из них сотрудничали в издательстве «Молодая гвардия». В псевдоартистичном духе оформлял иные книги и Д. П. Штеренберг (С. П. С а к о н с к а я. «Куклы и книги». М., «Молодая гвардия», 1931), где в угоду живописной игре пятен люди превращены в условные, сплошь окрашенные одной краской силуэты.

На литературу для детей, на ее художественное оформление партия обратила особое внимание. В решении от 29 декабря 1931 года «Об издательстве «Молодая гвардия» ЦК ВКП(б) поставил задачу создавать книги, в ярких образах раскрывающие социалистическое преобразование страны. Издательству предлагалось коренным образом улучшить качество иллюстраций и оформления, следить за тем, чтобы они верно раскрывали политический смысл книги, правильно выполняли задачу художественного воспитания детей<sup>1</sup>.

В эти годы у графиков усилился интерес к советской литературе. Их творческие устремления поддерживали государственные издательства («Федерация», ГИХЛ, «Советский писатель»), перед которыми партия поставила задачу выпустить к 15-летию Великой Октябрьской революции иллюстрированные произведения советских писателей. Эта идея воодушевляет и многих живописцев. Поэтому художественный язык рисунков становится более свободным и разнообразным. Иллюстраторы чаще прибегают к рисунку углем, тушью или акварелью.

Среди этих работ наиболее значительными оказались иллюстрации Г. К. Савицкого к «Железному потоку» А. Серафимовича, Б. В. Иогансона к «Кубанским записям» В. Ставского, П. П. Соколова-Скаля к «Разгрому» А. Фадеева. Социально острые, драматургически интересно построенные рисунки Иогансона, романтически окрашенные массовые сцены в серии

<sup>1</sup> «О партийной и советской печати. Сборник документов», стр. 426—428.

Савицкого и полные яркой экспрессии портретные и тематические иллюстрации Соколова-Скала были провозвестниками будущих успехов в иллюстрировании советской литературы.

Важной вехой на этом пути оказалось и творчество Н. Н. Купреянова, впервые в полной мере оцененное на его посмертной выставке 1933 года. Он учился у Д. Н. Кардовского и А. П. Остроумовой-Лебедевой. Графика Купреянова отличается правдивостью и поэтичностью образного строя, взволнованной драматической трактовкой сюжетов.

Наиболее значительными сериями иллюстраций Купреянова были черные акварели к стихотворению Н. А. Некрасова «Дедушка Мазай и зайцы» (1930) и к ряду романов и повестей М. Горького (1931)<sup>1</sup>.

Иллюстрации к стихотворениям Некрасова, предвосхитившие лирические работы Д. А. Шмаринова и Кукрыниксов, полны строгого и сдержанного поэтического чувства. Они прославляют человеческую доброту и глубокое уважение к природе, с такой полнотой выраженные Некрасовым в образе старого охотника Мазая. Забавные фигуры перепуганных зайчат вносят в рисунки нотку добродушного, светлого юмора, созвучного стихотворению Некрасова.

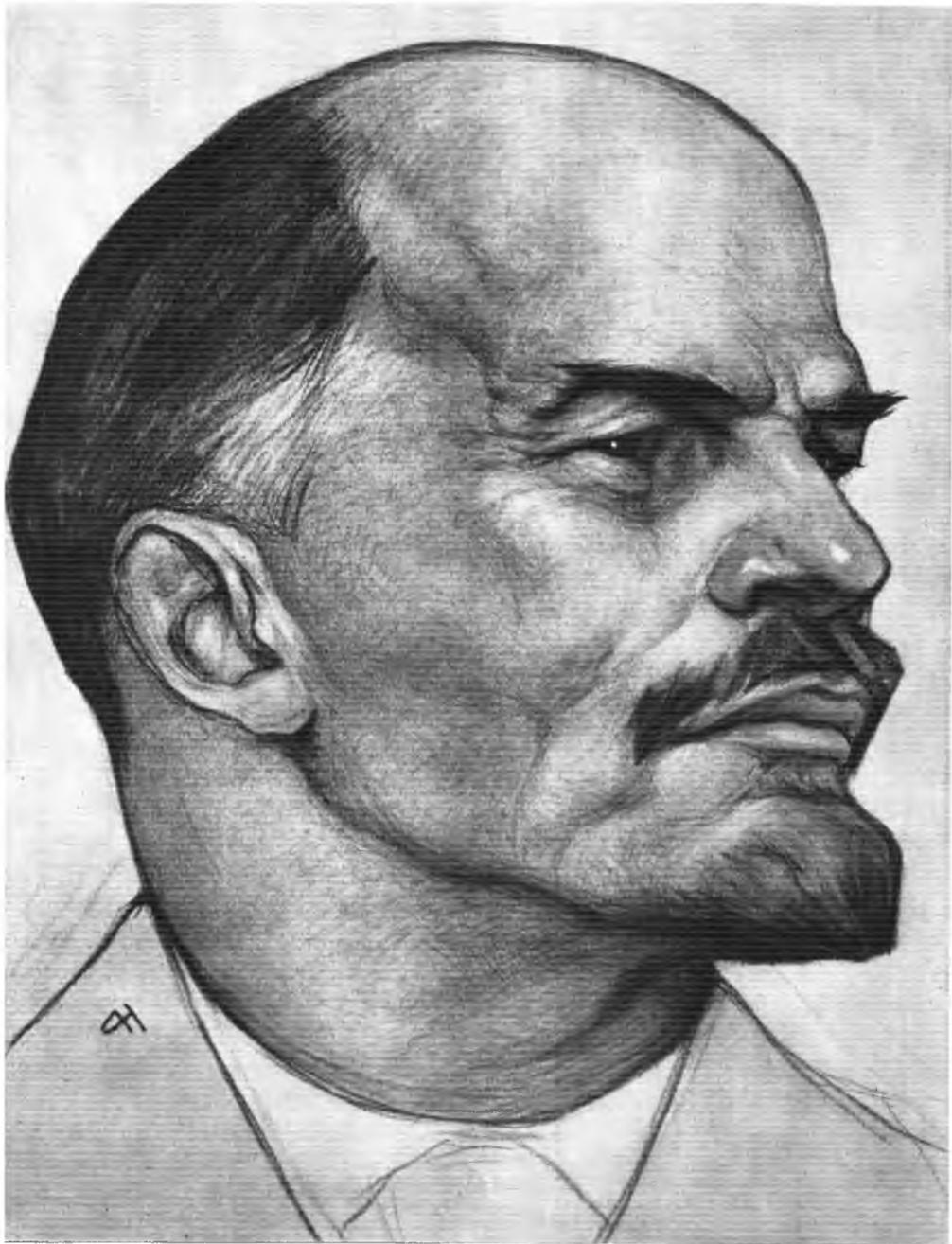
В рисунке к «Делу Артамоновых» контраст мирной природы и властного, энергичного образа родоначальника купеческой фамилии хорошо раскрывает социальный и исторический смысл романа Горького. Удачный выбор сюжетного мотива, тонкое использование пейзажа в качестве эмоционального аккомпанемента искупали в иллюстрациях Купреянова недостатки психологической характеристики персонажей. Работа Купреянова оказалась первым серьезным опытом иллюстрирования произведений Горького. Купреянов рано умер. Но начатый им путь был с успехом продолжен его учениками и последователями.

Станковая графика получила в 20-е годы большое тематическое разнообразие. Исключительное распространение получили пейзажные серии литографий альбомного типа, а также свободный рисунок с натуры и зарисовки индустриального характера. Видное место занял портрет.

В начале 20-х годов наиболее значительными оказались портретные рисунки скульптора Н. А. Андреева. Широко известен его портрет В. И. Ленина (илл. 75). Образ полон могучей энергии и мысли. Это — Ленин-трибун. В решительном движении головы, в пронизательном взоре ярко раскрывается непреклонная воля вождя. Точность и определенность пластической формы, а также весь принцип построения портрета обнаруживают твердую руку и безошибочный глаз крупного мастера ваяния.

Успешно продолжал Андреев и работу по портретированию советских общественных деятелей, писателей, артистов, художников, ученых. Среди них: Ем. Ярославский, М. Калинин, М. Горький, К. Станиславский. В облике портретируемых художник обычно выявляет кипучую энергию, ярко заостряет их индивидуальные черты. Портреты Андреева отличаются особой пластичностью рисунка. Художник применял разнообразную технику (итальянский карандаш, сангина, пастель), это обогащало выразительные возможности его рисунков, которые по праву считаются классикой советской портретной графики.

<sup>1</sup> Иллюстрации к произведениям М. Горького были сделаны для экспозиции Литературного музея в Москве.



75. Н. А. Андреев. В. И. Ленин. 1922

Крупную роль в развитии этого жанра сыграл и Г. С. Верейский (1886—1963). Он получил образование в «Новой художественной мастерской, где преподавали Б. М. Кустодиев, А. П. Остроумова-Лебедева, Е. Е. Лансере.

Настойчивое и пытлиное изучение природы всегда было для художника самой заманчивой и первоочередной задачей. В 20-х годах он исполнил серию литографий—портреты русских художников и писателей; характеристика модели в них скрупулезно точна; художник подмечает живость взгляда, выразительность позы, однако отдельные образы этой серии несколько бесстрастны.

В портретах Верейского начала 30-х годов полнее раскрывается духовный мир человека, художественные средства становятся лаконичнее и темпераментнее. Таков, например, «Портрет матери» (1930). Сочные тона портретного фона обрамляют лицо женщины, погруженной в невеселые думы. Психологический рисунок образа дополняют сосредоточенно-замкнутая поза и серьезный взгляд умных глаз.

Славную страницу в историю советской графики вписали также пейзажи Верейского. В скромных, не примечательных по мотивам листах художника чувствуется отличное мастерство композитора, дарование рисовальщика и литографа («В саду Русского музея», 1925).

Лирические пейзажи, а также зарисовки с натуры мотивов природы или живой модели привлекали многих графиков. Превосходные образцы подобных рисунков и литографий есть у Л. А. Бруни, В. М. Конашевича, Н. Н. Купреянова, В. В. Лебедева, П. И. Львова, П. В. Митурича, Н. А. Тырсы. Каждый из этих художников имел свой почерк, свое творческое лицо.

Пейзажи Конашевича привлекают стройностью лирического замысла, неожиданной и яркой деталью, которая обычно определяет настроение его пейзажных листов. Лебедев в рисунках с натуры оперирует смелыми обобщениями, скупыми намеками, выразительными силуэтами. В литографиях и рисунках Тырсы непосредственное наблюдение как бы пропущено сквозь фильтр строгого и точного отбора и выступает в форме декоративного и очень экспрессивного обобщения («Ель», 1928). Карандашные портреты и зарисовки Львова исполнены в мягкой, живописной манере. В них присутствует меткая наблюдательность и оттенок созерцательного раздумья («Мурманск», 1932). Зоркое видение мира ощущается в портретах и пейзажах Митурича. Скупое, просто, но безупречно точно он характеризует модель («Натурщица», 1925). Напоенные солнцем, насыщенные цветом акварели Бруни кажутся овеванными прохладой морских просторов («Море», 1928). Они привлекают остротой декоративных мотивов и общим мажорным звучанием.

Все эти художники любили человека, любовались красотой его тела; их радовало небо, земля, море, цветы; в образах своего искусства они выражали восхищение великолепием и красотой природы. Их разнообразные работы сближают изящество и ясность стиля и жизнеутверждающий характер.

Подобное обращение к щедрой красоте окружающего мира в те годы было полно особенно глубокого и важного значения: камерное, но согретое теплым дыханием жизни, искусство этих мастеров было как бы особой формой протеста против формалистических извращений, против беспредметного искусства, уводящих художников в мир надуманных, холодных абстракций. И если в первые годы революции иные из этих мастеров и отдали дань формальному экспериментаторству, то теперь они утверждали жизнь как единственно живительный источник творчества.



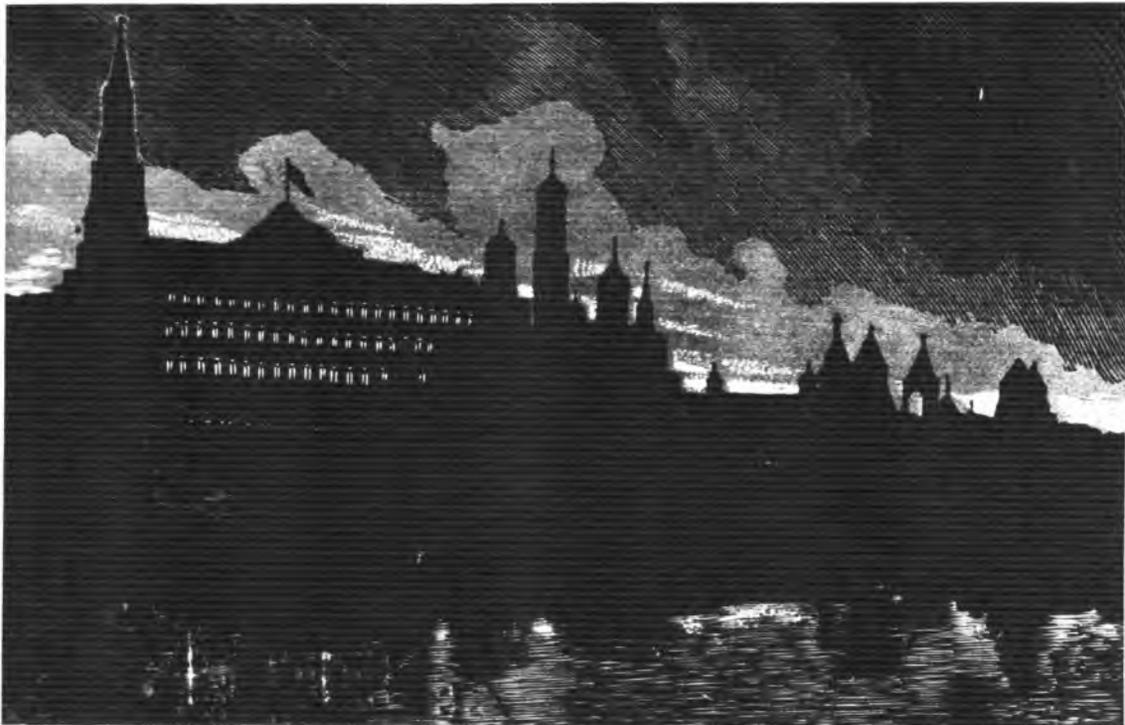
76. А. П. Остроумова-Лебедева. Смольный. 1924

Очень распространен был в начале 20-х годов архитектурный пейзаж, где красота природных форм выступает в опосредованном виде. Великолепным мастером этого жанра была А. П. Остроумова-Лебедева (1871—1955) — художница, за которой по праву утвердилось слава тонкого и проникновенного поэта Ленинграда.

Под руководством В. В. Матэ Остроумова-Лебедева прошла курс гравирования, а затем поступила в Академию художеств, где занималась у П. П. Чистякова и И. Е. Репина.

В многочисленных и разнообразных гравюрах Остроумова-Лебедева запечатлела строгую и величественную красоту Ленинграда, могучее течение Невы, мужественную, революционную романтику этого города («Смольный», 1924) (илл. 76). В 20-е годы она создала серии и отдельные листы, посвященные своей излюбленной теме («Петербург», 1922, «Павловск», 1923, и др.).

Остроумова-Лебедева умела выбрать своеобразную точку зрения на памятник, ансамбль, уголок природы. Характерна ее цветная гравюра «Летний сад в июне» (1929). В сопоставлении легкого ажюра чугунной решетки, тяжелых массивов зданий и изящного силуэта моста чувствуется своеобразная острота видения мира. Поэтичен окутанный белой пеленой сад, опущенные снегом, слегка согнувшиеся под его тяжестью деревья, хмурые облака. Четко рисуются на фоне неба мягкие плавные очертания деревьев, строгие здания. Классически ясное композиционное сопоставление различных мотивов свежо, убедительно и нарядно.



77. И. Н. Павлов. Кремль вечером. Заседание. 1922

Цветовое решение построено на мягких приглушенных тонах, гармонирующих с общим настроением пейзажа. Эта гравюра свидетельствует о мастерском умении художницы обобщать, синтезировать жизненные впечатления.

Плодотворной была и деятельность крупного мастера тоновой гравюры на дереве и линолеуме И. Н. Павлова (1872—1951). Получив первоначальные навыки гравирования в одной из частных мастерских в Москве, он затем занимался под руководством известного гравера В. В. Матэ. Гравирование с картин И. Е. Репина, В. Е. Маковского и других передвижников сблизило его с традициями русского демократического искусства. Главным в работах Павлова был архитектурный пейзаж: уголки старой Москвы, типичные картинки русской провинции (альбом «Старая Москва», 1923, и др.). И. Н. Павлов не проходил и мимо современности; об этом свидетельствует его цветная линогравюра «Кремль вечером. Заседание» (1922) (илл. 77). В течение 20 — 30-х годов Павлов совершал поездки в промышленные центры, что расширило его художественный кругозор. Но Москва всегда оставалась главной темой его творчества.

В жанре лирического и архитектурного пейзажа работали также А. М. Васнецов («Старая Москва»), Б. М. Кустодиев («16 литографий»), К. Ф. Юон («Русская провинция») и многие другие. При всем творческом различии этих художников объединяла любовь к жизни, лирическое восприятие природы, умение выразить русский национальный характер.



78. Е. Е. Лансере. Верхняя Сванетия. 1929

В этом же ряду стоят и работы украинского художника В. Х. Заузе (1859—1939), последователя И. И. Шишкина. Они посвящены главным образом прошлому Украины. В пейзажных и жанровых офортах Заузе воспевал природу Украины, воссоздавал ее быт, извлекая из повседневных мотивов неизъяснимое очарование («Чумаки», офорт, 1929).

Пытливость и настойчивый интерес к жизни национальных республик — новая и очень характерная особенность искусства 20-х годов. Мастера графики все зорче подмечают в окружающем мире черты нового быта и запечатлевают их в своих композициях. Поучителен в этом смысле путь ленинградского графика П. А. Шиллинговского (1881—1942) от безусловно классических, холодноватых гравюр, посвященных архитектуре Петербурга, к альбому автолитографий «Новая Армения» (1928).

Много отличных работ, посвященных Кавказу, выполнил Е. Е. Лансере. В те годы (1917—1933) он жил в Дагестане и Грузии. Наряду со станковыми изображениями характерных типов народностей Кавказа («Армянка», 1930) художник посвятил их жизни и быту интересные многоцветные обложки для журнала «Красная нива». В 1922 году, после поездки в Турцию, Лансере создал на эту тему цикл автолитографий<sup>1</sup>.

Его пейзажные серии тех лет («Зангезур», 1926; «Сванетия», 1929) отмечены точностью жизненных наблюдений (илл. 78). В них передано радостное и романтическое ощущение природы. Лансере создает величавые образы, обычно прибегая к декоративно-торжественным композиционным решениям. Для творческой манеры Лансере характерны обобщенный рисунок, совершенная пластическая лепка формы, интенсивность и звучность колорита в акварельных и темперных работах.

Творческие интересы Лансере не ограничивались графикой: он пишет большие живописные полотна, выполняет монументальные росписи в Харькове (1931) и Тбилиси (1932). Лансере один из ведущих художников-реалистов, избравших своей темой жизнь братских национальных республик.

Утверждение этой темы в графике осложнялось стилизаторскими явлениями. Некоторые русские художники, а также отдельные художники Закавказья, Средней Азии и Украины, изображавшие природу и быт народов Советского Востока, искали корни национального своеобразия в имитации старинных художественных форм. Они умышленно стилизовали свои произведения под средневековые миниатюры, добивались нарочитой примитивности рисунка и сводили многоликое разнообразие жизненных мотивов к нескольким условным декоративным схемам.

Чуждая советской культуре идеология подчас принимала и диаметрально противоположное обличье: она распространялась под видом борьбы за новую «пролетарскую классовую форму» искусства. Сторонники этой глубоко ошибочной, вульгарной теории культивировали изображение машины, а рабочих рисовали в виде ее придатка; люди в таких работах выглядели манекенами, лишенными индивидуального своеобразия; в их фигурах намеренно подчеркивалось сходство с конструкциями.

Влияние подобных пролеткультовских установок порой накладывало отпечаток и на работы тех графиков, которые с искренним воодушевлением обращались к теме индустрии и приветствовали своим искусством размах и мощь социалистического строительства.

<sup>1</sup> В результате поездки появилась написанная Е. Е. Лансере интересная книга «Лето в Ангоре» (1925) с иллюстрациями автора.



Табл. 15. И. И. Машков. Снедь московская: хлебы. 1924

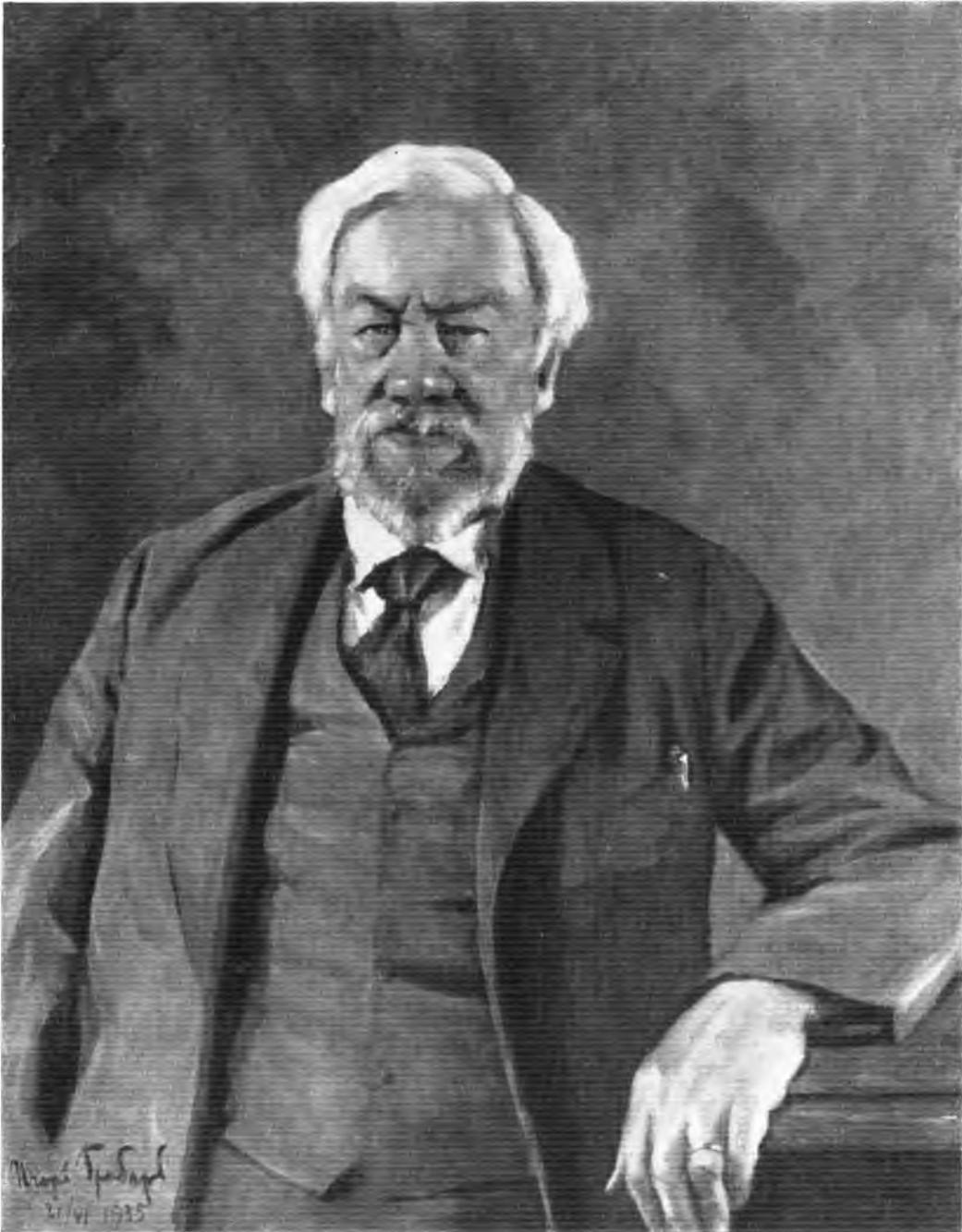


Табл. 16. И. Э. Грабарь. Портрет академика С. А. Чаплыгина. 1935

79. Н. А. Касаткин.  
Комсомолка-рабфаковка. 1925

Однако жадное и настойчивое изучение окружающей повседневности — современных людей труда и производственной обстановки — преобладало и стало в конце 20-х годов характерной чертой творчества многих мастеров станковой графики. Наиболее активно проявили себя здесь художники АХРР. Творческие командировки художников в колхозы и совхозы, на новостройки и заводы обогатили их новыми наблюдениями. Появилось много сделанных с натуры набросков, этюдов, зарисовок.

Очень знаменательной в этом смысле оказалась деятельность бывшего передвижника ахрровца Н. А. Касаткина. Получив специальное удостоверение «для посещения фабрик, заводов и других предприятий Москвы и всей республики с целью осмотра и зарисовок быта и жизни рабочих», он создал на индустриальную тему целую сюиту, где главенствующее место занимали образы молодого поколения советских рабочих. Таковы «Металлист» (пастель, 1925), «Комсомолка-рабфаковка» (сангина, уголь, 1925) (илл. 79), полные внутренней собранности и энергичной целеустремленности. Строительству Магнитогорска посвятил свое серьезное и скромное искусство молодой художник Н. М. Аввакумов (1908—1945). Его многочисленные зарисовки углем и карандашом воспроизводят волевых и сосредоточенных тружеников Магнитогорска («Портрет Ишкамова»), величавые ландшафты строительства, строгие индустриальные интерьеры.

Характерны для того времени и портреты ударников Алавердского медеплавильного завода, созданные армянским художником Ф. П. Терлемезяном (1865—1941).

Подобные работы нередко публиковались в периодической прессе или экспонировались на выставках в качестве подготовительного материала для живописных полотен. Правда, в иных работах забота о документальности изображения зачастую еще заслоняла пафос социалистического строительства и духовный мир его героев.

Постепенно от эпизодических зарисовок индустриального характера художники переходят к тематическим сериям. Основоположниками индустриальных серий в графике оказались Н. Н. Купреянов, Н. И. Дормидонтов, И. А. Соколов.

И. А. Соколов (род. 1890) начал свою деятельность в иконописной мастерской и лишь после Октябрьской революции стал крупным мастером линогравюры. С 1925 года в течение ряда лет художник работает над серией цветных линогравюр из жизни завода «Серп и молот». В них он удачно использовал эффекты огнедышащего металла, архитектуру заводских цехов



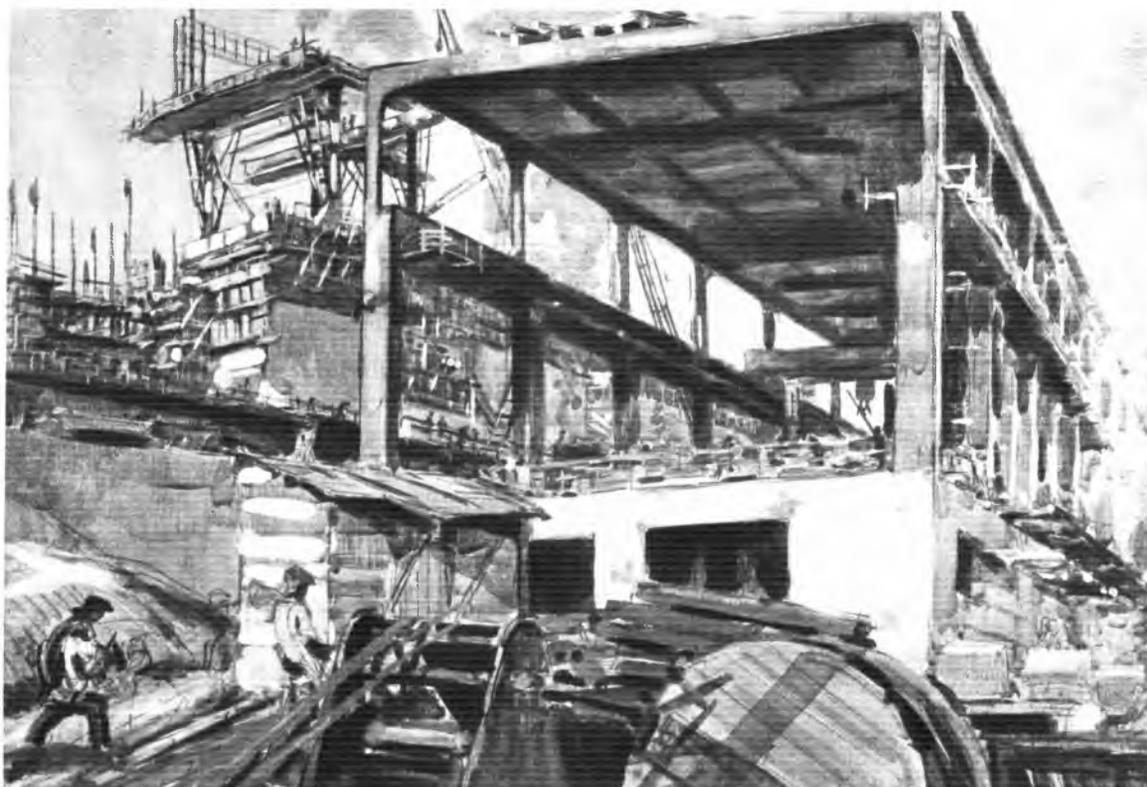
и умел точно передать особенности производства («Прокатный цех», 1926). Однако люди в гравюрах Соколова были еще схематичны и безлики.

Индустриальная тема привлекала и В. С. Сварога (1883—1946). После поездки в зерносовхоз «Гигант» (1930—1931) он выполнил пронизанную праздничным мироощущением серию акварелей. Легкие тона акварели передают солнечность пейзажа, радость коллективного труда.

К теме индустрии обратился в середине 20-х годов также и украинский художник А. А. Шовкуненко (род. 1884). В начале 30-х годов он создал серию акварелей «Днепрострой» (1930—1933). Эти листы пронизаны радостью созидания, пафосом грандиозного строительства. Объекты изображения обычно поданы художником как бы «в упор» в оригинальных ракурсах, отчего приобретают особую монументальность (илл. 80).

Крупными плоскостями, экспрессивным сопоставлением масштабов, энергичными силуэтами оперирует в своих работах и талантливый декоратор и офортист И. И. Нивинский. Его офорты воспринимаются своеобразным апофеозом индустрии. В листах «ЗАГЭС» и «Плотина ЗАГЭСа» художник передает восхищение размахом строительства, мощью и красотой новой техники (илл. 81).

80. А. А. Ш о в к у н е н к о. Рисунок из серии «Днепрострой». 1931



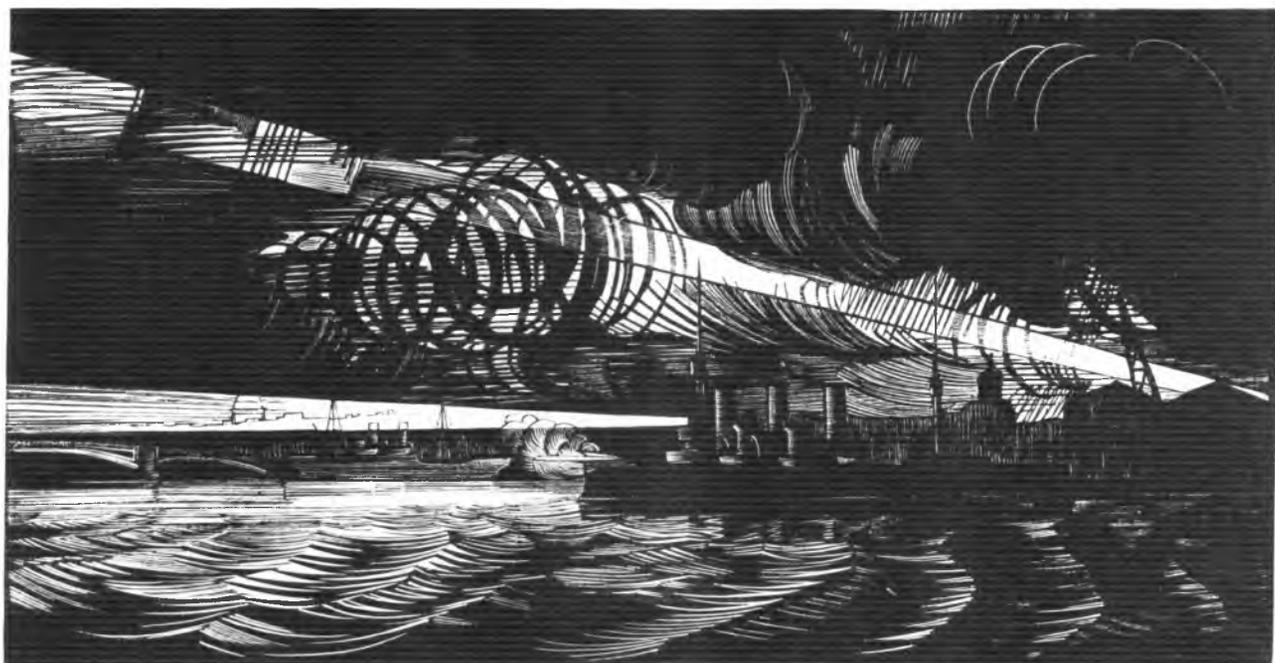


81. И. И. Нивинский. ЗАГЭС. 1927

Нередко Нивинский пользовался и популярным в те годы методом монтажа. Это подтверждает цветной офорт «Азнефть» (1930). На листе смонтированы индустриальная архитектура, фигуры рабочих и очень большой по размерам портрет В. И. Ленина. Все эти звенья композиции не связаны единым сюжетом. Ответственный замысел художника постигается лишь путем умозрительного сопоставления отдельных изображений. Это ослабляет силу впечатления от гравюры. Однако в целом в офрте ощутим дух времени, его величие.

В работах Нивинского соседствовали две тенденции: увлечение документально точным воспроизведением природы и стремление к романтическому истолкованию событий.

Романтический взгляд на мир при зоркой безошибочности живого наблюдения отличает и серию рисунков тушью «Железнодорожные пути» (1926) Н. Н. Купреянова. Стальные пути, окруженные дымами паровозов, их непреборимый стремительный бег, светлые, зовущие



82. Н. Н. Купреянов. Крейсер «Аврора». 1922

вдаль просторы — все это выражало новую романтику жизни, новую географию Советской страны, а также свидетельствовало об умении художника извлекать из одного мотива многоголосье звуков и оттенков.

В подобном торжественно-многозначительном плане в те годы нередко решались темы грандиозного строительства или революции и гражданской войны. Еще в 1922 году в мужественных, аскетично суровых и угловато-порывистых ритмах гравюры «Крейсер «Аврора» того же Купреянова величественно прозвучала присяга новому миру, его героической романтике (илл. 82).

Позднее героика революционного прошлого вдохновила переехавшего в Ленинград белорусского художника С. Б. Юдовина (1892—1954), который создал серию ксилографюр «Оборона Петрограда в дни наступления Юденича».

В общем ряду заняла свое место и фундаментальная серия рисунков П. П. Соколова-Скаля «Годы и люди» (1931). От листа к листу художник развертывает перед зрителем широкую панораму событий: обличает виновников империалистической войны, показывает страдания солдат на ее фронтах, возвеличивает мужественную целеустремленность революционного народа. Серия проникнута агитационной страстностью, боевой публицистичностью, хотя и не свободна от влияния западного экспрессионизма с его болезненным пристрастием к изображению человеческого страдания.

Зыбкая недосказанность полутонов размытки туши, словно бы тающие во мгле силуэты, выразительные всплески рук, широко раскрытые глаза, плакатная броскость сопоставлений, ритмические повторы композиционных мотивов, символ, гротеск, иносказание — таков далеко не полный перечень художественных средств, которые использует художник.

Рисунки сопровождаются надписями. Их драматический накал, подкрепленный словесным ритмом, как бы нарастает от листа к листу: «Тревожная ночь», «Грозная ночь», «Последняя ночь», «Вышли!», «За хлебом, за миром, за волей!», «За властью!»...

Серию завершает лист «Страница истории», который воспринимается как апофеоз революции. Рисунок запечатлевает образы стойких, несокрушимо уверенных в своей революционной правоте защитников Октября.

Героико-романтическим духом пронизал свои эстампы, посвященные Октябрю, и украинский художник В. И. Касиян. Родился он в Западной Украине (1896), учился в Чехословакии у М. Швабинского; в середине 20-х годов переехал в Советский Союз. Многочисленные листы Касияна, исполненные в технике ксилографии, воскрешают в памяти штурм Перекопа, взятие «Арсенала» или собирательные образы почти легендарных героев этих знаменательных событий. На листе («Герой Перекопа», 1927) изображен рабочий-боец, полный энергии, воодушевленный идеей гражданского долга. Динамичная композиция, игра светотени, выразительный штрих — все это сообщает образу особую темпераментность и как бы воссоздает в гравюре грозную атмосферу исторических революционных боев.

В начале 30-х годов внимательный глаз Касияна уловил яркую романтику в трудовом энтузиазме героев первой пятилетки, что нашло живой отклик в его гравюре «Днепро-строй. На штурм прорыва».

83. А. И. Кравченко. Днепрострой. 1931



Несколько отвлеченно, но с эффектным красноречием запечатлены панорамы этой грандиозной стройки и в серии гравюр А. И. Кравченко «Днепрострой» (1931—1933). Эти листы не расцвечены индивидуальными образами героев, но полны напряженной сосредоточенности и суровой романтики; общий трудовой пафос времени выражен в гравюрах Кравченко сильно и патетично (илл. 83)

Выше мы уже видели, что (в различных формах и с разной степенью очевидности) тенденция к патетичности, к торжественно-многозначительным композициям проявилась также в иллюстрации, антифашистской сатирической графике, политическом плакате.

Подводя итоги развитию графического искусства за 1921—1932 годы, нельзя вновь не вспомнить и о других отличительных его чертах: о приверженности мастеров графики к документальности изображения, об их интересе к новому, советскому человеку, его облику, труду, о стремлении воссоздавать в образах графики реальную, а не призрачную красоту окружающего мира, о бережном обращении с гуманистической традицией русской художественной культуры и о дальнейшем плодотворном ее развитии.

\* \* \*

Период 1921—1932 годов занимает важное место в истории художественной культуры нашей Родины. Основы советского изобразительного искусства, сложившиеся в годы гражданской войны, получили свое дальнейшее углубление и развитие. В течение 20-х годов основная масса художников решительно повернулась лицом к жизни рабочих и крестьян, стремясь понять и воплотить в своих произведениях существенные явления действительности и становясь сознательным пропагандистом идей социализма. Для нового этапа развития социалистического реализма было характерно как углубление содержания изобразительного искусства, так и обогащение его формы. В этот период получили развитие многообразные жанры живописи, скульптуры и графики.

Под руководством Коммунистической партии велась решительная борьба с формализмом и другими проявлениями буржуазной идеологии в искусстве. Формализм, в 20-е годы еще имевший в нашей стране социальные корни в идеологии чуждых социализму эксплуататорских классов, сопротивляясь наступлению социалистического реализма и цепляясь за свое место в искусстве, использовал сезаннизм, экспрессионизм и другие заимствованные у буржуазного Запада упадочные художественные взгляды и приемы. Широкие массы трудящихся решительно высказались за социалистический реализм против формализма. История советского изобразительного искусства 1921—1932 годов — это картина победы и укрепления социалистического реализма. Формализм не только постепенно терял свои позиции в искусстве, но из числа его приверженцев один за другим уходили в лагерь социалистического реализма художники, овладевшие основами марксистско-ленинского мировоззрения и понимавшие бесплодность и вредность формалистического экспериментаторства.

### *Глава третья*

## **ИСКУССТВО В ПЕРИОД ЗАВЕРШЕНИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА, УПРОЧЕНИЯ И РАЗВИТИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА (1933—1941)**

Успешное выполнение первой пятилетки обеспечило стремительный подъем экономической, политической и культурной жизни страны. Состоявшийся в январе 1934 года XVII съезд партии констатировал, что из страны отсталой и аграрной СССР стал передовой индустриально-колхозной державой, что в СССР построен экономический фундамент социализма. Страна вступила в период завершения социалистической реконструкции народного хозяйства и построения социалистического общества. Партия выдвинула в качестве основной идеологической задачи преодоление капиталистических пережитков в сознании людей. В рядах рабочего класса и колхозного крестьянства родилось замечательное движение новаторов производства. Всей стране стали известны имена передовых строителей социализма.

Решающие победы в эти годы одержала культурная революция: была в основном ликвидирована неграмотность, широкое развитие во всех республиках СССР получили народное просвещение, книгоиздательское дело, большой подъем переживали различные отрасли науки и искусства.

Достижения социалистической промышленности, досрочно выполнившей вторую пятилетку, упрочение колхозного строя, успехи социализма в общественной жизни получили законодательное выражение в Советской Конституции, принятой в 1936 году. Общность интересов рабочих, колхозного крестьянства и интеллигенции привела к идейно-политическому единству советского народа. В результате ленинской национальной политики народы, населяющие Советский Союз, окончательно сформировались как социалистические нации, братски сотрудничающие в едином социалистическом государстве.

В непосредственной связи с этими историческими изменениями развивалось и изобразительное искусство. Важнейшими особенностями данного этапа истории советского искусства было окончательное утверждение и дальнейшее развитие социалистического реализма как

единого творческого метода советских художников. Полная победа социалистического реализма была подготовлена последовательно проводимой с первых лет Советской власти политикой партии в области искусства, направленной на воспитание художественной интеллигенции в духе служения народу, строящему коммунизм.

Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года, в результате которого были ликвидированы художественные группировки и образованы единые союзы писателей и художников, способствовало дальнейшим успехам советского искусства.

В определении творческого метода, данном в эти годы партией, были отражены основные черты и закономерности развития искусства при социализме: коммунистическая партийность, народность и реализм. Здесь подчеркивался новаторский характер социалистического реализма и в то же время его преемственная связь с прогрессивной реалистической традицией прошлых эпох.

Партия указывала, что социалистический реализм, являясь основным методом советского искусства и критики, 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 переработки и воспитания трудящихся в духе социализма.

Боевая партийная направленность и революционно-романтическая устремленность в будущее метода социалистического реализма порождены активным вмешательством художника в жизнь, его участием в борьбе народа и партии за коммунизм.

Отмечалось также, что социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров.

В 30-е годы партия продолжала борьбу с враждебными буржуазными влияниями в искусстве. Общественному осуждению подвергались различного рода рецидивы формализма, натурализма, буржуазного национализма. Статьи в «Правде» и других партийных органах печати («О художниках-пачкунах», «Против формализма и натурализма в живописи» и др.)<sup>1</sup> выявляли серьезные идейно-художественные ошибки в творчестве ряда художников. Принципиальное значение этой критики было, бесспорно, очень важным, хотя в анализе отдельных произведений, особенно музыкальных, сказывалось порой влияние субъективных, произвольных оценок, порожденных культом личности Сталина.

Для советского изобразительного искусства этих лет характерны не только быстрые темпы роста, но и достижение высокого уровня развития. Победа социализма сообщала ему жизнеутверждающую силу, победный пафос, монументальные формы.

Состоявшийся в 1939 году XVIII съезд партии утвердил план третьей пятилетки. Советский Союз вступил в период завершения строительства социализма и постепенного перехода к коммунизму. Строительство социализма в СССР проходило в сложной международной обстановке, в условиях нарастания военной опасности и начавшейся в 1939 году второй мировой войны. Напряженность на международной арене требовала укрепления оборонной мощи нашей страны. В разоблачении фашизма и милитаризма активное участие принимали своим искусством и художники.

<sup>1</sup> См. сборник «Против формализма и натурализма в искусстве». Огиз, 1937.

Советское изобразительное искусство все в большей мере становится достоянием широчайших народных масс. Оно переживает подъем во всех союзных и автономных республиках СССР, и особенно в РСФСР, на Украине, в Белоруссии, Грузии, Армении. Заметных успехов достигает искусство всех народов СССР, интенсивно складываются национальные художественные школы, идет подготовка местных кадров. Большую творческую помощь в этом оказывают русские мастера и художники других братских республик.

В 1939—1940 годы в состав СССР входят народы Литвы, Латвии и Эстонии; с Украиной, Белоруссией, Молдавией воссоединяются их западные области. С этого момента начинается новый этап в развитии искусства этих республик.

Многообразие искусства социалистического реализма ярко проявилось во время декад национальных искусств в Москве. Эти декады начиная с 30-х годов стали одной из важнейших форм культурного общения народов СССР. В этот период во всю ширь развернулся процесс сложения единой по своему содержанию многонациональной социалистической культуры советского народа.

Большой размах строительства по всей стране позволил архитекторам, скульпторам и художникам вплотную подойти к решению важных градостроительных проблем, в том числе вопросов синтеза скульптуры, живописи и архитектуры. Оформление больших архитектурных ансамблей московского метро, канала Москва—Волга, павильонов СССР на зарубежных выставках, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года свидетельствовало о подъеме монументальных форм изобразительного искусства. Вместе с тем в отдельных архитектурных сооружениях, особенно конца этого периода, начало сказываться неправильное понимание синтеза искусств, обозначились тенденции к украшательству, помпезности и разного рода архитектурным излишествам.

Подлинно новаторская особенность искусства 30-х годов состоит в широте осмысления и типизации новых явлений социалистической действительности.

В монументальной и станковой живописи и скульптуре, книжной и станковой графике и других видах искусства были созданы выдающиеся произведения. В них нашли художественное воплощение морально-политическое единство и братство советского народа, его единение с партией, советский патриотизм и гуманизм, идеи мира, борьбы за коммунизм. Создание образа нового героя, строителя социализма, — важнейшее достижение искусства этих лет.

Большой идейной и эстетической зрелости достигло в эти годы творчество И. И. Бродского, М. Б. Грекова, Б. В. Иогансона, А. М. Герасимова, И. Д. Шадра, М. Г. Манизера, В. И. Мухиной, А. А. Дейнеки, Д. С. Моора и других художников, еще на предшествующем этапе активно боровшихся за социалистический реализм в изобразительном искусстве. В 30-е годы завершился процесс творческой перестройки и перехода на позиции социалистического реализма таких видных мастеров старшего поколения, как М. В. Нестеров, П. П. Кончаловский, М. С. Сарьян, В. А. Фаворский. Ряды художников пополнились большим числом молодых живописцев, скульпторов и графиков, твердо ставших на позиции социалистического реализма; среди них были В. А. Серов, Т. Г. Гапоненко, Н. В. Томский, Д. А. Шмаринов, Е. А. Кибрик и многие другие. Подъем советского искусства был связан с дальнейшим, более углубленным обращением его к лучшим традициям искусства прошлого. Особо прогрессивную роль сыграла в эти годы более активная, нежели в предшествующий период, пропаганда русского реалистического искусства второй половины XIX века. Ежегодно

организуются выставки произведений выдающихся русских художников<sup>1</sup>. На Украине, в Грузии, Армении и других республиках также изучалось реалистическое наследие как русских, так и местных национальных мастеров.

Успехи искусства народов СССР, достигнутые в эти годы, были продемонстрированы на больших всесоюзных и республиканских выставках «XV лет РККА» и «XX лет РККА», «Индустрия социализма» (1939), «Лучшие произведения советского искусства» (1940), художников РСФСР (1941) и др.

Особенно важной для развития советского искусства была выставка «Индустрия социализма», подготовленная в 1936—1939 годах по инициативе С.Орджоникидзе и по специальному постановлению правительства. Представленные на ней картины, скульптуры и рисунки рассказывали о лучших людях страны, ударниках пятилеток, о новом облике Родины, о новостройках советской индустрии, о роли партии в освоении богатств Советской страны, о чертах социализма в быту, о прошлом и настоящем нашей Родины. Некоторые произведения сатирически разоблачали врагов Советского государства.

Свыше семисот художников Москвы, Ленинграда, других городов РСФСР и союзных республик работали над произведениями для этой выставки. Многим из них были предоставлены за счет государства творческие командировки по Советскому Союзу, они смогли изучать жизнь и труд советских людей на заводах, в шахтах, лабораториях, в новых городах. Открывшаяся в дни работы XVIII съезда ВКП(б) в 1939 году выставка «Индустрия социализма» отразила победы партии и народа в борьбе за коммунизм, показала, что героем искусства стал советский народ-созидатель. Она отчетливо наметила перспективы дальнейшего развития советского искусства. Наряду с мастерами старшего поколения различных национальностей, на выставке удачно выступила и талантливая молодежь.

Богато и ярко представлено было многонациональное советское искусство на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (1939—1941) и в павильонах СССР на международных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939).

ВСХВ была не только показом достижений социалистического сельского хозяйства, но и своеобразным смотром советского изобразительного искусства. В создании этого большого архитектурно-художественного ансамбля приняли участие почти все творческие силы страны.

Значительную роль в развитии советского искусства сыграли выставки, посвященные великим представителям культуры нашей многонациональной Родины; в 1937 году, к столетию со дня смерти А. С. Пушкина, художники-профессионалы, народные мастера и любители показали много работ на пушкинские темы. Интересные произведения были созданы советскими художниками для выставок к 750-летию юбилею поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» в Грузии и Тараса Шевченко на Украине, к тысячелетию армянского народного эпоса «Давид Сасунский», к восьмидесятилетию со дня рождения Токтогула в Киргизии, к юбилею Низами в Азербайджане, в связи с празднованием пятисотлетнего юбилея классика узбекской литературы Алишера Навои.

Выставки искусства народов СССР, показанные в Москве в дни национальных декад (армянского и киргизского искусства в 1939 году, белорусского искусства — в 1940, VI и

<sup>1</sup> В 1934 году выставка В. Перова, в 1935 — В. Серова, в 1936 — И. Репина, в 1937 — В. Сурикова и И. Крамского, в 1938 — О. Кипренского, в 1939 — русской исторической живописи.

VII всеукраинские выставки — в 1935 и 1937 годах, выставки Казахской ССР — в 1934, Грузинской ССР — в 1937, Бурят-Монгольской АССР — в 1940, Таджикской ССР — в 1941), а также регулярные художественные выставки в столицах союзных республик отражали успехи политики партии в области искусства и явились ярким показателем повсеместного подъема многонациональной советской культуры.

Впервые в ряде республик состоялись съезды, посвященные состоянию и задачам изобразительного искусства: в 1938 году была проведена первая Всесоюзная конференция по изобразительному искусству, в 1940 году созданы первые съезды художников Грузии, Казахстана и Азербайджана. На этих творческих совещаниях особое внимание было уделено задачам тематической живописи, вопросам повышения профессионального мастерства, воспитания местных художественных кадров.

Тридцатые годы — новый значительный этап в истории советского художественного образования. Наступило время, когда стало возможным учредить Всероссийскую Академию художеств с Институтом живописи, скульптуры и архитектуры (1 января 1933 года). Возглавить Академию был призван крупный советский живописец И. И. Бродский. Были восстановлены факультеты живописи, скульптуры и архитектуры с пятилетним, а затем — шестилетним курсом обучения.

Предварительно проводилась тщательная проверка академических знаний студентов. Многие были оставлены на второй год или переведены на низшие курсы, часть особенно отстающих исключена. Общий уровень учащихся значительно повысился. Обстановка учебы резко изменилась, стала деловой, серьезной. В мастерских ежедневно стояла модель. Проводилась в жизнь двухлетняя программа обучения анатомии и перспективе. В 1934—1935 годах открылись персональные мастерские, которые возглавили И. И. Бродский, А. И. Савинов, Р. Р. Френц, М. П. Бобышев, А. А. Осмеркин, М. Г. Манизер, А. Т. Матвеев, П. А. Шиллинговский, а позднее — Б. В. Иогансон и другие, началась систематическая учеба студентов. Производственная практика впервые знакомила молодежь с жизнью страны. Усилилась методическая работа по составлению программ и учебных планов. В 1936 году было проведено первое Всесоюзное совещание по учебно-педагогическим вопросам в школах изобразительного искусства.

После смотра юных дарований в 1934 году по инициативе С. М. Кирова была открыта средняя художественная школа при Всероссийской Академии художеств, вскоре ставшая основной базой пополнения студенческих кадров. В том же году при Академии появился научно-исследовательский институт, слившийся в 1936 году с открытым тогда первым в стране факультетом теории и истории искусства.

В 1936 году на базе графического факультета бывшего Вхутеина возродился Московский Изо Институт, в 1937 году переименованный в Московский государственный художественный институт, во главе которого стал И. Э. Грабарь. Появились персональные мастерские С. В. Герасимова, И. Э. Грабаря, А. А. Дейнеки, Н. М. Чернышева, В. Н. Домогацкого, М. С. Родионова, В. А. Фаворского, А. И. Кравченко и других. Первый выпуск института был проведен уже в период Великой Отечественной войны (1942).

В 1934 году происходила перестройка художественных вузов Киева, Одессы и Харькова, в которые влились новые силы профессоров-реалистов. Из Одессы и Харькова на преподавательскую работу в Киеве были приглашены А. А. Шовкуненко, П. Г. Волокидин, К. Д. Трохименко, много сил отдавшие налаживанию учебного процесса.

В начальный период перестройки художественного образования встречалось немало трудностей, противоречий и ошибок. Так, в ряде мастерских недостаточно внимания уделялось рисунку как основе профессионального обучения. Это явилось следствием отрицания некоторыми педагогами строгой академической школы и ее лучших традиций. В других мастерских, наоборот, увлечение рисунком бывало односторонним и шло за счет снижения живописного качества работ.

Однако, несмотря на отсутствие полного единодушия в преподавании и еще сравнительно слабое развитие методической работы, художественная школа, в частности ленинградская, уже в 30-х годах имела значительные достижения, о чем убедительно свидетельствовало появление первых дипломных работ.

Если в 1933 году в стенах Всесоюзной Академии художеств увидела свет единственная по-настоящему законченная картина «Сибирские партизаны» аспиранта В. А. Серова, а в 1936 году диплом смогли защитить только шесть живописцев и два скульптора, то начиная с 1937 года лишь отдельные дипломные работы не допускались к защите, как профессионально слабые или формалистические, порочные по трактовке темы.

Успехи художественной школы сказались на формировании талантов многих советских художников — мастеров живописи, скульптуры и графики.

Однако, несмотря на то, что учебные заведения начали выпускать способных мастеров с хорошей реалистической подготовкой, дело художественного образования требовало дальнейшего улучшения. Этого нельзя было достигнуть без последовательной и принципиальной борьбы с проявлениями формализма и натурализма в искусстве, со всеми пережитками буржуазной идеологии, сказывавшимися то в идеализации старины, то в культивировании отсталых форм быта, то в стилизаторских тенденциях в искусстве. Некоторые полотна тех лет страдали незавершенностью, недостаточной глубиной идейного замысла, несли печать некритического подражания западным мастерам-модернистам. Слабым местом ряда работ молодых художников все еще оставались рисунок и композиция.

В этот период широкий размах получила иносамодетельность. Уровень произведений самостоятельных художников значительно повысился. Впоследствии многие из художников-любителей смогли стать мастерами-профессионалами.

Победа социализма, коренным образом изменившая быт и культуру советских людей, оказала решающее воздействие на творчество всей массы советских художников и способствовала общему подъему художественной культуры в нашей стране.

## Ж И В О П И С Ь

В изучаемый период углубляются связи искусства с жизнью народа. Этот процесс оказывает самое благотворное влияние на идейно-художественный рост живописи. Художники стали шире смотреть на мир, их творчество обрело большую глубину, они яснее и отчетливее стали осознавать свое место в жизни советского общества и задачи, которые ставила перед ними Коммунистическая партия.

Более широкое, чем в прошлые годы, обобщение, углубленная трактовка образов — это результат не только возросшего мастерства живописцев, но и более пристального изучения

жизни. На основе метода социалистического реализма, постепенно обнаружившего свои огромные возможности, живописцы, так же как скульпторы и графики, создали ряд произведений, отличавшихся зрелостью мысли и свежим чувством современности.

Большой охват жизненных явлений художниками повлек за собой изменения в традиционных жанрах живописи, отразился на их характере. Новые стороны социально-общественного содержания охватывает историческая живопись. Появление панорамы и диорамы открывает огромные возможности для батальной живописи. Значительно расширяются рамки жанровой живописи, так как растет интерес художников к самым различным сторонам жизни советских людей. Многие произведения портретного жанра отличаются глубиной проникновения во внутренний мир человека, убедительно показывают новые черты его характера. Наряду с так называемым «чистым» пейзажем все большее значение приобретает пейзаж индустриальный и городской.

Основное содержание полотен этого времени — жизнь советского народа, трудовой подъем и энтузиазм советских людей, их гордость успехами, достигнутыми в строительстве социализма. Пафос побед находит отражение в произведениях всех жанров живописи, он определяет выбор сюжетов, характер образов, колористические решения.

Правда, живопись довоенного периода имела и свои ограниченные стороны. Подчеркивая энтузиазм народа в строительстве социализма, творческий и победный характер этого строительства, наши художники часто обходили те трудности, которыми оно сопровождалось. Разрабатывая темы большого общественного содержания, они порой ограничивались поверхностным знакомством с жизнью. Это отражалось на глубине художественных образов, лишало их многогранности и полноты внутренней жизни. Немалый вред оказало здесь все более усиливавшееся влияние культа личности Сталина, которое определяло возникновение помпезных полотен, внешне эффектных и, по существу, искажавших действительность.

Еще достаточно сильны были влияния формализма. Именно в это время имела место дискуссия «о живописности», в ходе которой некоторые художники и критики пытались подвергнуть ревизии метод социалистического реализма. Вместе с тем это была попытка восстановить традиции сезаннизма и импрессионизма в советской живописи, заменив ими великие традиции русского реалистического искусства.

Однако, несмотря на весьма серьезные трудности и недостатки, живопись этого периода, особенно второй половины 30-х годов, представляет собой важный этап в развитии искусства социалистического реализма. В это время был создан ряд полотен, вошедших в золотой фонд советского изобразительного искусства.

Интенсивно шло формирование творческих индивидуальностей на основе единого метода социалистического реализма. Ярко проявилось своеобразие таких мастеров — представителей разных национальностей СССР, — как М. В. Нестеров, Б. В. Иогансон, С. В. Герасимов, А. А. Дейнека, П. Д. Корин, У. М. Джапаридзе, А. А. Пластов, Ю. И. Пименов, М. С. Сарьян, Кукрыниксы, Е. Е. Лансере, К. Д. Трохименко, П. П. Кончаловский, В. А. Серов, Т. Г. Гапоненко, В. П. Ефанов, С. А. Чуйков, А. П. Бубнов и другие.

Важное значение для формирования советской живописи в 30-е годы имело бурное развитие национальных художественных школ.

Существенные изменения происходят в исторической живописи. В основе лучших полотен этого времени лежит верное понимание роли народных масс как подлинной движущей силы исторического развития.

Осмысление художниками событий Великой Октябрьской социалистической революции, гражданской войны, борьбы народа за утверждение нового мира придало их произведениям глубину социального звучания, большую жизненную правду. Герои исторических картин обретают яркие индивидуальные отличия. Их образы становятся действеннее, живее по сравнению с персонажами исторических полотен 20-х годов. Вместе с тем эти образы свидетельствуют о силе художественного обобщения, позволяющей создавать типические характеры. Идеал борца за новое, коммунистическое общество раскрывается теперь с большой полнотой.

С огромным творческим подъемом работал в 30-е годы Б. В. Иогансон. На юбилейной выставке «XV лет РККА» (1933) была показана его картина «Допрос коммунистов» (табл. 18).

В основе произведения лежит острый драматический конфликт: столкновение двух миров, двух враждебных классовых сил. Соответственно этому и композиция картины строится на резком противопоставлении положительных и отрицательных образов: гордых, непокоренных коммунистов и допрашивающих их белогвардейцев.

Иогансон много и упорно работал над картиной. От несколько внешней, описательной трактовки сюжета, дробности и перегруженности композиции, характерных для первых эскизов, он в конце концов пришел к лаконичному, строгому и выразительному решению.

Плечом к плечу стоят большевики в белогвардейской ставке. Их крепкие, сильные фигуры даются монолитно. Смело смотрят молодые коммунисты на своих врагов. Они кажутся не пленниками, а победителями, потому что это люди твердые и непреклонные, беззаветно преданные революции, готовые отдать жизнь за дело рабочего класса.

Обреченность белогвардейцев и стойкость коммунистов убедительно раскрываются благодаря продуманному композиционному построению: коммунисты стоят, допрашивающие их белогвардейцы сидят, коммунисты, несмотря на то, что они в плену, наступают, а белые загнаны в угол. «Они наступают и должны раздавить белых» — так объясняет сам художник смысл композиции. Противопоставление двух непримиримых лагерей, двух идейных и психологических полюсов картины намечается и в колорите: в контрастном сопоставлении горячих красных и рыжевато-коричневых тонов (ковер, одежда девушки) с резким синим цветом мундира полковника и холодным синим светом, льющим из окна. Прекрасно использовано Иогансоном ночное освещение. Оно усиливает впечатление драматической напряженности.

Картина «Допрос коммунистов» была подлинно новаторским произведением. Проникнутая чувством большой социальной правды, она по праву заняла одно из первых мест в советском изобразительном искусстве.

После написания ее в творчестве Иогансона наступает период поисков, освоения новых тем, подготовки к воплощению новых творческих замыслов. В это время художник участвует в создании панорамы «Штурм Перекопа».

Выдающимся произведением художника, занявшим видное место в советской исторической живописи этого периода, заслуженно считается картина «На старом уральском заводе» (1937) (табл. 17). «Главная идея, которую я хочу выразить в своей картине, — писал Иогансон, — заключается в том, чтобы в реальных, конкретных образах показать ужасы капиталистической эксплуатации людей, которые боролись с капиталистами еще в прошлом столетии»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> А. Михайлов. Б. В. Иогансон. М.—Л., 1945, стр. 20.



84. Б. В. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937. Фрагмент

В этом полотне, так же как и в картине «Допрос коммунистов», художник показал две враждебные друг другу социальные силы и раскрыл неизбежность торжества трудящихся.

Перед зрителем разворачивается картина «поединка взглядов» между рабочим и хозяином завода. Это основной сюжетный стержень произведения, определяющий характер образов.

Естественна избранная художником ситуация и обстановка. Действие происходит в мрачной литейной, подлинными хозяевами которой являются люди труда.

Вершина живописного мастерства Иогансона — образ сидящего рабочего, противопоставленный образу заводчика. В его худощавой фигуре и мускулистых руках чувствуется необыкновенная сила. Но особенно замечательно его одухотворенное лицо, свидетельствующее о бесстрашии и воле. Вместе с ним под низкие, тяжелые своды литейной как бы врывается новая сила, новая правда о жизни, призывающая рабочих к борьбе и вселяющая в них надежду на лучшее будущее. Великолепно написаны голова рабочего (илл. 84), его натруженные руки, вылинявшая розовая рубашка, испачканный копотью фартук. Благодаря живописному мастерству достигнута та пластическая сила выражения, которая делает столь убедительным этот образ.

В мрачной полутьме цеха вырисовываются фигуры других рабочих — пожилого литейщика в лохмотьях и стоящего за его спиной худенького мальчика. В их глазах, светящихся на черных от копоти лицах, выражена затаенная ненависть к хозяину. Роль этих фигур в картине весьма велика, хотя они и являются второстепенными персонажами. Они дают почувствовать единство рабочих, их солидарность. В то же время благодаря им центральный образ рабочего обретает еще большую силу и выразительность. В нем как бы концентрируются те чувства гнева, ненависти, которые испытывают рабочие по отношению к заводчику.

С живописным блеском выполнена Иогансоном фигура хозяина. Осязательно, материально написаны его расплывшаяся физиономия, роскошная шуба, фетровые валенки. И хотя в его облике чувствуется некоторая сила, художник показывает ее как нечто внешнее, не определяющее конечных результатов борьбы между рабами и господами, трудящимися и эксплуататорами.

Остро характеризует мастер и подхалима приказчика, угодливо нашептывающего что-то своему хозяину. Этот персонаж еще больше подчеркивает духовное ничтожество заводчика, его внутреннюю слабость, ясно выступающую при сравнении с центральным образом рабочего.

В разворачивающемся перед зрителем немом поединке морально побеждают сильные духом, начинающие осознавать свое превосходство люди труда. С глубоким реализмом, верным, подлинно партийным пониманием истории Иогансон показал зарождение того революционного протеста, который в конечном итоге привел к победе социалистической революции.

Полотна Иогансона утверждают особый тип исторической картины. Он изображает неизвестные исторические события и лица, его герои — результат художественного вымысла и обобщения. И вместе с тем Иогансону удается достигнуть подлинно исторической значительности их образов. Художник прославляет безвестных борцов за свободу. В утверждении неизбежности победы нового над старым проявляется революционная романтика его произведений.

Картины Иогансона, отличающиеся глубоким психологизмом, свидетельствуют о дальнейшем развитии традиций русской живописи второй половины XIX века.



*Табл. 17. Б. В. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937*



Табл. 18. Б. В. И о г а н с о н. Допрос коммунистов. 1933

Действие (в прямом смысле этого слова) отступает на второй план: художник выявляет чувства, переживания, душевные движения изображенных людей, создавая подлинно типические образы представителей двух враждебных классовых сил.

Указанные особенности полотен Иогансона в значительной мере и определяют их новаторский характер в искусстве 30-х годов. В исторической живописи предшествующего периода тщетно было бы искать образы, отличающиеся столь глубоким психологизмом, как в картинах «Допрос коммунистов» и «На старом уральском заводе». Правда, к концу 20-х годов художники, работающие над историко-революционными темами, начинали создавать типические образы революционных борцов. Но это были лишь первые опыты, и естественно, что в них немало было схематизма и прямолинейности. Да и сам Иогансон пришел к решению задачи в результате больших творческих усилий.

Заслуга Иогансона в том, что он с большой глубиной и силой раскрывает содержание революционной борьбы в России на заре рабочего движения и в годы гражданской войны. Исторический реквизит в его картинах сведен до минимума, но благодаря прекрасно найденному остроконфликтному решению, всецело соответствующему изображаемому времени, зритель глубоко проникается историческим духом той или иной эпохи. В то же время конфликтное решение помогает художнику показать героев в момент душевного напряжения и тем самым с предельной яркостью выявить их индивидуальность. Зритель проникается верой в действительное существование людей, созданных фантазией художника.

Как и ранее, в живописи изучаемого периода продолжала развиваться ленинская тема. Художники пытаются осмыслить историческое величие ленинских дел, создать живой и значительный образ В. И. Ленина. В 1933 году исполняет триптих, посвященный приезду Ленина в Петроград в 1917 году, А. В. Моравов. В этом триптихе автору особенно удалась картина, где Ленин изображен беседующим с солдатами в вагоне поезда по пути в столицу. Интересное полотно «В. И. Ленин у прямого провода» (1933) написал И. Э. Грабарь (илл. 85). Без всяких внешних эффектов, с большой простотой и искренностью рассказал художник об Ильиче, изобразив его в момент работы. Грабарю удался образ Ленина, темпераментного, живого. С большим вниманием написаны обстановка и люди, окружающие вождя революции. Отсюда ощущение исторической достоверности эпизода, изображенного художником.

По-иному решает ленинскую тему А. А. Рылов в картине «В. И. Ленин в Разливе» (1934). Это романтическое произведение гораздо более эмоционально, чем работа Грабаря. Тревожное небо с клубящимися облаками, окрашенными в лилово-красные тона — все сообщает картине напряжение, напоминает о размахе и силе революционной бури.

Среди картин, посвященных гражданской войне, следует выделить полотна П. П. Соколова-Скаля, лучшие из которых отличает романтическая взволнованность. Это присуще картине «1919-й год. Рабочий отряд» (1937), проникнутой чувством тревоги и рисующей непреклонную решимость мужественных защитников революции (илл. 86). Художнику удалось передать железную сплоченность революционных борцов, суровую атмосферу тревожных и героических лет. Романтический характер искусства Соколова-Скаля ярко проявился в триптихе «Щорс» (1938). Изображение подвига легендарного полководца молодой Красной Армии исполнено подлинного, революционного пафоса. Щорс показан здесь как поистине народный военачальник.



85. И. Э. Грабарь. В. И. Ленин у прямого провода. 1933

Своеобразный исторический портрет мы видим в картине С. В. Малютина «Партизан» (1936) (илл. 87). В какой-то мере этот образ близок по своим жанровым особенностям «Делегатке» и «Председательнице» Г. Г. Ряжского. Оба художника создавали портрет-тип. Но задача, которую ставил перед собой Малютин, иная. Он хотел выразить в своей картине суровый дух уже далекой эпохи гражданской войны, показать мужество и стойкость бойца революции. И ему удалось создать образ очень индивидуальный и живой, а одновременно с этим и конкретно-исторический.

Некоторые национальные художественные школы достигли важных успехов в историко-революционной живописи. Так, основной темой творчества украинского художника Н. С. Самокиша в эти, как и в предшествующие, годы была борьба Красной Армии за советский Крым.

Картина «Переход через Сиваш» (1935) явилась итогом многолетней работы художника над темой освобождения советского Крыма (илл. 88). В ней воспроизведен один из главных эпизодов исторического штурма Перекопского вала, когда в ночь на 8 ноября 1920 года части Красной Армии стали переправляться вброд по заливу, чтобы ворваться в тыл вражеских укреплений. Композиция картины дает зрителю возможность охватить развитие боевых действий, наблюдать их участников — от подъезжающих к берегу и входящих в воду бойцов до едва различимых групп красноармейцев, приближающихся к противоположному берегу.

Над историко-революционными темами работают художники Киргизии, которые организуют в 1936 году выставку, посвященную 20-й годовщине восстания киргизского народа против царизма в 1916 году. В Белоруссии в течение ряда лет мастера искусства готовились к выставке на историко-партийную тему, открывшейся в 1940 году. Большое место занимает эта тема и на выставке украинского искусства в Москве в 1938 году. Одна из наиболее значительных исторических композиций выставки — картина ученика К. К. Костанди Л. Е. Мучника (род. 1896) «Подвоз провианта к броненосцу «Потемкин» (1934) — рассказывает о поддержке рабочими восставших моряков-черноморцев.

86. П. П. Соколов-Скаля. 1919 год. Рабочий отряд. 1937



Как мы видим, большое место в исторической живописи этих лет занимала историко-революционная тема. Правда, как раз в решении ее больше, чем где-либо, сказалось влияние культа личности Сталина, сковывающее творчество художников. Особенно большой ущерб был нанесен грузинской живописи, в целом ряде произведений которой получила неверное, искаженное представление революционная борьба грузинского народа. Здесь работали талантливые художники — А. К. Кутателадзе, У. М. Джапаридзе и другие, которые искренне стремились выразить в своих работах новое содержание. Однако вредное влияние культа личности мешало естественному развитию их талантов. Лишь преодолевая в своем творчестве это влияние, они создавали правдивые произведения, посвященные жизни родного народа.

У. М. Джапаридзе (род. 1906) учился в Тбилиси в народной художественной студии М. И. Тоидзе, а затем в Грузинской Академии художеств у Е. Е. Лансере. Дарование Джапаридзе ярко проявилось в жанровой живописи. Мастер непритязательных и простых сенок с небольшим числом персонажей, художник с теплотой рассказывает о своих соотечественниках, сообщая образам яркий национальный колорит. Таковы картины «Друзья юности» (1938) (табл. 25), «Имеретинец» (1939) и другие. В этих работах ощущаются живые традиции грузинского реалистического искусства, заложенные еще до революции Г. И. Габашвили и М. И. Тоидзе.

87. С. В. Малютин. Партизан. 1936





88. Н. С. Самокиш. Переход через Сиваш. 1935

Во второй половине 30-х годов возник особый тип исторической картины, в основе которой лежит сатирическое разоблачение. К произведениям такого рода следует отнести триптих «Старые хозяева» (1936—1937) Кукрыниксов и их картину «Утро офицера» (1938).

Триптих «Старые хозяева» состоит из полотен «Молебен на закладке фабрики» (илл. 89), «Катастрофа», «Бегство фабриканта» (илл. 90). Отрицательные персонажи обрисованы здесь ярко и остро. Кукрыниксы подчеркивают их моральное ничтожество, ненасытную алчность, звериный страх перед справедливым гневом народа. Художники пользуются средствами сатирического заострения, но это отнюдь не лишает образы «хозяев» и их прислужников жизненной достоверности.

Свойственная этой работе некоторая иллюстративность успешно преодолевается Кукрыниксами в картине «Утро офицера». Действующими лицами здесь являются не только отрицательные типы: наряду с офицером, пробуждающимся после ночного кутежа, и его товарищем, спящим на краю стола, мы видим денщика, который исподлобья, с затаенной ненавистью смотрит на своего барина. В этой картине меньше бьющих в глаза гротескных черт, присущих «героям» триптиха «Старые хозяева».

Кукрыниксы не были единственными художниками, работавшими в жанре сатирической картины. В 1938 году появляется еще одно полотно подобного рода — картина Г. М. Шегаля «Бегство Керенского из Гатчины», которая также принадлежит к этому жанру (табл. 14).

Проблема отвлеченной живописности долгое время преобладала в творческих поисках Г. М. Шегаля (1889—1956). Но желание ответить на требования жизни привело его к работе над картинами на актуальные темы. Так возникли полотна «Призыв горской молодежи» (1933) и «В рабочем клубе» (1935), в которых ощущается дыхание современности.

Но в этих работах еще много недостатков и в трактовке образов людей и в композиционных решениях.

Лучшие стороны искусства Шегаля раскрылись в картине «Бегство Керенского из Гатчины». Ярко обрисована художником обстановка, передающая атмосферу растерянности, животного страха, крушения всех надежд. Фигуры людей теряются в хаосе вещей: бумаг, которые сжигает в камине офицер, остатков завтрака на столе и доске камина, беспорядочно разбросанной одежды.

Глава Временного правительства переодевается в женское платье. Поглощенный заботой о собственном спасении, недавний властитель предстает во всем своем убожестве. Его жалкая фигура помещена у самого края холста как второстепенная деталь композиции. Этот прием усиливает сатирическую характеристику «героя». В маленьком историческом эпизоде решается Шегалем большая социальная тема крушения старого мира.

Между сатирическими картинами Кукрыниксов и Шегаля есть различие. У первых основой является сатирическая характеристика самих персонажей. Показ их отвратительной сущности позволяет художникам разоблачить духовную нищету буржуазного общества. У Шегаля — иное. В его картине главным является трагикомизм самого положения. Фигура «героя» намеренно отодвинута на задний план. Зато сама ситуация — переодевание К-

89. К у к р ы н и к с ы. Из триптиха «Старые хозяева». Молебен на закладке фабрики. 1936—1937





90. К у к р ы н и к с ы. Из триптиха «Старые хозяева». Бегство фабриканта. 1936—1937

ренского, спешка перед бегством, хаос вещей — предельно ясно обнаруживает крах старого мира, его смешной и жалкий финал.

В 30-е годы выдвигается немало молодых художников, в творчестве которых исторической теме принадлежит основное место. К ним относится В. А. Серов (род. 1910) — ученик В. Е. Савинского и И. И. Бродского, создавший уже в эти годы ряд интересных произведений. В картинах «Сибирские партизаны» (1933) (илл. 91), «На Юденича» (1934), «Приезд В. И. Ленина в Петроград в 1917 году» (1937) и других полотнах этот живописец выступает мастером многофигурных композиций, хорошо чувствующим ту историческую эпоху, которой посвящены его произведения. В них уже отчетливо складываются черты, привлекающие в зрелых работах этого большого художника: психологизм образов, умелое раскрытие сюжета, любовь к деталям и их точный отбор, помогающий характеристике персонажей и действия.

В изучаемые годы было положено начало развитию советской панорамы. Художники опирались в работе на традиции панорамной живописи Ф. А. Рубо. С большим подъемом



91. В. А. Серов. Сибирские партизаны. 1933

трудился над диорамами «Оборона Царицына» и «Штурм Перекопа» М. Б. Греков, видевший в панораме искусство будущего. Диорамы «Штурм Зимнего», «Оборона Петрограда» и «Героическая оборона Царицына» были созданы в эти годы ленинградским баталистом Р. Р. Френцем (1888—1956). Особенно плодотворной была работа большого коллектива художников: Г. К. Савицкого, Б. В. Иогансона, М. И. Авилова, В. П. Ефанова и других—над панорамой «Штурм Перекопа». Широкий охват картины боя, изображение огромной массы войск — пехоты, кавалерии, артиллерии и т. д., наконец, показ отдельных героических эпизодов борьбы — все это обусловило успех этой панорамы.

Уже в результате первых опытов определились характерные особенности советской панорамной живописи. Она показывала героические подвиги народа, исторически правдиво воссоздавала крупнейшие события его военной истории.

Серьезных успехов достигла портретная живопись. Портретный жанр во многом определяет характер искусства этого времени, так как именно в нем получает яркое воплощение образ нового, советского человека. Важнейшей особенностью портретной живописи является

более органичное, чем в предшествующие годы, усвоение лучших сторон русского реалистического портрета.

Выдающееся место в советской портретной живописи занимают работы М. В. Нестерова.

Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942) получил художественное образование в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1886 году. Он учился у В. Г. Перова. Творческий путь художника был сложным. До революции искусству Нестерова были присущи глубокие противоречия. В области портрета он выступал как блестящий мастер-реалист, верный принципам своих великих предшественников. Во многих же жанровых и религиозных композициях, исполненных мистических настроений, это был далекий от действительности искатель наджизненного идеала. Потребовалось несколько лет жизни в условиях советской действительности, чтобы художник смог преодолеть эту раздвоенность, чтобы произошла та внутренняя перестройка, которая выдвинула его в первые ряды мастеров социалистического реализма.

В 20-х годах Нестеров создает ряд превосходных портретов (П. Д. Корина, 1925; В. М. Васнецова, 1925; А. Н. Северцева, 1925; «Автопортрет», 1928, и др.), отличающихся глубоким проникновением во внутренний мир человека. Однако самые блестящие его работы появляются в 30-е годы. Впервые после революции произведения М. В. Нестерова экспонируются на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (1933). Выступление старейшего русского живописца имело колоссальный успех и стало ярким примером приобщения старой художественной интеллигенции к активному строительству социалистической культуры. Появление на выставках портретов Нестерова совпало с активным обращением советских художников к реалистическим традициям русской живописи XIX века. Советскому искусству был особенно ценен опыт большого мастера, его умение раскрывать характер и душевные переживания человека.

Но не только живой связью с реалистической традицией прошлого определяется значение созданных художником портретов: П. Д. и А. Д. Кориных (1930) (*илл.* 92), И. Д. Шадра (1934), С. С. Юдина (1935), Е. С. Кругликовой (1938), В. И. Мухиной (1940) и других. Эти портреты были новаторскими произведениями. Они отмечены печатью своего времени — времени победоносного строительства социализма.

Нестеров изображает представителей советской интеллигенции. Люди в его портретах — это творцы, смысл жизни которых заключен в неустанном труде, в творческих поисках.

Одно из лучших произведений Нестерова — «Портрет академика И. П. Павлова» (1935) (*табл.* 20). Художник не сразу пришел к решению, которое дано в этом портрете. Сначала он изобразил Павлова в фас. Но образ получился статичным, не соответствующим энергичной, живой, неукротимой натуре великого ученого.

Композиция второго портрета возникла у Нестерова во время одной из бесед с Павловым, когда ученый был рассержен статьей в английском научном журнале. Гневный жест Павлова явился смысловой сюжетной и композиционной завязкой, позволившей раскрыть в портрете внутренний мир ученого, жизнь которого — вечный поиск, вечное стремление познать истину. Художник изобразил гениального русского ученого на террасе его дома в Колтушах, где он работал. Внимание зрителя прежде всего сосредоточивается на лице Павлова, на его сжатых в кулаки руках, твердо положенных на стол. Подтянутая фигура ученого и его уверенный жест говорят о твердости характера и неукротимом темпераменте. Образ его полон большой внутренней напряженности.



92. М. В. Нестеров.  
Портрет художников  
П. Д. и А. Д. Кориных.  
1930

Портрет Павлова — пример блестящего живописного мастерства Нестерова. Светлый серебристо-голубоватый колорит прекрасно передает атмосферу чистоты и интенсивной жизни интеллекта. Вместе с тем он помогает художнику достичь ощущения глубины пространства. Фигура Павлова кажется окутанной воздухом, отчего особенно ощутимо выступает ее пластичность.

Пожалуй, ни в одном своем портрете Нестеров не утверждает с такой силой творческую личность человека-борца, целеустремленного и деятельного, как в портрете Павлова. Однако и в других его работах образы людей отличаются экспрессией, хотя внешне они выглядят сосредоточенными и собранными. В лучших портретных произведениях Нестерова композиция и колористическое решение четко продуманы и логичны, отдельные детали внимательно проработаны. Второстепенные подробности не отвлекают внимания от фигуры и лица человека, они подчинены главному в композиции. Благодаря этому образ человека и основная идея портрета всегда предельно ясны.

Приемы, которыми пользуется художник, не превращаются в шаблон. Каждое произведение мастера имеет свой «ключ», неповторимое своеобразие.

И. Д. Шадра (*табл. 19*) Нестеров показывает в напряженный момент творческого труда. Скульптор как будто прислушивается к внутреннему голосу, подсказывающему решение стоящей перед ним задачи. Художник изображает Шадра на фоне монументальной античной скульптуры. Этот мраморный торс в какой-то мере дает возможность проникнуть в творческие замыслы Шадра и помогает понять его натуру, могучий темперамент.

Сравнивая этот портрет с портретом В. И. Мухиной, созданным Нестеровым в 1940 году, видишь, как по-разному решает художник сходные задачи. Контрастами света и тени, противопоставлением сосредоточенного лица скульптора и динамичного, разорванного силуэта фигуры, которую лепит Мухина, Нестеров добивается ощущения напряженной, страстной работы художника. Такое решение позволяет ему с наибольшей полнотой раскрыть черты характера, свойственные Мухиной — человеку яркой индивидуальности. Художественные особенности того или иного портрета Нестерова всегда обусловлены своеобразием личности портретируемого, его деятельности.

Работы Нестерова оказали большое влияние на творчество советских портретистов. Они учили молодых художников уменью глубоко раскрывать внутренний мир человека, используя для этого все возможности колорита, композиции, характерного выражения лица, жеста и деталей обстановки.

Среди последователей Нестерова выдвигается в 30-е годы П. Д. Корин (род. 1892), получивший художественное образование в Училище живописи, ваяния и зодчества (1912 — 1916). В течение 20-х годов он тщательно изучает искусство А. Иванова, пишет портретные этюды для задуманной большой картины «Русь уходящая». Хотя картина не была осуществлена, эти подготовительные этюды представляют большую художественную ценность. Корин выступает в них глубоким психологом, создателем выразительнейших образов, отмеченных необыкновенно интенсивной внутренней жизнью.

Картина, задуманная Кориним, должна была, по мысли автора, представлять собой монументальную эпопею, где показаны типы, уже принадлежащие истории. Монахи, священники, юродивые, воодушевленные мистическими идеями, непримиримые в своей страстной, испепеляющей их души вере, — далеки от жизни, которая развертывается вокруг них. Образам Корина нельзя отказать в огромной внутренней силе, которая, будь она направлена на свершение больших, значительных дел, могла бы сделать чудеса.

Приехав по приглашению Горького в Италию, на остров Капри, Корин в 1932 году пишет портрет великого пролетарского писателя, сыгравшего большую роль в его творческом развитии (*илл. 93*). Художник изображает Горького в рост на фоне моря в южной Италии. Уже в этом раннем произведении проявляется своеобразие искусства Корина, интерес к внутреннему миру человека, жестковатая четкость формы, острота силуэта.

В 1939 году Корин создает портрет своего учителя М. В. Нестерова. С большой свободой строит он композицию портрета: поза Нестерова непринужденна, очень выразительны руки, являющиеся важным средством характеристики. Мастерски рисует Корин характерный профиль старого художника, его сухую, угловатую фигуру. Интересно решен портрет в колористическом отношении. Фигура Нестерова, облаченная в сине-черный костюм, резко выступает на фоне светлой шелковой обивки кресла. Портрет исполнен большого внутреннего напряжения.

С успехом выступает как портретист И. Э. Грабарь, работавший в предоктябрьский период и в первые послереволюционные годы преимущественно в области пейзажа и натюрморта. Художник создал в 30-е годы целую галерею портретов ученых, артистов, писателей. Среди них портреты Н. Д. Зелинского (1932), М. В. Морозова (1934), В. И. Вернадского (1935), В. Г. Дуловой (1935). Почти всегда Грабарь ограничивается изображением полуфигуры без какого-либо окружения, сосредоточивая таким образом все внимание на лице модели. Лицо является для художника в полном смысле слова зеркалом души и служит неисчерпаемым источником познания внутреннего мира человека.

Важной вехой на творческом пути старейшего советского живописца является «Портрет академика С. А. Чаплыгина» (1935) (табл. 16). Художнику удалось прекрасно передать характер известного ученого. Мастерски написана его большая голова с седыми прядями волос, крупные черты неправильного, но выразительного лица, пушистые густые брови, из-под которых сверкает острый взгляд умных, пронизательных глаз. В портретной характеристике Грабарь стремится быть возможно более объективным, хотя и пишет обычно свои модели с увлечением. Одним из его наиболее привлекательных портретов, исполненных с большой сердечной теплотой, является «Светлана» (1938). Написанный свободно, он покоряет свежестью и непосредственностью. Мастеру удалось передать чистоту чувств, милую сосредоточенность юного существа, душа которого тянется ко всему прекрасному.

В пейзажных работах Грабарь решительно преодолевает импрессионистическую манеру письма, характерную для его творчества в предреволюционные годы. Ясностью художественного образа отличается его картина «На озере» (1926). В 1935 году Грабарь создает один из лучших своих пейзажей «Пруд в Узком». Композиционная стройность, богатство и тонкость цветовых отношений характеризуют это произведение.

Настойчивое стремление выявить новые качества советского человека, создать типичский образ приводило художников к работе над портретом-картиной. Во второй половине 30-х годов портрет-картина оказывается в центре внимания советских живописцев. Они смело вводят в портрет обстановку, изображают людей в процессе труда, как это делал М. В. Нестеров. Опыт работы над портретом-картиной обогатил творчество советских художников, подсказав им плодотворный путь исканий.

Успешно продолжает в этот период свою работу в области портрета-картины И. И. Бродский. Значительным произведением художника является портрет А. М. Горького (1937). Он свидетельствует о новом этапе в творчестве Бродского, о его стремлении создать романтический образ. Правда, в портрете Горького приподнятость во многом достигается внешним антуражем (пейзажный фон с бурным морем и буревестником). Но в этом произведении ощущается и внутренний пафос, говорящий об искреннем и взволнованном отношении художника к личности великого писателя.

Интересную картину с портретными характеристиками написал в эти годы В. С. Сварог — «А. М. Горький и К. Е. Ворошилов в тире ЦДКА» (1933). Темпераментный живописец, влюбленный в жизнь, в красочное богатство мира, Сварог создал образы живые и яркие. Именно жизненная непосредственность — самая привлекательная черта картины. Портретные характеристики здесь очень острые и верные. Картина Сварога может считаться едва ли не лучшим парным портретом 30-х годов.

Успешно работают в области портретной живописи художники, выдвинувшиеся в 20-е годы. К ним принадлежит А. М. Герасимов. Выше уже говорилось о разносторонности



93. П. Д. Корин. А. М. Горький. 1932

этого мастера. И в 30-е годы художник не замыкается в рамках портретной живописи. Активно работает он в области театральной декорации, с увлечением пишет пейзажи, создает ряд превосходных натюрмортов. Некоторые произведения А. М. Герасимова этих жанров завоевали всеобщее признание. Такова картина «После дождя. Мокрая терраса» (1935)— лирический пейзаж, полный искренней любви к русской природе (илл. 95).

Радостным чувством проникнуты и другие пейзажные работы Герасимова, например «Осенний пейзаж» (1936), а также его яркие натюрморты («Рябинна», 1937; «Розы», 1940). А. Герасимов — художник, жадно любящий жизнь: и сочную зелень деревьев, и яркие краски полевых цветов, и сильное человеческое тело.

В области портретной живописи Герасимов выступает также страстным жизнелюбом. Убедительно передает художник характеры портретируемых, давая почувствовать зрителю, что перед ним люди талантливые, энергичные, необыкновенные.



94. А. М. Герасимов.  
Портрет И. М. Москвина.  
1940



95. А. М. Герасимов. После дождя. Мокрая терраса. 1935

Жизненной полнокровностью отличаются портрет И. М. Москвина (1940) (илл. 94) и портрет артистки А. К. Тарасовой (1939), в котором живописца интересовала задача изображения человека в пленере.

В 1939 году Герасимов написал большой портрет О. В. Лепешинской, в котором обратился к традиции русского парадного портрета конца XIX — начала XX века. В этом полотне с полной силой раскрывается талант Герасимова-живописца. Портрет исполнен в розовато-серебристой гамме. Балерина в белой пачке изображена на фоне огромного зеркала в золотой раме, которое углубляет пространство, еще более наполняя его светом и воздухом.

Рассматривая творчество Герасимова 30-х годов, следует отметить, что уже тогда в его искусстве сказалось вредное влияние культа личности Сталина. Художник написал несколько портретов Сталина, отличающихся безудержным восхвалением его личности. Все средства живописи направлены в этих портретах на то, чтобы возвеличить Сталина, возвысить его над остальными людьми. Эта неправильная, вредная тенденция в творчестве А. М. Герасимова в полную меру обнаружилась в последующие годы. Влияние культа личности Сталина сказалось в эти годы не только на творчестве А. М. Герасимова, но и на работах ряда других художников, создавших вместе с тем немало удачных произведений.

В искусстве портрета второй половины 30-х годов заметное место заняло творчество В. П. Ефанова (род. 1900). Ефанов окончил в 1919 году Самарский художественно-промышленный техникум. Начиная с 1920 года он занимался в студии Д. Н. Кардовского в Москве. На протяжении 20-х годов много работал в журналах в качестве иллюстратора. Первыми его самостоятельными живописными работами были картины на темы граждан-

96. В. П. Ефанов. Встреча слушателей Военно-Воздушной академии имени Жуковского с артистами театра имени К. С. Станиславского, 1938

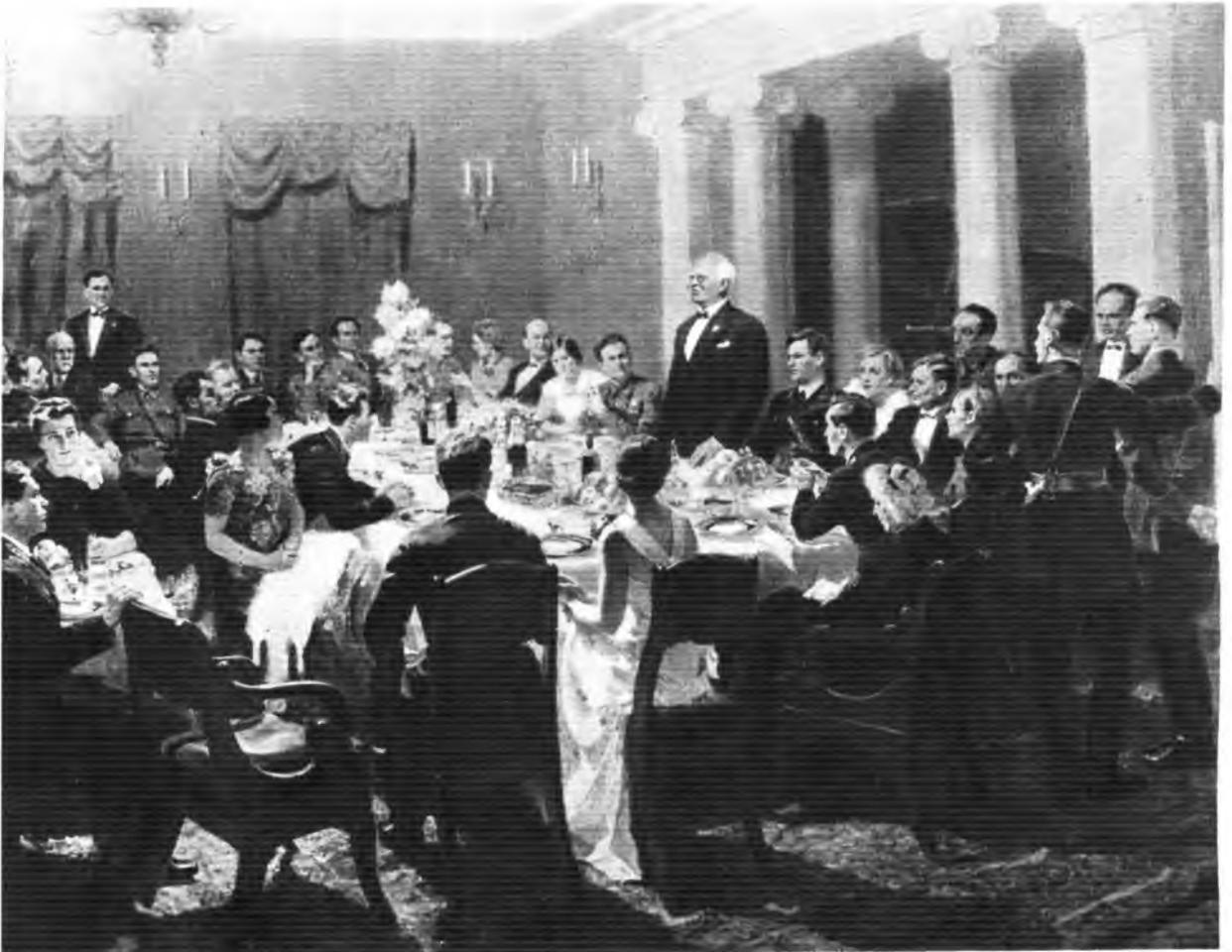




Табл. 19. М. В. Нестеров Портрет скульптора И. Д. Шадра. 1934



Табл. 20. М. В. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935

ской войны: «Подвиг Котовского» (1928) и «Ликвидация антоновщины» (1932). В 1938 году Ефанов создает групповой портрет «Встреча слушателей Военно-Воздушной академии имени Жуковского с артистами театра имени К. С. Станиславского» (илл. 96), где справляется с трудной задачей объединения более тридцати портретных изображений. В центре картины — К. С. Станиславский, обращающийся к собравшимся с речью. Ефанов сумел избежать однообразия жестов, движений, достиг естественности поз. Это, в свою очередь, благоприятно сказалось на характеристиках персонажей. Образы людей в лучших картинах Ефанова полны любви к жизни, прекрасному яркому миру, который их окружает. Примером может служить портрет девочки-испанки, названный художником «На новой родине» (1937). Он написан яркими, звонкими красками, которые как нельзя лучше соответствуют жизнерадостному характеру пионерки.

Творчество Ефанова и некоторых других художников свидетельствует об успешном развитии в 30-х годах группового портрета.

Важно отметить, что теперь расширяется круг портретируемых. Большое место в портретной живописи начинают занимать образы передовых советских людей. Таковы «Ударник Самсонов» (1933) работы В. В. Карева (род. 1886); «Макар Мазай» (1939) Ф. А. Модорова (род. 1890); «Трактористка Паша Кавардак» (1939) Ф. В. Антонова (род. 1904). Правда, художникам не всегда еще удается достичь необходимой глубины психологической характеристики, достаточно полно выявить типические черты нового, советского человека.

Однако работа живописцев над образами современников имела огромное значение для дальнейшего формирования всей советской живописи. Она научила художников совершеннее отображать типические качества советского человека, раскрывать его внутренний мир.

Важной особенностью живописи изучаемого периода является иной, чем прежде, более широкий подход к художественному обобщению действительности. Эта особенность отчетливо обнаруживается в жанровой живописи при сравнении ее с произведениями предшествующих лет. Работая над картиной, художники в 20-х годах чаще всего исходили из правды конкретного, единичного факта, стремясь в целях наиболее полного раскрытия идеи запечатлеть с наивозможной точностью все, что было перед их глазами. При этом из поля зрения некоторых мастеров иной раз ускользало главное и определяющее в жизни тех лет. В 30-е годы живописцы смелее идут к созданию типических образов, дающих представление об исторических изменениях в жизни народа. Они стремятся к обобщению многих фактов и явлений. Однако эти обобщения, когда они не опирались на большой жизненный опыт, приводили подчас к созданию неконкретных, упрощенных образов, лишенных многогранности и психологической глубины. Чаще всего этим грешили произведения молодых живописцев. Но и в их работах ценным были широкий охват жизни, более яркий, чем прежде, показ нового в окружающей действительности.

В жанровой живописи наблюдается многообразие исканий. Здесь работали художники самых разных творческих склонностей — живописцы, приверженные к строгой академической форме, мастера, стремившиеся к живописности решений, художники смелых композиционных исканий.

Важное место в живописи 30-х годов принадлежит А. А. Дейнеке — художнику яркой творческой индивидуальности. В живописи Дейнеки этого времени происходят существен-



97. Т. Г. Гапоненко. На обед к матерям. 1935

ные изменения. Он отказывается от нарочитой экспрессии фигур, обогащает свою палитру. По-прежнему одним из основных принципов его искусства остается лаконизм, отказ от ненужных подробностей, выразительный силуэт, но теперь Дейнека все настойчивее ищет пути к более живому и полнокровному воплощению того нового, что вошло в жизнь советских людей. Дейнека любит динамичные композиции, энергичные ритмы, сложные ракурсы, декоративные красочные сочетания.

Художник посвящает много произведений молодежи, подчеркивая ее физическое здоровье, ее светлое, жизнерадостное восприятие мира.

Бодростью веет от его картины «Обеденный перерыв. Донбасс» (1935), где изображены в лучах полуденного солнца выбегающие из воды стройные юноши. Ощущением свежести проникнуто лучшее полотно художника этого времени «Будущие летчики» (1938) (табл. 23).

Последняя картина весьма характерна для творчества Дейнеки. Художник достигает в ней большой внутренней цельности и гармонии, убедительно выражая вместе с тем свое оптимистическое восприятие мира. Композиция здесь строго уравновешенна, но весь художественный образ проникнут внутренней динамикой, он словно говорит о светлом дыхании жизни, о свободе, о радости бытия. Зритель не видит физиономий ребяташек, сидящих на горячих камнях набережной и следящих за виражами гидроплана. Но ему передается их бодрость, их открытый и ясный взгляд на окружающее. Он ощущает свежее дыхание моря, напряженный контраст темно-синей воды, пепельного неба и слепящей желтизны



98. С. В. Рянгина. Все выше. 1934

парапета набережной. Этим напряженным контрастом Дейнека и достигает повышенного чувства жизни, чувства современности.

В произведениях Дейнеки ярко раскрывается новое мироощущение советского художника. Он умеет создавать картины и лирически проникновенные и драматически напряженные. Полотно «Мать» (1932) полно тишины, раздумья и величавого чувства материнской любви. Драматические стороны дарования художника проявились в произведениях, написанных в 1935 году, после поездки во Францию, Италию и Соединенные Штаты. В картинах «Негритянский концерт» (1935) и «Юноша-негр» (1935) Дейнека создает психологически тонкие, трогательные образы. В драматические тона окрашены многие акварели Дейнеки, посвященные жизни и быту народов зарубежных стран. Таковы листы «Тюльри» (1935) и «Улица в Риме» (1935), где с большой художественной выразительностью изображаются социальные контрасты в капиталистических странах.

В этих произведениях Дейнека предстает замечательным колористом, прекрасно понимающим возможности акварели. Во многих акварельных работах художник создает значительные монументальные композиции.

К середине 30-х годов выдвигается группа жанристов, в творчестве которых новые тенденции выступают очень отчетливо.

К числу этих художников принадлежит Т. Г. Гапоненко (род. 1906), окончивший в 1930 году Вхутеин. Гапоненко вошел в искусство 30-х годов двумя картинами, в которых показал новую жизнь, пришедшую в деревню с коллективизацией: «На обед к матерям» (1935) и «Начальник политотдела МТС осматривает поля» (1937).

Картина «На обед к матерям» убедительно передает радость обновленной жизни (илл. 97). Это достигается не с помощью колористических эффектов (автора, наоборот, следует упрекнуть в некоторой сухости и обедненности колорита), а в результате правдивой характеристики молодых колхозниц, обступивших повозку, на которой привезли малышей из яслей. Маленький эпизод в картине Гапоненко перерастает во взволнованный рассказ о новой жизни колхозной деревни.

Привлекает в полотне Гапоненко радостный эмоциональный тон, чувство свободы, поднимающее человека, заставляющее его взглянуть на окружающее свежим, открытым взором. Важное значение имеет, конечно, сюжет, дающий возможность художнику показать новые отношения в новой, колхозной деревне. И все же главное здесь — та лирическая проникновенность, с которой автор рассказывает о действительности. Благодаря ей образы картины обретают особую жизненность и непосредственность.

Желание в обычном, повседневном раскрыть большое и важное чувствуется в работах А. П. Бубнова (1908—1964), окончившего в 1930 году Вхутеин. Наиболее значительное произведение Бубнова этих лет — картина «Октябрины» (1936) — посвящено радостному событию в жизни рабочей семьи — рождению ребенка. Бубнов показывает существенные изменения в быте советских людей не столько передачей обстановки, сколько характеристикой персонажей. Художник удачно компоует группы, выделяя в центре счастливую молодую мать с первенцем на руках. Не все характеры одинаково удались автору, колорит полотна недостаточно звучен, но картина привлекает большой правдой жизни.

В жанровых картинах можно проследить стремление художников, с одной стороны, к созданию обобщенно-романтических образов людей, с другой — к своеобразной «портретной» их характеристике.



99. П. И. Котов. Красное Сормово. 1937

К произведениям первого рода можно отнести картину С. В. Рянгиной «Все выше» (1934) (илл. 98). Уже в некоторых произведениях предшествующих лет Рянгина прибегала к смелым ракурсам и динамичному композиционному построению. Но чаще всего это производило впечатление нарочитого приема. Здесь же изображение фигур юноши и девушки высоко над землей, на мачте высоковольтной электропередачи, не выглядит искусственным. Этот композиционный мотив помогает передать смелость дерзания, отвагу советской молодежи. Художнице удастся выразить вдохновенное отношение к труду молодого поколения строителей социализма и одновременно ввести в картину тонкую лирическую ноту.

Близко к этой работе по характеру решения темы полотно П. И. Котова «Красное Сормово» (1937) (илл. 99). Художник увидел поэзию в повседневной жизни, в труде людей, в стройных очертаниях пароходов, стоящих у причала. Выразителен силуэт работницы, фигура которой четко рисуется на фоне светлого неба. Впечатление свободы, широты сообщает картине залитый солнцем речной пейзаж, который как бы раздвигает ее рамки.

К жизни и труду простых советских людей обратился и В. Н. Яковлев. В картине «Старатели» герои — рабочие золотых приисков (илл. 100). Эта картина, как и другие работы Яковлева, сыграла положительную роль в борьбе с небрежностью письма, рыхлостью и незаконченностью формы, неряшливостью рисунка.

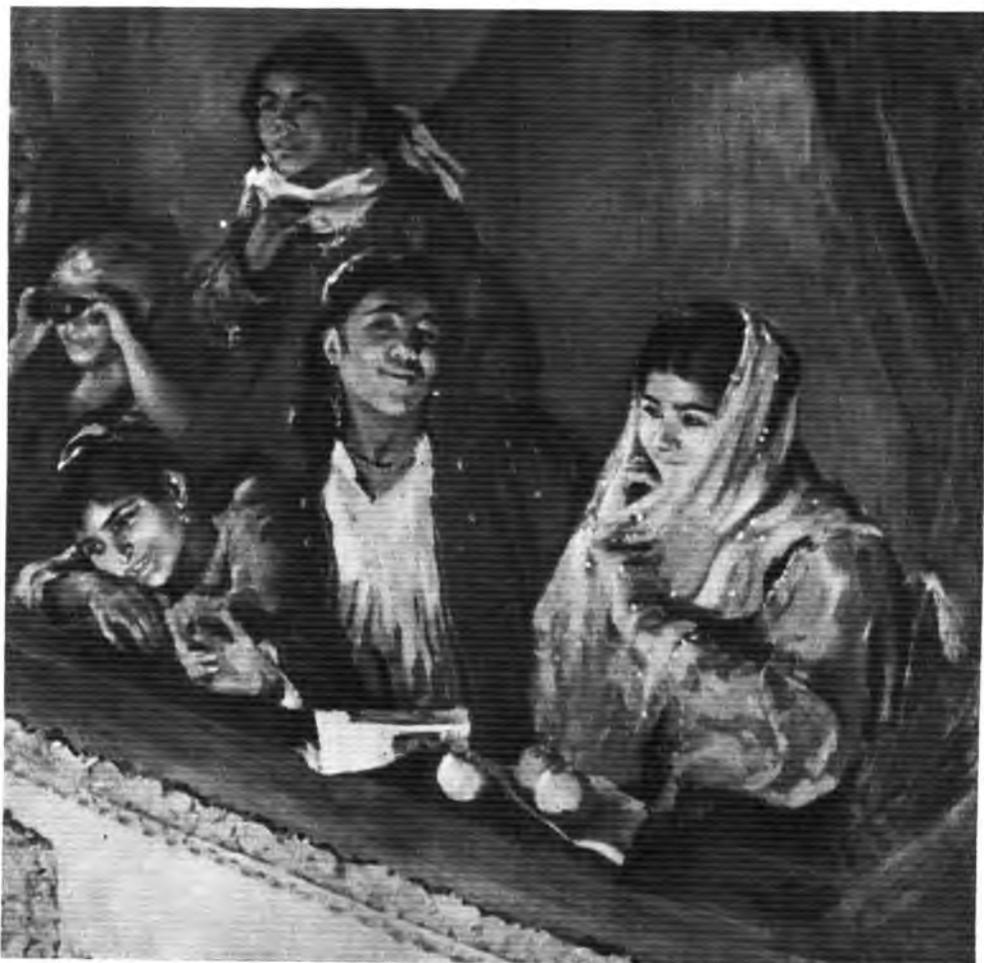
В некоторых жанровых полотнах этих лет действующими лицами становятся реально существующие люди. Так, очень конкретны герои картины И. А. Лукомского (1906—1954) «Заводской партком» (1937). Произведение это может служить, в сущности, примером группового портрета. В соответствии с замыслом дать подробные психологические характеристики персонажей решается художником композиция. Она спокойно разворачивается вдоль полотна. Это дает возможность Лукомскому детально охарактеризовать каждого человека, а зрителю — постепенно составить себе ясное представление обо всех героях картины. Равномерно распределяя акценты, Лукомский не стремится к эффектному цветовому решению. Свет спокойно падает на фигуры, объединяя различные по силе цвета. Произведению свойственны особая внутренняя сосредоточенность и сдержанность.

Не только художники РСФСР, но и живописцы союзных республик много работали над жанровой картиной. Благодаря этому значительно расширился круг тем и образов советской живописи. Необходимо отметить плодотворную деятельность в этом направлении молодого коллектива среднеазиатских художников. Живая непосредственная картина З. М. Ковалевской «В ложе» (1937) дает представление о новом быте, новых общественных отношениях, возникших в Узбекистане в 30-х годах (илл. 101). В этот период в республиках Средней Азии появляются свои национальные кадры художников—У. Тансыкбаев в Узбекистане, А. Кастеев в Казахстане, Г. А. Айтиев и С. М. Акылбеков в Киргизии, М. Р. Хошмухамедов в Таджикистане. Эти мастера ставили своей целью показать новые черты в жизни и облике родного народа.

Новым общественным отношениям, рожденным социализмом, посвящена картина белорусского художника В. В. Волкова «Обмен опытом» (1937) (илл. 102). Она отличается крепкой реалистической формой, интересом автора к психологическому решению образов.

100. В. Н. Яковлев. Старатели. 1937





101. З. М. Ковалевская. В ложе. 1937

Большой вклад в развитие бытового жанра 30-х годов был сделан коллективом художников Украинской ССР, особенно мастерами старшего поколения, в том числе К. Д. Трохименко. Картина К. Д. Трохименко «Кадры Днепростроя» (1936—1938) привлекает метко найденными образами украинских крестьян, пришедших со всех концов республики на великую стройку. Их фигуры кажутся особенно значительными на фоне величественного днепровского пейзажа (табл. 26).

В 1939 году Трохименко пишет картину «Шевченко у Энгельгардта». Обращение к образу Шевченко наталкивает его на мысль о создании картины «Катерина» (1939). В этом произведении художник показывает себя незаурядным психологом, сумевшим глубоко проникнуть в трагедию бедной и забитой женщины, воспетой в поэме великого Кобзаря.

Характерны для искусства Советского Узбекистана 30-х годов картины П. П. Бенькова. В своих произведениях этот живописец стремится к глубокому осмыслению социалистической действительности, свидетельством чего является полотно «8 марта на Регистане»



102. В. В. Волков. Обмен опытом. 1937

(1933). В 1940 году Беньков написал звучный по живописи и острый по характеристике портрет — «Колхозник-ударник». Но наиболее значительной его работой этого периода является картина «Подруги» (1940). В образе юной узбечки, протягивающей русской девочке тяжелые гроздья винограда, чувствуется большая сердечность.

Едва ли не самым характерным качеством большинства полотен на современную тему является их радостный, порой ликующий эмоциональный тон. Художники запечатлевают то яркое и незабываемое в жизни советского народа, что определялось его успехами в строительстве социализма. Чувство радости пронизывает картины Дейнеки, Котова, Гапоненко и других живописцев. Не случайно в живописи этих лет успешно разрабатывалась тема праздника, примером чего может служить картина Бубнова «Октябрины».

Эта тема увлекла и С. В. Герасимова, написавшего в 1937 году картину «Колхозный праздник» (табл. 21).

Сцена колхозного пира изображена художником на открытом воздухе, среди чудесной русской природы. Такая трактовка закономерна для творчества С. Герасимова: именно в эти годы он выдвинулся как замечательный пейзажист-лирик.



Табл. 21. С. В. Герасимов. Колхозный праздник. 1937



*Табл. 22. А. А. Пластов. Колхозное стадо. 1938*

В картине «Колхозный праздник» С. Герасимов решает важную тему современности — тему торжества колхозного строя. Это полотно отличается свежестью и остротой восприятия художником окружающего. Художник опирается здесь на опыт своих предшественников — русских живописцев начала XX века. Вместе с тем все выглядит в его картине новым — и сюжет, незнакомый искусству прошлого, и принцип решения многофигурной композиции в пленере, и яркий запоминающийся пейзаж. Привлекает в этом произведении и общий радостный, ликующий тон, открытый, светлый, быть может, даже восторженный взгляд художника на мир.

Новая жизнь колхозной деревни — основная тема произведений А. А. Пластова (род. 1893), мастера, прошедшего длительный путь творческого развития.

В 1914 году Пластов поступает на скульптурное отделение Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, но после революции прерывает учебу и уезжает в родную деревню. Впоследствии, работая зимой в Москве, он каждое лето проводит на родине, что помогает ему собрать огромный материал и глубоко изучить жизнь и быт крестьян и их

103. А. А. Пластов. Купание коней. 1938





104. С. А. Ч у й к о в.  
Охотник с беркутом. 1938

интересы. Во второй половине 30-х годов, когда появляются картины Пластова «Праздник в колхозе» (1937), «Купание коней» (1938) (илл. 103), «Колхозное стадо» (1938), он становится одним из ведущих советских живописцев.

Свои работы Пластов создает на основе многочисленных этюдов. Отсюда большая правда его полотен. Но первому крупному произведению Пластова — «Празднику в колхозе» — свойственны еще существенные недостатки. Главный из них заключается в перегруженности картины, словно художник находился во власти обильного материала и не в силах был подчинить его своему замыслу. Отсюда композиционная рыхлость этой вещи, отсутствие колористического единства.

Гораздо большей цельностью отличается картина Пластова «Колхозное стадо» (табл. 22). Художник долго работал над ней, проверяя на натуре сделанные ранее эскизы. Первый вариант был им отвергнут, и возник новый, в котором с большой теплотой изображен русский равнинный пейзаж, деревенское стадо и фигура пастуха, смотрящего вдаль.

От картины «Колхозное стадо», воссоздающей поэтический образ деревни, тянется прямая нить к таким послевоенным полотнам Пластова, как «Ужин трактористов», «Витя подпасок» и другие.

К числу художников, в картинах которых пейзаж всегда занимал важное место, следует отнести С. А. Чуйкова, сыгравшего большую роль в развитии живописи в республиках Средней Азии.

Чуйков родился в 1902 году в городе Пишпек (ныне Фрунзе). После окончания Вхутеина (1929) и преподавания в нем (до 1932) он возвращается в родные места, в Киргизию. Годы 1933—1938 проходят в работе над этюдами с натуры, в поисках темы. В 1938 году художник пишет картину «Охотник с беркутом» (илл. 104). Затем он обращается к исторической теме и создает полотно «Токтогул среди народа» (закончено в 1941 году).

Полнее всего дарование Чуйкова в предвоенные годы раскрылось в картине «На границе» (1939) — первом крупном его произведении. Связавший свое творчество с жизнью родной киргизской земли, с ее людьми, Чуйков и это полотно посвящает людям Советской Киргизии. Тема картины не нова, но из многих художников лишь Чуйкову удалось достичь значительного успеха в ее решении. Объясняется это тем, что Чуйков не просто рассказывает об определенном жизненном эпизоде, а создает на его основе волнующее повествование о своем времени.

Развитие жанровой живописи 1933—1941 годов подготовило ее расцвет в последующее время. В эти годы художникам удалось раскрыть многие стороны современной действительности, показать новые черты в жизни советских людей, подняться на новую ступень в создании большой тематической картины.

Наряду с другими жанрами в предвоенные годы получает дальнейшее развитие пейзажная живопись. Основной задачей пейзажистов стало создание образа преобразенной социалистической Родины. В связи с этим серьезное внимание уделяется индустриальному и городскому пейзажу.

Большую помощь пейзажистам оказывали творческие командировки в различные места Советского Союза. Они расширяли кругозор художников, позволяли представить все величие и многообразие родной природы, увидеть преобразования, которые произошли в стране за годы Советской власти.

Изменения в жанре индустриального пейзажа можно проследить, сравнив работы одного и того же художника, принадлежащие к различным периодам. Показательно в этом отношении творчество В. В. Крайнева (1879—1955). В картине «Чусовской металлургический завод» (1932) художник создает «портрет» завода, не связывая индустриальный мотив с окружающей природой. В дальнейшем Крайнев достигает гораздо больших успехов. В картине «Водосброс Туломской гидростанции» (1937) гигантская плотина изображается на фоне необозримого ландшафта. Создается образ могучей и величественной природы, преобразованной человеком.

Мысль об активном вторжении человека в жизнь природы является основной в творчестве многих пейзажистов этих лет. Характерна в этом отношении картина «На Катта-Курганском водохранилище» (1940) О. К. Татевосяна, сыгравшего важную роль в развитии узбекской советской живописи.

Серию пейзажей, посвященных Советской Карелии и Уралу, создает Б. Н. Яковлев. Работы Яковлева привлекают свежестью восприятия окружающего. В картине «Водопад

Кивач» художник изображает бешено несущийся между скалистыми берегами водный поток. Зритель живо ощущает силу этого потока, сдерживаемого гранитом берегов, его захватывает красота суровой северной природы. Столь же выразительна и другая картина Б. Н. Яковлева — «Сунастрой» (1937).

Особое место в пейзажной живописи изучаемого периода занимает творчество Г. Г. Нисского (род. 1903). В ряде работ («Спуск военного корабля», 1937; «Линкоры на рейде», 1941, и др.) художник запечатлел безбрежные водные просторы и громады военных кораблей, стоящих на страже наших морских границ. В этих произведениях проявилась свойственная Нисскому острота видения мира, его умение подчеркнуть новое в ландшафте.

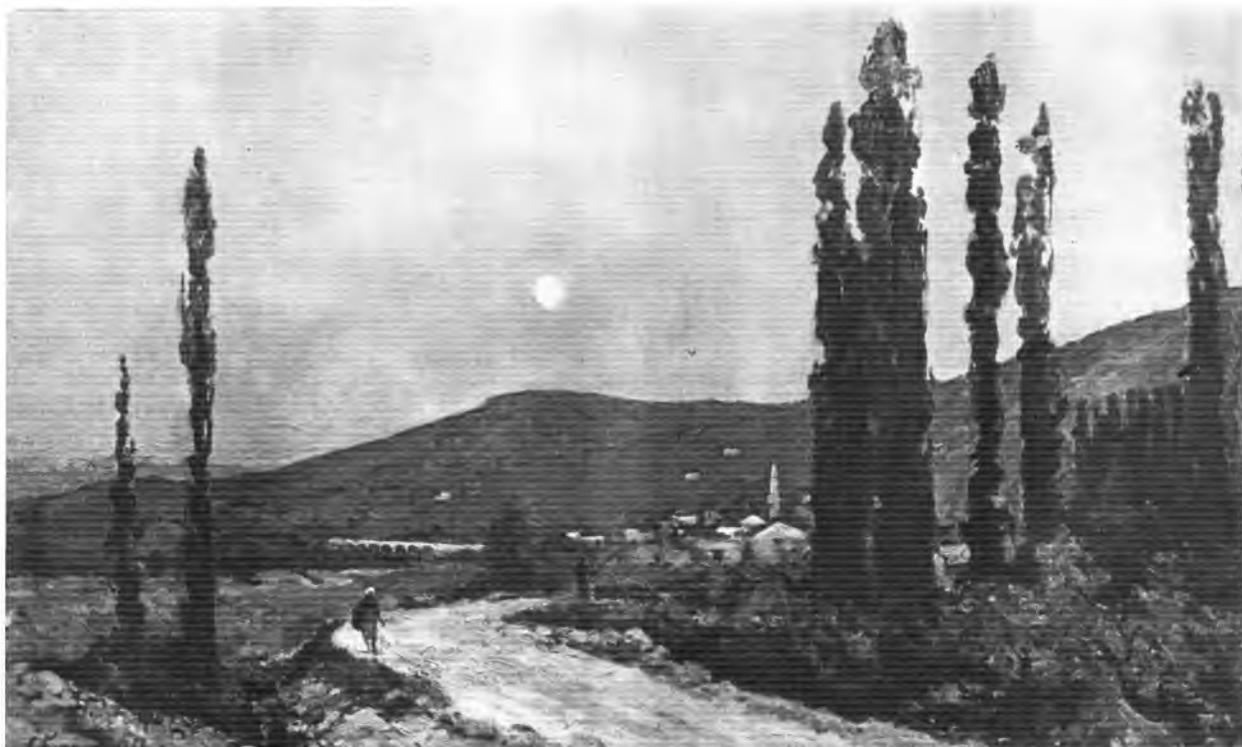
Пейзажи Нисского наполнены движением. В картине «На взморье» (1934) несущаяся по волнам спортивная яхта с накренившейся мачтой и парусом сообщает динамику всему произведению. Благодаря такому построению зритель ощущает и свежесть вольного ветра, и капризную изменчивость морской стихии, и беспредельную ширь ее просторов. Нисский утверждает силу и смелость человека, его романтическую мечту.

Перемены, происходившие в жизни советского общества, заставили многих мастеров задуматься над новыми задачами, стоящими перед пейзажной живописью.

Картина «Утро в Центральном парке культуры и отдыха имени А. М. Горького» (1937) — совершенно новое произведение в творчестве Н. П. Крымова. Омытые росой цветы клумб и зелень газонов, панорама Ленинских гор, подернутая легкой лиловой дымкой, тонкие розоватые очертания строений, золотистое небо прекрасно передают свежесть весеннего утра в парке столицы. Работа Крымова привлекает законченностью, композиционной стройностью. Это — прекрасный пример пейзажа-картины.

Интересно полотно «Новая Москва» (1937) Ю. И. Пименова, в котором художник порывает со свойственным ему ранее схематизмом (*табл. 24*). Если картина Крымова полна покоя, то у Пименова все в движении. Художник передает напряженный ритм городской жизни. Этого он достигает прежде всего композицией. Соотношение планов дано резко, с большой смелостью. Уходящая вдаль перспектива площади Свердлова и Охотного ряда с верницей машин и толпами пешеходов подчеркивает движение. Яркие, звучные краски, данные в гармоничном сочетании, сообщают картине радостное, праздничное настроение. Пименову, с его непосредственным и острым чувством современности, активным отношением к окружающему, удалось создать образ обновленной Москвы.

На примере Пименова видно, сколь существенными и положительными были изменения в искусстве живописцев, упорно стремившихся овладеть методом социалистического реализма. Эти изменения происходили благодаря тесному соприкосновению художников с жизнью и активной работе над картиной. В этой связи интересно творчество А. В. Куприна. В произведениях этого художника, созданных в 20-е годы, были еще элементы схематизма и искусственности цветовых решений. Иное мы видим в пейзажах изучаемого периода. Звучные, насыщенные краски теперь не только способствуют передаче объема, пластической формы, они помогают показать различные состояния природы. Картина «Беасальская долина» (1937) — эпическое повествование о своеобразной и прекрасной природе (*илл. 105*). В широкой панораме, развернутой перед зрителем, в плавном очертании гор, в стройности расположенных на переднем плане пирамидальных тополей — величавая торжественность. Природа полна покоя, но в ней чувствуются неиссякаемые жизненные силы.



105. А. В. Куприн. Беасальская долина. 1937

В 30-е годы открывается новая страница в творчестве П. П. Кончаловского. Художник работает в области исторической картины, бытового жанра, портрета и пейзажа. Особенно больших успехов достигает он в области натюрморта. Замечательны многочисленные «Сирени» Кончаловского, в которых он добивается тонального богатства, ощущения трепетной жизни и влажности цветов. Пышные букеты Кончаловского говорят о творческой силе земли, о радостном восприятии жизни художником. К числу лучших натюрмортов можно отнести «Мясо, дичь и овощи у окна» (1937).

Серьезными успехами отмечено и портретное творчество Кончаловского. В «Портрете Софроницкого» и «Портрете студента негра» он достигает удивительной жизненной непосредственности образов, впечатления интенсивной внутренней жизни человека. Форма здесь мягко лепится цветом, портреты радуют красивым колоритом. Былые сезаннистские увлечения Кончаловского решительно преодолеваются в произведениях этих лет.

Подобно искусству Кончаловского изменения претерпевает и творчество М. С. Сарьяна. Художник яркого таланта, Сарьян во многом определил лицо советской армянской живописи. Путь мастера не был ровным и гладким, хотя, как уже говорилось, на всех его работах, начиная с первых самостоятельных шагов, лежит печать его яркой творческой индивидуальности. С течением времени декоративная щедрость все чаще сочетается в его произведениях с проникновенным изображением родной армянской природы, с интересом к человеку и его внутреннему миру. Свидетельством этого являются многие портреты Сарьяна, например портрет народного поэта Армении А. Исаакяна (1940). Художник выделяет



106. М. С. Сарьян.  
Портрет поэта  
Аветика Исаакяна. 1940

лишь основные характерные черты в облике человека (илл. 106). Сознательный отказ от второстепенных деталей, подчеркнутый лаконизм изобразительных средств, резкое выявление индивидуальных особенностей модели — отличительные черты Сарьяна-портретиста.

Наибольших успехов достигает художник в пейзаже и натюрморте. С любовью изображает Сарьян залитые ослепительным солнцем снежные вершины и утопающие в зелени долины Армении, особую прозрачность ее воздуха, сверкающие, словно драгоценные камни, горные озера, древние сооружения и новостройки, прекрасно гармонирующие с окружающим ландшафтом. Таковы картины «Южная зима» (1934), «Алавердский медеплавильный завод» (1935), «Сбор винограда» (1937). Суровый армянский пейзаж предстает здесь во всем своем величии. Но вместе с тем зритель ощущает в нем кипучую жизнь советских людей, их созидательную деятельность.

Сарьян — прирожденный живописец. Великолепное чувство цвета и чуткость к декоративным возможностям колорита позволяют ему достигать выразительных художественных эффектов. Так, в натюрморте «Цветы и фрукты» (1939) напряженное звучание ярких

красок помогает художнику с большой силой передать красоту цветения и великолепную щедрость природы (табл. 28).

Успехи пейзажной живописи 30-х годов не были бы столь значительны, если бы художники творчески не развивали славных традиций русской пейзажной живописи. Продолжавшие в этот период работать А. А. Рылов, К. Ф. Юон, В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля, а также ряд других старейших живописцев своим искусством подтверждали жизненность и ценность этих традиций. Как и в предшествующий период, их творчество не переставало быть великолепной школой, помогавшей молодым художникам полнее и ярче раскрывать жизнь родной природы, показывать ее многообразие и прелесть.

Важна была в этом отношении и деятельность старейших живописцев других республик — украинцев Г. П. Светлицкого (1872—1948), из работ которого выделяется картина «Над Днепром» (1937), и Н. Г. Бурачека (1871—1942), написавшего картину «Дорога в колхоз» (1937), а также грузинского живописца А. Г. Цимакуридзе (1884—1954), ученика А. М. Васнецова, показавшего в полотне «Боржомское ущелье» (1936) величавую природу Кавказа, ее торжественную красоту.

Художники-пейзажисты 30-х годов успешно разрабатывают новые мотивы, связанные с изменением облика страны. В их работах все более отчетливо ощущается новое мировосприятие советского человека. И все же пейзажной живописи 30-х годов была еще свойственна тематическая ограниченность. А. М. Горький на Первом съезде писателей в 1934 году бросил литераторам справедливый упрек, заявив: «В литературе нет нового пейзажа, резко изменившего лицо нашей земли». В значительной мере эти слова можно было адресовать и пейзажной живописи тех лет, еще не показавшей всего величия социалистических преобразований, внесших так много нового в облик нашей страны. Хотя пейзажная картина постепенно завоевывала ведущее положение, в этот период еще бытовало мнение о том, что этюд является главным в пейзажной живописи. Это, естественно, тормозило развитие пейзажного жанра.

## МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Перед монументальной живописью в 30-е годы встали ответственные задачи. Она должна была отразить самые существенные явления современности: торжество социализма, пафос созидания и дружбу народов Советского Союза, рост антифашистской борьбы во всем мире.

Крупнейшие общественные сооружения 30-х годов — московское метро, павильоны на всемирных выставках и Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года, театры, гостиницы, дворцы пионеров, клубы — потребовали разнообразного монументально-декоративного оформления. Советским архитекторам и художникам пришлось практически решать трудные проблемы синтеза искусств. В эти годы обнаружилась большая потребность в монументальной живописи как искусстве большого пропагандистского значения, призванного в условиях победившего социализма осуществлять идеи ленинского плана монументальной пропаганды.

В 30-е годы в области монументальной живописи, вступившей на путь социалистического реализма, были созданы произведения, определившие ее дальнейшее развитие.

Большую роль в сложении советской монументальной живописи сыграло творчество Е. Е. Лансере (1875—1946). Только в советское время во всю ширь развернулось дарование этого замечательного художника. В росписях конца 20-х—30-х годов ему удалось правдиво и ярко отразить социалистическую действительность, прославить красоту и радость жизни.

В 1931 году Лансере создает монументальные пейзажно-тематические композиции «Кавказ» и «Крым» для фойе Дворца рабочих в Харькове, а в 1932—1933 годах пишет фреску на стенах главного вестибюля Государственного музея Грузии в Тбилиси. Наибольшего успеха художник достигает в грандиозной росписи ресторанный зала Казанского вокзала в Москве (1933—1934).

В основе замысла этой росписи — идея дружбы народов Советского Союза. В центре помещен плафон «Единение трудящихся»; десять панно на сводах в декоративных символических образах рассказывают о различных краях нашей Родины: Севере, Украине, Сибири, Средней Азии, Москве; одиннадцать медальонов-натюрмортов посвящены природным богатствам страны. Художник нашел в современной ему действительности такие моменты, которые убедительно характеризуют жизнь и труд той или иной области (табл. 27). Так, например, в панно «Мурманск» две фигуры рыбаков, поднимающих парус на шхуне, да клочок свинцового неба, виднеющийся между парусами, создают яркий образ Заполярья. В панно «Узбекистан» освобожденный узбекский народ воплощен в образе молодой женщины, сбросившей паранджу и простершей руки навстречу ветру. Вводя пейзаж и оттеняя его характерные особенности, художник добивается конкретности в обрисовке места действия, одновременно подчеркивая те изменения, которые произошли в этом крае в советское время.

Лансере умело использовал возможности, которые ему предоставляла огромная площадь сводов. Он органично включил живописные вставки в лепное архитектурное обрамление и создал целостное художественное решение интерьера. К сожалению, сама архитектура этого зала, задуманная А. В. Щусевым еще в 1916 году, не лишена стилизаторства в духе «русского барокко». Это невольно толкало и живописца на путь некоторой архаизации художественного языка, внешней декоративности и помпезности (что особенно сказалось в композиции центрального плафона).

Колорит росписи Казанского вокзала строится на преобладании теплых лиловых тонов различных звучаний, которые в сочетании с напряженной и глубокой гаммой желтых, красных, коричнево-палевых тонов противопоставлены холодной окраске зала (белая лепнина, синий фон потолка и т. д.).

Во второй половине 30-х годов, в связи с усилением тенденций классицизма в нашей архитектуре, часто стали выполняться пространственные живописные плафоны. Одной из крупнейших работ этого рода является роспись потолка огромного ресторанный зала гостиницы «Москва», осуществленная Лансере в 1935—1937 годах. Сюжетом для росписи художник взял веселый ночной карнавал, наподобие тех, которые происходят в наших парках культуры и отдыха в праздничные дни. Это позволило ему, не впадая в беспочвенную фантастику, создать в своей плафонной композиции нарядное и яркое зрелище, соответствующее помпезному двухсветному интерьеру А. В. Щусева.

В результате длительных поисков Лансере остановился на центрической композиции, делящей все огромное прямоугольное поле площадью 128 м<sup>2</sup> на три равные части.



Табл. 23. А. А. Дейнека. Будущие летчики. 1938



Табл. 24. Ю. П. Пименов. Новая Москва. 1937

Четыре перспективно уходящих ввысь столба по углам и перекинутые между ними в два яруса арки организуют живописное поле потолка. Этот архитектурный каркас позволил Лансере связать пространство, изображенное в плафоне, с реальным архитектурным интерьером и при помощи четко обозначенных пространственных планов добиться впечатления большой высоты. Художник использовал в своем плафоне два источника освещения: идущий как бы снизу золотисто-желтый свет электрических огней и факелов и холодный серебристо-голубой лунный свет, льющийся с высоты ясного ночного неба. Сочетание теплых и холодных тонов позволило Лансере подчеркнуть объемность и пространственность всех форм и добиться в плафоне большого красочного разнообразия, порой, правда, переходящего в некоторую пестроту.

Этот плафон является заметной вехой в развитии советской монументальной живописи довоенного периода, он оказал большое влияние на творчество многих советских монументалистов, работавших над аналогичными задачами и после Великой Отечественной войны.

Крупной фигурой в советской монументальной живописи 30-х годов становится А. А. Дейнека. В этот период он также много работал в области живописного пространственного плафона. В 1938 году Дейнека украсил мозаичными плафонами станцию метро «Маяковская». Это была одна из первых в советском искусстве попыток возродить древнее искусство смальтовой мозаики. Все тридцать пять плафонов станции объединены тематически: в них Дейнека создал поэтический рассказ о трудовом дне Советской страны. Здесь мы видим цветущие плодовые сады, кремлевскую башню, парящие в голубом небе самолеты, состязание физкультурников (*илл. 107*), труд на заводах, колхозных полях и новостройках. Разнообразие сюжетов дает возможность представить богатую и полнокровную жизнь советского народа, занятого созидательным трудом. Посетитель, сошедший с эскалатора, видит над собой мозаики, изображающие утро большого трудового дня. По мере приближения к середине зала он замечает, как сгущаются и меркнут в плафонах яркие дневные краски, на смену этим композициям приходят картины вечерней и ночной жизни страны.

Недостаток плафонов на станции «Маяковская» состоит в том, что, вопреки авторскому замыслу, фактура мозаик оказалась несколько суховатой, равноценной по трактовке как основных, так и второстепенных частей. Кроме того, по вине архитектора плафоны эти получились неудобными для обозрения, они глубоко «утоплены» в небольших овальных куполах, идущих по центральной оси подземного зала. И все же, несмотря на эти недостатки, первый опыт создания советской тематической монументальной мозаики на современную тему целиком себя оправдал.

По композиционным принципам к мозаичным плафонам станции «Маяковская» примыкает живописный плафон Дейнеки в павильоне Дальнего Востока на ВСХВ (1939), посвященный женскому лыжному пробегу Улан-Удэ — Москва. На одном конце вытянутого в длину плафона мы видим несколько сосен и лиственниц — лаконичный образ дальневосточного пейзажа, на противоположной стороне художник изобразил Спасскую башню Кремля, символизирующую Москву, — конечную цель пробега. Волнообразную линию обрамления плафона Дейнека трактует как пересеченный рельеф местности, по которой проходит маршрут лыжниц. Ощущение неуклонного движения подчеркнуто тем, что лыжницы изображены как бы во времени, на различных этапах их пути к Москве: если находящиеся ближе к исходному пункту пробега целиком поглощены движением, то по

фигурам лыжниц на противоположной стороне плафона можно видеть, что финиш близко. В этих фигурах хорошо выражено чувство радостного удовлетворения: лыжницы словно остановились на гребне горы, откуда раскинулась перед ними величественная панорама Москвы. Очень важно, что идея росписи выступает здесь не умозрительно — она облечена в плоть и кровь монументальной живописной формы и создает образ, исполненный пафоса современности.

Вторая половина 30-х годов — период наибольшей активности Дейнеки в области монументальной живописи. Кроме названных работ, он создает панно «Стахановцы» для павильона СССР на Международной выставке в Париже (1937), пишет плафон для Центрального театра Советской Армии (1940), выполняет в 1939 году ряд панно и росписей для ВСХВ, в том числе две большие историко-революционные композиции в технике фрески — «Крестьянское восстание» и «Спор на меже».

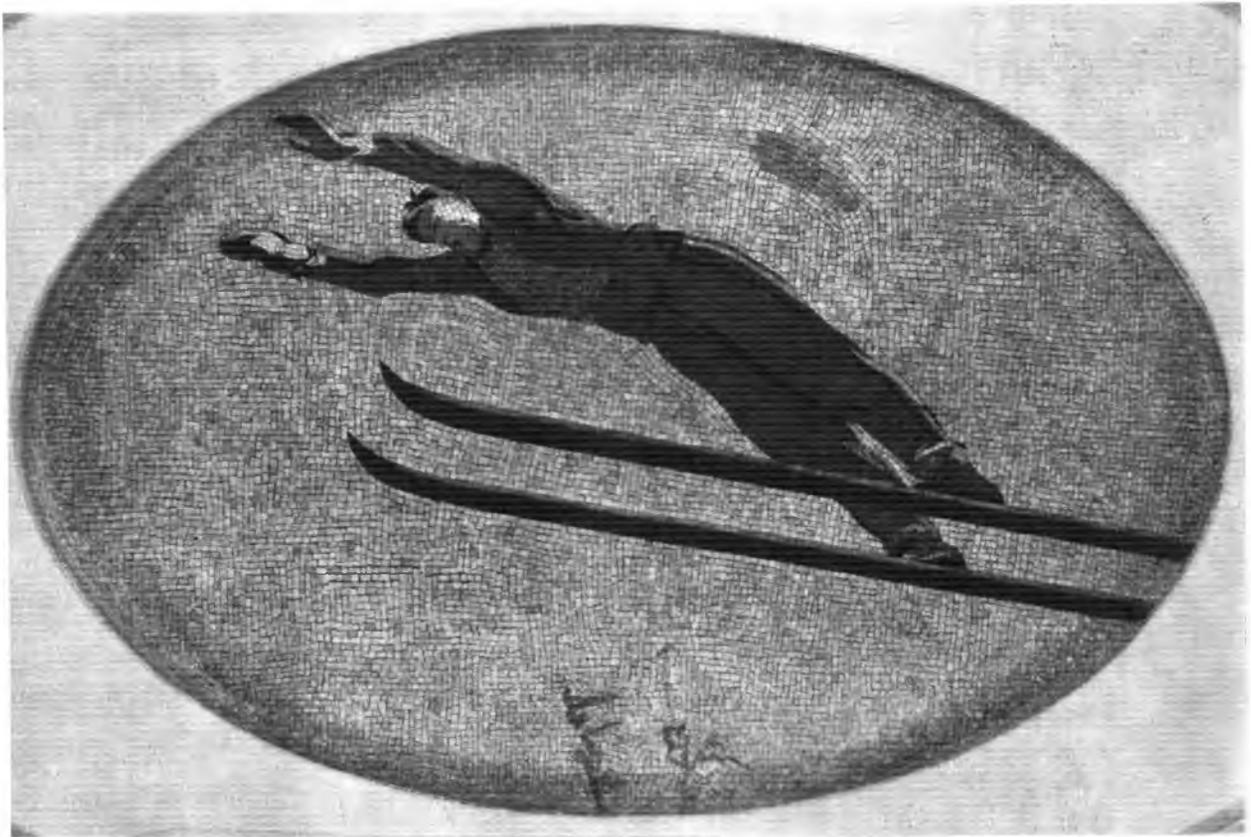
Лучшие произведения монументальной живописи 30-х годов показывают, что она развивалась успешно. Об этом же говорит и живописное оформление советских павильонов на международных выставках в Париже (1937) и в Нью-Йорке (1939), в частности два грандиозных панно, решенных в виде фронтального шествия: «Физкультурный парад» бригады художников под руководством Ю. И. Пименова и «Знатные люди Страны Советов» (1939). Авторы последнего — В. П. Ефанов, Т. Г. Гапоненко, Г. Г. Нисский, В. Г. Одинцов, А. А. Пластов, Д. А. Шмаринов, В. В. Крайнев, А. П. Бубнов, К. П. Ротов, М. А. Сидоров, А. И. Лавров — изобразили шествие советских людей, прославивших свою страну. В панно правдиво передан портретный облик этих людей, естественны и живы позы. Авторы избежали скучной монотонности композиции, разбив шеренгу демонстрантов на несколько легко обозримых групп. Огромное по размерам, это произведение было хорошо связано с интерьером. Ступени широкой лестницы, изображенные на переднем плане панно, непосредственно переходили в ступенчатый постамент, на котором оно было расположено. Гранитные скульптуры по краям еще больше связывали эту многофигурную живописную композицию с реальным пространством аванзала.

Ощущением новой жизни были пронизаны и лучшие монументальные панно и росписи на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года.

Центральное место в Главном павильоне занимало большое панно А. П. Бубнова, Т. Г. Гапоненко, Д. А. Шмаринова — «Мастера колхозных урожаев». В его основу был положен композиционный принцип, использованный этими же авторами в панно для нью-йоркской выставки. Учитывая большую протяженность панно, художники расчленили сплошную шеренгу людей на четыре основные группы, создав небольшие пространственные паузы. Вместе с тем они рассчитали так, чтобы в центре зала композиция воспринималась зрителем полностью. Волнообразный ритм шествия, усиленный движением взлетевшего над толпой алого полотнища, придавал этому панно особую оживленность и праздничность.

В павильоне «Животноводство» А. А. Пластов в сравнительно небольшом панно «Объездчик табунов» создал выразительный образ, овеянный дыханием широких степных просторов. Достаточно взглянуть на сильную фигуру объездчика, на раскинувшийся по степи огромный табун коней, чтобы понять, каким горячим чувством любви к родной земле проникнуто это произведение.

В том же павильоне «Животноводство» помещалось панно-триптих Г. К. Савицкого. На боковых частях триптиха («Бега» и «Скачки») в стремительном движении художник



107. А. А. Дейнека. Лыжник. Плафон на станции московского метро «Маяковская». 1938

изобразил скачущих коней, а в центральной части («Маневры») — торжественное шествие конницы. Триптих Савицкого — одна из ярких живописно-монументальных работ на Сельскохозяйственной выставке 1939 года. К сожалению, оба эти панно в павильоне «Животноводство» по своему масштабу и размерам были плохо связаны с архитектурой, и потому их художественное воздействие оказалось ослабленным.

Серьезного успеха добился художник А. В. Мизин, создавший в павильоне Киргизской ССР фреску «Киргизское восстание 1916 года», в которой с драматической силой показано подавление народного мятежа. В центре композиции художник поместил группу из трех фигур, образующих основное ядро композиции. За фигурами переднего плана разворачивается обширное пространство киргизских нагорий.

Во фреске Мизина изображены различные эпизоды восстания, но все они подчинены драматической сцене расправы карателей с повстанцами, развертывающейся на переднем плане. Единый ритм пронизывает композицию, объединяя фигуры людей и пейзажный фон.

Ряд интересных росписей был исполнен на ВСХВ художниками мастерской монументальной живописи Академии архитектуры В. А. Фаворским, Л. А. Бруни, М. С. Родионовым и другими в павильонах МОПР, Азербайджанской ССР, Поволжья. Стиль

росписей художников этой мастерской можно, скорее, назвать «монументальной графикой», чем живописью. Для их работ характерна обобщенность плоскостных силуэтов, очень скупой и сдержанный колорит. Он строился, как правило, на двух-трех охристо-коричневых и голубовато-серых тонах. Художники мастерской избегали пространственных решений и энергичного движения фигур, что объяснялось стремлением к строгой тектонике построения росписей и сохранению плоскости стены, но на деле приводило порой к схематизму и нарочитости. На протяжении 30-х годов в творчестве художников мастерской и ее руководителей Фаворского и Бруни происходят заметные изменения. Это видно при сравнении их фресок в Музее охраны материнства (1933) с работами конца 30-х годов на ВСХВ, в Театре Советской Армии (1940) и других. В последних росписях появляется глубина и пространственность, обогащается колорит, фигуры людей становятся более жизненными. В этом отношении особенно показательна фреска Бруни «Ашуги» в павильоне Азербайджана и фреска Фаворского, посвященная войне в Испании в павильоне МОПР (1939).

Весьма ценной особенностью работы художников мастерской было то, что они уделяли много внимания разработке нового орнамента и созданию орнаментально-декоративных росписей для жилых и общественных зданий.

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка сыграла важную роль в становлении советской монументальной живописи. Она была местом, где художники различных национальностей СССР могли обмениваться творческим опытом. Выставка приобщила широкую общественность нашей страны к сокровищнице национальных культур Советского Союза и стала для искусства той высокой трибуной, о которой могли только мечтать дореволюционные художники.

Первые интересные произведения монументальной живописи были созданы в эти годы в Ленинграде и в ряде других городов РСФСР, а также в союзных республиках — в Тбилиси, Киеве, Минске, Фрунзе. Правда, часто это были работы не местных, а приехавших из Москвы или Ленинграда художников. Только на Украине и в Грузии, имевших известные традиции уже в 20-х годах, местные национальные кадры монументалистов более энергично заявляли о себе. Так, например, к своим первым росписям в здании филиала Института Маркса—Энгельса—Ленина в Тбилиси приступил в 1939 году Уча Джапаридзе.

В этот период ясно выявились как сильные, так и слабые стороны советской монументальной живописи. Откровенно формалистические произведения, появлявшиеся иногда в 20-х годах, исчезли со стен общественных зданий, но росписи и панно, в которых сказывались антиреалистические тенденции — то в виде схематического упрощения образов, то в виде ложной красоты, то, наконец, в виде поверхностно-бездумного отношения к жизни, — встречались еще в довольно большом количестве. В таких работах царил неизменный праздник, сверкали «розовые» краски, а люди походили один на другого, как две капли воды: все улыбались, были миловидны, нарядны и беззаботны. В этом, несомненно, сказывался дух показного благополучия. Мы знаем, что подобными наигранно оптимистическими приемами нельзя передать тот высокий дух жизнеутверждения, то чувство радости и счастья, которые действительно были свойственны мироощущению граждан первой в мире страны социализма и так сильно и ярко прозвучали в лучших произведениях советских художников тех лет.

Если сравнить монументальные панно и росписи со станковой живописью этого периода, то надо признать, что монументалисты часто оказывались позади станковистов, когда вставала задача глубокого и всестороннего отражения советской действительности, показа богатого духовного мира советского человека.

Но этот период важен был тем, что приток новых художественных сил сломал искусственный барьер, долгие годы отделявший монументальную живопись от основного русла развития советского искусства. Это во многом определило поступательное движение монументальной живописи в 30-е годы. Однако в этом процессе была и обратная сторона: многие из вновь пришедших в монументальную живопись художников на первых порах недооценивали специфику этого вида искусства и подчас игнорировали возможности и особенности ее художественного языка, что, естественно, снижало силу ее идейного воздействия на массы, а следовательно, и выполнение тех больших задач, которые возникли в эти годы перед всем советским искусством.

\* \* \*

В изучаемый период советская живопись достигла значительных успехов. Художники все отчетливее осознают величие происходящих событий и героического подвига народа в строительстве коммунистического общества. Образ советского человека-творца приобретает новую глубину и конкретность. Большие исторические полотна, монументальные панно и фрески отражают борьбу народа за лучшее будущее. В историческом жанре создаются наиболее зрелые живописные произведения, отмеченные глубоким проникновением в эпоху, с подлинной страстностью утверждающие неизбежность победы молодых революционных сил народа.

Психологической глубиной отличаются лучшие портретные работы этого периода. В пейзажном жанре все отчетливее обнаруживается стремление к созданию эпической картины, передающей образ обновленной Родины.

Утверждение новой жизни советского народа и его героического труда — самая характерная черта советской живописи тех лет. В этом причина расцвета жанровой картины на темы современности. Оптимистический, радостный характер этих полотен отвечал мировосприятию советских людей, их уверенности в будущем.

Первые значительные успехи наблюдаются и в монументальной живописи, прославлявшей всемирно-исторические победы социализма.

## СКУЛЬПТУРА

30-е годы в развитии советской скульптуры (в особенности вторая их половина) — один из самых значительных этапов. Именно в это время в искусстве пластики четко обозначились те способы образного отображения жизни, которые позволяют говорить об окончательном и полном утверждении метода социалистического реализма. Этот этап социалистического реализма был подготовлен всей предшествующей борьбой советских художников за правдивое выражение в скульптуре социалистического содержания жизни. И в

рассматриваемый период искусство скульптуры продолжает развиваться под знаком борьбы за коммунистическую идейность, народность и реализм.

1932—1941 годы — время исключительного напряжения и взлета творческих сил советских людей. Искусство скульптуры, верное передовым идеям времени, правдиво выразило мироощущение эпохи грандиозных замыслов и свершений, отразило всеобщий энтузиазм масс, пафос стремительных темпов строительства социализма. Все виды пластики получают в этот период особенно широкое и разностороннее развитие и тяготеют к широким поэтическим обобщениям. Но ведущим жанром становится скульптура монументальная. Именно в монументальной скульптуре была поставлена и по-новому решена проблема положительного героя современности. Монументальная скульптура уже не является только искусством памятников и монументов. В трудовых буднях открывают скульпторы героя современности. Получает развитие статуя нового типа. Героические по преимуществу, романтически приподнятые образы скульптуры, создаваемые советскими мастерами, по-новому раскрывают прекрасное и возвышенное в человеке.

Чрезвычайно существенной проблемой, поставленной перед советской скульптурой самой жизнью, явился синтез искусств. Над оформлением больших, монументальных ансамблей работали и признанные мастера-монументалисты и начинающая молодежь. Стадионы и дворцы культуры, дома пионеров и санатории, дома отдыха и заводы, площади, парки и, наконец, строительство новых городов — все требовало участия мастеров ваяния.

Решающее значение для развития монументальной скульптуры имело строительство больших общественных сооружений: Московского метрополитена, канала Москва — Волга, павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, павильонов на международных выставках в Париже и Нью-Йорке.

30-е годы — новый этап в осуществлении ленинского плана «монументальной пропаганды». Он отмечен созданием целого ряда произведений, прочно утвердивших культуру большой, монументальной формы. Идеино-воспитательная роль искусства пластики возросла. Высокий художественный уровень скульптуры 30-х годов был определен прежде всего русскими мастерами, достигшими к этому времени творческой зрелости. И. Д. Шадр, В. И. Мухина, М. Г. Манизер вносят основной вклад в развитие метода социалистического реализма в скульптуре. Имена мастеров, чье творчество тогда только начинало складываться — Н. В. Томского, В. И. Ингала и В. Я. Боголюбова, — также прочно связались в эти годы с общими достижениями искусства пластики. Заметную роль в скульптуре начинают играть теперь и мастера других республик.

Социалистический реализм, базирующийся на успехах социалистического строительства, повсеместно утверждается как единый художественный метод советского искусства. Однако развитию скульптуры и в этот период сопутствовали противоречия идейного и творческого характера. Так, несмотря на то, что не было уже группировок, был разгромлен формализм, продолжали существовать рецидивы формализма и натурализма, поверхностно иллюстративное истолкование образа современника. Формалистическому подходу к явлениям жизни сопутствовали стилизаторские тенденции, в особенности дававшие себя знать в представлениях о своеобразии национальной формы в скульптуре. В самой жизни были факторы, не только стимулировавшие рост скульптуры, но и тормозившие его. Имела место своеобразная изобразительная фальшь, проникшая и в область монументального искус-

ства. Это ложные приемы внешней нарочитой монументализации, парадность, неоправданно увеличенные масштабы. Все это было тесно связано с культом личности Сталина.

В противоположность таким статуям и монументам, высокохудожественные, подлинно реалистические образы скульптуры показывали лучших современников как живых людей, одержимых благородной идеей, утверждающих свои идеалы в упорной созидательной деятельности, неразрывно связанной с жизнью народа, его надеждами, радостями, победами. Это и был путь социалистического реализма. Новаторство опиралось здесь на творческое развитие традиций. Совершенно отчетливо выделяется линия, продолжающая достижения классицизма. Это связано с градостроительством, со специфическими особенностями развития архитектуры.

Большую роль в утверждении ценности традиций русской реалистической скульптуры играет в этот период искусство М. Г. Манизера. Оно оказывает воздействие на развитие скульптуры Белоруссии, Украины. Значительные успехи Манизера в 30-е годы прежде всего были связаны с воссозданием образа Т. Г. Шевченко. Работе над этой темой отданы многие годы (1930—1939). Скульптором были созданы три памятника, отличные друг от друга как по композиционному решению, так и по характеру истолкования многогранной личности Шевченко. Каждый из этих установленных в разное время памятников гармонически включен в архитектурно-природную среду. Свобода, с которой Манизер утверждает скульптуру в окружающем ее пространстве, сочетается с умением достичь единства, соответствия между архитектурной и скульптурной частью памятника. В осуществляемом синтезе ведущая роль принадлежит ваятелю. Именно он, создавая портретный монументальный образ, определяет общий замысел, которому и должна отвечать архитектурная часть памятника. Особо показателен в этом отношении многофигурный памятник Шевченко для Харькова (1935)<sup>1</sup>. Он прекрасно вписывается в пространство площади, небольшой по размерам, окруженной сквером, но открытой в сторону одной из главных улиц города. Ступенчатое, спиралевидное решение постамента позволило разместить фигуры по восходящей линии, сделать их легко обозримыми (илл. 108). Фигуры (все вместе они олицетворяют народ Украины в его прошлом и настоящем) тонко найдены в отношении к постаменту. Разнообразные по пластической композиции, они отвечают общему замыслу памятника, восприятие которого рассчитано на круговой обход. Произведению свойственна гармоническая согласованность всех частей. Бронзовая фигура Шевченко в три натуры возвышается на высоком трехгранном пилоне. Она завершает всю группу. Среди многих образов, входящих в ансамбль памятника, особое внимание привлекает Катерина — героиня одноименной поэмы Шевченко (илл. 109). Обаятельный и горестный образ украинской женщины отличается строгой красотой. Человеческое достоинство сочетается в нем с глубокой сдержанной скорбью.

Умело использует Манизер в фигуре Катерины пластические возможности бронзы, добиваясь одновременно большой четкости формы и мягкости в моделировке лица и рук. Нежно держит Катерина ребенка. Выразительно трактованы складки ее крестьянской одежды: простой полотняной рубахи, платка и грубой свитки. Завершенность и ясность

<sup>1</sup> Два другие памятника — однофигурные. Один из них был создан для Киева, другой установлен в Каневе на могиле поэта.



108. М. Г. М а н и з е р. Памятник Т. Г. Шевченко в Харькове. 1935

109. М. Г. Манизер. Катерина.  
Деталь памятника Т. Г. Шевченко  
в Харькове. 1935

художественной формы неразрывно связаны с ясностью самого содержания. Задуманный, лирический образ крепостной крестьянки вместе с глубоким состраданием вызывает у зрителя чувство гневного протеста против социальной несправедливости — то самое чувство, которое доминирует в психологическом облике Шевченко. Манизер показывает поэта-борца, гневно ниспровергающего мир насилия, утверждающего на земле право на счастье.

В ином плане решен образ Т. Г. Шевченко в памятнике, установленном в Киеве (1939). Образ поэта полон здесь внутренней сосредоточенности и глубокого раздумья. В самой психологической разработке его заключена идея неразрывной связи писателя с родной землей, с народом. Жизненно конкретная характеристика поэта, его непринужденная поза, точное воспроизведение индивидуальных особенностей лица, фигуры — все создает впечатление простоты и естественности, свободной от всякой внешней героизации. Произведение овеяно чувством глубокой симпатии к Шевченко — человеку и писателю, озабоченному судьбой своего народа. Внешне строгий и простой образ, созданный скульптором, несет в себе внутреннюю идейную значительность. Продолжая лучшие традиции академической школы, Манизер не оперирует готовыми формами, как это часто имело место в творчестве других мастеров. Опираясь на традиционно устойчивые элементы скульптуры, на высокую культуру академического профессионализма, он стремится утвердить красоту, благородство детализированной и пластически цельной, тщательно проработанной формы. Такая строгая форма соответствует логической ясности его замыслов, сдержанной эмоциональности в истолковании содержания, волевой собранности изображаемых им людей.

Манизер умеет при этом мастерски использовать пластические особенности бронзы — традиционного материала, в котором он больше всего работает. Решая техническую проблему материала как художественную, он продолжает высокие принципы реалистической скульптуры, опровергая импрессионистическое пренебрежение материалом, отрицая извращенное отношение к материалу, привитое формалистическими трюкачествами 20-х годов. Работа над образом Шевченко — это целый этап в творческой биографии скульптора.



На конец 30-х годов падает завершение другой огромной работы мастера по воссозданию в скульптуре образа В. И. Ленина. Памятник В. И. Ленину был установлен в 1940 году в Ульяновске (илл. 110). Когда М. Г. Манизер приступал к работе над ним, за его плечами было уже пятнадцать лет упорного труда, поисков яркого решения ленинского образа. Обычная для Манизера логическая ясность замысла достигла в памятнике 1940 года высшего выражения. В основу его, по словам самого мастера, легла мысль показать В. И. Ленина периода бурной революционной эпохи. Изображая Ленина-вождя, поднявшего народные массы на борьбу за освобождение, скульптор отказывается от внешне экспрессивного жеста, делая акцент на внутренней динамике образа. Сдержанная энергия фигуры, решительный волевой поворот головы исполнены монументальной значительности. Обработка основных объемов, расположение складок одежды создают глубокие скользящие тени, и эти светотеневые контрасты усиливают динамическую выразительность образа, играя также существенную роль в восприятии памятника с дальних расстояний.

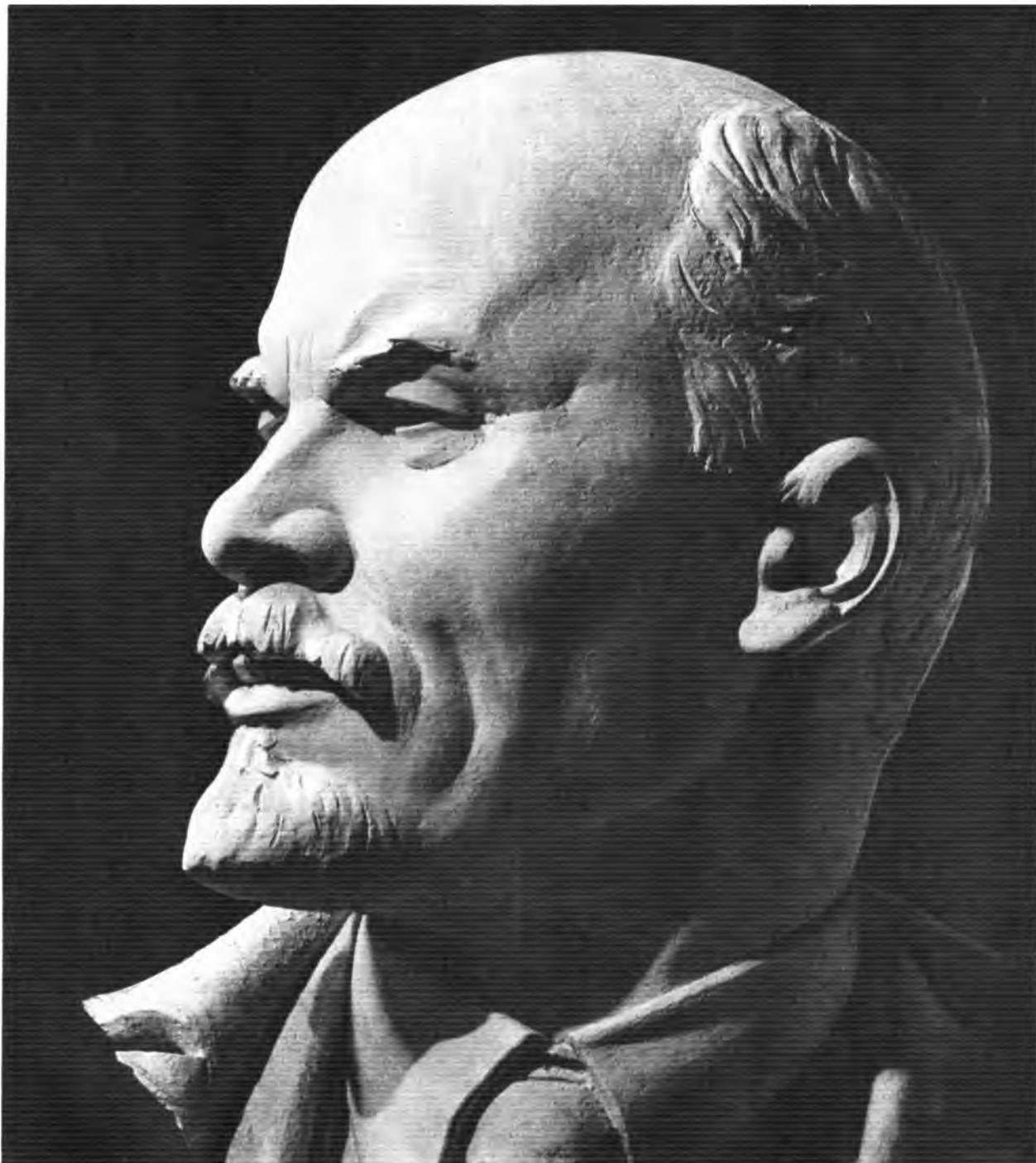
Бронзовая фигура В. И. Ленина возвышается на строгом постаменте из лабрадора. Вся архитектурная часть памятника создана Манизером совместно с архитектором В. А. Витманом. Спокойный ритм постаamenta еще сильнее подчеркивает динамику скульптуры. Памятник возвышается в том месте Ульяновска, которое называется Новым Венцом. Отсюда особенно красив вид на Волгу. Как будто ветер с Волги развеивает полы пальто Ильича. Такая трактовка одежды (конкретно жизненный мотив) приобретает вместе с тем определенное значение в общем идейно-эмоциональном звучании, подчеркивая ощущение революционного порыва, надвигающейся очистительной грозы. В трактовке Манизера Ленин — это не горделиво вознесенный над толпой герой, но живой человек, революционный гений, человек гигантской воли, благородного порыва, зрящий будущее своего народа. Напряжение в глазах, всматривающихся в даль, сурово сдвинутые брови (илл. 111). Правда историческая сочетается в этом образе с высокой человеческой правдой. Скульптор бережно относится к портретным чертам В. И. Ленина, его внешнему облику, знакомому и любимому народом, но он решает при этом и проблему характера, подчеркивая внутреннюю энергию Ильича, видя в нем человека большой идеи и революционного действия. Эта мысль отчетливо выражена и в общем композиционном решении фигуры, в повороте головы, в трактовке портретных особенностей, ею пронизана каждая деталь памятника. Образ Ленина эпохи Октября нашел в искусстве Манизера убедительное художественное воплощение.

В 30-е годы М. Г. Манизер много работает в области скульптурного портрета. Он создает также ряд произведений монументально-декоративного характера. В 1936—1939 годах скульптор выполняет (вместе со своими учениками) для одной из центральных станций Московского метрополитена («Площадь Революции») ряд статуй, которые должны были составить галерею образов советских людей эпохи Великого Октября, гражданской войны и мирного строительства. Манизер взялся за чрезвычайно трудную проблему размещения фигур под сводами очень невысоких арок, не рассчитанных заранее на установку круглой скульптуры<sup>1</sup>. Он проявил при этом несомненную композиционную изобретательность.

<sup>1</sup> Автор станции архитектор А. Душкин предполагал вначале оформить подземный зал скульптурными рельефами.



110. М. Г. М а н и з е р. Памятник В. И. Ленину в Ульяновске. 1940



111. М. Г. М а н и з е р. Памятник В. И. Ленину в Ульяновске. 1940 Фрагмент.

В отдельных фигурах, где движение сюжетно оправданно, ему удалось избежать скованности и натянутости поз, но отсутствие необходимого свободного пространства помешало добиться органического синтеза скульптуры и архитектуры. Статуи не всегда сочетаются в масштабе с невысокими арками. Фигуры, вынужденно расположенные на невысоких постаментах, слишком приближены к зрителю. Следует отметить, однако, что автором была найдена мера пластической проработки скульптуры, выразительность и разнообразие идейно-эмоциональной трактовки образов, которые позволяют рассматривать эти произведения и на чрезвычайно близком расстоянии.

Вторая половина 30-х годов — время подлинного расцвета монументального и монументально-декоративного искусства. Преодоление упрощенности и схематизма пластической формы, равно как и мелочной, натуралистической ее трактовки, вывело искусство скульптуры на путь создания значительных художественных образов. Опираясь на традиции, советские мастера в своих лучших произведениях приходят к высокому искусству пластического выражения действительности. Широкое обобщение существенных сторон жизни сочетается теперь с конкретностью и жизненной достоверностью образов. Эти важнейшие идейно-художественные особенности монументальной скульптуры второй половины 30-х годов наиболее полно выразились в произведениях И. Д. Шадра, определявшего и в предыдущий период наивысшие достижения пластики. Шадр создает целую серию проектов монументальных памятников. Он мечтает о совместной работе с архитекторами, ибо только в таком содружестве и могут быть созданы «синтетические произведения, отвечающие духу эпохи».

«Красноармеец» Шадра — это образ советского народа, стоящего на страже своих завоеваний. После скульптуры Л. В. Шервуда это произведение является существенным шагом вперед в разработке обобщенных образов современности. В трактовке своих героев Шадр стремится подчеркнуть возвышенные качества, что не исключает конкретности, многогранности образного содержания и, следовательно, большей полноценности самой художественной формы. Всегда поэтические, эмоционально насыщенные произведения Шадра полны революционной романтики. Много сил отдал художник созданию патетической скульптурной группы «Год 19-й». Если эта группа в целом и не принадлежит к числу творческих достижений Шадра, то гуманистическая тенденция замысла и отдельные детали скульптуры заслуживают пристального внимания. С большой реалистической убедительностью и поэтической проникновенностью вылеплено, например, лицо уснувшего мальчика, которого держат на руках Орджоникидзе.

Особое и значительное место в творчестве Шадра заняла работа над проектом памятника А. С. Пушкину. Второй вариант памятника был создан в 1940 году. С подлинным артистизмом воссоздает скульптор образ великого поэта, обнаруживая и на этот раз темперамент и глубокий романтизм, присущие его таланту.

В 1939 году Шадр участвовал в конкурсе на памятник А. М. Горькому, в результате которого для города Горького был принят проект В. И. Мухиной, а для Москвы — проект И. Д. Шадра. Смерть помешала Шадру воплотить свой замысел до конца. Он успел выполнить модель фигуры для памятника (илл. 112) и вылепить голову Горького. Работа над памятником была закончена В. И. Мухиной в содружестве с Н. Г. Зеленской и З. Г. Ивановой. Образ А. М. Горького был особенно близок и понятен Шадру. Он видел в нем своего мудрого современника. Шадр вылепил фигуру внешне спокойную, но полную внутренней



112. И. Д. Шадр. А. М. Горький.  
Модель фигуры для памятника в Москве. 1939

динамики. Она выразительна со всех точек зрения, хотя и имеет главные аспекты, обусловленные предполагаемым местом установки<sup>1</sup>. С большой силой художественного обобщения выделяет скульптор благородные, гуманистические черты личности Горького.

Не разрушая монументальной значительности образа, не впадая в натуралистическую детализацию, Шадр передал множество жизненных черт, свойственных писателю. В его произведении мы видим Горького на склоне лет. Лицо Горького — это лицо человека, много испытавшего. Резко очерчены скулы, губы сжаты, глубокие морщины залегли на лице. Но выражение лица остается сильным, волевым, глаза под нависшими бровями смотрят молодо. Убедительно раскрывает скульптор значительность внутреннего мира писателя. Шадр не идеализирует его облик. Именно в обычном находятся средства для характеристики великого. Острым конкретным сходством отличаются не только лицо и голова, но и руки, и поза, и вся

несколько угловатая фигура писателя. Горький в изображении Шадра — большой человек и большой писатель. Высокие, благородные, гуманистические черты личности Горького, его вера в будущее для Шадра ценны прежде всего. И вместе с тем всматривающийся в даль великий писатель предстает перед нами как простой, живой человек. Не сходство ради сходства, а бережное раскрытие в индивидуально-неповторимом, своеобразном внешнем облике Горького его внутреннего величия важно для художника.

Одной из значительных сторон многогранной деятельности Шадра этих лет является область мемориальной скульптуры. И здесь он показал себя блестящим продолжателем лучших традиций русской национальной школы ваяния. Своеобразие Шадра как боль-

<sup>1</sup> Памятник предполагалось установить у Манежа. В дальнейшем было решено поставить памятник на площади у Белорусского вокзала. В связи с этим В. И. Мухина изменила форму постамента. Памятник А. М. Горькому был открыт в 1951 году.

113. И. Д. Шадр.  
Надгробие Е. Н. Немирович-Данченко.  
1939. Фрагмент

шого мастера реалистического портрета, плодотворно сказавшееся в его монументальных статуях, определило и художественную форму созданных им надгробий. Память об умерших утверждается воспроизведением лучших черт и качеств, которые были свойственны этим людям. Содержание шадровских надгробий всегда определено внутренним обликом данного человека.

Подлинной поэзии Шадр достигает в надгробии Е. Н. Немирович-Данченко (1939). Мы видим поясное горельефное изображение женщины (илл. 113). Выполненное в белом мраморе, оно четко выступает на блестящей поверхности лабрадоровой доски. Темный фон камня не только красиво оттеняет белую полуфигуру, но и воспринимается как грань, за которой должна исчезнуть жизнь человека. Женщина как будто уходит от нас она повернула голову, оглянулась, как бы задерживаясь на мгновение.

Выражение ее лица, прощальный взгляд полны глубокой скорби. Художественное воздействие этого памятника, как всегда у Шадра, заключается в психологической разработке образа, в удивительной одухотворенности лица и взгляда, в тонкой характеристике рук.

Несколько противоречит общей гармонии ритмов надгробия пластически не до конца найденный поясной срез фигуры. Шадр творчески продолжает принципы классических русских надгробий, прежде всего Мартоса, не только сохраняя их высокий гуманизм, но и создавая современные по духу произведения. Мемориальный характер этих вещей заставляет скульптора найти необходимую в данном случае условность. Шадр избегает воспроизведения всей фигуры. В другом, более раннем надгробии (Н. С. Аллилуевой, 1933) он ограничивается изображением головы женщины и белой мраморной гермы.

Художественное наследие, оставленное Шадром, умершим в 1941 году, многообразно и значительно. Это произведения непреходящей ценности, монументальной значимости



и возвышенной поэзии. Они наглядно доказывают, что монументальность не требует упрощенности форм, что глубокое обобщение предполагает полноценность пластической характеристики образа.

Сложностью и внутренней противоречивостью отмечено творчество другого яркого мастера — С. Д. Меркурова. Стремясь выразить главные, характерные для эпохи черты, Меркуров, как и многие скульпторы этого времени, сосредоточивает творческое внимание на разработке образа В. И. Ленина. Он участвует в проектировании Дворца Советов в Москве, оказавшись таким образом в самом центре напряженных поисков новых форм синтеза искусств.

Следует отметить, что Меркурова всегда привлекали образы широкого типического обобщения, возвышенные по своему идейно-эмоциональному содержанию. Он стремился к формам чрезвычайно обобщенным. С этим связана его приверженность к определенному материалу — граниту. Преодолевая стилизаторские тенденции, художник уже в предыдущий период создает такое замечательное произведение, как скульптурный бюст большевика Степана Шаумяна.

Портретная статуя занимает теперь главное место в его творческих исканиях. Меркуров стремится поднять портретное изображение героя до символа времени, передать в значительности облика человека величие современных событий.

Статуи работы Меркурова на канале имени Москвы (1937) были одной из первых попыток советских скульпторов создать портретные монументы. Огромные размеры статуй лишь отчасти диктовались задачей создания целостного архитектурно-скульптурного ансамбля. Монументы, поставленные на берегу, против входа в канал со стороны Волги, не могли, естественно, быть связаны со всем громадным, растянувшимся на сто километров ансамблем. Они оформляли головные сооружения канала там, где Ивановская плотина перегородила великую русскую реку Волгу, где образовалось Московское море. На земляной дамбе по обеим сторонам канала, сложенные из мощных блоков гранита, возвышались статуи.

Известно, что портретная статуя требует определенного масштаба, что при чрезмерном увеличении она неизбежно превращается в схему. Эта опасность ясно обнаружилась в произведениях Меркурова (илл. 114). Торжественная застылость монумента никак не соответствует образу Ленина-оратора, который стремился воссоздать скульптор. Ему довелось слушать и наблюдать В. И. Ленина в 1919 году. Художник был поражен тогда присущим Ленину движением, похожим, как он сам отметил, на полет. Меркуров сделал фотографический снимок. Фотография запечатлела тот монолитный силуэт и то характерное ленинское движение, которые и легли в основу монумента для канала имени Москвы. Но в монументе исчезло главное — энергия внутренней жизни.

В 1939 году С. Д. Меркуров создает статую В. И. Ленина для зала заседаний Верховного Совета СССР в Большом Кремлевском дворце. В композиционном решении этой статуи, выполненной также в граните, Меркуров повторяет пластический мотив монумента на канале. Но теперь такое композиционное решение образа, подсмотренное некогда в самой жизни, оказывается оправданным, ибо и движение фигуры Ленина и жест его руки обращены не в пространство, а к людям. Выразительна портретная характеристика В. И. Ленина. Это — образ Ленина мыслителя и трибуна. Место постановки статуи в зале для заседаний оформлено в виде ниши. Врезанная в плоскость стены, она объединяет скульптуру с архитектурой интерьера.



Табл. 25. У. М. Джапаридзе. Друзья юности. 1938



Табл. 26. К. Д. Трохименко. Кадры Днепростроя. 1936—1938



114. С. Д. Меркуров. Монумент В. И. Ленину в аванпорте канала имени Москвы. 1937

На протяжении всей своей творческой деятельности в 30-е годы Меркуров выступает как скульптор-монументалист. Его новое произведение — памятник В. И. Ленину в Ереване (1940)—уже в самом проекте было связано с воссозданием одного из городских ансамблей столицы Армении. Памятник Ленину установлен на площади, где происходят праздничные народные демонстрации. Он представляет собой целостный скульптурно-архитектурный ансамбль, в котором нашло интересное применение народное творчество. Выполняя это произведение, Меркуров использовал необычный для себя материал — красную кованую медь. Этот материал хорошо гармонирует с полированным гранитом трибун, расположенных у подножия и по бокам памятника, с высоким пьедесталом. Фигура Ленина отличается тщательной пластической проработкой, хорошо найдена в пропорциональном отношении к постаменту. Естествен, жизненно выразителен и поворот головы Ильича и жест руки.

Своеобразный характер синтез скульптуры и архитектуры получил в строительстве выставочных павильонов, в особенности международных (в Париже, Нью-Йорке). Сооружавшиеся здесь выставочные павильоны оказались совершенно специфической областью архитектуры, как бы выражавшей образ не только настоящего, но и будущего социалистической страны. Временным зданиям придавался вид капитальных сооружений, широко использовались возможности, предоставляемые содружеством архитектуры и монументально-декоративной скульптуры. Сочетание здания с круглой скульптурой — отличительная особенность этих сооружений.

Павильон на Международной выставке в Париже, увенчанный скульптурной группой В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» (1937), явился одним из самых замечательных памятников, созданных в 30-е годы. Основу синтезу дала архитектура, но определяющая роль в сложении художественного образа принадлежит скульптуре. Таков был замысел автора архитектурного проекта Б. М. Иофана. Им намечена и композиционная идея группы, определено ее место, а также рассчитано масштабное соотношение фигур со зданием. Увенчанный скульптурой павильон должен был выразить идею мощи и роста Советского государства.

Здание советского павильона было возведено на участке, вытянутом вдоль Сены. Однако вовсе не горизонтальные спокойные ритмы (как можно было ожидать при продольной композиционной оси) определяли внешний облик сооружения. Архитектор нашел новаторское, динамичное решение, расчленив вытянутый прямоугольный объем здания уступами. Мощный взлет головного пилона, самую высокую площадку здания, венчала скульптурная группа (илл. 115). Совместная работа архитектора и скульптора привела к своеобразному художественному единству двух видов искусства. В основе объединения лежит конкретность сопоставления простой, конструктивно целостной архитектуры и пластически богатых, реалистически полноценных скульптурных форм. Роль монументальной скульптуры здесь огромна: здание, в сущности, является ее пьедесталом. Вместе с тем, венчая здание, скульптура подчеркивала его конструктивную логику. Так, направленность движения скульптурной группы не только вперед, но и вверх (по диагонали) связала воедино динамику вертикальных и горизонтальных ритмов архитектурных объемов, придала зданию архитектурно-художественную завершенность. Могущая вертикаль пилона повторялась и утверждалась поднятыми в едином порыве руками рабочего и колхозницы.

Сохранив общие принципы, намеченные архитектором, Мухина значительно обогатила его замысел. Созданная ею пластически богатая скульптурная группа конкретизировала



115. В. И. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937

образное содержание строгого, целесообразно красивого сооружения. Основное внимание ваятеля было сосредоточено на разработке самого движения, в красоте которого выражается богатый идейно-эмоциональный смысл этой скульптуры. Ей удалось добиться не только ощущения стремительности восхождения по гигантским ступеням (отчетливо выраженного в самой архитектуре), но и широты, свободы, передать впечатление порыва. Этому способствуют и пластически прекрасно найденный мотив широкого шага, и разворот фигур, и энергичные жесты рук. Никакой статичности в композиции: складки одежды струятся, волосы откинута, позади фигур легко развеивается шарф, усиливающий ощущение парения. Всепокоряющее движение пронизывает группу, захватывая могучей энергией.

Богатство созданного Мухиной образа раскрывается при восприятии группы с различных точек зрения. Стремительный порыв вперед приобретает особую выразительность, когда мы видим статую с боковых сторон. Благодаря экспрессивно трактованным складкам одежды мощь движения ощущается и при взгляде на фигуры со спины. Спереди одежда плотно облепает тело, ветер будто струится по ней. Всё, включая проработку самих пластических объемов, пронизано энергичным движением, заставляющим вспомнить прославленные образцы античного искусства. О традиционных приемах искусства Древней Эллады напоминает и расположение фигур как бы в зеркальном отражении друг к другу. Знамательно, что Мухина избегает свойственной этому классическому приему монотонности. Это достигается точно найденными ею особенностями движения мужской и женской фигуры. В слаженном, дружном шаге отчетливо ощутим более поспешный ритм движения женщины.

Отличается богатством и пластическая проработка группы. Несмотря на громадные размеры скульптуры, мы не обнаружим здесь глухих, нерасчлененных объемов, которые резко снижали жизненную естественность монументов из гранита, созданных Меркуровым.

Один из секретов небывалой декоративной выразительности статуи — в подлинно античном чувстве ритмического ее построения. Но если группа «Рабочий и колхозница» и восходит к лучшим традициям мировой скульптуры, неправильно было бы искать здесь прежде всего прямые ассоциации. Именно новаторская природа этого произведения принесла ему мировую известность. Неповторимые художественные особенности скульптуры рождены новым временем, эпохой социализма.

Произведение Мухиной исполнено социалистического гуманизма. Люди, сильные телом и духом, свободным творческим трудом преобразуют мир. Облик нового, освобожденного человека, запечатлеть который мечтали многие скульпторы, Мухина нашла и показала с необычайной экспрессией. Вдохновенны лица рабочего и колхозницы, тверда и уверенна их гигантская поступь.

Мухиной посчастливилось воплотить идеал целой эпохи, и эта широта типического обобщения сделала группу «Рабочий и колхозница» общепризнанным символом страны социализма. Выражая самые существенные стороны народной жизни, статуя Мухиной вместе с тем проникнута живым чувством художника, его личным отношением к действительности.

Идейно-эмоциональную выразительность скульптуры повысили и декоративные качества нержавеющей стали: ее легкость, серебристый блеск, меняющийся от освещения, от



116. В. И. Мухина. Портрет архитектора С. А. Замкова. 1935



117. В. И. Мухоморова. Хлеб. 1939

цвета неба. Благодаря применению нового материала удалось поднять двадцатипятиметровую скульптуру на высоту 33 метров<sup>1</sup>.

В своем творчестве Мухина органически переходила от монументальных исканий к портрету и вновь возвращалась к монументальному синтезу. Как и Шадр, Мухина обладала даром видения прекрасных черт современности и утверждала положительное содержание эпохи со свойственным ей пафосом. Так, яркий образ современника предстает перед нами в портрете архитектора С. А. Замкова (1935).

Это произведение воплощает новый идеал гармонической человеческой личности (илл. 116). Образ С. А. Замкова — образ внутренней силы, красоты, молодости, здоровья. Существенную роль в раскрытии духовных качеств человека играет не только лицо и взгляд, но и решительный поворот головы, а также сильные, выдвинутые на первый план руки. Замечательно проработанные в пластическом отношении, они подчеркивают энергичный характер целеустремленного и собранного человека. С особенной тщательностью моделировано лицо, четкий профиль, высокий чистый лоб. Поражает мастерство, с каким решена композиция бюста. Мухина много работает в портретном жанре.

При всем внешнем и внутреннем отличии тех людей, которых она запечатлела, мы всегда угадываем в них наших современников. Художница умела увидеть в человеке то значительное, что ему было свойственно. Ее герои — люди творческие, люди активной мысли и действия. Таковы созданные в 1939—1940 гг. портреты П. Н. Львова, летчика В. К. Коккинаки, хирурга С. С. Юдина. В последнем портрете все внимание



<sup>1</sup> Размер фигур, а также их динамическое композиционное построение не позволяли выполнить их ни в одном из традиционных материалов. Поэтому-то и был избран новый материал — хромоникелевая сталь, проверка пластических свойств которой дала великолепные результаты.

Переведение в материал гигантской группы непосредственно с рабочей модели размером в 1,65 м представляло значительные трудности. Оно было поручено Центральному научно-исследовательскому институту машиностроения. Около трех месяцев продолжалась напряженная работа в этом коллективе В. И. Мухиной и ее помощников — скульпторов Н. Зеленской и З. Ивановой. Головы гигантов были вылеплены из глины в настоящую величину. Остальные части были изготовлены посредством точного увеличения. Разобранная по частям скульптура была переправлена в Париж. Группой инженеров был специально сконструирован стальной каркас, одетый затем скульптурными формами.

сосредоточено на лице врача. Зритель сразу чувствует, что перед ним незаурядная личность, человек выдающегося интеллекта. Портрет Юдина стоит в ряду лучших портретных произведений Мухиной, созданных в этот период.

Высоким гуманизмом пронизан и созданный ею образ А. М. Горького. В 1939 году Мухина закончила проект памятника для города, носящего его имя. Исполненная ею трехметровая фигура молодого Горького отличалась богатством пластических аспектов, психологической выразительностью портретного образа. Художнице удалось передать неповторимое своеобразие, свойственное романтической натуре Буревестника революции.

Конкретность психологической характеристики, стремление сохранить образ писателя во всем его жизненном обаянии не снижают романтического строя этого произведения.

Памятник предполагалось установить на месте слияния Оки и Волги. Фигура молодого писателя должна была стоять на высоком обрывистом берегу, откуда хорошо видны заречные дали, где ширь, простор земли русской ощущаются с особой силой. Мотив развеваемой ветром одежды хорошо связывал фигуру с пейзажем. Однако ансамблевое решение, задуманное Мухиной, не было осуществлено: в 1952 году памятник был поставлен в центре площади имени А. М. Горького и смотрится одинокой вертикалью, не связанной с окружающим пространством. И все-таки памятник не может никого оставить равнодушным.

Он покоряет идейной глубиной и революционной активностью образа. Горький в изображении Мухиной заставляет вспомнить крылатые слова: «Человек — это звучит гордо». Мухина раскрывает нравственную красоту Горького, его творческую личность. Вспоминается созданный Горьким образ храброго Сокола, грудью встречающего опасность. Вместе с тем перед нами простой, близкий всем человек, молодой писатель, вышедший из народа.

Творческие устремления скульптора в рассматриваемый период необычайно разнообразны. Мухина с увлечением работает в разных жанрах, занимается всеми видами скульптуры — от монументальных до так называемых «малых форм», работает в самых различных материалах. Всюду она решает основную тему своего творчества, изображает свободных людей новой эпохи. Таковы, в частности, эскизы скульптурных групп для нового Москворецкого моста в Москве (1939). Одна из частей задуманного скульптурного цикла — «Хлеб» — была исполнена Мухиной





Табл. 27. Е. Е. Лансере.  
Эскиз плафона  
в зале ресторана Казанского  
вокзала в Москве. 1933



Табл. 28. М. С. Сарьян. Сбор винограда. 1933

в большом размере (илл. 117). Это подлинно поэтический образ свободного труда, вознагражденного обильным урожаем. Культура монументально-декоративной формы, умение передать богатство поэтического содержания в пластическом образе человека ярко сказались и в этом произведении Мухиной, декоративном по своему назначению. Гармоническое сочетание двух обнаженных юных фигур, непринужденность поз, свобода и грация движений, точно найденное чередование скульптурных объемов и заключенного между отдельными частями композиции пространства, сам характер пластики, особенности формы говорят о глубоко творческом переосмыслении Мухиной традиций античности. Скульптура рассчитана на полуобход, однако автор со свойственной всем подлинным мастерам тщательностью проработала каждую ее часть.

В произведениях Мухиной нет застылой позы, она всегда дает переход из одного состояния в другое. Этим, как и большим вниманием к моделировке фигур, художница достигает впечатления жизненности, одухотворенности созданных ею образов.

В декоративной группе «Хлеб» большую роль играет присущее таланту Мухиной чувство ритма. Мастерство скульптора в изображении обнаженного женского тела позволило вновь создать образ прекрасного. Светлое, гармоническое слияние красоты телесной и духовной, здоровье, сила человека имеют своим источником свободный труд. И в этом прославлении труда — новый характер искусства Мухиной.

Гармония обнаженного человеческого тела воспевается в произведениях А. Т. Матвеева, в частности в его «Женской фигуре» (1937). Это произведение овеяно целомудренной, строгой поэзией (илл. 118). Пластическая выразительность человеческой фигуры у Матвеева, как и у Мухиной, носит все качества благородной монументальности. У Матвеева своя полновесность формы и свое мастерство моделировки, идущие от лучших традиций Ренессанса. Свойственная произведениям Матвеева конструктивная четкость построения и высокая степень пластического единства сочетаются с чувством красоты человека. В том, как решен пластический идеал красоты человеческого тела (а это вечная тема скульптуры), неизбежно сказывается всегда современность авторского мировосприятия. В «Женской фигуре» скульптор создал художественный идеал, выразил свое представление о красоте и достоинстве человека, не прибегая к аллегории, к каким-либо атрибутам. Его произведения отличаются одухотворенностью всегда живого языка реалистической пластики. Лишенное отвлеченной созерцательности понимание обнаженной натуры предполагает



120. Г. И. Мотовилов. Рельеф на арке главного входа ВСХВ. 1939. Фрагмент.



121. О. М. Мануйлова. Бубнист. 1939

внимательное отношение Матвеева к повседневной жизни, умение видеть красоту в простом и обычном.

Идеал современности получил в 30-е годы разнообразное художественное претворение. Павильон, созданный на Парижской выставке, открыл широкие перспективы для всех видов пластики. В русле тех же исканий находятся и произведения, исполненные для павильона СССР в Нью-Йорке (1939). На шестидесятиметровом обелиске здесь была установлена статуя, изображающая рабочего. Высоко над головой поднимал представитель нового мира пятиконечную рубиновую звезду, как бы призывая к единению трудящихся всего мира. Выполненная по проекту скульптора В. А. Андреева (из нержавеющей стали) скульптура была хорошо найдена в пропорциях по отношению к башенной части здания и целиком подчинялась его вертикальным ритмам. Но фигура рабо-

чего на нью-йоркском павильоне не обладала такой выразительностью объемов и силуэта, была лишена той огромной внутренней силы, которые отличали группу Мухиной. Сам высотный пилон в центре здания служил лишь пьедесталом для статуи и не имел практического назначения.

Хорошо гармонировали с архитектурой павильона СССР в Нью-Йорке барельефы армянского скульптора А. М. Сарксяна (род. 1902) — «Советская Армения» и «Советский Азербайджан». В этих рельефах, расположенных на фасаде, была найдена необходимая в данных архитектурных условиях степень пластической обобщенности. Удачно были связаны с архитектурой павильона установленные по обеим сторонам главного входа скульптурные группы на темы «Героика гражданской войны» и «Героика социалистического строительства» работы украинских мастеров Л. Д. Муравина и М. Г. Лысенко. Для этого же павильона И. М. Чайков исполнил рельеф и одну из своих наиболее известных круглых скульптур — «Футболисты» (1928—1938). В «Футболистах» силу и ловкость игроков подчеркивают необычайно смелые ракурсы (илл. 119). Композиция этой скульптурной группы, основанная на

равновесии фигур при одной точке опоры, представляла значительные трудности. Она успешно решена с помощью остроумно найденного и выверенного расположения фигур вокруг мяча<sup>1</sup>.

Темы спорта, индустриального и сельского труда получили многообразное творческое претворение в скульптуре конца 30-х годов. Создание Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в особенности стимулировало творческие поиски в этом направлении. Взаимосвязь архитектуры с различными видами скульптуры осуществлялась по-разному. В целом же синтез искусств не достиг здесь высокого уровня. Исключением был главный вход на выставку<sup>2</sup>. Главные ворота Всесоюзной сельскохозяйственной выставки представляли собой трехпролетную арку, прекрасную по очертаниям полукруглой. Она была построена молодым архитектором Л. М. Поляковым. Стены центрального пролета арки заполнены рельефом работы Г. И. Мотовилова. Скульптор нашел для арки красивую единую пластическую композицию. Она поддерживает господствующий в архитектуре ритм вертикальных линий (илл. 120).

Фигурные группы размещаются одна над другой с подлинно музыкальным ритмом. В изображенном шестии участвуют украинские девушки со снопами пшеницы, узбекки с килами хлопка, белорусские льноводы, русские комбайнеры. Все вместе они олицетворяют многонациональный народ, его успехи, его дружный братский союз. В образах представителей народов СССР скульптор сумел добиться величавой простоты и поэтичности. Фигуры, точно найденные по масштабу, разнообразие жанровых мотивов, движений и поз людей, множество натюрмортных деталей — все это объединено в общий красивый декоративный узор, не нарушающий плоскости стен сооружения.

Большое количество произведений монументально-декоративного характера находилось в павильонах национальных республик. Выдвинулась бригада украинских скульпторов, оформлявших павильон Украинской ССР — Е. И. Белостоцкий, Г. Л. Пивоваров, Ю. М. Фридман. Немало потрудились советские скульпторы всех национальных республик над созданием монументально-декоративных произведений на современные темы. Стремясь



<sup>1</sup> Впоследствии скульптурная группа Чайкова, отлитая в бронзе, была установлена перед зданием Третьяковской галереи.

<sup>2</sup> Привезенная из Парижа скульптурная группа В. И. Мухиной была установлена перед главным входом выставки. Героический пафос этого произведения значительно утрачивался, так как новое основание скульптуры не связывалось с ее масштабом, пропорциями, характером трактовки пластических объемов.



123. В. А. Синайский. Молодой рабочий. 1937

к жизненной конкретности образов современников, художники уделяют внимание национальному облику человека. Так, национальное своеобразие было хорошо передано в фигуре «Бубнист» (1939) перед павильоном Узбекистана (илл. 121) Автор этого произведения О. М. Мануйлова проявила себя как опытный мастер декоративной скульптуры.

Значение Сельскохозяйственной выставки для развития советского искусства оценивается не только отдельными успехами. Здесь выступил большой отряд мастеров скульптуры, было выдвинуто немало специфических художественных задач. В работе над современной темой рождались новые средства художественной выразительности. Ведь проблемы монументально-декоративной скульптуры, получившие то или иное решение при сооружении ВСХВ, были частью общих проблем социалистического градостроительства, и они занимали в те годы очень многих скульпторов. Советские художники все настойчивее обращаются теперь к наследию отечественного монументально-декоративного искусства. Ленинград с его прекрасными

сооружениями эпохи классицизма давал многочисленные образцы содружества искусств, при котором скульптура развивает образ, созданный зодчим, и усиливает выразительность архитектурных форм. Используя традиции, художники идут от реальной жизни, ею вдохновляются и находят в ней то, что достойно монументального воплощения. Попытки связать скульптурные формы с формами архитектурными были многочисленны, но не всегда удачны.

Это объясняется и тем, что самой архитектуре часто бывала присуща эклектика. К ней одинаково вели и нетворческое повторение старых принципов ордерной системы и некритическое заимствование западного конструктивизма. Кроме того, сплошь и рядом скульптура превращалась лишь в придаток к архитектуре, так как в самом архитектурном замысле не было предпосылок для синтеза искусств, не определялись место и роль монументально-декоративной пластики. Заслуживает внимания скульптурное оформление Дома правительства БССР в Минске (1933—1935), осуществленное под руководством М. Г. Манизера. Белорусский скульптор А. О. Бембель с бригадой выполнил здесь ряд рельефов для интерьеров. Конкретность аллегорических изображений сочетается с эпическим характером повествования.

Градостроительство, реконструкция городов, создание новых ансамблей выдвигали большие задачи перед скульптурой, призванной конкретизировать архитектурный образ, выявлять его основные черты. Наиболее широкое распространение получает фриз. Не порывая с принципами классического рельефа, советские скульпторы в ряде случаев успешно преодолевают отвлеченный аллегоризм академической школы. Они стремятся по-новому выражать современные темы и строить свои композиции на конкретном, взятом из жизни материале. Жизненной выразительностью изображения, творчески найденными формами отличается барельефный фриз на здании филиала ИМЭЛ в Тбилиси скульптора Т. Г. Абакелия. Хорошо найдено здесь ритмическое построение отдельных групп, живых и разнообразных по звучанию. Автор достигает конкретности в передаче национального облика людей, избегая при этом жанровости, сохраняя величие целого.

Эти творческие тенденции монументальной пластики явно сказались в оформлении сооружавшихся архитектурных ансамблей. Один из самых известных скульпторов-анималистов, И. С. Ефимов, создает для канала имени Москвы «Фонтан Юга» (1937). Стая играющих дельфинов производит очень живое впечатление (илл. 122). Кованные из меди тела дельфинов легки, подвижны, разнообразны по движениям и образуют декоративно выразительную композицию. Ефимов участвует в числе многих других анималистов в оформлении ВСХВ. Острое чувство декоративности сочетается у него с умением подметить и передать разнообразный характер зверей, птиц, особенности их движений, повадок.

По-прежнему много работают в анималистическом жанре В. А. Ватагин, А. Н. Кардашев, Д. В. Горлов, И. Я. Воробьев и другие мастера, выполнявшие разнообразные произведения декоративного характера.

Светлым, праздничным восприятием мира отмечен фонтан И. Г. Фрих-Хара «Мальчик с голубями» (1938, фаянс). Декоративный дар, красочное видение мира сочетаются у Фрих-Хара с тяготением к монументальным формам.

124. Н. В. Томский.  
Кузнец-новатор Александр Бусыгин. 1937



Работы для интерьеров новых общественных зданий будят творческое воображение многих мастеров малых форм. Особенно много в этом направлении было сделано скульпторами, участвовавшими в оформлении метро. Художники осваивают новые материалы, в частности фарфор. Барельефы из фарфора на темы спорта выполняет для станции метро «Динамо» скульптор Е. А. Янсон-Манизер. Н. Я. Данько много работает над созданием массовой скульптуры малых форм, которая могла бы войти в быт советских людей. Ей принадлежит и ряд барельефов из фарфора, украшающих станцию метро «Площадь Свердлова».

Тесным взаимодействием с монументальной пластикой отмечено развитие всех видов скульптуры. Большой интерес в этом отношении представляли работы, выполненные к выставке «Индустрия социализма». Радость побед на фронтах социалистического строительства, ощущение его грандиозных перспектив стирали обычные представления о трудовых буднях, делали значимым каждый день, каждый трудовой подвиг. И в трактовке пластического образа современника сказывается это чувство, представление о достоинстве создателей новой жизни.

В статуях, передающих типические черты советских людей — замечательных новаторов, деятелей различных областей социалистического строительства, по сути дела, решалась одна большая задача. Работа с натуры связывалась с определенной целью создать обобщающий образ передового человека современности. Лучших результатов добились скульпторы В. А. Синайский и Н. В. Томский. Их произведениям свойственна наибольшая верность натуре, безыскусственность ее передачи, а главное — художественно убедительное истолкование образа современника. Эти мастера преодолели одноплановость в трактовке человека, профессиональная характеристика сочетается в их работах с индивидуальной выразительностью образа. Статуи «Молодой рабочий» Синайского (илл. 123) и «Кузнец-новатор Александр Бусыгин» Томского (илл. 124) наполнены романтикой труда<sup>1</sup>. Ярчайшим примером портретной статуи нового типа является «Серго Орджоникидзе» (1937), совместная работа В. Я. Боголюбова (1896—1954) и В. И. Ингала (род. 1901), ленинградских мастеров, также принадлежащих к поколению художников, сформировавшихся в годы Советской власти (илл. 125). Созданное ими произведение характеризуется широтой обобщения и непосредственностью жизненных наблюдений. Авторы добиваются внешней завершенности скульптуры, не теряя при этом свежести общего впечатления.

Статуя сделана с таким расчетом, чтобы тонко проработанные детали не конкурировали с основными скульптурными объемами, чтобы они лишь дополняли и конкретизировали общее впечатление.

Прекрасно найден силуэт статуи, рассчитанной на рассмотрение с различных точек зрения. Орджоникидзе изображен выступающим перед широкой аудиторией. Точно увиденна поза, хорошо воспроизведен характерный жест, выражающий внутреннюю убежденность и волевой темперамент пламенного большевика. Внимательно передавая портретные особенности, добиваясь большого сходства, Боголюбов и Ингал подчеркивают главное, что определяет личность Орджоникидзе, — его энергию и целеустремленность.

<sup>1</sup> Наиболее известны также произведения Г. И. Мотовилова «Металлург», Л. В. Шервуда «Машинно-строитель», С. Д. Лебедевой «Шахтер», Э. М. Виленского «Закидчик электропечи».



125. В. Я. Боголюбов, В. И. Ингал. Серго Орджоникидзе. 1937



126. В. Б. Пинчук. В. И. Ленин в Разливе. 1935

С большой теплотой и задушевностью воссоздают скульпторы образы лучших представителей народа. Хорошую, жанрового характера скульптуру «В. И. Ленин в Разливе» создал в 1935 году молодой ленинградский скульптор В. Б. Пинчук (илл. 126). К числу лучших произведений этого времени принадлежит и созданный Томским образ С. М. Кирова (илл. 127).

Творческая индивидуальность Н. В. Томского (род. 1900) формируется в 30-е годы. Еще будучи студентом Ленинградского художественно-промышленного техникума, Томский обнаруживает любовь к портретному искусству, но вскоре проявляет себя и как монументалист.

Самым замечательным произведением Н. В. Томского 30-х годов является памятник С. М. Кирову. Выполнению памятника предшествовала упорная работа над портретом Кирова. Скульптор создал, так же как Ингал и Боголюбов, глубоко демократический образ видного деятеля Коммунистической партии, организатора многих побед на фронте социалистического строительства. В этой работе Томский опирался на богатый творческий опыт, накопленный к этому времени советскими скульпторами-монументалистами.



127. Н. В. Томский. Памятник С. М. Кирову в Ленинграде. 1938



128. П. В. С а б с а й. Памятник С. М. Кирову в Баку. 1939

Более двух лет работал он над восьмиметровой фигурой и украшающими постамент этого памятника бронзовыми рельефами. Памятник С. М. Кирову был установлен в 1938 году в Ленинграде на площади у Нарвских ворот. Постамент исполнен из полированного зеленовато-серого гранита, гармонирующего с бронзовой фигурой. Памятник организует пространство площади, является ее композиционным и идейным центром.

Внимательное, бережное отношение к индивидуальным чертам человека, понимание красоты как жизненной выразительности — отличительная черта советской монументальной пластики, качество, отчетливо сформировавшееся именно в рассматриваемый период. Томский не прибегает к классическим драпировкам, усиливающим монументально-декоративную выразительность статуи. Киров изображен в обычной для него одежде — гимнастерке с широким поясом, сапогах, пальто, фуражке. Современный костюм, пластически убедительно трактованный, помогает более яркому раскрытию образа, усиливает ощущение современности. С. М. Киров в изображении Н. В. Томского предстает таким же простым, каким он был в жизни, — и вместе с тем человеком большого сердца и ума. Перед нами большевик-созидатель, вожак масс. С большой непосредственностью дано в памятнике движение. Киров как бы идет легким, упругим шагом. Выразителен жест его правой руки. Не нарушая пластического единства, он хорошо передает оптимизм и неиссякаемую энергию борца, трибуна. Открытое, приветливое лицо Кирова привлекает внутренней озаренностью. В памятнике Кирову сказалось замечательное свойство таланта Томского, которое получит развитие в его лучших скульптурных портретах периода Великой Отечественной войны и послевоенного времени — умение в спокойно-сдержанной пластической форме выразить напряжение внутренней жизни человека. Как и Манизер, Томский развивает лучшие традиции русской реалистической школы.

Другой памятник С. М. Кирову был создан в 1939 году азербайджанским скульптором П. В. Сабсаем (род. 1893).

129. П. В. С а б с а й. Рельеф на постаменте памятника С. М. Кирову в Баку. 1939



Окончив в 1925 году Ленинградскую Академию художеств, П. В. Сабсай, подобно Н. В. Томскому, много внимания уделяет монументально-декоративному рельефу. Барельеф «Ударники бурения», украшающий главную лестницу Дворца культуры имени Г. К. Орджоникидзе в Баку, положил начало его работе. Дальнейшим этапом в творчестве Сабсая был памятник С. М. Кирову и горельефы для него (г. Баку), а также памятник азербайджанскому писателю-просветителю Мирза Фатали Ахундову (Баку, 1930). Но особенно важной вехой явился памятник С. М. Кирову (илл. 128). Этот монумент играет большую роль в городском ансамбле: он установлен на вершине естественного холма и хорошо виден почти со всех концов города.

Холм, на склонах которого разбит Центральный парк культуры и отдыха, служит природным основанием для пятнадцатиметрового, выполненного из красного гранита пьедестала, опоясанного бронзовыми рельефами (илл. 129). Они воссоздают эпизоды многогранной деятельности С. М. Кирова в Азербайджане. В образе Кирова скульптор подчеркивает прежде всего активность его натуры, целеустремленность, энергию, волю к действию. Он добивается ясно выраженного движения всей фигуры вперед. Выразителен открытый призывный жест правой руки Кирова. Статуя выполнена в бронзе, ее пластическая проработка рассчитана на дальние точки зрения.



В 1935 году в Ереване по проекту скульптора С. Л. Степаняна (род. 1895) был сооружен памятник Гукасу Гукасяну — молодому большевику, одному из организаторов комсомола Армении, героически погибшему в борьбе за освобождение трудового народа. Памятник высечен из местного камня (илл. 130). Образ Гукаса Гукасяна привлекает искренностью, страстностью. Скульптор сумел показать в нем мужество и беззаветную преданность Родине, делу революции. В композиционном решении памятника, несмотря на ряд пластических погрешностей, много творчески интересного, реалистически убедительного.

Во второй половине 30-х годов плодотворно работает В. Б. Топуридзе, создавший памятники Л. Кецховели и Шота Руставели. Внешне скромный портретный бюст Л. Кецховели, помещенный на строгом уступчатом постаменте, обладает и портретным сходством и монументальной значительностью (илл. 131). Это сочетание портретной точности с широтой понимания

130. С. Л. Степанян.

Памятник Г. Гукасяну в Ереване. 1935

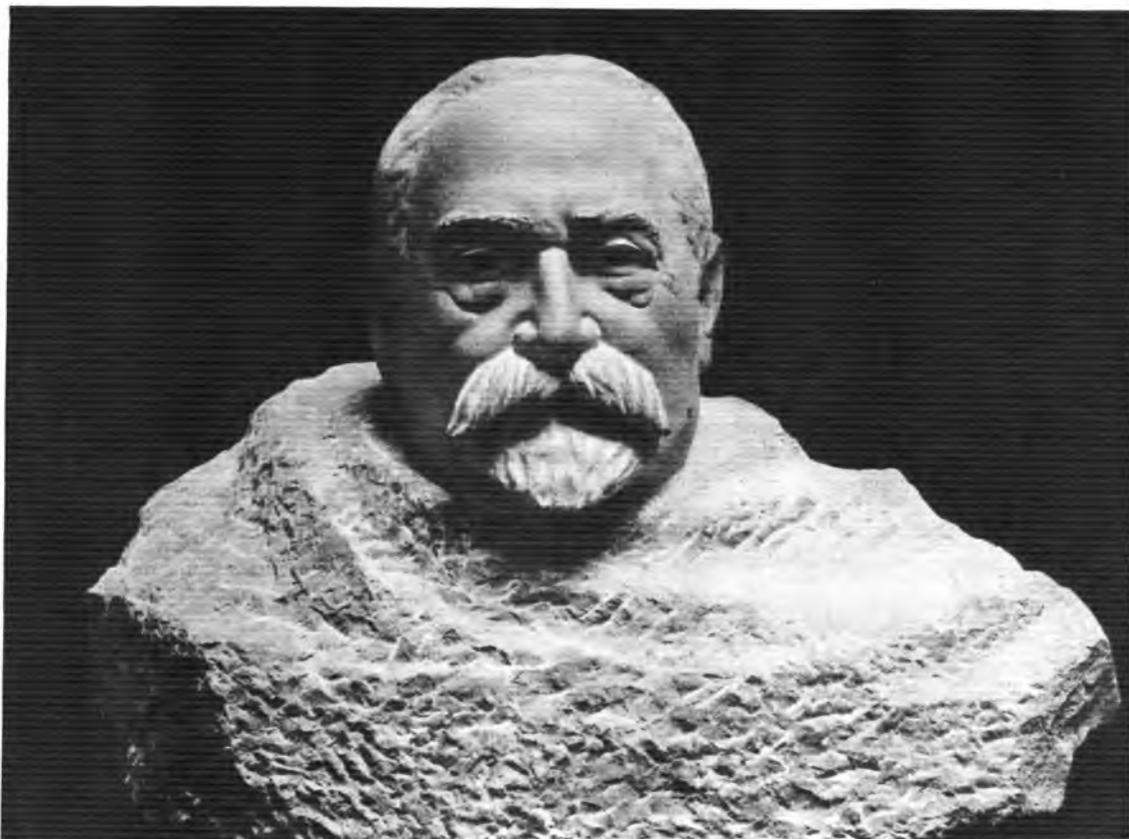
образа — общая тенденция, проявившаяся в лучших памятниках времени. Красота понимается Топуридзе не только как выразительность, благородство внешних черт человека, но и как величие его духа. Спокойный, полный достоинства поворот головы, вдохновенный взгляд Кецховели — все это передано с большой реалистической убедительностью. Хорошо решены в пластическом отношении складки одежды. Завершение бюста гармонирует с характером его обработки, и это придает законченность всему произведению.

Много работает над созданием подчеркнуто героических портретных бюстов Н. П. Канделаки (Грузия), в Белоруссии выдвигается З. И. Азгур, творчество которого будет играть значительную роль в развитии национальной скульптуры. Уже в это время Азгур создает героические образы, отмеченные несомненной художественной правдивостью. Он работал над созданием монументальных бюстов для Дома правительства в Минске. Среди них наибольшей выразительностью отличается бюст Гракха Бабефа, героя первой французской революции.

Тенденция к монументальности свойственна развитию и собственно станкового портрета. Существенный вклад в портретный жанр внесли скульпторы-монументалисты. Особенно больших успехов в эти годы добились скульпторы И. Д. Шадр и В. И. Мухина. Эти мастера решали задачи психологического портрета. Непосредственные натурные впечатления для них важны были прежде всего для того, чтобы раскрыть то главное в человеке, что делает его прекрасным. Этот новый подход к натуре в той или иной мере присущ всем художникам, работавшим в этот период над станковыми портретными образами современников.

Портреты монументального характера создает Г. И. Кепинов. Основные качества личности выступают в них в сочетании со многими другими чертами характера человека, слагаясь в многогранные, живые, психологически убедительные образы. То же самое можно сказать и об «Автопортрете» А. Т. Матвеева, красноречивом рассказе о внутреннем мире человека, о главных, определяющих свойствах его характера (1939). Вылепленное с глубоким пониманием закономерностей скульптуры, это произведение является образцом глубокого реалистического мастерства. Замечательны исторические портреты Я. И. Николадзе. Среди





132. Я. И. Николадзе. Портрет И. Чавчавадзе. 1937

многочисленных портретов деятелей грузинской культуры, созданных Николадзе, особенно выделяется глубиной характеристики и благородной простотой бюст И. Чавчавадзе (1937). Передавая в четкой пластической форме индивидуальное своеобразие этого человека, скульптор особенно подчеркивает народные черты замечательного поэта и общественного деятеля (илл. 132). Его голова вылеплена уверенно и точно. Хорошо переданы живой ум, зоркий взгляд, легкая умная улыбка. Мастерство Николадзе сыграло существенную роль в развитии советского станкового портрета.

А. М. Сарксян создает портреты деятелей культуры, среди которых следует отметить внешне скромный и строгий, но отмеченный внутренней вдохновенностью образ композитора А. Спендиарова (1937) и композитора Н. Ф. Тиграняна (1935) (илл. 133).

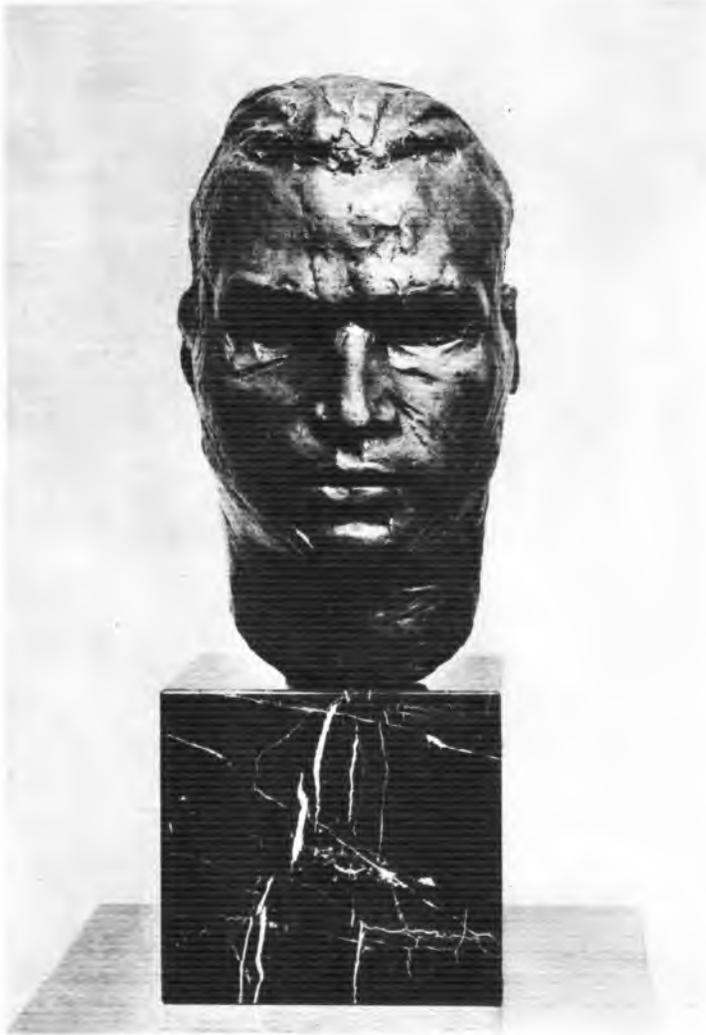
В 30-е годы скульптурный портрет получил большое развитие. В области портрета работают З. М. Виленский, Д. П. Шварц, Е. Ф. Белашова, В. Н. Домогацкий, М. Д. Рындзюнская, И. А. Менделевич и многие другие скульпторы. Весьма существенный вклад в развитие портретного жанра был сделан тогда С. Д. Лебедевой. Она утвердила себя как особенно тонкий и своеобразный мастер психологического портрета. Внутреннее содержание модели, самую суть человека скульптор схватывает очень остро. Характеристики Лебедевой отличаются необычайной меткостью и глубиной. В пластических особенностях

лица ею раскрываются подчас такие качества портретируемого, которые неискушенный глаз и не заметил бы. А вместе с тем именно эти часто глубоко скрытые особенности характера и определяют поведение человека в жизни. Такая глубокая верность натуре, беспощадная объективность видения — замечательные качества художницы. Суждение скульптора о человеке не навязчиво. Лебедева постепенно подводит к нему, опираясь на глубокий анализ всех особенностей внутреннего мира человека (портрет П. П. Постышева, 1935, и многие другие произведения). Но все эти особенности ценны для нее не сами по себе. Нравственная оценка человеческой личности — неизменная черта таланта Лебедевой как мастера психологического портрета.

Работая с натуры, художница не только схватывает неповторимую выразительность телесного и духовного облика человека, но и видит натуру целостно. Вот почему даже незаконченные ее произведения — такие, например, как портрет летчика В. П. Чкалова (илл. 134), — оставляют то же впечатление найденности, как и законченные работы. В законченных портретах сохраняется непосредственность восприятия натуры, органически сочетается артистизм художественной манеры со строгостью пластической формы. Подчас эта последняя



133. А. М. Сарксян.  
Портрет композитора  
Н. Ф. Тиграняна. 1935



приближается к классической ясности («Портрет Вани Бруни», 1934; «Портрет В. И. Мухиной», 1939). В портрете Мухиной выражена красота ее внутреннего и внешнего облика, переданы психологический строй, духовный мир человека-творца. Лебедева умеет сделать зримой внутреннюю красоту и там, где внешний облик человека мало дает к тому возможностей. Красота понимается ею как особая выразительность лица. Так, в портрете С. М. Михоэлса (1939) не только достигнуто большое внешнее сходство с моделью, но и убедительно передано своеобразие его личности, напряженность чувств, движение мысли. Неповторимость внешнего облика для Лебедевой — это всякий раз индивидуальный характер человека, оценка личности, поиски той совершенной жизненности, за воссоздание которой и боролись советские скульпторы, широко осваивая традиции мирового реалистического наследия.

Проблема социалистического реализма в скульптуре 30-х годов — это прежде всего проблема нового, гуманистического содержания, разработка темы прекрасного и возвышенного. Развитие скульптуры в 30-е годы отмечено расцветом многих ярких творческих индивидуальностей, разнообразием реалистических способов обобщения жизни. В этом разнообразии отчетливо выражены и стремления к реалистической полноценности художественной формы, к безыскусственности, монументальной значительности. В скульптуре этих лет получила образно яркое отражение нравственная ценность людей новой эпохи, времени осуществления идеалов социализма. Созданные тогда советскими мастерами пластические ценности свидетельствуют об утверждении прочных традиций нового искусства — искусства социалистического реализма. Советская скульптура выходит и на мировую арену, утверждая вместе с другими видами искусства интернациональный характер передовой социалистической культуры.

### Г Р А Ф И К А

Период 1933—1941 годов был для советской графики временем очень больших и важных успехов. К ним прежде всего относится высокий расцвет реалистической книжной графики, а затем и станковой графики на исторические темы. Обычно в эти годы иллюстрации и станковые композиции создавались одними и теми же художниками. Другие жанры и виды графики дали меньше нового, но и здесь был создан ряд интересных и значительных произведений.

Основой для расцвета советской графики явилось утверждение принципов социалистического реализма, широко и многообразно разработанных в творчестве большой группы ярких и одаренных художников. Именно в эти годы раскрылись лучшие стороны дарования многих мастеров старшего поколения, появились крупные новые имена, в общий большой подъем искусства графики свою долю внесли художники многих республик Советского Союза.

Ведущая роль в поступательном развитии графического искусства принадлежала книжной графике. Книжная графика 30-х годов стала большим реалистическим искусством потому, что поставила своей целью правдивое изображение человеческих типов и характеров, точное и верное воссоздание человеческих чувств, мыслей, действий и отношений, раскрывающихся в исторически конкретной среде и обстановке, развивающихся и изменяющихся в последовательной смене событий и драматических столкновений. Иллюстрация перестала быть бессодержательной деталью декоративного убранства книги, бездушным «элементом книжного оформления», к чему сводилась ее роль в графике стилизаторской и формалистической. На нее в книге легли важные и почетные обязанности, какие всегда были у подлинно реалистической книжной графики прошлых времен. Ее долгом и целью стало доносить до читателя-зрителя все богатство литературного текста, всю художественную силу образов классической или современной литературы, многократно увеличенную содружеством писателя и художника. Советская книжная графика опиралась на опыт реалистической графики предшествующего времени, включая и опыт лучших советских художников-графиков 20-х годов. Эти художники — такие, как В. А. Фаворский, Е. Е. Лансере,

Д. Н. Кардовский, Б. М. Кустодиев, Н. Н. Купреянов, — были и прямыми учителями младших мастеров: В. А. Фаворский — для А. Д. Гончарова, М. И. Пикова, Ю. И. Пименова, Д. Н. Кардовский — для Д. А. Шмаринова, Н. Н. Купреянов — для Кукрыниксов и А. М. Каневского и т. д. Их сильные качества были оценены теперь, в пору широкого и массового вовлечения художников в работу над реалистической иллюстрацией. Именно в это время было заново оценено значение старой реалистической традиции русских и западных мастеров XIX века — от Г. Г. Гагарина и А. А. Агина до В. А. Серова и М. А. Врубеля, от Э. Делакруа и О. Домье до Э. Мане и Э. Дега.

Верному пониманию реалистической традиции помогли выставки целого ряда великих художников прошлого, устроенные в 1935—1937 годах, а также празднования юбилеев А. С. Пушкина, Т. Г. Шевченко, Низами и других писателей, вызывавшие к жизни большое число новых произведений иллюстраторов. Перестройка деятельности издательств, особенно тех, что выпускали художественную литературу (Детиздат ЦК ВЛКСМ, Гослитиздат), доставила художникам огромную аудиторию зрителей, так как в эти годы стали обычными тиражи во многие сотни тысяч и даже миллион экземпляров. Реалистические искания ряда опытных и молодых мастеров выступили совершенно отчетливо, хотя еще и разрозненно, на юбилейной выставке «Художники РСФСР за 15 лет», когда она была после показа в Ленинграде в сильно измененном составе повторена в Москве<sup>1</sup>.

Реалистическое развитие графики пошло столь стремительным темпом, что уже через три года, на выставке иллюстраций к художественной литературе за пять лет, открывшейся весной 1936 года в Музее изобразительных искусств в Москве, стала очевидной полная и бесспорная победа реалистических принципов. Она была весомо и убедительно подтверждена многочисленными работами теперь уже многих художников — Шмаринова и Кибрика, Кукрыниксов и Купреянова, Родионова и Каневского, С. Герасимова и Фаворского, Рудакова и Г. Петрова и других. Разные по своим склонностям, темпераменту, возрасту, художники выступали единым фронтом против еще очень многочисленных приверженцев всякого рода формалистических течений.

Победа социалистического реализма далась не легко и не просто. В первой половине 30-х годов многие художники и некоторые издательства, например «Academia», воспользовались ликвидацией рапховских крайностей и вредных ошибок как предлогом для реставрации эстетских и индивидуалистических буржуазных вкусов.

На упомянутой выставке 1936 года подобные произведения оказались лицом к лицу с реалистическими работами передовых художников. Субъективному произволу формалистов была противопоставлена вереница живых, взволнованных, всем понятных человеческих образов, правдивое и глубокое отражение исторических судеб стран и народов. Такой поединок мог быть решен только единственным путем: победой реализма в искусстве графики.

Выставки конца 30-х годов (художников детской книги 1938 года и другие) окончательно закрепили эту победу и решительное преобладание реалистических принципов во всей книжной графике, в том числе и в оформлении детских книг.

Социалистический реализм давал ясно намеченную программу работы художников, он и сам обогащался в реальной практике многих мастеров графики, решавших каждый на свой

<sup>1</sup> Открылась осенью 1933 года; графика была помещена отдельно — в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

лад общие идейно-художественные задачи. Путь крупнейших иллюстраторов 30-х годов наглядно свидетельствует не только о быстром росте мастерства, но и о непрерывном расширении и изменении самого круга творческих задач, возникавших перед художниками в ходе исторического развития Советской страны, советской культуры. В поле зрения художников входили новые темы, становились разнообразнее, тоньше и глубже искусство построения художественного образа, разработка драматического действия, композиция серии.

В 1940—1941 годах работа большого числа разнообразных художников над серией иллюстраций к истории партии переросла границы собственно книжной графики, послужив источником глубоких перемен в области станковой графики и став твердой основой для политической станковой графики периода Великой Отечественной войны.

Историческая станковая графика, выросшая на новых исканиях и достижениях графики книжной, далеко ушла от простого описания и перечисления событий к глубоко обобщенным и драматически напряженным образам большой художественной силы.

На фоне этого быстрого и значительного роста кажутся более традиционными, больше связанными с предшествующим периодом истории советского искусства те сами по себе немаловажные успехи, которые в эти годы пришлось на долю станкового портрета, пейзажа и политического плаката. Но и здесь к концу 30-х годов возникли новые плодотворные тенденции, породившие много интересных художественных исканий, развившихся уже в послевоенные годы. Как и в книжной графике, эти новые тенденции заключались в углублении реалистического метода, в обогащении художественных средств, позволяющих полнее и многообразнее передать жизненную правду. Особенно это было важно для карикатуры и плаката, где накопилось много разного рода штампов, тормозивших движение вперед.

В 1933—1936 годах глубоко меняется весь характер работы художников над иллюстрацией. Первым и самым важным из этих новых явлений было решительное перенесение внимания художников со среды на героев литературного произведения. Вместо преимущественного изображения обстановки, быта, костюма и других внешних признаков места и времени (что так характерно было для художников, более или менее связанных с традицией молодого поколения «Мира искусства») основной целью иллюстраторов становятся поиски живых и сложных человеческих характеров, типических обобщений. Наиболее успешным художественным средством психологического анализа стало «портретное» изображение героев литературных произведений.

К психологической характеристике присоединилась социальная характеристика, которой также мало занимались иллюстраторы 20-х годов. Важную роль в этой связи сыграли недавние искания Н. Н. Купреянова, оказавшие влияние на более молодых художников. Общественная оценка литературных героев получила яркое развитие у ведущих мастеров книжной графики. Углубление жизненной правды в образах героев книги привело к созданию их наглядных «биографий». В противоположность столь часто встречавшимся ранее неподвижным и неизменным внешним признакам, дающим возможность в лучшем случае узнавать героев, но не следить за их судьбой, теперь герои книги показывались в развитии своих характеров. Впрочем, в 30-е годы только немногие художники умели строить сложное развитие драматического действия в длинном ряде иллюстраций; в полную меру эта задача стала решаться в книжной графике послевоенных лет.

Важной особенностью книжной графики, неразрывно связанной с ростом реалистических тенденций, стало широкое распространение тонально-пространственного построения

иллюстрации. Такой тип рисунка позволял передавать многообразие света, воздуха, времени дня и года, так же как и многообразие цвета, материала, фактуры. Рисунок углем и черной акварелью выдвинулся теперь на первое место, как и черная и цветная литография. Они отделились на второй план столь распространенную в предыдущий период гравюру на дереве.

У книжной графики 30-х годов были и свои ограниченные стороны. В этот период почти утрачивается связь иллюстраций с декоративным оформлением книги. Только некоторые из ведущих мастеров (например, Фаворский, Шмаинов, Кибрик) думали и работали над композицией книги как целого — над разнообразным расположением иллюстраций на страницах и в разворотах, над переплетом, шрифтом. В борьбе за реалистический образ человека было естественным сосредоточение внимания художника на создании прежде всего основного ряда полноценных и сложных (обычно страничных) рисунков. Однако это привело к тому, что многие иллюстративные серии стали делаться в чисто станковом плане, в отрыве от оформления книги, ее формата и способа печати. Это в свою очередь вызвало специализацию многих художников только на декоративном оформлении книги. Над этой задачей в 30-е годы успешно работали В. Д. Двораковский, Г. Д. Елифанов, Д. И. Митрохин, С. Б. Телингатер, Л. С. Хижинский и другие.

В сложении и развитии книжной и станковой графики 30-х годов важную роль сыграл Д. А. Шмаинов (род. 1907).

Шмаинов провел детство в Киеве, где учился у художника Н. А. Прахова, шестнадцати лет он поступил в мастерскую Д. Н. Кардовского в Москве. Большое влияние на него оказали живопись и графика В. А. Серова, а из произведений советских художников — рисунки Н. Н. Купреянова.

К 1933 году у Шмаинова уже был десятилетний опыт журнальной и книжной работы и хорошее знание художественного наследия. Но настоящей творческой зрелости он достиг в последующие годы, иллюстрируя ряд крупных произведений классической русской литературы. Исполненные в 1933 году рисунки к повести «Жизнь Матвея Кожемякина» художник переработал позднее на основании критических замечаний Горького, многое исключив совсем, многое сделав заново. В этой серии он создал прекрасные «портретные» изображения героев горьковской повести, данные со всей остротой психологической и общественной характеристики («Савелий Кожемякин», «Матвей и Палага», «Татарин Шакир», «Максим» и другие).

Одновременно с этой работой Шмаинов обратился к книгам, рассказывающим о современной советской действительности — иллюстрации к «Поднятой целине» М. Шолохова (1934). В ряде листов найдены верные и убеждающие решения («Президиум колхозного собрания»), смело введены крупноплановые изображения главных героев, позволяющие передать все оттенки душевных состояний и драматического действия. Иллюстратор обратился к простому рисунку углем, избегая каких бы то ни было декоративных эффектов, стремясь к наибольшей простоте, наглядности и общедоступности.

О художественной зрелости Шмаинова ярко свидетельствует его следующая работа — обширная серия рисунков к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1935—1936). Тщательное изучение эпохи, зарисовки с натуры старых домов и дворов в Ленинграде и прежде всего выбор для иллюстрирования реалистически правдивых сторон романа, глубоко волнующего и противоречивого, — все это придало циклу полноту мысли и чувства, подлинность времени и места, сообщило его образам особенную достоверность.

135. Д. А. Шмаринов.  
Иллюстрация к роману Ф. М. Достоевского  
«Преступление и наказание». 1935

Наиболее выразительны «Соня Мармеладова со свечою» (лист, впоследствии утерянный и возобновленный в 1945 г.), «Старуха-процентщица» (илл. 135), поражающая своим отталкивающим моральным убожеством, «Раскольников, кланяющийся в ноги Соне» — драматическая сцена, полная душевной напряженности. Очень хороши в серии пейзажи старого Петербурга, создающие фон для «портретных» изображений героев романа. Композиция иллюстраций, простая и строгая, строится на тщательно наблюдаемом и реалистически точном изображении мимики и жеста, в которых раскрывается действие и отношения героев друг к другу. Рисунок у Шмаринова свободный, обобщенный, легко и точно строящий форму, столь же далекий от сухой выписанности, как и от беглой приблизительности.

К пушкинскому юбилею 1937 года художник сделал изящные и простые рисунки к «Повестям Белкина», ставшие лучшим истолкованием этого произведения великого поэта. Прямо противоположные своей жизнеутверждающей ясностью суровому трагизму иллюстраций к Достоевскому, они характеризуют широту кругозора Шмаринова. С этого времени его главной задачей стало утверждение светлых положительных образов.

Стремясь показать борьбу прогрессивных и реакционных сил истории, Шмаринов закономерно пришел к участию в большой коллективной работе над иллюстрациями к истории Коммунистической партии (1940—1941). Для этой выдающейся серии иллюстраций, переросших в цикл станковых композиций, он сделал большой рисунок пастелью «Разгон демонстрации в 1905 году» и рисунок углем «Есть такая партия!» — первое в советской графике изображение яркого эпизода в жизни и деятельности В. И. Ленина. Этот лист сыграл важную роль в развитии книжной и станковой графики на историко-революционные темы, в особенности своей тонкой трактовкой образа Ленина.

В последние предвоенные годы Шмаринов создал серию рисунков к роману А. Н. Толстого «Петр I» (к первой и второй частям романа) и серию иллюстраций к «Герою нашего времени» М. Ю. Лермонтова.

Законченные в 1940 году рисунки к первым двум частям романа «Петр I» раздвинули рамки книжной графики: фактически они превратились в цикл больших исторических



композиций, посвященных Петровской эпохе. Серия включает сцены самого разнообразного содержания — трагические и шуточные, бытовые и батальные. В ней смело соединены и сопоставлены исторически конкретные и вымышленные литературные образы. Рядом с Петром, Екатериной, Меншиковым или Лефортом здесь изображены купцы и бояре, солдаты и стрельцы, приближенные Петра и защитники старины. Эти композиции горизонтального формата, удобного для передачи массовых эпизодов, были решены автором с блеском подлинного режиссерского искусства, быстрым, легким и точным рисунком, иногда создающим впечатление некоторой эскизности. Особенно удачными вышли те листы, где нет слишком обильной исторической бутафории, где господствуют яркие, сильные человеческие характеры, отражающие неизбежную победу прогрессивных исторических преобразований. Особенно убедительными получились образы деятельного, целеустремленного и энергичного Петра («Петр с чертежом»), смелого, бесшабашного Меншикова («Военный совет под Азовом»), учтивого Лефорта («Встреча с Лефортом»), лукавой Саньки Бровкиной, приветливой Екатерины.

Шмаринов точно придерживался текста А. Н. Толстого, но, выбирая сюжеты для иллюстрирования, обошел многие бытовые подробности ради того, чтобы придать серии высокий эпический стиль, соответствующий историческому смыслу важнейших событий, описанных в романе.

В иллюстрациях к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», сделанных в 1941 году, незадолго до Великой Отечественной войны, с большой силой и глубиной выражены драматический строй и поэтическое звучание знаменитого романа. Особенно значителен образ Печорина. В рисунке «Печорин перед дуэлью» художник передал интеллектуальную силу и незаурядность героя, показал сложность его размышлений, его переживаний в решающий час жизни. Глубина бархатистого черного тона, достигнутая смешанной техникой угля и черной акварели, помогла воспроизвести драматизм отдельных эпизодов, насытить солнцем и светом пейзажные фоны и сцены на вольном воздухе.

Свои иллюстрации и станковые рисунки Шмаринов создавал на основе внимательных и обильных рисунков с натуры, настойчиво развивая свою зрительную память, чтобы свободнее рисовать в композициях «от себя». При этом он проверял по натуре каждую деталь складывающихся зрительных образов. Примером рисунка с натуры может служить его прекрасный «Портрет сына» (1940).

В этот период развернулось многогранное творчество Кукрыниксов. Это единственное в своем роде творческое содружество трех совместно работающих художников породило одно из самых выдающихся и оригинальных явлений советского искусства. Можно сказать (как в шутку говорят Кукрыниксы), что они представляют собой не трех, а четырех художников, так как кроме их трех индивидуальных творческих обликов, не похожих друг на друга, есть еще и четвертый, коллективный творческий облик, отличный от трех первых и сочетающий их качества.

Псевдоним «Кукрыниксы» возник еще в 20-е годы, когда М. В. Куприянов (род. 1903), П. Н. Крылов (род. 1902) и Н. А. Соколов (род. 1903) учились во Вхутемасе и там начали совместно делать карикатуры для студенческой стенгазеты, подписанные странным именем, составленным из фамилий всех трех художников.

Крылов учился на живописном факультете, Куприянов и Соколов — на графическом (у Н. Н. Купреянова). В 20-е годы главным их занятием были карикатура на темы литератур-

136. Кукрыниксы.  
Политических ведут. 1940



ной жизни и журнальные рисунки, еще очень мало предвещавшие будущий облик их художественного содружества.

Решающую роль в творческой судьбе Кукрыниксов сыграл А. М. Горький. Он распознал их одаренность и творческие возможности, гораздо более широкие, чем те, которые проявились в карикатурах, печатавшихся в «Литературной газете»<sup>1</sup>. Под влиянием Горького Кукрыниксы начали иллюстрировать его эпопею «Жизнь Клима Самгина» и в процессе этой сложной и трудной работы ясно почувствовали недостаточность своего художественного языка, склонного к безудержной утрировке формы, к чрезмерному гротеску. Хотя они и создали острый и выразительный образ Клима Самгина, главного героя романа, в целом эта серия еще

<sup>1</sup> Горький написал о Кукрыниксах статью в «Правде» (1932) и в статье к каталогу первой выставки художников в том же году призвал Кукрыниксов к углублению их искусства.

не вполне удалась художникам. Горький безжалостно забраковал многие из сделанных рисунков и тем самым помог их авторам выйти на верную дорогу последовательно реалистического искусства.

В продолжение 30-х годов главной сферой деятельности Кукрыниксов в графике продолжала оставаться карикатура, теперь уже в «Правде», на политические темы.

Книжные иллюстрации Кукрыниксов долгое время были тесно связаны с их карикатурой. Наиболее удачными произведениями этого рода явились рисунки к «Сказкам» и «Истории одного города» (1938—1939) М. Е. Салтыкова-Щедрина. В этих рисунках приемы крайней гиперболы используются гораздо более продуманно, отвечая вполне реальному общественному и историческому содержанию сатирических образов. Одним из самых удачных листов щедринской серии явился «Дикий помещик», очень смешной в своем «одичалом», косматом виде, на четвереньках и в дворянской фуражке и вместе с тем страшный в своей бесчеловечной сущности.

Но приемы привычного сатирического преувеличения начали наконец мешать Кукрыниксам при обращении к книгам, вовсе не требующим ничего выходящего за рамки естественной реальности. Художники стали искать пути к выходу за пределы сатиры, начав упорную работу в далеких от сатиры жанрах графики. В 1940—1941 годах, когда они приняли участие в создании иллюстраций к истории Коммунистической партии, в их творчестве произошел глубокий перелом.

Кукрыниксы выполнили в пастели большое число рисунков, охвативших широкий круг тем — от начала рабочего движения в России до победы социализма. Стремясь преодолеть свою прежнюю, сатирически заостренную и преувеличенную манеру, они пришли к строгой сдержанности, даже иногда излишней статичности многофигурных композиций. Для серии характерны документальная точность места и времени, драматическая напряженность действия, яркое и глубокое выражение исторических конфликтов. Наиболее значительными листами получились «Баррикады на Пресне», «Политических ведут» (илл. 136). В рисунке «Чкалов на острове Удд» замечательный советский летчик стоит в своем краснокрылом самолете, только что приземлившись на далеком пустынном острове у восточных берегов Сибири; за его спокойной фигурой — широкий простор земли, моря и неба. Кукрыниксы сочетали здесь портрет с исторической картиной, иллюстрацию к книге — с самостоятельной станковой композицией.

Перерастание одного жанра в другой — характерное явление в истории советской графики конца 30-х годов.

Вслед за рисунками к истории партии художники обратились к иллюстрированию рассказов А. П. Чехова. Многообразный мир чеховских рассказов был взят ими очень широко. Хотя иллюстраторы должны были сделать лишь по одному рисунку к каждому рассказу, серия не стала собранием разрозненных листов, их объединяли одна общая идея, единый стройный замысел: передать всю противоречивость, тягостность, нелепость жизни большинства героев писателя, необходимость и неизбежность глубоких, обновляющих перемен в царской России. Первые рисунки, сделанные к смешным и забавным рассказам Чехова, несли еще черты карикатурности, гротеска. Но их заслонили более глубокие и серьезные иллюстрации, рожденные поздними рассказами писателя: полные психологической правдивости («Накануне поста»), или мягкой чеховской лирики («Степь»), или драматической силы, выражающие боль за человеческое горе и обиды («Тоска»). Пространственный тональный ри-

сунок черной акварелью пришел здесь на смену контурному, линейному рисунку пером, характерному для ранней графики художников. Иллюстрациями к произведениям Чехова Кукрыниксы выдвинулись в первый ряд мастеров советской книжной графики.

Е. А. Кибрик (род. 1906) родился в маленьком заштатном городе на юге Украины. Под руководством художника П. Г. Волокидина в Одессе он овладел академическим рисунком с натуры. В Ленинграде, куда он уехал заканчивать художественное образование, он чуть было не растерял то, что знал и умел, попав в среду формалистов, далекую от жизни, от реализма. Поняв ее бесплодность и резко порвав с ней, художник стал искать пути к правдивому и содержательному искусству, начав работать как иллюстратор самых разнообразных книг советских и иностранных писателей.

Кибрик нашел свое творческое лицо и оригинальный реалистический язык в работе над серией литографий к повести Р. Роллана «Кола Брюньон» (1935—1936). Его пленила глубокая жизненная сила роллановских образов. С Кола Брюньона, веселого и великодушного мастера-резчика, начинается целая вереница излюбленных кибриковских героев — людей, сильных духом, с богатой и щедрой душевной жизнью.

Для Кибрика характерен интерес к героическим образам, связанным с эпохами революционных потрясений. Ему очень удались герои роллановской повести: и сам Кола («Кола спасает внучку», «Кола, читающий Плу-тарха»), и его возлюбленная — лукавая, насмешливая и пленительная Ласочка (илл. 137), и другие действующие лица книги. К черным литографиям первого издания он прибавил позднее цветные, его рисунок стал уверенным и простым, моделировка формы — крепкой и весомой. Он показал свою работу Роллану, когда тот приезжал в Советский Союз в 1935 году и гостил у Горького. Роллан очень высоко оценил эти иллюстрации. Знакомство с великим французским писателем сыграло большую роль в творческом развитии художника.

В последующей работе — цветных литографиях к роману бельгийского писателя Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле» (1938) — Кибрик сделал новый шаг к простоте, собранности, ясности реалистического рисунка, динамической напряженности композиции. Он нашел яркое выражение для героических и прекрасных своей



137. Е. А. Кибрик. Иллюстрация к роману Р. Роллана «Кола Брюньон». 1935



138. Е. А. Кибрик.  
С. Н. Халтурин и В. П. Обнорский.  
за работой над программой «Северного  
союза русских рабочих». 1940

благородной человечностью образов эпохи нидерландской революции конца XVI века. Народный герой Тиль Уленшпигель, его ласковая и нежная подруга Неле, его верный спутник, тучный и благодушный Ламме Гудзак, предстали живыми и меняющимися. Художник нащупал способы изображения сложной психологической противоречивости, давая героев в самых различных душевных состояниях.

В работе над «Легендой об Уленшпигеле» иллюстратору помогли молодые актеры, на которых он проверял верность выражения, точность жеста, поручая им представить ту или другую сцену романа и зарисовывая удачные движения. Лучшими листами серии являются «Пепел Клааса стучит в мое сердце!», «Уленшпигель поет песню гёзов», «Тиль и Неле» (концовка к первой части романа). Роллан в письме к художнику высоко оценил и эту его работу.

После «Уленшпигеля» Кибрик работал над иллюстрациями к истории Коммунистической партии, выполнив рисунок углем «С. Н. Халтурин и В. П. Обнорский за работой над программой «Северного союза русских рабочих» (1940) (илл. 138). Уже в этом листе намечился глубоко психологический подход художника к историко-партийной теме. Благодаря яркости характеристик людей простая сцена озаряется большим волнением.

Незадолго до Великой Отечественной войны Кибрик обратился к иллюстрированию «Очарованной души» Р. Роллана (1940—1941). Он задумал большой цикл, но успел выполнить только часть его (в рисунке, акварели или в литографии, черной и цветной). Замысел был продуман весь в целом, поэтому в выполненной части работы видны целостность и единство идеи. В листах этой серии («Аннета у постели раненого», «Аннета у камина», «Марк») художник нашел достойное выражение ярким и привлекательным человеческим характерам, отразившим в себе лучшие качества передовой французской интеллигенции в период после первой мировой войны.

В 30-е годы значительно выросли и выдвинулись художники А. Ф. Пахомов, А. М. Каневский, Г. Н. Петров, Ю. И. Пименов, С. С. Кобуладзе, Г. М. Пустовойт, М. М. Абемян.

Каждый из крупнейших художников-иллюстраторов 30-х годов, идя индивидуальным творческим путем, работал над общими для всех задачами полноценного реалистического выражения идейного и образного строя литературных произведений и прежде всего над человеческими характерами, раскрытыми во всей их сложности и многообразии. Это обусловило богатство советской книжной графики того времени.

В творчестве А. Ф. Пахомова элементы схематизма, мешавшие ему ранее, уступают место ясному, строгому реалистическому рисунку (карандашом или черной литографией).



139. А. Ф. Пахомов.  
Иллюстрация  
к поэме Н. А. Некрасова  
«Мороз, Красный нос». 1937

Свидетельством его зрелого искусства явились рисунки к книге С. Я. Маршака «Лодыри и кот» (1935—1937) и особенно к «Бежину лугу» И. С. Тургенева (1936), где ясно выступила сдержанная и глубокая лирическая сила художника. Лучшей работой Пахомова в этот период стали иллюстрации к поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос» (1937), с глубоким знанием эпохи и с большой сердечной взволнованностью рассказывающие о драматической истории русской крестьянки. Такие рисунки, как «Смерть Прокла» или «Дарья в лесу» (илл. 139), подготовили своей собранной, сдержанной экспрессией высокую человечность искусства Пахомова в годы Великой Отечественной войны.

Работа над иллюстрированием сочинений А. М. Горького принесла известность Б. А. Дехтереву (род. 1908). Его первые рисунки углем к рассказам «Хозяин», «Мальва», «Двадцать шесть и одна» (1932) Горький видел и пришел в восхищение от той верности и точности, с которой молодой художник воссоздал облик и характер хозяина (об этом он написал Дехтереву в 1933 году). За драматически напряженными рисунками к рассказу Горького «Дед Архип и Ленька» (1935) последовали иллюстрации к другим произведениям Горького («Детство», 1936—1938; «В людях», 1937—1940; «Рассказы», 1938, и др.).

Такие рисунки, как «Алеша, мать и бабушка», «Ардальон и Наталья» или «Ленька» (из рассказа «Страсти-мордасти»), сделанные в широкой, уверенной живописной манере, отличаются вдумчивым психологическим анализом, строгой правдивостью типов.

К концу 30-х годов Дехтерев стал переходить к той тщательной миниатюрной технике, которая характерна для его послевоенных работ.

Исключительно своеобразным мастером выступил в эти годы А. М. Каневский (род. 1898). Он учился у Н. Н. Купреянова и Д. С. Моора и начал свою деятельность как карикатурист, а затем иллюстратор детских книжек. Его ранние работы (начала 30-х годов) были перегружены гротескными, безмерно преувеличенными подробностями, смешными деталями, и это иногда нарушало единство образного строя иллюстраций. Он достиг этого единства в рисунках пером к книге М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом» (1936), поразительных своим беспощадным остроумием, своей правдивой и резкой сатирой, раскрывающей реальный смысл и значение общественных явлений, описанных Щедриным. Рисунок, изображающий градоначальника, который поливает солнце из пожарного шланга, «чтоб светило умереннее», хорошо показывает особенности манеры Каневского, сложившиеся в это время. Каневский подчеркивает странность и нелепость изображенного действия нарочитой простотой и «естественностью» жеста и выражения. Еще сильнее другой рисунок («Через некоторое время спокойствие было восстановлено»), с острой гротескной выразительностью рассказывающий о подавлении крестьянского восстания.

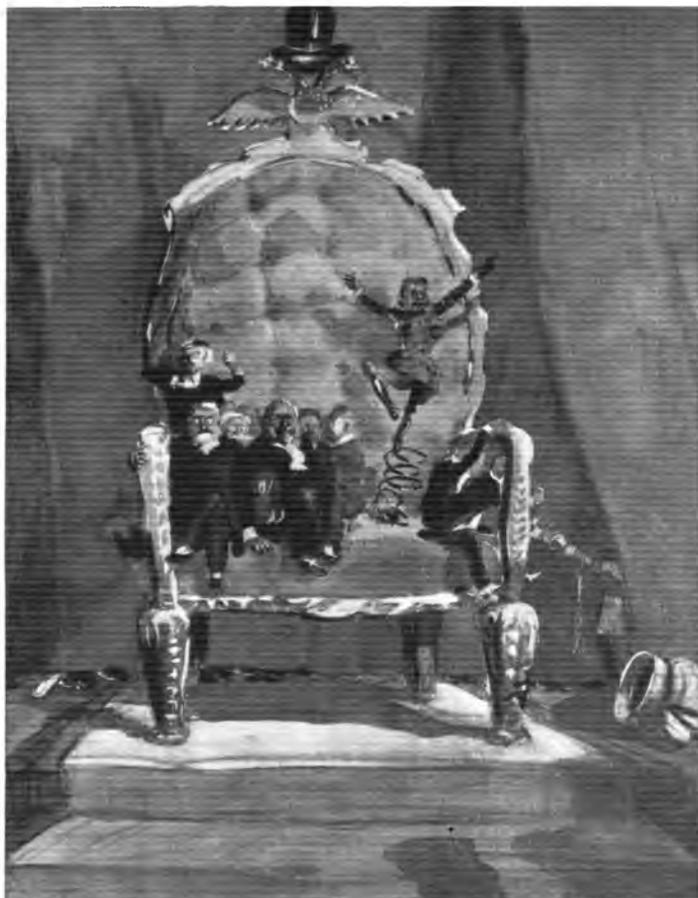
Для серии иллюстраций к истории Коммунистической партии Каневский выполнил в 1940 году акварель «Временное правительство» (илл. 140). На просиженном царском троне сидят, собравшись в кучу, важные министры буржуазного правительства. Керенский ораторствует, балансируя на кончике вылезшей из сиденья пружины. За занавесом сапоги иностранных офицеров. Золоченая корона, бывшая на спинке трона, сбита и брошена на пол, а вместо нее водружен новенький лощеный буржуазный цилиндр. Эта остроумная, сделанная с исключительным мастерством акварель является одним из сильнейших сатирических произведений графики на исторические темы.

Привлекательнейшим мастером советской книжной и станковой графики был Г. Н. Петров (1904—1944). Ученик В. В. Лебедева, он рано нашел свой собственный путь и собст-

140. А. М. Каневский.  
Временное правительство. 1940

венный художественный язык. Сделанные им в середине 30-х годов рисунки пером к «Кавказскому пленнику» Л. Н. Толстого и к «Тартарену из Тараскона» А. Додэ отличаются тонким изяществом, легкой и быстрой (на первый взгляд) техникой, безукоризненно метко передающей верные черты места, времени, характера.

В 1937—1938 годах Петров был в Испании, сражался в рядах Интернациональной бригады. Созданные там художником рисунки, изображающие бойцов народной армии, испанских крестьян, рабочих, лучших представителей интеллигенции, так же как и сцены сражений, образы раненых и беженцев и т. д., составили замечательную серию «Испания» (1938), передающую героический дух испанского на-



рода (илл. 141). Работа над серией рисунков «Испания» помогла Георгию Петрову обновить и углубить язык своей книжной графики, сделав ее драматичнее и строже (иллюстрации к «Маскараду» М. Ю. Лермонтова, к «Кюхле» Ю. Тынянова, к драмам Лопе де Вега).

Интересно выступил в графике Ю. И. Пименов, перешедший от остро экспрессивной, резкой, угловатой манеры к мягкому живописному лиризму. Найдя в живописи свой любимый круг тем и образов, он и в книжную графику перенес тонкое реалистическое мастерство, полное света, воздуха и живописного богатства. В 1939 году он выполнил серию акварельных иллюстраций к детским стихам В. В. Маяковского, отличающихся жизнеутверждающим романтическим строем. В 1940 году он сделал акварельные иллюстрации к книге С. Я. Маршака «Хороший день»<sup>1</sup> — о Москве, о бесконечной и ненасытной жадности детских желаний и стремлений. Эти светлые акварели несли в себе большое душевное богатство.

Тонким, серьезным и ищущим мастером был Г. М. Пустовойт (1900—1947), один из лучших графиков Украинской ССР. Пройдя через увлечение подчеркнутой экспрессией (сказавшейся в его иллюстрациях к «Обломову» И. А. Гончарова), он к концу 30-х годов пришел к ясному, спокойному реалистическому стилю, задушевному и лирическому. Его иллюстрации к «Катерине» Т. Г. Шевченко и к рассказам М. М. Коцюбинского вместе со станковыми

<sup>1</sup> Позднее Ю. И. Пименов сделал к этой книге новые серии иллюстраций.



141. Г. Н. Петров. Крестьяне-беженцы. Из серии «Испания». 1938

вещами сыграли существенную роль в сложении реалистической графики 30-х годов. Художник уделял много внимания национальному украинскому историческому колориту, но прежде всего — живым человеческим образам, переданным с большим драматическим волнением.

В станковой графике Пустовойта особенно привлекательна серия больших литографий, посвященных Советской Молдавии («Сбор винограда в Молдавии», 1936) (илл. 142), и поэтическая серия рисунков, сделанная во время поездки в область гуцулов в Западной Украине (горные пейзажи, народные типы, 1941). Эти рисунки явились одним из самых сильных созданий украинской графики предвоенных лет.

Во второй половине 30-х годов сложилось графическое мастерство М. М. Абеяна (род. 1909). Как живописец он был учеником М. С. Сарьяна и С. В. Герасимова, как график выдвинулся прежде всего рисунками с натуры, в которых добивался верности и точности реалистической формы и поэтичности чувства. Эти качества присущи его карандашным и акварельным портретам, пейзажам, а также и лучшим книжным иллюстрациям, особенно серии рисунков к армянскому эпосу «Давид Сасунский» (1938). Монументальной героической силой отличается рисунок этого цикла, изображающий Давида на горе во время молитвы.

Среди произведений книжной графики конца 30-х годов следует отметить иллюстрации И. М. Тоидзе (род. 1902) к поэме Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (илл. 144) и серию рисунков С. С. Кобуладзе (род. 1909) к этой же книге. Иллюстрациям Кобуладзе свойственны мужественная сила и монументальность, сообщающие образам внутреннюю значительность. Правда, черты стилизации придают им излишне торжественный и театральный характер (илл. 143).

Результатом длительной и вдумчивой работы явились рисунки Н. Н. Жукова (род. 1908) к книге «Воспоминания о Марксе». Художник поставил целью добиться портретного сходства в листах, изображающих К. Маркса и Ф. Энгельса, а также достоверности среды, окружавшей великих революционных деятелей. В этой первой серьезной и большой работе Жуков еще не сумел достигнуть глубины психологической характеристики. В дальнейшем он неоднократно возвращался к работе над образами Маркса и Энгельса, более углубленно решая важную и сложную тему.

В большом цикле гравюр на дереве к книге П. М. Керженцева «Жизнь Ленина» (1934), П. Н. Староносков (1893—1943) сделал серьезную попытку изобразить важнейшие эпизоды жизни и деятельности В. И. Ленина. Однако декоративные тенденции, идущие от лубка, помешали ему создать полноценное реалистическое произведение. Но его работа не пропала

142. Г. М. Пустовойт. Сбор винограда в Молдавии. 1936





143. С. С. К о б у л а д з е.  
Иллюстрация к поэме Шота Руставели  
«Витязь в тигровой шкуре». 1936—1937

даром, так как подготовила почву для дальнейшего успешного иллюстрирования политической книги.

Очень большую роль в развитии книжной графики в 30-е годы сыграли некоторые мастера старшего поколения, чье творчество сложилось раньше, но во многом изменилось в результате деятельного участия этих художников в практике советского искусства.

Важное место в книжной графике занял выдающийся советский живописец С. В. Герасимов. Его графическим работам начала 30-х годов еще была свойственна повышенная экспрессия, иногда вносящая условность в облик людей и характер действия. Эти черты сказались в некоторых листах его обширной серии черных и цветных акварелей к поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1933—1936). Но лучшие листы этой серии — «Семеро крестьян» (к «Прологу»), «Обед в поле», «Охота» — отличаются острой и точной психологической характеристикой помещиков и крестьян, меткий, обобщенный и выразительный рису-

144. И. М. Гондзев. Иллюстрация  
к поэме Шота Руставели  
«Витязь в тигровой шкуре» 1936



нок. В «Охоте» с осязательной достоверностью и поэтической тонкостью передан нежный осенний пейзаж, покой которого смущен буйно несущимися охотниками на лошадях и борзыми, догоняющими лисицу. В рисунке «Обед в поле» выведена целая галерея человеческих типов помещицкой России, охарактеризованных с острой и злой иронией. Эти листы оказали большое влияние на развитие реалистической иллюстрации 30-х годов. Лучшей графической серией С. В. Герасимова этих лет явились акварели к «Делу Артамоновых» А. М. Горького (1938—1939), сильно и темпераментно передающие характерные образы купеческого мира (илл. 146). Над этой серией иллюстраций, отличающейся верным чувством истории, С. В. Герасимов много работал и в дальнейшем, в 40-е и 50-е годы.

Среди станковых работ художника нужно выделить рисунок «Чапаев», сделанный в 1940 году для серии к истории партии. Блестящим мастерством, глубоким, насыщенным цветом отличаются характерные для С. В. Герасимова акварельные исторические композиции («Лермонтовская эпоха») и натюрморты (букеты цветов).

Большой и сложный творческий путь прошел в этот период В. А. Фаворский. Глубокая внутренняя перестройка, начавшаяся в его искусстве ранее, продолжалась. Несмотря на еще возникавшие иногда противоречивые искания, Фаворский все более и более определенно переходит на последовательно реалистические позиции. Нежные, лирические гравюры к повестям М. М. Пришвина («Жень-шень», 1933; «Кашеева цепь», 1934) были свидетельством большой любви художника к природе. Еще полнее и глубже выразились реалистические искания Фаворского в тонком и живом карандашном портрете А. С. Пушкина («Пушкин-лицеист», 1935). Драматизмом, напряженной душевной взволнованностью отличаются гравюры, созданные художником незадолго до войны, — «Гамлет перед поединком» (илл. 145) к трагедии В. Шекспира «Гамлет» и «Березина» (1940, к рассказу Бальзака о гибели французской армии в 1812 году). В этих работах Фаворский пришел к тональному и пространственному построению композиции. Его Гамлет — это глубоко гуманистический образ большой моральной силы.



145. В. А. Фаворский.  
Иллюстрация к трагедии  
В. Шекспира «Гамлет». 1940



146. С. В. Герасимов. Иллюстрация к роману А. М. Горького «Дело Артамоновых». 1938

В книжной и станковой графике этих лет значительной была роль М. С. Родионова (1885—1956). В строгой и простой художественной форме он раскрывал глубину содержания иллюстрируемых классических произведений («Война и мир» Л. Н. Толстого и другие). Наибольших успехов он достиг в работе над современными образами в дошкольной детской книге. Его подвеченные литографии к детским книгам Л. Квитко («Письмо Ворошилову», 1936; «Когда я вырасту», 1937) и особенно А. Барто (к сборнику стихов о детях героической Испании — «Я с тобой», 1938), отличающиеся простотой и задушевностью, проложили дорогу важным переменам в иллюстрировании детской книги, введя в нее современные темы иногда самого острого политического звучания.

Мягким лиризмом, любовью к русской природе окрашены пейзажи Родионова (черная акварель «Ильмень-озеро», 1933, и др.).

К этому периоду относится расцвет творчества одного из старейших иллюстраторов — В. Г. Бехтеева. Он исполняет ряд поэтических и тонких серий иллюстраций, главным обра-



зом к произведениям западной литературы — к «Консуэло» Жорж Санд (черная акварель), рисунком пером к «Дафнису и Хлое» Лонга.

В 30-е годы окончательно складывается характерная манера К. И. Рудакова (1891—1949). Он работал над иллюстрацией к классической литературе, сначала западноевропейской (романы и рассказы Мопассана (1934 — 1935) (илл. 147), «Разгром» Э. Золя, 1935—1936), а затем и русской («Евгений Онегин» А. С. Пушкина, 1936 и последующие годы). В этих иллюстрациях, выполненных обычно литографией, Рудаков показал свое умение давать острые психологические и социальные характеристики героев книг и достигать подчас большого драматизма (особенно в литографиях к некоторым из сочинений Мопассана — «Монт-Ориоль», «В порту»). В иллюстрировании русской литературы он достиг наибольших успехов в послевоенные годы. Целый ряд

147. К. И. Рудаков.

Иллюстрация к роману

Ги де Мопассана «Милый друг». 1934—1935

148. Н. А. Тырса.  
Иллюстрация к повести  
А. С. Пушкина «Пиковая дама». 1936

иллюстраций к произведениям русской классической литературы — «Пиковой даме» А. С. Пушкина (илл. 148) и другим — создал Н. А. Тырса. Они обнаружили новые стороны дарования этого художника, широту его творческого диапазона.

Противоречивым, но в лучшей своей части чрезвычайно талантливым было в этот период творчество В. В. Лебедева. Главным его делом оставались рисунки к книгам для маленьких детей. Нарастание и углубление реалистических черт обнаруживается в рисунках к «Мистеру Твистеру» С. Я. Маршака (1933), литографиях к его же сборнику «Сказки, песни, загадки» для Детиздата ЦК ВЛКСМ (1935) и других. Умение с зорким вниманием и большим вкусом передавать материал, цвет, фактуру вещественного мира соединилось в этих иллюстрациях со способностью художника верно изображать характер детей и повадки животных. В ряде книг конца 30-х годов у Лебедева, впрочем, появились черты некоторой нарочитой приглаженности.

Активно выступают в области детской книги также мастер анималистического жанра Е. И. Чарушин, иллюстратор русских сказок К. В. Кузнецов и другие художники.

В станковой графике в 30-е годы работали и художники, специально посвятившие ей свое творчество, и виднейшие иллюстраторы, и живописцы.

Узбекский художник У. Тансыкбаев (род. 1904) сделал для серии иллюстраций к истории Коммунистической партии отличную гуашь «Восстание в Средней Азии в 1916 году», полную драматического пафоса, собранную и строгую по рисунку и композиции.

Продолжал работать в области станковой графики один из виднейших украинских граверов — В. И. Каснян. Лучшие его работы связаны с образом Т. Г. Шевченко. Выделяется





149. В. И. К а с и я н. Артем. 1936

литография «Шевченко на Украине» (1936), где поэт изображен в глубокой задумчивости на фоне украинской природы. В литографии «Шевченко среди крестьян» (1939) Касиян поставил своей задачей показать неразрывную связь, существовавшую между Шевченко и украинским народом, но решил эту задачу несколько упрощенно.

Тема единства передовой культуры русского и украинского народов нашла выражение в офорте Касияна «Чайковский на Украине» (1940), сочетающем в себе черты достоверного исторического портрета и исторической композиции. Правдивостью и жизненностью отличается и портретный лист «Артем», созданный художником в технике ксилографии, (илл. 149). Историко-революционной

теме посвятил свое творчество грузинский график Д. Е. Кутателадзе. Одно из лучших его произведений — «С. Орджоникидзе и С. Киров на Северном Кавказе» — трактовано в героико-романтическом плане (илл. 150).

Над историческим портретом в станковой графике работал и Н. П. Ульянов (1875—1949), известный советский живописец и художник театра. Его обширная серия рисунков и акварелей, посвященных А. С. Пушкину, которая пополнялась им до конца жизни, в основном была создана в период 1933—1941 годов. К Пушкинской выставке 1937 года были сделаны некоторые важнейшие и лучшие листы серии: «Пушкин за столом» (несколько раз в дальнейшем повторенный художником (илл. 151), «Пушкин в Царском Селе», «Пушкин на ярмарке». Образ поэта воссоздан Ульяновым с глубокой любовью и сердечностью, в смелой, свободной манере. Эти рисунки послужили подготовкой и предвестием позднейшего расцвета творчества художника в военные и послевоенные годы.

Портрет оставался главной темой искусства Г. С. Верейского. В этот период он по-прежнему с увлечением рисует ученых, художников, писателей и впервые создает большую серию портретов летчиков. Он вводит теперь в свои литографии сложное композиционное построение (например, в портретах А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. А. Рылова). К концу 30-х годов манера Верейского становится более свободной и живописной, богатой мягкими контрастами света и тени. Ему помогла в этом работа над офортом, которой он начал заниматься особенно систематически во второй половине 30-х годов. В офортной технике Верейским выполнены в эти годы некоторые самые тонкие из его портретов («Портрет М. Герасимовой»), а также пронизанные солнцем пейзажи («Вид в Мариенбурге близ Гатчины»).



150. Д. Е. Кутателадзе. С. Орджоникидзе и С. Киров на Северном Кавказе



151. Н. П. Ульянов. Пушкин за столом. 1937

Среди других портретистов-графиков этого периода следует отметить А. В. Фонвизина (род. 1882). Освобождаясь от прежней импрессионистической расплывчатости, Фонвизин создает более строгие работы, не теряя своего красочного богатства. Два акварельных портрета артистки Д. В. Зеркаловой (1940) стали его лучшими произведениями.

Многие художники работали в это время над станковым пейзажем. Ряд композиций, полных тонкого ощущения красоты природы, создала А. П. Остроумова-Лебедева, предпочитавшая в эти годы акварельную технику. Продолжал работу над своими излюбленными пейзажами старой Москвы И. Н. Павлов, уделивший внимание также и видам других городов Советской страны («Астрахань»). Разработке пейзажной цветной линогравюры много сил отдали ученики И. Н. Павлова — М. В. Маторин (гравюра «Охотный ряд»), В. С. Бибилов (серия «Арктика», выполненная вместе с художником Меркуловым). Virtuозного мастерства цветной гравюры на линолеуме с большим количеством досок достиг в эти годы И. А. Соколов. Он обращался как к индустриальным темам, так и к лирическому пейзажу, посвященному излюбленной художником среднерусской природе («Кузьминки») (илл. 152). С тонкими,



152. И. А. Соколов. Кузьминки. 1937

изящными пейзажами небольшого размера, проникнутыми живым лирическим чувством, выступил Л. С. Хижинский (род. 1896, серии гравюр на дереве «Пушкинские места», 1936; «Лермонтовские места», 1941).

В изучаемый период появлялись и отличные серии акварельных пейзажей. Среди них — парижские акварели А. М. Герасимова, крымские и среднеазиатские пейзажи Л. А. Бруни («Вахшский канал», «Крепость в Судак», «Черное море»), крымские акварели В. Н. Горьева, тбилисские пейзажи У. М. Джапаридзе. К этому времени относятся и интересные карандашные пейзажи И. Я. Билибина — главным образом морские. В офорте пейзажем продолжал заниматься наряду с Г. С. Верейским старейший советский офортисст М. А. Добров (1877—1958), создавший в эти годы некоторые лучшие свои произведения (например, акватинта «Тропа к водопаду»), а также тонкий одесский мастер А. Б. Постель (род. 1904).

Менее интенсивно, чем книжной и станковой графики, шло развитие политической карикатуры и плаката.

В политической сатире ведущая роль перешла к Кукрыниксам и Б. Е. Ефимову, а также к некоторым молодым сотрудникам журнала «Крокодил». Мастера старшего поколения В. Н. Дени и Д. С. Моор продолжали работать в своей прежней манере. В большой мере придерживался уже достигнутого ранее также и М. М. Черемных (илл. 153).

Развитие карикатуры в первой половине 30-х годов затруднялось постоянным повто-

рением установившихся приемов, в достаточной мере условных и схематичных. Только с середины 30-х годов появляются новые искания, ведущие к большей простоте, собранности и цельности, а также гораздо большей реальности и конкретности сатирического образа.

Эти поиски сказались в полную силу в антифашистских карикатурах Кукрыниксов, которые они создавали, работая в газете «Правда», в особенности в годы фашистской интервенции и гражданской войны в Испании.

Кукрыниксы стали добиваться большой концентрации своих художественных средств, начали освобождать рисунки от излишних подробностей, от крайностей преувеличения и чисто физиологической экспрессии, от рваной, небрежной и прилизательной манеры рисования.

Их карикатуры стали приобретать ту меткость и точность раскрытия самого существенного и главного, что так отличает



153. М. М. Черемных. Чтоб из этой лапы выпал нож, антифашистского фронта силы множь! 1938. Плакат

их работы военных и послевоенных лет. В серии иллюстраций к сатирической сказке С. Я. Маршака «Акула, Гиена и Волк» (1938) и в ряде других карикатур «испанского» цикла Кукрыниксы уже нашли верность психологической характеристики персонажей, точную и беспощадную политическую оценку событий международной жизни. В дальнейшем в их карикатурах совсем исчезли элементы самодовлеющего комического эффекта, уступив место простоте и собранной силе образа. При общей сдержанности изображения художники заостряют лишь немногие сатирические черты образа в карикатуре, что придает правдивость и лаконическую силу их работам. Кукрыниксы усиливают «портретную» характеристику, индивидуальную конкретность действующих лиц карикатуры, вместе с тем обостренно подчеркивают их типические признаки, раскрывают малопримечательную историческую роль таких персонажей, как Гитлер, Муссолини и т. п.

Характерным примером газетной карикатуры Кукрыниксов конца 30-х годов может служить рисунок «Ось-то ось, а рыбку врозь» (илл. 154) («Правда», 1938), явившийся откликом на фашистский захват Австрии. Гитлер ловко «выуживает» из воды большую рыбу, форма которой напоминает географические очертания австрийского государства, и одновременно ногой пытается спихнуть в воду своего партнера по рыбной ловле — Муссолини. Выражение лиц этих двух «героев» чрезвычайно комично в своей точной и наглядной, хотя и явно гротескной экспрессии. Сатирический эффект достигается мудрым способом: смешным и острым сопоставлением чрезвычайно «естественной» ситуации, то есть азарта и ссоры двух рыбаков-любителей, и аллегорически условного, но исторически конкретного политического содержания, заключенного в данном событии.

Пути творческого развития Кукрыниксов и Б. Е. Ефимова в этот период близки. Но для работ Ефимова более характерно веселое и забавное остроумие сатирического рассказа, неистощимая выдумка. Правда, часто он прибегал и к использованию уже проверенных и отстоявшихся в его творчестве приемов.

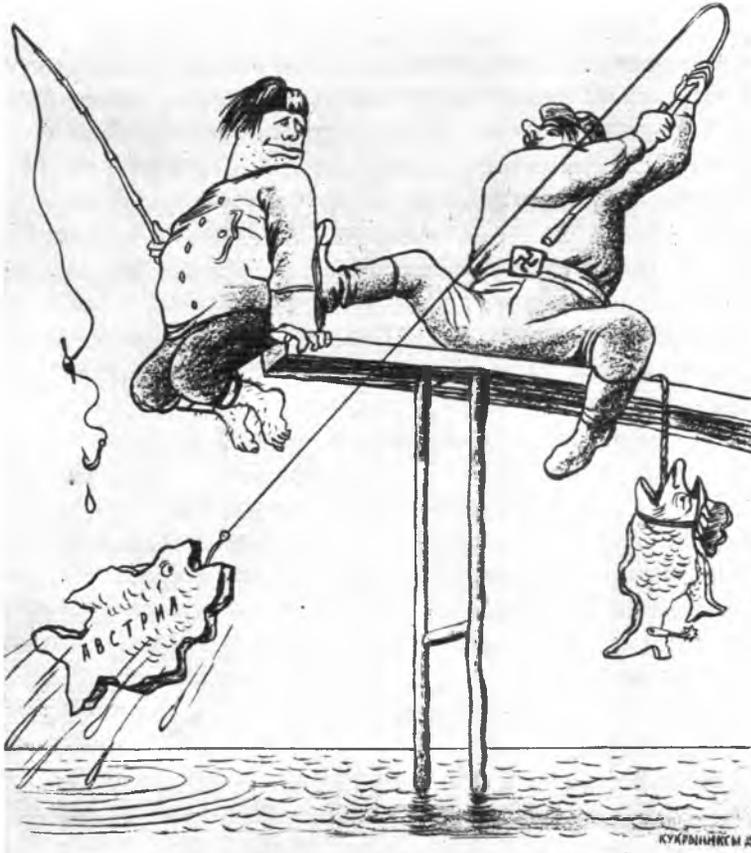
В «Крокодиле» много работал Л. Г. Бродаты (1889—1954). Гротескная яркость его остроумия и выразительного искусства оказала большое влияние на молодых художников журнала В. Н. Горяева, Л. В. Соффертиса. Особенно выдвинулся своими изящными, легкими, меткими рисунками на повседневные бытовые темы Л. В. Соффертис (род. 1911).

Развитие сатирической графики в эти годы подготовило яркий и сильный подъем ее в период Великой Отечественной войны и позднее.

В искусстве плаката в первой половине 30-х годов преобладали всякого рода схематические тенденции. Отдельные остроумные и удачные работы не могли изменить общей картины, так как и в них в большей или меньшей мере наблюдались однообразие типажа, стандартность человеческих образов.

Однако некоторые мастера создали запоминающиеся плакаты. Так, А. М. Каневский применил изобретательную и остроумную сатирическую выдумку к задачам изобличения разного рода явлений, мешавших социалистическому строительству.

Во второй половине 30-х годов в плакатах И. М. Тондзе, В. С. Иванова и В. Б. Корецкого начали зарождаться и складываться новые принципы построения плакатного образа, давшие яркие результаты в годы Великой Отечественной войны. На первое место стали выдвигаться конкретные человеческие образы, ясные по своему психологическому и социальному содержанию и по индивидуальным особенностям. Родилось стремление к объемно-пространственному построению композиции, к крупным планам.



154. К у к р ы н и к с ы.  
Ось-то ось, а рыбку врозь.  
1938. Карикатура

Показательными в этом отношении были сделанные незадолго до Великой Отечественной войны плакаты В. С. Иванова, А. А. Кокорекина и В. Б. Корецкого, посвященные освободительной войне китайского народа и воссоединению Западной Украины с Советским Союзом (В. Корецкий — «Наша Армия есть армия освобождения трудящихся», 1939; А. Кокорекин — «Человек с ружьем», 1940; В. Иванов — «Рабы разгибают спину», 1938, и «Падет в бою отец — сын станет на его место», 1939).

В. Б. Корецкий (род. 1909) уже в эти годы успешно начал разрабатывать прием использования фотосъемки для создания нужной выразительности и правдивости плакатных изображений. Он сблизил искусство плаката с искусством кино и достиг в лучших работах большой силы. В. С. Иванов (род. 1909) создавал возвышенные и благородные героические образы, искал обобщенный, монументальный строй плаката, очень простой и ясный. Его художественный язык нашел особенно широкое признание в плакатах военных лет.

Стремление к конкретности ситуации, образов проявилось в некоторых (правда, очень редких) плакатах на индустриальные и сельскохозяйственные темы, в частности в листах В. И. Говоркова.

Особое значение в середине 30-х годов получил сатирический плакат, который разоблачал сущность фашизма. Если в журнально-газетной сатире основной тенденцией было углубление портретной сатирической характеристики фашистских главарей и их сообщников, то главной задачей сатирического антифашистского плаката стало создание синтетического

образа фашизма — реальной угрозы миру. Широко используя аллегорию, художники создавали полные гневного пафоса символические образы фашизма в виде кровожадного зверя (В. Н. Дени — «Шагают к гибели своей», 1937; Б. И. Пророков — «Фашизм — враг культуры», 1939).

\* \* \*

Годы решающих побед в строительстве социализма в СССР были временем крупных успехов советского изобразительного искусства. Созидательным пафосом этих лет овеяны лучшие творения художников. Эпоха первых пятилеток с ее самоотверженным трудом миллионов, впервые в мире возводящих здание социализма, нашла достойное отражение в полотнах и статуях, мозаиках и панно, рисунках и гравюрах. В 30-е годы переживают подъем все национальные художественные школы. В трудном и порой противоречивом становлении искусства этих лет самые убедительные победы одерживает социалистический реализм. Не случайно именно в эти годы Коммунистической партией было дано развернутое определение основных особенностей метода социалистического реализма и проведено объединение всех реалистических сил советской литературы и искусства. Еще в 30-е годы активным антиреалистическим тенденциям противостояли большие силы художников-реалистов, консолидированные в единый творческий союз. Произведения, созданные на основе метода социалистического реализма, показывали и утверждали черты нового в нашей жизни, прославляли подвиги тех, кто начинал революцию, а затем отстаивал и умножал ее завоевания в ходе социалистического строительства.

Одной из отличительных черт искусства этого времени стало новое, более широкое художественное обобщение как современности, так и истории. Эта черта отличает не только такие классические произведения советского искусства, как «Рабочий и колхозница» В. И. Мухомой или «На старом уральском заводе» Б. В. Иогансона; особенность эта становится характерной для творчества большинства художников.

Ведущее значение в семье изобразительных искусств приобрели станковая живопись, монументальная скульптура и книжная графика.

1932—1941 годы явились узловым периодом в истории советского изобразительного искусства. На этом этапе своего развития оно приобретает черты идейной и художественной зрелости. Целый ряд произведений, созданных тогда мастерами различных национальностей и поколений, включает в себе непреходящие идейные и эстетические ценности, правдиво отражает жизнь советского народа. Эти произведения делают безуспешной попытку некоторых критиков, подпавших под влияние буржуазной идеологии, зачеркнуть все достижения искусства этого времени, предпринятую в начале 60-х годов. Пытаясь представить 30-е годы как период творческого застоя в нашем искусстве, обусловленный вредным влиянием культа личности Сталина, эти критики, по существу, искажают реальные факты истории советского искусства. Развернутая партийная критика показала несостоятельность этих утверждений.

Многонациональное искусство нашей Родины в изучаемый период обрело идейное единство, глубоко прониклось советским патриотизмом и пролетарским интернационализмом. Это сделало наше искусство могучей силой, которая помогла Советской Армии, всему советскому народу встретить и нанести сокрушительный удар фашизму в годы Великой Отечественной войны. К началу 40-х годов наше искусство имело твердо завоеванные реалистические рубежи, сложившиеся традиции служения интересам советского народа.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ

- Абакелня Тамара Григорьевна, 1905—1953 — 253  
Абемян Мгер Манукович, р. 1909 — 275, 278  
Аввакумов Николай Михайлович, 1908—1945 — 177  
Авилов Михаил Иванович, 1882—1954 — 75, 83, 90, 91, 200  
Агаджанян Степан Меликсетович, 1863—1940 — 80, 110, 111  
Агин Александр Алексеевич, 1817—1875 — 266  
Азгур Заир Исаакович, р. 1908 — 261  
Азим-заде, Азим Аслан оглы, 1880—1943 — 10, 29, 39, 73, 156  
Айтиев Гапар Айтиевич, р. 1912 — 214  
Акылбеков Сабырбек Мамбетадыкович, р. 1914 — 214  
Алабян Каро Семенович, 1897—1959 — 40  
Алексеев Георгий Дмитриевич, 1881—1950,— 58  
Алешин Сергей Семенович, 1886—1963 — 45, 56, 57, 124, 147  
Альтман Натан Исаевич, р. 1889 — 24, 40  
Андреев Вячеслав Андреевич, 1890—1945 — 124, 142, 147, 250  
Андреев Николай Андреевич, 1873—1932 — 28, 40, 41, 45, 51, 52, 53, 124, 125, 128, 132—137, 170, 171  
Антокольский Марк Матвеевич, 1843—1902 — 45  
Антонов Федор Васильевич, р. 1904 — 209  
Апсит (Петров) Александр Петрович, 1880—1944— 29, 30, 31, 41, 42, 43  
Аракелян Седрак Аракелович, р. 1884 — 29, 40, 80  
Архипов Абрам Ефимович, 1862—1930 — 8, 59, 73, 74, 75, 101, 104, 113, 118, 166  
Бабичев Алексей Васильевич, 1887—1963 — 147  
Бакшеев Василий Николаевич, 1862—1958 — 59, 74, 75, 114, 116, 117, 223  
Бах Роберт Романович (Робертovich), 1859—1932 (?)— 45, 124  
Беклемишев Владимир Александрович, 1861—1920— 45, 124  
Белашова Екатерина Федоровна, р. 1906 — 262  
Белостокский Ефим Исаевич, р. 1893 — 251  
Бембель Андрей Онуфриевич, р. 1905 — 252  
Бенуа Александр Николаевич, 1870—1960 — 41  
Беньков Павел Петрович, 1879—1949,— 106, 107, 215, 216  
Бехтеев Владимир Георгиевич, р. 1879 — 284  
Бибииков Виктор Сергеевич, р. 1903 — 288  
Билибин Иван Яковлевич, 1872—1942 — 290  
Блезе-Манизер Лина Валерьяновна, 1891—1924 — 58  
Блинова Евгения Петровна, р. 1906 — 147  
Бобышев Михаил Павлович, 1885—1964 — 187  
Богаевский Константин Федотович, 1872—1943 — 118  
Боголюбов Вениамин Яковлевич, 1896—1954 — 230, 254, 255, 256  
Богородский Федор Семенович, 1895—1960 — 76, 83, 93  
Бойчук Михаил Львович, 1883—1937 — 122  
Бразер Абрам Маркович, 1892—1942 — 56, 145  
Бриммер Николай Леонидович, 1898—1929 — 166  
Бродаты Лев Григорьевич, 1889—1954 — 157, 291  
Бродский Исаак Израилевич, 1884—1939 — 10, 28, 40, 42, 61, 62, 67, 68, 70, 75, 82, 83—86, 108, 109, 185, 187, 199, 204  
Бруни Лев Александрович, 1894—1948 — 172, 227, 228, 290  
Бубнов Александр Павлович, 1908—1964 — 189, 212, 216, 226  
Булаковский Сергей Федорович, 1880—1937 — 124, 148  
Бурачек Николай Григорьевич, 1871—1942 — 223  
Бурдель Антуан, 1861—1929 — 55  
Буре Лев Леонардович, 1887—1943 — 156  
Бялыницкий-Бируля Витольд Казтанович, 1872— 1957 — 59, 114, 117, 223  
Валев Валентин Цаневич, р. 1901 — 147

- Васильев Петр Васильевич, р. 1899 — 93  
Васнецов Аполлинарий Михайлович, 1856—1933 — 8, 59, 174, 223  
Васнецов Виктор Михайлович, 1848—1926 — 59  
Ватагин Василий Алексеевич, р. 1883 — 124, 253  
Верейский Георгий Семенович, 1886—1963 — 40, 41, 172, 286, 290  
Верещагин Василий Васильевич, 1842—1904 — 68  
Виленский Зиновий Моисеевич, р. 1899 — 150, 254, 262  
Владимиров Иван Алексеевич, 1870—1947 — 28, 62, 65, 67, 70, 83  
Волков Валентин Викторович, р. 1881 — 62, 63, 93, 214, 216  
Волнухин Сергей Михайлович, 1859—1921 — 45, 142  
Волокидин Павел Гаврилович 1877—1936 — 10, 80, 187, 273  
Воробьев Исай Яковлевич, р. 1911 — 253  
Врубель Михаил Александрович, 1856—1910 — 48, 266
- Габашвили Георгий (Гуго) Иванович 1862—1936 — 73, 80, 196  
Гагарин Григорий Григорьевич, 1810—1893 — 266  
Ганф Юлий Абрамович, р. 1898—157  
Гапоненко Тарас Гурьевич, р. 1906—185, 189, 210, 212, 216, 226  
Герасимов Александр Михайлович, 1881—1963 — 113, 114, 185, 206—208, 290  
Герасимов Сергей Васильевич, 1885—1964 — 62, 80, 101, 102, 103, 187, 189, 216, 217, 266, 278, 280—281, 283  
Гельман Макс Исаевич, р. 1892—56, 145  
Гинцбург Илья Яковлевич, 1859—1939—45  
Говорков Виктор Иванович, р. 1906—292  
Голубкина Анна Семеновна, 1864—1927 — 10, 45, 124, 128, 140, 143  
Гончаров Андрей Дмитриевич, р. 1903 — 166, 266  
Горелов Гавриил Никитич, р. 1880—61, 62  
Горлов Дмитрий Владимирович, р. 1899 — 253  
Горяев Виталий Николаевич, р. 1910 — 290, 291  
Грбарь Игорь Эммануилович, 1871—1960 — 19, 114, 187, 193, 194, 204  
Греков Митрофан Борисович, 1882—1934 — 28, 68, 75, 83, 86—90, 185, 200  
Григорьев Александр Васильевич, р. 1891 — 75  
Грубе Александр Васильевич, р. 1894 — 145  
Гюрджан Габриель Микаелович, р. 1892 — 56, 119
- Данько (Данько-Алексеевко) Наталия Яковлевна, 1891—1942 — 254  
Двораковский Валерий Дмитриевич, р. 1904 — 268
- Дега Эдгар, 1834—1917 — 266  
Дейнека Александр Александрович, р. 1899 — 76, 83, 95, 96, 108, 153, 155, 159, 160, 161, 185, 187, 189, 210, 212, 216, 225 — 226, 227  
Делакруа Эжен, 1798—1863 — 266  
Дени (Денисов) Виктор Николаевич, 1893—1946 — 28, 29, 31, 34—35, 41, 152, 153, 155, 160, 290, 293  
Дехтерев Борис Александрович, р. 1908 — 276  
Дитрих Леопольд Августович, 1877—1952 — 45, 54, 124  
Джапаридзе Уча Малакиевич, р. 1906 — 189, 196, 228, 290  
Добров Матвей Алексеевич, 1877—1958 — 290  
Добужинский Мстислав Валерианович, 1875—1957—165  
Долгоруков Николай Андреевич, р. 1902 — 160  
Домогацкий Владимир Николаевич, 1876—1939 — 45, 124, 125, 142, 145, 187, 262  
Домье Оноре, 1808—1879 — 266  
Дормидонтов Николай Иванович, 1898 — 1962 — 119, 177  
Дроздов Иван Георгиевич, 1882—1932 — 108  
Дудин Самуил Мартынович, 1863—1929 — 62, 70
- Евсеев Сергей Александрович, 1882—1958 — 131  
Елисеев Константин Степанович, р. 1890 — 157  
Епифанов Геннадий Дмитриевич, р. 1900 — 268  
Ефанов Василий Прокофьевич, р. 1900 — 189, 200, 208, 209, 226  
Ефимов Борис Ефимович, р. 1900 — 29, 36, 39, 152, 153, 154, 155, 290, 291  
Ефимов Иван Семенович, 1878—1959 — 58, 124, 251, 253
- Жуков Николай Николаевич, р. 1908 — 279
- Зале (Залит) Карл Федорович, 1888—1942 — 45  
Залеман Гуго Романович, 1859—1919 — 45, 54, 124  
Залкалн Теодор Эдуардович, р. 1876 — 43, 45  
Заузе Владимир Христианович, 1859—1939 — 176  
Зеленская Нина Германовна, р. 1898 — 237, 247
- Иванов Александр Андреевич, 1806—1858 — 48, 203  
Иванов Виктор Семенович, р. 1909 — 291, 292  
Иванов Сергей Васильевич, 1864—1910 — 8, 10, 102, 166  
Иванова Зинаида Григорьевна, р. 1897 — 237, 247  
Ижакевич Иван Исидорович, 1864—1961 — 75, 109, 164  
Ингал Владимир Иосифович, р. 1901 — 230, 254, 255, 256

Иогансон Борис Владимирович, р. 1893 — 75, 104—105, 108, 169, 185, 187, 189, 190—193, 200, 293

Казаков Матвей Федорович, 1738—1812/13 — 48

Канделаки Николай Порфирьевич, р. 1899 — 261

Кандинский Василий Васильевич, 1866—1944 — 59, 60

Каневский Аминадав Моисеевич, р. 1898 — 160, 266, 275, 276, 277, 291

Каплан Лев Борисович, р. 1899 — 156

Кардашев Алексей Николаевич, 1871—1964 — 253

Кардовский Дмитрий Николаевич, 1866—1943 — 80, 163—164, 170, 208, 266, 268

Карев Василий Васильевич, р. 1886 — 209

Карпов Степан Михайлович, 1890—1929 — 75, 106

Касаткин Николай Алексеевич, 1859—1930 — 10, 59, 62, 69, 73, 74, 75, 97, 104, 112, 118, 130, 177

Каснян Василий Ильич, р. 1896 — 80, 181, 285, 286

Кастеев Абылхан, р. 1904 — 214

Кацман Евгений Александрович, р. 1890 — 62, 75, 97, 111, 112

Кепинов Григорий Иванович, р. 1886 — 124, 142, 147, 261

Керзин Михаил Аркадьевич, р. 1883 — 45, 145

Кибрик Евгений Адольфович, р. 1906 — 185, 266, 268, 273—275

Кившенко Алексей Данилович, 1851—1895 — 67

Кипренский Орест Адамович, 1782—1836 — 48, 186

Кишиневский Соломон Яковлевич, 1864—1942 — 75

Клуцис Густав Густавович, 1895—1944 — 162

Кобуладзе Сергей Соломонович, р. 1909 — 275, 280

Ковалевская Зинаида Михайловна, р. 1902 — 214, 215

Когоут Николай Николаевич, 1891—1959 — 153

Коджоян, Акоп Карапетович, 1883—1959 — 29, 39

Козлов Василий Васильевич, 1887—1940 — 45, 54, 124, 131, 133

Козловский Михаил Иванович, 1753—1802 — 48

Кожель Алексей Афанасьевич, 1880—1956 — 93

Кокорекин Алексей Алексеевич, 1906—1959 — 292

Кольцов Сергей Васильевич, 1892—1951 — 56

Конашевич Владимир Михайлович, 1888—1963 — 41, 167, 168, 172

Коненков Сергей Тимофеевич, р. 1874 — 8, 28, 45, 50, 124, 128

Кончаловский Петр Петрович, 1876—1956 — 60, 81, 102, 103, 122, 185, 189, 221

Корецкий Виктор Борисович, р. 1909 — 291, 292

Корин Павел Дмитриевич, р. 1892 — 189, 203, 205

Коровин Константин Алексеевич, 1861—1939 — 8, 102, 104, 114, 118, 166

Коровин Сергей Алексеевич, 1858—1908 — 8, 9

Королев Борис Данилович, 1884—1963 — 48, 124

Костанди Кириак Константинович, 1852—1921 — 76, 195

Котов Николай Георгиевич, р. 1889 — 106

Котов Петр Иванович, 1889—1953 — 90, 106, 120, 213, 216

Кочергин Николай Михайлович, р. 1897 — 29, 39

Кравченко Алексей Ильич, 1889—1940 — 166—167, 181, 182, 187

Крайнев Василий Васильевич, 1879—1955 — 119, 219, 226

Крамской Иван Николаевич, 1837—1887 — 186

Крандиевская Надежда Васильевна, 1891—1963 — 124, 142

Красицкий Фотий Степанович, 1873—1944 — 10

Крымцов Николай Петрович, 1884—1958 — 114, 118, 119, 220

Кузнецов Константин Васильевич, 1886—1943 — 285

Кузнецов Павел Варфоломеевич, р. 1878 — 121

Куинджи Архип Иванович, 1842—1910 — 70, 75, 118

Кукрыниксы —

Куприянов Михаил Васильевич, р. 1903

Крылов Порфирий Никитич, р. 1902

Соколов Николай Александрович, р. 1903 — 158, 170, 189, 197—199, 266, 270—273, 290, 291, 292

Куприянов Николай Николаевич, 1894—1933 — 41, 44, 80, 170, 172, 177, 179, 180, 266, 267, 268, 270, 276

Куприн Александр Васильевич, 1880—1960 — 60, 81, 120, 121, 220, 221

Кустодиев Борис Михайлович, 1878—1927 — 40, 41, 42, 59, 62, 63, 64, 65, 164, 165, 172, 174, 266

Кутателадзе Аполлон Караманович, р. 1899 — 196, 266

Кутателадзе Давид Ефимович, р. 1901 — 286, 287

Кучумов Василий Никитич, 1888—1960 — 63

Лавров Андрей Иванович, р. 1902 — 226

Лансере Евгений Евгеньевич, 1875—1946 — 40, 43, 59, 80, 172, 175, 176, 189, 196, 224, 225, 265

Лаховский Арнольд Борисович, 1880—1937 — 62

Лебедев Владимир Васильевич, р. 1891 — 41, 155, 156, 168, 172, 276, 285

Лебедева Сарра Дмитриевна, р. 1892 — 44, 124, 125, 142, 144, 145, 147, 254, 262—264

Левитан Исаак Ильич, 1860—1900 — 117

Лентулов Аристарх Васильевич, 1882—1943 — 60, 120, 122

Лисицкий (Эль-Лисицкий) Лазарь Маркович, 1890—1941 — 30

Лишев Всеволод Всеволодович, 1877—1960 — 45, 54, 56, 124

Лукомский Илья Абелевич, 1906—1954 — 214  
Лысенко Михаил Григорьевич, р. 1906 — 250  
Львов Петр Иванович, 1882—1944 — 172

Маковский Владимир Егорович, 1846—1920 — 10,  
59, 70, 174

Малевич Казимир Северинович, 1878—1935 — 7, 24,  
60

Малютин Иван Андреевич, 1889—1932 — 29, 157  
Малютин Сергей Васильевич, 1859—1937 — 59, 70,  
74, 75, 109, 110, 194, 196

Малыгин Филипп Андреевич, 1869—1939 — 40

Мане Эдуард, 1832—1883 — 266

Манизер Матвей Генрихович, р. 1891 — 28, 45, 54,  
55, 75, 80, 124, 125, 136, 137, 138, 185, 187, 230,  
231—236, 252, 259

Мануйлова Ольга Максимовна, р. 1895 — 250, 252

Матвеев, Александр Терентьевич, 1878—1960 — 45,  
56, 80, 124, 145, 147, 149, 187, 249—250, 261

Маторин Михаил Владимирович, р. 1901 — 288

Матэ Василий Васильевич, 1856—1917 — 173, 174

Машков Илья Иванович, 1881—1944 — 60, 121, 122

Маяковский Владимир Владимирович, 1893—1930—  
28, 29, 30, 36, 38, 39, 64, 158, 277

Мельников Дмитрий Иванович, р. 1889 — 41, 44

Менделевич Исаак Абрамович, 1887—1952 — 142,  
150, 262

Меркулов Сергей Дмитриевич, 1881—1952 — 45, 56,  
75, 124, 125, 139, 140, 141, 240—242, 244

Мешков Василий Никитич, 1867—1946 — 59, 75,  
109, 110

Мизин Александр Васильевич, р. 1900 — 227

Митрохин Дмитрий Исидорович, р. 1883 — 268

Митурич Петр Васильевич, 1887—1956 — 44, 172

Модоров Федор Александрович, р. 1890 — 106, 209

Моор (Орлов) Дмитрий Стахивич, 1883—1946 —  
28, 30, 31—34, 35, 41, 80, 152, 153, 154, 155,  
160, 185, 276, 290

Моравов Александр Викторович, 1878—1951 — 66,  
69, 70, 99, 100, 108, 193

Мотовилов Георгий Иванович, 1884—1963 — 124,  
249, 251, 254

Муравин Лев Давыдович, р. 1906 — 250

Мухина Вера Игнатьевна, 1889—1953 — 28, 45,  
55, 124, 125, 145, 146, 147, 185, 230, 237, 238,  
242—249, 250, 251, 261, 293

Мучник Леонид Евсеевич, р. 1896 — 195

Надарейшвили Самсон Дмитриевич, р. 1895 — 29,  
39

Нивинский Игнатий Игнатьевич, 1880—1933 — 44,  
178, 179

Николадзе Яков Иванович, 1876—1951 — 45, 80,  
125, 143, 144, 146, 261, 262

Нисский Георгий Григорьевич, р. 1903 — 220, 226

Нерода Георгий Васильевич, р. 1895 — 124, 150

Нестеров Михаил Васильевич, 1862—1942 — 59,  
109, 185, 189, 201—203, 204

Нурали Бяшим, р. 1900 — 107

Нюренберг Амшей Маркович, р. 1887 — 76

Образцов Владимир Витальевич, 1892—1934 — 106

Одинцов Владимир Григорьевич, 1902—1957 — 226

Осмеркин Александр Александрович, 1890—1953—  
60, 81, 95, 96, 187

Остроумова-Лебедева Анна Петровна, 1871—1955 —  
40, 43, 170, 172, 173, 286, 288

Остроухов Илья Семенович, 1858—1929 — 59

Павлинов Павел Яковлевич, р. 1881 — 44, 166

Павлов Иван Николаевич, 1872—1951 — 43, 44, 174,  
288

Пастернак Леонид Осипович, 1862—1945 — 40, 59

Пахомов Алексей Федорович, р. 1900 — 168, 275—  
276

Перельман Виктор Николаевич, р. 1892 — 75

Перов Василий Григорьевич, 1833—1882 — 186, 201

Петрицкий Анатолий Галактионович, 1895—1964 —  
156

Петров Георгий (Юрий) Николаевич, 1904—1944 —  
266, 275, 276, 277, 278

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич, 1878—1939 —  
62, 65, 79, 93—95

Петровичев Петр Иванович, 1874—1947 — 114

Пивоваров Григорий Леонидович, 1909—1942 —  
251

Пиков Михаил Иванович, р. 1903 — 166, 266

Пименов Юрий Иванович, р. 1903 — 76, 108, 189,  
220, 226, 266, 275, 277

Пинчук Вениамин Борисович, р. 1908 — 256

Пискарев Николай Иванович, 1892—1959 — 166

Пластов Аркадий Александрович, р. 1893 — 189,  
217—218, 226

Покаржевский Петр Дмитриевич, р. 1889 — 83, 90,  
91

Поленов Василий Дмитриевич, 1844—1927 — 59,  
69, 70, 73, 116

Попов Лукиан Васильевич, 1873—1914 — 10

Постель Александр Борисович, р. 1904 — 290

Прахов Николай Адрианович, 1873—1957 — 268

Пророков Борис Иванович, р. 1911 — 293

Прохоров Семен Маркович, 1873—1948 — 80, 104,  
109

Пустовойт Гавриил Михайлович, 1900—1947 — 275,  
277, 278, 279

- Радаков Алексей Александрович, 1877—1942 — 41, 157
- Радимов Павел Александрович, р. 1887 — 75, 114, 118
- Радлов Николай Эрнестович, 1889—1942 — 29, 157
- Репин Илья Ефимович, 1844—1930 — 5, 8, 10, 34, 42, 51, 59, 67, 68, 75, 97, 112, 163, 173, 174, 186
- Родионов Михаил Семенович, 1885—1956 — 187, 227, 266, 284
- Роден Огюст, 1840—1917 — 143
- Родченко Александр Михайлович — 1891—1956 — 162
- Рождественский Василий Васильевич, 1884—1963 — 60, 120
- Ротов Константин Павлович, 1902—1959 — 157, 226
- Рублев Андрей, 60-е гг. XIV в.—ок. 1430 г.— 48
- Рубо Франц Алексеевич, 1856—1929 — 68, 89, 199
- Рудаков Константин Иванович, 1891—1949 — 266, 284
- Ряжский Георгий Георгиевич, 1895—1952 — 76, 108, 112, 113, 194
- Рягина Серафима Васильевна, 1891—1955 — 106, 211, 213
- Рылов Аркадий Александрович, 1870—1939 — 70, 71, 80, 114, 118, 193, 223, 286
- Рындзюнская Марина Давыдовна, 1877—1946 — 124, 148, 262
- Сабсай Пинхос Владимирович, р. 1893 — 144, 258, 260
- Савинов Александр Иванович, 1881—1942 — 80, 187
- Савинский Василий Евменевич, 1859—1937 — 80, 199
- Савицкий Георгий Константинович, 1887—1949 — 63, 83, 91, 92, 169, 170, 200, 226, 227
- Самокиш Николай Семенович, 1860—1944 — 75, 83, 90, 91, 194, 197
- Самохвалов Александр Николаевич, р. 1894 — 113, 114
- Сампилов Цыренджал Сампилович, 1893—1953 — 107, 108
- Сандомирская Беатриса Юрьевна, р. 1894 — 148
- Сарксян Ара Мигранович, р. 1902 — 144, 250, 262, 263
- Сарьян Мартирос Сергеевич, р. 1880 — 73, 118, 119, 185, 189, 221—222, 278
- Сварог (Короткин) Василий Семенович, 1883—1946 — 75, 159, 178, 204
- Светлицкий Григорий Петрович, 1872—1948 — 223
- Серов Валентин Александрович, 1865—1911 — 8, 10, 69, 113, 118, 166, 186, 266, 268
- Серов Владимир Александрович, р. 1910 — 185, 188, 189, 199, 200
- Сидоров Михаил Дмитриевич, р. 1924 — 226
- Симаков Иван Васильевич, 1878—1925 — 29, 40, 41, 159
- Симонов Василий Львович, р. 1879 — 45, 54, 63, 124
- Синайский Виктор Александрович, р. 1893 — 45, 56, 252, 254
- Соколов Илья Алексеевич, р. 1890 — 44, 177, 178, 288, 289
- Соколов-Скала Павел Петрович, 1899—1960 — 62, 76, 83, 93, 94, 169, 170, 180, 193, 195
- Сойфертис Леонид (ВенIAMин) Владимирович, р. 1911 — 291
- Спасский Василий Васильевич, 1873—1924 — 29
- Староносков Петр Николаевич, 1893—1943 — 279
- Степанян Сурен Леонович, р. 1895 — 260
- Страхов (Браславский) Адольф Иосифович, р. 1896—29, 36, 159
- Страховская Мария Михайловна, 1888—1962 — 147
- Струнников Николай Иванович, 1871—1945 — 110, 111
- Суриков Василий Иванович, 1848—1916 — 8, 112, 186
- Сычков Федот Васильевич, 1870—1958 — 106
- Тавасиев Сосланбек Дафаевич, р. 1894 — 124
- Тансыкбаев Урал, р. 1904 — 214, 285
- Татевосян Оганес Карапетович, р. 1889 — 219
- Телингатер Соломон Бенедиктович, р. 1903 — 268
- Тенета Алексей Ильич, р. 1899 — 124
- Теннер Григорий Самойлович, 1889—1943 — 145
- Терлемезян Фанос Погосович, 1865—1941 — 75, 119, 120, 177
- Терпсихоров Николай Борисович, 1890—1960 — 75, 97, 99, 100
- Тильберг Ян (Роберт) Христофорович, р. 1880 — 56
- Тондзе Ираклий Моисеевич, р. 1902 — 75, 279, 281, 291
- Тондзе Моисей Иванович, 1871—1953 — 39, 79, 196
- Томский Николай Васильевич, р. 1900 — 185, 230, 253, 254, 256—259, 260
- Топуридзе Валентин Багратович, р. 1907 — 260, 261
- Трохименко Карп Демьянович, р. 1885 — 90, 109, 187, 189, 215
- Трубецкой Павел Петрович, 1867—1938 — 142
- Туржанский Леонид Викторович, 1875—1945 — 114
- Тырса Николай Андреевич, 1887—1942 — 168, 172, 285
- Тышлер Александр Григорьевич, р. 1898 — 121
- Ульянов Николай Павлович, 1875—1949 — 286, 288

Фаворский Владимир Андреевич, 1886 — 1964 — 44, 80, 165—167, 185, 187, 227, 228, 265, 266, 268, 282

Фалилеев Вадим Дмитриевич, 1879—1948 — 43

Фальк Роман (Роберт) Рафаилович, 1886—1958 — 60, 61, 80, 122

Фонвизин Артур Владимирович, р. 1882 — 288

Френц Рудольф Рудольфович, 1888—1956 — 90, 187, 200

Фридкин Борис Маркович, р. 1901 — 156

Фридман Юлиус Моисеевич, р. 1904 — 251

Фрих-Хар Исидор Григорьевич, р. 1893 — 124, 148, 253

Хижинский Леонид Семенович, р. 1896 — 268, 290

Хлудов Николай Гаврилович, 1850—1936 — 106

Хошмухамедов Меджид Рахимович, р. 1912 — 214

Цаплин Дмитрий Филиппович, р. 1890 — 148

Цимакуридзе Александр Григорьевич, 1884—1954— 223

Чайков Иосиф Моисеевич, р. 1888 — 56, 61, 124, 147, 148, 248, 250, 251

Чарушин Евгений Иванович, р. 1901 — 285

Чепцов Ефим Михайлович, 1874—1950 — 70, 75, 97—99, 100, 108

Черемных Михаил Михайлович, 1890—1962 — 29, 36, 38, 39, 41, 153, 157, 158, 159, 290

Чернышев Николай Михайлович, р. 1885 — 62, 80, 187

Чехонин Сергей Васильевич, 1878—1937 — 44

Чистяков Павел Петрович, 1832—1919 — 163, 173

Чуйков Семен Афанасьевич, р. 1902 — 189, 218, 219

Шагал Марк Захарович, р. 1887 — 59

Шадр (Иванов) Иван Дмитриевич, 1887—1941 — 45, 56, 124, 125—130, 145, 147, 185, 230, 237—239, 247, 261

Швабинский Макс, 1873—1962— 181

Шварц Дмитрий Петрович, 1899—1961 — 262

Шегаль Григорий Михайлович, 1889—1956 — 197, 198

Шервуд Леонид Владимирович, 1871—1954 — 28, 45, 48, 52, 56, 125, 142, 145, 150, 151, 237, 254

Шиллинговский Павел Александрович, р. 1881— 1942 — 41, 43, 176, 187

Шильников Николай Иванович, 1891—1959 — 147, 150

Шишкин Иван Иванович, 1832—1898 — 176

Шкильтер Густав Янович, 1874—1954 — 45

Шмаринов Дементий Алексеевич, р. 1907 — 170, 185, 226, 266, 268—270

Шовкуненко Алексей Алексеевич, р. 1884 — 80, 109, 178, 187

Штеренберг Давид Петрович, 1881—1948 — 24, 60, 80, 122, 169

Шубин Федот Иванович, 1740—1805 — 48

Шухмин Петр Митрофанович, 1894—1955 — 75, 83, 92, 93

Яхимавичус Раполас, р. 1893 — 45

Яковлев Борис Николаевич, р. 1890 — 75, 106, 115, 219, 220

Яковлев Василий Николаевич, 1893—1953 — 111, 213, 214

Янсон-Манизер Елена Александровна, р. 1890 — 254

Ярошенко Николай Александрович, 1846—1898 — 112

Юдовин Соломон Борисович, 1892—1954 — 180

Юон Константин Федорович, 1875—1958 — 8, 55, 59, 66, 67, 75, 114, 115, 116, 174, 223

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### В тексте

1. Агитпоезд «Красный казак».
2. А. П. А п с и т. Грудью на защиту Петрограда. 1919. Плакат.
3. Д. С. М о о р. Ты записался добровольцем? 1920. Плакат.
4. Д. С. М о о р. Помогни. 1921. Плакат.
5. В. Н. Д е н и. На могиле контрреволюции. 1920. Плакат.
6. В. В. М а я к о в с к и й. Окно сатиры РОСТА. 1920.
7. М. М. Ч е р е м н ы х. Окно сатиры РОСТА. 1921.
8. С. Т. К о н е н к о в. Мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов». 1918. Цветной цемент.
9. Н. А. А н д р е е в, Д. П. О с и п о в. Обелиск «Советская Конституция». 1918—1919. Бетон. (Не сохранился.)
10. М. Г. М а н и з е р. Рабочий. Рельеф. 1920. Гипс тонированный.
11. С. С. А л е ш и н, Г. М. Г ю р д ж а н, С. В. К о л ь ц о в. Памятник К. Марксу. 1920. Фрагмент. Гипс. (Не сохранился.)
12. К. С. М а л е в и ч. Черный квадрат.
13. В. В. К а н д и н с к и й. Композиция.
14. И. М. Ч а й к о в. Мостостроитель. 1921. Дерево.
15. В. В. В о л к о в. Эскиз праздничного оформления Петрограда. 1918.
16. Б. М. К у с т о д и е в. Большевик. 1920. Масло.
17. И. А. В л а д и м и р о в. Арест царских генералов. 1917—1918. Масло.
18. А. В. М о р а в о в. Заседание комитета бедноты. 1920. Масло.
19. В. Д. П о л е н о в. Разлив на Оке. 1918. Масло.
20. И. И. Б р о д с к и й. Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в 1917 году. 1926. Масло.
21. И. И. Б р о д с к и й. Портрет М. В. Фрунзе. 1929. Масло.
22. И. И. Б р о д с к и й. Аллея парка. 1930. Масло.
23. М. Б. Г р е к о в. Тачанка. 1925. Масло.
24. М. Б. Г р е к о в. Бой за Ростов у Генеральского моста. 1929. Масло.
25. М. Б. Г р е к о в. Трубачи Первой Конной Армии. 1934. Масло.
26. Г. К. С а в и ц к и й. Стихийная демобилизация старой армии в 1918 году. 1928. Масло.
27. П. М. Ш у х м и н. Приказ о наступлении. 1928. Масло.
28. Ф. С. Б о г о р о д с к и й. Беспризорник. 1925. Масло.
29. П. П. С о к о л о в - С к а л я. Путь из Горок. 1929. Масло.
30. К. С. П е т р о в - В о д к и н. Смерть комиссара. 1928. Масло.
31. А. А. О с м е р к и н. Натюрморт с ходиками. Масло.
32. Н. Б. Т е р п с и х о р о в. Первый лозунг. 1924. Масло.
33. А. В. М о р а в о в. В волостном загсе. 1928. Масло.
34. С. В. Г е р а с и м о в. Колхозный сторож. 1933. Масло.
35. П. П. К о н ч а л о в с к и й. Возвращение с ярмарки. 1926. Масло.
36. Б. В. И о г а н с о н. Рабфак идет. 1928. Масло.
37. Б. В. И о г а н с о н. Узловая железнодорожная станция в 1919 году. 1928. Масло.

38. П. П. Бенъков. Девочка хивинка. 1931. Масло.
39. Ц. С. Сампилов. Любовь в степи. 1925. Масло.
40. В. Н. Мешков. Портрет В. Р. Менжинского. 1927. Масло.
41. Н. И. Струнников. Портрет партизана Лунева. 1929. Масло.
42. Е. А. Кацман. Калязинские кружевницы. 1928. Пастель, сангина, черный карандаш.
43. Г. Г. Ряжский. Председательница. 1928. Масло.
44. А. Н. Самохвалов. Девушка в футболке. 1931—1932. Масло.
45. К. Ф. Юон. Подмосковная молодежь. 1926. Масло.
46. В. К. Бялыницкий-Бируля. Голубой март. 1930. Масло.
47. Н. П. Крымов. Умельницы. 1927. Масло.
48. Ф. П. Терлемезян. Индустриальный пейзаж. 1928—1929. Масло.
49. И. Д. Шадр. Сеятель. 1922. Бронза.
50. И. Д. Шадр. Сезонник. 1929. Гипс.
51. И. Д. Шадр. Бульжник — оружие пролетариата. 1927. Бронза.
52. И. Д. Шадр. Памятник В. И. Ленину на ЗАГЭС. 1927. Бронза.
53. С. А. Евсеев, В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Памятник В. И. Ленину на площади Финляндского вокзала. 1925. Бронза.
54. В. В. Козлов. Памятник В. И. Ленину перед Смольным. 1927. Бронза, мрамор.
55. Н. А. Андреев. В. И. Ленин пишущий. 1920. Гипс тонированный.
56. Н. А. Андреев. Ленин — вождь. 1931—1932. Мрамор.
57. М. Г. Манизер. Памятник жертвам 9 января 1905 года. 1931. Бронза, гранит.
58. М. Г. Манизер. Памятник В. И. Чапаеву. 1932. Бронза.
59. С. Д. Меркуров. Памятник К. А. Тимирязеву. 1923. Гранит.
60. С. Д. Меркуров. С. Г. Шаумян. 1929. Гранит.
61. А. С. Голубкина. Лев Толстой. 1927. Бронза.
62. С. Д. Лебедева. Портрет Ф. Э. Дзержинского. 1925. Бронза.
63. В. Н. Домогацкий. Портрет сына. 1926. Мрамор.
64. Я. И. Николадзе. Памятник Э. Ниношвили. 1923. Бронза.
65. А. Т. Матвеев. Октябрь. 1927. Бронза.
66. Л. В. Шервуд. Часовой. 1933. Гипс тонированный.
67. В. Н. Дени. Марксизм Карла Каутского. 1925. Карикатура.
68. Б. Е. Ефимов. В тесноте и в обиде. 1928. Карикатура.
69. Д. С. Моор. Рисунок для журнала «Безбожник у станка».
70. В. В. Лебедев. Семейный портрет. Семья безработного из квартиры № 7. 1926. Перо.
71. А. А. Дейнека. Физкультурница. 1933. Плакат.
72. Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». 1933. Карандаш.
73. В. А. Фаворский. Портрет писателя Ф. М. Достоевского. 1929. Гравюра на дереве.
74. В. М. Конашевич. Иллюстрация к книге С. Я. Маршака «Вот дом, который построил Джек». 1924. Литография.
75. Н. А. Андреев. В. И. Ленин. 1922. Карандаш, сангина.
76. А. П. Остроумова-Лебедева. Смольный. 1924. Гравюра на дереве.
77. И. Н. Павлов. Кремль вечером. Заседание. 1922. Линогравюра.
78. Е. Е. Лансере. Верхняя Сванетия. 1929.
79. Н. А. Касаткин. Комсомолка-рабфаковка. 1925. Карандаш.
80. А. А. Шовкуненко. Рисунок из серии «Днепрострой». 1931. Акварель.
81. И. И. Нивинский. ЗАГЭС. 1927. Офорт.
82. Н. Н. Купреянов. Крейсер «Аврора». 1922. Гравюра на дереве.
83. А. И. Кравченко. Днепрострой. 1931. Гравюра на дереве.
84. Б. В. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937. Фрагмент. Масло.
85. И. Э. Грабарь. В. И. Ленин у прямого провода. 1933. Масло.
86. П. П. Соколов-Скала. 1919 год. Рабочий отряд. 1937. Масло.
87. С. В. Малютин. Партизан. 1936. Масло.
88. Н. С. Самокиш. Переход через Сиваш. 1935. Масло.
89. Кукрыниксы. Из триптиха «Старые хозяева». Молебен на закладке фабрики. 1936—1937. Масло.
90. Кукрыниксы. Из триптиха «Старые хозяева». Бегство фабриканта. 1936—1937. Масло.

91. В. А. Серов. Сибирские партизаны. 1933. *Масло.*
92. М. В. Нестеров. Портрет художников П. Д. и А. Д. Кориных. 1930. *Масло.*
93. П. Д. Корин. А. М. Горький. 1932. *Масло.*
94. А. М. Герасимов. Портрет И. М. Москвина. 1940. *Масло.*
95. А. М. Герасимов. После дождя. Мокрая терраса. 1935. *Масло.*
96. В. П. Ефанов. Встреча слушателей Военно-Воздушной академии имени Жуковского с артистами театра имени К. С. Станиславского. 1938. *Масло.*
97. Т. Г. Гапоненко. На обед к матерям. 1935. *Масло.*
98. С. В. Рянгина. Все выше. 1934. *Масло.*
99. П. И. Котов. Красное Сормово. 1937. *Масло.*
100. В. Н. Яковлев. Старатели. 1937. *Масло.*
101. Э. М. Ковалевская. В ложе. 1937. *Масло.*
102. В. В. Волков. Обмен опытом. 1937. *Масло.*
103. А. А. Пластов. Купание коней. 1938. *Масло.*
104. С. А. Чуйков. Охотник с беркутом. 1938. *Масло.*
105. А. В. Куприн. Беасальская долина. 1937. *Масло.*
106. М. С. Сарьян. Портрет поэта Аветика Исаакяна. 1940. *Масло.*
107. А. А. Дейнека. Лыжник. Плафон на станции московского метро «Маяковская». 1938. *Мозаика.*
108. М. Г. Манизер. Памятник Т. Г. Шевченко в Харькове. 1935. *Бронза.*
109. М. Г. Манизер. Катерина. Деталь памятника Т. Г. Шевченко в Харькове. 1935. *Бронза.*
110. М. Г. Манизер. Памятник В. И. Ленину в Ульяновске. 1940. *Бронза.*
111. М. Г. Манизер. Памятник В. И. Ленину в Ульяновске. 1940. *Фрагмент.*
112. И. Д. Шадр. А. М. Горький. Модель фигуры для памятника в Москве. 1939. *Бронза.*
113. И. Д. Шадр. Надгробие Е. Н. Немирович-Данченко. 1939. *Фрагмент. Мрамор, лабрадор.*
114. С. Д. Меркуров. Монумент В. И. Ленину в аванпорте канала имени Москвы. 1937. *Гранит.*
115. В. И. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937. *Нержавеющая сталь.*
116. В. И. Мухина. Портрет архитектора С. А. Замкова. 1935. *Мрамор.*
117. В. И. Мухина. Хлеб. 1939. *Гипс тонированный.*
118. А. Т. Матвеев. Женская фигура. 1937. *Бронза.*
119. И. М. Чайков. Футболисты. 1928—1938. *Бронза.*
120. Г. И. Мотовилов. Рельеф на арке главного входа ВСХВ. 1939. *Фрагмент. Цемент.*
121. О. М. Мануйлова. Бубнист. 1939. *Бетон тонированный.*
122. И. С. Ефимов. Фонтан Юга. 1937. *Гранит, бронза, стекло.*
123. В. А. Синайский. Молодой рабочий. 1937. *Бронза.*
124. Н. В. Томский. Кузнец-новатор Александр Бусыгин. 1937. *Гипс тонированный.*
125. В. Я. Боголюбов, В. И. Ингал, Серго Орджоникидзе. 1937. *Гипс тонированный.*
126. В. Б. Пинчук. В. И. Ленин в Разливе. 1935. *Гипс.*
127. Н. В. Томский. Памятник С. М. Кирову в Ленинграде. 1938. *Бронза, гранит.*
128. П. В. Сабсай. Памятник С. М. Кирову в Баку. 1939. *Бронза, гранит.*
129. П. В. Сабсай. Рельеф на постаменте памятника С. М. Кирову в Баку. 1939. *Гранит.*
130. С. Л. Степанян. Памятник Г. Гукасяну в Ереване. 1935. *Гранит.*
131. В. Б. Топуридзе. Памятник Л. Кецхели. 1939. *Камень.*
132. Я. И. Николадзе. Портрет И. Чавчавадзе. 1937. *Мрамор.*
133. А. М. Сарксян. Портрет композитора Н. Ф. Тиграняна. 1935. *Бронза.*
134. С. Д. Лебедева. Портрет В. П. Чакова. 1937. *Гипс тонированный.*
135. Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». 1935. *Уголь, черная акварель.*
136. Кукрыниксы. Политических ведут. 1940. *Пастель.*
137. Е. А. Кибрик. Иллюстрация к роману Р. Роллана «Кола Брюньон». 1935. *Литография.*
138. Е. А. Кибрик, С. Н. Халтурин и В. П. Обнорский за работой над программой «Северного союза русских рабочих» 1940. *Уголь.*
139. А. Ф. Пахомов. Иллюстрация к поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». 1937. *Карандаш.*

140. А. М. Каневский. Временное правительство. 1940. Акварель.
141. Г. Н. Петров. Крестьяне-беженцы. Из серии «Испания». 1938. Уголь.
142. Г. М. Пустовойт. Сбор винограда в Молдавии. 1936. Литография.
143. С. С. Кобуладзе. Иллюстрация к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». 1936—1937. Тушь, гуашь.
144. И. М. Гоидзе. Иллюстрация к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». 1936. Тушь.
145. В. А. Фаворский. Иллюстрация к трагедии В. Шекспира «Гамлет». 1940. Гравюра на дереве.
146. С. В. Герасимов. Иллюстрация к роману А. М. Горького «Дело Артамоновых». 1938. Акварель.
147. К. И. Рудаков. Иллюстрация к роману Ги ~~...~~ «Милый друг». 1934—1935. Литография.
148. Н. А. Тырса. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». 1936. Литография.
149. В. И. Касиян. Артем. 1936. Гравюра на дереве.
150. Д. Е. Кутателадзе. С. Орджоникидзе и С. Киров на Северном Кавказе. Цв. офорт с акватинтой.
151. Н. П. Ульянов. Пушкин за столом. 1937. Уголь.
152. И. А. Соколов. Кузьминки. 1937. Цв. гравюра на линолеуме.
153. М. М. Черемных. Чтоб из этой лапы выпал нож, антифашистского фронта силы множи! 1938. Плакат.
154. Кукрыниксы. Ось-то ось, а рыбку врозь. 1938. Карикатура.

### Н а т а б л и ц а х

- А. А. Рылов. В голубом просторе. 1918. Масло (табл. 1).
- И. И. Бродский. В. И. Ленин в Смольном. 1930. Масло (табл. 4).
- М. Б. Греков. В отряд к Буденному. 1923. Масло (табл. 6).
- А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928. Масло (табл. 2).
- Е. М. Чепцов. Заседание сельской ячейки. 1924. Масло (табл. 3).
- А. Е. Архипов. Крестьянка в зеленом фартуке. 1927. Масло (табл. 7).
- П. П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской. 1925. Масло (табл. 8).
- С. В. Малютин. Портрет писателя Д. А. Фурманова. 1922. Масло (табл. 5).
- Г. Г. Ряжский. Делегатка. 1927. Масло (табл. 12).
- А. М. Герасимов. В. И. Ленин на трибуне. 1930. Масло (табл. 9).
- Б. Н. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923. Масло (табл. 10).
- К. Ф. Юон. Конец зимы. Полдень. 1929. Масло (табл. 13).
- В. Н. Бакшеев. Голубая весна. 1930. Масло (табл. 11).
- И. И. Машков. Снедь московская: хлебы. 1924. Масло (табл. 15).
- Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933. Масло (табл. 18).
- Б. В. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937. Масло (табл. 17).
- У. М. Джапаридзе. Дружья юности. 1938. Масло (табл. 25).
- Г. М. Шегаль. Бегство Керенского из Гатчины. 1936—1938. Масло (табл. 14).
- М. В. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935. Масло (табл. 20).
- М. В. Нестеров. Портрет скульптора И. Д. Шадра. 1934. Масло (табл. 19).
- И. Э. Грабарь. Портрет академика С. А. Чаплыгина. 1935. Масло (табл. 16).
- А. А. Дейнека. Будущие летчики. 1938. Масло (табл. 23).
- К. Д. Трохименко. Кадры Днепростроя. 1936—1938. Масло (табл. 26).
- С. В. Герасимов. Колхозный праздник. 1937. Масло (табл. 21).
- А. А. Пластов. Колхозное стадо. 1938. Масло (табл. 22).
- Ю. И. Пименов. Новая Москва. 1937. Масло (табл. 24).
- М. С. Сарьян. Сбор винограда. 1933. Масло (табл. 28).
- Е. Е. Лансере. Эскиз плафона в зале ресторана Казанского вокзала в Москве. 1933. Темпера (табл. 27).

## О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение. <i>Б. Веймарн</i> . . . . .	3
---------------------------------------	---

### ГЛАВА ПЕРВАЯ

СОВЕТСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПЕРИОД ИНОСТРАННОЙ ВОЕННОЙ ИНТЕРВЕНЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (1917—1920) . . . . .	17
--	----

Графика — <i>А. Парамонов</i> . . . . .	29
Скульптура — <i>А. Парамонов</i> . . . . .	45
Живопись — <i>О. Сопоцинский</i> . . . . .	58

### ГЛАВА ВТОРАЯ

ИСКУССТВО В ПЕРИОД ВОССТАНОВЛЕНИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА, БОРЬБЫ ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЮ СТРАНЫ И СОЗДАНИЯ КОЛХОЗНОГО СТРОЯ (1921—1932) . . . . .	72
---	----

Живопись — <i>О. Сопоцинский</i> . . . . .	81
Скульптура — <i>А. Парамонов</i> . . . . .	123
Графика — <i>Н. Шантыко</i> . . . . .	151

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ИСКУССТВО В ПЕРИОД ЗАВЕРШЕНИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА, УПРОЧЕНИЯ И РАЗВИТИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА (1933—1941) . . . . .	183
---	-----

Живопись — <i>О. Сопоцинский</i> . . . . .	188
Монументальная живопись — <i>З. Толстой</i> . . . . .	223
Скульптура — <i>Е. Мартынова</i> . . . . .	229
Графика — <i>А. Чегодаев</i> . . . . .	265

Указатель имен художников . . . . .	294
Список иллюстраций . . . . .	300

*Разделы о художественном образовании написаны С. Корозкевич*

*Указатель имен художников составлен Н. Шантыко*

## ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА, т. I

Москва, «Искусство», стр. 304, индекс 7С2  
И90

Редактор *Г. П. Перепелкина* Технический редактор *О. М. Канкурова*  
Художник-оформитель *Г. С. Смелова* Корректоры *Н. Н. Прокофьева* и *Н. Г. Шаханова*

Подп. к печ. 3/II-65 АО4544 Формат бумаги 84 × 108/16. Бум. л. 10,375. Физ. печ. л. 20,75. Усл. печ. л. 34,03  
Тираж 17 000 экз. Изд. 436. Заказ № 3338. Цена 1 р. 37 к.

Издательство «Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.

Московская типография Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати.  
Москва, проспект Мира, 105.







1p. 37к.

