33—1
139

КА ЖУРНАЛА

...ССТВО

А. Д. Чегодаев

КНИЖНАЯ и СТАНКОВАЯ ГРАФИКА за 15 ЛЕТ

30/VI

ОГИЗ • ИЗОГИЗ
1933

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА
ИСКУССТВО

ПОД
ОБЩЕЙ
РЕДАКЦИЕЙ
ОС. М. БЕСКИНА

33-1
139

А. Д. ЧЕГОДАЕВ

КНИЖНАЯ И СТАНКОВАЯ ГРАФИКА ЗА 15 ЛЕТ

Г.П.Б. в Лнгр.
Ц. 1933 г.
Акт № 586

Инв. №

ОГИЗ • ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ • 1933

Уп. Главлита № Б-29798. Зак. № 6845.
Отпечатано в количестве 10 090 экз.
в 3-й фабрике книги Огиза РСФСР
треста «Полиграфкнига» «Красный
пролетарий». Москва, Краснопролетарская, 16.
Формат бумаги 82×111 см., 4 печ. листа.
В одном печатном листе 49150 зн.
Сдано в производство 5 июня 1933 г.
Подписано к печати 16 июня 1933 г.
Технический редактор Б. Соморов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Библиотека журнала «Искусство» в основном включает в себя в переработанном и в дополненном виде материалы, прошедшие в отдельных номерах этого журнала. Помимо этого, редакция включает в библиотеку и самостоятельные рукописные материалы, имеющиеся в ее распоряжении.

Задача библиотеки—откликнуться небольшого объема, доступной по цене книжкой на массовую потребность в освещении актуальных вопросов советского изоискусства.

Книжки этой библиотеки, не претендуя на законченную исследовательскую постановку вопроса, призваны выполнить временную роль—дать широкому читателю ориентировку по отдельным проблемам впредь до их полной разработки марксистским искусствознанием.

Манчжурский крестьянин братается с красноармейцем. На них указывает двум рабочим один из славнейших советских военачальников. И дальше—спокойная фигура красного командира, смотрящего вдаль, и два низко летящих один за другим аэроплана. Ни одной лишней подробности нет в этом портрете Блюхера, сделанном Фаворским. Одно рукопожатие, один легкий указующий жест, и вся сцена наполняется мощным ритмом, активным движением. Никакой риторики: спокойно и уверенно развертывается действие—и один скромный лист синтезирует в выразительном художественном образе революционную сущность советской мирной политики.

Слишком программное искусство? Но это из тех программ, что входят органически-живой частью в созидание невиданного в истории общественного строя,—созидание также и средствами художественного творчества. Именно так противостоит наша графика западной. Если рядом с этим «Блюхером в Дальневосточной армии» положить лучшее, что дает самая передовая буржуазная западная графика (я не говорю о немногих революционных художниках),—мы просто будем иметь два полярно противоположных мира, где нет общих критериев для сравнительной

оценки. Искусство утонченно-интимное, иногда даже трагически напряженное и беспокойное, но весь смысл которого—в глухом одиночестве замкнуто-субъективных чувств, и искусство, говорящее со всем миром, в ведущих своих направлениях—монументально-реалистическое, уверенно и ясно действенное. Лучшее в буржуазном искусстве современного Запада может лишь напомнить времена распада античного круга культуры. Такие факты, как рисунки Л. А. Моро, иллюстрирующие «Физиологию бокса»,—явление грозное. А о прочей западной графике, необозримой массой заполняющей выставки и книги, не приходится и говорить: она давно уже выродилась в безжизненный декоративный трафарет, бесплодно вбирающий в себя всевозможные художественные приемы прошлого—от негритянского искусства до готики. В этом безграничном эклектизме невозможно отличить гравюру датскую от английской, американскую от румынской. Советская графика стала мерой для западной. Ведущие образцы мировой графики переместились из Парижа в Москву и Ленинград. Мы так привыкли в искусстве смотреть на Запад, что не заметили, как его перегнали.

Расцвет советской графики—одно из лучших достижений советской культуры. В этой области мы претендуем на право сравнения с самыми высокими эпохами прошлого. Запад с недоверием принимает эти претензии. Большей частью там стараются доказать, что те или иные художники совсем похожи на западных, или просто отрицают за советской графикой какие бы то ни было художественные достоинства. Более чуткие ощущают ее как враждебную, но явно внушительную силу. И лишь друзья Советского союза, как, например, Поль Синьяк, пишут о ней с восхищением. У нас скорее обратное положение: говорить о качествах и расцвете советской графики давно уже стало почти что хорошим тоном, но реальная известность ее, пожалуй, меньше, чем на Западе. Представления о ней постоянно оказываются совершенно туманными и случайными (особенно у наших издательств). Хотя бы самой общей, схематической истории ее не существует и в редких высказываниях о ней все еще больше неопределенности, чем точных результатов исследования. Марксистское искусствознание ею почти не занимается. Кроме того, выставки графики столь редки, что трудно часто и судить о ее состоянии. Ведь впервые на выставке «15 лет» в Русском музее книжная и станковая графика оказалась представленной небывало широко и высококачественно. Но и здесь она должна была довольствоваться простенками, оставшимися свободными от более счастливой соперницы—живописи. Точно советской графике нужно завоевывать свое право на серьезное внимание, на глубокое изучение, на развернутую и постоянную демонстрацию и пропаганду своих достижений!

Как бы там ни было, итоги пятнадцатилетнего пути очень яркие: блестящая книжная графика,—в первую очередь деревянная гравюра,—

станковый рисунок и акварель, политическая карикатура, политический плакат[1].

Неслучаен расцвет именно тех разновидностей графики, которые являются наиболее массово-выразительными или наиболее политически-острыми. Неслучаен и высокий расцвет графики сравнительно с другими видами изоискусства. Простота художественных средств и, одновременно, большая экономность и концентрированность приемов выражения оказались исключительно плодотворными в условиях революционной эпохи. Графика оказала решительное воздействие на развитие советской живописи. Может быть, теперь живопись особенно настойчиво отыскивает и утверждает свой язык именно в противовес графике, преодолевая ее. Неслучайно ведь и некоторые «коренные» графики как раз в самое последнее время обратились к живописи,—стоит вспомнить такие замечательные произведения, как «Въезд белых» Кукрыниксов или только что законченные фрески Фаворского в областном Музее охраны материнства и младенчества.

В своем пятнадцатилетнем развитии советская графика выработала ряд ясных и четких особенностей, резко отличающих ее от дореволюционной и западной. Но развитие это, разумеется, шло вовсе не гладко, и багаж прошлого оказался в гравюре и рисунке не меньший, чем в живописи. Прошлое продолжало жить и здесь в разных

[1] О газетно-журнальной графике и о плакате, имеющих очень специфические особенности, следует писать отдельно.

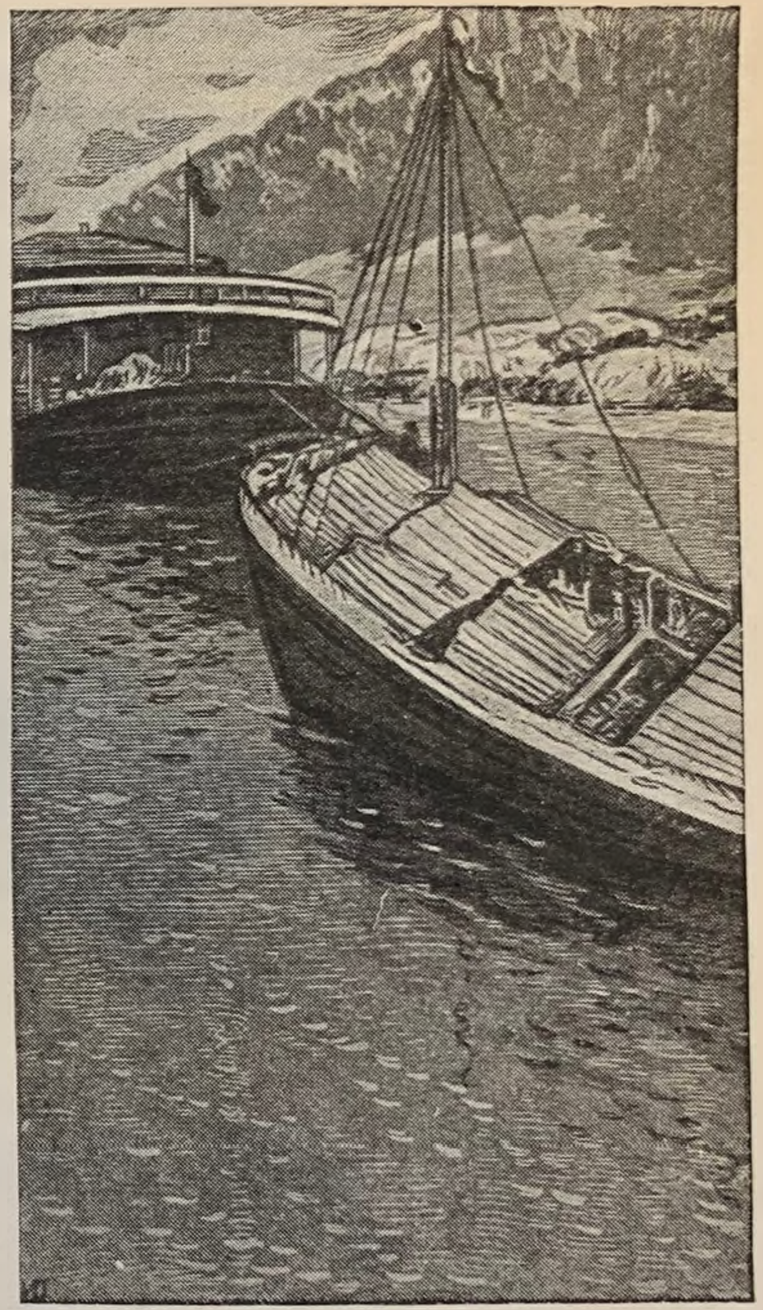
обличиях, отмирая или перерождаясь под натиском нового, иной идеологией заряженного искусства. Революционная эпоха получила очень устойчивое наследство от дореволюционного искусства. Очень многое перешло за грань Октября 1917 г. почти в неприкосновенном виде, и потребовалось довольно много времени, чтобы окончательно переместить центр тяжести на то новое в искусстве, что принесла революция. Преодоление остатков прошлого (не говоря уже о решительной борьбе против него) проходит для ряда художников очень медленно, и устарелые творческие методы оказываются точно путами на ногах иногда до наших дней.

• • •

Наиболее древним из таких остатков была тоновая, репродуктивная гравюра на дереве. Эта отрасль граверного ремесла не может, конечно, рассматриваться как творческий метод. Иллюзионистическое подделывание гравюрной техникой инородной техники живописи, рисунка, даже фотографии и для предреволюционного времени было полным анахронизмом. В самые первые годы революции оно, может быть, и оправдывалось в какой-то мере запустением более совершенных фотомеханических способов репродукции. Теперь же существование старой репродуктивной гравюры поддерживается лишь благодаря недостаточно ясному представлению о художественном смысле искусства гравюры (при наличии широ-

кого признания ее важной роли в советской графике). Именно репродуктивная гравюра внесла столько мертвенной ремесленности во внешность хотя бы «Литературной энциклопедии» или, например, была почему-то признана лучшей, чем гравюрный же оригинал XVII в. при недавнем издании «Этики» Спинозы. Техника тут может быть иногда достаточно высокой, как в том же портрете Спинозы, работы М. Маторина, или в отличной, в своем роде, репродукции с фотографии Л. Толстого, работы Ив. Павлова. К искусству это имеет самое косвенное отношение. Но, между прочим, свойства этой разновидности репродукционной техники приписывались иногда всему искусству гравюры вообще, и из этого делались выводы об устарелости всякой гравюры и нелепые объяснения ее развития в советском искусстве из потребности чем-нибудь заменить несовершенную фотомеханику эпохи военного коммунизма.

У ряда художников мы находим соприкасающийся с репродуктивностью принцип иллюзионистически-подражательного воспроизведения внешнего мира. В своем крайнем виде он имеется в имитирующих иллюзионистическую живопись или фотографию оригинальных ксилографиях Ив. Павлова, во многих линогравюрах И. Соколова («Нищенка», 1922, «Больная»), рисунках Н. Радлова, гравюрах П. Шиллинговского и др. Для передачи оптической «похожести» действительность точно останавливается в каждой ее точке. Тщательно изображаются все подробности, и дальше



И. Павлов.
Волга.
(1928 г.)

первой, ближайшей внешности явлений дело не идет. Это «поштучное перечисление предметов» (по удачному выражению Н. Н. Купреянова) оформляется привычными академическими приемами: тщательная выписанность поверхности, раскраска локальным цветом, ламповая светотень и т. д. Такой метод не интересуется выявлением а к т и в н ы х индивидуальных качеств предметов, их движения и взаимодействия. Получается неподвижный мир, лишь созерцательно констатируемый и необязанный выражать что-либо. Типичны для этой группы графики и априорные эстетические рецепты, выработанные самым консервативным искусством предреволюционных лет, при помощи которых объединяются иллюзионистически изображаемые подробности. Мир воспринимается с раз навсегда определенной и постоянной точки зрения. В первые годы революции для художников этого направления было естественным принять на себя музейно-археологические функции: зафиксировать и идеализированно закрепить в памяти то, что уходит (альбомы И. Павлова «Уходящая Москва», «Уголки Москвы» и др., 1919—1921, альбом Шиллинговского «Петербург, руины и возрождение», 1923—«возрождение» тут относится, повидимому, лишь к «чистому», ненарушаемому никакой человеческой деятельностью облику запустевшего Петербурга). В дальнейшем некоторые из этих художников пришли к советской тематике, не меняя пока еще ничего в старых принципах созерцательного, мелочного и неподвижного констатирования («Грамота удар-

нику» Шиллинговского, 1932, серия «Серп и молот» И. Соколова и др.). Наоборот, академический стандарт получил особенно архаический вид, когда он оказался использованным в качестве «героизирующего» приема в таких стилизованных под старую гравюру вещах, как «Ленин в молодости» Шиллинговского или столь же неожиданно старинные «Моссовет» и «Кремль» И. Соколова (1924—1925). Отсутствие различия между существенным и несущественным может именно тут приводить к таким неубедительным произведениям, как «Днепрострой» Ник. Павлова, где второстепенные детали строительной работы на первом плане совершенно заглушили и задавили самую плотину, или выдержанный в духе Богданова-Бельского «Подпасок» (1930) И. Соколова, где вся «советскость» заключена в микроскопическом красном флажке на церкви в далеком пейзаже.

Часто встречается внесение в систему академического иллюзионизма элементов внешней и рассудочной стилизации: добросовестно срисованный материал обрабатывается теми или иными внешними эффектами технического порядка, большей частью однообразно неизменными. Таковы рисунки Н. Дормидонтова, С. Павлова или гравюры на дереве и линолеуме П. Староносова, М. Маторина и др. Принцип своеобразного академического иллюзионизма можно встретить и в книжном (чисто декоративном) оформлении, когда орнаментальные украшения имеют целью создать подобие классического издания XVI—

XVIII вв. (Рерберг, Шиллинговский) или подделываются под какие-либо иные музейные образцы («индо-персидские миниатюры» А. Ушина в «1001 ночи»).

Никакое приспособление иллюзионистического метода к передаче нового, в первую очередь уж динамического и о ц е н и в а ю щ е г о революционного мировосприятия не дает органически-целостного образа. А всякий более глубокий пересмотр этого метода приводит к отказу от пассивной созерцательности и неизменных априорных шаблонов, что означает полную ликвидацию всей системы академического иллюзионизма. Даже недоведенная до конца перемена в необильной графике АХР (о которой будет речь дальше) благотворно совершенно изменила ее облик, в ранний период вполне академически-протокольный.

• • •

Между академизмом и «Миром искусства» находится творчество ряда художников, привносящих в иллюзионистическое в основе созерцание определенные черты эмоциональной окрашенности. Таковы, например, офорты и рисунки М. Доброва, офорты Е. Кругликовой, линогравюры В. Фалилеева (работавшего лишь в первые годы, до отъезда за границу) и К. Костенко. Интересна постоянно встречающаяся диаметрально противоположная раскраска одних и тех же гравюр (у Фалилеева, Костенко, Кругликовой): цвет призван передавать лишь произвольные, субъективные

эмоции. Эти эмоции оказываются здесь только приемом (обычно индивидуально-постоянным) оформления созерцания, невскрывающим никакой реальной объективности. Иногда такая эмоциональная приукрашенность превращается в однообразный трафарет (например, в альбоме Фалилеева «Италия», 1921). Но уже одно более свободное отношение к цвету оживляюще отразилось на некоторых работах И. Соколова, ученика Фалилеева («Кружевница», «Туалет»); с другой стороны, оно внесло почти утрированную яркость в стилизованную экзотику С. Колесникова (серия линогравюр «Монголия»). Эмоционально-иллюзионистические литографии К. Юона («Русская провинция», 1922), рисунки и гравюры В. Воинова и особенно графика В. Кустодиева (альбом литографий 1921 г., ксилографии, рисунки станковые и книжные, например, к «Шести стихотворениям» Некрасова, 1921, или к «Штопальщику» Лескова), с ее ретроспективизмом и несколько иронической эстетизацией отмирающего купеческого и мещанского быта, переводят уже к следующему важному направлению графики, оставшемуся от дореволюционного искусства.

• • •

Графика «Мира искусства» имела не менее отдаленное отношение к революции, чем иллюзионизм, но революционные бури внесли гораздо большее смятение в этот замкнутый мир мечтательной стилизации, чем в довольно-таки

прозаическое и, в сущности, не имеющее что сказать по поводу окружающей действительности пассивно-иллюзионистическое копирование. Изменение и перерождение «мирискуснической» графики обнаруживаются уже с эпохи военного коммунизма. Это не относится к таким случайно заблудившимся в революционных годах произведениям старого «Мира искусства», как запоздавшее издание «Медного всадника» или альбом версальских пейзажей А. Бенуа, как заледеневшая в сухом и безжизненном академизме графика Нарбута (ум. в 1920 г.) или изящно-порнографическая «Книга маркизы» Сомова (1918), считавшаяся его «высшим достижением» (см. обзоры графики еще 1927 г.), но скорее похожая на низшее падение—до уровня немецких «роскошных» бульварных изданий. Ряд графиков младшего поколения «Мира искусства» дает в своих работах нечто иное.

Одну из виднейших ролей в графике эпохи военного коммунизма играл С. Чехонин. Он сразу «полевел» после революции и настолько (сравнительно с остальным «Миром искусства»), что был сочтен в некоторых статьях чуть ли не единственным новым, подлинно советским художником. Для того времени довольно много было и тех геральдических, эмблематических и пр. изображений с лозунгами или фигурами рабочих, какие в таком изобилии делались Чехониным. Но трудно придумать что-либо более чуждое и постороннее советскому искусству, чем эта насквозь упадочная, манерно-фантасти-

ческая и слащаво-эстетская орнаментика. И упомянутые работы и иллюстрации к «Фаусту и городу» Луначарского (1918) совершенно так же, как и гораздо более искренние черти и лешие из «Сказочной азбуки» и грузные цветы на обложках или книжных украшениях, одинаково растворяются в тончайшем плетении вычурных и безмерно нагромождающихся штрихов и точек. Попытка перевести революцию на язык Сомова только яснее вскрыла распад и вырождение декоративно-эстетского стиля «Мира искусства». Позднее, после длинной полосы уже чисто декоративной графики, Чехонин эмигрировал.

Ретроспективизм и эстетизм «Мира искусства» потеряли в годы революции всякую почву под ногами, и Чехонин лишь иллюстрирует превращение уже достаточно упадочного стиля в пустую декорацию. С первыми годами нэпа появляются тенденции к возрождению «мирискуснической» графики, находящие выражение в издании длинного ряда иллюстрированных книг, а также и монографий об отдельных мастерах «Мира искусства». Возрождения не получилось, так как эта новая стадия «Мира искусства» продолжала быть обращенной лицом к прошлому. Но изменение в стиле было налицо. Вместо рассудочной, тщательно законченной стилизации тех же Сомова или Чехонина первых лет военного коммунизма теперь довольно ярко расцветает стилизация прихотливо-импрессионистическая, вполне бездумно-эмоциональная и еще более внешне декоративная. Четкая, хотя и

вычурная линейность уступает место легкой, прерывистой и закругленной штриховке, растворяющей в небрежно-декоративном узоре пейзаж и человеческие фигуры. Этот декоративный, предельно-стилизованный пейзаж всюду здесь на первом плане. Нет никакой зрительной организации реального строя литературного текста, а лишь субъективные эстетические ассоциации по поводу него, нередко лишенные какой бы то ни было выразительности. Особенно яркими примерами этого рода являются рисунки Д. Митрохина к «Золотому жуку» Э. По (1922) или к «Кристабель» Кольриджа (1923), М. Добужинского к «Бедной Лизе» Карамзина (1921) и «Скупому рыцарю» Пушкина (1922).

Такое отношение к книге остается отчасти до наших дней: Митрохин абсолютно одинаково, одними и теми же декоративными и манерно-деформирующими приемами иллюстрирует и «Эфиопику» Гелиодора и сочинения Гоголя; у В. Конашевича одни и те же закругленно-зигзагообразные линии, черные пятна, рваные, мягкие штрихи превращают в однородный и совершенно отвлеченный декоративный узор иллюстрации и к «Макбету» и к «Анофелес» Тихонова. О каком-либо выражении специфического характера д а н н о г о текста говорить здесь невозможно, и самая оценка удачи может основываться лишь на столь же субъективных критериях. Индивидуально-эстетический стандарт становится самоцелью, вне зависимости от реального литературного материала.

Но у тех же художников можно найти и такие работы, где декоративность и эстетизм оставляют в той или иной мере место для непосредственной эмоциональности. Так, например, Добужинский дает в иллюстрациях к «Белым ночам» Достоевского (1923) лирически-насыщенный облик каналов и улиц Петербурга, по своей сдержанной строгости приближающийся к Остроумовой-Лебедевой. Особенно сложно творчество Конашевича, могущего создавать наряду с совершенно орнаментальными иллюстрациями к «Макбету» такие мягко лирические произведения, как серия литографий «Павловск» (1922), рисунки к «Стихотворениям» Фета (1922) и к пушкинскому календарю и особенно «Портрет дочери» (1929), или заостренные (при всей декоративности) вещи, вроде набросков уличных типов, несколько в духе Анненкова.

Разработка фактурных и других формально-технических задач, занимающая огромное место и у Конашевича (например, в его литографиях к «Манон Леско», 1931, или в ксилографиях) и еще больше у Митрохина (в ксилографиях и гравюрах сухой иглой), составляет единственное содержание графических работ Л. Хижинского, С. Пожарского и других эпигонов декоративного стиля «Мира искусства».

Не выходит из рамок младшего поколения «Мира искусства» и А. Фонвизин. В его акварелях все заслоняется прихотливой эстетической созерцательностью. Сплошное радужное мерцание одинаково растворяет в себе без остатка

В. Конашевич. Павловск. (1922 г.)

морской пейзаж, портрет или цирковую сцену. Несмотря на яркую передачу движения, остроту цветовых соотношений и временами гротескную подчеркнутость в духе Гюиса или Лотрека, на первом плане всегда остается причудливая лепка расплывчатыми пятнами цвета совершенно оторванных от реальной действительности образов. В меньшей степени те же черты изысканного эстетизма выступают в акварелях и рисунках М. К. Соколова.

Гораздо более глубокую переработку принципов «Мира искусства» представляют произведения А. Кравченко: это налицо уже в самых ранних ксилографиях к «Повелителю блох» Гофмана и к «Деревянной королеве» Лонова, 1922, к «Сверчку на печи» Диккенса и «Портрету» Гоголя, 1923. От «Мира искусства» остается здесь субъективно-эмоциональный и эстетизирующий характер всего строя художественных образов, как и общий принцип иллюстрирования книги: не вскрытие реального характера текста, а субъективные впечатления художника. Так оказалось вне внимания художника, например, реальное содержание фантастики Гофмана. Но эмоциональность получила здесь невиданную для «Мира искусства» остроту и переросла в приподнятую, немного манерную и причудливую романтику. За четыре года до этих иллюстраций были открыты новые неисчерпаемые золотоносные жилы в старом искусстве гравюры на дереве. Кравченко обновил методы «Мира искусства» этим языком ксилографии—более гибким, скон-

центрированным и пластическим. Но когда удачно и сразу найденный комплекс обостренных, эмоционально-насыщенных приемов быстро и незаметно остыл во вновь и вновь повторяющийся неизменный стандарт, то дерево гравюры, в котором он отстоялся, сделало его точно особенно тугим и неподатливым. Ранние работы, несмотря на весь их ретроспективизм, на всю их субъективную фантастику и эффектную нарядность, как-то отразили романтику первых лет революции (особенно «Красная армия», 1923). Но эта романтика так и осталась непреодоленной и в конце концов стала загораживать реальную, конкретную сущность: «Днепрострой» (1931) оказался похожим на мрачные и фантастические циклопические руины. Если пробовать решать все без исключения задачи при помощи одного и того же узко-субъективного и однообразно эмоционального приема, то рано или поздно такой прием терпит крах перед лицом многообразной и всегда осязательно-конкретной действительности. Наиболее органические вещи Кравченко те, где он доводит до виртуозной тонкости свой эмоциональный эстетизм: «Страдиварий в своей мастерской», 1926, иллюстрации к «Слепому музыканту» Короленко, 1927, некоторые из иллюстраций к «Фантастическим повестям ботаника Х», 1926; здесь серебристые штрихи превращают гравюру в тончайшее узорно-декоративное ювелирное изделие. А последние его работы—«Ударники завода АМО»

А. Кравченко. Иллюстрация к «Фантастическим повестям ботаника Х». (1926 г.)

А. Кравченко. Днепрострой. (1931 г.)

(1932) или иллюстрации к «Сказкам об Италии» Горького (1932) или к «Мистериям» Байрона (1933)—это, пока что, только безуспешные поиски выхода из заколдованного круга автореминисценций, из противоречия между изобразительным материалом и неспособными выражать его сущность художественными приемами. Ведь трудно, действительно, принять толпу изящно и робко жмущихся друг к другу юношей с картонными лопатками за действительную «Смену» ударников на Днепрострое! Те же быстрые зигзагообразные штрихи или чередующиеся участки различной толщины прямых линий, сплошь покрывающие поверхность гравюры, какие создавали романтический или нарядно-декоративный эффект в ранних работах Кравченко, в последних вещах стали лишь выполняться более сложными инструментами, нисколько не меняя своей природы; позы, движения и жесты человеческих фигур так и остались созданием фантастического, мечтательного мира, индивидуального воображения, нереальной, хотя бы и исторической литературной действительности. Может быть, только в «Мавзолее Ленина», 1933, намечается какой-то выход к реализму, но вполне пассивно-созерцательному.

Очевидно, нужна более глубокая перемена метода, невозможная без изменения всего мировоззрения. Пример такой перемены дает творчество И. Нивинского. Он отталкивается от фалилеевско-«мирискуснического» стиля; его ранние крымские и звенигородские офорты (1921—1922)

носят еще вполне созерцательный и эстетизирующий характер (сближаясь с фалилеевскими «Дождями», 1919). В «Кавказском каприччо» (серия офортов 1924—1925 гг.) уже намечается борьба между стилизацией и созерцанием, с одной стороны, и с другой—новым приемом, заключающимся в сопоставлении в единой композиции разнопространственных и разновременных предметов, которые остаются в отдельности эстетизированно-иллюзионистическими, сочетаются в порядке эмоциональных ассоциаций, но должны таким сочетанием дать некоторое синтетическое целое. Такие отдельные составные элементы сначала выделяются отдельным же, вполне условным цветом («Сочи»), затем все более объединяются в единое целое. («Синие камни», «Кисловодск», 1924). Полное развертывание этот прием своеобразного фотомонтажа получает в огромных листах Нивинского «Загэс» (1927) и «Азнефть» (1930) (гравюры сухой иглой); в последнем им создан динамический образ точно растущего из земли нового крекинг-завода. Для того, чтобы произошел такой перелом, потребовалось внесение некоторых совершенно новых принципов, заимствованных из левых направлений. Но следует заметить, что, например, типичный для левого искусства принцип абстрактного пространства, который в ранних работах Фаворского или Лебедева дается как очевидная условность, помогающая создавать максимальную конденсацию конкретности, здесь маскируется иллюзионистическим, опти-

И. Нивинский. Азнефть. (1930 г.)

ческим приемом: отдельные разномасштабные элементы часто оказываются деталями одного иллюзионистического или созерцательно-эстетически преподнесенного целого. Вследствие того, что явная условность здесь затушевана и запрятана, создается в какой-то мере впечатление механической смеси, да и самый принцип монтажа вообще не может дать подлинно органического синтеза, всегда оставаясь внешним приемом. Но важно уже то, что явилось самое стремление к такому синтезу, ищущее иных путей, чем иллюзионизм или хотя бы реформированный «Мир искусства».

Аналогичный пример—ксилографии Н. Пискарева. Он также начал с «Мира искусства»: его иллюстрации к «Освобожденному Дон-Кихоту» Луначарского (1922) полны до предела стилизованной символики, хотя и очень патетической. И в этом случае революционизирующе вторгаются новые элементы. Пискарев переходит к производственным принципам создания книги как единого целого, занимается поисками новых типографских алфавитов, организует белое поле бумаги не как плоскость для графического орнамента (как в «Мире искусства»), а как пластическое пространство, втягиваемое в композиционные отношения изображаемых предметов, и т. д. Все это заставляло бы рассматривать его работы совсем в иной связи, если бы конечный результат его творческого метода не останавливал его где-то на полпути от «Мира искусства». «Станковость»

книжной иллюстрации и декоративность книжного оформления в целом, свойственные «Миру искусства», у Пискарева (после «Дон-Кихота») почти исчезают, но неизменно остаются черты субъективно-эстетической стилизации и обильной символики. Они вплетаются в насыщенно-выразительные иллюстрации к «Железному потоку» (1927), например, в сценах расстрела или возмущения, а в последней работе Пискарева, иллюстрациях к «Анне Карениной» (1931—1932), пожалуй, доминируют. Подобно Добужинскому в «Белых ночах» художнику осталась чуждой вся драматическая сторона текста, но с тем большим лирическим подъемом переданы идиллическая и пейзажная стороны (как дана, например, аллея в жаркий летний день в сцене встречи Левина с едущей в карете Китти). Тончайшими работами Пискарева являются его мелкие книжные гравюры, как, хотя бы, инициалы к «Оптике» Ньютона (1927).

До сих пор мною сознательно не упоминалось имя старейшего из работающих ныне графиков и крупнейшее имя всей графики предреволюционной четверти века—А. Остроумовой-Лебедевой. В ее творчестве не произошло никаких изменений после революции, никакие черты нового в нем не появились, но оно недаром сконцентрировало в себе все лучшее, что могло дать дореволюционное буржуазное искусство. Ее строгий, всецело ретроспективно-эстетический, но синтетически-обобщенный стиль оказался наиболее живым из всей дореволюционной гра-

Н Пискарев. Иллюстрация к «Анне Карениной». (1932 г.)

фики примером высокого, органически-целостного мастерства. Наиболее значительные ее произведения революционной эпохи — деревянные гравюры, повторяющие, в общем, темы старых ее работ: серия «Пейзажей Павловска» (1922), «Версаль» и «Вид с Троицкого моста» (1927). Из всего круга «Мира искусства» рядом с ее работами по спокойной и ясной простоте могут быть поставлены только некоторые портретные рисунки П. Нерадовского.

• • •

Резкой противоположностью и «Миру искусства» и всяким иллюзионистическим и академическим направлениям были в первые годы революции разнородные левые течения. Они имели большей частью взаимно-исключающий характер и объединялись лишь общим протестом против господствовавших до революции консервативных художественных группировок. Формальная левизна вовсе не всегда, разумеется, означала левизну идеологическую, хотя первыми работать с советской властью пришли именно эти левые художники. Разница между принципиальным отрицанием вообще идеологического содержания искусства в крайних лево-формалистических течениях (от кубизма до конструктивизма) и весьма определенной и конкретной активной идеологией победившего пролетариата, выяснившаяся очень скоро, объясняла и очень незначительное влияние этой группы левого

искусства на положение дел в графике первых лет революции. Бурное административное наступление на консервативное искусство, проводившееся через организованный левыми художниками изоотдел Наркомпроса, не было подкреплено достаточно убедительной демонстрацией действительной, а не только формальной революционности и только лишь усилило реставрационную волну первых лет восстановительного периода («возрождение» «Мира искусства» и академизма 1921—1923 гг.). С другой стороны, провал этого беспредметного и безыдеологического» искусства расчистил почву для развития подлинно-левого искусства.

Проследить расслоение аморфной сначала массы левых течений на одной книжной и станковой графике чрезвычайно трудно. В противоположность живописи кубизм, супрематизм и т. п. направления в чистом виде для графики нисколько не типичны и не получили в ней развития. Среди таких случайных вещей, как рисунки Л. Поповой или Кандинского, как неудачная книжка П. Митурича «Сказ грамотным детям», 1919, лишь кубистические литографии Д. Штеренберга и серия «Прачек» (рисунки 1920—1921) В. Лебедева представляют нечто, заслуживающее серьезного внимания. Но в тех же лебедевских «Прачках» кубизм становится только лабораторией для выработки в дальнейшем сначала рационалистически построенного, а затем все более конкретного реалистического искусства. Кубизм здесь оказался не более, чем одной

из тех абстрактных рационалистических схем, какие, может быть, нужны были для установления основных закономерных соотношений конкретного мира, но которые отбрасывались, как только этот конкретный мир вступал в свои права. Себедовлеющего значения как этот, так и кубистические эксперименты других художников, пришедших в дальнейшем к реализму (как, например, С. Герасимов или Н. Чернышев), иметь не могли. В утверждении новой графики, естественно, не этот, в лучшем случае, лабораторный материал имел решающее значение.

Подлинным ударом против дореволюционного искусства в годы военного коммунизма явились в графике агитплакаты В. Лебедева и В. Маяковского («Окна сатиры» РОСТА) и деревянная гравюра В. Фаворского. Ранние плакаты Лебедева (к сожалению, сохранившиеся лишь в фотографиях и мало кому теперь известные), четко р е а л и с т и ч е с к и е и исключительно классово-заостренные, явились не только непосредственным политическим орудием революции, но и одним из лучших образцов раннего советского искусства. Все эти «шептуны», меньшевики, контрреволюционные генералы и обыватели преподнесены здесь с предельной конкретной и динамической выразительностью. Несколько позднее (ок. 1921 г.) лебедевские плакаты, как и плакаты Маяковского, получили более схематический и отвлеченный характер; лабораторным «сырьем» для них послужили,

между прочим, некоторые приемы супрематизма (в то время как чистый супрематизм не имел никаких активных выразительных качеств). О лебедевских плакатах нельзя не упомянуть в статье о книжной и станковой графике, потому что на базе их прямолинейной действенности и конкретной ясности выросла советская детская книга, доведенная тем же Лебедевым до яркой выразительности. Раскрытие же Фаворским специфического и самостоятельного языка деревянной гравюры наложило печать на все советское искусство книги, для которого им были установлены совершенно новые принципы зрительной организации литературного текста и самой книги, как целостного художественного единства. Решающим явилось нахождение метода пластически-конкретного выражения реальной, объективной действительности или реального строя литературного произведения при помощи точного и строгого динамически-объемного построения предмета. Уже первые его работы—инициалы к «Размышлениям аббата Куаньяра» Франса (1918), «Портрет Истомина» (1918), «Натюрморт» (1919)—точно перевели стрелку на пути русской гравюры и художественной книги. Рядом с акварелью Бенуа лебедевский плакат, рядом с узорным книжным у к р а ш е н и е м «Мира искусства» объемная предметная ксилография Фаворского представляли явления совсем другого мира, отрицающего старый. Новизна заключалась в перенесении центра тяжести с созерцания на действие, с субъективного

эстетизма на конкретную выразительность, с впечатления на анализ. Здесь, разумеется, вовсе не была дана в готовом виде вся программа новой, подлинно-советской графики; для того, чтобы ее развернуть, потребовался трудный пятнадцатилетний путь, но родословную этой сегодняшней графики нужно начинать отсюда. Чтобы окончательно сформилась советская графика, художникам нужно было перейти от романтического и стихийного приятия революции к сознательному участию в социалистическом строительстве—к идеологически четкой организации своего искусства. Такой переход был сложен и для того же Фаворского: после первых конкретно-вещественных произведений он прошел через полосу крайнего абстрактного рационалистического формализма; ему пришлось и приходится упорно ликвидировать его на дальнейшем пути к подлинно реалистическому искусству. Но с другой стороны, рационалистические схемы сыграли для Фаворского и Лебедева положительную роль, давши исключительно строгую дисциплинированность и организованность их отношению к реальной действительности. Такие рационалистические схемы пришлось преодолевать, когда на первое место выдвинулись поиски синтетически целостного, активно организованного изображения и выражения р е а л ь н о й конкретной действительности. В то же время композиционно-конструктивные принципы оказали организующее и обобщающее воздействие на разрозненные натуралистические наблюдения. Вза-

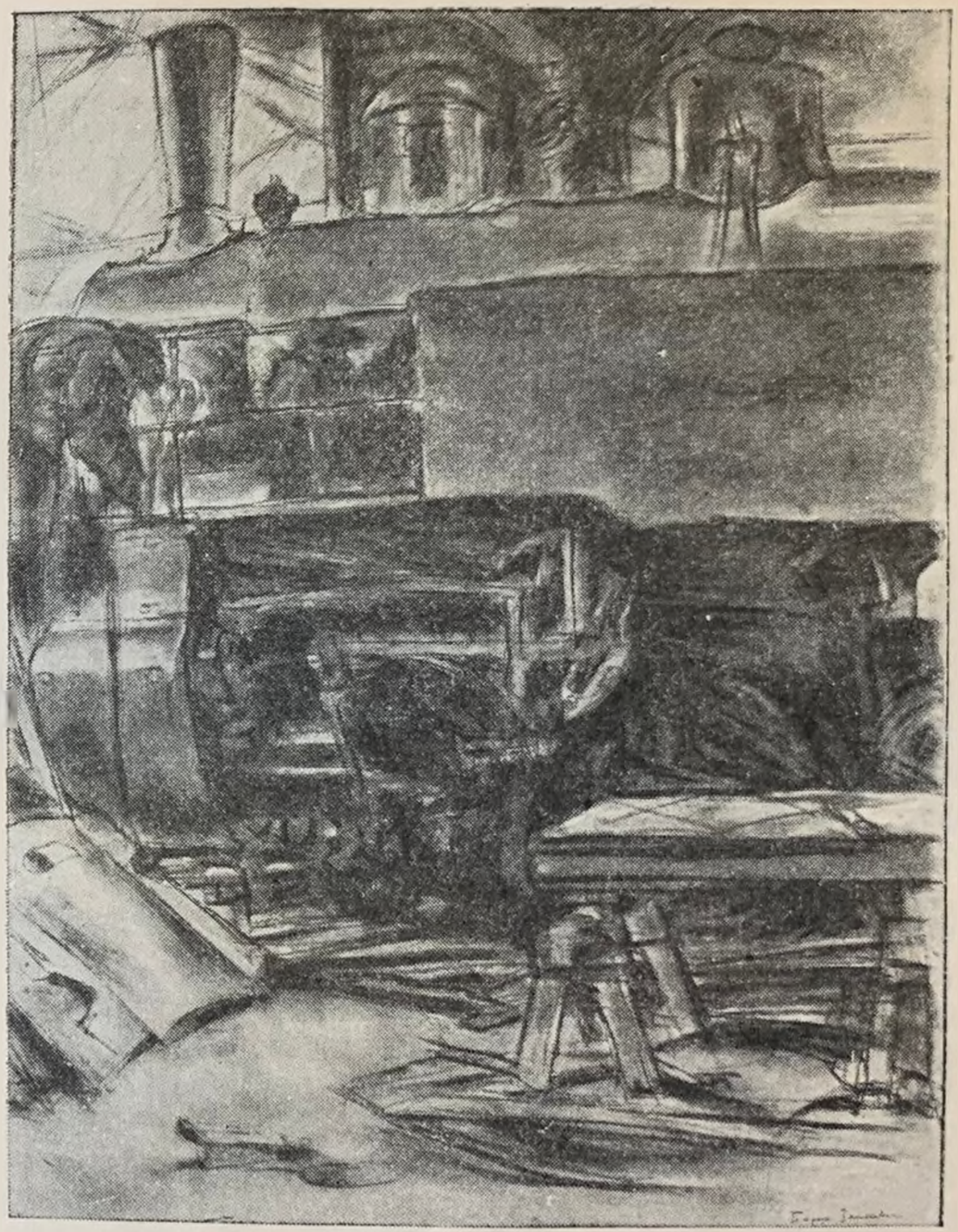
имодействие этих двух элементов имело очень важное значение для всей передовой советской графики.

• • •

Реализм, т. е. художественное претворение движущих сил реальной действительности, вскрытие и показ самого главного в ней является неизменной мерой для всех групп сегодняшней советской графики. Развитие реалистического стиля в советской графике проходит различными путями, и формы его проявления оказываются весьма разнородными. Наряду с наиболее типичным путем—через взаимодействие рационалистических построений и непосредственного изучения «натуры» (как можно видеть на широком ряде имен от С. Герасимова и Митурича до Лебедева и Фаворского),—есть путь через преодоление выросших на послевоенно-европейских образцах экспрессионистических принципов (графика ОСТ) и, наконец, через импрессионистическую переработку иллюзионизма.

Импрессионистическое созерцание занимает очень значительное место в направлениях графики, более или менее примыкающих к АХР.

Историческая заслуга АХР—широкое обращение, в противовес крайностям беспредметного искусства 1918—1921 гг., к конкретным темам советской действительности (еще в начале восстановительного периода). Но как уже упоминалось выше, эти конкретные темы облекались в



Б. Зенкевич. Коломенский завод. (1931 г.)

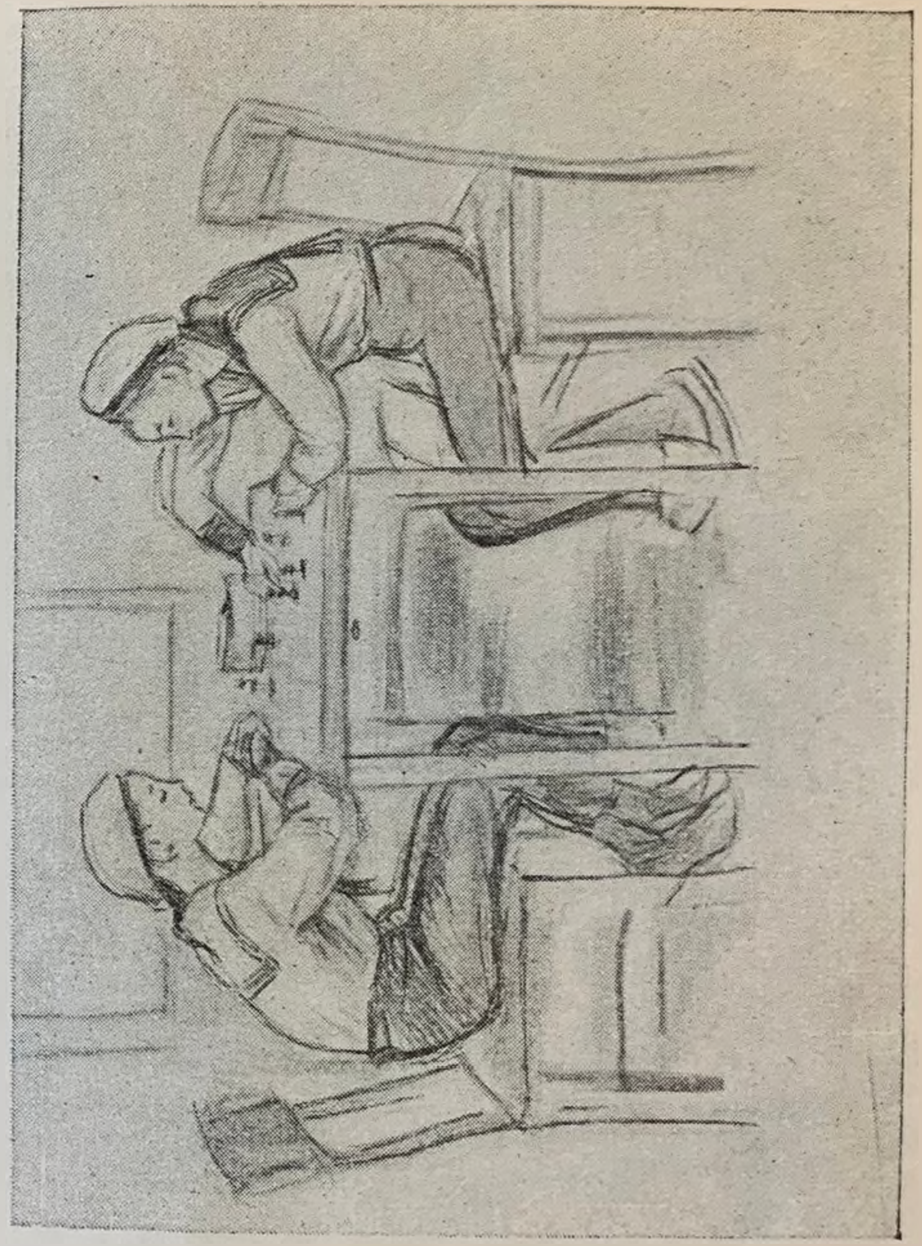
графике АХР вначале в иллюзионистически-академическую форму, иногда эмоционально-романтически окрашенную, благодаря своей косности и поверхностности скоро оказавшуюся тормозом на пути к вскрытию реальной сущности и динамики изображаемого материала. В последние годы близкая к АХР графика подвергла в некоторой мере пересмотру неподвижный и невыразительный метод и перешла к более живому, преимущественно импрессионистически окрашенному изображению действительности. Нужно сказать, что для АХР, как и для некоторых других специфически-живописных направлений, графика вообще нетипична и носит почти сплошь этюдный характер. Это относится и к лучшему, что дано немногочисленной графической продукцией АХР,—к акварельным пейзажам Ф. Богородского («Венеция», «Берлин», 1928) и Г. Ряжского. Тот же этюдный и созерцательный характер носят рисунки и акварели Б. Зенкевича: «Страстная площадь из окна Известий», «Нескучный сад» и др. У Зенкевича в его тяжелых по цвету черных и коричнево-серых рисунках нефтяных вышек, заводов, боен особенно много неопределенных скоплений штрихов, смятости формы и композиционных случайностей. Вся эта графика еще не занялась синтетической переработкой и активной организацией разрозненных впечатлений. Отсутствие упорного изучения конкретных свойств предметов и пространства иногда оказывается особенно вредящим. Так, например, в рисунках П. Скаля («Годы и люди» и др.)

резкие напряженные контрасты черного и белого ярко передают взволнованно-эмоциональную романтику, но никак не организованные черные провалы и дыры в рисунке совершенно спутывают реальное объемно-пространственное построение изображаемого и тем резко снижают степень художественной убедительности (так, например, в рисунке на последней выставке Осоавиахима скомканный и бесформенный дирижабль лежит прямо на плечах фигур первого плана).

Неорганизованность и приблизительность впечатлений оказываются особенно мешающими в опытах книжного иллюстрирования художников этой группы, и вообще создают почву для внешней часто «виртуозности». Вырождение этого стиля в совершенно расхлябанный и абсолютно не меткий и невыразительный импрессионизм, с доведенным до предела трафаретным однообразием, наглядно демонстрируют рисунки некоторых художников б. группы «Тринадцать» (особенно портреты В. Милашевского). Без конкретного анализа и изучения реальной действительности графика такого порядка попадает в безвыходный тупик.

• • •

Гораздо более глубоко реалистическим является течение, связанное с именами С. Герасимова, Н. Чернышева, М. Родионова. Чернышев, начавший с кубистических опытов, пришел к мягкому,



Н. Чернышев. Делегаты пионерслета. (1929 г.)

С. Герасимов. Новгород. (1928 г.)

лирическому реализму в своих рисунках детей и подростков-пионеров, давая в то же время строгую и сдержанную выразительность. Его рисунки—интересный пример постоянного повторения очень индивидуального типа стройной и длинноногой детской фигуры, никогда не превращающегося в эстетический стандарт (как в графике «Мира искусства») благодаря неизменному каждый раз насыщению новым конкретным содержанием. Та же ясная мягкость бросается в глаза и в его пейзажах. К суровому и спокойному живописному реализму пришел и С. Герасимов (например, в новгородских пейзажах 1927—1928 гг.), начавший с несколько кубистически деформированных литографий («Мужики», 1920). Спокойное, несколько пассивное созерцание еще сильнее выступает в рисунках М. Родионова (пейзажи, альбом рисунков, посвященных Парижской коммуне, литографии к «Холстомеру» Толстого, 1933). Всем этим художникам очень недостает склонности к активным синтетическим обобщениям, и их реализм носит характер внимательных остановок перед отдельными частными явлениями действительности. Но их рисунки получают отличный от живописи язык и самостоятельное существование и дают образцы большой силы обобщенности, могущие спорить с живописью этих художников; стоит вспомнить речной новгородский пейзаж с лодками Герасимова или серо-голубые «Поля» Родионова.

Самое яркое явление графики этого круга работы не живописца, а рисовальщика В. Чекры-

гина, так рано умершего (1897—1922). Его патетические рисунки, полные необычайного напряжения борьбы черного и белого, своеобразно воплотили романтику первых лет революции («Восстание» и др.). Его спутники и преемники— Герасимов, Чернышев, Родионов—продолжали линию динамической обобщенности его искусства, освободив лишь ее от элементов несколько мистической экспрессивности, присущей его произведениям. Но и он сам успел дать ряд спокойных реалистических рисунков, образцовых по своей одухотворенной тонкости (например, «Автопортрет»).

Другие варианты обобщенного, но более или менее пассивно наблюдающего реализма представляют рисунки П. Львова и Г. Верейского, уже вполне как и Чекрыгин, чистых графиков. У Верейского в работах, где меньше субъективной заинтересованности художника, часто начинают проступать нивеллирующие академические приемы. В таких (литографических) портретах его, как «Д. Бедный» или «Вяч. Полонский», совсем разные лица сведены к однообразно-безличному правильному овалу, и создается впечатление, что художник хотел не подчеркнуть, а сгладить индивидуальные характерные черты: нельзя было не увидеть непрестанного закидывания назад волос или громадного носа Полонского, пройти мимо его огненного темперамента! Та же скованность и повторение однообразных приемов складываются часто и в пейзажах Верейского. Но там, где он передает субъ-

М. Родионов. Деревья у ручья. (1924 г.)

Г. Верейский. Портрет матери. (1930 г.)

ективно ему близкое, мы видим тонко-импрессионистическое, интимно-лирическое восприятие мира, могущее достигать иногда исключительной силы (замечательный «Портрет матери», 1930). Огромное количество выполненных Верейским портретов (начиная с тт. Бубнова и Ворошилова) колеблется между этими двумя крайностями. Очень скованно-созерцательными представляются работы П. Львова, при всей безупречной и точной наблюдательности слишком однообразные и неизменяющиеся (мягко-живописные карандашные и литографические пейзажи, например, «Мурманск», 1932, и др.). Сравнительно редко среди рисунков Львова попадаются такие, где характеристика более подчеркнута, как, например, «Мужской портрет» Третьяковской галлереи.

Много острее и метче, но и несколько суше искусство П. Митурича. Подобно некоторым другим мастерам, входившим в «Левое объединение» первых лет революции [1], Митурич быстро прошел путь от самых абстрактных левых построений эпохи военного коммунизма к точному и законченно-конкретному наблюдению. Простота и скромность художественных приемов особенно подчеркивают глубину синтетической выразительности, как можно видеть, например, в портрете В. Хлебниковой (1924). Несколько слишком точная протокольность, как хотя бы в упомянутом портрете, чередуется у Митурича с живописной, но не менее точной и экономной манерой таких ра-

[1] Тырса, Бруни, Лебедев и др.

бот, как «Зоопарк» (1925). Хотя Митурич, как и предыдущие художники, не выходит из очень узких тематических рамок (портрет-пейзаж), его работы гораздо свободнее и действеннее, чем в некоторой мере инертное накопление наблюдений Верейского или Львова. Взять для примера скупую и простую, и в то же время безукоризненную по четкости и меткости, небрежную позу сидящей у стола натурщицы (литография, 1925).

По отношению к таким художникам, как Львов или Митурич, приходится говорить, что они создают определенные методы обобщенного реализма, но разрабатывают их в очень ограниченной и мало активной области. Все-таки для суждения о ценности творческого метода решающими оказываются не только лишь те или иные приемы нахождения обобщенно-реалистического изображения. На первом месте, естественно, должна быть конкретная идеологическая направленность искусства—что и как подчеркивается и заостряется в реальной действительности.

Для П. Кузнецова в его акварелях таким заостренным элементом также явился в первую очередь цвет. Но мастер давно уже в очень большой степени ушел от прежней пассивной созерцательности и декоративности: цикл его последних акварелей, посвященных строительству Эривани, дает образцы тонкого и спокойного пейзажа, созданного солнечным и жизнерадостным цветом, не расплывающимся в импрессионистическом созерцании, а строящим конкретный предметный мир (особенно две акварели «Ара-

П. Митурич. Натурщица. (1925 г.)

рат»). Некоторая доля эстетизма все же в его работах присутствует постоянно.

Черты созерцательного эстетизма очень сильны и у такого, совершенно уже неимпрессионистического художника, каким является Н. Тырса. Они точно сковывают, включают в узкие рамки его по всем тенденциям реалистическое искусство.

Это особенно относится к экварельным пейзажам («онтФанка», 1931, и др.). Тонкий мастер похож на японского крестьянина, с огромным упорством культивирующего свой маленький участок: слишком назойливо появляется одна точка зрения, один и тот же прием восприятия мира. Но каждый штрих, каждый мазок кисти у Тырсы взвешены и проверены: ни одной лишней, неоправданной подробности. Эта организованность искусства Тырсы особенно ясно видна в его карандашных набросках зверей и натурщиц, где всякая созерцательность совершенно исчезает, заменяясь яркой и спокойной экспрессивностью. Так же конкретно-четки и ясны книжные иллюстрации Тырсы, хотя в них довольно мало движения и действия (например, «Взятие Зимнего дворца» или «Страус Фома» Каверина).

Творчество Тырсы все же в большой мере замкнуто индивидуально. Полной противоположностью ему в этом отношении является Н. Купреянов, реализм которого сыграл чрезвычайно важную роль, как противодействие экспрессионизму в графике ОСТ, членом которого Купреянов был. Ранние ксилографии Купреянова, вне-

шие имевшие еще некоторые отзвуки «синтетического эстетизма» Остроумовой-Лебедевой (интересно сравнение, например, «Авроры» Купреянова и «Вида с Троицкого моста» Остроумовой-Лебедевой) и соприкасавшиеся с ранними работами Фаворского, своим стержнем имели суровую и монументально-упрощенную прямолинейную выразительность (наиболее ярким произведением этого периода является упомянутая гравюра «Крейсер Аврора», 1923). Но этот, несколько риторический язык, вместе с кратковременными кубистическими опытами, уступил место поискам реализма, начавшимся с накопления импрессионистических наблюдений (рисунки и литографии 1925—1926 гг.) и приведшим в последние годы к спокойному и смягченно-экспрессивному реализму («На лестнице», «У рояля», 1928, серии литографий и рисунков «Рыбные промысла», 1931, «Балтфлот», 1932—1933).

У Купреянова всегда остаются элементы импрессионистической недоговоренности; у него дается не пластическое выявление предмета, а некоторое растворение его в пространстве, построенном при помощи света. Немного легких, точно небрежных, но безукоризненно метких штрихов или пятен вскрывает комплекс экспрессивных деталей, наиболее характерных для изображаемого явления (см., например, наброски из путешествия по Германии 1928 г.). Такой метод в некоторой мере лишает работы Купреянова синтетической ясности и целеустремленности. То, что говорилось о соотношении предметов с

Н. Тырса. Портрет. (1928 г.)

Н. Тырса. Ель. (1928 г.)

Н. Купреянов. Кормящая мать. (1932 г.)

Л. Бруни. Сон. (1928 г.)

пространством, можно повторить и о движении: оно у Купреянова точно растворяется в пространстве и останавливается. Именно эти черты несколько неопределенной экспрессионистичности и сблизили его с графиками ОСТ, особенно в книжных иллюстрациях.

Непосредственное наблюдение, дававшееся в графике художников от Митурича до Купреянова, постоянно подвергалось воздействию композиционных, исходящих из отвлеченно рационалистических построений работ Лебедева-Фаворского, оказывая в свою очередь влияние на них.

На грани этих двух путей к реалистическому искусству проходит творчество Л. Бруни. Исключительная острота зрения сочетается у него с неизменным строго-отточенным построением художественных образов и приемов их выражения. От несколько угловатых и сухих, очень упрощенных, почти контурных ранних рисунков («Портрет жены», 1921, «Нина и Лаврик», 1924) Бруни перешел к работам обостренно и экспрессивно живописным и при этом с очень глубоким лирическим акцентом («Жена художника с ребенком», 1929, «Зима», 1928, «Море»). В них часто одними графическими средствами—мягкой лепкой различными оттенками серого цвета—дается большая цветовая насыщенность, чем в иных его пестрых и ярких акварелях, как «Детская» (Третьяковская галлерея). Натуралистическая зоркость сказалась особенно ярко в анималистических рисунках Бруни («Собака», «Лев»). Резуль-

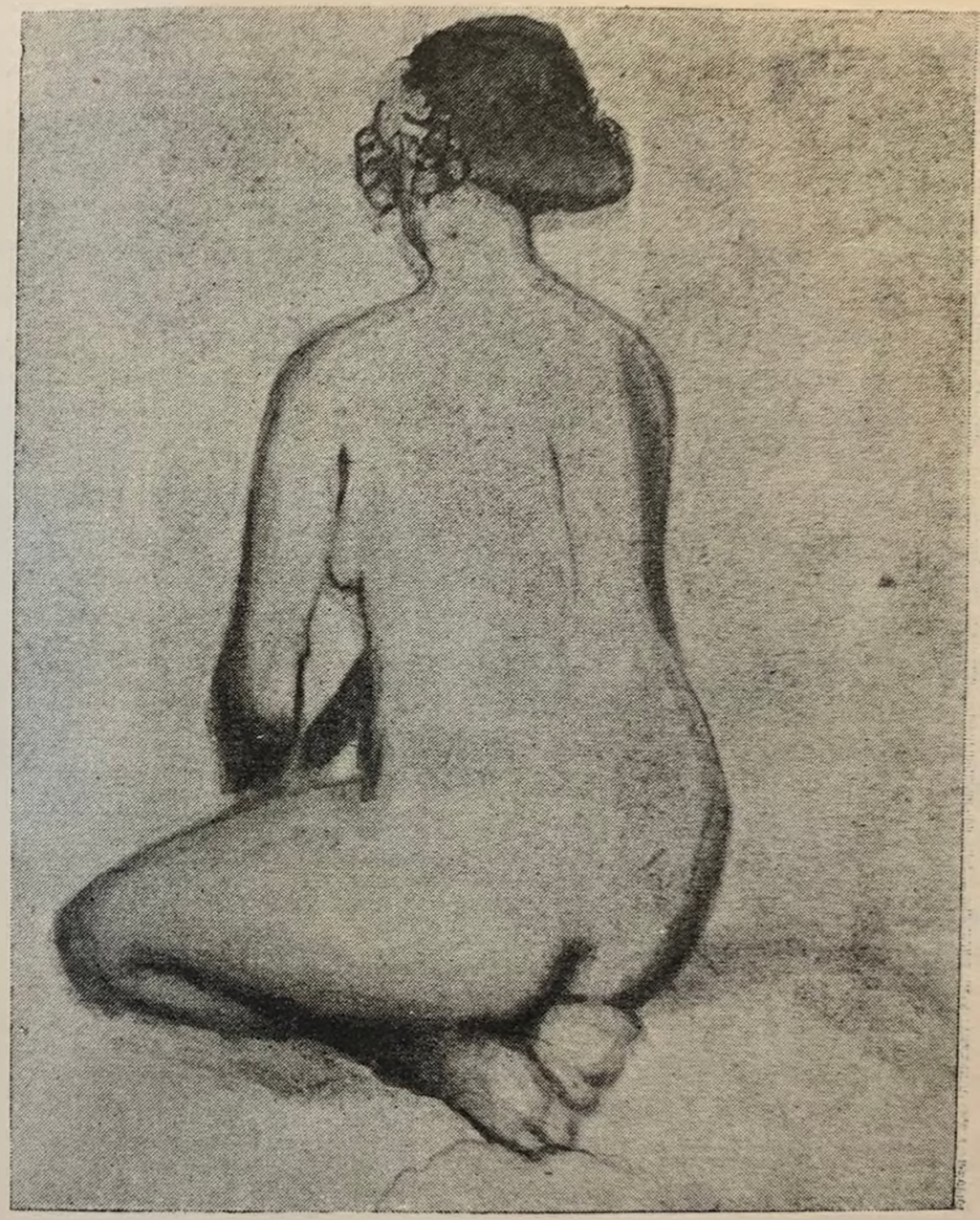
таты, достигнутые в акварельных работах, Бруни включил в свою книжную графику и, в особенно монументальном виде, в роспись областного Музея охраны материнства и младенчества (1932—1933). Но у Бруни сквозь все его творчество проходят очень значительные элементы декоративности, особенно резкие в позднейших акварелях, и во фреске это нашло яркое отражение.

К Купреянову и Бруни близки рисунки (не карикатурного порядка) М. Куприянова из тройки Кукрыниксов («Наталка»).

В гораздо большей степени, но в глубоко органической интерпретации сохранил элементы абстрактно-левого искусства В. Лебедев. Его плакаты, о которых говорилось выше, кроме непосредственной значительной политической роли, выполнили и другую: дали новые приемы советской детской книге. Плакатный, базирующийся на супрематическом цвете стиль непосредственно перешел, лишь в более отточенно конкретном виде в такие книги, как «Цирк» (1924); уже в 1921 г. он подвергся переработке в сторону большей объемности («Слоненок»). В лучшей, быть может, детской книге Лебедева «Охота» (без текста, 1924) абстрактным осталось лишь пространство, но в фигурах объем строится осязательно-фактурными средствами. По своей несколько наивной, но ярко реалистической экспрессии лебедевские звери—близкие родственники зверей палеолитического искусства. Большего комплимента для анималиста не суще-

В. Лебедев. Из серии «Улица революции». (1922 г.)

В. Лебедев. Из книги «Охота». (1924 г.)



В. Лебедев. Натурщица. (1932 г.)

ствует! Отвлеченное пространство здесь только подчеркивает конкретно-вещественный характер изображений. Именно на этих книгах Лебедева (наряду с внешними подражаниями) выросла серьезная школа художников детской книги, из которых в первую очередь следует отметить В. Курдова (интересного и в качестве акварелиста), Ю. Васнецова и Е. Чарушина. Сам же Лебедев в позднейших детских книгах отчасти возвращается к своему старому плакатному стилю («Доска соревнования», 1931), но затем снова резко изменяет характер рисунков в реалистическом духе. Переход от рационалистической к реальной фактурно-объемной трактовке можно видеть при сравнении двух серий бытовых рисунков: «Улица революции», 1922, и «Нэп», 1925—1927. Обе серии отличаются исключительной силой классовой характеристики (достаточно для примера таких листов, как «Нэпманы» или «У кассы»). Особенно замечательна серия «Улица революции» [1] с ее концентрированным и упрощенным рисунком, создавшимся на основе кубистических «Прачек» и позднейших плакатов. Вторая серия, «Нэп»—фактурно-разработанная и экспрессивно заостренная—по своей журнальной, сатирической целеустановке выходит несколько за рамки книжки. Несколько опасный путь к излишней осязательности и повествовательности был перебит дальнейшим этапом—строгого и холод-

[1] Название очень неудачно. Применительно ко многим рисункам серии оно звучит иронически.

ного реализма серий рисунков балерин и натурщиц (1928—1932), иногда кажущихся несколько слишком отвлеченно-классическими. Мастерство рисунка здесь исключительно по своей простоте и точности, но эти законченные рисунки все-таки уступают еще более блестящим наброскам тех же натурщиц, дающим иногда предельную конденсацию реалистической выразительности в одном взмахе быстрой линии (например, в набросках стоящей на четвереньках или сидящей на полу натурщицы). По калибру мастерства Лебедев—единственное имя, могущее стать рядом с именем Фаворского. Но тем более вправе советское искусство выразить пожелание одному из лучших своих мастеров—перейти к более широким темам конкретной советской действительности.

Из художников, вышедших из школы Лебедева, следует отметить ксилографа Э. Будогоского, обязанного также и Фаворскому в своих несколько примитивизирующих и очень выразительных иллюстрациях к детским книгам. Особенно значительна его последняя работа—гравюры к «Большим ожиданиям» Диккенса (1933).

• • •

О значении Фаворского для новой советской графики уже говорилось выше. В 1922—1926 гг. его творчество проходит сквозь полосу формалистического рационализма, нашедшего свое крайнее выражение в книжных обложках и особенно

Э. Будогоский. Обложка к Диккенсу. (1933 г.)

В. Фаворский. Иллюстрация к «Книге Руфь». (1925 г.)

В. Фаворский. Иллюстрация к «Шпоньке» Гоголя. (1930 г.)

в иллюстрациях к пьесе Глобы «Фамарь» (1923). Утверждение конкретного мира и выражение его в пластически предметных и полных движения формах, которое сразу придало такую значительность его первым работам, уступили здесь место поискам общих абстрактных закономерностей построения пластической формы. Эти поиски развиваются в почти метафизическом плане и приводят к утрате связи с конкретным изменчивым содержанием реальной действительности. Иллюстрации к «Фамари»—это композиционные формулы определенного действия, а не его реальное выражение. В глубоко синтетических иллюстрациях к «Книге Руфь» (1925) уже намечается перелом к следующему этапу творчества Фаворского, но и здесь абстрактные черты, еще усиленные темой патриархального древнееврейского быта, остаются доминирующими. В те же годы окончательно утверждается Фаворским новый, самостоятельный язык ксилографии: организация пространства белого поля бумаги пластическими объемами, построенными математически точной линией; одновременно оформляется производственный принцип построения целостного единства книги. Этот принцип особенно важен: не книга с иллюстрациями, а книга как зрительное пространственное выражение временного материала, в ней заключенного. Шрифт, обложка, количество и место иллюстраций так же, как и предметно-пространственный строй изображения в иллюстрации, должны выражать и характер повествования и взаимоотно-

шения героев с фоном-средой; зрительный ряд должен синтетически оформлять основные движущие моменты текста. Самое понятие «макета» книги появилось во Вхутемасе, около 1925 г.

Но все эти принципы, утверждавшиеся Фаворским, получили полное значение лишь после известного перелома всего его мировосприятия к реализму—к реальной советской действительности. Зависимость от реальной сущности конкретного текста, как и от сущности всякого предмета или события действительного мира, уже была последовательно объективным методом, но еще не давала полностью нового искусства, пока эта объективность не превратилась из рационалистической схемы в подлинную объективность нового революционного мировоззрения. Такие работы Фаворского, как «Семнадцатый год» (1928), «Приезд Ленина в Петроград в 1917 г.» (рисунок, 1931), «Блюхер» (1933), и особенно фрески (1932—1933) намечают путь этого перелома.

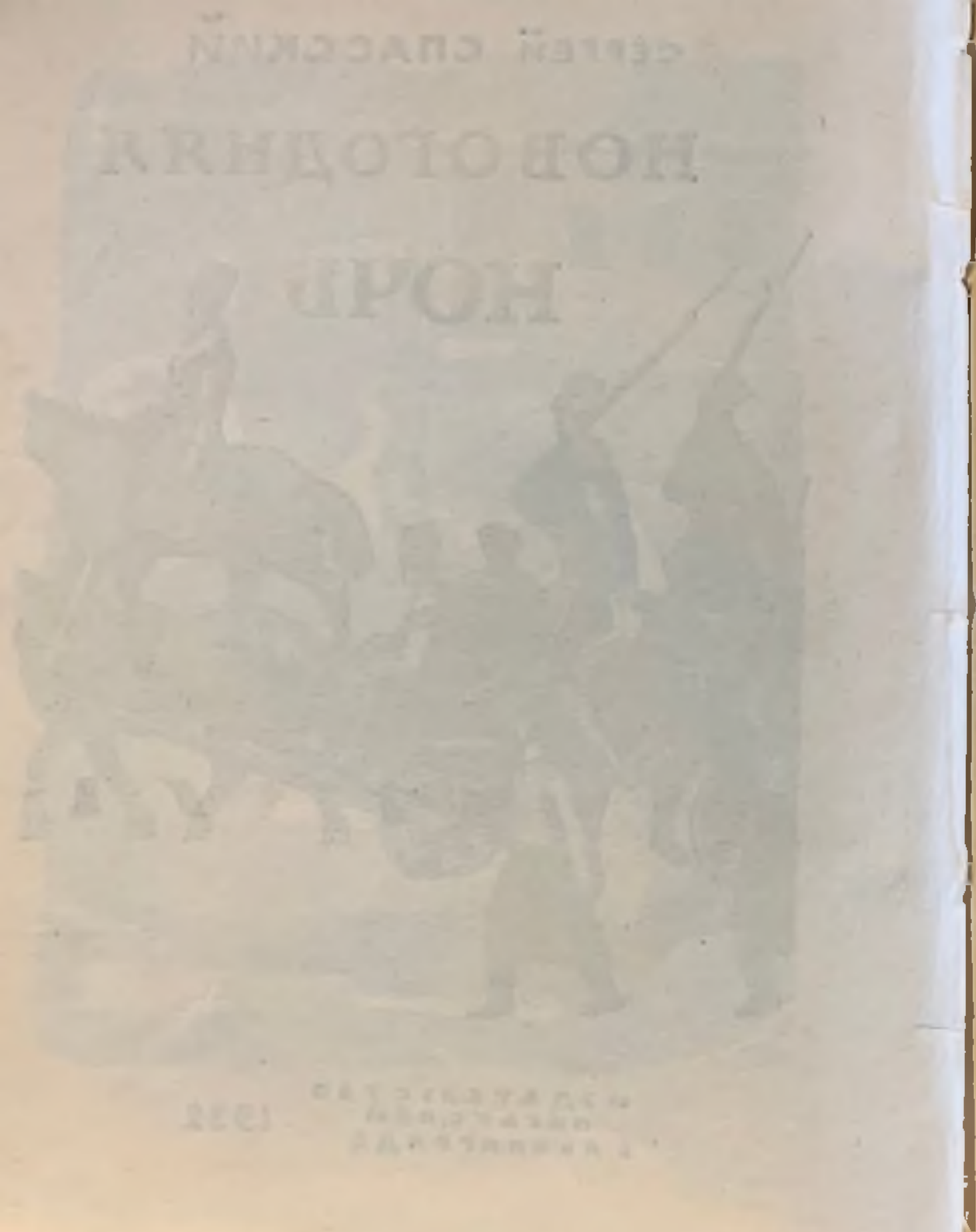
Путь Фаворского за последние пять лет—это освобождение от формалистических и рационалистических схем, взорванных изнутри продвижением к реалистическому методу. Почти кубистические смещения (в «Эгерии» или «Руфи»), схематическая абстрактность человеческих фигур («Фамарь» и т. п.) все более вытесняются ясной и монументально-обобщенной конкретностью. От «Домика в Коломне» (лучшего художественного издания за 15 лет) и повестей Мериме (1927—1928), через «Достоевского» и «Годы революции» (1928—1929) Фаворский пришел к «Шпоньке»

В. Фаворский. Разворот к «Новогодней ночи». (1932 г.)

СЕРГЕЙ СПАССКИЙ

НОВОГОДНЯЯ НОЧЬ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ПИСАТЕЛЕЙ В ЛЕНИНГРАДЕ 1932



(1930), «Тяжелым временам» (1931), «Новогодней ночи» (1932), портретам актеров Театра революции и «Блюхеру в ОДВА» (1933). Совершенно удивительный «Разговор с блондинкой о мухах» (из «Шпоньки») может служить образцом неисчерпаемо-насыщенного и лаконического синтеза целого литературного произведения в одном изображении. Не ретроспективизм, не археология и не впечатление, а глубокое представление всех тончайших особенностей эпохи и текста. Такая точность знания с особенной яркостью вскрывается в рисунках Фаворского. Как у Лебедева, у Фаворского были и рецидивы рационализма, диссонирующие с общей линией развития его творчества (например, иллюстрации к «Ломоносову» Шторма, 1932), но у обоих путь от рационалистических композиционных построений к синтетическому реализму определяется с достаточной ясностью (хотя и по-разному).

Во многом очень близок к Фаворскому П. Павлинов. В его ксилографиях первых лет революции находит, может быть, наиболее яркое и напряженное выражение кризис мироощущения лучшей части дореволюционной интеллигенции, пришедшей к революции («Автопортрет», 1918). Но уже скоро от экспрессионистической прямолинейности и несколько риторической напряженности («Портрет Э. Т. А. Гоффмана», 1922) Павлинов приходит к спокойному и уверенному реалистическому утверждению («Переправа через Керченский пролив огневой бригады в 1920 г.», 1923). Такой путь проходит сквозь все

творчество Павлинова за пятнадцать лет: в его портретной серии от «Пушкина» (1924) и «Ленина» (1927) к «Тютчеву» и «Золя» (1932), в книжных иллюстрациях от «Человека на часах» Лескова (1926) к «Заговорщикам» Руффини (1928). В этих иллюстрациях особенно поражает типичная для Павлинова скупая и точная ясность движения, конструктивность его; в «Заговорщиках» эта ясность получает особенно чистый, как бы откристаллизовавшийся характер. Большая обобщенность чередуется, однако, у Павлинова с элементами натуралистической протокольности. Тремя лаконическими зигзагообразными линиями передана бесконечная болотистая даль в одной из гравюр к книге «Три цвета времени» Виноградова (1931), и в той же книге портрет Стендаля почти напоминает репродуктивную гравюру.

Работы Павлинова последних двух лет идут по этим двум разным линиям В работах, подобных Тютчеву, сдержанный и тонкий реализм сочетается с особенно глубокой силой характеристики.

Под воздействием Павлинова совершенно ликвидировал академическую иллюзионистическую сухость самый выдающийся из молодых ленинградских граверов, так рано умерший Н. Бриммер (1898—1929). Его иллюстрации к Гоголю, к «Черниговцам» Слонимского, к «Каховскому» Тыняновой (1928—1929) всем своим художественным строем примыкают к Павлинову.

Для многих непосредственных учеников Фавор-

П. Павлинов. Тютчев. (1932 г.)

А. Гончаров. Фронтиспис к книге «Две жизни Госсека». (1932 г.)

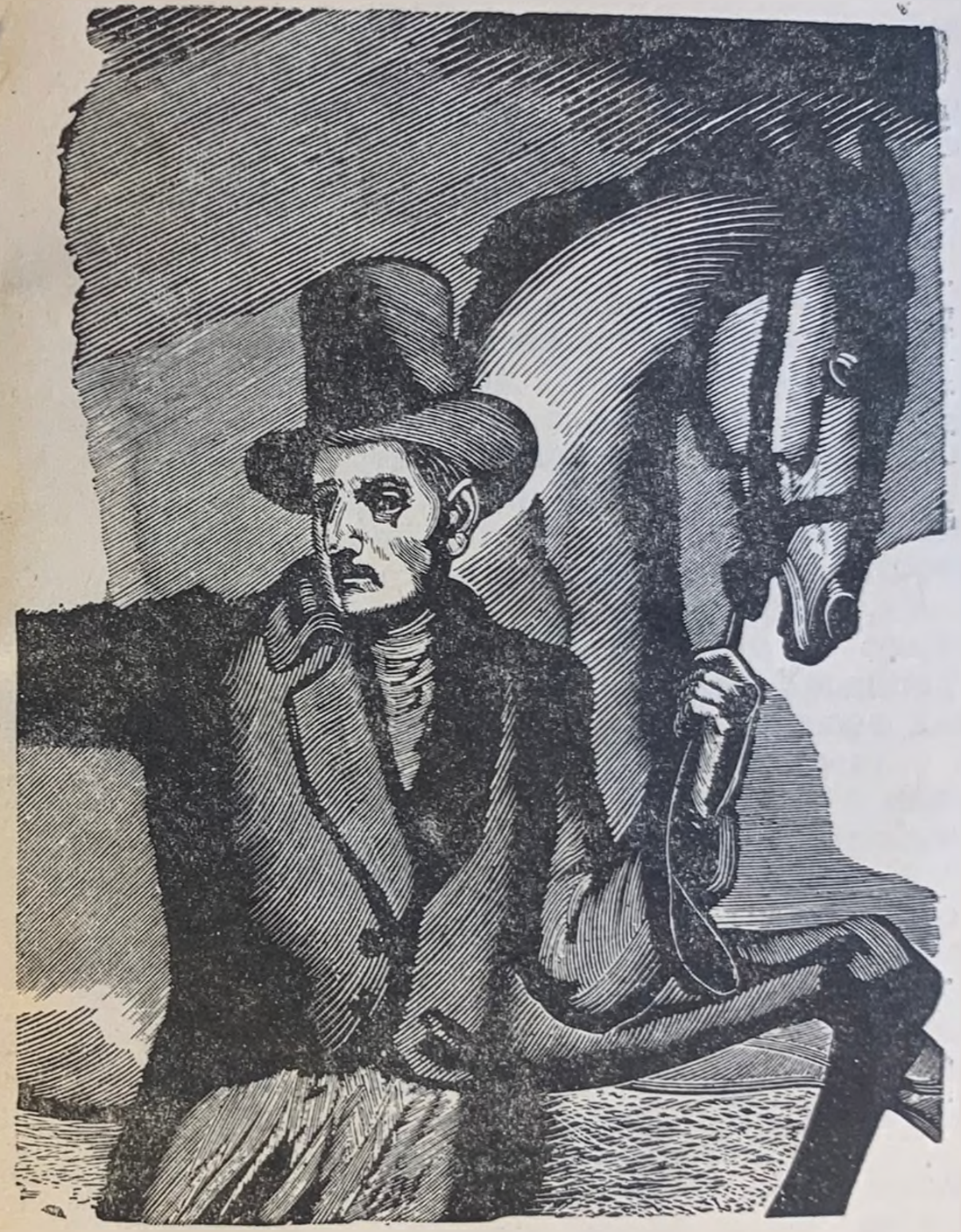
ского его метод явился отправным пунктом для выработки своего индивидуального стиля. Непосредственное и косвенное влияние Фаворского очень обширно и захватывает весьма разные имена и направления—от Дейнеки до Аксельрода; претворение его творческого метода далеко не всегда глубоко и органично. Наибольшее значение имеют те мастера, которые уже вышли из ученического состояния, т. е. не стараются походить возможно ближе на образец.

Самым значительным мастером круга ближайших учеников и продолжателей Фаворского в ксилографии явился А. Гончаров. Он прошел длинный путь развития, частично совпадающий с путем Фаворского. В его гравюрах с самого начала сильнейшим образом сказывались типичные для ОСТ черты экспрессионизма, и в своем росте ему приходится, как и многим другим художникам, одновременно преодолевать формалистический рационализм и субъективную акцентировку отдельных деталей. Результатом взаимодействия (и одновременно преодоления) этих двух враждебных сил явилась четкая организованность и целеустремленность прямолинейно подчеркнутой экспрессии, создавшая несколько риторический, приподнятый тон его гравюр. Путь Гончарова от фронтисписа к «Двенадцати» Блока (1924) и иллюстраций к «Пугачеву» Есенина (1926—1927), к таким вещам, как патетическое оформление книги Гершензона «Две жизни Госсека» (1931—1932) лежит также через нарастание элементов реализма. Интересно, что Гончаров

продвинулся по этому пути только в гравюре, в живописи же он остался на явно формалистических позициях.

Резко выдвинулся за последний год Л. Мюльгаупт. Его гравюры к книге А. Белого «Мастерство Гоголя» уже показывают очень своеобразный облик этого молодого мастера, но подлинным событием являются его иллюстрации к «Гаргантюа» Рабле (1932), полные экспрессивной, неожиданно-острой верности в передаче сложного литературного текста. Также сильно выдвинулся за последнее время несколько неровно растущий М. Пиков, выработавший, уже начиная с вхутемасовских гравюр (цветная ксилография «Натурщица», 1929), индивидуальную живописно-контрастную и эмоциональную манеру (гравюра к «Труженикам моря» Гюго, 1931, особенно портреты и концовки к книге о Театре революции, 1933). Вполне особенным мастером неожиданно и сразу явился Б. Грозевский, давно известный как работник художественной полиграфии (иллюстрации к «Мятежу» Фурманова, 1932). Бяло и нервно работавший Г. Ечеистов в этом году дал яркий «Портрет Жерико», выдвигающий его на видное место в «школе Фаворского» (портрет Жерико исполнен для находящегося в печати II тома «Художника об искусстве», Изогиз). Ряд художников вносит в свои работы черты, Фаворскому чуждые, усиливая этим многообразие «школы». М. Поляков вносит в свои живописно-контрасные работы элементы эстетизма, несколько в духе Пискарева (иллюстрации к

М. Пиков. М. И. Бабанова в «Доходном месте». (1933 г.)



Г. Ечеистов. Жерико. («Художники об искусстве», т. II, Изогиз, 1933 г.)

Гюго, 1931, к книге о путешествии Дарвина, 1932). Одним из самых своеобразных учеников Фаворского является А. Кравцов, придающий своим выразительным ксилографиям и рисункам (к кн. «Корабль купца Романова» и Старый кантонист», 1931) определенный оттенок экспрессионизма.

Элементы схематического рационализма в той или иной степени пока еще остаются у всех перечисленных граверов. Некоторые художники круга Фаворского почти остановились на рационалистической стадии развития всего этого направления графики. Так медленно двигается Г. Туганов (от черного с золотом «Натюрморта», 1928, к иллюстрациям для альбома «История партии», 1931). Другие же, как, например, М. Фрам, успели превратить рационализм в совершенно мертвую схему (от «Подавления Кронштадтского восстания», 1927, к последней гравюре для Реввоенсовета—путь назад, а не вперед).

Наконец, приходится упомянуть и о множестве вульгаризаторов и подражателей, использующих органический и живой метод Фаворского как удобную систему технических приемов или превращающих его в пустую манеру, повторяющую все ошибки Фаворского и механически пригодную на все случаи жизни. Под названием «школы Фаворского» часто фигурируют вещи и имена, ничего с ним общего не имеющие (напр., гравюры А. Соловейчика и т. п.).

Интересным моментом настоящей «школы Фаворского» оказалась коллективная работа над

организованно-целостным оформлением одной книги. Первым опытом такого рода был учебник «Смена» (1924), встреченный неприличной бранью изысканных теоретиков «Мира искусства». Из подобных коллективных книг, сделанных за последнее время, особенно интересны незаконченное (так как было совершенно испорчено издательством) «Собрание сочинений» Гоголя (1930—1931) и «Труженики моря» Гюго (1931). Наиболее целостной и яркой книгой, коллективно оформленной, является сборник в честь 10-летия Театра революции (1933; участники—Фаворский, Павлинов, Гончаров, Пиков, Грозевский и—замечательнейший, уникальный мастер переплетов и форзацов—М. Тарханов).

Своеобразный и одинокий путь от конструктивистических работ до ясного и лаконически-точного рисунка прошел Н. Альтман (рисунки «Площадь провинциального города», 1926, «Лежащая женщина», 1927). К сожалению, этот первоклассный мастер, давно живущий за границей (не теряя связи с СССР), слишком скупо представил себя в пятнадцатилетнем итоге советского искусства. Но достаточно одного альбома рисунков «Ленин» (1922), чтобы отвести Альтману одно из видных мест в истории советской графики.

Как одинокие, но совершенно перворазрядные явления широкой полосы идущей к реализму графики нужно упомянуть рисунки двух больших мастеров живописи—К. Петрова-Водкина и П. Корина.

• • •

Переходя к графике, связанной с ОСТ, следует вспомнить более раннего художника, имевшего определенное влияние на формирование этой группы—Ю. Анненкова. По существу он является эклектиком, сочетающим элементы эстетизма и стилизации (до Валлотона включительно) с внешним, лишь иногда сравнительно более глубоким заимствованием принципов левого искусства. При этом общая натуралистическая основа всюду у него оказывается неизменной. У Анненкова уже имеется один из существеннейших художественных приемов будущего ОСТ: игра на типических деталях, нарушение соподчиненности отдельных элементов реальной действительности для достижения быстрейшего прямого эмоционального воздействия на сознание воспринимающего зрителя. Такой метод вскрытия реальной сущности внешнего мира при помощи преувеличенно-подчеркнутых деталей, наиболее характерных для данного предмета или действия, заключал в себе и богатейшие возможности и не менее обильные опасности. Анненков почти избежал этих опасностей в иллюстрациях к «Двенадцати» (1918), одобренных Блоком и оставшихся лучшей графической работой художника, но, например, в иллюстрациях к Всев. Иванову дал яркий пример отрицательных качеств метода. Трудно свести все содержание «Бронепоезда» к газете и другим предметам, валяющимся на столе,—эта деталь, может быть, и очень яркая, но никак не

самая существенная и не самая выразительная. В отыскание характерных, подлежащих подчеркиванию подробностей вносился таким образом элемент субъективного произвола. У Анненкова же мы находим и яркие примеры внешнего выражения этого метода: четкая, но обрывающаяся и опускающая ряд подробностей линия, одновременно с тщательной фактурной разработкой какой-либо отдельной частности.

С установившейся системой полукубистических, полуэкспрессионистических принципов пришел в ОСТ Д. Штеренберг. Очен интересен его путь (в его графике не менее яркий, чем в живописи) от фактурного кубизма первых лет революции к реалистическим акварельным пейзажам. Его ксилографии и офорты, имеющие доминирующей темой бесчисленные вариации натюрмортов и исключительно технически и фактурно изощренные, представляют вполне камерное искусство, носящее сознательно или невольно экспериментальный характер. Примитивизация формы, абстрактное распластанное пространство, вторжение почти иллюзионистических деталей (с тщательно переданным материалом), общая деформация придают большей части таких работ крайне экспрессионистическую окраску. Сквозь этот экспрессионизм приходится точно пробиваться таким непосредственным, беглым импрессионистическим наброскам, как «Уличка», таким почти натуралистическим наблюдениям, как «В совхозе» и др. Детские книги Штеренберга и ряда близких к нему художников (Шифрина

Д. Штеренберг. В совхозе.

и др.) вполне экспрессионистичны и идут по линии крайнего формализма в его резко примитивистическом выражении (иллюстрации Штеренберга к Киплингу, Шифрина к «Нефти» и т. д.).

Акварели А. Тышлера и А. Лабаса ничем принципиально не отличаются от их живописи. Интересно вспомнить такую почти совершенно реалистическую вещь Лабаса, как акварель «Дирижабль в воздухе». Но в то же время это нарастание реалистических элементов, очень еще запоздавшее по сравнению с другими художественными течениями, происходит внутри вполне экспрессионистического искусства. Субъективный экспрессионистический стандарт оказался не менее упорным, чем «мирискуснический» эстетический. Что касается Тышлера, то надо сказать, что его акварельные работы подобно живописным являются законченно-формалистическими. С другой стороны, следует отметить, что такое мастерство колорита, как в акварелях Тышлера и Лабаса, не часто встречается в советской графике («Пейзаж с красноармейцами» Лабаса, серия «Постановили снять чадру» Тышлера).

Силы выразительности постоянно недостает наиболее типичной группе остовских акварелистов и рисовальщиков, от М. Аксельрода до Г. Берендгофа. В эту группу входит много учеников Фаворского, весьма далеко от него ушедших (Аксельрод, Л. Жолткевич, М. Горшман и др.); большое влияние на всех этих художников в противовес экспрессионизму Лабаса или отвлеченным экспериментам Штеренберга

оказал Купреянов, но все же наиболее типичным для этой группы является аморфный, эмоционально неопределенный экспрессионизм (особенно у Аксельрода и Горшмана). Подчеркивание и преувеличение тех или других деталей, как и общие колористические соотношения, регулируются лишь субъективными поисками экспрессии, вне каких-либо рационалистических или реалистических принципов. Предметы произвольно деформируются и растворяются в пространстве, и на первое место выдвигается цвет, являющийся главным (а часто и единственным) организатором художественного впечатления. Организация цвета иногда близка к тональному колориту Тышлера—Лабаса («Северные пейзажи» А. Козлова), большей же частью строится на контрастных, часто ярко-цветистых соотношениях (у Аксельрода и др.) В то же время у художников этой группы несомненно имеются элементы пластической ясности и конкретности, особенно в композиционном построении (некоторые типы евреев-колхозников Аксельрода, портреты А. Гусятинского, например, «На диване», 1931, детские книги С. Боима), но трудно сказать, по какому пути пойдет дальнейшее их развитие.

Примыкает частью к Лебедеву, частью к экспрессионизму остовского типа графика ленинградской групы живописцев «Круг». У А. Пахомова элементы деформации, незначительные в ранних книжных иллюстрациях («Лето» и др.), получают рассудочно-манерный оттенок в позднейших литографиях и рисунках. Акварели А. Са-

Д. Загоскин Комсомолка еврейского колхоза (1930 г.)

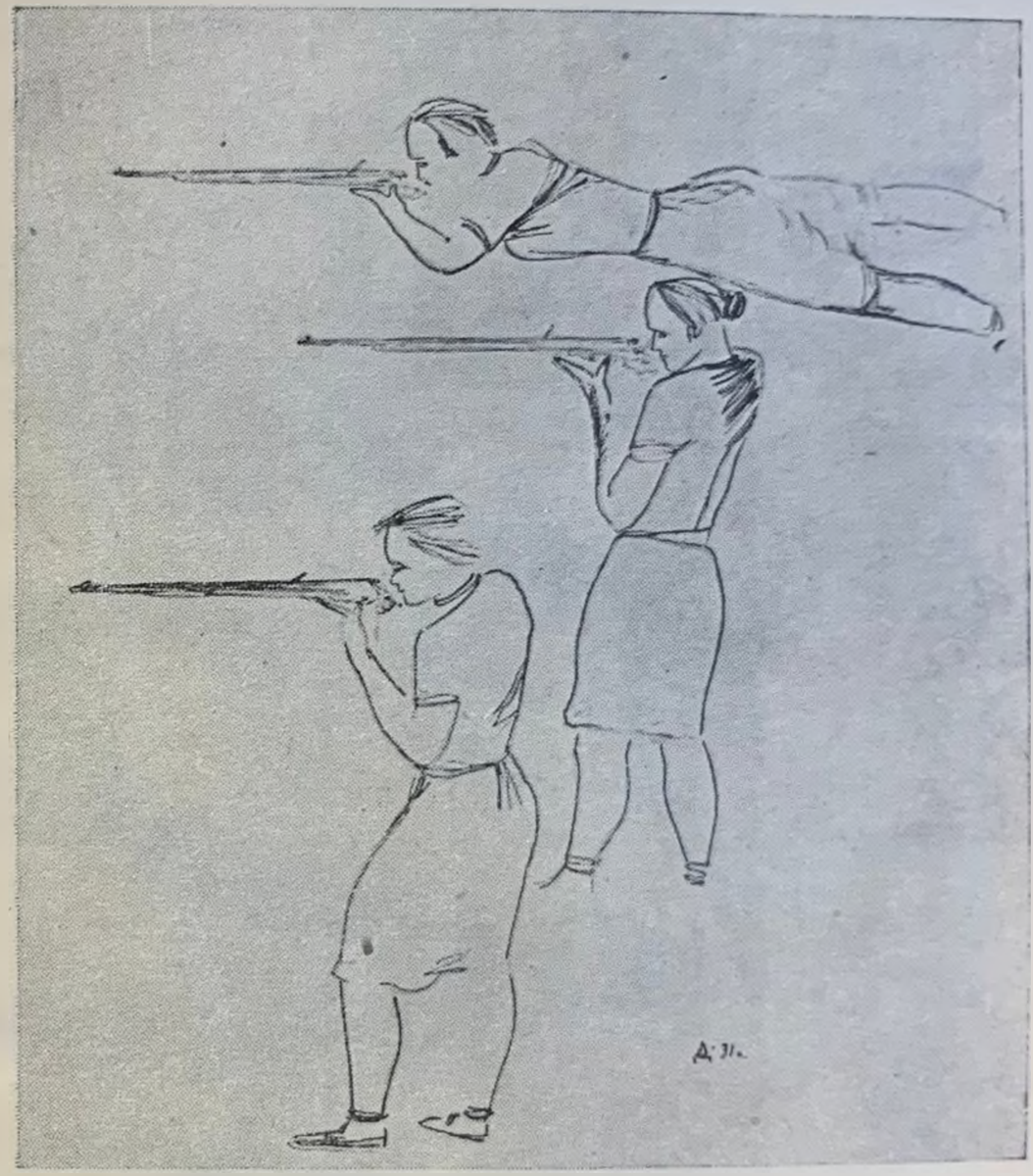
мохвалова (серия «Физкультура», 1929, «Шпульница», 1930), подобно рисункам Пименова, соединяют рассудочность и резко подчеркнутую экспрессию. В акварелях и рисунках В. Пакулина («Верблюды») и Д. Загоскина («Комсомолка», 1930, «Коммунары еврейского колхоза», 1931) в большей или меньшей степени преобладают экспрессионистические черты.

• • •

В работах рационалистического крыла ОСТ—в творчестве А. Дейнеки и Ю. Пименова—экспрессионистические принципы борются с очень сильной рационалистической основой. В работах Дейнеки, ученика Фаворского, решающим оказался «строгий стиль» последнего, эпохи 1923—1926 гг., весьма критически и самобытно освоенный. Это течение остовской графики соединяет рационалистическую, иногда доходящую до схематизма, организацию реального мира с острой экспрессивностью ведущих деталей. Субъективное нарушение равновесия отдельных элементов изображаемого сдерживается строгой конструктивностью общего построения. У Дейнеки в наиболее чистом виде проявились принципы синтетического обобщения и единой реалистической выразительности и целеустремленности. Экспрессионистически-подчеркнутая и в то же время объективно направленная акцентировка г л а в н о г о д е й с т в и я достигает у Дейнеки исключительной наглядности. Такой метод необычайной

концентраций прямолинейного действия оказался особенно плодотворным в искусстве плаката, и неслучайно Дейнеке принадлежат лучшие плакаты за последние 10 лет (например, «Китай на пути освобождения от империализма»). Та же, реалистически-насыщенная, динамическая и наглядно-ясная форма свойственна и лучшим рисункам Дейнеки.

Ю. Пименов от Фаворского уходит очень далеко, так как резко усиливает и рационалистические и экспрессионистические черты. Рядом с сильно подчеркнутым преувеличением типических натуралистических деталей, подчеркнутой фактурной и вкусовой их разработкой и т. д. доводится почти до схематической «машинизации» рационалистическая конструкция действия и всей композиции. В более ранних рисунках (темы кино, или «Улица», 1927 в Третьяковской галлерее) перевешивают чаще экспрессионистические элементы (почти иллюзионистическая фактура и т. д.); в позднейших доминирует рационалистическая организация (например, альбом «Перегоним», 1931). Получается, в общем, выразительный плакатный стиль, точный, наглядный и очень прямолинейно-убедительный, но все же подчиняющий многообразную конкретную реальную действительность определенной умозрительной схеме. В альбоме «Перегоним», например, лист с изображением кулака напоминает киноагитки за 10 лет назад. Но рядом мы видим и более живые листы, как «Безработные на Западе». В последней работе Пименова,



А. Дейнека. Стрелки. (1931 г.)

Ю. Пименов. Разгон демонстрации. (1931 г.)

иллюстрациях к «Братьям Карамазовым», 1932, резко усиливаются, изгоняя графическую сухость, живописные элементы наряду с появлением яркой и искренней патетики .

• • •

В кратком обзоре станковой и книжной графики за 15 лет можно лишь совершенно начерно наметить основные линии и главнейшие пути развития, отнюдь не исчерпывающие всего наличного материала советской графики. Имеется множество промежуточных и переходных художников, более или менее целостно сочетающих признаки разных направлений или перерабатывающих свои художественные приемы в том или ином направлении. Иногда происходят необычайные метаморфозы—из крайнего иллюзионизма в «Мир искусства» или наоборот; совершаются самые разнообразные колебания, но на общее развитие графики такого рода отдельные эпизоды не имеют решающего влияния. Таковы, например, несомненные достижения—но без достаточно определенной творческой ориентации—у А. Усачева или А. Суворова в Москве, С. Мочалова или К. Рудакова в Ленинграде.

Кроме того, неизбежно приходится считаться с безбрежным морем эклектизма, беспринципно путающего взаимоисключающие, но всегда трафаретные приемы и в то же время пытающегося иногда выдать эту легковесную путаницу за «метод» и завершенный стиль (как, например,

произведения В. Милашевского или П. Алякринского). Особенно типичны для подобной графики ставка на внешнюю псевдо-«артистическую» эффектность, неряшливая приблизительность рисунка и формалистическая беззаботность по отношению к смыслу и характеру текста или реального факта. Такой «стиль» усердно, например, культивировался около 1930—1931 гг. в детских книгах «Молодой гвардии» (что вызвало справедливо негодующее письмо тов. Стецкого), а в последние месяцы неожиданно расцвел в целой серии изданий «Федерации»—«Советской литературы», а отчасти и «Академии».

Несмотря на этот и другие, более значительные пережитки дореволюционного искусства, которые до сих пор постоянно дают о себе знать, графика в лучшей своей части несомненно занимает передовое и почетное место в советском искусстве. Она является тем участком советской художественной культуры, в котором может быть наиболее упорно и настойчиво вырабатывается новый стиль, отвечающий требованиям активного и творческого осознания действительности. В частности, связанный с огромным культурным подъемом рост книжной продукции и те высокие требования к оформлению книги, которые с такой силой сказываются чем дальше, тем больше, придают небывалое значение книжной графике, делают ее повседневно-необходимой для советского читателя, который желает видеть художественно-оформленными даже такие издания, как «Вестник коннозаводства и коневодства» или «Известия текстильной промышленности и торговли» (обложки Фаворского).

В то же время графика является наиболее доступным видом искусства и в станковом виде, неизмеримо легче других искусств проникает в клубы, на передвижные выставки и т. д.

Но нельзя забывать что советская графика получит подлинную силу и значительность лишь в тот момент, когда она овладеет по-настоящему стилем социалистического реализма, растущим из нового революционного мироощущения и мировоззрения. Нужно ли полностью быть довольным нашей графикой? Почивать на лаврах, конечно, не следует; даже говоря о произведениях наиболее передовых художников, приходится отмечать, что здесь много еще себедовлеющего, чуждого новой идеологии формализма, слишком еще мало советской тематики, недостаточно гибкости и быстроты отклика на важнейшие события и факты социалистического строительства и много других серьезнейших недостатков. Но все эти важные недочеты не должны заслонить огромных достижений на этом фронте советского изоискусства.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

И. Павлов. Волга. (1928 г.)...13.
В. Конашевич. Павловск. (1921 г.)...23.
А. Кравченко. Иллюстрация к «Фантастическим повестям ботаника Х». (1926 г.)...27.
А. Кравченко. Днепрострой. (1931 г.)...29.
И. Нивинский. Азнефть. (1930 г.)...33.
Н. Пискарев. Иллюстрация к «Анне Карениной». (1932 г.)...37.
Б. Зенкевич. Коломенский завод. (1931 г.)...45.
Н. Чернышев. Делегаты пионерслета. (1929 г.)...49.
С. Герасимов. Новгород. (1928 г.)...51.
М. Родионов. Деревья у ручья. (1924 г.)...55.
Г. Верейский. Портрет матери. (1930 г.)...57.
П. Митурич. Натурщица. (1925 г.)...61.
Н. Тырса. Портрет. (1928 г.)...65.
Н. Тырса. Ель. (1928 г.)..67.
Н. Купреянов. Кормящая мать. (1932 г.)...69.
Л. Бруни. Сон. (1928 г.)...71.
В. Лебедев. Из серии «Улица революции», (1922 г.)...75.
В. Лебедев. Из книги «Охота». (1924 г.)...77.
В. Лебедев. Натурщица (1932 г.)...79.
Э. Будогоский. Обложка к Диккенсу. (1933 г.)...83.
В. Фаворский. Иллюстрация к «Книге Руфь». (1925 г.)...85.
В. Фаворский. Иллюстрация к «Шпоньке» Гоголя. (1930 г.)...87.
В. Фаворский. Разворот к «Новогодней ночи». (1932 г.)...92—93.
П. Павлинов. Тютчев. (1932 г.)...97.
А. Гончаров. Фронтиспис к книге «Две жизни Госсека». (1932 г.)...99.
М. Пиков. М. И. Бабанова в «Доходном месте». (1933 г.)...103
Г. Ечеистов. Жерико. «Художники об искусстве», т. II, Изогиз. (1933 г.)...115.
Д. Штеренберг. В совхозе...111.
Д. Загоскин. Комсомолка еврейского колхоза. (1930 г.)...115.
А. Дейнека. Стрелки. (1931 г.)...119.
Ю. Пименов. Разгон демонстрации. (1931 г.)...121.

1 руб. 20 коп.

232 20