

было со всей решительностью выступить против всяких попыток перекинуть его из банковских, городских и большинства государственных организаций и учреждений в музеи»<sup>1</sup>.

К сожалению, в некоторых местах саботажникам удалось добиться своего, и ряд музейных ценностей исчез. Ответственность за эти последствия саботажа буржуазные журналисты и «деятели» искусства лживо и лицемерно пытались взвалить на большевиков, обвиняя их в том, что они разрушают искусство.

Решительно отстраняя от искусства враждебные советскому народу элементы, советское правительство, опираясь на лучшую часть художников и искусствоведов — сторонников реализма, начало настойчиво осуществлять программу партии Ленина — Сталина в области культуры и искусства. Эта большая и благородная работа получила поддержку со стороны широких масс трудящихся. В стране развернулась исключительно яркая, богатая событиями, сложная по своему общественно-политическому содержанию художественная жизнь. Раскрепощенный революцией народ, сбросивший с плеч эксплуататорские классы, проявил исключительный интерес ко всем богатствам культуры. Страна никогда в прошлом не знала такого интереса трудящихся к науке, культуре, искусству. На территории советской республики создается множество пролетарских университетов, народных домов, библиотек, театров. Почти на каждом заводе, в учреждениях, в рабочих клубах, при библиотеках организуются драматические, хоровые кружки, студии живописи, скульптуры, графики. Художественные школы широко открыли двери для всех трудящихся и в первую очередь для рабочих и крестьян. Тысячи юношей и девушек потянулись в художественные школы и институты. Советское правительство, профсоюзы, комсомол, несмотря на острые материальные затруднения, выделяли большие средства на содержание учреждений культуры и искусства. Нередко сами рабочие давали из своего заработка необходимые средства для работы культурно-просветительных учреждений. Так, в журналах того времени можно найти, например, сообщение о том, что в Орле все заводы работали один выходной день и весь заработок отчислили на нужды пролетарского университета. В Твери рабочие заводов и фабрик отчислили двухдневный заработок для поддержания вновь созданных домов культуры, народных театров, художественных студий. Таких примеров можно было бы привести много.

В истории нашей страны еще никогда не было такого громадного наплыва трудящихся в театры, художественные музеи. Искусство Репина, Сурикова, Серова, Перова, Кипренского, Рокотова, Рублева и других замечательных русских художников впервые открылось широким массам трудящихся. Делегации рабочих, крестьян, приезжавшие в Москву и Петроград по разнообразным делам, группы солдат с фронтов, с винтовками в руках благоговейно рассматривали в открывшихся музеях сокровища искусства.

Исключительно широкий размах приобрела работа в области живописи, скульптуры, графики. В 1918 году в Москве, в Петрограде и других городах создаются художественные студии. В Москве, кроме центральной, в каждом районе были созданы свои студии; всего в Москве их было организовано свыше тридцати. В них обучалось около 6000 трудящихся. В Петро-

<sup>1</sup> И. Э. Грабарь. Моя жизнь, стр. 271, «Искусство», 1937.



Владимиров И.

«Долой орла!»

граде существовало восемнадцать студий, в которых обучалось свыше четырех тысяч человек. Художественные студии были открыты почти во всех городах страны, где укрепилась советская власть: в Уфе, Туле, Иваново-Вознесенске, Костроме, Рязани, Тамбове, Пензе, Саратове, Самаре, Орле, Вятке, Вологде, Смоленске, Архангельске и других.

Один из работников изобразительного искусства того времени писал: «В самарской студии опаздывать нельзя. Вновь пришедший рискует не найти для себя места: мастерские тесны, а наплыв желающих растет с каждым днем. Записи достигли тысячи человек, так что решено образовать параллельную группу и вести занятия с каждой группой через день... Большинство — рабочие фабрик и заводов; лица у них усталые, но внимательные, жадно хватающие всякое объяснение. Чувствуется желание учиться технике рисунка. Есть совершенно начинающие. Вот один пожилой рабочий, с виду железнодорожник... Подходишь взглянуть на его работу, но на белом листе бумаги находишь лишь несколько линий. «Знаете, — несколько смущенно говорит он, — не пойму, как уголь взять в руки, никогда еще не ри-

совал; покажите, как начинать». Упорство, с каким рабочие берутся за дело, дает результаты, хотя половина всех студийцев — самоучки. Пришли в студию после завода, урвав из своего отдыха три-четыре часа»<sup>1</sup>.

Появилась естественная потребность организовать художественные выставки рабочих-художников. Первые две такие выставки были организованы в 1918 году в Петрограде. В том же году была организована выставка художественных работ в Москве, в которой приняли участие рабочие-художники Москвы и Петрограда. Часто на этикетках к картинам рядом с фамилией художника можно было прочесть: «чернорабочий, учился полгода», «токарь по металлу», «слесарь», «сын железнодорожного рабочего», «крестьянин, шестнадцать лет» и т. д.

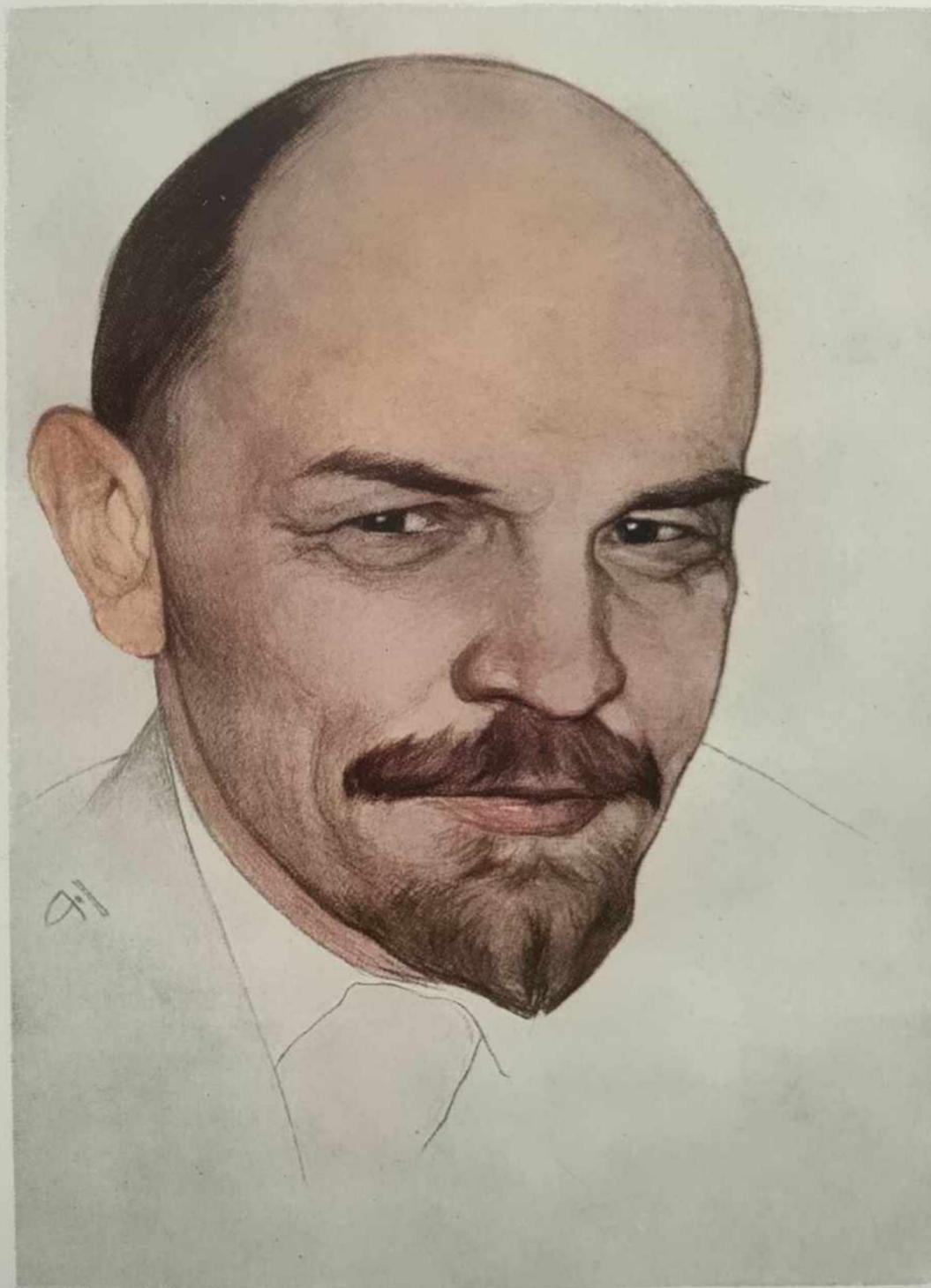
Характеризуя первый период деятельности советского государства в области культуры и искусства, В. И. Ленин говорил: «Вы восторгаетесь по поводу того колоссального культурного дела, которое мы совершили со времени прихода своего к власти. Конечно, без хвастовства мы можем сказать, что в этом отношении нами многое, очень многое сделано... Необъятно велика разбуженная и разжигаемая нами жажда рабочих и крестьян к образованию и культуре. Не только в Питере и в Москве, в промышленных центрах, но и далеко за этими пределами, вплоть до самых деревень. А, между тем, мы народ нищий, совершенно нищий. Мы ведем настоящую упорную войну с безграмотностью, устраиваем библиотеки, избы-читальни в крупных и малых городах и селах. Организуем самые разнообразные курсы. Устраиваем хорошие спектакли и концерты, рассылаем по всей стране «передвижные выставки» и «просветительные поезда»<sup>2</sup>.

В условиях ожесточенного сопротивления свергнутых эксплуататорских классов советское правительство начало создавать новые государственные учреждения искусства, соответствовавшие задачам большевистской партии в области культурного строительства. Однако для проведения художественной политики советское правительство должно было собрать вокруг себя художников, на которых можно было бы опереться в проведении социалистических преобразований в области искусства. Это было чрезвычайно трудным и сложным делом.

Мы уже видели, что немалая часть художников была настроена против советской власти и активно поддерживала саботаж буржуазной интеллигенции. Старые русские художественные объединения («Общество передвижных выставок», «Мир искусства», «Союз русских художников») не проявили желания активно работать с советским правительством, многие художники стали ждать, чем кончится борьба между трудящимися и эксплуататорскими классами, рассуждая так: «Посмотрим, чем революция кончится. Может быть, в самом деле большевиков свергнут и снова вернутся к власти помещики и капиталисты?» В этих трудных условиях необходимо было создать новые государственные учреждения искусства и привлечь на работу в них художников-реалистов, способных добросовестно осуществлять программу советского государства в области искусства. Однако сделать это удалось не сразу.

Великая Октябрьская социалистическая революция привела в движе-

<sup>1</sup> «Советское искусство за 15 лет». Материалы и документы, стр. 49, Изогиз, 1933.  
<sup>2</sup> «Ленин о культуре и искусстве», стр. 138—139, «Искусство», 1938.



Андреев Н.  
В. И. Ленин  
Рисунок, 1919

изучать человеческую культуру независимо от буржуазных специалистов и «деятели искусства», стремлением подчинить культурно-просветительную работу политической борьбе большевистской партии. Не случайно первая организация Пролеткульта возникла при газете «Правда». Интерес со стороны передовых рабочих к Пролеткульту после Октябрьской революции объяснялся тем же стремлением подчинить работу его учреждений политическим идеалам советского государства, партии Ленина—Сталина. Именно этим объясняется, что В. И. Ленин и И. В. Сталин весьма положительно относились к Пролеткульту, как к организации, объединяющей большое число рабочих и пользующейся у трудящихся большой популярностью.

Однако руководители Пролеткульта еще до Октябрьской революции стремились придать его деятельности антибольшевистский характер и чтобы добиться проведения этой линии требовали, чтобы Пролеткульт занимал «независимое» положение по отношению к партии Ленина—Сталина.

С 16 по 19 октября 1917 года, т. е. за несколько дней до Октябрьской революции, в дни, предшествовавшие революционному восстанию, состоялась первая Петроградская конференция Пролеткультов. Каждому известно, что в эти дни партия большевиков, руководимая В. И. Лениным и И. В. Сталиным, успешно организовывала силы народа для свержения буржуазного правительства, для установления советской власти. Между тем конференция Пролеткульта всю свою работу построила в полном отрыве от политической борьбы, которую развернули большевики накануне своего прихода к власти. Пролеткульт по существу противопоставил себя политике Центрального Комитета партии большевиков, выступлениям В. И. Ленина и И. В. Сталина, поднимавшим рабочих и крестьян на свержение буржуазного строя. В январе 1918 года Луначарский в передовой статье «Известий пролетарской культуры» писал, что «доминирующей нотой конференции было стремление пролетариата к самостоятельности во всех областях культуры». На конференции была выдвинута пресловутая, насквозь буржуазная теория якобы «независимости культуры от политики». В резолюции конференции было сказано: «Конференция подчеркивает, что движение культурно-просветительное должно занимать место рядом с политикой, профессиональным движением и кооперацией». Позиция конференции была явно антибольшевистской. Наметь свою антиленинскую программу до Октябрьской революции, руководители Пролеткульта вопреки В. И. Ленину и И. В. Сталину после Октябрьской революции сделали все, чтобы поставить себя вне зависимости от Центрального Комитета большевистской партии и советского государства, чтобы свободно разворачивать свою антибольшевистскую работу. Пролеткульта были созданы во всех крупнейших городах Советской России, Украины, Белоруссии. Центральный комитет Всероссийского совета Пролеткульта выпускал свой двухнедельный орган «Пролетарская культура». Свои журналы выпускали также местные Пролеткульта: «Горн», «Гудки» (Москва), «Грядущее» (Петроград), «Грядущая культура» (Тамбов), «Зарево заводов» (Самара), «Жизнь и искусство» (Кологрив), «Наш горн» (Бежецк), «Труд и творчество» (Смоленск), «Красное утро» (Орел) и другие. 23 февраля 1918 года состоялась первая Московская конференция Пролеткультов, 5—9 июня была проведена вторая Петроградская конференция, а



Владимиров И.  
«Арест царских генералов».

15—18 сентября 1918 года состоялась первая Всероссийская конференция Пролеткультов.

Редактором и теоретиком органа Пролеткульта «Пролетарская культура» был тот же Богданов. Уже в первом номере, вышедшем в июле 1918 года, в передовой статье журнала безапелляционно объявлялось, что «рабочее движение идет разными путями», и провозглашалось следующее: «Пусть культурная самостоятельность будет и очередным и отныне постоянным его лозунгом».

В январе 1919 года съезд Всероссийского совета Пролеткульта утвердил план работы Пролеткульта, в нем враждебная большевистской партии формулировка пресловутой «теории трех путей революции» получила законченное выражение: «Пролеткульт есть культурно-творческая классовая организация пролетариата, как рабочая партия — его политическая организация, профессиональные союзы — организация экономическая»<sup>1</sup>.

Деятельность Пролеткульта и его руководителей была возможна в значительной степени потому, что она получала поддержку со стороны Луначарского.

<sup>1</sup> «Пролетарская культура» № 6, стр. 26, 1918. Орган ЦК Всероссийского совета Пролеткульта.

общая анархистская, антинародная оценка культурного наследия, реакционное ликвидаторское понимание развития будущего искусства. В этом легко убедиться, познакомившись с «теорией» и практикой деятелей упадочного искусства, в частности с многочисленными статьями, декларациями и деятельностью Отдела изобразительных искусств Наркомпроса и его руководителей.

Отдел изобразительных искусств был организован и утвержден Луначарским в начале 1918 года. Постановлением Художественной коллегии Наркомпроса от 29 января 1918 года начальником отдела был назначен художник Д. П. Штеренберг. При отделе были созданы две художественные коллегии, пользовавшиеся самостоятельностью: ленинградская и московская. В ленинградской коллегии состояли: Н. Альтман, Н. Пунин, С. Чехонин, А. Матвеев, В. Маяковский, О. Брик, В. Шуко, П. Ятманов и другие. Московская коллегия, созданная несколько позже, состояла из следующих лиц: В. Татлин, И. Машков, П. Кузнецов, К. Малевич, И. Жолтовский, Р. Фальк, В. Кандинский, Б. Королев, С. Коненков, А. Шевченко, К. Моргунов, О. Розанова, С. Ноаковский, Н. Удальцова и другие.

Одновременно начали создаваться секции изобразительных искусств при отделах народного образования Советов рабочих, крестьянских и солдатских депутатов в Минске, Витебске, на Украине, в Харькове и других городах.

Как видим, состав художественных коллегий ленинградской и московской был подобран односторонне, если не считать архитекторов Жолтовского, Шуко и Ноаковского, в них были представлены художники, враждебные реалистическому искусству: сезаннисты, кубисты, футуристы, супрематисты, беспредметники, производственники, и ни одного из художников, стоявших на реалистических позициях.

Луначарский, допустивший к руководству искусством врагов реалистического искусства, считался при этом, в противоположность мнению В. И. Ленина и И. В. Сталина, лишь с личными вкусами и симпатиями. В области изобразительных искусств, как и в деятельности Пролеткульта, Луначарский фактически содействовал разрыванию антибольшевистских течений. Позже в статье «Ленин и искусство» Луначарский писал: «Да, я протянул руку «левым», но пролетариат и крестьянство им руки не протянули. Наоборот...»<sup>1</sup>. В другом месте в той же статье он писал: «Владимир Ильич считал меня не то сторонником футуризма, не то человеком, исключительно ему потворствующим... Расходился со мной довольно резко Владимир Ильич и по отношению к Пролеткульту. Один раз даже сильно побранил меня»<sup>2</sup>.

Во главе Отдела изобразительных искусств, как уже было сказано, оказался художник Штеренберг. Трудно себе представить большее недоразумение, чем назначение этого человека на такой важный участок руководства искусством. Творчество и взгляды на искусство Штеренберга были в резком противоречии с русским искусством и задачами социалистической революции в области культуры. Как художник Штеренберг всплыл на по-

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Статьи об искусстве (сборник статей), стр. 441, «Искусство», 1940.

<sup>2</sup> Там же, стр. 452.



Греков М.  
«Подвоз снарядов».

1920

верхность в 1914 году благодаря статьям Луначарского в «Киевской мысли». В статье «Молодая Россия в Париже» Луначарский отмечал «замечательных молодых русских художников... о которых слава еще не гремит, но хранит самое обескураживающее молчание». К этим художникам Луначарский относит... Д. Штеренберга и М. Шагала. Говоря о Штеренберге, Луначарский писал: «Другие чертят по сумасшедшему полю футуризма или глубокомысленно застревают между глыбами кубизма», Штеренберг же «идет сразу в двух направлениях»<sup>1</sup>. Луначарский высказывает сожаление, что Штеренберг представляет своим творчеством «французскую культуру». И хотя характеризует творчество крайних формалистов — Штеренберга, Шагала, Альтмана — как продукт распада западного буржуазного искусства, он охотно выражает этим художникам свои симпатии.

Оказавшись во главе Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, газеты «Искусство коммуны», ряда журналов и художественных учебных заведений, представители упадочного, формалистического искусства употребляли по всякому поводу архи-«революционную», анархистскую фразео-

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Статьи об искусстве (сборник статей), стр. 436.

логию. В первые месяцы своей деятельности Отдел изобразительных искусств пытался установить с Пролеткультом контакт. Так, в первоначальном плане проведения первой Всероссийской конференции Пролеткультов докладчиком в секции по изобразительному искусству намечался тот же Штеренберг. Эти попытки Отдела изобразительных искусств, а с ним и всех врагов реализма действовать заодно с Пролеткультом были отвергнуты последним. Руководители антиреалистического течения в искусстве, как и Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, считали это недоразумением, утверждали, что руководители Пролеткульта изменят к ним свое отношение, и самостоятельно развернули деятельность в духе «идей» Пролеткульта, придавая своим высказываниям и декларациям крайне грубые, нередко провокационные формы по отношению к сторонникам реалистического искусства.

15 марта 1918 года вышла «Газета футуристов» под редакцией В. Маяковского, Д. Бурлюка и В. Каменского. В газете был напечатан «Манифест летучей декларации футуристов», в нем футуристы требовали «отделить искусство от государства». Как видим, пролеткультовское контрреволюционное требование самостоятельности культуры от советского государства у футуристов получает форму открытой борьбы против большевистской партийности искусства и культуры. «Газета футуристов» после первого номера прекратила свое существование.

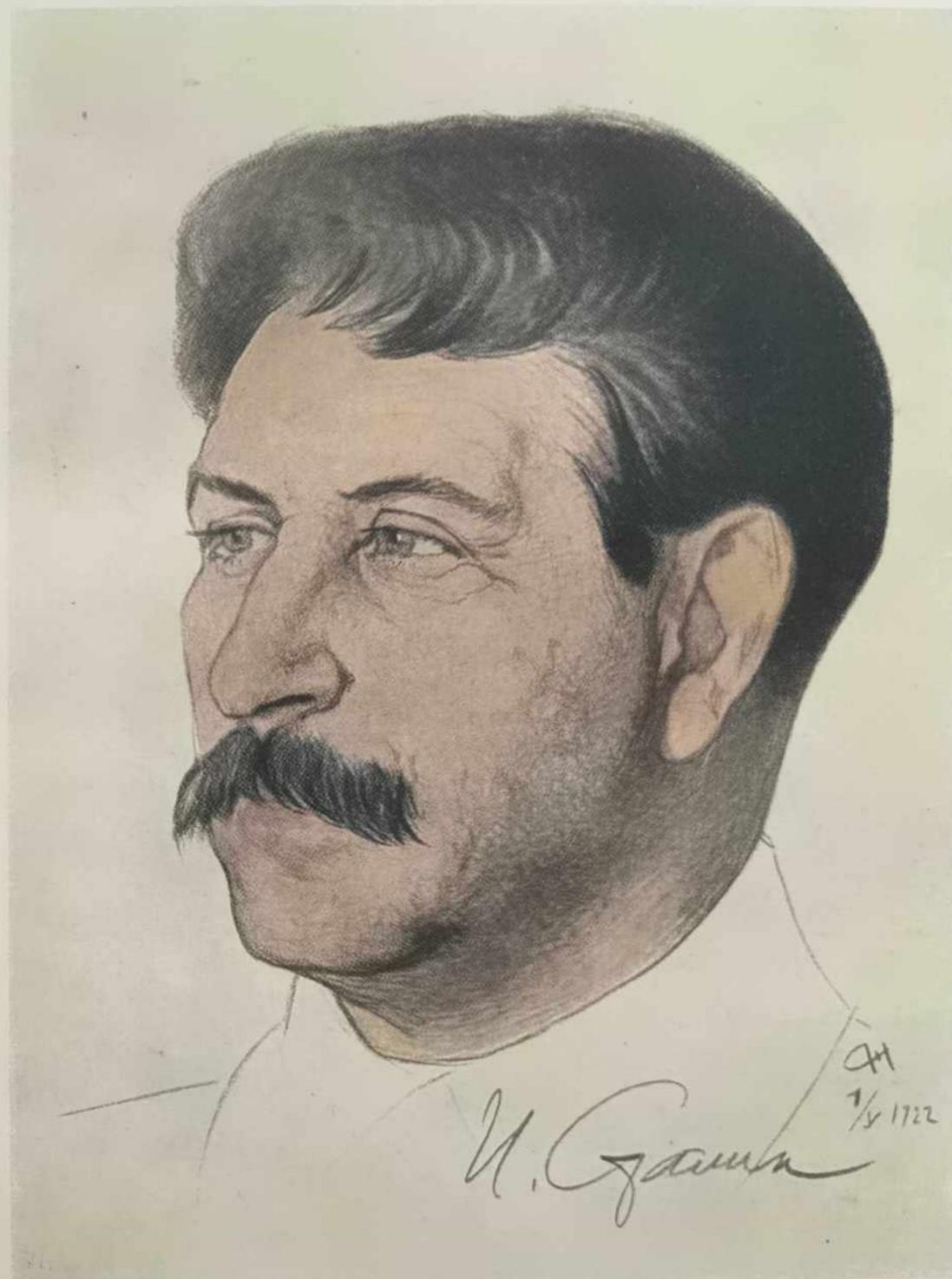
Борьбу против политики большевистской партии в области искусства в печати после «Газеты футуристов» продолжала газета Отдела изобразительных искусств Наркомпроса «Искусство коммуны», выходившая под редакцией Н. Пунина, О. Брига, Н. Альтмана<sup>1</sup>.

«Теоретические» писания формалистов и их практика получили отпор со стороны советской общественности. Против формалистического искусства выступали не только отдельные рабочие, но и целые группы рабочих, советские и профессиональные организации и советская печать: «Правда», «Известия» и другие. Мнение трудящихся о вредном формалистическом искусстве превосходно выразил В. И. Ленин. В. И. Ленин говорил: «Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи». Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь — много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры»... Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости»<sup>2</sup>.

Выступления сторонников формализма и Отдела изобразительных ис-

<sup>1</sup> См. главу шестую «Борьба против антинародных, формалистических течений в искусстве».

<sup>2</sup> «Ленин о культуре и искусстве», стр. 137, «Искусство», 1938.



Андреев Н.  
И. В. Сталин  
Рисунок, 1922



## МЩЕНЬЕ ЦАРЯМЪ

Апсит.

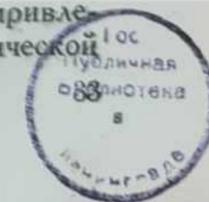
«Мщенье царям».

Плакат, 1920

куств отличались невероятной претенциозностью и шумихой. Между тем, если оценить все положительное, что было сделано в период гражданской войны, легко убедиться в том, что это создано советским правительством с помощью лучших художников-реалистов и искусствоведов. Осуществлявшаяся по инициативе В. И. Ленина монументальная пропаганда, развитие плакатного искусства, огромная работа по охране памятников искусства и старины, музейное строительство, организация реставрационного дела — все это осуществлялось советским государством при сопротивлении Отдела изобразительных искусств и художников-формалистов.

Недопустимо грубое, провокационное отношение к художникам-реалистам со стороны Штеренберга, Пунина, Брика, Альтмана и других «комиссаров», как они сами себя именовали, создавало затруднения в деле привлечения к работе старых кадров художников и искусствоведов реалистической

3 Лебедев



# ДЕНИКИНСКАЯ БАНДА

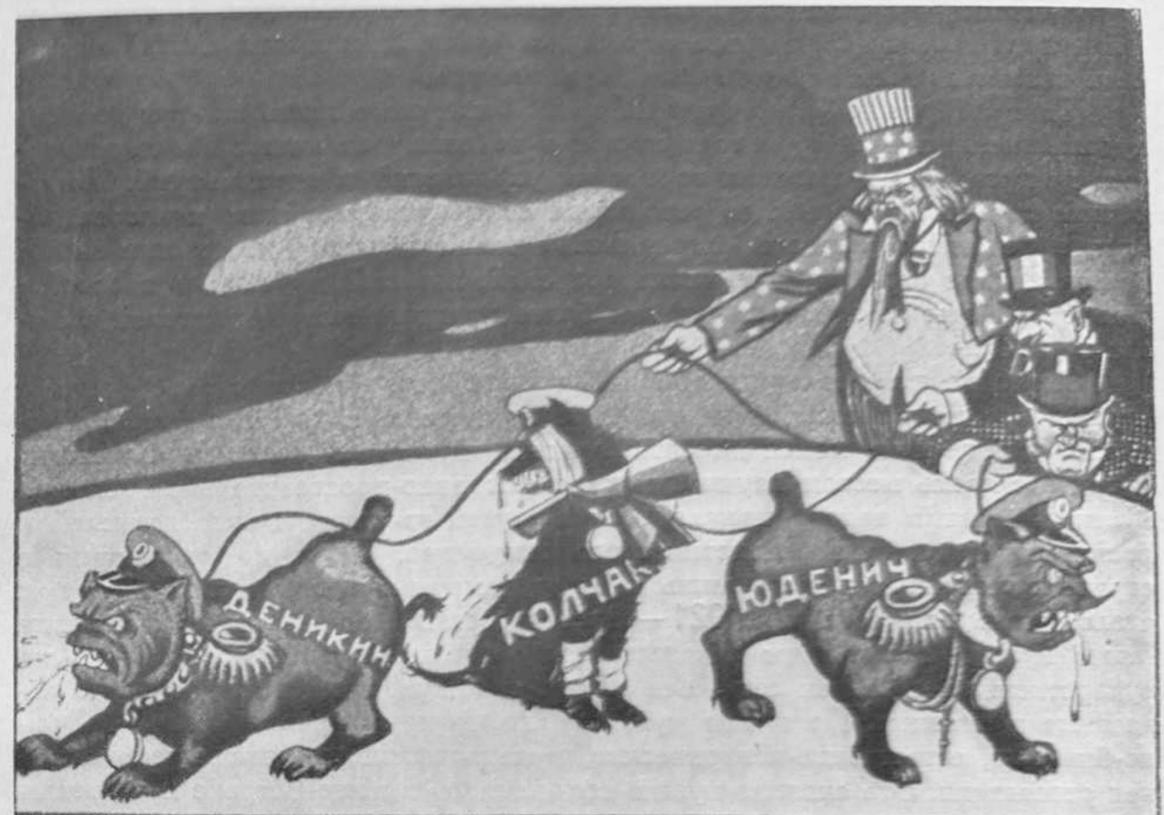
**Защищайте Советы! Защищайте свою волю, свою власть!**  
Обращение к крестьянам ДЕМЬЯНА БЕДНОГО

Вот мы, крестьяне, и вы, рабочие, вместе с Советской властью боремся за свободу и независимость нашей Родины. Мы не хотим, чтобы Деникинская банда, которую поддерживают иностранные интервенционеры, продолжала грабить и угнетать нас. Мы хотим, чтобы Советы, которые мы выбрали, могли спокойно работать и строить нашу новую жизнь. Мы хотим, чтобы вы, рабочие, могли спокойно трудиться и получать свою зарплату. Мы хотим, чтобы все это было достигнуто мирным путем, без крови и слез. Мы хотим, чтобы все это было достигнуто в интересах нашей Родины и нашего народа. Мы хотим, чтобы все это было достигнуто в интересах нашей Родины и нашего народа. Мы хотим, чтобы все это было достигнуто в интересах нашей Родины и нашего народа.

ВНИМАНИЕ! Этот плакат является официальным документом Советской власти. Он должен быть вывешен в каждом населенном пункте. Он должен быть прочитан вслух. Он должен быть обсужден. Он должен быть защищен. Он должен быть защищен. Он должен быть защищен.

**№ 48.**

Дени В.  
«Деникинская банда»,  
Плакат



## АНТАНТА

<p>НО ПОК УТОПАЯ В КРУЖИ АНТАНТЫ ЗЕМЛЯМ ОРЛА ДУШИТ НАСТАВНУ ИРРАННО БАНДА НА НАШУ ВОЛНУЕТ ПУДА</p>	<p>И ТАКА ЖАНОТА ПУКИ ПРЕДЕРУ НАКОЛТИЛИ РЕЖИ В ЗАКАНУ МИРОТНОХ ДЕРЖАВ ОКТОБЕРСКОУ ДЕНЬ ПСИ</p>	<p>НА ПУКИ ПУДЕКА ОЧЕНЬ МАКА ПЕРЕДЕ ПУТИ ТЕ ТАК ОЧ ПУКИ КЕЛКАК РАКЕТИКА КИЛИ ПУКА БЕДИНЕ ПУДЕКАК ОЧЕНЬ</p>
<p>ТАК АНТАНТА МИЛИ СЛА МЕТАН ЖЕДИНО ПО НА КУ СЛЕДАТ СОШЕСКОМУ ВОЛТУ НА РАСТЕРМАНУ ЖЕДИНАМ ПУАН</p>	<p>НО МЕДИКА ЕСТЬ РАКЕТИКА ПОДНИ ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ КАК САН САН САН САН САН САН САН САН САН САН САН САН САН</p>	<p>ПОДНИНЕ САН ПУДЕКАК ПУДЕ СОДНИ ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ НА ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕКАК</p>
<p>И УТОПА РАКЕТИКА ПУДЕКАК СЛЕДАТ РАКЕТИКА ПУДЕКАК ПУДЕ ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ</p>	<p>ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ</p>	<p>И САН САН САН САН САН САН САН МЕДИКА ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕКАК ПУДЕ</p>

№ 48

Дени В.  
«Антанта»,  
Плакат

874

Памятники искусства, имевшиеся в стране, за некоторым исключением, были неизвестны даже историкам искусства и специалистам. В стране не была проведена простая опись имевшихся ценнейших произведений искусства и замечательной исторической архитектуры.

До Октябрьской революции в России было всего лишь два-три десятка художественных музеев, находившихся в ведении различных государственных центральных и местных городских управлений и организаций. Внутренние порядки в музеях до революции отличались крайним консерватизмом, музеи и их ценности «охранялись» таким образом, что к ним имело доступ крайне ограниченное число зрителей, никакой научной и просветительской работы со зрителями и тем более по привлечению зрителей в музеи не велось.

Октябрьская революция позволила музейным работникам создать в стране совершенно новый, нигде в мире не существующий тип музея, о котором прежде и не могли мечтать лучшие музейные деятели. Советские музеи сделали местом научной и художественно-просветительской деятельности, поставили задачу привлечения в музеи широкой массы зрителей и воспитания их в духе реалистического искусства. Если до революции в стране насчитывалось всего лишь два-три десятка музеев, то в 1919 году их стало восемьдесят семь, а в 1921 — двести десять. Вся страна была покрыта сетью музеев. В эти годы складывается советская музейная система — государственная музейная сеть. Все музеи разбиваются на центральные, областные и местные. По типам музеи делились на художественные, историко-бытовые, естественно-исторические, краеведческие, политехнические, музеи революции. Эта система музеев сохранилась в нашей стране и в настоящее время.

В Москве Государственная Третьяковская галерея превратилась в сокровищницу русского искусства. Все наиболее выдающиеся произведения русского искусства, находившиеся прежде в различных музеях и частных собраниях, были переданы Третьяковской галерее.

Музей изящных искусств, теперь Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, начал перестраиваться и постепенно к 1923 году был превращен в Московский музей мирового искусства. Был также определен профиль Музея восточных культур и других.

В Петрограде в конце 1920 года была восстановлена работа Эрмитажа. В 1917 году он был эвакуирован в Москву. В 1920 году в образцовом порядке реэвакуирован в Петроград, был пополнен новыми произведениями и для размещения своих экспонатов получил здание Зимнего дворца.

Русский музей в Петрограде подвергся также радикальной реорганизации и сделался вторым в стране после Третьяковской галереи музеем русского искусства.

Почетное место среди советских художественных музеев заняли Киевский, Харьковский, Горьковский, Калининский, Смоленский, Саратовский, Тульский, Ивановский и другие музеи нашей страны.

Отдел изобразительных искусств Наркомпроса пытался и в музейном строительстве осуществить свои буржуазно-анархистские «идеи». Эти «идеи» особенно наглядное выражение получили в проекте «Музея живописной культуры». В декларациях и статьях по этому вопросу (Кандинского, О. Брига, Грищенко) формалисты фактически хотели ликвидировать

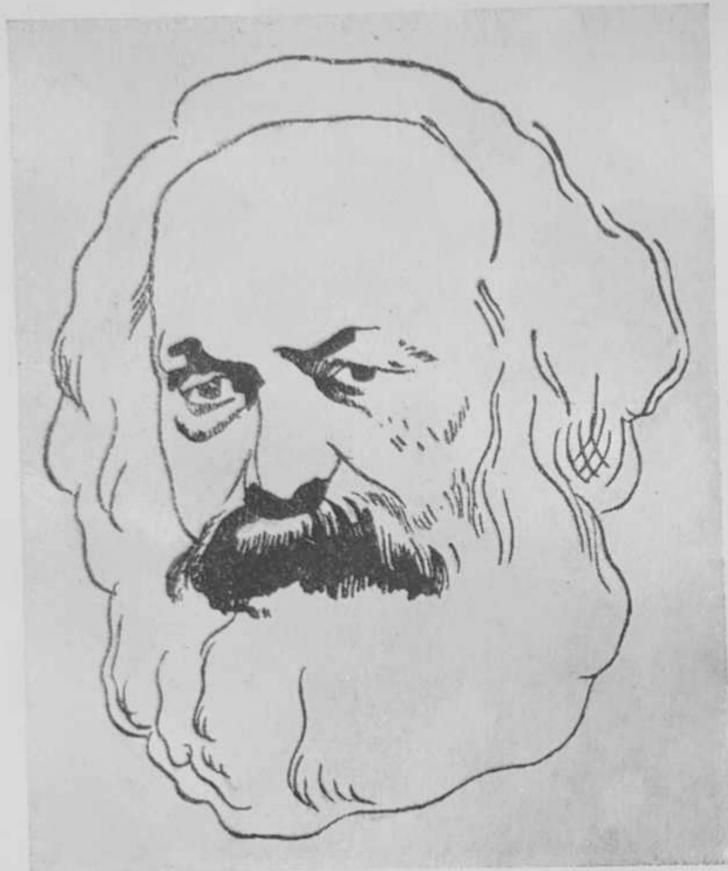


Дени В.  
«Капитал».  
Плакат

художественные музеи и создать вместо них «Музей живописной культуры», который давал бы совершенно извращенное представление о русском и мировом искусстве. Общественность решительно выступила против этого проекта.

Советское правительство всячески стремилось привлечь к работе по охране памятников искусства и старины и к музейному строительству самих художников и работников искусства, поощряло любые формы работы, способствовавшие этому большому делу. Одна из форм этой работы была организована советской кооперацией.

В феврале 1918 года Всероссийский съезд кооперации выделил «Комитет по охране культурных и художественных сокровищ». Комитет развернул большую работу, поставив в первую очередь задачу учета памятников

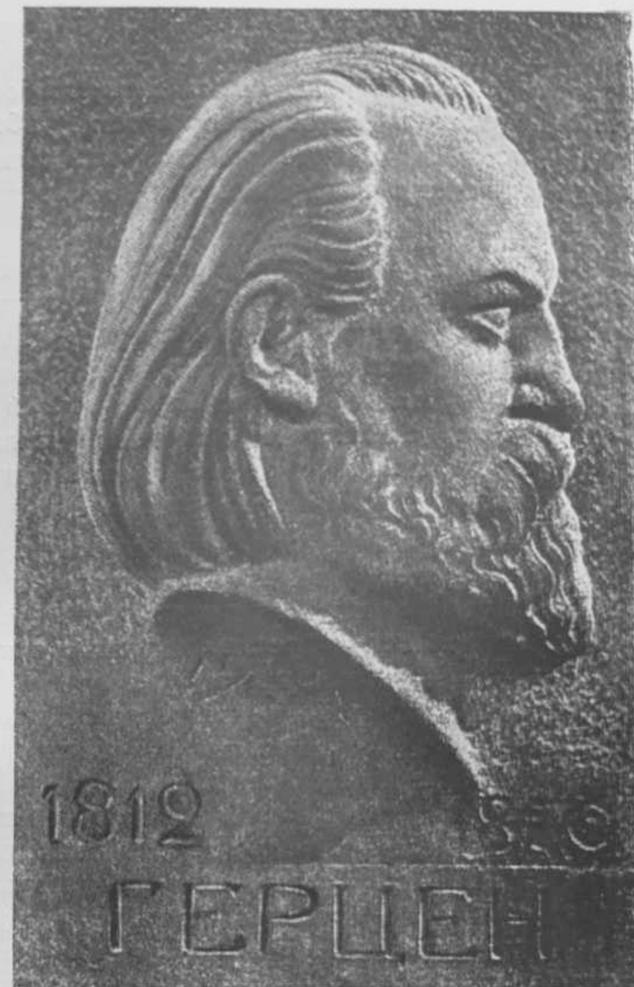


Анненков Ю.  
Карл Маркс.  
Рисунок

искусства и изъятия из заброшенных церквей ценных художественных произведений. Комитет получил значительные средства для покупки произведений искусства, находящихся у частных лиц, благодаря чему Государственная Третьяковская галерея и вновь созданные музеи обогатились многими работами русских и иностранных художников: Венецианова, Иванова, Кипренского, Веласкеса и рядом других. Комитет организовал ряд художественных экспедиций, которые позволили собрать ценнейшие и до сих пор никому не известные художественные произведения.

Говоря об огромной созидательной работе советского государства в области культуры и искусства в первые годы после Октябрьской революции, нельзя не остановиться на важнейших открытиях, сделанных в области реставрации и расчистки древнейших произведений русской живописи. Эти открытия поставили советское реставрационное дело уже в 1918 году на первое место в мире.

Мы знаем, что советское государство уже на другой день после Октябрьской революции приняло энергичные меры по охране памятников искусства и старины. Было взято на учет и под охрану большое число древ-



Андреев Н.  
А. И. Герцен.  
Барельеф

нерусских икон, фресок, церковных и монастырских сооружений. Первое знакомство с этими произведениями натолкнуло на мысль, что иконы, к которым научные исследователи до революции не имели доступа, насчитывают многие столетия и на них под верхними слоями позднейшей живописи живут подлинные произведения, созданные в более древние времена.

В мае 1918 года при Музейном отделе Наркомпроса создается Всероссийская комиссия по реставрации. Работа этой мастерской сразу приобрела исключительно широкий размах. Позже она была реорганизована в Центральные Государственные реставрационные мастерские во главе с Грабарем. Эти мастерские развернули свою работу не только в русских городах — в Москве, Новгороде, Владимире, Ярославле, Загорске и других, но и в городах Украины, Белоруссии, Средней Азии.

Работа по реставрации и восстановлению древних произведений и па-

выработке проектов памятников Российской социалистической революции». В декрете, как уже было сказано, подписанном В. И. Лениным и И. В. Сталиным, мы читаем:

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

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

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

3. Той же комиссии поручается мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, должствующих 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 подписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России.

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

Как видим, решение, принятое 12 апреля, устанавливало, что 1 мая должны быть «поставлены первые модели новых памятников на суд масс». Ясно, что Совет Народных Комиссаров во главе с В. И. Лениным понимал, что за восемнадцать дней невозможно создать модели новых памятников. Следовательно, поручение приступить к этой работе было дано значительно раньше.

В. И. Ленин потребовал немедленного осуществления постановления Совета Народных Комиссаров. Ему пришлось принять решительные меры против работников, плохо выполнявших это постановление; он контролировал их, принимал горячее личное участие в работе.

Но дело двигалось очень медленно, и к 1 мая 1918 года почти ничего не было сделано. Художественная коллегия Наркомпроса обсудила постановление правительства лишь 27 мая, и только 18 июня Отдел изобразительных искусств за подписью Штеренберга отправил в Совет Народных Комиссаров свои соображения о том, как необходимо организовать работу, и намечал окончание ее на конец сентября 1918 года.

Руководители Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, стоявшие на формалистических позициях, вместо того чтобы мобилизовать художников, скульпторов на выполнение правдивых, реалистических произведений, отражающих «идеи и чувства революционной трудовой России», решили использовать идею В. И. Ленина для осуществления эксперимен-



Андреев Н. и Осипов Д.  
Статуя Свободы.  
1918—1919

53

мятников культуры и искусства велась в России и в Западной Европе еще до Октябрьской революции. Но в Западной Европе метод реставрационной работы понимался в буквальном смысле этого слова: боалось разрушившееся произведение, и художник-реставратор своею собственной рукой современной краской и техникой приписывал к фреске или картине разрушающиеся или разрушившиеся части произведения. Естественно, это вело к полному искажению произведения.

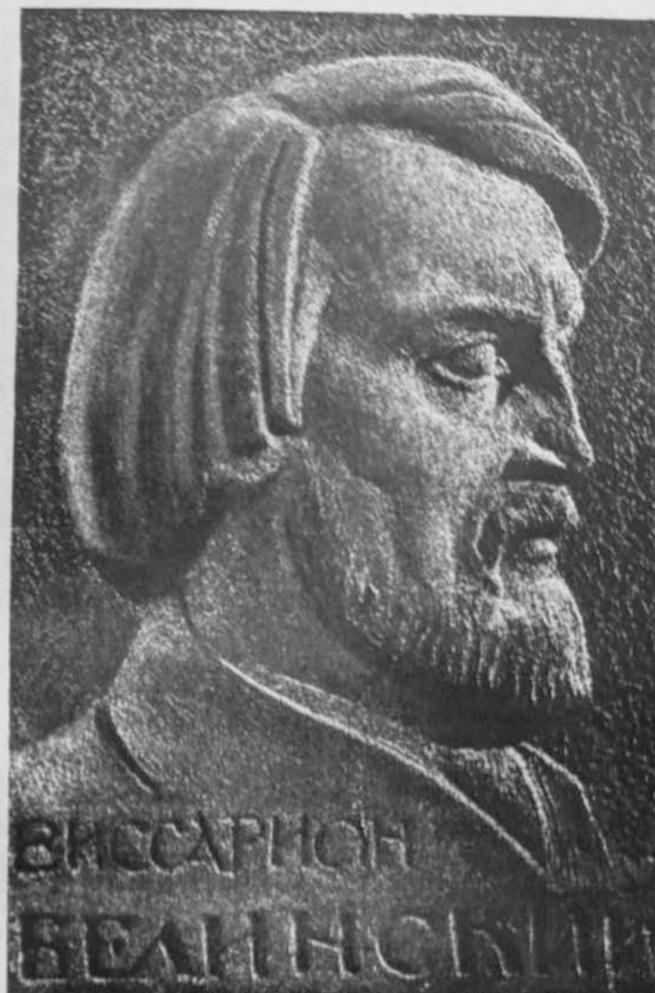
Советский научный метод реставрации требовал сохранения в неприкосновенности произведения искусства. Грабарь следующим образом формулировал советский научный метод в реставрации: «Памятник должен быть только раскрываем, освобождаем от позднейших наслоений, но никоим образом не восстанавливаем. Никакие доделки и подправки не могут быть допускаемы, дабы раз и навсегда покончить с системой искажений». По сути дела советский метод означал не реставрацию, а раскрытие произведений искусства, имеющих огромную историческую ценность.

Советский научный метод раскрытия (реставрации) состоит в том, что специалист-художник (реставратор), пользуясь сложными химическими составами и тончайшими, как бы хирургическими инструментами, словно скальпелем, снимает с поверхности фрески, картины или иконы верхний позднейший слой краски. Под ним он обнаруживает второй слой, после чего он начинает снимать второй слой, чтобы открыть третий слой, и так до тех пор, пока перед глазами исследователей искусства не открывается наиболее древнее и художественно ценное произведение.

Располагая большими средствами, отпущенными советским правительством, реставрационные мастерские развернули большую научную и экспериментальную работу. В 1918 году мастерские разработали и разослали инструкции, устанавливающие обязательный порядок и научный метод реставрационных работ. Эти инструкции в настоящее время сохранили свое значение в нашей стране и приняты во всем мире. Вся современная научная работа по вопросам реставрации по сути дела ведется и разрабатывается на основе достижений и открытий в области реставрации наших, советских исследователей. Реставраторы и деятели искусства Западной Европы и Америки явились в этом деле учениками и подражателями советских новаторов.

Свою деятельность реставрационные мастерские вели по заранее разработанному плану. В первую очередь внимание было сосредоточено на наиболее важных с точки зрения науки произведениях XII, XIII и первой половины XIV века. На основании указаний и упоминаний в древнерусских летописях и других древних источниках русской истории советские исследователи стали разыскивать фрески, иконы, остатки сооружений, созданных древнерусскими художниками, или работы, завезенные в Россию из других стран. Работники реставрационных мастерских начали систематическое обследование монастырей и церквей в Москве, Владимире, Новгороде, Пскове, Ярославле, Смоленске, Твери и др., а также различных мест на берегах Волги, Северной Двины и т. д. В результате этой огромной работы были взяты на учет многие сотни ценнейших произведений древнерусского искусства, до этого никому не ведомых.

Одновременно с этим велась тончайшая хирургическая работа художников-реставраторов по раскрытию икон и фресок. В результате уже в 1918—1919 годах советские исследователи искусства открыли такой материал, ко-



Андреев Н.  
В. Г. Белинский.  
Барельеф

торый явился началом нового поворотного этапа в истории древнерусского искусства.

Так, в 1918 году были открыты в Дмитровском соборе во Владимире фрески XII века, фрески того же века были открыты в Антониевском монастыре в Новгороде. В церкви Успения на Городке в Звенигороде были открыты фрески, созданные гениальным русским художником Андреем Рублевым. В том же 1918 году в соседнем сарае, рядом с церковью Успения, были извлечены из-под дров три иконы Рублева, находившиеся прежде в иконостасе церкви. Открыты были также фрески Феофана Грека — художника XIV века. Многие из открытых произведений в настоящее время находятся в Третьяковской галерее и являются ценнейшим вкладом в историю древнерусского искусства. Перечисленные памятники искусства, открытые Государственными реставрационными мастерскими, — это лишь небольшая часть тех произведений, которые стали достоянием искусства.



Анненков Ю.  
Н. А. Некрасов.  
Рисунок

В этой огромной и ценной работе участвовали замечательные мастера реставрации и знатоки древнерусского искусства: И. Грабарь, Г. Чириков, П. Юкин, Е. и Н. Брягины, И. Баранов, И. Суслов, В. Овчинников и другие.

Важнейшие открытия, сделанные советскими исследователями в области древнерусского искусства, а также в деле раскрытия произведений далекого прошлого, вызвали законную гордость у советских работников искусства — художников, искусствоведов. Грабарь в статье «Вопросы реставрации на Западе и у нас», напечатанной в журнале «Художественная жизнь» в 1920 году, писал, что за два года Россия намного опередила Европу. «Пусть они не думают, что мы зовем их на зрелище захудалого туземного искусства, провинциального подголоска далеких столичных образцов. Мы зовем их на подлинное художественное пиршество, ибо здесь они увидят ценности мировые»<sup>1</sup>.

Благодаря усилиям советского правительства, его широкой государст-

<sup>1</sup> «Художественная жизнь» № 3, 1920. Бюллетени художественной секции Народного комиссариата по просвещению.



Купреянов Н.  
«Граждане, храните памятники искусства».  
Плакат, 1920

венной и материальной поддержке в годы гражданской войны художественные ценности в нашей стране были сохранены.

Другая картина наблюдалась на территории, занятой интервентами и белыми контрреволюционными армиями. Художественные ценности и памятники искусства здесь были разгромлены и расхищены.

Чиновники, капиталисты, помещики, белогвардейское офицерство, боровшиеся против советского государства, разрушали замечательную архитектуру, скульптуру, произведения прикладного искусства, не желая, чтобы ими воспользовались народные массы. Обезумевшие от страха и ненависти, белогвардейцы грабили и увозили все, что могли, даже ценности монастырей и церквей. Путь отступления Колчака, Деникина, Врангеля отмечен грабежами и насилиями. Рейд Мамонтова в тыл Красной Армии в период борьбы с деникинщиной, как известно, был страшным, опустошительным налетом, сопровождавшимся грабежом церковного, государственного и всякого иного имущества и прежде всего ценных произведений культуры и искусства.

В жизни советского народа только что созданного государства этот период был исключительно трудным. В «Кратком курсе истории ВКП (б)» мы читаем: «Тяжело было в этот период в Советской России. Нехватало хлеба. Нехватало мяса. Голод терзал рабочих. Рабочим Москвы и Петрограда выдавалось по осммушке хлеба на два дня. Бывали дни, когда вовсе не выдавали хлеба. Заводы не работали или почти не работали: нехватало сырья, топлива. Но рабочий класс не унывал. Не унывала партия большевиков. Неимоверные трудности этого периода и отчаянная борьба с ними показали, какая неисчерпаемая энергия таится в рабочем классе и до чего велика, неизмерима сила авторитета большевистской партии. Партия объявила страну военным лагерем и перестроила ее хозяйственную и культурно-политическую жизнь на военный лад»<sup>1</sup>.

В условиях неимоверных трудностей и классовой борьбы в стране коммунистическая партия и лично В. И. Ленин и И. В. Сталин проявили исключительно большую заботу о культурных ценностях, о развитии искусства, о писателях, художниках, артистах. В то время как в стране начинала разгораться гражданская война, по инициативе В. И. Ленина Народный комиссариат просвещения 21 сентября 1918 года издал постановление об обеспечении художников мастерскими. Художники получали специальные академические пайки, позволявшие им спокойно отдавать свою энергию творческой деятельности. Правительство отпускало по тем временам большие средства на приобретение произведений искусства, живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства. Лишь один Наркомпрос за 1918—1920 годы приобрел у художников без малого две тысячи произведений искусства, израсходовав на это огромные по тем временам суммы.

В эти годы в стране, на территории, не занятой интервентами или белогвардейскими войсками, всюду, где большевики находились у власти, наблюдалась яркая, интенсивная художественная деятельность, полная творческих споров, противоречий и исканий.

Большим торжественным собранием художников и всех деятелей советского искусства было ознаменовано четырехсотлетие со дня смерти Леонар-

<sup>1</sup> История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). «Краткий курс», стр. 218.



Анненков Ю.  
Я. М. Свердлов.  
Рисунок

до да Винчи, а в 1920 году — четырехсотлетие со дня смерти Рафаэля. Собрание, посвященное памяти Рафаэля, состоялось в помещении Политехнического музея, на котором был заслушан ряд докладов о месте искусства Рафаэля в мировой культуре и о значении творчества гениального художника для зарождающейся социалистической культуры.

Исключительно большую роль в развитии нашего искусства в годы гражданской войны сыграла героическая Красная Армия. На своем трудном и славном пути Красная Армия оберегала искусство, выдвигала и поддерживала художников, поэтов, писателей. Двигаясь вперед, Красная Армия создавала избы-читальни, дома культуры, клубы, организовывала драматические, литературные, изокружки.

Вспоминая годы гражданской войны и свои встречи с К. Е. Ворошиловым и С. М. Буденным, художник М. Греков рассказывал: «самое главное... это то, что в Красной Армии интересовались искусством. На него смотрели серьезно, и мы, художники, получали какую-то значимость... Под этим бодрящим сознанием я начинаю писать, под живым непосредственным впечатлением сегодняшнего дня, свои картины»<sup>1</sup>.

Когда в 1920 году между боями К. Е. Ворошилов и С. М. Буденный

<sup>1</sup> А. Н. Тихомиров. М. Греков, стр. 32, Изогиз, 1937.

Сложный процесс творческого перевооружения в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции, в частности в связи с монументальной пропагандой, происходит в работе всех лучших советских скульпторов и художников.

Ознакомление с произведениями, созданными в 1918—1920 годах скульпторами Л. Шервудом, С. Меркуровым, Н. Андреевым, С. Коненковым, В. Домогацким, В. Мухиной, И. Шадром, М. Манизером и другими, показывает, как эти мастера скульптуры ищут новые пути, нередко впадают в заблуждения, допускают ошибки, преодолевают их, снова ошибаются. Это был очень тяжелый и сложный процесс преодоления всего того, что формалистическим грузом лежало на творчестве русских художников, сформировавшихся до Великой Октябрьской социалистической революции под влиянием упадочной буржуазной культуры.

Вспомним две работы Л. Шервуда — «Радищева» и «Герцена». Если поставить эти работы рядом, может показаться, что их делали два совершенно разных мастера, — до такой степени эти произведения по своему стилю противоположны одно другому. В «Радищеве» Шервуд еще остался верным импрессионистическим приемам, и это помешало скульптору полностью справиться с задачей и создать целостный, ясно выраженный образ русского революционера. В «Герцене», напротив, нет ни намека на импрессионистические приемы: скульптору удалось создать подлинно монументальное реалистическое произведение.

Творческую перестройку мы наблюдаем в работах Н. Андреева. Наряду с рассмотренной нами аллегорической статуей Свободы, в которой получили отражение академические приемы, в 1919 году появляется его же уродливый кубофутуристический памятник Дантону. В 1919 году Н. Андреев начал вести работу над рассмотренными нами «Герценом» и «Огаревым», в которых отразились совершенно новые искания, отличные от того, что было и в статуе Свободы и в бюсте Дантона. В те же годы Н. Андреев вел большую творческую работу по созданию художественного образа В. И. Ленина. Его замечательные реалистические рисунки и скульптурные произведения, изображающие В. И. Ленина, являются, как мы в свое время покажем, исключительно большим завоеванием советского реалистического искусства.

Наш замечательный скульптор С. Меркуров в эти годы устанавливает ряд памятников, явившихся важным этапом в борьбе за реалистическую скульптуру, однако он же в 1919 году увлечен проектом памятника, по которому Карл Маркс должен был стоять на четырех слонах; проект этого памятника несет на себе печать кубофутуристических влияний. Если в проекте памятника Загорскому В. Мухина стремится преодолеть формалистические влияния и создать правдивый героический образ большевика, то в проекте памятника Свердлову «Пламя революции» она отдает дань тем же формалистическим течениям, а в проекте «Памятника революции», предназначенного для города Клима, неожиданно создает аллегорический образ сидящей женщины с фригийским колпаком на голове и молотом в руке. Подобные разностильность и неровность в творчестве можно отметить в работах многих советских скульпторов. Эти неровности вовсе не явились результатом беспринципности мастеров скульптуры, — они отражали собой бурное время и выражали процесс творческой перестройки, поиски новых



Шервуд Л.  
А. Герцен.  
1918—1919

форм, соответствующих идеям Великой Октябрьской социалистической революции. Не всем мастерам искусства удавалось сразу найти свой реалистический метод, между тем нужно было торопиться. В этих условиях оказались неизбежными в работах разностильность, торопливость и недостатки мастерства.

Так, в труднейших условиях жизни страны, преодолевая активное сопротивление саботажников и врагов реалистического советского искусства, партия Ленина—Сталина добивалась и добила решительного поворота в творческой работе скульпторов, подчиняя их деятельность интересам советского народа, благородным задачам советского государства. Монументаль-



*Меркуров С.*  
Памятник Ф. М. Достоевскому.  
1918



*Андреев Н.*  
Памятник А. И. Герцену.  
1919



Хаджи-Дуван.  
Постель.

надписями революционного содержания. Особенно много их было сделано в Гомеле.

В. И. Ленин и И. В. Сталин на протяжении 1918—1920 годов постоянно внимательно следили за работой скульпторов. В. И. Ленин нередко лично рассматривал и утверждал проекты новых памятников, посещал выставки проектов и эскизов проектируемых памятников.

В 1920 году, когда был объявлен конкурс на памятник Карлу Марксу в Москве, В. И. Ленин принял горячее участие в рассмотрении проектов памятника. Из всех рассмотренных проектов В. И. Ленин одобрил работу С. Алешина, в результате чего проект Алешина был 20 апреля 1920 года утвержден Советом Народных Комиссаров.

Проект памятника работы Алешина был задуман в виде группы, состоя-

щей из нескольких фигур: рабочего, идущего со знаменем, коммуниста, работницы, комсомолки и пионера. Фигура Карла Маркса возвышалась над всей группой, олицетворяющей революционное движение масс. 1 мая 1920 года происходила торжественная закладка памятника на площади Свердлова. Сам В. И. Ленин принимал в ней непосредственное участие и первым расписался на латунном листе. «Владимир Ильич с красным бантом, приколотым к пальто, был в прекрасном настроении,— вспоминает Н. Виноградов.— После речи В. И. Ленина в фундамент будущего памятника положили ларец с латунным листом, первые камни были уложены самим В. И. Лениным».

После торжества закладки памятника Карлу Марксу В. И. Ленин отправился осматривать проекты памятника «Освобожденный труд».

Скульптор Б. Королев вспоминает, какое впечатление на В. И. Ленина произвел его проект, сделанный в кубистическом стиле: «На лице его удивление сменилось пытливостью, пытливость — упорным отрицанием, затем появилась саркастическая усмешка и, наконец, разрядилось добродушной улыбкой: «Анатолий Васильевич, это уж по вашей части».

А. В. Луначарский об этом случае рассказывал: «Владимир Ильич очень критически осматривал все эти памятники. Ни один из них ему не понравился. С особым удивлением стоял он перед памятником футуристического пошиба, но когда спросили его об его мнении, то он сказал: «Я тут ничего не понимаю, спросите Луначарского». На мое заявление, что я не вижу ни одного достойного памятника, он очень обрадовался и сказал мне: «А я думал, что вы поставите какое-нибудь футуристическое чучело».

Так относился В. И. Ленин к антинародному формалистическому искусству.

Монументальная пропаганда явилась беспрецедентным фактом в истории мирового и русского искусства. Никогда еще ни одно государство, ни одно правительство в прошлом не выдвигало перед искусством таких больших, благородных и серьезных задач. Осуществляя монументальную пропаганду, советское правительство стремилось сделать искусство выразителем лучших идеалов прогрессивного человечества, воплощением которых явилась Великая Октябрьская социалистическая революция. В. И. Ленин и И. В. Сталин сделали все, чтобы искусство поставить на службу советскому народу, чтобы оно стало важным средством политического, духовного воспитания трудящихся.

Для всех скульпторов нашей страны монументальная пропаганда была проверкой не только их мировоззрения, но и творческого метода. Произведения скульптуры выносились на суд широких, революционных масс, а также В. И. Ленина и И. В. Сталина, держали перед ними серьезный экзамен, и наши скульпторы, если не считать безнадежных формалистов, понимали всю ответственность своей задачи и делали все для того, чтобы найти новые пути творчества, отвечавшие требованиям революции.

Работа в области монументальной пропаганды означала, что Октябрьская революция является не только революцией в идеологии трудящихся, но также началом революционного преобразования искусства, творческой деятельности всех работников культуры, литературы, искусства.

Борьба за новое, советское социалистическое искусство носила чрезвычайно острые формы, и она по существу отражала ожесточенную классовую

был понятен каждому человеку, он являлся как бы первым уроком политической наглядной грамоты. Плакаты распространялись миллионными тиражами, они постепенно стали неотъемлемой частью быта трудящихся. Да и теперь ни один праздник, ни одно общественное мероприятие не обходится без украшения стен и витрин нашими художественными плакатами. Каждому известно, какое широкое развитие получил плакат в годы Великой Отечественной войны.

Советский плакат по самой природе своей оптимистичен, он внушает веру в силы народа, в его несокрушимую энергию. Даже в самые тяжелые для страны годы он убеждал, что нет трудностей, которых не преодолит советский народ.

Художник-плакатист, чтобы добиться успеха, должен обладать политической страстью. Он должен владеть искусством эмоционального, лаконического и яркого выражения художественных форм.

Советский плакат — такое искусство, в котором художник в предельно простых, ясных и красочных формах выражает близкий и понятный народу лозунг. Основное свойство советского плаката — политическая страсть, поднимающая массы, возбуждающая ненависть к врагу. Важнейшее оружие плаката: сатира, шарж, злая карикатура, выразительный жест, характерная выразительность лица, позы и т. д. Большое место в советском плакате занимает героический образ, призывающий к борьбе с врагом, к труду, к самопожертвованию во имя идей партии Ленина—Сталина.

Враги советского народа ненавидели советский плакат и наших художников-плакатистов. Они старались уничтожать плакаты, срывать их, заклеивать, замазывать. Поэтому на многих плакатах было напечатано: «*Всякий срывающий этот плакат или заклеивающий его афишей — совершает контрреволюционное дело*».

Искусство плаката возникло в эпоху империализма и развивалось вначале как средство рекламы конкурирующих буржуазных фирм. Затем оно стало средством политической демагогии буржуазных партий. В империалистическую войну 1914—1918 годов наряду с лубочными картинками плакат служил средством военной агитации.

До революции в России общественно-политического плаката не было. Организованная в 1916 году в Петрограде выставка военного английского плаката мало содействовала его росту.

Ошибочно думать, что советский плакат в своем развитии шел непосредственно от буржуазного, представляя собой его логическое развитие. Наш советский плакат идет от лучших образцов русского графического искусства и прежде всего от политической сатиры. Многие зачинатели советского плаката до Октябрьской революции (А. Апсит, В. Спасский, Д. Моор, В. Дени, Н. Кочергин) активно участвовали в журналах сатирического и общего типа. Здесь начал складываться их творческий метод.

Советский плакат — правдивый, политически-страстный, жизнерадостный, он в корне противоположен буржуазному плакату, преследующему цели рекламы и политического надувательства.

Наш советский плакат появился в начале 1918 года. Тогда их выпускало издательство ВЦИК. При всех своих недостатках первые советские плакаты неплохо отвечали на вопросы, волновавшие политическое сознание широких народных масс.



Апсит А.

«Год пролетарской диктатуры».

Плакат

Они были небольшого формата, исполнены в четыре-шесть красок, похожи на старые народные картинки-лубки, часто своей формой напоминая увеличенные рисунки популярных дореволюционных журналов.

Основное достоинство этих плакатов — злободневность темы. Они выражали интересы народа, его ненависть к эксплуататорам, стремление к свободной жизни. Они были направлены против царя и его прислужников: капиталистов, помещиков, кулаков.

Рисунки на этих первых плакатах сопровождались обычно большими подписями. На плакате «Как цари издевались над народом» (1918 год,



Аписит А.  
«1 Мая».  
Плакат

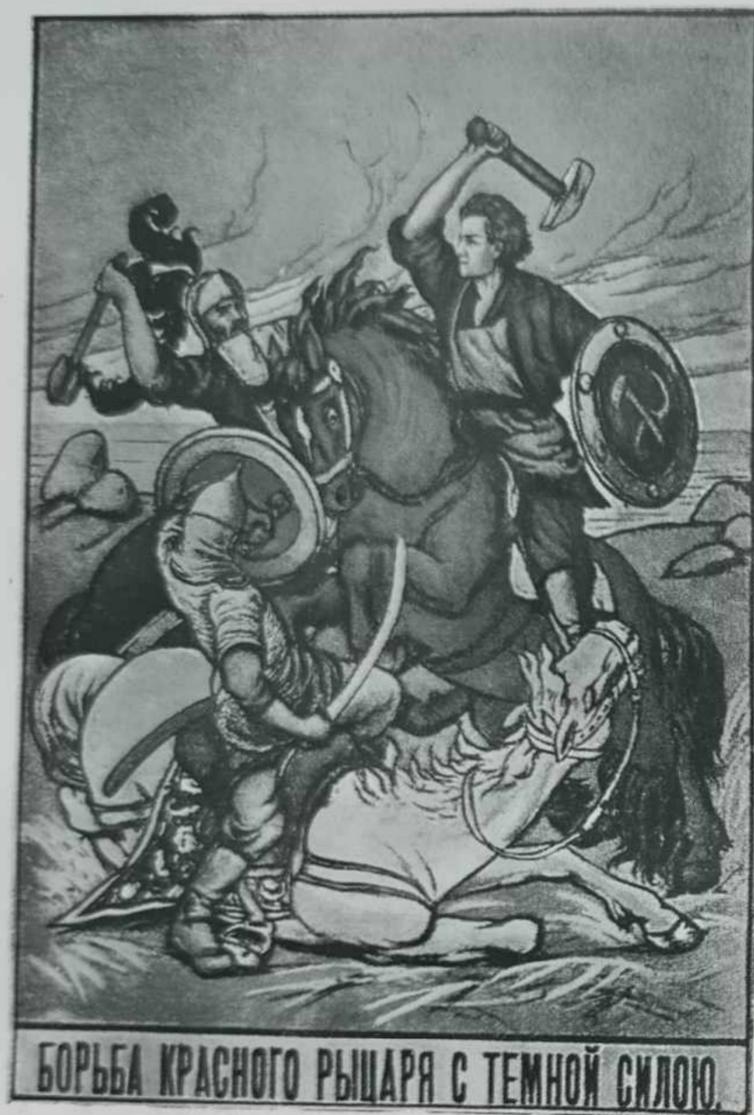
изд. ВЦИК) мы читаем наивные и слабые по форме стихи: «Отца-старика и жену оставь и иди на войну. На службе под царским штыком накормят тебя кулаком. Но крышка! Кончено бесчинство царей, неслыханное свинство, царю вкатили вечный кол, и кончен произвол!» На плакате «Суд народный» мы читаем: «Капиталисты, фабриканты заморские, банкиры-пауки, пиявки и прилипалы, мировые душиатели, гасители, нет вам пощады... Да здравствуют Советы!» И дальше: «Выгнал трудящийся капиталиста, не захотел больше своего пота-крови тунеядцу отдавать, задумал новую жизнь начать, так работу поставит, чтобы всем сработанным самому пользоваться».



Симаков И.  
«Да здравствует пролетарский праздник 1-ое Мая».  
Плакат

В Казани был выпущен плакат: «Смотри, что было раньше, что стало теперь и что наступит, когда трудящиеся уничтожат паразитов... Жили себе поживали буржуа, а трудящегося поставили так, что он и работал на них, пахал и сеял, кормил их и одевал, за это поп ему царство небесное обещал выхлопотать...» и т. д.

Как видим, подписи плакатов были выполнены в форме текстов, помещавшихся на лубочных картинках. Плакаты были рассчитаны на зрителей, лишь начавших приобщаться к сознательной политической жизни. Художники использовали привычные для народа формы лубочных картинок.



Зворыкин Б.

«Борьба красного рыцаря с темной силою».

Плакат

Особенно большое количество подобных плакатов в этот период было сделано художником А. Апситом. В плакате «1 Мая» Апсит изобразил толпу людей разных национальностей. Русский рабочий в красной толстовке торжественно указывает на земной шар, опоясанный красным полотнищем с лозунгом: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Плакат по изобразительной трактовке напоминает многие рисунки дореволюционного журнала «Огонек».

Любопытен плакат «Мщенье царям» того же художника. Царь, поп и жандарм погоняют длинным кнутом трудящихся, несущих на своих плечах эту троицу. Кругом трупы. На фоне тучи ворон.



Дени В.

«Учредительное собрание»

Плакат. 1919



Фидман В.  
 «Враг хочет захватить Москву...»  
 Плакат





Аписит А.

«Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Плакат

Кроме Аписита, подобные плакаты делали художники В. Спасский, И. Симаков, Н. Кочергин и другие.

Иллюстративность плаката, его лубочная повествовательность часто дополнялись символично-аллегорическими образами. В таких плакатах капитализм изображался в виде дракона или еще каких-нибудь подобных чудовищ, а образ свободы показывался в виде крылатого всадника с факелом в руке или приветствующей народ женщины, провозглашающей победу народа.

В плакате Кочергина «Борьба красного рыцаря с темной силой» революционная борьба изображена в виде единоборства рыцарей — рабочего в красной рубахе и в фартуке против двоих, одетых в латы и шлемы. В одной руке у красного рыцаря щит с изображением серпа и молота, в другой — молот, которым он разит темные силы, уже поверженные на землю.

Характерен также плакат А. Аписита «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Над землей сияет красная звезда. Идут беспорядочные толпы изможденных трудящихся, руки их тянутся к полуобнаженному всаднику с красным знаменем и горящим факелом в руке, спускающемуся с неба на белом крылатом коне. Плакат имеет множество подробностей, его можно долго рассматривать. Такой повествовательный характер присущ всем плакатам этого типа.



Дени В.

«III-й Интернационал».

Плакат

Плакат «Интернационал» того же художника изображает чудовище-империализм, лежащее на каменном пьедестале. Изображенный крайне натуралистически, измученный народ разрушает пьедестал, вытаскивая камень за камнем из-под чудовища. Гибель чудовища близка.

Эти плакаты своеобразно отразили сознание художников-интеллигентов, еще не освободившихся полностью от абстрактных представлений о добре и зле, свободе и рабстве, друзьях и врагах.

Политическая острота, конкретность образов, высокая идейная насыщенность были достигнуты только на следующем этапе развития плаката, когда вместе с разгоревшейся гражданской войной он в полной мере отразил рост революционного сознания народа, шедшего за партией Ленина—Сталина.

Осенью 1918 года международный капитализм организовал против молодой Советской республики военную интервенцию. К этому времени уже начали выпускать плакаты вновь созданные издательства: Политического управления Реввоенсовета республики (ПУР) и Государственное издательство. Вскоре на всех фронтах были созданы отделения этих издательств, в ряде городов начали работать также филиалы Роста (Российского телеграфного агентства).

К плакатному делу были привлечены лучшие художники-карикатуристы: Д. Моор, В. Дени, М. Черемных и другие. Значительное участие в создании плакатов, а именно «Окон сатиры Роста», принимал замечательный поэт нашего времени В. Маяковский.

Художники-плакатисты своим творчеством включились в ожесточенную и упорную борьбу советского народа против белогвардейцев и интервентов.

Советским плакатистам приходилось работать в исключительно тяжелых условиях. В то время в наших издательствах были взяты на учет каждый клочок бумаги, карандаш, плиточка, краски. Полиграфические материалы достать было почти невозможно; получить что-либо нередко оказывалось трудным до чрезвычайности. В зимние долгие месяцы, когда города, лишённые топлива, промерзали так, что вода исчезала из кранов и застывала краска в тубиках, нужен был исключительный порыв, чтобы в таких условиях не бросить начатого дела. Эти трудности, однако, преодолевались героическим трудом художников и работников типографий. У литографов, работавших при температуре, нередко доходившей до 6—8°, набухали пальцы от прикосновения к холодному литографскому камню, покрывалась трещинами кожа на руках, делались неподвижными суставы, и работа падала из рук. Но молодость, ненависть, революционная воля к победе преодолевали лишения, и художники, литографы, печатники не сдавались, стараясь не замедлить, а еще более ускорить темп работы, нараставшей с каждым часом.

Несмотря на все трудности, плакаты выходили быстро и в большом количестве. Уже через сутки после начала наступления Юденича на Петроград в Москве трудящиеся увидели плакат «Все на защиту Петрограда». Столь же оперативно плакатисты и работники полиграфической промышленности работали в самые тяжелые дни борьбы с Колчаком, Деникиным, Врангелем, с панской Польшей.

В эти годы много плакатов было выпущено не только в Москве и Петро-



Спаский В.

«Запишись в Российскую Коммунистическую Партию...»

Плакат

граде, но и в Минске, Гомеле, Архангельске, Казани и других городах нашей страны. Часто они создавались коллективно героическими усилиями неизвестных художников-самоучек, редакторов, типографских работников. Плакаты эти в процессе их изготовления — от оригинала, представленного художником, до выпуска готовых оттисков — улучшались благодаря творческому участию в их создании хромограферов, печатников и других рядовых работников. Под этими плакатами нельзя найти подписей авторов, и мы их называем «плакатами неизвестных художников».

Острота классовой борьбы, революционный энтузиазм народа были теми условиями, в которых за один год советский плакат прошел путь от



Моор Д.  
«Враг у ворот!»  
Плакат

слабых, наивных по содержанию, художественно незрелых массовых картинок иллюстративного характера к ярким, идейно насыщенным и высокохудожественным произведениям агитационного искусства.

Плакаты выпускались на самые животрепещущие темы. Знакомясь с текстом этих плакатов, ощущаешь горячее дыхание героической эпохи. Кажется, что перелистываешь страницы, рассказывающие о доблести советского народа.

Вот темы плакатов этого времени:

«Враг у ворот... Он несет рабство, голод и смерть, уничтожим черных гадов. Все на защиту! Вперед!» (Москва).

«Враг хочет захватить Москву — сердце советской России!» (Архангельск). «Враг должен быть уничтожен. Вперед, товарищи!» (Москва).

«Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем!» (Петроград).

«За красный Петроград! За красную Финляндию!» (Москва).

«Да здравствует власть Советов! Смерть Врангелю!» (Гомель).

«Красноармеец, раздави шляхетскую гадину!» (Казань).

«Рабочий, еще несколько мощных твоих ударов окончательно выбросят капиталистов!» (Минск).



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

«Попы помогают капиталисту и мешают рабочему, прочь с дороги!» (Саратов).

«Красный страж не хочет крови, но стоит он наготове!» (Москва).

«Товарищи мусульмане! Враги трудового народа посягают на вашу свободу... Все в седла! Все под красную звезду!» (Баку).

Наряду с плакатами, посвященными защите родины, выпускались плакаты, призывающие к борьбе за грамотность, за культуру:

«Победив буржуазию физически, победим ее духовно!»

«Рабочий, только разбив цепи, ты придешь к социализму!»

«Неграмотный — тот же слепой, — всюду его ждут неудачи и несчастья!»

Борьбе против тифа посвящен плакат: «Тиф — последний враг!»

Когда отгремели последние выстрелы гражданской войны, партия большевиков обратилась с новыми призывами к трудящимся. Появились и новые плакаты: «За восстановление народного хозяйства!», «За добычу угля!», «В борьбу за транспорт!» и т. д.

Враги советского народа отлично понимали огромную агитационную силу советских плакатов.

Большой интерес представляет оценка советского плаката врагами советского народа. Один из офицеров денкинской армии в 1919 году указывал, что в то время как денкинские плакаты были скромных размеров и большей частью без рисунков, большевики выпускали их грандиозных размеров, иллюстрируя свои лозунги великолепными рисунками. Контрреволюционеры не способны были оценить всего влияния этого могучего средства борьбы на психологию народных масс. Белогвардейский офицер сознался в том, что большевики били их с помощью плаката на каждом шагу.

В тяжелую для советской республики пору иностранной интервенции и гражданской войны над плакатом работали художники: Д. Моор, В. Дени, А. Аписит, Н. Кочергин, В. Спасский, Н. Поманский, Н. Когоут, И. Мажутин, М. Черемных, В. Маяковский и другие.

Наиболее ярко проявилось в эти годы творчество художников Моора и Дени. Исключительно большую роль в плакатной агитации в это время сыграли «Окна сатиры Роста», руководителем и главным художником которых был в Москве В. Маяковский (в Петрограде «Окна» в это время были в руках формалистов).

Дмитрий Стахеевич Моор (Орлов) родился в 1883 году. Он не получил художественного образования и лишь путем самостоятельного упорного труда стал мастером политической карикатуры.

До революции Моор работал в ряде юмористических журналов. После февральской буржуазной революции он одним из первых начал рисовать злые карикатуры на Керенского.

Деятельность Моора как плакати́ста развернулась особенно плодотворно в 1919 году, когда он был привлечен к работе в издательство ПУРа. Здесь окончательно сложилось его мастерство политического плакати́ста. В этот период он создал лучшие свои произведения.

В феврале 1920 года Государственное издательство выпустило плакат Моора «Прежде — один с сошкой, семеро с ложкой, теперь — кто не работает, тот не ест». Плакат этот имел несколько лубочный, повествовательный характер, но отличался свойственной работам Моора остротой. Каждый персонаж получил в нем свою характеристику.

В плакате «Смерть мировому капиталу!» Моор изобразил империализм символически, в виде чудовища, обвивающего и душащего фабрики и заводы. Но в лучших плакатах Моор успешно преодолел аллегоричность своих образов. Такие плакаты, как «Ты записался добровольцем?», — «Красный подарок белому пану», «Врангель еще жив...», «Помоги», войдут в историю искусства как выдающиеся достижения замечательного художника.

Плакат «Ты записался добровольцем?», изданный в 1920 году, отличается исключительной простотой, вместе с тем большой выразительностью. На вас в упор смотрит и указывает энергичной рукой красноармеец, он призывает всех честных людей выполнить свой долг перед революцией, до конца бороться против ее врагов. Этот плакат получил очень широкое распространение в последний год гражданской войны и пользовался большой популярностью в народе.

В плакате «Врангель еще жив... Добей его без пощады» мысль выражена так же сжато и убедительно. К советской земле, к Донецкому бассейну тянется отвратительная рука белогвардейского генерала. Красноармеец в ореоле яркого света занес меч, чтобы отрубить руку Врангеля.

# КРАСНЫЙ ПОДАРОК

## БЕЛОМУ ПАНУ



Моор Д.

«Красный подарок белому пану»  
Плакат. 1920



Дени В.  
«Паук и мухи».  
Плакат

Замечательно решил Моор цвет в плакате «Красный подарок белому пану». Рабочий и красноармеец на спине несут громадный красный снаряд. Вдали на черном фоне — перепуганный польский пан. Плакат отличается политической остротой, боевым духом, яркой сатирой.

Блестящее мастерство художника особенно проявилось в плакате «Помоги», выпущенном в 1922 году, когда страну, еще не оправившуюся от гражданской войны, постигли засуха и голод в Поволжье. Нужно было мобилизовать все силы, чтобы справиться с бедствием и организовать помощь голодающим. Моор сделал плакат, вполне отвечавший требованию правительства.



Художник употребил только два цвета: на черном фоне изобразил белую фигуру голодающего крестьянина, поднявшего руки и вызывающего о помощи. Исключительной выразительности Моор достиг в изображении лица, рук, ног крестьянина. Высохший поломанный колос усиливает впечатление. В подписи одно слово: «Помоги».

В плакатах Моора неисчерпаема, беспредельна ненависть к врагам, исключительная насыщенность форм, промадная эмоциональная сила. Враги в изображении Моора — это кроважадные уроды, которых необходимо беспощадно истреблять, иначе они погубят человечество, истребят все честное на земле. Этим чувством определяются качество и свойства плакатов Моора. Они отличаются лаконизмом, экспрессивностью и графической четкостью.

Правительство высоко отметило благородный труд Моора, присвоив ему звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Моор до последнего дня своей жизни продолжал работать над плакатами. Немало замечательных работ он сделал в годы Великой Отечественной войны. Моор умер в 1945 году.

Другим замечательным мастером советского плаката и карикатуры, чье дарование сложилось и развернулось в полную меру также в годы гражданской войны, является Дени.

Дени (Виктор Николаевич Денисов) родился в 1893 году. Его работам, как и работам Моора, свойственна исключительная политическая острота. Но если Моор прежде всего страстный сатирик, то Дени является блестящим юмористом.

Дени свойствен веселый, задорный смех, он издевается над врагами, показывает их нелепыми, вредными и всегда при этом зло высмеивает их.

Плакаты Дени отличаются отчетливостью форм, подробностями, повествовательным изображением, часто они сопровождались большими стихотворными текстами Демьяна Бедного. Им не свойствен лаконизм работ Моора. Дени любит, чтобы каждая деталь давала новые подробности рассказу.

Наиболее типичными плакатами Дени являются: «Деникинская банда», «Учредительное собрание», «Манифест Врангеля», «На могиле контр-революции». Плакат «Деникинская банда» отличается всеми свойствами, типичными для творчества Дени. Художник выступает как рассказчик. В центре сидит сам Деникин, обняв капиталиста, у которого в руке плеть, рядом известный в то время реакционер Пуришкевич, в его руке икона и медаль с надписью: «Союз русского народа», позади этой тройки стоят поп, кулак, городской и... бандит. По бокам у этой компании бочки с винным спиртом, а над головами — трехцветный флаг с надписью погромщиков: «Бей рабочих и крестьян». Плакат сопровождается текстом Демьяна Бедного.

К лучшим плакатам Дени можно отнести: «Капитал», «III-й Интернационал», «Лига наций», «Антанта». Они сильны своей лаконичностью и лишены иллюстративности, которая свойственна многим его плакатам периода гражданской войны.

Плакат «III-й Интернационал» исключителен по своей силе. На черном фоне красная рука чертит слова «III-й Интернационал». Капиталист в ужасе: упав, судорожно извивается перед страшным для него словом.



## НА МОГИЛЕ КОНТР-РЕВОЛЮЦИИ.

Сидит у ворот войны  
Против слова буржуа и поп —  
Все и наваль: все и бандит  
Уши, язык и бранные слова

Где генералы, офицеры,  
Почет «дворянских» детей,  
Пропада, он и все пропало,  
И никто, никто, никто!

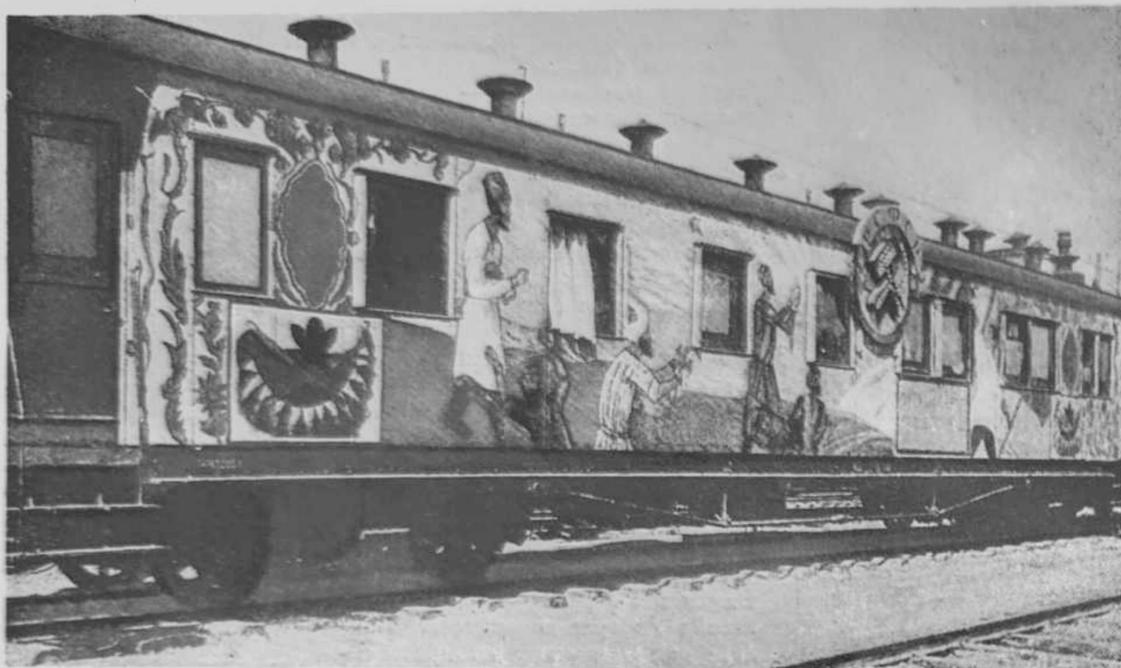
Два слова, которыми о белих  
Рассказ, похвалено слово  
Их Столыпин, Пуришкевич,  
Чуждым им, бандитам

Рыцарь тот, барон, охотник  
В год, когда-то, когда все  
Творило слово, слово  
Дорогой им, барон

Дени В.

«На могиле контр-революции».

Плакат



Агитпоезд.

валялся как бы цикл кинокадров с условными, но выразительными формами и лаконичными фигурами, создающий красочные пантомимы на политические темы.

Несколько иной характер имеют «Окна сатиры», исполненные художниками М. Черемных и И. Малютиным. В них рисунок и цвет являются главными, текст же служит для пояснения изображения. Чувствуется стремление к характеристике и индивидуализации персонажей, требовавшее более длительной работы над рисунком и композицией. Цвет их в «Окнах» разнообразнее и богаче; впрочем, это шло в ущерб доходчивости и лаконичности. Плакатам Малютина свойственно стремление использовать принципы журнальной графики: в них много деталей и в рисунке и в цвете.

В тяжелые годы гражданской войны московские «Окна сатиры Роста» сыграли большую роль как средство политической пропаганды. Они явились выражением исключительно творческой инициативы и активности лучшей части художественной интеллигенции, сумевшей создать в искусстве новую, до сих пор не существовавшую форму. Не случайно они возникли вновь в годы Великой Отечественной войны в виде «Окон ТАСС».

### III. АГИТПОЕЗДА И АГИТПАРОХОДЫ

Плакаты и «Окна сатиры Роста» не исчерпывали творческой активности художников советского народа. Революция создала также невиданные нигде «агитационные поезда» и «агитационные пароходы», внешнее оформление которых превращало их в громадные передвижные агитационные плакаты.



Маяковский В.  
«Окно Роста»  
1920

лись войти в советское искусство. Уже в первые годы революции стали выходить отвратительные футуристические книги с безобразными иллюстрациями, воспроизводившими мазню «Ослиного хвоста» и т. п. На выставках и в журналах появились такие «работы», как, например, рисунок М. Шагала, изображающий изломанные фигуры людей и плавающие в воздухе столы и стулья; беспредметная графика В. Кандинского, «Белое на черном» Родченко, работы О. Розановой, Н. Синезубова, в которых развивались традиции представителей анархистских, мелкобуржуазных течений дореволюционного искусства. Представители этого направления в графике попытались выразить свою «творческую» программу в сборнике под характерным, вызывающим названием «Октябрь в кубе», получившем резко отрицательную оценку у советской общественности.

Октябрьская революция поставила перед графиками те же задачи, что и перед всеми советскими художниками. Выполняя их, советская графика прошла сложный и трудный путь развития.

Вскоре после Октябрьской революции во многих городах нашей страны начали выходить общественно-политические и литературно-художественные массовые журналы: «Пламя», «Красный командир», «Красный милиционер» (Петроград), «Творчество», «Москва», «Красноармеец» (Москва), «Творчество» (Харьков) и другие. На страницах этих журналов выступали почти все известные в те годы художники-графики: С. Чехонин, Б. Кустодиев, В. Фалилеев, Д. Митрохин, В. Фаворский, Н. Пискарев, И. Нивинский, В. Замирайло, Н. Купреянов, С. Видберг, И. Соколов, В. Лебедев и другие.

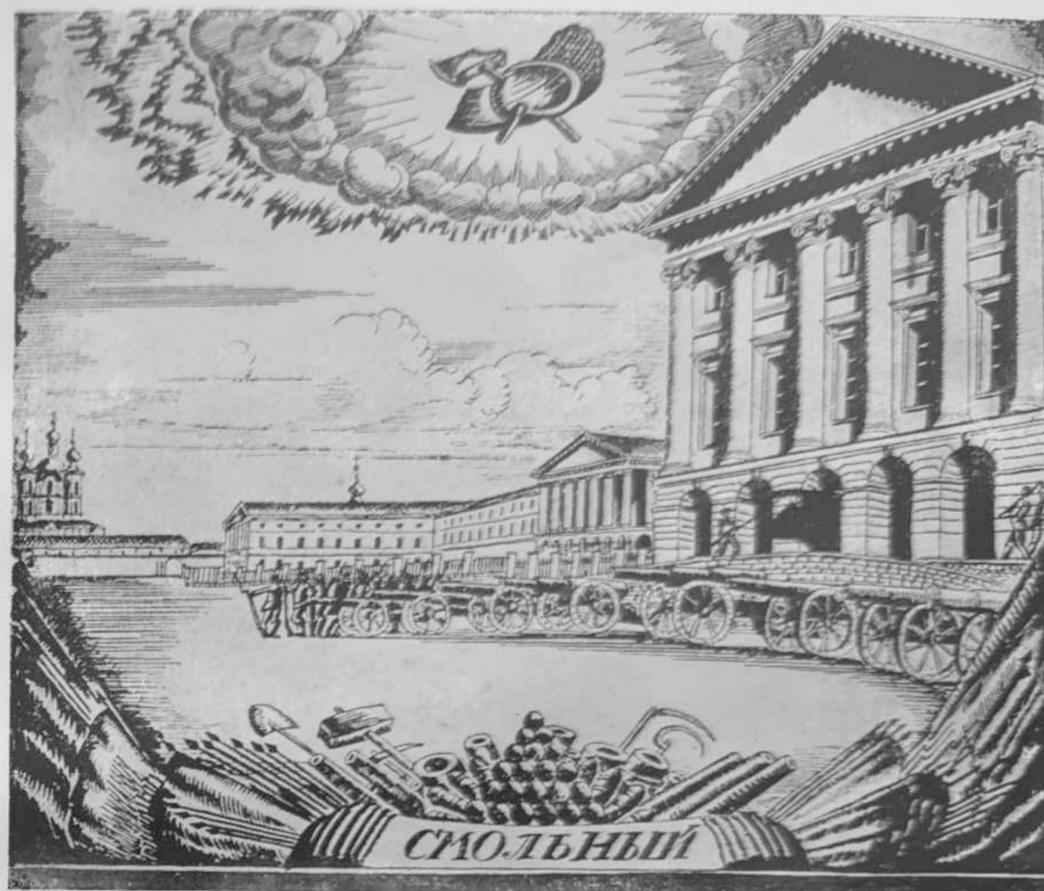
В первое время на их страницах помещались преимущественно фотографические снимки, но постепенно в них стала преобладать графика, главным образом гравюра на дереве и линолеуме, отличающаяся простотой воспроизведения в печати.

Лучшие журналы старались помочь художникам понять советскую действительность, найти правдивые формы для ее отображения, ориентировали художников на реалистические образцы русского и мирового искусства.

Ряд журналов большое внимание уделял популяризации классического искусства, из номера в номер помещая статьи о классическом искусстве Запада и России и печатая снимки с произведений русских художников: Кипренского, Венецианова, Тропинина, Репина, Сурикова и других; мастеров Возрождения: Леонардо да Винчи, Микельанджело, Рафаэля, Джотто.

Большое место журналы отводили декоративной графике: заставкам, концовкам и различным украшениям с изображениями эмблем и гербов, Московского кремля и Смольного, митингов и демонстраций, красноармейцев, рабочих за верстаком, станком, у наковальни, крестьян с серпами и т. д.

Среди работ, помещенных в журналах, было немало удачных графических произведений. Многие из них отражают напряженность, динамику переживаемого времени. В гравюре Д. Мельникова «Художник за работой» получили выражение воля и энергия скульптора, преобразующего в художественный образ твердый упругий материал; его же работа «Гроза» скупыми лаконичными средствами выражает романтическое настроение; рисунок пером Н. Когоута «Памяти Коммуны», несмотря на некоторую перегрузку, удачно воспроизводит образ бойца-коммунара. К этой же группе рисунков пером можно отнести ряд заставок, проектов, эмблем, марок и т. п. Значительная часть интересных гравюр и рисунков была посвящена изображению



Фидман В.

«Смольный».

Рисунок. 1919

повседневной действительности, сделана в спокойной, мягкой графической манере. К ним необходимо отнести работы И. Соколова, П. Павлинова, В. Фидмана; ряд произведений В. Фалилеева, среди которых выделяются мастерски сделанные гравюры: «На плотях», изображающая широкую реку Волгу и ее берега в момент проливного дождя, и «Кремль». Представляет интерес работа И. Якимченко «Постройка моста», рисунок И. Бродского «Кто был ничем, тот станет всем». Этой группе произведений присуща мягкость рисунка, в некоторых сказались бытовизм и мелочность, части из них свойственны аллегорические мотивы («Каменотес», «Смольный»). В целом же указанные работы отличаются правдивостью и знанием действительности. Обращает на себя внимание ряд интересных заставок и проектов эмблем: И. Рерберга, проекты почтовых марок П. Ксидиаса, С. Лебедевой, работы Б. Кустодиева.

Из числа старых художников, откликнувшихся на революционные события, нужно отметить прежде всего С. Чехонина и Б. Кустодиева. Творчество указанных художников всегда имело значительные черты эстетства. События Октябрьской революции временно повлияли на творчество С. Че-



Мельников Д.  
«Ваятель».  
Гравюра. 1919

хонина, его рисунки, заставки и концовки, проекты советских марок, гербов и эмблем мы встречаем во многих журналах того времени. Чехонин проявил в них большую фантазию, любовь к насыщенным декоративным украшениям.

Много работал в области графики и Б. Кустодиев, хотя он являлся по преимуществу живописцем. Кустодиев одним из первых художников включился в работу в новых условиях. От изображения купеческого быта, купцов и купчих, праздничных гуляний и катаний он перешел к изображению революционных событий, нового типажа, разнообразных сатирических жанровых сцен вроде «Матрос и милая», «Уличная торговка» и т. д. Он сделал ряд портретов, написал несколько плакатов, календарных стенок, немало обложек для журналов («Коммунистический Интернационал» и другие). Творчество Кустодиева характеризуется простотой и мягкостью, ему чуждо стремление к декоративным ухищрениям, к нагромождению форм, линий и пятен.

Очень большую и полезную работу в период гражданской войны проде-



Фалилеев В.  
«На плотках».  
Гравюра. 1919

лал старый русский художник-гравер И. Павлов. Павлов пользуется заслуженной славой блестящего мастера по репродуцированию лучших произведений русского искусства. Большую ценность представляют собой и его самостоятельные работы, в частности альбом «Старая Москва», над которым он работал ряд лет и который был издан в 1923 году. Павлов изобразил в нем тихие уголки нашей любимой Москвы.

Павлов превосходно усвоил традиции русского реализма. В отличие от художников, лишавших графическую форму всего жизненного, Павлов

подчиняет любой штрих, любую комбинацию линий задаче выявления образа реального мира. Он внимательно, с большим поэтическим чувством изображает небо, землю, предметы, дома, делая все, чтобы в его работах выступал реальный мир во всем его богатстве, со всеми оттенками. Этими чертами характеризуются многие работы Павлова первых лет революции, среди которых выделяется «Кремль ночью».

Мы уже говорили о деятельности анархистствующей, мелкобуржуазной группы художников, стремившейся протащить в советское искусство антихудожественные, ликвидаторские идеи. Было бы неверно думать, что антиреалистические течения в искусстве ограничивались только этой группой; многие художники под влиянием формалистических направлений взялись за поиски нового «стиля», одновременно отрицая реалистическое искусство, начали борьбу против «сюжетного реализма», изобразительности и образа в графике, за формалистические искания «собственной манеры», «своего языка», своей «температуры» и т. п. На деле творчество подавляющего большинства этих художников характеризуется беспринципностью, подражанием постимпрессионистам, сезаннистам, кубистам и футуристам. Общее для их творчества — незаконченность, крайний примитивизм, пренебрежение к содержанию изображаемых явлений, приводящее к грубому искажению действительности. Своим работам эти художники часто давали сюжетное наименование: «Кузнец», «Крестьянин с косой», «Косарь», «Матрос» и т. п., изображали же они людей, предметы, природу крайне искаженно, устранив из графики четкую линию, предметность, перспективу, воздушность.

В этом отношении очень типичны работы художника Б. Григорьева «Деревня» и «Улица»; они сделаны в плоскостной «живописной» манере нарочито грубыми линиями и грязными пятнами, превращающими людей в отвратительных уродов. В работах «Крестьянин» и «Портрет» тот же Григорьев обнаружил влияние сезаннистско-кубистических приемов с их пресловутыми «конструктивностью» и «материальностью» формы.

Многие страницы журнала «Пламя» испорчены художником С. Видбергом. В гравюре «Латышский стрелок» он изобразил стрелка с дегенеративным лицом на фоне нагроможденных частей городского пейзажа. Так же выполнены им рисунки пером: «После гудка», «Кузнец» и другие.

В. Лебедев дал ряд рисунков: «На рынке», «Пролетарская верба» и другие, отличающихся той же грубостью, условностью пятен и линий, искажающих идею рисунков. Порочный творческий метод Лебедева особенно сказался в «Землекопе», где вместо человека дано нагромождение беспорядочных темных пятен, вызывающих неприятное ощущение.

В серии рисунков «Мужики» С. Герасимов идет по тому же неправильному пути.

Художник Я. Гуминер изобразил «Человека будущего», но клеветнически придал ему черты мертвого механизма с циркулеобразными ногами, руками и т. п.

Широкое распространение в нашей литературе получили гравюры Н. Купреянова «Броневик» (1918) и «Крейсер «Аврора» (1922). Работы эти многими выдавались за ценное достижение советской гравюры, однако и в них, в особенности в первой, принципы вредных формалистических направлений нашли наглядное выражение. В «Броневике» художник дал нагромождение линий, плоскостей, создающее путаницу, затрудняющую понима-



Якимченко И.  
Постройка моста  
1920

1050

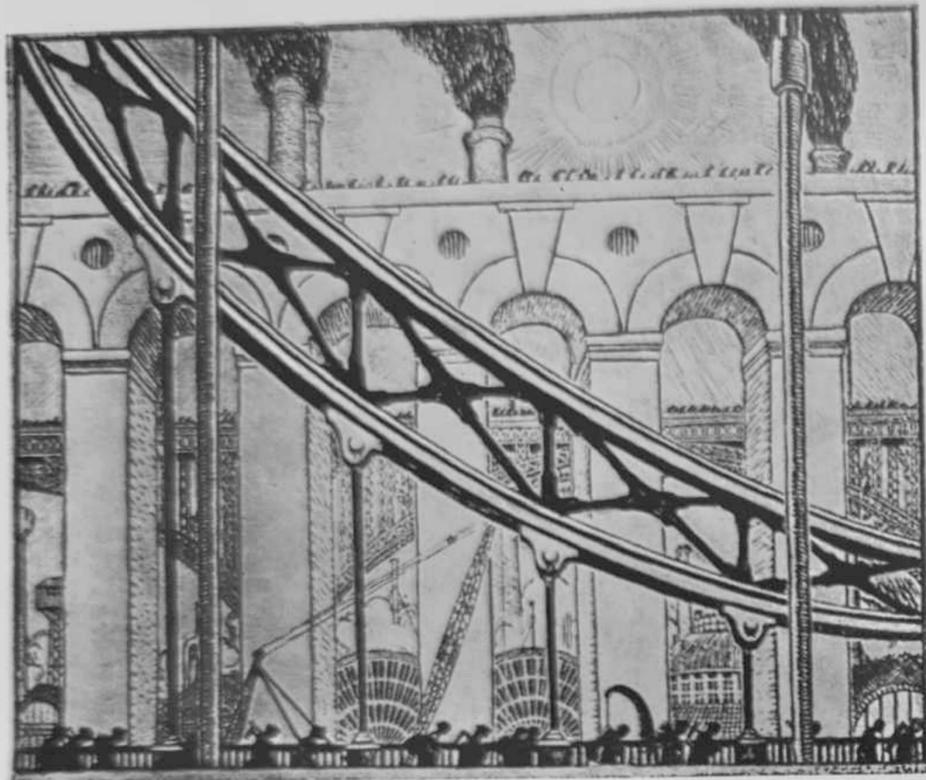


Ширяев П.  
«На Советской площади».  
Гравюра. 1919

ние изображенного. Во второй работе — «Крейсер «Аврора» — хотя динамика линий и пятен менее абстрактна и самодовлеюща, все же преобладают надуманная закрученность линий и «сложная» техника над содержательностью. Показательны также работы Купреянова «Портрет жены» (женщина с утюгом), «Кремль», «Пейзаж». В них художник увлекается динамическими сочетаниями черных и белых пятен, геометрических форм и линий, создает массивные кубические массы, квадраты, футуристические сдвиги и т. п.

Большое распространение в свое время получили иллюстрации Ю. Анненкова к поэме А. Блока «Двенадцать». Символическим и аллегорическим образам, созданным поэтом, художник придавал черты гротеска; используя приемы футуризма и кубизма, он многие эпизоды и типы, показанные в поэме, неоправданно огрубил и исказил. Вместе с тем в 1919—1920 годах Ан-





Добужинский М.

«Будни».

Рисунок 1919

ненков сделал ряд неплохих портретных рисунков: Маркса, Свердлова, Некрасова, Луначарского, Жореса и других.

Следует упомянуть работы В. Лебедева над иллюстрированием произведений Гоголя «Нос» и «Коляска», в которых художник полностью стоял на формалистических позициях.

В годы гражданской войны становятся известными работы А. Кравченко (1889—1940), начавшего работать еще до революции. В те годы он выполнял гравюры на тему «Индия», жанровые работы вроде «Баржа» (1920), проекты книжных знаков.

Антиреалистические течения в советской графике, как в живописи и скульптуре, представляли собой довольно пеструю картину. Однако в 1921—1922 годах в нашей графике создалось направление, которое очень долго служило притягательным центром для всех противников реалистического искусства. Это направление связано с творчеством и педагогической деятельностью художника В. Фаворского, который оказал влияние не только на графиков, но и на молодых живописцев.

Фаворский был, по существу, принципиальным сторонником западного формалистического искусства. Не случайно он является переводчиком на русский язык книги Гильденбранда «Проблемы формы в изобразительном искусстве», в которой даны обоснование и оправдание формалистических течений западноевропейского искусства XX века.



Нивинский И

«Труд».

Гравюра. 1919

Уже до революции Фаворский использует гравюру как средство разработки формальных проблем. Например, его «Групповой портрет с моделью» (1911) показывает интерес к чисто абстрактным формалистическим задачам. В работах 1918—1922 годов Фаворского продолжают занимать те же формалистические задачи. В иллюстрациях к Анатолью Франсу (1918), к Бальзаку (1921), в гравюре «Свердловский зал Кремлевского дворца» (1921) Фаворский отвлекает форму от всего жизненного, фетишизирует узко технические элементы графики, заботится о «конструктивности» и «равновесии», выраженных посредством параллельных, спиральных, зигзагообразных штрихов и коротких линий. Фаворский пытается создать ритм лишенных реальной формы предметов, деревьев, пятен, людей, животных, полностью при этом изгоняя из графики перспективу и воздушность. Форма Фаворского лишена эмоциональности, мертвенно суха и жестка, выражает лишь техническую полиграфическую сущность графики. Эти принципы нашли выражение в работе Фаворского по оформлению книг, в частности журнала «Печать и революция», начавшего выходить в 1921 году.

Формалистически-полиграфический подход к гравюре получил развитие в 1921—1923 годах не только у Фаворского, но и в творчестве ряда ху-

дожников: у Н. Пискарева — в иллюстрациях к пьесе А. Луначарского «Освобожденный Дон-Кихот», у А. Усачева в обложке «Старая Москва» и гравюре «Румянцевский музей», у А. Гончарова в иллюстрации к поэме А. Блока «Двенадцать», И. Шпинеля в «Старухе», у М. Аксельрода в «Городе» и других. Некоторые из этих художников, как, например, Н. Пискарев, самостоятельно разрабатывали формалистические «проблемы», но большинство находилось всецело под влиянием Фаворского, который выдвинул свои принципы как последнее достижение графического искусства, стоящее на уровне западноевропейской «цивилизации».

В 1921 году вышел альбом гравюр под названием «Революционная Москва III конгрессу Коминтерна». Альбом этот был сделан в основном художниками, группировавшимися во Вхутемасе, — Фаворским и его учениками: Шпинелем, Аксельродом и другими. Большинство авторов альбома были противниками «сюжетного реализма», и все же ответственность темы, политический и массовый характер альбома поставили перед ними вопрос о работе над тематическими, сюжетными произведениями. Сторонники формализма вынуждены были взяться за сюжетное изображение Москвы, ее улиц, домов, зданий («ВЦИК», «Музей быта», «Госкнигохранилище» и т. д.). Работы эти оказались малоудачными.

Необходимо отметить, что в ряде произведений советской графики, так же как в живописи и скульптуре, получили выражение аллегорические и символические образы. Появились такие работы, как «Крылатый всадник» К. Петрова-Водкина, изображающий несущегося в межпланетном пространстве с факелом в руке всадника; работа П. Шиллинговского под характерным названием «Дух разрушающий — есть дух созидющий».

Многие работы художников кубофутуристического направления были вместе с тем крайне символическими, если не сказать — мистическими. Наиболее типичными из них являются «Камень и железо», «Гребцы» С. Видберга, ряд работ А. Якимченко.

Одна из особенностей художников-графиков, состоявших на антиреалистических позициях, состоит в том, что они почти не работали в области художественной иллюстрации, а если брались за нее, то оказывались не в состоянии создать мало-мальски ценные произведения.

Между тем, начиная с 1918 года, Государственное издательство приступило к выпуску массовыми тиражами для широкого читателя произведений классиков русской литературы. В 1919 году литературно-издательский отдел Наркомпроса организовал издание серии «Народная библиотека», в которую входили произведения Пушкина, Некрасова, Лермонтова и т. д. Особенно много книг с хорошими иллюстрациями было издано в 1921—1923 годах.

Несмотря на то, что многие иллюстрации, сделанные в период революции, по своему качеству были ниже дореволюционных, их реалистический характер имел в те годы принципиальное значение. Художники в своих иллюстрациях изображали психологические ситуации, сложные переживания героев, вкладывали в них большую культуру, понимание природы и благородных проявлений человеческого характера.

Особенно большим успехом отличались иллюстрации М. Добужинского. Его украшения и иллюстрации к «Барышне-крестьянке» Пушкина (1919), к «Бедной Лизе» Карамзина (1921), к «Скупому рыцарю» Пушкина, к



Остроумова-Лебедева А.  
«Фонтанка у Летнего сада».

«Тупейному художнику» Лескова (1922) отличаются ясностью мысли и четкостью рисунка.

В ряде работ М. Добужинский увлекается узорчатостью и прихотливостью рисунка, однако это не лишает их ясного настроения. Особенно хороши иллюстрации Добужинского к произведению Достоевского «Белые ночи». В них превосходно переданы ночные петербургские улицы. Художник, используя интересные приемы — контрасты черных пятен и белой плоскости бумаги, — создает полное ощущение теней, падающих от башен и зданий на поверхность воды в каналах; превосходно изображены им также набережные, улицы и дома во время дождя.

Б. Кустодиев иллюстрировал произведения Пушкина «Руслан и Людмила», «Дубровский», «Сказку о царе Салтане», стихотворения Некрасова и другие. Кустодиев прежде всего мастер бытового жанра, в превосходных иллюстрациях он проявил себя ярким рассказчиком и внимательным бытописателем. В целом его творчество проникнуто бодростью и жизнерадостностью.

Ряд художников работал над самостоятельными альбомами. В 1922 и 1923 годах вышли альбомы: «Петербург в 1921 году» М. Добужинского; «Петербург. Руины и возрождение» П. Шиллинговского; «Петербург» А. Остроумовой-Лебедевой; ряд альбомов И. Павлова, изображающих старую Москву.

Значительный интерес представляет альбом М. Добужинского «Петербург в 1921 году», над которым он работал ряд лет и закончил в 1922 го-

личных направлений: Н. Богатов, В. Костяницын, Я. Башилов, С. Герасимов, М. Добров, Е. Кацман, А. Куприн, М. Леблан, В. Фаворский, А. Веснин, А. Грищенко, А. Древин, Л. Попова, А. Родченко, О. Розанова, Н. Удальцова, В. Чекрыгин и другие. Наряду с реалистическими работами на этой выставке были показаны антинародные, формалистические работы, вроде картин А. Грищенко под общим названием «Цветодинамос», картин О. Розановой под названием «Супрематизм», Н. Удальцовой — «Беспредметная живопись 1917 г.», А. Родченко под названием «Композиции движений проектированных и окрашенных плоскостей 1916—1917 гг.», В. Чекрыгина — «Претворение плоти в дух» и т. д.

В июле открылась Вторая объединенная выставка профсоюза художников. Она ознаменовалась «демонстрацией» художников-формалистов, публично объявивших, что они, «революционные» художники, не могут принимать участие в совместных выставках с художниками, осмеливающимися изображать людей, пейзажи, натюрморты.

Выставка поэтому состоялась без участия формалистических направлений и хотя и выиграла от этого, но в целом стояла на низком уровне.

Односторонний характер первых выставок Отдела изобразительных искусств крайне возмутил советскую общественность и передовых художников, поэтому Народный комиссариат по просвещению вынужден был потребовать организации государственных выставок с привлечением художников всех направлений. В результате с конца 1918 года началась систематическая выставочная работа Наркомпроса с привлечением художников реалистического направления. До 1921 года им была организована двадцать одна государственная выставка. Однако в целом и на них формалисты добились преобладания... Отдел изобразительных искусств Наркомпроса, возглавляемый формалистами, объявил, что все художественные организации и направления «равноправны» перед государством. Это «равноправие» было по существу повернуто против реалистических течений, так как в 1918—1920 годах создано большое количество различных формалистических организаций и групп, эти организации и определили в значительной мере содержание выставочной работы Отдела изобразительных искусств Наркомпроса.

Первая Государственная выставка, организованная Отделом изобразительных искусств Наркомпроса, была посвящена творчеству О. Розановой. В каталоге, выпущенном Наркомпросом, искусство О. Розановой рекламировалось следующим образом: «В свое время она была реалисткой, импрессионисткой, футуристкой, кубисткой и, наконец, в последние годы, когда искусство живописное вышло за пределы вещественного мира и стало чистым искусством цвета (супрематизм), то и здесь она заняла выдающееся место, сыграла крупную роль. Все передовые выставки видели на своих стенах произведения Розановой: в Москве — «Бубновый валет», «Магазин». В Петрограде — «Союз молодежи», «Трамвай В», «0,10». В последнее время она была членом кружка «Супрематистов».

На выставках указанных художников особенно наглядно обнаружился антинародный характер «искусства» формалистов. «Выставка от импрессионизма до беспредметного творчества включительно», «Беспредметное творчество и супрематизм», «Цветодинамос и тектонический примитивизм», «Творчество К. Малевича от импрессионизма до супрематизма» и другие

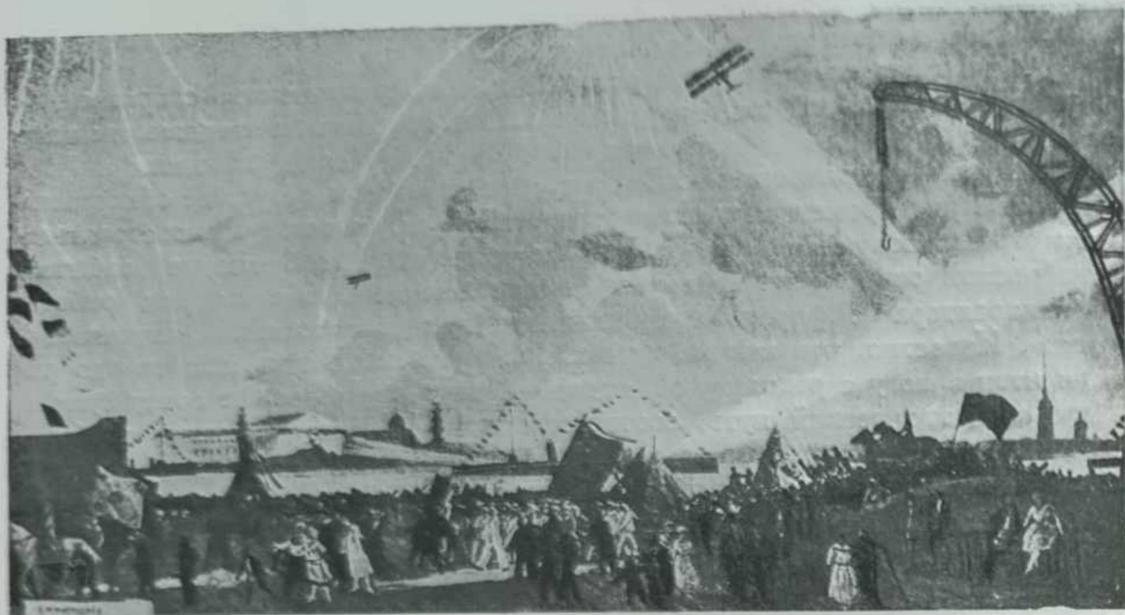


Рылов А.

«В голубом просторе».

демонстрировали работы вроде «Беспредметная живопись» А. Древина; а) движение цвета и цветовое пространство, б) то же, в) то же, г) то же — А. Иванова; «Импровизация», «Синий гребень» — В. Кандинского; «Пробегаящий пейзаж» — И. Клыона; «Живописная архитектоника» — Л. Поповой; «Тектонический пейзаж» — А. Грищенко; «Рыжая женщина на синем фоне» — А. Шевченко; «Супрематическая живопись» — К. Малевича; «Доска № 1» — В. Татлина; «Этюды № 1, 2 и т. д. до № 50» — Д. Штеренберга. Многие произведения этого рода являлись нелепыми комбинациями из стекла, извести, дерева, железа, гипса, наклеек и т. п.

Отдел изобразительных искусств всячески рекламировал формалистические направления. На страницах журналов, газеты «Искусство коммуны», в каталогах выставок встречаются статьи, декларации, программы нелепешего содержания. В каталоге выставки «Цветодинамос и тектонический примитивизм» мы читаем следующее: «живопись — наша стихия, примитив — наше выражение, динамос — наше сознание... художник творит цветом и им создает динамос картины через тектонику и выполнение, т. е. фактуру... в картине, собственно, следует передавать не самую предметы, а скорее то, что между ними... академическая схоластика, как, например, пространственность, воздушность, рельефность, перспектива, рефлекс и т. п., — чепуха, вздор, которому в живописи не место...»



Кустодиев Б.  
«Ночной праздник на Неве».  
1921

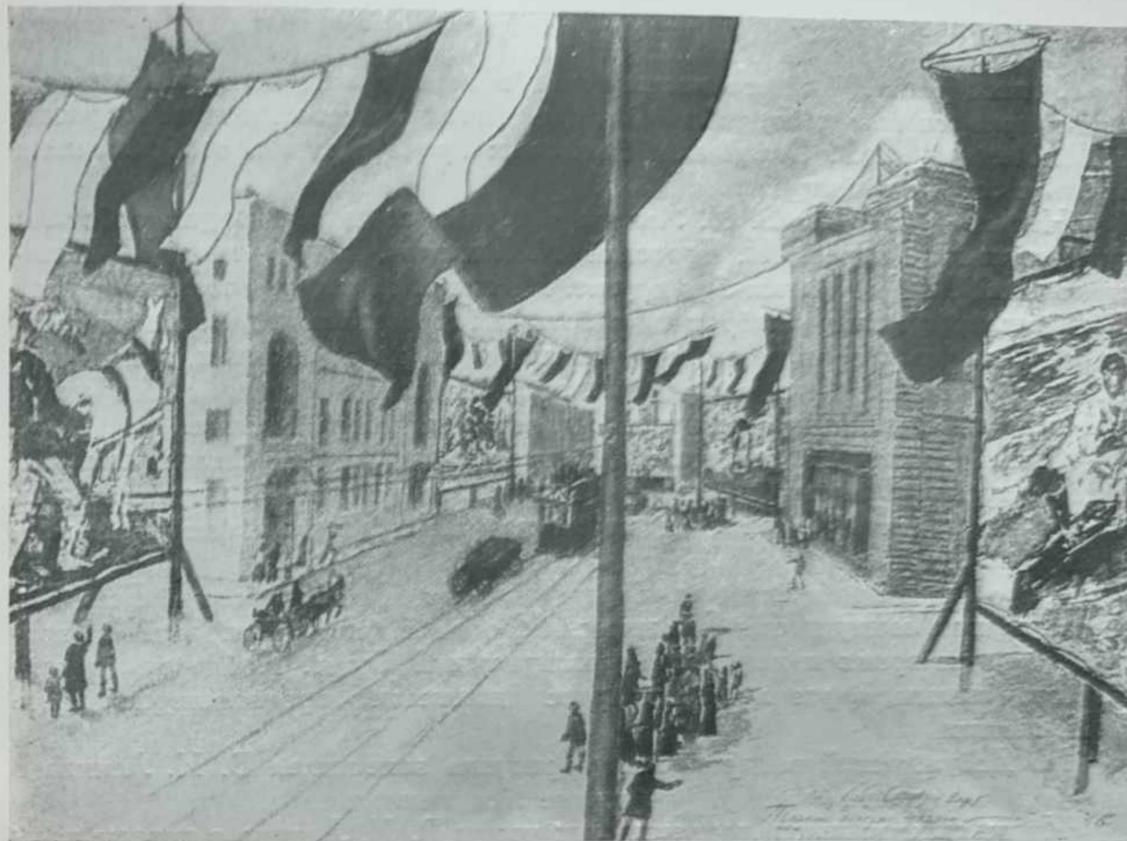
дир», «Творчество» и других в те годы печатались в большом числе рисунки М. Добужинского, К. Петрова-Водкина, П. Шиллинговского с теми же аллегорическими образами.

Некоторые искусствоведы склонны в символических и аллегорических произведениях эпохи гражданской войны видеть выражение буржуазного мировоззрения. Это, конечно, неверно. Произведения эти, не отражая передовых представлений о революции, все же передавали, хотя и в наивной форме, напряженность и романтику великих революционных годов.

Большой вред советскому искусству принесло натуралистическое направление. Среди скульпторов, графиков и живописцев было немало таких, которые, стремясь якобы «угодить» вкусам широких народных масс, изображали в своих произведениях замечательных людей серенькими и заурядными, пытались выдать свою художественную безграмотность за «простое», «понятное» и «народное».

В 1919 году на площади Революции был поставлен памятник Марксу и Энгельсу С. Мезенцева, в котором скульптор по сути дела обеднил и принизил образы великих людей. Скульптор утверждал, что подобное изображение Маркса и Энгельса соответствовало вкусам и уровню трудящихся масс, но на деле выявил только свое обывательское представление о великих учителях пролетариата. Стремление части художников и скульпторов растворить искусство в серой повседневности по существу вытекало из тех же идей ликвидации искусства, к которым приходили формалисты.

Как уже указывалось, в рассматриваемое время обнаруживает себя также и сезаннизм. Мы говорили, что сезаннисты довольно активно выступили на выставке в Зимнем дворце в 1919 году в Петрограде. Являясь

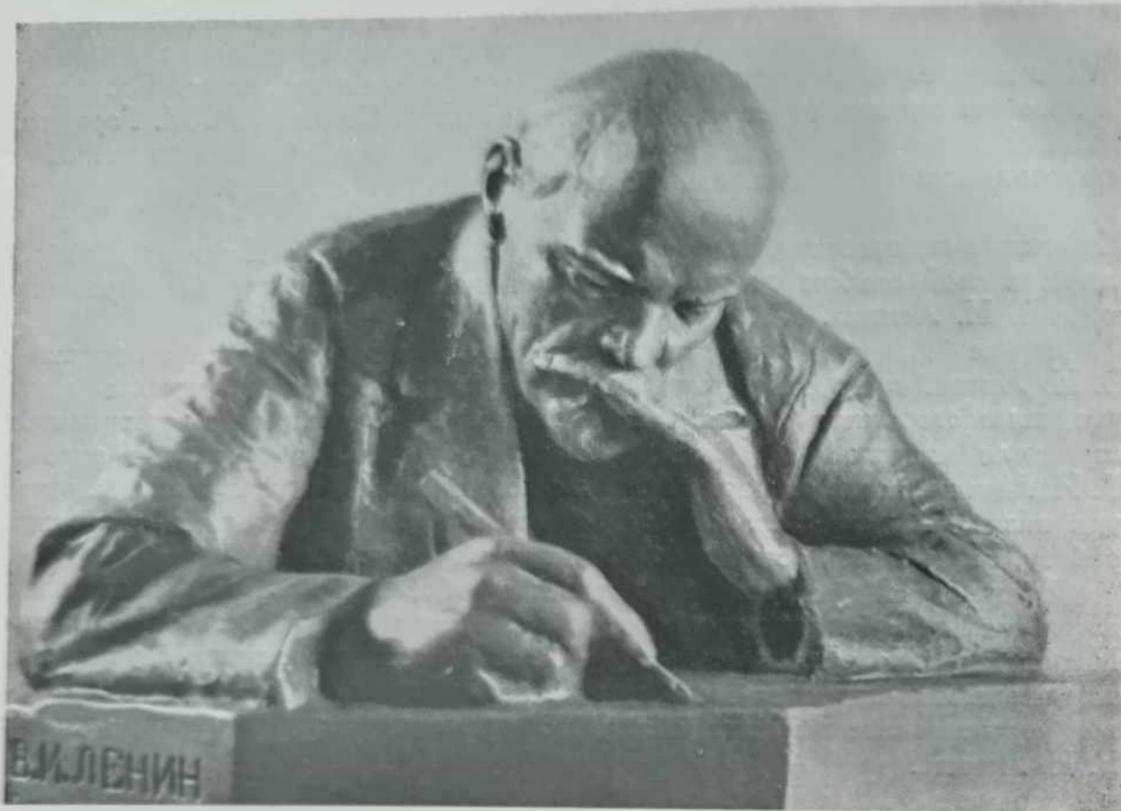


Петров-Водкин К.  
Эскиз оформления площади.

врагами русского реалистического искусства, лишённые чувства патриотической любви к русскому народу и его культуре, сезаннисты стремились добиться полного господства гнилого, антинародного французского искусства. В вопросах будущего искусства они полностью разделяли взгляды кубофутуристов. В свою очередь, к сезаннистам весьма положительно относились «левые» формалисты. Отдел изобразительных искусств Наркомпроса, руководители которого, как мы видели, целиком и полностью стояли на позициях безродного космополитизма, всячески поддерживал их, привлекал к преподавательской работе в высших художественных школах; многие из них работали в государственных организациях, участвовали в различных жюри и конкурсах. Это все наносило большой ущерб советскому искусству.

Многим сезаннистам удалось занять прочные позиции в художественных школах и остаться в них и после 1921 года. Их педагогическая деятельность мало чем отличалась от деятельности кубофутуристов, и если в творческой работе в 1921—1927 годах многие из сезаннистов стремились перестроиться, овладеть реалистическими приемами, то в преподавательской деятельности сезаннисты всегда оставались на позициях современной упадочной западноевропейской «художественной культуры».

Как видим, советским художникам-реалистам, продолжавшим лучшие традиции русской живописи, пришлось вести борьбу в сложных условиях.



Андреев Н.  
В. И. Ленин за письменным столом.  
1920

Сперва Андреев делал эскизные слепки, представлявшие подготовительный материал к большим произведениям, а в 1920 году создал одну из ранних скульптур, изображающую В. И. Ленина за работой. В. И. Ленин в ней показан углубившимся в работу, наклонившимся за столом над рукописью. Брови сдвинуты, во всем облике видна глубокая сосредоточенность. Рука с ручкой на бумаге, другой рукой он коснулся губ. В этом жесте выражена глубокая индивидуальная черта ленинского характера.

Скульптура эта небольшого размера, в ней много интимности и теплоты. Андреев задушевно изобразил труд великого вождя социалистической революции.

Тема «Ленин за работой» получила выражение и в ряде других скульптур Андреева. Выделяется скульптура, изображающая Владимира Ильича Ленина в глубоком раздумье: правой ладонью Владимир Ильич закрыл подбородок — движение, которое не раз замечал художник, изучая В. И. Ленина. Образ В. И. Ленина выражает глубокую сосредоточенность и отличается жизненностью.

Андреев работал над образом Владимира Ильича вплоть до своей смерти, создав замечательные памятники искусства, отображающие черты великого человека.



Шадр И.  
«Сеятель».

Андреев работал не только над образом Ленина, но и над образом его великого соратника И. В. Сталина.

Посылаемый партией на самые опасные участки гражданской войны, И. В. Сталин редко бывал в Москве, а если и бывал, то для того, чтобы решить с В. И. Лениным важнейшие дела и снова уехать для борьбы с белогвардейщиной.

Андрееву удалось сделать портрет И. В. Сталина только в 1922 году, когда основные фронты были ликвидированы и страна взялась за восстановление народного хозяйства.

Портрет товарища И. В. Сталина отличается жизненностью рисунка и формы.

Под портретом, сделанным Андреевым, Иосиф Виссарионович поставил свою подпись.

Андреев создал также портреты М. И. Калинина, Ф. Э. Держинского, Максима Горького, К. С. Станиславского и других.

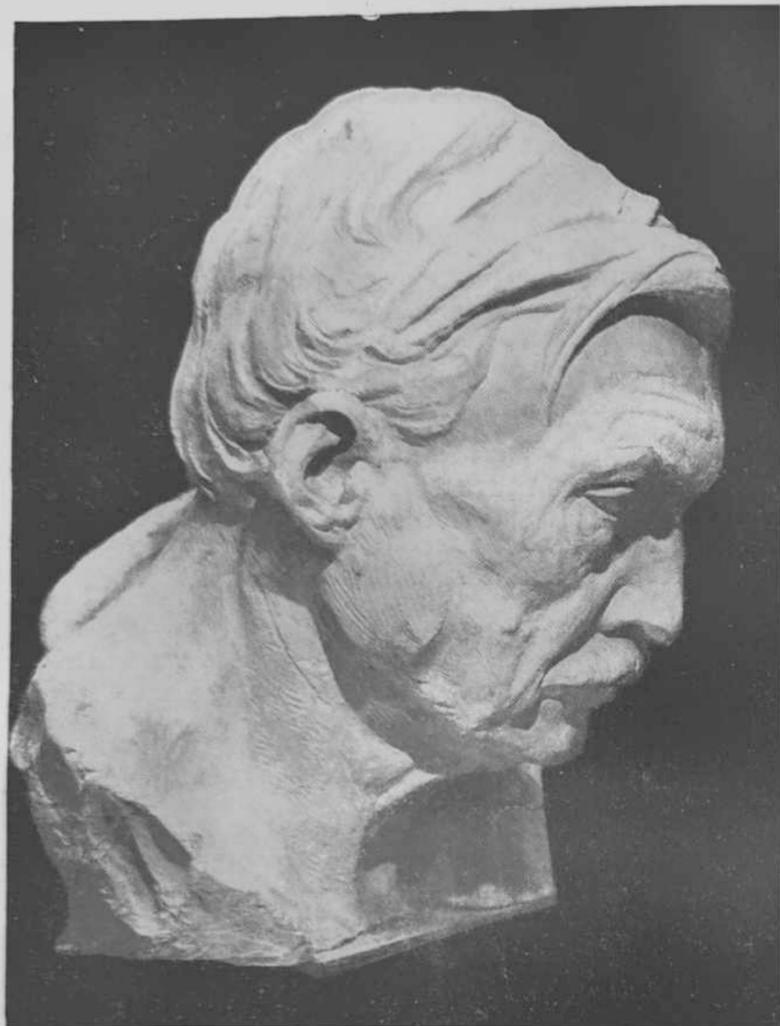
Большую работу по воплощению в изобразительном искусстве образов В. И. Ленина и И. В. Сталина и их соратников проделал художник Исаак Израилевич Бродский (1883—1939).



Шадр И.  
«Крестьянин».



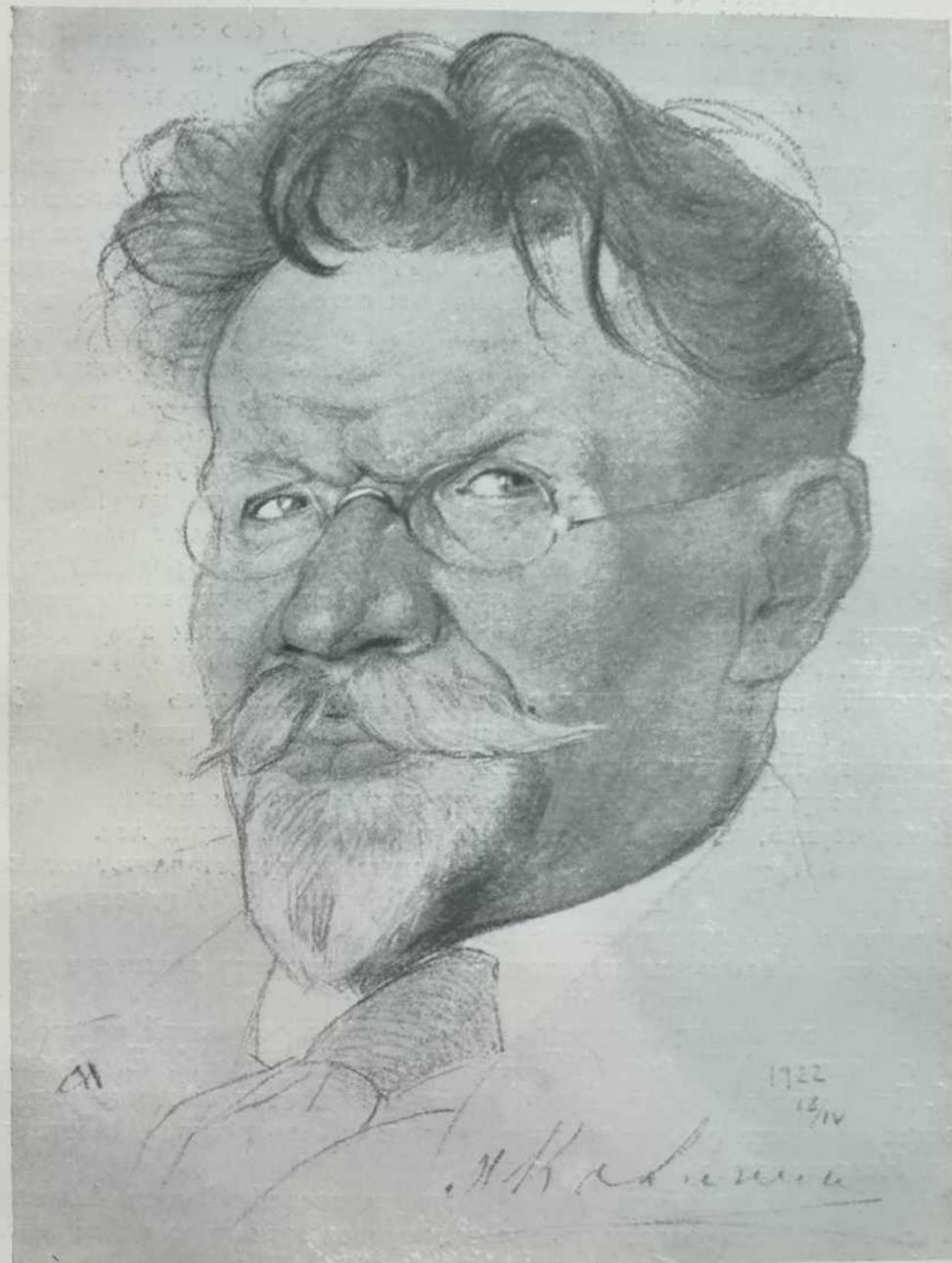
Манизер М.  
«Рабочий».  
Рельеф. 1920



Манизер М.  
Композитор А. К. Глазунов.  
1920

Первые рисунки Бродского с В. И. Ленина представляли собой беглые наброски, сделанные на митингах и собраниях. Несколько раз художник слушал выступления В. И. Ленина с балкона дворца Кшесинской, но близко Бродскому удалось увидеть Ленина в середине 1919 года, во время выступления в Петрограде на митинге в Народном доме. Эта встреча глубоко взволновала художника, и он решил, используя уже имевшиеся зарисовки, написать картину, изображающую В. И. Ленина. Отдавшись целиком работе, Бродский через несколько месяцев закончил картину «Ленин и манифестация». Она и была представлена на конкурс на тему «Русская революция», организованный Петроградским Советом. Картина Бродского — первое произведение живописи, изображающее В. И. Ленина.

Сам Бродский не был доволен своими работами, ему хотелось ближе увидеть В. И. Ленина и сделать с него более удачные зарисовки.



Андреев Н.  
М. И. Калинин.  
Рисунок. 1920

Близко с В. И. Лениным художнику удалось познакомиться в 1920 году на II конгрессе Коммунистического Интернационала.

Бродский вспоминает:

«Получив пропуск, я пришел на заседание до его открытия, выбрал укромное место недалеко от президиума и, находясь на расстоянии нескольких шагов от Владимира Ильича, успел зарисовать довольно подробно черты его лица и профильный контур. Не могу не вспомнить курьезного случая, происшедшего между мною и Владимиром Ильичем из-за последней зарисовки. Дело в том, что через несколько часов после открытия конгресса на Марсовом поле состоялось возложение венков на могилы борцов за революцию. Со мной был альбом: я подошел к Владимиру Ильичу, показал ему рисунок, сделанный на открытии конгресса, и просил его подписать. Пристально всмотревшись в карандашный набросок, Владимир Ильич ответил мне, что он не похож на себя. Окружающие нас стали убеждать Владимира Ильича в том, что он очень похож, что он совершенно не знает своего лица в профиль и что портрет, без сомнения, удачен. Владимир Ильич усмехнулся и принялся подписывать рисунок».

Интересны и другие рисунки, сделанные Бродским на II конгрессе Коминтерна. В одном из них В. И. Ленин изображен в тот момент, когда он слушает выступление одного из делегатов конгресса. Бродский уже имел опыт, и поэтому ему удалось лучше схватить характерные черты В. И. Ленина. На этом рисунке переданы исключительная энергия и воля В. И. Ленина.

Бродский почти всю жизнь продолжал работать над образом В. И. Ленина. В частности, он рисовал его на Всемирной конференции Коммунистического Интернационала в 1921 году.

В 1920 году Бродский начал работу над огромным полотном «II конгресс Коминтерна», который продолжал в течение четырех лет.

Известный (хотя гораздо меньший) интерес представляют также рисунки художника Н. Альтмана, который, как и Андреев, рисовал В. И. Ленина в 1920 году у него в кабинете.

В творчестве советских художников большое место занимали темы героической истории Красной Армии.

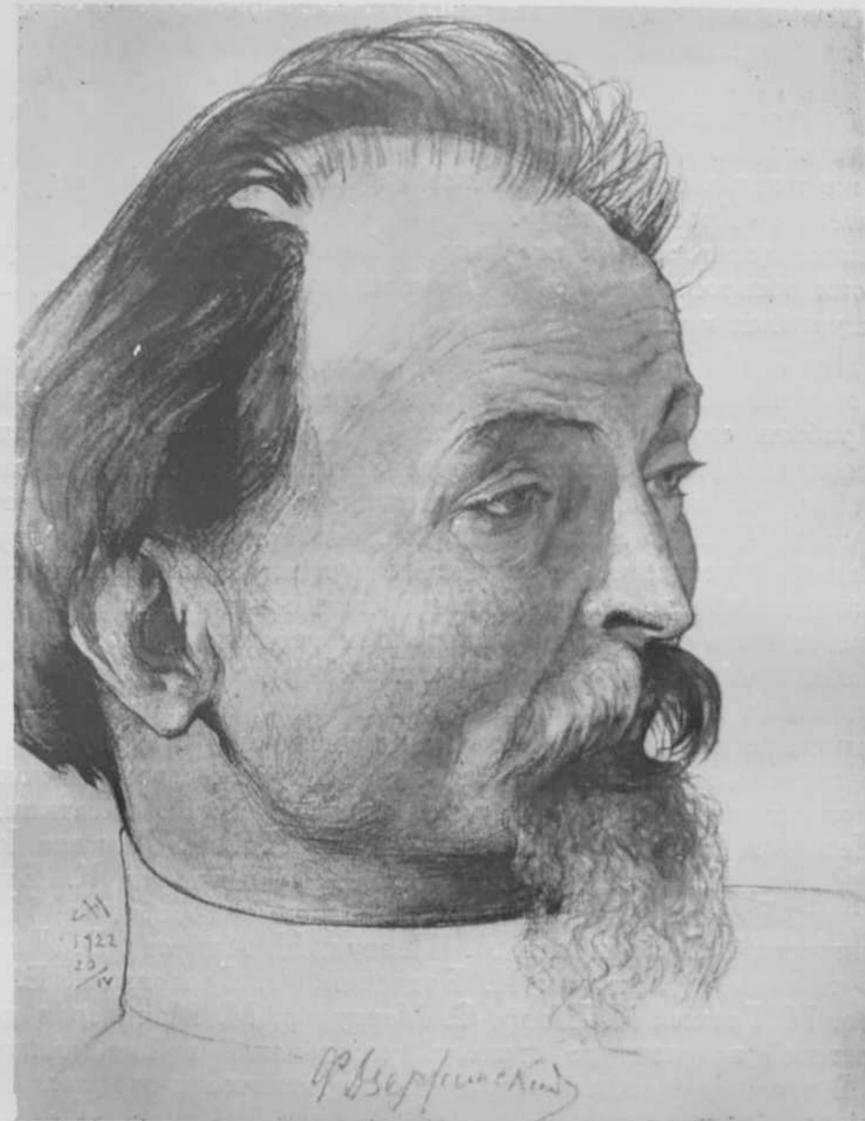
Одним из первых художников, отразивших героический путь Красной Армии, является М. Греков (1882—1934). Поддержка К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного позволила Грекову уже в 1919 году написать ряд заслуживающих внимания реалистических картин: «Корниловцы», «Подвоз снарядов к Новочеркаску» и другие.

В картине «Корниловцы» Греков показал последний путь белогвардейской армии. Остатки разгромленных контрреволюционных войск выглядят в ней обреченными на гибель.

Картина «Подвоз снарядов к Новочеркаску» изображает один из эпизодов борьбы Красной Армии на Северном Кавказе.

Несмотря на недоработанность и сырость этих картин, они говорили о правильном пути, избранном Грековым. Связь с Красной Армией позволила ему позже создать значительные произведения советской батальной живописи.

В 1920—1921 годах обнаруживаются также первые успехи в станковой скульптуре. Наряду с удачными произведениями, созданными Н. Андре-



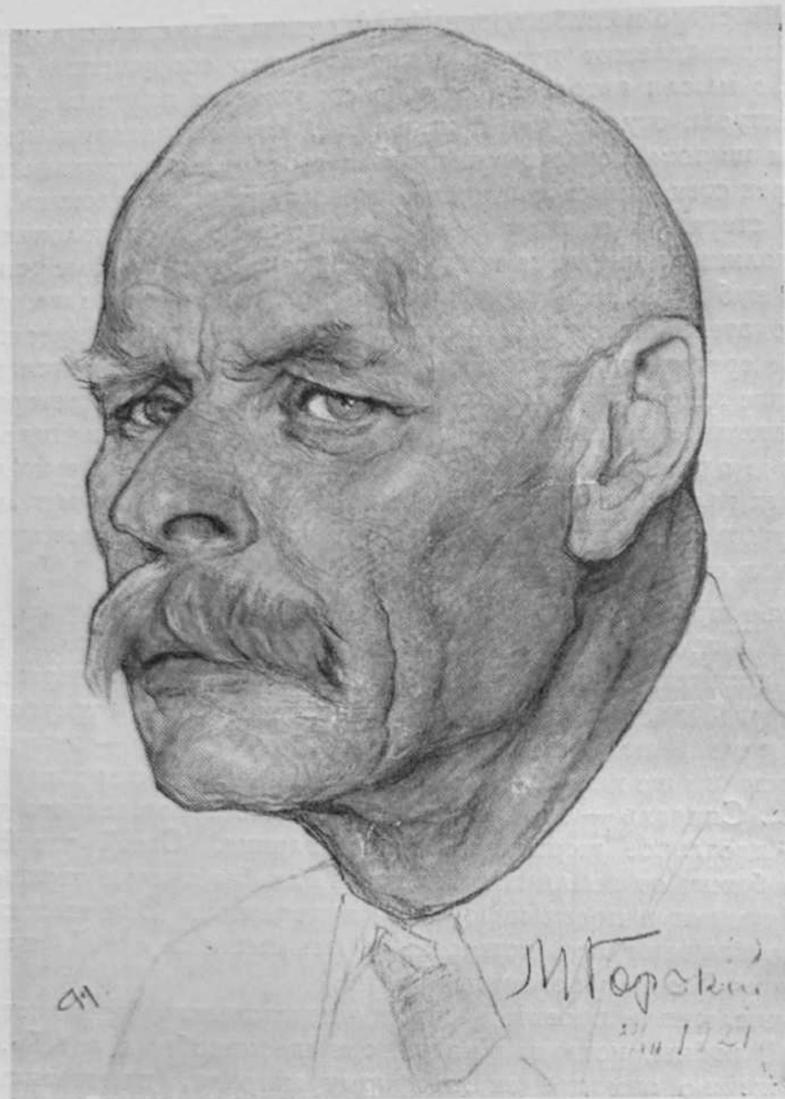
Андреев Н.

Ф. Э. Дзержинский.

Рисунок 1922

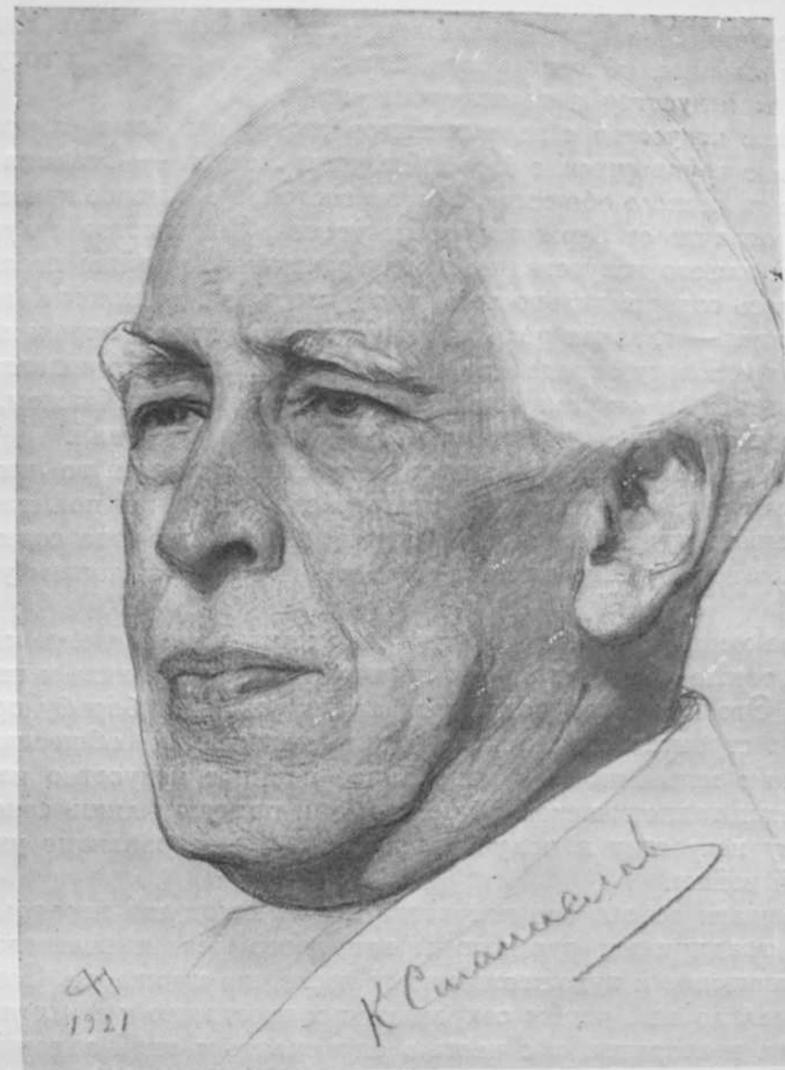
евым, В. Домогацким, скульптор И. Шадр (1887—1940) создает ряд выразительных реалистических скульптур: «Рабочий», «Сеятель», «Крестьянин», «Красноармеец». Эти произведения отличаются своим сюжетным, тематическим содержанием.

В противоположность скульпторам-формалистам Шадр стремился выразить жизненные, правдивые образы трудящихся и, чтобы добиться успеха, изучал рабочих, крестьян, красноармейцев, стремясь выразить не случайные, а типичные черты, выражающие жизнь народа в годы гражданской войны и интервенции. Правдиво показывая внешний облик лица рабочего, скульптор придал ему героические особенности. Тяжелый фабричный труд



Андреев Н.  
А. М. Горький.  
Рисунок. 1921

ми наук СССР. Эта статья представляет интерес потому, что выражала в те годы настроение значительной части интеллигенции, боявшейся под влиянием контрреволюционной пропаганды за состояние искусства и на практике убедившейся в том, какие огромные перспективы открыла Октябрьская революция перед искусством. В этой статье было сказано: «Пишущий эти строки очень помнит взволнованные и боязливые опасения за искусство многих в начале революции. Говорили, что замрет художественное творчество в буре событий, что не до искусства будет революционной стране... старая буржуазная критика старалась из всех сил убедить нас, что... пролетариат в целом... в искусстве не понимает ничего и только гибелью прозрит всякому художеству...» Но все оказалось наоборот. «Как было поставлено



Андреев Н.  
К. С. Станиславский.  
Рисунок. 1921

дело его охраны (искусства) и как строится дело его преподавания — все это было неожиданно для всех специалистов, в то же время превзошло самые смелые ожидания... то, что переживает наше искусство в России, войдет в мировую его историю, как новая глава — будем надеяться, — как начало новой части той великолепной книги, которую мы именуем «История искусства». Искусство подошло к жизни ближе, чем когда бы то ни было... во всех других странах, государственные планы строительства музеев и охраны национальных художественных памятников (во Франции, например) по сравнению с деятельностью советской власти кажутся провинциально-узкими... Сомнения нет, что праздником русского искусствознания являются наши трудные во многих отношениях дни... и совесть даже беспартийного исследователя побуждает кончать его на очень искреннем мнении, что дея-

РНБ

Ис30  $\frac{\Gamma-7}{31a}$



1-4670739

СОВЕТСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

П.И.ЛЕБЕДЕВ

# СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

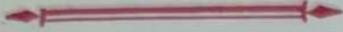
В ПЕРИОД  
ИНОСТРАННОЙ  
ВОЕННОЙ  
ИНТЕРВЕНЦИИ  
И  
ГРАЖДАНСКОЙ  
ВОЙНЫ



ИСКУССТВО

Ис30  $\frac{\Gamma-7}{31a}$

СОВЕТСКОЕ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО



МОНОГРАФИИ  
И  
ИССЛЕДОВАНИЯ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ИСКУССТВО  
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД  
1 9 4 9

СОВЕТСКОЕ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО



П.И. ЛЕБЕДЕВ

СОВЕТСКОЕ  
ИСКУССТВО  
В ПЕРИОД  
ИНОСТРАННОЙ  
ВОЕННОЙ  
ИНТЕРВЕНЦИИ  
И  
ГРАЖДАНСКОЙ  
ВОЙНЫ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ИСКУССТВО  
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД  
1 9 4 9