

Открытие выставки агитационно-массового искусства первых послереволюционных лет к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции не только знаменательный факт, но и настоящее событие нашей современной художественной жизни. Выставка — своего рода праздник советского искусства, потому что произведения, представленные на ней, возвращают нас к героической эпохе и позволяют почувствовать неповторимую атмосферу тех дней. Эта выставка — праздник советского искусства и потому, что она вводит в жизнь интереснейший новый материал, дающий возможность оценить по достоинству те художественные традиции, которые закладывались в самые первые годы строительства социалистического государства, в первые годы существования советского искусства.

Агитационно-массовое искусство — одно из наиболее ярких явлений той эпохи, вызванное к жизни Октябрьской революцией. Оно возникало повсюду, где устанавливалась Советская власть, возникало в самых различных формах и широкой волной разливалось по всей революционной России. Рядом с первыми воззваниями и декретами Советской власти появлялись новые эмблемы, красные знамена с революционными лозунгами и гербами, политические плакаты, а вслед за этим и праздничное оформление городов в дни революционных дат, памятники выдающимся революционным деятелям и деятелям культуры, новые книги, агитпоезда и агитпароходы, революционные песни и массовые инсценировки, пьесы и множество других видов художественного творчества. Все они рождались и развивались под воздействием самой жгучей жизненной необходимости и были теснейшим образом связаны с задачей распространения идей великой социалистической революции и утверждения ее завоеваний среди широких народных масс, в большинстве своем неграмотных и темных. Эта задача, выдвинутая революцией, во многом и определила появление тех агитационно-массовых форм, в кото-

рых рождалось советское искусство и которые имели важное значение для всего его дальнейшего развития.

Современники той эпохи, историки советского искусства и исследователи неоднократно отмечали этот факт. Но именно А. В. Луначарский сумел наиболее образно и убедительно показать, в чем состояла необходимость и закономерность возникновения агитационно-массового искусства в тот период: «Революция приносит с собой идеи замечательной широты и глубины. Она зажигает вокруг себя чувства напряженные, героические и сложные... — говорил он в 1920 году. — ...Если революция может дать искусству душу, то искусство может дать революции ее уста... Кто не знает силы агитации?.. Она, прежде всего, волнует чувства слушателей и читателей и влияет непосредственно на их волю. Она, так сказать, раскаляет и заставляет блеснуть всеми красками содержание революционной проповеди... Искусство есть мощное оружие агитации, и революция стремилась приспособить к себе искусство в агитационных целях»¹.

Процесс приобщения искусства к революции был сложным и бурным, но не стихийным. Самым решающим в этом процессе было признание Советским государством важной роли и значения искусства в новом складывающемся обществе, что получило конкретное выражение в плане «монументальной пропаганды». Ленинские идеи, положенные в его основу, стали программой практического участия искусства в социалистическом преобразовании общества, воспитании социалистического сознания.

Эта программа имела большое значение и для развития самого искусства. Художественная интеллигенция вступила в революцию со своими совершенно определенными эстетическими взглядами. Они отражали самые разнообразные направления искусства, сложившиеся в противоречивых социальных условиях предреволюционной России. Даже

¹ А. В. Луначарский. Революция и искусство. — В сб. «Статьи об искусстве». М.—Л., 1941, стр. 493, 495.

самые прогрессивные из всех этих направлений были порой далеки от общественной жизни; их неприятие мрачной социальной действительности, выражавшееся в отрицании ценности официальной культуры, часто разрешалось в исканиях чисто профессионального характера, в мечте о большом искусстве, ярком и нужном людям. Но все эти мечты воплощались в произведениях, где задачи пластической формы и мастерства нередко становились самодовлеющими, а социальные идеалы эпохи выступали во вневременных и поэтому неясных, зыбких идеалах всеобщности красоты искусства.

Октябрьская социалистическая революция, которая принесла с собой новые социальные формы жизни, внесла коренные изменения и в художественную практику. В первый же год своего существования пролетарское государство обратилось к искусству как одному из сильнейших средств духовного воздействия, призвав его к утверждению новых идей и защите новых форм жизни. Это стало содержанием творчества многих художников, объединенных общим стремлением сделать свое искусство полезным народу и способным сразу же принять участие в бурной общественной жизни тех лет. Они обращались к массовым агитационным формам искусства, в которых так нуждалась революция. В этих формах происходило первое художественное осмысление революционных идей и преобразований, закладывались идейные основы всего советского искусства.

Общественная жизнь, в которую активно включились народные массы, отныне протекала на принадлежавших им улицах и площадях. Здесь происходили митинги, демонстрации, празднества, здесь увековечивали память героев прошлого и настоящего, здесь встречались революционные массы со своими вождями. Сюда пришло и искусство, здесь оно вступило в тесное общение с народом, его жизнью, и в этом общении рождалось их новое взаимодействие. Народ воодушевляли произведения, которые утверждали близкие ему социалисти-

ческие идеи и которые преображали окружающую его жизнь, художника вдохновлял революционный подъем масс, остро и непосредственно реагирующих на его искусство, вдохновляло сознание, что его искусство нужно и полезно. Так возникал мощный стимул, побуждавший художника к неустанным поискам средств и приемов образного воплощения новых социалистических идей, воплощения прямого и открытого, требующего и новых форм и новых масштабов, созвучных эпохе. Все это составляло пафос творчества мастеров различных видов искусства — художников, скульпторов, архитекторов, композиторов, поэтов, драматургов, режиссеров, актеров — и рождало новое качество агитационно-массового искусства тех лет — его синтетический характер. Он особенно ярко проявился в организации революционных празднеств, где живопись, архитектура и скульптура выступали в тесном взаимодействии с музыкой, поэзией и театром, положив начало одной из важных традиций советского искусства.

До недавнего времени искусствоведческая наука располагала узким кругом фактов и памятников искусства первых послереволюционных лет, что отражалось и на представлениях об этом искусстве, его размахе. Исследования последних лет обнаружили много интересных новых фактов художественной жизни того времени, подлинных эскизов, рисунков, проектов и фотографий, которые значительно обогащают историю советского искусства эпохи первого октябрьского пятилетия. Выставка и является результатом проведенных исследований, частично публикуемых в сборнике «Советское агитационно-массовое искусство первых лет Октября», подготовленном Гос. Третьяковской галереей совместно с Институтом истории искусств.

Материалы выставки, среди которых много произведений уже давно забытых или совсем неизвестных, наглядно убеждают в широте распространения агитационно-массового искусства. Оно проникало не только во все сферы жизни — от грандиоз-

ных революционных праздников до оформления фарфора,— но и во все уголки революционной России. Туда, где не было своих художественных сил, агитационно-массовое искусство приходило вместе с наступавшей Красной Армией, в политуправлениях которой работало большое количество художников, с агитпоездами и агитпароходами, соединявшими в себе все способы агитации — от живого слова до росписей вагонов, или, наконец, с плакатами и книгами, принадлежавшими к наиболее мобильному и распространенному виду агитационного искусства.

Произведения, представленные на выставке, и относящийся к ним большой документальный материал, который, к сожалению, не может быть экспонирован, значительно расширяют наше представление и о круге художников, принимавших участие в создании агитационно-массового искусства: среди них мастера разных поколений всех существовавших тогда художественных направлений и группировок. Их работы, созданные в самые тяжелые для Советской республики годы, когда художник мог располагать лишь очень скудными средствами и плохими материалами, отличались, тем не менее, удивительной творческой изобретательностью и находчивостью их авторов.

Разумеется, далеко не все, что создавалось тогда художниками, отвечало своему назначению. И не все из этого имеет одинаковую художественную ценность, как для того времени, так и сейчас для нас. Однако при оценке конкретных произведений нас в равной мере должны интересовать и субъективные намерения художника, связанные с его творческой позицией, с его отношением к революции, и результаты его искусства, зависящие от многих других причин. Нужно отделить те принципиальные неудачи, которые сами по себе очень поучительны и которые вытекали, как правило, из недостаточно ясного понимания художником социальной сути происходящих событий, от тех случаев, когда результаты творчества страдали из-за

отсутствия реальных возможностей воплощения всего задуманного. Обстоятельства не раз вынуждали тогда художников применять случайные, оказавшиеся под руками недолговечные материалы, которые не всегда могли верно передать их замысел. В этом отношении подлинные эскизы, проекты, рисунки, а также фотографии, представленные на выставке, многие — впервые, помогут восстановить историческую справедливость по отношению к тем мастерам искусства, чье творчество было неотъемлемой частью революционной действительности, питалось ее героическим пафосом.

Выставка не может, естественно, претендовать на исчерпывающую полноту освещения всей картины развития агитационно-массового искусства первого пятилетия. Многие еще ждут своих исследователей. Если разделы, посвященные монументальной скульптуре, оформлению Москвы и Петрограда к первой годовщине Октября, содержат большое количество подлинных произведений искусства и дают яркое представление об этих художественных явлениях, то искусство периферийных городов, например, показано еще очень фрагментарно. Но уже и эти, пока единичные, произведения подтверждают многочисленные документальные свидетельства о развитии на периферии всех видов агитационного искусства — от установки памятников и оформления празднеств до плакатов и агитпоездов. Художественному оформлению агитпоездов и агитпароходов на выставке отведен специальный раздел, но он, к сожалению, состоит в основном из фотографий, что значительно ограничивает возможность оценки художественного качества всего этого материала. В наиболее выгодном положении оказались плакат, книга и агитационный фарфор, представленные на выставке подлинными произведениями, позволяющими судить о высоком художественном уровне этих видов агитационно-массового искусства тех лет.

Особое место в провозглашенном В. И. Лениным плане «монументальной пропаганды» было от-

ведено пластическому искусству: «...Еще важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы.

Надо составить список тех предшественников социализма или его теоретиков и борцов, а также тех светочей философской мысли, науки, искусства и т. п., которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры...

Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды, маленьким праздником»¹.

Сооружение на улицах и площадях городов революционной России монументальных скульптурных памятников, несущих в себе социалистические идеи, В. И. Ленин рассматривал как один из конкретных путей привлечения искусства на службу народу, включения искусства в новый общественный быт города.

12 апреля 1918 года был издан специальный декрет Совета Народных Комиссаров, в котором нашли свою конкретизацию эти общие положения, высказанные В. И. Лениным в беседе с А. В. Луначарским, а в декрете 30 июля 1918 года был утвержден список лиц, «коим предположено поставить монументы в г. Москве и других городах Российской Федеративной Социалистической Республики». В этот список входили революционеры и общественные деятели, писатели и поэты, философы и ученые, художники, композиторы и артисты.

Создание памятников прогрессивным деятелям прошлого, борцам за свободу России и всем, кто внес свой вклад в формирование национальной и общечеловеческой культуры, должно было содействовать приобщению революционных масс к великому гуманистическому наследию и одновременно сделать это наследие существеннейшей частью содержания развивающегося советского искусства.

Ленин считал план «монументальной пропаганды» государственно важным делом и внимательно

следил за его осуществлением, стараясь устранить те многочисленные трудности, которые возникали на его пути в эти тяжелейшие для Республики годы.

Одной из первых важных проблем, встававших в связи с планом «монументальной пропаганды», была проблема привлечения к участию как можно более широкого круга художественной интеллигенции. Она была решена самой жизнью, ее новой социальной сущностью. На декреты революционного правительства, призвавшего деятелей искусства к служению народу и поставившего перед ними очень ясную цель, откликнулись все лучшие художники страны. В конкурсах на сооружение памятников принимали участие и скульпторы, имена которых были широко известны, и молодые, творчество которых развернулось только после Октября.

Открытие каждого памятника в то время превращалось в настоящее народное празднество, привлекавшее самые широкие слои населения. В. И. Ленин сам не раз участвовал в этих церемониях, подчеркивая в своих речах огромное общественное и культурное значение подобных событий, связывая их с беззаветным служением социалистическому обществу, защитой его завоеваний. 7 ноября 1918 года Владимир Ильич выступал в Москве дважды — на закладке памятника Карлу Марксу и Фридриху Энгельсу и на открытии мемориальной доски, работы С. Коненкова, посвященной «Павшим в борьбе за мир и братство народов». Доска была укреплена на стене Сенатской башни Московского Кремля (ныне хранится в ГРМ). 1 мая 1919 года В. И. Ленин присутствовал и выступал на открытии памятника Степану Разину, сооруженного С. Коненковым на Красной площади, на Лобном месте.

Первый памятник, воздвигнутый по плану «монументальной пропаганды», принадлежал известному скульптору Л. Шервуду. Это был бюст А. Н. Радищева — основоположника революционного направления русской общественной мысли.

¹ А. В. Луначарский. Ленин о монументальной пропаганде. — «Литературная газета», 29 января 1933 г., № 4—5.

Его открыли 22 сентября 1918 года в Петрограде у Зимнего дворца, а спустя две недели такой же бюст был установлен на Триумфальной площади (теперь площадь Маяковского) в Москве.

Принял участие в конкурсах и старейший московский скульптор С. Волнухин, по проекту которого сооружен был памятник Тарасу Шевченко, установленный на Рождественском бульваре в Москве.

Наиболее значительным среди первых произведений, связанных с планом «монументальной пропаганды», был памятник Советской Конституции. Он создан по проекту архитектора Д. Осипова и открыт 7 ноября 1918 года, в день первой годовщины Октября, перед зданием Московского Совета, на месте снятой по декрету Совнаркома статуи генерала Скобелева. Памятник имел стройную монументальную форму обелиска, стоявшего на строгом постаменте. На этом постаменте помещались металлические доски, где был выгравирован текст первой Советской Конституции.

Вначале предполагалось, что памятник будет временного характера. Обстановка того времени — разруха народного хозяйства, ограниченные сроки работы — не позволяла надеяться на выполнение памятника в прочном материале к первой годовщине. Но Осипову удалось исполнить обелиск из кирпича и бетона. Несколько позднее, уже в 1919 году, в памятник включили стацию Свободы, предусмотренную проектом. Она была заказана скульптору Н. Андрееву, который сумел в трактовке образа и в композиции фигуры найти стилистические черты, объединившие стацию и обелиск в одно целое. После установки фигуры Свободы и вторичного торжественного открытия монумента он стал называться памятником Свободы. Памятник этот не сохранился, на выставке экспонируется лишь фрагмент статуи.

Н. Андрееву принадлежат также памятники А. И. Герцену и Н. П. Огареву, установленные в сквере Московского Университета на Моховой. Он

работал над памятниками В. Г. Белинскому, Н. Г. Чернышевскому, драматургу А. Н. Островскому. Но вошел Андреев в советское искусство и занял в нем ведущее место как создатель Ленинианы.

Один из первых памятников Карлу Марксу, воздвигнутых в Советской России, был создан А. Матвеевым, талантливым скульптором старшего поколения, учеником П. Трубецкого. Выполненный в гипсе, он был, как известно, установлен в Петрограде перед Смольным и открыт 7 ноября 1918 года. Этот памятник, всем своим содержанием связанный с революционной эпохой, стал важной вехой в творчестве Матвеева и развитии советской скульптуры.

Б. Королев, ученик С. Волнухина, работал в те годы над памятником М. А. Бакунину, который сооружался у Мясницких ворот (теперь ул. Кирова), но так и не был завершен. На выставке экспонируется модель этого памятника, по которой можно судить о желании скульптора передать в нарастающем движении геометрически четких форм, в динамике композиции страстный революционный порыв, романтику своего времени. Работа Королева, его поиски в области формы не были в то время восприняты положительно. Однако модель памятника позволяет предположить, что такая оценка объяснялась не столько неудачей замысла, сколько неудачей его исполнения.

Для молодых тогда скульпторов В. Мухиной, В. Синайского, М. Манизера, И. Шадра участие в «монументальной пропаганде» фактически явилось началом их творческого пути, первой настоящей серьезной работой.

Талант Мухиной мало проявился в предреволюционные годы. А на ленинский призыв она откликнулась горячо, со всей своей страстностью. Известно, что в 1918 году она создала проект памятника русскому просветителю, крупному общественному деятелю Н. И. Новикову, в 1918—1919 годах проекты памятников «Освобожденному труду» и «Ре-

волюции» для города Клина (работы не сохранились) и проект памятника В. М. Загорскому. О творческих исканиях Мухиной в те годы можно судить по эскизу памятника Я. М. Свердлову, который экспонируется на выставке и известен также под названием «Пламя революции» (1922). Желая передать страстную самоотверженность революционера-борца, присущую личности Свердлова, Мухина обращается к образу Прометея, несущего людям огонь. В динамичных формах, бурном движении развевающейся одежды подчеркивается активный ритм скульптуры, ее героико-романтический характер.

Многие скульпторы работали тогда и над памятными досками. Рельеф «Рабочий и крестьянин», выполненный Г. Алексеевым для здания бывшей Городской Думы (ныне Центральный музей В. И. Ленина), заменил собой старый герб Москвы. Им же был исполнен медальон, находящийся на том же здании*, с изречением: «Революция — вихрь, отбрасывающий назад всех, ему сопротивляющихся».

Свое участие в плане «монументальной пропаганды» с работы над памятными досками начал М. Манисер — впоследствии автор многочисленных памятников, в том числе и памятника В. И. Ленину в городе Ульяновске (1940). В 1920—1921 годах им был выполнен рельеф «Рабочий», укрепленный на стене Петровского пассажа. Учившийся в петербургской Академии художеств у Г. Залемана, Манисер навсегда остался верен академическим традициям.

Работал над памятными досками и И. Шадр (Иванов). На выставке экспонируется рельеф «Карл Маркс», задуманный как памятная доска. Однако более значительные работы Шадра относятся к началу 20-х годов, когда он, выполняя заказ Гознака, создал типические образы рабочего, крестьянина, красноармейца, сеятеля. Шадр упорно искал эти типы среди тех, кто его окружал и

кто своим новым отношением к жизни, к труду помогал ему понять и правдиво передать образы людей революционной эпохи.

Произведения, представленные на выставке, свидетельствуют, что при создании памятников по плану «монументальной пропаганды» скульпторы шли самыми различными путями, опирались на разные традиции, искали свои приемы и методы выражения новых идей. Важно при знакомстве с материалом выставки ясно представить себе, что эти памятники и произведения пластического искусства — одни более удачные, другие — менее, одни дошедшие до нас, другие — существовавшие в виде временных сооружений и известные нам лишь по эскизам и фотографиям, — несли очень важное новое содержание. Они напоминали о только что совершившейся революции, являлись своего рода ее символами. Они формировали новые традиции общественной жизни города и вносили новые черты в его художественный облик. Открытие этих памятников, приурочивавшееся в первые годы к датам революционных празднеств, было неотъемлемой частью народных торжеств, где все виды искусства выступали вместе, выполняя одновременно пропагандистские и эстетические функции.

В середине 1918 года, в момент величайшей опасности для революционной России, возник советский политический плакат. Необходимость мобилизации всех сил для защиты республики потребовала от искусства очень быстрых наглядных средств агитации. Плакат и стал таким самым массовым видом агитационного искусства, заняв, как известно, ведущее место в общественной и художественной жизни тех лет. Красный флаг и политический плакат появлялись на улицах городов и сел сразу же после установления Советской власти. Плакат стал неотъемлемой частью жизни того времени. Его можно было видеть на центральных улицах больших городов, на глухих полустанках, в

* Работы Г. Алексеева на выставке не представлены.

сельских советах, на стенах вагонов и в окопах на передовой. Каждое политическое событие находило в нем отклик и становилось достоянием самых широких народных масс.

Плакаты издавало созданное в 1918 году при ВЦИКе агентство Центропечать. В 1919 году количество печатных плакатов значительно увеличивается, их уже выпускают издательские отделы при политуправлениях армий и различные местные издательства. В 1920 году все они сливаются в единое государственное издательство. Наряду с печатными существовали плакаты, сделанные от руки, — знаменитые «Окна РОСТА», они имели свои местные отделения более чем в 34 городах.

В тематике плакатов отразилась вся жизнь страны: напряженная борьба с внешними и внутренними врагами, утверждение завоеваний революции, экономика периода военного коммунизма, нэп и т. п. Плакат гражданской войны В. Маяковский называл «протокольной записью труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданной пятнами красок и звоном лозунгов»¹.

Первые печатные плакаты середины 1918 года (А. Апсит «Год пролетарской диктатуры», Б. Злобин «Борьба красного рыцаря с темной силой» и многие другие) страдали иллюстративностью образного решения. Однако становление плаката шло необычайно быстро. Первые плакаты Д. Моора — «Петрограда не отдадим», «Смерть мировому империализму» (1919) — показывают, как, отказываясь от символики в трактовке сюжета и подробной характеристики действия, приходит мастер к суровому лаконизму и монументальной обобщенности своих лучших плакатов: «Ты записался добровольцем?» (1920), «Красный подарок белому пану» (1920), «Помоги» (1921). Плакаты Моора — великолепный образец агитационного искусства, в них концентрация идеи доходит до своего максимума, они побуждают к немедленному и активному действию.

¹ В. Маяковский. Грозный смех. М.—Л., 1938, стр. XI.

Второй крупный мастер печатного плаката — художник В. Дени. Его таланту присущ сатирический характер, умение уловить и обыграть смешную сторону явления, создать портрет-маску (плакаты «Лига наций», 1919; «На могиле контрреволюции», 1920). Эмоциональная выразительность плакатов Дени основана на противопоставлении двух планов: бытового и фантастического, благодаря которому художник добивается комического эффекта. Композиция у Дени чаще всего многофигурная, с объемной и светотеневой проработкой формы.

Рукописные плакаты «Окна РОСТА» были призваны быстро и оперативно, часто опережая газеты, комментировать положение на фронтах и внутри страны. От художников требовалась машинная быстрота, лаконизм и выразительность. Они должны были также считаться с необходимостью размножения плакатов трафаретом. Однако даже в этих очень жестких условиях такие художники, как В. Маяковский, М. Черемных, А. Лавинский, В. Лебедев, создали листы высокого художественного качества.

Наиболее яркие и лаконичные плакаты принадлежат Маяковскому. Он обычно рисовал кистью силуэт и заливал его сплошь краской, лишь в сатирических персонажах допускал некоторую детализацию: оскал зубов, красный нос, торчащие уши. Фигуры воспринимаются в его плакатах как знаки, символы отдельных социальных сил, классов. Плакаты Маяковского всегда отличаются жизнеутверждающим юмором, звонкими контрастами ярких и чистых цветов. Виртуозная изобретательность придает им легкость импровизации.

Стиль М. Черемных, работавшего в «Окнах РОСТА» рядом с Маяковским, вполне индивидуален. Истоки его художественного метода — в дореволюционной журнальной графике. Черемных тщательно разрабатывает силуэт, обыгрывает детали, предпочитает контрасты черного и белого, заботится о зрительном единстве надписи и изображе-

ния («Царь вот за что давал орден», 1920 и другие плакаты).

Плакаты художника А. Лавинского отличаются большим ритмическим разнообразием. Человеческая фигура, упрощенная до отдельных геометрических форм, — основа изображения. Однако при подобном обобщении лишь усиливается конкретная выразительность (плакат «Что значит организовать производство?», 1920).

В петроградских «Окнах РОСТА» ведущее место занимал художник В. Лебедев. Ему принадлежит около 600 плакатов, но, к сожалению, сохранилось очень небольшое количество (в Петрограде плакаты почти не размножались трафаретом). Для плакатов Лебедева всегда характерны мастерское использование поля листа, простота трактовки формы, точная характеристика движения, богатство цветовых контрастов. Художник не боится уподобить части тела определенной геометрической форме. Благодаря этому в очень лаконичной двухфигурной композиции Лебедев достигает необычайной ритмической слитности, особой выразительности движения, великолепно передает основную идею плаката («Красная армия и флот, защищающие пределы России», 1920).

Среди огромного количества плакатов, выпущенных тогда в центральных и других городах республики, далеко не все равноценны по своим художественным качествам, хотя все они сыграли роль активного организатора, пропагандиста и имели важное политическое значение.

Лучшие произведения плакатного искусства тех лет оказали основополагающее влияние на становление всего советского искусства, особенно искусства книги. Они и по сей день сохраняют для нас свою эстетическую ценность, являясь художественной летописью героической эпохи.

Большой вклад внесли художники в искусство книги, которая наряду с плакатом массовыми тира-

жами выходила во многих городах Советской России. Здесь работали те же мастера, что и в плакате, оформлении празднеств, агитпоездов и агитпароходов.

Издательские отделы существовали в Советах депутатов от ВЦИКа до губернских и даже уездных, в политотделах Красной Армии и т. д. 11 января 1918 года был принят декрет о Государственном издательстве. По этому декрету Литературно-издательскому отделу Наркомпроса вменялось в обязанность приступить в первую очередь к выпуску дешевых изданий русской классической литературы. Перед группой лучших художников-графиков, привлеченных к оформлению «Народной библиотеки» (с конца 1919 года издавалась Государственным издательством), была поставлена задача выпускать эти дешевые книжечки в высокохудожественном оформлении, несмотря на плохое качество бумаги. В Госиздат влилось и возникшее в 1918 году по инициативе А. М. Горького издательство «Всемирная литература», созданное для популяризации зарубежной художественной литературы и развития международных культурных связей. С 1923 года начал выходить ряд переводов произведений революционного содержания с цветными обложками и иллюстрациями видных художников (в сериях «Имба-читальня», «Художественно-агитационная» и др.) с тиражом по 10—20 тыс. экземпляров.

В первые годы революции не прекращают свою деятельность и частные издательства; некоторые из них выпускают высококачественные художественные издания: издательство «Алконост», 1918 («Двенадцать» А. Блока с иллюстрациями Ю. Анненкова); издательство «Аквилон» (автолитографии Б. Кустодиева к Н. А. Некрасову, «Белые ночи» Ф. М. Достоевского с иллюстрациями М. Добужинского).

Но особенно широко выпускает художественно оформленную литературу центральное советское издательство — Госиздат. Все растущими тиражами

выходят книги советских авторов: Демьяна Бедного, А. В. Луначарского и других, рассчитанные на нового, только что прикоснувшегося к культуре читателя: красноармейца, крестьянина, рабочего.

Большое значение имело издание многочисленных художественно оформленных азбук («Советская азбука» В. Маяковского, «Азбука красноармейца» Д. Моора), служивших ярчайшим наглядным пособием для коммунистического воспитания детей и взрослых.

Несколько в ином плане работает «Комитет популяризации художественных изданий» при Государственной Академии истории материальной культуры (серия монографий «Русские художники», тираж 1500—2000 экз., альбомы — 400—1000 экз., автолитографии виднейших графиков Б. Кустодиева, А. Остроумовой-Лебедевой, М. Добужинского и других — 1000 экз.), знакомя читателя с отдельными художниками, с художественными сокровищами Петрограда и пр.

Издаются в то время и альбомы автолитографий и гравюр — на выставке представлены: альбом «Герои и жертвы революции», выполненный художниками К. Богуславской, В. Козлинским, С. Маклецовым и И. Пуни, с текстом В. Маяковского (издание Отдела изобразительных искусств Наркомпроса); графический факультет Вхутемаса выполнил альбом «Революционная Москва к III Конгрессу Коминтерна» (изд. Моссовета). Звенигородская художественно-промышленная школа-колония выпустила альбом гравюр — в дар Первому Пролетарскому музею.

Очень многие художники-графики активно участвовали в массовых литературно-художественных журналах «Москва», «Пламя», «Творчество» и др. Здесь им легче всего было найти применение своим силам.

Во многих областных центрах РСФСР также возникали журналы, посвященные литературе и искусству. Несмотря на недостаток бумаги и средств, они пытались пропагандировать художест-

венную культуру (в Воронеже — «Сирена», 1919; в Саратове — «Горнило», 1918, «Саррабис», 1921; в Казани — «Казанский музейный вестник», 1920—1922).

На выставке представлены лишь немногие образцы книжной и журнальной графики 1918—1923 годов, дающие представление о характере и разнообразии ее художественных направлений. Когда произведения книжной и журнальной графики предстают рядом с произведениями других видов агитационного искусства, особенно ясно выступает близость ее основных направлений и тех, которые существовали в плакате или оформлении революционных празднеств.

До последнего времени декоративное оформление Москвы в дни революционных празднеств 1918—1922 годов почти не было известно. И сейчас на выставке преобладают материалы 1918 года, исследованные пока наиболее полно. Несмотря на скромное (по сравнению с Петроградом) количество экспонатов, они дают возможность восстановить убранство центральных площадей Москвы в 1918 году и существенно дополняют общую характеристику советского искусства первых лет.

Празднования 1-го Мая и 7-го ноября 1918 года имели особый характер, они демонстрировали моральное торжество революции и закладывали традиции будущих ежегодных революционных празднеств советского народа. Поэтому Советское правительство и соответственно Московский Комитет партии и Московский Совет рабочих и крестьянских депутатов уделяли им такое внимание. Оно объяснялось также и сложностью политической обстановки, связанной с продовольственными и финансовыми затруднениями, с внутренней контрреволюцией, с вражеским кольцом вокруг страны, что требовало особого напряжения сил для проведения этих первых празднеств Советской России.

В специальных постановлениях Московского Комитета партии и Московского Совета депутатов

очень подробно определялась их программа. Точно намечались маршруты демонстраций, порядок открытия памятников, утверждалось содержание речей ораторов, размеры праздничного пайка населению, денежные ассигнования, кинематографические съемки, афиши, юбилейные издания и даже предусматривалась возможность вражеских провокаций в дни праздника. Всем этим занимались специально созданные майские и октябрьские комитеты. Они работали в тесном контакте с Изо-секцией Московского Совета депутатов, Пролеткультом и многими другими профессиональными организациями и союзами. Праздничные комиссии стали одной из форм активного проявления массового энтузиазма, благодаря которому празднования приобретали грандиозные размеры и, несмотря на голод и разруху, носили характер гигантских народных торжеств. В процессе их подготовки складывался новый вид агитационно-массового искусства — праздничное оформление города.

Одним из первых элементов этого искусства начала формироваться новая эмблематика Советского государства. Процесс ее зарождения можно проследить на многих экспонатах выставки, таких, как «Знамя ЦИК», выполненное С. Ильинской в 1918 году, эскиз декоративного панно А. Куприна «Все на первый великий Первомайский субботник», украшавшего в 1920 году решетку Александровского сада и изображавшего серп и молот — символ единения рабочих и крестьян. Этот мотив, встречавшийся уже в 1917 году, лег в основу государственного герба. Очевидно, идея его рождалась одновременно во многих городах и у многих художников.

Восстановить общую картину оформления Москвы в первую годовщину Октября помогают протоколы коллегии Секции Изо Московского Совета, списки штатов этой секции, а также подробно разработанный тематический план убранства города. По этим документам установлен круг художников, принимавших участие в оформлении, и атрибутированы многие эскизы. Из них удалось также

узнать об убранстве тех районов Москвы, о которых до сих пор ничего не было известно.

При создании первых праздничных ансамблей в Москве, как, впрочем, в Петрограде и других городах, наблюдались различные тенденции. Одна из них заключалась в следовании традициям: сохраняя облик города, включить в его архитектуру художественные панно, эмблемы и лозунги, как, например, в проекте оформления Красной площади 1 мая 1918 года, выполненном братьями А. и В. Весниными. В центральном эскизе их проекта привлекает смелая и ясная мысль — организовать пространство Красной площади так, чтобы, не нарушив строгой национальной красоты ансамбля, сделать площадь праздничной. Веснины повторили в формах прямоугольных трибун очертания зубцов Кремлевской стены и постамента памятника Минину и Пожарскому, активно используя ритм пятен красного цвета.

Подобный путь избрало большинство художников, участвовавших в оформлении Москвы к 7 ноября 1918 года. Естественно было их обращение при решении композиционных и колористических задач к тем традициям мирового и русского искусства, где подобные задачи уже решались. От древнерусской иконы и фрески исходит, например, С. Герасимов в своем панно «Хозяин земли», как и неизвестный мастер в панно с изображением святых Кирилла и Мефодия (на здании Наркомпроса). Приемы классицизма использует Н. Чернышев в панно «Наука и искусство приносят свои плоды труду», которое так же, как и панно С. Герасимова, висело на здании бывшей Городской думы (теперь Центральный музей В. И. Ленина). И. Захаров, создавая панно «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», которое помещалось на здании гостиницы «Метрополь», обращается к романтизму с его эмоциональным строем образов. Живописная композиция «Степан Разин» П. Кузнецова, висевшая на Малом театре, близка красочной декоративности народных гуляний и лубку.

При всем разнообразии этих работ в них явственно проступает стремление создать произведения, праздничные по настроению, монументальные по форме и созвучные эпохе по содержанию. Такие черты особенно ярко проявились в работах М. Эбермана «Труд», «На стройке» и в своеобразном панно А. Куприна «Искусство» на фасаде театра Незлобина (ныне Центрального Детского театра). Декоративная композиция этого панно, состоявшая из различных музыкальных инструментов и горящих в центре букв «РСФСР», мажорное звучание цвета передают ощущение нового мира, несущего людям солнце, музыку, счастье.

Убранство площади Моссовета, где 7 ноября 1918 года происходило открытие памятника Конституции, состояло всего лишь из гирлянд зелени и полотнищ кумача. Здесь архитектура была украшена довольно обычным приемом, казалось бы, не несущим в себе ничего нового. Но благодаря обилию красного цвета, лишь недавно вышедшего из подполья, множеству знамен с новой эмблематикой и такое оформление приобретало торжественное революционное звучание.

Вторая тенденция — поиски новых декоративных приемов, которые во имя агитационного содержания, во имя создания праздничного настроения ломали обычный облик города. Так возникла идея оформления сиреневой кисеей и красочными плакатами Театрального сквера, осуществленная А. Лентуловым и И. Ключом, окраска деревьев Александровского сада в красный цвет или превращение О. и И. Алексеевыми скучных лавчонок Охотного ряда в праздничные расписные балаганы, наконец, монументальная роспись забора на Тверской художников Н. Лакова и Г. Грюнберга.

Даже в сохранившемся эскизе росписи забора обобщенные волевые формы и мощное звучание цвета передают героико-романтический характер этого своеобразного живописного фриза. В нем отчетливо проступают черты нарождавшейся монументальной живописи, способной организовать

окружающее пространство и несущей яркое новое содержание.

Таковыми же чертами нового обладало декоративное сооружение «Красный клин», созданное архитектором Н. Колли и стоявшее на Воскресенской площади (теперь площадь Революции). Смелым пластическим решением Колли преобразует традиционную архитектурную форму в произведение острого политического характера, типа архитектурного плаката, которое тоже активно влияет на пространство площади.

Дальнейшее показало, как в слиянии этих различных поисков рождались новые декоративные формы, несущие в себе элементы будущего советского монументально-декоративного искусства.

В процессе подготовки к празднику наметилась и третья тенденция, отразившая формалистические поиски в искусстве тех лет. Они проявились в оформлении колонн демонстрантов, в некоторых временных сооружениях на площадях (см. фотографии) и в отдельных элементах убранства улиц, праздничных автомобилей (И. Кудряшов). Как правило, такие работы выполнялись в основном молодежью, среди которой было много представителей так называемых «левых» художников. В Москве почти все они группировались в Изоотделе Наркомпроса. Композиции «левых» были яркие, динамичны, сооружения — конструктивны, им были присущи качества, без которых немислимо монументально-декоративное искусство. Однако абстрактность образов, к великому огорчению самих авторов, часто делала их работы непонятными широким массам.

Ценность творческих поисков каждого из этих направлений проверялась временем и дальнейшими событиями жизни. Однако очень ценным для нас является несомненное широкое участие в организации и оформлении московских празднеств художников всех групп и направлений. Во главе всех работ по оформлению Москвы в 1918 году стояла большая инициативная группа художни-

ков Изосекции Московского Совета, которая сумела организовать вокруг Октябрьского комитета громадный творческий коллектив. Здесь и последователи русского передвижничества (Н. Касаткин, С. Сырейщиков), и участники выставок «Московского салона», очень различные по своим исканиям и творческим индивидуальностям (И. Захаров, Л. Фейнберг, С. Сергеев, Е. Лиснер, Н. Чернышев, С. Герасимов), и представители дореволюционных объединений и групп — «Голубой розы» (П. Кузнецов), «Бубнового валета» (А. Лентулов, А. Куприн, А. Осмеркин, П. Кончаловский, Р. Фальк, В. Рождественский, И. Машков), группа «левой» молодежи (И. Ключ, В. Пестель, Г. Якулов, Л. Жегин, В. Татлин, С. Дымшиц-Толстая, Б. Шапошников, И. Нивинский).

Участие в организации Октябрьского праздника в Москве в 1918 году всех этих художников, а также архитекторов и скульпторов, графиков и прикладников, мастеров разных творческих индивидуальностей, внесло разнообразие в декорирование города. Была достигнута главная цель — Москва приобрела облик, созвучный настроению людей.

Рассматривая первые революционные праздники, нельзя останавливаться на какой-нибудь одной стороне их. Понять новый характер праздника можно только в совокупности всех его составных частей. В дни первой годовщины Октября, наряду с украшением улиц и площадей, оформлялись праздничные киоски (И. Захаров, Н. Агапьева, Б. Такке), выполнялись эскизы костюмов для народного карнавала (И. Захаров, Н. Агапьева), театральные занавесы-задники для праздничных спектаклей (П. Кончаловского — к балету Глазунова «Степан Разин» в Большом театре, П. Кузнецова — к «Стеньке Разину» В. Каменского во Введенском народном доме, А. Лентулова — к «Прометею» в Большом театре). Все это, как и манифестация, мелодия, листовка, панно и лозунг в руках демонстранта, было выражением единения

творческих сил, проявлением общности чувств и мыслей художников, вступавших на большую арену общественного служения народу.

В меньшей степени, чем в Москве, единение и энтузиазм в подготовке и проведении первого юбилея Октябрьской революции сказались в Петрограде. Город, который был родиной пролетарской революции, а в те дни с огромным напряжением отражал угрозу интервенции, готовился торжественно отпраздновать годовщину Октября. Все вопросы, связанные с праздником, обсуждались на заседаниях Петроградского Совета, Петроградской профессиональной организации, в Отделе Наркомпроса. Было создано Центральное бюро по подготовке и проведению празднества во главе с Народным Комиссаром театров и зрелищ Союза коммун Северной области М. Ф. Андреевой.

Это Центральное бюро, имевшее большие права и полномочия, разработало подробный план трехдневного торжества в Петрограде, детально продумало декоративное убранство города. Он был разделен на участки, каждый из которых оформлял определенный художник или группа художников. Обнаруженный нами список районов, а также всех крупнейших заводов и отдельных зданий, с упоминанием имен работавших там мастеров искусства¹ помог атрибутировать многие эскизы оформления Петрограда (их около 600), хранящиеся в различных музеях и частных собраниях.

В декорировании Петрограда принимало участие около 170 мастеров искусства — целая армия живописцев, графиков, декораторов, скульпторов, архитекторов и, что самое главное, — представители всех существовавших тогда художественных объединений, начиная от «Товарищества передвижных выставок» и «Мира искусства» и кончая Пролеткультом. Мастера разных поколений — и заслуженные художники и талантливая молодежь — выступали здесь на равных началах. Это было ха-

¹ Газета «Северная коммуна», 23 октября 1918 г.



рактарно для Петрограда в той же степени, как и для других городов, и этим во многом объяснялось большое разнообразие художественных приемов и творческих манер в праздничном убранстве города. Так же, как и в Москве, в Петрограде можно проследить несколько основных тенденций в оформлении его улиц и площадей.

Одна — это стремление к созданию праздничных ансамблей с включением в них существующей архитектуры как активного компонента убранства. Другая — создание таких ансамблей лишь средствами изобразительного искусства, без использования архитектуры, а иногда даже меняющими ее, например, при помощи дополнительных сооружений в виде стендов, декорационных стен, триумфальных арок, огромных живописных панно и т. д.

Обе эти тенденции были связаны с более или менее традиционными формами декоративного искусства, которыми художники в меру своего мастерства и таланта стремились выразить мир идей, мыслей и чувств революционного народа.

Довольно отчетливо эти тенденции проявились в оформлении мирискусников. Б. Кустодиев циклом панно для Ружейной площади (или площади Мира) создал своеобразную галерею образов людей труда. Эти панно на специальных стендах располагались по окружности площади, отделяя ее пространство от прилегающих улиц и зданий, и слагались в декоративный ансамбль, посвященный одной теме. По характеру и манере исполнения панно Кустодиева безусловно близки дореволюционному творчеству художника, но сама тема и яркая декоративность этих панно целиком отвечали содержанию праздника.

Петров-Водкин, подобно Кустодиеву, задумал оформление Театральной площади как единый живописный ансамбль, состоящий из серии панно, посвященных искусству. Цветовая звучность его работ, поэтическая интерпретация образов русского фольклора рождали яркий мир творческой фантазии, мир красоты, дарящий человеку радость и

счастье. И в этом оформлении Петрова-Водкина было созвучно настроению и мироощущению людей того времени.

По-иному подошел М. Добужинский к оформлению здания Адмиралтейства. В его эскизах красота архитектурных форм этого здания очень тонко подчеркнута изящным орнаментальным обрамлением. В нем художник с необычайным разнообразием варьирует флаги, герб Республики, морские эмблемы, подчиняя их стилистическим особенностям архитектуры здания. Выделяются эскизы центрального флага, флага с якорями, эмблем с парусным кораблем и морскими коньками, которые венчали фронтоны центрального и боковых фасадов.

Шухаев, оформляя мост Лейтенанта Шмидга, напротив, видоизменяет его облик. Он сооружает дополнительные арки, украшенные панно, флагами и эмблемами, где языком аллегории и символов прославляется труд, утверждается торжество революции.

Художники общества имени А. И. Куинджи для выражения той же темы широко используют традиционные триумфальные арки (арка «Революция» Ф. Бухгольца, арки «Торжество труда» и «Отдых» А. Лаховского и архитектора Я. Блувштейна), которые декорируют красными драпировками, зеленью и тематическими панно. Мастера этой группы оформляли также и целые ансамбли (бывший Кадетский корпус, здание Академии наук с прилегающими к ней улицами), и везде в своих живописных панно они обращались к аллегорической трактовке темы. В их панно античные образы часто окружаются предметами современной художнику жизни (орудиями труда рабочих и крестьян, фабриками и заводами или избушкой со скворешней). В такой наивной форме стремились они связать традиционное декоративное убранство с революционным содержанием праздника.

Эскизы Д. Степанова (Ломоносовская площадь и Чернышев мост), П. Смуровича, В. Эмме (Морской корпус и площадь перед ним) дают еще одно

решение декоративного оформления, которое органически объединяет здания и окружающее их пространство, организуя его как место для митингов и демонстраций. Оформление здания и площади перед ним выполнялось в едином ключе, главными здесь были цвет и живописные панно. Тема и трактовка образов этих панно во многом конкретизировали и содержание всего оформления. В одних случаях они носили приподнято романтический, героизированный характер, как в эскизе П. Смуковича, в других — аллегорический. Таковы эскизы Д. Степанова и «Шествие революции» С. Спирина, панно «Призыв» Т. Чернышева или «Старый мир рухнул, надвигается новый мир» А. Клейна, эскизы Н. Тырсы и другие. При этом они, как правило, обладали необходимыми монументально-декоративными качествами. Иногда панно решались в сюжетно-повествовательном плане — «Крестьянка со снопом» и «Рабочий с молотом» П. Геллера, «Жница» неизвестного художника, «Цех металлургического завода» М. Агулянского и другие. Довольно частыми в оформлении праздника были сатирические мотивы. Например, в панно С. Маклецова «Наши друзья» и «Наши враги» для Нарвской площади и многих других.

Во всех этих работах, вне зависимости от того, какую трактовку получал в них образ и тема, основным их героем был или подразумевался трудящийся человек, а главной темой — победа революции и права, которые она принесла народу. Такие панно сообщали и всему оформлению, даже в тех случаях, когда оно имело совершенно традиционную форму, новое революционное звучание.

Совершенно иная тенденция проявилась в работах художников Н. Альтмана, Д. Штеренберга, В. Козлинского, И. Пуни, В. Лебедева, принадлежавших в то время к группе так называемых «левых». Все они были искренне увлечены идеей сделать революционный Петроград ярким и праздничным. Они мечтали закрыть его архитектуру, ассоциировавшуюся у них со старым миром, монументальными декоративными панно и революционными плакатами.

Для этой группы художников характерно было стремление создать продуманный целостный ансамбль, несущий в себе новое идейное и художественное содержание.

Такой цельностью отличался проект оформления Полицейского моста В. Лебедева, посвященный теме революционных завоеваний народа. В его обобщенных и лаконичных панно, выразительных и броских по цвету и композиции, зарождались элементы будущей советской монументальной живописи.

Грандиозную задачу поставил перед собой Н. Альтман, создавая праздничный ансамбль на площади Урицкого. Он подошел к решению своей задачи не как живописец, декорирующий здания, а как художник-архитектор, организуя и преобразуя пространство площади, заставляя по-новому звучать окружающую ее архитектуру. По замыслу художника, его оформление площади должно было создать новую среду для массового революционного праздника. С этой целью в центре площади, у Александровской колонны, была сооружена трибуна с ярким украшением символического характера. На нее было ориентировано и все убранство пролетов улиц и аллей, ведущих к площади, а также убранство выходящих на площадь зданий.

Главными героями живописных панно художников этой группы были рабочий, крестьянин с орудиями труда или солдат с винтовкой. Их панно, плакаты, транспаранты были содержательны, остры по идее и предельно выразительны, хотя обобщенность фигур и предметов доходила в них порой до схематизма, нарочитой упрощенности. В панно Штеренберга, оформлявшего фасад Эрмитажа и Зимнюю канавку, красный силуэт рабочего с молотом приобретает динамичный характер, а красный цвет — победное символическое звучание. Эти же черты отличают и его центральное панно «Солнце свободы». Цветом стремились художники передать праздничность настроения, вводя яркие, звон-

кие декоративные тона или же давая контрастные сочетания красок. Таковы панно Пуни «Революционные рабочие в автомобиле» и ряд панно Козлинского для Охты и Литейного моста.

Декоративные работы, выполненные художниками Пролеткульта (арка «Рушится старая культура. Да здравствует мировой Пролеткульт» близ Смольного Я. Гуминера, арка Пролеткульта и три панно на Манежной площади Б. Эссена и другие), были маловыразительны, скучны по сюжетам и довольно грубы по цветовой гамме.

Значительный вклад в декоративное убранство Петрограда к первой годовщине Октября внесли архитекторы своими работами, очень разнообразными по художественным приемам. Отличительной чертой этих работ была органическая связь декоративного оформления с архитектурой зданий, особенностями площадей, мостов и улиц, для которых оно предназначалось. Наиболее выдающимися были оформление Л. Рудневым могил жертв революции на Марсовом поле и декоративный ансамбль Дворца труда и площади перед ней И. Лангбарда.

На сохранившейся фотографии 1918 года видна часть оформления братских могил. Оно выполнено в виде фриза, на котором изображено траурное шествие. Ритмичность движения и торжественность настроения этого шествия ассоциируются с траурной музыкой реквиема. В центре задуманного ансамбля был обелиск с трубящей Славой. Оформление Марсова поля — это единый архитектурно-живописный ансамбль, высокие художественные качества которого отвечали значительности его политического содержания.

Большое внимание уделяли художники оформлению массовых шествий. Каждая профессиональная организация несла свои знамена, плакаты, штандарты. Они состояли из лозунга, названия союза, а в середине обычно помещалась эмблема или заменяющее ее сюжетное, иногда аллегорическое изображение. Таковы знамена-стяги В. Сварога «Все на защиту революции», М. Слепяна «Петро-

градское отделение Всероссийского союза рабочих иглы», Л. Мардеросова «Союз работников и работниц народного питания» и другие.

В праздничном оформлении Петрограда, как и Москвы, участвовали различные виды искусства, различные художественные направления. Но при всем своем разнообразии это оформление рождало общую атмосферу революционного праздника, необычайного духовного подъема, воссоздать которую помогают эскизы, представленные на выставке.

Искусство других городов РСФСР первых лет Октября еще очень мало известно. На выставке оно представлено немногими произведениями, которые имеют ценность прежде всего как памятники художественной культуры. Они наглядно подтверждают сведения архивных и литературных источников о многообразии творческой жизни тех лет на периферии.

Развитие агитационного искусства происходило здесь так же, как и в центральных городах — Москве и Петрограде. Но художественный уровень этого искусства во многом зависел от местных условий: военной обстановки в каждом отдельном районе, наличия художественных сил и местных художественных традиций.

Различные стороны художественной жизни Саратова, Казани, Витебска, Воронежа, Нижнего Новгорода, где работали в это время крупные деятели искусств, в той или иной мере характерны и для остальных городов Республики. Так, например, первые произведения, которыми художники участвовали в общественной жизни своих городов, были различные знамена и эмблемы. Сохранилась эмблема Саратовского Губисполкома, датируемая 1917 годом, где появляется одно из первых известных изображений серпа и молота, будущего государственного герба. Напротив, знамя Саратовского Губисполкома, расшитое золотом, с тяжелыми подвесками, лишь своей надписью связано с после-революционным временем. В этих городах так же,

как и в Москве и Петрограде, при создании знамен использовали традиционные формы хоругвей, штандартов, стягов, снабжая их новой эмблематикой и надписями, о чем свидетельствуют многочисленные фотографии демонстраций в дни революционных празднеств.

Другой тип знамен, который встречается на этих фотографиях — станковые или плакатные композиции, занимающие все полотнище. В них революционные идеи чаще всего претворяются в символических образах, нередко воплощенных при помощи натуралистических приемов (знамя Казанской милиции, знамя Казанского отделения Всероссийского профессионального союза и другие). В подобных произведениях отчетливо выступает эмоциональный строй и наивная романтика людей того времени, для которых призыв к мировой революции был лозунгом дня, стоявшим на их знаменах и транспарантах.

Наиболее яркие и интересные явления агитационного искусства тех лет и здесь были связаны с проведением майских и октябрьских праздников, с осуществлением плана «монументальной пропаганды». Во всех городах работой по подготовке праздников руководили городские партийные комитеты и городские советы депутатов. Решения их проводили в жизнь специальные комиссии, действовавшие через подотделы искусств отделов народного образования и союзы художников. С помощью протоколов и решений комиссий, счетов художников и скульпторов, сохранившихся в архивах, статей периодической печати можно восстановить программу празднеств и хоть частично представить себе характер убранства городов. К сожалению, эскизы оформления периферийных городов тех лет до нас почти не дошли.

В Саратове, например, где в 1918 году работали А. Карев, А. Савинов, П. Уткин, А. Кравченко, Ф. Константинов, В. Юстицкий, Н. Симон и другие мастера искусств самых различных художественных направлений, а также плеяда талантливой молоде-

жи, праздничное убранство улиц и площадей в дни первой Октябрьской годовщины совершенно преобразило облик города. Но об этом мы узнаём лишь из литературных источников и немногих фотографий.

Главной частью юбилейного торжества в Саратове было открытие 7 ноября трех памятников, сооруженных в соответствии с планом «монументальной пропаганды». В этой церемонии принимали участие народные хоры и оркестры, под торжественное пение и музыку которых был открыт сначала памятник Н. Г. Чернышевскому, затем А. Н. Радищеву (оба по проекту П. Дундука) и, наконец, памятник борцам революции, воздвигнутый на братской могиле. Из них более интересны по своему замыслу последние два. Памятник Радищеву выполнялся молодежью Свободных художественных мастерских буквально в предпраздничные дни при очень неблагоприятной погоде, отсутствии необходимых материалов. Все это отразилось на его пластических качествах. Но, судя по фотографии, в композиции и трактовке образа скульптор нашел свое оригинальное решение памятника. Скромный деревянный обелиск на братской могиле, увенчанный тремя винтовками с солдатским котелком (по воспоминаниям современников, идея завершения памятника принадлежит П. Уткину), стал в Саратове своего рода мавзолеем, к которому стекались демонстранты в дни праздников и траурных дней. К каждому из таких событий памятник украшался заново.

В 1920 году в Саратове был заложен Дом в честь Второго Конгресса III Интернационала. В его замысле развивались идеи ленинского плана «монументальной пропаганды». Здание это по своему назначению предвосхищало будущие Дворцы культуры и одновременно должно было стать памятником Второму Конгрессу Коминтерна. В его оформлении предполагалось использовать все виды изобразительного искусства: 16 бюстов выдающихся деятелей общественной мысли должны были

оказывать здание снаружи, 16 огромных барельефов (по эскизам А. Кравченко) на темы пролетарской революции — опоясывать его по периметру, монументальные росписи (по эскизам А. Савинова) — покрывать стены его интерьеров. Однако это сооружение, воздвигавшееся по проекту архитектора А. Гринберга, так и не было завершено, а шесть изготовленных барельефов и эскизы к ним, как и эскизы монументальных росписей, утеряны.

От художественного оформления Казани в дни первой годовщины Октября до нас дошли только отдельные фотографии. Судя по этим документальным снимкам и скупым газетным строчкам, убранство города состояло, в основном, из живописных панно, плакатов и многообразных знамен, флагов, транспарантов, которые были развешаны на зданиях, оградах, столбах и специальных стендах. Среди них — футуристические декоративные полотна на слова, взятые из «Интернационала» или провозглашающие принадлежность культуры народу, а также сюжетные панно, выполненные либо в условных формах плакатного искусства, либо приемами станковой живописи, но всегда содержащие революционные надписи, лозунги и изречения. Большинство этих панно носило прямой агитационный характер, но далеко не все они обладали особенностями монументально-декоративного искусства, необходимыми для создания общего ансамбля убранства города.

Круг художников, который мог принимать участие в оформлении города, был очень широк. Казань являлась одним из крупнейших культурных центров России, она имела свои художественные традиции, большой отряд уже заслуженных мастеров искусства, среди которых выделялся Н. Фешин, воспитавший много талантливых художников. Известно, что в 1918 году Фешин, пожалуй, один из первых в Советской России написал портрет Карла Маркса (в день первой годовщины Октября он висел в зале, где происходило торжественное заседание Казанского городского Совета), а также пор-

трет В. И. Ленина. Особенно активной в Казани была молодежь, которая группировалась вокруг Свободных художественных мастерских, возглавлявшихся В. Гавриловым. Там выполнялись наиболее высокие по своим качествам политические плакаты (Н. Шикалова, И. Плещинского) и другие графические произведения агитационного характера (например, печатные значки к юбилейным торжествам и различным датам А. Платуновой; линогравюры, посвященные революции, К. Чеботарева и другие произведения).

В многообразной художественной жизни Казани тех лет наиболее яркие явления искусства возникали также в связи с задачами агитационного искусства и «монументальной пропаганды». Таковы были работы выпускного конкурса Казанского художественного института в 1922 году. По заданию Совнаркома Татарии архитектурный факультет должен был создать проекты зданий, в которых нуждалась республика (здания детских садов, зала заседаний Совнаркома, клубов, жилых зданий), а художественные факультеты — проекты и эскизы оформления общественных сооружений. Так возникли эскизы росписей детского сада А. Платуновой и росписей зала заседаний Совнаркома Татарии К. Чеботарева.

Эскизы Чеботарева — итог большой работы художника над революционной темой, начатой еще в 1917 году («Марсельеза», или «Красная Армия»), развитой затем в альбоме линогравюр 1921 года «Революция» и завершенной проектом монументальных росписей на ту же тему. Центральная композиция — «Весь мир насилия мы разрушим» — мощная и динамичная, объединяет серию из шести образов борцов за свободу: от римского раба («Servus»), французской санкюлотки («Марсельеза»), восставшего мужика («Сарынь на кичку») и до большевика. Эти эскизы, так и не воплотившиеся в монументальную живопись, остались достойным памятником искусства Казани первого героического пятилетия.

Во всех воспоминаниях о первых годах Совет-

ской власти в Витебске неизменно упоминается об его искусстве, шумно заполонившем улицы города и не только в дни праздников, а и в обычные дни (замена вывесок, росписи трамваев и т. д.). Это искусство не оставляло никого равнодушным: одни возмущались непонятным экспериментаторством там, где они ждали встретить близкие им образы, другие с восхищением следили за изобретательностью и творческой выдумкой мастеров УНОВИС¹, часто оставаясь равнодушными к самому содержанию их вещей. Немногие сохранившиеся подлинные эскизы дают возможность узнать профессиональный уровень этих исканий, вокруг которых шли такие горячие споры. Эти поиски велись в УНОВИС и мастерских Художественного училища, где в то время наряду с М. Добужинским, Ю. Пэном преподавали Р. Фальк, М. Шагал, К. Малевич и И. Пуни. Такие произведения, как проект трибуны Л. Лисицкого, его эскиз занавеса, созданный совместно с К. Малевичем и обладающий безусловными декоративными качествами, или эскизы росписи читальни неизвестного художника, свидетельствуют о стремлении их авторов революционизировать окружающую действительность и создать с помощью искусства новую жизненную среду. Однако это искусство было подчас настолько спорным и вызывающим, носило такие абстрактные формы, что оказывалось непонятным и непринятым.

Эскиз панно М. Шагала «Мир хижинам, война дворцам» стоит несколько особняком среди других работ витебских художников, представленных на выставке. В отличие от супрематических композиций, его эскиз изобразителен. Актуальный для того времени лозунг находит в работе Шагала своеобразное экспрессивное образное решение.

Об оформлении празднеств в остальных городах пока еще можно судить только по литературным источникам. Из подробного отчета о проведении праздника годовщины Октябрьской революции в

Воронеже в 1918 году стало известно о грандиозной программе его, включавшей открытие пяти временных памятников, сооруженных в соответствии с планом «монументальной пропаганды», широкое художественное оформление улиц, площадей, организацию шествий и народных действий, специальную программу театральных и концертных выступлений, связанных с революционной темой. Но до нас дошли лишь один плакат художника А. Николаева «Да здравствует всемирная коммунистическая революция!», листовка, да несколько политических брошюр, изданных к 7 ноября.

О том, что агитационное искусство в его монументальных формах существовало в Оренбурге, позволяют утверждать эскизы росписей двух театров в 1920 году И. Кудряшова.

Есть сведения об оформлении празднеств, выпуске плакатов и других видах агитационного искусства в Екатеринбурге (теперь Свердловск), что подтверждается эскизом росписи одного агитпоезда и отдельными плакатами.

Уже из этих немногих первых памятников художественной культуры революционной России вырисовывается большой мир напряженной духовной жизни людей той эпохи. И каждое вновь обретенное произведение того времени позволяет восстановить еще одно звено в сложной и многообразной цепи явлений, от которых ведут свое начало лучшие традиции советского искусства.

Среди других видов агитмассового искусства, порожденных Октябрьской эпохой, своеобразное место занимает роспись агитпоездов и агитпароходов. Создание их было вызвано потребностью связать революционные центры — Москву и Петроград — с окраинами государства и фронтами гражданской войны. Такие поезда и пароходы называли ВЦИКом на колесах, так как с ними ехали в качестве инструкторов представители наркоматов, обладавшие широкими полномочиями для решения различных вопросов на местах.

¹ Уния нового искусства.

В сложной, имевшей важное политическое значение работе агитпоездов и агитпарохода большую роль играли украшавшие их росписи, которые служили действенным средством наглядной агитации. Такие росписи создавались впервые, и перед их авторами стояла трудная задача найти новые средства художественной выразительности, которые бы отвечали своеобразной специфике этого нового вида декоративной живописи. Люди смотрели эту живопись не в музейных или выставочных залах, а на стоянке поезда. Революционные идеи должны были быть здесь выражены в лаконичных ярких, эмоционально насыщенных образах и сюжетных композициях, понятных каждому, самому непросвещенному, даже неграмотному зрителю.

В поисках нужного решения художники обращались к опыту различных видов изобразительного искусства. По своей тематике, образному строю, острой агитационности и злободневности росписи агитпоездов и агитпароходов были близки к политическому плакату и сатирической графике. Вместе с тем, крупные масштабы изображений, их связь с формой украшаемого вагона и со всем ансамблем поезда или парохода заставляет рассматривать эти росписи как своеобразный вид монументально-декоративной живописи.

Агитпоезда возникли в 1918 году и просуществовали до начала 20-х годов. За этот короткий срок их деятельности росписи агитпоездов прошли сложный путь развития, полный исканий, ошибок и интереснейших творческих находок. Первый этап их развития, охватывающий период с конца 1918 до середины 1919 года, был временем самых разнообразных опытов и экспериментов. К работе по оформлению агитпоездов и агитпароходов привлекались тогда художники различных направлений, жанров, профессиональных навыков. Наряду с чистыми живописцами, как, например, А. Осмеркин, среди этих художников были такие крупные карикатуристы и плакатисты, как В. Дени, мастера декоративного искусства и даже иконописцы. Каж-

дый из них шел своим особым путем, что приводило к необычайному разнообразию художественных решений. В самом этом разнообразии, в напряженности творческих исканий, в резком контрастном противопоставлении приподнято-героических и гротескно-буффонных образов, в широком применении символических и аллегорических изображений мы ощущаем те характерные «приметы времени», которые сближают эту роспись с другими видами агитационно-массового искусства тех лет.

В таком плане были оформлены первые три агитпоезда: «пробный», как его называли, сформированный Военным издательством ВЦИКа и вышедший из Москвы к Казани 13 августа 1918 года; поезд имени Ленина № 1, направленный 26 декабря 1918 года в Северо-Западный край; поезд «Октябрьская революция», с которым ряд рейсов сделал М. И. Калинин и который первый раз вышел из Москвы 29 апреля 1919 года. В Киеве в то же время работали по оформлению агитпоездов и агитпароходов такие талантливые и разнообразные по своему творческому почерку художники, как А. Экстер, И. Рабинович, А. Тышлер.

Несмотря на несомненную художественную ценность многих из созданных тогда росписей, они не всегда были понятны народным массам, и их обобщенные, во многих случаях условные образы не могли выполнить задачи политической агитации, направленной на вполне конкретные события окружающей революционной действительности. Такая задача была успешно решена в работах Изагитколлектива, сложившегося в 1919 году при Отделе агитпарпоездов ВЦИКа.

В этом коллективе было также много талантливых художников: С. Герасимов, Н. Кочергин, В. Костяницын и многие другие. Художественное руководство осуществлялось И. Нивинским. Здесь в совместном творчестве целой группы художников вырабатывается своеобразная система декоративных росписей, очень динамичных, выразительных, рассчитанных на восприятие широких

народных масс. Их сюжеты отражают обычно особенно актуальные волнующие темы, изображения решены реалистически, но в остро агитационном плане, с резким контрастным противопоставлением отрицательных и положительных явлений, с широким применением сатиры, гротеска, буффонады. Символические и аллегорические образы, характерные для первого этапа развития росписи агитпоездов и агитпароходов, сменяются яркими бытовыми типами, фигуры приобретают объемные, иногда почти скульптурные формы и четко вырисовываются на фоне перспективно решенного пейзажа. Живописные композиции занимают всю поверхность вагонной стенки и нередко очень удачно вписываются в ее сложные очертания, прорезанные оконными проемами. Расположение таких композиций определяется общим тематическим планом и подчинено общему художественному решению всего ансамбля поезда или парохода. При этом их оформление выполняется в соответствии с национальными особенностями культуры и быта населения тех районов, куда данный поезд направляется.

За период работы Изоагитколлектива его художниками был расписан в 1919 году агитпароход «Красная звезда», совершивший два длительных рейса по Волге, а в 1920 году ряд агитпоездов, которые отбывали из Москвы: «Красный Восток» — в январе на Туркестан; «Красный Казак» — 9 апреля на Дон и Кубань; «Советский Кавказ» — в июле на Северный Кавказ; «Второй поезд имени Ленина» — в августе на Украину; «Красное знамя» — 10 сентября на запад к польско-литовской границе.

Несколько иной характер носила роспись второго агитпоезда «Октябрьская революция», впервые вышедшего из Москвы в мае 1920 года и совершившего ряд рейсов по стране. Сюжетные композиции этой росписи посвящены темам повышения производительности труда, борьбе с хозяйственной разрухой и т. д. За небольшим исключением выполнены они были довольно слабо, значи-

тельно уступая в художественном отношении другим работам Изоагитколлектива.

По существу вся недолгая история развития своеобразного искусства росписи агитпоездов и агитпароходов — это история постоянных творческих исканий. Здесь не было, как, впрочем, и во всем агитационно-массовом искусстве первых послеоктябрьских лет, проторенных путей, и каждый художник являлся новатором, каждое произведение — смелым творческим экспериментом.

Агитационный фарфор первых послеоктябрьских лет — один из ярчайших документов эпохи. Документ, бесспорный по своей исторической достоверности и донесший до нас настроение времени в чеканной художественной форме.

Давно уже демонтированы агитационные поезда и пароходы, не дошло до нас оформление первых революционных празднеств, а фарфор уцелел. Помогли этому и долговечность материала и размер изделий, скорее уникальный, чем массовый, характер произведений, созданных в те годы художниками Петрограда.

Успехи художественного фарфора первых лет Советской власти неразрывно связаны с историей первого Государственного фарфорового завода (ныне Ленинградского фарфорового завода имени Ломоносова). Уже в январе 1918 года Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский пригласил известного специалиста по керамике и фарфору, работавшего с лучшими русскими художниками в Абрамцеве, П. Ваулина реорганизовать первый государственный завод на новых началах, отвечающих интересам молодого государства, — «прежде всего служить народу, а не чуждаться его». Вся художественная часть завода тогда же была поручена талантливому художнику, знакомому со своеобразной техникой живописи по фарфору, С. Чехонину. Чехонин горячо взялся за дело. Вместе с ним в работе завода приняли участие художники Н. Альтман, И. Алексеев, К. Богуславская,

Л. Гауш, П. Кузнецов, В. Лебедев, И. Пуни, а особенно М. Адамович, А. Щекотихина, З. Кобылецкая, оставшиеся постоянными работниками завода.

История советского агитационного фарфора начинается скульптурами В. Кузнецова и Н. Данько, в которых им удалось добиться пластической и образной выразительности, близкой фарфору как материалу и мелкой пластике как особому жанру декоративной скульптуры.

Первой по времени и одной из лучших скульптур была фигурка «Красногвардеец» (1918) В. Кузнецова. В нем — лучшие черты молодого рабочего-боевика, не раз встречавшегося художнику на улицах революционного Петрограда: уверенность в правоте своего дела, убежденность и юношеский романтизм.

Те же достоинства у скульптур Н. Данько. Каждая фигурка в отдельности — интересный характер, историческое лицо, персонаж эпохи. Собранные вместе — они сильнее; это уже класс, победивший в революции и отстоявший ее в борьбе: «Партизан в походе», выносливый и решительный (1919), дружелюбная и улыбчивая «Милиционерка» — неожиданно в революцию оказавшаяся при оружии женщина (1920), «Работница, вышивающая знамя» (1919), «Матрос со знаменем» (1921), «Работница, говорящая речь» (1922) и другие.

Но с еще большей, чем в скульптуре силой агитационно-просветительный смысл нового искусства выразился в живописи по фарфору. Впервые после Великой Французской революции, когда были выпущены фаянсы с патриотическими надписями, революционная тема, государственная эмблема и политический лозунг стали содержанием росписи фарфора.

* Из газет и журналов, с уличных плакатов и транспарантов перешли на фарфор решительные слова воззваний, гневного протеста и грозных предупреждений: «Кто не с нами, тот против нас», «Борьба родит героев», «Ум не терпит неволи».

Первые агитационные тарелки из-за отсутствия на них изображения могут быть сопоставлены с прокламацией. Это своего рода листовка в фарфоре. Здесь агитирует только текст, обращенный к зрителю, черные или красные буквы лозунга четко выделяются на белом фарфоре. Яркие цветные полосы — отводки — окаймляют текст, придают законченность скромному оформлению.

В 1919 году намечается новый этап в росписи агитационного фарфора, связанный с более декоративной подачей революционной эмблемы и лозунга. Надпись на фарфоре теперь, как правило, сочетается с изображением, включается в него. В тех случаях, когда изобразительный мотив отсутствует, шрифт теряет прежнюю простоту начертаний, становится более крупным, нарядным, порой вычурным.

Агитационный фарфор не мог быть в той же мере явлением дня, в какой были газеты или плакат. Фарфоровая чашка или тарелка были рассчитаны на более длительную жизнь, на более длительное общение с человеком. Если в печатном лозунге главной была доходчивость смысла и политическая активность слова, то в оформлении фарфора агитационное содержание, не получавшее художественного выражения, теряло смысл и лишалось действенности. Поэтому лозунг на тарелке должен был быть непременно красивым, зрительно привлекательным и тщательно выполненным.

Наибольшее число новых декоративных композиций относится к 1920 и 1921 годам. К этому времени эмблема РСФСР и эмблема Государственного фарфорового завода получают свое полное декоративное оформление в творчестве С. Чехонина.

Смело берутся в эти годы за агитационные темы и художники завода — Р. Вильде, М. Адамович, З. Кобылецкая, А. Щекотихина, М. Лебедева, В. Тиморев.

Тематическая живопись на фарфоре, подобно

тому, как это было в плакате и декоративных панно, оформлявших города в дни революционных праздников, получала в то время разные формы выражения: то жанровую (изображение отдельных событий или будничных сцен), то аллегорическую, олицетворявшую идеи в образах рабочих и красноармейцев, в символах восходящего солнца пролетарской культуры или поверженного дракона капиталистического рабства. Новая символика не сразу заменяла собой старую; часто она соседствовала с ней, как это было и в оформлении улиц, когда рабочий изображался художниками то античным героем на триумфальной колеснице, то всадником на крылатом коне, то воином, поражающим мечом гидру контрреволюции. Стремление к ломке и переделке старого мира нередко носило в то время наивно-утопический характер.

Но в основе любой росписи — сплав качеств агитационного искусства с декоративным. Композиции предельно динамичны и рассчитаны на быстрое восприятие, с другой стороны — сама живописная поверхность прописана с такой тщательностью и мастерством, что предполагает внимательное ее разглядывание и длительное созерцание вещи.

Цвет в агитационном фарфоре — главный фактор психологического воздействия. Как и в плакате, он чаще всего бывает контрастным. Активным, волевым и положительным началом всегда выступает красный цвет. Но в фарфоре цвет сложнее и богаче, он включает огромное число оттенков и красок.

Советский агитационный фарфор — художественный документ своего времени, говорящий языком декоративного образа, языком искусства. Никогда до и никогда после современная тема в фарфоре не достигала такой политической остроты и не передавалась с таким декоративным блеском, с таким пониманием природы материала.

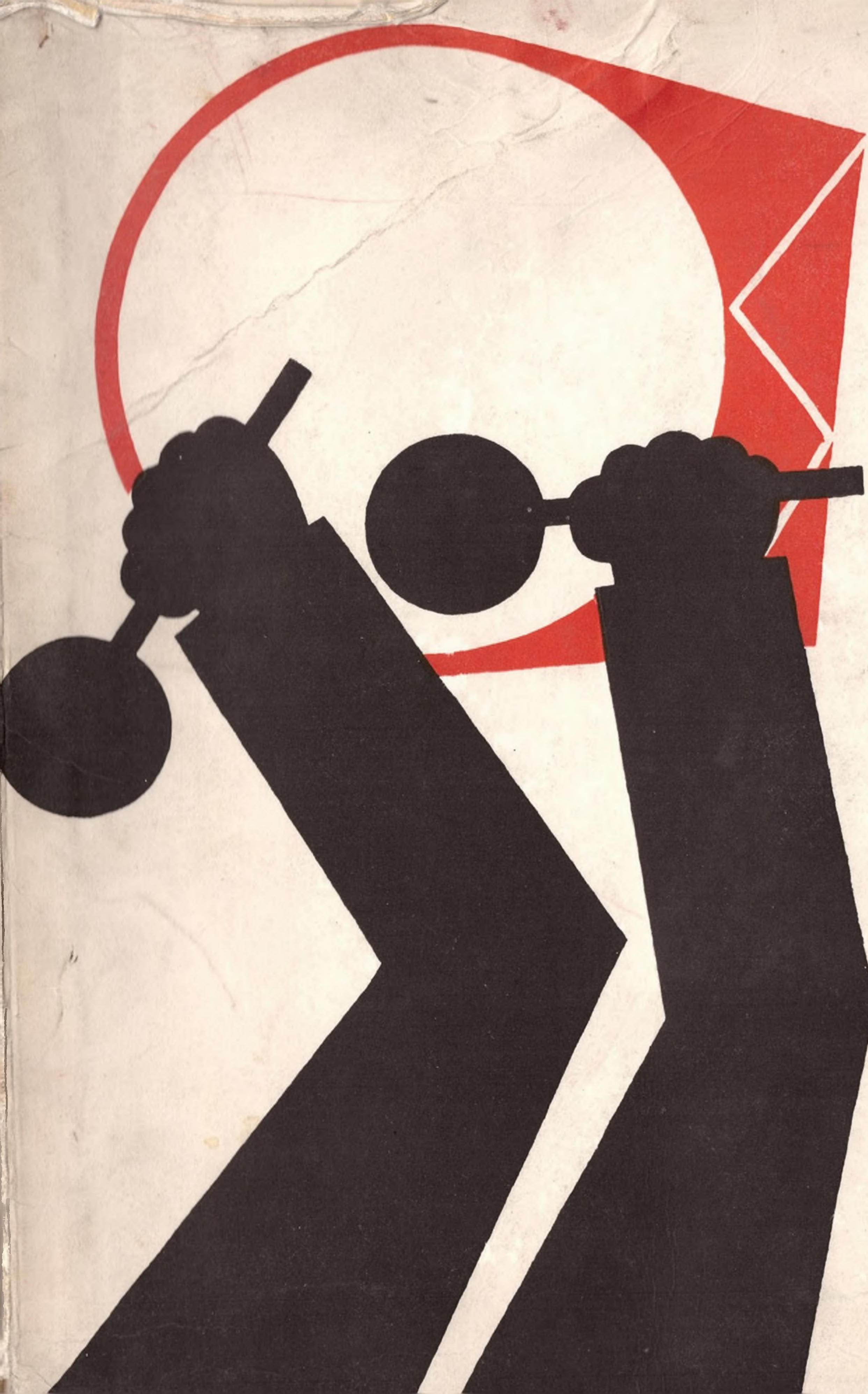
Выставка дает возможность почувствовать, как многообразны были виды советского агитационно-

массового искусства уже в самые первые годы его существования. На ее материалах можно проследить зарождение общих закономерностей агитационного искусства того времени. Они возникали в различных его видах под влиянием общих исторических задач, поставленных перед искусством революционной действительностью.

Одной из таких закономерностей было приобщение художественной интеллигенции к социалистическим идеям, выразившееся в обновлении содержания искусства, в творческом освоении новой тематики.

Другой закономерностью, вытекающей из первой, была широта и смелость поисков нового художественного языка, который отвечал бы новому содержанию искусства, его агитационным задачам, масштабам этого искусства, обращенного к широкому народным массам.

Выставка позволяет утверждать, наконец, что в создании агитационно-массового искусства, рождавшегося в атмосфере революционного подъема и творческой активности, приняли участие деятели всех художественных направлений того времени. Многие мастера работали одновременно в различных его видах. Все это и обусловило такое многообразие и богатство форм агитационного искусства, послужившего истоком развития всего советского искусства.



Агитационно-
массовое
искусство
первых лет
Октябрьской
революции

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

Агитационно-
массовое
искусство
первых лет
Октябрьской
революции



СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ СССР
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
МУЗЕЙ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК МОСКВА 1967