

48-5208/14

75902

J KII
A 5872

1978

Альтман, Н.В.

ДК 12790

78-3357/8



**натан
альтман**

Союз
художников
СССР

Ленинградская
организация
Союза
художников
РСФСР

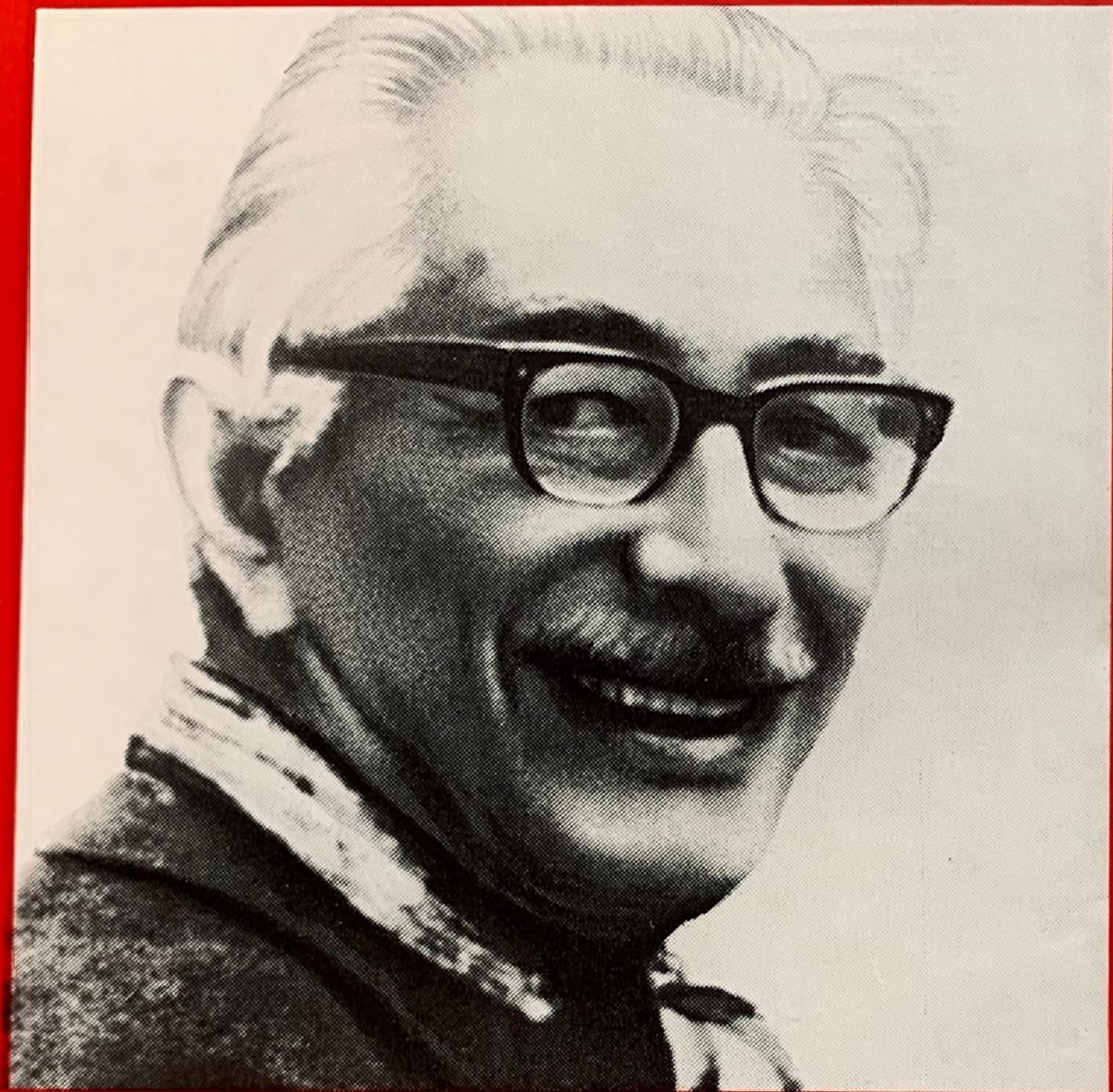
Московская
организация
Союза
художников
РСФСР

Государственный
центральный
театральный
музей
имени
А. А. Бахрушина



Советский
художник
Москва
1978

ЖКП
А 587а



Заслуженный художник РСФСР

натан альтман

1889—1970

Каталог выставки произведений

В былые времена о Натане Альтмане писали часто и разнообразно. Среди авторов, чей живой интерес он привлекал, встречались знаменитости самого первого ранга — А. Н. Бенуа и А. В. Луначарский, Н. Н. Пунин и И. Г. Эренбург, А. М. Эфрос и Р. Роллан, Я. А. Тугендхольд и В. Б. Шкловский. Простая подборка их высказываний была бы россыпью блистательных афоризмов и парадоксов, которые с захватывающей остротой неожиданных умозаключений способны рассказать и о творчестве художника, и о том сложном времени, которое его взрастило.

Однако почти все эти высказывания помечены далекими от нас датами. Где-то с середины тридцатых годов критика стала писать об Альтмане реже. Его новые работы не привлекали особого внимания, его прошлое забывали или несправедливо третировали. Еще хуже получалось, когда (в недавние времена) трудный путь мастера принимались изображать при помощи сладкоречивых банальностей. Между тем давно уже назрела необходимость строго объективного и критического переосмысления творческого наследия Н. И. Альтмана.

Странное дело! Даже самые тонкие и мудрые из прежних высказываний, посвященных этому художнику, сейчас порою «не звучат». Оказалось, что они были уместны и точны лишь в контексте жизни искусства давних лет. А в духовных пространствах, образованных нашей эпохой, произведения мастера предстают совсем в ином, нежели раньше, свете.

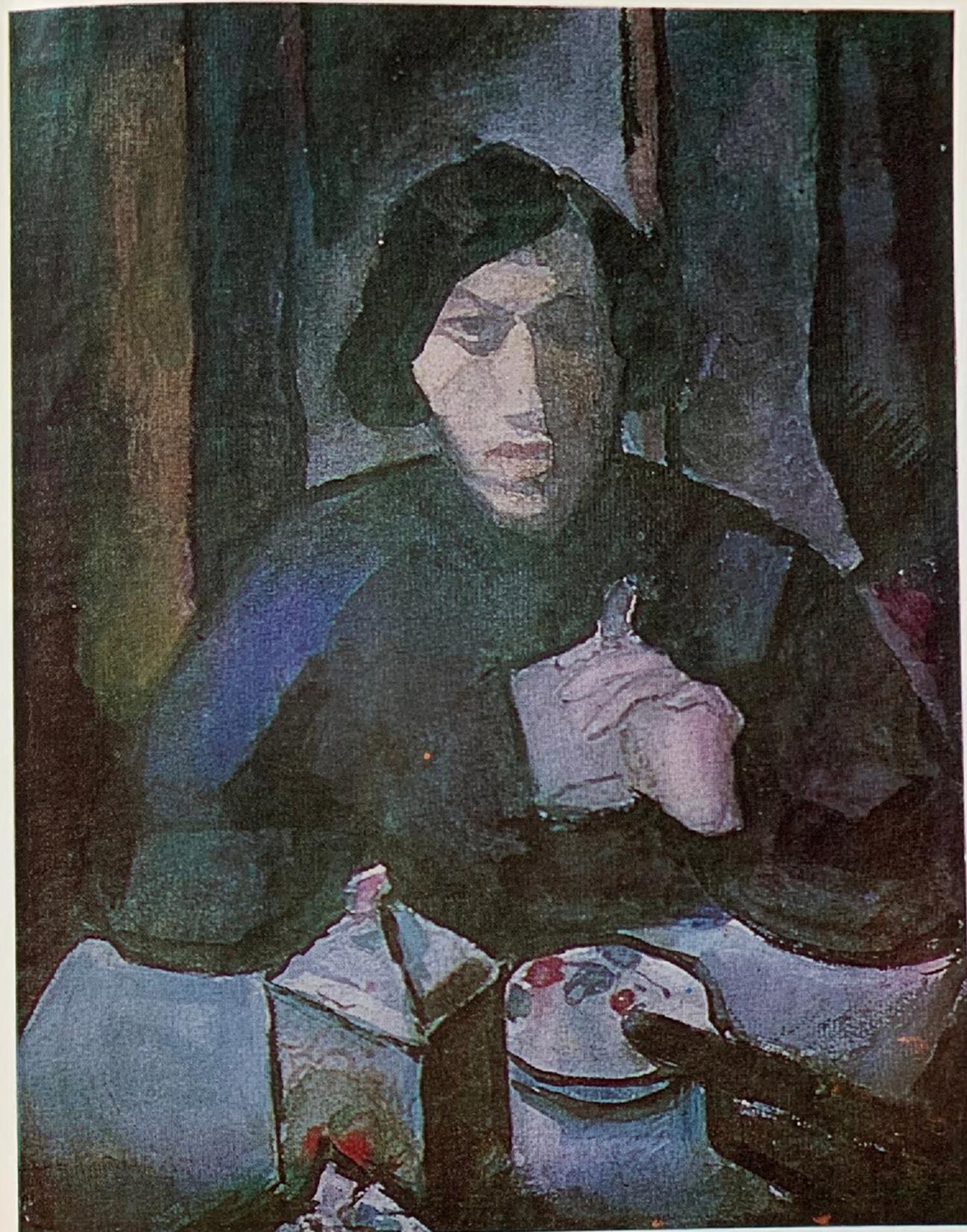
Восприятие этих произведений сейчас во многом обновилось. Да и сам Натан Альтман ныне является перед нами в ином, чем когда-то, облике.

В нашем сегодняшнем представлении он мало похож на тот прижизненный портрет, который в двадцатых годах набросал с него мастерской, но очень своеобразной и пристрастной кистью А. М. Эфрос.

С тех пор прояснилось многое: линия уже оконченной биографии, оценка отдельных работ, их взаимоотношения с тем, что создавалось одновременно и позже. Черты портрета художника смягчились; к былой уверенности и решительности добавились оттенки созерцательного размышления и печали. Отдельные аспекты слились в общую картину, которую завершила и вставила в оправу сама история. Дистанция времени позволила нам увидеть эту картину с далекой точки зрения.

При жизни мастера его поочередно приобщали к самым разным художественным догматам: от беспредметничества до академизма. Сам Альтман, хотя и был соучастником острых дискуссий (особенно в начале послереволюционного периода), от собственного творческого самоопределения всегда воздерживался. Не в силу какого-то тайного, холодного расчета или из-за неуверенности в избранных позициях. Просто он находил неразумным и легковесным связывать себя клятвенными обязательствами по отношению к тому или иному из быстроизменяемых стилевых пристрастий. Альтман привык верить своему внутреннему голосу, творческому инстинкту — ведь они многократно оказывались и прозорливее и мудрее, чем иные художественные пророки и теоретики. Все решалось за мольбертом, и художник сам с жадным нетерпением, как совершенно непредвиденного, ожидал того, что у него получится в ходе очередной работы. В лучшие свои годы он с поразительной точностью находил некую стилевую равнодействующую, которая чертила свой причудливый график поодаль от всех основных художественных течений времени, отдавая, однако, дань каждому из них.

Когда говорят о российском искусстве начала XX века, то чаще всего противопоставляют жанрово-повествовательную традицию прошлого сто-



Автопортрет. 1911

летия (с ее неизменным правилом — все показывать «в формах самой жизни») и «левые» искания, для которых характерны ассоциативный строй, резкая ломка и преобразование природы. Однако же на самом деле в десятые годы эти силы всерьез вовсе не вступали в борьбу. Они соотносились только как прошлое и настоящее. А живые и реальные конфликтные взаимодействия тех лет выглядели иначе. Между собой яростно спорили идеи деформации, во имя которых пытались перекроить или вовсе лишиться зримой, предметной определенности облик мира, и неоклассика, стремившаяся к строгой и кристаллически ясной гармонии форм. Хаотическая живописность архитектуры модерна (насажденная, впрочем, на жесткий каркас конструкций) соседствовала с попытками возродить четкую пластику ордерной системы. Одновременно появлялись на выставках контр-рельефы В. Е. Татлина и идеальные пластические монолиты А. Т. Матвеева; картины в духе кубизма, лучизма, супрематизма и такие полотна В. И. Шухаева или А. Е. Яковлева, которые с железной неукоснительностью, холодно и четко воссоздают оболочку природы.

Резкие контрасты! Однако же все эти пестрые и разноликие явления нераздельно связаны между собой, как сиамские близнецы. Уловить эту близость, сделать ее основой художественных решений особого, «равнодействующего» типа — это было вполне серьезной, хотя и крайне трудной задачей, подсказанной всем ходом художественных событий.

Работы Натана Альтмана — один из весьма немногочисленных примеров успешного толкования подобной задачи. Художник решал ее, как в старину, методом послойного наложения образных красок. Впрочем, альтмановский метод кардинально отличался от классических «лессировок» тем, что старые мастера тончайше сочетали последовательно накладываемые оттенки одного и того же цветового строя, а он соединяет и сплачивает разнородное и несходное.

Однако какие бы повороты ни испытывало искусство Альтмана, его первоосновой всегда оказывается отточенное и совершенное мастерство. Это идет с молодых ногтей, возникает еще до каких бы то ни было стилевых увлечений, даже до первых профессиональных уроков, полученных в Одесском художественном училище. Тяга к завершенности, к безукоризненной законченности исполнения заложена, скорее, в характере Альтмана, чем в его творческом исповедании веры. Строгий чекан высокого ремесла отмечает каждую его работу и, должно быть, наследственно связан с представлениями о красоте и достоинстве труда, завещанными ему поколениями предков, которые, напевая и бормоча, любовно колдовали своими золотыми руками над безымянными шедеврами всяческого ремесла. Сколь ни наивен трогательный в своей милой усердности «пуантилизм» самых ранних работ художника — «Сельский пейзаж», «Весна», «Умань», портрет бабушки и свой собственный, исполненные в 1908—1909 годах, — уже и тут движения кисти и карандаша идеально послушны четкой дисциплине формы. Вскоре оттенок ученического старания полностью исчезает. При этом строгая и последовательная чеканность каждой малой детали, каждого штриха или мазка всегда будут составлять неизменное отличительное свойство любого произведения Н. Альтмана. Иногда эта отделанность каждой грани формы оказывается составной частью общей поэтики работ. Так, в цикле «Еврейская графика» (1914) изображения напоминают письмена, вырезанные на древних камнях. Обычно говорят об их стилизованной «древневосточности», о геральдическом характере композиций, имитирующих рельефы старинных надгробий с их символикой анималистического толка и особым орнаментальным типом. Все это так, но автора тут интересовали не сами по себе стилистические мотивы графики. Его влекла идеальная чистота звенящего нарезанного форм. И связанная с этим устремленность к совершенству законченного, к подчинению косного

материала силе воображения художника, его артистизму и мастерству.

Известный парадокс творчества Н. Альтмана в десятиные годы состоит в том, что он стремился реализовать вот это свое природное стремление к завершенности, гармоничности, конструктивной цельности при помощи средств, буквально начиненных динамитом разрушительных тенденций. Ведь он был одним из первых российских мастеров, которые широко использовали кубистические приемы. Миграция стилевых идей кубизма имела в те годы уже международный характер. Причем самыми интересными, пожалуй, были тогда не посылки стиля, а связанные с ним эстетические выводы. В России они оказались в большой мере позитивными. Лучшие мастера создавали новые художественные модели мира, помня о предыдущих. Так возникало соединение лубочно-вывесочных традиций с остросовременными приемами у А. В. Лентулова, М. Ф. Ларионова, И. И. Машкова, П. П. Кончаловского, «лирический кубизм» Р. Р. Фалька, на свой лад убедительная реальность фантастических пространственно-временных и причинных связей в эксцентрических образах М. З. Шагала.

Пожалуй, у Альтмана не было такой потрясенности и самозабвения, как у названных сейчас художников. Он спокойнее, далек от крайностей. Чувственная конкретность жизни сохраняет для него всю силу и обаяние. В портретах он вполне традиционно интересуется душевной жизнью человека, не растворяя ее в декоративной схеме или в хаосе деформации. Но обо всем Альтман хотел бы рассказать на языке современного видения. Поиски точного художественного баланса не всегда складывались у него удачно. Скажем, в «Даме у рояля» 1913 года металлически тусклые цветовые сочетания и жесткие силуэты как бы расслоенных плоскостей формы выглядят всего лишь как современный грим на обветшавшей портретной схеме. Блистательная виртуозность отделки не



Анна Ахматова. 1914

может заглушить впечатления некоторой салонности этой вещи.

Но просчеты художественной интуиции у Альтмана редки. В его работах 1912—1916 годов постсезаннистские и кубистические приемы не выглядят чем-то инородным или сугубо формальным, модной стилевой игрой. Нет, они обладают живым богатством выражения, оказываются сами по себе существенными оттенками образов. В портретных композициях 1913 года («Н. Е. Добычина», «Старый еврей»), в скульптурном автопортрете 1916 года острые, ломкие грани форм создают чрезвычайно экспрессивную перекличку колючей остроты ощущения жизни и строгой, застылой завершенности всего окружающего. Такое взаимодействие фигур и пространства придает неожиданную новизну «вечной теме» — конфликтности переживаний человека.

С особой открытостью, на полном обнажении стилевой и образной сущности приемов это остропротиворечивое ощущение современности запечатлелось в пейзажных работах художника. В знаменитом «Пейзаже» 1914 года предстает картина мира, который словно перенес разрушительную катастрофу и теперь воссоздан заново из рассыпавшихся было частей. Купы деревьев, недвижная гладь реки, обрывистые берега — все состоит из первозданных кристаллических структур, громоздящихся в каком-то дерганом, синкопическом ритме, холодно и отрешенно. Тут все сплошной парадокс: застылый крик, окаменевшие стоны, замерший трепет. Обретенная вновь классическая гармония несет на себе следы живой, горячей боли, отпечаток содроганий пережитого.

То ли картиной на стене, то ли расстилающимся за окном полуфантастическим ландшафтом «Пейзаж» 1914 года входит в одновременно написанный Натаном Альтманом портрет Анны Ахматовой. Круглящиеся объемы белых и зеленых древесных крон, одновременно и плотные и прозрачные, композиционно так расположены, что замечаются раньше всего остального. Нижняя часть

пейзажного изображения лишена рамок, его непосредственно продолжает геометрический орнамент на втором плане. Реальность и видение тут смешиваются, воображаемое и действительное обретают равные права.

На этой зыбкой, смутной двойственности основана и вся формальная структура портрета. Первый взгляд замечает безукоризненную четкость силуэтов, граненый рисунок отдельных сочленений и объемов. Но затем приходит осознание полнейшей условности этого строгого порядка. Неожиданно он начинает таять, будто привиделся во сне. Кресло, на котором сидит Ахматова, скамейка под ее ногами, показаны сверху, вне прямой перспективы. Поэтому ее фигура как бы плывет в пространстве. Это ощущение сдвинутости всех опор, утраты тяжести поддерживается еще и тем, что свет пронизывает фигуру насквозь, словно она лишена плотской оболочки. Определенного источника освещения в картине нет, вся ее пространственно-предметная среда смутна, отвлеченна: ледяной белесый свет странен, отчужден, а почти локальный цвет синего платья и желтой шали также утрачивает свою ясную материальность из-за взаимодействия с пронзительной остротой холодных и абсолютно ненатуральных тонов всех соседствующих деталей пейзажа и интерьера.

Верно замечено, что альтмановский портрет Ахматовой очень «петербургский». Хотя художник в ходе работы отверг те конкретные городские детали, которые есть в предварительных графических эскизах, но Петербург тут сохранился в более широком понимании: в ясной архитектонике, в законченности формы, в прохладном свете. А вместе с тем — и в той прозрачности, многозначности окружающего, о которых писал еще Гоголь в «Невском проспекте»; в душевной тревоге и резком внутреннем смятении, которые пронизывают ощущение Петербурга в русской литературе от Пушкина и Достоевского до Блока и Ахматовой. Пожалуй, чисто «петербургским» является еще и то впечатление несомненной сценич-

ности, которое внушает портрет. Перед нами сложная душевная драма, но это драма сыгранная, представленная на подмостках. У современников Анна Ахматова и вне «петербургских» ассоциаций вызывала прямые параллели с трагическим спектаклем. Как непосредственно перекликается с портретом Альтмана образ посвященного Ахматовой стихотворения, написанного в том же 1914 году Осипом Мандельштамом!

Вполоборота, о печаль,
 На равнодушных поглядела.
 Спадая с плеч, окаменела
 Ложноклассическая шаль.
 Зловещий голос — горький хмель —
 Души расковывает недра:
 Так — негодующая Федра —
 Стояла некогда Рашель¹.

Все это вместе взятое — смешение реального и воображаемого, сценичность, «петербургские» мотивы в глубинах образа — смещает изображение в какой-то чисто духовный план, где властвуют законы поэтической фантазии, где лики природы быстроизменчивы и ненадежны, и только образная логика обладает убедительностью, постоянством и неизменной ценностью.

В сложной цельности всех разнородных качеств и особенностей картины можно понять и оценить в полной мере ее принципиальные творческие качества и замечательную, пророческую зоркость центрального образа.

В нем соединились женственная хрупкость и сила характера, страдальческий излом и высокая умиротворенность, отзывчивость непосредственного чувства и самозабвение, такое естественное при вечном желании «подслушать у музыки что-то».

Это целостное соединение столь контрастных оттенков характера глубоко и тонко отвечает и

¹ Это стихотворение О. Мандельштама (см. О. Мандельштам. Стихотворения. М., 1974, с. 84) написано в начале 1914 года, приблизительно за полгода до создания альтмановского портрета. Концепция стиха и картины, конечно, в разных аспектах не совпадают, но в своем «петербургском» колорите и в сопоставлениях с пафосом классического театра они удивительно близки.



Иллюстрация к стихотворению А. Ахматовой. 1914

человеческой, и поэтической биографии Анны Ахматовой. В ту пору, когда Альтман писал портрет, ее судьба была на переломе. Редактор «Аполлона» Сергей Маковский, впервые напечатавший ахматовские стихи, вспоминает, что в начале десятых годов «весь облик Ахматовой, высокой худенькой, тихой, очень бледной, с печальной складкой рта, вызывал не то растроганное любопытство, не то жалость»¹. А всего лишь несколькими годами позже, в 1916 году, Марина Цветаева в цикле, посвященном Ахматовой, восклицает:

Мы коронованы тем, что одну с тобой
Мы землю топчем, что небо над нами — то же!
И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,
Уже бессмертным на смертное сходит ложе².

В альтмановской Ахматовой есть душевная смятенность, острая ранимость, над ней витает тень какой-то обреченности. Но вместе с тем она в портрете поистине величава — не осанкой, а сокровеннейшим сопричастием к тому таинственному и высокому дару творческого преображения жизни, духом которого проникнута вся композиция. В этом сплетении дантовской строгости облика и душевного напряжения — еще одна основа «классичности» портрета. В нем пересеклись многие духовные измерения эпохи — нарастающее ощущение трагизма происходящих событий, тревожное переживание всеобщей ломки основ жизни, остромечтательное размышление о том, как может выглядеть новая гармония в будущем. Этим размышляющим, мечтательно-созерцательным характером художественной речи объясняются многие особенности картины.

В 1914 году эта работа была для художника еще одной в ряду многих иных. Но с годами стало ясно, что создание портрета Анны Ахматовой оказалось для художника поистине счастливым и значительнейшим событием. Он не только предсказал в своем холсте появление новой звезды на литератур-



Деревья. 1914

¹ Цит. по кн.: Анна Ахматова. Избранное. М., 1974, с. 551.

² Марина Цветаева. Избранные произведения. М., 1965, с. 103.

ном горизонте России, но и сумел постичь душевный мир поэта, услышать музыку «неузнанных и пленных голосов» ее стиха. Кроме того, к нашему времени, когда многие споры и сомнения навсегда откатились в прошлое, стало очевидным, что портрет Анны Ахматовой кисти Натана Альтмана — одно из классических произведений российской живописи начала XX столетия.

Времена Октябрьской революции Н. Альтман встретил сформировавшимся и широко известным мастером. Его признание, однако, не имело ничего общего с академической респектабельностью или — тем более — казенным вкусом. Он был одним из тех художников России начала века, в произведениях которых время познавало само себя, впервые обнаруживая свой подлинный облик в новых образах и формах.

Именно поэтому вполне закономерно, что Альтман оказался одним из видных деятелей новой эпохи¹. Он ведь принадлежал к самому живому и отзывчивому слою молодых художников страны, для которых отклик на происходившие события был горячей и острой внутренней потребностью.

Графические и скульптурные работы Н. Альтмана первых послереволюционных годов вряд ли обоснованно относить к разряду остроэкспериментальных. Но в монументальной и станковой живописи той же эпохи многие произведения художника тяготеют к отвлеченной символике и к ассоциативной изобразительной речи.

Причин тому было несколько. Первая и исходная заключалась в особом строе восприятия жизни времени. Зримой конкретности нового общества еще предстояло сложиться. Пока же революция являлась современникам в романтическом ореоле

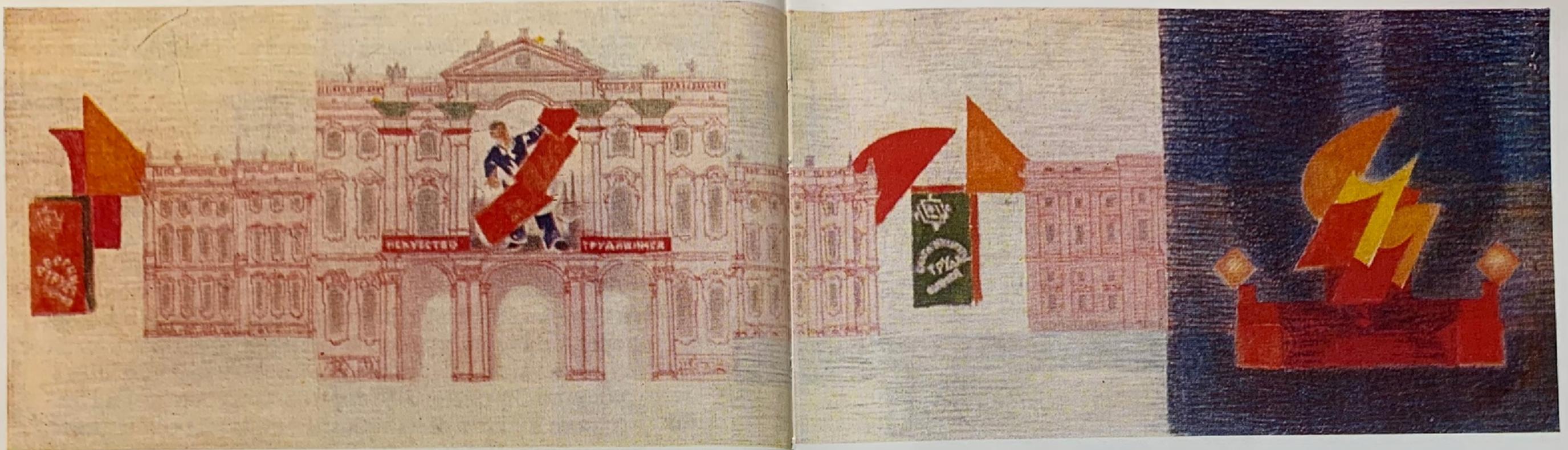
¹ В первые послереволюционные годы Н. Альтман, наряду с колоссальной по объему творческой деятельностью, был облечен значительными организационными полномочиями (в отделе ИЗО Наркомпроса, в редакциях газеты «Искусство Коммуны» и журнала «Пламя», в Свободных Государственных мастерских и т. д.). А. В. Луначарский называл «очень талантливого Н. Альтмана» в числе «центральных фигур» революционного искусства (см.: А. В. Луначарский об изобразительном искусстве. М., 1967, т. II, с. 115).

неведомого и непознанного. Образы символического свойства, мечтательные аллегории и метафоры решительно преобладали в искусстве первых лет революции, причем это в равной мере касалось художников абсолютно всех направлений. И при этом какой-то недолгий срок существовало весьма наивное, но в рамках своего времени вполне понятное и устойчивое убеждение, что ныне все — и искусство также — будет полностью иным, чем раньше, совершенно непохожим на предыдущее.

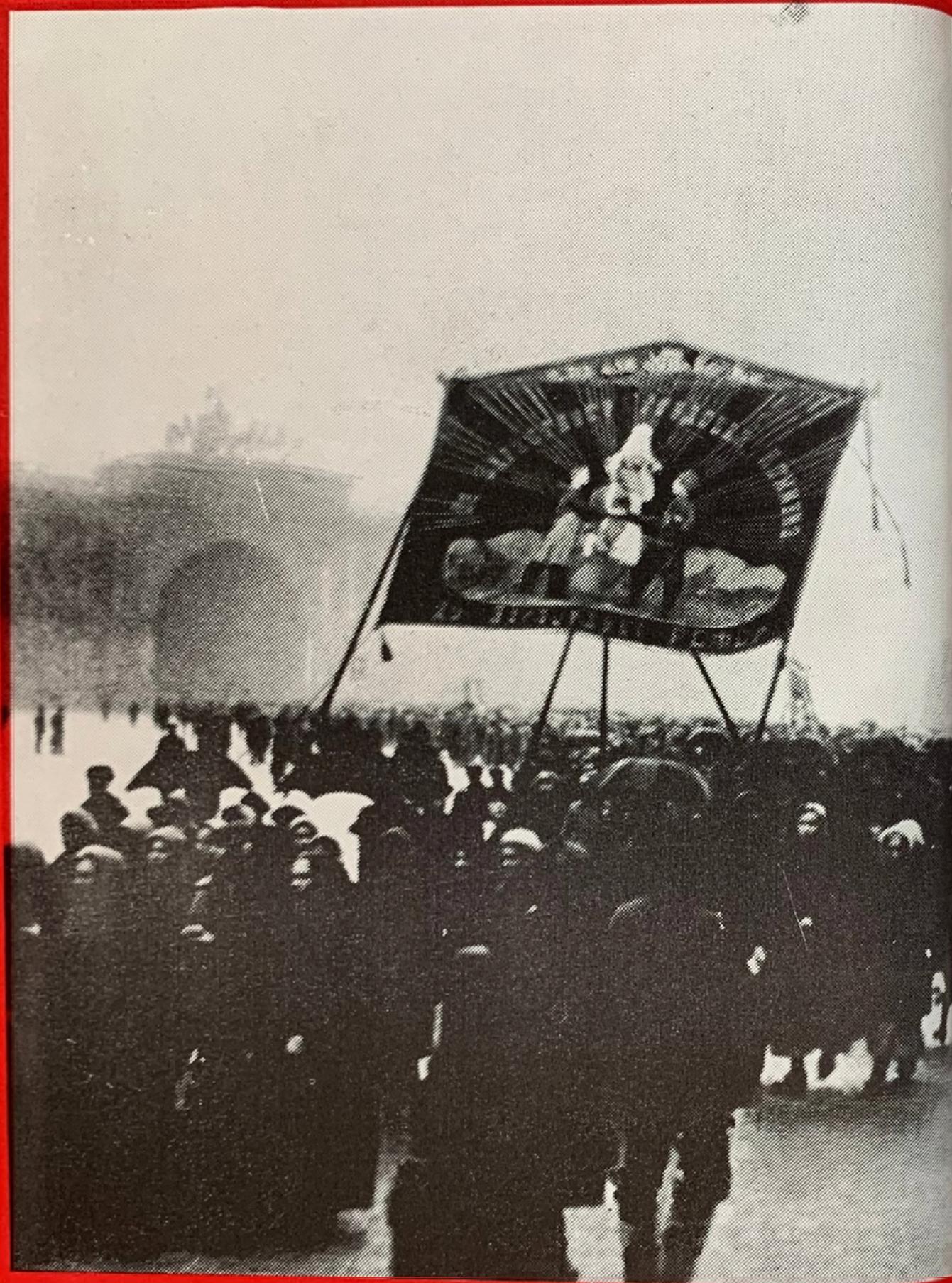
Пожалуй, наиболее открыто и ясно всю диалектику реальных взаимоотношений старых и новых форм, образов, художественных идей раскрывает исполненное Натаном Альтманом оформление площади Урицкого (Дворцовой площади) в Петрограде в дни празднования первой годовщины революции (ноябрь 1918 года). Мало кто из художественных современников Альтмана так точно и остро сумел тогда «услышать время», стихию его музыки. Даже по сохранившимся эскизам можно составить представление о бурном, романтично-радостном звучании созданного художником праздничного ансамбля украшений, о его особой выразительности, построенной на чисто ассоциативных мотивах и символических приемах¹.

Натан Альтман увидел в знаменитом архитектурном комплексе определенную пространственно-пластическую среду, которую ему предстоит превратить в арену великого праздника, торжественного и красочного. Огромные геометрические плоскости, полыхающие яркими, спектрально-чистыми тонами, создавали основу художественного решения. Более двух десятков цветных щитов были установлены между зданиями, а на их фасадах колоссальные полотнища, по преимуществу красной, синей и зеленой окраски, продолжали энергичную работу колорита, интенсивное и резкое

¹ Я имею в виду именно эскизы 1918 года. Сделанные в 1957 году новые авторские варианты этих эскизов хоть и сохраняют композиционную схему оригиналов 1918 года, но утратили их грубоватую, резкую силу. В позднейших эскизах есть какой-то оттенок приглуженности, даже слащавости, совершенно чуждый замыслу 1918 года.



Эскиз оформления площади Урицкого
в дни празднования
1-й годовщины
Великой Октябрьской социалистической
революции в Петрограде. 1918



День празднования 1-й годовщины Великой Октябрьской
социалистической революции в Петрограде.
Манифестация на площади Урицкого

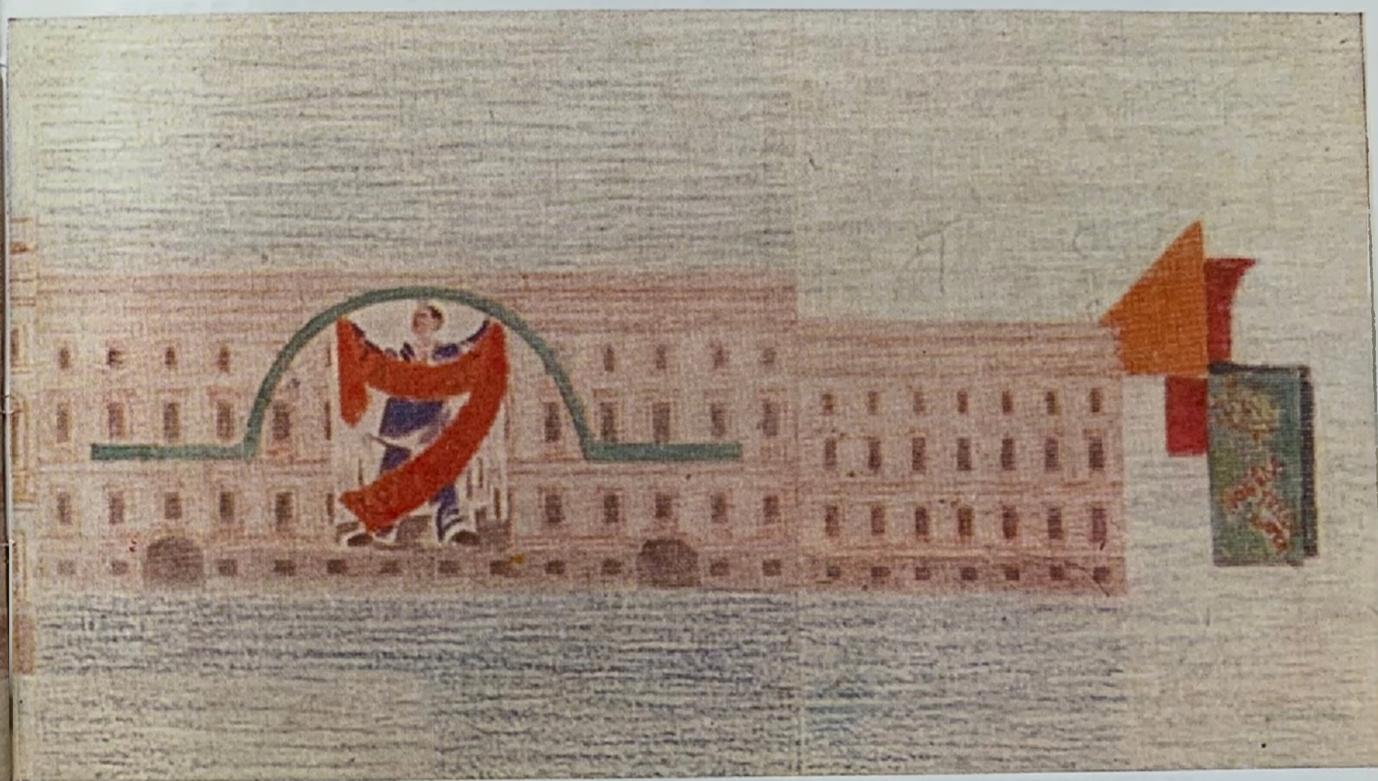
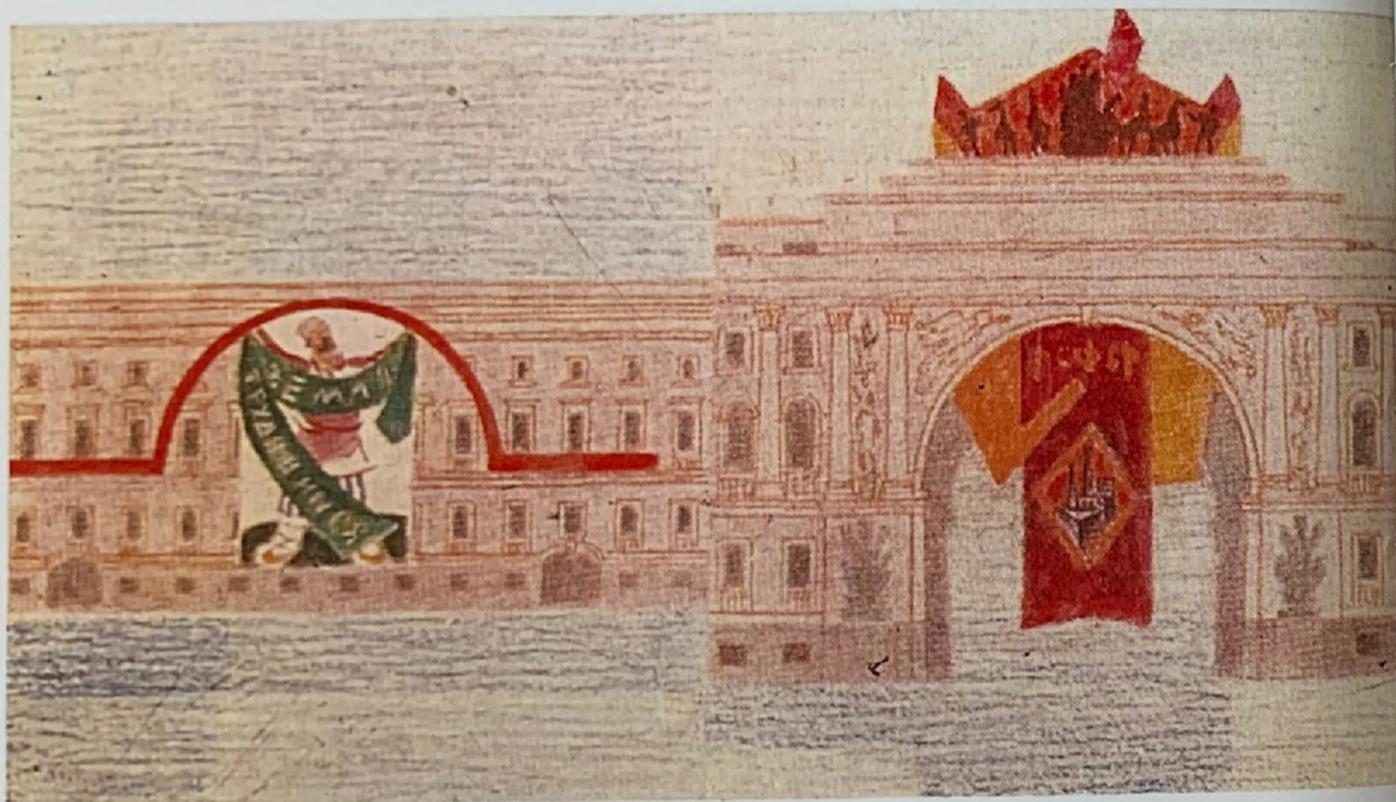
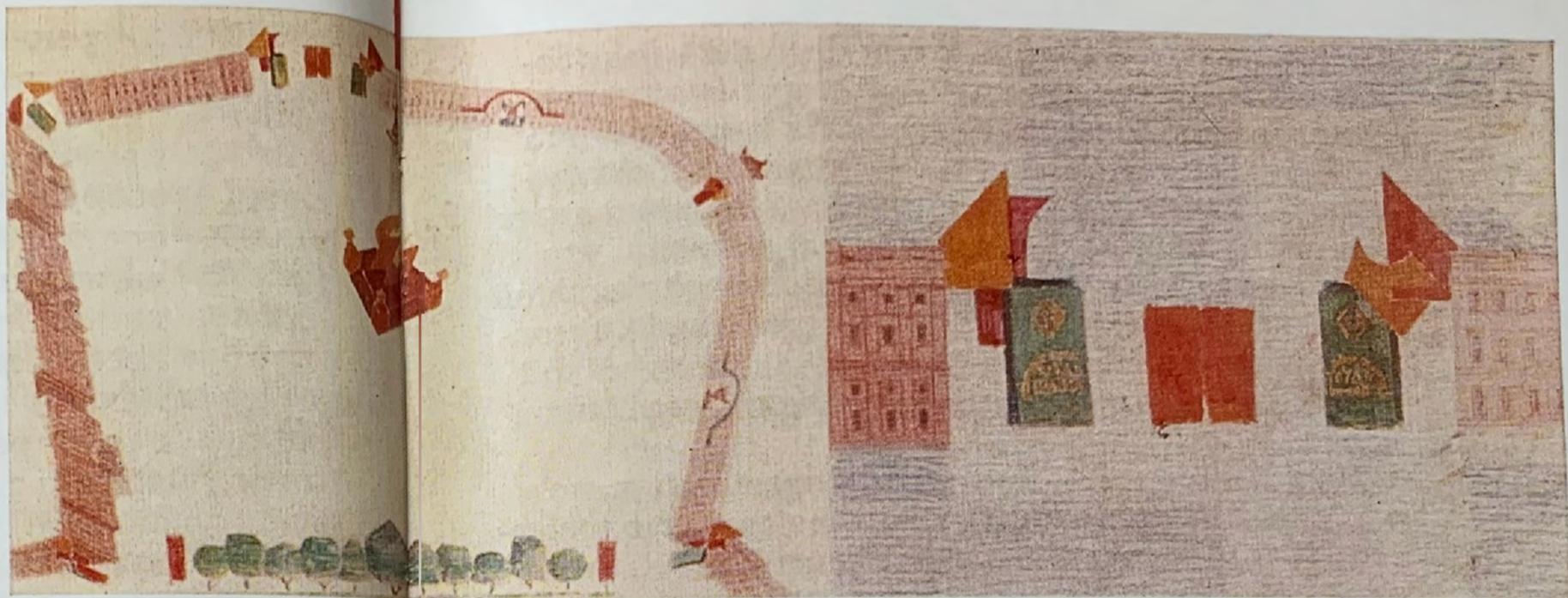
звучание которого воспринималось как песня праздничных фанфар.

Иногда говорят, что декоративный ансамбль Альтмана строился на принципе смелого противопоставления архитектуре. Это несколько прямолинейное определение. Художник неожиданно и остро использовал выразительность архитектурных памятников, «играл» с ними, превращал их в участников праздничной мистерии, словно бы надевших маски и костюмы для предстоящего торжества. Так, например, сзади конной колесницы на арке здания Главного штаба высился огромный красно-желтый треугольник, который обретал неожиданную власть над скульптурой, как бы вбирал ее в себя, превращая в пленницу, которая пляшет и поет на чужом триумфе. В проеме арки Главного штаба колыхались полотнища (вишневое и оранжевое), чьи яростные, кричащие цвета, похожие на темпераментные восклицания митингующего оратора, дерзко входили в оппозицию к строгому классицизму строения Росси. А на крыльях этого здания и на фасаде Зимнего дворца размещались огромные панно (почти в полную высоту архитектурных сооружений). На манер окон РОСТА, с их своеобразной амальгамой народного лубка и супрематических геометризованных конструкций, эти панно изображали рабочих и крестьянина с развернутыми революционными лозунгами в руках. Их агитационный смысл в контексте дворцовых зданий особо очевиден, а масштаб и резкость цветовых и пластико-ритмических акцентов продолжали основную изобразительную и смысловую идею празднества, начатую щитами и полотнищами, чье неостановимое, пестрое шествие вливалось на площадь со всех концов.

И идейной, и декоративной сердцевиной оформления, его замковой частью оказывалась четырехугольная платформа в центре Дворцовой площади. Она брала в тиски Александровскую колонну, превращала ее в тающий сумеречный призрак. Ибо спокойные, мягкие формы и сдержанный

цвет монферрановского «Александровского столпа» оттеснялись и заглушались лихорадочными зигзагами контуров и раскаленными (особенно при специальном вечернем освещении) красками сооруженной вокруг колонны конструкции. Сопоставление наложенных друг на друга геометрических плоскостей красно-розово-желтой расцветки напоминало и взлетающее к небесам пламя костра, и мачту движущегося парусника. В «пламенеющей готике» альтмановской композиции, в ее острой и смутной выразительности бушует и ярится символика революционной эпохи. Ведь вся она в те годы строилась на сопоставлениях с расстроенными стихиями, со всеобщими грозвыми потрясениями. Ее составные элементы и контрасты чаще всего накладываются резкими мазками на картину времени. Как художниками, так и поэтами. Вспомним: «Черный вечер. // Белый снег. // Ветер, ветер!!! На ногах не стоит человек. // Ветер, ветер!!! На всем божьем свете!»... Разве этот запев «Двенадцати» Александра Блока, созданных всего лишь несколькими месяцами раньше альтмановского ансамбля, не сходен с ним по характеру своей символично-поэтической палитры?

Но кроме вихревых, «вьюжных» интонаций, кроме трепета блуждающих огней и полыхания красочной стихии, в ансамбле Альтмана властно действуют еще и архитектурные начала. Ритм полотнищ и щитов строг, упорядочен, в них есть собранность маршевого шествия, направляющее чувство цели. Художник видел в революции организующую творческую волю. И не столько отвлеченное «чувство формы», сколько именно это осознание созидательной логики происходящих событий привело мастера к новому парафразу классических традиций. При всем внешнем контрасте с тем сгустком былого, каким является зодчество Дворцовой площади, созданное Альтманом оформление революционного празднества обладает подлинным родством с окружающей архитектурной средой. Их в конечном счете объединяет конструктивность и пластичность общего ком-



Эскиз оформления
площади Урицкого
в дни празднования
1-й годовщины
Великой Октябрьской
социалистической
революции в Петрограде. 1918

позиционного решения. Известный парадокс заключается в том, что архитектоника альтмановских эскизов более всего дает себя знать именно в обнаженных приемах геометризации и ритмической дисциплины форм (то есть в излюбленных «левыми» приемах). Но ведь опыт доказал, что у больших, серьезных мастеров при плодотворной направленности эксперимента такие поиски могли породить глубинную близость с классической традицией и даже принести ей позитивное обновление.

Полемика исканий — не только формальных, но и духовных, а в известном смысле даже философских — были и станковые картины Натана Альтмана, исполненные им в 1918—1921 годы. Они могут правильно быть истолкованы только в контексте эпохи. Ведь чем объяснить возникновение таких альтмановских натюрмортов и интерьеров этих лет, где предметы как бы вырваны из круга обычного, повседневного быта и, по убедительному наблюдению современного искусствоведа, образуют мир, который «кажется... почти фантастическим, напряженно застывшим на грани странного сдвига»?¹

Но ведь эта «странность» была разлита в воздухе времени, когда все сдвинулось со своих мест, было зыбким, неясным, ищущим своих законченных форм. В «Цветовых объемах и плоскостях» 1918 года плотные, круглящиеся бутылки и их призрачные, наклоненные отражения в какой-то опрокинутой, осколочной зеркальной поверхности спорят между собой; подлинная реальность мира отыскивается как бы на ощупь. В одноименной вещи того же года жесткие грани предметов, их холодная, колючая отчужденность тонко передают ощущение неуютности, смещения всего окружающего, которое порождает душевную тревогу. Художник как бы выпрашивает у вещей — в чем состоит и новый дух, и новая пластика времени.

Ответа пока нет — этим чувством ожидания, поисков новых истин проникнуты натюрморты. И даже в беспредметных композициях и коллажах тех лет — «Петрокоммуна», «РСФСР», «Россия — Труд», которые по сути дела представляли собой живописные плакаты — все определяет сугубо ассоциативное переживание времени. В этих сдвинутых формах, хаотично сопрягающихся, расколотых словах, плоских геометрических фигурах, которые плавают в какой-то беспокойной, вибрирующей среде, — вся смятенность и неупорядоченность времени, черты конкретного облика которого еще не проступили из тумана событий.

Однако Н. Альтман был одним из первых художников, которые к концу периода гражданской войны стали переходить от произведений отвлеченно-ассоциативного свойства к реальным, полным индивидуальной характерности образам. В серии скульптур 1920 года — памятник В. К. Рентгену, «агитационные рельефы» Степана Халтурина, А. В. Луначарского, наконец, гипсовый бюст того же Луначарского — проступает человеческий идеал времени: суровая собранность, аскетизм, энергия и действенность характера. Все названные вещи стилистически почти полностью однородны: они соединяют тонкую, нервную лепку с острыми, кинжальными контурами и конструированием объемов из рассеченных плоскостей. Несомненно лучшая из работ этого ряда — бюст А. В. Луначарского. В нем прекрасно решен сквозной психологический мотив — неослабно зоркое наблюдение за происходящим, мгновенно рождающее живую реакцию мысли, которая играет и светится в несколько скептической усмешке пристального взгляда. Бюст построен на сложном сочетании многочисленных асимметрических сдвигов, которые в своей совокупности придают портрету острейшую характерность. Луначарский тут и собеседник, и оратор, и общественный деятель.

¹ Ю. Герчук. Живые вещи. М., 1977, с. 90.



Воспитанники детских коммун
у празднично оформленной
Н. И. Альтманом
Александровской колонны
на площади Урицкого.
Петроград, 7 ноября 1918 года

К тому же 1920 году относится самый знаменательный эпизод в долгой жизни Н. И. Альтмана — его встречи с В. И. Лениным, которого художник, при содействии А. В. Луначарского, получил возможность рисовать и лепить в кремлевском рабочем кабинете. Эти встречи длились на протяжении полутора месяцев, приблизительно 250 часов чистого времени! Столь долгого и близкого общения с вождем революции никто и никогда из мастеров изобразительного искусства не имел. Воспоминания Альтмана об этих встречах перепечатывали десятки раз: ведь память о столь длительных наблюдениях за жизнью и работой Ленина поистине драгоценна для истории.

Документальную основу имеют и графические портреты В. И. Ленина, выполненные Альтманом в памятные ему дни весны 1920 года. Но этой документальностью значение рисунков отнюдь не ограничивается. Непосредственное наблюдение, длительное и пристальное, перерастает тут в глубокую характеристику, вобравшую в себя некоторые сокровенные черты личности Ленина и его, если можно так выразиться, исторического самочувствия в 1920 году. Уникальное значение альтмановской серии именно в этом. Существуют натурные зарисовки Ленина, их не так уж мало, но авторы этих набросков ни о чем, кроме внешнего сходства, кроме каких-то крупниц точности в передаче облика вождя, его манеры держаться, жестикологии и т. д. — даже и не мечтали. Когда же стали создавать композиционные портреты В. И. Ленина, то его традиционно-узнаваемые черты (поверяемые преимущественно фотографиями) соединялись с той или иной широкой концепцией — чаще всего это обобщенный образ вождя, трибуна, который обращается к массам и находится во главе грандиозных событий.

Рисунки Альтмана решены в совершенно ином ключе. В них нет ни дистанции, ни преобразования. Пафос, ораторская экспрессия им решительно не свойственны. Перед нами дневник, хроника. Ленин увиден и показан как близкий и понятный



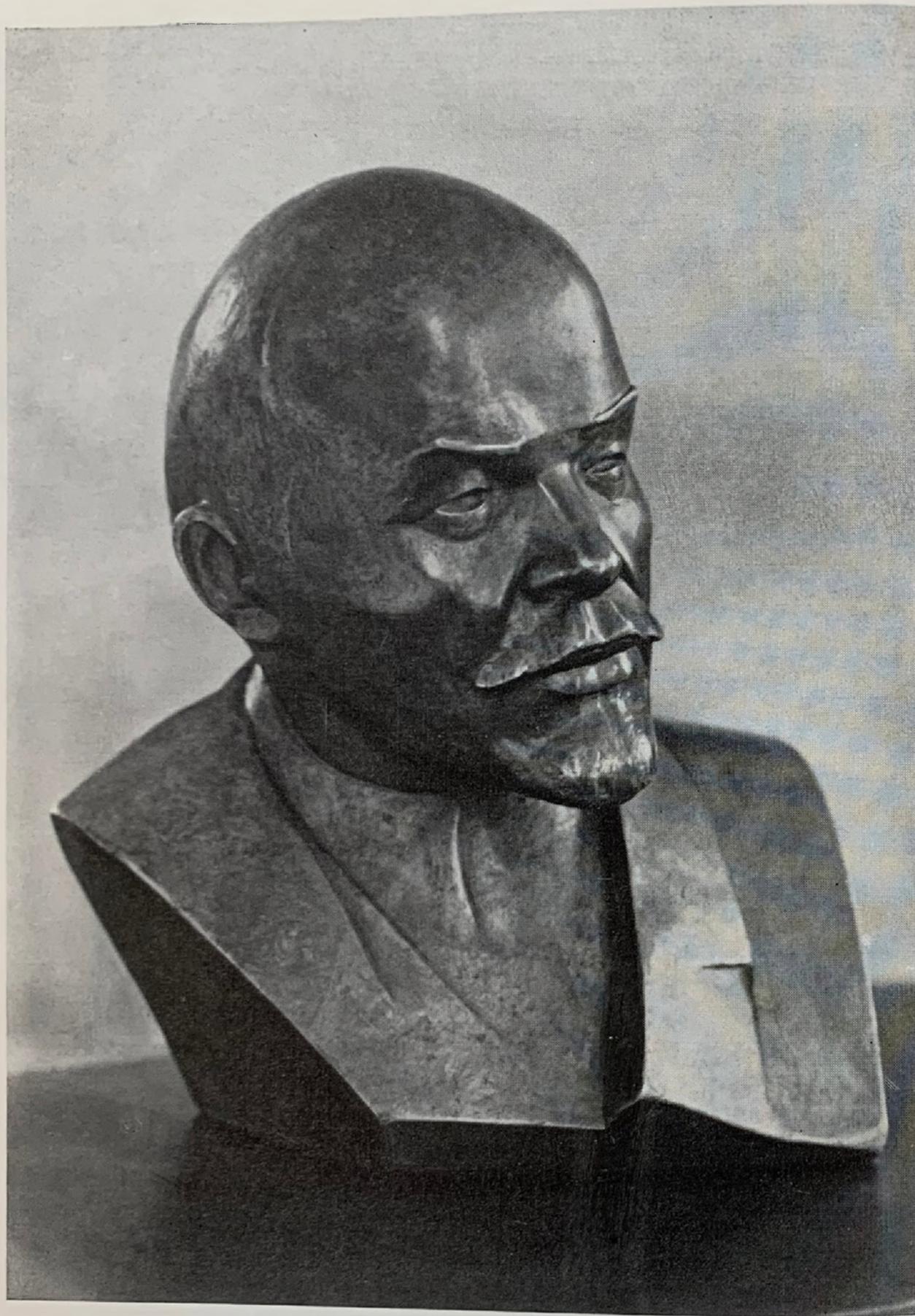
День празднования 1-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции в Петрограде. Манифестация на площади Урицкого

в своих душевных движениях человек. Вот он задумался, его глаза смеются, мускулы лица напряглись, как бы следуя внутреннему ходу мысли. Он пишет, беседует с посетителями, говорит по телефону — и в этих повседневных делах и занятиях в десятках оттенков раскрываются его манера общения с людьми, его настроения, его внутреннее состояние. Когда Ромен Роллан, посвятивший этой серии рисунков Альтмана особую статью, написал, будто в них изображен «лик отдыхающего старого льва, до или после битвы» — он допустил удивительную неточность определений. Ничего львиного в альтмановском Ленине нет и в помине. И ни в одном из листов серии он не показан отдыхающим. Всюду перед нами чрезвычайно озабоченный, вечно занятой человек, который в каждую данную минуту находится на пределе напряжения. Его лицо то застывает от волнения при телефонном разговоре, то отражает почти физически ощутимую работу мысли, когда Ленин склоняется над рукописью: вспыхивает иронией, хмурится от недовольства или успокаивается в глубоком размышлении. Все это показано с замечательной пластической убедительностью. Серия выполнена художником-виртуозом, который блистательно применил в этих листах свою отработанную технику построения объемов планами, умение лаконично и остро развернуть форму в пространстве, прибегая иногда к штрихам-намекам, которых, впрочем, оказывается вполне достаточно для передачи полноты впечатления.

Каждый из рисунков серии Н. И. Альтмана запечатлел какую-то малую частность ленинского характера, но все девять портретов, входящих в цикл, лепят чрезвычайно сложный, поистине драматический образ. Только это не драма событий и ситуаций, а драма мысли, колоссальной душевной самоотдачи. Такого Ленина, который предстает как духовное средоточие эпохи, аккумулятор ее мыслительной энергии, наше изобразительное искусство не знало ни до, ни после этой серии Н. И. Альтмана. Известную аналогию созданному



В. И. Ленин беседует с представителями английских профсоюзов. 1920



В. И. Ленин. 1920

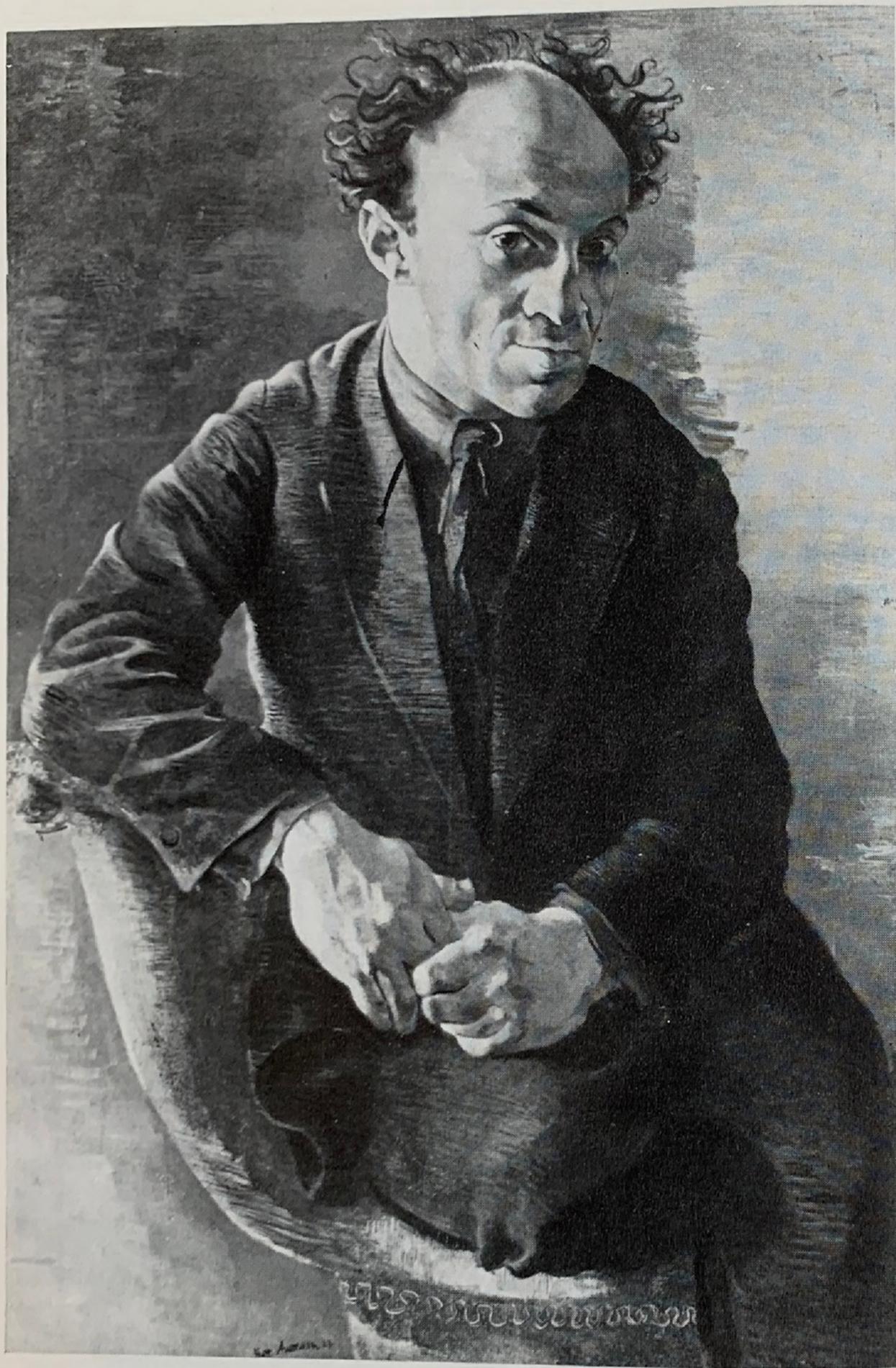
им образу может составить разве что сложнейший по своей глубинной психологической характеристике портрет В. И. Ленина, который был написан в 1934 году К. С. Петровым-Водкиным и ныне находится в Государственной картинной галерее Армении.

Свои рисунки Ленинской серии Альтман рассматривал всего лишь как этюды к скульптурному портрету Владимира Ильича. Бюст был исполнен в том же 1920 году. Он строг и ясен по форме, обладает безукоризненным внешним сходством и благородством облика сосредоточенного в своих раздумьях мыслителя. Но, пожалуй, концентрации образа и высшего начала — взлета над материалом натуральных наблюдений — скульптуре недостает¹. Так уже вышло, что предварительные рисунки оказались неизмеримо значительнее по своему историческому и художественному смыслу, чем композиция, для которой делались эти наброски.

Существует весьма распространенный штамп искусствоведческого очерка о художнике: изображать историю его работы как непрерывное восхождение по лестнице успехов — что ни год, то новая ступень вверх. Однако в реальности биографии живописцев и скульпторов почти никогда не укладываются в такую прямолинейную схему. Куда чаще другое — чередование подъема и неудач, периодов бурной деятельности и душевного затишья.

Впрочем, для Альтмана не подходит ни тот, ни другой из этих вариантов. Период его высших достижений был относительно недолог, вместились в неполное десятилетие между 1913—1914 и 1920—1921 годами. Его лучшие произведения этих лет принадлежат к немногим находкам,

¹ А. В. Луначарский заметил, что на основе своих набросков «Альтман попытался сделать синтетический бюст Ленина и не преуспел, хотя бюст не лишен ценности» (См.: А. В. Луначарский. Собрание сочинений. М., 1967, т. 8, с. 27).



Портрет С. М. Михоэлса. 1927

определяющим художественный облик названных эпох.

После этого Натан Альтман работал в искусстве около полувека. Он выступал в различных жанрах, оставил огромное творческое наследие. Все, что в него входит (буквально все!), отмечено печатью зрелого и совершенного мастерства.

Но таких откровений, как «Пейзаж» 1914 года, «Анна Ахматова», праздничный ансамбль Дворцовой площади, Ленинская серия, ему больше не привелось создать. В числе творческих лидеров искусства России последующих десятилетий Натана Альтмана не назовешь. Однако художником прекрасного таланта, чрезвычайно искусным в исполнении своих замыслов, он оставался до конца своих дней.

Выполненные в последующие годы произведения Н. И. Альтмана можно разбить на три основные группы. Первая из них включает множество работ нескольких жанров — портрет, пейзаж, натюрморт, интерьер, «ню».

Все это чрезвычайно разные вещи, но есть одно качество, которое их объединяет: камерно-лирический характер. Миновал период бури и натиска, остались позади поиски большой формы, «планетарная» философия, стремление постичь всеобщие начала бытия и истории. Как станковист Альтман отныне ограничивает себя кругом малых величин, повседневных наблюдений. Сосредоточенное созерцание, тонкость размышлений, поиски спокойных и добрых контактов с жизнью составляют основное содержание этих картин и рисунков. Их герои погружены в себя, они полны несколько тревожной и грустной рефлексии, неясного ожидания. Таковы «С. М. Михоэлс» (1927), «И. Э. Бабель» (1927), «И. Г. Эренбург» (1932), «Женщина в черном с вуалью» (1933), «Портрет И. П. Дега в испанском костюме» (1934) и некоторые другие портреты.

Таков и сам художник в серии автопортретов 1926—1935 годов. Они по-настоящему были оце-

нены совсем недавно, во время ретроспективной экспозиции русского и советского автопортрета (Государственная Третьяковская галерея, 1976—1977). На этой выставке автопортреты Н. И. Альтмана воспринимались прежде всего как замечательные человеческие документы. Их доверительность, исповедальность, их сердечная открытость не только мгновенно вызывали ответную волну зрительского доверия, но и вообще создавали новый критерий жанра, новые его интонации. Не «демонстрировать себя», не подстраивать свое изображение под некие общепринятые нормы достоинств и добродетелей, а открывать настежь створки души и рассказывать о себе все как есть, без утайки — такова трактовка художником задач автопортретного жанра в его собственных самоизображениях. Под стать этому и вся живописная система картин: легкие сдвиги композиции, мягкость мазка, вибрирующая живописная поверхность. Эта тонкая, динамичная материя цветосветового строя холстов способна мгновенно отзываться на любое душевное движение.

Такой характер живописи был нов для Альтмана. Он начал разрабатывать эту манеру на родине, в двадцатых годах, а завершил эволюцию стиля в Париже, где жил и работал на протяжении 1928—1935 годов. Вряд ли можно поставить в какую-то прямую связь стилистическую эволюцию художника и окружавшую его во Франции вкусовую стихию «парижской школы». Она в ту пору интересовалась иным. А своего рода «поздний импрессионизм» Альтмана вырос в большей степени из его собственных исканий, чем в итоге стороннего воздействия. Французское начало ощущается скорее в той остроте и тонкости чувственного восприятия мира, которое появилось в картинах художника (особенно в его изящно-артистических натюрмортах и пейзажах этих лет) и которое сменило рациональную конструктивность его живописи недавнего времени.

В картинах Альтмана конца 20-х — начала 30-х годов есть такие огромные возможности духовной

экспрессии, такая светлая и тонкая музыкальность, что мастеру было под силу прийти в своих полотнах к художественному постижению эпохи, ее сложных нравственных проблем и драматических аспектов исторического развития.

Но в отличие от более ранних лет в живописи Альтмана этой поры стиль опередил мысль, форма — духовное наполнение. Блистательная по своей виртуозной технике и исполнительскому артистизму манера как-то не нашла опоры в жизненном материале, в концепционном строе работы художника. С конца 30-х годов он все реже и реже обращается к станковым жанрам, а когда позднее, время от времени, вновь пробует в них свои силы, это уже не дает особенно интересных результатов.

Вторая группа произведений мастера, выполненных в послереволюционные времена, связана с книгой. Н. И. Альтман был настоящим книжным графиком в широком смысле этого термина. Он создавал не только отдельные иллюстрации, которые лишь механически соединяются с текстом, но и общие художественные композиции книг.

Альтман занялся книжной графикой в 20-е годы, одновременно со своими опытами в области символично-ассоциативных живописных композиций. Именно этот строй образного мышления помог ему создать несколько шедевров книжного оформления. Так, обложка альбома, куда вошли рисунки Ленинской серии, напоминает по своему стилю «Петрокомму» или «Россию — Труд». В просторе огромного белого поля обложки заглавие «Ленин» кажется движущимся, оно летит, как облако по небосводу. Красный диск солнца, расположенный позади букв, поддерживает и углубляет эту ассоциацию. Вся композиция в целом величественна, она полна света, торжества, энергии.

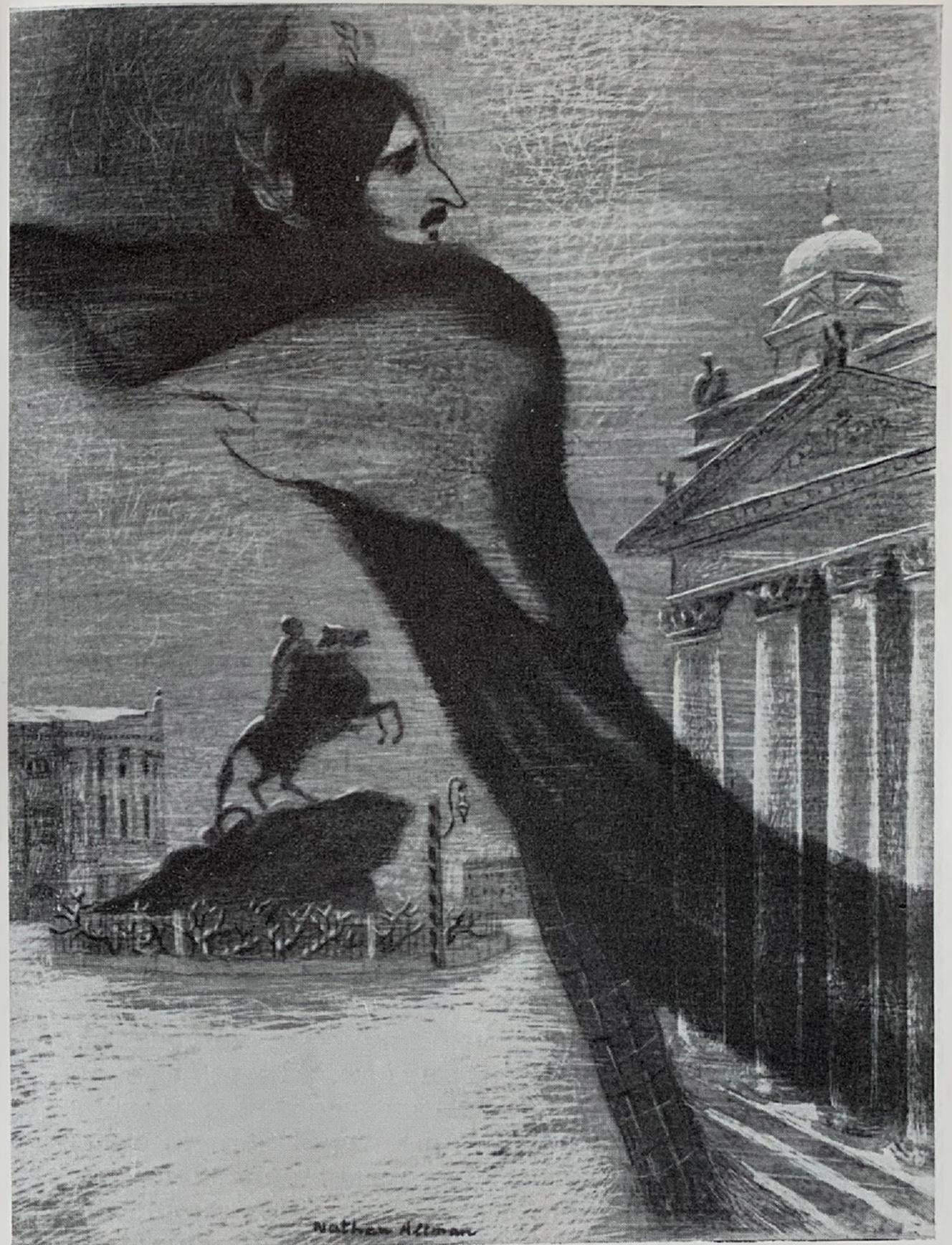
Сочетание рисованного шрифта и разбросанных по плоскости геометрических элементов создает острую выразительность в серии обложек конца двадцатых годов (к книгам И. Эренбурга, И. Бабея, Ю. Олеси и некоторых других авторов).

Столь же беспокойно-тревожное ощущение жизни, как в этих обложках, только уже обращенное в историю и соединяющее ассоциативную образность формально-пространственных решений с романтической фантастикой сюжетных ситуаций, отличает цикл иллюстраций к «Петербургским повестям» Н. В. Гоголя (1933). Как бы контрастом к ним может служить оформление сказок Марселя Эме (1934), тончайшее по своей декоративной красочности и полное спокойно-созерцательной чувственной прелести.

Из более поздних произведений книжной графики Н. И. Альтмана особое место занимает оформление повести Шолом-Алейхема «С ярмарки» (1948). В цикл входит более тридцати работ. Но это не только иллюстрации к определенным местам повести, но и своего рода мемуары, где художник — и с грустью, и с улыбкой — вспоминает о жизни еврейских местечек в России, о нищих мечтателях и о неудачливых «искателях счастья», о надеждах и печалях тех лет. Гротескный стиль этого цикла очень неожиданно и своеобразно соединяет лирико-иронические интонации Шолом-Алейхема с резким сарказмом и условными приемами, словно бы подсказанными театром Брехта, Мейерхольда, Михоэлса.

Мир сцены вообще близок Альтману. Он оформлял спектакли в 20-е годы и затем с конца 30-х. В 60-х годах художник хоть и не работает для театров непосредственно, но создает одну за другой «композиции на темы спектаклей» — «Заколдованной портной» (1960), «Король Лир» (1964), «Маскарад» (1964), «Отелло» (1967), «Двенадцать» (1970).

Сценическое восприятие мира было заложено в самых глубинах художественного мышления этого мастера. В каком бы жанре Альтман ни выступал, он всегда зрелищен: вся жизнь для него — словно бы арена какого-то грандиозного спектакля, все люди «выигрались в свою роль»... Вот почему художник оказался в театре, как в родной стихии: язык зрелища — это родной язык его искус-



Фронтиспис к «Петербургским повестям»
Н. В. Гоголя. 1933—1934

ства. Свободная фантазия легко и естественно переносила его в ходе работы над оформлением спектакля в разные эпохи и страны — из мира древних легенд в современность, из нищих местечек — в королевские дворцы шекспировских пьес...

Но театр Натана Альтмана — это особая тема, и связана она с очень своеобразными эстетическими измерениями. На этот счет нужно писать отдельно и подробно. Скажу лишь, что любой из сотен театральных эскизов, сделанных художником, что бы он ни изображал — общую декорационную установку или костюм второстепенного персонажа, — это всегда законченное и в своем жанре совершенное произведение искусства. Оно отшлифовано в каждой детали, в каждой малости. И видно, что автор трудился с искренним удовольствием. Какую несказанную радость доставляло ему художественное ремесло в любых его видах!

Таков Натан Альтман. Время завершило его портрет. Это сложная композиция с разнообразными оттенками, в том числе и парадоксальными. Ее герой — художник, который в «минуты роковые» истории становился пророком, трибуном, яростным ниспровергателем, одним из лидеров бушующего авангарда. Но он мог быть и тихим, созерцательным лириком, который вглядывается в зримую прелесть мира, мечтает, грустит...

И всегда Натан Альтман оставался искусным мастером своего дела. Его артистизм не обретал привкуса холодной механичности. И преданность незыблемым канонам ему также была не свойственна. В любой его вещи слышится живая авторская интонация. В сущности эта личная мелодия художника, как бы взлетающая над полифонией времени, и является знаменитой альтмановской равнодействующей, геометрией на античный манер, полной духом музыки.

Не следует, однако, путать равнодействующую и среднеарифметическую. Это принципиально разные величины, особенно в искусстве. Вторая — девиз бездумной, приспособленческой «золотой



Эскизы костюмов к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1940

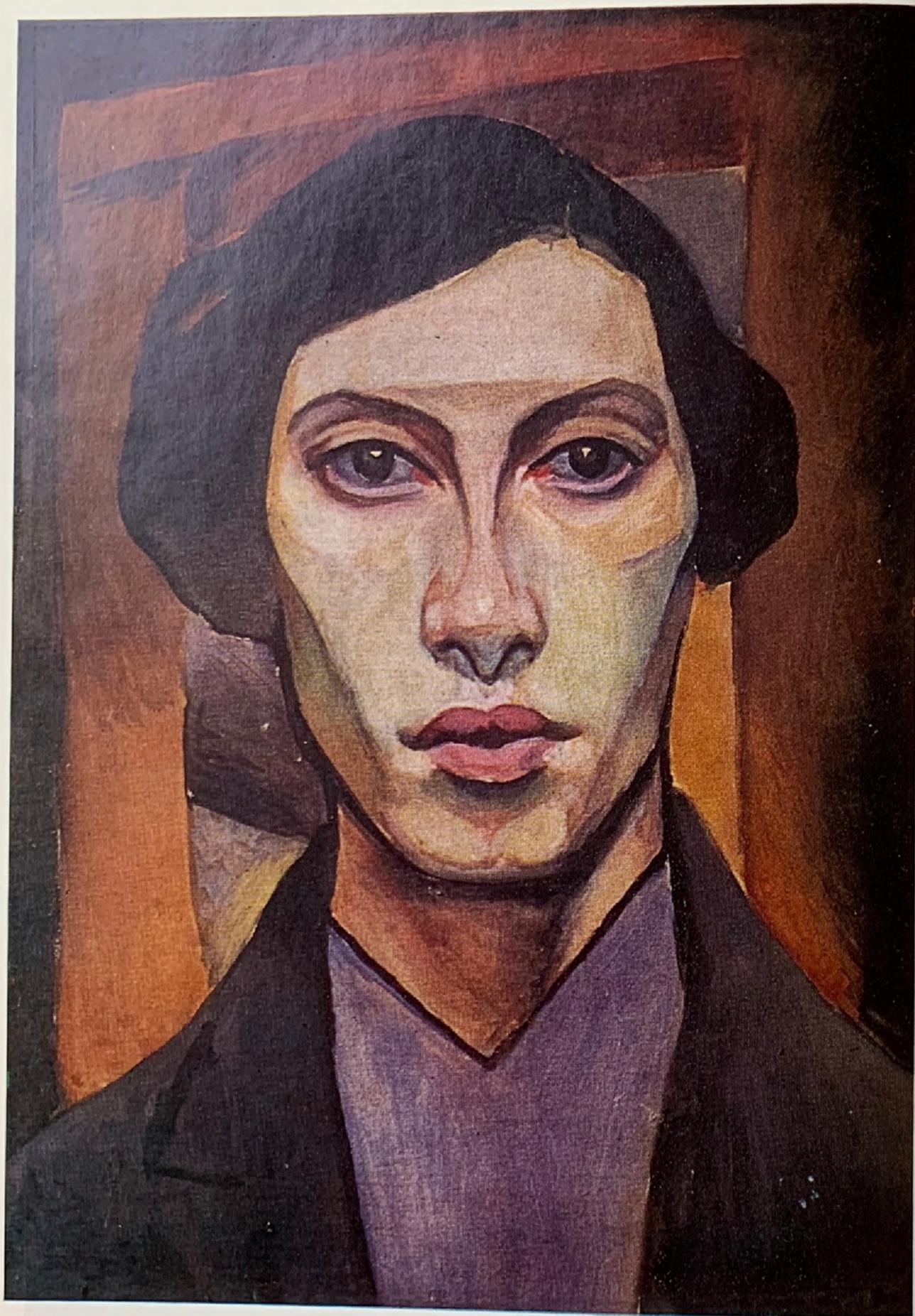
середины». А первая — обобщение лучших тенденций эпохи, отливающееся в оригинальную форму. Это обобщение чисто интуитивно, оно не может быть подвластно хладнокровной художественной калькуляции «математика от искусства» (как, на мой взгляд несправедливо, называл Н. И. Альтмана А. М. Эфрос). Равнодействующая творчества Альтмана гораздо больше зависела от вдохновения, чем от расчета. Она подобна той мачте, чьи паруса трепетали на вершине конструкции, созданной мастером для украшения Дворцовой площади в дни первой революционной годовщины. Эти паруса надувал ветер истории, им придавала попутную силу энергия художественных идей времени.

Случилось так, что после периодов «бури и натиска» художник на долгие годы погрузился в тихое созерцание и не искал ничего иного. Его искусство как бы перешло в новую систему измерений, которая не соотносит себя со всеми иными творческими событиями времени и потому не нуждается ни в каких «равнодействующих». В свой срок Альтман передал эстафету лидерства другим, не кичась былыми заслугами.

Но до последних дней он делал все, что мог. Он работал с полной самоотдачей. Мелодию своих произведений Натан Альтман всегда исполнял с удивительной чистотой и полнотой звука, а также с той идеальной завершенностью, печатью которой отмечено все его творчество.

1977 г.





Автопортрет. 1911

Живопись

- 1904 Пейзаж с фабрикой
Х., м. 22×25
Собрание И. П. Рачек. Москва
- 1906 Дама на веранде
Х., м. 93,5×69
- 1907 Интерьер
Х., м. 42×42
Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград
- 1908 Весна
Х., м. 60,5×46
- 1910 Натюрморт со статуэткой и двумя яблоками
Х., м. 37×24
Собрание И. М. Эзраха. Ленинград
- Осень в парке
Х. на к., м. 18,5×25,5
- Кладбище осенью
Х. на к., м. 17,5×22,5
- Женская фигура в беседке
Х. на к., м. 21,5×23,5
- 1910-е Палитра на стуле
годы К., м. 34×27
Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград
- 1911 Автопортрет
Б., темпера. 46×33
- Брюгге. Канал
Б. на к., темпера. 43×33
Государственный Русский музей
- Автопортрет
Б. на к., темпера. 63×46,5
- Девушка с собакой (Портрет Э. И. Шварцман,
в замужестве Кравчук)
Х. на к., м. 67,5×47,5
Государственный Русский музей

Пейзаж «La Ruche»
Х. на к., м. 43,6×34,6
Собрание Г. М. Левитина. Ленинград

Девушка в зеленой блузке
Х., м. 65×50
Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград

Натюрморт с синим графином
Х., м. 75,5×60
Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград

Натюрморт с голубыми туфлями
Х., м. 44×33,5
Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград

Натурщица (в зеленой гамме)
Х., м. 89×60
Собрание С. А. Шустера. Ленинград

Женщина с серебряным поясом
Х., м. 89×60
Собрание С. А. Шустера. Ленинград

Еврейские похороны
Х., темпера. 90×105

Материнство. Эскиз
К., м. 32×24

Пейзаж «La Ruche»
Х., м. 44×35
Собрание О. И. Рыбаковой. Ленинград

1912

Автопортрет с маками
Х. на к., м. 67,8×47,5
Государственная Третьяковская галерея

Кувшин с помидорами
Х., м. 69,5×49,5
Государственный Русский музей

Маки
Х. на к., м. 65,5×52,5
Государственный Русский музей

Натюрморт
Х., м. 69,5×49,5
Государственный русский музей

Портрет молодого революционера
Б. на к., м. 56×47
Государственный музей искусств Казахской ССР.
Алма-Ата

Натурщик
Х., м. 69,5×53



Голова женщины (Портрет Н. А. Крэт). 1915

- 1913 Католический святой
Х., м. 117×72
Собрание В. И. Палеева. Ленинград
- Местечко
Х. на к., м. 35×27
Собрание Н. Н. Эфрон. Ленинград
- Портрет Н. Е. Добычиной
Х., м. 85×67
Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград
- Дама у рояля (Портрет Власьевой)
Х., м. 176×87
Государственная Третьяковская галерея
- 1914 Портрет Анны Ахматовой
Х., м. 123,5×103,2
Государственный Русский музей
- 1915 Голова женщины (Портрет Н. А. Крэт)
Х., м. 39×35
Государственный Русский музей
- Подсолнухи
К., м. 44×54
Государственный Русский музей
- Портрет Дзюбинской-Адамовой
Х., м. 78×60
Собрание Н. Н. и К. Б. Окуневых. Ленинград
- 1918 Цветовые объемы и плоскости
Х., м., гипс. 59,5×43,5
Государственный Русский музей
- Цветовые объемы и плоскости
Х., м., гипс, алебастр. 53,2×43,5
Государственная Третьяковская галерея
- 1919 Материальная живопись
(Натюрморт с белым кувшином)
Х., м., эмаль. 84,5×62
Государственный Русский музей
- 1919—
1921 Петрокоммуна
Х., м. 104,5×88,5
Государственный Русский музей
- 1920 Портрет В. И. Ленина
К., м. 41,8×30
Архангельский областной музей
изобразительных искусств



Пляж в Евпатории. 1927

Беспредметная композиция
Х., м. 49×60
Государственный Русский музей

Материальный подбор
Х., м., эмаль, клей, штукатурка, опилки.
84,5×66,5 (овал)
Государственный Русский музей

Моряк (Портрет Р. Г. Дрампяна)
Х., м. 57,5×45
Собрание Р. Г. Дрампяна. Ереван

1921 Россия. Труд
Красное дерево, уголь, эмаль. 98,2×49,3
Государственная Третьяковская галерея

1923 Портрет Сильвии Гринберг
Х., м., кар., уголь. 59×44
Собрание В. И. Палеева. Ленинград

1927 Пляж в Евпатории
Х., м. 71×95
Государственный Русский музей
Мимоза
Х., м. 63,5×50
Государственная Третьяковская галерея

Натюрморт с бутылкой
Х., м. 71×56

Портрет артистки И. П. Дега
Х., м. 80×46,2
Государственная Третьяковская галерея

Пляж в Евпатории. Эскиз
Х., м. 25,5×35,5

Портрет С. М. Михоэлса
Х., м. 105×72
Государственный центральный театральный музей
имени А. А. Бахрушина

1928—
1935 Строят дом
К., м. 50×61

Натюрморт с бутылкой кьянти
Х., м. 78,5×58,6

Городок на юге Франции
Х., м. 55×33,5
Собрание А. Н. Рамма. Ленинград

Парк в Андели
Х., м. 61×50
Собрание И. П. Рачек. Москва



Лодки в Канне. 1928—1935

Лодки в Канне
К., м. 46×38

Федька, уроженец Парижа
Х., м. 72×50
Государственный Русский музей

Лангустины, кувшин с кистями
Х., м. 65,5×54
Государственный Русский музей

Интерьер в Андели
Х., м. 64,5×46
Государственный Русский музей

1929 Негритянка
Х., м. 97×62
Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград

1930 Автопортрет с цветным шарфом
Х., м. 84×60
Собрание А. Н. Рамма. Ленинград
Мясник
Х., м. 64×50
Государственный Русский музей

1930—
1932 Белые цветы
Х., м. 61×49
Автопортрет
Дерево, м. 55×45,5
Собрание В. И. Палеева. Ленинград
Автопортрет с Максом
К., м. 63,5×45,5
Собрание И. П. Рачек. Москва
Портрет И. Д. в испанском костюме
Х., м. 60,5×38,5
Государственная картинная галерея Армении.
Ереван

1932 Мастерская в Париже
Х., м. 65×52,5
Собрание И. М. Эзраха. Ленинград

1933 Женщина в черном с вуалью
Х., м. 54×32
Собрание И. М. Эзраха. Ленинград
Портрет Льва Никулина
Х., м. 73×54
Государственный Русский музей



Натюрморт с бутылкой. 1927

- 1934 Автопортрет в лыжном костюме
Б., темпера, гуашь. 46×32,5
Собрание А. А. Тимофеева. Ленинград
- Портрет Л. М. Эренбург
Х., м. 53×31
Собрание В. Г. Козинцевой. Ленинград
- 1934—
1935 Натюрморт с красной рыбкой
Х., м. 55×33,2
Государственный музей искусств Казахской ССР.
Алма-Ата
- Портрет художника Б. Пикельного
Х., м. 73×54
Собрание А. Н. Рамма. Ленинград
- Пейзаж с дымом
Х., м. 92×59,5
Собрание А. Н. Рамма. Ленинград
- Натюрморт с кальяном
К., м. 55×33,2
- Автопортрет в красном
Х., м. 61×38
- Женя за чтением
Х., м. 61×37,8
Архангельский областной музей
изобразительных искусств
- 1936 Ленинградский пейзаж с поездом
Х. на к., м. 23,5×32,5
Ленинград
Х., м. 63,5×59,5
Собрание А. Н. Рамма. Ленинград
- Портрет И. Д. в полосатой кофточке
Х., м. 31,5×23,5
Собрание И. П. Рачек. Москва
- 1937 Ночной пейзаж с люстрой
Х., м. 26,8×23
Собрание А. Н. Рамма. Ленинград
- 1940 Весна. Лесной проспект
Х., м. 34,5×22
Зима. Лесной проспект
Х., м. 34,5×22
- 1942 Пермь. Пейзаж с поездом
Б., м. 24×32,5
Пермь зимой
Б., м. 26×34,7



Натюрморт с красной рыбкой. 1934—1935

Улица в Перми
Б., м. 26×34,7

- 1944 Пермский пейзаж
Х., м. 64,5×79
Государственный Русский музей
- 1945 Белая ночь
Х., м. 50×54
Собрание А. Н. Рамма. Ленинград
- 1947 Портрет академика В. И. Смирнова
Х., м. 75,5×59
Государственный музей искусств Казахской ССР.
Алма-Ата
- 1960 Африка
К., м. 31,2×27
Европа
К., м. 25,8×21
- 1963 Портрет жены художника в маскарадном
костюме
Начат в 1936 г.
Х., м. 60,5×33,5
Катя
Начат в 1937 г.
Х., м. 60,5×38,5
Государственная картинная галерея Армении.
Ереван
- 1968 Цветы в желтом кувшине
Х., м. 47×37
- 1969 Россия. Труд
Авторское повторение композиции 1921 года
Фотобумага, фотография, м. 98,5×49

Скульптура

- 1916 Автопортрет
Бронза, дерево, медь. 48×29×22
Государственная Третьяковская галерея
- 1920 А. В. Луначарский
Бронза. 63×24×32
Государственная Третьяковская галерея



Автопортрет. 1916

А. В. Луначарский. Барельеф
Гипс тон. 61×46
Ленинградский государственный
театральный музей
Степан Халтурин. Барельеф
Гипс тон. 61×46
Государственный музей истории Ленинграда
В. И. Ленин
Бронза. 49×40×30
Государственная Третьяковская галерея
Памятник Рентгену в Петрограде
Цемент
Не сохранился. Представлен в фотографии

1960 Под солнцем
Гипс. 22×5×7

1968 В. И. Ленин
Гипс. 68×39×28

Скульптура из корней и деревьев

1953 Девочка-подросток
25×18×9

1954 Добрая птица
40×18×9

Злая птица
45×60×22

Плывущий под водой
17×43×9

1955 Танцор
32×31×28

Joie de vivre
27×20×17

1956 На пляже
29×24×4

1957 Злобная баба
30×18×26

Дон Кихот
53×23×15

1959 Борьба
26×44×30

1960 Птица
44×38×9

1965 Птица сидящая
19×37×16

1966 Фантастическое существо
41×13×28

Негритянка
25×17,6×15

1967 Танец
100×105×50

Раненое животное
144×75×43

Рыба
25×12×4

Собака
16×20×6

Фантастическое существо
42×28×21

Античеловек
87×27×17

1968 Сидящая женщина
13×6×12

Фарфор

1918 Тарелка «Земля — трудящимся»
Надглазурная роспись по эскизу Н. И. Альтмана
Д. 23,5
Государственный Русский музей

1921 Тарелка с портретом В. И. Ленина
Надглазурная роспись по эскизам
Н. И. Альтмана
Д. 24

Станковая графика

- 1907 Автопортрет в фуражке
Б., кар. 15,5×9
- 1908 Циркачка
Б., уголь, пастель. 81×62
Собрание А. Н. Рамма. Ленинград
- Сельский пейзаж
Б., цв. кар. 18×44
Собрание Я. Е. Рубинштейна. Москва
- Портрет бабушки
Б., ит. и цв. кар., уголь. 57,5×41,5
Государственный Русский музей
- Портрет Ф. Рубинштейна
Б. цв., цв. кар., мел. 45,5×33
- Автопортрет
Б., черная пастель, цв. кар., мел.
46,7×30,8 (в свету)
- 1909 Умань
К. серый, уголь, мел. 35,7×37,7
Собрание И. М. Эзраха. Ленинград
- Автопортрет
Б., гр. кар. 24,6×18,5
Государственный Русский музей
- 1910 Пейзаж с занавеской. Вариант
Б. цв., пастель. 79,5×66,2
- Женский портрет
Б., ит. кар., уголь, пастель. 100×61
- Дама в желтом платье
Б., пастель, уголь. 100×61,2
- Шаржи
- И. Эренбург с собакой
Б., кар. 34×22
- И. Рабинович за биллиардом
Б., кар. 35×22
- Ярцев
Б., гр. кар. 15×12,2



Автопортрет. 1908



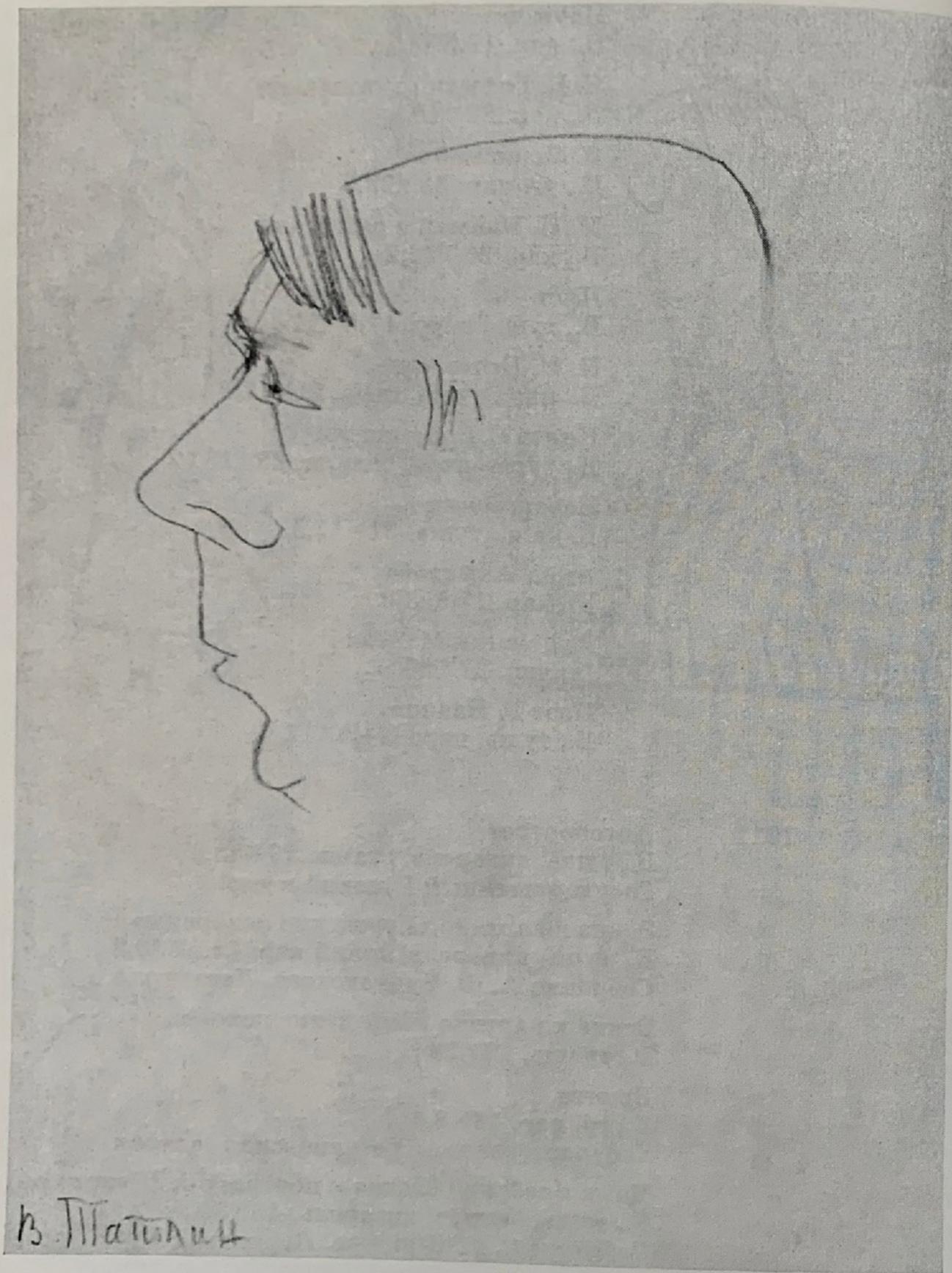
- Наумов
Б., кар. 19,5×15
- Я. В. Гофман (со смычком)
Б., кар. 22×16
- И. Ясинский
Б., уг. кар. 23×22,2
- М. И. Нейман в ресторане
Б., кар. 28×22,2
- Пяст
Б., тушь, перо. 17,8×12
- П. Н. Потемкин
Б., кар., тушь, перо. 22×17,6
- Князь С. Волконский
Б., тушь, перо, белила. 25×18
- Лазаревский
Б. на к., тушь. 31×17,5
- Анна Ахматова
Б., кар. 17,5×22
- Художник Маневич
Б., кар. 27×20
- Поэт Г. Иванов
Б., тушь, перо. 24,5×12

1911

- Автопортрет
Б., тушь, акварель, гуашь. 29×23,6
Государственный Русский музей
- Эскиз к картине «Еврейские похороны»
Б., тушь, акварель, синий кар. 25,5×30,3
Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград
- Эскиз к картине «Еврейские похороны»
Б., гуашь. 27×29
- Брюгге
Б., гр. кар. 14×8,5
Государственная Третьяковская галерея
- Дама с собакой (Эскиз к портрету Э. Шварцман)
Б., тушь, белила, акварель. 46×32
Собрание С. А. Шустера. Ленинград

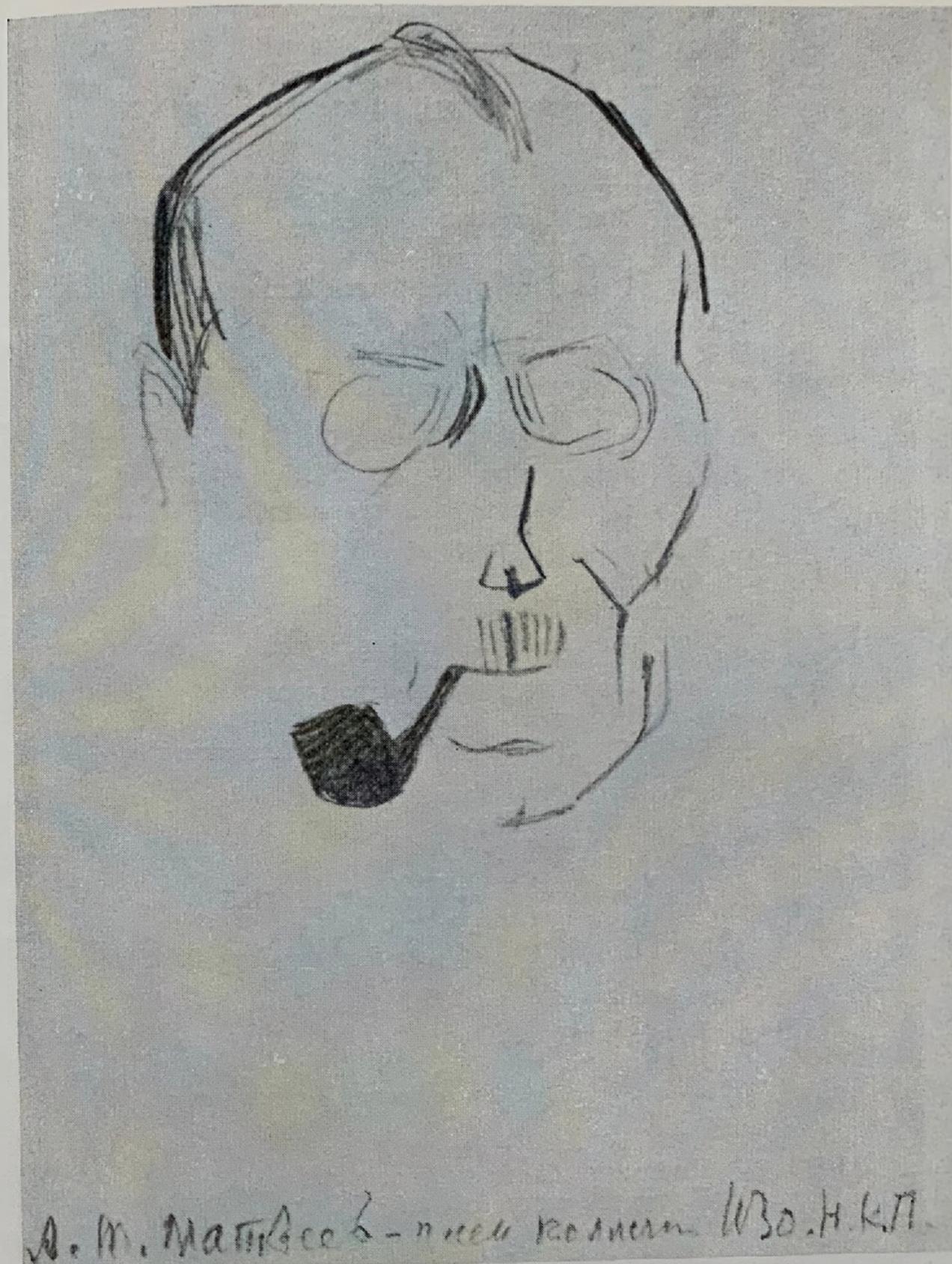
1912

- Альбомы шаржей
Винница. Типография Б. Р. Вайсберга
Выпуск 1. 6 листов
Б., линогравюра. 41×24



В. Татлин

Художник В. Е. Татлин. 1920-е годы



А. Т. Матвеев - писан коллет 1030. Н. К. Л.

Скульптор А. Т. Матвеев. 1920-е годы

Выпуск 2. 8 листов
Б., линогравюра. 41×24
Рябь. Выпуск 3. 8 листов
Б., линогравюра, ксилография. 34×27

1914

Шаржи

Анна Ахматова
Б., кар. 17,5×29

Н. Альтман, пишущий Ахматову
Б., тушь, белила. 11,2×26,5

Поэт Георгий Иванов
Б., тушь, белила. 24,5×11,8

Федор Соллогуб
Б., оттиск. 14×10,6

К. Бальмонт (к его лекции)
Б., оттиск. 19,2×13,3

Деревья

Б., цв. кар. 34,2×25,8

Государственный Русский музей

Портрет поэта Георгия Иванова
Б., тушь, кисть. 32,5×27,2

Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград

Из цикла «Еврейская графика»
Б. белая, золотая и гофрированная,
ит. кар., тушь, гуашь

Отдыхающий олень. 39,6×39,5

Ваза с цветком. 40×33

Олень (Программа к концерту). 38,2×46

1915—

Встреча субботы

1916

Б. на к., цв. кар. 11,5×19

Собрание А. А. Тимофеева. Ленинград

1918

Цветовые объемы и плоскости

К., гуашь, темпера. 37,3×34

Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград

1920

Портрет М. И. Закревской-Бенкендорф

Б., гр. и цв. кар. 35×26

Государственный Русский музей

Пейзаж

Б., уголь, цв. кар. 44,5×36



Натурщица. 1927

Деревья
Б., уголь, мел., цв. кар. 44,8×35,8

Натюрморт с бутылкой
Б. цв., уголь, цв. кар. 48,5×32

Рисунки, исполненные в кабинете В. И. Ленина
в Кремле (апрель-май 1920 года)
Б., гр. кар., тушь, перо

В. И. Ленин в кабинете в Кремле
(стоит у окна). 26,5×21
Филиал Центрального музея В. И. Ленина.
Ленинград

В. И. Ленин. 21×17
Центральный музей В. И. Ленина. Москва

В. И. Ленин у телефона. 21×17
Центральный музей В. И. Ленина. Москва

В. И. Ленин. 21×17
Центральный музей В. И. Ленина. Москва

В. И. Ленин беседует с германскими
рабочими. 21×17
Центральный музей В. И. Ленина. Москва

В. И. Ленин (2 наброска на одном листе).
21×17
Центральный музей В. И. Ленина. Москва

В. И. Ленин беседует с представителями
английских профсоюзов. 17,5×21,5
Центральный музей В. И. Ленина. Москва

Вид из окна кабинета В. И. Ленина
в Кремле. 21×17
Центральный музей В. И. Ленина. Москва

Ленин, беседующий с мужчиной. 21,8×17,7
Государственный Русский музей

В. И. Ленин, сидящий у бюро. 21,8×17,8
Государственный Русский музей

Ленин пишущий. 21,8×17,8
Государственный Русский музей

Беседа. 29,9×17,1
Государственный Русский музей

В. И. Ленин. 21,8×17,6
Государственный Русский музей

В профиль. 21,9×17,7
Государственный Русский музей

1922 Женская фигура
Б., уголь. 44,5×36

Деревья
Б., цв. и гр. кар., тушь. 34,5×25,5

Автопортрет с сигарой
Б., тушь. 26,7×22,5

1924 Экслибрис Р. М. (Р. Мееровица)
Б., тушь, фотомонтаж. 1,8×8,6
Государственная Третьяковская галерея
Экслибрис Б. С. (Стомонякова)
Б., тушь, фотомонтаж. 12×9
Государственная Третьяковская галерея

1926 Портрет поэта Дмитрия Васильевича Петровского
Б. на к., гр. кар. 44,3×35,9
Государственная Третьяковская галерея

Женская фигура
Б., уг. кар. 44,5×31,7
Государственная Третьяковская галерея

Беспредметная композиция
Б., уголь, белила. 44,5×35,9
Государственная Третьяковская галерея

Обнаженная
Б., уг. кар. 74,5×35
Государственная Третьяковская галерея

Автопортрет
Б., гр. кар. 44,6×35,9
Государственная Третьяковская галерея

Натурщица
Б., гр. кар. 36×45

Полулежащая обнаженная
Б., гр. кар. 44,5×36

Натурщица
Б. на к., гр. кар. 43×35,5
Государственная Третьяковская галерея

Женская фигура
Б., уголь. 36×44,5

Портрет Л. М. Эренбург
Б., гр. кар. 49,5×33,5

Минск. Крыши
Б., гр. кар., тушь, белила. 50,5×35
Государственный Русский музей

Площадь провинциального города (Минск)
Б., ит. и гр. кар. 51,2×36,6
Государственная Третьяковская галерея

Лариса Рейснер в гробу
Б., гр. кар. 28,5×21,5

Акробатка
Б., акварель, гуашь. 75×50
Собрание В. А. Дудакова. Москва

1927 Московский пейзаж с церковью
Б., тушь, кар., белила, акварель. 44,5×35,8

Натурщица
Б., ит. и гр. кар., акварель. 44,5×30,4

Натурщица
Б., кар. 44,6×36
Государственный Русский музей

Обнаженная с папиросой
Б., кар. 49,4×24,4

Портрет Б. Пильняка
Б., кар. 41×32

Портрет С. Есенина
Б., кар. 35×22,2 (в свету)
Государственный литературный музей

Портрет артистки И. П. Дега
Б., уголь. 44,6×35,9
Государственная Третьяковская галерея

Автопортрет
Б., кар. 35,3×21,7
Государственный Русский музей

Портрет Дм. Петровского
Б., гр. кар. 44,5×36
Государственная Третьяковская галерея

Портрет Артема Веселого
Б., гр. кар. 44,5×36
Государственный литературный музей

Портрет А. Малышкина
Б., гр. кар. 40,5×31
Государственный литературный музей

Обнаженная
Б., гр. кар. 45,2×60,5
Государственная Третьяковская галерея

Портрет Ирины Р.
Б., гр. кар. 41×32,5

Обнаженная
Б., гр. кар. 51×36
Собрание И. П. Рачек. Москва

Храм Христа Спасителя в Москве
Б., гр. кар. 43,5×35
Собрание И. П. Рачек. Москва

Обнаженная
Б., гр. кар., акварель, трафарет. 44,5×36

Натурщица
Б., гр. кар. 44,5×36

Автопортрет с прищуренным глазом
Б., гр. кар. 69×38
Собрание И. П. Рачек. Москва

1928 Рисунки, сделанные в больнице (4)
Б., гр. кар. 22,5×36

1928—
1935 Зимний пейзаж. Франция
Б., гуашь, белила. 48×34

Карусель
Б., гуашь. 48×35
Собрание И. М. Эзраха. Ленинград

В. Зускин в роли доброго ангела в спектакле
И. Добрушина «10-я заповедь»
Б., гр. кар. 35,5×21,5
Ленинградский государственный
театральный музей

И. Г. Эренбург с собакой
Б., гр. кар. 34×21,5

Портрет И. Г. Эренбурга
Б., гр. кар. 45×32
Собрание В. Г. Козинцевой. Ленинград

Французский венок
Б., акварель, гуашь. 48,7×34,4

1929 Портрет С. М. Михоэлса
Б., кар. 54×38
Ленинградский государственный
театральный музей

1920-е
годы Скульптор А. Т. Матвеев
Б., кар. 13,5×10,4
Государственный Русский музей

Художник В. Е. Татлин
Б., кар. 13,5×10,4
Государственный Русский музей

Архитектор Л. А. Ильин
Б., гр. кар. 13,5×10,5
Государственный Русский музей

Архитектор Э. Я. Штальберг
Б., гр. кар. 13,5×10,5
Государственный Русский музей

Художник И. С. Школьник
Б., гр. кар. 13,5×10,5

Архитектор П. М. Керженцев
Б., чернильный кар. 16,3×13
Государственный Русский музей

Начало 30-х годов Художник Маневич. Дружеский шарж
Б., кар. 26,7×19,8

И. Эренбург. Дружеский шарж
Б., кар. 34,1×21,8

Художник Андре Дерен
Б., гр. кар. 25×21
Государственный Русский музей

1932 Нормандия
Б., чернила, перо. 22×28

Верхняя Савойя
Б., чернила, перо. 22×28

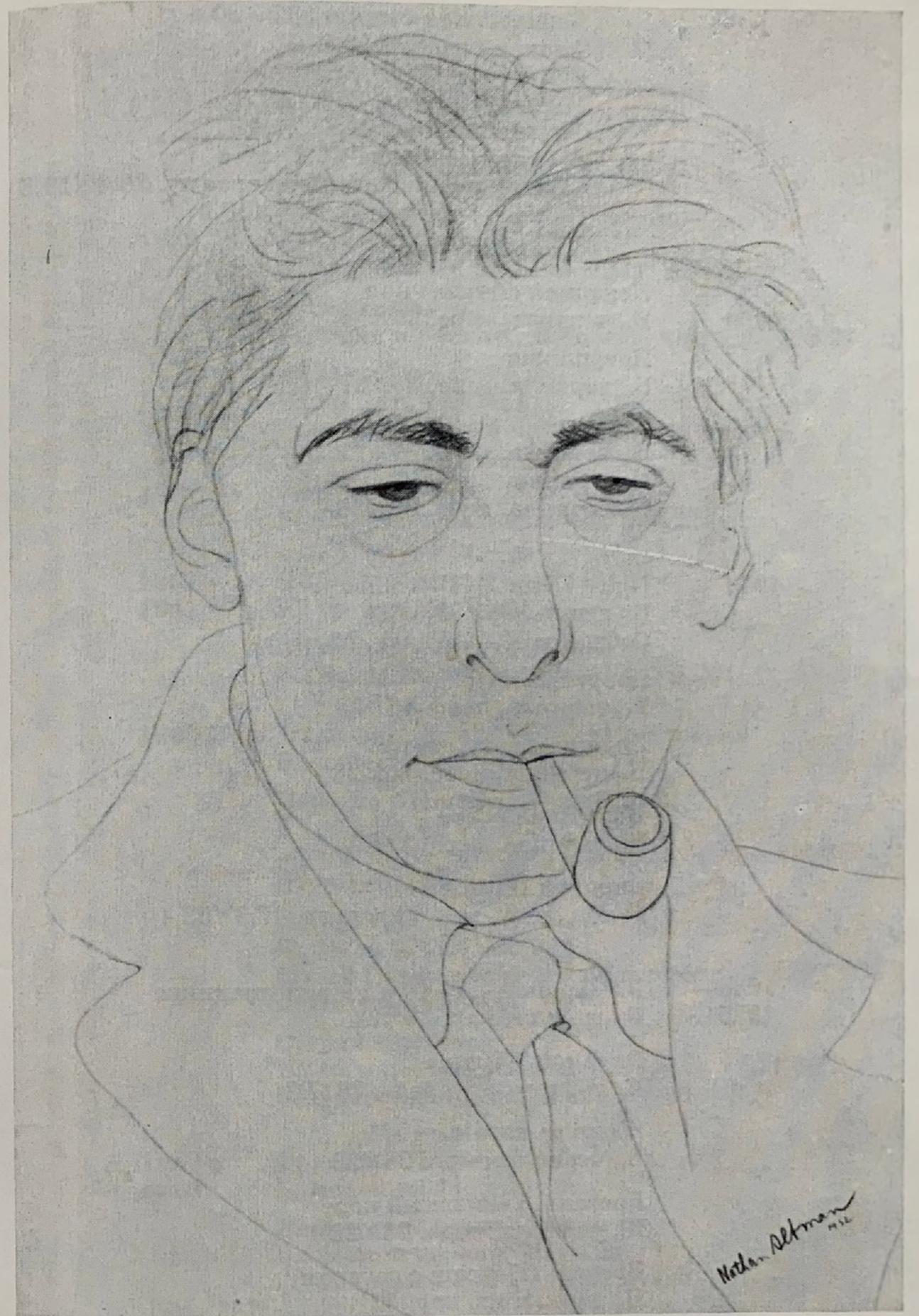
1933 Стоящая с папиросой
Б., кар. 50×25

Биллиардная
К. мелованный, гуашь, черн. кар.,
процарапано. 31,5×15
Архангельский областной музей
изобразительных искусств

Мясник
Б., акварель, гуашь. 63×47,6

На темы Ветхого завета
Б., литография
Государственная Третьяковская галерея

Семья Лота покидает Содом. 33,2×21,1
Каин убивает Авеля. 27×19,7
Голубь. 25,5×20,4



Портрет И. Г. Эренбурга. 1932—1935

Вавилонская башня. 28,8×20,4
Адам и Ева. 29×23,3
Ева и змий. 27,3×19,6
Изгнание из рая. 26,3×19,8
Опьянение Ноя. 28,8×20,4
Всемирный потоп. 22,6×16,4
Сара приводит Агарь к Аврааму. 26,5×19,8
Изгнание из храма. 28,7×20,2

- 1933—
1934 Лежащая обнаженная
Б., чернила, перо. 26×35
Натурщица
Б., чернила, перо. 35×27
Стоящая
Б., чернила, перо. 31×22
Натурщица
Б., чернила, перо. 32×23
- 1934 Notre Dame de Belcombe
Б., гуашь. 46×33,5
Собрание И. П. Рачек. Москва
Натурщица
Б., чернила, перо. 36×28
Сидящая натурщица
Б., чернила, перо. 36×28
Натурщица
Б., чернила, перо. 32×24
Окраина Парижа
Б. тон., кар., мел, акварель. 47,9×52,4
- 1934—
1935 Юг Франции. Работа на винограднике
Б., гр. и цв. кар. 28×22
Окраина Парижа
Б., гр. кар., акварель. 28×22
Женя за вязаньем
Б., чернила, перо. 28×22
Бретань. Теннисный корт
Б., чернила, перо. 28×22
Бретань. Пейзаж с собором
Б., черн. и цв. кар. 32×24
Бретань. Тополя
Б., чернила, перо. 28×22

Бретань «Hotel de dune»
Б. на к., чернила, перо. 24×41,5
Бретань. «Hotel de dune». Вариант
Б., гр. кар. 28×22
Бретань
Б. на к., чернила, перо. 24×41,5

- 1936 Евпатория. Улица
Б. голубая, цв. кар., чернила. 22×28
В Евпатории. Забор
Б., черн. и цв. кар., акварель, чернила. 22×28
Максим Горький в гробу
Б., гр. кар. 22×30,4
Государственный литературный музей
- 1937 Вороничи
Б. цв., чернила, акварель. 22×28
- 1937—
1941 Портрет девочки
Б., гр. кар. 52,5×40
Портрет жены художника
Б., чернила, перо, кисть. 40,8×31,8
- 1939 Малеевка. Дом творчества писателей
Б., чернила. 30×42
Портрет Тугельбая Садыбекова
Б., гр. кар. 42,1×29,8
Музей Института русской литературы АН СССР
(Пушкинский дом)
Портрет А. Кушнирова
Б., гр. кар. 41,9×30,9
Музей Института русской литературы АН СССР
(Пушкинский дом)
Старая еврейка
Б., гр. кар., растушевка, акварель. 26,4×20,2
Государственный Русский музей
- 1930-е
годы Франция. Пейзаж
Б., чернила. 24×42
Ленинград. Лесной проспект
Б., черн. и цв. кар. 26,5×20
Государственный Русский музей
Автопортрет
Б. голубая, чернила, перо, цв. кар. 28×22
Государственный Русский музей

- 1940 Вид на Софию Киевскую
Б., чернила, перо, кисть. 26×28
Женщина, читающая библию
Б., гр. кар., акварель. 25,9×19,3
Три танцующих парня
Б., гр. кар., акварель. 19,8×25,8
Портрет И. В. Щеголевой, жены художника
Б., цв. чернила, перо, кисть. 40,8×31,8
- 1941— Автопортрет
1945 Б., гр. кар. 37,5×28
Автопортрет
Б., гр. кар. 49,5×34
Портрет Кати
Б. цв., уг. кар. 44×28
Собрание Е. Б. Малаховской
Портрет Венера
Б., гр. кар. 52,5×38,5
Государственный Русский музей
Портрет Д. Воробейчикова
Б., гр. кар. 52,5×40
Мертвая птица (4)
Б., ит. и гр. кар. 29,4×23; 27,9×21,9; 31,5×23;
31,8×23,1
Портрет балерины Г. Н. Кирилловой
Б., гр. кар. 52,5×40
Собрание М. Н. Шамшевой. Ленинград
Портрет В. Каменского
Б., гр. кар. 52,5×40
Пермская художественная галерея
- 1942 Автопортрет
Б., кар. 37×23
Ленинградский государственный
театральный музей
Умирающая (2)
Б., гр. кар. 20×26
- 1943 Автопортрет с прищуренным глазом
Б., кар. 43,7×27,7
Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград
Портрет И. В. Щеголевой
Б., гр. кар., растушевка. 42,5×27,5

- 1943— Пермь. Пейзаж
1944 Б., чернила, перо, акварель. 22×28
Букет
Б., литография. 42,9×31
Государственная Третьяковская галерея
Улица в Перми
Б., кар. 29,8×21,9
Портрет жены художника
Б., гр. кар. 44×28
Рисунок (Портрет жены)
Б., кар. 42×27
- 1946 Хоста. Кипарисы
Б. голубая, цв. кар. 19×27,5
Хоста. Дом
Б. голубая, цв. и гр. кар. 21×20
- 1940-е Художник И. Рабинович. Дружеский шарж
годы Б., кар. 34,8×21,8
Усадьба В. В. Каменского.
Село Троица под Пермью
Б. цв., кар., тушь, акварель. 23×28
- 1950 Портрет В. В. Маяковского
Б., кар. 63×48
Ленинградский государственный
театральный музей
- 1952 Портрет Ю. В. Толубеева
Б., гр. кар. 52×39,8
Ленинградский государственный
театральный музей
- 1955 Обнаженная
Б., гр. кар., чернила, перо. 30×25,5
Дон Кихот
Б., чернила, перо. 17×8,5
- 1957 Две натурщицы
Б., цв. кар. 44×32
- 1950-е Коктебель
годы Б., черн. и цв. кар. 21×27
- 1961 Экслибрис О.С.Б.
Б., ксилография. 3×4

- 1962 Портрет Н. П.
Б., гр. кар. 39×28
- 1964 Автопортрет в халате
Б., гр. кар., растушевка. 28,8×20,2
Портрет профессора В. И. Колесова. Вариант
Б., цв. кар. 52,5×40,3
- 1968 Ольга Берггольц
Б., цв. кар. 31×24,6
Государственный Русский музей

Книжная графика

- 1914 Из серии «Картинки Натана Альтмана»
Б., гр. и цв. кар. (размеры даны в свету)
Государственный Русский музей
Заглавный лист. 21,1×21,2
Коровы. 21,4×21,3
Деревенский пейзаж. 21,2×21,2
Пастух. 21,3×21,2
Овцы. 21,2×21,1
Лошади. 21,3×21,2
Воду несут. 21,2×21,3
Пейзаж. 21,2×21,3
Утята в пруду. 21,1×21,1
На набережной. Иллюстрация к стихотворению
Анны Ахматовой
Б., ит. кар. 30×22,4
Собрание О. И. Рыбаковой. Ленинград
- 1916 Рисунок к «Еврейской азбуке»
Б., черн. и ит. кар. 16×23
Собрание И. М. Эзраха. Ленинград
- 1918 «Второй конгресс Коммунистического
Интернационала»
Обложка. Эскиз. Не издано
Б., гр. и цв. кар. 44,5×31,7
Государственная Третьяковская галерея
Владимир Марков. «Искусство негров»
Обложка
Б., тушь. 36×24
Государственный Русский музей

- 1919 «Съезд работниц и крестьянок Северной
области». Брошюра
Обложка
Б., литография. 47,3×31,8
Государственная Третьяковская галерея
Клуб художников
Б., ксилография
Государственная Третьяковская галерея
Заголовок. 14,3×18,6
Марка. 11,7×14,8
- 1920 «Ленин». Рисунки Натана Альтмана
Обложка
Б., оттиск
- 1922 «Клинг-Кланг». Детский музыкальный журнал
(на идиш)
Обложка
Б. на к., тушь, перо, акварель. 37×30
- 1923 М. Кузьмин. «Крылья»
Обложка
Б. цв., тушь, белила, гуашь, кар. 19,6×14
Государственный Русский музей
М. Кузьмин. «Плавающие путешественники»
Обложка
Б., акварель, гуашь, тушь. 25×18
Государственный литературный музей
М. Кузьмин. «Глиняные голубки»
Обложка
Б., тушь, гуашь. 28,5×18,8
Государственная Третьяковская галерея
Б. Арватов. «Натан Альтман»
Обложка. Вариант
К., аппликация, тушь. 32×25,5
Государственная Третьяковская галерея
Натан Альтман. «Еврейская графика»
Обложка
Б., аппликация, тушь, гуашь, гр. кар. 48,5×40
«Завтра». Альманах № 1
Обложка
Б., гуашь, тушь, аппликация. 21,3×16,2
Государственный Русский музей
Д. Гофштейн. «В обложке из стен» (на идиш)
Обложка
Б. цв., белила, аппликация. 24,5×18

1924 Н. Асеев. «Красношейка»
Обложка
К., б. цв., аппликация, белила, гуашь.
27,1×24,5
Иллюстрации (3)
Б. цв., аппликация, гуашь, белила. 20,5×23

1926 «Еврейская азбука»
Б., тушь, белила, кар., цв. чернила
Собрание А. Ф. Чудновского. Ленинград
Буква «эф» (купание). 24×38,2
Буква «ша» (школа). 25,2×39
Мастерская. 25,2×40

Шолом-Алейхем. «Сказки для детей»
(на еврейском языке)
Обложка
Б. цв., гуашь, тушь. 23×15

1927 И. Эренбург. «Любовь Жанны Ней»
Обложка (разворот)
Б., оттиск. 21,5×32,7

И. Эренбург. «В Проточном переулке»
Обложка (разворот)
Б., оттиск. 21,3×30,7

И. Эренбург. «Лик войны»
Обложка (разворот)
Б., оттиск

Государственный литературный музей

Ю. Либединский. «Коммунисты»
Обложка
Б., оттиск. 22,5×15

Ю. Олеша. «Зависть»
Обложка
Б., оттиск. 20,5×15
Государственный литературный музей
Иллюстрации
Б., оттиск. 20,5×14
Андрей Бабичев
Иван Бабичев

И. Бабель. «История моей голубятни»
Обложка
Б. цв., гуашь, тушь. 18,5×14

Ги де Мопассан. «Деревянные башмаки»
Обложка
Б. цв., гуашь, тушь. 15,5×11,7



Съезд работниц и крестьянок Северной области.
Брошюра. Обложка. 1919

- Ги де Мопассан. «Награжден орденом»
Обложка
Б. цв., гуашь, тушь. 15,5×11,7
- 1928 Шолом Аш. «Мотья вор»
Обложка
Б., оттиск. 21×16
- Les chansons de bilitis
Фронтиспис
Б., литография. 14,5×9,5
- 1930 Обложка журнала «Arts et métiers graphiques»
Б. цв., гуашь, тушь, аппликация. 31,2×24,8
- 1932 А. Доде. «Письма с моей мельницы»
(на французском языке)
Фронтиспис
Б., литография. 14,5×9,5
- 1933 Е. Зозуля. «Живая мебель»
(на французском языке)
К. мелованный, тушь, процарапано
Государственный Русский музей
Заголовок. 25×30
Иллюстрация. 32×25
- И. Эренбург. «Освобожденный Рейн»
(на французском языке)
Иллюстрации (3). 25×32; 25×15; 16,5×25
К. мелованный, тушь, процарапано
- А. Барбюс. «Неизданные новости»
(на французском языке)
Б., кар.
Заголовок. 12×25
Иллюстрации. 25×20 (2)
- 1933—
1934 Н. Гоголь. «Петербургские повести»
(«Невский проспект». «Шинель». «Нос»)
К. мелованный, гуашь, ит. кар., процарапано.
32,5×24,8
Фронтиспис
Государственный Русский музей
- «Шинель»
Музей Института русской литературы АН СССР
(Пушкинский дом)
Выбор имени для новорожденного
Башмачкина. 24,4×18,3 (в свету)

- Акакий Акакиевич за работой. 32,2×24,7
Портной Петрович. 32,5×23,5
Акакий Акакиевич примеряет шинель
32,8×24
Сцена ограбления. 24,2×18,4 (в свету)
Возвращение Акакия Акакиевича домой
после ограбления. 32,8×24,8
Будочник, сбитый с ног. 32,3×24,9
- «Нос»
Государственный Русский музей
Вывеска цирюльника. 22,2×24,8
Майор Ковалев и чиновник газетной
экспедиции. 32,4×24,8
Лакей Иван. 15,4×24,8
Цирюльник Иван Яковлевич. 32×23,4
- «Невский проспект»
Государственный Русский музей
Художник Пискарев. 32,6×25
Сон Пискарева. 32,3×25
В комнате незнакомки. 32,5×25
Персиянин. 32,5×25
Оскорбление поручика Пирогова. 22,5×25
Сочинитель у фонаря. Концовка. 32,4×25
- 1934 Марсель Эме. «Слон» (на французском языке)
К. мелованный, гуашь, гр. кар., процарапано.
32,5×25
Обложка
Иллюстрации (15)
Государственный Русский музей
- 1935 Марсель Эме. «Злой гусь» (на французском языке)
К. мелованный, гуашь, гр. кар., процарапано
Обложка. 32,5×24
Иллюстрации (12). 25×22
Государственный Русский музей
- 1936 Вл. Маяковский. «Детям»
Обложка. Эскиз
Б., смешанная техника. 32,2×25
Государственный литературный музей
- В. Маяковский. «Верлен и Сезанн»
Иллюстрация
К. мелованный, гуашь, чернильный кар.,
процарапано. 32,9×25
Музей Института русской литературы АН СССР
(Пушкинский дом)

- В. Маяковский. «Заграничная штучка»
Иллюстрация
К. мелованный, гуашь, чернильный кар.,
процарапано. 32,8×25
Музей Института русской литературы АН СССР
(Пушкинский дом)
- 1937 Н. Альтман. «Веселая азбука». Не издано
Обложка
Б., цв. кар. 26×36,5
Рисунок на спинку обложки
Б., цв. кар. 26,2×20
Иллюстрации (24)
Б., цв. и гр. кар. 26,5×40
- 1939 М. Зощенко. «Умные животные»
Обложка
Б. цв., гуашь. 29,5×22,5
Обложка. Эскиз
Б., кар., акварель. 28×22
Иллюстрации (7)
К. мелованный, гуашь, гр. кар.
Одна иллюстрация — собственность
Государственного литературного музея
- 1940 Басни
Обложка
К. мелованный, акварель, чернила, тушь,
перо. 20,5×16
Иллюстрации (5)
К. мелованный, тушь, перо, процарапано.
24,8×32,2
Государственный литературный музей
Иллюстрации (20)
К. мелованный, тушь, перо, процарапано.
24,8×32,2
Заставки (26)
К. мелованный, тушь, перо, процарапано
- В. Маяковский. «Война и мир»
Иллюстрации
К. мелованный, гр. кар. 32,6×25
В автора поэмы целятся солдаты
Дуло орудия, несущее смерть
Танцовщица в ресторане
Музей Института русской литературы АН СССР
(Пушкинский дом)
- И. Крылов. «Слон и Моська»
Обложка
Б., кар. 44,8×14,8
Государственный литературный музей

- 1946 Л. Борисов. «Волшебник из Гель-Гью».
Не издано
Обложка
Б., акварель, тушь, перо, процарапано.
20,5×14,5
Титульный лист
Б., тушь, перо, процарапано. 25×19,5
Иллюстрации (20)
Б., тушь, перо, процарапано. 25×16,2
- 1948 Шолом-Алейхем. «С ярмарки»
Переплет
К. мелованный, акварель, тушь, перо.
25×16,5
Титульный лист
К. мелованный, тушь, перо. 25×16
Рисунки для шмуцтитолов (3)
К. мелованный, тушь, перо. 15,3×10
Портрет Шолом-Алейхема
К. мелованный, гр. кар. 25×16
Иллюстрации (29)
К. мелованный, тушь, перо. 25×16
- В. Гюго. «Отверженные»
Иллюстрации (20)
Б., черн. кар. 25,3×19,2
- 1951 Э. Золя. «Деньги». К собранию сочинений
Иллюстрации (15)
Б., тушь, перо, кисть
- 1955 Брет Гарт. «Избранное»
Иллюстрации (9)
Б., акварель, тушь, перо, черн. кар.,
кисть. 25,5×18
Заставки (25)
Б., тушь, перо. 16×22,5
- 1956 Шолом-Алейхем. «Рассказы»
Иллюстрации (25)
Б., тушь, перо. 25×19,5
- 1957 «Театральный Ленинград»
Обложка
Б., акварель, гуашь, тушь. 27,3×21,2
Титульный лист
Б., акварель. 27,5×21,5

1959 Бласко Ибаньес. Избранные произведения
в 3-х томах
Обложки к 1-му, 2-му и 3-му томам
Б., гуашь, акварель, тушь. 28,5×20; 32×22;
28,5×20
Титульный лист к 1-му, 2-му и 3-му томам
Б., тушь, перо. 26×18
Иллюстрации (30)
Б., тушь, перо. 26×20

1960 Э. Кастро. «Островитяне»
Суперобложка. Два варианта
Б., ит. и черн. кар. 28×20; 25×18
Переплет (разворот)
Б., акварель, тушь. 28×46,5
Титульный лист
Б., тушь, перо. 28×19,5
Иллюстрации (19)
Б., гр. кар. 22×17
Иллюстрации (7)
Б. клетчатая, гр. кар. 20×16,5

А. Блок. «Двенадцать»
Обложка. Эскиз
Б., смешанная техника. 32×23,7
Государственный литературный музей
Иллюстрации (3)
Б., гр. и цв. кар.
Государственная Третьяковская галерея

1961 Э. Золя. «Деньги». К собранию сочинений
Иллюстрации (16)
Б., тушь, перо, кисть. 21,5×16

«Легенды и сказки индейцев Латинской
Америки»

Суперобложка
Б., тушь, акварель, кар. 21×15,4
Титульный лист
Б., тушь, перо. 17×13
Иллюстрации (30)
Б., тушь, перо. 17×13

1965 Мануэль Рохас. «Сын вора. Слаще меда»
Не издано
Б., гуашь, тушь. 21,5×14
Переплет
Переплет. Вариант
Титульный лист
Шмуцтитулы (2)



Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать». 1960

- 1968 Глаз и рука. Рисунок для обложки каталога персональной выставки 1968 года в Ленинграде
Б. кремовая, гр. и цв. кар. 32×41,1
Государственная Третьяковская галерея
- 1970 Композиция на тему поэмы А. Блока
«Двенадцать»
Б., пастель. 55×76,6
Музей Института русской литературы АН СССР
(Пушкинский дом)

Рекламный плакат и прикладная графика

- 1917—1918 Проект почтовой марки «Республика Россия». Лев и ягненок
Б., тушь, белила, акварель. 8,2×7,3
Проект почтовой марки «Республика Россия». Вариант
Б., тушь, акварель. 20,5×19,4
- 1922 Проект марки нового товарищества «Прометей»
Б. на к., тушь, акварель. 14,1×13
Государственный Русский музей
Эскиз юбилейной почтовой марки к 5-летию Великой Октябрьской социалистической революции
Б. на к., тушь, акварель, белила. 16×13
Государственный Русский музей
- 1923 Царица Савская. Конструкция
Сigaretная коробка, сигареты, станиоль, к. гофрированный, коллаж. 37×27
- 1925 Рекламный плакат к кинофильму «Еврейское счастье» (по Шолом-Алейхему).
Сценарий и постановка А. Грановского
Б., оттиск. 100,4×71
- 1928 Международный театральный фестиваль. Плакат к гастролям в Париже Государственного еврейского театра (ГОСЕТ)
Б., оттиск с подкраской. 93×65
- 1928—1935 Эскиз марки для издательства «Editions sociales internationales». (Международное издательство по общественным наукам)
Афиша для издательства «Gallimard». Les plus beaux livres pour les enfants. (Лучшие книги для детей)
Б., оттиск. 56×38,5



Эскизы марок «Республика Россия». 1917—1918



Эскизы марок «Республика
Россия». 1917—1918

- 1930 Плакат для издательства Б., фотомонтаж, аппликация. 40×31,5
Плакат для издательства «La Pléiade». La Pléiade présente sa bibliothèque péliée. (Много томов в одном) Б., фотомонтаж, аппликация. 37,5×32
- 1940 «Король Лир». Афиша спектакля Государственный Большой драматический театр имени А. М. Горького. Ленинград Б., акварель, гуашь, тушь. 68,7×55
- 1946 «Тристан и Изольда». Афиша спектакля Ленинградский театр имени Ленинского комсомола Б., гуашь. 93×64
Ленинградский государственный театральный музей
- 1967 Оригинал афиши для ретроспективной персональной выставки 1968 года. Два варианта Б., литография. 93,8×61,8

Эскизы оформления площадей, улиц, зданий

- 1918 Эскизы оформления площади Урицкого (Дворцовой) в дни празднования 1-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции в Петрограде (5)
Государственный музей истории Ленинграда Б., кар., акварель. 28,5×22,5
Б. цв., тушь, кар., аппликация. 37×32,5
- 1919 Первоначальный набросок оформления площади Урицкого (Дворцовой) в дни празднования 1-й годовщины Красной Армии. Не осуществлено
Б., акварель, кар. 19,5×25,5
Ленинградский государственный театральный музей
- 1920 Первоначальный набросок оформления здания Фондовой биржи на площади Народных зрелищ (пл. Пушкина) в Петрограде к открытию Второго конгресса III Коминтерна. Не осуществлено
Б., акварель, гр. кар. 35,7×44,6
Ленинградский государственный театральный музей

Эскизы оформления Москвы во время первого субботника в октябре 1920 года (2)

Б., кар., акварель. 25,2×20,5

Государственный музей истории Ленинграда

Проект памятника Рентгену

Б., кар. 27×22,5

Государственный музей истории Ленинграда

1957

Эскизы оформления площади Урицкого (Дворцовой) в Петрограде в дни празднования 1-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции

Авторское повторение эскизов 1918 года

Б., м., цв. кар.

Государственная Третьяковская галерея

Общий вид площади. 15,4×28,4

Зимний Дворец и переход к Миллионной улице (на 3-х листах). 15,5×12,5; 15,6×15; 15,5×12,5

Переход от здания штаба гвардейских войск к Главному штабу. 15,5×18

Здание Главного штаба (на 4-х листах). 15,5×15 (2); 15,5×15,2; 15,5×14,7

Декорированная аллея при вечернем освещении. 15,5×20

Александровская колонна при вечернем освещении. 15,5×18,1

1961

Эскиз оформления площади Урицкого (Дворцовой) в Петрограде к 1-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Панно

Авторское повторение композиции 1918 года

Б., гуашь, цв. кар., пастель. 30×300

1964

Эскиз оформления здания Фондовой биржи на площади Народных зрелищ (пл. Пушкина) Авторское повторение эскиза 1920 года

Засияло солнце Октября

Б., м., гр. кар. 40×66,5

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

Эскиз оформления площади Урицкого (Дворцовой)

Авторское повторение эскиза 1918 года

Б., м., гр. кар. 30×300

Государственный музей истории Ленинграда

1969

Детали панно оформления площади Урицкого (Дворцовой)

Авторское повторение композиций 1918 года

Фотобумага, гуашь

Кто был ничем — тот станет всем! 94×67

Заводы — трудящимся! 92×83

Земля — трудящимся! 92×83

Эскизы декораций и костюмов к театральным спектаклям и кинофильмам

1921

Ан-ский (С. А. Раппопорт). «Гадибук» Театр Габима. Москва. Постановка Евг. Вахтангова

Эскиз декорации

Б., акварель, гр. кар. 41×49

Ленинградский государственный театральный музей

Эскизы костюмов

Б., тушь, акварель, аппликация, гуашь, белила, гр. кар.

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

Лия (I акт). 36×22,3

Сендер (I акт). 35,4×22,4

Хасид. 22,3×18

Раввин. 23,2×17,7

Жених. 23×17,9

Цадик. 34,5×11,3

Яхна. 35,8×23,5

Горбун. 35,6×23

Плакальщица. 35,2×25,6

Дельзон, нищий. 36,5×22,5

Хромой. 35,2×25,4

Николаевский солдат. 35,3×23,3

К. Гуцков. «Уриэль Акоста»

Государственный еврейский камерный театр. Постановка А. Грановского 1922 года.

Эскиз декорации

К., б. цв., гуашь, аппликация. 45,5×51

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

Эскизы костюмов (5)
Б., гр. кар. 35,5×20; 35×22; 33×18; 29,5×17,5;
28×18

Ленинградский государственный
театральный музей

Эскизы костюмов

Б., тушь, перо

Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина

Акоста. 28×22

Юдифь. 27,4×22,1

Жених. 27,8×21,9

Сантье. 28×22

1925

Шолом-Алейхем. «Доктор»
Государственный еврейский камерный театр.
Москва. Постановка А. Грановского

Эскизы костюмов (2)

Б., цв. кар. 36×14,5; 31,1×14,1

«Еврейское счастье» (Менахем-Мендель).

Кинофильм

Сценарий и постановка А. Грановского
по мотивам Шолом-Алейхема. 1-я фабрика
Госкино

Эскизы костюмов

Б., гр. кар.

Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина

Залман Бер. 31,5×23,3

Хозяйка постоялого двора. 31,6×23,3

Невеста. 35,9×22,2

Кухарка. 31,6×23,2

Шамес с кружкой. 31,6×23,3

Штейман. 31,6×23,3

Жених. 34,8×22,4

Кинвак. 31,5×23,3

Раввин. 31,5×21

Шадхен. 31,6×19,3

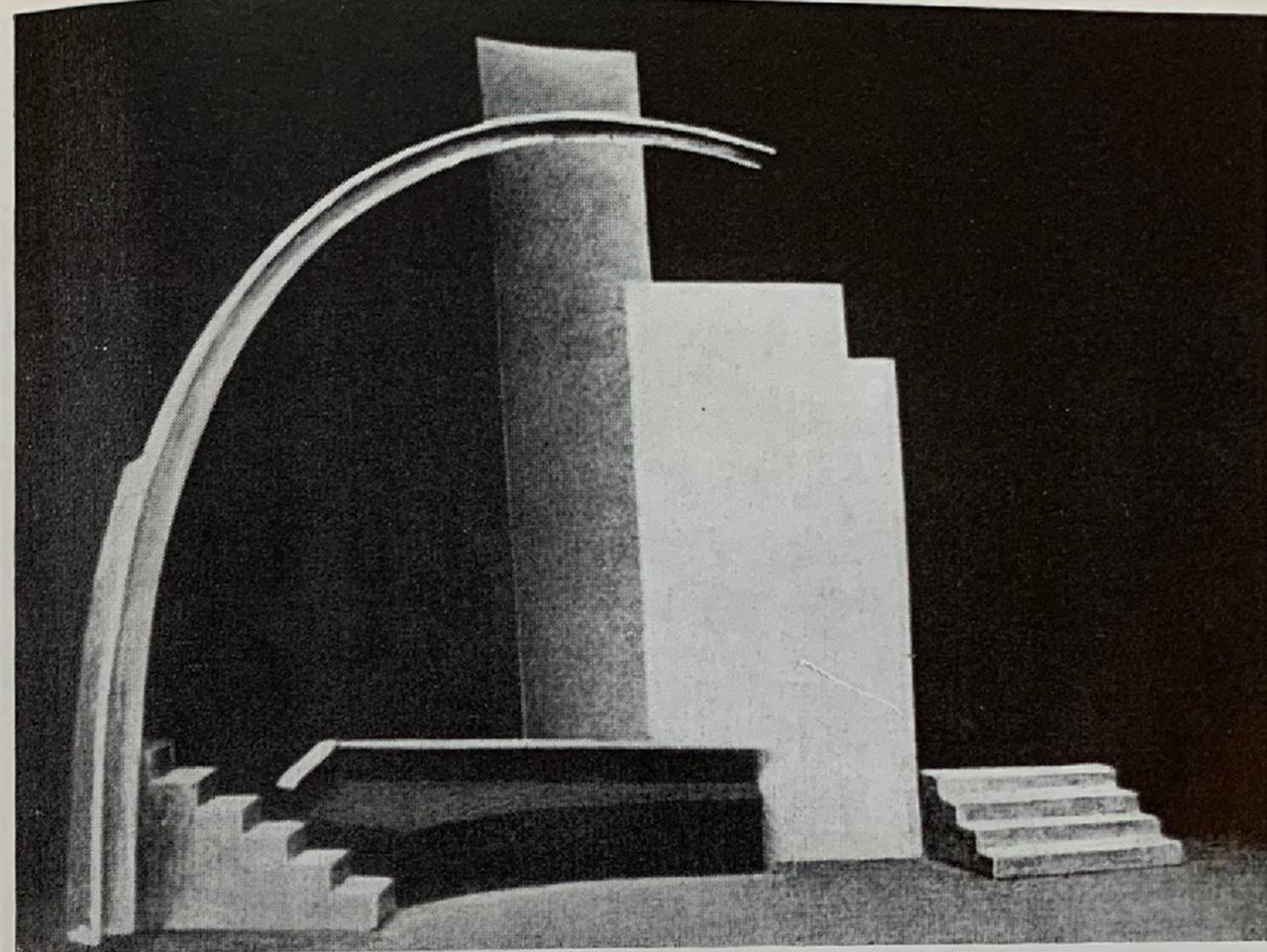
1926

И. Добрушин. «Десять заповедей»
(по А. Гольдфадену). Оперетта-памфлет
Московский государственный еврейский театр.
Постановка А. Грановского 1926 года

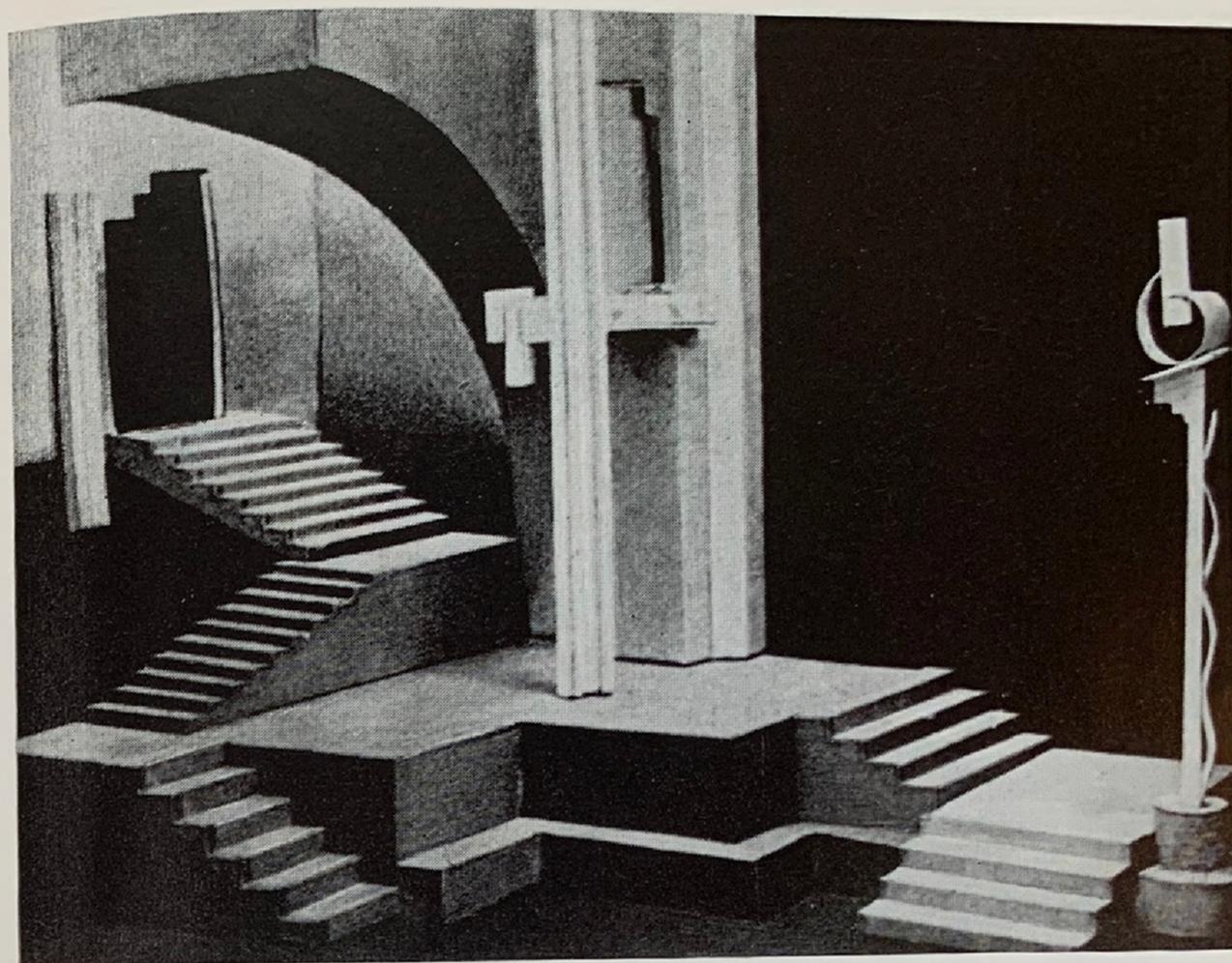
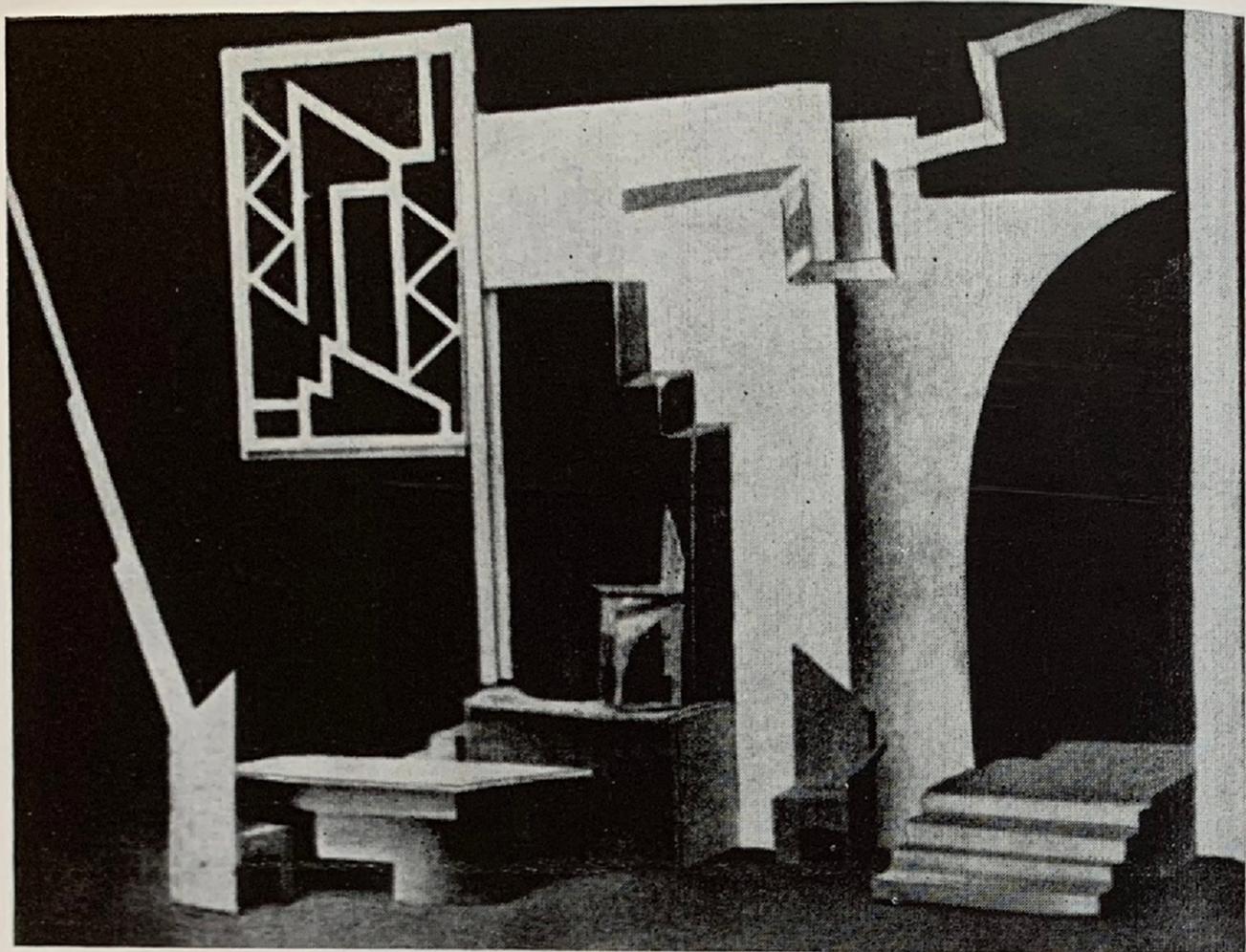
Конструктивная площадка

Б., кар., белила, тушь, аппликация. 21×26,5

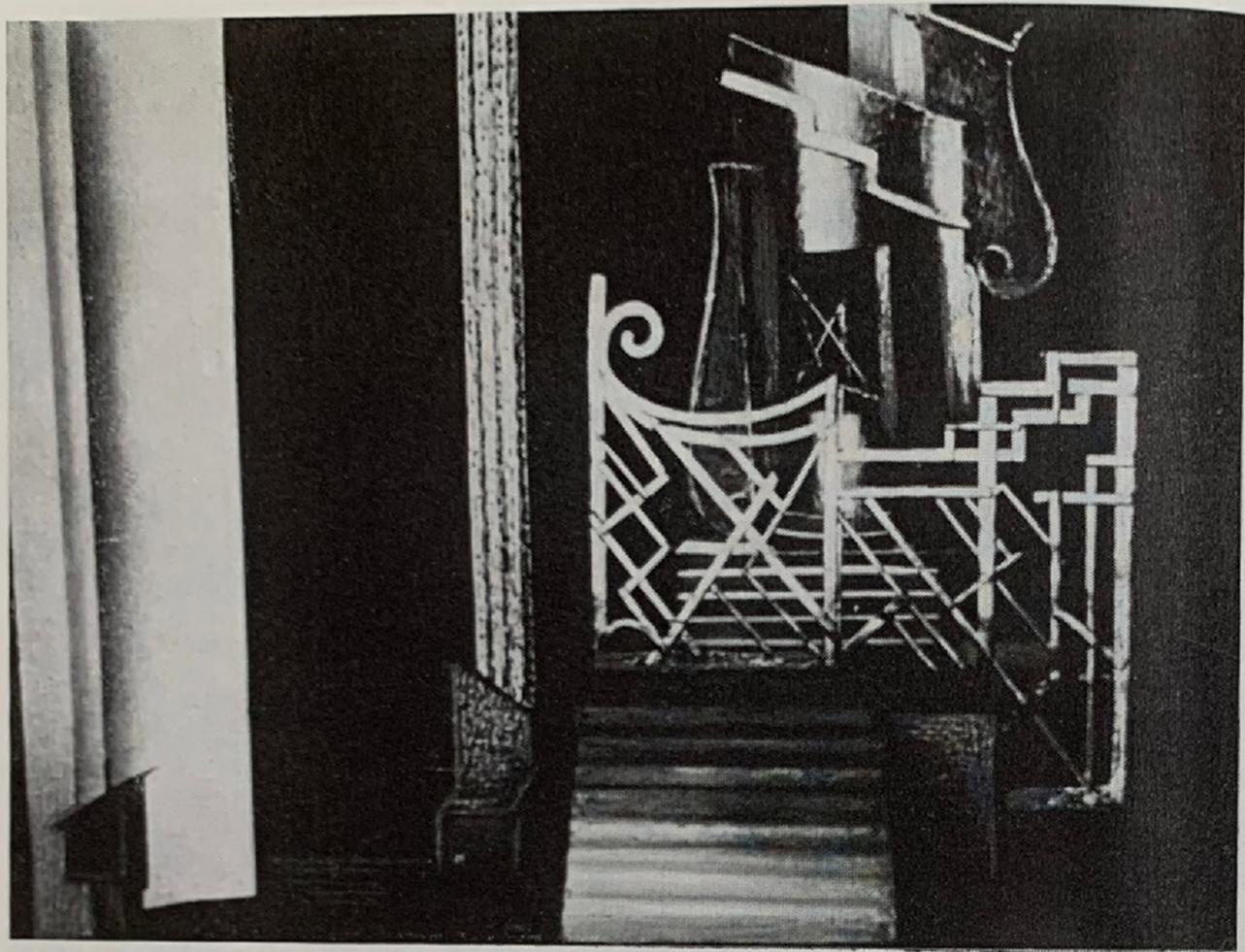
Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина



Эскиз декорации к спектаклю
по произведению К. Гуцкова «Уриэль Акоста». 1921



Эскизы декораций к спектаклю
по произведению К. Гуцкова «Уриэль Акоста». 1921



Эскиз декорации к спектаклю
по произведению К. Гуцкова «Уриэль Акоста». 1921

Эскизы костюмов
Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина

Директор

Б., акварель. 35,3×22,3

Ангел-искуситель

Б., кар. 35,3×22,3

Женщина в черном пальто

Б., акварель. 43×32

Эскиз костюма

Б., гр. кар. 35,5×21,5

Ленинградский государственный
театральный музей

А. Верюрко. «Товарищ Шиндель»
(«137 детских домов»)

Московский государственный еврейский театр.
Постановка А. Грановского

Эскизы костюмов

Б., акварель, гр. кар., тушь, белила

Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина

Комсомолец. 26,7×10,6

Комсомолка. 16,5×27,7

Старый раввин. 33,1×18,7

Танцующий парень. 34,5×25,3

Сумасшедший. 45,8×31

М-м Сегаль. 35,4×21,9

Проходимец. 27,7×10,6

Групповые костюмы (3). 46×37; 43,3×36,6 (2)

Эскиз костюма Шинделя (в роли Шинделя
С. Михоэла)

Б., кар., гуашь. 27,5×16

Собрание Н. Н. Эфрон. Ленинград

Жюль Ромен. «Женитьба Труадека»

Московский государственный еврейский театр.
Постановка А. Грановского 1927 года

Эскизы костюмов

Б., гр. и цв. кар.

Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина

Женевьева. 35,7×22,3

Барыня. 36×27

Софи. 35,8×22,2

Женщина в темно-розовом. 35,7×22,1

Женщина в полосатом пальто. 35,7×22,2

Женщина в лиловом. 36,2×25

Костюм пожилой женщины. 36×25,4

Шевалье. 35,7×22,1

Инспектор полиции, министр, чистильщик сапог и джентльмен. 43,5×54,5

1932

Вс. Иванов. «Бронепоезд 14-69»
Театр интернационального действия. Париж.
Постановка Леона Муссиака

Эскизы костюмов (6)
Б., смешанная техника
Государственный Русский музей

Эскизы костюмов
Б., гуашь, гр., черн. и цв. кар., белила,
процарапано
Собрание Г. М. Левитина. Ленинград
Матрос. 32×25
Мужики. 32×25
Партизан на лошади. 35×25

Эскизы костюмов
Б., гуашь, гр. кар., процарапано
Ленинградский государственный
театральный музей
Крестьянин. 24,8×32,4
Офицер. 32,6×25
Дама с собакой. 32,4×24,8
Китаец. 32×25

Эскизы костюмов
Б., гр. и цв. кар.
Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина
Рабочий. 35×24
Семенов. 35,1×24,2
Вершинин. 35×24
Васька. 35,4×24,2
Американец. 34,3×24,3
Варя и Сережа. 35,3×23,5
Казак. 35×24,2
Офицер-японец. 34,9×25
Пеклеванов. 35,5×24,7
Начальник вокзала. 34,7×24
Невеласов. 35×24

1938

С. Галкин. «Бар Кохба»
Государственный еврейский театр. Киев.
Постановка 1938 года

Эскиз костюма
Б., гр. и цв. кар. 27,5×21,9
Собрание Г. М. Левитина. Ленинград

Эскизы костюмов
Б. серая, гр. и цв. кар. 28×22

Антониус
Люниус
Глашатай
Старцы — члены синдриона
Узиел и Нахман
Гилел
Рабыни Руфуса
Рупина
Брурия

1939

С. Галкин. «Ари Фридман»
Государственный еврейский театр. Киев
Эскиз костюма Сендера
Б., гр. и цв. кар. 27,5×20,5
Государственный Русский музей

Эскизы костюмов (5)
Б., гр. и цв. кар., растушевка. 27,5×20,5
К. Чапек. «Мать»
Государственный академический театр драмы
имени А. С. Пушкина. Ленинград. Постановка
Л. С. Рудника

Эскизы костюмов (7)
Б., гр. и цв. кар. 27×15,5; 27×19; 27×20 (5)
Ленинградский государственный
театральный музей

1940

Шолом-Алейхем. «Заколдованный портной»
Государственный еврейский театр. Киев
Эскизы костюмов (5)
Б., гр. и цв. кар., растушевка. 26,1×20 (4); 20×26
Ленинградский государственный
театральный музей

Эскизы костюмов (6)
Б., гр. и цв. кар., растушевка. 26×20

М. Ю. Лермонтов. «Маскарад»
Государственный русский драматический театр
имени Леси Украинки. Киев. Не осуществлено

Эскизы костюмов
Б., акварель. 25×20
Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина

Арбенин
Нина
Неизвестный
Шприх
Казарин
Баронесса



Эскизы декораций к спектаклю
по произведению И. Переца «Горит». 1940

Эскизы костюмов
Б. миллиметрованная, гр. и цв. кар., акварель,
белила, тушь, серебро

Времена года

Весна
Лето
Осень
Зима

Карты

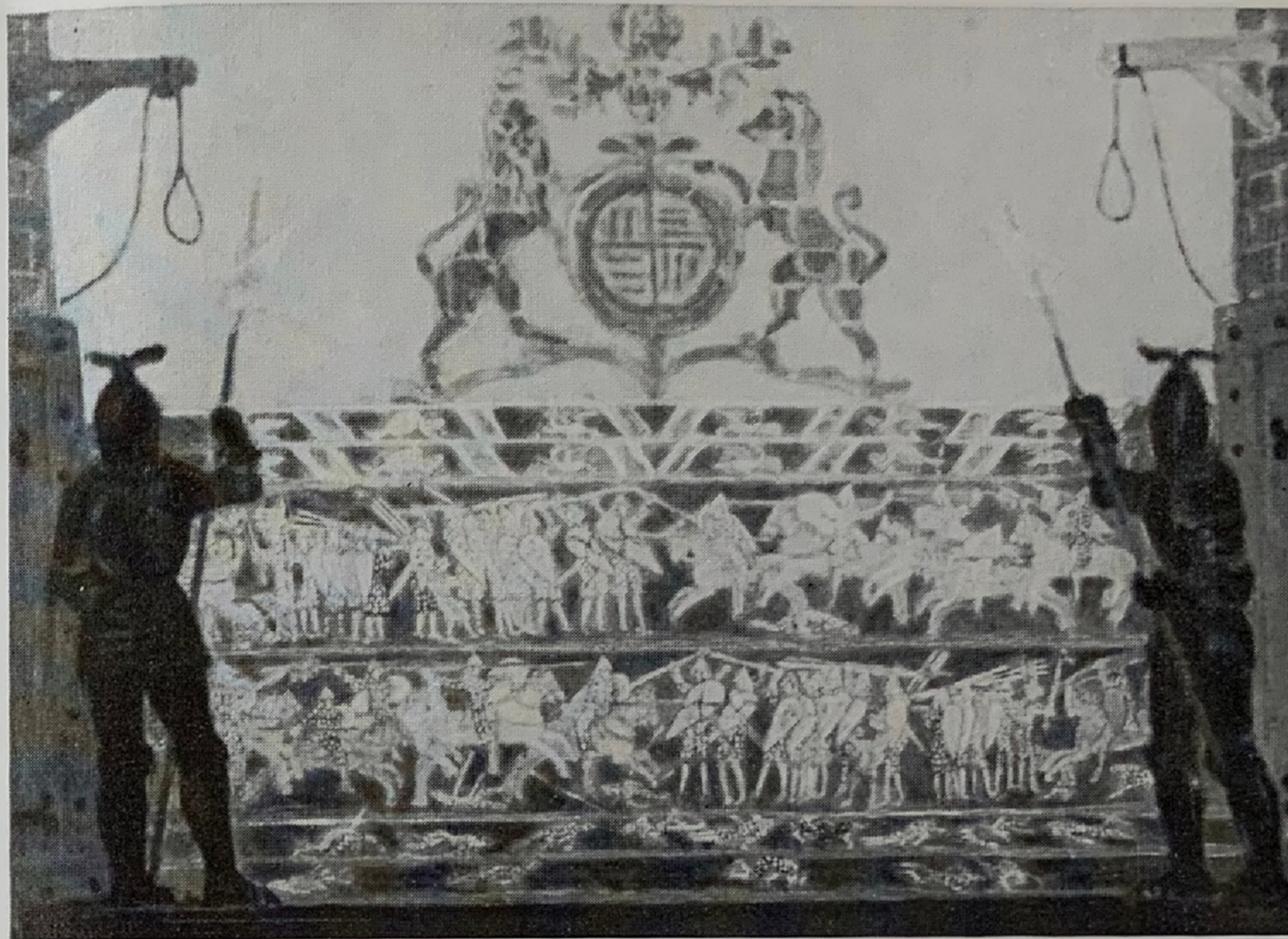
Дама бубен
Дама червей
Дама треф
Дама пик
«Рубашка»

Бал

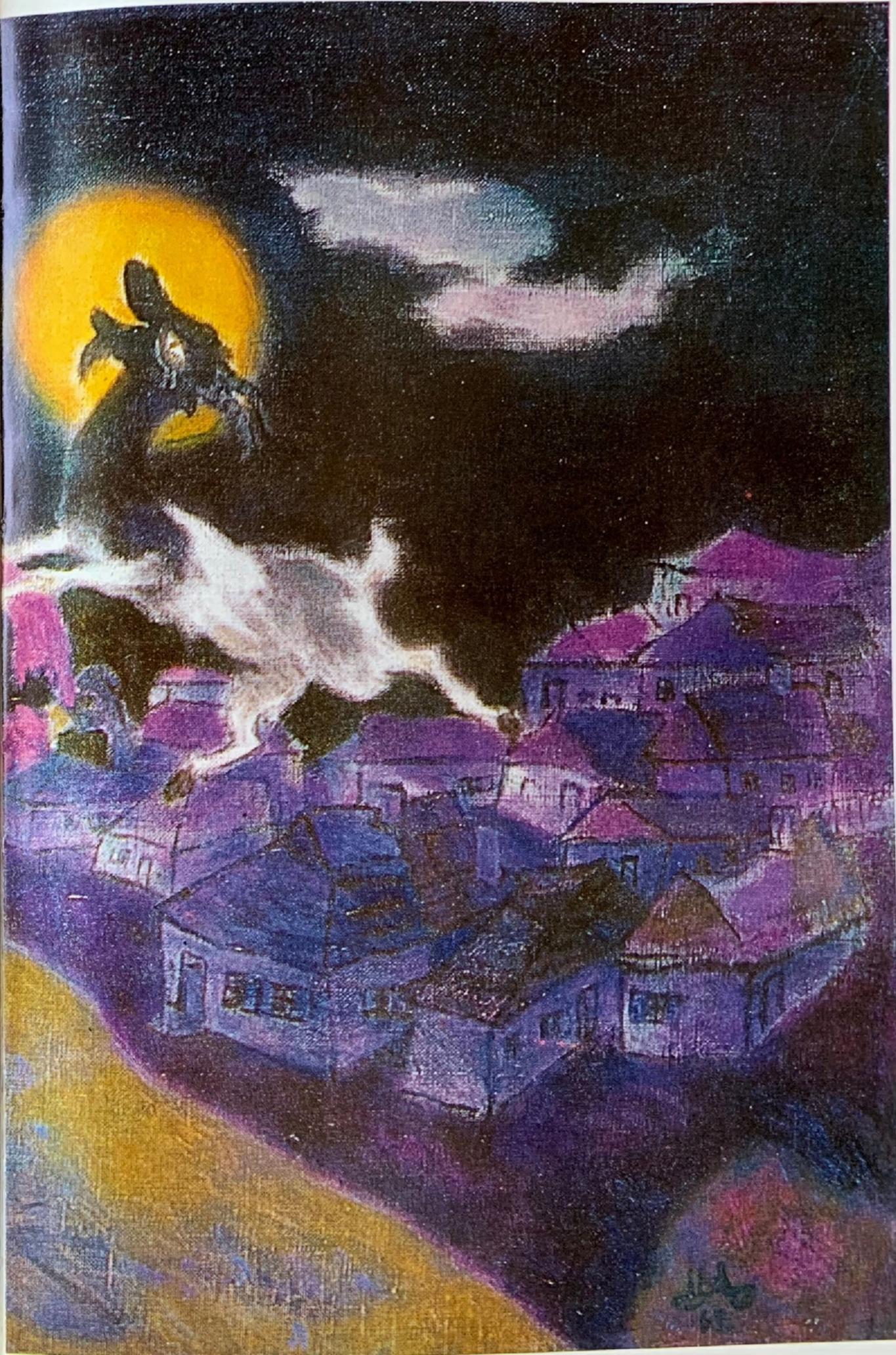
Старуха (2)
Барышня (3)
Молодая дама
Художник
Писатель
Баронесса
Китаец
Китайка
Цыганка
Турчанка
Индука
Индус
Испанец
Мавр
Рыцарь
Маркиз
Паж
Пастушок
Пастушка
Амазонка
Кринолин (4)
Карлик
Полишинель
Заря
Ночь
Дон Жуан
Звездочет
Амур

Финал

Штатский
Пожилая дама
Жена поэта



Эскиз декорации к трагедии В. Шекспира
«Король Лир». 1940



И. Перец. «Горит»
Государственный еврейский театр. Москва

Занавес. IV акт.

Б., м. 26×35

Ленинградский государственный
театральный музей

Эскизы декораций (3)

Б., м. 26×34,5

Ленинградский государственный
театральный музей

Эскизы костюмов (5)

Б., цв. кар. (3). 26×20

Б., м. (2). 26×20

Ленинградский государственный
театральный музей

Эскизы костюмов (5)

Б., черн. и цв. кар., растушевка. 26×20,2

И. Перец. «Сестры»

Государственный еврейский театр. Киев

Эскизы костюмов (5)

Б., гр. кар., акварель. 26×22

Государственный Русский музей

Эскизы костюмов (5)

Б., гр. кар., акварель. 26,4×20,2

1941

В. Шекспир. «Король Лир»

Государственный Большой драматический театр
имени М. Горького. Ленинград. Постановка
Г. Козинцева 1941 года

Эскизы костюмов

Б., гр. кар., акварель, растушевка

Собрание Г. М. Левитина. Ленинград

Король Лир. 28×22

Шут. 26×20

Гонерилья (2). 28×22

Регана. 26×20

Корделия. 26×20

Глостер. 26×20

Герцог Альбанский. 26×20

1942

А. Хачатурян. «Гаяне». Балет

Государственный академический театр оперы
и балета имени С. М. Кирова. Пермь.

Балетмейстер Н. Анисимова

Государственный центральный музей
музыкальной культуры имени М. И. Глинки

Сумасшествие портного
Вариант композиции на тему спектакля
«Заколдованный портной». 1963

Эскиз декорации. 1-я картина
Б., гуашь. 26,5×44

Эскиз декорации. 4-я картина
Б., гуашь. 26,5×44

Мужской костюм
Б., гуашь. 44×26,5

Женский костюм
Б., гуашь. 26×19,5

А. Крейн. «Лауренсия». Балет
Государственный академический театр оперы
и балета имени С. М. Кирова. Пермь

Эскизы декораций

Х., темпера

Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина

Дорога в горах. 28×38

Парк. 28×40

Площадь. 29×39

Площадь. 39×40

1943

А. Бородин. «Князь Игорь»
Государственный академический театр оперы
и балета имени С. М. Кирова. Пермь

Эскизы костюмов

К., акварель

Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина

Солист

Половецкие девушки

Мужчины и половчанки

1944

В. Шекспир. «Отелло»
Государственный академический театр драмы
имени А. С. Пушкина. Новосибирск. Постановка
Г. Козинцева

Эскизы костюмов

К., гр. и цв. кар., акварель

Отелло. 30,5×21

Дездемона. 28×20,6

Яго. 29,2×20,6

Ленинградский государственный театральный
музей

Эскизы костюмов

Калька, гр. кар., сангина

Государственная Третьяковская галерея

Отелло (2). 30,4×20,1; 30,5×17,6

Дездемона. Б., акварель, кар., серебро,
растушевка. 29×21

Домочадцы. 22,3×30

Актеры. 20,5×29,9

Офицер. 30,6×10,2

Старик слуга. Капеллан. Доктор. 21,8×30,1

Шут. 21,7×28

Сенатор. 29,5×20,4

Дождь. 31×21,6

Инквизиторы. 31,1×21,3

1946

«Тристан и Изольда». Инсценировка

А. Бруштейна

Театр имени Ленинского комсомола.

Ленинград

Занавес

Б., гуашь, бронза. 34×64

Ленинградский государственный
театральный музей

Эскизы декораций. Х., м.

В спальне. 50×65

Замок. 50×65

II акт. 50,5×78

Ленинградский государственный
театральный музей

Эскизы костюмов

Б., акварель. 22×45,5

Собрание Г. М. Левитина. Ленинград

Король Марк

Тристан

Изольда (2)

Бранжьюна

Девсален

1947

Композиции на тему спектакля

«Тристан и Изольда»

Х., м.

Ленинградский государственный
театральный музей

Замок. 50×65

Спальня. 50×65

II акт. 50,5×78

1950

А. Маневич и Квятковская.

«Девушка из Шанхая». Оперетта

- Государственный театр музыкальной комедии.
Ленинград. Режиссер П. Вейсбрем
Занавес
К., тушь, перо, акварель. 36,7×57,5
- 1954 В. Шекспир. «Гамлет»
Для Государственного русского драматического
театра имени Леси Украинки. Киев.
Не осуществлено
Портальный занавес. Эскиз
Б., кар., акварель, аппликация. 34×65
В. Шекспир. «Гамлет»
Государственный академический театр драмы
имени А. С. Пушкина. Ленинград
Эскизы костюмов
Б., гр. и цв. кар., акварель. 28×21
Ленинградский государственный
театральный музей
Гамлет
Отец Гамлета
Эскизы костюмов
Б., гр. и цв. кар., серебряный порошок. 30×21
Государственный Русский музей
Композиция на тему спектакля «Гамлет». I акт
Х., м. 36×56,3
Ленинградский государственный
театральный музей
- 1955 «Дон Кихот». Кинофильм
Сценарий Е. Шварца, постановка Г. Козинцева.
«Ленфильм»
Эскизы костюмов
Б., гр. кар., акварель
Дульцинея. 33,5×25
Дон Кихот. 36,5×23,8
Герцогиня. 33,8×24,8
Придворный герцога. 33×25
Постоялый двор. 24,8×35
Персонажи (9)
- 1960 Композиция на тему спектакля 1941 года
«Ночь в Толедо»
Х., м. 60×80
Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина

- Композиция на тему спектакля «Король Лир»
Х., м. 53,8×73
Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина
Черная птица закрыла солнце. Композиция
по мотивам спектакля «Гамлет»
Б. на к., м., темпера, цв. кар. 63,5×179
- 1963 Сумасшествие портного. Вариант композиции
на тему спектакля «Заколдованный портной»
Х., м. 60×80
Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина
Мечта о козе-кормилице. Вариант композиции
на тему спектакля «Заколдованный портной»
Х., м. 60×80
Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина
- 1964 Композиция на тему спектакля «Маскарад»
Х., м. 65×70
Художественный фонд РСФСР
Композиция на тему спектакля «Король Лир»
Портальный занавес
Х., м. 54×72
Ленинградское отделение
Художественного фонда РСФСР
Композиция на тему спектакля «Отелло»
Портальный занавес
Х., м. 50,5×67
Ленинградское отделение
Художественного фонда РСФСР
Композиция на тему спектакля «Гамлет»
Портальный занавес
Х., м. 54×73
Ленинградское отделение
Художественного фонда РСФСР
- 1967 Композиции на тему пьесы В. В. Маяковского
«Мистерия-буфф». Четыре части
Б., темпера, гуашь. 50×66
Ленинградское отделение
Художественного фонда РСФСР
Потоп
Ковчег
Ад
Рай

1968

В. Шекспир. «Гамлет»

Для Государственного русского драматического
театра имени Леси Украинки. Киев

Авторское повторение несохранившихся макетов
постановки 1954 года

Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина (2)

На обложке:

Эскиз оформления
площади Урицкого
в дни празднования
1-й годовщины
Великой Октябрьской
социалистической
революции в Петрограде. 1918

Редактор И. Сорвина
Оформление и макет
художника Е. Семенова
Технический редактор
Л. Гребцова
Корректор Е. Володина

Сдано в набор 8.VII.77 г.
Подписано в печать 6.VI.78 г.
Формат издания 60X90/16
Объем 7 печ. л.; 8,775 усл. печ. л.; 5,752 уч.-изд. л.
Тираж 3000. Цена 1 руб. Зак. 661
Бумага мелованная
Издательство «Советский художник»
Москва, ул. Черняховского, 4а
Типография изд-ва «Советский художник»
Москва, Ленская ул., 28