

УДК: 75.03

ББК: 85.143(2)

A43

DOI: 10.18688/aa188-4-39

А. И. Струкова

«Мы являемся подлинными наследниками всего великолепия человеческой культуры»: стилистические ориентиры в монументальной живописи СССР 1930-х годов

Причиной пристального внимания художественной общественности к монументальной живописи в начале 1930-х гг. стало не только возникновение большого количества публичных пространств, которые нуждались в оформлении, но и смена интонации в искусстве, требование торжественного помпезного стиля, наделенного суггестивностью благодаря особым, в сущности, очень простым, но действенным приемам — увеличению размера произведений, в соответствии с чем подчеркивалось величие идеи, проникающей в живописные работы; а также их особая иллюзорность, впечатляющая наглядность, когда зритель как бы включался в шагающую толпу, сливался с ней и входил внутрь произведения, оказываясь частью некоего целого¹.

Главным стимулом развития монументального искусства было строительство Дворца советов, которое для художников играло роль сходную с задачей построения социализма, она манила и подавляла своей грандиозностью и была слишком масштабной для того, чтобы быть достигнутой. Частью этой мифологии, а также вопросом, который постоянно муссировался в печати и профессиональных кругах, была проблема синтеза искусств, решив которую, советские художники надеялись достигнуть небывалых творческих высот.

Первое совещание по вопросам синтеза было создано Союзом советских архитекторов в Москве в конце декабря 1934 г.² На совещании подчеркивалось, что архитекторы, скульпторы и живописцы должны быть заняты «совместной разработкой композиции, которая установила бы ритмическую основу произведения» [2, с. 20]. В действительности художники на протяжении всех 1930-х гг. продолжали жаловаться на разрыв между созданием архитектурного проекта и разработкой его скульптурного и живописного оформления, которые действительно сводились к оформлению — заполнению уже готовых пространств, к самому замыслу они в большинстве случаев не имели отношения.

¹ См. подробнее: [6].

² Аналогичная конференция прошла в начале 1930-х гг. в Милане.

Участники совещания были единодушны: «...архитектура является в данном случае *инициативным началом* в организации сотрудничества трех пространственных искусств» [2, с. 12], а создание современных синтетических произведений должно осуществляться после обязательной фазы освоения наследия. Среди рекомендуемых к изучению произведений минувших эпох, как правило, фигурировали одни и те же примеры: «...перед нами проносятся величественные видения прошлого — образы помпейских фресок, пластика готических соборов, великолепные композиции Веронезе, титанические фигуры Сикстинской капеллы, гармония Рафаэлевых станц» [2, с. 21]. В числе высоких образцов для советских монументалистов были также названы ансамбли Древнего Египта, Византии, XVIII столетия в Европе [38, с. 40], памятники Древней Греции и Древнего Рима, древнерусские церкви [41, с. 62–63].

В действительности синтез искусств не мог быть осуществлён в силу своеобразной организации работы над произведениями. Заказчик в лице государства, персонифицированный в чиновниках, руководстве творческих союзов, искусствоведах, которые взяли на себя контролирующие функции, деспотично вмешивался в естественный ход художественного процесса. Этот процесс дробился на отдельные этапы, каждый из которых мыслился завершённым, что нередко снимало с творца ответственность за конечный результат. Архитектор, сдавший проект, мог быть решительно отстранён от его воплощения, никак не взаимодействовал с художником или скульптором. Последние нередко получали конкретную задачу, но не имели полного представления о создаваемом ансамбле, который в итоге мог быть механически собран из частей, малоподходящих друг другу. Работе постоянно препятствовало вмешательство контролирующих органов, оно порождало хаос (несогласованные решения, неожиданное изменение задач, несоблюдение сроков) и страх (критика могла иметь самые далекоидущие последствия, достаточно вспомнить арест и расстрел руководства строительством ВСХВ). Право вмешательства в создание «синтетических» произведений могли получить люди неподготовленные и даже полностью невежественные в вопросах искусства.

Вместо синтеза следует говорить об ансамблевости, созданной произведениями разных видов творчества, например о репрезентативности целого в выставочных павильонах. Особые принципы экспонирования произведений, постепенно выработанные в 1930-е гг., широко применявшиеся к концу десятилетия, опирались на опыт создания диорамы и имели своей целью поразить воображение реципиента, имеющего очень скромный зрительский опыт, вызвать эффект присутствия, создать ощущение причастности, вовлеченности в произведение (Илл. 54). Это достигалось путем перехода от плоского живописного задника к объемным частям выставочного ансамбля. Такие принципы экспонирования применялись еще в XIX в. (например, на выставках В. В. Верещагина), но теперь они выполняли идеологическую функцию: приобщали зрителя к коллективу, направляли его, занимались убедительной материализацией слов, идей, образов.

И теоретики, и сами художники постоянно ставили перед собой задачу создать, выкристаллизовать «стиль эпохи» [16, с. 35], который должен был вобрать в себя все стили и весь опыт искусства прошлого и на этом языке рассказать о достижениях Советского государства и человека.

Помимо многочисленных журнальных публикаций, которые издавались практически параллельно с работой художников-монументалистов и освещали их деятельность³, советской монументальной живописи посвящено ограниченное количество исследований. В основном они отдают дань фактологии и не содержат специальной задачи рассмотреть такое явление, как полистилистика росписей, создававшихся в 1930-е гг. [31; 18; 7]. В советский период можно было писать лишь о реализме, не углубляясь в вопросы стиля⁴, в постсоветский — тема монументальной живописи 1930-х мало привлекала исследователей, поскольку требовала реконструкции, а те в первую очередь стремились переосмыслить наличный изобразительный материал. Проблема полистилизма, причем очень кратко, затронута в общих работах последних десятилетий. Екатерина Деготь писала о первостепенной роли в СССР искусства, коллективно производимого и коллективно потребляемого, в том числе монументального. Она исключила из области своего исследования монументальную живопись, однако отметила, что ориентация на коллективное восприятие породила отношение к апроприации образов и форм как к норме. Однако «цитатный подход к языку искусства» Деготь связывала только с деятельностью членов АХРР [9, с. 120–121].

Всеобъемлющее исследование культуры «сталинского периода» было предпринято в книге Владимира Паперного, который призывал не просто констатировать факт самого широкого освоения наследия, но разобраться в его механизме [20, с. 16]. Причину «цитатности» советской культуры он видел в ее особых отношениях с историей: «Культура 2 ощущала себя наследницей всех традиций и итогом всех путей» [20, с. 49].

Несмотря на то что в публикациях последнего времени затрагивалась тема изобразительных прототипов монументальных работ 1930-х гг., речь шла о творчестве отдельных художников [34; 12] или развитии определенной стилистической линии [29]. Попытка исследовать проблему стилизации в монументальной живописи предвоенного десятилетия во всем ее многообразии предпринимается впервые.

Непосредственное обращение к **искусству Древней Греции и Древнего Рима** было редким в практике советских монументалистов, несмотря на частые упоминания об Античности как высоком образце. Поскольку подавляющее большинство произведений не сохранилось, особенно значимыми становятся свидетельства современников.

Ассоциации с искусством помпейских фресок вызвала у критика роспись лестницы Московского дома пионеров и октябрят, выполненная (в верхней части) Михаилом Адамовичем и согласованная по стилю с мозаикой пола — «с осьминогом и другими обитателями моря» [35, с. 2]. Однако если в 1934–1935 гг. при работе над интерьерами Дома пионеров этот художник позволил себе адаптировать античные формы к конкретной задаче: «...антика интерпретировалась именно для детей. В архитектуре и живописи Дома сказались лиричность, простые и логичные формы, ясный и радостный колорит, которым окрашена вся классика. Строители Дома пионеров отказались от всего тяжелого, холодного, абстрактного, что сопровождает классику. Они правильно устреми-

³ См., например: [35; 19; 36; 27; 4; 8; 30; 5; 24; 14].

⁴ Пример такого рода исследования: [21]. Тем не менее в этой монографии затронута тема «освоения наследия применительно к творчеству Лансере» [21, с. 349].

лись к Помпее и Остии» [3, с. 9]⁵, то к концу десятилетия возобладали прямо противоположный подход.

К исходу 1930-х гг. количество интерьеров, расписанных в стилистике русского классицизма или ампира, постепенно возрастало. Все более классицизирующей становилась сама архитектура, к тому же перед глазами художников находились многочисленные образцы усадеб, особняков, оформленных в этом стиле. Воспоминания о них воспроизводились в виде геометрических и орнаментальных композиций на потолке или вокруг дверных проемов (роспись зрительного зала Театра оперы и балета в Новосибирске, худ. М. И. Курилко, 1931–1932; проект орнамента пола и потолка в павильоне «Башкирская АССР» на ВСХВ, арх. М. Ф. Оленев, 1938 и другие).

Настойчивое стремление привить классику советскому искусству и столь же настойчивая критика любых формальных экспериментов привели к появлению малохудожественных казенных решений, которые тиражировались в кинотеатрах, домах культуры, гостиницах и т. п. вплоть до конца 1950-х гг.

Роспись вестибюля Музея материнства и младенчества (В. А. Фаворский, Л. А. Бруни с бригадой, 1933) критика единодушно сочла неудачным опытом: художники слишком буквально и неуместно следовали канону **древнерусской (или византийской) живописи**, апплицируя изображения матери или воспитательницы с детьми на образы Богоматери с младенцем. Приступая к решению такой ответственной задачи, как роспись стен, Фаворский опасался нарушить законы монументальности, он придерживался крайнего цветового аскетизма, избегал показывать фигуры в ракурсе, в стремительном движении, избирал позы предстояния. Конечно, имелась и противоположная точка зрения на эти изобразительные принципы. Входящий в бригаду Фаворского В. Б. Эльконин в своих воспоминаниях писал: «Фаворского называли „византинистом“ и при этом перед этим определением ставили минус. Мне кажется, что определение верно, можно его принять, но только знак у него будет плюс; „византизм“ — это величие, благородство, композиционная завершенность, мощные ритмы, монументальность, эпичность» [40, с. 21]. Сам Фаворский основу своего понимания монументальности видел также в искусстве Треченто: «Будучи в Мюнхене, три раза ездил в Италию, очень увлекался, между прочим, Джотто» [33, с. 5]⁶.

Фресковая **живопись Возрождения** постоянно упоминалась в творческих дискуссиях 1930-х, поскольку эта эпоха признавалась «столь близкой нам по высоте творческого духа» [5, с. 109]. Аппеляция к авторитету титанов Возрождения могли служить оправданием в профессиональных спорах [32, с. 107; 10, с. 110].

При этом на практике обращение к живописи Ренессанса было достаточно редким. В колорите фрески А. В. Мизина «Киргизское восстание в 1916 году» (1938, павильон Киргизской ССР на ВСХВ) О. М. Бескин отмечал «хорошо и плодотворно освоенное влияние произведений эпохи Возрождения» [5, с. 119].

Ассоциации с росписями итальянского Ренессанса в большей мере связаны с искусством послевоенного времени (например, фрески капитально перестроенной ВСХВ —

⁵ Росписи не сохранились, в том числе на фотографиях.

⁶ На те же основания — византизм и Джотто — указывал М. Л. Бойчук, основатель украинской школы монументального искусства. О нем см.: [23; 13].

над центральным входом в павильон «РСФСР» и павильон «Белорусская ССР», Б. Ф. Уитц, О. Т. Павленко с бригадой, 1954).

Отсылками к памятникам прошлого — **росписям барокко** и Возрождения — насыщено монументальное творчество Евгения Лансере. В статье о росписях Казанского вокзала художник писал: монументальная живопись должна «быть украшением, ценностью, обогащать стену, давать пищу для разглядывания, увлекать внимание зрителя вглубь композиции, давая толчок для воображения, творчества зрителя, этим как бы „расширяя“ помещение» [16, с. 35] — здесь речь идет о барочных принципах: в композиции необходимы динамика и глубина.

Живописное оформление зала ресторана Казанского вокзала (Лансере с бригадой, 1933–1934) состоит из одного плафона, десяти клейм сложной конфигурации, восьми медальонов над окнами и двух десюдепортов. Описание сюжета росписи было опубликовано в журнале «Искусство» на следующий год после ее появления [16, с. 41–42]. При сравнении с программой оформления вокзала, разработанной в 1910-е гг. (когда Лансере в первый раз получил от А. В. Щусева предложение участвовать в этой работе), видны существенные коррективы: очевиден отказ от привычной для XIX и начала XX в. трактовки ориентальной темы с подчеркиванием экзотического и даже эротического начала, аллегории приобрели позитивистский оттенок. Разные области СССР оказались представлены изображениями тружеников промышленности или сельского хозяйства и т. п. При создании центрального плафона Лансере прибег к театрализации в духе придворного искусства XVII–XVIII вв. и впервые пришел к идее изображения неба советской страны: ясного, ярко-голубого, в котором реют красные флаги и летят самолеты, возносятся статуи вождей или героев. Эта иконография советского неба была в дальнейшем развита и в кино (можно вспомнить «Цирк» или «Светлый путь» Григория Александрова), и в живописи, в том числе монументальной (мозаики для станции Московского метрополитена им. Л. М. Кагановича «Маяковская» по эскизам А. А. Дейнеки, 1938; роспись плафона театрального зала Московского дома пионеров и октябрят на тему «Парад авиации», В. А. Фаворский с бригадой, 1935–1936; плафон зрительного зала Центрального театра Красной армии в Москве, Л. А. Бруни с бригадой, 1939–1940 и др.).

Лансере писал о том, что художественное решение плафона Казанского вокзала с порывистым движением фигур и тканей, хлопающих на ветру, резкими ракурсами было продиктовано не ретроспективизмом, а необходимостью увязать панно с «бурной затайливостью ритма окружающей орнаментики» [16, с. 40] потолка и сводов зала, при сопоставлении с которым плоскостное решение показалось бы бедным.

Выбрав стилизацию в духе барочных росписей, художник при этом учитывал опыт современного искусства: «Кубизм конечно тоже внес новое, усилил ту тягу к ощущению и передаче объемов, к той задаче, которую впервые себе поставила как самоцель живопись эпохи барокко» [16, с. 36]. Иллюзионистическая живопись Лансере приобрела новую степень убедительности с учетом опыта пленэра: «...с его новым пониманием освещения, солнца, глубины и далей, воздушности» [16, с. 36]. При этом художник осознавал необходимость отказа в монументальной живописи от таких мелочей, как отсветы, рефлексy, которые раздробили бы форму. Общим очень слаженным движе-

нием от краев плафона к центру, использованием крупных пятен цвета он объединил эклектичную толпу, которая состоит из горниста, позаимствованного с фотографии А. М. Родченко, женщины, раскинувшей руки, в точности как сабинянка с картины Ж.-Л. Давида⁷, персонажа с ребенком, который следует иконографии Святого Христофора с младенцем Христом на плече, и других.

Плафон ресторана гостиницы «Москва» (Лансере с бригадой, 1937) имеет колоссальные размеры (около 130 м², 16×8 м, сейчас — в ГНИМА им. А. В. Щусева) (Илл. 55). Художник учел то впечатление «измельченности» фигур, недостаточно большого масштаба изображения, которое возникло у него при подъеме живописи на высоту потолка в зале Казанского вокзала. В «Москве» он использовал несколько крайне эффектных визуальных приемов, идея которых, по-видимому, была позаимствована у художников XVIII в. Сложное перспективное построение — из театрально-декорационной живописи, а передача освещения ночного неба восходила к иллюминированным ночным празднествам того же столетия, увиденным, возможно, сквозь призму мирискуснической традиции. В связи со световым решением критик-современник писал о «сочетании золотисто-желтого искусственного света с серебристо-белым лунным светом» [1, с. 22], к тому же можно заметить лучи прожектора, а также разное освещение, исходящее от фонарей, ламп, факелов, осыпающихся с неба искр фейерверка. Толпа перемещается по мостам и переходам, вниз смотрят лица. Если персонажи на плафонах Д. Б. Тьеполо, высоко ценимого Лансере, висают над бездной; то советский художник усилил динамичность фигур, используя прием прерванного движения, которое в сознании зрителя может быть продолжено по заданной траектории. «Теперь, когда я komponую, то помимо воспоминаний, живых впечатлений, всего больше меня мучает кино, ибо хочется передать движение, текучесть, наплывание действующих лиц на зрителя» (дневник 1929 г.) [17, кн. 2, с. 403].

Вариации в барочном духе были связаны с личными склонностями Лансере, однако этот стиль не пользовался официальной поддержкой. В «Творческом отчете» 1935 г. главный советский архитектор Борис Иофан вспоминал об Армандо Бразини, у которого учился в Италии, и дистанцировался от этого «архитектора-монументалиста, знатока римского барокко», подчеркивая «расхождение наших художественных вкусов» [15, с. 24]⁸. Из дневников Лансере: «В архитектуре происходит гениальный хаос. Работать ужасно трудно; все на нервах; ругались с К[агановичем] с 1 до 3 ночи. Он все бракует, почти не смотрит. Ищет „советский“ стиль, а другие члены правительства хотят классический; на барокко — гонение» [17, кн. 3, с. 190]. Лансере удалось преодолеть это гонение. Помимо того, что им были созданы одни из самых ярких памятников советской монументальной живописи, принцип иллюзионизма, который он разрабатывал, как нельзя лучше отвечал актуальным задачам пропаганды и оказался востребован современниками.

⁷ Ж.-Л. Давид. «Сабинянки, останавливающие сражение между римлянами и сабинянами», 1799, Лувр, Париж.

⁸ В то же время в своем Дворце Советов Б. Иофан разрабатывал идею башнеобразного сооружения со статуей на вершине, поданную Бразини во втором туре конкурса на строительство Дворца Советов (см. подробнее: [26]).

Особой темой для искусства 1930-х гг. стало официальное покровительство народному творчеству, а также **народным промыслам**. В советский период живопись Палеха, в течение предыдущего столетия тесно связанная с иконописью и росписью церквей, была полностью адаптирована к новой реальности и новым задачам. В 1920-е гг. агитлаки с успехом продавались на экспорт и представляли искусство СССР на международных выставках, в 1930-е — помимо этого⁹ художников Палеха начали привлекать к украшению стен. Первым значительным опытом стала роспись двух «комнат народного творчества» в Ленинградском дворце пионеров, выполненная в 1936 г. яичной темперой по сухой штукатурке с применением золочения¹⁰. Одна комната была посвящена сказкам А. С. Пушкина («Сказка о рыбаке и рыбке», художники А. В. Котухин и И. И. Зубков; «У лукоморья дуб зеленый» А. А. Дыдыкина; роспись потолка, в том числе «Пионерская карусель», по эскизу Н. М. Зиновьева), вторая — произведениям Максима Горького («Песнь о буреизвестнике» И. В. Маркичева; «Песнь о соколе» Н. М. Зиновьева; «Смелый Данко» Д. Н. Буторина; живопись потолка — орнамент с павлинами и эмблемы: сердце, буреизвестник, сокол, уж — выполнена по эскизам Н. М. Зиновьева и И. В. Маркичева). Художники работали в стилистике Палеха, шесть эпизодов, посвященных «Сказке о рыбаке и рыбке» были закомпонованы так, что одна сцена плавно перетекала в другую. Традиции древнерусской живописи также сохранялись в изображении пейзажа с горками-лещадками и проросшими на них деревьями, в одеждах персонажей. Множество сцен у моря позволило заполнить плоскость стен характерными для Палеха «кудрявыми» формами, с помощью которых изображались облака и барашки волн. Такое проникновение иконописного начала в советскую стенопись было воспринято критиками без всякого протеста, поскольку искусство Палеха давно реабилитировало себя, поставив старые художественные приемы на службу новым идеям. К тому же, как показала практика строительства ВСХВ, лояльное народное искусство пользовалось поддержкой и даже поощрялось. С художественной точки зрения этот опыт был признан вполне удачным [11; 22], «применить технику палехского мастерства» предполагалось также при отделке здания театра Всеволода Мейерхольда в Москве [37, с. 20]. Ассоциация рафинированного и условного живописного языка Палеха с дворцовыми интерьерами в дальнейшем закрепились: художники под руководством Н. М. Зиновьева писали панели Лакового кабинета дворца Монплеизр в Петергофе во время его восстановления после Второй мировой войны.

В работе советских монументалистов исследователи находят влияние **искусства модерна** и отголоски опосредованной модерном **дальневосточной традиции**. О панно Ильи Машкова для гостиницы «Москва», написанных маслом на холсте¹¹: «Пять из них вертикальные — дань стилистике модерна, под влиянием которой формировался художник. Их формат и некоторые мотивы композиции отчасти напоминают

⁹ В Павильоне СССР на Всемирной выставке в Париже в 1937 г. были представлены миниатюры художников Палеха, посвященные подвигам большевиков в революционной борьбе. См.: [42, р. 113].

¹⁰ Росписи комнат народного творчества в Аничковом дворце не сохранились.

¹¹ Панно «Канал Москва–Волга», «Московский метрополитен им. Л. М. Кагановича», «Завоевание Северного полюса», «Артек», «Черноморское побережье. Здравница СССР. Сочи», хранятся в ГНИМА им. А. В. Шусева.

панно набидов Боннара и Вюйара, и в то же время их прообразы — китайские свитки» [25, с. 65].

Искусство Древнего или средневекового Китая, а также Японии не рассматривалось теоретиками 1930-х как материал, пригодный для заимствования и «творческого развития». Тем не менее Лев Бруни стал главным энтузиастом дальневосточной образности в области монументальной живописи. В 1935–1936 гг. совместно с Константином Эдельштейном он создал панно «Джунгли» для зимнего сада Центрального дома пионеров и октябрят в Москве. В задачу художников входило создание образа тропического леса, основная роль в её разрешении отводилась живописным панно, закрепленным по периметру стен. Оформляя зимний сад, Бруни изобрел новую технику — письмо акварелью по загрунтованному шелку.

Панно зимнего сада не сохранились, поэтому судить о них можно только по чёрно-белым фотографиям 1930-х гг.¹² На светлом фоне в импровизационной манере, характерной для Бруни, написаны растения и животные. Несмотря на то что изображение, на первый взгляд, самым точным образом придерживалось фактических сведений о природе тропиков и опиралось на ботанические атласы и натурные зарисовки в зоопарке, в равной степени оказывался важен опыт абстрактной живописи с движением линий, расположением пятен, сопоставлением широкого и мелкого, искривленного и протяженного.

Эта работа Бруни вызвала своего рода моду на оформление интерьеров общественных зданий с помощью панно, расписанных по шелку в «китайском стиле» (панно для зимнего сада на тему «Пейзажи различных растительных зон» для Дома пионеров в Калининe, К. В. Эдельштейн, В. Б. Эльконин, 1940–1941; бильярдные Дома Красной армии в Минске, 1934–1937 [10, с. 119]).

Восточную стилизацию современники увидели в двух панно «СССР — железно-дорожная держава» для советского павильона на Международной выставке в Париже (Бруни с бригадой, 1937) [19, с. 8; 39, с. 156].

Завершающим шагом в практике обращения Бруни к стилистике искусства Дальнего Востока стала фреска «Китайские партизаны» 1940 г. в павильоне Международной организации помощи борцам революции на ВСХВ. Он подверг формальные приемы своей росписи сознательному огрублению, ориентируясь и в целом, и в деталях на современный китайский плакат, о чем свидетельствуют такие принципы изображения, как четкий замкнутый силуэт каждой фигуры, будто бы зависающей в воздухе, передача лепящего света с жесткими тенями в углублениях формы.

В 1939 г. бригада художников-монументалистов под руководством Андрея Гончарова выполнила в технике сграффито наружное оформление павильона «Дальний Восток» на ВСХВ (Илл. 56). Фреска состояла из десяти частей, образовавших единую композицию на тему богатства Дальневосточного края. Сам павильон (арх. А. Ф. Жуков и С. Б. Знаменский) был построен в виде суровой крепости и выражал идею авторов: Дальний Восток — форпост социализма на далеких берегах Тихого океана [28, с. 100]. Его боковая стена была разделена пилястрами и пилонами, имитирующими контрфорсы, узкие про-

¹² Хранятся в фототеке ГНИМА им. А. В. Щусева, коллекция XI, негативы 4661, 8829, 8832, 8833, 8836.

странства между которыми Гончаров превратил в подобие свитков китайских художников. Отдельные изображения могли восприниматься и самостоятельно, но вместе складывались в широкую панораму. Композиция этой фрески демонстрировала самое непосредственное знакомство с китайским искусством: пейзаж как излюбленный жанр, своеобразная перспектива, в которой горизонт поднят очень высоко, пространство земли и вод раскрыто навстречу зрителю, и вместе с тем оно строится снизу вверх, и от одного плана к другому уводит взгляд к горизонту. Из традиционной китайской живописи сюда пришли и литературная повествовательная основа пейзажа, когда он представлен как рассказ, в котором умело связаны разные темы, и декоративность изображения, его сложная ритмическая организация, где вертикали деревьев в лесу сменяются плавными горизонталями долин. Как и в китайской гохуа, цветовое решение фрески было очень сдержанно, почти монохромно¹³.

Советская монументальная живопись в довоенный период в целом развивалась в русле мирового искусства. Ретроспективные стилизации в соединении с чертами модернистского формотворчества существовали в США и Великобритании, в Италии и Германии, причем в последних двух случаях идеологический диктат оставлял еще меньше пространства для эксперимента, чем это было в СССР. Но именно советское искусство стремилось к самому широкому, всеобъемлющему освоению наследия от помпейских росписей до современного китайского плаката.

Мастера, обладавшие яркой индивидуальностью, могли следовать собственным склонностям (Лансере интерпретировал барокко, Бруни — дальневосточную живопись тушью, Фаворский — древнерусское и ренессансное монументальное искусство). Несмотря на бригадный метод создания произведений, даже такие «хоровые картины», как панно советских павильонов для всемирных выставок, несли отпечаток индивидуальности авторов эскизов (лапидарный модернизм Дейнеки или условный импрессионизм Пименова).

Однако постепенно практика полистилизма (диалога различных стилей в рамках модернизма) сворачивается. Уже в 1940-е гг. черты индивидуального подхода в монументальном искусстве, оформляющем общественные пространства, стираются. Начинает преобладать усредненный реализм, орнаментальный декоративный классицизм, довольно грубый, однообразный и казенный. Поиски «стиля эпохи» зашли в тупик.

Литература

1. *Аранович Д.* Плафон работы Е. Лансере в гостинице «Москва» // *Творчество*. — 1937. — № 8–9. — С. 19–22.
2. *Аркин Д. Е.* Архитектура и проблема синтеза искусств // *Вопросы синтеза искусств: Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев*. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. — С. 9–21.
3. *Аркин Д. Е.* О Московском доме пионеров и октябрят: (Сокращенная стенограмма обсуждения) // *Архитектура СССР*. — 1936. — № 10. — С. 11.
4. *Бескин О.* О монументальном искусстве // *Искусство*. — 1939. — № 1. — С. 54–82.

¹³ Сграффито, как и сам павильон Дальнего Востока, не сохранилось.

5. Бескин О. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка: Монументальная живопись // Искусство. — 1940. — № 1. — С. 103–126.
6. Бобринская Е. А. «Философия коллективизма» в советской живописи 1930-х годов // Искусствознание. — 2001. — № 2. — С. 489–506.
7. Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы. Материалы и документы / Отв. ред., авт. вступ. ст. В. П. Толстой. — М.: Галарт, 2006. — 468 с.
8. Гюне Л. Советский павильон на Международной выставке в Нью-Йорке // Творчество. — 1939. — № 7. — С. 2–3.
9. Деготь Е. А. Русское искусство XX века. — М.: Трилистник, 2000. — 224 с.
10. Дейнека. Монументальное искусство: Скульптура. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2011. — 424 с.
11. Жидков Г. Палехские росписи в Ленинградском дворце пионеров // Архитектура СССР. — 1937. — № 4. — С. 14–19.
12. Земляная Т. Н. К истории деятельности «Школы М. Бойчука» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — № 96. — С. 258–265.
13. Земляная Т. Н. Монументальная живопись М. Л. Бойчука и его школа: дис. ... канд. иск. — СПб., 2010. — 511 с.
14. Ильин М. Дом пионеров в Калининне // Архитектура СССР. — 1941. — № 2. — С. 10–12.
15. Иофан Б. М. Без названия // Архитектура СССР. — 1935. — № 6. — С. 22–29.
16. Лансере Е. Е. Моя работа по росписи Казанского вокзала // Искусство. — 1934. — № 4. — С. 35–50.
17. Лансере Е. Е. Дневники: в 3 кн. — М.: Искусство-XXI век, 2008–2009. — Кн. 1. Воспитание чувств. — 2008. — с. 736; Кн. 2. Путешествия. Кавказ: будни и праздники. — 2008. — 768 с.; Кн. 3. Художник и государство. — 2009. — 800 с.
18. Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935–1948 / Авт. вступ. ст., сост. Е. В. Шункова. — М.: Советский художник, 1978. — 216 с.
19. П. Э. Советское монументальное искусство на Международной выставке в Париже // Творчество. — 1937. — № 8–9. — С. 2–12.
20. Паперный В. Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 384 с.
21. Подобедова О. И. Монументальные росписи Е. Е. Лансере // Подобедова О. И. Евгений Евгеньевич Лансере. 1875–1946. — М.: Советский художник, 1961. — С. 301–361.
22. Покишишевский С. Ленинградский дворец пионеров // Архитектура СССР. — 1937. — № 4. — С. 11–13.
23. Радионов Г. Разгром бойчукизма и художественное образование. Письмо с Украины // Искусство. — 1938. — № 5. — С. 114–117.
24. Рублев Г. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Об экспозиции выставки // Искусство. — 1940. — № 1. — С. 97–106.
25. Каталог выставки «Поздний Машков. Живопись из российских музеев и частных собраний» / Сост., авт. ст. Е. В. Руденко. — М.: Галерея IN ARTIBUS, 2016. — 152 с.
26. Седов В. В. Итальянский Дворец Советов // Итальянский Дворец Советов. Il Palazzo Italiano dei Soviet. — М.: ГНИМА им. А. В. Жусева, 2006. — С. 52–72.
27. Сосфенов И. Проблема синтеза в метро: Синтез в оформлении станций Горьковского радиуса Московского метро // Искусство. — 1938. — № 6. — С. 64–74.
28. Сосфенов И. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Выставка как художественное целое // Искусство. — 1940. — № 1. — С. 85–102.
29. Струкова А. И. Дальневосточные стилизации в советском искусстве 1920–1930-х годов // Искусствознание. — 2017. — № 2. — С. 166–215.
30. Суетин Н. М. Международная выставка 1939 г. в Нью-Йорке: Искусство на выставке // Искусство. — 1939. — № 5. — С. 103–107.
31. Толстой В. П. Советская монументальная живопись: автореф. дис. ... канд. ист. наук. — М., 1951. — 24 с.
32. Уитц Б. О синтезе у нас и в капиталистических странах и о фресковой технике // Вопросы синтеза искусств: Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. — С. 105–111.
33. Фаворский В. А. Из письма искусствоведу Н. И. Поповой. 1957 // Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964): Графика. Живопись. Монументальное искусство. Театрально-декорационное искус-

- ство. Скульптура. Керамика: Каталог выставки к 100-летию со дня рождения. — М.: Советский художник, 1986. — С. 4–5.
34. *Хлопина Е. Ю.* Панно И. И. Машкова для гостиницы «Москва». К проблеме живописного синтеза в поздний период творчества художника // *Искусствознание*. — 2010. — № 1–2. — С. 399–412.
 35. *Чегодаев А. Д.* Московский дом пионеров и октябрят // *Архитектура СССР*. — 1936. — № 10. — С. 1–8.
 36. *Щекотов Н.* Панно для санатория Наркомтяжпрома в Сочи // *Творчество*. — 1937. — № 8–9. — С. 13–18.
 37. *Щусев А. В.* К вопросу о монументальном искусстве // *Искусство*. — 1934. — № 4. — С. 19–20.
 38. *Щусев А. В.* Архитектура и живопись // *Вопросы синтеза искусств: Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев*. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. — С. 34–41.
 39. *Эдельштейн К. В.* Совместная работа с Л. А. Бруни в Мастерской монументальной живописи. 1973 // *Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935–1948*. — М.: Советский художник, 1978. — С. 146–171.
 40. *Эльконин В. Б.* Художник-философ // *Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964): Графика. Живопись. Монументальное искусство. Театрально-декорационное искусство. Скульптура. Керамика: Каталог выставки к 100-летию со дня рождения*. — М.: Советский художник, 1986. — С. 19–23.
 41. *Юон К.* Темы монументального искусства // *Вопросы синтеза искусств: Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев*. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. — С. 62–66.
 42. *Wilson S.* The Soviet Pavilion in Paris // *Art of the Soviets. Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992*. — Manchester; New York: Manchester University Press, 1993. — P. 106–120.

Название статьи. «Мы являемся подлинными наследниками всего великолетия человеческой культуры»: стилистические ориентиры в монументальной живописи СССР 1930-х годов.

Сведения об авторе. Струкова Александра Ивановна — кандидат искусствоведения, заведующая Отделом графики XX века. Государственная Третьяковская галерея, ул. Крымский Вал, д. 10, Москва, Российская Федерация, 117049. alexandra.i.strukova@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются как общие вопросы, связанные с практикой работы советских художников в области монументальной живописи, так и проблема освоения наследия искусства прошлых эпох — одна из наиболее актуальных для художественного процесса в СССР в 1930-е годы.

Развитию стенописи и подготовке кадров художников-монументалистов уделялось особое внимание на протяжении всего исследуемого десятилетия. Это было связано не только с необходимостью оформлять новые публичные пространства (общественные здания, метро, выставочные павильоны), но в первую очередь преследовало пропагандистские цели. Панно и росписи стен были включены в ансамбли, наделенные особой суггестивностью благодаря большим размерам холстов или фресок, иллюзионистическим живописным приемам, диорамному принципу построения отдельного произведения и всего комплекса, как бы включающему зрителя как часть толпы, охваченной сильным эмоциональным порывом. Для достижения расцвета советского искусства (а также наибольшего психологического воздействия) следовало использовать все доступные средства: объединять возможности разных пространственных искусств («синтез искусств»), а также художественные достижения прошлого.

В статье последовательно рассматриваются примеры «освоения» советскими монументалистами искусства Античности, итальянского Возрождения, древнерусской стенописи, барокко, народных промыслов на примере живописи Палеха, искусства модерна, а также стран Дальнего Востока.

Сравнение с зарубежной практикой показывает, что прием ретроспективных стилизаций отвечал общемировой моде, но именно советское искусство стремилось к всеобъемлющему освоению мирового наследия и выработывало на его основе образы, широко тиражируемые в дальнейшем и образовавшие своеобразный советский канон. Их можно условно назвать: «мирное небо советской страны», «советский праздник», «шестие народов СССР и т. п.

Поле для экспериментов в области стилизации сокращалось на протяжении 1930-х гг., в 1940-е процесс завершился господством казенного классицизма.

Ключевые слова: монументальная живопись СССР 1930-х годов; синтез искусств; стилизации в советской живописи; освоение наследия; Всесоюзная сельскохозяйственная выставка; живопись Палеха; китайщина; Владимир Фаворский; Евгений Лансере; Лев Бруни.

Title. “We are the True Heirs of all the Splendor of Human Culture”: Stylistic Landmarks in the Monumental Painting of the USSR in the 1930s.

Author. Strukova, Alexandra Ivanovna — Ph. D., head of the 20th century Graphic Department. State Tretyakov Gallery, Krymsky Val ul., 10, 117049 Moscow, Russian Federation. alexandra.i.strukova@gmail.com

Abstract. The article considers both general issues related to the practice of Soviet artists in monumental painting, and the problem of mastering the heritage of art of past eras — one of the most relevant for the artistic process in the USSR in the 1930s.

Special attention was paid to the development of wall painting and the training of mural artists throughout the whole decade. This was due not only to designing new public spaces (buildings, metro, exhibition pavilions), but, first of all, pursued propaganda goals. The panels and murals were included in the ensembles, endowed with a special suggestion due to the large size of canvases or frescoes, illusionistic pictorial techniques, the dioramic principle of constructing a single work and the whole ensemble, which, as it were, includes the viewer as part of a crowd embraced by a strong emotional impulse. To achieve the heyday of Soviet art (as well as the greatest psychological impact), it was necessary to use all available means: to combine the possibilities of different spatial arts (“the synthesis of the arts”), as well as the artistic achievements of the past.

The examples of the ‘mastering’ of the art of antiquity, the Italian Renaissance, Old Russian wall painting, baroque, folk handicrafts on the example of Palekh painting, Art Nouveau, and also the art of the countries of the Far East by Soviet artists are considered successively in the article.

A comparison with foreign practice shows that the adoption of retrospective stylizations corresponded to the global fashion, but it was Soviet art that strove for a comprehensive mastery of the world heritage and worked out on its basis images that were widely replicated in the future and formed a kind of Soviet canon. They can be called “the peaceful sky of the Soviet country”, “Soviet holiday”, the procession of the peoples of the USSR, etc.

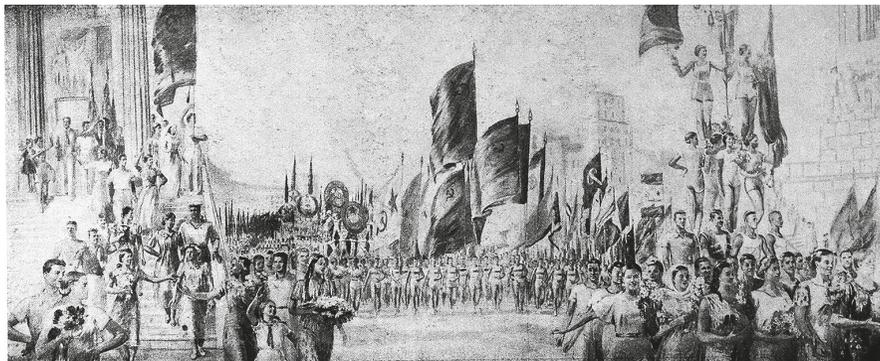
The field for experiments with stylization was reduced during the 1930s, in the 1940s the process ended in the dominance of official classicism.

Keywords: Monumental painting; USSR in the 1930s; synthesis of arts; stylization; Soviet painting; heritage; All-Union Agricultural Exhibition; painting of Palekh; Chinese stylization; Vladimir Favorsky; Eugene Lanceray; Lev Bruni.

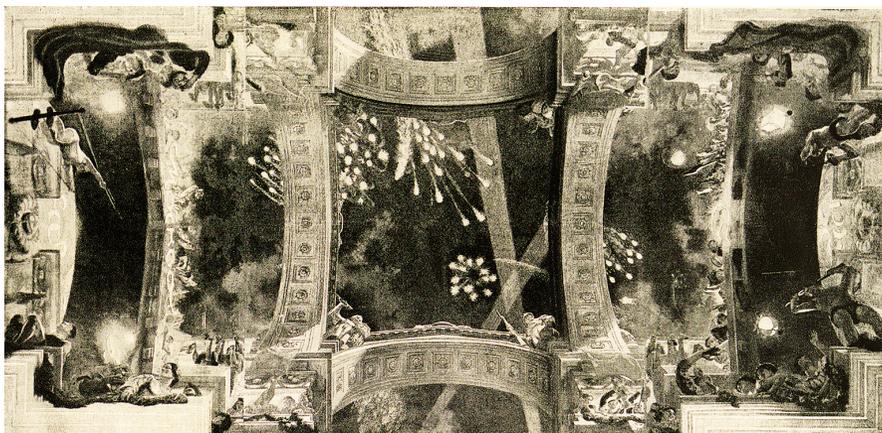
References

- Aranovich D. The Plafond by E. Lanceray in the Hotel “Moscow”. *Tvorchestvo (Creation)*, 1937, no. 8–9, pp. 19–22 (in Russian).
- Arkin D. E. About the Moscow House for Pioneers and Oktyabrenoks (A Shortened Transcript of the Discussion). *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1936, no. 10, p. 11 (in Russian).
- Beskin O. M. On the Monumental Art. *Iskusstvo (Art)*, 1939, no. 1, pp. 54–82 (in Russian).
- Beskin O. M. All-Union Agricultural Exhibition. Monumental Painting. *Iskusstvo (Art)*, 1940, no. 1, pp. 103–126 (in Russian).
- Bobrinskaia E. A. “The Philosophy of Collectivism” in Soviet Painting of the 1930s. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2001, no. 2, pp. 489–506 (in Russian).
- Chegodayev A. D. Moscow House for Pioneers and Oktyabrenoks. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1936, no. 10, pp. 1–8 (in Russian).
- Degot’ E. A. *Russkoe iskusstvo XX veka (Russian Art of the 20th Century)*. Moscow, Trilistnik Publ., 2000. 224 p. (in Russian).
- Deineka A. A. New Artists. *Iskusstvo (Art)*, 1938, no. 5, pp. 59–72 (in Russian).
- El’konin V. B. The Artist-Philosopher. *Vladimir Andreevich Favorskii (1886–1964). Grafika. Zhivopis’. Monumental’noe iskusstvo. Teatral’no-dekoratsionnoe iskusstvo. Skul’ptura. Keramika. Katalog vystavki k 100-letiiu so dnia rozhdeniia (Vladimir Andreevich Favorsky (1886–1964). Graphic arts. Painting. Monumental Art. Theatrical and Decorative Art. Sculpture. Ceramics. Exhibition Catalogue for the 100th Anniversary of the Birth)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1986, pp. 19–23 (in Russian).
- Giune L. Soviet Pavilion at the International Exhibition in New York. *Tvorchestvo (Creation)*, 1939, no. 7, pp. 2–3 (in Russian).
- Il’in M. House for Pioneers in Kalinin. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1941, no. 2, pp. 10–12 (in Russian).
- Iofan B. M. Untitled. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1935, no. 6, p. 22–29 (in Russian).
- Iudkevich T. A. (ed.). *Deineka. Monumental’noe iskusstvo. Skul’ptura (Deineka. Monumental Art. Sculpture)*. Moscow, Interrosa Publ., 2011. 424 p. (in Russian).

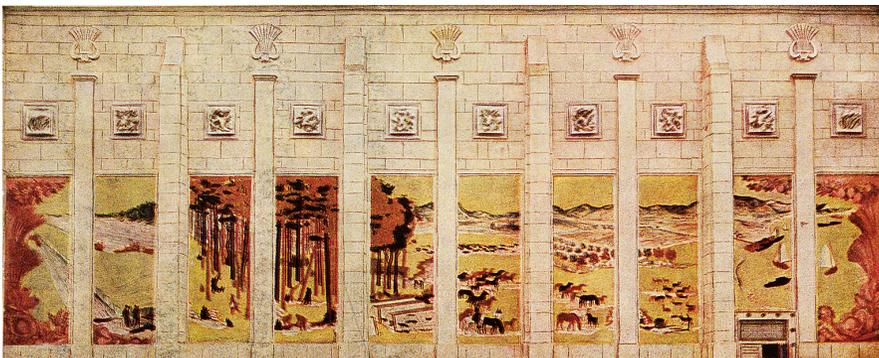
- Khlopina E. Iu. Panno by I. I. Mashkov for the Hotel “Moscow”. To the Problem of Pictorial Synthesis in the Late Period of the Artist’s Work. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2010, no. 1–2, pp. 399–412 (in Russian).
- Lansere E. E. My Work on Painting in the Kazan Station. *Iskusstvo (Art)*, 1934, no. 4, pp. 35–50 (in Russian).
- Lansere E. E. *Dnevnik (Diaries)*, 3 vols. Moscow, Iskusstvo–XXI vek Publ., 2008–2009. 2328 p. (in Russian).
- P. E. Soviet Monumental Art at the International Exhibition in Paris. *Tvorchestvo (Creation)*, 1937, no. 8–9, pp. 2–12 (in Russian).
- Papernyi V. *Kul’tura Dva (Culture Two)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 384 p. (in Russian).
- Podobedova O. I. *Evgenii Evgenievich Lansere. 1875–1946 (Evgeny Evgenievich Lanceray. 1875–1946)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1961. 420 p. (in Russian).
- Pokshishevskii S. Leningrad Palace for Pioneers. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1937, no. 4, pp. 11–13 (in Russian).
- Radionov G. The Defeat of Boychukism and Art Education. A Letter from Ukraine. *Iskusstvo (Art)*, 1938, no. 5, pp. 114–117 (in Russian).
- Rublev G. The All-Union Agricultural Exhibition. On the Exhibition. *Iskusstvo (Art)*, 1940, no. 1, pp. 97–106 (in Russian).
- Rudenko E. V. (ed.). *Pozdnii Mashkov. Zhivopis’ iz rossiiskikh muzeev i chastnykh sobranii. Katalog vystavki (Late Mashkov. Painting from Russian Museums and Private Collections. Exhibition Catalogue)*. Moscow, In Artibus Publ., 2016. 152 p. (in Russian).
- Sedov V. V. Italian Palace of Soviets. *Ital’ianskii Dvoretsov. Il Palazzo Italiano dei Sovieti (Italian Palace of Soviets)*. Moscow, Shchusev Museum of Architecture Publ., 2006, pp. 52–72 (in Russian and in Italian).
- Shchekotov N. Panels for the Sanatorium of the People’s Commissariat of Heavy Industry in Sochi. *Tvorchestvo (Creation)*, 1937, no. 8–9, pp. 13–18 (in Russian).
- Shchusev A. V. To the Question of Monumental Art. *Iskusstvo (Art)*, 1934, no. 4, pp. 19–20 (in Russian).
- Shunkova E. V. (ed.). *Masterskaia monumental’noi zhivopisi pri Akademii arkhitektury SSSR. 1935–1948 (Workshop of Monumental Painting at the Academy of Architecture of the USSR. 1935–1948)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1978. 216 p. (in Russian).
- Sosfenov I. The Problem of Synthesis in the Metro: Synthesis of the Stations Design of the Gorky Radius of the Moscow Metro. *Iskusstvo (Art)*, 1938, no. 6, pp. 64–74 (in Russian).
- Sosfenov I. All-Union Agricultural Exhibition. Exhibition as an Artistic Whole. *Iskusstvo (Art)*, 1940, no. 1, pp. 85–102 (in Russian).
- Strukova A. I. Far Eastern Stylizations in the Soviet Art of 1920–1930s. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2017, no. 2, pp. 166–215 (in Russian).
- Suetin N. M. International Exhibition of 1939 in New York. Art at the Exhibition. *Iskusstvo (Art)*, 1939, no. 5, pp. 103–107 (in Russian).
- Tolstoi V. P. (ed.). *Vstavochnye ansambli SSSR. 1920–1930-e gody. Materialy i dokumenty (Exhibition Ensembles of the USSR. 1920–1930s. Materials and Documents)*. Moscow, Galart Publ., 2006. 468 p. (in Russian).
- Wilson S. The Soviet Pavilion in Paris. *Art of the Soviets. Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992*. Manchester; New York, Manchester University Press Publ., 1993, pp. 106–120.
- Zemlianaia T. N. To the History of the “M. Boychuk School”. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena (Izvestiya of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen)*, 2009, no. 96, pp. 258–265.
- Zhidkov G. Palekh Paintings in the Leningrad Palace for Pioneers. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1937, no. 4, p. 14–19 (in Russian).
- Zhitomirskii M. (ed.). *Voprosy sinteza iskusstv. Materialy pervogo tvorcheskogo soveshchaniia arkhitektorov, skulptorov i zhivopistsev (Questions of Synthesis of Arts. Materials of the First Creative Meeting of Architects, Sculptors and Painters)*. Moscow, OGIZ-IZOGIZ Publ., 1936. 152 p. (in Russian).



Илл. 54. Бригада художников в составе В. А. Васильева, Е. С. Зерновой, К. К. Купецко, И. Л. Пастернака, Ю. И. Пименова, Т. А. Покровской, Б. А. Шатилова, И. Д. Штанге. Панно «Физкультурный парад» для Советского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке. 1939. Не сохранилось



Илл. 55. Е. Е. Лансере с бригадой художников. Плафон ресторана гостиницы «Москва». 1937. ГНИМА им. А. В. Шусева, Москва



Илл. 56. Бригада художников в составе А. Д. Гончарова, В. Н. Вакидина, А. В. Ермакова. «Дальневосточный край» — роспись фасада павильона «Дальний Восток» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. 1939. Не сохранилась