

**Николай Кононихин**

## **СОЦРЕАЛИЗМ И ЛЕНИНГРАДСКАЯ ЛИТОГРАФИЯ: PRO & CONTRA<sup>i</sup>**

Становление ленинградской литографии во многом связано с внедрением в жизнь метода социалистического реализма — решительной перестройкой советским государством своей политики в области литературы и искусства. Привлечь к пропаганде идей коммунизма деятелей культуры, сделать эту пропаганду массовой и взять под тотальный контроль сферу творчества (ликвидировать разнообразные художественные группировки) призван был единый подход на основе соцреализма, который, как метод, в области искусства практически сводился к тройке «тематическая картина + реализм + советская романтика». Еще более важным стало строительство государственной инфраструктуры поддержки этого «метода», включая создание организационных структур, системы финансирования и массового производства художественной продукции. И здесь литография, как продукция печатная, то есть тиражная, оказалась как нельзя кстати.

23 апреля 1932 года вышло постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», которое предусматривало роспуск существовавших литературных и художественных организаций и групп и образование единых творческих союзов.

2 августа 1932 года на общем собрании художников Ленинграда было образовано Ленинградское отделение Союза советских художников (ЛОССХ).

26 мая 1933 года при Секции графики ЛОССХ была организована Графическая лаборатория-мастерская, на шестьдесят лет ставшая обителью ленинградской литографии.

Вскоре после образования мастерской Всеволод Воинов, один из ее основателей, публикует статью в «Красной газете» (4 июля 1933 г.), где определяет цели и задачи нового детища. В числе главных — коллективная художественная деятельность, творческая работа и непосредственное участие

художника на всех этапах «производства» эстампа: от гравирования и рисования на камне до печати на станках. В работе мастерской, по замыслу Воинова, должны были принять участие и профессиональные художники, и молодежь, как графики, так и живописцы. В качестве первоочередной ставилась задача повышения художественного качества полиграфической продукции. Редкий случай, когда сформулированные в день основания задачи не потеряли своей актуальности в последующие десятилетия (вплоть до 1990-х годов); эти задачи будут целенаправленно решаться несколькими поколениями художников. Вскоре будет поставлена еще одна задача — массовое производство эстампов.

Помимо Воинова в числе первых, кто начинает организацию практической работы в мастерской, обычно называют имена Г. Верейского, В. Конашевича, Н. Тырсы, Е. Кругликовой, среди первых начинают работать в литографии также художники В. Ермолаева, А. Каплун, К. Клементьева, Н. Павлов, Т. Правосудович.

Организация мастерской в Союзе художников была не единственной инициативой в области печатной графики тех лет. Практически одновременно с ЛОСХ в начале 1934 года в Академии художеств Петр Корнилов организует Кабинет графики, восстанавливает работу графической мастерской, где работают П. Львов, К. Рудаков, С. Павлов и др. В эти годы две мастерские развиваются одновременно, более того, «академические» художники на первых порах принимают активное участие в «союзных» делах: П. Корнилов и П. Шиллинговский участвуют в совещаниях ЛОССХ, административное заведование новой мастерской ЛОССХ берет на себя В. Успенский, а первой работой, отпечатанной в мастерской, становится офорт «М. Горький» (1933) Н. Павлова.

Портреты партийно-хозяйственных лидеров, военных, деятелей науки и культуры занимали важное место в системе пропаганды советского государства. Лидером в литографированных портретах был Георгий Верейский. Начав с альбома «Русские художники» (1922, 1927), он создает

обширную галерею портретов «Русские писатели» (1929), «Красный военный воздушный флот» (1934, 1935). 1939 годом датирован его «Портрет Сталина», который открывал каталог выставки ленинградской литографии в Москве (1939, Клуб писателей). В дальнейшем помимо погрудных портретов деятелей революции и социалистического строительства стали вписывать в пейзажи, соответствующие их славным делам. Гигантская фигура «Кирова в Хибинах» (1939) П. Новикова, символизирующая уверенность, силу и мощь партийного работника и народного любимца, дана на фоне строительства горно-обогатительного комбината на Кольском полуострове. Портреты «Ленин в Разливе» (1939), «Горький и Сталин» (1940) Д. Загоскина тоже вписаны в пейзажи и решены живописными методами. Взятый крупным планом вождь мирового пролетариата растворен в изумрудно-розовой гамме, которой трактован шалаш и окружающий лес.

Помимо портретов главной темой «тематической картины» в 1930-е годы была тема индустриализации страны, строительства промышленных гигантов, заводов и фабрик, ГЭС и металлургических комбинатов. Именно на эту тему у художников был шанс получить заказ, то есть финансирование на творческую командировку для сбора этюдных материалов и дальнейшее изготовление литографий в печатной мастерской. Для этого требовались специальные известняковые камни, краски, химические препараты, а главное — дорогостоящее оборудование и высококвалифицированный труд печатника-литографа. Без наличия официального заказа сделать все это было не реально.

В 1932 году по заданию издательства «Всекохудожник» Петр Новиков был командирован на Кольский полуостров в Хибин, где в это время велось грандиозное строительство горно-обогатительного комбината. Масштаб стройки, суровая природа Севера вылились в сотни эскизов и зарисовок, которые в последующие годы были реализованы в серии литографий. Так Хибин привели П. Новикова в мастерскую Союза художников. Здесь им были выполнены не имеющие аналогов листы грандиозной стройки: «Масса

человечков с груженными тачками, с молотками и прочим рабочим инструментом стремились вверх по лесам, по крутым лесенкам, поднося кирпичи и укрепляя стропила. В рисунке была тысяча деталей, и все исполнено с простотой и условностью, так что мозаичная поверхность рисунка напоминала гравюру»<sup>ii</sup> (1).

Освоение техники литографии Юрием Великановым тоже совпадает с обращением художника к индустриальной теме. В 1930-е годы он совершает поездки по всесоюзным стройкам, создает серии работ на тему нефтепромыслов в Баку (1931), трудовых будней на заводе Лепсе в Ленинграде (1932), масштабного строительства ГЭС на реке Свирь (1932). В 1933 году в издательстве Ленизогиз выходит его альбом из 20 литографий «Свирь ГЭСстрой. 1932» со вступительной статьей Всеволода Воинова.

Грандиозного масштаба стройка, циклопических размеров экскаваторы и другие фантастические механизмы, паровозы, краны, блоки, лебедки, проплывающие по небу вагонетки — вот неполный перечень «действующих лиц», перед которыми художник впадает в заворожено-восторженное состояние, и его восхищение техникой в полной мере передается зрителю. Мириады людей — схематично воспроизведенное муравьиное племя — суетятся вокруг огромных механизмов и сооружений гигантской плотины, лишь подчеркивая масштаб и значимость происходящего. Блестяще используя фактуру литографского камня, одинаково умело и разнообразно работая литографским карандашом и кистью, художник убедительно передает и масштабность стройки, и суровость окружающих стройку пейзажей, и грозность экскаваторов, и живописность тонущих в дымах и всполохах света ночных сцен. В творчестве Юрия Великанова литография была поднята на уровень сильнейших из искусств.

О привязанности Семена Павлова к непарадным видам города красноречиво говорят названия работ: «Асфальтированный проезд на Лесном проспекте» (1934), «Хлебострой» (1934), «Улица Батенина» (1934), «Окраина Ленинграда» (1934) и другие. Да и сами работы лишены красоты, они

суровы и прозаичны. Такой Ленинград — без памятников архитектуры и открыточных достопримечательностей — был внове. Лишь недавно появился альбом «Новые районы» В. Конашевича, но он был выполнен в цвете, да и новостройки не были лишены изящества и даже живописности. А в черных листах С. Павлова — нарочитая проза жизни, холод и геометрия улиц. Этот «непорядок» не укрылся от глаз бдительных критиков, ведущих борьбу с формализмом в искусстве. Они тут же не преминули «поставить на вид», что работы С. Павлова не избежали «...ударения на чисто формальных элементах... В показанных им работах... много холода, который не смягчают голубые и розовые фоны, данные с подкладных литографских камней»<sup>iii</sup>.

Наряду с индустриальной тематикой и урбанизмом, к 1940-м годам набирает силу милитаризм — он привнес в искусство культ военной техники, военно-спортивных учений и соревнований. Эта тенденция проявилась и в печатной графике, играющей важную роль в пропаганде перевода гражданской жизни на «военные рельсы». В литографии «Военно-лыжные соревнования» (1940) С. Павлова само название говорит о том, что время просто лыжных соревнований прошло, теперь все виды отдыха и досуга следует рассматривать сквозь призму военной целесообразности. Сосредоточенной атмосферой предвоенного города проникнут пейзаж «Ленинград. Ростральная колонна» (1938) А. Каплуна. Он повторяет почти тот же ракурс из-под колоннады Биржи, что и аналогичная работа А. Остроумовой-Лебедевой. Но в классический пейзаж исторического города художник вводит элементы современности: трамвай, автомобиль и даже паровой механизм, правда, все они настолько миниатюрны, что памятники архитектуры подавляют эту современность своей монументальностью и вневременным величием.

Помимо индустриальной темы в эти годы становится востребованной тема бытования южных регионов России, старого и нового укладов жизни закавказских и среднеазиатских республик. В технике литографии здесь работали П. Кузнецов, П. Шиллинговский, А. Каплун, Е. Катонин.

Впечатления молодости, полученные Адрианом Каплуном от путешествий по Европе, отразились в решении уже сугубо «местных» задач в Советской России. Большая культура, внутренняя сила и достоинство чувствуется в его сериях литографий, выполненных в Грузии (1925) и Крыму (1930), в Бухаре (1950-е) и на Кавказе, в Казани и Пушкинских местах. Не только в цветных, но и в монохромных листах, посвященных индустриализации («Донбасс. Кировский Макеевский завод», 1936), он достигает широкой гаммы живописных эффектов: от черного бархата ректификационных колонн до тонущего в дымах импрессионистического пейзажа на территории завода. В эти годы художник работает также на Балтийском заводе и Адмиралтейских верфях в Ленинграде.

Отдельного разговора требует работа в литографии Александра Самохвалова. Их у него не много, а если не считать иллюстраций к «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, и того меньше. «Метательница диска» (1935) и «Девушка в футболке» (1930-е) стали не только памятниками эпохи, но и яркими событиями в истории ленинградской литографии.

Ученик К. Петрова-Водкина, живописец и архитектор по образованию и художественному мышлению, он вошел в историю искусства как создатель современного «стиля эпохи». — именно такую задачу ставило перед собой объединение «Круг художников», одним из наиболее ярких представителей которого был Самохвалов. Прославлением молодости, здорового тела, спорта и труда проникнуты его спартаковки, кондукторши, щебенщики и метростроевки. Но не только. Монументальностью и... «формализмом». Именно так официальная критика клеймила всякое отклонение от точной передачи анатомии человеческого тела, перспективы и световоздушной среды. А тут все плоско, как на античных фресках, — как точно подметил бдительный искусствовед И. Гинзбург: «Все последние годы творчества А. Н. Самохвалова посвящены поискам монументальности. На этом пути он ищет «откровений» и в помпейской стенописи и в холодной выпренности послекубистического итальянского неоклассицизма... Мания грандиозного

привела здесь художника к искажению действительности... Все эти «люди» — пародия на живое и умное разнообразие советской трудящейся молодежи; это уже не ошибка, а опасный формалистический эксперимент»<sup>iv</sup>.

В 1938 году ситуация в мастерской кардинально изменилась. Ленинградский союз художников получил издательские права, было создано Редакционно-издательское бюро, а на базе существующей творческой мастерской была создана Экспериментальная полиграфическая мастерская ЛССХ (ЭПМ). Руководителем издательства стал Самуил Алянский — он решительно взялся за дело: закупил оборудование (литографские станки и прессы), литографские камни, расширил помещения, где могли работать до двадцати и более человек одновременно, а главное — поставил выпуск эстампов на тиражную основу. Поначалу в творческой мастерской литографии выпускались тиражом до 10 авторских экземплярах. В 1936 году их тираж вырос до 250 экземпляров, правда, за год было выпущено всего 24 автолитографии<sup>v</sup>. С приходом Алянского тиражи выросли до 550 и 1100, а в отдельных случаях — до 3500–4200 экземпляров. Доступной была и их цена, которая колебалась в пределах от 4 до 15 рублей за лист, что соответствовало ценам на книги<sup>vi</sup>.

На рубеже 1938-1939 годов изменил отношение к литографии и Николай Тырса — он одним из первых пришел в мастерскую, но несколько лет работал там эпизодически. Человек с проектным складом ума и государственным мышлением, Тырса и раньше вынашивал футуристические идеи ввести оригиналы картин в жилые помещения граждан (он даже считал, что картины, совсем как книги в библиотеке, можно выдавать по абонементу в домашнее пользование, а после выплаты «абонентской платы» они переходили бы в собственность граждан). Эстамп как нельзя лучше подходил на роль массовой картины, и его потенциал мощного эмоционального воздействия следовало, по мысли Тырсы, раскрыть за счет внедрения технологии цветной печати.

Искренние и убежденные в своей правоте активности двух «проектных людей» совпали с развертываемой в стране масштабной сталинской

пропагандой. Период коллективизации и индустриализации страны на костях крестьян и заключенных, поиски «врагов народа» и политические репрессии нужно было спешно компенсировать демонстрацией успехов и достижений народного хозяйства, радостью и оптимизмом, чередой праздников и фейерверков, верой в светлое будущее и счастье, которые уже наступили. «Агитацией за счастье» назвали позже искусство сталинской эпохи.

Экспериментальная полиграфическая мастерская ЛССХ оказалась очень кстати. Высокий профессиональный и творческий уровень небольшого коллектива мастеров, вокруг которого быстро удалось мобилизовать молодых художников, заинтересовать, увлечь новой технологией цветной печати, возможностью проявить себя и сразу попасть на выставку в самую Москву,— это четко и точно было спланировано и дало свои результаты. Это, в полном смысле этого слова, был «проект», а его «кураторами», как сейчас сказали бы, стали Тырса и Алянский.

В 1939 году одна за другой проходят «Выставка автолитографий ленинградских художников», организованная ЛССХ и Ленизо в Ленинграде, и «Выставка эстампов ленинградских художников» в Клубе писателей в Москве. В первой приняли участие 42 художника, экспонировалось 207 произведений. Во второй — 30 художников представили около 150 работ. Специально к выставке в Москве был подготовлен каталог с обложкой Н. Тырсы, отпечатанной литографским способом (тираж 1100 экз.), а в сам каталог были вклеены литографированные иллюстрации Н. Альтмана, М. Асламазян, В. Конашевича, В. Пакулина и Н. Тырсы. Открывала каталог литография «Портрет И. — В. Сталина» Г. Верейского.

Портреты «отца народов», как ранее Ленина, в эти годы становятся частыми в работах художников. О работе «Сталин и Горький» Д. Загоскина мы уже упоминали. Характерно, однако, что наряду с парадными портретами, лик Сталина все чаще вводится в жанровые сцены (М. Асламазян «Ковровщицы Армении», 1939) а то и вовсе домашние, детские интерьеры (А. Якобсон «Дядя Сталин курит трубку», 1939). Здесь действовал прием создания

образа вождя «с человеческим лицом», такого же, «как мы с вами». С художественной точки зрения, не все они одинаково равноценны. Не все соответствуют канонам соцреализма. Так, например, портрет Сталина на ковре, изображенный в литографии Мариам Асламазян не смог уберечь ее от обвинений в «формализме».

С конца 1930-х годов в станковой литографии начинают появляться жанровые сцены, призванные своей человечностью разбавить пропагандистский накал официоза и милитаризма. Самая известная в этом роде литография «В Трамвае» (1939) Евгения Кибрика, ей автор посвятил целый рассказ в духе М. Зощенко: «Сидят в трамвае три девушки: одна из них, очевидно, домработница.— деревенское лицо, беретик, в руках батоны и бутылка молока; другая в деловом костюме, в модной шляпке, лицо интеллигентное, с большим портфелем на коленях; третья в котиковой шубке и такой же шапочке, тонкая косметика на лице, руки в лайковых перчатках лежат на маленьком чемоданчике — актриса или балерина. Наверное, едет на репетицию — сейчас утро. В окно виден заснеженный Исаакий»<sup>vii</sup>.

Столь же литературна, сколь художественно прекрасна, литография «Катюша» (1940) Лидии Тимошенко — «нимфы у корыта», как называла ее художница. Ставшая одновременно «гимном юности» и «эквивалентом эпохи строительства социализма», эта работа подкупает своей искренностью; она избежала безжизненной ходульности официальной пропаганды и вошла в золотой фонд ленинградской литографии. Заметим также, что в 1940 году Тимошенко выступила с резкой публичной критикой картины «Взятие Зимнего» Влад. Серова, ставшего вскоре председателем ЛССХ, а затем и Союза художников России. Автолитография «Катюша» на двадцать лет опередила время — лишь в годы хрущевской «оттепели» в обиход советских художников входит раскованность и мощная жизненная сила.

На двадцать лет опередила время и литография «В кафе» (1940) Екатерины Камшиловой. Сцена в кафе из парижских иллюстраций К. Рудакова перенесена в современные реалии советской действительности. И

эти реальные молодые женщины и мужчины не ходят строем на праздники, а проводят время в шумных застольях и оживленных беседах. Они модны и красивы, а главное — веселы и раскованы. Такая непосредственность, обращение к частной жизни людей станут характерными для искусства «оттепели».

Устойчивый привкус жанра привносят художники и в работы спортивной тематики, неизменно сопутствующей темам революции и героики труда. «Купальщицы» (1940) Марии Бутровой — три грации советской эпохи, возвращающиеся по тенистой аллее с пляжа — намеренно даны вдали от глаз, в своей почти частной жизни. Ощущение подсмотренной сценки оставляет литография «На пляже. Черное море» (1939) Н. Тырсы — несколько фигур запоздалых купальщиков на холодном берегу штормового моря. Такой же частной, ночной жизнью проникнут и «Каток» Д. Загоскина. «Физкультурный парад» (1938) Веры Матюх, схваченный стоп-кадром на изломе Невского проспекта и улицы Герцена (ныне Большой Морской), также далек от пафоса здорового образа жизни и парадного лоска, скорее художницу волновали задачи импрессионистического характера. Вместе с тем, по мере нарастания живописности в литографии, жанровость сцен почти иссякает. Люди — условные фигурки и маленькие черточки в пейзажах «Сочи» и «Летом» В. Пакулина — не белее чем пятна краски на «живописной поверхности» эстампа.

Особое место в «агитации за счастье» занимали народные гулянья, публичные праздники и выставки достижений — они одновременно решали три задачи: демонстрировали достижения советского образа жизни, создавали праздничное настроение и позволяли делать это без отрыва от коллектива. Здесь остаться художником было труднее всего, ведь сами названия «Краснофлотское гуляние» или «На Всесоюзной Сельско-Хозяйственной выставке в 1939» (обе Н. Костров, 1940) уже были пропуском на любую всесоюзную выставку. Исключения были редки, но тем и ценны: «Гулянье на

Неве» (1939) В. Матюх, «Парад на Дворцовой» (1940) Б. Ермолаева, «Фейерверк на Неве» (1940) В. Тамби.

Отдельно следует остановиться на работах художников, пришедших в станковую литографию из Детгиза Владимира Лебедева. В первую очередь, это неразлучная троица: Юрий Васнецов, Валентин Курдов и Евгений Чарушин. Они были родом из Вятки, вместе учились в Академии художеств в Ленинграде, затем ходили кто к Малевичу, кто к Филонову, пока не пришли в Детгиз к Владимиру Лебедеву. Помимо таланта художника и редактора у Лебедева был талант видеть в молодых художниках их истинную сущность. Лебедев приучил молодых художников готовить свои иллюстрации прямо на камне, досконально знать типографское дело и лично сопровождать печать листов в типографских цехах. Эти навыки, полученные ими во второй половине 1920-х годов, оказались бесценными, когда в середине 1930-х они пришли в литографскую мастерскую. Здесь они на много опередили другую молодежь, и сразу оказалась на одном уровне со старшими художниками — Тырсой, Лапшиным, Конашевичем — тоже, кстати, сподвижниками Лебедева по Детгизу. Было у них еще одно преимущество — своя собственная тема, которая тоже определилась в Детгизе, и которой они в дальнейшем следовали.

Наиболее легко и органично в станковой литографии стал «делать» своих зверей Евгений Чарушин. С детства знавший и любивший по крестьянскому быту только что вылупившихся цыплят, новорожденных поросят, пойманных в лесу зайчат, он нашел свое призвание в изображении «звериных детей».

Другие задачи в станковой литографии пришлось решать Юрию Васнецову. Горизонтальное повествование в последовательном ряде книжных иллюстраций нужно было изложить на одном листе станковой литографии. И здесь пригодились знания народного лубка, знакомого с детства, точно подмеченное Е. Ковтуном и Н. Козыревой: «Органично и безошибочно чувствовал специфику работы на камне Ю. А. Васнецов. Ему принадлежит инициатива создания необычной формы цветной литографии — «детского

лубка». Как и полагается лубку, листы Васнецова повествовательны, привлекают обилием деталей, занимательностью рассказа»<sup>viii</sup>.

Ученик Тырсы и Лебедева по ВХУТЕМАСу, Алексей Пахомов первым начал работать в Детгизе, где Лебедев помог осознать ему свою «детскую тему». Одним из первых стал работать он и в литографской мастерской. В 1930-е годы он создает серию работ «На солнце» (1935) — гимн юности и юному телу. Его моделями стали обитатели пионерлагеря, высыпавшие на пляж — подростки и их юные пионервожатые. Так же как в античные времена художники не стыдились изображать обнаженное тело, так и Пахомов не отводит глаз от еще не до конца определившихся форм полуобнаженных тел пионеров и их вожатых.

С конца 1930-х годов в цветной станковой литографии появляется ленинградский пейзаж, к нему обращаются Николай Лапшин и Владимир Гринберг, представители ленинградской пейзажной школы живописи.

Ленинград Николая Лапшина занимает особое место в иконографии города на Неве. Его смело можно поставить в один ряд с работами Остроумовой и Добужинского. Он одновременно цветной и монохромный, наполнен людьми и умиротворен тишиной, живописен и графичен — ровно в той степени, чтобы не копировать живопись, а остаться самостоятельным произведением, отпечатанным с камня. Особую привязанность питал художник к водной глади Невы, которая истаивает призрачным цветом в пейзажах Васильевского острова и Тучкова моста, Университетской набережной и моста Лейтенанта Шмидта (все работы 1935 года). И наоборот, остро графичной высится громада Исаакия в литографии «Октябрь» (1935), решенной художником двумя вариантами: пастельно-серым «вечерним» и коричнево-вишневым «ночным». Перед войной он задумал серию открыток Ленинграда. Воплотить замысел удалось лишь в годы войны, и уже без него (завершил работу А. Ведерников). В первую блокадную зиму художник умер от голода, а Полиграфическая мастерская ЛССХ всю войну печатала

литографские открытки с его мирным Ленинградом — они с полевой почтой попадали в окопы и блиндажи на фронте.

Любил Неву и Владимир Гринберг — другой представитель «ленинградской пейзажной школы». В 1932–1933 годы преподавал в Академии, откуда был уволен «за формализм». В экспериментальной полиграфической мастерской работал перед войной, известна его литография «На Неве» (1941), где в туманном мареве белой ночи почти растворены и одинокий баркас, и громада Петропавловки вдаль, и сама луна, отбрасывающая тусклую дорожку на серые воды Невы... Одно слово — поэзия! Но время было для поэзии не подходящее. Война, блокада, смерть от голода в январе 1942 года не дали в полной мере проявиться таланту этого тонкого художника-живописца.

В литографию Вячеслав Пакулин пришел довольно поздно и, по свидетельству С. Алянского, упорнее многих трудился над освоением литографической техники — «он работал буквально 12 часов в сутки на камнях». Самый известный его лист — «Штурм Зимнего» (1940) — был отпечатан Полиграфической мастерской Алянского большим тиражом и стал визитной карточкой Пакулина в литографии. Он работал на износ даже в дни ленинградской блокады, выходя с этюдником даже зимой на безлюдные улицы замерзшего города. Изнурительный труд и творческая неудовлетворенность закончились преждевременной смертью художника через несколько лет после окончания войны.

В 1939 году Советский союз вступил в войну с Финляндией. Граница проходила всего в нескольких километрах от Ленинграда, и ночное затемнение окон — особенно в зимний период — стало обычным элементом быта прифронтового города. Милитаризация общества, как одна из обязательных тем искусства сталинской эпохи, с 1939 года приобрела масштабные и разносторонние формы. И здесь тоже были и свои дельцы, но и свои певцы. Будням советско-финской войны посвящена литография «Разведка на Карельском перешейке» (1940) Валентина Курдова. Главными

героями этого военного «жанра» являются лошади, которых художник любил и хорошо знал еще с детства — они заполняют чуть ли не все его картины. Лошади да стремительный динамизм лихой погони сделали другую его работу «Партизанская тачанка» (1940) визитной карточкой художника. Певцом техники, красоты бронированных тел танков, самолетов и боевых кораблей был Владимир Тамби. Его «Зенитная батарея» (1939) стала самой известной работой времен советско-финской войны.

Но жанр настойчиво стучался даже в железные ставни милитаризма. Эстамп «Прощание» (1939) Александры Якобсон формально тоже посвящен теме войны — прощанию девушки и молодого солдата. Все так. Но не это главное, а народная фактура русской — советской — жизни, глубоко укорененная в традициях деревенской жизни, посиделках, танцах, песнях, частушках. В полной мере эта народная — частушечная — сторона творчества А. Якобсон расцветет после войны, но и в работе «Прощание» она доминирует над официальной тематикой:

Улетает сокол милый

Улетит за облака

Он сказал мне: «До свиданья»

Я ответила: «Пока».

Проект Тырсы — Алянского 1939 года увенчался успехом. Ленинградская литография обрела яркость, выразительность, «картинность», стала массовым и даже модным искусством, которое захотели и смогли иметь у себя на стенах тысячи граждан. Выставка эстампа в Москве стала первым триумфом ленинградских художников-графиков. Следующее триумфальное шествие — теперь уже по странам Европы и Америки — случится в 1961 году, во время хрущевской «оттепели», и произойдет это благодаря Эрику Эсторику<sup>ix</sup>.

Годы войны стали апофеозом соцреализма в ленинградской литографии — как по содержанию, так и форме исполнения. Агитационный характер плакатов требовал простоты, повествовательности и лаконизма лозунгов. И

здесь снова пригодился русский лубок и частушка, приемы, которых были хорошо отработаны в литографии в предвоенное десятилетие. Художники стали бойцами идеологического фронта в буквальном смысле этого слова. Строки В. Маяковского «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо» подсказали им идею эмблемы — винтовка и карандаш — для объединения художников «Боевой карандаш». Первый плакат вышел на рубеже 1939–1940 годов, в период войны с Финляндией, и назывался «Новогодняя елка у белофинского волка». С новой силой работа «Боевого карандаша» возобновилась с началом Отечественной войны с Германией, уже в первые дни войны вышел первый плакат «Фашизм — враг человечества! Смерть фашизму!», авторам которого стали В. Гальба, И. Ец, В. Курдов, Н. Муратов и Ю. Петров.

Всего за годы войны вышло более ста плакатов, и около половины из них были выполнены И. Астаповым, В. Курдовым, Н. Муратовым — «тремя богатырями», так своих лидеров называли художники — «карандашисты». Помимо упомянутых выше здесь работали: Н. Быльев, В. Кобелев, В. Тамби, О. Верейский, В. Николаев, В. Серов, Н. Тырса. Авторами текстов были поэты А. Прокофьев, В. Саянов, Б. Тимофеев, Н. Тихонов и другие.

Работа художников в литографии не ограничивалась плакатами «Боевого карандаша». В. Курдов выполнил серию эстампов «По дорогам войны» (1942–1945), А. Пахомов — «Ленинград в дни блокады» (1941–1945). Портреты художников оставили И. Астапов и М. Таранов.

В последние годы войны и первый год после ее окончания происходит нарастание ощущения свободы, оптимизма, радости победы. Эти настроения хорошо передают слова Конашевича по поводу открытия в 1944 в Ленинграде «Выставки пяти» (К. Рудакова, А. Пахомова, В. Пакулина, В. Конашевича и скульптора А. Стрекавина). «Эта выставка, — пишет он, — имела огромный успех у ленинградцев... Почему же? А потому, что наша выставка была свободный вздох людей, для которых все ужасы блокады позади и уже «можно быть счастливым» ... Во всех наших произведениях невольно сказалась радость жизни... Мы как бы заставили жителей пережить в ясных,

оптимистических образах то, что уже, может быть, бессознательно жило в их душах: радость освобождения, гордая радость победы, счастье жизни и радостного труда!»<sup>x</sup>.

У многих в те годы возникли иллюзии, что с несвободой в искусстве тоже покончено. В 1945 году против диктата председателя ЛОСХ Владимира Серова выступает Николай Пунин: «У нас всех впечатление такое, что с Ленинграда блокада снята, а с ЛОСХа она не снята»<sup>xi</sup>. В 1946 году он делает доклад «Импрессионизм и проблемы картины». Чем закончились выступления Пунина хорошо известно: в 1946 году он был отстранен от преподавания в университете, затем в Академии художеств, а в 1949 году — арестован и осужден на 10 лет лагерей Особым Совещанием при МГБ. В 1953 году Пунин скончался в больнице лагеря для заключенных заполярного поселка Абезь под Воркутой.

Дело Пунина стало лишь одним в череде репрессий, укрощения свободы и мести ленинградцам за их исключительную — блокадную — судьбу, развернутых против Ленинграда и закончившихся так называемым «ленинградским делом». 14 июня 1946 года выходит Постановление оргбюро ЦК ВКП (б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“», в результате которого журналы были закрыты или реорганизованы, а писатели М. Зощенко и А. Ахматова на долгие годы отлучены от читателей.

В 1947 году, годы борьбы с формализмом, А. Ведерников был исключен из членов Союза художников, и восстановлен лишь в 1954 году после защиты дипломной работы по графической мастерской Академии художеств. Преследованиям подвергся М. Скуляри, коллега Ведерникова по работе в ЛИСИ и постоянный его спутник на этюдах в Яхт-клубе.

Драматичной была судьба Евгении Магарил, которая тоже работала в литографской мастерской. Она училась в Витебском художественном училище у Марка Шагала и Казимира Малевича, была членом витебского УНОВИСа. Эта скромная художница всю жизнь проработала школьным учителем рисования, а в 1952 году, на излете сталинских гонений на

художников, была исключена из Союза художников за формализм — её творчество не укладывалось в рамки социалистического реализма. Восстановили Магарил в Союзе художников лишь в 1966 году. По воспоминаниям А. Боровского, первое впечатление, которое она производила.— пенсионерки из коммуналки в вязаной кофточке, но «ощущение смиренного дожития исчезало, как только открывались папки с ее блокадными рисунками ламповой копотью: они были такого экзистенциального накала, что обжигали пальцы...»<sup>xii</sup>.

Отход от диктата соцреализма начинается в литографской мастерской после смерти Сталина и даже позже, с конца 1950-х годов. Наряду с выполнением госзаказов, которые требовали лишь части рабочего времени, в практику входит творческая работа художников, что называется «для себя». Такая работа не была ориентирована на изготовление тиражей, хотя они, конечно, могли быть. Главная ставка делалась на эксперимент, поиски наиболее выразительных средств, когда изменения в рисунок на камне вносились иной раз при печати от одного листа к другому. Так в литографской мастерской сложился мощный по творческому накалу и количеству самостоятельно мыслящих художников коллектив, лидерами которого стали А. Каплан, Б. Ермолаев и А. Ведерников. Многие из них были живописцами, для них мастерская стала убежищем от кондового соцреализма и идеологических «темников», обязательных для живописцев — главных бойцов идеологического фронта. Для графиков, работавших в мастерской, и находившихся значительно ниже в табели о рангах советской иерархии искусств (графика следовала после монументального искусства и живописи), эти требования транслировались менее жестко, да и контроль за ними был менее пристальным. Как бы то ни было, но с годами за литографской мастерской утвердилась репутация «рассадника вольнодумства» (А. Якобсон), «острова блаженных» (Л. Мочалов), «государства в государстве» (А. Любимова), где художники не только работали и делились

профессиональными навыками, но обсуждали решения Союза художников, постановления партии и правительства.

Оставаясь формально в среде государственной системы и соцреализма, на деле художники литографской мастерской использовали эту самую среду для создания произведений, выходящих далеко за рамки соцреализма, деформировали и размывали соцреализм изнутри. Они активно использовали достижения русского авангарда, европейского модернизма, народного искусства. Они сделали ставку на синтез, осознали декоративность как метод, раздвинули границы печатной графики в области метафизики, экзистенциальных тем и абстрактного искусства. По мнению А. Боровского Литографская мастерская стала одним из «сообществ своих» в поисках «современного стиля». «Понятие «современный стиль», — пишет А. Боровский, — стало обиходным к середине 1950-х. Развивалось и новое понимание формообразования, основанное на опыте советского конструктивизма и интернационального стиля, и осмыслении современных технологий. Сегодня этот этап истории называют советским модернизмом... Современный стиль создавали художники двух поколений. «Старики» с опытом соприкосновения с авангардом... и художники послевоенного выпуска, с авангардом никак не соприкасавшиеся, зато остро ощущавшие новые запросы общества»<sup>xiii</sup>.

Пережив в Ленинграде первую блокадную зиму, и эвакуировавшись с семьей на Урал летом 1942 года, Анатолий Каплан возвращается в город вскоре после снятия блокады. Здесь в 1944–1946 годы он создает серию литографий «Ленинград», ставшую не просто еще одной иконографией растерзанного и униженного, некогда прекрасного европейского города, но — экзистенциальным опытом восприятия больного Ленинграда теми, кто покинул его в минуты роковые.

Формально от листа к листу разворачивается подробное повествование разбора завалов разрушенных зданий, ремонта водопровода и канализации, восстановление электросетей, трамвайных и троллейбусных линий, уборки

снега и прокладки асфальта — словом всего того, что сопровождает «больничный быт» тяжелобольного и обычно скрыто от глаз посторонних. Но визуально все это происходит как бы уже не в реальном, а потустороннем мире. Черные листы, призрачные остовы зданий и бесплотные фигурки людей в сочетании с непроглядными сумерками, где царствуют дождь, снег, туманы и дымы, а день и ночь неразличимы — все это скорее ассоциируется с нескончаемым бытом мрачного царства Аида, нежели с возвращением к жизни родного Города.

Серия «Ленинград» А. Каплана была напечатана большим тиражом, попала в десятки крупнейших музеев СССР и принесла Каплану всесоюзную известность и надежды на карьерный рост — он даже был назначен на должность главного художника Ленинградского завода художественного стекла. Но продержался не долго, в годы борьбы с космополитизмом и преклонением перед Западом был уволен с завода и вынужден снова доказывать свою лояльность власти на ниве пропагандистской тематики. В 1948 году он создает серию «Революционные памятники Ленинграда». Но и в этой, казалось бы, заказной и верноподданнической работе, он тоже решает важнейшие формальные задачи, теперь уже цвета и композиции.

Душой мастерской, бессменным старостой и наставником для молодежи долгие годы был Борис Ермолаев. Последовательная установка на синтез и повышение декоративности, заданная им в литографиях «Асфальтировщицах» и «Посадке в автобус» (1947–1948), приводит его через десять лет к «Деревенскому циклу» (1958–1962) — высшему достижению художника. В этом цикле декоративно-пластическая система Ермолаева сформулирована наиболее отчетливо, декларативно. Монументальность, пластическое обобщение, оригинальная декоративная система и доведенный до знака лаконизм — так можно определить характерные черты «Деревенского цикла». Квинтэссенцией цикла стала литография «К отцу» (1961), в которой нашли воплощения и установка на синтез, и стилистические предпочтения художника.

Деревня Ермолаева — это не реальная деревня. Это деревня-мечта. Женщина Ермолаева, лишенная каких-либо индивидуальных черт, — это не реальная женщина, а обобщенный образ женщины-матери. Выполненные контуром и равномерно залитые цветом фигуры лишены не только объема, но даже веса, материальности — это образы-знаки, как будто сошедшие с древнерусских икон. Возвышенную духовную атмосферу работ поддерживает и фресковый колорит, открытые красные, желтые, голубые цвета взяты не в полную силу, а несколько приглушенно. Покой. Храмовость. Святость. Не случайно с годами образ самого Ермолаева слился с образами его деревенского цикла, приобрел в глазах окружающих коллег святость. Не иначе как «святым старцем» называли его Вера Матюх и Леонид Ткаченко, рассказывая об этом удивительном человеке. В течение многих лет Ермолаев был старостой мастерской и ее духовным лидером. Вот как о нем вспоминал Валентин Курдов: «Бориса Николаевича все любили, почитали как фанатично преданного искусству художника, он стал как бы святым старцем... Держался со всеми с достоинством. К искусству относился свято»<sup>xiv</sup>.

Наряду с Б. Ермолаевым большую роль в раскрытии декоративного потенциала литографии сыграл Александр Ведерников. Его первым в ряду создателей «декоративной школы» называет Виктор Вильнер, перечисляя имена А. Ведерникова, Ю. Васнецова, Б. Ермолаева, А. Каплана, В. Матюх<sup>xv</sup>. На важную роль декоративности в искусстве обращал внимание В. Конашевич, стремлением к декоративности объясняются опыты с цветом Н. Тырсы, но лишь после войны декоративность была осознана художниками как метод в искусстве автолитографии.

Ставка на декоративность, возведенная в ранг искусства Матиссом, становится стратегией Ведерникова, о чем свидетельствуют многочисленные «декоративные натюрморты» начиная с 1957 года. И хотя в некоторые из них он вводит «народные» элементы в виде свистульки-петушка и веточки вербы, новые — и весьма многочисленные — эстампы говорят на языке современного французского искусства. Дух мастера из Бона, а то и прямые цитаты в виде

ярких узорчатых тканей наполняют придуманные художником «натюрморты». Сделанные из папье-маше «фрукты» — не более чем цветочные формы-пятна — произвольно располагаются автором от листа к листу, иной раз «зависая» в пространстве за кромкой стола («Декоративный натюрморт», 1957). Ту же линию на декоративность Ведерников проводит и в работе над интерьерами. Наиболее ранние из них «Интерьер с диваном и цветным халатом» (1955) и «Модель в кресле» (1956) — наиболее гармоничные, еще сдержанные по цвету. В дальнейшем художник форсирует цвета и орнаменты («Интерьер с натурщицей», 1960), как будто намеренно отсылая зрителя к одалискам великого француза. Стоит ли удивляться, что для друзей и почитателей Ведерников стал «русским Матиссом», а для властей и врагов — формалистом и космополитом.

«Рационализм исполнения без малейшей потери эмоциональности», так лаконично сформулировал творческий метод друга Василий Власов: «Никогда в его искусстве не возникала ни тема пессимизма, ни экспрессионистический гротеск. Вот уж поистине-то его искусство всегда было оптимистичным и жизнеутверждающим. Он никому не хотел портить настроения и никогда не стремился озадачить. Отсюда нарядность и праздничность даже колористически очень скромных работ»<sup>xvi</sup>. И это о художнике, над которым после войны устраивались публичные обвинения в формализме и преклонении перед Западом (т.е. Матиссом), которому приходилось оправдываться в верности реализму и всеми силами держаться за место преподавателя в ЛИСИ, которое давало финансовую независимость и возможность заниматься творческой работой в литографской мастерской.

Влияние Ведерникова испытали М. Скуляри и В. Судаков — они вслед за «русским Матиссом» полюбили писать Яхт-клуб, живописные водные глади, раскинувшиеся вокруг островов: «На Петровском острове» (1963) В. Судакова, «Стадион «Водник». Ремонт судов» (1961) М. Скуляри. Помимо пейзажей с конца 1950-х годов Михаил Скуляри активно работает в жанре натюрморта, вслед за Ведерниковым максимально форсируя цвет и

кубистически деформируя форму. «Декоративный натюрморт» (1959) — своего рода манифест художника, в самом названии которого, как и Ведерников, он подчеркивает синтетичность образов и самодовлеющую привлекательность цвета, а также свою привязанность к Матиссу и Пикассо.

Столь же по фовистски яркими являются натюрморты Марии Джагуповой. В литографскую мастерскую она пришла уже после войны и тоже на «зимние квартиры». Но ее мощное владение цветом и формой показывают опытного художника, одинаково уверенно чувствующего себя и в пластике кубизма, и повышенной декоративности цвета, приближающейся по накалу к экспрессионизму. Об этом свидетельствуют ее литографии «Натюрморт с гранатами» (1961) и «Розовый букет» (1960).

Послевоенное десятилетие и особенно годы «оттепели» сказались не только на формальных и стилистических поисках художников, но и на новом отношении к тематике работ, расширении жанрового диапазона, придании им большей человечности. Подспудно уже к середине 1950-х, — считает А.Боровский, — вызревал новый общественный заказ — запрос на искренность, человечность, оптимистическое отношение к жизни<sup>xvii</sup>.

Вера Матюх привнесла «в строгий, торжественный строй ленинградской графики 1950–1960-х годов неожиданную и потому особенно острую жанровую ноту»<sup>xviii</sup>. Немка по матери и происхождению (Матюх родилась в 1910 году в Берлине и до 13 лет прожила у немецких дедушки и бабушки), она наиболее остро восприняла окружающую ее советскую действительность. Молодость, жажда жизни и врожденная восприимчивость к подробностям быта позволили ей чутко реагировать на изменения в молодежной субкультуре.

На рубеже 1960-х годов Матюх создает в литографии обширную жанровую симфонию, охватывающую своим полифоническим звучанием чуть ли не все стороны жизни молодежи. Главной героиней ее работ была повседневность, касалось ли это студенческой молодежи, продавщиц, официанток, мойщиц окон, «королев бензоколонок», или вот молодой

женщины у домашнего телефона. И мини-юбка, и модная «водолазка», и демократично схваченные резинкой волосы, да и сама поза переплетенных ног, — не оставляют сомнений, что перед нами современная женщина, причем, совершенно конкретная — «Таня» (1961) — («первая жена Алеша», добавляет в скобках Матюх). Но дело не только в сюжетах и приметах времени. Современен и сам стиль работ, то ограниченный минималистическим «проволочным рисунком» («За весами», 1964), то насыщенный фовистскими заливками цвета («Таня», 1961), то «кроющий» рисунок широкими полосами цвета («Бензоколонка ночью», 1964).

Матюх сумела почувствовать «оттепель» так, как не смог никто другой, смогла создать пластический образ «оттепели». Забегая вперед, отмечу, что она оказалась способной выявлять характерное и в других десятилетиях, вплоть до перестройки и «дикого рынка» 1990-х. Она прожила не только долгую жизнь (92 года), но и стала долгожителем в искусстве, создавая «пластический образ времени» последующих десятилетий вплоть до конца XX века.

Если Матюх создала городскую симфонию, то Александра Якобсон — эпопею деревенской жизни советских времен, с элементами ностальгии по ушедшему укладу патриархальной жизни с вечерними посиделками, народными песнями и танцами, но без лакировки и приукрашивания. Это не идеальная деревня-мечта Бориса Ермолаева, а реальная и достаточно жесткая деревня, которой суждено будет вскоре умереть. Здесь еще живет старый уклад, и острые частушки, и крепкие слова, и тяжелая женская доля, и домострой, и беспробудное пьянство. Все это Якобсон сумела изобразить максимально достоверно, убедительно, но и максимально любовно, по доброму, без оценочной, тем более, обвинительной интонации. Ее работы отличает удивительная для послесталинских лет органика деревенской жизни, возможно, с элементами идеализации.

Свобода, раскованность — главные приметы «оттепели». Смешливость, ирония, шутка, свойственные Якобсон, проявились в самой известной ее

работе «Из бани» (1963). Розовотелая и распаренная дородная девушка вываливается из жарко протопленной бани — как неожиданный подарок истосковавшемуся по живому человеческому телу зрителю. Она сразу стала популярна среди коллег-художников и получила шуточное название «Невеста космонавта». Недавно в космос полетел Юрий Гагарин. Под статью былинному молодцу-богатырю должна быть и его невеста-богатырь. И сама литография, и шутки вокруг нее как нельзя лучше передают атмосферу раскрепощения, потепления и естественной обнаженности нравов (опять же — баня) — «трогательную реабилитацию быта».

Доброй иронией проникнута литография «В тире» (1962) Семёна Белого, выполненная в традициях примитивного искусства, использующего устойчивые образы вывесок, ярмарок и праздничных балаганов. Свойственный художнику ироничный взгляд на окружающую действительность приведет его в 1970–1980-е годы к открытому сарказму и даже издевке над обществом «развитого социализма», плавно переходящего в брежневский «застой». С. Белому суждено будет стать чуть ли не единственным представителем ленинградского «соц-арта», более бытовавшему в Москве, чем в городе на Неве.

Из всей литографской мастерской Григорий Израилевич — единственный художник, в творчестве которого явно проявилась гражданская позиция и реакция на происходящие в стране и мире события. После памятного посещения Никитой Хрущевым в декабре 1962 года выставки в московском Манеже и последовавшим за этим откатом от «оттепели», Израилевич делает литографию «Никита» (1963) — карикатуру на незадачливого генсека, выполненную в кроваво-красных тонах. Тупость, бездушие и твердокожесть чиновников от искусства и партноменклатуры Израилевич изображает в серии черно-белых эстампов 1966-го года «Власть безголовых» и «Падение безголовых». Последняя работа предрекает неизбежную смену диктаторского режима. Проблема нравственной и профессиональной деградации людей в тоталитарном обществе поднимает

серия «Носороги» (1966), формально выполненная по мотивам одноименной пьесы Эжена Ионеско.

В конце 1960-х годов Израилевич — первый и единственный в мастерской стал делать абстрактные работы. Так в 1968 году он создает серию литографий «Чешские события», ставших реакцией художника на ввод советских войск в Чехословакию. Листы выполнены в духе абстрактного экспрессионизма Джексона Поллока — черные брызги-кляксы на белых листах, в них сконцентрировалась ярость, отчаяние, бессилие и стыд за отечество.

В 1961 году приходит международное признание ленинградской литографии в Лондоне и Нью-Йорке, работы художников попадают в крупнейшие музеи мира. Произошло это благодаря художнику Анатолию Каплану, писателю Илье Эренбургу и лондонскому галеристу Эрику Эсторику.

Анатолий Каплан не только первым почувствовал ветер свободы преждевременной послеблокадной «оттепели» 1945 года, увы, быстро прерванной репрессиями властей, он раньше других, уже в 1954 году, понял, что «стало можно». Экзистенциальный опыт «после блокады», реализованный в 1944–1946 годах в альбоме литографий «Ленинград», он почти десять лет спустя развивает в экзистенциальном же опыте национальной самоидентичности в серии литографий «Заколдованный портной» (1954–1957) по мотивам произведений Шолом-Алейхема. Его чутью на перемены можно только поражаться — не успел отойти в мир иной «отец всех народов», а Каплан задумал показать в искусстве историю бытования в России еврейского народа, более ста лет обитавшего в черте оседлости. В декабре 1957 года с готовой папкой литографий к «Заколдованному портному» он отправляется в Москву искать поддержку для ее тиражирования, а поскольку речь шла о произведениях Шолом-Алейхема, то искать поддержку он стал среди писателей. И нашел в лице Ильи Эренбурга, который способствовал известности работ Каплана на западе.

Не менее важной для судьбы Каплана и других художников литографской мастерской стала случайная встреча с Эриком Эсториком в 1960 году в Ленинграде. Известный лондонский галерист был настолько потрясен увиденными в мастерской литографиями, что тут же приобрел около двухсот эстампов, заказал печать альбомов Каплана, а на следующий год организовал выставки наших художников в Лондоне и Нью-Йорке. В 1961 году в Лондоне прошла также персональная выставка Каплана.

Лондонская пресса отмечала, что лучшие работы российских мастеров создаются в сфере графического искусства. Это яркие и живописные работы, обладающие жизненной силой, далекие как от политики, так и глупой сентиментальности, свойственных соцреализму. Эти картины говорили тем же языком, что и их собратья в Лондоне или Париже<sup>xix</sup>.

Благодаря выставкам и дилерской активности Эсторика работы художников литографской мастерской оказались в крупнейших музеях мира. По свидетельству Марии Шток сегодня их можно встретить в Музее современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке (США), Национальной галерее искусства в Вашингтоне (США), Музее Зиммерли (США), Художественной галерее Абердина (Шотландия), Художественном музее Цинциннати (США), Музее иудаики им. Дерфнеров и Собрании искусства при Еврейском доме в Ривердейле (США), Музее им. Фреда Джонса мл. (США), в Музее Фицуильяма (Англия) и др.<sup>xx</sup>

В последующие после «оттепели» десятилетия вплоть до крушения советской системы в 1990-е годы термин «соцреализм» продолжал свое бытование, привычно распространяясь на все искусство, что делали члены Союза художников. На деле же, начиная с 1960-х годов, основополагающие требования метода, включая «тематическую картину» и «реализм», были успешно абсорбированы и адаптированы многими художниками под решаемые ими творческие задачи, будь использование живительных присадок «импрессионизма», повышение эмоциональности приемами экспрессионизма,

поиски «современного стиля», появление «второй графики» (А. Боровский) или художников «третьего пути» (Л. Мочалов).

Понятие «вторая графика» ввел А. Боровский по отношению к новациям художников, направленным на преодоление возникшей инерции. «Мы оказались свидетелями весьма существенных сдвигов в развитии ленинградской графики,— писал в 1985 году искусствовед. — Многие качества, которые казались определяющими («охлажденность», «корректность» и т.д.), воспринимаются как инерционные... Художники смогли преодолеть ограниченность представлений о ленинградском рисунке как о статичном явлении». Отмечая, что «фундаментальная основа утвердившегося рисуночного стиля остается неизменной», критик утверждал, что «вторая графика... основана на принципах, диаметрально противоположных той графической системе, которую мы рассмотрели»<sup>xxi</sup>.

Преодоление традиции шло по нескольким направлениям, но можно выделить ряд общих тенденций (достаточно огрублено): отказ от натуры в пользу литературы, и от серьезности — в пользу гротеска, намеренная «наивность» рисунка, доходящая до «неумелости», а также форсирование субъективного начала, вплоть до фантазмагии и сюрреализма. К ним следует добавить социально-политический скептицизм — как предвестник будущего соц-арта. К художникам «второй графики» А. Боровский относит Виктора Вильнера, Григория Ковенчука, Семена Белого и др.

Возникнув на волне новой государственной политики, получившей название «соцреализм», в первые десятилетия ленинградская литография окрепла профессионально и организационно на решении поставленных государственных задач. После войны, особенно в годы «оттепели» она преодолела догматы и границы метода в лице наиболее талантливых художников. Новые задачи, которые ставили перед собой художники, требовали новых подходов и новых изобразительных средств.

- 
- <sup>i</sup> Текст для настоящего издания специально подготовлен автором на основе материалов из его книги: *Кононихин Н.* Ленинградская школа литографии. Путь длиною в век. СПб., 2021. 360 с. Кононихин Николай Юрьевич (р. в 1959) — историк советского искусства второй половины XX века, коллекционер, куратор, художественный критик, автор ряда монографий по искусству Ленинграда.
- <sup>ii</sup> *Семенов Б.* Время моих друзей. Воспоминания. Л.: 1982. С. 157–162.
- <sup>iii</sup> *Доброклонский М., Лебедева Ю., Лисенков Е.* Ленинградские графики // Искусство. 1935. № 3. С. 58.
- <sup>iv</sup> *Гинзбург И.* Заметки о выставке ленинградских художников // Искусство. 1938. № 2. 1938. С. 53.
- <sup>v</sup> *Конова Л.* Из истории литографской мастерской Союза художников / Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 58. СПб.: АИС, 2020. С. 253–254.
- <sup>vi</sup> *Сурис Б.* Николай Тырса. СПб., 1996. С. 102.
- <sup>vii</sup> *Кибрик Е.* Работа и мысли художника. М., 1984. С. 113.
- <sup>viii</sup> *Козырева Н.* Ленинградская станковая литография. 1930-е годы / Ленинградская станковая литография. Довоенный период (до 1941 г.). Сост. И. Галеев. М., 2009. С. 25.
- <sup>ix</sup> Эсторик (Эшторик) Эрик (Eric Estorick; 1913–1993) — американский и британский коллекционер, арт-диллер и писатель; из семьи еврейских эмигрантов из России. В 1980-е годы совершил несколько поездок в СССР с целью закупки произведений советского искусства.
- <sup>x</sup> *Конашевич В.* О себе и своем деле. М., 1968. С. 258.
- <sup>xi</sup> Стенограмма выступления Н. Н. Пунина в прениях по докладу В. А. Серова 13 апреля 1945 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 1. Д. 53. Л. 30 об., 34 об.
- <sup>xii</sup> *Боровский А.* Вера Матюх, или «последний парад» ленинградской графики / Художники моего времени. Групповой портрет с автором. СПб.: Изд. Имени Н. И. Новикова, 2018. С. 250.
- <sup>xiii</sup> *Боровский А.* Современный стиль / В поисках современного стиля. СПб.: Palace Edition, 2018. С. 13.
- <sup>xiv</sup> *Курдов В. И.* Памятные дни и годы. Записки художника. СПб., 1994. С. 165.
- <sup>xv</sup> Виктор Вильнер. Роман с литографским камнем / сост. В. Вильнер, Н. Козырева, А. Лазарев. М.: Центрполиграф, 2016. С. 75.
- <sup>xvi</sup> *Павлинская А.* Александр Ведерников. М.: Советский художник. 1991. С. 127.
- <sup>xvii</sup> *Боровский А.* Кое-какие отношения искусства к действительности. СПб., 2017. С. 180.
- <sup>xviii</sup> *Боровский А.* Вера Матюх. М., 1990. С. 10.

---

<sup>xi</sup> *Тревельян Дж.* Российское искусство для западных коллекционеров. The Studio (London). Июнь 1961. С. 210.

<sup>xx</sup> *Шток М.* Ленинградская экспериментальной литографская мастерская и культурная дипломатия в 1960-х годах // Ленинградская литография. Место встречи. Сост. Н. Кононихин. СПб., 2017. С. 24.

<sup>xxi</sup> *Боровский А.* Традиционна ли ленинградская графика? / Советская графика 9. М.: Советский художник, 1985. С. 208, 209.