

Александра Струкова

Дальневосточные стилизации в советском искусстве 1920–1930-х годов

Статья посвящена теме, которая ранее не привлекала пристального внимания. Обращение советских художников к искусству Китая и Японии было следствием определенной традиции и активных культурных контактов в 1920-е годы, частью политики освоения мирового наследия в 1930-е. Рассматривается художественная жизнь этого периода, ориентальные стилизации советских мастеров в архитектуре и изобразительном искусстве, приводятся примеры взаимовлияния искусства СССР и стран Дальнего Востока. Наибольшее внимание уделено дальневосточным реминисценциям в графике и монументальной живописи указанного периода, что продиктовано самим материалом исследования.

Ключевые слова:

советское искусство 1920–1930-х годов,
японизм, «китайщина»,
советско-китайские культурные связи,
Мастерская монументальной живописи, ВСХВ.

В 1913 году в известном предисловии к каталогу персональной выставки Наталья Гончарова определила магистральную линию нового искусства: «Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада <...> Я заново открываю путь на Восток и по этому пути, уверена, за мной пойдут многие» [15, с. 83–84].

Мастера русского авангарда искали вдохновения в альтернативных, малознакомых на Западе художественных источниках. Так наряду с русским лубком они экспонировали на выставках китайскую народную картинку, пользовались приемами этого народного искусства, включали его образцы в свои произведения. В феврале 1913 года студент Николай Виноградов устроил в здании Московского училища живописи, ваяния и зодчества «Первую выставку лубков», на которой были показаны привезенные им из Харбина китайские народные картинки и русский лубок. Примерно через месяц Михаил Ларионов организовал «Выставку иконописных подлинников и лубков» в Художественном салоне. Он также представил русские и китайские лубки. Если утонченное искусство японских гравюров XIX века активно влияло на художников «Мира искусства», то китайская народная картинка была востребована представителями «Бубнового валета»¹.

О проникновении в русское искусство начала века японских и — в меньшей степени — китайских мотивов и стилистики написано достаточно много. Однако более поздний, послереволюционный период в этой связи почти не рассматривался, вместе с тем материал по данной теме обширен, к тому же начиная с 1920-х годов можно говорить не только о влиянии, но о взаимовлиянии культур.

1 Например, «Семейный портрет (на фоне китайского панно)» Петра Кончаловского (1911, ГРМ), «Натюрморт с китайской гравюрой» Натальи Гончаровой (1908–1909, ГТГ), хотя бубновые валеты цитировали и японские гравюры: «Портрет Е. И. Киркальди» (1910, ГТГ), «Автопортрет» (1911, ГТГ) Ильи Машкова. Коллекцию китайских народных лубков впоследствии составил Владимир Фаворский [9, с. 193].

ЗРЕЛИЩА

Обмен выставками между СССР и странами Дальнего Востока был напрямую связан с взаимоотношениями государств и пропагандистскими усилиями советского правительства. После возрождения в 1924 году в Токио японо-русского общества между двумя странами участился обмен выставками².

В 1927 году в трех городах Японии (Токио, Осака, Нагоя) прошла масштабная выставка советского искусства. Как полагал комиссар выставки Николай Пунин, на ней русское искусство впервые непосредственно соприкоснулось с искусством Японии. Выставка пользовалась большой популярностью, имела обширную прессу, посещалась представителями императорского дома. Однако тот же Пунин признался, что до конца не понял, какое впечатление она произвела на японцев. Он отмечал, что молодые художники были разочарованы, поскольку произведения «революционного футуризма и кубизма» почти не были экспонированы. Существенным представляется еще одно его замечание: «Только один наш друг-японец выдал нам тайну этой встречи двух искусств, сказав: через год выставок японских художников нельзя будет узнать: они будут полны подражаний русскому искусству. Этому нельзя верить и, вместе с тем, этому невозможно не поверить» [38, с. 10]. Предсказание сбылось. Члены многочисленных творческих союзов Японии, которые ориентировались на идеи Пролеткульта³, создавали идеологизированное пролетарское изобразительное искусство.

Наибольшее распространение получила революционная графика. По мнению специалистов, она складывалась под несомненным влиянием произведений советских художников [17, с. 152; 12, с. 49]. Также это воздействие прочитывается в области рекламного плаката⁴. Что касается живописи, то здесь конгломерат европейских влияний был более многосоставным и сложным: от Пабло Пикассо до Кузмы Петрова-Водкина и Александра Дейнеки. На пролетарских художников Японии несомненно повлияло и советское объединение АХР, которое

2 В 1926–1930 годах Всесоюзным обществом культурных связей с заграницей были проведены 13 выставок в Японии. См. подробнее: Статистические сведения о советских выставках за границей, организованных ВОКСом за 1926 — август 1930 гг. [11, с. 136–142].

3 Художественные организации «Пролетарского литературного движения», союзы «Формирование», «Общество трех школ», секция искусства общества «Авангард».

4 См. плакат, созданный под обаянием графики С. В. Чехонина, репродуцирован [3, с. 14].

во главу угла ставило тематику картины и весьма равнодушно относилось к формальным поискам⁵.

Произведения пролетарских художников СССР и Японии совместно демонстрировались в 1929 году в Токио⁶. В 1931 году во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей во время своего вторичного пребывания в Москве японский художник Кониси сделал доклад, в котором отмечал влияние советского искусства на японское [20, с. 153]. Русский опыт был также востребован зрелищными искусствами, например, в 1920-е годы в Токио создан Малый театр Цукидзи по образу МХАТ с соответствующим репертуаром, где повторяли декорации и даже мизансцены спектаклей Константина Станиславского [32, с. 12; 27, с. 11; 37, с. 76, 84–85]; большой успех имели гастроли русской оперы в 1926 и 1927 годах, в 1930-е годы в Японии появилась пролетарская «Синяя блуза», рабочие районные театры.

Во второй половине 1920-х годов тема японского искусства, в особенности театра, была модной в СССР. Из арсенала театра кабуки Всеволод Мейерхольд заимствовал и художественные приемы, и принципы сценографического оформления спектаклей. Машинерия театральных установок (вращающаяся сцена, дорожка цветов, использование прожекторного света) были перенесены из восточного театра.

Непосредственные встречи советской публики и искусства стран Дальнего Востока с тех пор были нередки. В Москве вслед за гастролями театра «Кабуки», которые «оставили глубокое и сильное впечатление» [4, с. 155], в помещении Государственного исторического музея 11 октября 1928 года открылась «Выставка детской книги и детского творчества Японии»⁷, с большим успехом показанная затем в Ленинграде, Харькове, Киеве, Одессе, Минске, Баку, Тифлисе. Причем более всего в японских произведениях ценилось самобытное начало. Анатолий Бакушинский в связи с ней писал: «Художественное оформление японской детской книги превосходно и безукоризненно по большей части там, где оно более или менее крепко обусловлено национальной традицией. Эта традиция строгого, легкого и острого рисунка,

5 На связь пролетарских художников Японии с АХР указывает Борис Терновец [44, с. 207].

6 На Второй выставке пролетарского творчества [31, с. 3].

7 1450 книжных экспонатов, несколько серий гравюр, более 600 детских рисунков, игрушки и многое другое.



1. Чэнь Янь-цяо. Горький и Лу Синь
Конец 1930-х. Гравюра на дереве. 19,5 × 27
Музей китайского искусства, Шанхай

декоративного, сдержанно-построенного цвета и разнообразной, изысканной фактуры древних “какемоно” и “макимоно”. Позднее — это традиция великих и малых мастеров деревянной гравюры» [4, с. 157]. В 1932–1933 годах в залах Государственного музея нового западного искусства в Москве была проведена выставка «Революционное искусство в странах капитализма» (или «Революционные художники Запада»), приуроченная к 15-й годовщине Октябрьской революции. Из японцев на ней выставились Иото, Йошивара, Курода Сэйки (Юдзи), Окамото.

Очередная выставка японского искусства должна была открыться 5 октября 1935 года в Москве, но так и не состоялась ввиду обострения отношений из-за военных столкновений в Монголии. С этого времени в Советском Союзе политическое преследование велось в том числе под лозунгом поиска японских шпионов, и любое указание на связь с этой страной могло иметь для советского гражданина самые тяжелые последствия⁸.

В 1920-е годы искусство Японии в СССР продолжали воспринимать как проявление рафинированной аристократической культуры, в то время как китайское искусство ассоциировалось с народным началом и порождало желание активно вовлекать Китай в сферу влияния



2. Жэнь Фын. Портрет М. Горького
Начало 1940-х годов. Гравюра на дереве

пролетарского наднационального искусства. Именно в Китае советская академическая живопись с ее революционной сюжетикой и своеобразной мифологией получила развитие, а много позднее и убежище, утратив актуальность на родине после распада Советского Союза.

Дипломатические отношения между Москвой и Пекином были установлены в 1924 году, но связи в области культуры начали налаживаться только с 1930 года, когда Лу Синь возглавил «Лигу левых писателей», признавшую себя секцией МОРПА (Международного объединения революционных писателей)⁹.

Писатель Лу Синь (1881–1936) играл важную роль в сложении русско-китайских культурных связей. В первой половине 1930-х годов он

8 Тему шпионмании затронул в своем романе о Японии Борис Пильняк: «В морали европейских народов, несмотря на их присутствие, аморальными считались и почитаются — сыск, слеживание, шпионаж: в Японии это не только почетно, но там есть целая наука сыска, называемая «синоби» или «ниндзюцу». <...> Здесь порождается легенда о том, что каждый японец за границей — обязательно государственный шпион» [37, с. 36–37]. В 1938 году Пильняк был расстрелян по сфабрикованному обвинению как японский шпион.

9 До этого момента в июне 1926 года в Харбине в течение десяти дней по пути следования в Японию демонстрировалась выставка советского искусства.

установил контакт с советскими ксилографами и собрал коллекцию советской графики, посылая художникам китайскую бумагу в обмен на гравюры¹⁰. Он четырежды устраивал в Шанхае небольшие выставки из своего собрания, а также пропагандировал произведения в печати: издал два альбома — «Нефритовый сборник» (1934), «Советская гравюра» (1936), готовил к публикации подборку ксилографий «Сорванные цветы», особо выделяя Алексея Кравченко и Владимира Фаворского, произведения последнего, соглашались современники, «оказали огромное влияние на молодых художников Китая» [52, с. 54]. Лу Синь также знакомил советских художников с образцами традиционной графики. «В бумагах ленинградского художника Л. С. Хижинского в начале 60-х годов был обнаружен русский перевод письма Лу Синя, которое он прислал в 1934 году пяти советским художникам-графиками — Л. С. Хижинскому, М. В. Алексееву, С. М. Пожарскому, С. М. Мочалову и Д. И. Митрохину. Письмо это интересно тем, что Лу Синь делится в нем своими впечатлениями о работах советских и китайских графиков, рассказывает об искусстве старой китайской гравюры. Из письма видно, что одновременно с ним Лу Синь послал несколько старинных китайских книг с иллюстрациями» [36, с. 202]. Уже после смерти «китай-

10 В 1934 году Лу Синь писал: «За эти три года я вопреки всяким ожиданиям раздобыл очень много гравюр советских художников <...>. В 1931 году, когда мы собирались издавать “Железный поток”, я случайно наткнулся в журнале “Баньхуа” (“Графика”) на иллюстрации художника Н. Пискарева к этому произведению <...> и написал письмо Цзин-хуа с просьбой найти их. Через некоторое время он встретился с Пискаревым, достал его гравюры и прислал их мне. <...> В сопроводительном письме Цзин-хуа писал, что эти гравюры стоят совсем не дешево, но платить ему за них не пришлось, так как советский гравер сказал, что печатать гравюры лучше всего на китайской бумаге, и попросил Цзин-хуа в обмен на оттиски гравюр прислать ему образцы китайской бумаги. Действительно, иллюстрации к “Железному потоку” были напечатаны на китайской бумаге, но это был низкий сорт шанхайской писчей бумаги “чаогэн”, обычно изготавливаемой из обрывков бумаги хорошего качества. <...> Я купил большую партию лучшей китайской анхойской бумаги сорта “сюаньчжи” и японской бумаги сорта “сянжинэй” и “учжицы” и послал Цзин-хуа, чтобы тот большую часть отдал Пискареву, а остаток раздал другим граверам. Это принесло неожиданные плоды: я получил двесылки с гравюрами: тринадцать гравюр Н. Пискарева, одну — А. Кравченко, шесть гравюр В. Фаворского, одну — П. Павлинова и шестнадцать — А. Гончарова. Да еще одна папка затерялась на почте, которую так и не нашли, и я не знаю даже, произведения каких художников в ней были. Осенью прошлого года (1933) я послал еще одну пачку анхойской бумаги. Через три месяца в ответ были присланы: пять гравюр В. Фаворского, одиннадцать — М. Пикова, две — С. Мочалова, по пяти — А. Хижинского и С. Пожарского, сорок одна — Н. Алексеева и три — Д. Митрохина — всего семьдесят две гравюры, то есть больше, чем в предыдущий раз». Цит. по: [52, с. 16–17]. В собрание Лу Синя входили произведения и других мастеров. Сейчас эта обширная коллекция гравюр хранится в Доме-музее Лу Синя в Шанхае.

ского Горького» в городе Яньань в 1938 году была учреждена Академия искусств его имени, где создавали революционное искусство, во многом основываясь на советском опыте: «Художники участвуют в агитбригадах, выходят с большими, революционными по содержанию панно на улицы городов, скульпторы работают над памятниками героям национальной борьбы» [8, с. 9; см. также 54, с. 168–169].

С 7 мая по 7 июня 1934 года в помещении Государственного исторического музея в Москве прошла выставка китайской живописи. Она была организована профессором Нанкинского университета художником Жю Пэоном (Сюй Бэйхуном) и включала более 300 произведений традиционной классической и современной живописи. «Выставка китайского искусства, ознакомившая широкие круги советских зрителей с мало еще знакомым у нас искусством, пользовалась у москвичей заслуженным успехом и превратилась в значительное событие художественной жизни сезона 1934 года» [17, с. 149]. После Москвы выставка открылась в Ленинграде, где к работам, полученным из Китая, были присоединены произведения из собрания Эрмитажа. К ней издали каталог со статьей В. Алексеева, который дал анализ специфических черт китайского искусства и культуры¹¹. В начале 1940 года выставка «Искусство Китая» открылась в залах Государственного музея восточных культур в Москве. Она была более представительной по сравнению с выставкой 1934 года: демонстрировалась не только живопись, но и скульптура, разные виды прикладного искусства, современная гравюра. Экспозиция охватывала все главнейшие периоды китайской культуры от эпохи Шан Инь (II тыс. до н. э.) до современного искусства. Были представлены произведения, присланные правительством Китая, а также хранящиеся в разных музеях Советского Союза.

О том, что выставки китайского искусства были заметным явлением в художественной жизни СССР, свидетельствует и то обстоятельство, что они сопровождались аналитическими статьями в главном художественном журнале страны — «Искусство». Если сначала преобладало стремление исследовать особенности китайской живописи

11 По-видимому, по следам эрмитажной выставки была написана аналитическая книга Э. К. Кверфельдта со следующим выводом: «Предмет в китайском искусстве представляет собою художественную единицу, не всегда понятную европейцу. Он выявляет тесную связь идеи и материала, из которой логически вытекают все формальные и декоративные возможности для художественного использования» [22, с. 35].



3. Илья Голосов. Павильон Дальнего Востока на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве. 1923. Фототека ГНИМА им. А. В. Щусева, коллекция VIII, негатив 17042

с исторической точки зрения [39], то к 1940-м годам взгляд на предмет изменился: была опубликована статья Германа Недошивина, который отрицал необходимость вникать в специфику китайского искусства с точки зрения его смысла и значения. Недошивина интересовало, «что может дать это искусство сегодня не знатоку-ученому, а человеку, любящему живопись» [33, с. 77]. Он смотрел на предмет как бы глазами неподготовленного зрителя, воспитанного в европейской культурной традиции. И в этом упрощении сказывалась не только все большая популяризация дальневосточного искусства в целом, но и практика освоения формальных приемов, расширения спектра источников цитирования.

АРХИТЕКТУРА

Строительство зданий в «дальневосточном стиле» было обусловлено тематически. В первую очередь стоит назвать павильон Дальнего Востока на Всероссийской сельскохозяйственной выставке в Москве, спроектированный Ильей Голосовым в 1923 году (ил. 3), и постройку Исидора Француза на ВСХВ. И в том и в другом случае авторы исходили из условий заказа. Павильон 1923 года представлял собой сложносочиненное сооружение, воплощавшее по желанию Дальневосточного Выставочного Комитета «идею перехода от сурового Байкала — тайги — к Тихому океану»¹², и был составлен из отдельных частей. К главному объему, ступенчато развивавшемуся в пространстве и увенчанному мачтой с парусами, были пристроены отделы, непосредственно отсылавшие к дальневосточным архитектурным сооружениям — юрта и высокий флагшток в виде многоярусной пагоды. Вход в павильон осуществлялся через «китайские ворота», как сам автор написал на проекте [11, с. 83]. Их экзотичность подчеркивалась яркой полихромией фасада: в трехъярусной кровле китайских ворот чередовались широкие белые и голубые полосы, остальная часть ворот была покрашена в красный и желтый цвет. Посетители проходили в здание сквозь ворота по высокому горбтому мосту. И этот мост, и ярусы кровли ворот, сделанные по принципу пагоды, ассоциировались с ярмарочными павильонами (например, магазинами чаеоторговцев на Нижегородской ярмарке) и с сооружениями парков в резиденциях под Петербургом. В связи с последними можно

12 Бюллетень Главного Выставочного Комитета. 1923. № 10. С. 16. Цит. по: [47, с. 103].

отметить сходство между частями постройки Голосова, выполненными в китайском вкусе, и проектом Китайской деревни в Царском Селе¹³.

На деле исторические формы служили архитектору только отправной точкой для организации масс. Он избавился от лишних деталей и укрупнил важные составляющие части здания. На эскизах павильона видны отдельные стадии работы над образом [47, с. 104]. Голосов сменил несколько вариантов решения, добиваясь того, чтобы силуэт ворот был вписан в очертания треугольника и само сооружение отвечало задаче построения большой формы. Поэтому такое вызывающее соединение разнородных частей в архитектурном проекте при его реализации привело к гармоничному и очень современному решению.

Притом, что в целом многие здания конструктивизма и рационализма были близки идее традиционного японского дома своей каркасностью, модульностью, использованием рамочных конструкций, сплошным остеклением, фактически нейтрализующим стену, прямые отсылки к культуре стран Дальнего Востока здесь обнаружить непросто. В этом ряду выделяется проект «Курортной гостиницы» на Черноморском побережье Николая Соколова, выполненный как курсовая работа в мастерской А. Веснина во ВХУТЕИНе в 1928 году. (Ил. 4–5.) Жилые ячейки в виде цилиндров устанавливались на железобетонных опорах в окружении зелени, каждая из них имела круговое остекление. Эти отдельные номера были расположены вдоль аллеи и выглядели как подвешенные в ряд китайские фонарики [42, с. 99; 34, с. 6, 8; подробнее о проекте: 49, с. 110–115]. Один из графических листов проекта представлял собой стилизацию в китайском духе, где, помимо прочего, на крыше жилых ячеек были закреплены характерные зонтики.

Еще одним курсовым проектом, инспирированным дальневосточным искусством, был «Цирк» (1924) студента Московского инженерно-строительного института Соломона Лисагора, в котором основной объем здания своей многоярусной композицией повторял пагоду.

13 «Китайские ворота» и башня-флагшток имеют значительное сходство с чертежом домика и пагоды, выполненным И. В. Нееловым в 1779 году, копия с него сейчас хранится в ГМЗ «Царское Село». Башня-пагода, изображенная на чертеже, не была построена, но до 1941 года в Царском Селе хранилась модель первоначального замысла Китайской деревни, в которую входили и пагода, и павильон-обсерватория, завершенная башней-фонариком.

14 Первоначальное название — павильон Восточно-Сибирского, Дальневосточного краев, Бурят-Монгольской, Якутской АССР. 1936–1937 годы.

15 Мнения современников, цит. по: [19, с. 55, 58].



4–5. Николай Соколов. Курортная гостиница. Проект. 1928
Местонахождение неизвестно

Архитектурные проекты 1920–1930-х годов, содержавшие дальневосточные реминисценции, были немногочисленны, носили временный характер или принадлежали к так называемой бумажной архитектуре. Недолговечным был и упомянутый первый павильон Дальнего Востока¹⁴ для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Исидор Француз построил его в формах «японо-монгольской архитектуры», «в виде буддийского храма»¹⁵. Но архитектурная и правительственная комиссии раскритиковали это решение, и в 1938–1939 годах павильон был перестроен по проекту А. Жукова и С. Знаменского. В ходе перестройки башня, вызывавшая ассоциации с восточной архитектурой, исчезла, а павильон приобрел вид крепости [43, с. 100]. Связь с дальневосточным искусством теперь прослеживалась не в архитектуре, но в росписи, выполненной на боковом фасаде, о которой речь пойдет ниже. Этому же принципу следовал архитектор Дмитрий Чечулин,



6. Дмитрий Чечулин. Гостиница Пекин
Банкетный зал. 1956
Фото А. Александрова, 1957
Фототека ГНИМА им. А.В. Щусева,
коллекция XI, негатив 20013

проектировавший гостиницу «Пекин». (Ил. 6–7.) Само здание, построенное в стиле сталинского ампира, легко вписывалось в ряд московских высоток и не содержало попыток стилизации в восточном вкусе, в то время как интерьер ресторана гостиницы (1956) в полной мере раскрывал китайскую тему с помощью характерных росписей, резьбы, светильников с длинными золотыми кистями.

Неудержимое формотворчество студентов архитектурных институтов 1920-х годов иногда включало в себя «китайские» эксперименты, но использование подобной стилизации было в первую очередь вариантом «национального зодчества», способом представить определен-



7. Дмитрий Чечулин. Гостиница Пекин
Потолок ресторана. 1956
Фото А. Александрова, 1957
Фототека ГНИМА им. А.В. Щусева,
коллекция XI, негатив 20010

ную территорию СССР с помощью традиционных форм архитектуры населявших ее народов. Тогда за Дальний Восток предстательствовала пагода или буддийский храм, но в конце 1930-х годов вариант с храмом не прошел идеологическую проверку. И дело даже не в том, что «культовое» сооружение представлялось неблагонадежным. Современники расходились в оценке того, на что был похож «небольшой павильон с пристроенной башней, в деталях которой угадывались черты восточной архитектуры»¹⁶. Дальневосточные стилизации советских мастеров часто не давали возможности четко определить стилевые ориентиры их авторов — японское или же китайское искусство. Ориентальные

фантазии не только не отвечали классицистическим устремлениям советской архитектуры, но и могли быть расценены как попытка говорить на языке врага. Создатели главной выставки страны не могли позволить себе не обращать внимания на такие нюансы: слишком велика была разница между, говоря языком того времени, дружественным народом Китая и японскими агрессорами. В итоге всякая неопределенность оказалась отброшена, и Дальневосточный регион был воплощен в виде крепостного сооружения с надписью на фасаде: «Ни одной пяди чужой земли не хотим, но и своей земли, ни одного вершка своей земли не отдадим никому. Сталин»¹⁷.

ГРАФИКА

Художники, учившиеся в 1910-е годы в Новой художественной мастерской княгини М. Гагариной у таких ценителей японской гравюры, как М. Добужинский и А. Яковлев, восприняли интерес наставников к искусству Востока. Выпускники мастерской, как правило, работали в 1920–1930-е годы в стилистике неоакадемизма. Многие из них обращались в своем творчестве к теме Дальнего Востока¹⁸, однако лишь отдельные мастера действительно прибегали к прямой стилизации искусства Китая и Японии, как это сделал Николай Акимов в оформлении фронтисписа сборника рассказов «Лаковый поднос» 13-го тома собрания сочинений Анри де Ренье (Л.: Academia, 1926). (Ил. 8.)

Одной из ключевых фигур для исследования данной темы является Николай Лапшин (1891–1942). Он оставил очень подробные автобиографические записки, в которых среди прочего вспоминал, что одним из его первых, еще детских, увлечений было китайское искусство, толчком к которому послужили репортажи о событиях Ихэтуаньского восстания. «Здесь следовало увлечение Китаем и китайским. Я даже стал изучать китайские иероглифы и жадно зарисовывал китайские



8. Николай Акимов. Фронтиспис к сборнику рассказов *Лаковый поднос* 13-го тома собрания сочинений Анри де Ренье (Л.: Academia, 1926)



9. Николай Лапшин. Эскиз обложки книги Е. Данько *Китайский секрет* 1933. Бумага, гуашь, тушь, белила. 20,7 × 14,5. Государственный Русский музей

вазы на окнах чайных магазинов, тщательно их рисовал акварелью в виде миниатюр» [28, с. 169]. Из сказанного ясно, что его обращение к искусству Китая шло отнюдь не по традиционному пути знакомства с коллекциями японских гравюр. В дальнейшем Лапшин сохранял и этот интерес к рисунку, лаконичному и точному, как иероглиф, и культ материала, самой поверхности листа. Я. Цюнглинский, в петербургской мастерской которого Лапшин занимался в 1912 году, вспоминал его фразу: «Поймите, какая красота — чистый лист бумаги, вы должны сделать так, чтобы он стал еще красивее» [28, с. 171].

В 1910-е годы Лапшин дружил с автором концепции всёчества Михаилом Ле-Дантю, апеллировавшим к художественным системам прошлого, в том числе Древнего Китая. Авангардной стилистикой Лапшин тяготился, но оглядки на опыт древних мастеров позволили ему

16 Так характеризует первый вариант павильона И. А. Француза автор монографии о ВСХВ: [19, с. 226].

17 Павильон (архитекторы А. Ф. Жуков и С. Б. Знаменский, 1938–1939) был построен в виде суровой крепости и выражал идею авторов: Дальний Восток — форпост социализма на далеких берегах Тихого океана [43, с. 100].

18 См., например: обложка и иллюстрации Владимира Гринберга к книге Ф. Брет-Гарта «Китайский мальчик» (М. — Л.: ГИЗ, 1927), рисунок Николая Домрачева «Даос» (1926, ГМВ).



10–11. Николай Лапшин. Иллюстрация к *Японским народным сказкам*. 1936
Бумага, калька, тушь, белила. 21,9 × 17,9
Государственный Русский музей



вновь обратиться к китайскому искусству. В 1920–1930-е годы Лапшин иллюстрировал детские книги. Полиграфические возможности были скромными, рисунок выполнялся кистью или пером на белой бумаге, подцветка использовалась редко. При минимуме средств от художника требовался максимум выразительности. Лапшин часто прибегал к некоторой стилизации, обусловленной сюжетом книги. Если речь в издании шла о Китае или Японии, он стилизовал рисунки в духе искусства этих стран. Лапшин иллюстрировал книгу Елены Данько «Китайский секрет», посвященную истории фарфора и подготовил четыре ее переиздания с разными обложками. (Ил. 9.) Китайские и японские мотивы он использовал в оформлении книг Я. Миллера «Таинственный город»



12. Николай Лапшин
Вяз. На реке. 1940
Бумага, акварель. 32 × 43,5
Собрание И. И. Галеева, Москва

(1931), М. Ильина «Горы и люди» (1936), «Японские народные сказки» (1936). Последняя из них интересна необычным приемом: Лапшин делал рисунки черной блестящей тушью, а сверху закрывал их полупрозрачной калькой, на которую наносил часть изображения. Калька давала эффект матовой поверхности, сильно «размывала» нижний слой иллюстрации. (Ил. 10–11.) Такой прием напоминал работу в печатной технике, отсылал к знаменитой японской ксилографии. И хотя при печати книги значительная доля фактурных изысков была утрачена, это издание оказалось очень своеобразным, а эскизы иллюстраций обнаружили тесную связь с японской книгой, которая «являла собой своеобразный ансамбль фактуры» [18, с. 213].

Но главной удачей Николая Лапшина стала книга «Путешествие Марко Поло». Художник победил в крупном международном конкурсе на иллюстрирование этой книги, объявленном нью-йоркским издательством *The Limited Edition Club*. По заказу его директора Джорджа Мейси Лапшин выполнил около 200 рисунков, 150 из которых вошли в издание. Миниатюрные рисунки восхищают каллиграфической точностью. Художник работал акварелью, пользуясь четырьмя цветами и их смешениями. Чтобы сохранить чистоту цвета он заранее продумывал не только колористику, но и последовательность работы: рисунок возникал из нескольких, положенных на бумагу в определенной последовательности, пятен цвета, не перекрывающих друг друга, — принцип работы, характерный для гравиров. С китайским искусством эти иллюстрации Лапшина сближает их стилистика, а также ряд приемов: применение прозрачной краски, письмо «по сырому», точность, продуманность силуэтов, использование белой бумаги как активной части изображения.

Лапшин часто рисовал любимые китайцами горы и воды, дальние леса. Как отмечал сам художник, именно работа над «Путешествием Марко Поло» помогла ему найти те приемы, с помощью которых он в дальнейшем писал свои акварели, прежде всего виды Ленинграда. Его пейзажи (ил. 12) проникнуты меланхолическим настроением, расплывающиеся пятна прозрачной краски передают воздух города, насыщенный влагой, а силуэты зданий точны и сразу вызывают в памяти знакомые постройки. Притом, что изобразительные средства сознательно ограничены, все детали акварелей выразительны, важен ритм линий и пятен, сам тон живописи, тяготеющей к монохромности. Я думаю, не случаен тот факт, что расцвет деятельности Лапшина-акварелиста пришелся на период после 1934 года, когда состоялась первая представительная выставка китайской живописи в СССР.

Увлечение японским искусством не прошло мимо Дмитрия Митрохина (1883–1973). Он был первым русским автором публикации о Хокусае [2]. Тесная дружба и постоянное общение связывали его с китаеведом профессором В. Алексеевым.

Владимир Конашевич (1888–1963) питал слабость к великолепным китайским графическим материалам, но при этом не стилизовал свои



13. Владимир Конашевич. Павловск. Береза. 1933. Китайская бумага, тушь, кисть. 55 × 69,7. Государственный Русский музей

произведения в духе работ китайских художников и даже не ставил себе задачей придерживаться их классической техники. Традиционные китайские материалы он использовал в самых произвольных комбинациях. С середины 1920-х годов Конашевич много работал тушью. В 1930-е, а затем и в 1950–1960-е годы он рисовал тушью по китайской бумаге. В его наследии преобладают пейзажи¹⁹, но встречаются натюрморты и портреты²⁰, исполненные в этой технике. Мастер работал и акварелью на китайской бумаге («Девушка в красном (Портрет Вали)», 1940, ГМИИ им. А. С. Пушкина), и акварелью и тушью на обычной белой бумаге («Портрет дочери», 1929, ГТГ; «Портрет санитарки Анны», 1943, ГРМ).

19 «Зима в Павловске», 1933, «Павловск. Береза», 1933–1934, «Павловск. Первый снег», 1937, «Дуб на даче в Зеленогорске», 1959, все в ГРМ.

20 «Натюрморт с графином и рюмкой», 1933–1934; «Е. П. Конашевич читает», 1933–1934.



14. Жю Пэон (Сюй Бэйхун). *Гора Ли*.
Репродукция из журнала *Искусство*
1934. № 5. С. 150

Конашевич начал использовать китайскую бумагу в конце 1920-х годов для занятий ксилографией [26, с. 82]. Вскоре он потерял интерес к гравюре на дереве, но при этом обнаружил, что китайская бумага и тушь — идеальные материалы для изображения зимних видов Павловска, которые он считал лучшими в своем творчестве [25, с. 125]. (Ил. 13.) При этом принципиальную разницу между китайской живописью и произведениями Конашевича отмечал не только он сам, но и такие искушенные специалисты, как китайский художник Сюй Бэйхун, посетивший его в Павловске в 1934 году, и — дистанционно — Александр Бенуа. По воспоминаниям дочери Конашевича, Сюй Бейхун сказал, «что отец этими материалами пользуется совсем не как китаец, даже видно, что техника не китайская. Рассказал о нескольких приемах, секретах, которыми пользуются китайские художники. Отец их испытал, но вернулся к своему методу, до которого дошел сам и которым широко пользовался» [26, с. 83–84]. Бенуа после ознакомления с каталогом вы-



15. Николай Купреянов. *Табачные поля*.
Крым. Гаспра. 1924. Бумага, тушь, сухая
кисть. 36 × 45,5. Государственный
Русский музей

ставки художника в Русском музее 1958 года написал: «<...> не усмотрел в данных примерах Вашего творчества следов любимой Вами “китайщины”. Вы же “чистейший европеец” и хорошо, что это так» [26, с. 84].

Тем не менее у китайской традиционной живописи и работ Конашевича есть общее: тесная связь того и другого с литературой и поэзией²¹, а также легкость, виртуозность исполнения, когда значительная часть работы проходит в уме, а не на бумаге, где появляется только конечный результат, «формула рисунка». Репродукцию произведения Жю

21 «Я спаян <...> не с русской живописью, а с нашей русской литературой и поэзией — с Чеховым и Фетом» (Конашевич В. М. Выступление на заседании ученого совета института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 1945 // Владимир Михайлович Конашевич (1888–1963). Станковая и книжная графика: Каталог выставки. СПб., 1994. С. 80). Иллюстрации Конашевича к сборнику стихотворений А. А. Фета (Петроград: Издательство «Аквилон», 1921) — классика отечественного искусства оформления книги.

Пэона (Сюй Бэйхуна) «Гора Ли» (опубликована в журнале «Искусство», 1934. № 5. С. 150) (ил. 14) можно сопоставить с рисунками Конашевича: та же силуэтность, «дрожащая» линия, прием использования цветового и тонового контраста при изображении предметов, расположенных на разных планах, а также тем, что «нераскрашенная поверхность бумаги вводится <...> в качестве равноправного компонента в изображение и начинает нести требуемую смысловую нагрузку» [17, с. 151].

Если зимние пейзажи Павловска действительно далеки от китайской живописи, поскольку Конашевича интересуют только богатые художественные возможности, которые дают свойства материалов, то в иллюстрациях к детским книгам он обращается к опыту китайцев²².

В 1920–1930-е годы искусство оформления книги переживало в СССР свой расцвет. Европейский японизм проявил себя даже в конструктивистской детской книге 1920-х годов: «Преобладание диагональных построений над вертикально-горизонтальными выражает типологическое родство с японскими художественными текстами. <...> Отвес и уровень были изгнаны из семиотической реальности вздыбленного, разрушаемого и становящегося мира. В японских терминах это соответствовало восходящему к буддизму понятию *укиё* — “бренного мира”, текучего и переменчивого. Элементарным графическим репрезентантом его была диагональ» [53, с. 91]. Освоение традиций японского искусства можно усмотреть и в развитой анималистике иллюстраторов книги для детей. Такие художники, как Владимир Лебедев, Евгений Чарушин, достигли виртуозности в этом жанре. Изображение животного крупным планом, его свободное, часто диагональное движение в пространстве белого листа, внимание к фактуре шерсти или оперения — эти особенности работы ленинградских графиков находят аналоги в книжной традиции Японии. Различия тоже имеют место, и они весьма существенны: это некоторая чрезмерность, свойственная иллюстраторам «Детгиза» в эмоциональном изображении живых существ, обостренном тактильном восприятии картинки. Подобную свободную стилизацию в духе японского искусства практиковал Дмитрий Горлов (книжка-картинка «По следам», 1930).

Со временем обращение к опыту китайской живописи происходит все более адресно, в связи с работой над конкретной темой. Художники,

22 Например, его иллюстрации к книгам «Ненаглядная красота. Русские волшебные сказки», 1948; «Дружба. Песенки народов СССР», 1950; Г. Х. Андерсен, «Соловей», 1950; «Сказки старого Сюня», 1956; Н. П. Кончаловская, «Сказ про муравья и великана», 1957.

многие из которых в прошлом работали как авангардисты, виртуозно владели формой и использовали японские или китайские реминисценции как один из художественных языков, прибегали к нему в «подходящих» случаях. Если 1910-е — это годы эксперимента, то 1930-е — период узнаваемого цитирования в искусстве, следования экзотическим образцам. Рисунок как формула, рисунок, продуманный до мельчайших подробностей, принцип незавершенности, эскизности произведения, его видимой легкости и виртуозности, линия как носитель движения, использование белой бумаги как равноправного компонента изображения — освоение этих принципов и форм пошло на пользу советской графике и всемерно способствовало ее расцвету. Японская ксилография, китайская живопись тушью дали толчок подъему графики, утверждавшей свою специфику.

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Наряду с графикой наибольшее значение стилизации в дальневосточном духе имели для советской монументальной живописи. К сожалению, все монументальные произведения, о которых пойдет речь, были утрачены²³. Здесь сразу стоит заметить, что Мастерская монументальной живописи возглавлялась крупными графиками — Львом Бруни и Владимиром Фаворским. Все эти обстоятельства предопределяют некоторый экскурс в собственно графические опыты первого из них.

В творчестве Льва Бруни дальневосточные стилистические коннотации встречаются еще в 1910-е годы²⁴. В 1920-х Бруни создал многочисленные анималистические и пейзажные рисунки, акварели, вызывающие ассоциации с изобразительной культурой стран Дальнего Востока. Рисуя тушью и кистью, он передавал разные фактуры, но вопреки западной традиции это была не фактура меха или оперения животных и птиц,

23 «Однажды Владимир Андреевич <Фаворский> задумчиво сказал: “Странная вещь. Все, что я делал, употребляя материалы, рассчитанные на вечность, — сграффито и фрески, — погибло. А то, что напечатано на тонкой и достаточно непрочной китайской бумаге, живет и живет!”» [14, с. 216–218].

24 Так, в акварели 1917 года «Царство животных» (ГРМ) звери разбегаются по зеленым холмам на фоне горы, которую, учитывая стилистику рисунка, невозможно «прочитать» иначе как Фудзияму, перенесенную из японских гравюр. В ее силуэте явственно присутствует намек на самое известное изображение из серии Хокусая «36 видов горы Фудзи» — «Большую волну Канагавы». Очертания волны и горы соединяются в одно целое, притом, что художник, вероятно, имеет в виду Арарат и зверей Ноева ковчега.

а фактура разных мазков и ударов кистью²⁵. В пейзажах, изображающих леса вокруг Оптиной пустыни, он с помощью черной и коричневой туши передавал игру света и тени среди густо растущих деревьев и создавал почти абстрактные композиции со сложными росчерками кисти, которые напоминают то иероглифы, то взрывы форм и в то же время — взрывы Первой мировой войны в графике футуристов²⁶.

В 1925 году Бруни создал произведение в смешанной технике, известное как «эскиз плафона» под названием «На ветке над водой» [7, с. 129]. Его, по-видимому, следует считать наиболее ранним опытом Бруни в области монументальной живописи. Притом, что эскиз стоит в общем ряду пейзажей с лесными зарослями, отмеченных аскетичностью цвета и каллиграфической изысканностью форм, растения здесь менее стилизованы. Точность, детальность их изображения связана, вероятно, с другой традицией. Тем более, что представленная здесь девушка с удодом указывает на персидскую миниатюру как источник вдохновения художника²⁷. Исследователь творчества Бруни, Василий Ракитин, писал о его интересе к восточному искусству вообще, о том, что сложно разделить в данном случае влияние Персии, Китая или Японии [40, с. 14].

В 1930-е годы Бруни удалось осуществить свои монументальные замыслы, и в ряде случаев он прибегнул к стилистике традиционного китайского искусства. Примечательно, что, в то время как декоративные панно Лев Бруни мог решать с помощью приемов дальневосточной живописи, он не обратился к ним, когда создавал ряд изображений участников труппы Мэй Лань Фаня, которая гастролировала в Москве в 1935 году²⁸.

С 1931 года важную роль в общей картине развития советского монументального искусства играла так называемая дискуссия о синтезе искусств²⁹. К 1934 году ее результаты были оформлены в виде сборника

25 «Рысь», 1925; «Бутылка со змейкой», 1920-е гг.; серия «Еремка (Раненый ястреб)», 1926, собрание семьи художника, Москва.

26 «Чаща. Оптина пустынь», 1924, собрание Г. Нисина, Москва; «Оптинский лес», «Лес возле скита. Оптина пустынь», 1923–1924, частное собрание.

27 Сюжет царица Билкис и удод был широко распространен в персидской миниатюре.

28 Портреты китайских актеров были выполнены в нейтральной реалистической стилистике, художник ставил перед собой задачу зафиксировать внешний облик моделей — и не более того (бумага, графитный карандаш, собрание семьи художника, Москва).

29 Дискуссия развернулась с началом проведения первого конкурса на проект Дворца Советов в 1931 году.

статей «О синтезе искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев». Все его участники подчеркивали, что «инициативным началом» [10, с. 12] в организации сотрудничества трех пространственных искусств является архитектура. А создание современных синтетических произведений должно осуществляться после обязательной фазы освоения наследия. Среди рекомендуемых к изучению произведений минувших эпох были названы ансамбли Древнего Египта, Византии, Возрождения и XVIII столетия в Европе, памятники Древней Греции и Древнего Рима, древнерусские церкви [10, с. 21, 40, 62–63].

Искусство Китая или Древнего Китая, а также Японии не рассматривалось как материал, пригодный для заимствования и «творческого развития». Монументальные ансамбли были малоизвестны или, скорее, не являли подходящих примеров синтеза³⁰. Произведения живописи, графики, прикладного искусства в силу своей камерности, несомасштабности искусству больших идей просто не встраивались в нужный ассоциативный ряд. Тем не менее искусство стран Дальнего Востока оказалось востребовано советскими монументалистами, хотя в ряде случаев они предпочитали не обсуждать свой расширенный экскурс «в сокровищницу наследия» мировой культуры и не озвучивать отход от рекомендованных прообразов³¹.

Требование привлечения монументального искусства к процессу создания новых советских архитектурных сооружений привело к формированию в 1932 году упомянутой Мастерской монументальной живописи при Архитектурном институте, или «мастерской Бруни», как ее называли [9, с. 82]³².

Бруни был основным энтузиастом дальневосточной образности в монументальной живописи. В 1935–1936 годах совместно

30 В китайском искусстве «эпохи стилей для нашего глаза уже гораздо менее заметны, благодаря именно тому, что предмет в китайском ансамбле живет своей самостоятельной и весьма ярко выраженной индивидуальной жизнью и не нуждается в поддержке со стороны своего окружения» [22, с. 6].

31 Так в тексте о своей работе над росписью павильона «Дальний Восток» на ВСХВ Гончаров пишет о равнении на старых мастеров. Но, создавая произведение, стилизованное в духе дальневосточной живописи, он отмечает, что вдохновлялся художниками итальянского Возрождения, их умением «членить изображение» [11, с. 208].

32 Л. А. Бруни встал во главе этой организации, не имевшей постоянного штата сотрудников. В разные годы в ней работали около 50 художников. Период деятельности мастерской — 1935–1948 годы, с 1937 года она находилась в ведении Академии архитектуры СССР.



16. Лев Бруни. *Джунгли*. Панно для зимнего сада Центрального дома пионеров и октябрят в Москве 1935–1936. Грунтованный шелк, акварель. Не сохранилось. Фототека ГНИМА им. А. В. Щусева, коллекция XI, негатив 4661

с Константином Эдельштейном он создал панно «Джунгли» для зимнего сада Центрального дома пионеров и октябрят в Москве³³. (Ил. 16–18.) Интерьер зимнего сада проектировал Каро Алабян. По периметру помещения на стенах были закреплены живописные панно, под которыми располагалась горизонтальная тяга сложной конфигурации, служившая подставкой для горшков с растениями и обшитая деревянными рейками. Обшивка имитировала заросли бамбука. Ближе к углам помещения были установлены крупные напольные светильники, походившие на фонари в зарослях сада. В задачу художников входило создание образа тропического леса, основная роль в ее разрешении отводилась живописным панно.

Оформляя зимний сад Центрального дома пионеров, Бруни изобрел новую технику — письмо акварелью по загрунтованному шелку. Здесь пригодился накопленный в 1920-е годы собственный творческий опыт. С одной стороны, Бруни двигался вслед за китайскими мастерами.



17. Лев Бруни. *Джунгли*. Панно для зимнего сада Центрального дома пионеров и октябрят в Москве 1935–1936. Грунтованный шелк, акварель. Не сохранилось. Фототека ГНИМА им. А. В. Щусева, коллекция XI, негатив 8832

Искусство орнаментации ткани было развито на Дальнем Востоке и широко использовалось при отделке интерьеров³⁴. С другой, он применял не аутентичную китайскую технику, а прибег к оригинальному методу работы по шелку собственного изобретения. К вопросу о материалах можно также вспомнить предложение еще одного сотрудника Мастерской монументальной живописи Владимира Фаворского. В статье 1934 года он писал: «В работе над фреской стоит, может быть, ввести

33 Дом пионеров и октябрят был открыт в 1936 году в бывшем особняке Высоцких в переулке Стопани (сейчас — переулок Огородная Слобода). Особняк построен Р. И. Клейном в 1900–1901 годах, реконструирован К. С. Алабяном, А. В. Власовым, И. И. Леонидовым, А. К. Чалдымовым.

34 Из статьи, опубликованной в журнале «Искусство» в 1935 году: «Среди разнообразных применений вышивки одним из главных ее назначений на Дальнем Востоке было служить украшением плоскости стены <...> в Китае главными декоративными средствами для украшения внутренней плоскости стены с древности являлись шелковые ткани, вышивки и гобелены» [13, с. 152].

кисти, которыми работают в акварели и особенно — кисть китайского образца, только, конечно, большого размера. Она позволила бы моделировать удар» [30, с. 58].

Бруни расписывал обширную поверхность, составленную из плотно состыкованных друг с другом отрезков ткани, которые делили ее на вертикальные сегменты, что было в первую очередь обусловлено шириной шелковой материи в рулоне, но также могло вызвать ассоциацию со свитками или ширмами китайских живописцев. Эти узкие членения задавали изображению определенный ритм, который был акцентирован вертикалями рамок. Роспись осуществлялась после того, как ткань была смонтирована, загрунтована и закреплена на стене³⁵.

По воспоминаниям сотрудника мастерской, Константина Эдельштейна, Бруни создал эскиз росписи, служивший ритмической и композиционной основой для работы над картонами. Тушью на бумаге картоны выполнили помощники, насыщая этот костяк «ботаническими подробностями», сам Лев Бруни изобразил только обитателей джунглей. На следующем этапе Бруни вновь принимал самое активное участие в работе над росписью, полностью изменив цветовое решение: «...в эскизе преобладали желтые и розовые с черным, а оригинал был выполнен в серебристой гамме» [30, с. 153]. Бруни был внимателен к тону и в значительной степени равнодушен к цвету, который часто носил в его произведениях произвольный характер. Вопросы о «реалистическом» цветовом решении близком к натуре для Бруни вообще не существовало, в этом можно обнаружить сходство и с авангардным подходом, и с традицией китайской живописи (особенно если речь идет о «Джунглях» с их демонстративной стилизацией).

Панно зимнего сада не сохранились, судить о них можно только по черно-белым фотографиям 1930-х годов³⁶. На светлом фоне в импровизационной манере, характерной для Бруни (он часто значительно отступал от изображения на картоне³⁷), написаны растения и животные тропического леса. Легкость и прозрачность этих росписей³⁸, выразительный рисунок разнообразных растительных форм, сплетающихся,

35 См. фотографию «К. В. Эдельштейн за работой над росписью панно «Джунгли»» (1935) [41, с. 136].

36 Фотографии хранятся в фототеке ГНИМА им. А. В. Щусева.

37 «Мастером, обладавшим даром импровизации» назвал Бруни Владимир Фаворский [45, с. 426].

38 Об их «легких серебристых тонах» оставил свидетельство рецензент [51, с. 112].



18. Лев Бруни. *Джунгли*. Панно для зимнего сада Центрального дома пионеров и октябрят в Москве. 1935–1936. Грунтованный шелк, акварель. Не сохранилось. Фототека ГНИМА им. А. В. Щусева, коллекция XI, негатив 8836



19. Виктор Эльконин, Константин Эдельштейн. Рабочие картоны для росписи зимнего сада Дома пионеров в Калинин (Твери). 1940–1941. Не сохранились
Фототека ГНИМА им. А.В. Щусева, коллекция XI, негатив 8843

перекрывающих друг друга, тональная живопись очень широкого диапазона от светлых полупрозрачных листьев на фоне неба до густой тьмы в глубине джунглей — все эти нюансы были основаны на мастерском владении акварелью. И в то же время был выдержан масштаб изображений, занимавших почти всю плоскость стены, а компоновка крупных форм, состоявших из drobных членений, хорошо продумана. Хитросплетения растительности клубились по поверхности стены. Лесная чаща то расступалась, пронизанная воздухом, то вновь собиралась в плотные сгустки. В этом хаосе был четко обозначен ритм чередования темных и светлых пятен. Несмотря на то что изображение, казалось, 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 — в организации движения линий, умелом расположении пятен, грамотном сопоставлении широкого и мелкого, искривленного и протяженного.

Ученики и коллеги Бруни по монументальной мастерской оставили воспоминания о его характерных высказываниях. Например, «линия — след движения» [40, с. 48], что, на мой взгляд, обнаруживает его знакомство с китайской философской традицией: понятие «следа» было связано и с отображением мира в искусстве (следом, или тенью, вещей было принято называть живописные образы) и с представлением о динамизме, лежащем в основе бытия [подробнее: 29, с. 176–180]. Важнейшим средством выразительности Бруни считал контур, именно он был связан для художника с натурой и наблюдением: «Следите за контурами, как будто вы плывете около берега и следите за красивой, меняющейся линией береговых гор» [40, с. 48]. И еще из воспоминаний помощника Бруни в работе над росписью зимнего сада Центрального дома пионеров и октябрят: «Помню еще, как он разяснял на примере листы принцип «взаимно перетекающего рельефа». Если не ошибаюсь, дело сводилось к тому, что контуры, как бы сходясь в узлы, в центре формы расходясь, рисовали объем, заходя, так сказать, за спину предмета. Этот принцип Лев Александрович считал основным в строе китайской живописи. Вообще рисунок этой вещи действительно во многом напоминал восточное искусство, особенно китайскую живопись свободного стиля, где все цветовые планы как бы параллельны плоскости холста, а поворачивает их в пространстве контур, главным образом внутренний» [7, с. 109–110].

«Джунгли» Льва Бруни в дальнейшем вдохновили сотрудников Мастерской монументальной живописи на создание произведений близких по назначению, тематике и стилистике. В первую очередь это панно для зимнего сада на тему «Пейзажи различных растительных зон» для Дома пионеров в Калинин. (Ил. 19.) Константин Эдельштейн и Виктор Эльконин исполнили их акварелью по грунтованному холсту в 1940–1941 годах. Интерьер, спроектированный И. И. Леонидовым, также создавался по образцу ЦДПиО: прямоугольный бассейн в центре зимнего сада, живописные панно, разделенные на вертикальные секторы, на стенах, под которыми шла горизонтальная тяга — полка с растениями³⁹. (Ил. 20.) Также можно отметить значительное сходство «Джунглей» с эскизами росписей Охотничьей комнаты Центрального Дома архитектора в Москве⁴⁰ и оформлением интерьеров Дома Красной Армии в Минске⁴¹.

В то время как в Советском Союзе сложилась мода на оформление интерьеров в стилистике дальневосточного искусства, русские художники, выполняя похожий заказ в самом Китае, игнорировали эту традицию: в 1930-е годы Михаил Кичигин и Вера Кузнецова создали панно для шахматного зала Французского клуба в Шанхае. Притом, что тематически оно было близко идее Льва Бруни, Кичигин и Кузнецова изобразили джунгли с птицами и обезьянами в стилистике русского авангарда и ар-деко⁴². В Китае утверждалась мода на европейское искусство, и художники из России не видели необходимости адаптировать свою манеру к местным условиям.

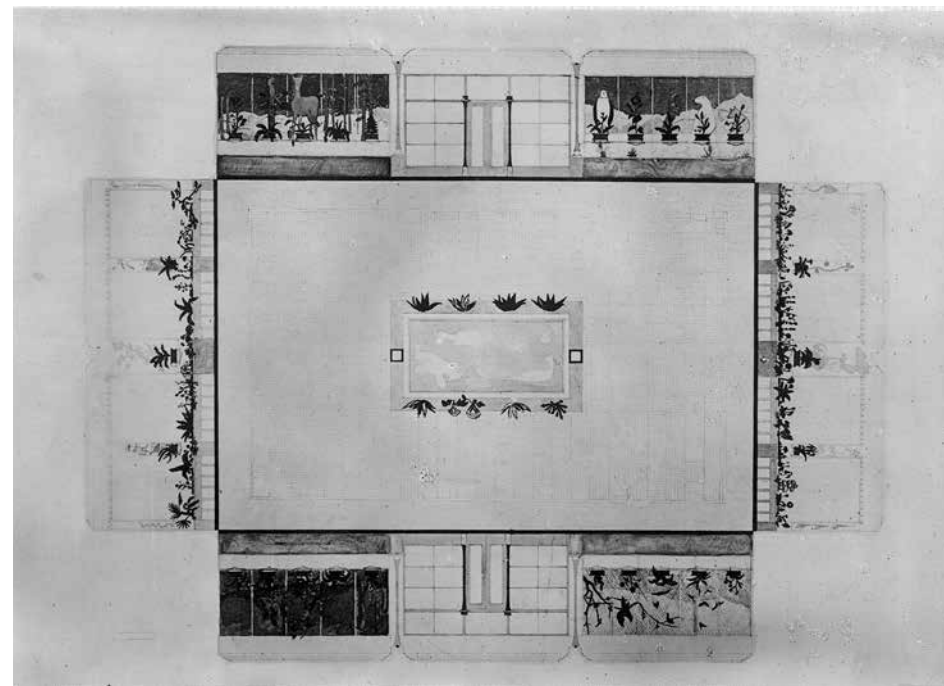
Восточную стилизацию современники отмечали в еще одном монументальном произведении Бруни — двух панно для советского павильона на Международной выставке «Искусство и техника в современной жизни» в Париже 1937 года. Панно имели общее название «СССР — железнодорожная держава» (ил. 21) и размещались в шестом

39 Здание было разрушено во время Великой Отечественной войны, панно не сохранились.

40 Л. А. Бруни создал их в конце 1930-х годов. Росписи на были осуществлены.

41 Архитектор И. Г. Лангбард, 1934–1937. Интерьеры были утрачены во время Великой Отечественной войны, они известны по описаниям: «Хорошо разрешенные в художественном отношении бильiardные 2-го этажа, испорчены антихудожественными «мещанскими» шелковыми габеленами (так! — Прим. сост.), изображающими обезьян и попугаев». Цит. по: [16, с. 119].

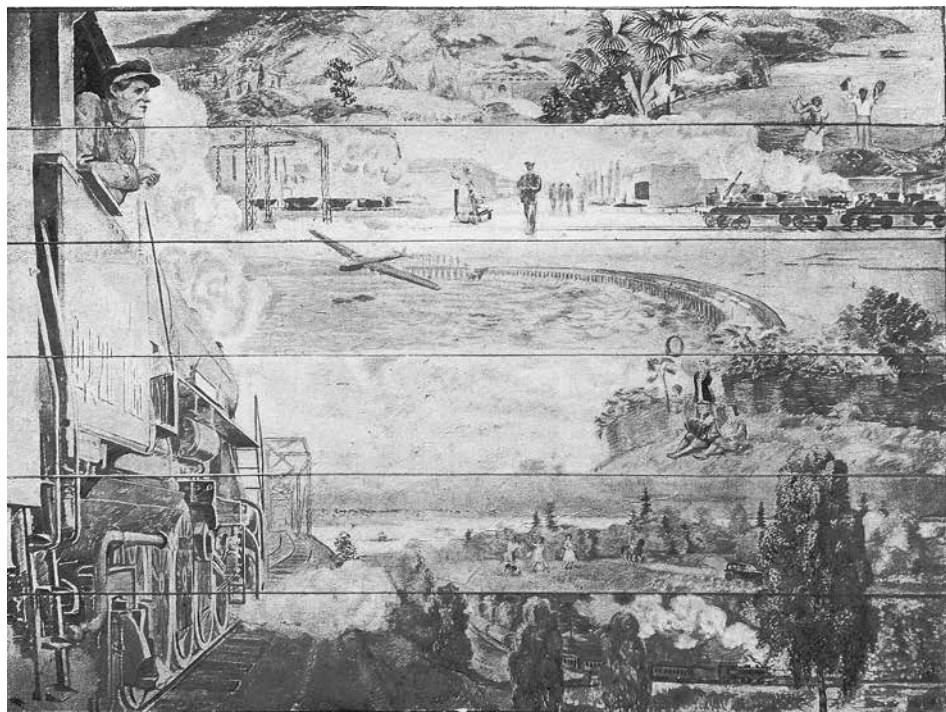
42 См. эскизы панно: 24, с. 120–121, 152–153. Эскизы находятся в собрании Ярославского художественного музея.



20. Иван Леонидов. Проект зимнего сада Дворца пионеров в Калинин (Тверь) 1941. Развертка
Фототека ГНИМА им. А. В. Щусева, коллекция ОС, негатив 137

зале павильона, посвященном транспорту, промышленности, итогам второй пятилетки, а также оформлению советских празднеств. Кроме того, Бруни (вместе с бригадой художников, в которую вошли Александра Ширяева и Константин Эдельштейн) исполнил по меньшей мере еще два панно для парижского павильона — «Балтика» и «Комната матери и ребенка» [11, с. 222], однако именно работы, посвященные железнодорожному транспорту, были выделены и критикой, и коллегами-художниками [40, с. 80–81] как одни из лучших произведений, оформлявших павильон Бориса Иофана.

Были высказаны противоречивые мнения о том, какое именно искусство послужило основой для интерпретации, осуществленной Львом



21. Лев Бруни. СССР — железно-дорожная держава. Панно для павильона СССР на Международной выставке в Париже. 1937. Грунтованный шелк, акварель. Не сохранилось

Бруни. «Художник дал зрителю образ огромного размаха нашей родины и разнообразия отдельных ее частей. <...> Эти горизонтальные полосы, воздушностью своей напоминающие *акварели японцев*, размещены одна над другой, разделены узким багетом, но в то же время объединены общей композицией» [35, с. 8]. Или «панно были очень интересно задуманы по принципу многоярусных *китайских пейзажей*, в которых каждый ряд строился на противоположном движении и каждый нижний ряд несколько перекрывал верхний» [30, с. 156] (курсив мой. — А. С.). На мысль о связи с искусством Китая и Японии могла привести и техника

работы над панно — письмо акварелью по грунтованному шелку. Однако она использовалась не только в тех случаях, когда произведение демонстрировало явные ассоциации с дальневосточным искусством. Так, в том же парижском павильоне в этой технике было написано панно «Балтика», а в 1938–1939 годах по эскизу Бруни акварелью по шелку были выполнены панно «Природа Азербайджана» для павильона Азербайджанской ССР на ВСХВ (художники — Дора Бродская, Ольга Малышева, Сергей Романович). Мастерски владея акварелью, Бруни нашел способ использовать любимую технику в произведениях большого формата, что совершенно не означало непременною стилизацию в духе живописи гохуа.

Оригинальная работа акварелью по шелку позволяла добиваться эффектных художественных решений, но ее слабым местом была плохая сохранность. Ни одна из монументальных акварельных росписей Бруни не сохранилась. Мне известна только одна фотография панно «СССР — железнодорожная держава», но черно-белая и фрагментарная, не позволяющая судить о качествах живописи. Что же касается композиции, то и здесь связь с искусством Китая или Японии неочевидна. Даже наличие S-образных линий и «облачная дымка», чью роль играют стелющиеся паровозные дымы, не убеждают. Только с большой натяжкой они могут рассматриваться как параллель традиционной живописи Дальнего Востока. На первый план выступают другие связи. Любимый китайцами эффект многослойности среды заменен здесь четкой разбивкой на регистры, общий масштаб и равновесие частей изображения отброшены — поезд, который мчится на зрителя, вклинивается в пространство, объединяя композицию. Бруни использует принцип монтажа, и сходство с кинокадром отодвигает на второй план все прочие ассоциации⁴³. Это панно и по смыслу, и по формальному решению гораздо ближе документальному фильму Дзиги Вертова «Шестая часть мира», который был снят десятилетием раньше: фрагмент росписи с движущимся поездом в точности совпадает с кадрами ленты Вертова, ему же принадлежит идея представить бескрайние просторы Советского Союза резкой сменой севера и юга, когда зритель посредством монтажной склейки переносится в разные части

43 И все же нельзя не отметить сходство левой части панно Льва Бруни (с паровозом, показанным в сильном ракурсе) с композицией французского рекламного плаката — А. М. Кассандр, «Северный экспресс», 1927.

страны⁴⁴. И наконец, усредненный реализм панно Бруни бесконечно далек от изысканной стилистики китайской (или японской) живописи. Одну из причин этого можно усмотреть в грубом вмешательстве в работу художника извне. Во второй половине 1930-х годов ситуация резко изменилась: «Заказчики, до сих пор благоразумно предоставлявшие создание художественных произведений художникам, взяли на себя функции судей и соавторов. <...> Помню какую-то комиссию в железнодорожных мундирах, налетевшую на Льва Александровича», — вспоминал соавтор Бруни и свидетель событий 1937 года [30, с. 157].

Среди других панно Советского павильона, отмеченных критикой, отсутствовали какие-либо экзотические стилизации, где каждый художник представал в своем типичном стилевом и тематическом амплуа. К этому среднему знаменателю стремился привести свою работу и Лев Бруни.

Фантазии на тему чужеземного искусства на выставке 1937 года были сосредоточены в особой зоне — в павильонах французских колоний, чьи решения отчасти повторяли Международную колониальную выставку 1931 года, также проведенную в Париже. В других разделах стилизации в духе искусства стран Дальнего Востока, как, например, пейзаж «Пересечение шоссе в снегу» Вольфа Паницы (1937, павильон Германии), встречались не часто.

Завершающим шагом на пути обращения Бруни к стилистике искусства Дальнего Востока стала фреска «Китайские партизаны» 1940 года в павильоне Международной организации помощи борцам революции на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. (Ил. 22.) В дневнике одного из сотрудников Монументальной мастерской Лев

44 В разговоре о бескрайних просторах страны обращение к кино было закономерным. Документальные фильмы формировали новый взгляд на предмет. Из впечатлений Вальтера Беньямина о поездке в Москву в 1926–1927 годах: «С особым пристрастием это новое русское кино обращается к Дальнему Востоку России. «Для нас, — словно хотят этим сказать, — “экзотики” не существует». Дело в том, что это понятие считается элементом контрреволюционной идеологии колонизаторов. Романтическое понятие «далекого Востока» в России применения не находит. Для нее Восток близок и экономически тесно с ней связан. Одновременно это значит: мы не зависим от других стран и чужих условий — ведь Россия занимает шестую часть мира! Все земное у нас есть на нашей территории» [5, с. 257].

45 «Вчера вдруг, забросив работу, вместе в Владимиром Андреевичем [Фаворским. — А. С.] отправились на Сельскохозяйственную выставку, вернее в Останкинский парк (часть парка будет присоединена к Выставке), в павильон МОПРа, смотреть фрески. «Испанию» писал Владимир Андреевич (помощники Прусов и А. Федяевская), «Китай» — Бруни (помогал Сахнов)» [9, с. 108].



22. Лев Бруни. *Китайские партизаны*
Фреска в павильоне МОПР на ВСХВ
1939. Не сохранилась
Фототека ГНИМА им. А.В. Щусева,
коллекция I, негатив 8788

Бруни указан и как автор эскиза, и как главный исполнитель этого произведения⁴⁵. В работе ему помогал художник Александр Сахнов. Фреска Бруни в ряду с другими росписями, выполненными сотрудниками Мастерской монументальной живописи: «Заседание ячейки МОПР в колхозе» Эдельштейна и Эльконина, «Оборона Мадрида» Фаворского, «Разгон демонстрации в Лондоне» Андрея Гончарова представляла очаги сопротивления, которые должны быть поддержаны Международной организацией помощи борцам революции. Несмотря на нюансы, связанные с авторским почерком каждого из художников, цикл имеет много объединяющих черт, таких как жесткость живописи, хаотичность

композиционного построения (в наименьшей степени это касается фрески Гончарова), «опрошение» художественного языка, которые наводят на мысль о халтуре. Несмотря на то что техника исполнения апеллировала к вечности, авторы отнеслись к выполнению заказа едва ли более серьезно, чем к оформлению стенной газеты.

Фреска Бруни очень своеобразно завершает китайскую тему в его творчестве: он словно забывает и об утонченной живописи гогуа. Но помимо традиционного искусства, представленного в музеях, существовал современный китайский плакат. Не имея возможности в полной мере судить об истоках его формального языка, могу предположить, что он возник на стыке искусства китайских календарей и поздравительных картинок, адресованных самому широкому потребителю (календари Юэ Фэн Пай), с одной стороны, и впечатлений от европейской графики, в том числе плакатной, — с другой. Образцы революционного китайского плаката были вполне доступны советскому художнику. В Парке культуры и отдыха им. Горького в конце 1930-х (вероятнее всего, в 1938 году) была проведена выставка, посвященная национально-освободительной борьбе китайского народа⁴⁶, к тому же китайские плакаты можно было встретить на улицах Москвы⁴⁷. И неожиданно оказывается, что Бруни подверг формальные приемы своей росписи сознательному огрублению, стилизации, весьма точно (и в целом, и в деталях) соотносящейся с прототипом. Сцену нападения на танки партизан с копьями заливают спящее солнце; жесткие тени обозначены и в складках одежды бегущих, и на поверхности далеких гор; каждую фигуру очерчивает четкий, замкнутый силуэт; несмотря на бурное движение, тела персонажей будто висят в воздухе — эти особенности изображения взяты именно из китайского плаката. Отдельный вопрос — насколько оправданно было это перенесение изобразительных приемов с бумаги на штукатурку, из области тиражной графики в область стенописи? На фотографии конца 1930-х годов в окружении карт и фотодокументов фреска «Китайские партизаны» смотрится как гипертрофированная иллюстрация на актуальную тему.

46 «Среди плакатистов-рисовальщиков выделяется Лу Шао-фэй (работы на темы 8-й народно-революционной армии) и Цай Жу-хун. Интересны плакаты, посвященные боевым успехам китайской армии, уничтожению японских танков, налету китайских самолетов на территорию Японии» [8, с. 9].

47 Например, плакат на фотографии витрины книжного магазина, сделанной Харрисоном Форманом в Москве в 1939 году [46].

Павильон МОПР и его росписи не сохранились, современники отзывались об этой работе Бруни как о неудаче [30, с. 148]. Эксперимент со стилистикой китайского китча выглядит как курьез, и тем не менее он вписывается в модернистскую парадигму. Этот шаг в сторону упрощения и огрубления изобразительного языка был сделан художником с авангардным прошлым, который широко использовал прием стилизации и, видимо, поддавшись любопытству, прибег к нему в очередной раз. Возможно, стилизация Бруни была не лишена иронии, не по отношению к китайскому революционному движению, конечно, а по отношению к изобразительным формам, в которые оно облакалось⁴⁸. Но прочесть эти нюансы в том тяжелом идеологическом и формальном контексте, в который была помещена эта работа Бруни, не представлялось возможным. Не исключено также, что художник ориентировался на растиражированный китайский плакат как на легальный источник цитирования. Это было немаловажно в условиях, когда критика все более яростно обрушивалась на любые, даже весьма конформистские, попытки формального эксперимента, а сфера рекомендованных образцов все больше сужалась.

Японская и китайская тема в росписях 1930-х годов не всегда была связана с попыткой стилизации в духе дальневосточного искусства. В 1936–1937 годах Михаил Пиков, ученик Фаворского и сотрудник Мастерской монументальной живописи, выполнил фриз в демонстрационном зале Ателье мод треста Мосбелье в Москве на тему истории костюма, где Дальний Восток представляли китайский чиновник и музицирующие девушки в кимоно. (Ил. 23–24.) Интерьер ателье не сохранился. Изображения отдельно стоящих фигур были стилизованы под античную вазопись, что позволяет поместить этот фриз в типологически сходный ряд произведений ар-деко⁴⁹ — стиля, так ярко заявленного в общем решении интерьера (в том числе благодаря манекенам Сарры Лебедевой).

48 Ироническое отношение к китайскому ширпотребу уже имело традицию. Как признак мещанского быта он встречается в советском авангардном кино: в фильме Дзиги Вертова «Шестая часть мира» (1926) китайская ширма показана как предмет буржуазной обстановки на Западе, а в «Доме на Трубной» (1928) Бориса Барнета бумажные китайские веера на стене над портретом «Бухарина» комически подчеркивают лицемерную попытку жильцов квартиры занять место в советской жизни. Китайцы появляются и в пьесе Михаила Булгакова, высмеивающей нэпманов («Зойкина квартира», 1925).

49 Примеры могут быть самыми разными: ширма Э. Грей (1923), панель Ж. Дюнана «Урожай винограда» (1935, Музей искусства и истории в Женеве), фонтан К. Кагли «Зодиак» на площади Тацита в Терни, украшенный мозаикой (1933–1935).



23. Демонстрационный зал Дома моделей в Москве. Фриз Михаила Пикова на тему *История костюма*. 1937. Фреска. Манекены по модели Сарры Лебедевой. Интерьер не сохранился. Фототека ГНИМА им. А. В. Щусева, коллекция XI, негатив 8811

Живопись Андрея Гончарова говорит об ином — более тонком чувстве дальневосточной стилистики. В 1927 году он написал два близких по композиции и пропорциям фигур произведения — «Лизутка» (ГТГ) и «Портрет Катаямы Сэна» (ГРМ). Сходство замкнутых в себе, бесстрастных образов с работами китайских художников усилено графичностью изображений, а рисование тонкой кистью отсылает к восточной каллиграфии. Обращение к этой легкой стилизации в дальневосточном духе было обусловлено натурой — Гончаров изобразил Катаяму Сэна — японского коммуниста и деятеля Коминтерна.



24. Михаил Пиков. Фриз на тему *История костюма* в демонстрационном зале Дома моделей в Москве. Фрагмент 1937. Фреска. Не сохранилась. Фототека ГНИМА им. А. В. Щусева, коллекция XI, негатив 8810

О знакомстве Гончарова с изобразительной традицией Дальнего Востока свидетельствуют и его мемуары. Еще в период обучения во ВХУТЕМАСе он испытал влияние графика Николая Купреянова, чье «искусство было очень близко искусству китайского “Гошуа”, несмотря на то, что Н. Н. Купреянов был с головы до ног русский человек» [цит. по: 50, с. 18]. Гончаров впитал в себя эту традицию, однако к откровенной стилизации обращался лишь, когда она была обусловлена тематикой произведения. В монументальной живописи такая возможность представлялась ему только однажды.

В 1939 году бригада художников-монументалистов под руководством Гончарова⁵⁰ выполнила в технике сграффито наружное оформление павильона «Дальний Восток» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. (Ил. 25.) Фреска на тему богатства Дальневосточного края со сценами охоты, выпаса скота, рыбной ловли состояла из десяти частей. Отведенная под роспись боковая стена была разделена пилястрами и пилонами, имитирующими контрфорсы, и на первый взгляд представляла собой неудобную поверхность для живописи. Однако Гончаров блестяще обыграл ситуацию, превратив узкие пространства между пилястрами в подобие свитков китайских художников. Отдельные изображения могли восприниматься и самостоятельно, но вместе складывались в широкую панораму, демонстрирующую самое непосредственное знакомство с китайской живописью: пейзаж как излюбленный жанр, своеобразная перспектива с высокой линией горизонта, раскрытым навстречу зрителю пространством земли и вод, развивающимся одновременно снизу вверх и от одного плана к другому. Опять же из традиционной китайской живописи сюда пришла и литературная повествовательная основа пейзажа, когда он представлен как рассказ, в котором умело соединены разные темы. И наконец, декоративность изображения, его сложная ритмическая организация, где вертикали деревьев в лесу сменяются плавными горизонталями долин. Как и в китайской живописи, цветовое решение фрески очень сдержанно, почти монохромно. Основные цвета — желтоватый, коричневый, черный, фон в значительной части золотой.

Художественные критики с одобрением восприняли эту работу Андрея Гончарова. По их мнению, она смягчила грубость форм фасада

50 В бригаду в качестве исполнителей входили А.В. Ермаков и В.Н. Вакидин, причем последний также принимал участие в работе над эскизами росписи [см.: 9, с. 101].

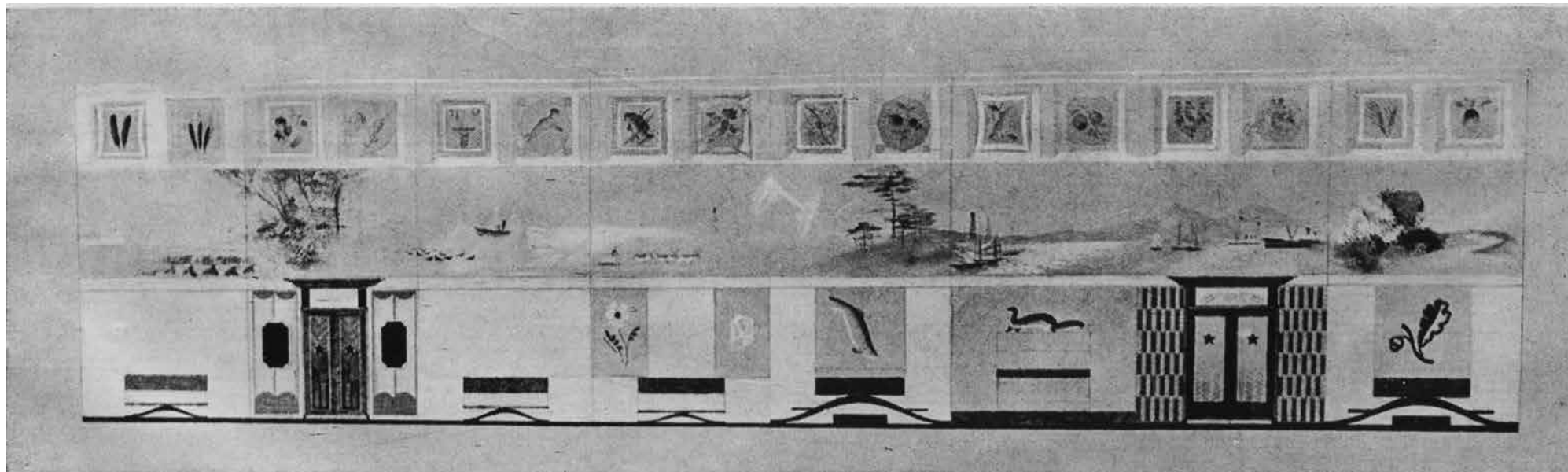
51 Второй вариант фрески был создан в соавторстве с В.Б. Элькониным во время реконструкции ВСХВ и переделок павильона по проекту А.Ф. Жукова. В конце 1970-х годов павильон сгорел.

52 О проекте внутреннего оформления павильона художников И.П. Буюева и Б.В. Иорданского: «Источником для художников была сама действительность. Для этой цели в 1937 г. они совершили творческую командировку на Дальний Восток, сделав много набросков из жизни этого края и много зарисовок своеобразного дальневосточного пейзажа. Развернутые по стенам восьмигранной башни панно, витраж и лепная отделка потолков, декоративная скульптура и изящный рисунок инкрустации полов из местных цветных древесных пород безусловно обогатят немногочисленные художественно-декоративные работы, посвященные советскому Дальнему Востоку» [1, с. 8–9]. (Ил. 26.) Представленный ими вид Тихоокеанского побережья мог служить иллюстрацией мысли автора одной из статей 1930-х годов о китайском искусстве: в реализме китайцев можно легко убедиться, увидев натуру, которую они изображали [23, с. 142].



25. Андрей Гончаров. *Дальневосточный край*. Панно на фасаде павильона *Дальний Восток* на ВСХВ. 1939. Сграффито с росписью аль-фреско. Не сохранилась. Фототека ГНИМА им. А. В. Щусева, коллекция VIII, негатив 25961

павильона Дальнего Востока и передала природное своеобразие этого края. В целом при оформлении павильонов в обширном комплексе ВСХВ использование жанра пейзажа, выполнявшего роль посредника между экспозицией и архитектурой, было признано наиболее удачным [43, с. 100–102]. Единственным недостатком фрески Гончарова Осип Бескин назвал тривиальные и выпадающие из ритмического строя всего изображения фланговые панели из злаков, фруктов и овощей [6, с. 123]. Это замечание справедливо, хотя, с другой стороны, понятна попытка художника связать свое произведение с эстетикой пышности и изобилия ВСХВ. В 1954 году Гончаров вместе с Элькониным выполнили второй вариант фрески, очень близкий к первоначальному, но потерявший изящество и решенный в стилистике нового времени⁵¹. В то время как в конце 1930-х не только реализм, основанный на натурных наблюдениях⁵², но также



26. Иван Буев, Борис Иорданский. Эскиз оформления павильона *Дальний Восток* на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. 1938

изящество и декоративные достоинства оформления павильона вызвали всеобщее одобрение.

На протяжении 1930-х годов стилистика генеральной линии советского искусства менялась, и монументальное искусство (в силу публичности его бытования и коллективности исполнения) не могло не меняться в соответствии с требованиями заказчика, соавтора-архитектора и художественной критики. Именно в середине 1930-х стало возможным появление вышеназванного панно Бруни для Центрального дома пионеров и октябрят. Другие помещения реконструированного Дома пионеров были оформлены иначе. Принцип, осуществленный в этом проекте, напоминал об «умном выборе» эклектики. Значимое публичное пространство — зрительный зал с росписью плафона «Парад 1 мая» по эскизу Владимира Фаворского — было идеологически выдержано,

а камерное, нейтральное пространство зимнего сада, заполненное экзотическими тропическими растениями, оформлено в духе китайской живописи.

В конце 1930-х годов воплотить подобное изысканное формальное решение стало невозможно, учитывая ту разногласию «стилей», которую являли собой советские выставочные ансамбли, созданные не просто бригадным методом, но усилиями нескольких бригад с разными художественными установками. Этот синкретизм мог проникать внутрь произведения и разрушать его и без того шаткое формальное единство. Даже такой одиозный критик, как Бескин, воспротивился соединению росписи павильона «Дальний Восток» Гончарова с бутафорскими фруктами и злаками ВСХВ. А тонкие по живописи пейзажи Бруни (панно «СССР — железнодорожная держава» на Парижской выставке

1937 года) плохо согласовались с гигантскими иллюзорными фигурами машиниста и стрелочницы на флангах [30, с. 156].

Обращение к опыту китайской живописи происходило все более адресно, в связи с работой над конкретной темой. К 1940 году, устав от диктатуры заказчика (часто крайне невежественного), художники почти полностью отказались от формального эксперимента. Редкие опыты стилизации в духе китайского и японского искусства становились результатом их личной заинтересованности (поскольку не входили в обязательную программу освоения наследия) и в силу своей хрупкой природы были доступны только мастерам, искушенным в профессиональных вопросах. Безусловно, дальневосточные реминисценции в творчестве отечественных мастеров 1920–1930-х годов были субъективны, существовали параллельно со стилизацией в духе искусства других стран и эпох, их значимость для разных видов искусства различалась. Если для архитектуры подобные поиски стали лишь эпизодами, в случае с монументальной живописью и графикой они имели больший вес и значительно обогатили репертуар советского модернизма.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Б. а. Бувей И. П. и Иорданский Б. В. // Творчество. 1938. № 3. С. 8–9.
2. Б. а. «Манга» Хокусаи // Русская молва. 1912. 22 дек.
3. Б. а. Художественный плакат в Японии // Красная панорама. 1928. № 3. 20 янв. С. 14.
4. Бакушинский А. В. Выставка детской книги и детского творчества Японии // Искусство. 1928. Кн. 3–4. С. 155–160.
5. Беньямин В. Московский дневник. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014.
6. Бескин О. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Монументальная живопись // Искусство. 1940. № 1. С. 103–126.
7. Л. А. Бруни. Ретроспектива. М.: РА, 2000.
8. В. К. О революционном искусстве Китая // Творчество. 1938. № 12. С. 8–9.
9. Вакидин В. Н. Страницы из дневника/Подгот. текста, сост., вступ. ст., примеч. Е. М. Жуковой. М.: Советский художник, 1991.
10. Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. М.: Огиз-Изогиз, 1936.

11. Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы. Материалы и документы. М.: Галарт, 2006.
12. Галеркина О. Японский союз пролетарских художников: К истории японской живописи 1920-х годов // Искусство. 1968. № 9. С. 48–53.
13. Глухарева О. О китайской вышивке // Искусство. 1935. № 4. С. 152–160.
14. Гончаров А. Д. Страницы воспоминаний // Панорама искусств 78. М.: Советский художник, 1979. С. 212–225.
15. Гончарова Н. С. Фрагмент предисловия к каталогу персональной выставки. Москва, 1913 // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 83–85.
16. Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура. М.: Издательская программа «Интерроса», 2011.
17. Евгеньев К. Выставка китайской живописи // Искусство. 1934. № 5. С. 149–152.
18. Завадская Е. В. Японское искусство книги. VII – XIX века. М.: Рип-холдинг, 2014.
19. Зиновьев А. Н. Ансамбль ВСХВ: Архитектура и строительство. М.: [б.и.], 2014.
20. Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы/Сост. и вступ. статья Л. С. Алешиной, Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1984.
21. Иконников А. В. Пространственный язык искусства Японии // Декоративное искусство СССР. 1973. № 8/189. С. 43–45.
22. Кверфельдт Э. К. Предмет в китайском искусстве. Л.: ОГИЗ РСФСР, 1937.
23. Кверфельдт Э. К. Черты реализма в китайском искусстве // Искусство. 1937. № 4. С. 131–142.
24. Михаил Кичигин. Вера Кузнецова-Кичигина. Русские художники в Китае/Сост. Т. А. Лебедева. Ярославль: Изд-во Александра Рутмана, 2004.
25. Конашевич В. М. О себе и о своем деле. Воспоминания, статьи, письма. М.: Детская литература, 1968.
26. Владимир Михайлович Конашевич (1888–1963). Станковая и книжная графика: Каталог выставки. СПб.: ГРМ, 1994.
27. Конрад Н. Японский пролетарский театр // Красная панорама. 1928. № 32. С. 11.

28. Лапшин Н. Ф. Автобиография // Лапшин Николай Федорович. 1891–1942. М.: Скорпион, 2005. С. 168–222.
29. Малявин В. В. Китай в XVI – XVII веках. Традиция и культура. М.: Искусство, 1995.
30. Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935–1948/Сост., авт. вступит. ст. Е. В. Шункова. М.: Советский художник, 1978.
31. Мильман В. Выставка пролетарских художников Японии // Искусство в массы. 1930. № 7. С. 3–5.
32. М-ин С. Поездка по Японии с русской оперой. (Впечатления) // Красная панорама. 1928. № 6. С. 12.
33. Недошивин Г. Выставка «Искусство Китая». Старая китайская живопись // Искусство. 1940. № 3. С. 75–91.
34. Осипов П. «ОСА» – «Аснова» // Искусство в массы. 1930. № 7. С. 6–9.
35. П. Э. Советское монументальное искусство на Международной выставке в Париже // Творчество. 1937. № 8–9. С. 2–12.
36. Петров В. Лу Синь и Советский Союз // Иностранная литература. 1976. № 10. С. 199–207.
37. Пильняк Б. А. Камни и корни. М.: Советская литература, 1934.
38. Пунин Н. Н. Выставка картин советских художников в Японии // Жизнь искусства. 1927. № 34. 23 авг. С. 10.
39. Разумовский К., Стрелков А. Китайское искусство // Искусство. 1934. № 5. С. 129–148.
40. Раkitин В. И. Лев Александрович Бруни. М.: Советский художник, 1970.
41. Сарабьянов А. Д. Жизнеописание художника Льва Бруни. М.: РА, 2009.
42. Соколов Н. Б. Опыт архитектурного мышления // Современная архитектура. 1929. № 3. С. 95–99.
43. Сосфенов И. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Выставка как художественное целое // Искусство. 1940. № 1. С. 85–102.
44. Терновец Б. Н. Революционное искусство в странах капитализма // Искусство. 1933. № 1–2. С. 187–210.
45. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988.
46. Форман Х. Фотографии Москвы. 1939 год // Livejournal. Humus. Записки скучного человека. URL: <http://humus.livejournal.com/4136005.html> (дата обращения: 11.08.2016).

47. Хан-Магомедов С. О. Илья Голосов. М.: Стройиздат, 1988.
48. Хан-Магомедов С. О. Илья Голосов. М.: Архитектура-С, 2007.
49. Хан-Магомедов С. О. Николай Соколов. М.: Фонд «Русский авангард», 2009.
50. Холодовская М. З. Андрей Гончаров. М.: Советский художник, 1961.
51. Чегодаев А. Д. Московский Дом пионеров и октябрят // Архитектура СССР. 1936. № 10. С. 1–7.
52. Чэнь Янь-Цяо. Лу Синь и гравюра на дереве. М.: Искусство, 1956.
53. Штейнер Е. С. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
54. Эми Сяо. Академия искусств им. Лу Синя // Искусство. 1939. № 5. С. 168–169.