Александра Струкова

Агитационное искусство Николая Лакова 1910–1920-х годов. Улица — армия — клуб

Статья посвящена истории развития агитационного искусства первых послереволюционных лет на примере творчества Николая Лакова. Он был значимым участником оформления Москвы к первой годовщине Октябрьской революции, возглавлял художественную бригаду политотдела Красной армии на Урале во время Гражданской войны, занимался росписью агитпоездов и другими формами наглядной агитации, преподавал в Екатеринбургских ГСХМ, проектировал павильон на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 года, оформлял театрализованные постановки в клубах. Работа Лакова представлена во взаимосвязи с деятельностью его соавторов и современников, в широком культурном контексте, который включает изменения государственной политики в области агитации и пропаганды.

Ключевые слова:

агитационно-массовое искусство, иконография революции, Красная армия, Екатеринбургские ГСХМ, Вхутемас, Николай Лаков, Родченко, рабочий клуб.

Имя Николая Лакова часто встречается на страницах изданий, посвященных агитационно-массовому искусству [1, с. 15, 37–38, 53–54, 81; 37, с. 88, 91, 96, 101, 118, 122, 124; 42, т. 1, с. 79, т. 2, ил. 141, 142; 39, с. 170], но только в связи с его первым опытом на этом поприще. Между тем этот автор работал как художник-агитатор на протяжении 40 лет: с 1918 года (оформление Москвы к празднованию первой годовщины революции) до 1958-го (скульптуры из папье-маше для советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе). В статье рассматриваются его ранние произведения, связанные с авангардной традицией.

***

Николай Андреевич Лаков (1894–1970) получил образование художника-декоратора в Императорском Строгановском художественно-промышленном училище, куда был принят в 1906 году. Через три года после начала обучения он перешел из столярной мастерской в декоративную, мотивируя это собственными склонностями и желанием отца, «который сам декоратор» [36, л. 3]. В 1916 году Лаков еще оставался студентом училища, о чем написано в альбоме зарисовок Ново-Иерусалимского монастыря — единственном свидетельстве его творчества до 1918 года, когда он включился в украшение новой столицы к годовщине Октябрьской революции.

На рубеже XIX–XX веков в Москве прошла целая череда праздничных мероприятий по самым разным поводам[1]. Юбилей династии Романовых стал последним крупным торжеством до введения революционных церемоний и годовщин. С конца XIX столетия продолжительная подготовка празднеств со строительством архитектурных сооружений,

1 100-летие со дня рождения А. С. Пушкина, 200-летие основания Санкт-Петербурга, 200-летие Полтавской баталии, 50-летие освобождения крестьян, 100-летие Бородинской битвы, 300-летие Дома Романовых и др.

приготовлением иллюминации зданий с помощью плошек сменилась гораздо более мобильным и не требующими больших временных затрат оформлением с помощью тканей и электрического освещения. На фасадах зданий начали закреплять живописные панно, украшать улицы с помощью гирлянд с флажками, транспарантов, растяжек. Празднования сопровождались иллюминацией города, которая была организована и в 1918 году, несмотря на послереволюционную разруху.

Ставя вопросы агитации и пропаганды на первое место, советское правительство вложило множество сил и средств в революционные торжества 1918 года, когда и к Первомайскому празднику, и к годовщине революции были соединены два принципа украшения городского пространства: строились трибуны, триумфальные арки и обелиски (по старой традиции, существовавшей в России с XVIII века), но как легкие временные сооружения. Их деревянный каркас обтягивали материей, эти конструкции украшали флаги, транспаранты, здания задрапировывались и частично закрывались живописными панно; картину дополняли гирлянды из растений, пальмы в кадках, еловые лапы.

Роспись Николая Лакова была расположена в эпицентре празднования первой годовщины Октября. Она находилась на маршруте, которым 7 ноября под музыку на глазах у многочисленных зрителей двигалось шествие рабочих, воинских частей и различных организаций. Улицы были украшены флагами, публика прикрепляла к одежде красные банты, у многих были в руках цветы. С аэропланов в небе сбрасывали прокламации (летучки). В Москве главным событием дня стало открытие 12 памятников, причем два наиболее значимых (из общего ряда их выделяли в газетных репортажах) находились в самой непосредственной близости от монументального произведения Лакова — это были памятная доска Сергея Коненкова, вмонтированная в Спасскую башню Кремля у братских могил революционеров, и обелиск с текстом Конституции на Советской площади.

После открытия памятников, которое происходило с 11 часов утра и сопровождалось митингами, «началось народное гулянье от Александровского вокзала по Тверской на Красную площадь и Театральную» [32, с. 4]. Гуляние продолжалось до позднего вечера. Когда стало темнеть, почти все дома в центре города были иллюминированы, улицы и площади освещались прожекторами, с автомобилей запускали фейерверки.

Известно шесть эскизов росписи, выполненной Николаем Лаковым на заборе, который окружал строительство комплекса доходных домов

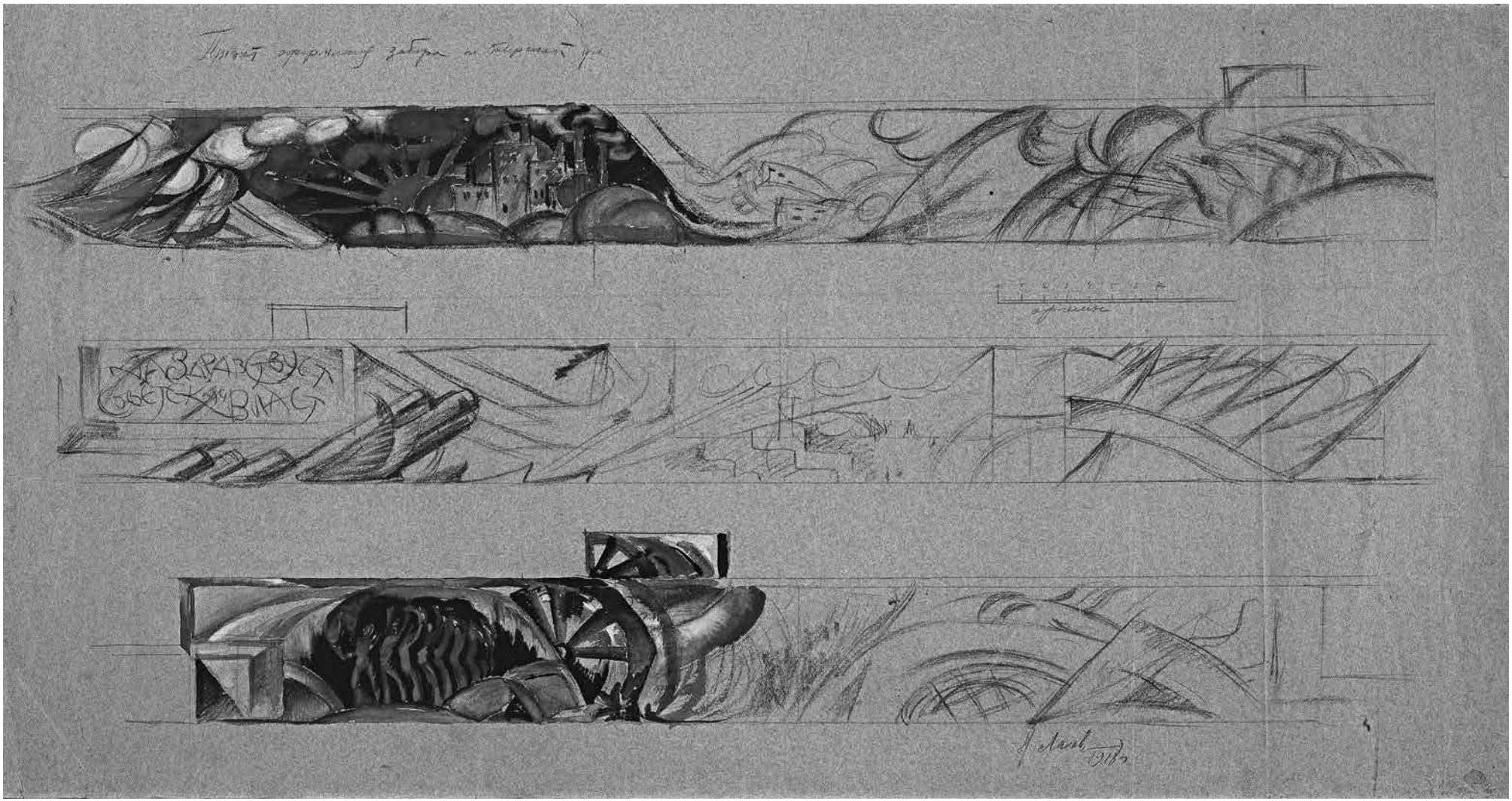
страхового общества «Россия» на углу Тверской улицы и Газетного переулка[2], на некоторых из них стоит надпись автора: «Рождение нового мира» (1918, ГТГ). (Ил. 4–6.) Часть эскизов была подготовлена Лаковым совместно с Гринбергом[3]. По воспоминаниям самого Лакова, участие в работе Гринберга было эпизодическим [37, с. 124] (что подтверждают и сами эскизы, выполненные как будто бы одной рукой, и подписи под ними). Два эскиза представляют собой проект всей росписи, в задачу остальных входят уточнение и проработка деталей.

Композиция росписи подчинена наплывам могучего волнообразного движения. Круглящиеся формы перетекают одна в другую. Художник кадрирует отдельные сюжеты, которые сменяют друг друга в хорошо продуманном беспорядке. Возрастающее и нисходящее движения чередуются, но устремление вверх все-таки преобладает: поднятые руки красных великанов, вздымающиеся стволы орудий, направленные вперед по диагонали штыки винтовок, изгиб арки, солнце, которое встает из-за высотных городских домов. Красные треугольные формы, построенные в ряд, ассоциируются и с языками пламени,

---

2 Строительство началось в 1915 году, но из-за финансовых сложностей, вызванных Первой мировой войной, было остановлено. На фотографии забора с росписью из Российского государственного архива кинофотодокументов (РГАКФД, 1918, № 23899) за ним видны стены дома, возведенные примерно до уровня второго этажа. (Ил. 2.)

3 На двух из шести эскизах росписи рядом с автографом Николая Лакова стоит подпись его соавтора. В одном случае это «Гринберг» («Рождение нового мира». Эскиз росписи забора на углу Тверской улицы и Газетного переулка в Москве для оформления города к празднованию первой годовщины Октябрьской революции. 1918. Бумага в клетку, сепия, тушь, перо, кисть, графитный карандаш. 16,8 × 19,5. ГТГ), в другом — «Г. Грюнберг» («Рождение нового мира». Общий вид. Эскиз росписи забора на углу Тверской улицы и Газетного переулка в Москве для оформления города к празднованию первой годовщины Октябрьской революции. 1918. Бумага, акварель, графитный карандаш, восковые мелки. 30,8 × 64. ГТГ). Очевидно, что речь идет об одном человеке. Составители сборника материалов и документов предпочли читать эту подпись как «Г. Гринберг» [42, т. 1, с. 79, т. 2, ил. 141].
На роль соавтора Лакова больше всего подходит Герман Ансович Гринберг (1888–1928), который учился в Рижской городской художественной школе (1908–1909) и в Мюнхене у Р. Гесса и Ю. Месселя. Он переехал в Москву, где в 1916–1919 годах работал декоратором в театрах и участвовал в выставках, после чего вернулся в Латвию. В дальнейшем Гринберг или Гринбэргс был одним из создателей объединения Независимых художников, преподавал в Латвийской Академии художеств (1922–1928).
В письме к А. А. Михайловой К. А. Сомов, который встречался с Гринбергом в Риге в 1923 году, называет его «декоратором-плафонистом» [44, с. 222]. В дневнике 13 декабря 1923 года Сомов отметил, что ужинал в Риге в клубе латвийских художников, где в интерьере висели «портреты и картины», выполненные Гринбергом, «отлично запатинированные и закопченные» [43, с. 48]. Таким образом, Герман Гринберг много работал как декоратор, не только автор замысла, но и исполнитель.



1. Николай Лаков. *Рождение нового мира*. 1918. Эскиз росписи. Общий вид
Бумага серо-коричневая на картоне, графитный и угольный карандаши, акварель, белила.
52,4 × 100,2. Государственная Третьяковская галерея

и с полотнищами революционных знамен. В одном месте бурное движение прерывается красным прямоугольником, нижняя часть которого помещена в «золотую» раму. Прямоугольник включен в большинство эскизов росписи, но только на одном из них, наиболее законченном и детально проработанном, становится ясно его назначение — это поле для лозунга «Да здравствует советская власть»[4].

На подготовительных материалах Лакова и Гринберга отсутствует печать Отдела народного просвещения Московского Совета рабочих депутатов и надпись «Утверждается», которые стоят на эскизах других авторов, использованных для изготовления больших живописных панно и объемной агитации[5]. Хотя такие пометы есть далеко не на всех проектах оформления празднования первой годовщины революции в Москве, можно предположить, что существовал как минимум еще один эскиз росписи забора, представленный авторами в МСРД.

В нижнем регистре наиболее проработанных эскизов изображены шагающие друг за другом персонажи с факелом[6] в правой руке и высоко поднятой левой, которая своими круглящимися очертаниями поддерживает форму махового колеса, умножает и передает дальше динамические волны, организующие композицию. На фотографии забора 1918 года (ил. 2) видно, что группа марширующих была изображена в одном из ключевых мест росписи, там, где, плавно закругляясь, забор уходил в переулок. Именно на этом повороте художники поместили цветовой и смысловой акцент — ярко-красное пятно, участок с внятной фабулой посреди стихийной динамической беспредметной росписи. Внедрение элементов фигуративного искусства, агентов вещного мира в свободно организованное авангардное целое было характерно для кубофутуризма, особенно в его московском варианте.

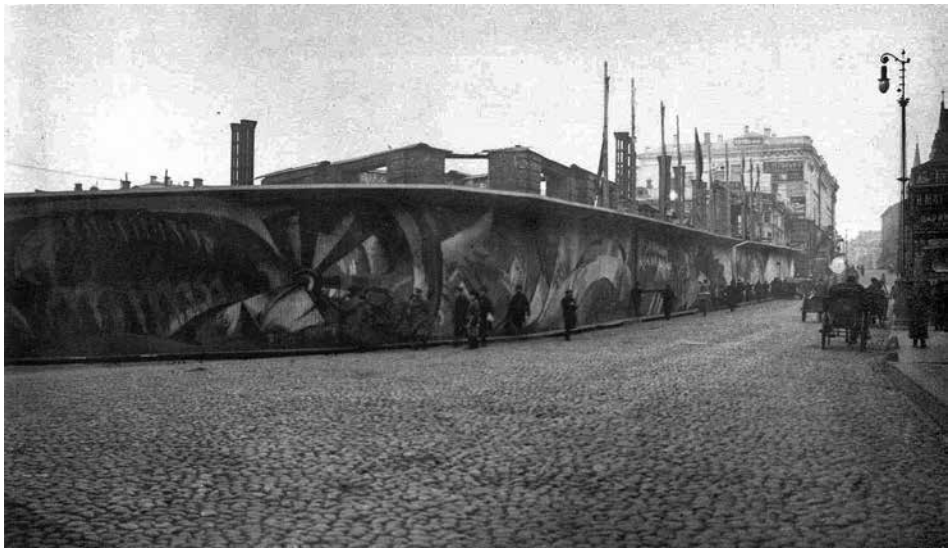
Почерпнутое из футуризма умножение одной и той же формы, с одной стороны, создавало впечатление движения в пространстве, с другой — указывало на бесконечность этого умножения, неисчислимость людской массы. Этот прием был многократно использован художниками и до, и после Октябрьских торжеств 1918 года[7].

4 Среди лозунгов Октябрьских торжеств, рекомендованных к использованию, такой не значился, что показывает рекомендательный, а не обязательный характер тех перечней, которые печатались в газетах [26, с. 1; 27, с. 4; 15, с. 5].

5 Печать и надпись имеются на эскизе А. В. Куприна «Искусство» (панно для здания театра Незлобина. Бумага коричневая, акварель, гуашь, графитный карандаш. 58,7 × 70. ГТГ); надпись: «Утверждено РСФСР» и две печати Московского профессионального Союза зодчих и Союза художников-живописцев — на эскизе Н. Д. Колли «Красный клин» для украшения Воскресенской площади (Бумага, графитный карандаш, акварель. 33 × 20,5. ГНИМА им. А. В. Щусева; ил. 7).
Об этой практике: «Все свои рисунки, украшения и плакаты Районный Бутырский Совдеп уже сдал в окружной комиссариат» [31, с. 2].

6 Факел был одним из символов переворота. Рост его популярности начался с показа факела статуи «Свобода, озаряющая мир» (скульптор Ф. О. Бартольди) на Всемирной выставке 1876 года в Филадельфии, широко растиражированного на открытках.
На многих знаменах еще времени Февральской революции изображали Прометея, разрывающего цепи, вступившего в схватку с орлом или несущего факел людям. Популярен был и рассказ Максима Горького «Старуха Изергиль» с сюжетом о пламенном сердце Данко (1894). Факелы использовались во время революционных торжеств. О праздновании первой годовщины революции в Москве: «Вот движется автомобиль-колесница с музыкантами, вот едут заводские рабочие с красными горящими факелами в руках...» [34, с. 3]. Рабочий с факелом был изображен на панно, тогда же украсившем Театральную площадь.

7 Константин Чеботарев, «Красная армия (Марсельеза. *Fortissimo*)». Эскиз росписи Народного дома (1917–1918. Картон, темпера. 81 × 101. ГМИИ РТ, Казань); Александр Кашаев, «Красная армия». Эскиз плаката (1923. Бумага, акварель, тушь, перо, кисть. 22,9 × 28,7. ГМИИ РТ, Казань); Александр Самохвалов, «Советы и электрификация есть основа нового мира» (1924. Бумага, хромолитография. 86 × 66,3. ГРМ). Подробнее об иконографии «ритмизированных толп» в искусстве послереволюционного времени и связанных с ней явлениях [7, с. 254–265].



2. Фотография забора на углу Тверской улицы и Газетного переулка. 1918 Российский государственный архив кинофотодокументов, Красногорск

В оформлении Москвы, насколько можно судить по сохранившимся эскизам и фотографиям, он больше не повторялся, тогда как в Петрограде был применен Яковом Гуминером для украшения Смольного института в эскизах двух панно «Слава героям» и «Слава социальной революции рабочих и крестьян» (все — 1918, ГРМ). (Ил. 3.) Тот же принцип Лаков мог видеть в широко распространенной печатной графике, сатирических журналах[8], но речь даже не о конкретных примерах, а о широко растиражированном методе, который стал и общим местом, и маркером времени.

Существует вариант названия росписи Лакова и Гринберга — «Рождение из хаоса нового мира»[9]. В такой интерпретации строго упорядоченное шествие красных гигантов противопоставлено окружающей их стихии волнообразного движения. В 1910–1920-е годы подобная механистичность воспринималась преимущественно позитивно. Несмотря на трагический опыт Первой мировой и Гражданской войн (а связь с военной эстетикой здесь очевидна) преобладала вера в возможность решения проблем общества путем разумной организации жизни, ключевыми моментами которой являются реализация идеи равенства, рациональная организация работы, учебы, жизни. Люди в строю как сюжет или композиционный прием широко использовались в художественной практике вплоть до начала 1930-х годов. Но чем больше развертывалась борьба с формализмом, тем меньше островыразительных формальных решений могли себе позволить авторы. Идея равенства сменилась разговорами о гуманистических началах советской культуры и самом человечном человеке. Прием стадиального изображения движения сохранился, но присутствовал только, когда была показана группа персонажей, и стыдливо камуфлировался. Механистичность этой формулы теперь соответствовала принципам изображения врага.

8 Например, в таких произведениях, как: «Афинское утро (Светает)» — иллюстрация к сатирическому журналу «Искры» (1916. № 42 [4, с. 37]; Казимир Малевич, «Поутру из Львова вышли, заночуем в Пржемышле» (1914. Бумага, цветная литография. 14,1 × 9. ГРМ); Борис Кустодиев, «Заем свободы» (1917. Бумага, хромолитография. 100,5 × 67,5. ГРМ); Сергей Судейкин, плакат-лубок «Солетайтесь вольны птахи...» (1917. РГБ).

9 Встречается в издании: [46, с. 11]. Также определяет роспись Н. Лакова и Г. Гринберга современник октябрьских торжеств и рецензент журнала «Искусство» [17, с. 4].

10 Самуил Адливанкин, «Герои у нас (Ударник)», «Герои у них» (обе — 1930. Холст, масло. 100 × 120. ГТГ).

11 «Погреба пыток», по выражению Алексея Гастева [10, с. 171].

12 Об уничтожении тюрем как важной составляющей революционной традиции см.: [18, с. 30–36].

3. Яков Гуминер. *Слава героям.* 1918
Эскиз панно для оформления Смольного института в Петрограде
Бумага, акварель, тушь. 33,4 × 68,2
Государственный Русский музей

Не случайно ровные ряды людей в форме представлены на картине Самуила Адливанкина «Герои у них», в то время как «Герои у нас»[10] построены иначе — рабочие и работницы обступили ударника и держатся непринужденно, по-товарищески.

На эскизах росписи Николая Лакова изображено окно подземелья, забранное решеткой, сквозь которую мерцает огонь[11]. Пламя, застенок, восставшие, двигающиеся в едином порыве — все это широко тиражированные образы революционного времени, которые встречались и в журнальной карикатуре, и на знаменах, плакатах, живописных панно, и в поэзии[12]. Еще один узнаваемый образ — это освобожденный труд, представленный маховым колесом, шестерней, молотом, серпом, плугом и некоторым другим промышленным или сельскохозяйственным инвентарем. Гигантский маховик на эскизах Лакова — наиболее эффектный символ строительства нового мира, который может напоминать и о роли рабочего класса, о доблести труда и буквально изображать поворотное колесо истории. Эта фабрично-заводская

тема надолго задержалась не только в изобразительном искусстве, но и в поэзии 1920-х годов (и потом вновь вернулась в 1960-е, во многом ассоциировавшие себя с героическим временем Гражданской войны), стала источником метафорики.

Восприятие пролетариата как «железного мессии», мира как металлургического завода, а человечества как субстанции, подлежащей формовке и перековке характерно для советского искусства [12, 208; 47, 252–258]. В 1918 и 1919 годах были изданы сборники Алексея Гастева «Поэзия рабочего удара». Гастев, «революционер, слесарь-конструктор и художник», исследовал «глубины пролетарского сознания», оперируя лексиконом промышленного рабочего применительно к любому явлению природы и жизни, и на этом специфическом языке предрекал глобальное преобразование мира.

Фрагмент его стихотворения «Мост» выглядит как программа росписи Лакова-Гринберга:

— Страшный пролет! — Будь нашим жестом... миллионов, синеблузных, строющих, бросающих весь мир в водоворот построек и великих проб.
Мы закачаем тебя над миром. Мы замахнемся.
Нам нужны шестерни. Всюду — в подвалах, на земле, вверху.
Шестерни в миллиметр, шестерни в сажень. И одна в версту!
Махина станок — карусель. Наш дядя токарный. Триста резцов...
— Народы! Классы! Племена!
Умирайте!
Или стройте вместе с нами [9, с. 4].

В стихотворениях «Мост» и «Арка в Европе» Гастев настойчиво возвращался к арочной конструкции, соединяющей самые далекие точки как «два делегата руки друг другу на плечи». «Живые ворота», они пытаются устоять в хаосе всеобщего крушения.

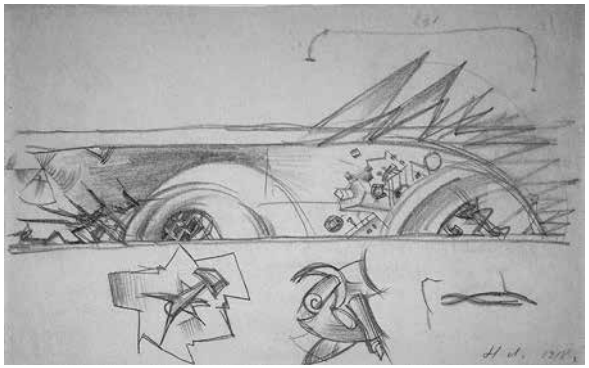
Мосты на дыбы над огнем и дымом.
И в воздух.
Пальба по всем направлениям.
Водопады снарядов.
Ураган мин.
Гром молотов под землею.

Рушатся горы.
Тринадцать армий, на рытье могил.
Миллионы трупов на кранах, в могилы.
Четыре батальона сумасшедших.
С хохотом к морю...
Полк калек на костылях.
Танцуют изысканно «Марш хромых».
Обвал государств [10, с. 204–205].

Эти «полрадуги железного моста» многократно повторяются в вихревых формах росписи. Отдельные произведения Гастева получили известность еще до публикации. Их часто исполняли с эстрады на вечерах перед рабочей или красноармейской аудиторией, поэтому знакомство Лакова с их специфической образностью было вполне возможно.

Николай Лаков учитывал протяженность росписи и невозможность охватить ее одним взглядом, поэтому разбил изображение на ряд эпизодов, на которых фокусировалось внимания зрителя, выхватывавшее отдельные сцены из общего динамического хаоса. Среди подготовительных материалов росписи «Рождение нового мира» присутствуют три рисунка, выполненные Лаковым графитным карандашом на бумаге. (Ил. 4–6.) Это его предварительные размышления на тему того, как может быть оформлено пространство над забором, предоставленным в его распоряжение, а также разработка отдельных частей композиции. Согласно замыслу Лакова, над протяженной росписью на вертикальных держателях (жердях) планировалось установить эмблемы, которые бы внесли разнообразие в эту конструкцию и частично закрыли находившуюся за забором стройку с высокими металлическими фермами. Поскольку эскиз, подписанный Лаковым, крайне схематичен, не все эмблемы поддаются расшифровке. Можно опознать маховое колесо, серп и молот, звезду. Интересно, что для связи этих выступающих элементов с горизонталью забора автор использовал треугольные формы — очевидно, красные вымпелы — которые каскадом спускаются вниз и должны быть продолжены внутри самой росписи.

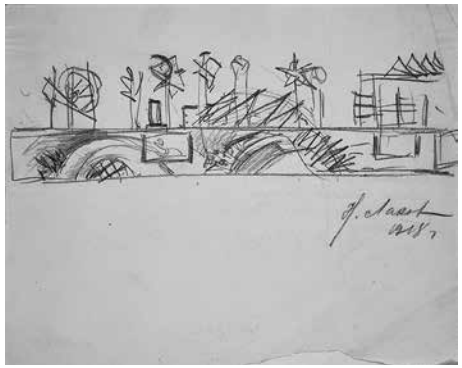
Разного рода объемные, «воздушные» элементы, включая флаги, которые жителей обязали вывесить на зданиях Москвы, в изобилии использовались при украшении города. На соседней Советской (сейчас Тверской) площади здание Московского Совета рабочих депутатов и обелиск архитектора Дмитрия Осипова были обвиты зелеными



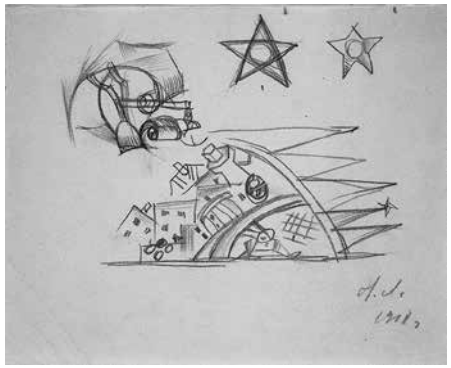
4. Николай Лаков. *Рождение нового мира.* 1918. Эскиз картушей и росписи Бумага, графитный карандаш. 21,9 × 35,5. Государственная Третьяковская галерея

гирляндами (что вызвало особое восхищение публики), украшены транспарантами с надписью «РСФСР», розетками с серпом и молотом, растяжкой «Пролетарию нечего терять, кроме цепей, приобретет же он весь мир». Гирлянды и надпись «Советская площадь» на растяжке размещались поперек Тверской улицы. Их отсутствие на фотографии забора с росписью Лакова свидетельствует о том, что снимок был сделан не в день празднования годовщины революции. Жерди над забором на фотографии, по-видимому, предназначены для реализации замысла Лакова. Скорее всего, он был осуществлен, то есть речь идет не только о росписи, но о создании более сложной декоративной конструкции. На двух других карандашных эскизах эмблемы разработаны более детально. Это молот и серп отдельно на фоне модернизированных картушей.

Та часть росписи, которая над забором должна была продолжаться каскадом вымпелов, подробно прорисована на двух эскизах. (Ил. 4, 6.) На ней изображено крушение старого мира: человечек, упираясь ногами, с усилием приподнимает поверхность земли и провоцирует настоящее землетрясение — дома вперемешку с обломками валятся в сторону. Подобная интерпретация также часто встречается в искусстве кубофутуристов: абстрагированный город без внятных индивидуальных



5. Николай Лаков. *Рождение нового мира*. 1918. Проект объемного декора и росписи. Бумага, графитный карандаш. 18,3 × 22,1 Государственная Третьяковская галерея



6. Николай Лаков. *Рождение нового мира*. 1918. Детали росписи забора Бумага, графитный карандаш. 17,6 × 22. Государственная Третьяковская галерея

признаков представлен в момент катастрофы. Крушение мира изображено как разрушение города — синонима человеческой цивилизации. Эти свойства эстетики кубофутуризма считывались современниками: «Цивилизованные варвары, направившие мечи свои против затхлых чертогов мира старого, разлагающегося и пошлого, молодые пираты, пускающие ко дну корабли с добычей веков, науки, культуры, — смелые, но безумные аргонавты, плывущие к заливам неизвестным, где водоворот, где буря, где откровенья в молниях и чудесах <...> кружатся они, рея над землею, над городами, окутанными пурпурными мантиями пламени, над всем, что должно погибнуть!..» [14, с. 46–48]. Апокалипсис приводит к преображению. В другой части росписи на двух эскизах, разработанных в цвете, над крышами города, окутанного дымом заводских труб, встает солнце как заря новой жизни.

Мысль о враждебном окружении, сгущении злых сил, хаосе, который пытается преодолеть человек, характерна для этого времени:

Все ближе к цели каждый шаг...
Уж волею железной
Взвился высоко красный флаг
Над мира темной бездной! [51, с. 45].

Тема разрушения во время празднования годовщины была одной из доминантных, она присутствовала в лозунгах, песнях, подспудно ощущалась и периодически артикулировалась участниками[13].

Если попытаться найти конкретных авторов, на которых мог ориентироваться Николай Лаков, очень восприимчивый к актуальному языку искусства, то, конечно, это Ольга Розанова с ее урбанистическим пейзажем «Город» (1913, Нижегородский ГХМ) или тесно связанной с ним «Беспредметной композицией» (1916–1917, ГТГ), литографиями «Городской пейзаж», «Пейзаж с мостом» (1913, воспроизведены в сборнике «Союз молодежи» при участии поэтов «Гилея», 1913, № 3). Повторение округлых динамических форм сближает роспись Лакова с картиной Александры Экстер «Город ночью» (1913, ГРМ). Много параллелей у монументальной работы Лакова с альбомом Розановой «Война» 1916 года (РГБ): черные жерла пушек, изображение взрыва в виде сферы с расходящимися из центра лучами, обезличенные городские дома и уже упомянутые шеренги персонажей, марширующих друг за другом. Круглящиеся формы, сполохи электрического света и особый урбанистический динамизм могли быть подсказаны и впечатлениями от интерьера кафе «Питтореск», выполненного по эскизам Георгия Якулова. Сам Лаков упоминал об интересе к работе Якулова [37, с. 101].

Нужно иметь в виду и то, что при перенесении изображения с эскизов на забор, который требовалось расписать, и фактура его поверхности, и большая площадь росписи, и очень сжатые сроки исполнения влияли на конечный результат. В итоге сюжетные изображения получились крупнее, чем на эскизах, а стиль исполнения стал гораздо более экспрессивным. Очередным и очень важным воспоминанием об этой росписи делилась с автором статьи об оформлении первых пролетарских праздников художница Екатерина Зернова: «Написано было почти грубо, на шершавых досках, сюжет “Мировая революция”. В основном два цвета — красный и черный» [37, с. 91]. На то, что роспись была сделана контрастно, без сложных цветовых нюансов, повлияли условия ее исполнения: работа велась Лаковым по ночам при искусственном свете клеевыми красками (другими писать на досках при минусовой температуре было невозможно). Единственным его помощником был столяр [37, с. 91].

13 «Когда с треском взрывались ракеты, то казалось, что это рушится здание капитализма, погребая под своими обломками эксплуататоров и насильников». Так описывал фейерверк вечером 6 ноября корреспондент газеты [34, с. 3].
Одним из популярных был лозунг анархистов: «Дух разрушения есть в то же время созидающий дух». На эту тему Иван Ефимов изготовил барельеф к празднованию первой годовщины Октября.

В беглом и очень непринужденном обзоре украшения Москвы к празднику очевидец так описал впечатления от работы Лакова: «Другая сторона Тверской блещет своими фресками. Скучный забор заставил вдумываться в смысл мазков. Маховое колесо истории мощное, ниспровергающее. По одну сторону находится гордо борющийся пролетариат, по другую — лезут один на другой слои всколыхнувшейся жизни. Буржуазный мир перевернут. Земля покрылась бесчисленными фабриками и заводами. “Вперед без страха и сомнения” — мораль сей интересной картины. “Символы, и очень интересные, яркие... Пролетариат создает новый мир” — вдумчиво сказал мне мой товарищ-рабочий» [3, с. 117]. Это свидетельство интересно именно как пример интерпретации росписи, воспринятой и «расшифрованной» буквально на бегу.

Роспись «Рождение нового мира» отвечала самым современным тенденциям русского искусства, обращала на себя благосклонное внимание рецензентов и удачно вписывалась в оформление Москвы к первой годовщине революции, которое в целом не отличалось единством. Алексей Сидоров писал, что именно живописцы более успешно, чем скульпторы, справились с украшением города к празднику, хотя как недостаток он отметил несогласованность панно по стилю друг с другом или со зданиями, которые они декорировали [40, с. 43]. В украшении Москвы преобладала модернистская стилистика с отдельными весьма радикальными авангардными решениями. «Празднование годовщины октябрьской революции в Москве вышло на редкость удачным <...> по красоте и оригинальности праздничного убранства и иллюминации, выполненных по смелым замыслам молодых новаторов-художников», — писали в газетах [35, с. 5]. К этим новаторам можно, несомненно отнести Николая Лакова и Германа Гринберга.

В то же самое время в городе использовались как «стильные» решения в духе символистской театральной декорации, например, площадь Революции заполнили фонари и растения, помещенные в фиолетовые светящиеся коконы, превратившие их в «сады Черномора» (авторами были Аристарх Лентулов и Иван Клюн); аллегория Сергея Коненкова на Красной площади[14]; ультраавангардная пропагандистская установка

14 Его мемориальную доску памяти павших борцов Октябрьской революции 1917 года воспринимали, например, как произведение «в стиле Врубеля» [35, с. 5].

Николая Колли на Театральной площади у ее соединения с площадью Революции, где красный клин врезался в белый монолит с надписью «Банды белогвардейцев»[15]. Идея была пластически сформулирована Карло Карра еще в середине 1910-х годов (футуризм изображался как клин), в сентябре 1918 года он впервые раскрасил клин в красный цвет. Лазарь Лисицкий позднее широко растиражировал ее под своим именем и названием «Клином красным бей белых».

Панно Александра Осмеркина в стилистике «Бубнового валета» были закреплены на здании театра Зимина на Большой Дмитровке. Их примитивистский язык одновременно обнаруживал связь как с сезаннистами, так и с городской вывеской, которую панно повторяли тематически — на одном из них был написан жестянщик, на другом столяр за работой. Хаотичное нагромождение предметов с модными модернистскими сдвигами представляли собой композиции Александра Куприна для фасада театра Незлобина на Театральной площади. Своеобразные восьмигранные медальоны с изображениями рабочего и матроса Илья Машков поместил на здание бывшего МУЖВЗ на Мясницкой. Отсылки к работам семейства делла Роббиа пародийным образом соединялись в них с тем же городским изобразительным фольклором.

В основательном разборе оформления Москвы самым удачным произведением к годовщине В. Керженцев назвал грандиозный плакат Ивана Захарова «Пролетарии всех стран соединяйтесь!» на здании Метрополя [17, с. 3][15a]. Ни эскизы, ни более или менее четкие фотографии работы Захарова не сохранились, но фотосъемка Театральной площади дает представление об этом панно как о произведении, выполненном в авангардной стилистике, которую практиковало большинство московских художников, принявших участие в подготовке празднества.

15 Так выглядел осуществленный вариант сооружения. Первоначально Н. Колли использовал надпись: «Банды Краснова» (два эскиза — ГТГ, ГНИМА им. А. В. Щусева). (Ил. 7.)

15a Наряду с ним высокую оценку рецензента заслужили забор на Тверской и будки в Охотном Ряду (роспись Н. А. Лакова, Г. А. Гринберга и И. В. Алексеева, соответственно). Работа, которую Керженцев приписывал одному художнику, выполнялась бригадой по эскизу Захарова [37, с. 84].

16 В Третьяковской галерее находится два эскиза оформления Охотного Ряда И. В. Алексеева, однако более радикальный вариант, который отличается единством стиля росписей, целиком и полностью беспредметных, с очень большой долей вероятности выполнен позднее, по мотивам той работы которая была проделана в 1918 году и нашла отражение в отзывах критики. Это авангардное решение никак не могло вызвать ассоциации с «веселой росписью старинных московских домиков» [17, с. 4]. Всего сохранилось три эскиза Алексеева.

7. Николай Колли *Красный клин*. 1918 Эскиз проекта архитектурного сооружения для оформления Воскресенской площади Бумага, графитный карандаш, акварель 33 × 20,5 ГНИМА им. А. В. Щусева

8. Иван Алексеев. *Праздничные киоски.* 1918. Эскиз оформления улицы Охотный Ряд. 1-й вариант Бумага, акварель, гуашь, графитный карандаш. 28,5 × 39,9 Государственная Третьяковская галерея

Выставки новых течений и обществ, деятельность «Бубнового валета», «Союза молодежи» дали свои плоды и в полной мере сказались в работах Сергея Герасимова (панно «Хозяин земли» для здания Городской Думы на площади Революции), Павла Кузнецова (панно «Степан Разин» для Малого театра). В похожем ключе было решено и гигантское панно Николая Чернышева «Наука и искусство приносят свои дары труду» для Городской Думы, в котором тем не менее отсутствовала буйная фантазия и живописная свобода многих его коллег и прослеживалась явная связь с типичным плакатом времен Первой мировой войны с его графичностью и отсылками к модерну.

К народному искусству и ярмарочному вкусу апеллировал Иван Алексеев — автор оформления торговых павильонов (будок, палаток, как их называли в прессе) в Охотном Ряду[16] (ил. 8), панно Германа

Федорова «Степан Разин созывает бедноту» также включало в себя изображение ковра с крупными красными цветами и характерным орнаментом. В конечном счете наибольшую художественную смелость позволили себе авторы, работу которых Керженцев назвал «деталями праздника» — Н. Лаков, Г. Гринберг, И. Алексеев, а также Н. Колли. Много футуристических плакатов было изготовлено для торжественного шествия по городу[17].

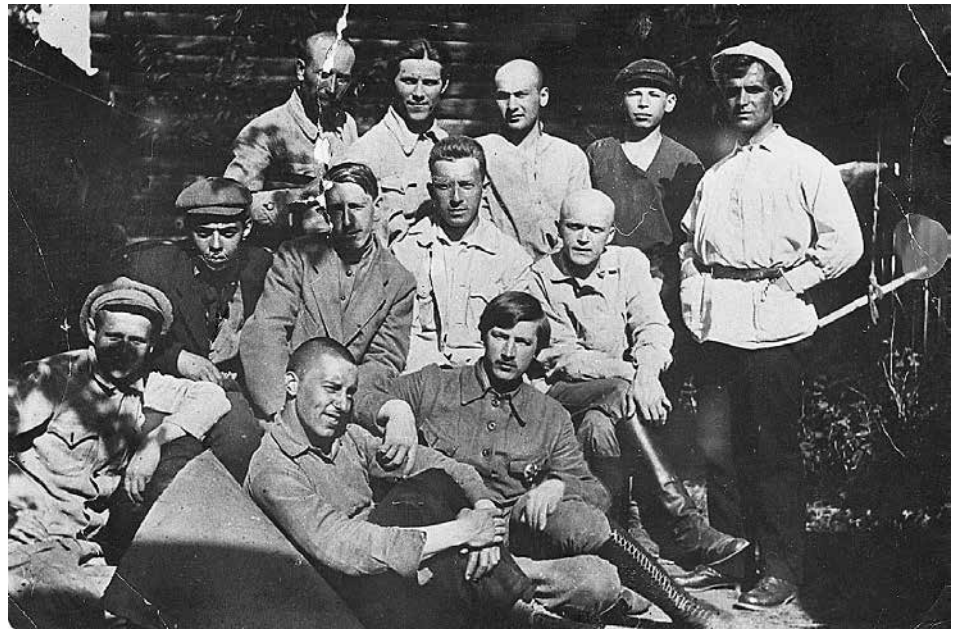
Оформление Москвы с ее экстравагантностью[18] значительно отличалось от украшения Петрограда к первой годовщине революции, где, за рядом исключений, господствовал более строгий, стройный стиль, предложенный мирискусниками, и даже авангардные решения Натана Альтмана, Давида Штеренберга, Ивана Пуни отличались сдержанностью и конструктивностью.

***

Если в 1918 году Секция изобразительных искусств Московского Совета приглашала художников и заключала с ними договоры [11, с. 44; 37, с. 77–79], то далее взаимодействие Лакова с главным заказчиком его работ в области агитации и пропаганды строилось на иных принципах. Он вступил добровольцем в Красную армию, но не служил на фронте Гражданской войны, а был направлен в политотдел Третьей армии Восточного фронта. Там, согласно воспоминаниям А. Лабаса, работали

17 «Своеобразную красоту придают процессии футуристические плакаты, от пестроты которых и разнообразия разбегаются глаза», — писал о Красной площади 7 ноября корреспондент «Известий» [35, с. 5].

18 Впечатления Владимира Конашевича, вернувшегося в Москву в 1908 году: «Москва сильно европеизировалась. Даже больше: через Европу сказалось американское воздействие, отзвуки даже негритянского фольклора. Сказалось это в кек-уоках и танго, в американской обуви диковинных фасонов. <...> Кое-что, впрочем, оказалось настолько смело, что удержалось недолго. Такой непрочной модой были дамские платья со случайными “декольте” — маленькими треугольными или ромбическими окошечками где-нибудь на боку или на бедре, в которые сквозило голое тело. <...> Иногда под этими ромбиками или треугольничками кожа красилась в черный цвет. Не продержалась долго и другая мода — красить (вернее, пудрить) волосы в розовый, зеленый, голубой и прочие совершенно несвойственные волосам цвета. <...> Всей этой эксцентричностью каким-то образом утверждался модный урбанизм и в жизни, и в искусстве. Недаром футуристы раскрашивали свои лица, ничего не изобретая нового после фиолетовых волос, а только делая шаг дальше, но в ту же сторону. <...> И опять-таки прежде всех именно москвичи ухватились за “новую моду” в искусстве» [19, с. 170–171].



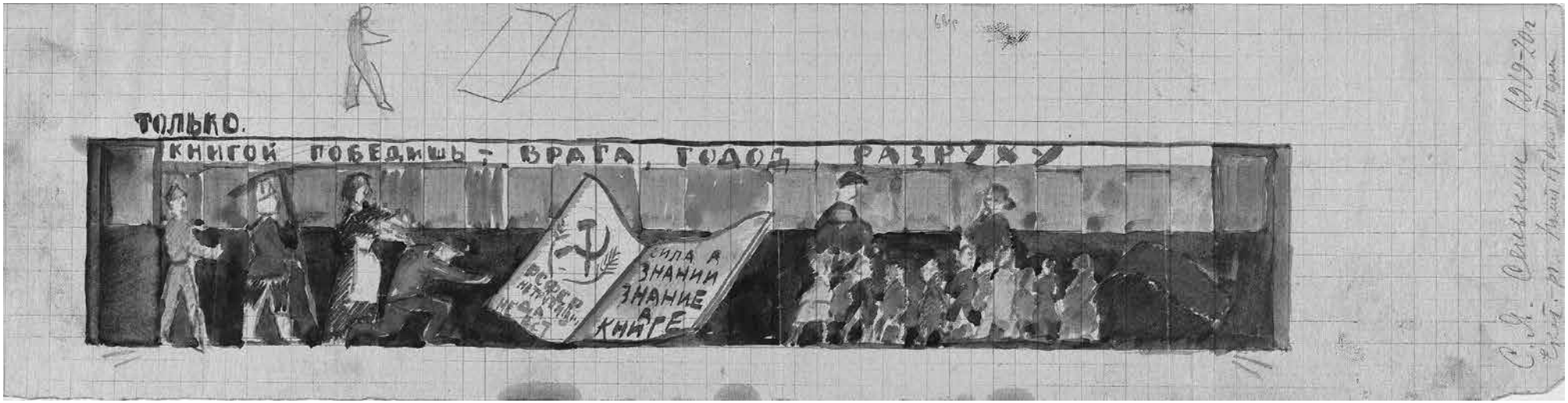
9. Представители политотдела 3-й армии Восточного фронта и отдела Наробраза Екатеринбурга
Слева направо в первом ряду: Н. Николаев, С. Сенькин, Н. Лаков;
во втором ряду: А. Лабас, К. Мацкевич, Е. Равдель, П. Соколов;
в третьем ряду: М. Кукурудзе, С. Чучкалов, М. М. Плаксин, М.(?) Лаков, Н. Цицковский
Весна 1920 года
Архив Ольги Лабас, Москва

девять художников: Николай Лаков, Александр Лабас, Александр Афонин из Москвы; Михаил Плаксин, Н. Николаев, С. Чукалов из Петрограда; М. Капилевич из Вятки; Максим Кукурудзе из Киева. Позднее из Москвы приехал Сергей Сенькин. В газетной заметке, опубликованной в сентябре 1920 года, приведены сведения о том, что в распоряжении культпросвета Третьей армии «находилась образцовая мастерская со штатом 16–18 художников. <...> Своими произведениями мастерская снабжала все проходившие воинские части» [13, с. 2].

10. Николай Лаков. *Просвещение – основа свободы. Невежество – основа рабства.* 1919–1920
Эскиз росписи агитпоезда
Бумага в клетку, акварель, белила, сепия, перо, влажная кисть, графитный и цветные карандаши. 15,4 × 45,3
Государственная Третьяковская галерея

«Мы беспрерывно работали: походные театры, декорации, роспись поездов, плакаты на вокзалах, целые тематические картины на вагонах и стенах домов. Работа кипит. Все горят желанием сделать как можно лучше» [22, с. 27]. Лаков руководил этой мастерской, и именно им в 1933 году в Третьяковскую галерею были переданы 10 его собственных эскизов, а также эскизы плакатов и росписей агитпоезда, выполненные Сенькиным, Николаевым и Плаксиным в период работы художников в политотделе. (Ил. 10–15, 18, 19.) Корпус эскизов четко делится на группы, и в каждой из них находятся произведения, которые, как свидетельствует авторская надпись, были выполнены в Екатеринбурге. Из этого следует, что все рисунки, если память не подвела Лакова, появились именно там.

Красная Армия вошла в Екатеринбург в ночь с 14 на 15 июля 1919 года. Вскоре после этого здесь оказалась и мастерская политотдела Третьей армии. В октябре того же года в город из Московского отдела ИЗО Наркомпроса были командированы Анна Боева и Петр Соколов, которые преобразовали Екатеринбургскую художественно-промышленную школу в Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ) и возглавили их [20, кн. 2, с. 349–350; 41, с. 232–243]. Вершиной деятельности реформаторов, помимо собственно преподавания, стало проведение «Выставки картин московских и екатеринбургских художников всех течений современной живописи» в мае 1920 года. На ней экспонировались картины местных авангардистов и прибывшая из московского



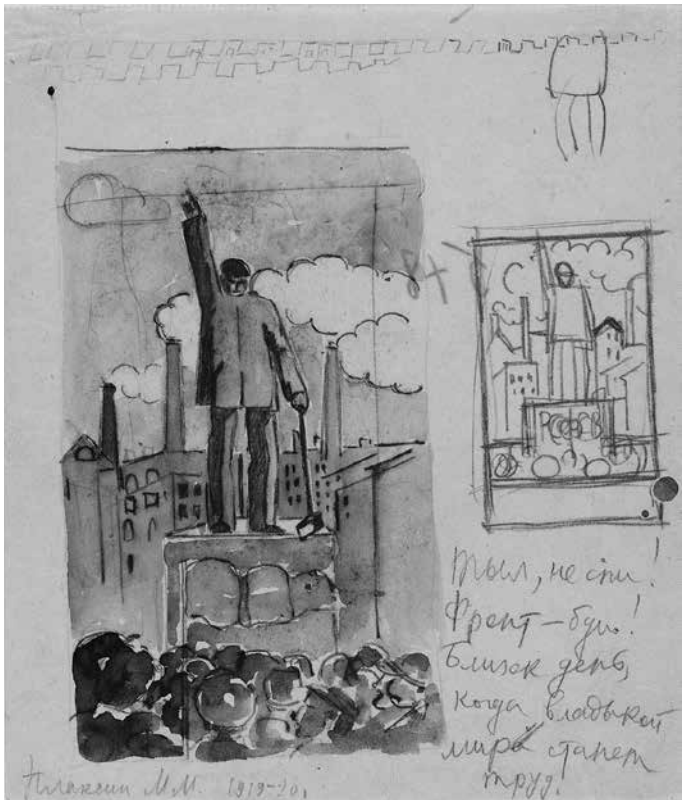
11. Сергей Сенькин. *Только книгой победишь — врага, голод, разруху*
1919–1920. Бумага, акварель. 35,5 x 8,8
Поступление от Н. Лакова
Государственная Третьяковская галерея

Музея живописной культуры крупная партия произведений, предназначенных для формирующегося музея ГСХМ в Екатеринбурге. Участие в ней приняли и художники политотдела армии. Выставка подверглась разгромной критике в местной газете «Уральский рабочий». К сожалению, статья малоинформативна: из всех возмутивших его живописцев автор называет по имени только Петра Кончаловского, в остальном же, как это часто происходило с освещением художественных акций авангардистов за пределами столиц, приходится довольствоваться отражением событий в кривом зеркале провинциальной критики[19].

С лета 1920 года Лаков, Лабас и Плаксин начали преподавать в одной из живописных мастерских Екатеринбургских ГСХМ. Также с июля 1920 года до закрытия ГСХМ в 1921 году Николай Лаков возглавлял декоративную мастерскую. Подтверждением тесных связей между отделом Наробраза Екатеринбурга и политотдела Третьей армии Восточного фронта служит совместная фотография двух коллективов из архива Александра Лабаса. (Ил. 9.)

Несмотря на поддержку единомышленников, выставку новейшего искусства, прибывшую из Москвы, деятельность ГСХМ, художники политуправления Красной армии были ограничены в своих формальных экспериментах. В работе по обеспечению войск агитационным материалом они руководствовались практическими требованиями. Все «непонятное» и, соответственно, не способное убедить рецепиента поддержать советскую власть и ее армию достаточно скоро стало вымываться из практики оформления агитпоездов, агитпароходов и прочего. Этот процесс начался раньше, чем так называемое свертывание

19 «Здесь футуристы распоясались вовсю. Направо у самых дверей, красуется желтое искалеченное лицо без одного глаза и с непомерно кривой и распухшей щекой; налево — вся стена завешана пестрой галиматьей пересекающихся плоскостей, лоскутьев и геометрических тел; против входа висят два холста, невообразимо испачканных яркими красками и линиями; против окон (вот он — гвоздь выставки!) — с десяток «картин», на которых изображены ослепительно синие, желтые, красные, зеленые и пр. кубики, линейки, кирпичики, круги и всякая всячина, неподдающиеся разумению...» [30, с. 2].



12. Михаил Плаксин. *Тыл, не спи!* 1919–1920
Бумага с перфорацией по верхнему краю, химический и графитный карандаши, акварель. 20,2 × 17,2. Государственная Третьяковская галерея

авангардистского проекта: закрытие ГСХМ в провинции и тем более Гинхука в Ленинграде и МЖК в Москве[20]. Сами художники признавали проблему и с неохотой соглашались принести «чистоту художественных форм» в жертву актуальным политическим задачам. Характерны следующие высказывания на Конференции учащих и учащихся в Москве летом 1920 года: «Мы не должны обманывать себя, и следует открыто признать, что тяжелые условия переживаемого момента требуют от нас жертвы художественной формы во имя гражданского долга. Большинство плакатов, получивших в современной жизни такое исключительное распространение, поражают своей антихудожественностью и, безусловно, гибельно отражаются на форме» (Константин Мацкевич, представитель Екатеринбурга) [29, с. 270]. Однако руководители стремились разъяснить обстановку — Давид Штеренберг, занимавший должность заведующего отделом ИЗО Наркомпроса РСФСР, в той же дискуссии заявил: «Узкий взгляд на искусство не соответствует условиям настоящего момента. В период острой революционной борьбы и пролетарской диктатуры в случае необходимости искусство может быть пожертвовано за спасение рабоче-крестьянского правительства» [29, с. 270].

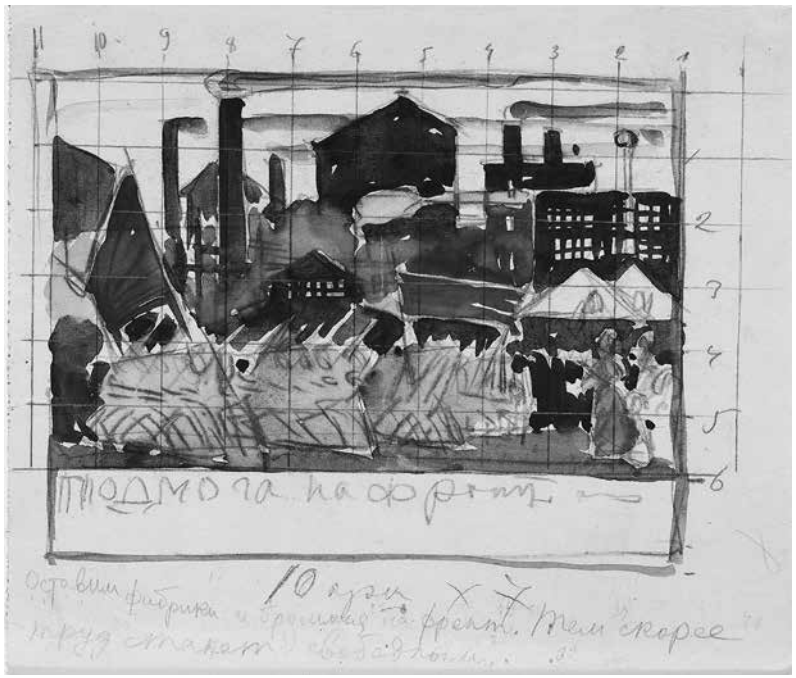
В статье 1920 года, опубликованной в екатеринбургской газете, Николай Бухарин перечислил формы производственной пропаганды и агитации «в нисходящем порядке». Плакаты, диаграммы, цифровые таблицы и прочее оказались только на четвертом месте, после печатной продукции — газет и разного рода книг [8, с. 1]. Тем не менее изобразительная часть агитационной кампании оставалась весьма актуальной.

Сохранилось описание эскиза оформления агитпоезда работы Лакова: «...паровоз и несколько вагонов, украшенных флагами, задрапированных тканями, зеленью и большими живописными панно» [6, с. 187]. Местонахождение этого эскиза сейчас неизвестно.

Группа эскизов Лакова из собрания Третьяковской галереи была предназначена для дальнейшего увеличения и исполнения в качестве живописных панно. (Ил. 13–15.) Они сделаны по единому принципу: формат, приближающийся к квадрату, крупное изображение в верхней части листа, поле для надписи — в нижней. Тексты призывают: «Оставим фабрики и бросимся на фронт. Тем скорее труд станет свободным», «Тыл фронту подарки — фронт тылу свободу»[21], «Женщины, выгоняйте дезертиров, не идущих добровольцами на фронт». Они датированы

20 «Первые работы по росписи были чрезвычайно неудачны. Стенки вагонов были покрыты футуристическими и символическими картинами, изображавшими огромных чудовищ, пожирающих революцию. Большинство таких изображений были непонятны и вызывали часто недоумение местного населения. У организации не было опыта в этом деле, художникам предоставлялась чуть ли не полная свобода действий. Теперь на стенках вагонов поездов (пароходов) изображены картины реалистического содержания, футуризм совершенно изгнан. Сейчас усиленно говорят всюду о производственной пропаганде» [2, с. 9].

21 Идея взаимного обмена давно присутствовала в лозунгах новой власти. Например, на Историческом музее в Москве в первую годовщину празднования революции было размещено панно с изображением рабочего и крестьянина и надписью: «Крестьянин даст рабочему хлеб. — Рабочий даст крестьянину мир».



13. Николай Лаков. *Подмога на фронт*
1919–1920. Эскиз панно
Бумага с перфорацией по левому краю,
акварель, графитный и химический
карандаши. 17,4 × 20,6
Государственная Третьяковская галерея

Лаковым 1919–1920 годами, на последнем надпись — «Екатер-бург» (Екатеринбург). Все эскизы заключены в характерную коричневую рамку. Такое стремление к серийности связано с особенностями восприятия. Это удачный пропагандистский ход: соединение привычной формы с новым содержанием вызывает у зрителя больший интерес: его внимание привлекает знакомое оформление, а любопытство побуждает выяснить, что же изменилось, какая новость является главной сегодня. По тому же принципу — знакомая рамка, новое наполнение — были построены многие новостные форматы: «Окна РОСТА», позднее «Окна ТАСС», «Боевой карандаш» и другие.

14. Николай Лаков. *Тыл фронту подарки — фронт тылу свободу.* 1920
Эскиз панно. Фотобумага, акварель,
сепия, влажная кисть, тушь, перо,
графитный карандаш. 16,3 × 23,9
Государственная Третьяковская галерея

Обилие тестов на этих изображениях связано с их пропагандистской функцией. Работы Лакова балансируют между наглядностью и даже занимательностью сюжета, очень уместной, учитывая процент грамотного населения в стране, и практикой общения со зрителем с помощью кратких, емких, запоминающихся лозунгов. Графика немногочисленных художников-социалистов более старшего поколения часто соединяла повествовательный сюжет и поясняющие тексты пропагандистского характера (Теофиль Александр Стейнлейн, Уолтер Крейн).

Судя по масштабной сетке, два эскиза панно — «Подмога на фронт» (1919–1920, ГТГ), «Тыл фронту подарки — фронт тылу свободу» (1920,

15. Николай Лаков. *Женщины, выгоняйте дезертиров, не идущих добровольцами на фронт*. 1919–1920
Эскиз панно. Фотобумага, акварель, белила, тушь, сепия, влажная кисть, фиолетовые чернила, графитный карандаш. 16,8 × 23,8
Государственная Третьяковская галерея

ГТГ) — были значительно увеличены[22], возможно, они крепились на агитпоезд, как это зафиксировано в описании исчезнувшей работы Лакова. При их безупречной реалистичности футуристическое прошлое автора дает о себе знать в остроумных формальных решениях, когда подъем тяжелых ящиков тремя грузчиками превращен в изображение трех фаз движения персонажа как на очень сильно

22 О работе в бригаде политотдела Третьей армии Восточного фронта: «Громадный холст натянут на полу. Удивительно привыкаешь к большим размерам. Пристроил уголь к длинной палке — и пошло дело. Но больше всего беспокоит разметка. Тут надо смотреть и смотреть, чтобы не просчитаться, и редко испытываешь удовольствие от этой подготовительной работы. Но когда все уже сделано, берешь широченные, как щетки, кисти, так называемые дилижансы на длинных палках, и краской покрываешь

16. Леонид Пастернак. *Дезертир! Не предавай братьев! Вернись! Искупи свой позор!* 1919
Бумага, хромолитография. 71 × 52,6
Государственный Русский музей

17. Владимир Лебедев. *Частушки*. 1920
Бумага, раскрашенная линогравюра. 75,5 × 68,5
Государственный Русский музей

прореженных хронофотографиях Этьена-Жюля Маре или на картинах футуристов любой национальности («Тыл фронту подарки — фронт тылу свободу»)[23]. В «Подмоге на фронт» использован принцип синхронного механистического движения сплоченных человеческих групп, уже знакомый по росписи забора к годовщине революции.

большие плоскости. Это надо делать и ловко, и быстро. Работать вместе было весело — целый, можно сказать, слаженный оркестр» [22, с. 28].
В эскизах для росписи агитпоездов были остроумно использованы тетрадные листы в клетку. Эта разметка в дальнейшем позволяла перенести крошечный эскиз на поверхность железнодорожного вагона.

23 День Красного подарка, посвященный сбору материальных и денежных средств для армии, был проведен 9 февраля 1919 года. В дальнейшем компания продолжалась.

Скрытый юмор, присутствующий в этих композициях, становится явным в третьей работе серии — «Женщины, выгоняйте дезертиров, не идущих добровольцами на фронт». Масштабная сетка на этом эскизе отсутствует, видимо, он показался не очень подходящим для столь серьезной темы или же недостаточно монументальным для многократного увеличения.

С осени 1918 года началась мобилизация крестьян в Красную армию, дезертирство стало массовым явлением, вслед за чем были приняты карательные меры и развернулась соответствующая агитационная компания. Плакат Леонида Пастернака 1919 года, посвященный этой теме, несмотря на присутствие модной революционной символики, назидателен в духе XIX века[24]. (Ил. 16.) Эскиз Лакова по интонации, а также методу работы с аудиторией ближе к продукции петроградских «Окон РОСТА». Плакат Владимира Лебедева «Частушки», высмеивающий дезертира, с ерническим сатирическим текстом Владимира Воинова по-новому, с учетом формальных открытий кубизма и супрематизма продолжал работу с русским лубком[25]. (Ил. 17.)

Очередным витком интереса к лубку стали народные картинки, которые печатались во время Первой мировой войны и были посвящены событиям из хроники военных действий. Опыты авангардистов, например Малевича, у широкого зрителя успеха не имели. Апелляция к национальному чувству присутствовала в разнообразной продукции времени войны и революции, но витязи, Россия в кокошнике, сражения со змеем и прочие сюжеты могли исполняться в любой стилистике, и чаще всего это был усредненный академический стиль с чертами модерна. Идея говорить с народом о революции на языке его искусства возникла очень

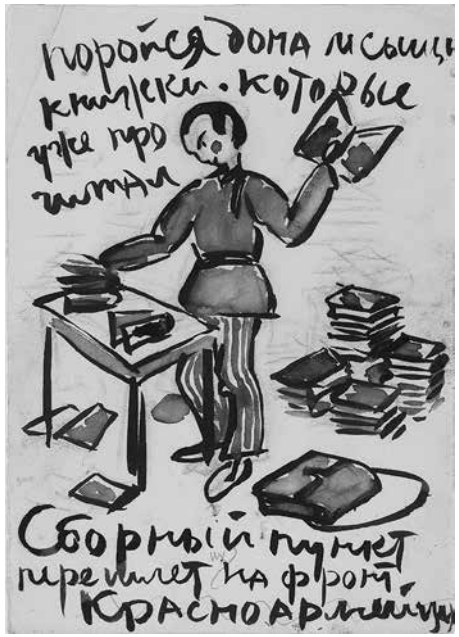
24 О таком подходе к проблеме писал А. Стригалев: «Агитационно-массовое искусство революционных лет было многоплановым явлением, принадлежавшим к сфере общественной этики в не меньшей степени, чем к области эстетики. Отмечая этическую содержательность этого искусства как одну из основных его особенностей, следует вспомнить, что она целиком соответствовала важнейшей и весьма длительной традиции русской культуры. В России исстари сложилось и особенно в XIX веке закрепилось отношение к искусству как к учителю жизни, носителю мировоззренческих идей и моральных установок» [45, с. 108].

25 Всеволод Петров выделял в плакатном творчестве Владимира Лебедева 1920–1921 годов «сатириконскую», «лубочную» и «кубистическую» манеры. «Частушки» он относил к лубочной [33, с. 49].

26 Из-за отсутствия бумаги большого развития идея не получила [25, с. 104].

27 Например, «Частушки», опубликованные в газете «Уральский рабочий» в разделе «Красный тыл — фронту» [21, с. 2] .

18. Николай Лаков. *А ну-ка поищу в сундуках, не найдется ли всякой всячины для Красного фронта*. 1919 Эскиз панно. Фотобумага, акварель, белила, тушь, сепия, влажная кисть, графитный карандаш. 23,6 × 16,7 Государственная Третьяковская галерея



19. Николай Лаков. *Поройся дома и сыщи книжки, которые уже прочитал. Сборный пункт перешлет их на фронт*. 1919. Эскиз плаката Фотобумага, тушь, сепия, влажная кисть, акварель, графитный карандаш. 24,2 x 17,2 Государственная Третьяковская галерея

рано, можно сказать, она витала в воздухе. В 1917 году по инициативе Горького была предпринята очередная попытка возрождения лубка, когда в петроградском издательстве «Парус» начали выходить «народные картинки в красках»[26]. Аналогом такого лубка в литературе были агитационные частушки, которые сочиняли профессиональные поэты[27]. Лубок, по форме близкий продукции издательства Ивана Сытина, но начиненный советским содержанием, продолжал печататься во время Гражданской войны и позднее, менялся его формат — от уличной наглядной агитации к концу 1920-х годов он эволюционировал в сторону картинки для крестьянской избы и политучреждений [28, с. 341].

У художников авангарда с лубком были свои взаимоотношения. Неопримитивизм отталкивался от него для обретения «наиболее непосредственного восприятия жизни» [49, с. 10], решения формальных задач в живописи с учетом национального взгляда и особых условий эпохи. После революции Ольга Розанова взялась за организацию художественных школ в Иваново-Вознесенске и Мстере. Штеренберг также считал, что народные промыслы и кустарные производства служат лучшим показателем того, что «в народных массах имеются огромные залежи творческой энергии, художественной свежести и своеобразия» [50, с. 50].

Ничуть не интересуясь реставрацией продукции издательства Сытина, Николай Лаков исходил из собственных представлений о народном вкусе и стилизовал своих персонажей под народные кустарные изделия, делая упор на цветистость народной росписи и непосредственность реакций парней и барышень, нарисованных на плакатах, на призывы «А ну-ка поищу в сундуках, не найдется ли всякой всячины для Красного фронта», «Поройся дома и сыщи книжки, которые уже прочитал. Сборный пункт перешлет их на фронт» (ил. 18–19), «Одну только иголку снеси на сборный пункт!». Эта чуткость к национальному своеобразию была и в дальнейшем свойственна Лакову. С 1930-х годов он «специализировался» на народном костюме и танцах, в особенности увлекаясь Дагестаном[28].

От обширной агитационной деятельности Лакова сохранились еще эскиз росписи агитпоезда с типичным сюжетом противопоставления старого и нового мира («Просвещение — основа свободы. Невежество — основа рабства»; ил. 10), эскиз плаката для печати, которая выполнялась издательством Наробраза («У рабочих и крестьян есть только один путь к победе — это организация труда»), и две карикатуры, видимо, предназначенные для увеличения («Последние роды Антанты» и «Антанта отравилась» (все — 1919–1920, ГТГ). Похожим образом, в привычном русле иллюстраций к сатирическим журналам дореволюционного и постреволюционного времени в начале 1920-х работал и Владимир

28 В числе прочего Н. А. Лаков был главным художником Государственного ансамбля народного танца под руководством И. А. Моисеева (с 1948), разрабатывал костюмы к танцам народов СССР, костюмы к программе «Мир и дружба» (1953), являлся главным художником ансамбля «Лезгинка» (с 1958). Он выполнил эскизы костюмов к танцам разных областей России для концерта к 50-летию хора им. М. Е. Пятницкого (1961), эскизы костюмов к постановкам «Дружба народов» (1958), «Дагестанская свадьба» (1961–1962). Лаков был автором соответствующих публикаций [24, с. 92–96].

Лебедев, который изображал сходные сюжеты — «Антанта прикармливает Колчака» (1920, ГПБ), «Плачущая Антанта» (не сохранился) и проч.

* * *

Может показаться странным, что после закрытия провинциальных ГСХМ, преподаватели мастерских отправлялись в Москву, чтобы начать учебу во Вхутемасе, тем не менее это было очень типично. Так поступили Александр Лабас и Михаил Плаксин. Летом 2021 года Николай Лаков вернулся в столицу. До 1923 года он работал в клубах Московского военного округа, руководя изостудиями, оформляя спектакли и клубные интерьеры. В это время Лаков начал учится у А. Родченко.

В 1922 году он в очередной раз резко изменил свою манеру. В декабре 1922 — феврале 1923 года Лаков создал серию абстрактных гуашей (все — в собрании В. М. Аминова), в которых следовал примеру Родченко, точнее — циклу его «Беспредметных композиций» 1918 года — в том, что касалось демонстративного использования чертежных инструментов, создания композиции из фронтально развернутых простых геометрических форм, особой приверженности к комбинации совмещенных дисков и эффекту, отдаленно напоминающему солнечные корону и хромосферу, которые возникают во время затмения (своим истоком эти спецэффекты имели изучение Родченко книг по астрономии, в частности работы Чарльза Юнга «Солнце», которая издавалась в России и СССР в 1898, 1899, 1914, 1923)[29]. Возможно, эти гуаши были выполнены как учебные задания. (Ил. 20–21.)

По сравнению с работами преподавателя, подражательные произведения Николая Лакова просты по построению, менее уравновешены и крайне динамичны. Беспредметные композиции Лакова очень конкретны, их легко овеществить, воспользовавшись подручными материалами, выстроить в павильоне, на сцене. Сказывалось проектное мышление, привычный ход мысли от замысла к его реализации в объеме, в укрупненном масштабе.

Лаков посещал собрания Учебной подгруппы Рабочей группы конструктивистов Инхука, где Родченко обсуждал со студентами теоретические вопросы производственного искусства или, как его называли,

29 Издание 1914 года было в библиотеке А. М. Родченко [23, с. 75].

интеллектуального производства[30]. Тогда же в 1923 году Лаков был привлечен к работе над Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставкой в Москве и спроектировал павильон Башкирии.

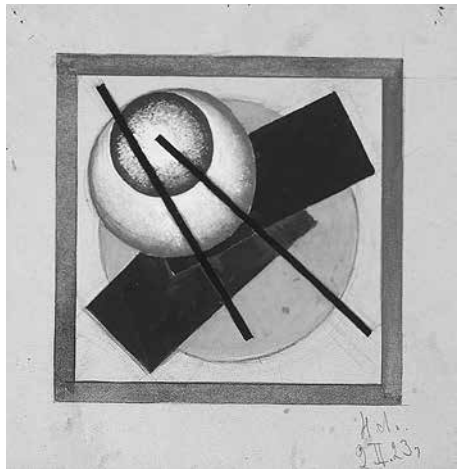
Впечатления от работы на выставке легли в основу эскиза сценических установок для театрализованного представления «5 лет Союза», исполненного Лаковым в 1924 году в соавторстве с Григорием Зозулей[31]. (Ил. 22.) По-видимому, эскиз предназначался для оформления юбилейных торжеств в честь пятилетия организации Всероссийского союза работников просвещения и социалистической культуры (создан 29 июля 1919 года, в 1924-м после торжеств в честь пятилетнего юбилея переименован во Всерабис).

Конструкция сценических установок напоминает о павильоне газеты «Известия ВЦИК» и журнала «Красная нива» на Сельскохозяйственной выставке (1923, архитектор Б. Гладков, художник А. Экстер, скульптор В. Мухина). Идея использования крупных информационных щитов, которыми завершаются установки, близка эффектному решению павильона «Махорка» на той же выставке (1923, архитектор К. Мельников), где гигантская пачка махорки парадоксальным образом соединяла в себе функцию одного из объемов конструктивистского здания и привычного для русской торговой рекламы муляжа товара на фасаде магазина.

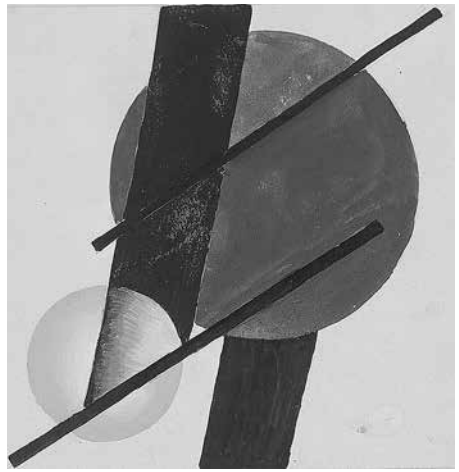
В трех конструкциях, которые предполагалось построить на сцене, варьировались в первую очередь изобретения Родченко. Так же, как в его рисунках здания Совдепа для Живскульптарха (1920) и конкурсных проектах газетных киосков 1919 года, опубликованных в журналах «Кино-фот» и «Вещь», Лаков и Зозуля выстраивали пространственные структуры с тяжелым, придающим устойчивость объемом внизу и более легким сквозным верхом. Сходство с проектами Родченко — в вертикальной ориентацией всей конструкции, использовании

30 Собрания проходили в квартире А. М. Родченко. В них принимали участие В. Ф. Степанова, А. М. Ган, В. А. Шестаков, Г. Д. Чичагова, Г. Л. Миллер, А. И. Ахтырко, А. Борисов, Л. М. Санина, Н. А. Лаков, Г. С. Зозуля, Е. Н. Зельдович, И. Д. Бирюков, И. А. Никитин, К. Н. Редько [48, с. 144].

31 Григорий Степанович Зозуля (1893–1973) — художник, преимущественно живописец, настоящая фамилия Зозулин (смена фамилии и года рождения связана с опасением репрессий), близкий друг Лакова. В послевоенное время квартира Зозули и мастерская Лакова находились в одном и том же доме в Еропкинском переулке в Москве.



20. Николай Лаков. *Композиция*. 1923 Бумага, гуашь, графитный карандаш, чертежные инструменты. 15,6 × 16,1 Собрание Вячеслава Аминова, Москва

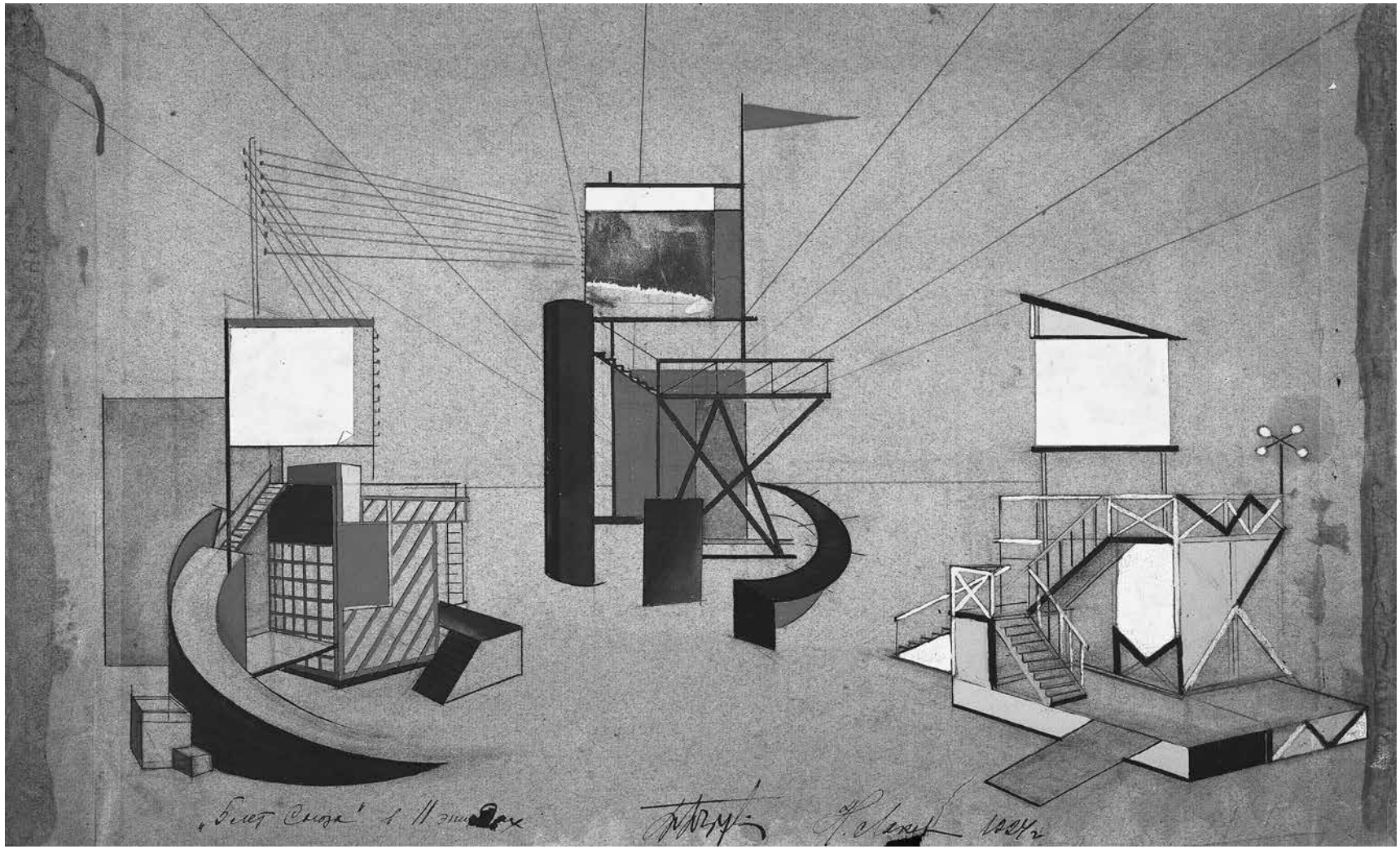


21. Николай Лаков. *Композиция*. 1923 Бумага, гуашь, тушь, кисть, графитный карандаш, чертежные инструменты. 26,6 × 17,9. Собрание Вячеслава Аминова, Москва

диагоналей и других разнообразно перекрещивающихся элементов, в изображении трибун, ограниченных перилами. Пространственные установки завершают информационные экраны и вымпел. Как и у Родченко, они вызывают ассоциации с корабельной архитектурой, сигнальной мачтой. Узнаваемы и локально, контрастно окрашенные плоскости. Конечно, Лаков и Зозуля создавали собственные структуры, к которым присоединили отсутствующие у Родченко круглящиеся элементы в виде пандусов, схожие с серпом советского герба. Прочерченные по линейке карандашные линии на проекте сценических установок — дань линиизму Родченко, который трактовал линию как схему конструкции [38, с. 51][32].

Изображение летящего самолета и его варианты, которые множились в рекламных плакатах 1923 года для общества «Добролет»,

32 Позднее натяжение линий использовалось самим А. М. Родченко в сценографическом решении спектакля «Клоп» в Театре Мейерхольда (1929).



22. Николай Лаков, Григорий Зозуля
5 лет Союза. 1924. Эскиз сценических установок для театрализованного действа
Бумага серо-коричневая верже с водяными знаками, черная и цветная тушь, перо, гуашь, графитный и синий карандаши, бумажные наклейки, чертежные инструменты. 29,4 × 48
Государственная Третьяковская галерея

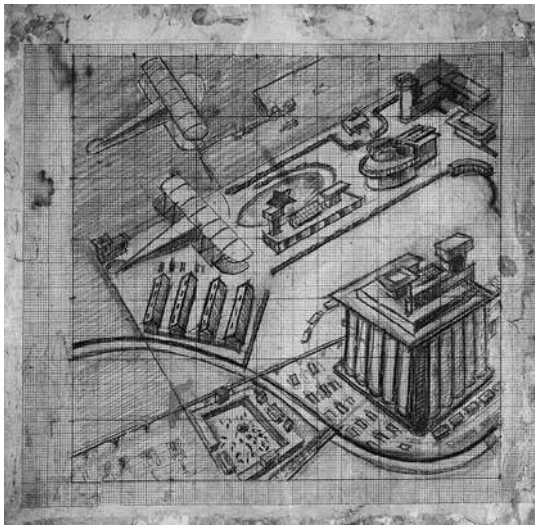
23. Николай Лаков. *Империализм наступает. Пролетариат в бой! СССР твоя крепость*. 1925
Эскиз оформления клуба Центрсоюза
Бумага в клетку, акварель, гуашь, графитный и синий карандаши. 17,7 × 22
Государственная Третьяковская галерея

фантиках и обертке для фабрики «Красный Октябрь», стали узнаваемыми образами Родченко. Они же встречаются в самостоятельных оформительских работах Лакова более позднего времени. Например, на обложке пьесы Романа Фатуева «Истребитель Z-17» (М., 1931) или эскизе панно «Самолеты над городом» (1937). (Ил. 24–25.) Навыки, полученные во Вхутемасе, Лаков считал подходящими для такого рода прикладных задач, в то время как его станковое творчество радикально изменилось.

Заказ для рядового рабочего клуба также был выполнен по-другому. В 1925 году Лаков оформил клуб Центросоюза в Москве[33] по эскизу с лозунгом «Империализм наступает. Пролетариат в бой! СССР твоя крепость». (Ил. 23.) В его выхолощенном и малоизобретательном исполнении трудно угадать ученика Родченко — автора сценических установок в стилистике конструктивизма. Практические агитационные задачи вновь взяли верх и полностью вытеснили заботу об остром формальном решении. Лаков уже неоднократно доказывал, что может предоставить его своим заказчикам, но, если запрос ограничивался только требованием максимальной наглядности и доступности, он как исполнитель точно следовал задаче.

33 Клуб Всероссийского центрального союза потребительских обществ находился в усадьбе А. И. Лобанова-Ростовского на Мясницкой улице.

24. Николай Лаков. Обложка книги Р. Фатуева *Истребитель Z-17*. Москва, 1931
Российская государственная библиотека



25. Николай Лаков. *Самолеты над городом* 1937. Эскиз панно
Миллиметровая бумага, графитный карандаш, чертежные инструменты. 22,6 × 21,8
Музей архитектурного рисунка, Берлин / Собрание Сергея Чобана

В агитационном материале Лакова для клуба Центрсоюза преобладал текст. Его изобразительная часть сводилась к противопоставлению красных вымпелов со звездой и надписью «СССР» двуглавому орлу на фоне гербового флага Российской империи. Эскиз заполнен лозунгами, которые художник был обязан донести до посетителей клуба: «Империализм наступает. Пролетариат в борьбе. СССР — крепит свои позиции» и «Крепи смычку! Лицом к деревне!». Лозунги совпадали с методическими указаниями, опубликованными в 1925 году

в брошюре под редакцией Осипа Бескина. В ней политработникам разъясняли: «Вопросы укрепления смычки между рабочим классом и бедняцко-середняцким крестьянством должны проходить красной нитью через все мероприятия всякой рабочей организации. <...> Одним существенным дополнением в клубную кампанию будет постановка в задачу клубов обслуживания деревенских нужд и привлечение клубной и заводской массы к деревне вообще и к деревенским нуждам и запросам в частности» [16, с. 70].

Согласно методичке, каждый клуб в присутствии делегации от подшефной деревни должен был провести «вечер смычки», который включал доклад-беседу о достижениях советского государства с конкретными примерами из жизни подшефного района, «живую газету», состоящую из коротких номеров, «вопросно-ответную» часть. В задачу художника входило оформление «уголка крестьянина» к «вечеру смычки». Эскиз Лакова мог предназначаться как для такого уголка, так и для оформления театрального задника для постановки «живой газеты».

* * *

В 1938 году Лаков был принят в МОСХ в секцию графики, однако основным его занятием оставалось оформительское искусство, в том числе сценография и проектирование костюмов для концертов, декорирование выставочных павильонов и т. п. В 1920–1930-е годы он преподавал в московских изостудиях, где учащиеся занимались оформлением клубов, массовых действ, демонстраций. (Ил. 26.)

Именно эту область приложения своих творческих усилий Николай Лаков ценил и всегда осознавал ее проектную направленность — считал, что даже маленький эскиз ценен, поскольку дает возможность судить о замысле. Не случайно он сохранил и передал в дар ГТГ эскизы плакатов и росписей, созданные коллективом художников политотдела Красной армии во время Гражданской войны.

34 В дневнике 1926–1927 годов Вальтер Беньямин писал: «Уже сегодня его <Ленина> культ простирается безгранично, далеко. Есть магазин, торгующий его изображениями как особым товаром во всех размерах, позах и материалах. Его бюст стоит в ленинских уголках, его бронзовые статуи или рельефы есть в крупных клубах, портреты в натуральную величину — в конторах, небольшие фотографии — на кухнях, в прачечных, в кладовых» [5, с. 249].

26. Николай Лаков с учениками в изостудии
Москва. Конец 1930-х
Архив Юрия Петухова, Москва

И в тот период, и позднее идеологи советской агитации отводили материалу изобразительного искусства далеко не первую роль. Но публика вносила свои коррективы. Символика советского государства, портреты вождей множились в геометрической прогрессии и наполняли быт советского человека[34]. Привлечение авангардистов к агитации было спорадическим, выступления столичного искусства носили точечный характер, не находили понимания широкой публики и в конечном итоге оказались связаны преимущественно с оформлением зарубежных выставок. Агитационная работа художников с аудиторией внутри страны велась на языке условного реализма с отдельными элементами модернизма, привлечением неоклассики и форм народного искусства. Художники приспосабливались. Те,

кто имел международную известность, медленнее (работы Эль Лисицкого для ВСХВ второй половины 1930-х годов), те, кто сотрудничал в рабочих клубах СССР, быстрее. Уже в середине 1920-х они ощущали тотальное давление и были вынуждены отказываться от своих навыков и возможностей. Оформительское искусство Николая Лакова — пример такого отрицательного отбора, дистилляции искусства по требованию заказчика и потребителя.

Библиография

1. Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции: Каталог выставки/Науч. ред. А. С. Галушкина, Е. А. Сперанская. М.: Советский художник, 1967.
2. Агитпарпоезда В. Ц. И. К. Их история, аппарат, методы и формы работы: сборник статей/Под ред. В. Карпинского. М.: ГИЗ, 1920.
3. *Барабанов Н.* Картины октябрьских празднеств // Вестник жизни. 1919. № 3–4. С. 116–120.
4. *Баратов П., Филиппова Т.* Великая война и Великая революция в русской журнальной сатире. 1914–1918. М.: Кучково поле, 2017.
5. *Беньямин В.* Московский дневник. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
6. *Бибикова И.* Роспись агитпоездов и агитпароходов // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1971. С. 166–198.
7. *Бобринская Е. А.* Душа толпы: Искусство и социальная мифология. М.: Кучково поле, 2018.
8. *Бухарин Н. И.* О производственной пропаганде и агитации (Вместо тезисов) // Уральский рабочий. 1920. № 286. 4 декабря. С. 1.
9. *Гастев А. К.* Мост // Творчество. 1918. № 7. С. 2–5.
10. *Гастев А. К.* Поэзия рабочего удара. Харьков: Типо-литография М. Дрейшпуль и с-вья, 1919.
11. *Герасимов С.* Первое празднество Октябрьской революции (Воспоминания художника) // Искусство. 1957. № 7. С. 44–45.
12. *Добренко Е. А.* Пролитэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
13. Екатеринбургские высшие государственные художественные мастерские // Уральский рабочий. 1920. № 210. 7 сентября. С. 2.
14. *Закржевский А.* Рыцари безумия (Футуристы). Киев: Типография акционерного общества «Петр Барский в Киеве», 1914.

15. К празднованию годовщины Октябрьской революции. Дополнительные лозунги профессиональных союзов // Известия. 1918. № 241. 3 ноября. С. 5.
16. Как праздновать Октябрь. Пособие для городских политпросветработников/Под ред. О. М. Бескина. М.–Л.: ГИЗ, 1925.
17. *Керженцев В.* После праздника // Искусство. 1918. № 6. С. 3–5.
18. *Колоницкий Б. И.* Символы власти и борьба за власть: К изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Лики России, 2012.
19. *Конашевич В. М.* О себе и о своем деле: Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Детская литература, 1968.
20. *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932. (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
21. *Кумач В.* Частушки // Уральский рабочий. 1920. 16 ноября. № 270. С. 2.
22. *Лабас А. А.* Воспоминания/Сост., подготовка текста, подбор иллюстраций О. М. Бескина-Лабас. СПб.: Palace Editions, 2004.
23. *Лаврентьев А. Н.* Александр Родченко. М.: С. Э. Гордеев, 2011.
24. *Лаков Н. А.* О дагестанском народном костюме // Искусство Дагестана. Махачкала, 1965. С. 92–96.
25. *Лапшин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М.: Советский художник, 1983.
26. Лозунги к октябрьским торжествам // Правда. 1918. № 238. 2 ноября. С. 1.
27. Лозунги октябрьских торжеств // Коммунар. 1918. № 21. 1 ноября. С. 4.
28. *Масленников Н.* Плакат и лубок // Борьба за реализм в искусстве 1920-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М.: Советский художник, 1962. С. 340–347.
29. Материалы I Всероссийской конференции учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Цит. по: *Смекалов И. В.* Региональные центры становления и развития русского художественного авангарда (1918–1920-е). Дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2016.
30. *Молот.* Тихий ужас. (К выставке в художественных мастерских) // Уральский рабочий. 1920. № 114. 14 мая. С. 2.

31. Накануне октябрьских торжеств // Коммунар. 1918. № 22. 2 ноября. С. 2.

32. Октябрьские торжества в Москве. Гулянья // Коммунар. 1918. № 26. 9 ноября. С. 4.

33. *Петров В. Н.* Владимир Васильевич Лебедев. 1891–1967. Л.: Художник РСФСР, 1972.

34. Праздник великого обновления // Правда. 1918. № 242. 9 ноября. С. 3.

35. Праздник Октябрьской революции. Москва // Известия. 1918. № 244. 9 ноября. С. 5.

36. Прошение директору Императорского Строгановского центрально-художественно-промышленного училища ученика III-го художественного класса Н. Лакова // Личное дело Н. А. Лакова. Строгановское художественно-техническое училище. 1906–1909. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 4863. Л. 3.

37. *Райхенштейн А.* 1 мая и 7 ноября 1918 года в Москве (Из истории оформления первых пролетарских праздников) // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1971. С. 67–132.

38. *Родченко А.* М. Из записей разных лет // А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма/Сост. В. А. Родченко. М.: Советский художник, 1982. С. 47–52.

39. *Сазиков А. В.* Все цвета праздника. Искусство праздничного оформления города: история и современность. М.: Русский мир, 2018.

40. *Сидоров А. А.* Два года русского искусства и художественной деятельности // Творчество. 1919. № 10–11. С. 38–45.

41. *Смекалов И. В.* Петр Ефимович Соколов и всероссийская система Свободных мастерских (ГСХМ). От утопии к реальности // Русское искусство. III. Мимезис и утопия: Сб. статей. СПб.: Алетейя, 2022. С. 232–243.

42. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств/Авт.-сост. И. М. Бибикова, Н. И. Левченко. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1984.

43. *Сомов К. А.* Дневник. 1923-1925/Вступ. статья, подготовка текста, комментарии П. С. Голубева. М.: Издательство Дмитрий Сечин, 2018.

44. *[Сомов К. А.]* Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников/Сост., вступ. статья и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979.

45. *Стригалев А. А.* Агитационно-массовое искусство (Агитпроп) // Москва — Париж. 1900–1930: Каталог выставки. В 2 т. М.: Советский художник, 1981. Т. 1. С. 108–117.

46. *Стругова О. Б., Гамзатова С. Р.* Художник Николай Андреевич Лаков // Художник Николай Лаков. От советского авангарда до соцреализма. М.–Махачкала: Дагестанский писатель, 2017. С. 9–23.

47. *Тропкина Н. Е., Якименко Е. Р.* Производственное пространство в пролетарской поэзии Царицына // «Гений места» в русском искусстве XX века: Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 135-летию И. И. Машкова, 10–11 ноября 2016 г.: Сб. научных статей. Волгоград: Панорама, 2016. С. 252–258.

48. *Чичагова Г. Д.* Годы Вхутемаса. Первые впечатления // А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма/Сост. В. А. Родченко. М.: Советский художник, 1982. С. 136–144.

49. *Шевченко А.* Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Типография 1-й Московской Трудовой Артели, 1913.

50. *Штеренберг Д. П.* Отчет о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 50–81.

51. *Э. Г.* Взвился высоко красный флаг // Творчество. 1919. № 10–11. С. 45.