

**Владимир
ШТРАНИХ**

ВЛАДИМИР ШТРАНИХ

В судьбе каждого художника советской эпохи есть такие страницы, которые не укладываются в хрестоматийный образ соцреалиста. Прежде всего это относится к мастерам старших поколений, получивших первые уроки задолго до Октябрьской революции. К ментально-визуальному единообразию одни приходили с нерастраченным классическим багажом прямо из стен русской Академии художеств, другие старались внести в советскую живопись непосредственность импрессионизма, впитанного на занятиях в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, третьи вливались в ряды совхудожников, пройдя искус авангарда в европейских мастерских и пестрых художественных объединениях 1910-х годов.

Пятнадцать послереволюционных лет были кратким периодом художественной свободы, относительной независимости от диктата власти, когда каждый был волен, по мере сил, искать путей самовыражения сообразно своему образованию, творческому темпераменту и восприимчивости к веяниям времени.

Данную ситуацию любопытно проследить на примере такого значительного мастера советской эпохи, получившего к концу долгой творческой жизни все возможные почетные звания — как Владимира Штраниха.

Мы решили остановиться на самой неожиданной и оттого особенно интересной странице его творчества.

Наше издание представляет Штраниха-конструктивиста, художника 1920-х годов, идущего в ногу со временем.

Владимир Федорович Штраних вышел из среды провинциальной интеллигенции, давшей отечественной культуре не один десяток блестящих имен. Он родился в 1888 году и вырос в Смоленске. Атмосфера культурной жизни Смоленска конца XIX века способствовала появлению художников-профессионалов, созданию их объединений, открытию музеев, выставок, художественных школ.

На рубеже веков княгиня Мария Тенишева создает в Талашкине близ Смоленска «Родник» — учебный и культурно-художественный центр. В Талашкине находили приют и вдохновение Илья Репин, Михаил Врубель, Николай Рерих, Константин Коровин, Сергей Малютин. В 1896 году в Смоленске сиятельная покровительница русского искусства открыла Рисовальную школу, куратором которой был Илья Репин.

Семью Владимира Штраниха с Марией Тенишевой некоторое время связывал служебный интерес. Отец и дед художника были известными в Смоленске нотариусами, и княгиня вела свои дела через контору Штранихов. Однако к художественному процессу начала XX века предки художника имели отношение не только косвенное.

Федор Иванович, дед художника, окончил Московское художественно-архитектурное училище и всю жизнь занимался живописью. В фондах Смоленского музея хранится его большое полотно «Вид Смоленска XIX века». Его имя можно прочитать в списке учредителей Общества любителей художеств, созданного в Смоленске в 1893 году.

Отец художника, Фёдор Фёдорович, предпочитал акварель. Интерес к искусству у Владимира Штраниха был наследственным.

В 1892 году семья переехала в Москву. К двенадцати годам у Володи, юного потомка нотариусов и художников-любителей, созрело желание стать профессиональным живописцем. Он поступил в Строгановское училище, где его однокашниками были в частности Борис Григорьев и Василий Шушаев. В 1907-м успешно окончил училище по декоративному отделению. В том же году состоялась встреча молодого художника с Константином Коровиным. Московскому мэтру, которого Штраних потом считал своим главным учителем живописи, его представил преподаватель Строгановского училища Николай Соболев. Молодой художник хотел работать в театре — нужны были деньги. Но когда Штраних принес Коровину свои этюды, услышал следующее: «Э, да ты брат, вон какой! Никакой работы в театре не дам тебе». Коровин достал из пиджака бумажник, вынул крупную пачку кредитных билетов, среди которых было несколько сторублевых, дал Штраниху эти деньги: «Я в тебя верю, поезжай на Север. Я тебе не дам декорации писать, потому что декорации влияют на работу, и если бы я не писал декорации, я был бы другим художником», — сказал он с сожалением¹.

Однако тяжелые семейные обстоятельства вынудили Штраниха повторить попытку, и Коровин допустил его до работы в Большом театре. Это стало началом длительного (десятилетнего) сотрудничества, вопреки опасениям Коровина, весьма плодотворного для молодого художника.

¹ цит. по: Кириллова В. М. «Творческий путь В.Ф. Штраниха», Смоленск: СГПИ, 1966.

Необычайно привлекательный внешне, щеголеватый Штраних очень нравился Коровину. Маститый художник вначале дал ему прозвище «Ленский», а впоследствии повысил и до классического «звания» Антиноя. Коровин следил и за его творческим развитием. Его весьма обрадовало поступление Штраниха в МУЖВЗ в 1909 году. В старом здании на углу Мясницкой тогда преподавали Николай Касаткин и Абрам Архипов, Сергей Малютин и Валентин Серов, и, конечно же, сам Константин Коровин.

Штраних учился в пейзажном классе Аполлинария Васнецова, среди его однокашников были Александр Герасимов, Борис Иогансон, Алексей Исупов, Евгений Кацман, Павел Корин.

Студенческие работы Штраниха не сохранились, но можно судить о смелости молодого живописца и его уверенности в собственных силах. «Одну из постановок натюрморта в классе Васнецова предложил Штраних. Была поставлена живописная задача головокружительной сложности — перламутровая раковина на фоне золотой парчи»¹.

В 1916 году Владимир Штраних окончил училище и был выпущен для выполнения дипломной работы, но был призван в действующую армию.

После 1917 года жизнь пришлось строить заново. Художники выживали, как могли. Штраних оказался в родном Смоленске.

В годы революции и войны на Смоленщине по разным причинам (чаще спасаясь от голода) оказалось много творческой интеллигенции. Веря в лучшее будущее, они были вовлечены в «строительство новой жизни».

Смоленские художники работали в театрах, оформляли празднества, агитпоезда, работали при штабе Западного фронта, в воинских частях, читали лекции по искусству. Штраних был одним из таких «военнообязанных» художников. Вместе с Николаем Дормидонтовым и Михаилом Цехановским в мас-

терских политоделов дивизий они выпускали «Окна сатиры Запфронтроста».

С 1918-го по начало 1920-х годов было организовано несколько государственных художественных студий. В студии Пролеткульта преподавал Владимир Штраних. Профессиональная подготовка смоленских студийцев была высока — желающие могли продолжить образование в столичных вузах, в первую очередь во ВХУТЕМАСе. Первоначальную подготовку в смоленских студиях у Штраниха прошли талантливые живописцы Константин Дорохов, Моисей Хазанов, блестящий график, рано погибший в ГУЛАГе Николай Падалицын.

Во второй половине 1920-х годов активность художественной жизни в Смоленске снизилась. Жизнь в стране постепенно налаживалась. Художники возвращались из провинции в столицы. В 1924 году, демобилизовавшись из армии, Владимир Штраних вместе с семьей переезжает в Москву. Обустроиться в столице ему помог товарищ по училищу Борис Иогансон.

Основным средством к существованию стала работа в печати — газетах, журналах, издательствах. С 1924 по 1937 годы Владимир Штраних был штатным художником «Рабочей газеты».

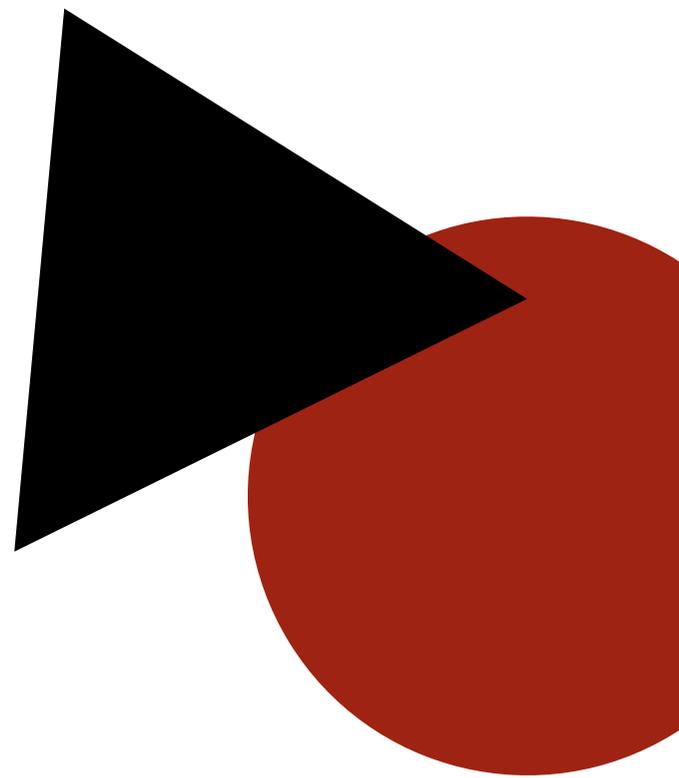
Именно эти годы — с середины 1920-х по середину 1930-х — и стали предметом нашего краткого исследования.

Метаморфозы творческой биографии художника интересны всегда. Каким образом живописец классических «кровей» с опытом работы в театре эпохи модерна становится на несколько лет адептом практически авангардных течений, а после этого творческого зигзага возвращается в лоно реалистической пейзажной лирики? Для того, чтобы это стало объяснимым, потребуется небольшой экскурс в историю отечественного искусства. Все началось за несколько лет до революции.

¹Цит. по: Из творческого опыта. Вып. 3. М., Союз художников, 1957

История авангарда в нашей стране весьма эмоциональна, и, как ни в одной другой, отмечена драматизмом.

Основные творческие течения вытекали одно из другого, переплетались, сталкивались и часто находились в состоянии непримиримости, однако делали общее дело, «зачинщиком» в котором, как признавали даже враги, был Казимир Малевич.



Малевич

Художник авангарда видит себя не создателем нового направления, а открывателем некоего объективно существующего закона.

Этим законом стал супрематизм — новая религия художников.

Малевич радикализировал все, что попадалось ему на пути, он пытался визуализировать самую сокровенную тайну бытия.

Его ученики молились пустоте — великому ничто — неведомому, непознаваемому, — той точке, в которой жизнь становится смертью и наоборот.

Малевич своей волей, которая, впрочем, была обусловлена развитием истории искусства, давал художнику новый, сверхчеловеческий статус — искусство супрематизма должно было манипулировать сознанием.

Революция 1917 года стала событием, удивительно созвучным настрою художников авангарда. Искусство и революция в сознании всех были тождественны. Удивительным показателем явился советский план монументальной пропаганды (1918–1920), исполненный художниками, приветствовавшими революцию — беспредметное искусство заполнило города и на некоторое время стало даже символом новой власти.

Художнику-вождю Казимиру Малевичу революция открыла широкое поле деятельности. Искусство он понимал как психотехнику, систему внушения. Поэтому в 1919-м году охотно принял предложение Наркомпроса, благодаря чему история искусства получила невиданный доселе жизнеспособный утопический проект.

В белорусском городе Витебске председатель местного отдела ИЗО Малевич основал школу супрематизма, коммуну «Утвердителей нового искусства» — Уновис (1920–1921).

Супрематический ордер

Ко времени существования Уновиса относятся первые замыслы о создании «супрематического ордера» — универсального стиля, способного охватить все сферы духовной и материальной жизни человечества.

Основой «супрематического ордера» были квадрат и крест — формы, проникающие друг в друга, выражающие себя одна посредством другой. Мировое пространство структурируется с помощью пересекающихся плоскостей. В каждой его клетке существуют «ордерные отношения», их выражают пересекающиеся плоскости и объёмы. Этот космос в каждой своей части порождает бесчисленное количество немасштабных структур. «Куб пространства», так же как и «крест», не имеет конкретных размеров конкретно зафиксированной формы взаимодействия. Супрематический ордер един для построения любой пространственной структуры — от огромного здания до книжного стеллажа. Художественным принципом организации ордера служит ритм, инструментом дистанций — прямая линия. Все элементы мирового пространства (плоскости и объёмы) находятся в движении. Каждый элемент своим наклоном, направлением как бы готовит место для следующего. Линейной симметрии и симметрии форм Малевич противопоставлял свой принцип супрематической динамической симметрии.

Очень немного из великого арсенала супрематических идей было осуществлено на практике, и совсем не в том космическом масштабе, как это виделось Малевичу в начале 1920-х годов. Однако искусство его последователей было востребовано даже в тридцатые годы,

благодаря исключительной школе взаимоотношений с пространством. Малевич создал новое представление о мировом пространстве. Идеи авангардистов-теоретиков оказались заразительными.

В 1919 году в Москве Наркомпрос организует отдел ИЗО под руководством Давида Штеренберга — кубиста, недавно вернувшегося в Россию из-за границы. Весной голодного, революционно-романтического 1919 года в ИЗО Наркомпроса была создана комиссия Живискульптарх, ставшая лабораторией новых практических идей. Художники мыслят себя агитаторами на службе у государства, а богатый опыт супрематизма применяется к более материальным нуждам, чем устремление к абсолютному духу.

В 1920-е годы задача была поставлена парадоксально: из авангарда, — искусства отрицания, разрушения, принципиально нефункционального, выйти к предельной функциональности — материальной и политической. Казимир Малевич, Эль Лисицкий, Александр Родченко определили стилистику авангарда XX века, и произошло это в постреволюционной России.

Развивалось новое направление советского искусства, которому суждено было стать самым знаменитым в истории искусства XX века — конструктивизм. Малевич не принимал конструктивизм, считая его «вещным», — идеалом художника было беспредметное. Однако его беспредметные композиции открывали неисчерпаемые возможности для строительства, дизайна, театра, фотографии, кино. Практики взяли на вооружение супрематический ордер и перестроили мир по новым законам.

Конструктивизм

Круг конструктивистов составляли архитекторы и художники, сформировавшиеся вокруг ГИНХУКа и ВХУТЕМАСа, с 1923 года они сплотились вокруг журнала «Леф» (1923–1925). Их искусство программно относилось к сфере идеологии и социальной инженерии, а форме предстояло стать исключительно утилитарной.

С начала 1920-х годов художников особенно интересовали возможности применения супрематических принципов в дизайне интерьеров, моделировании мебели, в создании плакатов и книжных обложек.

Будучи типично авангардистским течением, конструктивизм унаследовал и продолжил поиски в области динамизации и активизации формы, вводил диагональные построения, асимметричные композиции, прибегал к контрастам масштабов, сильным акцентам.

Своего пика стиль достиг в 1924–1928 годах — конструктивизм окончательно осознал себя как агитационное искусство. Выработались его основы — четкая структура, индустриальные технологии, рациональность и экономичность. Конструктивистский функционализм активно вторгался в отношения человека с окружающей средой, диктовал определенный образ мышления, агрессивно навязывал свои образы, ритмы, смыслы.

Третий и последний этап конструктивизма (1927–1931) был ознаменован поисками «Большого Образа». Проектом, завершающим историю этого стиля в России, стало строительство Днепрогэса.

Облик знаменитой электростанции стал последним триумфом конструктивизма уже в сталинскую, совсем не дружественную к стилю эпоху, ориентированную на гигантоманию псевдоисторического обличья.

Днепрогэс представлял СССР на всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году. Сооружение было не просто важным функциональным объектом, оно несло символический смысл. Это был апофеоз победы человека над природой, власти над человеком, и для тех, кто помнил, с чего все начиналось — бюджетян над солнцем.

К сожалению, искусство авангарда в нашей стране встретило противодействие властных структур и практически ни на одной из стадий своей творческой эволюции не смогло полностью реализоваться. Переориентировка шла полным ходом на протяжении тридцатых годов. Конструктивизм и его создатели переходили от супрематически ясных, легких и динамичных форм к тяжеловесной застывшей сталинской «классике».

Парадоксальным образом советское искусство предвоенной эпохи снова шло по тому же пути, что и Малевич. Оно оперировало цитатами из стилей прошлого, как это делал великий художник в своей живописи 1930-х годов.

Время все расставляет по своим местам. Бесценные материалы, касающиеся авангарда, продолжают появляться, их экспонируют и публикуют. Новые открытия в этой области убеждают в том, что русский художественный авангард еще содержит в себе огромный потенциал, который привлекает не только исследователей, но и художников.

Большую роль во введении в научный и творческий обиход новых материалов нередко играет и деятельность частных галерей — новые открытия непрерывно увеличивают визуальный ряд произведений авангарда, помогая исследователям закрывать многочисленные белые пятна в его истории.

Рубеж 1920–1930-х годов был «золотым веком» советской печатной графики. Имена Эля Лисицкого и Александра Родченко известны всем — это наш вклад в мировое искусство. Однако общий уровень художников того времени был не менее впечатляющ. В такие времена плохих художников не бывает. Конструктивистские работы Владимира Штраниха — ценнейший документ эпохи. Оригинальные авторские эскизы плакатов, обложек книг и журналов, макеты газетных полос — редкая удача как для исследователя, так и для зрителей, которые могут почувствовать себя непосредственными свидетелями творческого процесса.

Владимир Владимирович Штраних талантливый рисовальщик и умелый художник. Его замечательные работы преподавательской и руководящей работы в средней школе. Учен. работ., как талантливый и умелый художник.

Академик живописи Аполлинарий Васнецов

1918 Апрель 19

1. Рекомендация академика живописи Аполлинария Васнецова своему ученику Владимиру Штраниху «как талантливому и умелому художнику», данная в 1918-м
Recommendation given in 1918 by the Academician of Painting Apollinary Vasnetsov to his student Vladimir Shtranikh "as a talented and gifted painter"



5. Федор Шляпин среди студентов МУЖВЗ (сидит в центре)
Fyodor Shalyapin (sitting in the middle) among students of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture

АПОЛЛИНАРИЙ МИХАЙЛОВИЧЪ
ВАСНЕЦОВЪ
Академикъ живописи, Членъ Императорскаго
Московского Археологическаго Общества.

2. Рекомендательная записка А. Васнецова В. Штраниху на обороте своей визитной карточки
Note of recommendation written by A. Vasnetsov to V. Shtranikh on the reverse of his business card

Можете верить
Нужно верить
давать. Штраних и
художник. Не найдется
и кто будет работать
у вас. А. Васнецов



6. Штраних оформляет стенд «Рабочей газеты».
Начало 1930-х
Shtranikh designing stand for "Workers' Newspaper" ("Rabochaya Gazeta"). Beginning of 1930s



7. В. Штраних на военной службе. 1916
V. Shtranikh on the military service. 1916



3. Владимир Штраних (стоит в центре) среди учащихся МУЖВЗ
Vladimir Shtranikh (standing in the middle) among students of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture



4. В. Штраних на военной службе в 1916-м
V. Shtranikh on the military service in 1916



8. Фотография художника Голубева с дарственной надписью В. Штраниху
Photograph of a painter Golubev with the presentation inscription to Shtranikh



9. В. Штраних. Середина 1920-х
V. Shtranikh. Middle of 1920s



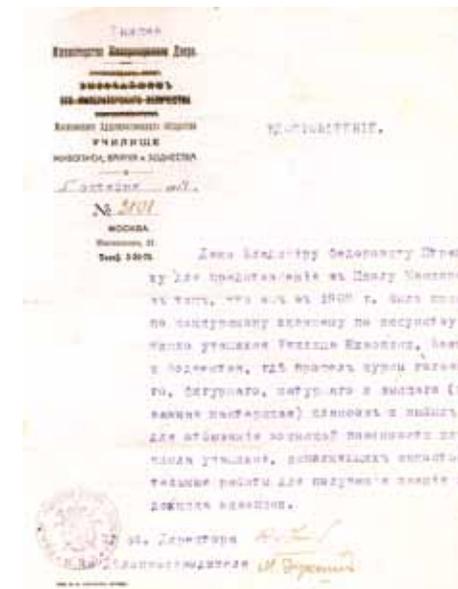
10. Аполлинарий Васнецов (сидит второй справа) со своими учениками. В. Штраних стоит второй справа. 1913–1914
Apollinari Vasnetsov (sitting second on the right) with his students. V. Shtranih stands second on the right. 1913–1914



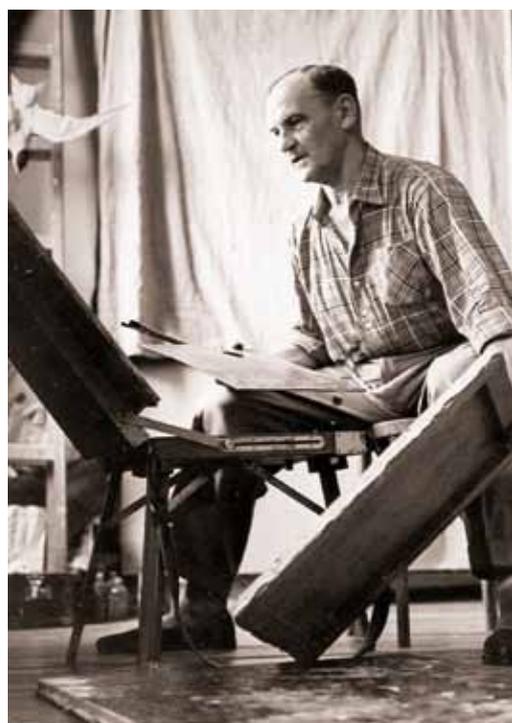
11. Студенты Московского училища живописи, ваяния и зодчества
Students of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture



12. В.Ф. Штраних (в первом ряду второй слева) на съезде Союза художников СССР рядом с академиками А.А. Дейнекой и Д.А. Налбандяном. 1970-е
V.F. Shtranih (in the first row second on the left) at the congress of the USSR Union of Artists next to Academicians of Paintings A.A. Deyneka and D.A. Nalbandyan. 1970s



13. Удостоверение МУЖВЗ, выданное В.Ф. Штраниху 5 октября 1917-м
Identity document of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture given to V.F. Shtranih on the 5th of October 1917



14. В.Ф. Штраних. 1950-е
V. Shtranih. 1950s



15. В.Ф. Штраних. 1930-е
V. Shtranih. 1930s



16. Свидетельство МУЖВЗ учащемуся В.Ф. Штраниху «Для беспрепятственного рисования, писания красками и фотографирования», выданное 12 Мая 1915
Certificate of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture given to V.F. Shtranih "for unobstructed drawing, painting and photography making" given on the 12th of May 1915



17. Диплом В.Ф. Штраниха об окончании Императорского строгановского центрального художественно-промышленного училища в Москве
Diploma given to V.F. Shtranih on his graduation from Stroganov School of Industrial and Applied Arts in Moscow



Русская книжная культура в 1920-е годы впервые оказалась в роли зачинателя и законодателя нового стиля — волевого и рационалистического, положившего в основу своего художественного языка строго функциональные формы современной ему промышленной техники.

С полиграфических опытов Эль Лисицкого началось то, что на Западе называли «новой типографией», а в России — «конструктивизмом».

Родившись в экспериментальной авангардистской книге, русский конструктивизм приобрел в начале 1930-х новую социально-культурную окраску, став «политически активной» художественной формой. Его упрощенная и унифицированная стилистика охватила практически всю сферу массовых агитационных изданий.

Лучшие художники своего времени, в том числе и прошедшие строгую классическую школу, поддались напористому обаянию нового стиля.

**Владимир
ШТРАНИХ**

В рисованных обложках, вытеснивших дорогой переплет в аскетически-бедной советской книге 1920-х, конструктивисты предпочитают угловатые плоскостные буквы.

Поверхность бумаги плотно запечатывается плоскими плашками краски — черной, красной, реже других цветов. Отдельные буквы увеличенного размера попадают сразу в две или три строки, в два-три слова, объединяя надпись в единую жесткую конструкцию. Все формы утяжелены и укрупнены, броски, как в рекламном плакате. Конструктивисты отвергают украшения, презирают орнамент, предпочитают членить страницу жирными черными линейками.

Рисунки и шрифты Штраниха регулярно появляются в газетах и журналах. Им были самостоятельно созданы рисованный круглый и удлинённый шрифты.

1.
ПРОСПЕКТ.
Эскиз шрифта. 1920-е.
Бумага на картоне,
масло. 4x15

PROSPEKT (AVENUE).
Sketch of a font. 1920s
Paper on cardboard, oil. 4x15

>>



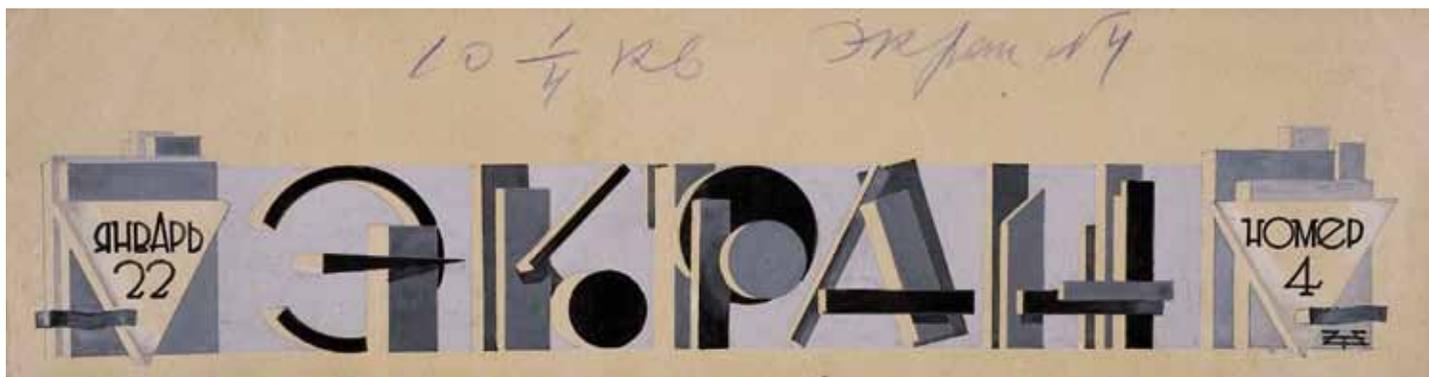
1



2.
Эскиз обложки книги
И. Любимова
«ПОТРЕБИТЕЛЬСКАЯ КООПЕРАЦИЯ».
1928
Бумага на картоне, гуашь. 22x15
Подписана в правом нижнем углу

Sketch of a cover for the book by
I. Lyubimov,
CONSUMER COOPERATION. 1928
Paper on cardboard, gouache. 22x15
Signed in the lower right corner

<<



3

3.

Эскиз логотипа к журналу «ЭКРАН»

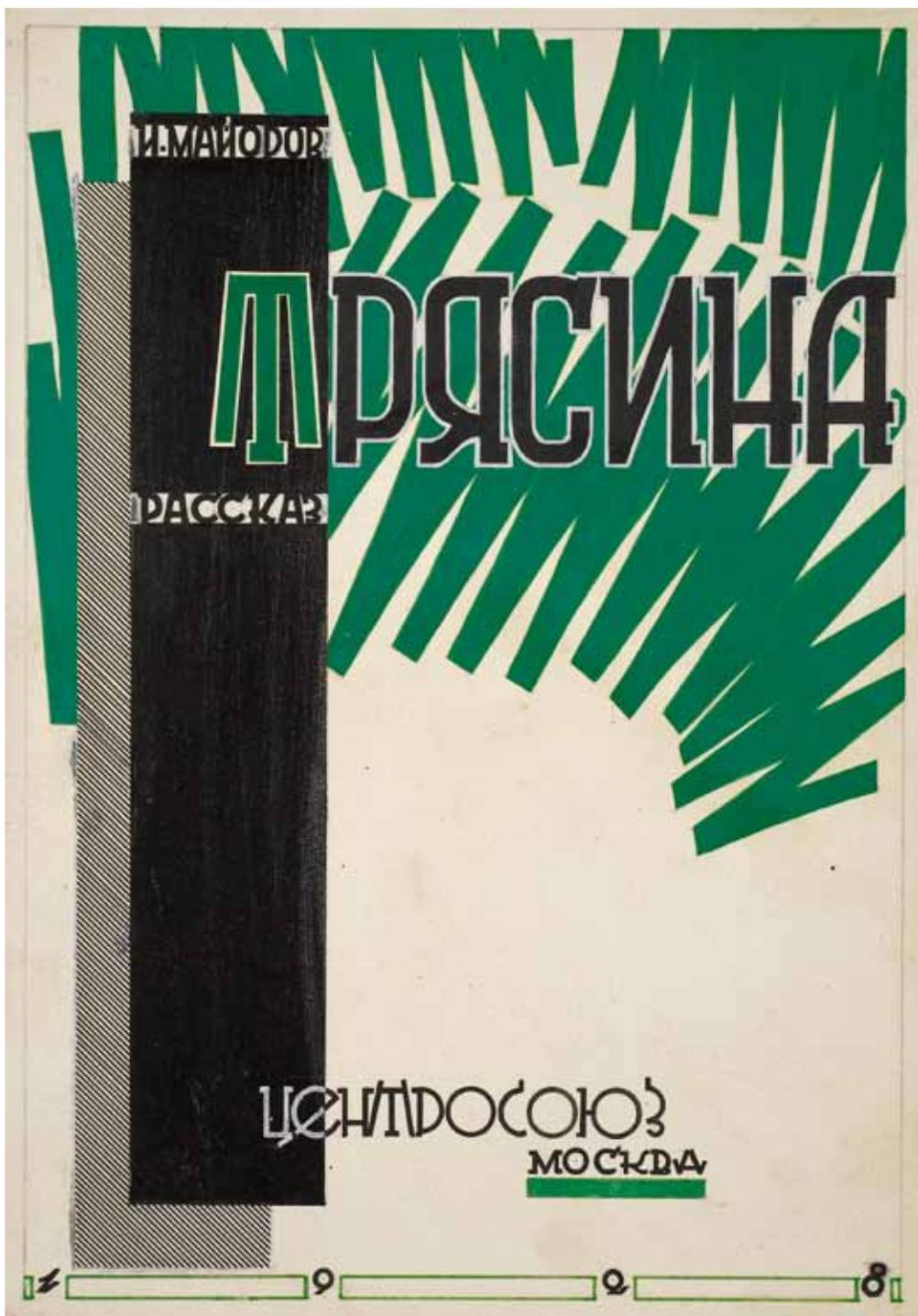
Бумага, гуашь. 7x26.

Подписана монограммой «ШТ.» в правом нижнем углу

Sketch of a logotype for EKRAN (SCREEN) magazine

Gouache on paper. 7x26

Signed by SHT. monogram in the lower right corner



4.
 Эскиз обложки
 книги И. Майорова
 «ТРЯСИНА». 1928
 Бумага на картоне,
 гуашь. 22x16

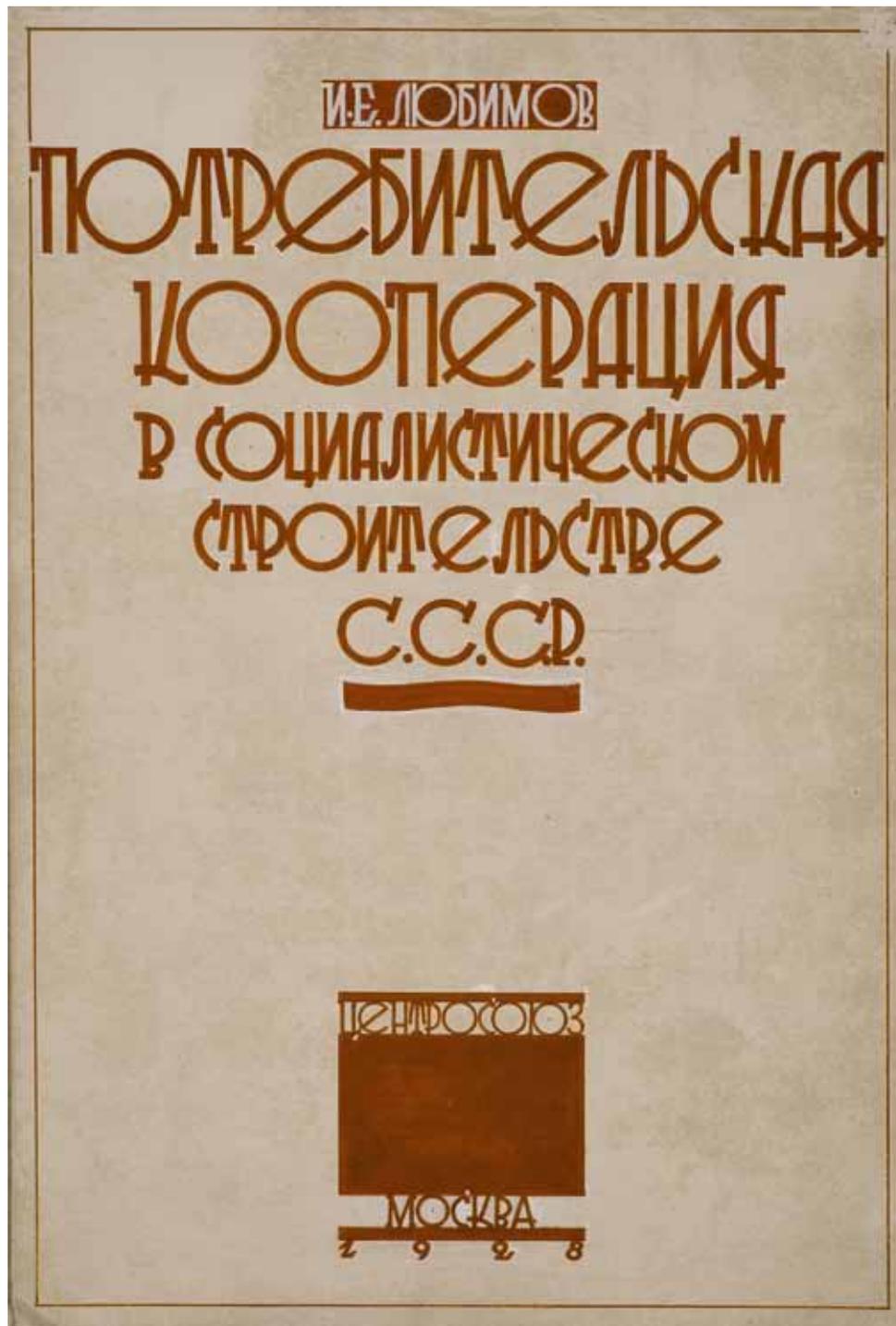
Sketch of a cover
 for the book by
 I. Mayorov,
 QUAGMIRE. 1928
 Paper on cardboard,
 gouache. 22x16
 <<



5

5.
УМЕЛЫЙ ПОДХОД
Оригинал заголовка для журнала «ЭКРАН». 1920–е
Бумага на картоне, гуашь. 8x28.
Подписана монограммой «ШТ.» в правом нижнем углу

SKILLFUL APPROACH
Original title in EKLAN (SCREEN) magazine. 1920s
Paper on cardboard, gouache. 8x28
Signed by ShT. monogram in the lower right corner



6.
Эскиз обложки
книги И. Любимова
«ПОТРЕБИТЕЛЬСКАЯ
КООПЕРАЦИЯ». 1928
Бумага на картоне, гуашь.
22x15

Sketch of a cover
for the book by
I. Lyubimov, CONSUMER
COOPERATION. 1928
Paper on cardboard,
gouache. 22x15

<<



7

7.

НЕТ МЕСТА. Оригинал заголовка для журнала «ЭКРАН». 1920-е

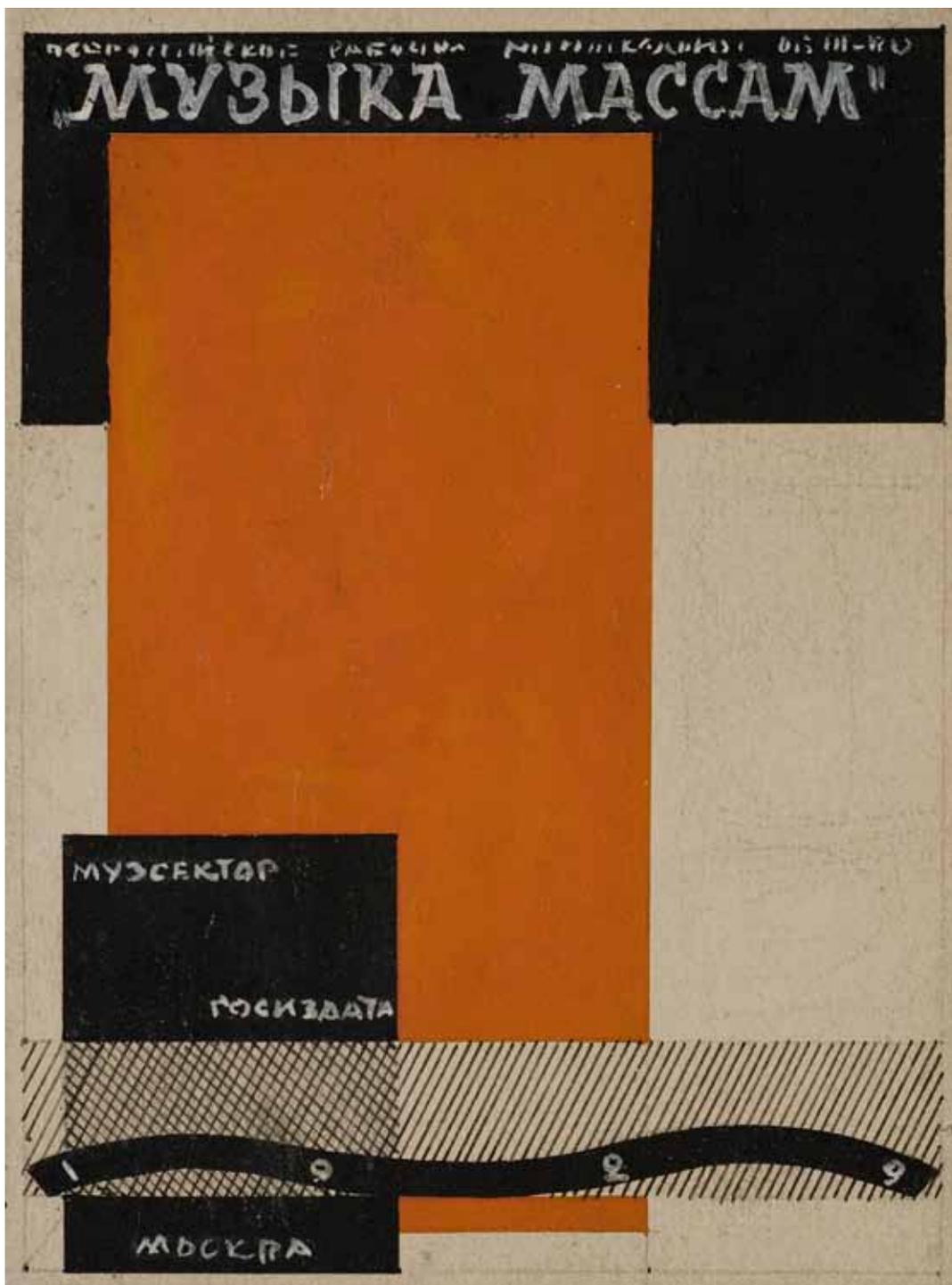
Бумага на картоне, гуашь 10,5x28.

Подписана монограммой «ШТ.» в правом нижнем углу

NO PLACE. Original title in EKRAN (SCREEN) magazine. 1920s

Paper on cardboard, gouache.10.5x28.

Signed by monogram in the lower right



8.
Эскиз обложки книги
«МУЗЫКА МАССАМ»
1929. Бумага на карто-
не, гуашь. 10,5x8

Sketch of a cover for
the book MUSIC TO
THE MASSES. 1929
Paper on ardbord,
gouache. 10.5x8

<<

Обложки газет и журналов, созданные Владимиром Штранихом на рубеже 1920–1930-х годов — блестящий образец конструктивистской эстетики.

Вертикальные плоскости страниц разбиты супрематическими модулями на поля, пропорциональные смысловой и пластической значимости изображений и слов. Динамичное повествование, краткая надпись-лозунг — интерес зрителя поддерживается энергично расставленными акцентами.

Глаз стремительно следует за смелыми линиям композиции. Ее центр и главный герой повествования — машина. Зрительные образы вызывают слуховые ассоциации — воображаемые звуки: механический ритм работающих шестерней и рев машин превращаются в индустриальную музыку нового времени.

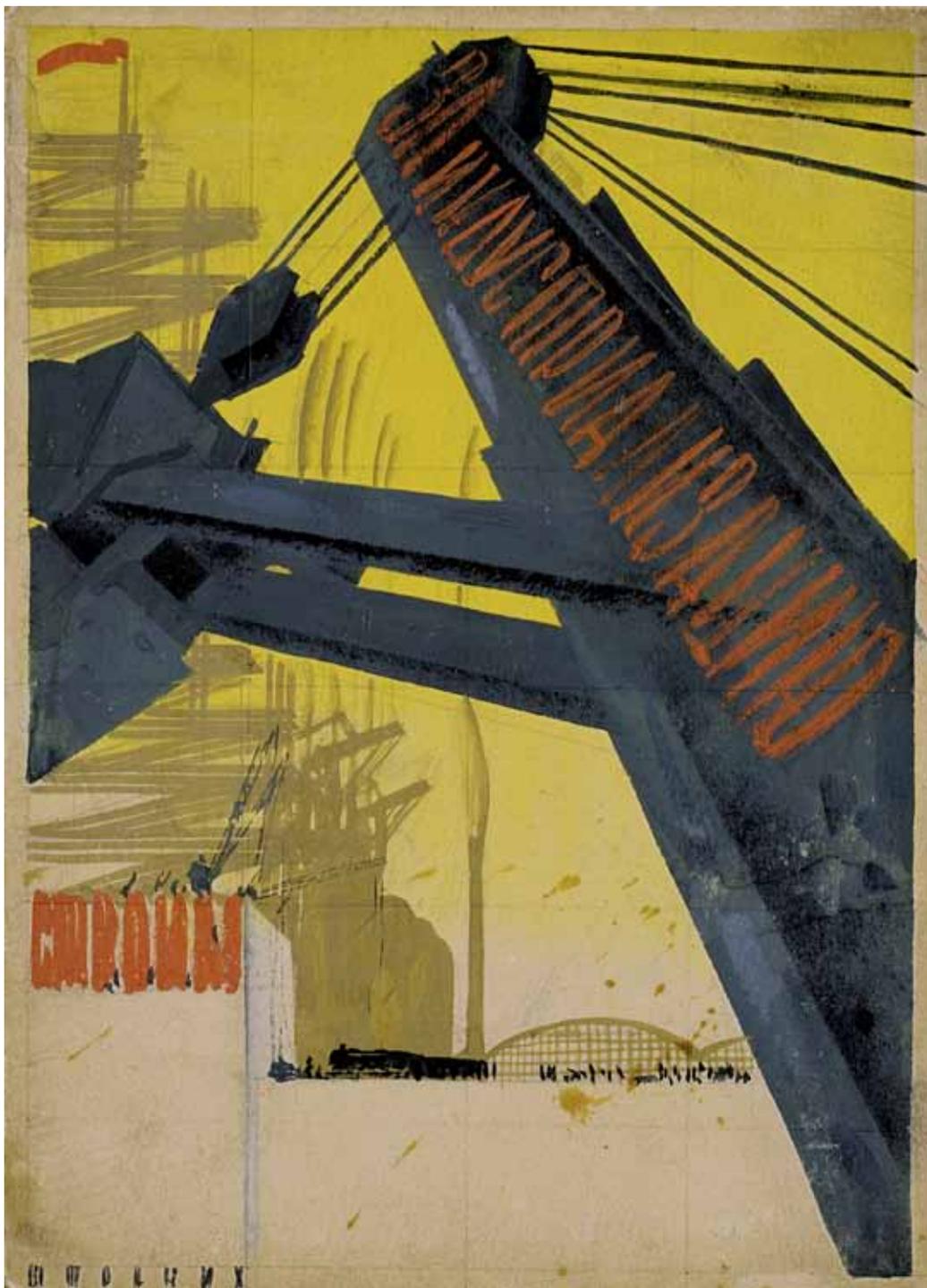
Фоторепортаж как искусство — программа журнала «СССР на стройке», представляющего собой конструктивистский взлет полиграфического дизайна — визитной карточки советского искусства 1930-х годов. «СССР на стройке», выходявший на нескольких языках, выработал жанр патетического фоторепортажа, объединяющего снимки многих авторов в единое, последовательно разворачивающееся зрелище. Штраних показывает мастерское владение этой эстетикой в своих фотообложках. Взамен рисунка в книгу энергично вводится новая изобразительная техника — фотография.

Многие художники сами берутся за фотоаппарат или обращаются к обработке и монтажированию своих и чужих снимков (Александр Родченко, Эль Лисицкий).

Изобразительный язык обновляется решительными ракурсами, смелым кадрированием, монтажом фрагментов. Вырабатываются характерные приемы верстки фотоснимков по диагонали страницы или разворота, без полей под обрез.

Возникает фотообложка, всю поверхность которой занимает крупный снимок, служащий фоном для надписей. В монтаже сталкиваются изображения, снятые в различных ракурсах, напечатанные в разных масштабах.

Мир, зафиксированный аппаратом, расчленен на составные элементы и выстроен заново, в соответствии с художественной задачей.



9.
Эскиз № 1
для первой страницы
органа ВСНХ — газеты
«ЗА ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЮ».
1930.
Бумага на картоне, гуашь. 17,5х12,5
Подписана в левом
нижнем углу «Штрих»

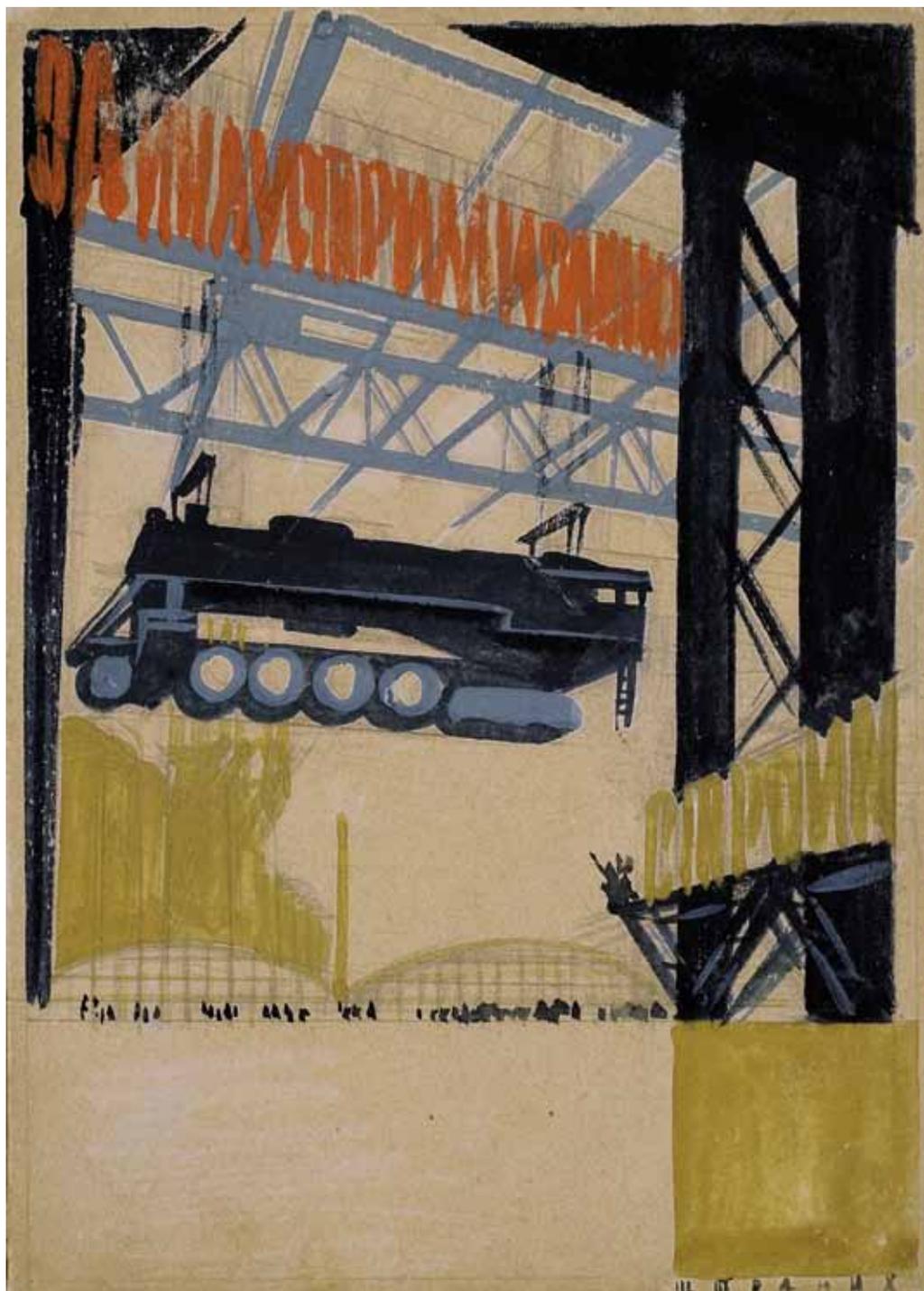
Sketch No. 1
for the first page of
ZA INDUSTRIALIZATSIYU
(FOR INDUSTRIALIZATION),
the official newspaper of the
Supreme Council of National
Economy. 1930
Paper on cardboard, gouache.
17.5x12.5
Signed in the lower left
<<

10.
Эскиз № 2
первой страницы органа
ВСНХ — газеты
«ЗА ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЮ»
1930
Картон, гуашь. 17,5x12,5
Подписана в левом нижнем углу
«Штрених»

Sketch No. 2
for the first page of
ZA INDUSTRIALIZATSIYU
(FOR INDUSTRIALIZATION),
the official newspaper of the
Supreme Council of National
Economy. 1930
Gouache on cardboard. 17.5x12.5
Signed in the lower left

>>





11.
Эскиз № 3
первой страницы органа
ВСНХ — газеты
«ЗА ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЮ»
1930
Картон, гуашь. 17,5x12,5
Подписана в правом
нижнем углу «Штрих»

Sketch No. 3
for the first page of
ZA INDUSTRIALIZATSIYU
(FOR INDUSTRIALIZATION),
the official newspaper of the
Supreme Council of National
Economy. 1930
Gouache on cardboard. 17.5x12.5
Signed in the lower right

<<

12.
Эскиз № 4
первой страницы
органа ВСНХ- газеты
«ЗА ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЮ»
1930
Картон, гуашь. 17,5x12,5

Sketch No. 4
for the first page of
ZA INDUSTRIALIZATSIYU
(FOR INDUSTRIALIZATION),
the official newspaper of the
Supreme Council of National
Economy. 1930
Gouache on cardboard. 17.5x12.5
>>





13.
Эскиз обложки
журнала «СТРОИМ».
Бумага на картоне, гуашь,
фотоколлаж. 17,5x12,5
Подписана в правом
нижнем углу «Штраних»

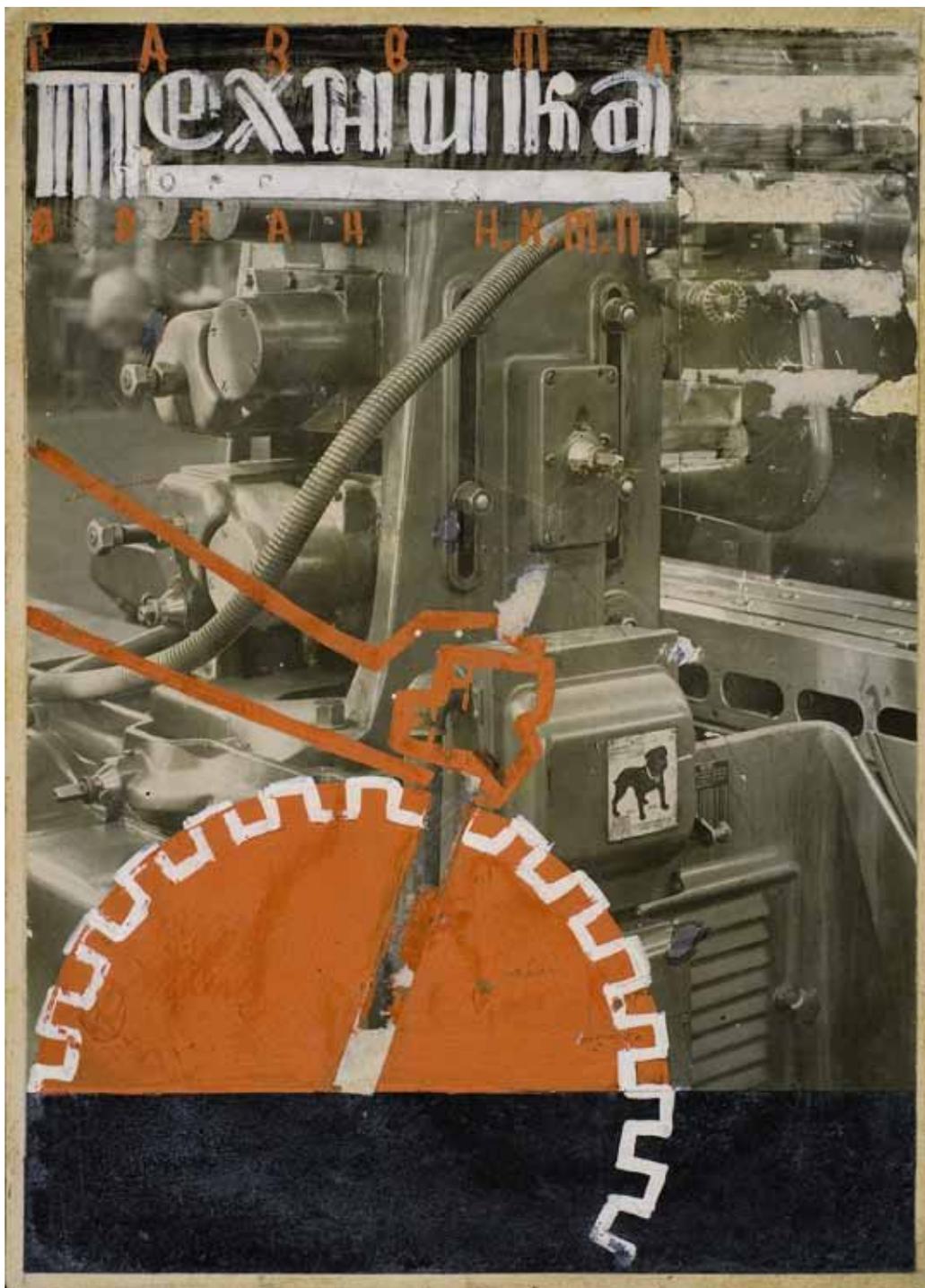
Sketch of a cover for
STROIM
(WE ARE BUILDING)
magazine
Paper on cardboard, gouache,
photo collage. 17.5x12.5
Signed lower right

<<

14.
Эскиз обложки газеты
«ТЕХНИКА»
Бумага на картоне, гуашь,
фотоколлаж. 17,5x12,5

Sketch of a cover
for newspaper
TEKHNIKA (Technician's
newspaper)
Paper on cardboard,
gouache, photo collage
17.5x12.5

>>





15.
Обложка журнала
«СТРОИМ»
Выпуск № 13. 1930-е
Бумага, печать. 44x31

Cover for
STROIM
(WE ARE BUILDING)
magazine. Issue
No. 13. 1930s
Paper, print. 44x31

<<

16.
Эскиз обложки журнала
«СТРОИМ». Выпуск 16. 1930-е
Картон, тушь, фотоколлаж.
43,5x31.

Подписана монограммой «ШТ.»
в правом нижнем углу.

На обороте надпись;
«По чёрной плашке с левой сто-
роны фото — набором: «СССР
должен стать металлическим»

Sketch of a cover for STROIM
(WE ARE BUILDING) magazine.

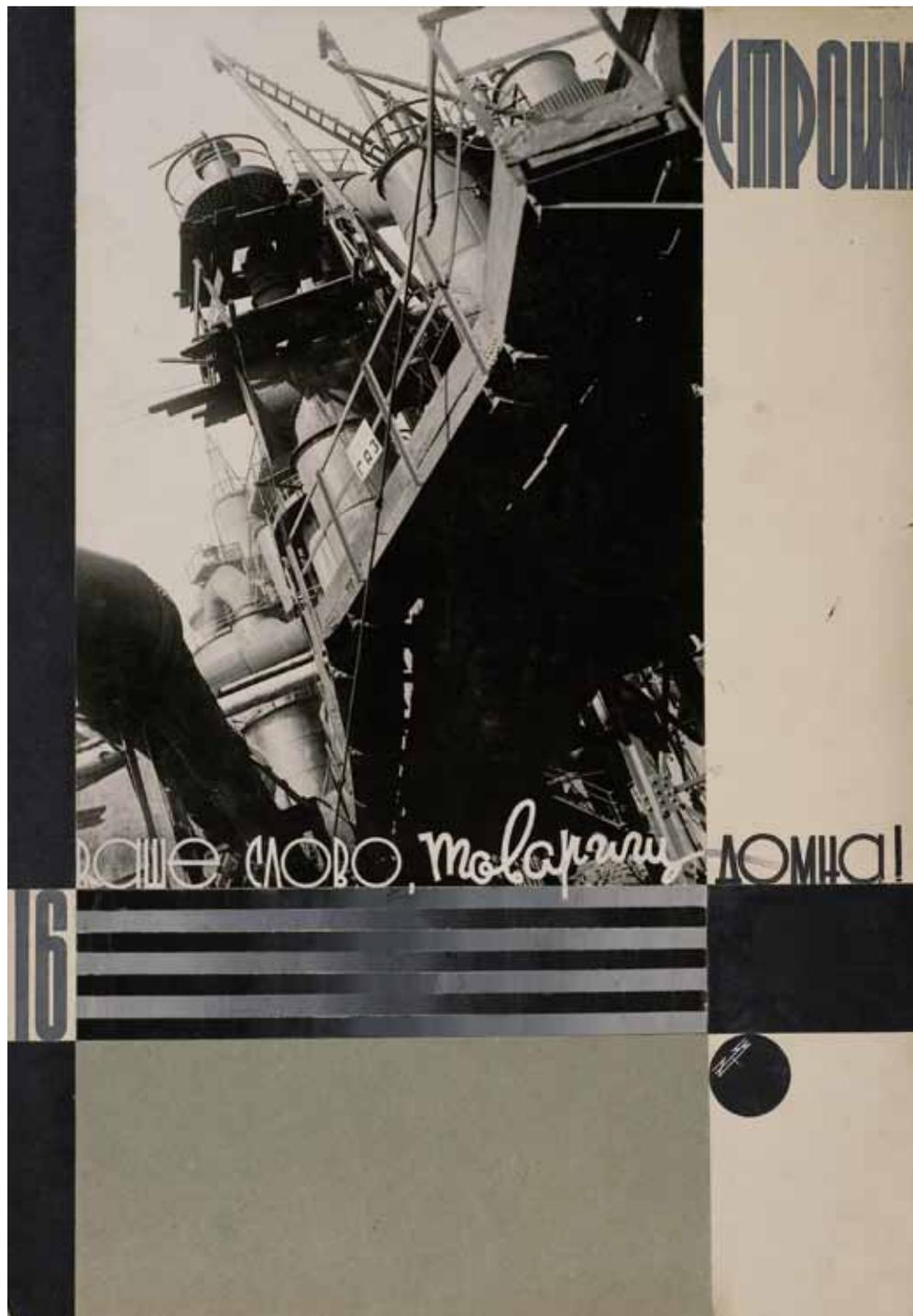
Issue 16. 1930s

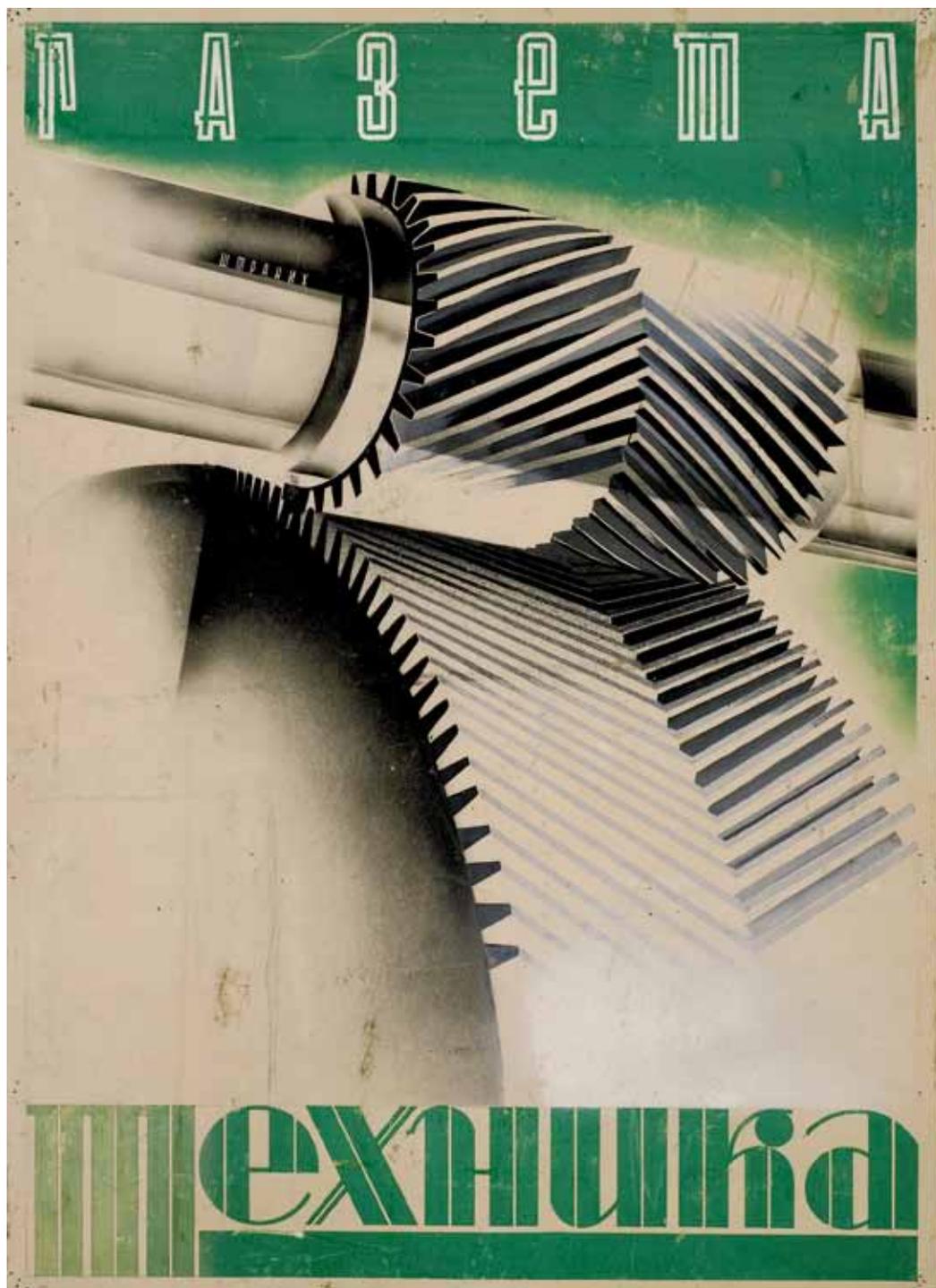
Cardboard, drawing ink, photo
collage. 43.5x31

Signed by ShT. monogram in the
lower right corner. Signed on the
reverse — on solid black, left of the
photo, typeset:

The USSR must become metallic

>>





17.
Эскиз рекламного
плаката
«ГАЗЕТА ТЕХНИКА»
1930-е
Бумага на картоне,
гуашь. 64x46,5
Подписана в левом верх-
нем углу «Штрахи»

Sketch of an
advertisement poster
GAZETA TEKHNIKA
(TECHNICIAN'S
NEWSPAPER). 1930s
Paper on cardboard,
gouache. 64x46.5
Signed in the upper left
corner

<<

Как все мы помним, почётная грамота в СССР была одной из форм морального поощрения трудящихся.

Штраних, неоднократно вдохновлявшийся в своем творчестве темой водных просторов и сурового быта моряков, был хорошо знаком со многими коллективами судов, а также их морскими начальниками из Народного Комиссариата водников.

Эскизы грамот, воспроизведенные здесь, являются вероятно, одним из заданий, выполненных художником «по дружбе» — быстро, но с определенной долей вдохновения.

Лаконичные пиктограммы (знамя, волна, якорь, звездочка) уверенно уживаются на плоскости листа с буквенными схемами: «Лучшему судну» и «Лучшему капитану СССР».



18

18.
 «ЛУЧШЕМУ СУДНУ». Эскиз почётного диплома победителю соревнования на лучшее судно в СССР. 1930–е
 Бумага, гуашь, золотая краска. 44x61

TO THE BEST SHIP. Sketch of an honorary diploma for the winner of the Best Ship Competition in the USSR. 1930s
 Paper, gouache, gold ink. 44x61

<<

19.

«ЛУЧШЕМУ КАПИТАНУ СССР». Эскиз почётного диплома. 1930-е

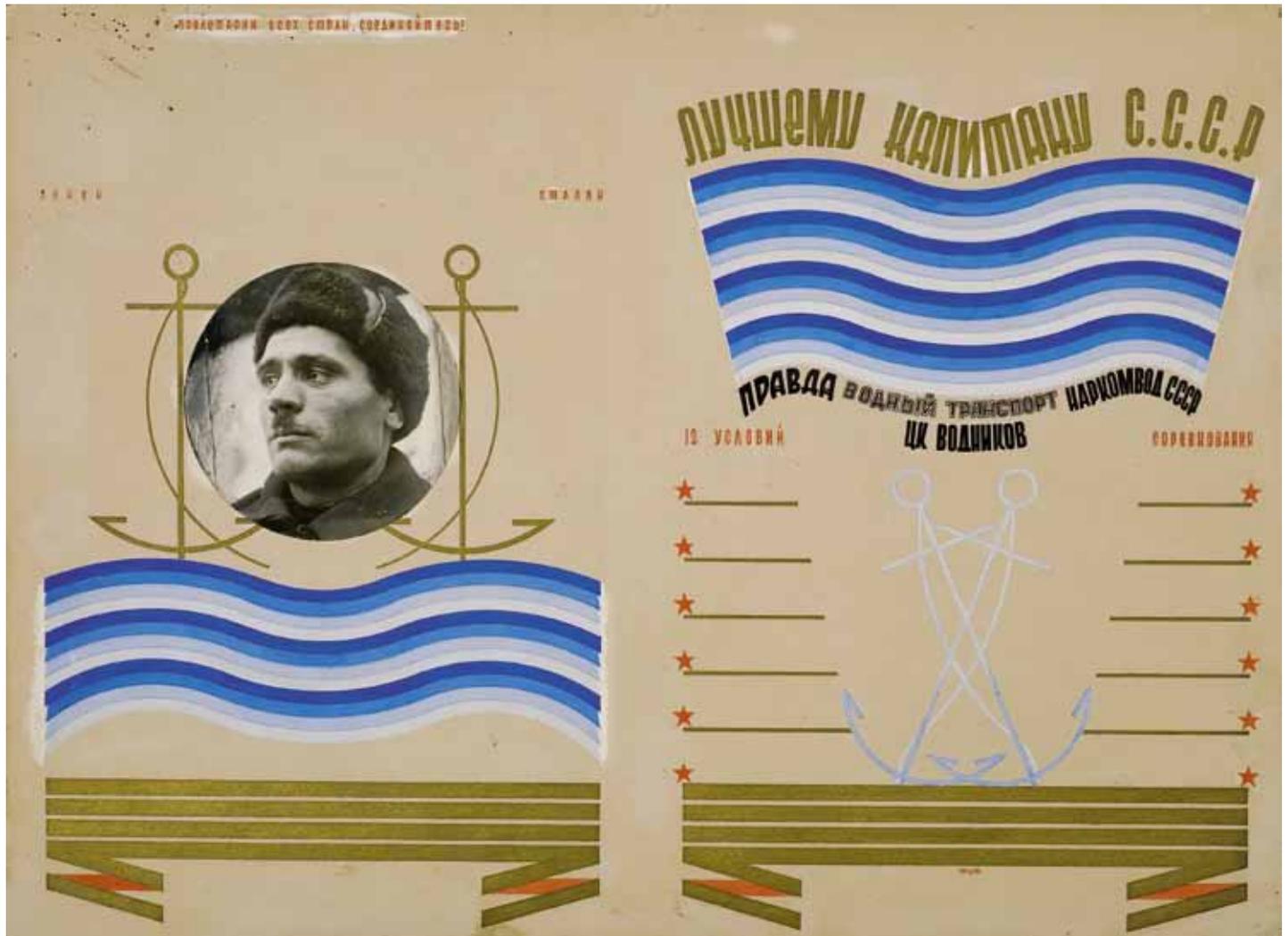
Бумага, гуашь, фотоколлаж. 37x50,5.

Подписана монограммой «ШТ.» в правом нижнем углу

TO THE BEST CAPTAIN OF THE USSR. Sketch of an honorary diploma. 1930s

Paper, gouache, photo collage. 37x50.5

Signed by monogram in the lower right



За долгую историю своего существования журнал «Знание—сила» претерпел множество изменений. Самый первый номер вышел в свет в январе 1926 года и был адресован детям. Постепенно журнал превратился в любимое чтение для советских граждан всех возрастов: научные данные излагались в издании в доступной форме, учёные обсуждали самые интересные темы от археологии до физики, от языкознания до космологии.

Любопытно, что именно этот журнал в 1960–1970-е годы стал негласным оплотом художников нонконформистов. Там работали: Эрнст Неизвестный, Юло Соостер, Илья Кабаков, Эдуард Гороховский, Олег Целков.

Владимир Штраних сотрудничал с журналом в начале 1930-х годов, когда издание окрепло, стало вполне взрослым и в своем оформлении стремилось использовать модную и броскую эстетику конструктивизма.



ЮЮ

ИЮЛ

14

1 Молодая ОГИЗ 3 Звезда 1

20.
Эскиз обложки журнала
«ЗНАНИЕ-СИЛА» № 14.
1931 Бумага на картоне,
тушь, акварель. 30x22
Подписана в середине
слева «Штраних»

Sketch of a cover
for ZNANIE-SILA
(KNOWLEDGE IS POWER)
magazine, No. 14. 1931
Paper on cardboard, drawing
ink, watercolor. 30x22.
Signed at the
middle left
<<

21.

Эскиз обложки журнала «ЗНАНИЕ–СИЛА» № 21. 1931

Бумага на картоне, тушь, акварель. 30x21,3

Подписана в середине справа «Штраних»

Sketch of a cover for ZNANIE–SILA (KNOWLEDGE IS POWER)
magazine, No. 21. 1931

Paper on cardboard, drawing ink, watercolor. 30x21.3

Signed at the middle right



На строительных площадках первых пятилеток по всему СССР можно было встретить агитационный плакат. Его искусство доступно широким массам, его образы понятны каждому, а короткий энергичный текст — лозунг — запоминается и зовет к действию. Теперь это художественная летопись страны.

Идеология осталась в далеком прошлом, она способна вызвать лишь ностальгическую усмешку. Немногие уцелевшие образцы теперь несут на себе только признаки художественного качества.

Герои плаката «Изучай военно-санитарное дело» (так до 1940 года называлась военная медицина) в ногу идут к светлому будущему. Они готовы стать фармацевтами, фельдшерами, госпитальными сестрами. Они станут нужными членами общества.

Страна готовится к войне.

Рабочая рука под сенью сельхозмашины, парящей на золотом фоне, твердо сжимает трудовые трешницы — несет их в сберкассу.

Рванный веселый ритм плаката «За социалистическое соревнование» с кокетливо-задорным вопросом «Кто лучше?» призывает шутя догнать и перегнать капиталистический способ производства, противопоставив их гнилой и завистливой «конкуренции» наше честное и здоровое советское соревнование между цехами, бригадами и отдельными рабочими.

Плакаты Штраниха приятны точным и выразительным сочетанием по-конструктивистски бедных красок и пониманием психологии воздействия цвета — сказывается закалка живописца и театрального декоратора.

Шрифт в плакатах не менее значим, чем сюжетный рисунок — он прост и понятен; призывы, написанные таким шрифтом, особенно убедительны.



22.
ИЗУЧАЙ ВОЕННО-
САНИТАРНОЕ ДЕЛО.
Оригинал плаката Конец
1920-х
Бумага на картоне, гуашь,
тушь. 102x72

STUDY MILITARY MEDICAL
SCIENCE Original poster
Late 1920s
Paper on cardboard, gouache,
drawing ink. 102x72
<<

23.
ИЗУЧАЙ ВОЕННО-
САНИТАРНОЕ ДЕЛО Плакат
Конец 1920-х
Бумага, печать 102x72
Художественное издательское
акционерное общество АХР.
Тираж 10 000

STUDY MILITARY MEDICAL
SCIENCE Poster. Late 1920s
Paper, print. 102x72
The Association of Artists of
Revolutionary Russia art publishers,
joint stock company
Circulation 10 000

>>





24.
Оригинал плаката
«СБЕРЕГАТЕЛЬНАЯ
КНИЖКА». 1930-е
Бумага на картоне,
гуашь. 72x52

Original poster
SAVINGS BOOK 1930s
Paper on cardboard,
gouache. 72x52

<<



25.

25.
ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СОРЕВНОВАНИЕ. КТО ЛУЧШЕ! Плакат. 1930-е
Бумага, печать. 54,5x102

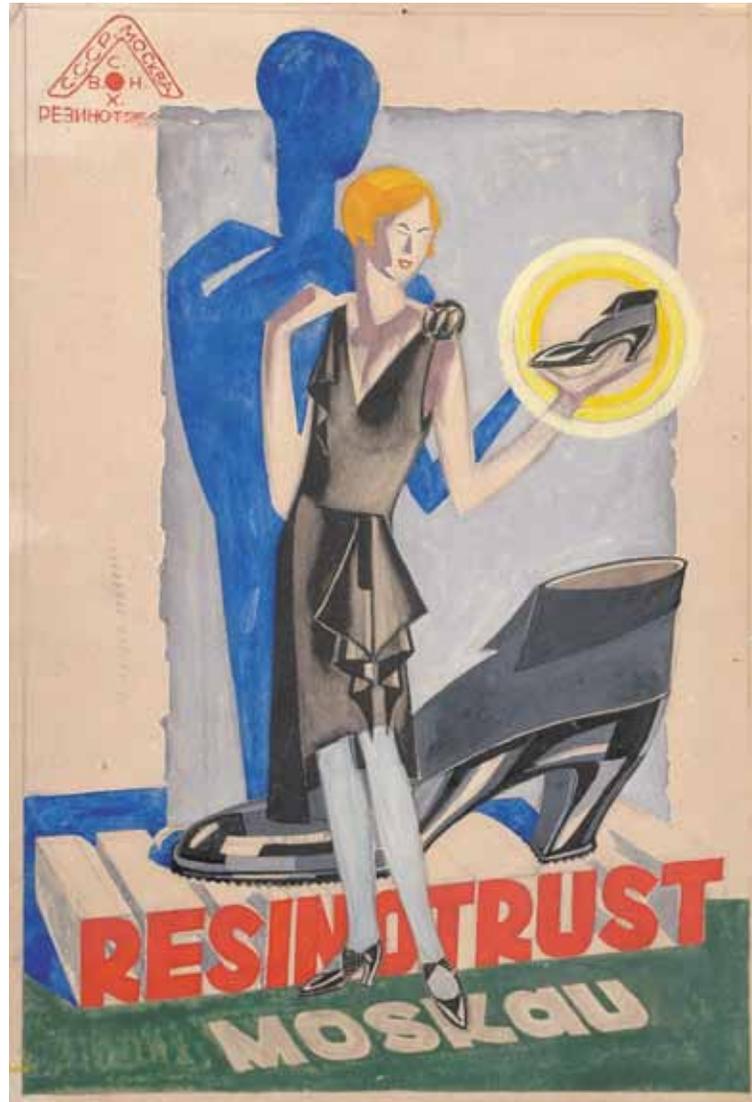
FOR THE SOCIALIST COMPETITION. WHO IS BETTER! Poster. 1930s
Paper, print. 54.5x102



26

26.
Оригинал плаката «ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СОРЕВНОВАНИЕ». 1930-е
Бумага на картоне, гуашь. 71x95

Original poster FOR THE SOCIALIST COMPETITION. 1930s
Paper on cardboard, gouache. 71x95



27.
«РЕЗИНОТРЕСТ». Эскиз рекламного плаката, 1920-е
Бумага, гуашь, акварель, 24,8x16,7

27

«REZINOTREST». Sketch of an advertisement poster, 1920s
Watercolor and gouache on paper, 24.8x16.7



28

28.
«РЕЗИНОТРЕСТ». Эскиз рекламного плаката, 1920-е
Бумага, гуашь, акварель, 14x22

«REZINOTREST». Sketch of an advertisement poster. 1920s
Watercolor and gouache on paper, 14x22

Темпы развития послереволюционной пропагандистской и информационной печатной продукции, гигантский рост тиражей поражают воображение. В 1925 году в систему советской печати входило 1120 газет, в 1928 году — около 2 тысяч, к концу первой пятилетки, в 1932 году — 7,5 тысяч газет, а к концу второй — 9250 газет. Разовый тираж поднялся до 38 млн. экземпляров. Статистика издания журналов отражает драматизм своего времени: в 1926 году выходил 1631 журнал, в 1929 — уже 2188. Но в 1936 году выходит только 1995 наименований. Кроме того, почти на 200 млн. экземпляров сокращается их годовой тираж. Власть заботится о том, чтобы граждане не испытывали слишком большой интеллектуальной нагрузки, читая журналы. К середине 1930-х начинается перестройка издательской системы. Двери издательств закрываются для многих художников. В предвоенные годы советская власть, взявшаяся за «перековку» своих «соловьев», пришла к небывалым результатам. Творческий поиск был нещадно искоренен, и в течение нескольких послевоенных десятилетий советская полиграфия представляла собой ровное поле со стандартными всходами почти безымянной пропагандистской продукции.

Кто-то ушел в творческое подполье, кто-то с восторгом воспринял директивы партии и правительства. Владимир Штраних нашел прибежище в живописи. До конца жизни он был успешным живописцем, автором, как тогда было принято говорить, «эпических полотен» — морских пейзажей и героических картин из жизни моряков. Он не был в конфликте с властью, — напротив, удостоился званий и народного художника, и членкора Академии художеств. Владимир Штраних закончил жизнь признанным безусловно советским художником. Тем более любопытно вспомнить о двух мощных истоках, питавших его зрелое творчество: изысканная палитра и виртуозное владение цветом и светом — от старшего учителя, Константина Коровина, а вот безусловно выстроенная композиция, остро схваченные ракурсы и реалистическая обобщенность демонстрируют мастерство художника, прошедшего школу конструктивизма.

Vladimir Shtranikh

In the life of every Soviet era artist there are chapters that break out of the social realist stereotype. This mostly goes to the masters of older generations — the ones that had received their first lessons long before the October Revolution.

The fifteen years after the revolution were a brief period of artistic freedom, a tentative independence from the iron hand of those in power.

This situation can be demonstrated by an example of a prominent master of the Soviet era, the one who had won all possible titles by the end of his long creative life — Vladimir Shtranikh.

We would like to focus on a surprising part of his work, and all the more interesting for that. Our publication is about Shtranikh the constructivist— an artist of the 1920s who kept abreast of the times.

Vladimir Fyodorovich Shtranikh had a background of provincial intelligentsia. He was born in 1888 and grew up in Smolensk. The atmosphere of cultural life in Smolensk of the late 19th century fostered the emergence of professional artists. Shtranikh inherited his interest in art. Fyodor Ivanovich, the artist's grandfather, had graduated from the Moscow Art and Architecture College and had been involved in painting all his life.

In 1892, their family moved to Moscow. In 1907 Volodya Shtranikh successfully graduated from Stroganov School, department of decorative art. The same year the young artist met Konstantin Korovin, whom Shtranikh later considered his main teacher of painting. For the following 10 years the two artists fruitfully collaborated in the Bolshoi Theater.

In 1909 Shtranikh entered the Moscow School of Painting, Sculpture, and Architecture. In 1916 Vladimir Shtranikh graduated from the school and was given the task of preparing for his thesis, but was drafted to the army. After 1917, he had to build his life from scratch.

At that time, the artists did their best to survive. Shtranikh ended up in his home city of Smolensk, where he remained one of the reservist artists. Together with N. Dormidontov and M. Tsekhanovsky, they published «The ROSTA Satire Windows at the Western Front».

In 1924, after being demobilized from the army, Vladimir Shtranikh moved to Moscow with his family. His means of subsistence have mostly been printed graphic art. From 1924 to 1937, Vladimir Shtranikh was a staff artist at Rabochaya Gazeta (the Workers' Newspaper).

These years, mid-1920s to mid-1930s, are the period on which we would like to focus.

It is always fascinating to watch the metamorphoses of an artist's creative life. How come a painter with classical background, experienced in a theater of the Art Nouveau era, becomes dedicated to avant-garde movements, and then suddenly returns to creating realistic lyrical landscapes?

The history of avant-garde in our country is highly emotional, and dramatic like in no other country. Major art movements were superseding one another, crossing their paths, adding to one another, and sometimes even confronting one another; however, they all moved in one direction which was pointed out by Kazimir Malevich — even the opposers had to admit to that.

An avant garde artist is not the one who sees himself as a pioneer of a new style, but a discoverer of an objec-

tive truth. This objective truth became suprematism — the artists' new religion. Malevich, by means of his will, which in turn was conditioned by the development of the history of art, attributed a new superhuman status to artist: the art of suprematism was meant to manipulate the minds of men.

And the 1917 Revolution became an event that strongly resounded in the minds of avant-garde artists. The art and the revolution were almost synonymous at the time. Freedom of art was given to Kazimir Malevich, the leader of artists, by the revolution. In Vitebsk, Belarus, the chairman of local section of visual arts Malevich founded the school of suprematism, the commune of «Establishers of the new art» — Unovis (1920-1921).

During the Unovis time, the first thoughts of a Suprematist order were brooding — a universal style able to grasp all spheres of spiritual and material life of mankind. The basis for the Suprematist order were a square and a cross — the mutually penetrating and mutually expressing forms. Malevich created a new concept of the universe. The ideas of avant-garde theorists turned out contagious.

In 1919, the People's Commissariat for Education (Narkompros) organized the section of visual arts, headed by David Shterenberg. In spring 1919, the «Fine Art-Sculpture-Architecture» (Zhivskulptarkh) committee was created as part of the visual arts section, becoming a laboratory for new practical ideas. In the 1920s, their task was paradoxical: from avant-garde — the art of negation and destruction, non-functional in principle — to reach full functionality, both material and political. A new trend in Soviet art was developing, which was to become the most famous one in the art history of the 20th century — the constructivism.

The circle of constructivists consisted of architects and artists from the State Institute of Art Culture in Leningrad (GINKhUK) and the Higher Art and Technical Studios in Moscow (VKhUTEMAS); in 1923 they were centered around Lef magazine (1923-1925).

From the early 1920s, the artists were particularly interested in the opportunities for applying the suprematist principles in interior and furniture design, posters and book covers.

The style culminated in 1924-1928: the constructivism finally became self-aware as propaganda art. Its basics were formed: clear structure, industrial technologies, rationality and economy.

Late 1920s and early 1930s became the golden age of Soviet printed graphic art. El Lissitzky and Alexander Rodchenko are widely famous as contributors to the global art. However, the general level of the artists at the time was none the less impressive. Such times rarely present mean artists. The constructivist works by Vladimir Shtranikh are a highly valuable milestone of the era. The originals of the author's sketches of posters, book and magazine covers, newspaper layouts — all these are rare luck for both researcher and spectator who may witness the creative process.

Unfortunately, the avant-garde art in our country met the resistance of the authorities and could not go on at any stage of its evolution.

But time is the best judge. New discoveries in this field are a strong proof that Russian avant-garde art still has a tremendous potential attracting not only researchers, but artists as well.

A key role in introducing new materials for researchers and artists is often played by private galleries — new discoveries enhance the visual imagery of the avant-garde works, helping the researchers fill the gaps in its history.