

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

Факультет теории и истории искусств
Кафедра русского искусства
Отделение очного обучения

НЕЛАЕВА Анастасия Александровна

Выпускная квалификационная работа

на тему: «Творчество Николая Дормидонтова 1920-х – 1950-х годов:
особенности художественного языка»

Направление подготовки 50.03.04 «Теория и история искусств»

Допустить к защите:
Заведующий кафедрой русского искусства:
Доктор искусствоведения, профессор
В. А. Леняшин
«___»_____ 20__ г.

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения, профессор
Елена Юльевна Турчинская

Санкт-Петербург
2021

Содержание

Введение. Обзор литературы.....	3
Глава 1. Довоенное творчество Н. И. Дормидонтова (1920 – 1930-е годы).....	15
1.1. Индустриальная тема в графике и живописи.....	15
1.2. Иллюстрации в периодических изданиях	27
1.3. Спортивная тема в графике и живописи	35
1.4. Парадоксы в творчестве Н. И. Дормидонтова	47
Глава 2. Творческая деятельность Н. И. Дормидонтова во время Великой Отечественной войны и произведения послевоенных лет (1940 – 1950-е годы)	52
2.1. Серия «Ленинград в блокаде» и работы на тему войны	52
2.2. Индустриальная тема в графике и живописи в послевоенные годы .	61
2.3. Пейзажи второй половины 1940-х – 1950-х годов.....	66
Заключение	75
Приложения:.....	78
1) Каталог произведений Н. И. Дормидонтова 1920-х – 1960-х годов ..	78
Список использованной литературы.....	96
Список иллюстраций	104
Альбом иллюстраций.....	112

Введение. Обзор литературы

Имя Николая Ивановича Дормидонтова для современной широкой публики практически неизвестно. Несмотря на то, что его творчество было актуально для своего времени, на данный момент о художнике лишь изредка вспоминают в среде работников культуры, либо ценителей советского искусства. Во многом это связано как с нахождением в музеях лишь небольшого количества его работ, выполненных по большей части в графике, так и с творившими в одно время с ним такими крупными мастерами как А. А. Дейнека, Б. В. Иогансон, А. М. Герасимов и другие, чье творчество в определенном смысле заслонило художественную деятельность Дормидонтова для зрителя нашего времени.

Родился Николай Дормидонтов в Санкт-Петербурге 23 января (4 февраля по новому стилю) 1898 года. Свое образование получил в Школе Общества поощрения художеств, где учился с 1914 по 1918 года. В то время там вели свою преподавательскую деятельность такие мастера, как А. А. Рылов, И. Я. Билибин и др. При этом свое свободное время Дормидонтов проводил в стенах Академии художеств, где самостоятельно обучался рисунку, практикуясь на гипсовых слепках с античных памятников скульптуры.

По сведениям В. П. Князевой¹, в 1917 – 1918 годах Дормидонтов принимает активное участие в культурной жизни страны, работая вместе с опытными художниками над декоративным панно для первого в Ленинграде Рабочего клуба на Выборгской стороне, а также участвует в работах по праздничному оформлению города к годовщине Октября².

После окончания Школы Общества поощрения художеств в 1918 году Николай Дормидонтов поступает в Петроградские государственные свободные

¹ На сегодняшний день подтвердить каким-либо иллюстративным материалом, либо архивными документами информацию, предоставляемую В. П. Князевой, не представляется возможным.

² Князева В. П. Николай Иванович Дормидонтов. – М.: Советский художник, 1955. – С. 6.

художественно-учебные мастерские (далее ПГСХУМ), однако вскоре из-за начавшейся гражданской войны он был командирован в Белоруссию в качестве члена коллегии ИЗО Наркомпроса Белоруссии. Там он вступает добровольцем в ряды Красной Армии, и впоследствии его как художника направляют в политический отдел штаба Западного фронта, где он работает над оформлением агитпоездов и агитпунктов, а также пишет декорации для красноармейских театров и клубов³. Примечательно, что после революции уполномоченным комиссаром по делам искусств Витебской губернии становится Марк Шагал, который в 1919 открывает Первое высшее художественное училище в г. Витебске. Однако сказать точно, были эти два художника знакомы или нет, довольно сложно.

После возвращения в Петроград Дормидонтов заново поступает в ПГСХУМ, где с 1918 по 1922 года обучается у таких мастеров, как В. Е. Татлин, К. С. Петров-Водкин и Д. Н. Кардовский. Как отмечает В. П. Князева, «попав в Академию, Дормидонтов, как и большинство начинающих студентов, растерялся и не смог четко определить свои творческие интересы»⁴. Однако уже такой широкий круг явлений, увлекавший Дормидонтова и сказавшийся на выборе преподавателей, говорит о молодом художнике как о неординарной личности. Тем более что в творческой деятельности мастер никогда не копировал приемы учителей, а стремился выработать свой неповторимый язык. При всем этом каждый из наставников в той или иной степени повлиял на молодого Дормидонтова. Так, в мастерской Кардовского он научился тщательно воспроизводить натуру, его рисунок приобрел характерную для академической школы четкость и точность. У Петрова-Водкина Дормидонтов обучался работе с цветом, в частности, юного художника увлекла его трехцветная система (красный – желтый – синий). Но наибольшую значимость для молодого мастера имела фигура Татлина.

³ Князева В. П. Николай Иванович Дормидонтов. – М.: Советский художник, 1955. – С. 6.

⁴ Князева В. П. Николай Иванович Дормидонтов. – М.: Советский художник, 1955. – С. 7.

А. К. Антонова отмечает, что в своей автобиографии Дормидонтов записал: «С 18 сентября 1920 года – ученик В. Е. Татлина»⁵, не упоминая никого больше из своих преподавателей. Из этого исследовательница делает вывод, что данное знакомство имело для молодого художника особое значение, добавляя тот факт, что именно в это время Татлин разрабатывал проект памятника III Интернационалу⁶. Именно от этого наставника Николай Дормидонтов перенял способность видеть, чувствовать и ощущать гармонию металлических конструкций.

Помимо преподавателей большую роль в жизни мастера играли дружба и общение с А. А. Рыловым и И. И. Бродским. Они привлекли Дормидонтова к участию в существовавших тогда художественных объединениях Петрограда реалистической направленности: «Шестнадцать», «Община художников», «Общество живописцев». Деятельность в этих группировках в определенном смысле подготовила Дормидонтова к следующему этапу – работе в Ассоциации художников революционной России (далее АХРР).

В начале 1920-х годов учредители ассоциации всячески агитировали и приглашали войти в организацию многих молодых художников. Юный Дормидонтов, вступив в ряды АХРР, довольно быстро стал одним из

⁵ Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 42.

⁶ «Профессор Владимир Евграфович Татлин, возглавлявший в 1919 – 1920 году мастерскую объема, материала и конструкций Петроградских художественно-учебных мастерских, был одним из самых популярных преподавателей. В то время, когда в мастерскую пришел Дормидонтов, Татлин с группой учеников заканчивал создание семиметровой модели памятника III Интернационалу, разработка проекта которого была поручена ему в 1919 году Отделом изобразительных искусств Наркомпроса. Дормидонтов был принят в мастерскую Татлина в сентябре 1920 года, а с 8 сентября по 1 декабря этого года законченная модель памятника III Интернационала экспонировалась в мозаичной мастерской Академии художеств, привлекая всеобщее внимание, вызывая самую противоречивую реакцию – от бурных восторгов до яростного осуждения» (Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 42).

активнейших ее членов. А уже в конце 1923 – начале 1924 годов он был избран председателем открывшегося в Ленинграде филиала ассоциации⁷.

Как отмечает Антонова, Дормидонтов был всегда «сдержанный, собранный и пунктуальный, тщательно взвешивающий свои слова и поступки»⁸ человек. В свою очередь эта особенность художника сильно повлияла на последующее изучение его творческой деятельности. Дормидонтов не любил говорить о себе, не писал дневников и вообще редко беседовал с кем бы то ни было о своей жизни. Данные обстоятельства сводят к минимуму количество первоисточников, по которым можно было бы реконструировать его личную и творческую биографию.

Еще одной особой сложностью в изучении творчества Николая Дормидонтова является отсутствие в открытом доступе практически всех произведений мастера. В основном они находятся в фондах музеев России и архивах, а некоторые и вовсе утрачены и сохранились лишь на фотографиях либо в качестве иллюстраций к периодической печати.

Переходя к разговору о степени изученности творческой деятельности Дормидонтова, следует отметить, что всю научную литературу можно разделить на три типа. Первый – статьи и монографии, целиком посвященные жизни и творчеству Николая Ивановича Дормидонтова, а также включающие в себя упоминания о нем. Второй тип – научные труды, связанные с изучением отдельных жанров и тем советского искусства (индустриальная картина, тема спорта, пейзаж). И третий – общие работы, в которых исследуется советское искусство 1920-х – 1950-х годов.

Обращаясь к научным исследованиям творчества Дормидонтова, стоит отметить критически малое количество серьезных трудов, посвященных этому культурному деятелю. В. П. Князева была одним из первых исследователей,

⁷ Ассоциация художников революционной России возникла веной 1922 года в Москве.

⁸ Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 42.

которая написала единственную небольшую монографию⁹ о Николае Дормидонтове, снабдив ее большим количеством черно-белых репродукций произведений мастера. Автор выделяет четыре основных периода творческой активности художника (1920-е – картины на индустриальную тему; 1930-е – произведения на тему спорта; 1940-е – графическая серия «Ленинград в блокаде»; 1950-е – обращение к пейзажу), анализируя характерные и наиболее значительные полотна каждого из них. Но так как данная работа была написана в 1955 году, в ней присутствует некий предвзятый взгляд по отношению к любым отголоскам формализма в картинах Дормидонтова. Так, например, Князева говорит о том, что «он, как и многие его сверстники, прошел трудный путь – путь напряженной, подчас не лишенной противоречий борьбы за новое содержание искусства и реализм, путь упорного преодоления отдельных отголосков формализма в своем творчестве»¹⁰. Однако в целом автор рассматривает полотна художника в положительном ключе, отмечая все главные заслуги мастера в разные годы его творческой жизни.

Диссертация А. К. Антоновой¹¹ (1986) является более глубоким исследованием творческой деятельности Николая Дормидонтова. Особая ценность данного труда заключается в тщательном изучении архивных материалов и создании каталога части графических и живописных произведений художника, доступных на момент 1980-х годов. При всем этом к процессу создания данной выпускной квалификационной работы привлекалась не вся диссертация, а только автореферат¹².

⁹ Князева В. П. Николай Иванович Дормидонтов. – М.: Советский художник, 1955. – 61 с.

¹⁰ Князева В. П. Николай Иванович Дормидонтов. – М.: Советский художник, 1955. – С. 5.

¹¹ Антонова А. К. Н. И. Дормидонтов (1898 – 1962). К истории развития ленинградского искусства 1920 – 1940 гг.: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – Ленинград, 1986. – 185 с.

¹² Антонова А. К. Н. И. Дормидонтов (1898 – 1962). К истории развития ленинградского искусства 1920 – 1940 годов: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / АХ СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1986. – 24 с.

В другом труде Антоновой, статье «Спорт в творчестве Н. Дормидонтова»¹³ (1986), несмотря на небольшой объем, особое внимание уделяется фактам, связанным с историей написания полотен 1930-х годов на тему спорта, а также анализу произведений.

То же самое можно сказать и о двух других статьях исследовательницы: «Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова»¹⁴ (1985) и «900 блокадных дней»¹⁵ (1985). В первой работе автор, опираясь на письма Дормидонтова своей жене, раскрывает тот творческий путь, который художник прошел в 1920-х годах. В частности, обозреваются произведения мастера на индустриальную тему. Подобное можно сказать и о второй статье, которая посвящена в большей степени графической серии начала 1940-х годов – «Ленинград в блокаде».

Во всех трех исследованиях Антонова рассматривает наиболее значимое направление в творческой биографии Дормидонтова в определенное десятилетие, снабжая свой анализ большим количеством информации, взятой ею из разговоров с женой Дормидонтова, из писем художника к супруге, из автобиографии мастера и других источников. Можно сказать, что большая заслуга Антоновой состоит в том, что она предприняла попытку составить личную и творческую биографию Дормидонтова, и на сегодняшний день результат ее исследования является наиболее полным собранием информации об этом культурном деятеле.

Весьма интересной является статья А. А. Варламовой «Опыт первой творческой командировки советских художников»¹⁶ (2015), где автор на основе архивных материалов рассматривает организационные, финансовые и

¹³ Антонова А. К. Спорт в творчестве Н. Дормидонтова // Художник. – 1986. – № 8. – С. 22 – 26.

¹⁴ Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 41 – 47.

¹⁵ Антонова А. К. 900 блокадных дней // Художник. – 1985. – № 9. – С. 26 – 29.

¹⁶ Варламова А. А. Опыт первой творческой командировки советских художников // Вестник СПбГИК. – 2015. – №3 (24). – С. 93 – 98.

некоторые другие аспекты творческих поездок советских художников в первое десятилетие советской власти на примере ленинградских мастеров Н. И. Дормидонтова и С. А. Павлова. Примечательно, что именно на опыте Дормидонтова, исследовательница показывает противоречия, которые возникали в процессе командировки: если Антонова акцентировала внимание на романтическом настрое мастера во время поездки, то Варламова приводит в пример цитаты из писем, где Дормидонтов говорит о малом энтузиазме и небольшом количестве сделанных эскизов, так как либо объекты не имеют в себе что-то примечательное, либо сами условия не позволяют работать¹⁷.

Одно из крайних упоминаний имени Н. И. Дормидонтова в искусствоведческой литературе было сделано в книге В. И. Чайковской «Дух подлинности. Соцреализм и окрестности»¹⁸, изданной в 2019 году. Здесь автор анализирует картину «С. М. Киров на лыжной прогулке (Товарищ Киров среди физкультурников)» 1936 – 1937 годов и критикует ее за «безжизненность»¹⁹ фигуры Кирова на фоне активных лыжников и нежелание художника хоть как-то это исправить.

На данном труде заканчивается научная литература, непосредственно связанная с именем Николая Дормидонтова и его творчеством. Среди источников второго типа, связанных с изучением отдельных аспектов искусства СССР периода 1920-х – 1950-х годов, можно выделить статью Г. Анисимова в каталоге «Спорт в советском изобразительном искусстве»²⁰ 1980 года, где автор последовательно, начиная еще со времен Древней Греции, повествует о

¹⁷ Варламова А. А. Опыт первой творческой командировки советских художников // Вестник СПбГИК. – 2015. – №3 (24). – С. 96.

¹⁸ Чайковская В. И. Дух подлинности: соцреализм и окрестности. Москва: Искусство–XXI век, 2019. – 276 с.

¹⁹ Чайковская В. И. Дух подлинности: соцреализм и окрестности. Москва: Искусство–XXI век, 2019. – С. 17.

²⁰ Спорт в советском изобразительном искусстве: Альбом / Сост. С. А. Лучишкин; Статья Г. А. Анисимова. – М. Советский художник, 1980. – 261 с.

развитии спорта и его значении в советском искусстве. Так, Анисимов вкладывает основную мысль своего текста в следующие слова: «Одной из главнейших задач нового общественного строя стало воспитание всесторонне – физически, нравственно, интеллектуально – развитого человека. И здесь спорту отводилась огромная роль»²¹.

Одним из полноценных научных исследований последнего времени, сосредоточенных на проблеме интерпретации темы спорта в советском искусстве, является книга английского историка искусства М. О'Махоуни «Спорт в СССР. Физическая культура – визуальная культура»²² 2006 года (издана в России в 2010). Автор изучает вопрос, начиная с 1910-х и заканчивая 1980-ми годами, останавливаясь по ходу повествования на различных аспектах спорта в искусстве.

Также большую роль в изучении вопроса темы спорта в искусстве внесла диссертация Н. В. Малевинской «Особенности живописно-пластического языка в произведениях советских мастеров 1920 – 1930-х годов на тему спорта»²³ (2018), где автор концентрирует внимание более на анализе произведений художников «левого» толка.

Индустриальная тема в советском искусстве была затронута в исследованиях А. И. Морозова «Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов»²⁴ (1995) и «Соцреализм и реализм»²⁵ (2007), В. С. Манина «Искусство и власть: борьба течений в советском изобразительном искусстве

²¹ Спорт в советском изобразительном искусстве: Альбом / Сост. С. А. Лучишкин; Статья Г. А. Анисимова. – М. Советский художник, 1980. – С. 244.

²² О'Махоуни Майк. Спорт в СССР: физическая культура – визуальная культура / пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишман. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – 293 с.

²³ Малевинская Н. В. Особенности живописно-пластического языка в произведениях советских мастеров 1920 – 1930-х годов на тему спорта: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2018. – 165 с.

²⁴ Морозов А. И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х гг. – М.: Галарт, 1995. – 218 с.

²⁵ Морозов А. И. Соцреализм и реализм. – М.: Галарт, 2007. – 271 с.

1917 – 1941 годов»²⁶ (2008), а также в диссертации И. Б. Балашовой «Индустриальная тема в творчестве А. В. Пантелеева в контексте советского промышленного пейзажа»²⁷ (2009). Несмотря на то, что данное исследование посвящено культурному деятелю преимущественно второй половины XX века, автор в первой части своей работы дает достаточно подробный обзор и анализ возникновения и развития индустриальной темы в советском искусстве в 1920-х – 1980-х годах.

Говоря о пейзаже в искусстве СССР, нельзя не выделить автореферат диссертации П. П. Козорезенко «Пейзаж в отечественной живописи 1930 – 1950-х годов»²⁸ (2003). Здесь автор проводит анализ советской пейзажной живописи 1930-х – 1950-х годов, выделяя этот период как промежуточный между искусством авангарда и временем оттепели. Козорезенко говорит о том, что пейзаж этого времени продолжает традиционную линию, беря свое начало в реалистической живописи XIX века, постепенно преобразовываясь, перерабатывая формы авангарда для новых социалистических целей.

Переходя к третьему типу литературы, общим работам, в которых исследуется искусство 1920-х – 1950-х годов, из советских изданий стоит упомянуть труд Р. Я. Аболиной «Советское искусство периода развернутого строительства социализма (1933 – 1941)»²⁹ (1964), С. В. Коровкевич

²⁶ Манин В. С. Искусство и власть: борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917 – 1941 годов. – Санкт-Петербург: Аврора, 2008. – 384 с.

²⁷ Балашова И. Б. Индустриальная тема в творчестве А. В. Пантелеева в контексте советского промышленного пейзажа: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2009. – 258 с.

²⁸ Козорезенко П. П. Пейзаж в отечественной живописи 1930 – 1950-х годов: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – М., 2003. – 30 с.

²⁹ Аболина Р. Я. Советское искусство периода развернутого строительства социализма (1933 – 1941) / Академия художеств СССР. – М.: Искусство, 1964. – 82 с.

«Соцреализм и вопросы анализа картины»³⁰ (1969), М. С. Лебедянского «Становление и развитие русской советской живописи»³¹ (1983), Е. И. Савостьянова «Эстетическая природа советского изобразительного искусства»³² (1983), статьи из каталога «Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи»³³ постсоветского времени и труды С. В. Иванова «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа»³⁴ (2007), Ю. Б. Борева «Соцреализм: взгляд современника и современный взгляд»³⁵ (2008) и А. М. Успенского «Между авангардом и соцреализмом»³⁶ (2011) нашего времени.

Проанализировав представленную литературу, можно прийти к выводу, что каждая тема, затрагиваемая Дормидонтовым в своем творчестве, была важной частью не только искусства, но и всей советской культуры. При этом интерпретация произведений мастера и их систематический анализ практически не были проведены. Данная выпускная квалификационная работа представляет собой попытку исправить сложившуюся ситуацию и раскрыть потенциал, который содержат в себе работы данного мастера для последующих исследований.

³⁰ Коровкевич С. В. Социалистический реализм и вопросы анализа картины: Автореферат дис. на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Акад. художеств СССР. – М., 1969. – 38 с.

³¹ Лебедянский М. С. Становление и развитие русской советской живописи, 1917 – начало 1930-х гг. Л.: Художник РСФСР, 1983. – 224 с.

³² Савостьянов Е. И. Эстетическая природа советского изобразительного искусства. – М.: Советский художник, 1983. – 302 с.

³³ Агитация за счастье: советское искусство сталинской эпохи / Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург, Управление культуры города Кассель – документа Архив; составители каталога: Хубертус Гасснер, Евгения Петрова; перевод: Т. П. Калугина. – Дюссельдорф: Интерартекс; Бремен: Эдицион Теммен, 1994. – 319 с.

³⁴ Иванов С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа: Альбом – Санкт-Петербург: НП-Принт, 2007. – 447 с.

³⁵ Боров Ю. Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. – М., 2008. – 478 с.

³⁶ Успенский А. М. Между авангардом и соцреализмом: из истории советской живописи 1920 – 1930-х годов. – М.: Искусство XXI век, 2011. – 323 с.

Стоит отметить, что данная выпускная квалификационная работа не ставит перед собой задачу составить биографию Дормидонтова, хотя это может стать аспектом последующего изучения творчества данного художника. Несмотря на это будут привлекаться материалы, собранные Антоновой из автобиографии Дормидонтова, из его писем к жене, и из ее записей воспоминаний супруги мастера – Т. П. Дормидонтовой.

Главным аспектом исследования в данной выпускной квалификационной работе является художественный язык Н. И. Дормидонтова и его особенности. Под художественным языком понимается комплекс художественных живописных средств и приемов в единстве их применения автором и восприятия зрителем. Говоря более простым языком – средства и приемы, которые делают произведения данного автора узнаваемыми. А так как основная функция художественного языка – передача какой-либо информации посредством условных знаков и символов, будут выделяться следующие составляющие:

- особенности построения композиции;
- способ изображения формы предметов;
- особенности использования цвета.

В связи с этим объектом исследования будут выступать графические и живописные работы Н. И. Дормидонтова 1920-х – 1950-х годов, а также его иллюстрации к журналам «Ленинград» и «Вокруг света».

Предметом исследования станут особенности художественного языка Н. И. Дормидонтова.

Цель данной выпускной квалификационной работы – выявить особенности и рассмотреть этапы развития художественного языка Н. И. Дормидонтова в его иллюстрациях, графических и живописных произведениях 1920-х – 1950-х годов; определить место работ Николая Дормидонтова в художественной системе довоенного и послевоенного искусства СССР;

составить наиболее полный каталог произведений Н. И. Дормидонтова на сегодняшний день.

В связи с поставленной целью определяются следующие задачи:

- изучить материалы исследований, толкований и оценки творчества Н. И. Дормидонтова;
- отобрать графические, живописные и иллюстративные произведения Н. И. Дормидонтова 1920-х – 1950-х годов, в которых наиболее ярко проявляется художественный язык мастера;
- на базе выбранных произведений выявить основные темы и сюжеты, к которым обращается художник в своем творчестве с 1920-х по 1950-е годы, и на их основе определить основные элементы художественного языка Н. И. Дормидонтова;
- выявить основные тенденции советского искусства довоенного и послевоенного периодов, и определить, как творчество Н. И. Дормидонтова соотносилось с духом времени;
- определить сходства и различия трактовки тем и сюжетов в выбранных произведениях Н. И. Дормидонтова с картинами его современников;
- сделать выводы относительно особенностей художественного языка Н. И. Дормидонтова.

Глава 1. Довоенное творчество Н. И. Дормидонтова (1920 – 1930-е годы)

1.1. Индустриальная тема в графике и живописи

В западноевропейское изобразительное искусство индустриальная тема проникает еще во второй половине XIX века, что связано со стремительным развитием науки и техники. В отечественном же художественном пространстве данная тематика становится объектом исследования достаточно поздно – в начале XX столетия. Тем не менее, она достаточно быстро выделяется в самостоятельный жанр.

В Российской империи промышленное производство входит в городскую культуру только в 1900 – 1910-е годы, становясь при этом ее неотъемлемой частью, тесно переплетаясь с архитектурой. Вследствие чего изображение города находит свое отражение в творчестве большого количества художников, в том числе М. В. Добужинского, А. В. Куприна и многих других. В это же время свои эксперименты с городским пространством проводят и футуристы, для которых город был неотделим от технического прогресса и понятия современности.

К 1920-м годам полотно данного жанра начинают менять свою форму и идейное содержание – после Октябрьской революции индустриальный пейзаж отражает романтический настрой времени. На подобного рода перемены не могли не повлиять происходившие в стране преобразования. Так, в 1927 году на IV съезде Советов СССР³⁷ был закреплён план индустриализации, основными направлениями которого стали металлургия, машиностроение и производственное строительство. С 1929-го по 1940-й года было построено

³⁷ Съезды Советов Союза ССР, союзных и автономных Советских Социалистических Республик: Сборник документов. 1917 – 1936 гг.: Т. 3: Съезды Советов Союза Советских Социалистических Республик. 1922 – 1936 гг. / Сост. Д. А. Гайдуков, А. М. Давидович, С. Л. Ронин. – 1960. – 399 с.

более 8,5 тысяч крупных предприятий³⁸ таких, как Днепрогэс, Челябинский тракторный завод, Нижегородский автомобильный завод и другие. Промышленное производство стремительно развивалось и одновременно с этим шли споры касательно индустриальной темы в советском искусстве. С одной стороны, производственный пейзаж был близок и понятен большинству зрителей, так как не требовал дополнительных пояснений, вследствие чего пользовался спросом и популярностью. С другой же стороны, данный жанр создавал неоднозначные мнения у его исследователей. Так, В. С. Каменов говорил: «Индустриальная тематика имеет, пожалуй, наиболее скверные традиции в советской живописи, во многом обусловленные лефовско-конструктивистскими и натуралистическими влияниями»³⁹. Настороженное отношение к данной теме было обусловлено также тем, что в подобном русле двигалось и Западное капиталистическое искусство, что в свою очередь накладывало отпечаток и на творчество советских художников, которые должны были подчеркивать совершенно иное отношение к технике у своих соотечественников⁴⁰.

Но как бы то ни было, факт остается фактом. В связи с началом индустриализации в первое десятилетие советской власти повсеместное строительство и масштаб преобразований в стране не могли не заинтересовать деятелей культуры различных видов искусства.

³⁸ Белкин С. Н. Советская индустриализация в искусстве // Развитие и экономика: альманах. – 2018. – № 19. – С. 230.

³⁹ Каменов В. С. Советский художник и тема // Правда. – 1936, 21 октября. (Цитировано по: Морозов А. И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х гг. – М.: Галарт, 1995. – С. 48)

⁴⁰ «... техника для социализма никогда не являлась самоцелью, она подчинена человеку <...> Какие бы объекты индустрии не изображал художник, если он хочет передать ее социальный характер, то в основу образного раскрытия темы должна быть положена та глубокая человечность, которая никогда не была и не могла быть в индустриальных полотнах буржуазных художников» (Каменов В. С. Советский художник и тема // Правда. – 1936, 21 октября. (Цитировано по: Морозов А. И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х гг. – М.: Галарт, 1995. – С. 49)).

Несмотря на то, что производственная тема являлась достаточно молодым направлением, она достаточно быстро обрела своих мастеров. Как отмечает Антонова⁴¹, Николай Дормидонтов был одним из тех художников, кто благодаря именно этому жанру вошел в историю искусства.

В первые же годы после окончания ПГСХУМ (1918 – первая половина 1920-х) молодой Дормидонтов начинает работать в редакции газеты «Ленинградская правда»⁴², откуда его периодически командировали как художника в разные промышленные районы страны для исследования и запечатления состояния как уже существующих объектов, так и новых заводов, фабрик и шахт.

Одним из первых мест, которое посетил мастер, стал завод «Красный Путиловец» (сейчас – Кировский завод), куда Дормидонтов был направлен издательством «Прибой»⁴³ для написания портретов рабочих. Предприятие стало настоящим открытием для художника. Через несколько лет он запишет в своей автобиографии: «Это обстоятельство явилось решающим в моей жизни, так как с этого момента и до настоящего времени все мои работы (живопись и рисунок) почти исключительно посвящены одной теме – социалистическому строительству»⁴⁴. К сожалению, до наших дней дошла лишь часть ранних рисунков Дормидонтова. Однако репродукции с его работ публиковались в 1920-х годах в журналах «Красная панорама» и «Ленинград».

⁴¹ Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 41.

⁴² «Ленинградская правда» – ежедневная газета, орган Ленинградского обкома и горкома КПСС, областного и городского Советов депутатов трудящихся. Освещала работу партийных, профессиональных и общественных организаций города и области, вопросы политики, экономики и культуры.

⁴³ «Прибой» — ленинградское рабочее кооперативное издательство. Было образовано в ноябре 1922 года по решению Петроградского комитета РКП (б) на базе издательства Коммунистического университета.

⁴⁴ Дормидонтов Н. И. Автобиография. – Архив ГРМ, ф. 160 – 4. (Цитировано по: Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 42).

К одним из первых произведений мастера относится «Кузница тракторного цеха завода Красный Путиловец» (1920-е; илл. 1). Композиция рисунка предельно проста: большую часть листа занимает здание кузницы с огромными окнами, из которых валит дым, а вдоль здания проложен железнодорожный путь, по которому идет состав. Уже здесь видна способность Дормидонтова владеть формой и создавать пространство, сочетая противоположное: массивные элементы как фасад здания, дорога вдоль него акцентируются темным и в то же время нивелируются светлыми участками облаков дыма и окон, которые выглядят словно кружево. Илл. 1

В 1926 году художник создает еще одно произведение, связанное с этим местом – «Завод Красный Путиловец» (илл. 2). Этот рисунок в значительной степени отличается от предыдущего. Здесь наиболее ярко проявляются элементы формообразования, которыми пользуется мастер: точка, прямая линия, кривая линия, пятно. Также Дормидонтов прекрасно работает с градацией тона от темного к светлому, создавая лаконичный образ, при этом выделяя наиболее значимые детали как, например, обозначая фактуру башни в левой части листа. Илл. 2

Как уже было сказано ранее, Николай Дормидонтов в 1920-х годах совершает несколько творческих командировок. Среди направлений его поездок были промышленные районы Урала, Горного Алтая и Донбасса. Летом 1925 года художника направляют в Донецкую область.

Во время данного путешествия было создано одно из самых известных произведений Дормидонтова этого времени – «Мартеновская печь на заводе Югосталь. Донбасс» (1926; илл. 3). Все пространство листа занимает помещение цеха. Композиционным центром рисунка является наклоняющийся ковш, из которого выливается расплавленный чугун в рабочую часть мартеновской печи⁴⁵. Внизу находится вагонетка, а перед ней сложены друг на Илл. 3

⁴⁵ Мартеновская печь — плавильная печь для переработки передельного чугуна и лома чёрных металлов в сталь нужного химического состава и качества. Название произошло от фамилии

друга куски металла. Они ограждают внутреннее пространство произведения и пространство зрителя друг от друга, выступая неким барьером.

Начиная с этой работы, проблема освещения становится одной из главных в творчестве Дормидонтова. Так, используя тушь, мастер проявляет объемы предметов отблесками от раскаленного металла, что особенно заметно в рельефе конструкций, который создает некую орнаментальную фризную композицию. Искусственное освещение цеха подчеркивает и цветовое решение, выстроенное на контрастах темных и светлых тонов, что создает напряжение и динамику.

Будучи еще в первой командировке на Урале в начале 1920-х годов, на Дормидонтова произвели сильное впечатление соляные и алебастровые шахты. Схожие впечатления от увиденного на Донбассе он описывает в письмах к жене: «... в этом районе есть шахты двух родов – соляные и алебастровые. В первых я был (они в 13 верстах⁴⁶ от города) – замечательно интересно. Трудно представить, не побывав в них, что где-то глубоко под землей, в 85 саженьях⁴⁷ по отвесной линии от поверхности, есть целый город, где площади и улицы (высотой в 14,5 сажень) выдолблены из соли. Снаружи все сооружения не представляют ничего особенно интересного. Спуск и подъем занимают по 15 секунд <...> Внутри шахты все служебные помещения – кабинет главного заведующего, столовая рабочих и проч. – выдолблены из соли. Главные пути в шахты идут по прямой на полверсты и освещены электрическими лампочками, правда, довольно тусклыми. Впечатление такое, что идешь ночью по длинной, плохо освещенной улице с очень высокими стенами домов. На свету у лампочек соль переливается серебристыми икрами, на полу лежит глыба соли, формой и прозрачностью они очень напоминают глыбы льда на Неве. Общее

французского инженера и металлурга Пьера Эмиля Мартена, создавшего первую печь такого образца в 1864 году.

⁴⁶ 1 верста – 1066,9 м

⁴⁷ 1 сажень – 2,13 м

впечатление какого-то грандиозного нечеловеческого сооружения. Здесь можно набрать много интересного, тем более что работать довольно сносно»⁴⁸. И действительно, интересного оказалось довольно много.

В этой поездке на Донбасс художник поставил перед собой задачу набрать как можно больше впечатлений для картины маслом. Одним из этапов работы над ней можно назвать рисунок «В соляных шахтах» (1926; илл. 4).^{Илл. 4} Перед зрителем раскрывается пространство, состоящее будто из мерцающей материи. Не сразу замечаешь рабочих внизу, толкающих нагруженные вагонетки. По большому счету они лишь создают масштаб. Несмотря на монохромность изображения, оно дает толчок для взаимодействия с воображением зрителя.

Эту линию продолжает работа «В соляной шахте» (1926; илл. 5), которая поражает своим цветом. В шахте присутствует искусственное освещение,^{Илл. 5} однако сами соляные стены будто светятся изнутри. Электрический свет достает только до определенного уровня, а все остальное остается во мраке, создавая на рельефной глыбе игру теней и ощущение безграничного пространства. Дормидонтов будто воспроизводит те чувства, которые он испытывал, гуляя по подземным лабиринтам шахт. Поэтому и зрителю может показаться, будто изображены не советские рабочие, а мифологические существа – гномы, добывающие разноцветные алмазы. В руках у них зажженные фонари, теплые отблески от которых ложатся им под ноги, освещают шкуру лошади и выделяют стенки нагруженных вагонеток. В картине создается особое циклическое течение времени – кажется, будто рабочие будут вечно идти вдоль переливающихся от света соляных стен шахты.

Не удивительно, что «В соляной шахте» было любимым произведением Дормидонтова, которое он считал одним из лучших в своем творчестве и

⁴⁸ Дормидонтов Н. И. Из писем к Т. П. Дормидонтовой. Архив ГРМ, ф. 160 – 13. (Цитировано по: Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 43).

хранил у себя в мастерской. Однако картина погибла во время блокады, когда бомба попала в дом, где жил художник.

В перерыве между творческими поездками Николай Дормидонтов работает в Ленинграде и делает зарисовки различных промышленных мест города. Так, рисунок «Судостроительный завод. Постройка парохода (Балтийский судостроительный завод)» (1924; илл. 6) строится по принципу линейной перспективы: по левую сторону расположены днища кораблей в лесах, по правую – линии электропередач, а между ними пустое пространство, которое уходит далеко вглубь. Используя простые элементы формообразования, Дормидонтов выстраивает предметы в пространстве таким образом, что возникает уникальная, геометрически сложная композиция, подчеркиваемая ритмом перемежающихся вертикальных и горизонтальных линий.

В схожей манере выполнено еще несколько работ, как, например, «Вид стройки в Ленинградском порту» (1927; илл. 7), где прием противопоставления начинает приобретать признаки алогизма: металлические конструкции, современные строительные материалы, а рядом с ними какие-то старые разваливающиеся бочки.

Остальные рисунки Дормидонтова этого времени имеют все упомянутые выше особенности как композиционного построения, так и проработки формы предметов. Это графические листы «Ленинградский порт. Выгружают машины» (1926; илл. 8), «Новые полупортальные краны в Ленинградском порту. Выгружают машины» (1927; илл. 9), а также «Постройка парохода для Черного моря. Балтийский судостроительный завод» (1927; илл. 10).

Среди произведений 1920-х годов выделяется рисунок «Волховстрой» (1928; илл. 11). Первый план листа заполнен быстрыми потоками воды, идущими из водохранилища, на втором – массивные и статичные здания станции. Такую композицию можно охарактеризовать как противопоставление стихии природы и деятельности человека. Ко всему прочему в данной работе

наиболее ярко ощущается мастерство Дормидонтова во владении пятном, что придает монохромному рисунку живописный характер.

В подобном же ключе решается «Понижающая станция Волховстроя ночью» (1927; илл. 12). Однако здесь композиция более спокойная: большой массив здания соседствует с ночным небом, по которому мчатся облака различной формы, освещаемые острым месяцем. Так, в оппозицию входят понятия геометрического и бесформенного, статики и движения, скованности и свободы.

В этих двух рисунках можно наблюдать, как Дормидонтов пытается работать с двумя видами света – естественным и искусственным. По большому счету они как бы делят пространство на две части: небо освещается месяцем либо солнцем за тучами, здания и находящаяся рядом территория – освещением, исходящим из окон цехов. При всем этом композиции произведений являются цельными, так как свет и в «Волховстрое», и в «Понижающей станция Волховстроя ночью» выступает одним из элементов, а не является непосредственным предметом отображения.

В 1920-е годы Дормидонтов работал преимущественно в графике. Это можно объяснить как тем, что карандашные зарисовки помогают передвигаться более мобильно и охватить как можно больше объектов, ускоряя как процесс создания произведения, так и его транспортировку. Так и тем, что мастер получил основательную подготовку именно в области рисунка.

Определяющую роль для советского искусства 1930-х годов сыграло постановление от 23 апреля 1932 года ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций»⁴⁹. После его опубликования были ликвидированы ранее существовавшие объединения и созданы новые творческие союзы, в том числе и Союз художников, работавшие отныне на

⁴⁹ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917 – 1953. / Под ред. А. Н. Яковлева. Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – С. 172 – 173.

основе метода социалистического реализма. Основным посылом произведений тех лет становится показ энтузиазма и труда рабочих и передача грандиозного масштаба преобразований, происходивших в различных уголках страны.

Данные обстоятельства коснулись и творчества Николая Дормидонтова, так как в его произведениях 30-х годов XX столетия будет присутствовать и тема социалистического труда, и переход к более реалистическому отображению действительности.

В начале 1930-х годов художник отправляется в очередную творческую поездку. В этот раз на строительство Днепрогэс. О своей работе он сообщает в письме к жене: «... Само строительство грандиозно. Плотина имеет в длину 750 метров (почти километр). Работы для меня очень много. Так как большое нагромождение всяких кранов, уступов, высоких деревянных сооружений и бетонных «быков» плотины, пришлось отказаться почти совсем от работы в альбоме – делаю обстоятельные зарисовки на александрийской бумаге, которую здесь можно достать. <...> Само собой разумеется, что и времени уходит на такие зарисовки больше, чем на альбомные, да и темы очень сложные. <...> Всего сделано семь больших и восемь альбомных зарисовок. Думаю довести до 25 больших по крайней мере и заполнить хотя бы один альбом»⁵⁰.

Часть материалов, собранных Дормидонтовым, была применена при создании картины маслом, остальное можно назвать самостоятельными произведениями. К ним, например, относится рисунок «Днепрострой в сентябре 1930 года» (1931; илл. 13). В нем присутствуют все основные особенности художественного языка мастера, выделенные в работах 1920-х годов. При этом композиция выстраивается по-новому и напоминает кулисы: темный первый план и светлый второй. Появляется и еще нечто новое –

Илл.
13

⁵⁰ Дормидонтов Н. И. Из писем к Т. П. Дормидонтовой. Архив ГРМ, ф. 160 – 15. (Цитировано по: Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 46).

высокая точка зрения, благодаря которой можно разглядеть маленькие фигурки людей, работающих в карьере.

В картине «Днепрострой» (1931; илл. 14) на фоне ночного неба светлый бетонный массив плотины, залитый светом прожекторов, выглядит величественно и монументально. Снова возникает мотив рабочих на первом плане, нередко используемый в рисунках 1920-х годов, – они несут инструменты, а позади них железнодорожный путь и вагонетки на нем. Их общее движение и близкое расположение к краю холста, а также полностью закрытый второй план образуют замкнутое пространство.

Вариант этой работы, «Днепрострой. Один из участков строительства» (1931; илл. 15), характеризуется большей динамикой и экспрессией. Отличает обе картины и сама композиция – здесь холст вертикальный, что дает возможность проникнуть в глубину и полностью рассмотреть процесс строительства. Точка зрения схожа с той, что и в рисунке. Она позволяет наблюдать за всем, что происходит в карьере, однако здесь нет существенной преграды. Как и в предыдущих работах, мастер вводит контрасты, выражающиеся в сопоставлении размеров огромных сооружений и крошечных, словно муравьи, людей, а также в использовании противоположных цветов – оттенков синего и желтого.

Что особенно интересно, произведения Дормидонтова 1930-х годов отличает активное обращение к цвету. Так, в «Ковке корабельных валов» (1930-е; илл. 16) художник использует желтый и синий. Мастер работает с оттенками, а не со светотеневой моделировкой, поэтому осветление и затемнение необходимых участков происходит за счет использования вторичных и третичных цветов. Подобное можно встретить и в картине «Шуровальщики» (1930; илл. 17), где мастер использует только один цвет – желтый – и различные его оттенки, достигая тем самым динамики всей композиции.

Учитывая тот факт, что в творческие поездки Николай Дормидонтов отправлялся вместе с другими художниками⁵¹, которые могли находиться на объектах в непосредственной близости друг от друга, интересно сопоставить произведения мастера с некоторыми работами его коллег.

В середине 1920-х годов А. А. Лабас посещает Уральский металлургический завод и пишет одноименную картину (1925), которая, несмотря на происходящие в ней действия, выглядит достаточно статично, что достигается за счет приглушенного колорита и акцента на замкнутости помещения цеха.

В 1925 году почти одновременно с Дормидонтовым на шахтах Донбасса был А. А. Дейнека. Композиция его рисунка «В Донбассе» (1925; илл. 18) основана на динамике вертикальных и горизонтальных линий металлических конструкций, а также на противопоставлении движения рабочего, тянущего груз, и статичной позы работницы. Близка работа двух мастеров и в плане проработки деталей произведений за счет контрастов. Однако, например, в «Шуровальщиках» Дормидонтов работает непосредственно со светом, выраженным через цвет, тогда как Дейнека использует возможности графики.

Или, если рассмотреть картину Ю. И. Пименова «Даешь тяжелую индустрию!» (1927), можно опять же обнаружить оппозиции статики и движения, противоположных цветов и их теплых и холодных оттенков. Все перечисленные приемы можно в той или иной степени встретить и в работах

⁵¹ «... вчера и сегодня был на заседаниях по поводу командировок от ГИЗа, издательство командирует 43 художника, из них 36 москвичей и 6 лениградцев (Френц, Павлов, Пахомов, Самохвалов, Бучкин и я). Командировки разделяются по заданию: для исполнения «парадной» картины (на два месяца); для исполнения плаката (1,5 месяца); для графических работ (1 месяц). Все мы, ленинградцы, получили командировки на два месяца с окладом 200 рублей в месяц. Художники командированы в определенные районы: Френц – на Сормовский завод, Павлов – в Екатеринослав, Пахомов – в сельскохозяйственную коммуну на Северный Кавказ, Самохвалов – в Иваново-Вознесенск, а я – на Днепрострой» (Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 45 – 46).

Николая Дормидонтова. Однако отличие между произведениями художников состояло в главном – в подходе к изображению.

Как отмечает В. И. Костин: «Следует обратить внимание на трактовку Пименовым, а также Дейнекой индустриальных мотивов. Эти два мастера никогда не воспроизводят какой-либо конкретный завод, порт, цех. По существу, они выдумывают свои индустриальные пейзажи и интерьеры настолько свободно, что знающий инженер или строитель без труда обнаружит казалось бы недопустимые ошибки»⁵². В то же время Дормидонтов ставил перед собой задачи иного характера – прежде всего понять производственный процесс и наиболее достоверно передать натуру.

Тем не менее, произведения Николая Дормидонтова 1920 – 1930-х годов на индустриальную тему говорят о том, что мастер уловил потребность своей эпохи наравне с другими деятелями культуры этого времени. Некоторые сходства в работах можно объяснить тем, что осваивая новую тему, художники волей-неволей приходили к схожим решениям, как то выявление особенностей новой архитектуры посредством цвета, обыгрыванию формы, передаче иллюзии движения, использованию геометрических форм, создающих ритм и придающих динамику и эмоциональную выразительность.

Подводя итоги, можно выделить несколько особенностей художественного языка Н. И. Дормидонтова, которые складываются уже в 1920-х годах и продолжают свое развитие в последующем.

Во-первых, натура была одной из главных составляющих в его произведениях. Мастер не просто копировал, а пытался понять, вникнуть в сам процесс работы того или иного устройства. Так, однажды им были сказаны

⁵² Костин В. И. ОСТ (Общество станковистов). – Л.: Художник РСФСР, 1976. – С. 131.

такие слова: «...Кому-кому, а нам, художникам, нужно быть особенно наблюдательными. Зритель никогда не простит ни малейшей оплошности»⁵³.

Делая наброски на заводах, Дормидонтов рассматривал и зарисовывал сложные детали механизмов и металлических конструкций⁵⁴. Собрав весь необходимый материал, Дормидонтов заканчивал рисунки в мастерской. Такой распорядок он сохранил и на протяжении последующих десятилетий.

Во-вторых, для произведений этого времени характерна определенная точность и четкость рисунка, в совершенстве освоенная еще в мастерской Д. Н. Кардовского. В-третьих, использование для формообразования таких элементов, как точка, пятно, прямая и кривая линия. В-четвертых, присущая графическим работам живописность, достигнутая минимальными средствами. И, наконец, в-пятых, прием антитезы, при помощи которого художник раскрывает не только пространственные отношения, но и приоткрывает собственное видение мира.

Таким образом, уже с первых лет работы Н. И. Дормидонтов определил свои позиции в области искусства, оставаясь одновременно и в контексте времени, и не отступал от своих внутренних установок.

1.2. Иллюстрации в периодических изданиях

В первое десятилетие Советской власти для культурной жизни страны было характерно многообразие художественных течений, сопровождаемое

⁵³ Рукавишников Л. Встреча с художником. – «Веч. Ленинград», 1939, 28 авг. Цитировано по: Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 43.

⁵⁴ В качестве показательного примера можно привести такой случай: «... Много раз с трудом удавалось избежать несчастного случая. Рабочие были уверены, что в этом месте никого не должно быть, и вдруг обнаруживался художник. Это диктовалось желанием увидеть все самому, своими глазами, не так, как видят другие» (Машины и люди. – «Веч. Красная газ.», 1933, 22 сент. Цитировано по: Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 43).

широким спектром творческих поисков. Происходила смена общественных ориентиров, а значит, наступал новый исторический этап, что наиболее ярко отразилось в искусстве книжной графики.

Одной из главных идей в 1920-е годы был синтез искусства и производства. А так как полиграфия в это время представляла собой одну из развитых производственных отраслей, там и внедрялось большое количество художественных разработок. В техническом и визуальном плане огромную роль сыграли поиски и эксперименты конструктивистов, которые формировали новую эстетику, основанную на предметном окружении человека. Базой для реализации их работы стала именно полиграфическая печать. Ко всему прочему активно развивались различные издательства, специализирующиеся на выпуске научно-популярных, литературно-художественных и детских журналов и газет, для работы в которых активно привлекались художники. Данное обстоятельство привело в свою очередь не только к разнообразию выпускаемых изданий («Наука и жизнь», «Природа», «Мурзилка», «Чиж», «Пионер», «Еж», «Красная панорама» и др.), но и к большей свободе творческого выражения, нежели в других видах искусства.

В данном параграфе будет рассмотрена ранее неосвещаемая часть творческой биографии Н. И. Дормидонтова – работа в периодической печати, в частности, в журналах «Ленинград»⁵⁵ и «Вокруг света»⁵⁶.

⁵⁵ «Ленинград» – двухнедельный иллюстративный литературно-художественный и общественно-политический журнал. Выходил в 1922 – 1925 (до № 2 за 1924 назывался «Петроград»). В журнале печатались А. С. Грин, С. А. Есенин, О. Э. Мандельштам, В. В. Маяковский, Б. Л. Пастернак, Ф. Сологуб, А. Н. Толстой и др. В художественном отделе участвовали И. Я. Билибин, И. И. Бродский, Б. М. Кустодиев, К. А. Сомов и др.

⁵⁶ «Вокруг света» – название нескольких российских научно-популярных журналов на географическую тематику дореволюционного и послереволюционного периодов. С 1927 по 1930 годы выходило одновременно сразу два журнала с таким названием, в Москве и Ленинграде. С 1927 по 1938 год журнал выпускали в Ленинграде издательства «Молодая гвардия», «Комсомольская правда», «Правда». С июня 1938 года редакция переехала в Москву, где вплоть по 1992 года выходил

Книжную графику, создаваемую художником, можно разделить на два типа: к первому относятся рисунки, сделанные во время творческих командировок и напечатанные в периодическом издании в качестве дополнения к той или иной статье; второй тип составляют иллюстрации, которые создавались непосредственно для художественных рассказов или научно-популярных текстов.

Как уже было сказано ранее, одним из первых мест, которое посетил Дормидонтов в рамках командировки от издательства, стал завод «Красный Путиловец». Основная масса произведений раннего периода творческой деятельности мастера не сохранилась в оригинале, однако представлена именно репродукциями. Так, к ним можно отнести рисунок «Путиловский завод» (Илл. 19) («Ленинград», 1923 г., № 14; илл. 19). Композиция работы делится по горизонтали и складывается из светлого пространства неба и заснеженной земли и темных силуэтов промышленных построек. Происходит активное взаимодействие горизонтальных и вертикальных линий, как прямых (провода, столбы, трубы цехов завода), так и изогнутых (дым).

В рисунке «Рабочие-путиловцы» (Илл. 21), опубликованном на обложке № 15 журнала «Ленинград» за 1923 год, предстают две фигуры рабочих на белом фоне. Художник активно взаимодействует с формой, подробно прорабатывая каждую складку, из-за чего создается ощущение скульптурности и монументальности. (Илл. 21)

Еще один рисунок Дормидонтова был опубликован в № 1 этого же журнала за 1924 год – «Путиловская молодежь на Всевобуче» (Илл. 20). Композиция и сам изображаемый «предмет» не характерны для мастера. Так, несколькими рядами во главе с офицером Красной Армии идут молодые рабочие, вооруженные ружьями. На первом плане показана одна из таких бригад. В героях подчеркнута индивидуальность – Дормидонтов изображает (Илл. 20)

в московском издательстве «Молодая гвардия». С июля 1941 по декабрь 1945 года журнал не издавался.

всех практически портретно, передавая особенности черт лица каждого. Зная этот рисунок, можно предполагать, какими могли быть портреты путиловских рабочих, выполненных художником для издательства «Прибой».

Помимо Николая Дормидонтова над созданием произведений на индустриальную тему в то время работали и другие художники, как, например, Н. И. Соколов, А. Ф. Максимов, К. И. Рудаков, И. Г. Дроздов и многие другие. В том числе и С. А. Павлов, друг Дормидонтова, вместе с которым он посещает заводы Ленинграда, а также другие крупные стройки страны. Мастера вместе проводят большое количество времени, наблюдая за рабочими и зарисовывая детали механизмов. В связи с этим можно усмотреть значительное сходство ранних произведений обоих художников. В частности такой элемент в композиции, как деревянные разваливающиеся бочки, которые присутствовали в работе Дормидонтова «Вид стройки в Ленинградском порту» (1927), и которые можно встретить у Семена Павлова в рисунке «На Волховстрой. Подъездной путь» («Ленинград», 1924, № 2). Схож, ко всему прочему, не только сам предмет, но и манера письма – упрощенная с элементами гротеска.

Показателен также случай, произошедший в № 14 журнала «Ленинград» за 1923 год, где рисунок «Путиловский завод. Топка мартеновской печи» (илл. 22) был подписан именем Николая Дормидонтова, хотя непосредственно в репродукции произведения четко стоит подпись Павлова. Подобное происшествие можно объяснить не только ошибкой редакторов в составлении номера, но и подтверждением стилистической близости ранних работ Павлова и Дормидонтова.

В начале 1920-х годов, прежде чем отправлять художников на новые строящиеся объекты, необходимо было зафиксировать уже существующие промышленные предприятия. Первой продолжительной творческой поездкой Дормидонтова стала командировка на Урал и в районы Алтая в 1924 году. Готовые работы мастер отправлял в журналы, и один из выпусков «Ленинграда» за 1924 год (№ 16) был полностью оформлен его рисунками.

На обложку номера была помещена работа «В шахте» (илл. 23). Ее композиция разделена на две части: внизу рабочих грузит уголь в вагонетку, Илл. 23
вверху – трое рабочих ломami добывают этот материал. Все освещает лишь небольшая лампа, остальное же погружено во тьму. «В шахте» – один из уникальных примеров того, как художник создает композицию и прорабатывает пространство, опираясь лишь на искусственное освещение, которое начинает играть в его произведениях все большую роль.

Примечательны и несколько портретов: «Шахтер» (илл. 24) и «Голова шахтера» (илл. 25). Для этих работ характерна скульптурная проработка Илл. 24, 25
деталей, четкий и точный рисунок, передача индивидуальных черт героев, а также проработка фактуры материалов.

Но основным в графических работах Дормидонтова становятся деревянные постройки, в которых устроено то или иное промышленное предприятие. При этом может быть и так, как, например, в «Буровой Илл. 26
солеварни» (илл. 26), что здание напоминает больше какое-то культовое сооружение, либо сказочный домик, а не производственный объект.

Непосредственный процесс работы и сами люди появляются в «Солеварни в Новом Усолье» (илл. 27): девушки и молодые люди нагружают Илл. 27
вагонетки солью. Однако основной доминантой здесь все же выступает архитектура – массивные столбы и перекрытие крыши.

На примере всех представленных работ можно говорить о такой черте художественного языка Дормидонтова как камерность. Пространство его работ в основном закрытое, его нельзя расширить, а если и можно, то только по горизонтали. Основное место действия либо интерьер, что само по себе подразумевает замкнутость, либо открытая местность, но с низкой точкой Илл. 28, 29
зрения («Деревня на Алтае»; илл. 28; «Кизеловские дома»; илл. 29).

Есть у художника еще несколько рисунков, которые публиковались в журнале «Ленинград», но были связаны с другими его поездками. По своему композиционному решению и стилистике они во многом близки уже

рассмотренным произведениям. Например, это «Березниковский содовый завод» («Ленинград», 1924, № 16) и «Украинская деревня» («Ленинград», 1924, № 16).

В целом же, сопоставляя репродукции произведений Николая Дормидонтова в журнале «Ленинград» с его произведениями на индустриальную тему, можно говорить об определенной эволюции. Так, от зарисовок интерьеров и пейзажа в начале 1920-х годов происходит постепенный переход к более сложным композициям 1930-х годов, где большую роль играют цветовые отношения.

Как можно было заметить, в большинстве рисунков Дормидонтова практически нет человека. Если художник его и изображает, то это рабочие, в процессе производства. Они неотделимы от него. Следовательно, нет антропоцентризма. Объяснить это можно тем, что для мастера, по крайней мере, в работах на индустриальную тему, было важнее отследить сам процесс, нежели показать главенствование человека в нем. Забегая немного вперед, стоит отметить, что для Дормидонтова окружающая обстановка являлась более увлекательным предметом исследования, нежели передачи индивидуальности и психологизма человека.

Обратимся теперь ко второму типу произведений периодической печати, над которыми работал Дормидонтов – иллюстрациям к рассказам в журнале «Вокруг света» за 1928 год. По причине того, что книжная графика в подобного рода изданиях является не самостоятельной, а выступает как отражение и дополнение текста, необходимо сказать несколько слов о ситуации, которая сложилась в художественной литературе этого времени.

С 1927 по 1929 года журнал «Вокруг света» позиционировал себя как «журнал путешествий, открытий, изобретений, приключений», – так писалось в его подзаголовке. Соответственно, в нем публиковались как научно-популярные статьи, повествующие о неких изобретениях или новинках, так и рассказы в жанре фантастики и приключенческие произведения.

Фантастическая проза этого времени создавала принципиально новое мироощущение. Она разрывала реалистический способ познания мира, основанный на связи человека с окружающей средой, и предлагала новый, где взаимосвязь между событиями подчинялась воли автора. Писатель-фантаст мог легко создать свою систему мира, как это происходило и в других видах искусства, особенно живописи, начала XX века. После революционных событий 1917 года фантастика становится особенно актуальной и удерживается на этой позиции до второй половины 1920-х годов. Основной проблемой произведений этого времени выступает оппозиция хаоса и гармонии, что порождает в свою очередь большое количество антиутопических текстов, нередко связанных с катастрофами. К тому же фантастика могла выступать в качестве особого способа упрощения реальности, при котором понимание окружающего мира было подобным фольклорному, что было понятно массовому читателю.

В первой половине 1920-х годов активно развивается социальная фантастика, связанная с неизбежностью мировой революции. Об этом говорят даже названия произведений. Так, в иллюстрациях к рассказу «Стальной замок», повествующему о победе революции во всем мире и остатке клочка земли в Северной Америке, где за стеной продолжает жить капитализм, Дормидонтов отражает ключевые идеи повествования. Это огромные здания, с подчеркнутым делением по вертикали и горизонтали, где небо пронизывают молнии от света прожекторов (илл. 30). Это и более удаленная точка зрения на ту же самую площадь, с теми же самыми членениями, но введением фигур людей (илл. 31). А также огромная машина, страшное оружие капиталистов, с подчеркнутой детальной прорисовкой по сравнению с фоном, окруженная охраной (илл. 32).

Данные рисунки можно назвать вершиной творческой деятельности Дормидонтова в 1920-х годах. Из-за того, что единственным источником, на который мог опираться мастер, являлся текст, то само пространство

Дормидонтов конструировал у себя в воображении. Данное обстоятельство повлияло на свободу в обращении с фактурами и материалами, из которых состоит архитектура описываемого в рассказе города.

Интересно решается и иллюстрация к рассказу «Черный конус» (илл. 33), где бесконечное белое пространство прорезается черным треугольником, исходящим от изобретенного профессором Шольпом аэроплана, а вокруг, словно стрекозы, падают горящие самолеты. В подобном же ключе, но более реалистично, решается иллюстрация к произведению «То, чего не было, но что может быть».

Илл.
33

1928-й год можно обозначит как переломный для журнала «Вокруг света». Именно в выпусках этого времени наиболее ярко видна постепенная смена тематики текстов, что повлекло за собой изменения и в том, что и как изображает художник. Так, если в начале года преобладали футуристические иллюстрации, связанные с техникой, то ближе к концу года это приключенческие сюжеты про путешествия в новые земли и напряженные детективные сцены. И действительно, если обратиться к истории литературы, можно увидеть, что ближе к 1930-м годам на первый план в художественном произведении выдвигается построение сюжета, что влечет за собой переход к подходящим для этого темам в прозе.

Так, в иллюстрациях Дормидонтова появляются сцены борьбы с белым медведем (илл. 34), напряженные моменты с использованием оружия по отношению к другому человеку (илл. 35), взрывы (илл. 36), а также поединок между вождем племени и колонизатором (илл. 37). Примечательно, что рисунки к текстам, имеющим прототип в реальной действительности, отличаются большей академичностью в подходе к самому рисунку, так как мастер стремится наиболее точно отобразить натуру для большей достоверности самого рассказа, нежели выражает собственное видение происходящих событий, как в иллюстрациях к «Стальному замку».

Илл.
34 -
37

Подводя итог, следует сказать о том, что рисунки Николая Дормидонтова, опубликованные в журнале «Ленинград», обособлены от текста, поэтому их следует рассматривать как самостоятельные произведения. При этом иллюстрации к «Вокруг света» должны соответствовать повествованию рассказа и его тематической направленности, что накладывает определенные ограничения на работу художника. Так, для графики к фантастической прозе характерна более свободная манера и некие эксперименты с композицией и формой, тогда как для произведений приключенческого и детективного типа Дормидонтов склоняется к реалистическому изображению. Особенности рисунка мастера становятся лаконичность и графичность.

1.3. Спортивная тема в графике и живописи

Тема спорта была невероятно актуальна и востребована для советской культуры 1920 – 1930-х годов. Но было бы логично начать разговор, обратившись к истокам ее зарождения в Российской империи.

Спортивная тематика вошла в русское искусство еще в начале XIX века в виде отдельных жанровых и бытовых сцен, однако ее популярность была крайне скромной. В широких слоях населения спорт не являлся отдельным видом досуга, а выступал как элемент праздника, будь то детские игры или состязания среди взрослых в чем-либо.

Будучи достаточно элитарным занятием, так как на постоянной основе им занимались лишь военнотружущие в специально оборудованных помещениях и на площадках, спорт постепенно входит в сферу общественно-культурной жизни только к середине XIX столетия, становясь в один ряд с такими светскими увеселениями как опера, балы, театр и настольные игры. Особой популярностью пользуются спортивные скачки на лошадях, которые нашли свое отражение в таких произведениях, как, например, рисунок Н. Г. Ванифантьева «Развлечения на Неве» (1846; илл. 38).

Только в конце XIX – начале XX века в Российской империи идея занятий спортом стала продвигаться в народные массы. Систематическая физическая активность была одной из мер по усилению мобилизации населения, так как в Европе назревал крупный военный конфликт. И если рассматривать место и роль спорта в визуальной культуре этого времени, то, как отмечает О'Махоуни: «В изобразительном искусстве к нему в основном обращались фотография и иллюстрация — они документировали или рекламировали спортивные события и занятия»⁵⁷.

В 1910-х годах к теме спорта обращались в редких случаях. Физическая активность в основном могла выступать как поле для экспериментов над стилем, формой, а также в качестве сюжета для поисков передачи движения на плоском пространстве холста. Наглядным примером может служить два произведения Н. С. Гончаровой. Так, в «Борцах» (1908 – 1909) художница сознательно отказывается от реалистического изображения и сосредотачивает все свое внимание на цветовых отношениях. А в «Велосипедисте» (1913) Гончарова вслед за итальянскими футуристами исследует движение, раскладывая его на фазы.

Подобные эксперименты авангарда не могли не отразиться и на советском искусстве первых послереволюционных десятилетий. Однако если для футуристов спорт виделся как часть эстетики новой индустриальной эпохи наравне с механизацией и урбанизацией, то для советского человека он осмысливался иначе. Так, после Великой Октябрьской социалистической революции идея построения нового общества сыграла существенную роль на отражении спортивной тематики в культуре в целом. Физическая активность стала олицетворять собой процесс создания мира, принципиально отличного от ранее существовавших, где образ спортсмена становился неким идеалом, образцом человека будущего.

⁵⁷ О'Махоуни Майк. Спорт в СССР: физическая культура – визуальная культура / пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишман. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 32.

Необходимо отметить, что в первые же годы после революции советской властью и различными съездами принимались многочисленные постановления и декреты касательно культуры и спорта. Так, в резолюции III Всероссийского Съезда РКСМ (2 – 10 октября 1920 г.) в пункте «О милиционной армии и физическом воспитании молодежи» было указано, что «физическое воспитание подрастающего поколения является одним из необходимых элементов общей системы коммунистического воспитания молодежи, направленной к созданию гармонически развитого человека, творца-гражданина коммунистического общества. В настоящий момент физическое воспитание преследует также непосредственно практические цели: 1) подготовку молодежи к трудовой (производственной) деятельности и 2) к вооруженной защите социалистического отечества»⁵⁸.

Собственно, в 1920-х спортивная тематика в культуре представляла собой инструмент комплексного подхода к развитию личности советского человека. Впоследствии к 1930-м годам и непосредственно в это десятилетие ко всему перечисленному добавилась еще одна функция спорта – сплочение народных масс, чему способствовало активное распространение соответствующих произведений во всех видах искусства, а также проведение различных соревнований, Спартакиад и официальных праздников с участием физкультурников. Изображения спортивных деятелей и просто образы спортсменов часто помещали на плакаты, марки, значки и даже на бытовые предметы. Помимо этого спортивная тематика служила востребованным и актуальным мотивом не только для воспроизведения на графических и живописных полотнах, предметах декоративно-прикладного искусства и в скульптуре, но и в литературе и даже в музыке.

Естественно, что такая важная часть жизни советского человека интересовала и художников, которые устремляют все свои силы на создание

⁵⁸ Чудинов И. Г. Основные постановления, приказы и инструкции по вопросам советской физической культуры и спорта 1917 – 1957 гг. – Москва, Физкультура и спорт, 1959. – С. 43.

современных содержательных произведений, направленных на так называемую «борьбу за реализм»⁵⁹. И Николай Дормидонтов не был в стороне от общих исканий.

В 1930-е годы мастера увлекла идея показать на полотне человеческое тело, что соответствовало запросам эпохи на создание положительного образа советского гражданина. К тому же Дормидонтову поступали заказы из разных учреждений на создание художественных произведений по мотивам спорта, так как мастер к 1930-м годам был уже достаточно популярен у советской публики своими рисунками заводов и шахт, в которых сочетались его интерес ко всему новому и тонкое чувство современности. Именно эти факторы привели к тому, что спортивная тематика вошла в сферу художественных интересов Николая Дормидонтова.

Первым шагом к новой теме был переход к работе в технике живописи, которая позволяла создавать большие, монументальные полотна маслом на холсте. Вторым явилось то, что мастер, будучи художником реалистического толка, в поисках решений стоящих перед ним задач приступает к изучению жизни спортсменов и физкультурников. Так, Николай Дормидонтов посещает спортивные площадки и стадионы, делает зарисовки, в которых изучает движение различных частей тела человека. Впоследствии на стадионе «Динамо», одном из самых крупных на тот момент в Ленинграде, художнику было выделено помещение под мастерскую. Дормидонтов проводил там значительную часть своего времени, делая зарисовки со спортсменами общества «Динамо», которые использовались для больших живописных полотен, предназначенных «для украшения интерьеров»⁶⁰ различных стадионов и спортивных клубов.

В 1930-м году Николай Дормидонтов получает первый заказ на картину со спортивным мотивом: «...Сегодня ездил в Институт материнства и

⁵⁹ Князева В. П. Николай Иванович Дормидонтов. – М.: Советский художник, 1955. – С. 13.

⁶⁰ Антонова А. К. Спорт в творчестве Н. Дормидонтова // Художник. – 1986. – № 8. – С. 25.

младенчества договариваться относительно работы для них. Работа такая: две картины маслом, размер 16 вершков⁶¹ на 12 или 14 вершков. Одна должна изображать женщину пловца перед прыжком в воду, другая – лыжницу. В обеих, конечно, соответствующий пейзаж <...> кроме того, нужно исполнить шесть рисунков размеров 10x8, изображающих отдельные моменты женской комнатной гимнастики»⁶².

Из всех описанных произведений, заказанных Дормидонтову Институтом материнства и младенчества, в своем окончательном варианте с большой долей вероятности до наших дней не дошло ни одно. Исключение составляет полотно «Лыжница» (1931; илл. 39), которое по году создания, мотиву и композиционному наполнению схоже с тем, что описывает в письме художник. Однако сказать точно, является ли картина написанной на заказ, достаточно трудно.

Илл.
39

Тем не менее, в «Лыжнице» уже ярко видна смена интересов Дормидонтова – большую часть внимания мастер сосредотачивает непосредственно на фигуре девушки-спортсменки, расположенной на первом плане. Все остальное пространство – зимний пейзаж с несколькими второстепенными героями.

Данное полотно достаточно сложно отнести к реалистической живописи в виду того, что как само изображение лыжницы, окружающая обстановка, так и колорит достаточно условны. Плоскостность, отказ от светотеневых и тональных отношений и построение на основе сопоставления чистых локальных цветов лишают изображение объема и материальности.

Что касается композиции, то ее можно сравнить с петлей. Так, идя по линии восприятия человеческого глаза с левого нижнего угла и далее по стволу дерева вверх и направо, осматривая тем самым пространство полотна в

⁶¹ 1 вершок – 4,445 см

⁶² Н. И. Дормидонтов. Из писем к Т. П. Дормидонтовой. Архив ГРМ, фонд 160, ед. хр. 15. Цит. по: Антонова А. К. Спорт в творчестве Н. Дормидонтова // Художник. – 1986. – № 8. – С. 26.

глубину, взор направляется снова на передний план и идет уже по корпусу девушки и далее по горизонтальному ходу движения спортсменки. Данное панорамное композиционное построение можно расценивать как оммаж, дань уважения, либо переосмысление творчества живописцев Северного Возрождения, в частности, Питера Брейгеля Старшего и его работы «Охотники на снегу» (1565; илл. 40). Об этом говорит также воздушная перспектива, благодаря которой можно рассмотреть различные жанровые сценки: от женщины, несущей коромысло, до силуэтов катающихся со склона лыжников. А двое охотников с собакой, расположены точно в том же месте, что и на картине Брейгеля Старшего.

Если еще в 1980-х годах приходилось говорить о том, что эскизы и репродукции работ, заказанные Дормидонтову Институтом материнства и младенчества неизвестны, то на сегодняшний день есть определенные успехи в их обнаружении. Так, существует подготовительный рисунок к «Лыжнице» (илл. 41), выполненный, по всей видимости, в начале 1930-х годов. На листе представлено профильное изображение головы девушки в зимней шапке, сопровождаемое мелким текстом, который, к большому сожалению, не разобрать. Из-под головного убора спортсменки выбивается прядь волос. Взгляд ее прямой и уверенный, на губах легкая улыбка. Можно сделать предположение, что данный эскиз был сделан с натуры, так как рисунок Дормидонтова четкий, передающий портретные черты девушки. Уже здесь можно оценить путь мастера от наброска к готовой картине – от реалистического запечатления натуры до самостоятельной интерпретации формы изображаемых объектов.

Ко всему прочему необходимо упомянуть рисунок «Зима в Юкки» (1930; илл. 42), выставленный в 2010 году на аукцион MacDougall's «Русские работы на бумаге». Данная работа могла быть подготовительной к «Лыжнице», так как композиция полотен практически идентична, за исключением второго плана.

Действие, как и в картине маслом, происходит зимой. По заснеженным холмам мимо маленьких домиков и оголенных деревьев идут группы лыжников. В изображении есть глубина, перспектива, ко всему прочему оно выполнено в реалистической манере, так, что при внимательном рассмотрении катающихся физкультурников можно по силуэту определить их пол. Не говоря уже о пейзаже, который написан Дормидонтовым с особым мастерством путем сочетания пустого белого пространства и цветowych пятен разной насыщенности.

Что особенно интересно, художник в данном рисунке использует такой прием построения пространства, при котором между зрителем и самим произведением появляется барьер, – Дормидонтов изображает в правой нижней части рисунка несколько еловых веток, которые с первого взгляда можно совсем не заметить. Подобное делал и К. С. Петров-Водкин в работе «Полдень» (1917), помещая на первый план ветку яблони. Ко всему прочему эти веточки перекликаются с елью в левой части рисунка, создавая некое подобие кулис, между которыми разворачивается представленный сюжет, где главным героям является спортсменка, на которую по итогу и смотрит зритель, представляя ее движение вдоль листа.

Все последующие произведения Николая Дормидонтова спортивной тематики в этот период можно разделить на два типа. К первому относятся портретные изображения спортсменов, ко второму – многофигурные композиции.

Так, в 1934 году была выполнена работа «Дискометатель Архипов» (илл. 43). Главным действующим персонажем выступает спортсмен-легкоатлет. Дормидонтовым был взят необычный ракурс – изображение дискометателя по бедра в момент замаха на фоне других участников соревнований и трибун со зрителями. Такое композиционное решение позволяет сконцентрироваться на физических особенностях тела Архипова: на рельефе напряженных мышц шеи, рук, спины и ног, а также на сосредоточенном взгляде. Несмотря на то, что

данное произведение выполнено в более реалистической манере, нежели «Лыжница», с использованием натуральных зарисовок, попыткой передать портретное сходство и многочасовыми наблюдениями за движением тела спортсменов, сама фигура атлета напоминает более скульптуру, нежели портрет живого человека.

В работе «Теннисистка Галина Ашрапян» (1935; илл. 44) виден уже другой подход художника к построению композиции. Так, фигура девушки помещена в пространство вертикального узкого холста. Такой прием позволяет сосредоточить все внимание на теннисистке, и только присмотревшись можно разглядеть несколько силуэтов спортсменов, тренирующихся на поле позади портретируемой. Как и в картине «Дискометатель Архипов», в этом произведении Дормидонтов изображает спортсменку в легкой одежде, акцентируя внимание на крепких ногах теннисистки и ее натренированных руках. Взгляд же девушки сосредоточен, а голова повернута в сторону, словно она о чем-то размышляет. Мастер с особым вниманием выписывает мягкие линии женской фигуры, которые гармонируют и перекликаются с круглыми мячиками в одной ее руке и ракеткой в другой.

Ростовое изображение спортсменки монументально. Дормидонтов не дает никакой возможности заглянуть зрителю в пространство дальше, чем это необходимо. Создается некий барьер между изображением и зрителем, напоминающий тот, что присутствует как в русской иконописи, так и во фресковой живописи. Так, работу «Теннисистка Галина Ашрапян» можно соотнести с фресками Феофана Грека, выполненными в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Великом Новгороде. Например, с «Праотцом Сифом» (1378; илл. 45). В обоих произведениях изображаемый держит в руке атрибут, который его определяет: у Праотца Сифа – свиток с текстом пророчества, у Галины Ашрапян – ракетка и теннисные мячики. Таким образом, Дормидонтов, осознанно либо нет, создает не портретное изображение, а некий иконописный образ спортсменки.

Несомненно, стоит отметить картину «Красноармеец-боксер на ринге» (1938; илл. 46). Представленная сцена говорит о подготовке к началу боя: секундант с полотенцем на плече наливает воду в таз для того, чтобы в случае необходимости протереть раны боксера, судья проверяет перчатки бойца на отсутствие в них посторонних предметов, сам же молодой спортсмен стоит в довольно расслабленной позе, а его спокойный и одновременно сосредоточенный взгляд направлен куда-то в сторону. Как и в предыдущих произведениях, Дормидонтов акцентирует внимание на рельефе мышц пресса, рук и ног боксера, оставляя фон условным и вводя второстепенных персонажей лишь для создания сюжета поединка на ринге.

Необходимость постичь сложную динамику человеческого тела была для Дормидонтова приоритетной задачей. И если во многих ранее рассмотренных произведениях главные действующие персонажи находились в статичном положении, то в многофигурных композициях, мотивом которых являются массовые виды спорта, в частности, футбол, справляются с ее решением весьма удачно.

Футбольный матч как сюжет присутствует в четырех работах Николая Дормидонтова на спортивную тематику. Одним из первых произведений подобного рода является рисунок «Футболисты» (1932; илл. 47). Здесь используется прием, уже встречавшийся в ранее анализируемых полотнах, при котором создается определенная преграда между зрителем и художественным пространством. В данном случае им является разметка на газоне и развевающийся флаг. Мяч же, отброшенный одним из спортсменов, возможно, также летит обратно, вглубь рисунка, хотя все движение в картине направленно в противоположную сторону, что делает его неким идейным центром, а сама работа передает напряженность момента.

Следующая картина «Спартакиада Балтфлота» (1933; илл. 48) запечатлевает момент попадания мяча в ворота соперника. Композиция, которую образуют фигуры спортсменов, пирамидальная, гармонически

завершенная и целостная. Так, диагонали ног футболистов снизу направлены влево, а туловища и вытянутые руки физкультурников сверху – вправо. Такое построение придает работе монументальный характер скульптурной группы. При этом здесь отражаются и отголоски обучения у К. С. Петрова-Водкина, что выражается как в колорите (красный – желтый – синий), так и в фигурах футболистов, которые находятся будто не на земле, не на футбольном поле, а словно парят в некоем условно обозначенном пространстве.

Естественно, что поймать и запечатлеть подобный момент футбольного матча, было делом крайне сложным, если не сказать невыполнимым. Однако Дормидонтов здесь скорее использовал все свои наблюдения за спортсменами и натурные зарисовки, воссоздавая их на холсте методом соединения фигур, создавая тем самым динамически напряженный момент, нежели серьезно подходил к воссозданию реальной действительности.

Следующая работа Николая Дормидонтова «Футбольный матч СССР – Турция» (1935; илл. 49) схожа по своему мотиву с предыдущей. Художник также использует наброски, сделанные с натурщиков – футболистов Бутусова и Батырева⁶³. Однако если «Спартакиада Балтфлота» представляла собой целостное произведение, данная же композиция выглядит неестественно. Спортсмены здесь настолько активные, что выглядят неорганично. Стремление Дормидонтова к максимальной реалистичности изображения соединяется с экспрессивностью форм, создавая некое гиперболизированное впечатление эмоционального накала.

Заключительным полотном художника на тему спорта являются «Футболисты» (илл. 50) 1940 года. В нем мастер воссоединяет все лучшее, что он успел наработать за прошедшее десятилетие: умеренно реалистическое изображение динамики движущихся тел футболистов, передающее всю напряженность происходящего, и подробно переданное окружающее

⁶³ Т. П. Дормидонтова. Из воспоминаний о Н. И. Дормидонтове. Домашний архив семьи художника. Цит. по: Антонова А. К. Спорт в творчестве Н. Дормидонтова // Художник. – 1986. – № 8. – С. 26.

пространство, что погружает зрителя в атмосферу картины и заставляет сопереживать ее главным действующим лицам, а также активное взаимодействие этих двух компонентов. Все это работает на создание ощущения цельности и гармоничности данного произведения.

Одной из характерных черт, присущих всем описанным выше полотнам Дормидонтова, является включение героев в окружающую обстановку. Пейзаж у мастера является частью композиции. И пусть он будет условным, либо детально проработанным, со зрительскими трибунами, развевающимися на ветру знаменами, обилием зелени и густо летящими по небу облаками, пейзаж вовлекает внимание в глубину картины, заставляет остановиться, присмотреться, задуматься. Подобное видение окружающей обстановки поддерживает оптимистическое и несколько романтическое звучание изображаемых спортивных событий. Ко всему прочему уже на данном этапе можно отметить особое отношение мастера к пейзажу, которое полнее всего отразилось в его творчестве в 1950-х годах.

В своем автореферате Антонова отмечает, что Николай Дормидонтов был близок идеям членов объединения ОСТ в плане создания произведений, новаторских как по теме, так и по воплощению. И что именно поэтому мастер обращается в 1930-х годах к теме спорта, так как она «очень популярна среди художников-остовцев»⁶⁴. Однако, более продуктивным было бы обратиться к творчеству разных живописцев и графиков, работавших в это время.

Так, в картине «Лыжники» (1926; илл. 51) С. А. Лучишкина можно разглядеть множества жанровых сценок. Например, с горы на санях катятся трое ребятешек в левой части и двое в правой, в центре едет пара на лыжах – парень и девушка; кто-то уже упал, кто-то только на самой вершине, а кто-то доехал до низа и снова поднимается. Само живописное пространство полотна

Илл.
51

⁶⁴ Антонова А. К. Н. И. Дормидонтов (1898 – 1962). К истории развития ленинградского искусства 1920 – 1940 годов: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / АХ СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1986. – С. 16 – 17.

решено достаточно плоско, а три высоких дерева, а также изгородь не дают войти вглубь пространства картины. Таким образом, зритель будто наблюдает все происходящее через окно своего дома. Сама стилистика изображения и подход к композиционному построению отчасти близки картине Дормидонтова «Лыжница».

Особый интерес представляют изображения женщин-спортсменок. Для начала стоит обратиться к «Физкультурнице» (1929) И. С. Куликова. Художник изображает девушку в черно-белой футболке с повязанной красным платком головой и мячом в руках. Героиня улыбается и хитро смотрит на зрителя. В данной работе не идет прямой отсылки к какому-то определенному виду спорта, наоборот, весь образ девушки говорит о некоем обобщенном типе советской физкультурницы.

С данной картиной можно сопоставить «Теннисистку Галину Ашрапян», так как Николай Дормидонтов, создает, по сути, обобщенный образ спортсменки-теннисистки, обращая внимание более на сферу деятельности девушки, а не на психологию. В то время как, например, И. П. Рубан в «Портрете Л. А. Игнатъевой» (1937) изображает непосредственно портрет самой женщины, обращая внимание на ее эмоциональное состояние, которое подчеркивается приглушенным колоритом работы.

Проанализировав представленные работы Николая Дормидонтова, можно прийти к выводу, что они имеют не так много общего с основными постулатами, которые поддерживались в искусстве этого времени. В них нет ни открытой пропаганды здорового образа жизни, ни призыва к трудовой и военной деятельности. При этом на приведенных выше примерах можно удостовериться, что используемые Николаем Дормидонтовым сюжеты на спортивную тематику были широко популярны среди большого количества художников, творивших в одно время с ним. Мотивы лыжного спорта, соревнований по легкой атлетике, боксерские поединки и футбольные матчи использовались мастерами совершенно для разных целей: создания портрета,

трудовой и военной агитации, экспериментов над формой и стилистикой (что более относится к концу 1920-х – началу 1930-х годов).

В числе особенностей художественного языка Дормидонтова, проявляющихся в работах этого времени можно обозначить как уже выделяемые ранее черты (изучение природы, точность рисунка), так и нечто новое – активное включение пейзажа в пространство полотна.

1.4. Парадоксы в творчестве Н. И. Дормидонтова

В конце 1920-х – начале 1930-х годов в советской культуре складывается ситуация постепенного переориентирования интересов общества. Период свободного творчества подходит к концу, искусство все больше начинает сближаться с политикой, так как Советское правительство настроено на построение социализма. Перед деятелями культуры встает задача показать трудовые подвиги рабочих при выполнении первого пятилетнего плана, успехи в коллективизации сельского хозяйства и работы колхозов.

Но не все художники в равной степени посвящали свое творчество служению новому социалистическому миру. Иногда они позволяли себе работать, что называется, для души. И Николай Дормидонтов не является исключением.

Выше уже были рассмотрены разные аспекты творческой деятельности мастера, где он отвечал всем запросам и потребностям времени: индустриальная тема, книжная графика, спортивная тематика. Однако до сегодняшнего дня за скобками оставался вопрос непосредственных интересов самого художника.

«Окраина Ленинграда. Музыканты» (1928; илл. 52) не похожа ни на одну работу Дормидонтова этого времени. Ее цветовое решение, а также отсутствие светотеневой моделировки создает ощущение сказочной атмосферы, которое дополняют разноцветные домики с флюгерами-петушками на крышах. Группа в

правой нижней части листа, окружившая двух музыкантов, больше напоминает обитателей волшебной страны, нежели детей, собравшихся на представление.

Данное произведение открывает Николая Дормидонтова с новой стороны – оно показывает восприятие мира художником через парадоксы и алогизмы. При первом знакомстве с работами мастера на это можно и не обратить внимания, либо принять как должное. Однако вся суть заключается именно в деталях, так как парадоксальность Дормидонтова не является явной.

Если провести интересный эксперимент и представить себя в роли художника-копииста, попробовав воспроизвести на листе данную картину, можно прийти к выводу, что мастер изображает настолько много деталей, прорабатывая каждую, что не всегда возможно рассмотреть их все с первого раза. В качестве примера можно привести водосточную трубу на доме слева, у которой есть воронка, но отсутствует самое главное – труба для сточной воды. Или ствол дерева, спиленный и поставленный в качестве опоры для дома, который перекликается с позой старушки, опершейся на палочку, – мастер словно подчеркивает преклонный возраст обоих.

Анализируя произведения Дормидонтова можно убедиться, что в каждом из них заложены определенные чувства художника, его личные переживания, которые можно считать, обращая внимание на мелкие детали, так как каждая из них имеет уникальную для мастера ценность.

Так, картина «Музыканты» (1931 – 1934; илл. 53) стилистически близка предыдущей работе. Здесь можно встретить и похожие домики, и оголенные деревья, отломанные ветки от которых украшают снеговика. В плане цветового решения две работы также схожи, только в «Музыкантах» практически отсутствуют яркие цвета. Это решение подчеркивает разворачивающийся сюжет: на первом плане вдоль нижней части холста медленно идут собака, мальчик на костылях без одной ноги, и сгорбившийся старичок, несущий на себе тяжелый барабан. При этом на втором плане протекает привычная, размеренная жизнь – двое пилят бревно на дрова, ребенок играет неподалеку, а

где-то топится печь, из которой идет дым. Небольшой заборчик из нескольких кольшкков, опутанных сеткой, отделяет обе сцены друг от друга, словно указывая на парадоксальность самой жизни, где события, противоречащие во многом друг другу, могут протекать в одно время.

Особая роль в произведениях Николая Дормидонтова отводится пространству. Его можно охарактеризовать как замкнутое, во многом статичное и созерцательное. У мастера присутствует большой интерес к внутреннему устройству: художник пропускает через себя натуру и события, осмысляя их и конструируя тем самым в произведениях уже новый, ни на что не похожий мир. Работы Дормидонтова во многом схожи с ребусом, над которым мастер размышляет наравне со зрителем.

Возвращаясь к картине «Окраина Ленинграда. Музыканты», стоит отметить слова А. К. Антоновой, которая считала, что «в своеобразной лирике этих пейзажей нашли отражение и воспоминания художника о детстве, и присущая ему склонность к романтическому восприятию действительности»⁶⁵. Однако это не совсем так.

Рисунок «Задворки» (1932; илл. 54) является вариантом картины «Окраина Ленинграда. Музыканты». Он не только выполнен в другой технике, но и имеет совершенно иное эмоциональное звучание – в нем нет и доли чего-то сказочного или романтического. Но, по сути, перед зрителем та же самая сцена. Присутствуют все те же элементы с небольшими изменениями: мужичок играет на баяне; крыльцо совершенно обычное, без резной оградки; появилась женщина, входящая в подъезд дома, одетая по-простому; а над крышами домов протянуты линии электропередачи. Новые детали привносят в работу отголоски реальной жизни. В подобном же ключе выполнен и рисунок «На

Илл.
54Илл.
55

⁶⁵ Антонова А. К. Н. И. Дормидонтов (1898 – 1962). К истории развития ленинградского искусства 1920 – 1940 годов: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / АХ СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1986. – С. 10.

окраине города» (1932; илл. 55). Несмотря на изображение другой сцены, эмоциональный фон аналогичный, но еще более унылый.

Завершает этот небольшой цикл «Окраина Ленинграда» (1933 – 1937; илл. 56). Это то же самое место, что и в «Окраине Ленинграда. Музыканты», однако решенное как композиционно, так и в плане цвета совершенно по-иному. Группа слева опустела, остались только двое ребят, повернутых к зрителю спинами. Они смотрят, как двое взрослых несут в руках небольшой гробик. Атмосфера уже далеко не волшебная, а, наоборот, предельно гнетущая. Этому вторит холодный колорит картины, словно погружающий собой в печаль.

Илл.
56

Наиболее прямолинейно Дормидонтов высказывается в работе «Колхозники на тракторном заводе» (1932; илл. 57). Увидеть противоречия можно уже на этапе названия. Что могут делать колхозники на тракторном заводе? Очевидно, выбирать трактор. Но интереснее всего именно то, как они это делают. Возле машины столпилось несколько человек, пристально ее разглядывающих. Дормидонтов иронизирует над современностью: происходит развитие науки и техники, в повседневную жизнь внедряются новые технологии, однако люди меняются гораздо медленнее, и поэтому выбирают трактор по тем же критериям, что и корову, о чем говорит изображение головы быка на боковой части агрегата.

Илл.
57

Таким образом, можно выделить несколько характерных черт художественного языка в представленных работах Николая Дормидонтова: конструирование реальности на основе взаимодействия природы и субъективного восприятия; обобщенность внешних и внутренних характеристик (у героев нет ни подчеркнутой индивидуальности, ни психологизма); выражение чувств не через жесты и мимику, а через детали окружающей обстановки; выделение цвета (или его отсутствие – монохромность) для достижения определенного эффекта.

Подводя итоги всего творчества Николая Дормидонтова предвоенного периода (1920 – 1930) стоит отметить все характерные особенности художественного языка мастера этого времени:

- натура как главная составляющая при создании произведения;
- точный и четкий рисунок;
- использования для формообразования таких элементов, как пятно, точка, прямая и кривая линия;
- характерная живописность графических работ;
- поиск новых решений без отказа от фигуративной живописи при помощи создания необходимой внутренней атмосферы;
- использование приема антитезы, алогизма и парадокса, что заставляет зрителей достраивать картинку в воображении;
- особая роль цвета, используемого для достижения определенного эффекта;
- отсутствие коммуникации между героями и объектами в произведениях, а также особый способ построения пространства, которые работают на замкнутость и камерность композиции.

Таким образом, творческая деятельность Николая Дормидонтова в 1920 – 1930-е года носит в себе как черты времени, что позволяет художнику откликаться на самые животрепещущие темы, так и субъективного мировосприятия.

Глава 2. Творческая деятельность Н. И. Дормидонтова во время Великой Отечественной войны и произведения послевоенных лет (1940 – 1950-е годы)

2.1. Серия «Ленинград в блокаде» и работы на тему войны

Внезапное нападение фашистских войск на СССР стало потрясением для советских людей. Сразу же после начала Великой Отечественной войны развернулась активная деятельность среди работников культуры, которые вместе с солдатами встали на защиту страны: выпускались агитационные политические плакаты, создавались музыкальные, литературные, графические произведения, направленные на вдохновение людей на подвиг на фронте и в тылу, а также для поддержания боевого духа населения. Одним из наиболее значительных явлений этого периода были графика и живопись блокадного Ленинграда, которые в определенной степени можно рассматривать как документ эпохи.

Николай Дормидонтов на момент начала войны жил в Ленинграде вместе с женой и матерью. И даже после наступления блокады они не покидали города и всеми силами старались быть полезными фронту. Так, при участии мастера в июне 1941 года был составлен план работы Союза художников в военное время, где основным направлением деятельности выступало агитационно-массовое искусство: создание плакатов и листовок, оформление призывных пунктов⁶⁶.

Единственным дошедшим до наших дней плакатом Дормидонтова является «Сокрушим врага!» (1942; илл. 58). Композиция и посыл его четки и прямолинейны: красный танк со звездой на корпусе подминает под себя черный со свастикой. Поддерживают динамику и настрой летящие в небе красные

Илл.
58

⁶⁶ Антонова А. К. Н. И. Дормидонтов (1898 – 1962). К истории развития ленинградского искусства 1920 – 1940 годов: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / АХ СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1986. – С. 21.

самолеты, настроенные на победу. Вражеский танк разваливается на части под силой красного, что читается как победа социализма над фашизмом.

Ко времени начала войны относятся одни из самых известных произведений Николая Дормидонтова, составляющие серию «Ленинград в блокаде». Мастер работает над ней на протяжении 1941 – 1942 годов. Вот, что вспоминает жена художника: «... Николай Иванович имел в блокаду специальное удостоверение, дающее право зарисовок в черте города. Это удостоверение по обстоятельствам военного времени у милиционеров и других должностных лиц вызывало законную настороженность: так необычно было видеть среди редких прохожих человека, который стоит с альбомчиком в руках и что-то рисует»⁶⁷.

Серия состоит из шести листов, на которых изображаются различные сцены из жизни осажденного Ленинграда, представляющие собой многофигурные композиции, где одну из ролей играет городской пейзаж. Позднее будет добавлена еще одна работа, написанная в 1945 году. Характерной чертой и главным отличием этого цикла от всех предыдущих произведений мастера можно назвать подробную передачу быта ленинградцев со всеми сопровождающими его житейскими трудностями.

Первым листом серии является «Зарево над Ленинградом» (1941; илл. 59). В рисунке представлена панорама города, сделанная из разрушенной бомбой мастерской Дормидонтова. Справа и слева выступают доски и различные строительные материалы, некогда бывшие домом. Несколько пожарных на первом плане разбирают эти завалы. Больше людей в рисунке нет. Данная деталь подчеркивает чувство тревоги среди населения.

Главным в этой работе является городской пейзаж. Измайловский проспект уходит в глубину листа, открывая пространство Ленинграда, окутанного дымом от прошедшей бомбардировки. Художник использует высокую точку зрения, однако зритель смотрит на происходящее словно из

⁶⁷ Антонова А. К. 900 блокадных дней // Художник. – 1985. – № 9. – С. 26.

окна, так как почти со всех сторон листа расположены остатки дома, вследствие чего пространство в его работе можно назвать камерным.

Второй лист серии – «Во дворе» (1942; илл. 60). Несмотря на изображение повседневной жизни ленинградцев и их дел, вполне конкретных, создается впечатление некоего обобщенного образа жизни населения города в зимнее время блокады. Илл.
60

На листе изображено внутреннее устройство ленинградского дома. Двор заснежен, многие окна выбиты и заколочены досками, особенно на первом этаже. Тут же развешано постиранное белье, а рядом разбросаны различные предметы интерьера квартир, выглядывающие из-под сугробов снега. На первом плане трое несут на покрывале чей-то труп, а мальчик, повернуты спиной к зрителю, смотрит на эту процессию. В композиции присутствуют еще люди: кто-то пытается разломать мебель на дрова, кто-то несет тяжелое ведро воды, а кто-то выливает использованную жидкость из окна.

Данный рисунок перекликается в самом мотиве с работами «Задворки» и «На окраине города». Интерес Дормидонтова к жизни периферии города в самом начале его творческого пути во многом предвосхищает работы 1940-х годов. Однако здесь элементы гротеска заменяются на реалистический подход к изображению натуры. Нет и капли достроенного в воображении мастера, а только суровая действительность, переданная, как и всегда, с особым вниманием ко всем деталям.

Иной, более суровый характер носит работа «Срочное задание для фронта» (1942; илл. 61), материалами для которой послужили зарисовки, сделанные на Кировском заводе. На листе представлено замкнутое помещение цеха, по потолку и по стенам которого выросли большие сосульки, придающие помещению атмосферу грота или пещеры. В центре стоят строящиеся и ремонтирующиеся танки, окутанные холодом и мраком. Несмотря на то, что работа решена отчасти обобщенно, Дормидонтов все же выделяет главное – Илл.
61

совместный труд людей, требующий невероятных усилий, на общее благо страны.

Ощущения эмоционального напряжения художник достигает посредством использования ритмического повторения светлых и темных пятен, а также контраста между затемненным передним планом и высветленным задним. Посредством такого приема, а также размывания контуров стен цеха и детализации композиции с танками, проявляется живописность, свойственная художественному языку Дормидонтова.

Рисунок выглядит более целостным, нежели вариант этой работы, выполненный маслом – «Срочный заказ для фронта (Ремонт танков)» (1942; илл. 62). В композиционном плане оба произведения практически идентичны. Однако теперь выявление идейного центра происходит за счет цвета – желтый с примесью охры танк значительно выделяется на фоне темных стен, словно солнце, освещающее синее небо. Люди в данной работе решены предельно условно и представлены лишь силуэтами с едва различимыми чертами, что сливает их с окружающей обстановкой.

В рисунке «Очистка города» (1942; илл. 63) Дормидонтов изображает один из уголков Ленинграда, а, судя по полуразрушенному зданию на втором плане, вид на его собственный дом, который уже был им запечатлен в «Зарево над Ленинградом». Очевидно, наступило более мирное время, так как люди вышли на улицу для уборки снега с дорог и моста. Мужчины и женщины сбрасывают его в кузова машин или перекидывают через ограждение в реку. Мастер предельно точно передает каждую деталь, будь то архитектурный элемент или отвалившаяся от ограды балясина. Несмотря на то, что «Очистка города» выполнена на основе натуральных зарисовок, она составляет цельное произведение, отражающие сцену из жизни горожан.

В рисунке «На набережной Фонтанки в августе 1942 года» (1942; илл. 64) идет размеренная жизнь ленинградцев, принявших все обстоятельства времени. Однако если не знать подробностей, то может сложиться впечатление, будто

Илл.
62Илл.
63Илл.
64

нет никакой войны: мальчишки ловят рыбу в реке, перекинув через ограду самодельные удочки; женщины стирают в тазах, о чем-то разговаривая между собой; мужчина везет на тележке какой-то груз; а пожилые женщины, устроившись на бордюре, мирно беседуют. В качестве усилителя оптимистического характера работы Дормидонтов использует желтый и коричневый карандаши, добавляя цвета некоторым деталям изображения.

Помимо представленных работ, существовал лист под названием «Очередь в булочную», но, к сожалению, его не удалось обнаружить. О его содержании можно судить по описанию А. К. Антоновой: «Ночь. Жестокий мороз. Закутанные в пальто, платки, пледы женщины, старики и дети стоят неподвижно, не в силах отойти от двери, за которой их ожидает крошечный кусочек блокадного хлеба, означающий еще один день жизни. Художник передает эту сцену с поразительной силой и убедительностью. Он не только наблюдал в дни блокадной зимы такие очереди, но и сам простаивал бесконечные часы у заветных дверей. В этом листе Дормидонтов впервые в серии использует цветной карандаш: голубые тени на снегу, голубоватый нарост изморози на оборванных проводах, цветные рефлексии на изможденных лицах усиливают ощущение холода»⁶⁸.

В 1945 году Николай Дормидонтов создает рисунок «Зима 1941 – 1942 годов в Ленинграде» (илл. 65), который можно назвать продолжением и Илл. 65 завершением серии «Ленинград в блокаде». Для достижения близости с работами цикла мастер использует все те же приемы, что и в работах начала 1940-х годов: выделение композиционного центра посредством подробной проработки деталей и размытие фона, но с сохранением узнаваемых силуэтов. Так, угол дома в рисунке словно высвечен прожектором, отчего можно рассмотреть каждый элемент, являющийся приметой военного времени: пустыньность улицы, засыпанной снегом, среди которой стоят только двое

⁶⁸ Антонова А. К. 900 блокадных дней // Художник. – 1985. – № 9. – С. 28.

дежурных; окна, заколоченные досками, либо заставленными кирпичом; оборванные провода.

Стоит также заметить, что если в работах серии отражаются более конкретные моменты из жизни осажденного города, то в этом рисунке, образ несколько обобщенный, о чем говорит даже название работы. Вследствие чего художник передает уже свою память о той атмосфере, царившей в страшную зиму 1941 – 1942 годов. Дормидонтов будто говорит о том, что война не только на полях сражений, сопровождаемая многочисленными взрывами, но также она и в тишине покинутых людьми улиц.

Можно сказать, что в произведении «Зима 1941 – 1942 годов в Ленинграде» собраны все элементы художественного языка Дормидонтова, характерные для начала 1940-х годов. Это лаконичность композиции; тщательный отбор и проработка деталей, которые несут в себе не только эмоциональную составляющую (как это было раньше), но и повествовательную; усиление значимости рисунка для раскрытия образа.

Серия «Ленинград в блокаде» была показана на выставке Союза художников в июне 1942 года, которая подводила итог деятельности организации в первые несколько месяцев войны. После ее успешного проведения было решено отправить экспозицию в Москву, где она экспонировалась осенью того же года.

Помимо работ из этой серии в 1940-х годах Николай Дормидонтов создал еще несколько произведений на тему войны. В большинстве своем художник разрабатывает мотивы, уже найденные им в серии, применяя близкие композиционные решения. Например, «У воды» (1942) перекликается и с рисунком «Во дворе» (использование того же вида двора ленинградского дома), и с «На набережной Фонтанки в августе 1942 года» (схожая компания женщин, стирающих белье, на первом плане в затемнении). Или в работе «Строительство артиллерийского ДОТа в Ленинграде» (1943; илл. 66) можно увидеть тот же вид на разрушенный дом, как в «Очистке города», только приближенный в

несколько раз. Используется примерно тот же ракурс, детально прописываются элементы композиции: прорисовывается каждая трещинка на фасаде дома, а также все складки на одеждах рабочих.

В 1943 – 1945 годах среди произведений Дормидонтова появляются более интересные вещи. Например, «В горячем цеху» (1943; илл. 67). На первом Илл. 67
плане изображается группа, состоящая из женщин, мужчины, старика и подростка, несущая на перекладинах огонь для нужд производства. Позади них еще одна группа так же работает с огнем. Вся парадоксальность ситуации заключается в том, что само помещение цеха занесено снегом, стены покрыты льдом, оборудование в ужасном состоянии: что-то лежит под сугробами, провода оборваны. Из «горячего» в нем только небольшой огонь и героический дух каждого ленинградца, работающего на износ ради победы.

Уже в 1943 году в произведениях художника появляется мотив Илл. 68
возвращения к мирной жизни. Ярким примером этого может служить рисунок «Ленинград после прорыва блокады (Проводят связь. Обводный канал)» (1943; илл. 68). Группа связистов восстанавливает оборванные линии на переднем плане. За ними расположены широкие полосы грядок огорода, с работающими на нем женщинами. А еще дальше на дороге играют мальчишки. Фоном служит замаскированное промышленное здание, которое напоминает о событиях недавнего времени. Мастером здесь прописаны в буквальном смысле каждая травинка, что может говорить об оптимизме и большой радости художника по поводу восстановления города.

В «Борьбе с огнем» (1940-е; илл. 69) мастер отражает, как горожане Илл. 69
справляются с последствиями бомбардировок – пожарами. Вокруг горящего дома собралась целая бригада пожарной команды, заливающая пламя с разных сторон. Рисунок очень динамичный – струи воды на фоне темного дома словно продолжают ритм оконных проемов соседнего здания, а фигурки борцов в нижней части вторят этому. Композиция предельно замкнутая, со всех сторон окружают здания, к чему добавляются машины перекрывающие улицы.

По-своему удивительна работа «Ясли. Прогулка детей» (1943; илл. 70). Сцена разворачивается в уже знакомом дворе ленинградского дома, однако сюжет не типичен, но предельно выразителен. Воспитательницы детского сада вывели детей на прогулку. Из игрушек у них только стулья да те предметы, которые они могут найти в округе. Дормидонтов словно указывает на то, что какой бы ни была ситуация, жизнь не заканчивается.

Помимо рисунков Дормидонтов работает над картиной маслом «Ленинград в дни блокады» (1943; илл. 71). Действие разворачивается на фоне фасадов домов. Окна заколочены, на первом этаже, очевидно, расположена булочная, так как там стоит длинная очередь. На первом плане среди сугробов идет процессия. Мужчина везет чей-то труп, а рядом женщина тянет санки с еще живым, но очень слабым человеком. Возникает некоторая перекличка, и можно догадаться, что этот человек в скором времени также умрет. Тяжесть их движения подчеркивается размеренным ритмом прямых линий: от колонн на фасаде до стоящих людей на первом плане. В работе отсутствуют яркие краски, наоборот, они будто припылены пеплом, из-за чего все выглядит тускло. Художник вводит лишь несколько контрастных пятен – красный платок на голове женщины, зеленая и желтая шаль на старушке и девочке, синяя куртка мужчины.

После окончания Великой Отечественной войны в искусство возвращаются крупноформатные многофигурные композиции. Однако теперь в приоритете стоит задача создания достоверной исторической реконструкции, где главными героями являются солдаты Красной Армии. В творчестве ленинградских художников происходит возврат к традиции В. В. Верещагина с его отображением самих солдат, минуя чуждые времени решения 1930-х годов с выступлением военачальника в качестве идейного центра произведения. Ко всему прочему происходит усиление роли пейзажа, который выступает в качестве элемента образного решения картины.

Таковой является картина Николая Дормидонтова, написанная в 1951 году, – «Высадка десанта в Пинске 12 июля 1944 года» (илл. 72). Это большое батальное произведение со сценами морских сражений, артиллерийских бомбардировок, выгрузки боеприпасов и движения солдат в бой. Несмотря на тему, прочувствовать весь героизм и воспринять посыл произведения в полной мере не удастся. Дормидонтова будто интересует здесь совершенно иное. И этим является пейзаж. Небу отдана практически половина холста. Мастер соединяет темные участки вместе с более светлыми, работая тем самым в технике импрессионистов, передавая различные оттенки неба и растянувшихся по нему облаков и дыма, окрашенных в серо-розовые тона. Присутствует опять же некая театральность в затемнении переднего плана и акцента на втором, освещенном словно под светом прожектора.

В живописи Ленинграда начала 1940-х годов главное место занимала тематическая живопись, основными темами которой были эпизоды из жизни города. Сам мотив того, что подвиг может совершаться не только армией, но и обычным человеком, трудящемся в тылу, диктует отход от большой масляной картины ради небольших, камерных рисунков. Здесь же проявляется и основная тенденция в развитии живописи этого времени – поиск наиболее выразительного и вместе с тем правдивого отражения тех образов и мотивов, что принесла война.

Произошло разделение на две линии. К первой относились произведения, в которых главным был сюжет, а фон имел второстепенное значение. Вторая линия была ориентирована непосредственно на пейзаж, вследствие чего в работах художников этого жанра архитектура и природа в изображении города приобретают самостоятельную значимость. Здесь фигуры людей включаются редко и вводятся лишь в качестве дополнения к окружающему пространству. Данную линию развивал В. В. Пакулин в картине «У Казанского собора» (1941 – 1942) и «Демидов переулок» (1943), М. Г. Платунов в «Русский музей» (1942), а также Н. Е. Тимков в «Весна. Ленинград» (1944).

Николай Дормидонтов близок той линии, для которой сюжет играл главную роль. При всем этом, изображая конкретные моменты, мастер отказывается от передачи индивидуальных характеристик героев. С одной стороны, это не было ему свойственно и ранее, с другой же стороны, данным приемом он дополнительно подчеркивает сплоченность горожан перед опасностью.

Большинство работ выполнено Дормидонтовым тушью с использованием цветных карандашей. За счет монохромности в произведении цветом выделяется либо какой-то важный акцент, либо с помощью него создается определенная атмосфера и настроение работы.

Таким образом, начало 1940-х годов, несмотря на все тяготы и трудности, стало расцветом не только для ленинградского пейзажа, но для творчества Николая Дормидонтова. Именно работы этого времени обладают всеми лучшими качествами графики мастера, выработанной за предыдущие десятилетия. Основными элементами художественного языка этого периода становятся ритм, светотеневая моделировка, использование света и реже цвета в качестве выделителя акцентов. Романтизация, приемы алогизма и парадокса, достраивание и разгадывание реальности в изображении отходят на второй план, а вместо них появляется достоверное, точное и объективное изображение природы.

2.2. Индустриальная тема в графике и живописи в послевоенные годы

Индустриальный пейзаж в советском искусстве со времен своего возникновения в 1920-х годах имел два направления развития: реалистическое, основанное на традициях передвижников и развиваемое АХРР, и прогрессивно-утопическое, продолжающее во многом эксперименты авангарда в начале XX столетия, представленное в творчестве художников объединения ОСТ. Начиная с 1930-х и до конца 1950-х годов индустриальная тема в советском искусстве

развивалась более в русле первого традиционного направления, так как данный вид пейзажа существовал в строго регламентируемых рамках.

В послевоенное время и особенно в 1950-е годы во всех сферах жизни общества происходят процессы, которые впоследствии находят отражение в искусстве. В первую очередь они связаны с восстановлением тяжелой промышленности, которое сопровождалось привлечением новых сырьевых ресурсов, а также развитием и внедрением в производство новых технологий. И если для 1930-х годов была характерна связь между художником и рабочим, то впоследствии она изменяется, в том числе и по экономическим причинам: «Около 1960 года произошли три не самых заметных, но важных для страны события. Первое – это её окончательное превращение в промышленную и городскую. Второе – вступление самой индустрии в новую стадию развития. Третье – перестройка внешней торговли»⁶⁹. Ко всему прочему можно добавить потерю актуальности той системы политической пропаганды, которая работала в 1930-х и даже в 1940-х годах – построение нового общества через слияние с производством. И если на ранних этапах советского государства в среде простых людей социальное расслоение было не так заметно, то начиная с 1950-х годов отмечается нарастание разрыва между классами.

Ко всему прочему индустриальная тема в советском искусстве в связи с тем, что предметом ее изображения становились тема труда, стала носить характер ангажированности в отрицательном значении. Для общества 1950-х годов, за плечами которого была Великая Отечественная война, восприятие индустриальных пейзажей с налетом идеализации и пафоса было невозможно. Но при этом произведения, в которых отсутствовали данные характеристики, не принимались на выставки.

В таких условиях работали многие художники того времени и самостоятельно искали пути выхода. Так, общественный подъем во второй

⁶⁹ Дьяконов В. Рама и ритм: искусство и индустрия до и после оттепели // Искусство. – 2015. – № 2. – С. 56.

половине 1940-х годов захватил и Николая Дормидонтова. Он вновь обращается к теме индустриального строительства, которую активно разрабатывал в 1920-х годах.

Еще во время войны им был создан рисунок «Литейщицы» (1944; илл. 73). Действие происходит в пространстве цеха. Его композиционное решение дано весьма условно: линиями намечены окна и металлический каркас здания, а с правой стороны расположена лестница. Главными же действующими лицами являются две женщины, работающие с раскаленным металлом. Их движения динамичны и амплитудны, о чем говорят их широко расставленные ноги, разворот корпуса и занесенные перед тяжелым усилием руки. Несмотря на рабочую одежду, можно смело утверждать, что Дормидонтов по-настоящему любит свои модели. В каждой складке их одежд, под которыми скрывается тело, ощущается мощная энергия. Причем одна женщина повернута к зрителю спиной. Лицо же второй выражает большую гамму чувств, что не характерно для произведений мастера. В ее глазах можно прочесть и сосредоточенность на выполняемом деле, и в то же время некую отвлеченность и погружение в раздумья.

В работе «Строительство кораблей на Ленинградском судостроительном заводе» (1945; илл. 74) Дормидонтов использует старый мотив, многократно им воспроизводимый в 1920-х годах – в плане самой композиции данное произведение во многом схоже с произведением «Судостроительный завод. Постройка парохода (Балтийский судостроительный завод)» 1924 года. Здесь Дормидонтов показывает все свое мастерство в области рисунка: он практически не использует прямые линии, выделяя ими только контуры (например, фигура рабочего в тени строящегося судна), в остальном же работает только штрихом, что лучше всего видно в силуэте корабля на втором плане, который словно окутан дымкой.

Спустя 14 лет, в 1959 году, мастер напишет одно из последних своих произведений на индустриальную тему – «Моррыбфлот» (илл. 75). Композиция

совершенно иная, в ней нет предельной реалистичности. И в качестве главного элемента рисунка снова выступает линия. Морские судна словно опутаны паутиной переплетающихся между собой проводов и канатов. Они соединяются горизонтально, вертикально, по диагонали, спутываются в узлы и проходят под разными углами... И, если внимательно присмотреться, все вторит этому хаотичному движению – доски, из которых сложен пирс, столбы, лестницы, развешанные сети. Пятно же здесь появляется только для того, чтобы создать целостность произведения.

В остальном же Дормидонтов в конце 1940-х – начале 1950-х годов работает в жанре тематической картины на индустриальную тему. Можно выделить основные черты, которые встречаются в его работах этого времени: действие происходит в пространстве цеха, выделяются его конструктивные особенности (металлический каркас самого здания, массивное оборудование); искусственный свет, исходящий в основном от огня раскаленных печей, при помощи чего предметы обретают свою форму; группы рабочих, которые занимаются тем или иным процессом. Таковы работы «Ленинградский завод» (1947), «Прокатный цех Кировского завода» (1949; илл. 76), «В цеху Кировского завода в Ленинграде» (1949) и «Судоремонтный завод» (1950-е; илл. 77).

Ко всему прочему на примере данных произведений второй половины 1940-х – начала 1950-х годов заметно отсутствие интереса у Дормидонтова к возвращению к уже давно исчерпанной теме, что приводит к сухости и эмоциональной «стерильности» произведений. По большому счету в данных работах нет значительных достижений, так как все это Дормидонтов делал и в 1930-х годах, например, в «Сталелитейном заводе» (1932; илл. 78) или в «Чугун идет» (1937; илл. 79). Однако стоит выделить интересную деталь, которую мастер развивает, основываясь на данных картинах – активное взаимодействие естественного и искусственного освещения. Причем в «Сталелитейном заводе» главным является все же моделировка фигур за счет света, исходящего из

печей, тогда как в «Чугун идет» одной из решаемых проблем становится конструирование пространства за счет использования разных источников света.

«Прокатный цех Кировского завода» и «Судоремонтный завод» продолжают эту линию. Естественный свет проявляется лишь в виде солнечных лучей, пробивающихся сквозь крыши цехов, однако данная деталь указывает на желание художника большей свободы в творчестве, смены приоритетов.

В результате чего в начале 1950-х годов создается картина «Магистральная линия связи» (1952 – 1953; илл. 80). Если сопоставлять ее с предыдущими работами, то никак нельзя сказать, что они выполнены одним мастером. В данном произведении Дормидонтов открывает пространство за счет высокой точки зрения, связанной с сюжетом (рабочий настраивает аппаратуру линий связи). Однако главным здесь является не он, а пейзаж. Художник с особой свободой пишет местность с плывущими по голубому небу облаками, с елями и березами, отбрасывающими тени, с речкой вдалеке, перекрытой мостом. Дормидонтов использует все цвета, что можно встретить в природе – здесь нет вычурной яркости, наоборот, колорит спокойны, гармоничный. К тому же цвет листвы деревьев перекликаются с расцветками едущих по дороге автомобилей – темно зеленый, оранжевый, цвет хаки. Ко всему прочему стоит обратить внимание на манеру письма – в ней есть что-то от импрессионизма, так как форма тех же деревьев создается путем наложения мазков рядом друг с другом и поверх предыдущих.

Данная работа близка по своей композиции к произведению Г. Г. Нисского «Подмосковный пейзаж» (1957), выполненному на несколько лет позже. Однако здесь представлено более смелое решение – зритель помещается на возвышенности в самый центр дороги, по которой едут автомобили, однако, несмотря на это обстоятельство, на километры вперед открывается прекрасная панорама местности с вдалеке идущим поездом, летящим самолетом, стоящими на холмах домами и идущими вдоль дороги людьми. Дормидонтов же не так смел в своих композиционных решениях – у него действие разворачивается не

вглубь, а по горизонтали. Да и к тому же у мастера нет необходимости проводить какие-то эксперименты. Уже то, что художник отходит от живописи на официальные темы, отдавая предпочтение нейтральному пейзажу, говорит о его жажде творчества для себя.

В целом же стоит отметить, что искусство второй половины 1940-х – начала 1950-х годов в целом сопровождается сменой ориентиров, что приводит к тому, что на первый план начинают выходить именно ландшафты. Например, «Утро индустриальной Москвы» (1949) К. Ф. Юона, где непосредственно индустриальная тема присутствует, но отодвинута на второй план, а первый занят лирическим созерцанием зимнего города.

Таким образом, развитие индустриальной темы во второй половине 1940-х – начале 1950-х годов имело характер переходной фазы, так как, с одной стороны, от художников требовалось изображать техническую сторону промышленного пространства, а, с другой стороны, изменения в обществе не давали воспринимать искусство в духе 1930-х годов, из-за чего такие индустриальные пейзажи выглядят безжизненно. Данный кризис и выход из него в сторону пейзажа выразился в творчестве Николая Дормидонтова.

Для его произведений этого времени в целом характерен ясный, четкий рисунок, в котором мастер достиг совершенства, используя по необходимости и пятно, и линию, а также появление света в пространстве полотна, что добавляет замкнутым композициям больше воздуха и жизни. Произведения художника этого времени можно считать переходными в отношении развития художественного языка Дормидонтова.

2.3. Пейзажи второй половины 1940-х – 1950-х годов

На основе уже проанализированных произведений Николая Дормидонтова 1920-х – 1940-х годов можно было бы сделать предположение, что жанр пейзажа играл в его творчестве второстепенную роль. Однако, это

неверно. В письме к жене мастер признавался: «Я страстно мечтал об этом времени, когда смогу, как Антей, коснуться земли, чтобы вновь обрести свежесть и силу»⁷⁰. И это время наступило.

В послевоенные годы, и в особенности после смерти И. В. Сталина в 1953 году, происходят изменения в общественном сознании. В этом плане большую роль сыграл доклад Н. С. Хрущёва «О культуре личности и его последствиях»⁷¹ 1956 года и последующая после него эпоха «оттепели». Данные события оказали влияние и на советскую культуру, так как началась переоценка явлений русского искусства начала века. Об этом говорят два направления, в которых развивалось художественное творчество этого времени: первое ориентировалось на 1900-е – 1920-е годы – переосмысление традиций таких объединений как «Союз русских художников», «Бубновый валет» и ОСТ; второе же тяготело к более монументальным полотнам и передаче на них правды жизни, что впоследствии привело к появлению «сурового стиля»⁷². Стоит также отметить, что новые тенденции, в том числе лирическое начало, проявились не только в творчестве молодых художников, но и мастеров старшего поколения.

Пейзаж, в связи с его нейтральностью по отношению к идеологии, становится местом сосредоточения поисков новых форм в искусстве, преодоления внешнего пафоса и обращения к повседневному, в надежде найти нечто глубинное, нечто, что наиболее правдиво отразит явления жизни. Помимо этого в общественном сознании крепки были тяжелые воспоминания о

⁷⁰ Н. И. Дормидонтов. Из писем к Т. П. Дормидонтовой. Архив ГРМ, ф. 160, е. хр. 18. (Цитированно по: Антонова А. К. Н. И. Дормидонтов (1898 – 1962). К истории развития ленинградского искусства 1920 – 1940 годов: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / АХ СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1986. – С. 23 – 24).

⁷¹ О культуре личности и его последствиях. Доклад Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева XX съезду КПСС 25 февраля 1956 г. // Известия ЦК КПСС. – 1989. – № 3 – С. 121 – 170.

⁷² Термин «суровый стиль» был введён А. А. Каменским прежде всего по отношению к работам художников-шестидесятников из молодёжной секции Московского отделения Союза художников.

событиях прошедшей войны, что углубило и обострило патриотические чувства, а также помогло заново открыть для искусства природную красоту.

Как уже было сказано ранее, в конце 1940-х – начале 1950-х годов в произведениях Дормидонтова появляется естественный свет, а также ландшафтный пейзаж. В работах по большому счету нового для себя жанра мастер сохраняет большинство особенностей своего художественного языка, в том числе и камерность композиции. С помощью нее художник отражает тему малой родины, изображая тихие уголки природы, в которых нашли отражения и собственные чувства мастера.

Начиная с конца 1940-х годов, Дормидонтов проводит много месяцев в Ленинградской области в селе Рождествено. Скорее всего, именно вид на мост, находящийся в этой местности послужил натурой для картины «Магистральная линия связи». Природа, удаленная от города, ее практическая нетронутость, послужили вдохновением для мастера. На протяжении более десяти лет Дормидонтов зарисовывает поля, опушки леса и речку Оредеж. В этих своих произведениях он описывает ту внутреннюю красоту, силу и энергию, что заключает в себе изображаемая им среда.

«Весенний пейзаж» (1947; илл. 81) является одним из первых примеров обращения Дормидонтова к пейзажу как к самостоятельному мотиву картины. Здесь совершенно иная живопись, нежели в произведениях предыдущих десятилетий. Термин «живописность» как нельзя лучше описывает данную работу. Художник не боится делать большие смелые мазки, накладывая их друг на друга. В работе представлено богатое колористическое решение, подчеркивающее мотив произведения – пробуждающейся от зимнего холода природы. Богатая гамма охристых и коричневых оттенков контрастирует с голубыми и синими, а розовые и лиловые добавляют работе необходимые акценты.

В данной картине очевидны тенденции импрессионизма. Можно выдвинуть две версии, согласно которым Николай Дормидонтов обращается к

ним. Согласно первой, мастер пробовал новый для себя жанр и захотел совместить его с новой техникой, что добавило бы живости полотнам и обогатило бы палитру. По второй версии – одной из тенденций социалистического реализма был так называемый «русский импрессионизм», вошедший в советское искусство еще со времен АХРР, когда к объединению присоединились А. Е. Архипов, К. Ф. Юон и И. И. Машков. Идея их произведений во многом заключалась в том, что сама композиция, а также непосредственно натура могли быть вполне реалистическими, при этом художники использовали импрессионистическую технику непосредственно в самой живописи посредством наложения мазков на холст, создавая впечатление пленэра. А так как АХРР устраивала большое количество выставок, а позднее проводились многочисленные экспозиции Союза художников, Дормидонтов видел эти произведения и технику, в которой они выполнялись, и в 1950-е года сознательно обращается к ней в пейзаже.

Как бы то ни было, Николай Дормидонтов изображает разные времена года, но особенно много у него произведений на тему весны. Это картины «Апрель» (1950; илл. 90), «Весенний ручей» (1950; илл. 82) и «Последний снег» (1954; илл. 85). Илл. 82, 85, 90
 Говорить о цветовом решении этих работ сложно, так как известны только их черно-белые репродукции, однако в них постепенно открывается пространство вглубь. А где-то Дормидонтов по-прежнему камерно изображает тихие уголки природы.

Интересна картина «Последний снег» (1948; илл. 84). Работа для Дормидонтова опять же нетипичная. Илл. 84
 Если в «Весеннем пейзаже» точка зрения была поставлена таким образом, что неба практически не было видно, то здесь взгляд зрителя может спокойно просмотреть все дали пейзажа. Примечательно, что мастер не отказывается от выработанных приемов, как, например, затемнение первого плана и высветление второго. К тому же виден отличный подход к работе непосредственно с самой живописью – используются большие пятна, которые располагаются друг рядом с другом (охристые холмы на втором

плане и лежащий на них голубоватый снег), мазки используются как большие (например, в изображении речки), так и маленькие, которые создают рефлексии и выделяют детали (ветки елей, отблески от солнечных лучей на снегу). Картина наполнена ощущением обновления природы, возрастающей в ней энергии жизни, которая вот-вот вступит в новую фазу.

Есть у Дормидонтова и работы, написанные в разное время, но в одном месте. Это «Пасмурный день» (1954; илл. 86) и «Перед весенним дождем» (1957 – 1958; илл. 87). Мотив и названия схожи, как и сама композиция. На опушке леса несколькими группками стоят оголенные березы вместе с пушистыми зелеными елями. В некоторых местах еще лежит снег. Небо серое, затянутое облаками. Колорит в целом приглушенный, подчеркивающий пасмурное настроение природы.

Илл.
86,
87

Летние мотивы выражены, например, в картине «Пейзаж с рекой (Май)» (1952; илл. 88). Трактовка этой работы по-своему особенная – она плоскостная. Есть коричневая плоскость земли, синяя плоскость воды, зеленого берега и голубого неба. Если бы не было деревьев вдоль холста, создающих некий объем, можно было бы говорить об обращении Дормидонтова к традициям авангарда. Стоит отметить, что в этюде к этой работе (1950; илл. 89), несмотря на ту же композицию, второй план решается более реалистично, присутствует больше деталей, говорящих о развитии пространства. На примере двух данных полотен отчетливо видна открытость художника к новому и его большая свобода в действиях, нежели в предыдущие годы.

Илл.
88,
89

По схожему принципу решается и «Березовая роща» (1949; илл. 91). На первом плане стоят стройные стволы берез с уже пожелтевшими листьями на фоне темных высоких елей. Между ними есть небольшой проход, сквозь который любопытный взгляд зрителя может рассмотреть поле и уходящие вдаль тяжелые облака. Крупные и мелкие мазки, которые покрывают плоскость холста, создают ощущение вибрирующей материи словно передавая колыхание веточек от легкого ветра.

Илл.
91

Что примечательно, Дормидонтов выбирает для своих произведений мотивы, связанные с изменением, переходом. Если это весна, то обязательно должен быть тающий снег, чтобы подчеркнуть и элементы старого (зимы) и наступающего нового (весны). Если лето – то тоже переходное, как месяц май, когда еще распускаются запоздавшие весенние листочки, но уже по-летнему тепло. А также осень, сохраняющая в себе отголоски жаркого лета, но уже с золотистой листвой.

Пейзажей с изображением холодного времени года у Дормидонтова не так много, и в основном это также мотив переходящей зимы в весну как, например, в «Зимнем пейзаже» (1950-е; илл. 83). В центре холста дорога, по бокам от которой сугробы снега. Чуть впереди она расходится направо и налево, вдоль забора одного из жилых домов. Написано произведение в импрессионистической манере. Особенно примечательны голубые тени от деревьев, лежащие на снег. Скорее всего, именно из-за этих контрастов, создаваемых светом, Дормидонтов так любил писать весенние и зимние пейзажи.

Примечательна такая деталь – отсутствие людей в пейзажных композициях художника. Данное обстоятельство можно объяснить тем, что для мастера этот жанр, скорее всего, являлся чем-то личным и настолько интимным, что он не хотел добавлять туда человека, а просто любовался красотой природы и отдыхал при этом душой.

Среди работ Николая Дормидонтова можно встретить не только природные пейзажи, но и произведения на так называемую деревенскую тему. Это выполненный акварелью «Сарайчик» (1950; илл. 92), где главный герой – покосившийся сарай, заполненный дровами. Его очертания выделены, он решен более детально. Остальные же домики на фоне, а также небольшой луг, засеянный желтыми цветами, – все условно, но в колористическом плане очень гармонично. Или «В деревне» (1956; илл. 93) где появляются домашние животные – куры. Белые птицы ходят по двору, выискивая червячков.

Солнечные лучи оставляют тени на стенах дома и на сложенных в гору бревнах. Работа овеяна теплотой и спокойствием. Художник любит буквально каждому отблеску, оставляемому солнцем на листьях, траве, кровле крыши и других предметах.

Помимо картин большую часть работ этого времени составляют этюды и зарисовки, сделанные карандашом. Это «Парк в Тригорском» (1949; илл. 94), «Три дерева» (1955), «Лесной пейзаж» (1955), «Ель» (1950-е; илл. 95). Данные произведения отличаются своим вниманием к разного рода деталям, применением только линий и штриховки, при помощи которых создается объем, а также точностью рисунка, благодаря которому Дормидонтов может уже более свободно, нежели в предыдущие десятилетия, создавать композиции.

Илл.
94,
95

В конце 1950-х годов Дормидонтов обращается к архитектурному пейзажу. Он создает несколько произведений, запечатлевающих места Ленинграда. Так, в «Ленинград. Кировский проспект» (1958; илл. 96) мастер запечатлевает один из перекрестков ныне Каменоостровского проспекта. С большой точностью он воссоздает архитектурные элементы домов, листья на деревьях, фонари, едущие машины и переходящих дорогу людей.

Илл.
96

Похожая трактовка и в «Ленинград. Адмиралтейский проспект» (1958; илл. 97), где композиция строится по принципу линейной перспективы. Один из домов слева на реконструкции – вокруг него стоят леса. Остальные же ритмично уходят вглубь листа. По путям вдалеке едут трамваи, а люди медленно прогуливаются в парке справа.

Илл.
97

Дормидонтов создавал произведения до 1962 года, до момента своей смерти, однако на данный момент известны только названия его поздних работ. Однако уже по рассмотренным графическим и живописным полотнам можно оценить эволюцию живописи мастера, связанную с усилением в его творчестве тенденций импрессионизма. Дормидонтов не только воспроизводит натуру, но и старается передать ее, основываясь на свое восприятие и свое видение. По сути многие элементы его художественного языка, актуальные для работ 1920 –

1930-х годов отступают на второй план, и проявляется нечто новое – иное понимание цвета и самой живописи, более светлое, лишенное ярких контрастов, пришедшее вместе с его желание более спокойных сюжетов и мотивов.

Сопоставлять произведения Николая Дормидонтова этого времени с работами других художников, творивших в данном жанре, сложно, так как у мастера был собственный путь, в конце которого он пришел к единственному для себя верному способу отражения своих переживаний, тогда как другие могли работать в жанре пейзажа на протяжении всей своей творческой биографии.

Тем не менее, стоит кратко упомянуть ленинградскую пейзажную школу, так как Дормидонтов не мог не быть знакомым с работами этих мастеров. Данная школа, по мнению П. Ефимова⁷³, сформировалась под влиянием педагога и живописца А. Е. Карева в 1930-х годах, и отличалась использованием методов импрессионистов. Одной из характерных черт созданных по этим принципам произведений являлась светоносность за счет противопоставления охристых и синеватых оттенков. В качестве примера можно привести произведения Н. А. Ионина «Взгляд на Невский проспект от Фонтанки», А. И. Русакова «Блокадный пейзаж» (1941), а также А. С. Ведерникова «Тучков мост». Творчество данных мастеров было основано на попытке передать устойчивые цветовые сочетания, что в том числе было характерно и для французского художника А. Марке, чьими последователями считают мастеров ленинградской пейзажной школы.

Если ставить Николая Дормидонтова в один ряд с представленными мастерами можно, несомненно, найти сходства в использовании и импрессионистической техники наложения мазков, и в преобладании сдержанной цветовой гаммы в некоторых произведениях. Однако по своей сути

⁷³ Ефимов П. Городской пейзаж ленинградских художников // Советская живопись, М. – 1981. – С. 236.

пейзажи Дормидонтова тяготеют более к традициям московской пейзажной школы и «Союза русских художников» за счет обилия света и воздуха в работах. Но все же художник больше шел своим путем, несмотря на те или иные сходства, – он писал пейзажи для себя, а не для выставок. Но отрицать какого-либо влияния однозначно нельзя.

Таким образом, пейзажей Дормидонтова в целом характерно умение мастера передавать переходное состояние природы, не придумывая свой пейзаж или, наоборот, пытаясь передать его полностью достоверно, а находя необходимый баланс между натурой и собственными ощущениями и художественным видением. В плане композиционного решения мастер выбирает как камерные, изображающие маленьких тихий уголок, так и многоплановые, с открытым вглубь пространством, передавая просторы лесов и полей, поддерживаемые сдержанной, без ярких красок цветовой гаммой, но от этого не менее богатой по количеству оттенков. К тому же Дормидонтов использует как и большие локальные пятна, так и маленькие мазки, передающие не столько даже фактуру, сколько непосредственно цветное многообразие, которое можно встретить в природе.

Что же касается всего послевоенного творчества Николая Дормидонтова, то оно, начиная еще с 1940-х годов, постепенно было направлено на кристаллизацию тех особенностей художественного языка, которые были выработаны в 1920-х – 1930-х годах. К ним относятся четкий и ясный рисунок, создаваемый линией и пятном, использование цвета в качестве определителя настроения произведения, а также ориентация на природу, взаимодействие с которой в поздний период творчества становится более свободным.

Заключение

Николай Иванович Дормидонтов – разнообразный и многоплановый художник со своим взглядом на мир. В его творчестве находили отражение и актуальные времени мотивы, и собственные художественные поиски. Именно из этого многообразия складываются особенности художественного языка мастера, которые были характерны для всех его произведений 1920-х – 1950-х годов.

Начинает свой путь в искусстве Дормидонтов с индустриальной темы. Именно в ранних рисунках формируются основные особенности его художественного языка, которые продолжают свое развитие в последующем. Это натура, являющаяся главной составляющей произведений Дормидонтова; точность и четкость рисунка, во многом тяготеющая к академическому видению; использование для формообразования простых элементов, как пятно, точка, прямая и кривая линии; присущая графическим работам живописность.

Несмотря на своеобразно выстроенные композиции, элементы гротеска в изображении, а также приема антитезы в организации внутреннего пространства рисунков, наиболее яркими и отражающими все тенденции творчества Дормидонтова можно назвать его иллюстрации к текстам журнала «Вокруг света». Данные произведения делятся на две группы: к первой относятся футуристические изображения, для которых характерна свободная манера письма, эксперименты с формой и композицией, а также отражение непосредственного художественного видения Дормидонтова; во второй группе находятся во многом неоклассицистические произведения, выполненные на основе натуры (в широком понимании) с отличающей их реалистичностью, тщательной проработкой деталей, а также анатомии как людей, так и животных.

Именно эту линию, с характерным для академической школы вниманием к композиции и рисунку, Дормидонтов развивает в своих картинах со

спортивными сюжетами. Причем, несмотря на использование темы спорта в качестве средства политической пропаганды, работы мастера имеют не так много общего с основными постулатами, которые поддерживались в искусстве этого времени – в них нет ни открытой пропаганды здорового образа жизни, ни призыва к трудовой и военной деятельности. Наоборот, в них развивается то, что является для художника наиболее важным, – пейзаж.

Параллельно с этим Дормидонтов исследует городские окраины и на собранном материале отражает панораму Ленинграда именно такой, какой она воспринимаются мастером – парадоксальной. Данный вид пейзажа с сопутствующими элементами, как конструирование реальности на основе взаимодействия природы и субъективного восприятия, обобщенность внешних и внутренних характеристик, выражение чувств не через жесты и мимику, а через детали окружающей обстановки не получил в творчестве Дормидонтова дальнейшего развития, хотя именно здесь наиболее ярко выразилось отношение художника к миру – мрачно-ироничное.

Однако в модифицированном виде данная линия все же нашла свое место в работах на тему войны в 1940-х годах. Графика этого времени обладает всеми лучшими качествами, выработанные мастером за предыдущие десятилетия. Основными элементами художественного языка этого периода становятся ритм, светотеневая моделировка, использование света и реже цвета в качестве выделителя акцентов. Романтизация, приемы алогизма и парадокса, достраивание и разгадывание реальности в изображении отходят на второй план, а вместо них появляется достоверное, точное и объективное изображение природы.

Вторая половина 1940-х – начало 1950-х годов становятся переломным временем в творчестве Дормидонтова. Связано это с кризисом соцреалистического искусства, требующего произведений в духе 1930-х годов. Естественным для себя выходом мастер находит, как и многие представители старшего поколения, нейтральный к идеологии пейзаж, отголоски которого

можно встретить даже в картинах на индустриальную тему. Ведь именно они и становятся той самой отправной точкой, так как еще с 1930-х годов мастера волновала проблема освещения. И если в 1920-х годах свет, в основном искусственный, был лишь одним из элементов композиции, то впоследствии художник комбинирует разные источники, переходя тем самым к полностью естественному освещению, передаваемому посредством цвета. И, таким образом, импрессионистический пейзаж становится логическим завершением развития творчества Николая Дормидонтова.

Подводя итоги, следует сказать, что творческая деятельность Николая Дормидонтова должна занимать достойное место среди ленинградских художников XX века. В данной выпускной квалификационной работе была предпринята попытка отразить особенности художественного языка Николая Дормидонтова в его произведениях 1920-х – 1950-х годов и раскрыть потенциал, который они в себе содержат для последующих исследований. Было привлечено большое количество обнаруженных в архивах и фондах музеев сохранившихся на разных носителях полотен мастера, которые вошли в наиболее полный на сегодняшний день каталог.

Приложения:

- 1) Каталог произведений Н. И. Дормидонтова 1920-х – 1960-х годов

ЖИВОПИСЬ

1926

- В соляной шахте. Х., м. Картина утрачена.

1928

- Окраина Ленинграда. Музыканты. Х., м. 66×88. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

1929

- Натюрморт с черепом. Х., м. 84,5×66. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

1930

- Шуровальщики. Х., м. Местонахождение неизвестно.

1931

- Лыжница. Х., м. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- Днепрострой. Х., м. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- Днепрострой. Один из участков строительства. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Музыканты. 1931 – 1934. Х., м. 76×58. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

1932

- Сталелитейный завод. Х., м. 62,5×98. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Колхозники на тракторном заводе. Х., м. Местонахождение неизвестно.

1933

- Спартакиада Балтфлота. Х., м. Картина утрачена.
- Окраина Ленинграда. 1933 – 1937. Х., м. 58×78. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

1934

- Дискометатель Архипов. Х., м. Картина утрачена.

1935

- Теннисистка Галина Ашрапян. Х., м. Картина утрачена.
- Футбольный матч СССР – Турция. Х., м. Картина утрачена.

1936

- С. М. Киров на лыжной прогулке (Товарищ Киров среди физкультурников). 1936 – 1937. Х., м. 190×290. Горловский художественный музей, Горловка, Украина.

1937

- Чугун идет. Х., м. 176×238. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва.

1938

- Красноармеец-боксер на ринге (Федор Алексеев). Х., м. Картина утрачена, ранее находилась в Центральном музее Советской Армии (Центральный музей Вооружённых Сил Российской Федерации), Москва.

1930-е

- Ковка корабельных валов. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Московско-Нарвский дом культуры. Х., М. Местонахождение неизвестно.

1942

- Срочный заказ для фронта (Ремонт танков). Из серии «Ленинград в блокаде». Х., м. 66×86. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

1943

- Ленинград в дни блокады. Х., м. 67×89. Курганский областной художественный музей, Курган.

1947

- Ленинградский завод. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Весенний пейзаж. Х., м. 50×80. Аукцион Русская эмаль.
- Пейзаж (Без названия). Х., м. 92×120. Частное собрание.

1949

- Березовая роща. Х., м. Сочинский художественный музей, Сочи.
- В цеху Кировского завода в Ленинграде. Х., м. Коллекция Челябинского трубопроводного завода.
- Прокатный цех Кировского завода. Х., м. Местонахождение неизвестно.

1950

- Сарайчик. Х., м. 45×69. Аукционный дом Егоровых, декабрь 2020.
- Апрель. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Весенний Ручей. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Зимний пейзаж. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Перед весенним дождем. Х., м. Местонахождение неизвестно.

1951

- Высадка десанта в Пинске 12 июля 1941 года. Х., м. 200×130. «Центральный военно-морской музей» Министерства обороны Российской Федерации, Санкт-Петербург.

1952

- Пейзаж с рекой. Х., м. 63×50. Местонахождение неизвестно.
- Полянка в лесу. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Магистральная линия связи. 1952 – 1953. Х., м. 132×220 на подрамнике; 152×240 в раме. Центральный музей связи им. А. С. Попова, Санкт-Петербург.

1954

- Апрель. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Березовая аллея. Март. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Кусты черемухи. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Пасмурный день. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Последний снег. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Тающий снег. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Улица в селе Рождествено. Х., м. Местонахождение неизвестно.

1956

- В деревне. Х., м. 67×49. Аукцион Совком.

1957

- Перед весенним дождем. 1957 – 1958. Х., м. 75×90. Музей изобразительных искусств, Комсомольск-на-Амуре.

1950-е

- Лыжники на отдыхе. Х., м. 55×75. Аукцион Совком.

- Зимний пейзаж. Х., м. 46×63. Аукцион Совком.

ГРАФИКА

1920

- Умиравший голодный. Б., тушь. 21×39,5. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1923

- Портрет жены художника – Т. Д. Дормидонтовой. Б., тушь. 33,5×26,6. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Портрет художника С. А. Павлова. Картон, тушь. 10,7×9,5. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Охтинский пейзаж // Ленинград. № 12.
- Путиловский завод // Ленинград. № 14.
- Рабочие-путиловцы // Ленинград. № 15.
- Петроградский порт // Ленинград. № 15.

1924

- Путиловская молодежь на Всеобуче // Петроград. № 1.
- Опоздал к гудку // Ленинград. № 5.
- 35.000 армия заводов // Ленинград. № 6.
- В. И. Ленин у колоннады Смольного (С картины) // Ленинград. № 6.
- Допризывная подготовка на площади тов. Воровского // Ленинград. № 9.
- В шахте // Ленинград. № 16.
- Портрет шахтера. Б., тушь, черная акварель. 25×20,5. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.
- Голова шахтера // Ленинград. № 16.
- Алтай // Ленинград. № 16.

- Березниковский содовый завод // Ленинград. № 16.
- Буровая солеварни // Ленинград. № 16.
- Деревня на Алтае // Ленинград. № 16.
- Кизеловские дома // Ленинград. № 16.
- Киргизенок // Ленинград. № 16.
- Подъемник угля из шахт Кизеловских копей // Ленинград. № 16.
- Солеварни в Новом Усолье // Ленинград. № 16.
- Украинская деревня // Ленинград. № 16.
- Подвал дома Ипатова, где была расстреляна семья Романовых. Б., тушь. 23×33. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
- Подвал дома Ипатова, где была расстреляна семья Романовых (2). Б., тушь. 23×33. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
- Подвал дома Ипатова, где была расстреляна семья Романовых (3). Б., тушь. 23×33. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
- Судостроительный завод. Постройка парохода (Балтийский судостроительный завод). Б., тушь. 48×60. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.

1926

- Школьники зимой. Б., тушь, белила. 25,8×36,7. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- В соляных шахтах. Бумага, тушь. 32,5×45. Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный музей заповедник, Переславль-Залесский.
- Завод «Красный путиловец». Б., чернила. 21,5×19. Аукцион MacDougall's.

- Ленинградский порт. Выгружают машины. Б., тушь. 33×26. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
- Мартеновская печь на заводе Югосталь. Донбасс. Б., тушь. 45,8×32,5. Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина, Астрахань.

1927

- Вид строительства парохода. Б., тушь. 49,9×69,6. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Вид стройки в Ленинградском порту. Б., тушь, гуашь. 49,8×69,6. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- Постройка парохода для Черного моря. Балтийский судостроительный завод. Б., тушь. 70×50. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
- Новые полупортальные краны в Ленинградском порту. Выгружают машины. Б., тушь. 68×49. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
- Понижающая станция Волховстроя ночью. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.

1928

- Волховстрой. Б., тушь, белила, перо. 37,2×52,7; 35×49,6. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск.
- Украина. Б., тушь. 29,6×39,8. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.
- Украинская хата // Красная панорама. № 52.
- Будущее автомобиля // Вокруг света. № 1.

- Аппарат, казалось, врос в зелень поляны // Вокруг света. № 1.
- Рабочая квартира на окраине // Вокруг света. № 2.
- Здание Госпромышленности в Харькове // Вокруг света. № 2.
- Огромная, заполненная людьми площадь, лучи улиц, тоже залитых человеческим морем // Вокруг света. № 2.
- ... мы очутились на длинной террасе // Вокруг света. № 2.
- Стальной замок // Вокруг света. № 3.
- Ближе к центру стояла какая-то огромная машина // Вокруг света. № 3.
- Черный конус // Вокруг света. № 7.
- Все ночи проводил он в лаборатории // Вокруг света. № 7.
- На саранчу // Вокруг света. № 8.
- Без названия // Вокруг света. № 8.
- Противосаранчовый стан // Вокруг света. № 8.
- Вдруг конус взметнулся кверху // Вокруг света. № 8.
- Увидел странное, нелепое существо // Вокруг света. № 8.
- То, чего не было, но может быть // Вокруг света. № 28.
- Стрельба по самолетам из зенитных орудий // Вокруг света. № 28.
- Сбрасывание бомб с удушливыми газами // Вокруг света. № 28.
- Обстрел вражеской эскадрильи // Вокруг света. № 28.
- В полярных льдах // Вокруг света. № 35.
- Без названия // Вокруг света. № 35.
- Без названия // Вокруг света. № 35.
- Без названия // Вокруг света. № 35.
- Кратер Коперника // Вокруг света. № 36.
- И выстроили обсерваторию // Вокруг света. № 36.
- И Либетраут передал Журбо негатив // Вокруг света. № 36.
- Без названия // Вокруг света. № 36.
- А теперь удалитесь из комнаты... // Вокруг света. № 37.

- Париж занят немецкими войсками // Вокруг света. № 37.
- Дело о растрате // Вокруг света. № 38.
- Там его настиг м-сье Журбо и выстрелил // Вокруг света. № 38.
- Короткий крик – и втянутая между ремнем и маховиком рука потянула за собой тело... // Вокруг света. № 38.
- Без названия // Вокруг света. № 38.
- Король Седанга // Вокруг света. № 41.
- Мейрена вызвал победителя на поединок и обезоружил его // Вокруг света. № 41.
- Без названия // Вокруг света. № 41.
- Взрыв Авроры // Вокруг света. № 45.
- Пехотинец держал сверток // Вокруг света. № 45.
- Грохнул взрыв // Вокруг света. № 45.
- Без названия // Вокруг света. № 45.
- Белые лебеди // Вокруг света. № 48.
- А тебе кто дал право судить. Ты вор и убийца // Вокруг света. № 48.
- Напротив меня сидели молодые // Вокруг света. № 48.
- Без названия // Вокруг света. № 48.

1929

- Воспоминания // Красная панорама. № 23.

1930

- Дом культуры Московско-Нарвского района в Ленинграде. Б., тушь. 35×47. Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный музей заповедник, Переславль-Залесский.
- Завод в Боровичах. Трубо-керамический цех. Б., тушь. 49,9×69,9. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

- Зима в Южки. Б., чернила. 31×43,5. Аукцион MacDougall's «Русские работы на бумаге», декабрь 2010.
- Днепрострой в сентябре 1930 года. Б., тушь, кисть. 64,5×49,5. Пермская государственная художественная галерея.

1931

- Днепрострой. Быки правого берега. Б., тушь. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

1932

- Монтаж парового котла на заводе имени Сталина. Б., тушь, акварель. 48,2×38,8. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Сборщица хвоста. Б., монотипия. 10,5×14,5. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.
- Улица Стачек в дни революции. Б., тушь. 31,8×23. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.
- Автопортрет. Б., сангина. 61×45,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Задворки. Б., тушь. 23×33. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.
- На окраине города. Б., тушь. 22×31. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.
- Футболисты. Б., тушь. 32×23,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

1933

- Дети на льду. Зарисовки с натуры для автолитографии. Картон, тушь. 21,8×32; 26×38. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1934

- На катке. Литография. 30,3×40. Собрание Б. Н. Васильева.

1935

- Портрет матери. Б., карандаш. 47×34. Местонахождение неизвестно.

1939

- Блюминг // XVIII съезд ВКП (б). Альбом наглядных пособий / худ. В. Стенберг. М.: ОГИЗ; Госполитиздат.

1930-е

- Подготовительный рисунок к картине «Лыжница». Б., карандаш. 25,7×34,7. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.

1941

- Зарево над Ленинградом. Из серии «Ленинград в блокаде». Б., тушь. Государственный русский музей, Санкт-Петербург.

1942

- Во дворе (Ленинград. Январь 1942 г.). Из серии «Ленинград в блокаде». Б., тушь, цветной карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Очередь в булочную. Из серии «Ленинград в блокаде». Б., тушь, цветной карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Срочное задание для фронта. Из серии «Ленинград в блокаде». Б., сухая кисть, сангина. Л.: 54,8×71,2; И.: 54,8×71,2. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Очистка города. Из серии «Ленинград в блокаде». Б., кисть сухая, сангина. 58×72,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

- Ленинград. На набережной Фонтанки в августе Из серии «Ленинград в блокаде». Б., кисть сухая, графитный и цветные карандаши. 65×87,3. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Плакат «Сокрушим врага!». Б., цветная печать. 54×71. Государственный музей политической истории России, Санкт-Петербург.
- У воды. Б., тушь, цветной карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

1943

- Строительство артиллерийского ДОТа в Ленинграде. Б., карандаш, уголь, гуашь, графитный карандаш. 64×89. Аукцион MacDougall's, июнь 2013.
- Ленинград после прорыва блокады (Проводят связь. Обводный канал). Б., тушь. Местонахождение неизвестно.
- Ясли. Прогулка детей. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.
- На заводе имени К. Маркса в дни войны. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.

1944

- Литейщицы // Женщины города Ленина. Рассказы и очерки о женщинах Ленинграда в дни блокады. – Лениздат.

1947

- Зарисовки с натуры, сделанные в карманном альбоме: танк, солдаты с оружием, деревья. 1947 – 1950. Картон, чернила. 15,2×11. В переплете. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1949

- Парк в Тригорском. Б., карандаш. 29,5×40. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.

1940-е

- Мужчина в тельняшке. Б. тонированная, карандаш. 29×20,4. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.
- Борьба с огнем. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.

1952

- Радио в деревне. Картон, акварель. Л.: 37×47, И.: 28,7×35,5. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1954

- Окраина села Рождествено. Картон, акварель. 38×58. В раме 16,2×30,4. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Домик в селе Рождествено. Картон, акварель. 29×44,4. В раме 15,4×24. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1955

- Три дерева. Б., карандаш. 28,2×20,3. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.
- Лесной пейзаж. Б., карандаш. 30,5×42,5. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.

1958

- Ленинград. Памятник Добролюбову на Московском проспекте. Б., карандаш. 39×70. Галерея Леонида Шишкина, Москва.
- Ленинград. Адмиралтейский проспект. Б., карандаш. 37×64. Галерея Леонида Шишкина, Москва.
- Ленинград. Кировский проспект. Б., карандаш. 35×64. Галерея Леонида Шишкина, Москва.

1959

- Старый дом. Б., тушь, перо, сухая кисть. 18,8×22,2. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.
- Моррыбфлот. Б., карандаш. 48×63. Местонахождение неизвестно.
- Весна. Б., тушь, кисть. Л.: 40×53,3, И.: 24,1×39,3. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.

1950-е

- Ель. Б., карандаш. 28,3×20,2. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.
- Судоремонтный завод. Б., тушь. 40×59,5. Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник, пос. Бородинского музея.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ДАННЫЕ КОТОРЫХ НЕПОЛНЫЕ (ГОД СОЗДАНИЯ, МАТЕРИАЛ)

1920

- Автопортрет. Картон. 33×21. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1923

- Дворовые музыканты. Зарисовки с натуры для картины. Картон. 26×34,6. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Балтийский завод в Петрограде. Картон. 25×33,5. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Путиловский завод в Петрограде. Зарисовки с натуры. Картон. 25×33,7; 20,5×32,6. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1928

- Портрет старика. Картон. 48,2×38,4. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Портрет старухи. Картон. 48,2×38,3. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1920-е

- Кузница тракторного цеха завода Красный Путиловец. Местонахождение неизвестно.

1930

- Днепрострой. Варианты (2) картины и зарисовки (4) отдельных этапов строительства. Фотоснимки. 1930, 1931, 1934 – 1935. От 29,8×23,6 до 14×10. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1931

- Этюды мужских голов. Местонахождение неизвестно.

1932

- Портрет четырех художников (Б. Н. Ермолаева, Н. И. Кудрявцева, Сметанич и Н. Г. Пириготти). Фотоснимок. 23,3×17. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Обнаженные натурщицы. Фотоснимок. 1932 – 1933. 16,5×23,4; 23,4×15,4. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1933

- Зарисовки спортсмена, движений рук. Подготовительные рисунки к картине «Спартакиада Балтфлота». Фотоснимок. 23,5×17. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1936

- Портрет матери художника Н. И. Дормидонтова. Картон. 39×49,5. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Киров на лыжной прогулке. Вариант картины. Фотоснимок. 16×23,6. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1939

- Киров и Орджоникидзе на нефтяных промыслах в Баку. С картины (масло). Фотоснимок. 13,5×23,5. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1940

- Футбольный матч в колхозе. Фотоснимок. 15,8×23. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Футболисты. Картина утрачена (ранее находилась на Стадионе им. С. М. Кирова в Санкт-Петербурге).

1942

- Работайте с удвоенной энергией! Плакат. Местонахождение неизвестно.

1943

- В горячем цеху. Местонахождение неизвестно.

1944

- Зарисовки с натуры, сделанные в карманном альбоме: дворец в Павловске (21 января 1944), людей за работой, деревьев и др. 1944 – 1951. Картон, 15,2×11. В переплете. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1945

- Зима 1941 – 1942 годов в Ленинграде. Из серии «Ленинград в блокаде». Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- Строительство кораблей на Ленинградском судостроительном заводе. Местонахождение неизвестно.

1948

- Последний снег. Аукцион Совком.
- Интерьер кузницы в деревне Старая Сиверская. Картон. 47,2×63,3. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1950

- Май. Этюд к картине того же названия. Местонахождение неизвестно.

1954

- Зарисовки с натуры, сделанные в карманном альбоме: пейзажи, деревья и люди. 1954 – 1960. Картон. 15,2×11. В переплете. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1958

- Дети в ЦПКиО в Ленинграде. Эскиз к картине. Тушь. 21×28,5. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Летний сад в Ленинграде. Аллея зимой. Картон. В раме 24,4×40; лист 42×64,5. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1959

- Опушка леса у села Рождествено. Картон в раме 24,4×40. Лист 42×64,5. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Главный конвейер ленинградского мясокомбината. Фотоснимок. 18×24. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1950-е

- Прицепной плуг. Рисунок с натуры. Картон 29,5×40. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Старый пенёк. Зарисовки с натуры. Картон. 29,2×40. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Травы в Районе села Рождествено. Зарисовки с натуры. Картон. 30×40,5. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1960

- Рабочие-металлисты Кировского завода в Ленинграде. Фотоснимок. 18×23,6. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

1961

- Опушка леса в Отрадном на Карельском перешейке. Картон. 36×50,6. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

Без даты

- Зимний день. Каток. Х., м. Местонахождение неизвестно.
- Натюрморт с лимоном. Х. на картоне, м. 49,5×41. Местонахождение неизвестно.
- Альбом с зарисовками с натуры (Кисловодск). Зарисовки местных жителей, Закавказья; рук и суставов, ног и т.д. Без даты. Картон, цв. Кар., тушь. 27×39,8. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.
- Дормидонтов Н. И. Портрет В. М. Молотова. Фотоснимок. Без даты. 22,7×16,6. ОР РНБ. Ф. 1213, Санкт-Петербург.

Список использованной литературы

1. XVIII съезд ВКП(б). Альбом наглядных пособий / худ. В. Стенберг. – М.: ОГИЗ; Госполитиздат, 1939.
2. XX век в Русском музее: живопись, скульптура 1900 – 2000 годов: Каталог выставки / авт.-сост.: Екатерина Андреева и др. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2008. – 391 с.
3. Аболина Р. Я. Советское искусство периода развернутого строительства социализма (1933 – 1941) / Академия художеств СССР. – Москва: Искусство, 1964. – 82 с.
4. Агитация за счастье: советское искусство сталинской эпохи / Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург, Управление культуры города Кассель – документа Архив; составители каталога: Хубертус Гасснер, Евгения Петрова; перевод: Т. П. Калугина. – Дюссельдорф: Интерартекс; Бремен: Эдицион Теммен, 1994. – 319 с.
5. Антонова А. К. Н. И. Дормидонтов (1898 – 1962). К истории развития ленинградского искусства 1920 – 1940 годов: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / АХ СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1986. – 24 с.
6. Антонова А. К. Н. И. Дормидонтов (1898 – 1962). К истории развития ленинградского искусства 1920-1940 гг.: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – Ленинград, 1986. – 185 с.
7. Антонова А. К. Индустриальная тема в раннем творчестве Н. И. Дормидонтова // Искусство. – 1985. – № 9. – С. 41 – 47.
8. Антонова А. К. Спорт в творчестве Н. Дормидонтова // Художник. – 1986. – № 8. – С. 22 – 26.
9. Антонова А. К. 900 блокадных дней // Художник. – 1985. – № 9. – С. 26 – 29.
10. Балашова И. Б. Индустриальная тема в творчестве А.В. Пантелеева в контексте советского промышленного пейзажа: Диссертация ... кандидата

- искусствоведения: 17.00.09 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2009. – 258 с.
11. Белкин С. Н. Советская индустриализация в искусстве // Развитие и экономика: альманах. – 2018. – № 19.
 12. Борев Ю. Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. – М., 2008. – 478 с.
 13. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания / Ред.-сост.: В. Н. Перельман. – М.: Советский художник, 1962. – 403 с.
 14. Варламова А. А. Опыт первой творческой командировки советских художников // Вестник СПбГИК. – 2015. – №3 (24). – С. 93 – 98.
 15. Вахрушева Е. Ю. К проблеме формирования и становления идей социалистического реализма // Гуманитарные и социальные науки. – 2009. – № 4. – С. 2 – 8.
 16. Верейтинова Т. Ю., Мезинов В. О. Культурно-антропологический анализ концептов праздник и спорт и их рефлексия в пространстве культуры // Научные ведомости БелГУ. Серия: Философия. Социология. Право. – 2016. – №3 (224).
 17. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917 – 1953. / Под ред. А. Н. Яковлева. Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999.
 18. Воскресенская В. В. Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы) // Художественная культура. – 2018. – №1 (23). – С. 166 – 199.
 19. Воскресенская В. В. Отечественное искусство 1930-х годов и трансформации творческого сознания // Художественная культура. – 2019. – №4. – С. 232 – 253.

20. Гапошкин В. И. Традиции и новаторство в советском искусстве. – М.: Советский художник, 1962. – 44 с.
21. Гройс Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – 374 с.
22. Дадамян Г. Г. Атлантида советского искусства, 1917 – 1991. Ч. 1: 1917 – 1932. – М.: ГИТИС, 2010. – 521 с.
23. Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2002. – 223 с.
24. Дьяконов В. Рама и ритм: искусство и индустрия до и после оттепели // Искусство. – 2015. – № 2. – С. 56 – 59.
25. Ефимов П. Городской пейзаж ленинградских художников // Советская живопись, М. – 1981. – 245 с.
26. Женщины города Ленина: Рассказы и очерки о женщинах Ленинграда в дни блокады / Ред. коллегия: А. Ф. Волкова, Т. В. Закржевская, В. М. Инбер и др. – Л.: Лениздат, 1944. – 184 с.
27. Иванов С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа: Альбом – Санкт-Петербург: НП-Принт, 2007. – 447 с.
28. Иванов С. Г. Реакционная культура: от авангарда к Большому стилю. – Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2010. – 426 с.
29. Индустрия социализма: всесоюзная художественная выставка: Каталог выставки. – Москва; Ленинград: Искусство, 1939. – 132 с.
30. Иоффе И. И. Новый стиль. – М.: Гос. изд-во изобразительных искусств; Л.: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1932. – 156 с.
31. История русского и советского искусства: Учеб. Пособие для вузов / М. М. Алленов, О. С. Евангулова, В. А. Плугин и др.; Под ред. Д. В. Сарабьянова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 1989. – 448 с.
32. Князева В. П. Николай Иванович Дормидонтов. – М.: Советский художник, 1955. – 61 с.

33. Козорезенко П. П. Пейзаж в отечественной живописи 1930 – 1950-х годов: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. – М., 2003. – 30 с.
34. Коровкевич С. В. Социалистический реализм и вопросы анализа картины: Автореферат дис. на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Акад. художеств СССР. – М.: 1969. – 38 с.
35. Костин В. И. ОСТ (Общество станковистов). – Л.: Художник РСФСР, 1976.
36. Кузин В. В. Искусство книжной графики в контексте отечественной культуры 20-х годов XX века: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / С.-Петерб. гос. художеств.-пром. акад. – Санкт-Петербург, 2007. – 22 с.
37. Кузнецова З. М., Симаков Ю. П. Об истории развития физкультурного образования в советский период // Педагогико-психологические и медико-биологические проблемы физической культуры и спорта. – 2008. – №2 (7).
38. Лебединский М. С. Становление и развитие русской советской живописи, 1917 – начало 1930-х гг. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 224с.
39. Ленин, В.И. Полное собрание сочинений: в 55-ти т. – изд. 5-е. – М.: Политиздат, 1970. – т. 41: Задачи союзов молодёжи. Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодёжи 2 октября 1920 г. – С. 298 – 318.
40. Ленинград: литературно-художественный журнал: орган Ленинградского отделения Союза советских писателей. — Ленинград, 1923 – 1925.
41. Люков В. И., Панов Ю. А. Спорт в советском изобразительном искусстве. – М.: Физкультура и спорт, 1960. – 96 с.
42. Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. – М.: Наука, 1975. – 270 с.
43. Малахов Н. Я. Об историческом значении советского изобразительного искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – 194 с.

44. Малевинская Н. В. Особенности живописно-пластического языка в произведениях советских мастеров 1920-30-х годов на тему спорта: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2018. – 22 с.
45. Манин В. С. Искусство в резервации: Художественная жизнь 1917 – 1941 гг. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – 263 с.
46. Манин В. С. Искусство и власть: борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917 – 1941 годов. – Санкт-Петербург: Аврора, 2008. – 384 с.
47. Манин В. С. Соцреализм как закономерное явление в искусстве XX века // Картины мира в искусстве XX века: Штрихи к портрету эпохи: Сб. статей. – М. – 1994. – С. 209.
48. Маныч Л. М. Поэтика русской пейзажной живописи второй половины 1950-х – 1970-х годов: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2007. – 38 с.
49. Мелехина, Е. А. Специфика трактовки индустриального пейзажа в Советском искусстве 1920 – 1930-х гг. // Месмахеровские чтения – 2020: Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища, Санкт-Петербург, 19 – 20 марта 2020 года. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2020. – С. 531 – 535.
50. Морозов А. И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х гг. – М.: Галарт, 1995. – 218 с.
51. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. – М.: Галарт, 2007. – 271 с.
52. Мочалов Л. В. Три века русского натюрморта. – М.: Белый город, 2012. – 511 с.
53. Нейман М. Л. Искусство революционной эпохи. – М.: Знание, 1969. – 56 с.

54. Неклюдова Т. П. Городской пейзаж как отражение архитектурной культуры России в изобразительном искусстве 1950 – 1980-х годов: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 18.00.01 / НИИ теории архитектуры и градостроительства. – Москва, 1997. – 28 с.
55. Николаев Д. Д. Русская проза 1920 – 1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – Москва, 2006. – 44 с.
56. О культе личности и его последствиях. Доклад Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева XX съезду КПСС 25 февраля 1956 г. // Известия ЦК КПСС. – 1989. – № 3 – С. 121 – 170.
57. О'Махоуни Майк. Спорт в СССР: физическая культура – визуальная культура / пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишман. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – 293 с.
58. Попов А. В. Живопись Б. С. Угарова и Ленинградская пейзажная школа 1930-1940-х годов // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2016. – №1 (56). – С. 7 – 16.
59. Проблемы традиций и новаторства в советском искусстве: Сб. по учеб.-метод. вопр. / Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1987. – 80 с.
60. Рощин А. И. Борьба за реализм в изобразительном искусстве Ленинграда двадцатых – начала тридцатых годов. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / АХ СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1965. – 17 с.
61. Савостьянов Е. И. Эстетическая природа советского изобразительного искусства. – М.: Советский художник, 1983. – 302 с.
62. Слудняков, А. О. Городские пейзажи Николая Ионина в контексте развития ленинградской живописной школы 1930 – 1940-х гг. // Известия

- Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 16. – № 40. – С. 247 – 256.
63. Соцреализм: ленинградская живописная школа, 1930 – 1980: некоторые имена / авт.-сост. И. Н. Пышный. – Санкт-Петербург: Коломенская Верста, 2008. – 343 с.
64. Спорт в советском изобразительном искусстве: Альбом / Сост. С. А. Лучишкин; Статья Г. А. Анисимова. – М. Советский художник, 1980. – 261 с.
65. Спорт в искусстве. Выставка произведений московских художников, 5-я выставка. М., 1983. Каталог / Авт. Вступ. статьи Корзухин А. Д.; Сост. Ковалевская С. А.; Отв. Ред. Левашова Е. Я. – М., 1983. – 54 с.
66. Спорт в изобразительном искусстве. Всесоюзная художественная выставка. К международным спортивным соревнованиям «Дружба – 84». Москва. 1984. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративно-прикладное искусство: Каталог / Сост. А. Г. Зуйкова, Т. Г. Зуйкова. – М.: Советский художник, 1984. – 47 с.
67. Съезды Советов Союза ССР, союзных и автономных Советских Социалистических Республик: Сборник документов. 1917 – 1936 гг.: Т. 3: Съезды Советов Союза Советских Социалистических Республик. 1922 – 1936 гг. / Сост. Д. А. Гайдуков, А. М. Давидович, С. Л. Ронин. – 1960. – 399 с.
68. Турчинская Е. Ю. Тенденции экспрессионизма в отечественном искусстве второй половины XIX – начале XX века // Научные труды. – 2018. – № 47. С. 148 – 168.
69. Турчинская Е. Ю. Экспрессионизм в русском изобразительном искусстве: проблемы изучения // Научные труды. – 2015. – № 32. – С. 220 – 237.
70. Успенский А. М. Между авангардом и соцреализмом: из истории советской живописи 1920 – 1930-х годов. – М.: Искусство XXI век, 2011. – 323 с.

71. Физическая культура и спорт в изобразительном искусстве. 5-я Всесоюзная художественная выставка. Москва. 1983. Каталог / Сост. А. Зуйкова и др.; Отв. Ред. И. Сорвина. – М.: Советский художник, 1983. – 28 с.
72. Физкультура и спорт в изобразительном искусстве: IV Всесоюзная художественная выставка. Каталог / Составители А. Гудскова, А. Зуйкова, Т. Зуйкова и др. – М.: Советский художник, 1979. – 76 с.
73. Художественная жизнь Советской России. 1917 – 1932: события, факты, комментарии: сборник материалов и документов / Российская акад. художеств, Научно-исследовательский ин-т теории и истории изобразительных искусств Российской акад. художеств, Российский гос. арх. Экономики / Авт.-сост.: И. М. Бибикова и др. – М.: Галарт, 2010. – 419 с.
74. Чайковская В. И. Дух подлинности: соцреализм и окрестности. Москва: Искусство–XXI век, 2019. – 276 с.
75. Чудинов И. Г. Основные постановления, приказы и инструкции по вопросам советской физической культуры и спорта 1917 – 1957 гг. – Москва, Физическая культура и спорт, 1959. – 302 с.
76. Якимович А. К. Полеты над бездной: искусство, культура, картина мира, 1930 – 1990. – М.: Искусство-XXI век, 2009. – 461 с.
77. Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений: из истории искусства и мысли XX века. – М.: Галарт, 2009. – 255 с.
78. Янковская Г. А. Советское искусство в годы позднего сталинизма и «рядовой зритель» // *Magistra Vitae*: электронный журнал по историческим наукам и археологии. – 2018. – №1. – С. 39 – 45.

Список иллюстраций

1. Дормидонтов Н. И. Кузница тракторного цеха завода Красный Путиловец. 1920-е. Местонахождение неизвестно.
2. Дормидонтов Н. И. Завод «Красный путиловец». 1926. Б., чернила. 21,5×19. Аукцион MacDougall's.
3. Дормидонтов Н. И. Мартеновская печь на заводе Югосталь. Донбасс. 1926. Б., тушь. 45,8×32,5. Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина, Астрахань.
4. Дормидонтов Н. И. В соляных шахтах. 1926. Бумага, тушь. 32,5×45. Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный музей заповедник, Переславль-Залесский.
5. Дормидонтов Н. И. В соляной шахте. 1926. Х., м. Картина утрачена.
6. Дормидонтов Н. И. Судостроительный завод. Постройка парохода (Балтийский судостроительный завод). 1924. Б., тушь. 48×60. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
7. Дормидонтов Н. И. Вид стройки в Ленинградском порту. 1927. Б., тушь, гуашь. 49,8×69,6. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
8. Дормидонтов Н. И. Ленинградский порт. Выгружают машины. 1926. Б., тушь. 33×26. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
9. Дормидонтов Н. И. Новые полупортальные краны в Ленинградском порту. Выгружают машины. 1927. Б., тушь. 68×49. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
10. Дормидонтов Н. И. Постройка парохода для Черного моря. Балтийский судостроительный завод. 1927. Б., тушь. 70×50. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.

11. Дормидонтов Н. И. Волховстрой. 1928. Б., тушь, белила, перо. 37,2×52,7; 35×49,6. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск.
12. Дормидонтов Н. И. Понижающая станция Волховстроя ночью. 1927. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.
13. Дормидонтов Н. И. Днепрострой в сентябре 1930 года. 1931. Б., тушь, кисть. 64,5×49,5. Пермская государственная художественная галерея, Пермь.
14. Дормидонтов Н. И. Днепрострой. 1931. Х., м. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
15. Дормидонтов Н. И. Днепрострой. Один из участков строительства. 1931. Местонахождение неизвестно.
16. Дормидонтов Н. И. Ковка корабельных валов. 1930-е. Х., м. Местонахождение неизвестно.
17. Дормидонтов Н. И. Шуровальщики. 1930. Х., м. Местонахождение неизвестно.
18. Дейнека А. А. В Донбассе. 1925. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
19. Дормидонтов Н. И. Путиловский завод // Ленинград. 1923. № 14.
20. Дормидонтов Н. И. Путиловская молодежь на Всеобуче // Ленинград. 1924. № 1.
21. Дормидонтов Н. И. Рабочие-путиловцы // Ленинград. 1923. № 15.
22. Павлов С. А. Путиловский завод. Топка мартеновской печи // Ленинград. 1924. № 14.
23. Дормидонтов Н. И. В шахте // Ленинград. 1924. № 16.
24. Дормидонтов Н. И. Шахтер // Ленинград. 1924. № 16.
25. Дормидонтов Н. И. Голова шахтера // Ленинград. 1924. № 16
26. Дормидонтов Н. И. Буровая солеварни // Ленинград. 1924. № 16.
27. Дормидонтов Н. И. Солеварни в Новом Усолье // Ленинград. 1924. № 16.

28. Дормидонтов Н. И. Деревня на Алтае // Ленинград. 1924. № 16.
29. Дормидонтов Н. И. Кизеловские дома // Ленинград. 1924. № 16.
30. Дормидонтов Н. И. Огромная, заполненная людьми площадь, лучи улиц, тоже залитых человеческим морем // Вокруг света. 1928. № 2.
31. Дормидонтов Н. И... мы очутились на длинной террасе // Вокруг света. 1928. № 2.
32. Дормидонтов Н. И. Ближе к центру стояла какая-то огромная машина // Вокруг света. 1928. № 3.
33. Дормидонтов Н. И. Вдруг Конус взметнулся кверху // Вокруг света. 1928. № 8.
34. Дормидонтов Н. И. Без названия // Вокруг света. 1928. № 35.
35. Дормидонтов Н. И. Там его настиг м-сье Журбо и выстрелил // Вокруг света. 1928. № 38.
36. Дормидонтов Н. И. Грохнул взрыв // Вокруг света. 1928. № 45.
37. Дормидонтов Н. И. Мейрена вызвал победителя на поединок и обезоружил его // Вокруг света. 1928. № 41.
38. Ванифантьев Н. Г. Развлечения на Неве. 1846. Литография. 22,2×34. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
39. Дормидонтов Н. И. Лыжница. 1931. Х., м. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
40. Питер Брейгель Старший. Охотники на снегу. 1565. Доска, м. 117×162. Музей истории искусств, Вена, Австрия.
41. Дормидонтов Н. И. Подготовительный рисунок к картине «Лыжница». 1930-е. Б., карандаш. 25,7×34,7. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.
42. Дормидонтов Н. И. Зима в Юкки. 1930. Б., чернила. 31×43,5. Аукцион MacDougall's «Русские работы на бумаге», декабрь 2010.
43. Дормидонтов Н. И. Дискометатель Архипов. 1934. Х., м. Картина утрачена.

44. Дормидонтов Н. И. Теннисистка Галина Ашрапян. 1935. Х., м. Картина утрачена.
45. Феофан Грек. Праотец Сиф. Фреска в куполе. Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице. 1378. Темпера. Великий Новгород.
46. Дормидонтов Н. И. Красноармеец-боксер на ринге (Федор Алексеев). 1938. Х., м. Картина утрачена, ранее находилась в Центральном музее Советской Армии (Центральный музей Вооружённых Сил Российской Федерации), Москва.
47. Дормидонтов Н. И. Футболисты. 1932. Б., тушь. 32×23,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
48. Дормидонтов Н. И. Спартакиада Балтфлота. 1933. Х., м. Картина утрачена.
49. Дормидонтов Н. И. Футбольный матч СССР – Турция. 1935. Х., м. Картина утрачена.
50. Дормидонтов Н. И. Футболисты. 1940. Картина утрачена (ранее находилась на Стадионе им. С. М. Кирова в Санкт-Петербурге).
51. Лучишкин С. А. Лыжники. 1926 (?). Х., м. 108×96. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
52. Дормидонтов Н. И. Окраина Ленинграда. Музыканты. 1928. Х., м. 66×88. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
53. Дормидонтов Н. И. Музыканты. 1931 – 1934. Х., м. 76×58. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
54. Дормидонтов Н. И. Задворки. 1932. Б., тушь. 23×33. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.
55. Дормидонтов Н. И. На окраине города. 1932. Б., тушь. 22×31. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.
56. Дормидонтов Н. И. Окраина Ленинграда. 1933 – 1937. Х., м. 58×78. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

57. Дормидонтов Н. И. Колхозники на тракторном заводе. 1932. Х., м. Местонахождение неизвестно.
58. Дормидонтов Н. И. Плакат «Сокрушим врага!». 1942. Б., цветная печать. 54×71. Государственный музей политической истории России, Санкт-Петербург.
59. Дормидонтов Н. И. Зарево над Ленинградом. Из серии «Ленинград в блокаде». 1941. Б., тушь. Государственный русский музей, Санкт-Петербург.
60. Дормидонтов Н. И. Во дворе (Ленинград. Январь 1942 г.). Из серии «Ленинград в блокаде». 1942. Б., тушь, цветной карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
61. Дормидонтов Н. И. Срочное задание для фронта. Из серии «Ленинград в блокаде». 1942. Б., сухая кисть, сангина. Л.: 54,8×71,2; И.: 54,8×71,2. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
62. Дормидонтов Н. И. Срочный заказ для фронта (Ремонт танков). Из серии «Ленинград в блокаде». 1942. Х., м. 66×86. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
63. Дормидонтов Н. И. Очистка города. Из серии «Ленинград в блокаде». 1942. Б., кисть сухая, сангина. 58×72,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
64. Дормидонтов Н. И. Ленинград. На набережной Фонтанки в августе 1942. Из серии «Ленинград в блокаде». 1942. Б., кисть сухая, графитный и цветные карандаши. 65×87,3. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
65. Дормидонтов Н. И. Зима 1941 – 1942 годов в Ленинграде. Из серии «Ленинград в блокаде». 1945. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
66. Дормидонтов Н. И. Строительство артиллерийского ДОТа в Ленинграде. 1943. Б., карандаш, уголь, гуашь, графитный карандаш. 64×89. Аукцион MacDougall's, июнь 2013.

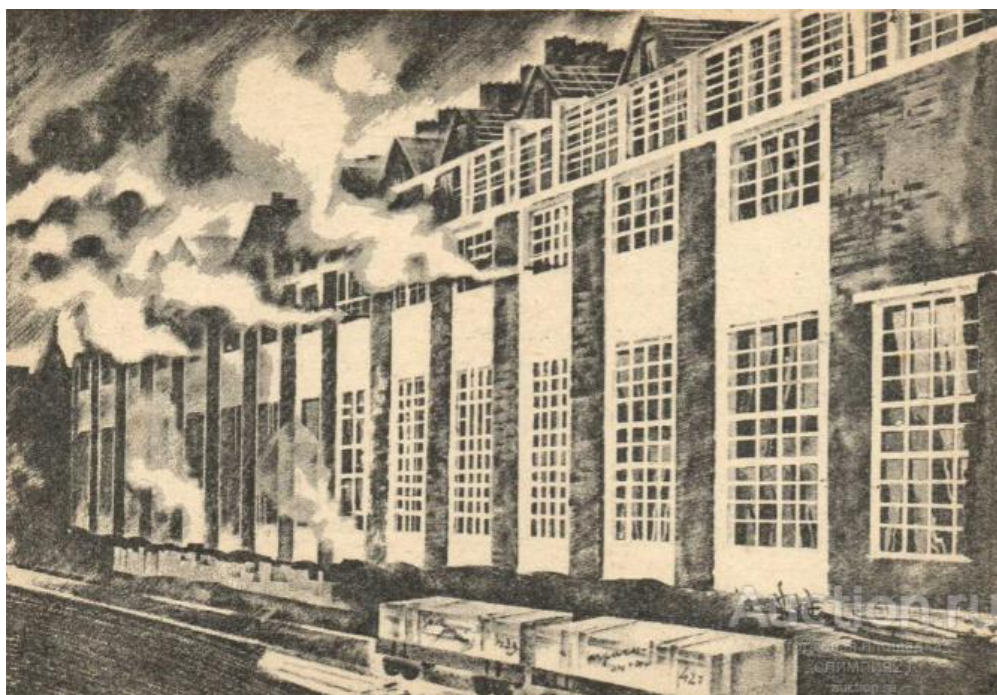
67. Дормидонтов Н. И. В горячем цеху. 1943. Местонахождение неизвестно.
68. Дормидонтов Н. И. Ленинград после прорыва блокады (Проводят связь. Обводный канал). 1943. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.
69. Дормидонтов Н. И. Борьба с огнем. 1940-е. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.
70. Дормидонтов Н. И. Ясли. Прогулка детей. 1943. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.
71. Дормидонтов Н. И. Ленинград в дни блокады. 1943. Х., м. 67×89. Курганский областной художественный музей.
72. Дормидонтов Н. И. Высадка десанта в Пинске 12 июля 1941 года. 1951. Х., м. 200×130. «Центральный военно-морской музей» Министерства обороны Российской Федерации, Санкт-Петербург.
73. Дормидонтов Н. И. Литейщицы // Женщины города Ленина. Рассказы и очерки о женщинах Ленинграда в дни блокады. – Лениздат, 1944.
74. Дормидонтов Н. И. Строительство кораблей на Ленинградском судостроительном заводе. 1945. Местонахождение неизвестно.
75. Дормидонтов Н. И. Моррыбфлот. 1959. Б., карандаш. 48×63. Местонахождение неизвестно.
76. Дормидонтов Н. И. Прокатный цех Кировского завода. 1949. Х., м. Местонахождение неизвестно.
77. Дормидонтов Н. И. Судоремонтный завод. 1950-е. Б., тушь. 40×59,5. Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник, пос. Бородинского музея.
78. Дормидонтов Н. И. Сталелитейный завод. 1932. Х., м. 62,5×98. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
79. Дормидонтов Н. И. Чугун идет. 1937. Х., м. 176×238. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва.

80. Дормидонтов Н. И. Магистральная линия связи. 1952 – 1953. Х., м. 132×220 на подрамнике; 152×240 в раме. Центральный музей связи им. А. С. Попова, Санкт-Петербург.
81. Дормидонтов Н. И. Весенний пейзаж. 1947. Х., м. 50×80. Аукцион Русская эмаль.
82. Дормидонтов Н. И. Весенний Ручей. 1950. Х., м. Местонахождение неизвестно.
83. Дормидонтов Н. И. Зимний пейзаж. 1950-е. Х., м. 46×63. Аукцион Совком.
84. Дормидонтов Н. И. Последний снег. 1948. Аукцион Совком.
85. Дормидонтов Н. И. Последний снег. 1954. Х., м. Местонахождение неизвестно.
86. Дормидонтов Н. И. Пасмурный день. 1954. Х., м. Местонахождение неизвестно.
87. Дормидонтов Н. И. Перед весенним дождем. 1957 – 1958. Х., м. 75×90. Музей изобразительных искусств, Комсомольск-на-Амуре.
88. Дормидонтов Н. И. Пейзаж с рекой (Май). 1952. Х., м. 63×50. Местонахождение неизвестно.
89. Дормидонтов Н. И. Май. Этюд к картине того же названия. 1950. Местонахождение неизвестно.
90. Дормидонтов Н. И. Апрель. 1950. Х., м. Местонахождение неизвестно.
91. Дормидонтов Н. И. Березовая роща. 1949. Х., м. Сочинский художественный музей, Сочи.
92. Дормидонтов Н. И. Сарайчик. 1950. Х., м. 45×69. Аукционный дом Егоровых, декабрь 2020.
93. Дормидонтов Н. И. В деревне. 1956. Х., м. 67×49. Аукцион Совком.
94. Дормидонтов Н. И. Парк в Тригорском. 1949. Б., карандаш. 29,5×40. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.
95. Дормидонтов Н. И. Ель. 1950-е. Б., карандаш. 28,3×20,2. Музейный комплекс им. И. Я. Словцова, Тюмень.

96. Дормидонтов Н. И. Ленинград. Кировский проспект. 1958. Б., карандаш. 35×64. Галерея Леонида Шишкина, Москва.
97. Дормидонтов Н. И. Ленинград. Адмиралтейский проспект. 1958. Б., карандаш. 37×64. Галерея Леонида Шишкина, Москва.

Альбом иллюстраций

1.



2.



1. Дормидонтов Н. И. Кузница тракторного цеха завода Красный Путиловец. 1920-е. Местонахождение неизвестно.
2. Дормидонтов Н. И. Завод «Красный путиловец». 1926. Б., чернила. Аукцион MacDougall's.

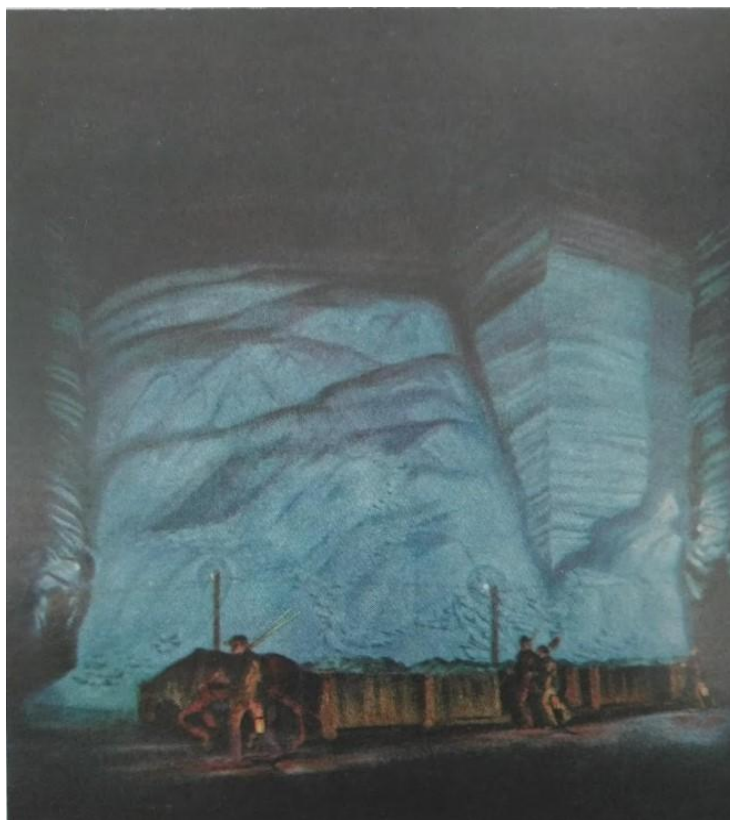


3. Дормидонтов Н. И. Мартеновская печь на заводе Югосталь. Донбасс. 1926. Б., тушь. Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина, Астрахань.

4.



5.



4. Дормидонтов Н. И. В соляных шахтах. 1926. Бумага, тушь. Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный музей заповедник, Переславль-Залесский.
5. Дормидонтов Н. И. В соляной шахте. 1926. Х., м. Картина утрачена.

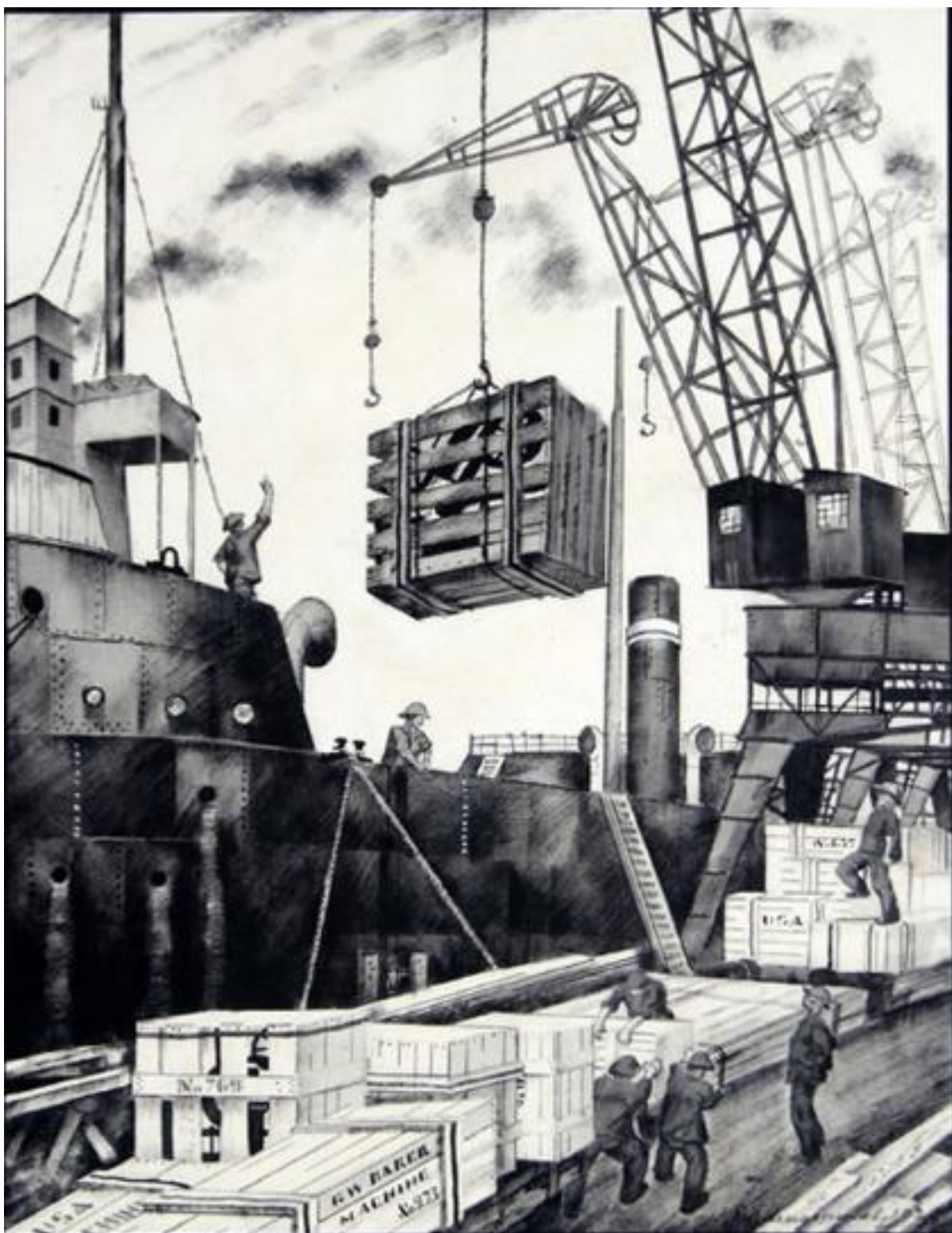
6.



7.



6. Дормидонтов Н. И. Судостроительный завод. Постройка парохода (Балтийский судостроительный завод). 1924. Б., тушь. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
7. Дормидонтов Н. И. Вид стройки в Ленинградском порту. 1927. Б., тушь, гуашь. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

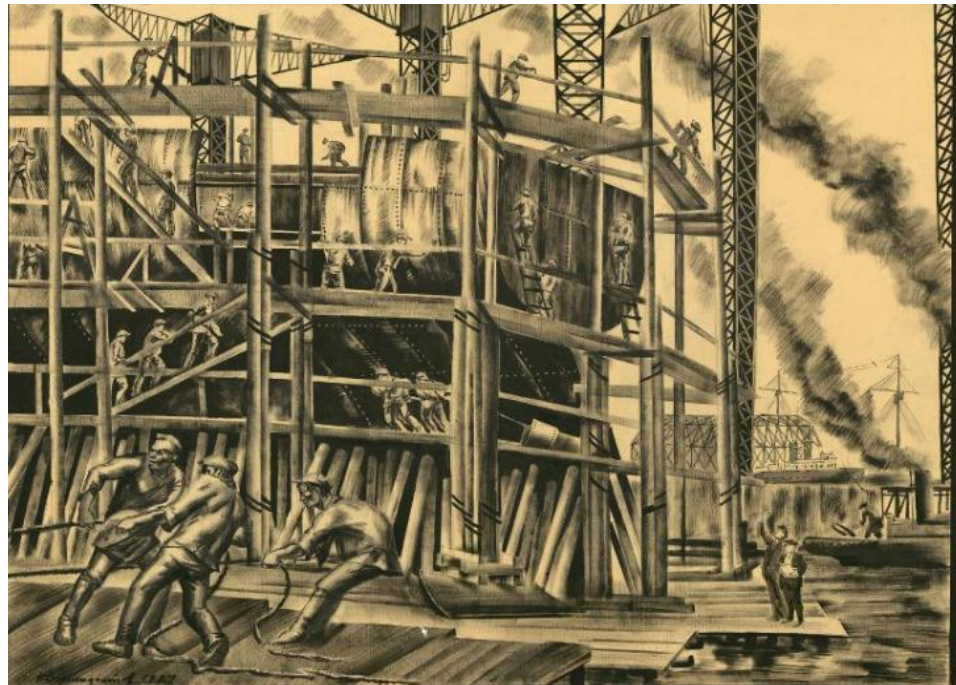


8. Дормидонтов Н. И. Ленинградский порт. Выгружают машины. 1926. Б., тушь. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.

9.



10.

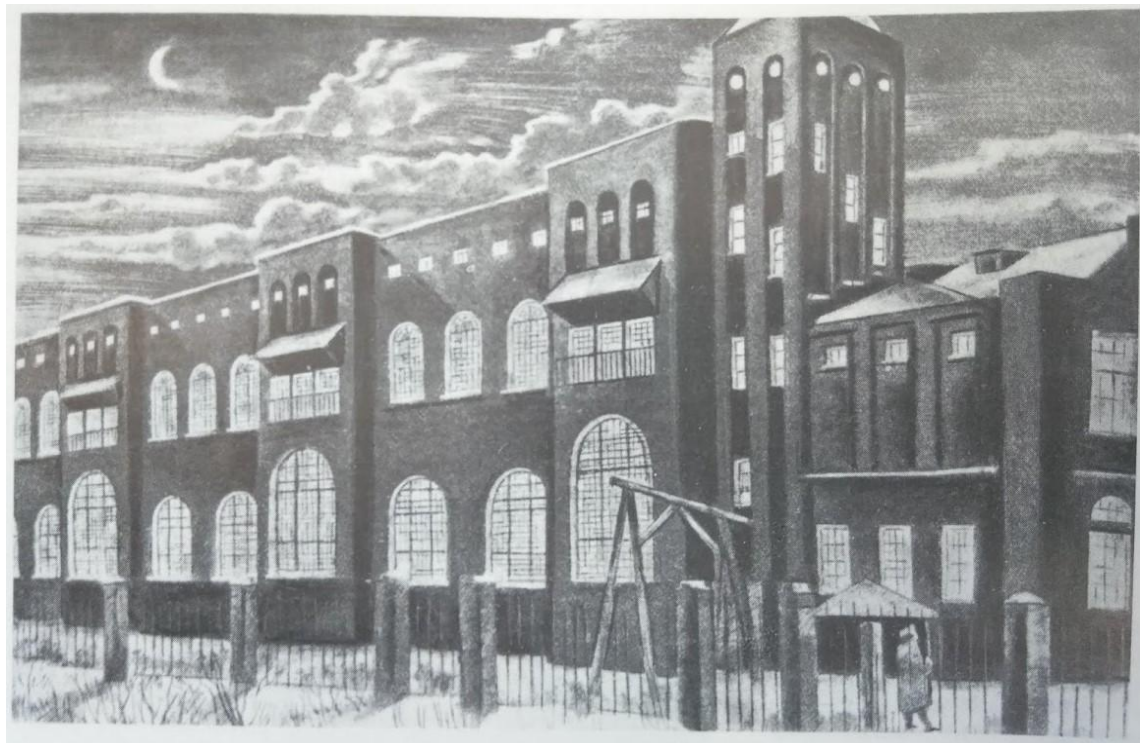


9. Дормидонтов Н. И. Новые полупортальные краны в Ленинградском порту. Выгружают машины. 1927. Б., тушь. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.
10. Дормидонтов Н. И. Постройка парохода для Черного моря. Балтийский судостроительный завод. 1927. Б., тушь. Государственный центральный музей современной истории России, Москва.

11.

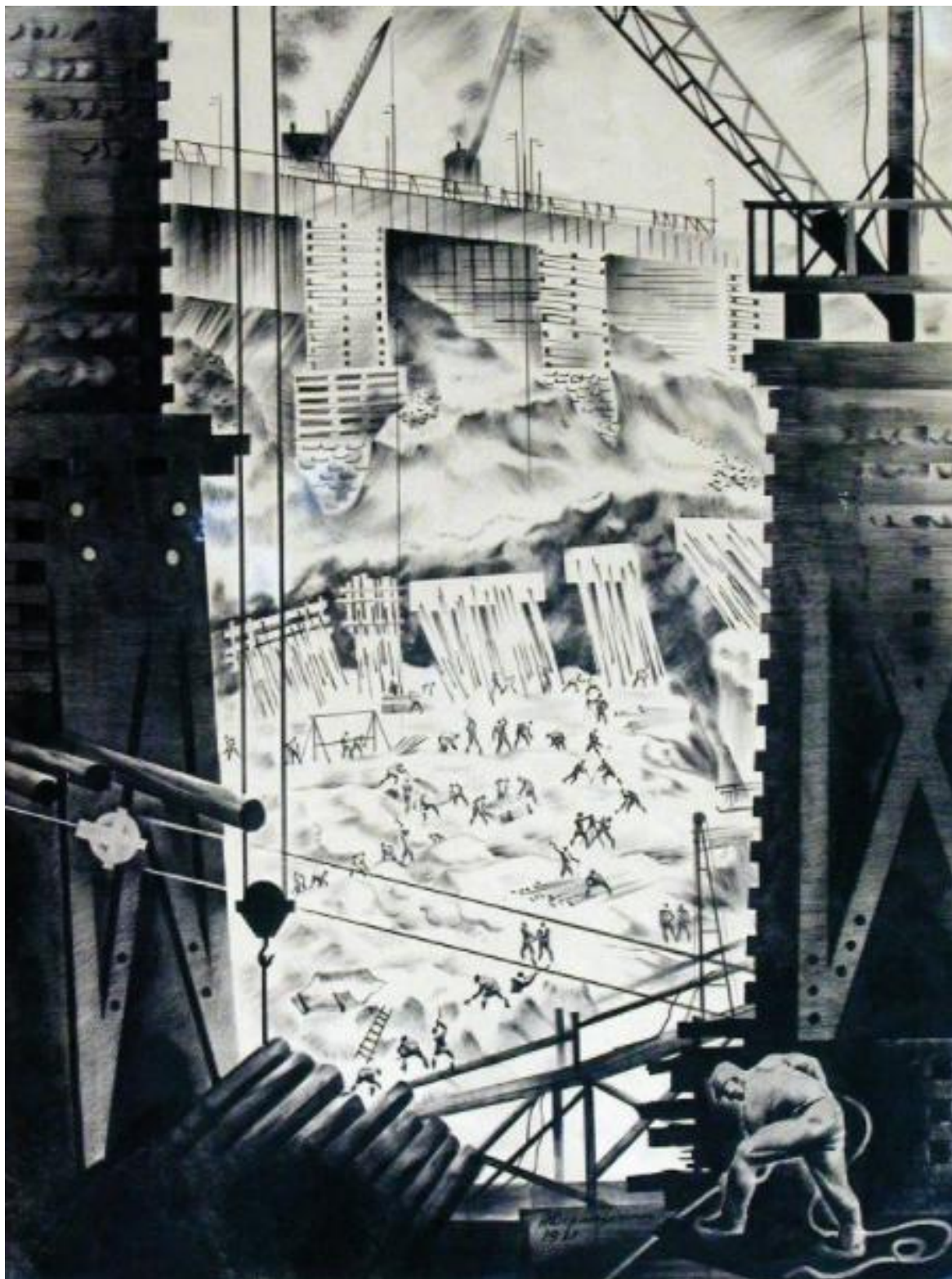


12.



11. Дормидонтов Н. И. Волховстрой. 1928. Б., тушь, белила, перо. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск.

12. Дормидонтов Н. И. Понижающая станция Волховстроя ночью. 1927. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.

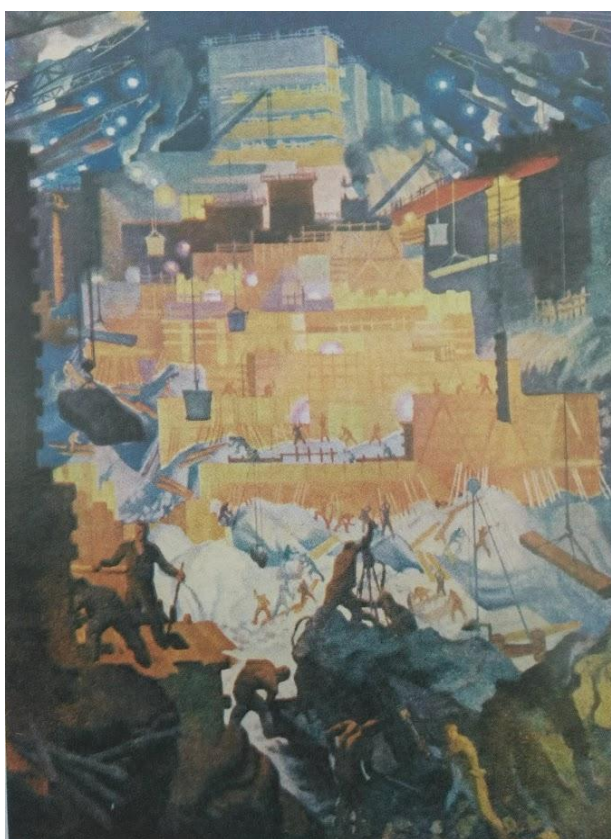


13. Дормидонтов Н. И. Днепрострой в сентябре 1930 года. 1931. Б., тушь, кисть. Пермская государственная художественная галерея, Пермь.

14.

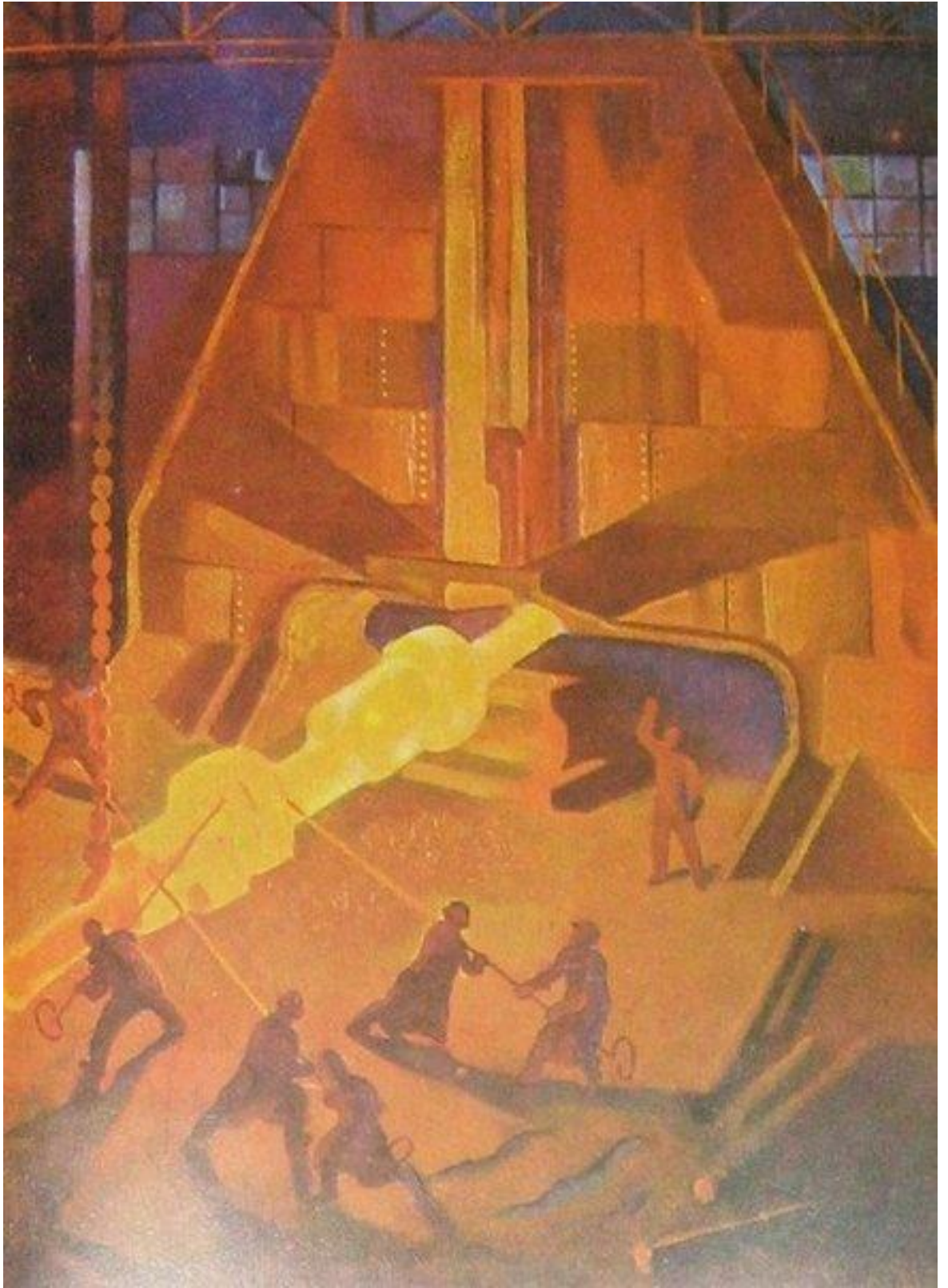


15.



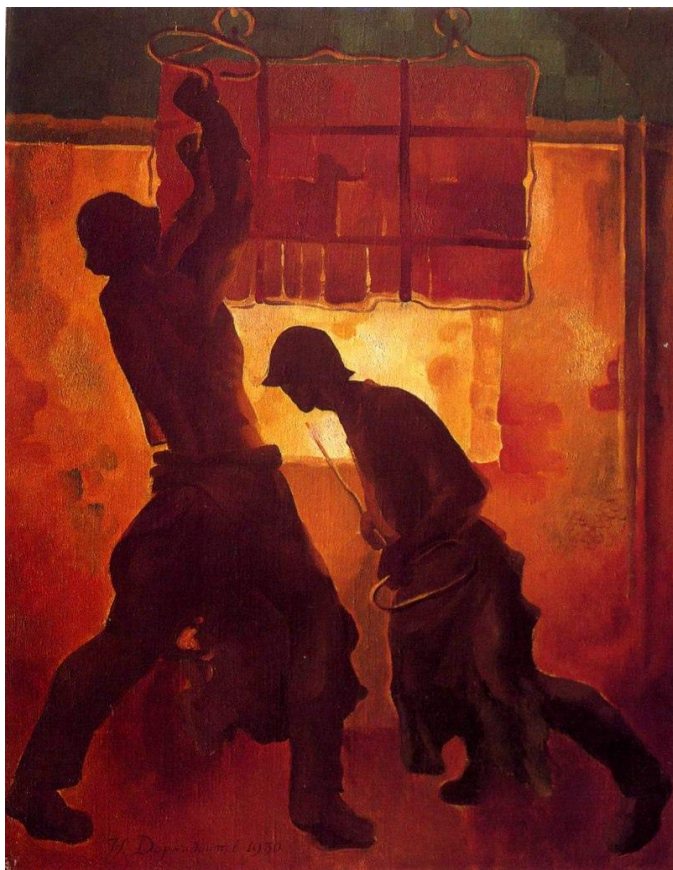
14. Дормидонтов Н. И. Днепрострой. 1931. Х., м. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

15. Дормидонтов Н. И. Днепрострой. Один из участков строительства. 1931. Местонахождение неизвестно.



16. Дормидонтов Н. И. Ковка корабельных валов. 1930-е. Х., м. Местонахождение неизвестно.

17.



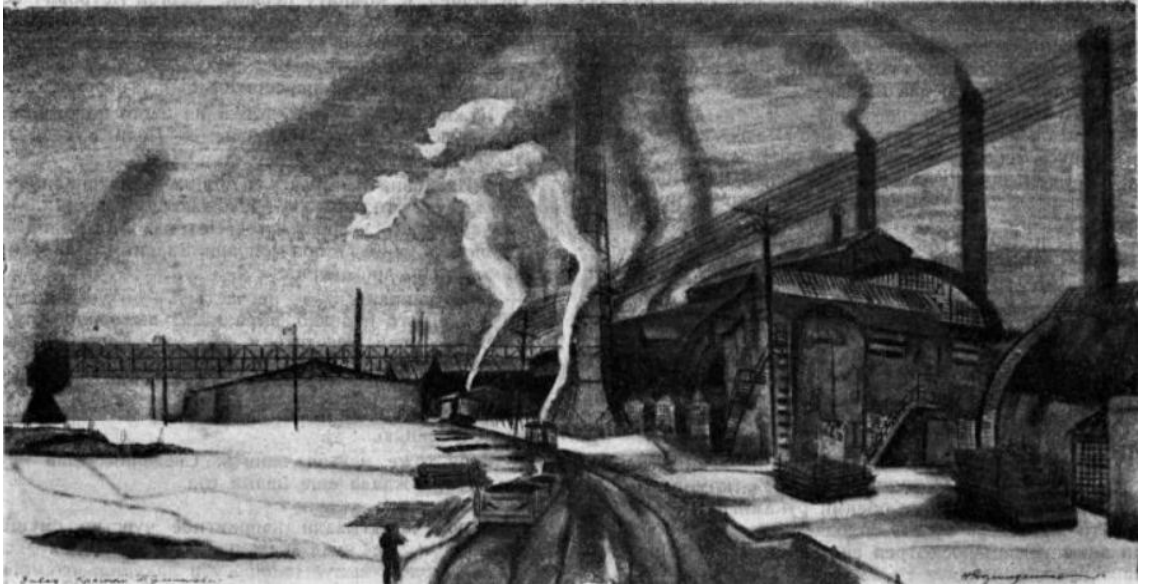
18.



17. Дормидонтов Н. И. Шуровальщики. 1930. Х., м. Местонахождение неизвестно.

18. Дейнека А. А. В Донбассе. 1925. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

19.



20.



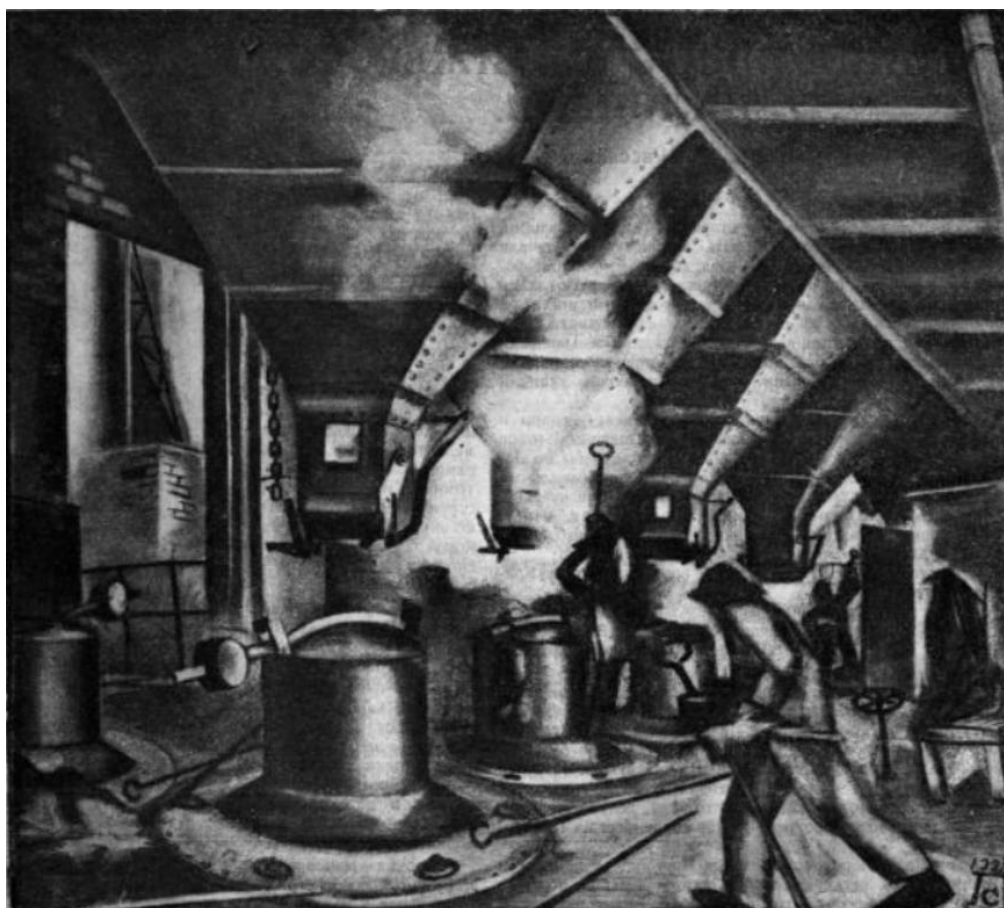
19. Дормидонтов Н. И. Путиловский завод // Ленинград. 1923. № 14.

20. Дормидонтов Н. И. Путиловская молодежь на Всевобуче // Ленинград. 1924. № 1.

21.

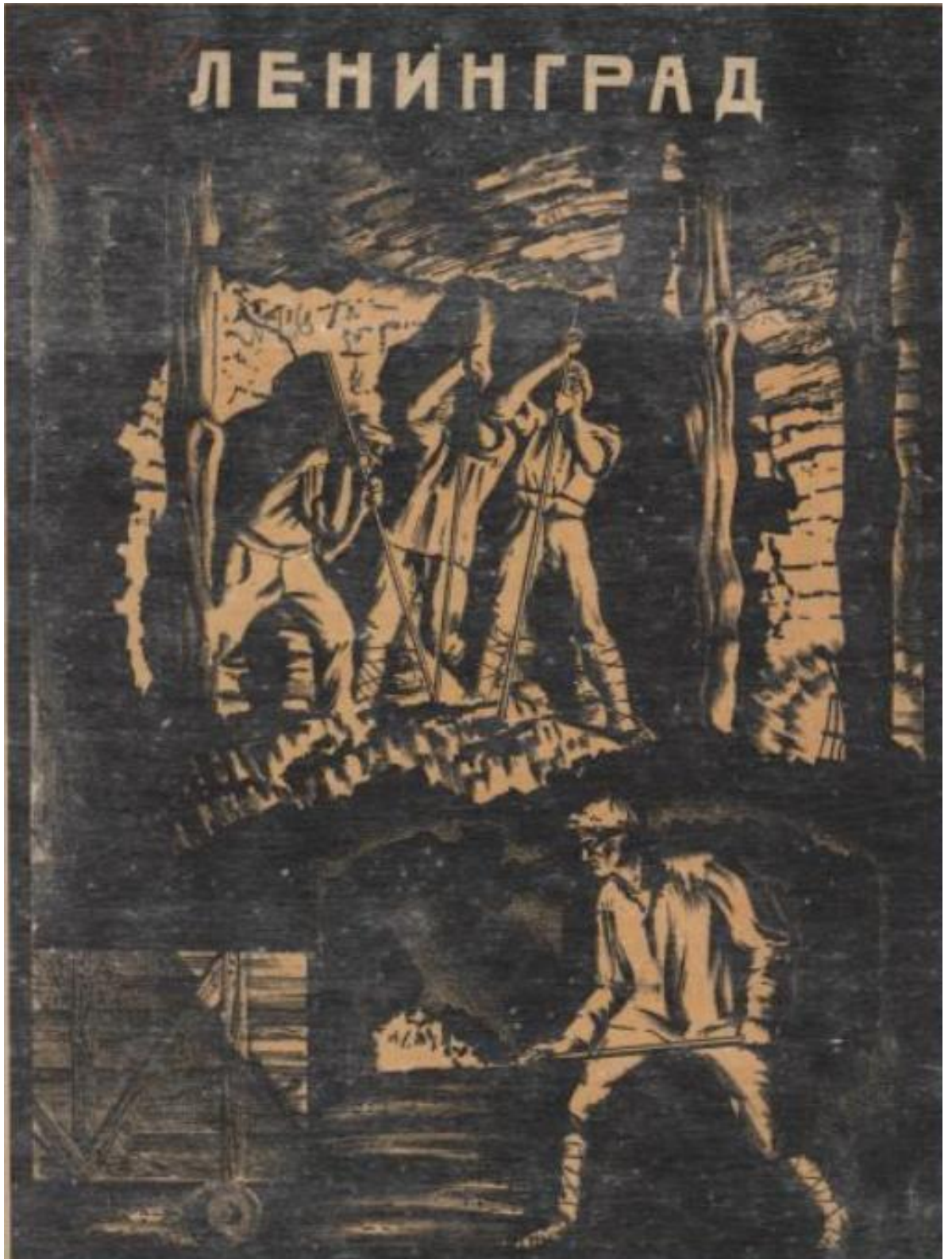


22.



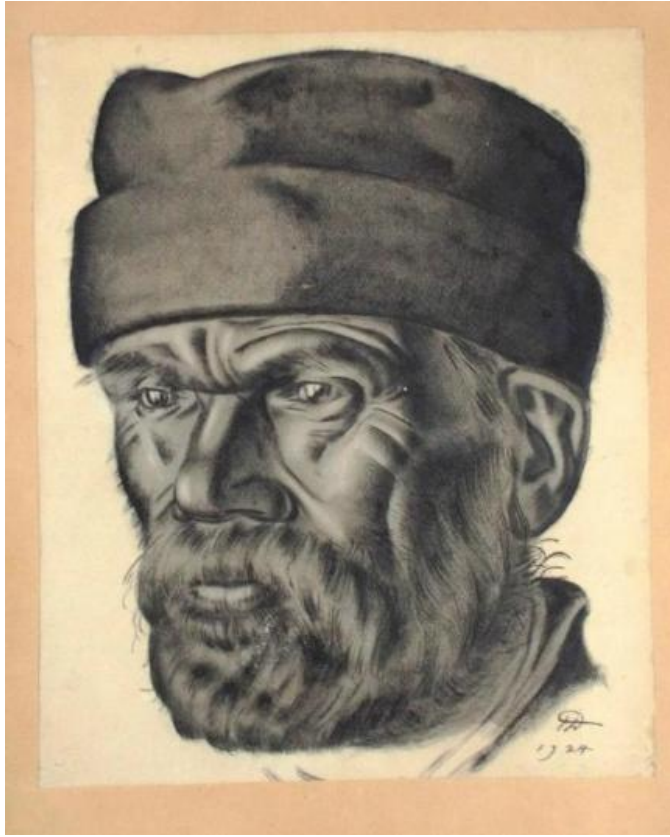
21. Дормидонтов Н. И. Рабочие-путиловцы // Ленинград. 1923. № 15.

22. Павлов С. А. Путиловский завод. Топка мартеновской печи // Ленинград. 1924. № 14.



23. Дормидонтов Н. И. В шахте // Ленинград. 1924. № 16.

24.



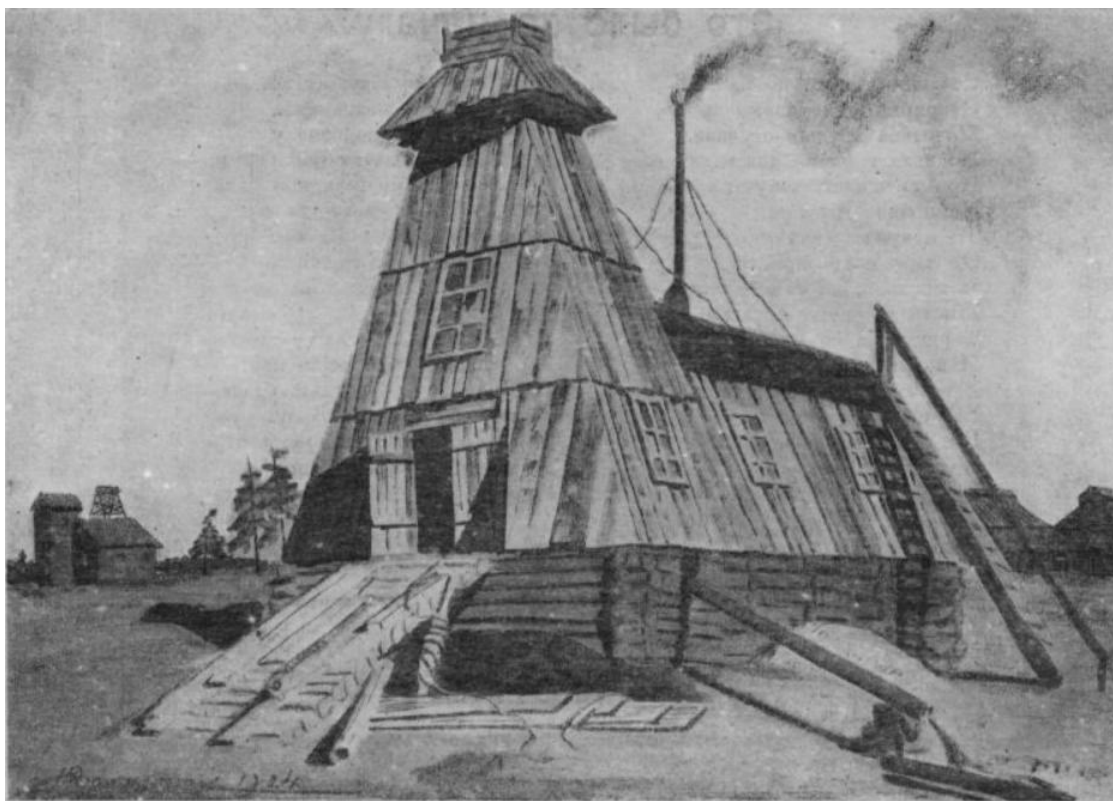
25.



24. Дормидонтов Н. И. Шахтер // Ленинград. 1924. № 16.

25. Дормидонтов Н. И. Голова шахтера // Ленинград. 1924. № 16

26.



27.



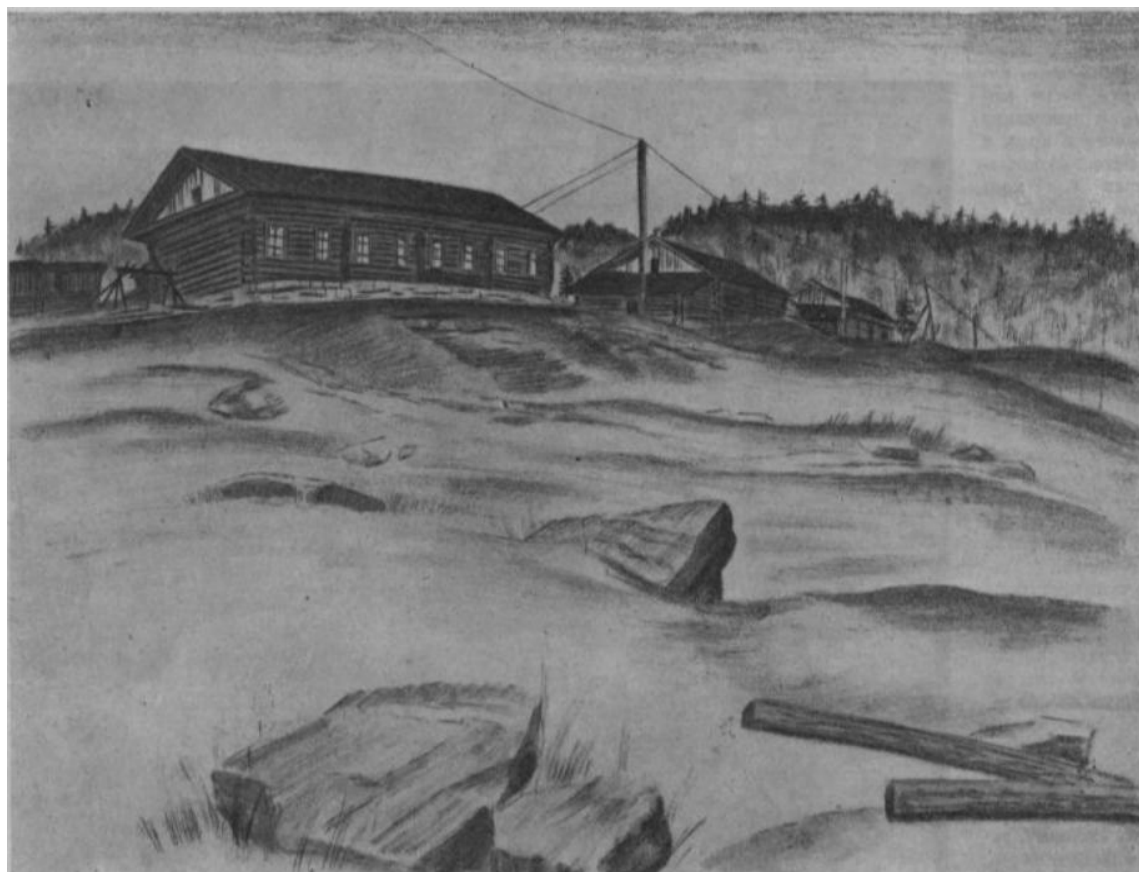
26. Дормидонтов Н. И. Буровая солеварни // Ленинград. 1924. № 16.

27. Дормидонтов Н. И. Солеварни в Новом Усолъе // Ленинград. 1924. № 16.

28.

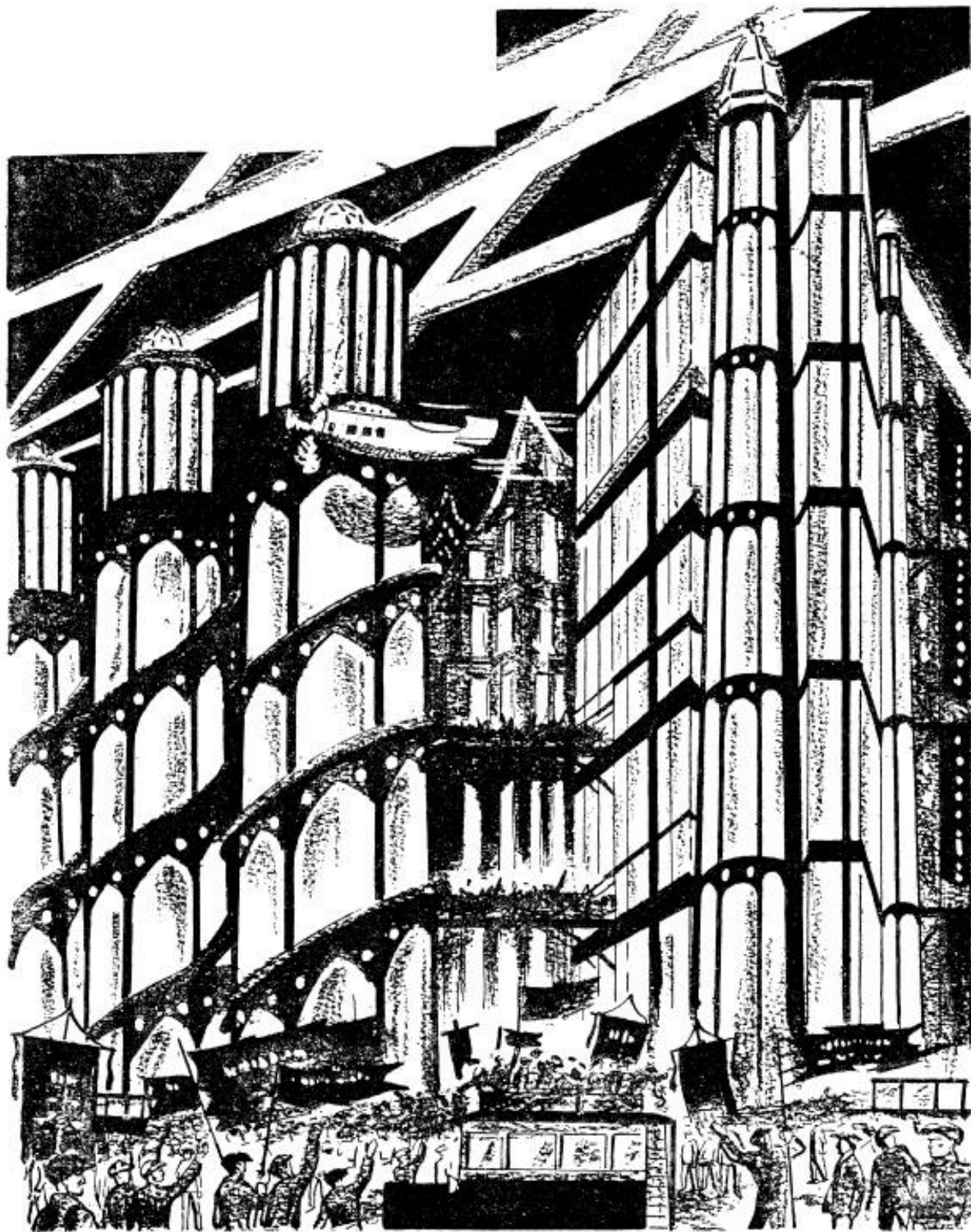


29.



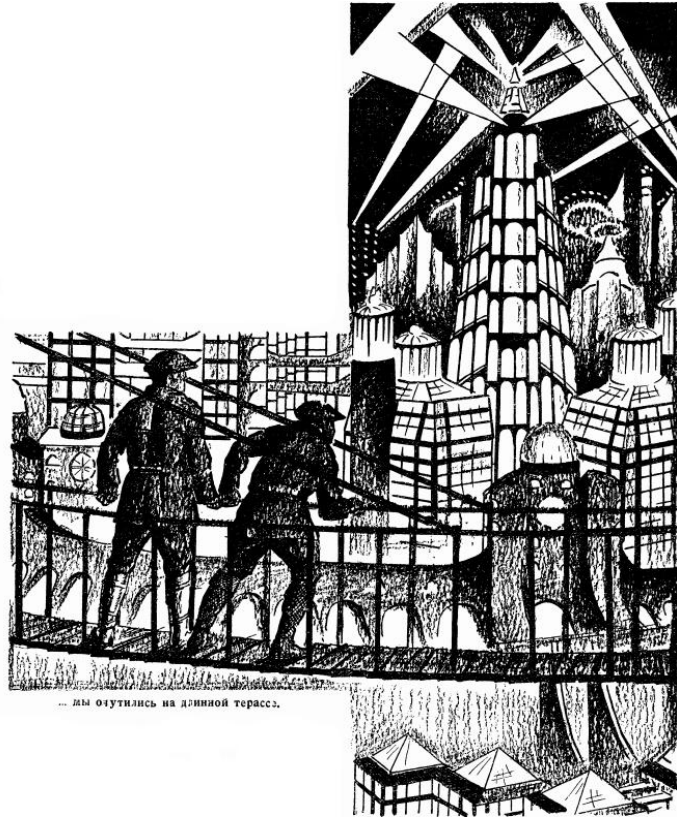
28. Дормидонтов Н. И. Деревня на Алтае // Ленинград. 1924. № 16.

29. Дормидонтов Н. И. Кизеловские дома // Ленинград. 1924. № 16.

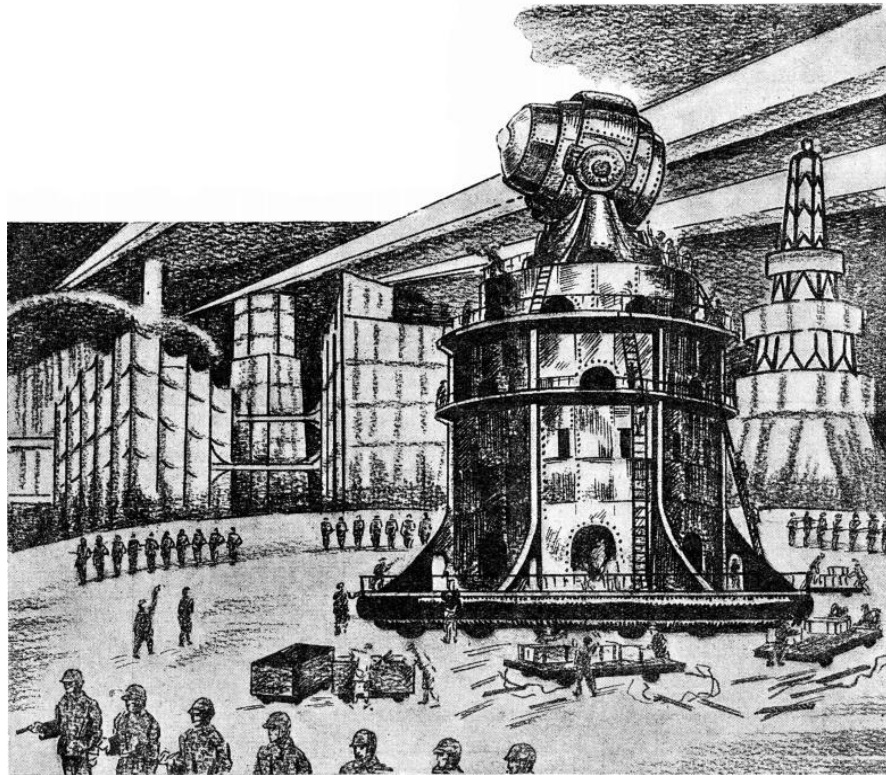


Огромная, заполненная людьми площадь, лучи улиц, тоже залитых человеческим морем.

30. Дормидонтов Н. И. Огромная, заполненная людьми площадь, лучи улиц, тоже залитых человеческим морем // Вокруг света. 1928. № 2.

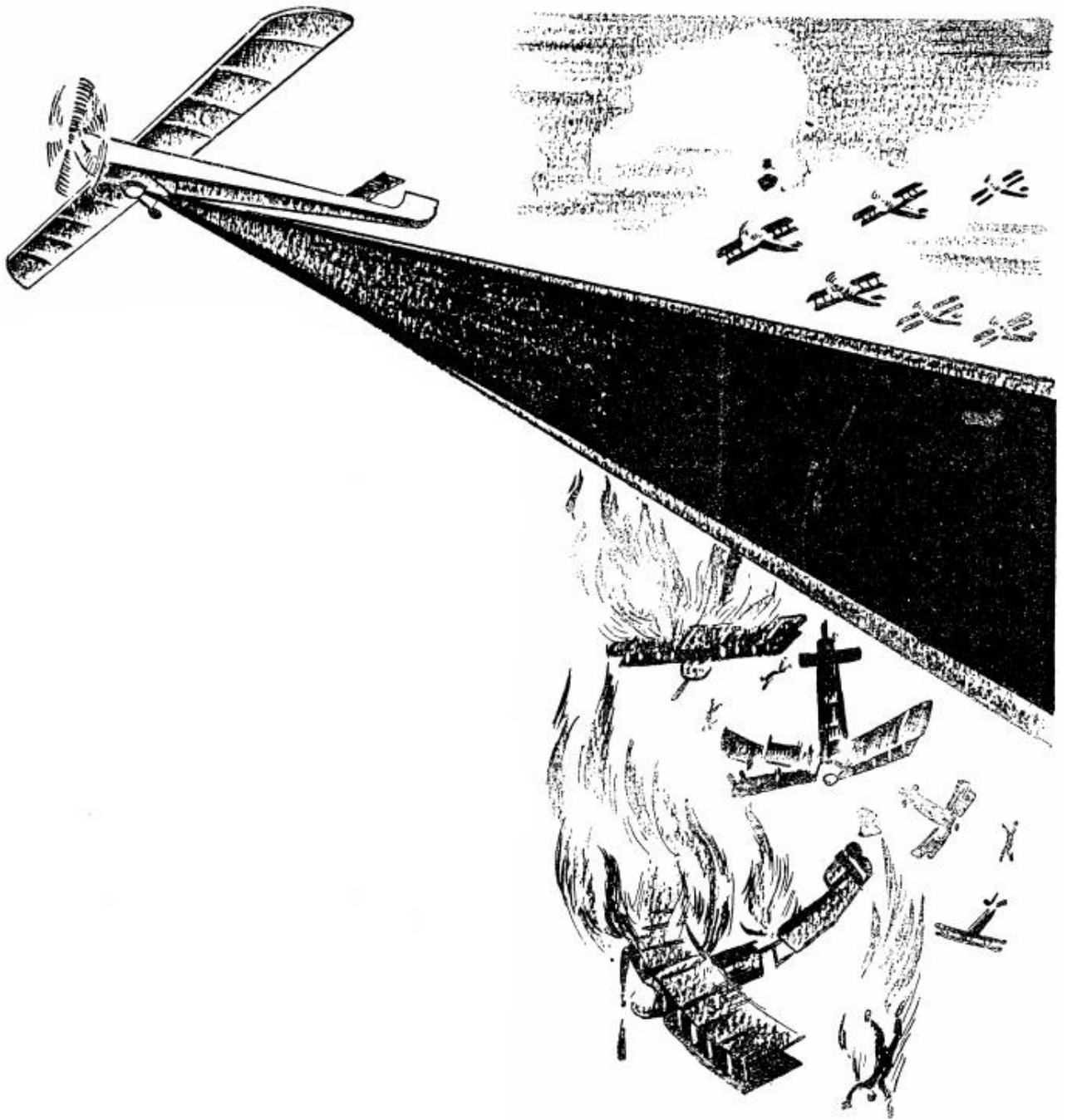


... мы очутились на длинной террасе.

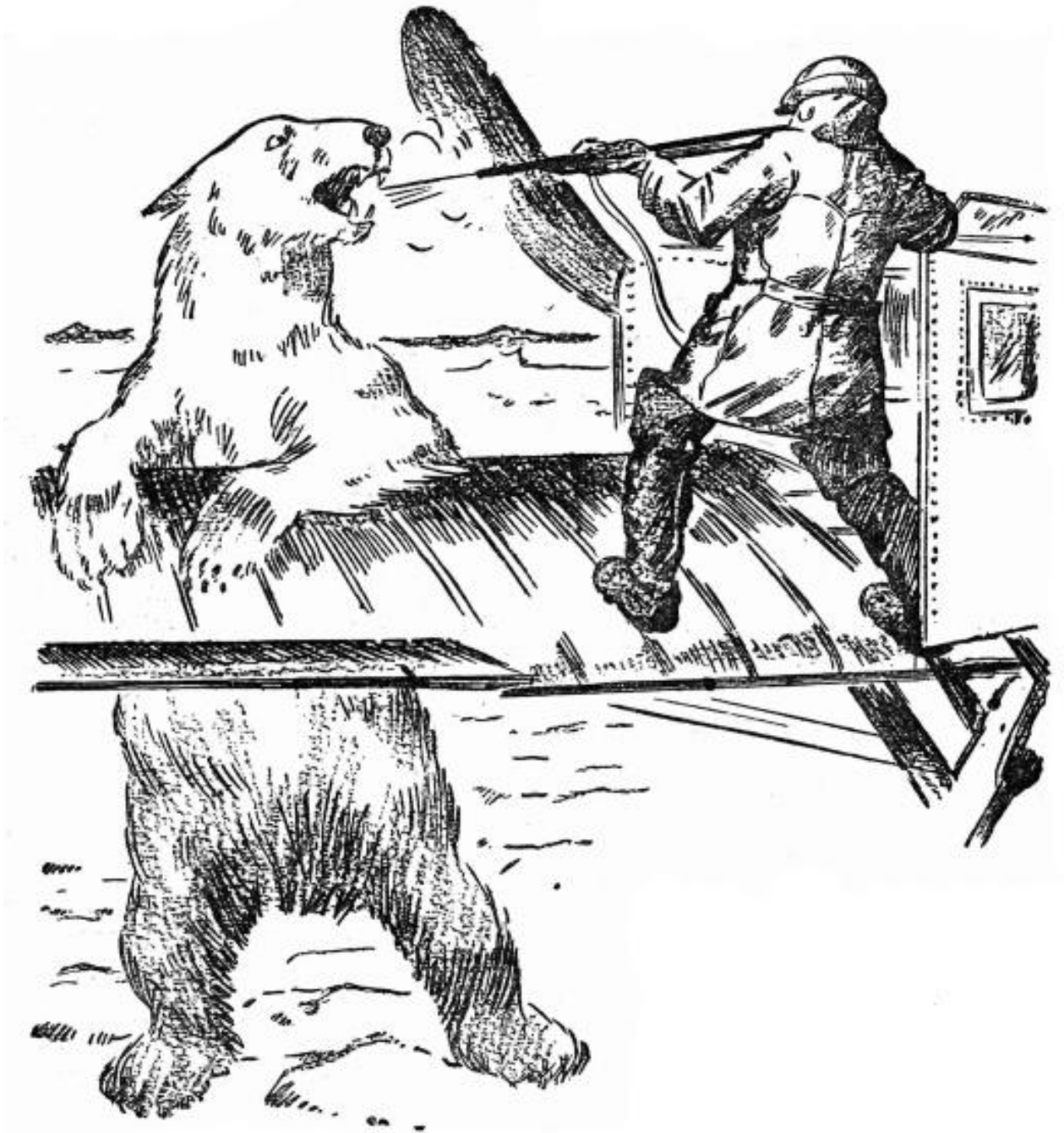


Ближе к центру стояла какая-то огромная машина

31. Дормидонтов Н. И. ... мы очутились на длинной террасе // Вокруг света. 1928. № 2.
32. Дормидонтов Н. И. Ближе к центру стояла какая-то огромная машина // Вокруг света. 1928. № 3.



Вдруг Конус взметнулся кверху.



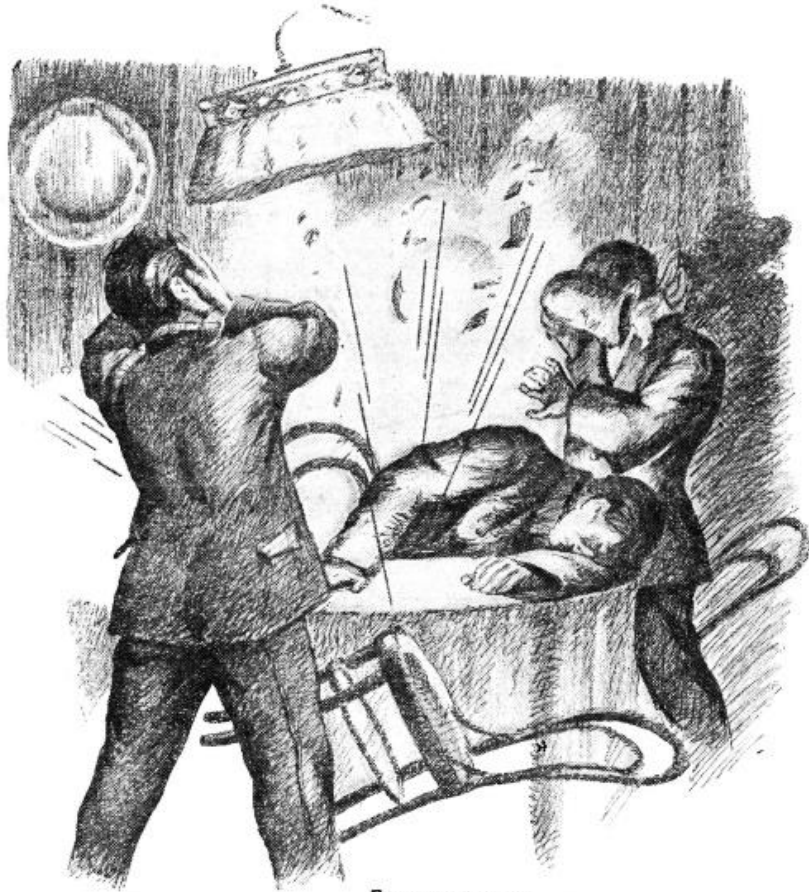
34. Дормидонтов Н. И. Без названия // Вокруг света. 1928. № 35.

35.



Там его настиг м-сье Журбо и выстрелил.

36.



Грохнул взрыв.

35. Дормидонтов Н. И. Там его настиг м-сье Журбо и выстрелил // Вокруг света. 1928. № 38.

36. Дормидонтов Н. И. Грохнул взрыв // Вокруг света. 1928. № 45.

37.



Мейрена вызвал победителя на поединок и обезоружил его

38.



37. Дормидонтов Н. И. Мейрена вызвал победителя на поединок и обезоружил его // Вокруг света. 1928. № 41.

38. Ванифантьев Н. Г. Развлечения на Неве. 1846. Литография. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

39.



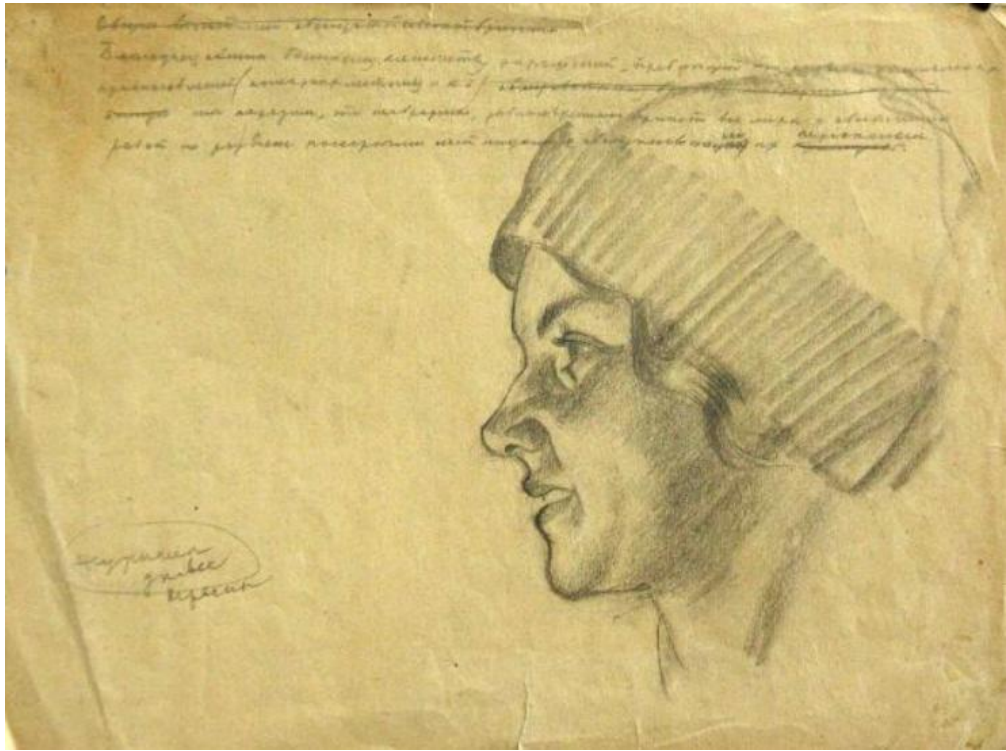
40.



39. Дормидонтов Н. И. Льжница. 1931. Х., м. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

40. Питер Брейгель Старший. Охотники на снегу. 1565. Доска, м. Музей истории искусств, Вена, Австрия.

41.

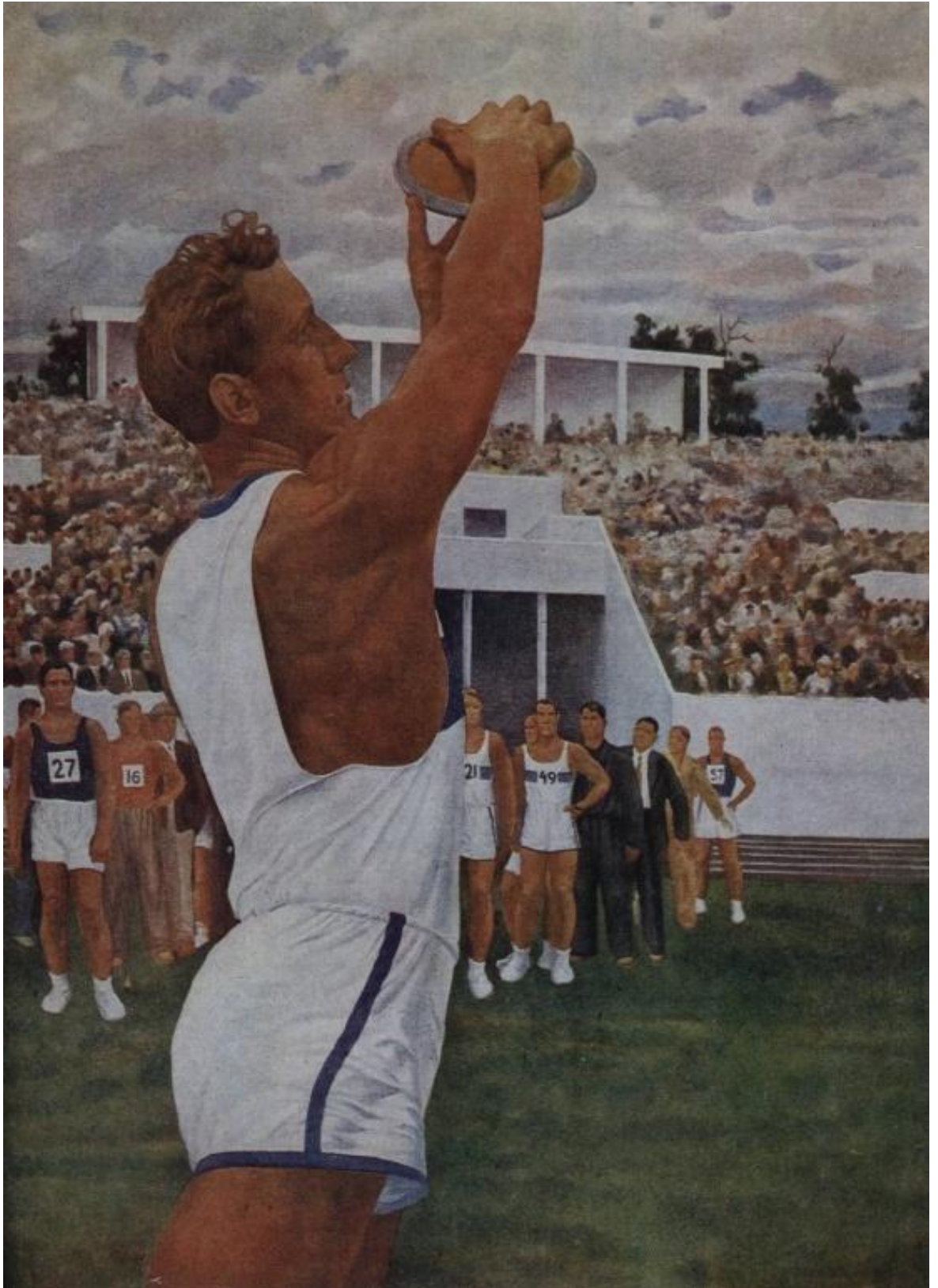


42.



41. Дормидонтов Н. И. Подготовительный рисунок к картине «Лыжница». 1930-е. Б., карандаш. Музейный комплекс им. И. Я. Слоцова, Тюмень.

42. Дормидонтов Н. И. Зима в Юкки. 1930. Б., чернила. Аукцион MacDougall's «Русские работы на бумаге», декабрь 2010.



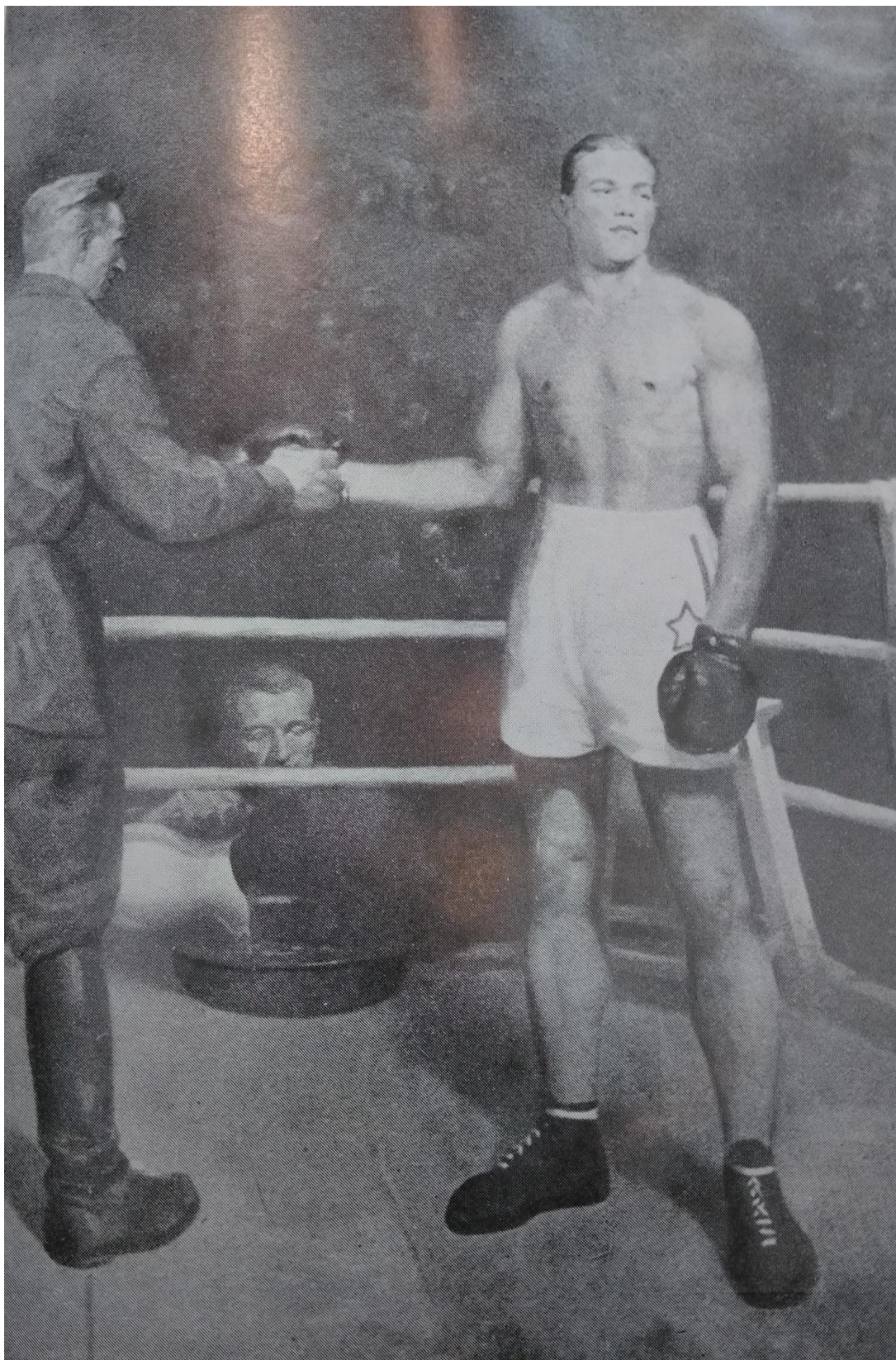
43. Дормидонтов Н. И. Дискометатель Архипов. 1934. Х., м. Картина утрачена.



44. Дормидонтов Н. И. Теннисистка Галина Ашрапян. 1935. Х., м. Картина утрачена.



45. Феофан Грек. Праотец Сиф. Фреска в куполе. Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице. 1378. Темпера. Великий Новгород.

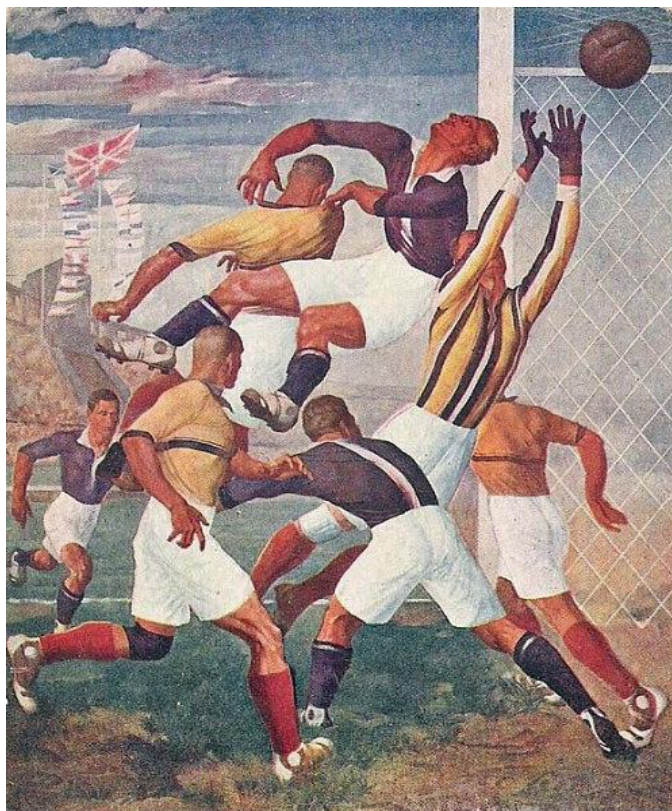


46. Дормидонтов Н. И. Красноармеец-боксер на ринге (Федор Алексеев). 1938. Х., м.
Картина утрачена, ранее находилась в Центральном музее Советской Армии
(Центральный музей Вооружённых Сил Российской Федерации), Москва.

47.



48.



47. Дормидонтов Н. И. Футболисты. 1932. Б., тушь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

48. Дормидонтов Н. И. Спартакиада Балтфлота. 1933. Х., м. Картина утрачена.

49.



50.



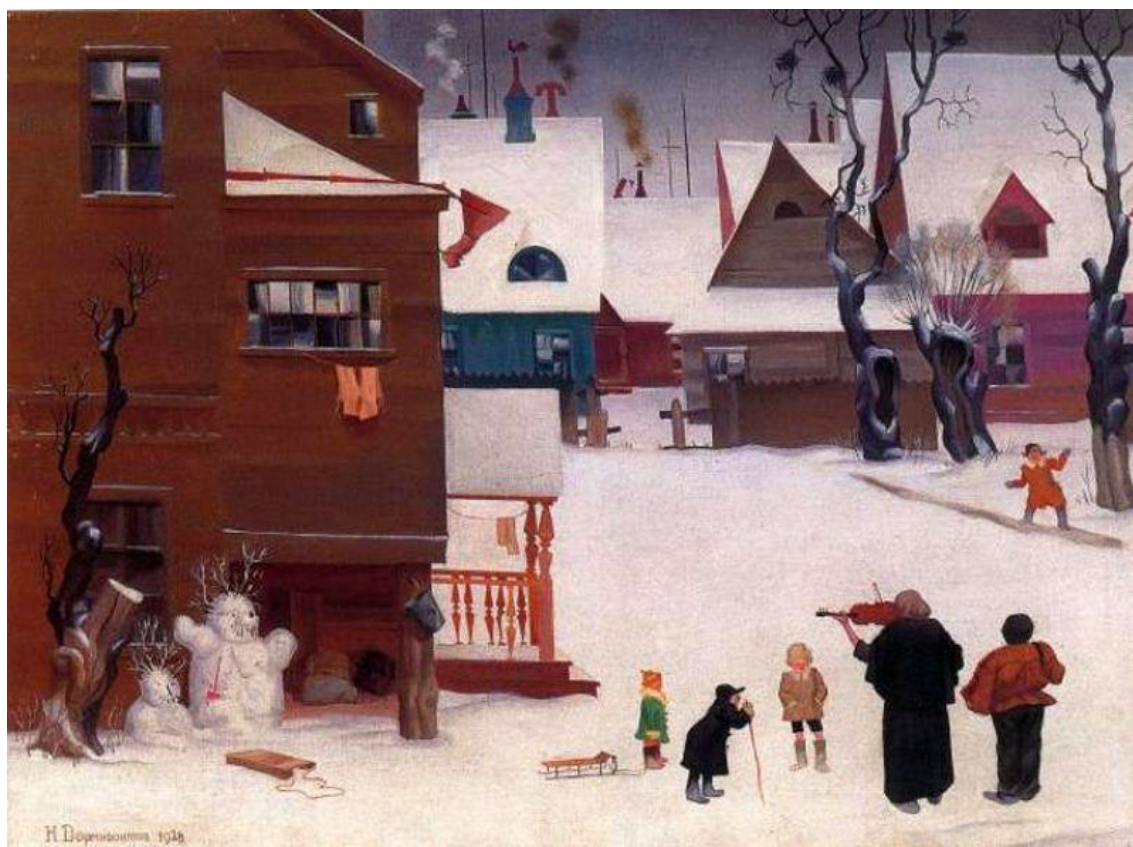
49. Дормидонтов Н. И. Футбольный матч СССР – Турция. 1935. Х., м. Картина утрачена.

50. Дормидонтов Н. И. Футболисты. 1940. Картина утрачена (ранее находилась на Стадионе им. С. М. Кирова в Санкт-Петербурге).

51.



52.



51. Лучишкин С. А. Лыжники. 1926 (?). Х., м. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

52. Дормидонтов Н. И. Окраина Ленинграда. Музыканты. 1928. Х., м. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



53. Дормидонтов Н. И. Музыканты. 1931 – 1934. Х., м. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

54.



55.

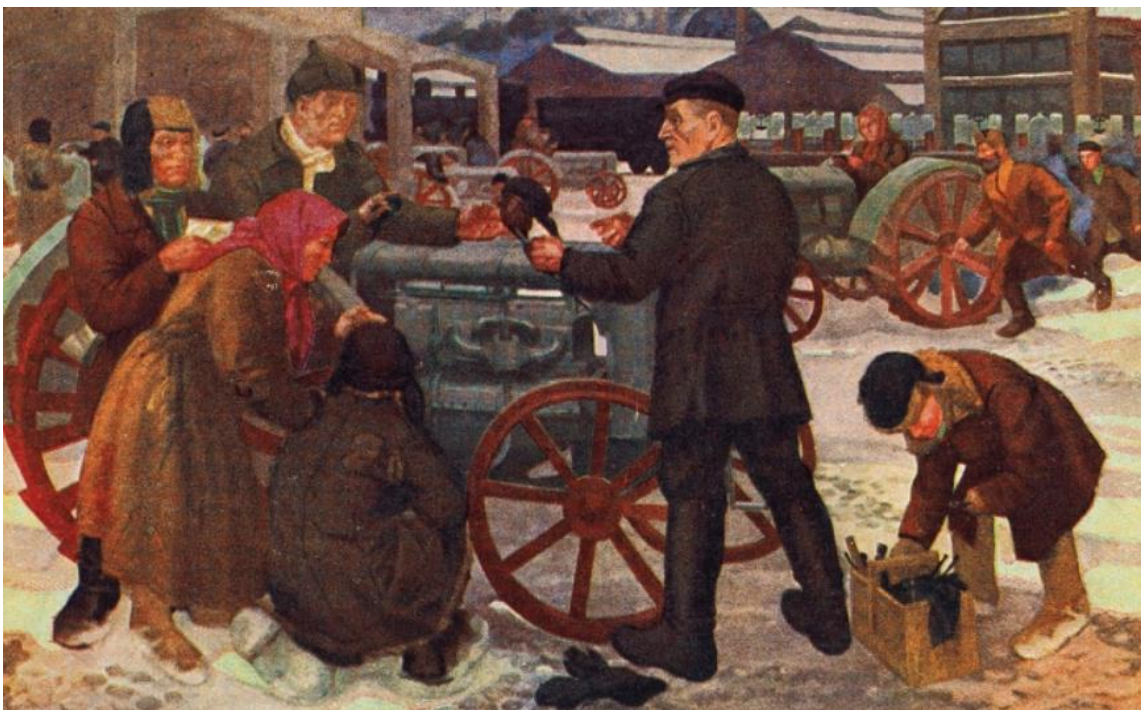


54. Дормидонтов Н. И. Задворки. 1932. Б., тушь. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.

55. Дормидонтов Н. И. На окраине города. 1932. Б., тушь. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург.



56.



57.

56. Дормидонтов Н. И. Окраина Ленинграда. 1933 – 1937. Х., м. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

57. Дормидонтов Н. И. Колхозники на тракторном заводе. 1932. Х., м. Местонахождение неизвестно.



58. Дормидонтов Н. И. Плакат «Сокрушим врага!». 1942. Б., цветная печать. Государственный музей политической истории России, Санкт-Петербург.

59.



60.



59. Дормидонтов Н. И. Зарево над Ленинградом. Из серии «Ленинград в блокаде». 1941. Б., тушь. Государственный русский музей, Санкт-Петербург.

60. Дормидонтов Н. И. Во дворе (Ленинград. Январь 1942 г.). Из серии «Ленинград в блокаде». 1942. Б., тушь, цветной карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

61.



62.



61. Дормидонтов Н. И. Срочное задание для фронта. Из серии «Ленинград в блокаде». 1942. Б., сухая кисть, сангина. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

62. Дормидонтов Н. И. Срочный заказ для фронта (Ремонт танков). Из серии «Ленинград в блокаде». 1942. Х., м. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

63.



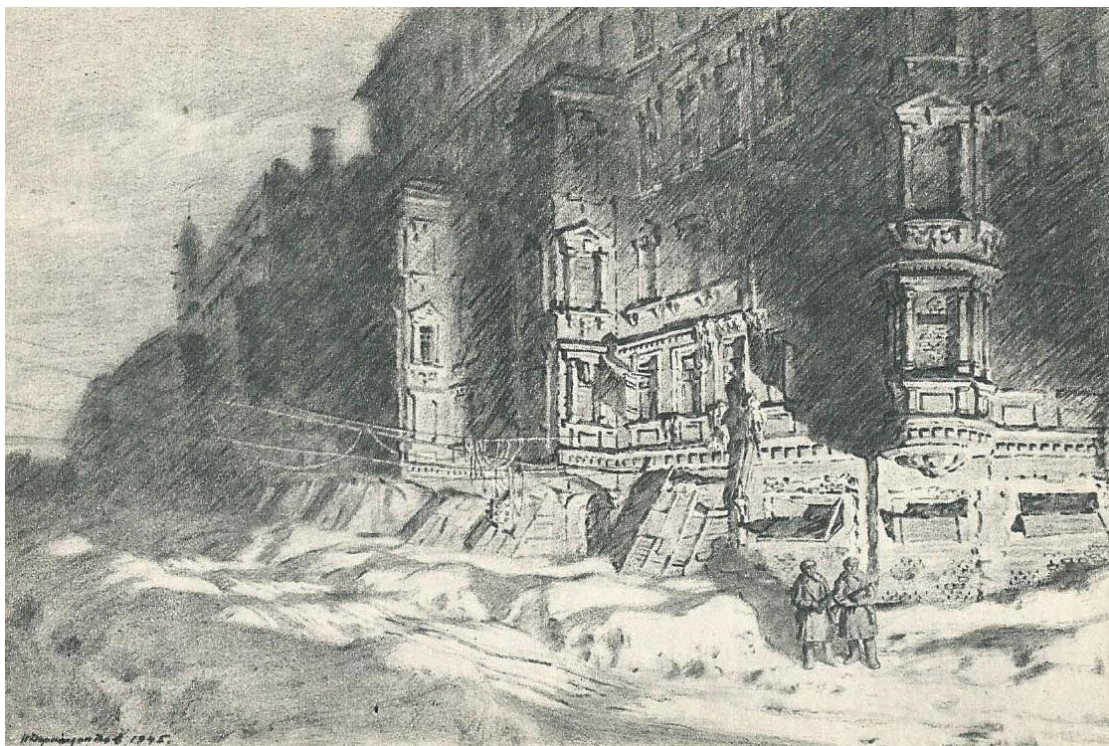
64.



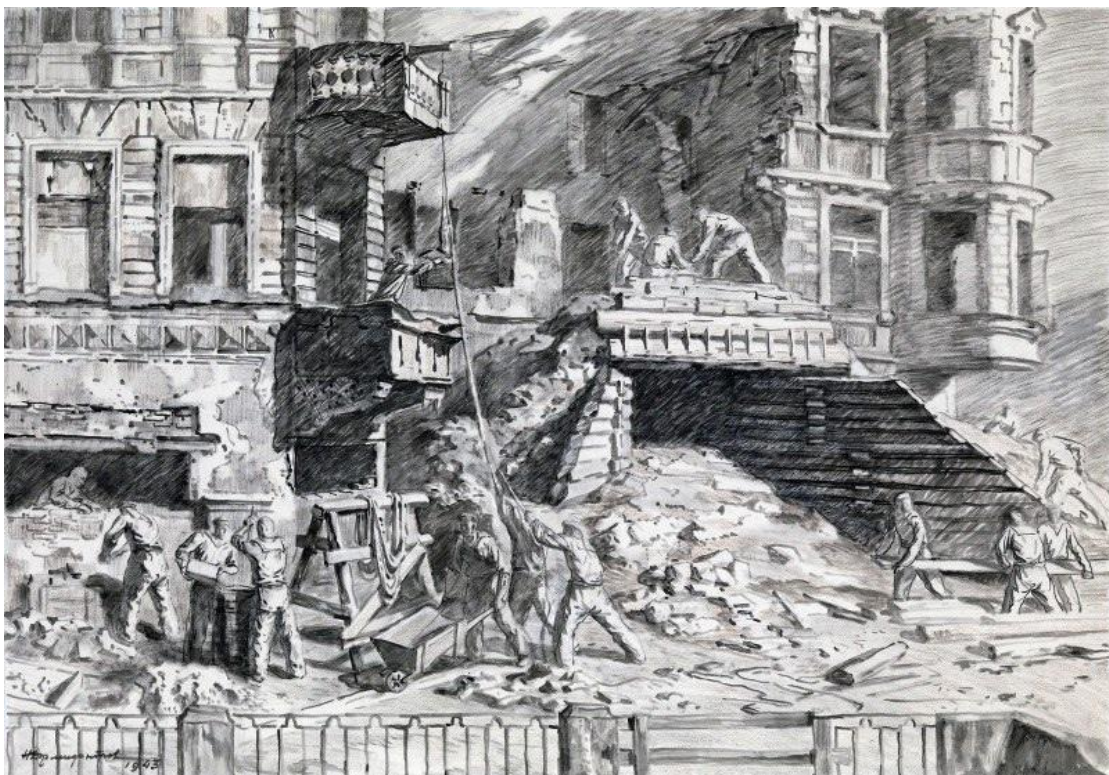
63. Дормидонтов Н. И. Очистка города. Из серии «Ленинград в блокаде». 1942. Б., кисть сухая, сангина. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

64. Дормидонтов Н. И. Ленинград. На набережной Фонтанки в августе 1942. Из серии «Ленинград в блокаде». 1942. Б., кисть сухая, графитный и цветные карандаши. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

65.



66.



65. Дормидонтов Н. И. Зима 1941 – 1942 годов в Ленинграде. Из серии «Ленинград в блокаде». 1945. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

66. Дормидонтов Н. И. Строительство артиллерийского ДОТа в Ленинграде. 1943. Б., карандаш, уголь, гуашь, графитный карандаш. Аукцион MacDougall's, июнь 2013.

67.



68.



67. Дормидонтов Н. И. В горячем цеху. 1943. Местонахождение неизвестно.

68. Дормидонтов Н. И. Ленинград после прорыва блокады (Проводят связь. Обводный канал). 1943. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.

69.



70.



69. Дормидонтов Н. И. Борьба с огнем. 1940-е. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.

70. Дормидонтов Н. И. Ясли. Прогулка детей. 1943. Б., тушь. Местонахождение неизвестно.

71.

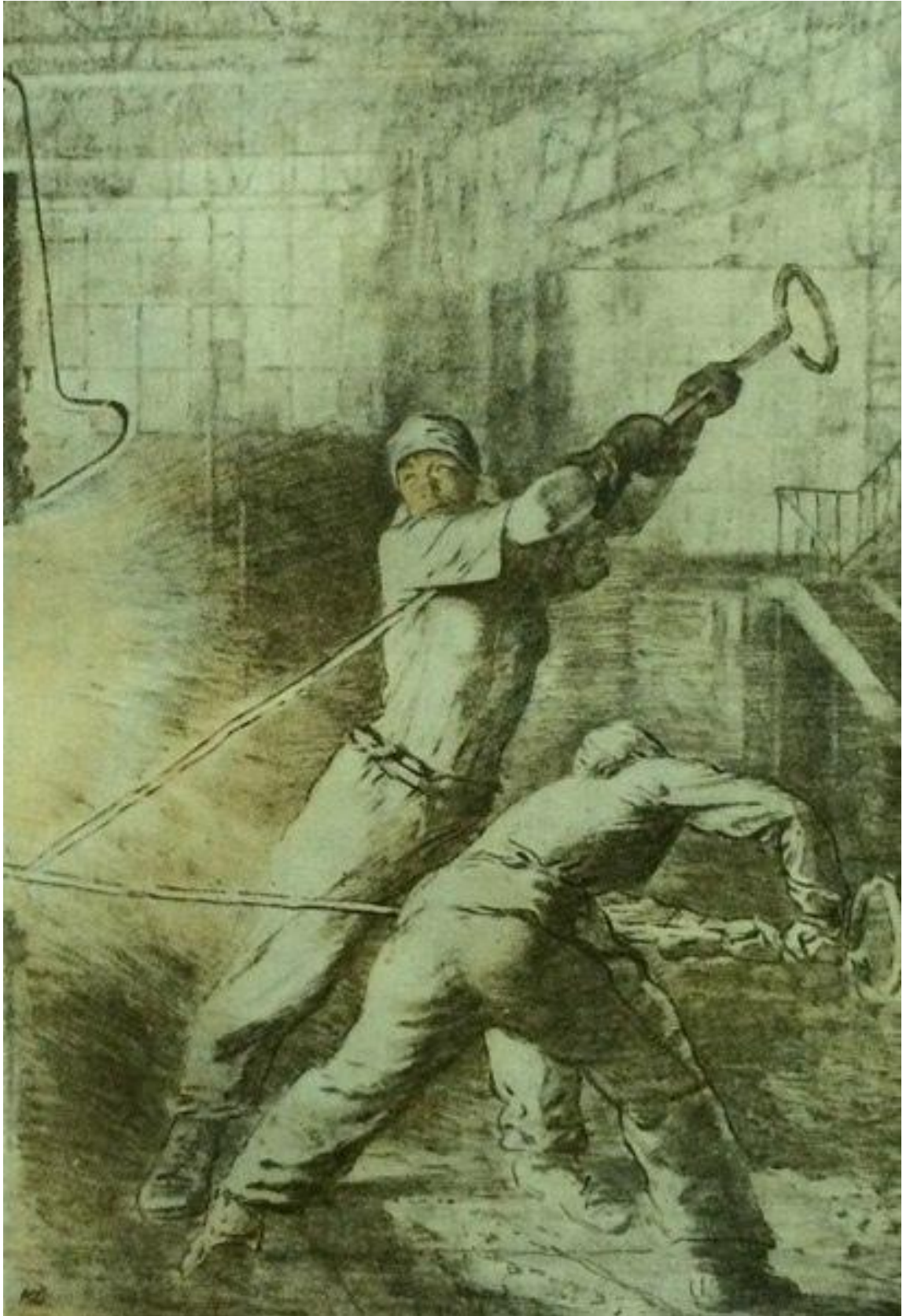


72.



71. Дормидонтов Н. И. Ленинград в дни блокады. 1943. Х., м. Курганский областной художественный музей.

72. Дормидонтов Н. И. Высадка десанта в Пинске 12 июля 1941 года. 1951. Х., м. «Центральный военно-морской музей» Министерства обороны Российской Федерации, Санкт-Петербург.

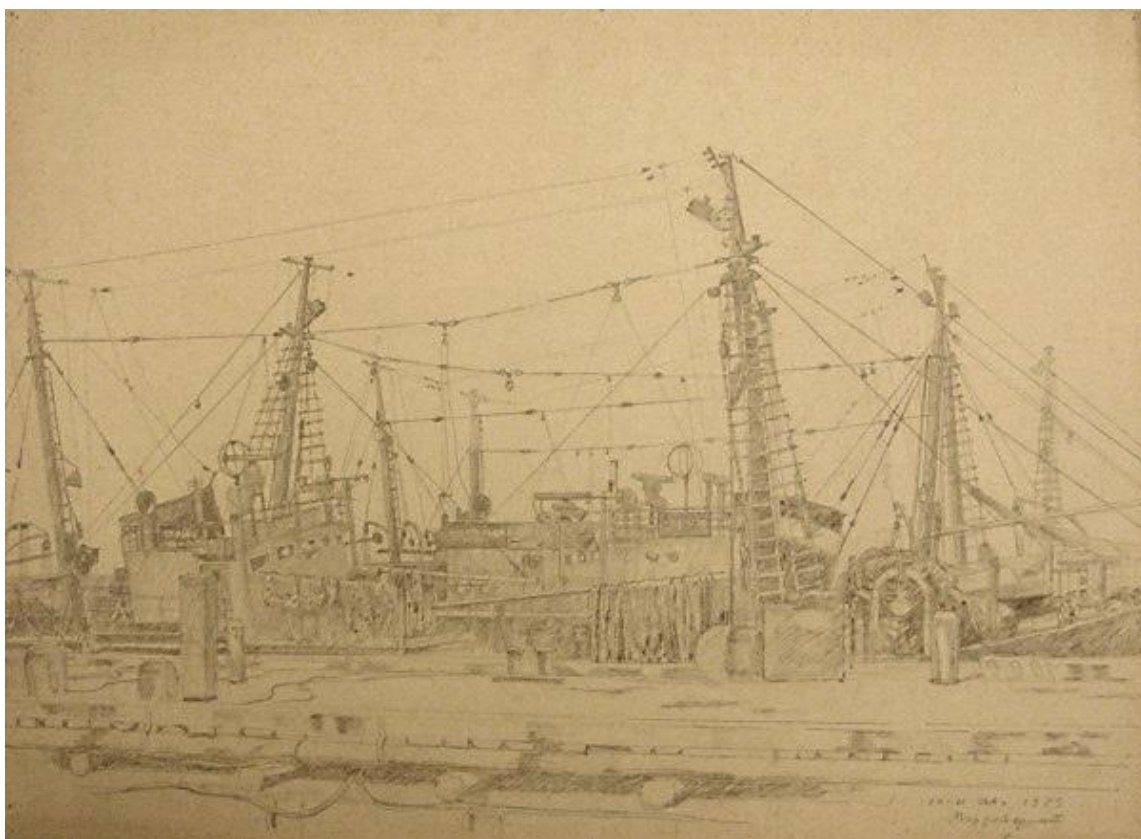


73. Дормидонтов Н. И. Литейщицы // Женщины города Ленина. Рассказы и очерки о женщинах Ленинграда в дни блокады. – Лениздат, 1944.

74.



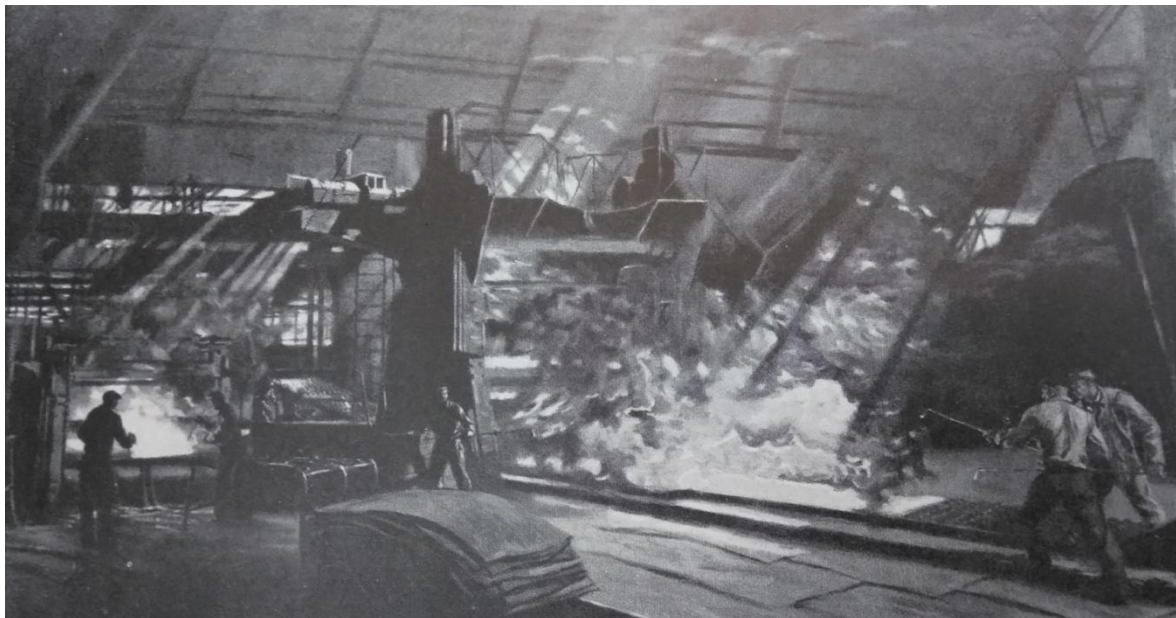
75.



74. Дормидонтов Н. И. Строительство кораблей на Ленинградском судостроительном заводе. 1945. Местонахождение неизвестно.

75. Дормидонтов Н. И. Моррыбфлот. 1959. Б., карандаш. Местонахождение неизвестно.

76.



77.



76. Дормидонтов Н. И. Прокатный цех Кировского завода. 1949. Х., м. Местонахождение неизвестно.

77. Дормидонтов Н. И. Судоремонтный завод. 1950-е. Б., тушь. Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник, пос. Бородинского музея.

78.



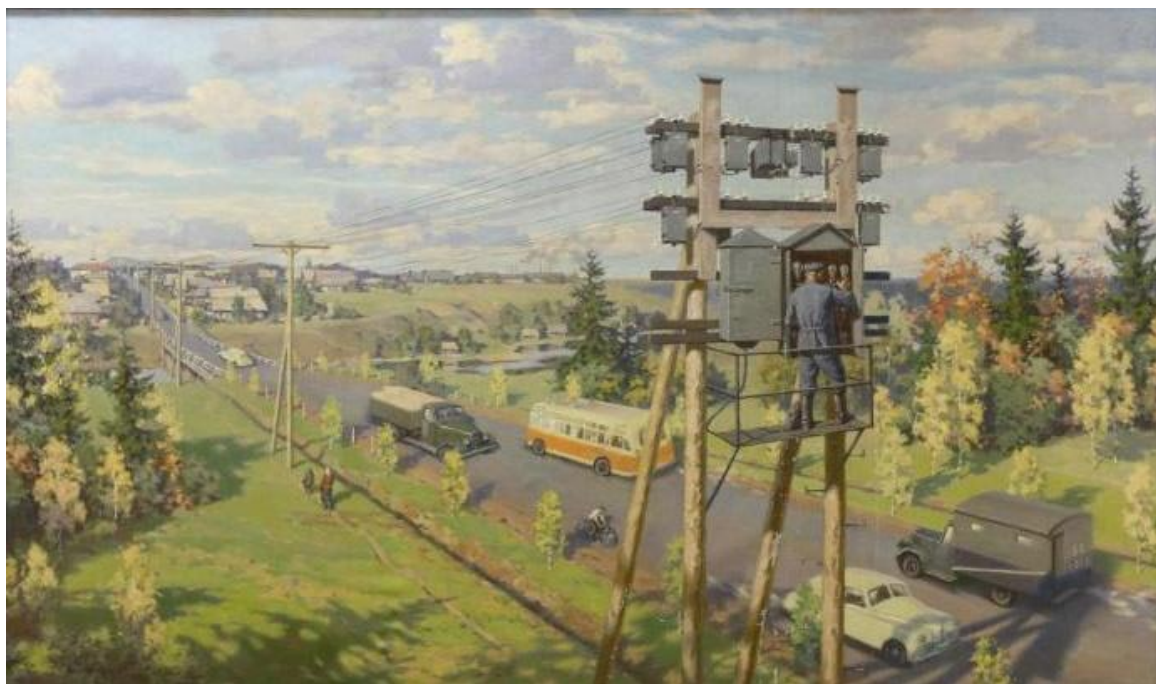
79.



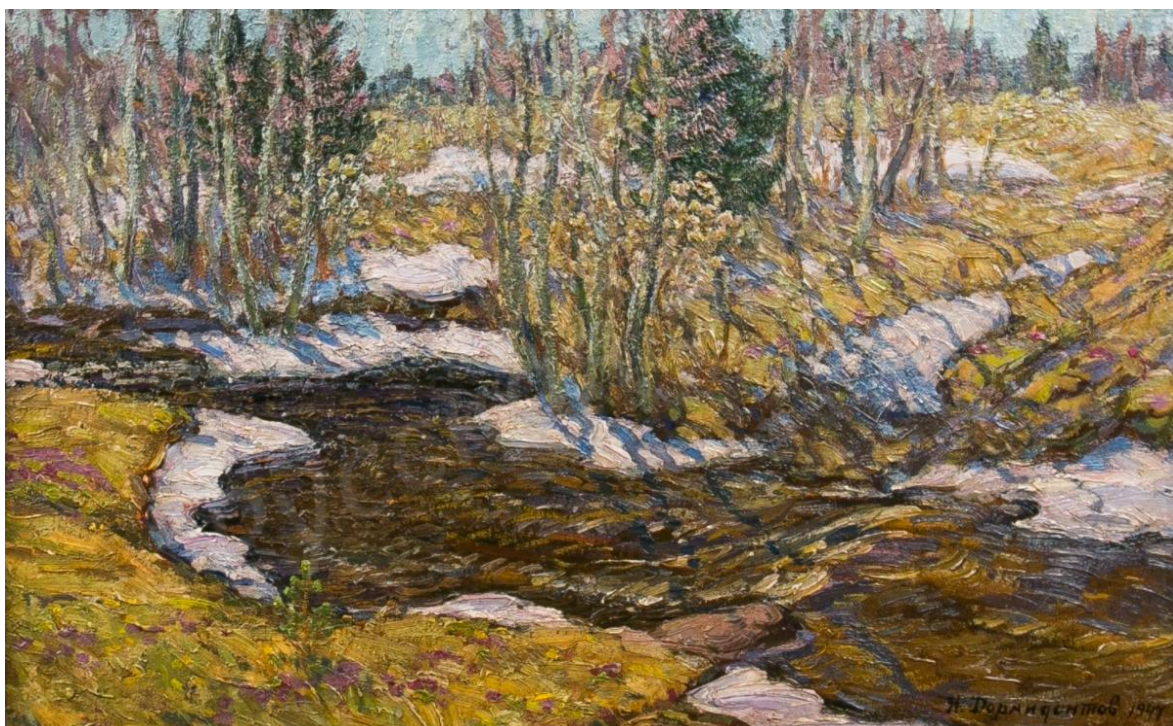
78. Дормидонтов Н. И. Сталелитейный завод. 1932. Х., м. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

79. Дормидонтов Н. И. Чугун идет. 1937. Х., м. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва.

80.



81.



80. Дормидонтов Н. И. Магистральная линия связи. 1952 – 1953. Х., м. Центральный музей связи им. А. С. Попова, Санкт-Петербург.

81. Дормидонтов Н. И. Весенний пейзаж. 1947. Х., м. Аукцион Русская эмаль.

82.



83.



82. Дормидонтов Н. И. Весенний Ручей. 1950. Х., м. Местонахождение неизвестно.

83. Дормидонтов Н. И. Зимний пейзаж. 1950-е. Х., м. Аукцион Совком

84.



85.



84. Дормидонтов Н. И. Последний снег. 1948. Аукцион Совком.

85. Дормидонтов Н. И. Последний снег. 1954. Х., м. Местонахождение неизвестно.

86.



87.



86. Дормидонтов Н. И. Пасмурный день. 1954. Х., м. Местонахождение неизвестно.

87. Дормидонтов Н. И. Перед весенним дождем. 1957 – 1958. Х., м. Музей изобразительных искусств, Комсомольск-на-Амуре.



88.



89.

88. Дормидонтов Н. И. Пейзаж с рекой (Май). 1952. Х., м. 63×50. Местонахождение неизвестно.

89. Дормидонтов Н. И. Май. Этюд к картине того же названия. 1950. Местонахождение неизвестно.

90.



91.



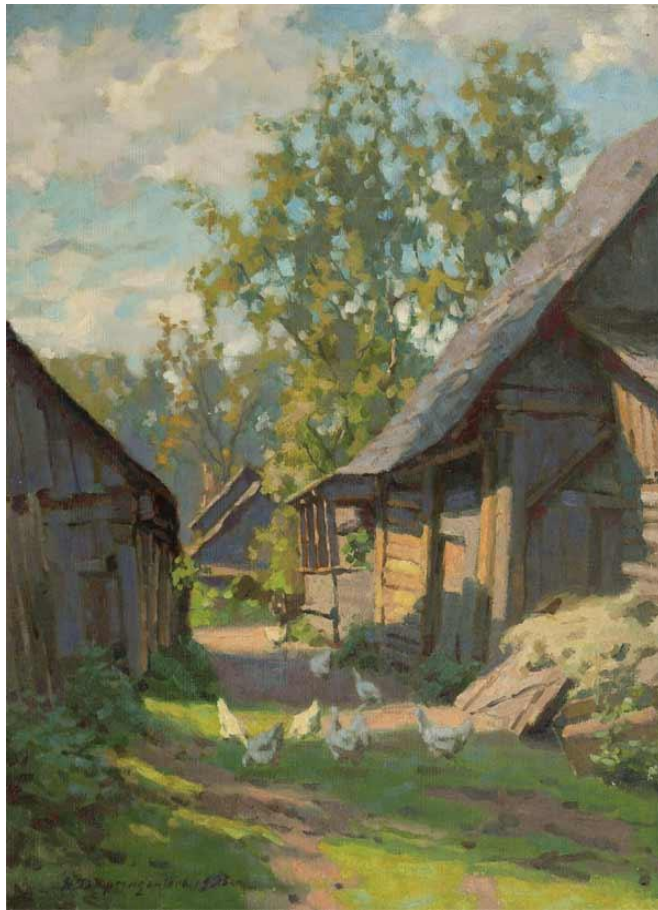
90. Дормидонтов Н. И. Апрель. 1950. Х., м. Местонахождение неизвестно.

91. Дормидонтов Н. И. Березовая роща. 1949. Х., м. Сочинский художественный музей, Сочи.

92.



93.



92. Дормидонтов Н. И. Сарайчик. 1950. Х., м.. Аукционный дом Егоровых, декабрь 2020.

93. Дормидонтов Н. И. В деревне. 1956. Х., м. Аукцион Совком.

94.



95.



94. Дормидонтов Н. И. Парк в Тригорском. 1949. Б., карандаш. Музейный комплекс им. И. Я. Слоцова, Тюмень.

95. Дормидонтов Н. И. Ель. 1950-е. Б., карандаш. Музейный комплекс им. И. Я. Слоцова, Тюмень.

96.



97.



96. Дормидонтов Н. И. Ленинград. Кировский проспект. 1958. Б., карандаш. Галерея Леонида Шишкина, Москва.

97. Дормидонтов Н. И. Ленинград. Адмиралтейский проспект. 1958. Б., карандаш. Галерея Леонида Шишкина, Москва.