

Малевичкая Наталья Викторовна

ФИЗКУЛЬТУРНЫЕ ПАРАДЫ И ПРАЗДНИЧНЫЕ ДЕЙСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1920-30-Х ГОДОВ

В статье рассматривается художественное воплощение физкультурных праздников и парадов в произведениях советской живописи 1920-30-х годов, являющихся неотъемлемой составляющей искусства этого времени. Автор акцентирует внимание на композиционных построениях живописных полотен, анализирует образно-стилистические особенности развития спортивной темы в контексте организации и проведения советских праздников, формировавшихся под влиянием новой идеологии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/34.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. I. С. 143-147. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7

Искусствоведение

В статье рассматривается художественное воплощение физкультурных праздников и парадов в произведениях советской живописи 1920-30-х годов, являющихся неотъемлемой составляющей искусства этого времени. Автор акцентирует внимание на композиционных построениях живописных полотен, анализирует образно-стилистические особенности развития спортивной темы в контексте организации и проведения советских праздников, сформировавшихся под влиянием новой идеологии.

Ключевые слова и фразы: физкультурный парад; спортивный праздник; композиционные построения; спортивная тема в искусстве; советская живопись 1920-30-х гг.

Малевинская Наталья Викторовна

*Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской академии художеств
malevinskaja.nat@yandex.ru*

**ФИЗКУЛЬТУРНЫЕ ПАРАДЫ И ПРАЗДНИЧНЫЕ ДЕЙСТВА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1920-30-Х ГОДОВ**

В 1920-е годы в советской живописи появляется ряд полотен, сюжетами которых становятся спартакиады, физкультурные парады, различные спортивные праздники. В подобных произведениях нашли отражение тенденции искусства того времени – стремление воспеть, нового человека и его достижения, силу и мощь молодой страны Советов.

Нововведения Советского государства в области культуры во многом исходили из старых традиций, уходящих далеко в минувшие столетия. Устоявшиеся веками обычаи, православные праздники, обряды преобразовывались в советские торжества и утверждались как традиции нового общества. Происходит кардинальная смена привычных основ праздничной культуры: формируется новый “красный календарь”, доминантное положение в программах и сценариях праздников получают находящиеся ранее на периферии формы, имеющие политическую основу [6, с. 12], митинги, демонстрации и прочие действия. Тема физического совершенства, общепризнанная идея начала XX века, становится одним из государственных приоритетов. С 1918 года спорту в социалистической стране отводится ведущая воспитательная роль. Физкультурные парады и различные спортивные праздники, задуманные как мощное средство пропаганды физической культуры и спорта, несут в себе ярко выраженную идейную направленность.

Первый парад Всеобуча прошел в Москве в 1919 году. Со времени создания мощной системы спортивных учреждений и организаций в течение первого послереволюционного десятилетия смотры физкультурных сил, спортивные праздники, слеты завоевали большую популярность. Массовые шествия хорошо организованных, построенных в колонны людей представляли собой одновременно торжественное и устрашающее действо; это была демонстрация мощи и оптимизма Советской страны. Для постановок физкультурных коллективных выступлений приглашались профессиональные режиссеры, балетмейстеры, художники, своим мастерством, создававшие гармонически законченную картину [13, с. 15].

В организации Спартакиады 1928 года, как представитель Государственной Академии художественных наук (ГАХН), был приглашен А. Ларионов. Он возглавлял Хореологическую лабораторию при ГАХН в начале 1920-х годов, сотрудники которой занимались поисками эстетической составляющей движения в физкультуре и танце. Ученые работали в тесном контакте с художниками и фотографами, которые фиксировали пространственно организованные акробатические и гимнастические этюды. Многие находки экспериментальных поисков в области «искусства движения» были реализованы в спортивных празднествах 1930-х гг. [9, с. 401-402].

Парады 1920-30-х годов – это исключительные в своем роде театрализованные представления, романтика которых сегодня кажется нам на картинах живописцев наивной и безыскусственной. Эти качества, как художественный прием, являлись необходимыми элементами в создании убедительности зрелища.

Организованные в наше время масштабные художественные проекты, приуроченные к проведению XXII Олимпийских зимних игр: выставка «Soviet Art. Soviet Sport» (2013-2014), прошедшая сначала в Лондоне, затем в Москве, «Спорт в искусстве» – экспозиция в виртуальном филиале Русского музея и др., где фигурировали произведения с изображением спортивных празднеств, свидетельствуют о повышении внимания к этому жанру в России и за рубежом. Его актуальность обусловлена особым интересом современного искусствознания к тому периоду советского искусства, когда определялись пути его развития. В течение первых двух послереволюционных десятилетий было создано немало уникальных художественных произведений, которые продолжительное время по эстетическим или идеологическим причинам оставались вне поля зрения исследователей, находясь в запасниках музеев.

Несмотря на то, что искусствоведами постсоветского периода не раз указывалось на доминирование изображений массовых празднеств в живописи конца 1930-х [5, с. 233; 10, с. 130], работ специально посвященных спортивным действиям и парадом в отечественном искусствознании автором не выявлено. В научных трудах подобные произведения иногда упоминаются в контексте бытового жанра, рассматриваются, преимущественно, с точки зрения идеологии, как источник информации для исследования официального советского самосознания 1930-х гг., подчеркивается их пропагандистская функция. В труде искусствоведа А. Морозова «Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов» мотив «шестивий» в произведениях сталинского времени представлен как одно из отражений советской мифологемы «светлого пути», поступательного движения вперед, к будущему. Относя подобные произведения к «заземленной схематике», «большого стиля», автор видит в них эстетическую деградацию этой интенции. «Бесконечные марши... заполнили собой огромное количество выставочных картин и настенных росписей...» [10, с. 87-88], отмечает А. Морозов характерную особенность живописи второй половины 1930-х годов. Вытеснение мотивов скорости: «...мерным, организованным, иерархичным движением колонн демонстрантов, спортсменов, солдат» [1, с. 39], отмечает и искусствовед А. Боровский. Упоминания о работах рассматриваемой темы можно найти также в трудах о монументальной живописи и художественно-критических сочинениях, посвященных отдельным мастерам 1930-х годов. Из публикаций последних лет следует отметить исследование развития спорта в СССР английского историка искусств М. О'Махоуни, в одной из глав которого он касается советских парадов и их визуальных репрезентаций [11].

Однако многие авторы, наряду с вышеперечисленными, обходят молчанием отдельные произведения, дающие «представление о пафосе социалистического реализма», оставляя проблему «без комментариев» [4, с. 11] или обозначив ее «вырождением художественной утопии» [10, с. 59]. Но подобные работы являются ярким «символом эпохи» и не только информируют об идеологических и этических принципах того времени, но и позволяют проследить процесс поиска мастерами художественного языка соответствующего периода. Помимо этого среди них есть полотна исключительные по замыслу и исполнению. Как следствие – живописные произведения с изображением спортивных праздничных действий, парадов, безусловно, требуют более глубокого изучения и детального анализа. Задачей нашего исследования станет выявление основных образно-стилистических особенностей развития темы, формирующейся под влиянием идеологического воздействия. Новая эстетика, новые формы, а так же заимствования в живописи представляют особый интерес для анализа, так как сам процесс их поиска разнообразен и недостаточно изучен отечественным искусствознанием.

Несмотря на то, что исследователи отмечают относительно малое количество работ, посвященных праздникам в живописи первого послереволюционного десятилетия [7, с. 73], и чаще всего акцентируют внимание на изображениях «шестивий» предвоенного времени, движущиеся ряды физкультурников на полотнах советских художников появились еще в середине 1920-х годов.

Идущих строем людей в спортивных костюмах мы можем видеть, например, на полотне художника С. Луппова «Праздник 1-го Мая» (1925). Физкультурники находятся на втором плане за центральными фигурами ликующей рабочей молодежи, но не теряются в нескончаемом людском потоке, уходящем к горизонту. Именно они – олицетворение новой жизни, возглавляют колонну демонстрантов, увлекая за собой массы. Их фигуры далеки от физического совершенства, но налитые здоровьем тела свободны и раскованы. С документальной точностью фиксируя событие, художник не обнаруживает стремления к идеализации изображаемых людей, здесь отсутствует военизированная эстетика. С. Луппову важно передать естественное состояние народа в радостном жизнеутверждающем порыве во время праздничного шествия. Мотив картины близок к традициям народных гуляний. С. Луппов, получивший подготовку в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, участник выставок АХРР, в течение жизни не раз обращался к спортивной теме. Для нас наибольший интерес представляет его произведение «Спортивные игры на стадионе» (1927). На масштабном полотне мы видим сумбурное движение неорганизованной толпы физкультурников. Энергия и сила, вырвавшаяся на свободу, стихийно разлились по футбольному полю. Переплетение ног, рук в этой композиции порождает хаос. И лишь спокойно лежащие фигуры отдыхающих на первом плане вносят элемент гармонии. Попытка художника придерживаться классического равновесия, с выделением возвышающейся группы физкультурников строго по центру, не избавляет от впечатления беспорядочной наполненности пространства. В пластике широкого сочного письма С. Луппова ощущаются традиции московской школы живописи начала XX века, с ее любовью к народной культуре, русскому пейзажу. Подобную трактовку массового действия можно соотнести с возвращением в «стихию природного», которое происходит при перекодировке старой обрядности и старых символов телесной коммуникации, иерархии, власти [2, с. 114]. Эту «стихийность», как следствие происходящих катаклизмов в России, получившее в народе выражение массовой тяги к физическому усовершенствованию и удалось запечатлеть художнику.

Психологизм в изобразительном искусстве этого времени уходит на второй план и часто замещается типизированным состоянием, которое можно охарактеризовать как «бодрость», «восторг», «восхищение» и т.д. Так мифологема пентаптиха «День Конституции. Спартакиада народов СССР» (1932) С. Лучишкина легко обозначается как состояние радости, при всей сложности композиционного решения.

Центральная часть пентаптиха посвящена торжественному открытию спартакиады. Спортсмены и физкультурники идут стройными шеренгами, огибая трибуну с официальными лицами. Художник, строя композицию, избирает вид сверху. Горизонт не обозначен, он скрыт за гранью верхнего края картины. Находясь на возвышении, народ сплоченными рядами окружает площадь, на которой проходит праздничное действие. Изображенные в национальных костюмах, они представляют собой образ нового государства и благодаря

композиционному приему условно создают сферу. Ощущение вселенского всеединства, космической гармонии выражается в упорядоченном и очень значительном действии, которому придается сакральное значение. Развернутая панорама организует большое пространство, представляя идеальную модель мира.

Художник, используя прием , сферической перспективѣ, деформирует реальность, подчиняя композицию всех пяти полотен пластике овала. С другой стороны, индивидуальный стиль С. Лучишкина в контексте развития мирового искусства может быть рассмотрен вне идеологии и соотнесен с приемами французского примитива 1930-х годов. Его физкультурники, как неоднократно отмечалось, напоминают атлетов с картин А. Руссо, К. Бомбуа. В 1933 году на выставке , Художники РСФСР за XV летѣ в Москве экспонировалась только одна работа из пяти – , Праздник на Воробьевых горахѣ. В ней на втором плане, за силуэтами главных персонажей, автором представлен символ новой страны, как элемент физкультурного действия – серп и молот, созданный множеством фигур участников праздника. Эти люди, показанные с высоты птичьего полета, выглядят крошечными марионетками. При полной лояльности художника к идеологии советской власти и его искреннем желании отразить время, он не вполне осознает поставленной перед ним задачи. Оттеок примитива несет в себе некую несерьезность, лубочность или, как писал А. Федоров-Давыдов, , игривость [14, с. 60], что, конечно, было абсолютно недопустимо, поскольку требовалась полная жизненная достоверность. Собственно в эти годы и происходил отбор тем, идей, форм исполнения, приемлемых в изобразительном искусстве, соответствующий выбор которого определяла власть. Физкультурный парад, запечатленный С. Лучишкиным, был одной из первых попыток отобразить такого рода мероприятие. В последующие годы он еще раз обратится к этой теме, создав произведение , Парад на стадионе Динамоѣ (1936-1976). Экспрессивное, динамичное по своей композиции полотно насыщено героико-триумфальным настроением, характерным для официального советского искусства второй половины 1930-х гг.

С выходом 23 апреля 1932 года постановления ЦК партии , О перестройке литературно-художественных организацийѣ, началась новая эпоха в истории советской культуры. Метод социалистического реализма, предполагающий осмысление достижений прошлого и связь искусства с современностью, становится , единственно приемлемымѣ.

С укреплением сталинского режима, регламентацией всех сторон советской жизни, в том числе в сфере искусства, парады, изображенные на полотнах, также приобретают характер срежессированного театрального действия. Подобное торжество представлено на картине А. Самохвалова , С. М. Киров принимает парад физкультурниковѣ (1935). В отличие от , Дня Конституцииѣ С. Лучишкина, здесь создана строго иерархически выстроенная композиция, где деятели партии и физкультурники имеют свои определенные места, поскольку к этому времени уже сложился канон для подобных работ. Организованные бесчисленные ряды людей движутся подчеркнуто ровно, здесь уже нет места самодеятельности. Гармонически сложенные фигуры спортсменов, приветствующие С. М. Кирова, соотнесены с идеальными пропорциями античных колонн здания, на фоне которого запечатлен парад [3, с. 44]. Большую часть колоннады перекрывает огромный транспарант с изображением В. И. Ленина по своим масштабам превосходящий размеры фигуры С. М. Кирова. Улыбающиеся лица синхронно развернуты вверх, к принимающему парад вождю.

А. Самохвалов, как и С. Луппов, использует традиционную академическую композиционную схему, построенную по законам классического искусства, с фризovým расположением групп физкультурников, фронтально стоящих к зрителю, в обрамлении своеобразных кулис в виде знамени и трибуны. Именно здесь представлена версия срежессированных физкультурных парадов, проводимых в 1930-е гг., где все действия участников строго регламентированы, и спонтанный порыв группы девушек с восторгом преподносящих огромный букет роз С. М. Кирову является частью срежессированного спектакля. В живописи 1930-х гг. наблюдается тяготение к монументальности, что, прежде всего, связано с эстетикой социального заказа, когда произведения, как станковая картина, так и настенная роспись, должны были гармонировать с архитектурой или являться ее компонентом. Частью масштабного проекта внутренней отделки Павильона СССР для Всемирной выставки в Париже (1937) стали панно , Советская физкультураѣ в исполнении А. Самохвалова и , Дети страны Советовѣ, написанное А. Пахомовым. Расположенные в Зале Славы эти два произведения обрамляли центральное полотно работы А. Дейнеки. Представить как выглядели панно мы можем по сохранившимся к ним эскизам. В стиле исполнения художников (А. Пахомова, А. Самохвалова) проступают характерные черты, что объясняется принадлежностью обоих мастеров к ленинградской школе, которой были свойственны , фресковостьѣ и , схематизмѣ. . В стенной росписи <...> образное начало не идет прямо от виденного события, а подвергается и в цвете, и в композиции во всех своих компонентах архитектурной переработке. Не нашей виной, а нашей бедой было то, что мы были вынуждены вместо фрески писать на холсте и не для всамделешных, а воображаемых дворцовѣ [12, с. 136], отмечал А. Пахомов.

В работах большинства художников изображалось высокое, ясное, голубое небо, белые одежды спортсменов, широкие открытые улыбки людей. Это мифологизированные миры, запечатленные советскими живописцами. А. Самохвалов в своем панно , Советская физкультура» с изображением парада не оригинален, он не выходит за рамки , упорядоченных схемѣ, не акцентирует человеческие чувства и интимные проявления. Эротичность присутствует, но она подчеркнута гигиенична. Динамизм монументальному панно задает бегущая слева направо фигура девушки с букетом в сочетании с высоким летящим в том же направлении самолетом, сбрасывающим парашютистов. Если убрать движущиеся элементы из картины, то мы получим абсолютную статичную композицию, уравновешенную фронтально стоящими к зрителю группами физкультурников и архитектурными сооружениями на заднем плане. Подобный классический контрапост (профиль и анфас) не раз используется

художниками при изображении спортсменов для более острой передачи движения. Но, несмотря на стремительность центральной фигуры, в ней нет того парения, взлета, которые присущи изображениям спортсменов в картинах 20-х – начала 30-х гг. Здесь уже нет стремления в «светлое будущее», здесь оно свершилось, оно есть «настоящее». Твердо и уверенно стоит спортсменка со знаменем на шаре, символизирующем планету. Во взгляде девушки, в ее поднятой в приветствии руке столько ясной холодной устремленности, что действительно начинаешь верить – будущее «завтра» уже наступило и теперь уверенно шагает по всей планете.

Художник использует тип фризовой композиции, связанной с классикой античности. Древнегреческие рельефы и вазапись донесли до нас изображения мифологических сюжетов, ритуальных действий и спортивных состязаний. Ясно прослеживается связь героев парада А. Самохвалова с мифическими образами. Спортсменка в центре подобна бегущей nereиде с метопы греческого храма, а лежащая у ее ног юная дева – воплощение богини плодородия. Мотив морских нимф, наиболее часто встречающихся в классическом искусстве, представлен в группе девушек и юношей, без усилий поддерживающих земную сферу. Также легко в левой части панно мускулистый атлет подбрасывает на вытянутых руках гимнастку.

Панно «Физкультурный парад» (Новая Москва) невозможно рассматривать отдельно от предполагаемого окружающего его пространства. Это произведение изначально задумывалось как инсталляция, включающая монументальную живопись, макет Дворца Советов и скульптуру вождя. Грандиозной по масштабам и замыслу росписи отводилось центральное место в зале градостроительства Павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке 1939 года. Для этого панно характерно соединение всевозможных клише, выработанных к тому времени – от салютующих пионеров до романтического облачного неба. К сожалению, до наших дней сохранился только эскиз полотна. Роспись в павильоне была выполнена по бригадному принципу под руководством Ю. Пименова. Процесс работы над «Физкультурным парадом» – характерный пример долгих коллективных исканий образа «грядущего завтра» страны Советов, когда перед художниками стояла задача визуально воплотить мечту о городе будущего и представление о «новом человеке». По воспоминаниям члена бригады Е. Зерновой, архитектурный пейзаж панно неоднократно переписывался, так как правительственную комиссию не удовлетворял вид «Новой Москвы». «Город будущего должен выглядеть по-другому. А какой архитектуре принадлежит будущее – на этот счет были разные мнения. Четких указаний мы не получили, хотя большинство архитекторов высказывалась в пользу классицизма» [8, с. 186], отмечает художница. После двух попыток «коренной перестройки» решено было увести здания, расположенные на дальнем плане, в воздушную дымку, а боковые высотки сохранить, вследствие чего облегчался композиционно центр, на фоне которого явственно читался макет Дворца Советов. В «Физкультурном параде» отчетливо прочитывается своеобразная иерархичность. Возвышающуюся пирамиду спортсменов венчает знамя с профилями И. В. Сталина и В. И. Ленина. Выше человеческих голов наравне со знаменем – монумент вождя революции. Подобную организацию пространства, центральное место которого занимает пирамида, сложенная из тел акробатов, с акцентом на четкую симметрию, статику и геометризм можно соотнести с графическими разработками Хореологической лаборатории 1920-х гг. Примером тому могут послужить рисунки художника О. Энгельса. На одной из его акварелей три фигуры гимнасток, выполняющих сложный этюд – «пирамиду» – вписаны в симметричную пятиугольную форму. Возможным вариантам художественного построения движения человеческого тела относительно геометрических форм в ГАХН было посвящено отдельное исследование. Например, сохранились опыты графической фиксации движения, выполненные исследователем танца в России Н. Александровой, на которых запечатлены фигуры натурщиков, закопанованные в многоугольники. Эти убедительные по своей ясности пластические решения нашли практическое применение в коллективных физкультурных выступлениях, основу которых составлял геометризованный рисунок движения масс, обогащенный различными специфическими выразительными средствами [9]. Ю. Пименов в «Физкультурном параде» также изображает этот наиболее зрелищный элемент действия, гимнастическую «высотную» пирамиду, которая в соотношении с многоярусными зданиями «города будущего», усиливает ощущение монументальности в архитектонике полотна.

Безусловно, вышеперечисленные элементы композиции, использованные автором, призваны создать настроение радостной приподнятости, впечатление нерушимости существующего строя, ощущение мощи и силы. Демонстранты, в основном молодые люди, двигаются механически организовано, их жесты отточены и синхронны, что симптоматично для сформировавшихся культов того времени – «молодости», «силы», «гимнастического шага». Этому панно свойственна гигантомания и помпезность, а происходящее действие перенасыщено излишним пафосом.

Таким образом, физкультурные праздники и парады, призванные демонстрировать мощь, силу нового строя, ставшие символом советского времени, нашли свое отражение в советском искусстве первых послевоенных десятилетий. Картины этого ряда, пожалуй, наиболее идеологизированы. При этом необходимо отметить, что художники, изображая массовые действия, во многом воспроизводили действительно происходящие события. В то же время, запечатлевая ключевые моменты, создавали образцы для подражания, то есть происходило становление неких ритуалов, которые преобразовывались в более помпезные с подчеркнутой и тщательно выверенной иерархичностью.

В 1920-х – начале 1930-х гг. праздничные действия в произведениях на тему спорта напоминают по форме дореволюционные народные гуляния. Поиск созвучного времени языка приводит к стилистическому разнообразию. В соответствии со своими индивидуальными устремлениями художники обращаются, главным образом, к реалистическим традициям русского искусства, за исключением С. Лучишкина, работающего в эстетике

примитива. Если в 1920-е гг. изображения физкультурных действий подобны стихийному народному празднику, то к середине 1930-х гг. уже существует метод социалистического реализма, по которому выстраивается произведение, в том числе и спортивной темы. Отличие картин 20-х – начала 30-х гг. от второй половины 30-х гг. не только в композиционном строе с его организацией и построением народных масс, но и в стилистике исполнения.

Композиции чаще всего выстраиваются по принципу центральной симметрии или фриза, где важная роль принадлежит ритму. Во всех произведениях художников доминируют радостные юные счастливые лица, что позволяет сделать вывод о создании некой мифологемы, связанной с вечной молодостью. Движение в произведениях часто проявляется как поступательное действие физкультурников, которые шествуют на фоне тяжеловесной мощи высотных зданий. Их торжественная победная поступь соотносится с классической значимостью масштабной архитектуры. Выверенный шаг, единый ритм движения, становятся психологическим кодом этого времени. Монументальные панно выставочных павильонов не просто дают представление о пафосе социалистического реализма, а являются свидетельством коллективного поиска визуального воплощения образа светлого будущего, создаваемого художниками строго в соответствии с требованиями времени. Советские идеологи совместно с живописцами обращаются к классическим образцам, но они подвергают их изменению, что достаточно далеко уводит мастеров от античных прообразов.

Список литературы

1. **Боровский А.** Цепь романов: русское искусство прошедшего века: незанудливый курс. СПб.: Эрви, 2001. 208 с.
2. **Булгакова О.** Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 303 с.
3. **Гасснер Х., Гиллен Э.** От создания утопического порядка к идеологии умиротворения в свете эстетической действительности // Агитация за счастье: советское искусство сталинской эпохи: каталог / Гос. Рус. музей (С.-Петербург), Упр. культуры г. Кассель – Докум. архив. Дюссельдорф: Интерартекс; Бремен: Эдицион Теммен, 1994. С. 27-59.
4. **Гасснер Х., Петрова Е., Шляйер И.** Введение // Агитация за счастье: советское искусство сталинской эпохи: каталог / Гос. Рус. музей (С.-Петербург), Упр. культуры г. Кассель – Докум. архив. Дюссельдорф: Интерартекс; Бремен: Эдицион Теммен, 1994. С. 10-11.
5. **Голомшток И. Н.** Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 294 с.
6. **Деканова М. К.** Трансформация российской праздничной культуры в конце XIX – первой трети XX в.: центр и провинция: автореф. дисс. ... к.и.н. Самара, 2009. 19 с.
7. **Епишин А. С.** Тема Праздника революций в живописи послеоктябрьской эпохи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 8. Ч. I. С. 72-75.
8. **Зернова Е. С.** Из истории советской монументальной живописи // Советское монументальное искусство. М.: Советский художник, 1982. № 4. С. 174-186.
9. **Мислер Н.** Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века. М.: Искусство – XXI век, 2011. 447 с.
10. **Морозов А. И.** Конец утопии: из истории искусства в СССР 1930-х гг. М.: Галарт, 1995. 223 с.
11. **О'Махоуни М.** Спорт в СССР. Физическая культура – визуальная культура / пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишман. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 296 с.
12. **Пахомов А. Ф.** Про свою работу. Л.: Художник РСФСР, 1971. 306 с.
13. **Сегал М. Д.** Физкультурные праздники и зрелища. М.: Физкультура и спорт, 1977. 222 с.
14. **Федоров-Давыдов А. А.** По выставкам (обзор третий) // Русское и советское искусство. Статьи. Очерки. М.: Искусство, 1975. С. 52-64.

SPORTS PARADES AND FESTIVE ACTIVITIES IN WORKS OF THE SOVIET PAINTING OF THE 1920-30S

Malevinskaya Natal'ya Viktorovna

*St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin
of the Russian Academy of Arts
malevinskaja.nat@yandex.ru*

The article deals with the artistic embodiment of sports events and parades in the works of the soviet painting of the 1920-30s, which are an integral part of the art of that time. The author focuses on the composition constructions of the pictorial canvases, analyzes the figurative and stylistic features of sports theme development – in the context of the organization and holding of the soviet holidays that were formed under the influence of the new ideology.

Key words and phrases: sports parade; sports event; composition constructions; sports theme in art; the soviet painting of the 1920-30s.