



Сидящий на стуле
1925. Фрагмент. Бумага, цветной карандаш, акварель. 15,5×10,8 см.
Собрание В.Ф. и А.В. Губко.



Москва, 2009

Дейнека. Графика

Смотреть

Чёрное и белое	4
Красный и другие	100
Во весь лист	198
От корки до корки	246
Два мира и война	305

Читать

Александр Дейнека.

«Бывает, вас охватывает задор, прилив энергии, мышцы пружинятся, по телу проходит холодок бодрости, вы как бы только что поутру, раннему утру с росой вышли из холодной реки, вам хочется куда-то бежать, сбросить запасы лишней энергии, растрачивать её большими пригоршнями со смехом и задором, смотреть на жизнь, слушать её, ломать, подминать и строить. Мысли бегут самые дерзкие, в голове уйма проектов жестоких и добрых, и работа – роскошная растрата буйного бытия». 490

Колофон 18

Ирина Остаркова.

Линии новой жизни 20

Summary 22

Список сокращений и пояснения к изданию 24

Андрей Ковалёв.

Защита Дейнеки: сильный миттельшпиль 65

Юрий Герчук.

Александр Дейнека – график 129

Дмитрий Смолев.

«Меня целиком поглощала тема...» 177

Владимир Аронов.

Поэтика техники в творчестве Александра Дейнеки 225

Марина Тарасова.

Дейнека, старые мастера и современники 353

Надежда Погребская.

У пределов рая 362

Андрей Губко.

Слава над павшими 366

Юлия Демиденко.

«Мы за удобную и хорошую одежду...» 449

Кристина Киаер.

Соцреализм и американский модернизм: Дейнека в США 455

Даты жизни и творчества 490

Исполненные чёрной тушью рисунки для журналов открывают книгу. Мы предлагаем читателю-зрителю почувствовать особенности времени и ситуации, в которой начинал работать молодой художник «А.Д.», и сделать первые шаги вместе с ним.

Иллюстрации Дейнеки передают дух времени точнее любой фотографии — в них нет ничего случайного.

Эти рисунки полны внимания, сочувствия и любви к человеческой жизни даже в самых её неказистых проявлениях.

Среди них нет ни одного по-настоящему злого, категорически безжалостного. Сиюминутные ситуации, пустяшные и важные моменты существования, а порой и выживания под воздействием графического гения Дейнеки превратились в искусство. Их герои будут вечно скандировать лозунги, произносить речи, галдеть и выть — жить. Теперь в пространстве бумажного листа.

Дейнека чрезвычайно внимательный художник, разрешающая способность его оптики поражает. Многократно увеличенные на книжной странице фрагменты его работ могут быть увеличены и дальше — до размеров стены. Целый мир в тончайших деталях возникает порой благодаря двум-тремя ударам кисти, несколькими штрихам пера.

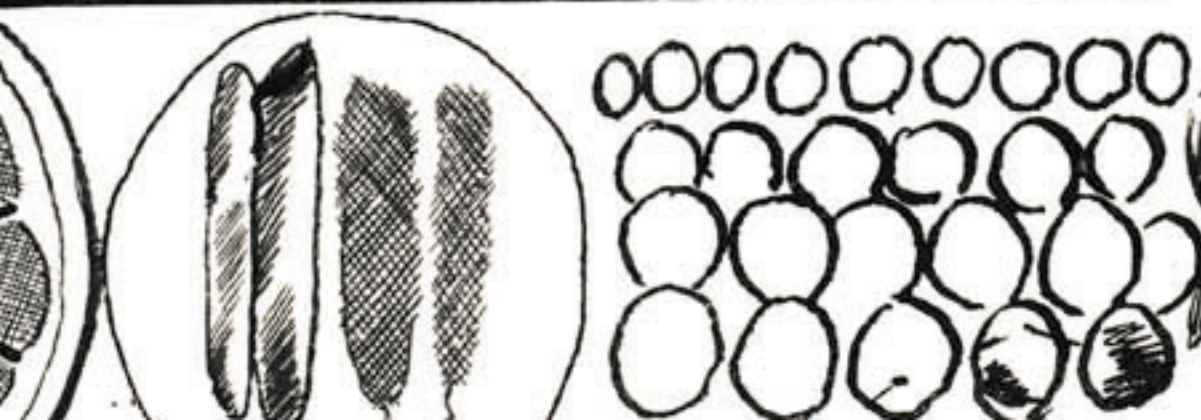
В разделе использованы оригинальные рисунки для периодической печати, исполненные Александром Дейнекой и хранящиеся в собраниях российских музеев, а также воспроизведения рисунков, опубликованных в журналах середины 1920-х — начала 1930-х годов. Подписи под изображениями составлены на основании текстов, сопровождавших рисунки в журналах, и могут не совпадать с названиями хранящихся в музеях оригинальных работ. Подробную информацию об изображениях можно найти на с. 46–51.

























Дейнека. Графика

Москва, 2009

Автор концепции издания, руководитель проекта:
Ирина Остаркова.

Создание книги началось благодаря профессиональному содействию директора Курской государственной картинной галереи имени А.А. Дейнеки Игоря Александровича Припачкина, сотрудников галереи Натальи Михайловны Погрецкой и Марины Сергеевны Тарасовой, учёного секретаря Государственной Третьяковской галереи Натальи Владимировны Толстой.

Работа над изданием осуществлена при личном участии вдовы художника Елены Павловны Волковой-Дейнеки.

Редакция выражает благодарность:
Наталье Александровне Александровой,
Галине Борисовне Андреевой, Олегу Николаевичу Антонову, Елене Михайловне Бредихиной,
Елене Владимировне Грибоносовой-Гребневой,
Андрею Владимировичу Губко, Михаилу Евгеньевичу Денисову, Михаилу Александровичу Каменскому, Наталье Михайловне Козыревой,
Маргарите Александровне Корендясовой,
Михаилу Павловичу Лазареву, Ирине Владимировне Лебедевой, Наталье Юрьевне Марковой, Татьяне Александровне Медведевой,
Александру Ильичу Морозову, Евгении Николаевне Петровой, Людмиле Михайловне Смирновой, Наталье Георгиевне Соколовой,
Владимиру Васильевичу Царенкову,
Александру Клавдиановичу Якимовичу,
а также редакции журнала «Пинакотека».

В издании представлены произведения из коллекций музеев-участников проекта:
Курской государственной картинной галереи имени А.А. Дейнеки (Курск),
Государственной Третьяковской галереи (Москва),
Государственного Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва),
Государственного Русского музея (Санкт-Петербург),
Государственного Литературного музея (Москва),
Башкирского государственного художественного музея имени М.В. Нестерова (Уфа),
Государственного Музея искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева (Алматы),
а также из собрания В.Ф. и А.В. Губко и частного собрания (Москва).

Книга издана при поддержке
Гуманитарного проекта Ивана Полякова
(www.hpir.ru).

Дизайнер:
 Евгений Корнеев.
 Выпускающий редактор:
 Татьяна Юдкевич.
 Редакторы:
 Марина Потылико, Анатолий Беляков.
 Корректор:
 Татьяна Смирнова.
 Фотографы:
 Владимир Гердо,
 Игнат Данильцев,
 Владислав Ефимов,
 Виктор Хабаров.
 Группа вёрстки и цветокоррекции:
 Павел Ермаков (руководитель),
 Наталья Веселова,
 Марина Кантакузен,
 Игорь Кочергин,
 Анна Ополченцева,
 Михаил Тиновцкий,
 Фёдор Хориков.
 Координаторы проекта:
 Марина Афанасьева,
 Ксения Велиховская,
 Анна Григорьева,
 Екатерина Ойнас,
 Алиса Ривкинд.

ISBN 978–5–91491–002–7

© Издательская программа «Интерроса», 2009.
 © Проектное бюро «Легейн»,
 редакционная и допечатная подготовка, 2008.
 © Собрание В.Ф. и А.В. Губко (с. 1, 241, 307, 341, 406, 483, 484).
 © Права копирования изображений, представленных в книге,
 принадлежат музеям – хранителям произведений А.А. Дейнеки.

Линии новой жизни

Ирина Остаркова

Почему Дейнека? Заметим сразу: мы не ставили перед собой задачу доказать актуальность наследия этого действительно большого художника, дать ему новую трактовку или вписать в современный культурный и политический контекст. Начиная работу над книгой, мы, безусловно, учли тот факт, что за последние двадцать лет (с 1989 года) – срок, за который сменяется целое поколение, – в свет не вышло ни одного монографического издания, посвящённого творчеству Александра Дейнеки. Однако прежде всего мы издаём эту книгу просто потому, что нам очень нравится Дейнека. Как художник, как человек, как герой своего времени.

20

Работая над проектом, изучая наследие Дейнеки, представленное в российских музеях и библиотеках, мы смогли в полной мере оценить мощь не только его таланта, но и личности. Волевой, темпераментный, деятельный, он разливал по своим полотнам энергию, которой буквально захлёбывалась эпоха. «Кого не захватят наши дни? Кто останется к ним равнодушным? Яркие порывы, титанические размахи пролетариата – солнце – красочно хочется набросать тысячью самоцветных камней и запечатлеть эту героическую борьбу пролетарских масс... Хочется солнечно говорить об искусстве – красоте, о той стороне нашей жизни, что плавает взором во сне линий и красок под гул созидательной работы, под лязг и свист машин» – так писал в курской газете «Наш день» 19 августа 1919 года двадцатилетний выпускник Харьковского (благо рядом с родным Курском) художественного училища Саша Дейнека. Каким-то немыслимым образом он сумел провести своих солнечных и свободных людей через всю непростую жизнь – через Ленина-Сталина, репрессии и войны.

Мало кто из нас задумывался, как сложилась судьба тех, кто позировал Рембрандту для «Ночного дозора». Зато мы точно знаем, что стучащие зубами после купания на пристани пацаны, в которых Дейнека увидел «будущих лётчиков», всего спустя пять лет будут оборонять Севастополь в белых ангельских форменках. А его металлического склада «терминаторы», защищавшие Петроград, сядут за парты, чтобы потом строить цеха новых заводов.

Современник Дейнеки Андрей Платонов проникновенно и страшно писал в «Потомках солнца»: «Машины работали и лепили из корявой бесформенной жестокой земли дом человечеству... – Это был социализм». Дейнека, лепивший из грубой, жирной пастозной земли устремлённых в будущее людей, восторгался не только динамикой машинного действия, но и жизненной энергией бьющейся на смуглой шее голубой жилки. Он писал историю страны, которая заново училась писать.

Энергия, вырывающаяся из каждого произведения Дейнеки, завораживает и сегодня. Нет, наверное, так: сегодня, как никогда раньше.

Работая над подбором материалов для настоящего издания, мы не переставали удивляться: и это тот хрестоматийный, «официальный» Дейнека, которого мы изучали в школе?..

Сегодня в его адрес можно нередко услышать упрёки в том, что был он обласкан властью, ангажирован и прочее. Возможно. Но не будем забывать тот факт, что он подвергался и гонениям за «формализм», и суровой критике. В своё время под запрет попала даже знаменитая «Оборона Севастополя» – жёсткая, неудобная! Да и в партию Дейнека вступил лишь в 1960 году... Призыв художника «Писать солнечно и светло!» не был повторением коммунистических лозунгов, это была его внутренняя позиция, выстраданная и искренняя. «В самые тяжёлые периоды моей жизни я старался мечтать о лучшем, писать картины с солнцем, – признавался Дейнека. – Этого так не доставало в те годы!».

Стиль художника Дейнеки во многом сформировал, сам того не сознавая, преподаватель Харьковского художественного училища, истративший купленные на последние деньги ученика краски на придание его полотну пастозности и густоты. С той поры Александр Дейнека избегал пастозности, густоты и широких, жирных мазков. Герои его полотен худы, мускулисты, поджары. Как и эпоха, их породившая, – худая, поджарая и мускулистая.

Полноправный соавтор эпохи, Дейнека был удивительно зорким и точным художником. Директор Курской картинной галереи Игорь Припачкин однажды предложил нам рассмотреть работы Дейнеки... в бинокль. Оказалось, что при максимальном приближении они приобретают совершенно новое звучание и полифоничность, а каждый фрагмент может быть рассмотрен как самостоятельное произведение, столь же тщательно проработанное и композиционно безупречное. Это ощущение мы стремились донести до читателя, представляя плакаты, обложки, журнальные и книжные иллюстрации Дейнеки не только в реальном виде, но то увеличенными фрагментами, привлекая внимание к наиболее интересным деталям, то, напротив, нарочито уменьшенными, остракая их и формируя особое направление взгляда на работы художника. Используя возможности современной полиграфии, мы стремились передать самый дух живого произведения.

С Курской картинной галереей нас связало одно удивительное совпадение. В 2007 году, едва начав работу над книгой, мы получили заявку от руководства галереи на участие в нашем музейном конкурсе «Первая публикация»: в запасниках музея обнаружились не известные ранее графические работы Дейнеки. Это обстоятельство во многом определило наше решение посвятить первый том проекта графике художника.

По словам известного историка искусства Юрия Герчука, именно графика является камертоном творчества Дейнеки. Даже в его живописные работы после знакомства с графикой начинаешь вглядываться по-другому. В графике наиболее ярко проявляется его особое художественное мышление, чувство линии, чувство формы и движения, постоянная собранность и безукоризненная точность.

Мы представляем вам творчество Александра Дейнеки – так, как увидели его мы. Смотрите – и удивляйтесь.

Summary

Deineka. Graphics is the first part of a major cultural project, published by the Interros Publishing Program. This is a research based publication on the work of one of the most important artists of the Soviet era. The *Alexander Deineka* project marks the 110 th anniversary of the artist's birth and includes illustrative publications and a catalogue raisonné which will contain reproductions of the works with their full details and locations. The project aims to identify all publicly and privately owned works by the artist, in Russia and abroad, and to involve all rights-holders in the production of the catalogue. Major retrospective exhibitions have been initiated as part of the *Alexander Deineka* project, which take place at the State Tretyakov Gallery (spring 2010), the State Russian Museum (summer 2010), Tate Modern in London (September 2010 – January 2011), as well as in one of Madrid's cultural platforms (winter-spring 2011).

22

The works in this publication have been drawn from the collections of the State Tretyakov Gallery, the State Russian Museum, the Pushkin State Museum of Fine Arts, the State Literature Museum, the State Russian Library, the Alexander Deineka State Kursk Arts Gallery, the Mikhail Nesterov State Bashkortostan Arts Museum (Ufa, Russia), the Abylkhan Kasteev State Arts Museum of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan) as well as the archive of the artist's widow and private collections.

The book is split into five sections: *Black and White*, *Red and Others*, *Overflowing the Sheet*, *From Cover to Cover*, *Two Worlds and War*. It encompasses the main legacy of the artist's journalistic, poster and book press graphics, as well

as artistic diaries of his travels around the USSR, America and Europe, war-time and post-war sketches.

The texts in the publication are presented as statements on the theme, on subjects of importance to the work of Alexander Deineka in general, and to his graphic art in particular.

Art critic Andrey Kovalyov discusses the artistic fate of the artist in his introduction: *Defending Deineka: the Strong Mittelspiel (Middlegame)*. Historian and expert on book graphics Yuri Gerchuk describes Deineka's graphics as a main reference point to his style. Deineka's input in the propagandist journals of the 1920's is the subject of Dmitry Smolev's article: "*I was totally absorbed by the theme...*".

23

Art historian Dr. Vladimir Aronov divulges Deineka's poetic perception of the industrialised world in his poster graphics. Notes by Marina Tarasova, Research Fellow at the Alexander Deineka State Kursk Arts Gallery, entitled *Deineka, Old Masters and Contemporaries* explore external factors which influenced his style. In the article *On the Borders of Heaven* Nadezhda Pogretskaya, Senior Research Fellow at the Alexander Deineka State Kursk Arts Gallery, reveals the idealistic themes in Deineka's art. Art historian and collector Andrey Gubko, in his article *Glory Above the Fallen*, provides a commentary on the little-known pages of war-time graphics, carried out on a trip to the frontline in 1942. In the essay "*We Are For Good and Comfortable Clothing...*" Yulia Demidenko, a specialist in fabric culture in the Soviet Union, examines Deineka's drawings, which mark his interest in fashion and costume. In her account of the artist's 1935 visit to the United States, art historian and associate professor of Northwestern University of Chicago (Illinois, USA) Christina Kiaer compares and contrasts two artistic directions: Socialist Realism and American Modernism.

Summary

The publication *Deineka. Graphics* offers the first and most extensive overview of Alexander Deineka's graphic art to date, compiled for the first time in twenty years.

Список сокращений

БГХМ

Башкирский государственный
художественный музей
имени М.В. Нестерова (Уфа).

ГЛМ

Государственный Литературный музей
(Москва).

ГМИИ

Государственный музей изобразительных
искусств имени А.С. Пушкина (Москва).

ГМИ РК

Государственный музей искусств
Республики Казахстан
имени Абылхана Кастеева (Алматы).

ГРМ

Государственный Русский музей
(Санкт-Петербург).

ГТГ

Государственная Третьяковская галерея
(Москва).

ККГ

Курская государственная картинная
галерея имени А.А. Дейнеки (Курск).

Пояснения к изданию

Подписи под журнальной графикой
на с. 28–45, 52–83, 120–158, 164–175
составлены на основании текстов, сопровож-
давших эти рисунки в журналах.

Подписи могут не совпадать с названиями
работ, хранящихся в музейных собраниях.

В оформлении обложки использованы
фрагменты рисунка «У финиша» (1926,
ГТГ) и фотографии Александра Дейнеки
1920-х годов (местонахождение не установ-
лено, воспроизведена по книге: Александр
Дейнека / Автор и сост. В.П. Сысоев.
М., 1989, т. 2, с. 281).

Тексты Александра Дейнеки на с. 100, 305
цитируются по книге: Александр
Дейнека / Автор и сост. В.П. Сысоев.
М., 1989, т. 2, с. 30, 31, 39, 87.









Расстрел в тунике.



Весёлый театр. Веселье с блеском, с перцем, чтоб в пятках щекотало...



Выпорол.



Новожил.



Гришка: «Пойдём, Борька, в Москву к своим».



Перестарались...



Неси, неси, курочка, выручай хозяина...



Поищи, поищи, хавроньюшка...



А у тебя, гражданин Григорьев, мозги не заржавели?



Ванька Богу молится.



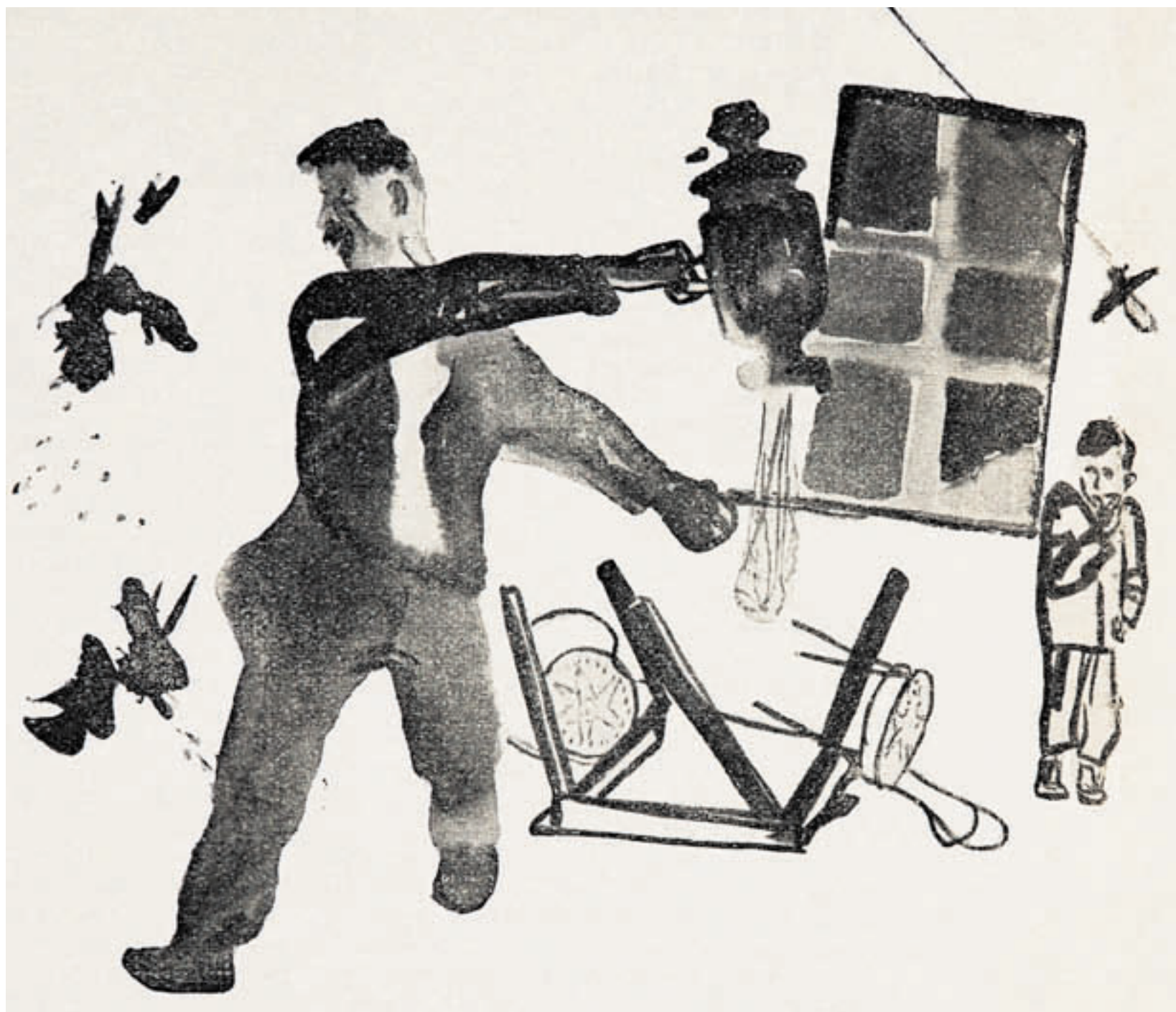
Даёшь! Ветеринарно-случной пункт.



Из общего котла.

Смело, товарищи, в ногу!





То, что окончательно надоело: «война», наша, бытовая, какая бывает после получки.



Обучение на дому.



Чудотейницы.



Подай, господи!



Владыка благословляет.



На духовном концерте.



Нелачи.

Столовложение, или Сухие алкоголики.





Из московских зарисовок. У памятника Тимирязеву.



Две души бюрократа. Дома.



«Дельцы» (по телефону): «Мука дорожает. Грузите срочно».

Современная золотая молодёжь. Пшюты.





...В Париже сейчас делают три шага назад...



Современная женщина.



С. 8–9
Папанька на фронте немцев бьёт
Рисунок для журнала. 1924. Фрагмент. Бумага, тушь. 18×25,4 см. ККГ, инв. Г-1630. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1924, № 10, с. 8, как иллюстрация к рассказу Н. Дорофеева «История одного беспризорника». Текст под рисунком: «Папанька на фронте немцев бьёт».



С. 10
Стрижка овец
Рисунок для журнала. 1925–1926. Фрагмент. Бумага, тушь. 18×20,8 см. ККГ, инв. Г-1617. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1926, № 3, с. 7, как иллюстрация к заметке Марченкова «Добрая матушка». Текст под рисунком: «Жертвоприношение баранами поповой жене».



С. 11
Старик и мальчик
Рисунок для журнала. 1925. Фрагмент. Бумага, тушь. 20,7×23,5 см. ККГ, инв. Г-2110. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1925, № 2, с. 9. Из серии иллюстраций «Лицемерие христовой морали» к статье Антона Логинова «Христова мораль». Текст под рисунком: «...Не заботьтесь о комнате; а посмотрите...».



С. 12
Спор
Рисунок для журнала. 1926. Фрагмент. Бумага, тушь. 11,6×28,3 см. ККГ, инв. Г-1321. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1926, № 3, с. 23, как иллюстрация к частушке. Текст под рисунком: «Я – вожатый теперь / Пионер-отряда, / И поспорить с попом / Это мне отрада. / У меня отец и мать / Верят в бога и чертей; / Только я один не верю; / Я – безбожник-пионер».



С. 13
Священник и корова
Рисунок для журнала. 1925. Фрагмент. Бумага, тушь, перо. 22,2×31,9 см. ККГ, инв. Г-2107. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1925, № 9, с. 18, как иллюстрация к заметке Фокина «Освятил; да не очень». Текст под рисунком: «Приходится мне, поповой корове, за всех отдуваться».



Тексты, сопровождавшие рисунки в журналах, воспроизводятся с сохранением орфографических, пунктуационных и стилистических особенностей оригинала.

С. 5
Вымещает злобу
Рисунок для журнала. 1926. Бумага, тушь. 24×19,6 см. ККГ, инв. Г-1675. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1926, № 10, с. 22, как иллюстрация к статье Ив. Безродного «Ниточка порвалась». Текст под рисунком: «Убью-ю-ю!».



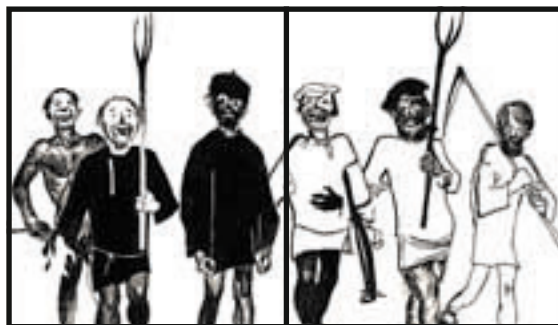
С. 6
Казачи. Атака
Рисунок для журнала «Безбожник у станка» (?). 1926. Фрагмент. Бумага, тушь, кисть. 20,5×27,7 см. ККГ, инв. Г-1627.



С. 7
Кулак
Рисунок для журнала. 1925. Бумага, тушь, белила. 25,9×21,3 см. ГТГ, инв. РС-9630.



С. 14–15
Пионеры и бывшие
Рисунок для журнала. 1926. Фрагмент. Бумага, тушь, белила. 21,7×41,7 см. ККГ, инв. Г-1259. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1926, № 3, с. 22, в рубрике «Пионерская страничка». Текст под рисунком: «Божники. Безбожники. Божники».



С. 16–25
С нас батюшка денег не берёт
Рисунок для журнала. 1925. Фрагмент. Бумага, тушь. 18,8×26,3 см. ККГ, инв. Г-1247. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1925, № 12, с. 17, как иллюстрация к заметке Огонькова «Снисходительный поп». Текст под рисунком: «К нам батюшка расположение имеет – портки с нас снял – и легко стало».



С. 26
Нетрудовой элемент
Рисунок для журнала. 1929. Фрагмент. Бумага, тушь. 18,4×11,4 см. ККГ, инв. Г-1255. Опубликовано: «Даёшь», 1929, № 1, с. 6, как иллюстрация к статье «Хлеб». Текст под рисунком: «Зря подходите, тетя: хлеба по книжке вы не возьмете».

С. 27
Иллюстрация к статье В. Попова–Дубовского «Религиозные праздники». См.: «Безбожник у станка», 1927, № 6, с. 2. Текст под рисунком: «Воскресения день: просветимся, люди».



С. 28
Иллюстрация к заметкам Деменова «Попы всегда были в стане белых» и И. Герасименко «Тёплая компания». См.: «Безбожник у станка». 1927, № 3, с. 6. Текст под рисунком: «Расстрел в тупике».



С. 28
Иллюстрация к статье В. Дубовского «Театральное зрелище». См.: «Безбожник у станка». 1927, № 3, с. 11. Текст под рисунком: «Веселый театр. Веселье с блеском, с перцем, чтоб в пятках щекотало...».



С. 29
Иллюстрация к заметке Н. Тимошенко «По небесной тропинке в райские обители». См.: «Безбожник у станка». 1927, № 10, с. 9. Текст под рисунком: «Выпорол». Оригинал части композиции в ККГ, инв. Г-2164.



С. 30
Сидящий
Рисунок для журнала. 1926–1928. Бумага, тушь. 20,6×15,8 см. ККГ, инв. Г-1682. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1928, № 1, с. 11, как иллюстрация к статье Н. Дорофеева «Зеленковские новожины». Текст под рисунком: «Новожил».



С. 31
Беспризорники
Рисунок для журнала. 1920-е. Бумага, перо, тушь, карандаш. 15×16 см. ГМИИ, инв. 9505. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1924, № 10, с. 23, как иллюстрация к рассказу Н. Дорофеева «История одного беспризорника». Текст под рисунком: «Гришка: Пойдем, Борька, в Москву к своим».



С. 32
Дождь
Рисунок для журнала. 1926. Бумага, тушь. 19,6×17,3 см. ККГ, инв. Г-1579. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1926, № 9, с. 17, как иллюстрация к рассказу П. Замойского «Бестолковщина». Текст под рисунком: «Перестарались – Не надо бы всем сразу, говорю я тебе, надо бы спервоначалу по обчествам молить».



С. 35
Смело, товарищи, в ногу!
Рисунок для журнала. 1925. Бумага, тушь. 18,7×24,8 см. ККГ, инв. Г-1263. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1925, № 9, с. 19, как иллюстрация к заметке Ив. и Кл. Васиных «Сорок лет молилась». Текст под рисунком: «Смело, товарищи, в ногу!».



С. 36
Иллюстрация к рубрике «То, что окончательно надоело». См.: «Прожектор», 1929, № 1 (171), с. 16. Текст под рисунком: «Художники „Прожектора“ послали вдогонку ушедшему году то, что им больше всего в нем надоело. (...) А Дейнека художественно порицает другого рода „войну“, нашу, бытовую, какая бывает после получки...»



С. 37
Обучение на дому
Рисунок для журнала. 1926. Бумага, тушь. 23,5×28,5 см. ККГ, инв. Г-1258. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1926, № 8, с. 7. Текст под рисунком: «Обучение на дому. Молись, деточка, дома. Только смотри запомни, когда придешь в пионерский отряд, – не крестись. А то твоему папочке будут большие неприятности».



С. 38
Сцена в церкви. Чудодейницы
Рисунок для журнала. 1925. Бумага, тушь, белила. 20×31,7 см. ГТГ, инв. РС-9629. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1925, № 9, с. 22, как иллюстрация к заметке Сёмина «Чудодейницы».



С. 38
Поддай Господи
Рисунок для журнала. 1924. Бумага, тушь, перо, гуашь, акварель, бумажная наклейка. 27,1×31 см. ГТГ, инв. АрхГр-89. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1924, № 12, с. 19, как иллюстрация к рассказу А. Серафимовича «Бунт». Текст под рисунком: «Поддай, господи!».



С. 39
Владыка благословляет
Рисунок для журнала. 1925. Бумага, тушь, кисть, перо, аппликация. 20,5×28,1 см. ККГ, инв. Г-1260. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1925, № 2, с. 28, как иллюстрация к тексту «Сам владыка благословил». Текст под рисунком: «Владыка благословляет».



С. 44
«Золотая молодёжь»
Рисунок для журнала. 1928. Бумага, тушь. 34,3×40 см. ГРМ, инв. РС-4424. Опубликовано: «Прожектор», 1929, № 8 (178), с. 28, как иллюстрация к очерку Ольги Фальк «Гамбург». Текст над рисунком: «Современная золотая молодёжь», под рисунком: «Пшюты».



С. 45
Иллюстрация к рассказу С. Гехта «Салоны». См.: «Прожектор», 1928, № 28 (146), с. 20. Текст под рисунком: «...В Париже сейчас делают три шага назад...».



С. 45
Безработица на Западе
Рисунок для журнала. 1929. Бумага, акварель. 39,8×29,1 см. ГТГ, инв. 15345. Опубликовано: «Прожектор», 1929, № 13 (183), с. 27. Текст над рисунком: «Из цикла „Современная женщина“, под рисунком: „Из зарисовок А. Дейнека».



С. 52
Демонстрация
Рисунок для журнала. 1928. Бумага, тушь, перо. 38,9×29,9 см. ГТГ, инв. АрхГр-264. Опубликовано: «Прожектор», 1928, № 45 (163), с. 6. Текст над рисунком: «Весь мир слышит в эти дни тяжёлую поступь пролетарских батальонов».



С. 53
Бегущие
Рисунок для журнала. 1925. Бумага, тушь. 13,5×32,5 см. ККГ, инв. Г-1674. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1925, № 4, с. 12, как иллюстрация к стихотворению Твёрдого «Как я работал в комиссии по охране труда». Текст под рисунком: «Погоня за уполномоченным: даешь того, даешь этого, даешь того этого...».



С. 53
Иллюстрация к «Речи тов. И. Сталина на конференции хозяйственников». См.: «Прожектор», 1931, № 6 (264), с. 5.



С. 32
Старуха с курицей
Рисунок для журнала. 1925. Бумага, тушь. 16,6×19,2 см. ККГ, инв. Г-1679. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1925, № 2, с. 27, как иллюстрация к заметке И. Бутакова «Забастовка». Текст под рисунком: «Неси, неси, курочка, выручай хозяина, еще десяток яичек батюшке отнесем, совсем из огня хозяин выйдет».



С. 32
Свины
Рисунок для журнала. 1924. Бумага, тушь. 16×19,4 см. ККГ, инв. Г-2086. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1924, № 12, с. 26, как иллюстрация к заметке А. Тисовой «Богородицына ручка». Текст под рисунком: «- Поищи, поищи, хавронюшка может-быть, еще и ножку богородицы найдешь».



С. 33
Избил ведьму
Рисунок для журнала. 1926. Бумага, тушь. 27,6×24,7 см. ККГ, инв. Г-1246. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1926, № 6, с. 20, как иллюстрация к заметке Тополевского «Хуторские дурни». Текст под рисунком: «А у тебя, гражданин Григорьев, мозги не заржавели?».



С. 34
Игра в бабки
Рисунок для журнала. 1925. Бумага, тушь, белила. 20,2×42,3 см. ККГ, инв. Г-1250. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1926, № 1, с. 20, как иллюстрация к рассказу Ивана Кирьянова «Другая пора». Текст под рисунком: «Ванька Богу молится».



С. 34
На осмотре у ветеринара
Рисунок для журнала. 1926. Бумага, тушь, белила. 21,7×21,2 см. ККГ, инв. Г-1578. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1927, № 1, с. 10, как иллюстрация к статье «Райсельсовет». Текст над рисунком: «Дашь!», под рисунком: «Ветеринарно случайной пункт».



С. 35
Иллюстрация к разделу «На новой стройке». См.: «Безбожник у станка», 1926, № 7, с. 4. Текст под рисунком: «Из общего котла».



С. 40
Журнальная иллюстрация. См.: «Безбожник у станка», 1926, № 8, с. 8. Текст под рисунком: «**На духовном концерте.** «Вот это музыка! Здесь под божественные звуки литургии Чайковского и Рахманинова, святые аккорды Баха отдыхаем душой. Святая, великая музыка – совсем не то, что „их“ барабанные марши».



С. 40
Иллюстрация к стихотворению Н. Асеева «**Нэпачи.** См.: «Безбожник у станка», 1926, № 12, с. 16.



С. 41
Сеанс спиритизма
Рисунок для журнала. 1927. Бумага, акварель, графитный карандаш. 32,4×29,1 см. ГТГ, инв. РС-9624. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1927, № 5, с. 11, как иллюстрация к статье В. Старожилова «Столоверчение или сухие алкоголики».



С. 42
Журнальная иллюстрация. См.: «Прожектор», 1929, № 12 (182), с. 16. Текст над рисунком: «Из московских зарисовок», под рисунком: «**У памятника Тимирязеву.**».



С. 43
Иллюстрация к заметке М. Небольсина «Бюрократ». См.: «Безбожник у станка», 1927, № 2, с. 17. Тексты над рисунком: «**Две души бюрократа, «Дома.**».



С. 43
Нэпманы
Рисунок для журнала. 1926–1927. Бумага, тушь. 36,2×40,2 см. ГТГ, инв. АрхГр 266. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1927, № 1, с. 7. Текст под рисунком: «„Дельцы“ (по телефону) – Мука дорожает. Грузите срочно».



С. 54
Иллюстрация к «Поэме о клубе» А. Безыменского. См.: «Безбожник у станка», 1926, № 11, с. 6. Текст под рисунком: «**А люд станковый стал стеною / Вокруг нее и за нее.**».



С. 55
В складочной
Рисунок для журнала. 1927. Бумага, тушь, перо, белила. 26,7×33,3 см. ГТГ, инв. РС-9631. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1927, № 10, с. 13. Текст под рисунком: «В складочной».



С. 56
Журнальная иллюстрация. См.: «Прожектор», 1927, № 14 (108), с. 24. Текст над рисунком: «Из альбома художника А. Дейнека», под рисунком: «**Работницы.**».



С. 56
Работница
Рисунок для журнала. 1926. Бумага, тушь, белила. 36,6×20,8 см. ККГ, инв. Г-1322. Опубликовано: «Безбожник у станка», 1926, № 2, с. 7. Текст под рисунком: «Я – делегатка. Мне неловко иконы в дому держать».



С. 56
Иллюстрация к стихотворению Н. Асеева «**Город.** См.: «Дашь», 1929, № 1, с. 16–17.



С. 56
Идущие работницы
Рисунок для журнала. 1926. Фрагмент. Бумага, тушь, кисть, перо. 20×16,4 см. ККГ, инв. Г-1191. Опубликовано как часть композиции: «Безбожник у станка», 1926, № 8, с. 9. Текст под рисунком: «Из разных профсоюзов».



С. 57
Иллюстрация к поэме
Я. Шведова «В советском
Баку». См.: «Безбожник
у станка», 1927, № 11, с. 17.



С. 58
Палата родильного дома
Рисунок для журнала.
1926–1927. Бумага, кисть,
тушь. 28×31,7 см. ГМИИ,
инв. 9502. Опубликовано:
«Безбожник у станка», 1927,
№ 3, с. 17, как иллюстрация
к заметке П.Л. Обухова
«Крах бабкам-ворожейкам».
Текст под рисунком: «В нашей
деревне организовали недавно
родильный приют, и все „бабки“
безработными остались».



С. 59
Предзавком и работница
Рисунок для журнала. 1924.
Бумага, тушь. 26,3×23,7 см.
ККГ, инв. Г-1550. Опубликовано:
«Безбожник у станка»,
1924, № 5, с. 18, как
иллюстрация к стихотворе-
нию Твёрдого «У нас на
заводе „Амо“». Текст под
рисунком: «Предзавком: Заоктябрили
вы меня, бабы».



С. 59
Детские ясли
Рисунок для журнала. 1927.
Бумага, тушь. 21×28,5 см.
ККГ, инв. Г-2083. Опубликовано:
«Безбожник у станка»,
1928, № 1, с. 3, как
иллюстрация к обращению
«Мы требуем!».



С. 59
Иллюстрация к поэме
Я. Шведова «Домашний
борщ». См.: «Безбожник
у станка», 1927, № 2, с. 6.
Текст под рисунком: «Обед
в столовой».



С. 60
Иллюстрация к заметке
А. Яшнова «Пасхальная
весточка». См.: «Безбожник
у станка», 1927, № 7, с. 4.
Текст под рисунком: «От сына без
попа к отцу».



С. 63
Иллюстрация к стихотворе-
нию Н. Асеева «Какой для
женщины ближе дом...».
См.: «Даёшь», 1929, № 3,
с. 29.



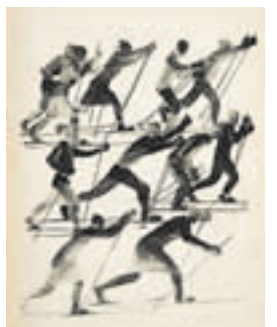
С. 64
На катке
Рисунок для журнала.
1927–1928. Бумага, тушь,
белила. 47×40,2 см.
ГТГ, инв. РС-5897. Публико-
ван: «Прожектор», 1927,
№ 23 (117), с. 25. Текст над
рисунком: «Из альбома художника
А. Дейнека», под рисунком:
«На катке».



С. 64
Первый снег в городе
Рисунок для журнала
«Безбожник у станка» (?).
1926. Бумага, тушь.
26,4×20,7 см.
ККГ, инв. Г-1621.



С. 64
Журнальная иллюстрация.
См.: «Красная нива», 1929,
№ 2, с. 5. Текст под рисунком:
«На коньках».



С. 81
Журнальная иллюстрация.
См.: «Красная нива», 1929,
№ 13, с. 5. Текст над рисунком:
«Современная графика», под
рисунком: «Лыжная вылазка».



С. 82
Иллюстрация к серии
заметок о гигиене
на производстве:
«Как поддерживать чистоту
тела на производстве»
(А. Явнель), «Горячая ванна
и душ для коровниц»
(рабочий, совхоз Мосздрави
в Никольском),
«После работы – душ»
(без подписи). См.: «Даёшь»,
1929, № 1, с. 31.



С. 88
Журнальная иллюстрация.
См.: «Красная нива», 1929,
№ 6, с. 1 обложки. Текст под
рисунком: «Индустриальные мотивы
в современном искусстве –
«Сахарный завод».



С. 89
**Ночной ремонт
трамвайной сети**
Рисунок для журнала. 1929.
Бумага, акварель, тушь,
белила. 31,1×23,5 см. ГТГ,
инв. РС-9619. Опубликовано:
«Даёшь», 1929, № 5, с. 18.
Текст слева от рисунка: «Ночной
ремонт трамвайной сети».



С. 90
Журнальная иллюстрация.
Фрагмент. См.: «Прожектор»,
1928, № 17 (135), с. 4.
Текст над рисунком: «Из альбома
А. Дейнека», под рисунком: «Рабочие
Донбасса».



С. 91
Иллюстрация к статье
В. Попова-Дубовского
«Церковь и контр-
революция». Фрагмент.
См.: «Безбожник у станка»,
1924, № 10, с. 3. Текст под
рисунком: «По царскому
манифесту».



С. 92
**На заводе АМО
фабзайчата**
Рисунок для журнала. 1926.
Фрагмент. Бумага, тушь.
40,6×36,5 см. ККГ,
инв. Г-1239. Опубликовано:
«Прожектор», 1926,
№ 19 (89), с. 28, как иллюст-
рация к стихотворению
М. Светлова «В читальне».



С. 93
За книгой
Рисунок для журнала
«Безбожник у станка» (?).
1926–1927. Фрагмент.
Бумага, тушь. 19,8×17,8 см.
ККГ, инв. Г-2184.



С. 60
Иллюстрация к статье
«Райсельсовет». См.: «Без-
божник у станка», 1927,
№ 1, с. 11. Текст над рисунком:
«Дашь!», под рисунком:
«Древонасаждение».



С. 60
Иллюстрация к «**Безбожным
частушкам**» Степана
Захарова. См.: «Безбожник
у станка», 1927, № 5, с. 8.



С. 60
Иллюстрация к рубрике
«Пионерская страничка».
См.: «Безбожник у станка»,
1926, № 7, с. 22. Текст под
рисунком: «**Антенну в клуб**».



С. 61
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1927, № 6, с. 18.
Текст под рисунком: «**Юные
натуралисты**».



С. 62
Иллюстрация к тексту
Д. Ключева «Сама жизнь
заставляет бросать веру».
См.: «Безбожник у станка»,
1927, № 1, с. 20. Текст под
рисунком: «Учись, мама, сама
«Безбожник у станка» читать будешь».



С. 62
Иллюстрация к стихотворе-
нию Ф. Кондрашина «**Много
лет я верила...**».
См.: «Безбожник у станка»,
1925, № 11, с. 22.



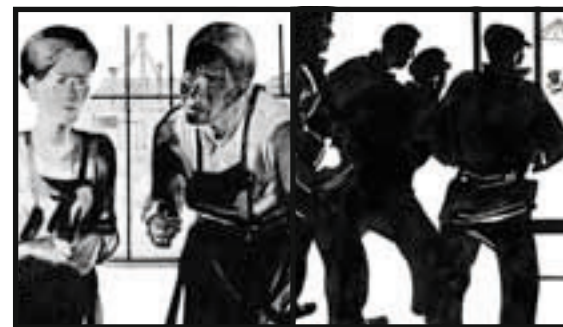
С. 83
На отдыхе
1928.
Бумага, акварель.
26×43,2 см.
ГРМ, инв. РС-8425.



С. 83
Физкультурники
Рисунок для журнала. 1928.
Бумага, акварель чёрная.
28,5×19,4 см. ГРМ,
инв. РС-8429. Опубликовано:
«Прожектор», 1928,
№ 20 (138), с. 28. Текст над
рисунком: «Физкультурники».



С. 84–85
Постановили единогласно
Рисунок для журнала. 1925.
Фрагмент. Бумага, тушь.
20,1×29,5 см. ККГ,
инв. Г-2111. Опубликовано:
«Безбожник у станка», 1925,
№ 4, с. 23, как иллюстрация
к заметке «Постановили
единогласно».



С. 86
Иллюстрация к «Поэме
о клубе» А. Безыменского.
Фрагмент. См.: «Безбожник
у станка», 1926, № 11, с. 5.
Текст под рисунком: «Назавтра,
в перерыве у окна / Тихая речь была
слышна / – „Слушай, Зернова“».

С. 87
Рабочие
Рисунок для журнала. 1925.
Фрагмент. Бумага, тушь.
25,4×17,5 см. ККГ,
инв. Г-1628. Опубликовано
часть композиции:
«Безбожник у станка», 1925,
№ 12, с. 11, как иллюстра-
ция к статье С. Шмониной
«Христос в Китае». Текст под
рисунком: «Рабочие: Смотри-ка,
а китайцы революцию делают...».



С. 94
Моя Катя купила ситцу
Рисунок для журнала. 1926.
Фрагмент. Бумага, тушь.
19,7×21,7 см. ККГ,
инв. Г-1569. Опубликовано:
«Безбожник у станка», 1926,
№ 8, с. 17, как иллюстрация
к «Ленинградским»
частушкам Н. Тихомирова
из серии «Безбожные
частушки».



С. 95
Журнальная иллюстрация.
Фрагмент. См.: «Прожектор»,
1927, № 7 (101), с. 26.
Текст над рисунком: «Из альбома
художника А. Дейнека», под рисунком:
«**Зарисовки с натуры**».
Оригинал части композиции
в Тульском областном художествен-
ном музее.



С. 96
Журнальная иллюстрация.
Фрагмент. См.: «Прожектор»,
1927, № 13 (107), с. 28.
Текст над рисунком: «**Установлен-
ный отдых**», под рисунком:
«Смотрите, как здорово работает
команда вашего учреждения. /
– Да здесь то она работает, – зато на
службе отдыхает».



С. 97
Занятия физкультурой
Рисунок для журнала
«Безбожник у станка» (?).
1924–1925. Фрагмент.
Бумага, тушь, белила.
16,7×21,1 см.
ККГ, инв. Г-2163.



С. 98
Журнальная иллюстрация.
См.: «Красная нива», 1928,
№ 2, с. 16. Текст под рисунком:
«**Бокс**».



С. 99
Журнальная иллюстрация.
См.: «Искорка», 1928, № 11,
с. 9. Текст под рисунком:
«**Смотрите, кто это скачет
на резвых конях?** Это Красная
кавалерия. Какие молодцы! Как лихо
мчатся они, обгоняя друг друга! Точно
таких же кавалеристов я видел на
плацу, у казармы. Они скакали друг
за другом и блестящими острыми
саблями рубили чучела из глины.
А вы, читатели „Искорки“, видели
когда-нибудь таких кавалеристов?»



Весь мир слышит в эти дни тяжёлую поступь пролетарских батальонов.



Погоня за уполномоченным...



Иллюстрация к «Речи тов. И. Сталина на конференции хозяйственников».



А люд станковый стал стеною / Вокруг неё и за неё.



В складочной.



Работницы.



Я — делегатка.



Город.

Из разных профсоюзов.





В советском Баку.



В нашей деревне организовали родильный приют, и все «бабки» безработными остались.



Предзавком: «Заоктябрили вы меня, бабы».



Мы требуем!

Обед в столовой.





Даёшь! Древонасаждение.

От сына без поа к отцу.

Антенну в клуб.



Безбожные частушки.



Чёрное и белое

Юные натуралисты.





Учись, мама, сама «Безбожник у станка» читать будешь.



Много лет я верила...

Чёрное и белое



Какой для женщины ближе дом...



На катке.



Первый снег в городе.



На коньках.

Защита Дейнеки: сильный миттельшпиль

Андрей Ковалёв

Имеет ли творчество Дейнеки значимость в контексте культуры XX века?

Параллельно нам придётся ответить на один очень сложный вопрос: имеет ли советское искусство в целом право претендовать на эту значимость?

При всей нестигаемой политической ангажированности советским режимом, Дейнека вполне мог бы украсить собой ряды художников Третьего рейха или муссолиниевской Италии. Разумеется, масштаб таланта просто несопоставим: идеальные фигуры физкультурников в исполнении Дейнеки выглядят гораздо более «римскими», нежели всё искусство фашистской Италии вместе взятое. А неукротимые защитники Севастополя могут показаться идеальным воплощением арийского духа. Одновременно мрачная патетика дейнековских ткачих и шахтёров просто поразительно совпадает с заявками социальных реалистов, которые ориентировались на Коммунистическую партию США. Так же просто Дейнеку представить и среди мексиканских муралистов⁰¹.

Если же посмотреть на наследие Дейнеки в несколько ином ракурсе, то окажется, что многие его работы вполне комфортно прижились бы и в роскошных апартаментах американских адвокатов и дантистов, обставленных в стиле ар деко. Проще говоря, он вполне мог бы оказаться успешным коммерческим художником, обслуживающим эстетические вкусы высших классов капиталистического общества.

Однако все эти возможные линии судьбы применительно к Дейнеке кажутся скудными и недостаточными. Потому что если посмотреть на тоталитарное искусство Италии

ср

и Германии с точки зрения формы и качества, то станет очевидно, что столь крупная фигура, как Дейнека, в их контекст просто не помещается. Не случайно Дейнеку сравнивают не с живописцами и скульпторами, украшавшими диктатуру Муссолини или гитлеровский режим, но с кинематографистом Лени Рифеншталь или главным архитектором Третьего рейха Альбертом Шпеером. В каких-то случаях возникают прямые аналогии. Достаточно сравнить рисунок Дейнеки, сделанный на форуме Муссолини, с обнажённым атлетом со спины, – и другой, более ранний – «Динамо. Севастополь» (1934).

Если продолжить сравнения, приходится признать, что мощная экспрессия Дейнеки сильно перехлёстывает все интенции американских social realists (таких, как Джон Слоан или Томас Харт Бентон, тот самый, у которого учился Джексон Поллок). Кстати, у одного из ведущих художников этого направления, Джоржа Белоуза, есть картина «Ставьте у Шарки!». (1909; Кливлендский музей искусства, США), очень похожая на дейнековскую «Боксёра Градополова», но не сопоставимая по композиционной мощи. Что же касается муралистов – Диего Риверы, Хосе Клементе Ороско и Давида Альфаро Сикейроса, то и их колоссальные мистерии выглядят довольно наивными при сравнении с выверенным барочным монументализмом советского художника⁰².

Как бы то ни было, можно сказать, что художник Александр Дейнека оказался в нужном месте и в нужное время. Очень правильно выразился философ и политолог Борис Кагарлицкий: «Государство может быть страшным, оно может быть опасным, оно может быть отвратительным, но тем не менее оно создаёт некий масштаб действия, масштаб события, если угодно, даже масштаб угрозы, который, в свою очередь, способствует эстетическим переживаниям. И вот этот вот масштаб государственного дела, даже государственной угрозы, если угодно, становится предметом искусства. А рыночные процессы кажутся на этом фоне пошлыми, мелкими и неинтересными»⁰³.

См.: Бренер А. Да здравствует Мехико! // Художественный журнал. М., 1999, № 24: «Ороско, Ривера и Сикейрос титаническим усилием пытались создать большой национальный стиль – и надорвались, не сложились. Часто они впадают в банальности и общие места, иногда – в эпигонство, иногда лишь плоско иллюстрируют мексиканскую историю, будто для школьного учебника. ... И всё же эти трое были крупнее, мощнее дяди и, во всяком случае, гораздо более смелые и честные, чем все остальные художественные популисты новейшего времени – от нацистов и социалистов до нынешних московских „радикальных“ художников. А может быть, мексиканцы были не честнее, а наивнее?».

Кагарлицкий Б. Ю. Рынок, государство и кризис «классической культуры» // Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслиющие миры». М., 2007, с. 130.

Нет никакого смысла насильственно изымать Дейнеку из социалистического реализма только на том основании, что он очень хороший художник и выдающийся пластик. При таком подходе самым очевидным образом этическое подменяется эстетическим и представляет собой попытку нивелировать выдвинутую ещё в 1930-х годах дилемму немецкого философа Вальтера Беньямина: «Фашизм эстетизирует политику. Коммунизм отвечает на это политизацией искусства» (04).

Впрочем, сам Александр Дейнека под такое различие попадает лишь отчасти – он с большим удовольствием «эстетизировал политику» (в том же панно «Знатные люди Страны Советов» для Советского павильона на Всемирной выставке в Париже). И – политизировал искусство: даже «Вратарь» (1934), левитирующий, подобно малевичевскому архитектону, и тот несёт в себе вполне идеологизированное алиби. Спорт для советского человека – способ проявить патриотизм, стать хорошим защитником Родины. Отметим, что сам Вальтер Беньямин, интеллектуал-марксист и идеалист, в 1927–1928 годах посещавший СССР и оставивший весьма экспрессивный «Московский дневник», выступая с таким высказыванием, в достаточной мере понимал двойственную сущность коммунистического режима, который стремительными темпами погружал своих граждан в ситуацию фатального двоемыслия (05).

Итак, насколько давление тотального двоемыслия отражалось на творчестве Александра Дейнеки? Был ли он глубоко скрытым внутренним оппозиционером или искренне верил в те идеалы, которые с таким мастерством воплощал? По поводу фатума двоемыслия очень точно высказался словенский философ Славой Жижек, имеющий за своими плечами опыт жизни в титовской Югославии: «Понятие „скрытый диссидент“ – оксюморон: самая суть диссидентства в его открытости; как пресловутый ребёнок в андерсеновском „Новом платье короля“, оно вслух говорит всесильному Другому то, о чём остальные только шепчутся» (06).

С другой стороны, следует учитывать, что такая эстетическая конструкция, как «искренность», восходит к усилиям шестидесятников по созданию социалистического реализма «с человеческим лицом». Именно Дейнека стал той фигурой, которая легитимизировала процесс очищения советского искусства от циничного официоза. При этом, как очень тонко отмечает Алексей Бобриков: «Ранний – героический – „суровый стиль“ принципиально противопоставлен созданному сталинским искусством (и завершающим его искусством „оттепели“) миру счастливой беззаботности, силы и красоты как системе осознанной и целенаправленной „лжи“. Поэтому первым возникает именно культ „суровой“ – то есть лишённой всяких иллюзий, бескомпромиссной и беспощадной – „правды“ о человеке, истории и даже природе (пустынная и мрачная природа „сурового стиля“ не имеет ничего общего с солнечной идиллией середины 1950-х). Никаких чудес – только работа»⁰⁷.

68

Да, Александр Дейнека непосредственно причастен к кристаллизации этого культа «беззаботности, силы и красоты». Следует отметить, что расцвет этого культа относится к довоенному периоду. Уже в 1950-х годах из столь любимой Дейнекой «спортивной и молодёжной тематики» стала катастрофически выветриваться былая витальность. Парящие над водой физкультурники, изображённые в сложном ракурсе футболисты превратились в банализированный стандарт оформления общественно-рекреационных пространств. Не стоит удивляться, что представители так называемого «сурового стиля», в противовес этому канону, обратились в наследии Дейнеки к «экспрессионистическим» работам 1920-х годов («Ткачихи», «Спуск в шахту» и так далее). Отметим, что как раз на основании критериев «правдивости» и искренности и была сформирована новая версия истории советского искусства, в которой Александр Дейнека занял центральное положение. Однако его возведение на этот пьедестал было достигнуто за счёт тщательного вытеснения из дейнековского наследия всех его «авангардных» компонентов. И в данном случае речь идёт

07

Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. № 51–52. М., 2008, с. 76. См. также: Ковалёв А. Введение в художественную политэкономия эпохи застоя // Артхроника, 2004, № 2, с. 54–62.

вовсе не о восходящих к авангардной фотографии резких ракурсах и перенапряжённых композиционных решениях раннего Дейнеки, тем более что сама по себе эксплуатация того или иного модернистского приёма вовсе не позволяет причислять те или иные вещи к модернизму⁽⁰⁸⁾.

Интересно, что шестидесятники последовательно вычищали из дейнековского наследия как раз этот мощный динамизм, предпочитая статичные композиции. Восходящие по своей стилистике к работам Дейнеки 1920-х годов «Ремонтники» Таира Салахова (1960), «Плотогоны» Николая Андропова (1958–1961) или «Строители Братска» Виктора Попкова выглядят намерено статичными и застывшими.

Но наибольшие усилия художники, которые полагали себя наследниками Дейнеки, потратили на то, чтобы изжить ту составляющую его наследия, которую исследователь искусства советского периода Екатерина Дёготь называет «трансмедиальной картиной»⁽⁰⁹⁾. Если следовать такой концепции, то собственно материальная «картина» есть только один из промежуточных этапов производства соцреалистического продукта. Созданный художником масляными красками на холсте образ реализовывался в качестве трансмедиальной картины только в том случае, если появлялись бесчисленные полиграфические репродукции и копии-повторения, предназначенные для общественных пространств. Дейнека изначально начал производить сугубо медиальные образы именно по причине такого сугубо модернистского отношения к образу и изображению: небольшой рисунок легко представим в качестве огромной фрески, а крупноформатная картина запросто укладывается в формат журнальной иллюстрации. И как раз эта, критическая по отношению к Картине, медиальная составляющая дейнековского проекта 1920-х, и искоренялась в 1960-е самым решительным образом ради того, чтобы сокрыть идеологическую непристойность соцреалистической картины под пеленой истинного искусства.

В таком контексте вовсе не лишено смысла парадоксальное сравнение раннего Дейнеки и Сальвадора Дали,

который, первым среди европейских модернистов, стал производить живопись «для воспроизведения», а не для любования. Он много раз повторял, что истинная картина — это та, что воспроизведена бесконечное множество раз в красивых журналах¹⁰. Именно по этой причине Дали и вошёл в непримиримый конфликт с остальными сюрреалистами, которые стойчески держались стратегии потаённого и принципиально невозпроизводимого искусства. В дальнейшем прямым наследником Дали по этой стратегии бесконечной медийности оказался Энди Уорхол, который вынимал из визуального мира массового воспроизведения образы и комбинировал их в своих псевдокартинах только для того, чтобы вернуть их обратно, и испытывал почти детский восторг, когда видел свои творения напечатанными в гляцевых журналах.

Конечно, последнее сравнение может выглядеть очень сильной натяжкой. Картины Сальвадора Дали, безусловно, представляют собой чистую и беспримесную симуляцию живописи, в то время как Дейнеке даже в работах, заведомо предназначенных для массового воспроизведения, при котором теряются все тонкости, почти никогда не удавалось избавиться от функционально бесполезной в таком случае качественной обработки поверхности. Это относится даже к тем рисункам, которые он делал в авральном режиме для массовых журналов, где ему изначально приходилось прилаживаться к очень плохой в те времена офсетной печати. Такое трепетное отношение к поверхности листа, очевидно, следует связывать с тем, что Дейнека был учеником Владимира Фаворского на графическом отделении Вхутемаса. Можно только предположить, что всегда бежавший излишнего шума великий мастер изошрённой ксилографии был не слишком доволен тем обстоятельством, что его ученик бросился разменивать свой талант в дешёвых пропагандистских изданиях.

Однако сам Дейнека, страстный поклонник Владимира Маяковского, напротив, считал своим истинным призванием работу в журналах, предназначенных для самой

широкой публики. И гордился активным участием в таких откровенно пропагандистских изданиях, как «Безбожник у станка», «Даёшь», «Красная нива», «Прожектор», «Смена». К слову сказать, обычно принято упоминать о том, что Дейнека учился «в том самом Вхутемасе», где преподавали великие авангардисты. Следует понимать существенное различие между дизайном в современном понимании и теми сугубо телеологическими задачами, которые ставили перед собой конструктивисты, связанные с журналом «ЛЕФ». Лозунги «производственного искусства», которые они выдвигали, означали нечто несравненно большее, нежели простое оформление материального окружения человека. Конструктивизм – это проект сотворения нового мира и нового человека. Вхутемас (Высшие государственные художественно-технические мастерские) был создан исключительно с целью «подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также конструкторов и руководителей для профессионально-технического образования»⁽¹¹⁾. Станковые формы искусства как сугубо мелкотоварные и буржуазные по способу производства должны были отмереть в социалистическом обществе.

Согласно первоначальному проекту, живопись и графика преподавались в рамках так называемого «Пропедевтического курса», где студенты должны были освоить язык пластических форм и общие законы формообразования. И всё этого для того, чтобы стать истинными художниками будущего – то есть художниками-конструкторами⁽¹²⁾. Поэтому было бы вполне естественно, что приехавший из провинции молодой художник Александр Дейнека, который работал некоторое время фотографом и к тому же писавший в футуристическом духе, стал бы, например, учеником Александра Родченко, профессора металлообрабатывающего факультета Вхутемаса. Он также мог выбрать мастерские в весьма широкой стилиевой палитре – от академика Д.Н. Кардовского до сезанниста и бубнововалетовца И.И. Машкова.

Но в такой ситуации молодой художник предпочёл стать учеником ультраконсервативного формалиста-графика Владимира Фаворского.

Более того, в 1924 году Александр Дейнека вместе с группой соучеников по Вхутемасу выступил одним из соучредителей группы ОСТ (Общества станковистов). Напомним, что как раз в этот момент споры о производственном искусстве вошли в стадию предельного накала. И само название новой группы – Общество станковистов – был резко полемичным по отношению к тем лозунгам, которые выдвигали теоретики журнала «ЛЕФ». Представители и идеологи производственного искусства, двинувшиеся «от ситца – к картине» (лозунг Осипа Брика), не жаловали даже и самую что ни на есть агитационную графику, в которой в тот момент плодотворно работал Дейнека, и отдавали предпочтение фотомонтажу, полагая его наиболее действенной и доступной формой агитационного искусства.

72

Конечно, несложно заметить, что жёсткие, почти невозможные ракурсы и прямолинейные композиционные конструкции, которые стали «фирменным» знаком Александра Дейнеки, прямо соотносятся также и с фотографиями и коллажами Александра Родченко и других авангардных фотографов. До определённого момента такое взаимодействие сказывалось только на формальном уровне (здесь следует учитывать, что лефовцы никаких компромиссов не признавали).

Но дальнейшие события показали, что пропасть между непримиримыми производственниками и остовцами была не столь уж непроходимой. В 1928 году происходит очень важное событие – Александр Дейнека покидает ОСТ и вступает в объединение «Октябрь»⁽¹³⁾, в котором производственная риторика была доведена до своего логического завершения. Выступая на одном из обсуждений, Дейнека объясняет причины такого перехода: «Сегодня я занимаюсь графикой больше, чем живописью. Я всё-таки стою на позиции антистанковой. Я считаю, что это правильно, потому что картина станковая – это ограниченное понятие о золо-

той раме в полтора метра и больше. Для нас это слишком маленький размер — по объёму и по тиражу» ⁽¹⁴⁾.

Здесь следует сказать, что Дейнека оказался намного последовательней и радикальней своих новых товарищей. И смог почти идеально воплотить требование лидера Пролеткульта Александра Богданова, чьи идеи оказали колоссальное влияние на сложение производственного искусства. Дейнековские «Текстильщицы» (1927) почти идеально соответствуют схеме идеального пролетария, описанного Богдановым: «Трудовому типу личности должны быть присущи такие качества: наблюдательность, изобразительность (умение изображать, отображать и фиксировать в слове, в письме, в графике и фотографии), воля (готовность к действию, способность к переключению), двигательная культура (культура тела, трудовых, спортивных, бытовых движений), владение режимом (времени, жизни, труда), искусство отдыха и восстановления сил, умения и культура организатора, политехнизм» ⁽¹⁵⁾.

Замечательно, что на уровне чистой психосоматики сам Александр Дейнека отлично соответствовал такому описанию. Поэтому смог почти идеально облечь голую пролеткультовскую схему в живую (то есть живописную) плоть. Но если опираться на исторические реалии, следует подчеркнуть, что пролеткультовский тейлоризм ⁽¹⁶⁾ наиболее законченное своё выражение обрёл в теории биомеханики Всеволода Мейерхольда, провозгласившего лозунг «тейлоризации театра»: «Поскольку задачей игры актера является реализация определённого задания, от него требуется экономия выразительных средств, которая гарантирует точность движений, способствующих скорейшей реализации задания» ⁽¹⁷⁾. Сам Дейнека сторонился подобных деклараций, но его производящие в пространстве отточенные движения «Ткачихи» выглядят совершенным воплощением идеи «тейлоризации картины», в которой уже не может быть ничего лишнего, стороннего, психологичного. То есть всего того, что может помешать «скорейшей реализации задания». По мнению

Сюзан Бак-Морс, ценность советской культуры двадцатых–тридцатых годов состоит в том, что в ней возвращалась «утраченная версия мечты людей XX века об индустриальной современности» ¹⁸. И именно данное обстоятельство и заставляет её включать соцреализм в лице Александра Дейнеки в общую историю пластических искусств на правах полноценного участника процесса, а не какого-то экзотического эпизода, как то обычно делается. Этот неукротимый пафос модернизации требовал достижения абсолюта: высказывание Славоя Жижека в тексте «Заметки о сталинской модернизации» вполне может быть применено и к открытиям Александра Дейнеки 1920-х годов: «Эта ультраортодоксальность авангарда, т. е. его сверхотождествление с самой сердцевинной официальной идеологии, была разоблачающе-дерзкой: у Эйзенштейна, у Мейерхольда, на картинах конструктивистов и т. д. в человеке подчёркивается красота его механических движений, его полная депсихологизация» ¹⁹.

И Эйзенштейн, и Мейерхольд были весьма близки к идеологическому проекту художественного объединения «Октябрь», в котором эта ультраортодоксальность была доведена до предела и в ряды которого, как мы помним, вступил Александр Дейнека. Но в 1931 году художник делает неожиданный поворот – становится членом Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ). Между двумя этими организациями существовала непримиримая вражда. Такой переход может с исторической дистанции восприниматься как результат хорошего конъюнктурного чутья – Дейнека перешёл на сторону победителей. Но этот вывод никак не соответствует действительности – в РАПХ к тому времени взяли верх вовсе не будущие деятели Союза художников, но совсем юные выпускники Вхутемаса–Вхутеина. Они оказались ещё более радикальны, чем члены общества «Октябрь». Характер у ребят был отвратительный, крикливый и необузданный. И всё потому, что они со всей серьёзностью строили социализм. Именно за это слишком ответственное отношение к делу мировой революции их начисто

вычеркнули из истории. Зачистка была произведена очень тщательно – от этого эпизода дошли только возбуждённые манифесты и протоколы различных слушаний и разбирательств. И почти никакого реального материала. Но всё же можно предположить, что Дейнека перешёл в РАПХ потому, что считал их «своими», более близкими эстетически.

Сейчас приходится производить очень серьёзные интеллектуальные процедуры, чтобы принять на веру тот факт, что был момент, когда жили и работали прекрасные художники, серьёзно и последовательно строившие великое социалистическое искусство. Наглядное, пропагандистское и очень левое и коммунистическое. Изображали новый, социалистический, быт; боролись с «буржуазной сволочью»; воспевали пионеров, колхозниц и пограничников; клеймили кулаков и уклонистов; прославляли донбасских откатчиц и трудовые подвиги работников калошного цеха. Ничего не чурались, рисовали карикатуры для массовых журналов. Предельная политическая ангажированность искусства этого короткого периода между 1928 и 1932 годом поразительна: все жизнестроительные утопии русского авангарда стали воплощаться в реальном пространстве и времени.

Но тут что-то произошло и с самим Дейнекой. Достаточно сравнить жёсткие формулы плакатов 1930 года («Механизируем Донбасс», «Физкультурница») и нежную лиричность картин, написанных в 1931-м («На балконе», «Девочка у окна»). И здесь художник немедленно столкнулся с жесточайшей критикой со стороны своих недавних соратников. Можно предположить, что в самый неподходящий момент Дейнека оказался в ситуации тяжелейшего когнитивного диссонанса, который нанёс травму всем революционным романтикам 1920-х. Но, как оказалось, это было движение в правильном направлении: в скором времени будет окончательно выведена формула социалистического реализма, в котором нашлось место для выражения интимного и человеческого. То есть всего того, что было в равной степени абсолютно неприемлемо и для производственников из «Октября», и для

адептов нового образного социалистического искусства из РАПХ. Важно подчеркнуть, что сталинская машина произвела весьма парадоксальную операцию, позволив в начале 1930-х годов двум ультраортодоксальным ответвлениям советского искусства («Октябрь» и РАПХ) истощить друг друга в безумной полемике. 23 апреля 1932 года вышло постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» – и бывшие антагонисты оказались не у дел. Радикалам в новом советском искусстве места не оказалось. Ведущие позиции заняли совсем другие люди. Парадоксально, но если для леваков из «Октября» после соответствующей процедуры «очищения» всё же нашлось определённое место где-то на задворках, то рапховские крикуны пострадали вполне реально⁽²⁰⁾.

С начала 1930-х советское общество вступило в принципиально новую фазу. Революционный ригоризм двадцатых ушёл в прошлое. Быт в стране, вступающей в период устрашающих репрессий, внешне стал приобретать вполне благопристойный вид⁽²¹⁾. По Жижеку, «сталинский соц-реализм на самом деле был попыткой вернуть социализму „человеческое лицо“, т. е. описать процесс индустриализации заново – как соразмерный традиционной индивидуальной психологии. В текстах, полотнах и фильмах соц-реализма человек уже не винтик всемирного механизма, но живая и чувствующая личность»⁽²²⁾. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Дейнека, певец безбрежного коллективизма, стал проповедовать самые что ни на есть мелкобуржуазные семейные ценности. Монументальная и возвышенная «Мать» (1932), обнажённая девочка со своей подростковой сексуальностью («На балконе», 1931), парижанка в кокетливой шляпке. Принято полагать, что Дейнека таким образом вступил в тщательно скрытое противостояние с формирующимся канонem соцреализма, скрываясь в личном и интимном от всепоглощающего давления идеологии. Однако дело обстоит прямо противоположным образом – это личное, тёплое, мягкое и индивидуальное вошло в канон важной составляющей частью.

См.: Орлова М. Газета «Коммерсантъ» № 70 (2200) от 19.04.2001. Кристина Киаер в докладе, носящем выразительное название «Плохая живопись. Социалистическое тело как пастиш» настаивает на том, что поздняя сталинская живопись в своей массе – это очень плохая живопись. И пишет, что такое утверждение подтверждается и поздним творчеством Александра Дейнеки, которого она называет «в прошлом хорошим живописцем». По её мнению, в 1930-х годах он идеально воплотил советские идеологические фантазии о новом коллективном теле. Но в 1940-х Дейнека стал пытаться вместить в акдемизированную форму свои представления о «советском теле». См.: Kjaer, Christina. Bad Painting Under High Stalinism: The Socialist Body as Pastiche. Lecture in Program in Russian and Eurasian Studies. Princeton University, Princeton, 2008.

Именно эта точно отмеренная доза интимного и человеческого, по большому счёту, и составляет основное отличие двух изводов тоталитарного искусства – Третьего рейха и сталинских Советов. Конечно, выведенные Дейнекой, Пименовым и Самохваловым сосредоточенные работники, могучие воины и легконогие физкультурники в белых трусах и майках, бодро шагающие по залитым беспощадным солнцем площадям и проспектам социалистического отечества, – все они есть сами по себе чистые идеологемы. В принципе, точно такие же идеологемы, как персонажи Лени Рифеншталь и скульптора Арно Беккера. Но сила Александра Дейнеки как раз в том, что он нашёл почти абсолютную формулу соотношения личностного и коллективного, общего и частного. Идеальные «сверхчеловеки» Беккера и Рифеншталь находятся в каком-то особом мифологическом пространстве. А вот атлеты Дейнеки, напротив, помещены в пространство реальное. Это своего рода «парни из соседнего двора», ставшие чемпионами. Конечно, представителям этой новой формации человечества ни к чему особая индивидуальность – их тела, лёгкие и мускулистые, выражали куда больше.

Но обмирщение революционного романтика пошло несравненно дальше. Ведущий мастер соцреализма Александр Дейнека производил почти в промышленном масштабе искусство вполне мелкобуржуазное и бесконфликтное, если его определять по вульгарно-социологической схеме. То есть вполне формалистическое и почти идеально подходящее для удовлетворения буржуазного вкуса (за что его, собственно, и ругали в своё время рапповцы). Однако здесь возникает весьма парадоксальная ситуация: неудачными и вялыми оказываются работы Дейнеки, сделанные «для дома, для семьи», притом что даже самые, казалось бы, казённые сюжеты вроде эскизов росписей кинотеатра в ЦПКиО имени Горького поражают своей живописной грацией⁽²³⁾.

Отметим одно важное для сложения советского искусства обстоятельство. Основатели социалистического

реализма – такие, как Исаак Бродский или Александр Герасимов, – происходили из коммерческого предреволюционного салона, имевшего весьма косвенное отношение к тому русскому реализму, в верности которому они клялись. То есть со стилистической точки зрения соцреализм в основной товарной массе вовсе не был каким-то курьёзным исключением из мировой истории. Просто сравнивать конкретные работы следует вовсе не с теми объектами, которые хранятся в музеях современного искусства, но с искусством салонным и даже какими-то новыми вариантами лубка, как это делает Кристина Линди⁽²⁴⁾. Существует стойкое предубеждение, что принципиальное различие между художниками западными и художниками, жившими в СССР, определяется их отношением к рынку. Парадокс заключается в том, что, исполняя большие государственные заказы, «для себя» советские художники рисовали интимные портреты и приятные пейзажи и натюрморты. То есть именно то, что и требуется среднему покупателю искусства.

78

Отметим, что Дейнека, в отличие от подавляющего большинства советских художников, имел опыт работы на заказ, исходящий от частных лиц. Правда, это была скорее примерка на себя новой функции. Ведущий западный исследователь творчества Дейнеки Кристина Киаер, описывая полотно, названное «Скука» (1935, частное собрание), говорит о предыстории создания данной работы. Это, как обнаружилось, портрет некой госпожи Снайдер, чей дом художник посещал во время поездки в Филадельфию. Но, очевидно, это был вовсе не простой визит вежливости – Дейнека сделал очень обстоятельные карандашные и акварельные эскизы интерьеров дома Снайдеров. В результате исследователь делает вывод: «... рисуя портрет г-жи Снайдер, Дейнека сам на время превратился в художника-модерниста, пишущего на потребу нуворишей, даже если он не работал на заказ»⁽²⁵⁾.

Следует сказать, что люди, которые приобретали в США искусство в середине 1930-х годов, придерживались

24

Lindey, Christine. The Hidden Tradition, Western Popular Prints' in Art in the Cold War, from Vladivostok to Kalamazoo, 1945–1962. London, The Herbert Press, 1990, p 109–139.

25

Киаер К. Соцреализм и американский модернизм.: Дейнека в США / Пинакотекa, № 22–23, с. 288–295.

достаточно консервативных взглядов. И Дейнека мастерски сымитировал мягкий модернизм в духе Кес ван Донгена. Впоследствии ему пришлось серьёзно оправдываться за этот свой эксперимент, но общее впечатление от «Скуки» доказывает, что художнику совершенно не удалось занять позицию наблюдателя из другого мира, который поражён той тоской и отчуждённостью, что царит в странах капитализма. Конечно, это довольно неожиданный поворот для художника, который совсем недавно сотрудничал с массовыми советскими изданиями и жесточайшим образом высмеивал буржуазный дух и капиталистическое общество в целом («Скорее головы канарейкам сверните – чтоб коммунизм канарейками не был побит!» – этот призыв вложил в уста портрета Маркса, висящего в доме омещанившихся коммунистов, старший товарищ и наставник Дейнеки Владимир Маяковский). В таком случае можно сравнить рисунок «Кабаре» 1921 года, где яростно обличается нэпманское разложение, и зарисовки из серии «Негритянский мюзик-холл», созданные как бы нейтральным наблюдателем, который преследует только этнографический интерес – и любит эти занимательными сценами.

79

В этом эпизоде есть некая загадка – как могло получиться, что в атмосфере всеобщей слежки и доноительства советский человек за границей смог вступить в столь близкий контакт с «буржуазными элементами»? Ещё сложнее ответить на вопрос о том, почему художник, который постоянно подвергался упрекам в формализме, то есть проявлял очевидные идеологические отклонения от генеральной линии, совершил так много путешествий и в Европу, и в Америку – на территорию идеологического противника. Для того чтобы это происходило, требовалась как минимум причастность к очень высокому уровню истеблишмента.

Защита Дейнеки
сильный мительный

Ответ здесь прост – зарубежные поездки представителей творческой интеллигенции проходили по линии ВОКС⁽²⁶⁾ – организации, которая в 1930-х годах вела весьма агрессивную политику в западных странах. И Александр Дейнека,

элегантный и обходительный джентльмен, с одинаковым успехом создающий и большие идеологические проекты, и высококачественные портреты и пейзажи с лёгким оттенком модернизма, оказался очень нужным человеком для организации, которая тратила огромные усилия, чтобы привлечь сердца и души западных интеллигентов. Проект, в котором участвовал Дейнека, оказался весьма удачным. Он стал одним из создателей волшебного мифа о прекрасной и светлой жизни в стране, строящей социализм, который так завлекал европейских интеллектуалов. И конечно же, советского мифа о Западе. Именно с Дейнекой советские люди бродили по римским улицам или задирали головы перед небоскрёбами Нью-Йорка. И знали, что сами никогда ничего такого не увидят. Просто всё, за что брался Александр Дейнека, получалось очень точно и выразительно: и фасад тоталитарного государства, и даже простенькие с виду работы – пейзажные наброски или женские головки.

80

Но наступил момент, когда все переменялось. Произошло это где-то в конце Великой Отечественной войны. «Оборона Севастополя» (1942) – это знак, доведённый до предельного формального совершенства. Но уже рисунки, сделанные в том же 1942 году во время поездки на фронт, демонстрируют какую-то растерянность художника перед жёсткой и неприглядной реальностью войны. Глядя на эти наброски иногда даже кажется, что этот замечательный рисовальщик почему-то разучился рисовать. Это, конечно, невозможно. Просто Дейнека вдруг утратил действительность – ту самую, которая его так восторгала. Наверное, всё дело в том, что с Великой Победой закончилась и эпоха Великой Модернизации. И закончилось время Александра Дейнеки – художника, который сознательно и ответственно творил эту модернизацию.

Конечно, механик – это часть машины. Но не только, когда он ей управляет, но и потом, когда он возвращается домой. (Deleuze. / Guattari, Kafka. Towards a Minor Literature).





После работы – душ.



На отдыхе.

Физкультурники.

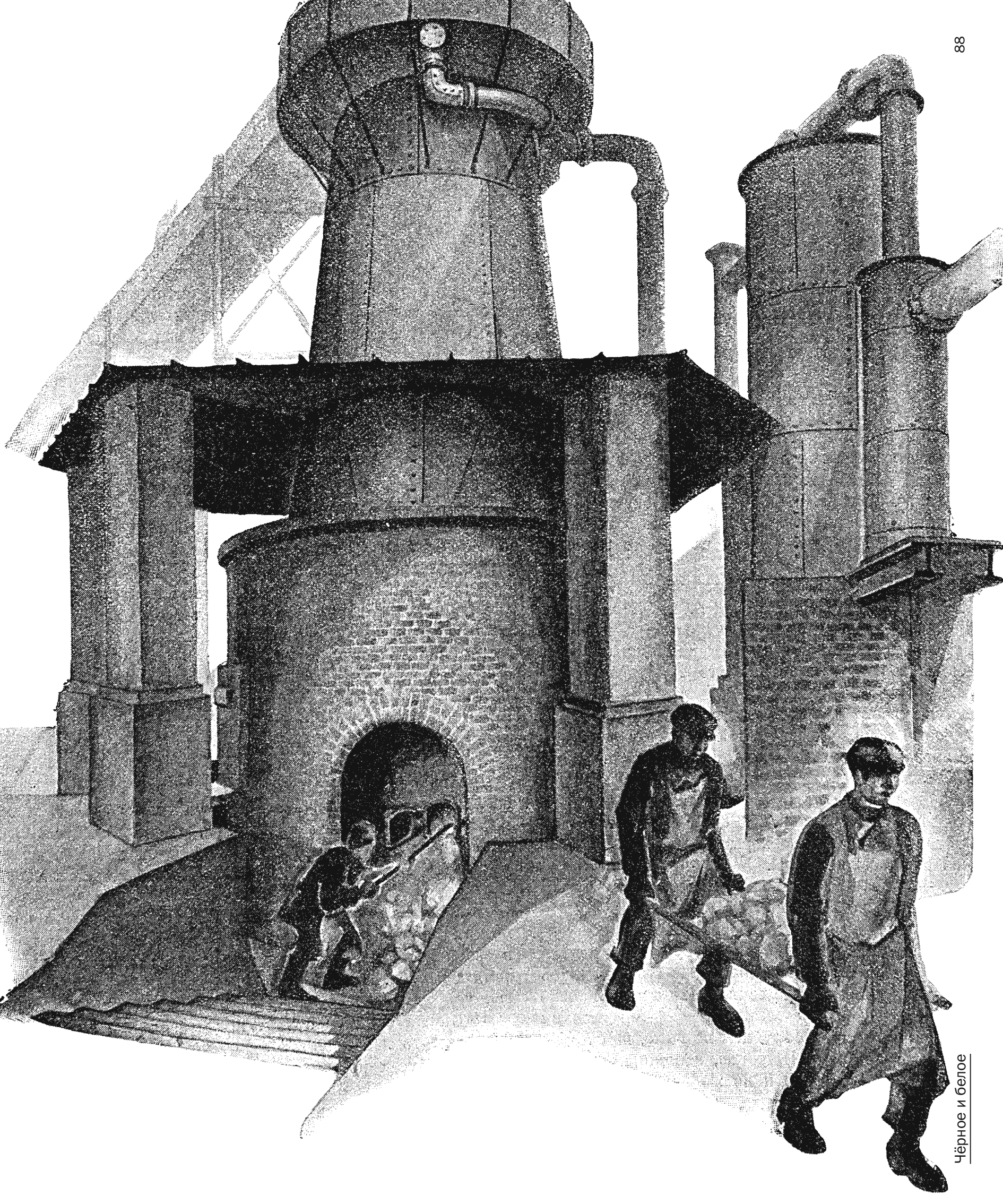


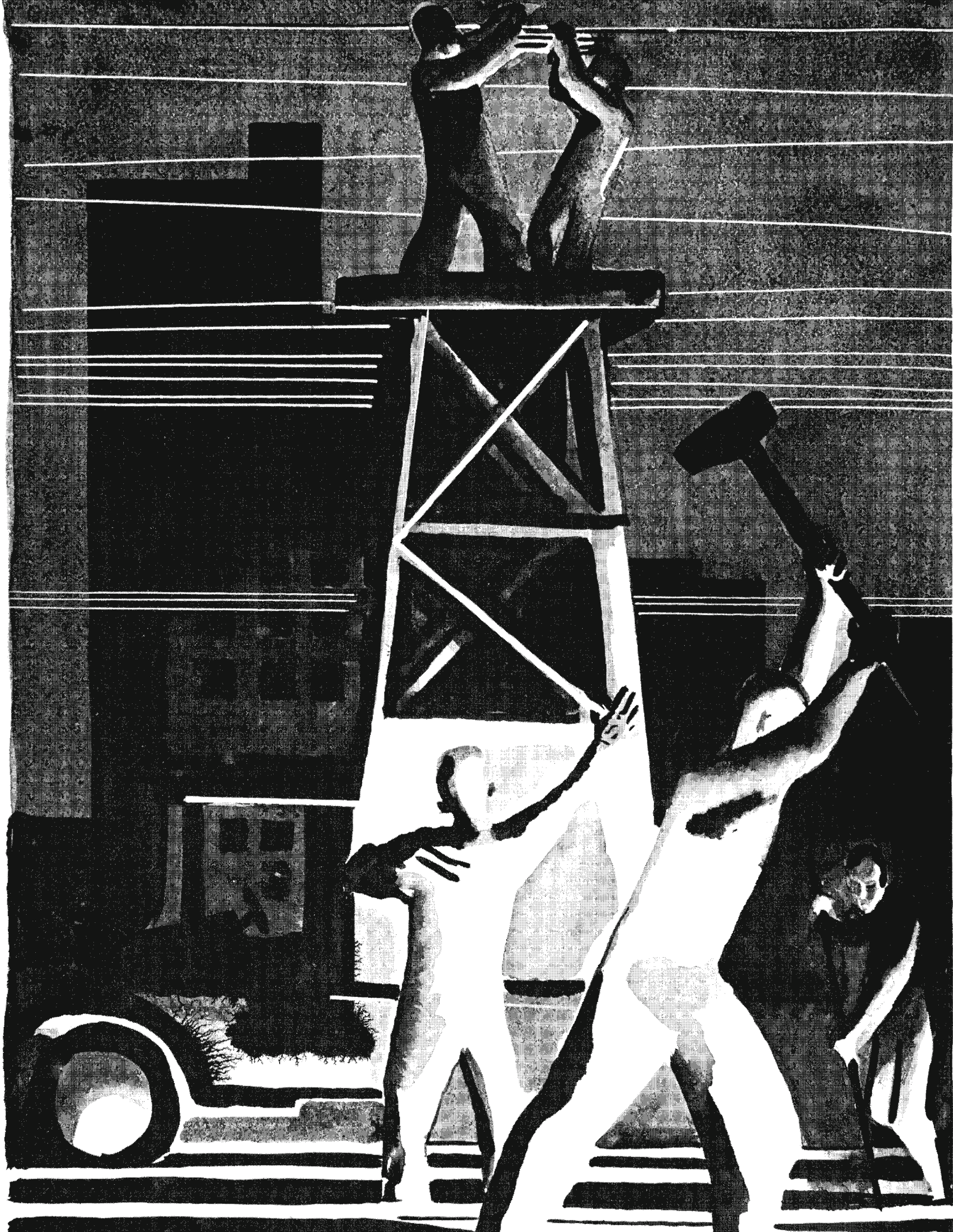














A/1928.

Чёрное и белое





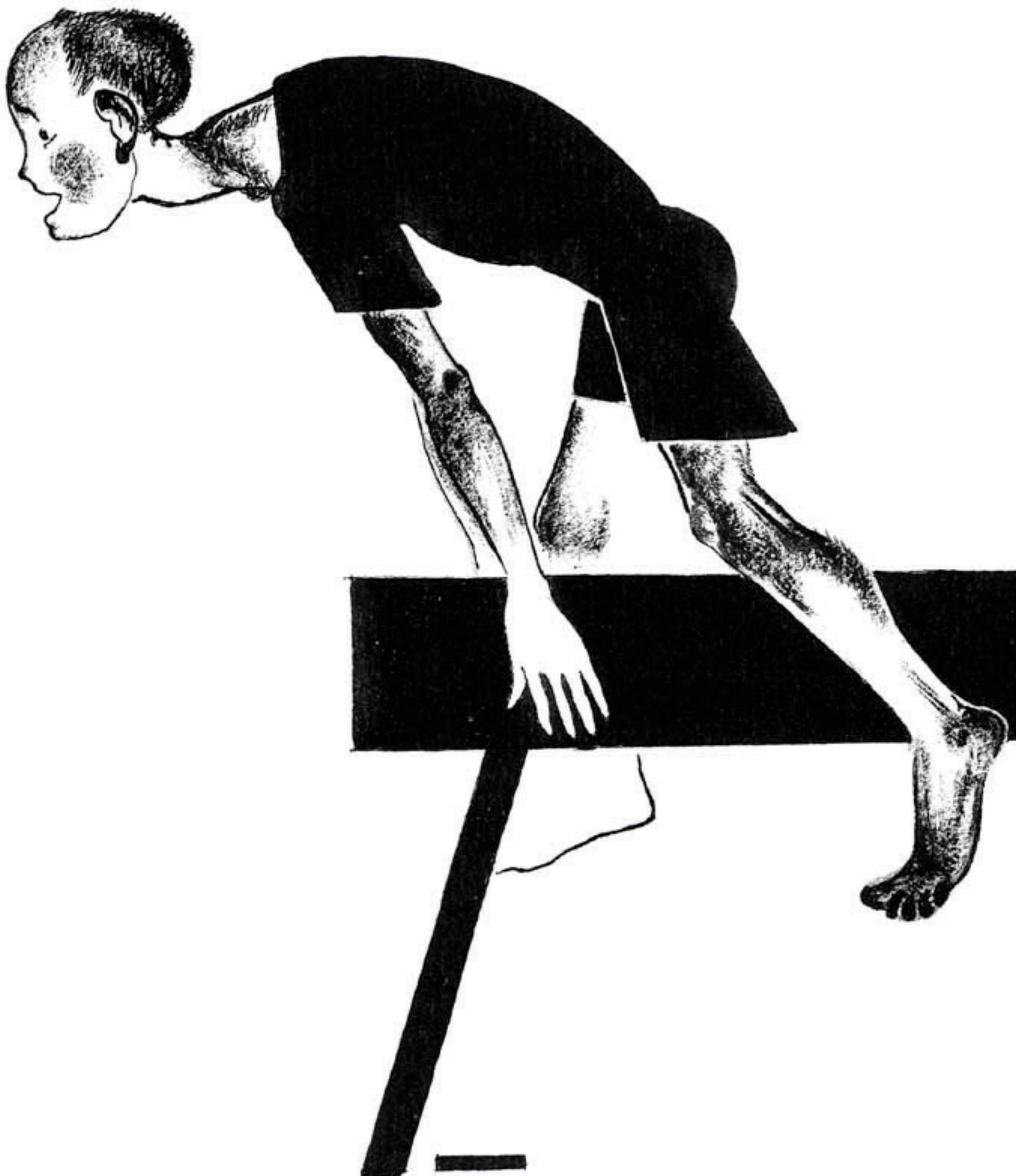


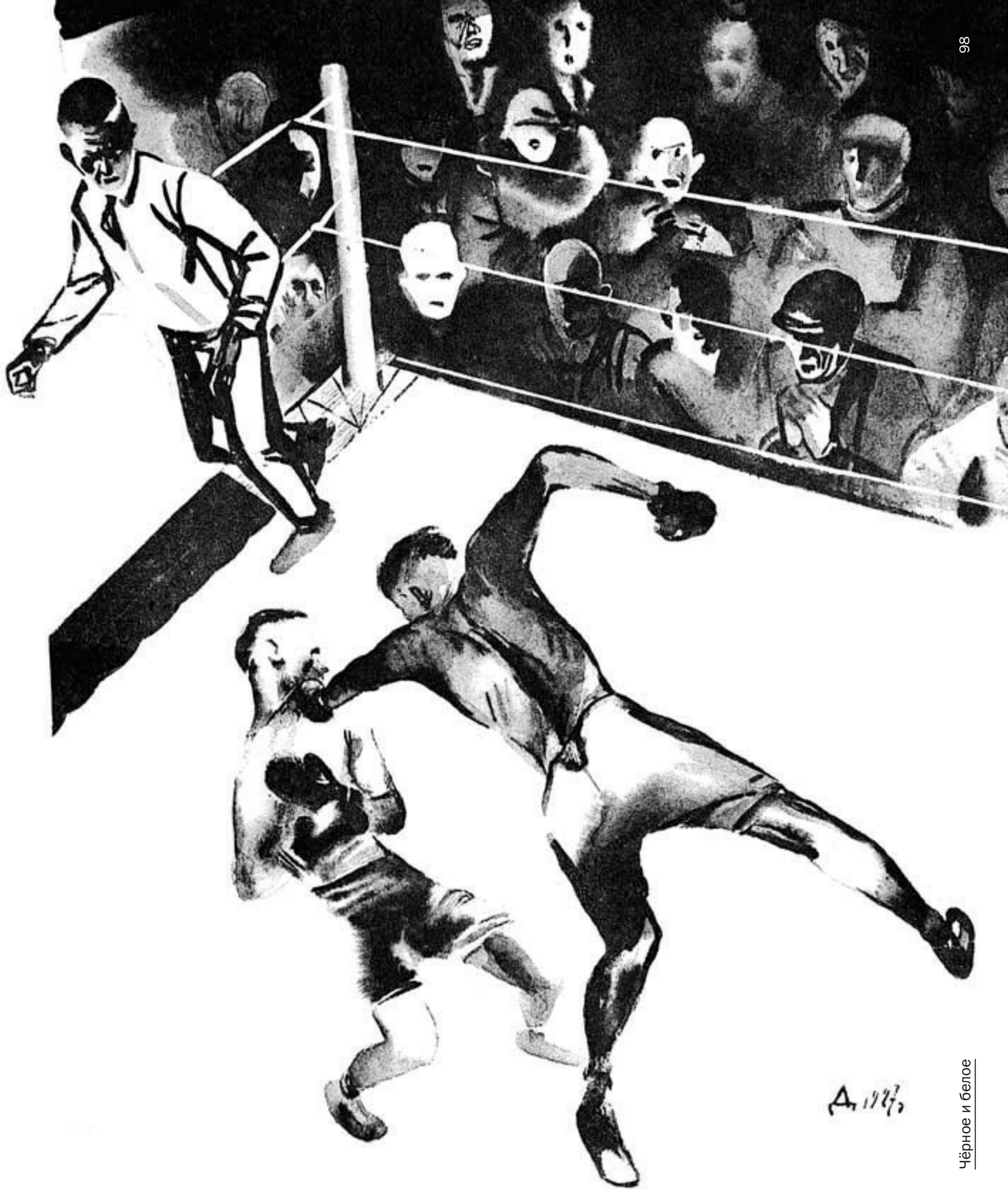




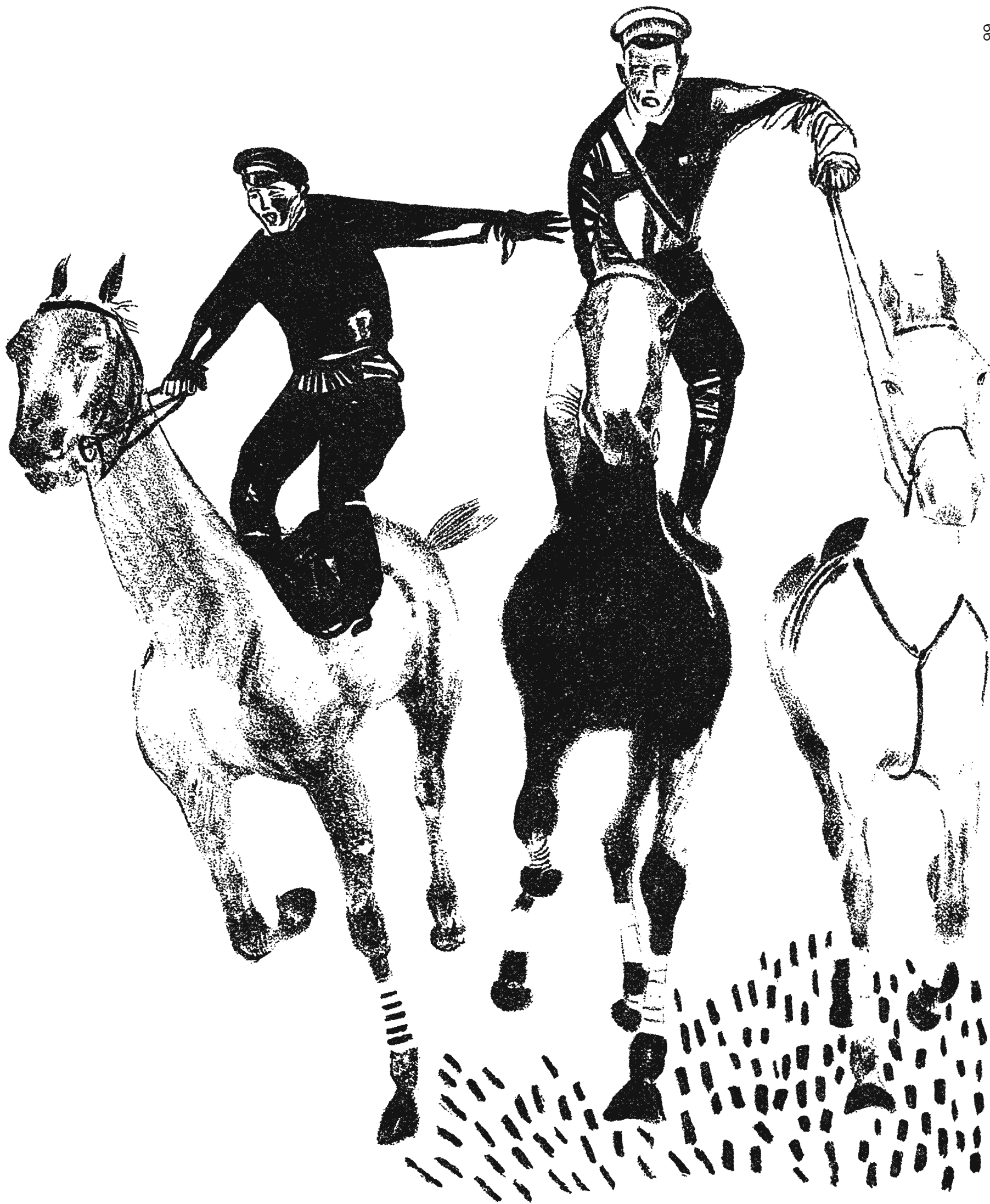


А:





Д. 11/27/2



Красный и другие

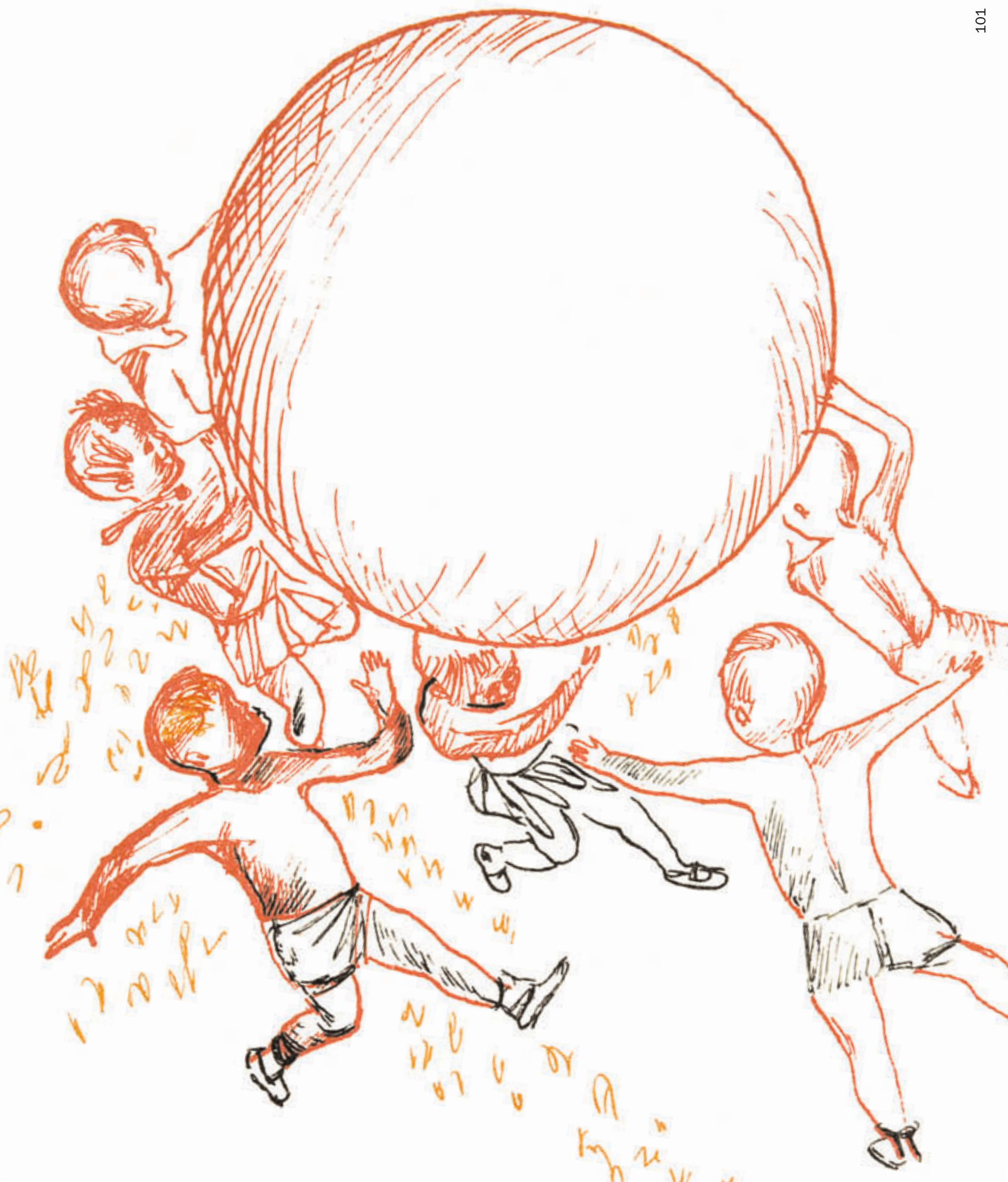
Я люблю чистый звонкий кусок цвета (какой-нибудь краски)... Иногда форма обаятельна через цвет... Иногда живая форма обаятельна силой мощи, внутренней убеждённости своего прекрасного существа. Форма прекрасна своей окраской и своими пропорциями...

Я понимаю живопись, тонкую живопись, но люблю больше рисунок, форму. Если иные разбираются в тончайших тоновых нюансах и абсолютно безразличны к грубым искажениям формы, то у меня всё наоборот — я очень чувствителен к тончайшим формам ритма и удовлетворяюсь простыми цветовыми отношениями...

Александр Дейнека

В разделе воспроизведены иллюстрации Александра Дейнеки со страниц журналов середины 1920-х — начала 1930-х годов, а также исполненные художником оригинальные рисунки для периодической печати из собраний российских музеев.

Подписи под изображениями составлены на основании текстов, сопровождавших рисунки в журналах, и могут не совпадать с названиями хранящихся в музеях оригинальных рисунков. Подробную информацию об изображениях можно найти на с. 159–163.



































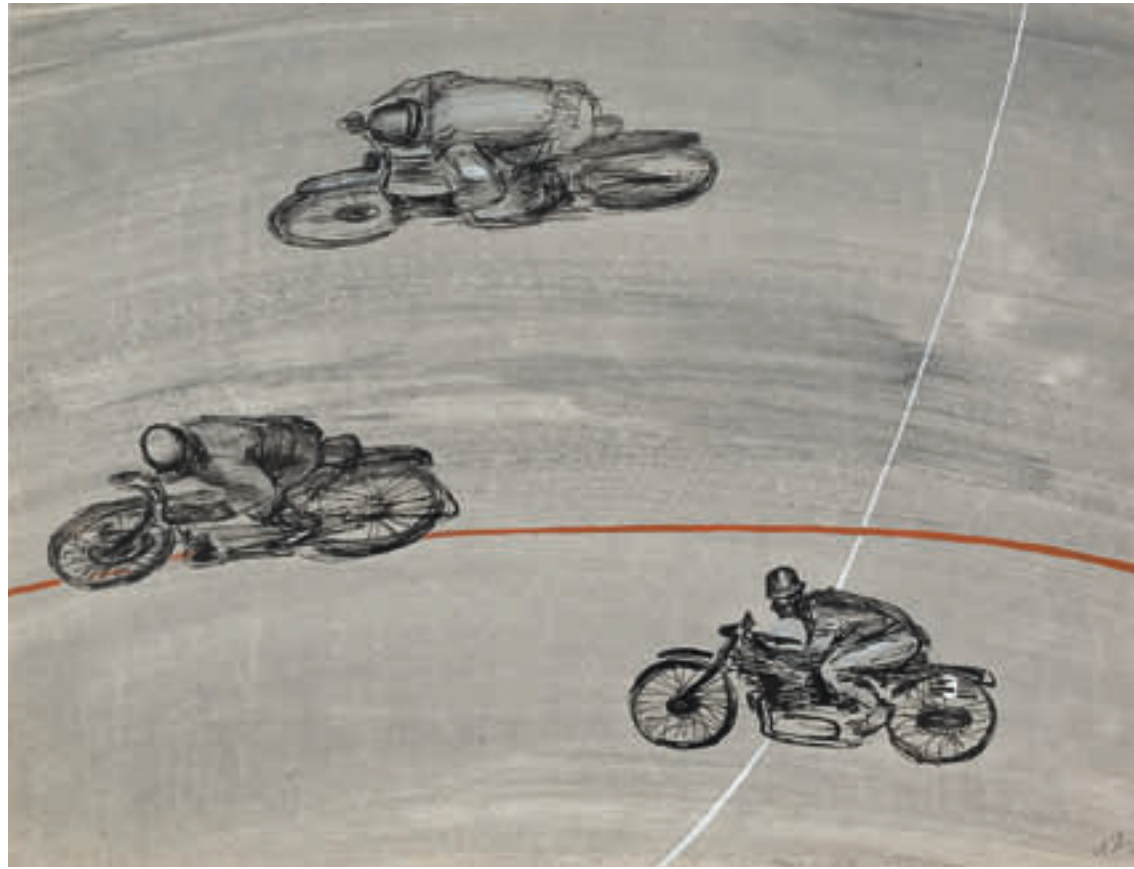
ПИОНЕРСКАЯ СТРАНИЧКА



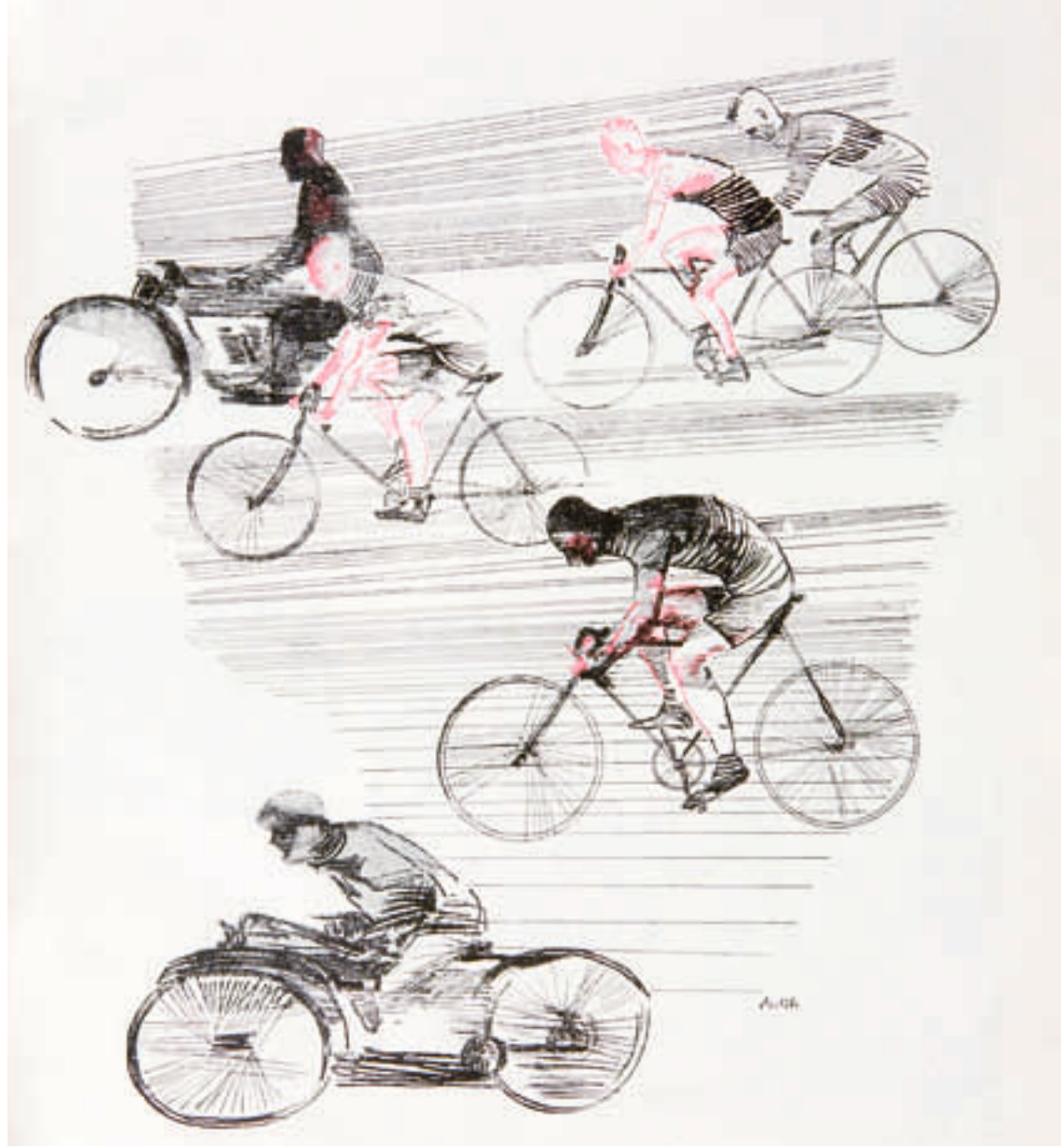
ПИОНЕРЫ НЕ ПРИЗНАЮТ БОГА

В РАЙОННОМ КЛУБЕ





Мотогонки.



За город – на воздух.









Живут люди, пьют, едят, на работу ходят, а не видят, что кругом делается...



В этих яслях поп не подкормится.



Радиозайцы: «Дядя Бог, на-ка послушай...»





Кресло, стул и табурет.



Кресло, стул и табурет.

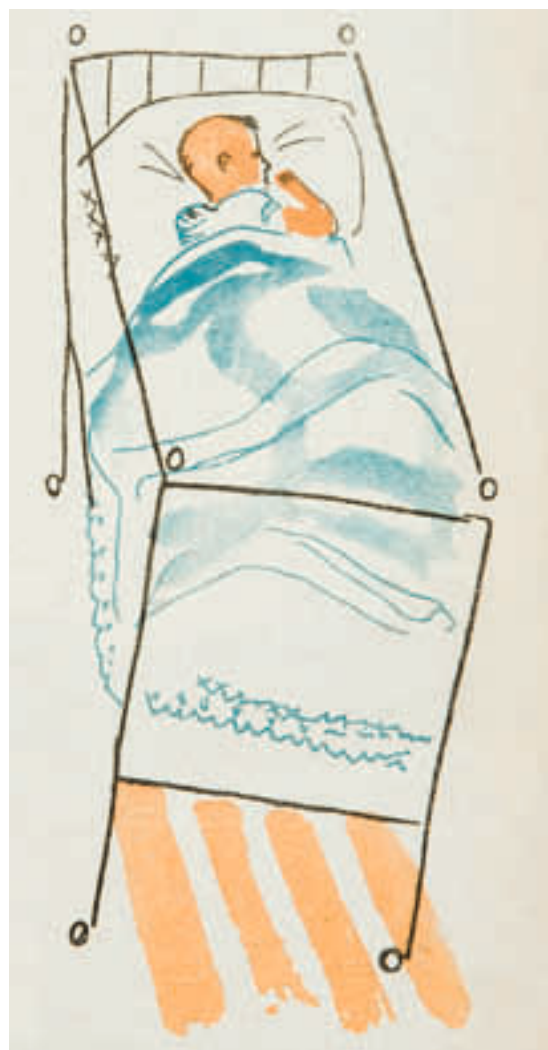


Иллюстрация к рассказу «Автомат на совесть».



Александр Дейнека – график

Юрий Герчук

1

Дейнеку принято считать по преимуществу живописцем.

Именно живопись признавалась в его времена ведущим, наиболее полноценным и богатым творческими возможностями видом изобразительного искусства. Дейнека же был автором широко известных больших картин на актуальные тогда трудовые, революционные, спортивные, а позднее и военные темы. Он явно тяготел к агитационному и социально активному, волевому и энергичному искусству, к большой форме, к монументальному обобщению. Форматы холстов отвечали масштабу его творческой личности. Живописцем числился он и в Союзе художников.

Между тем художник учился на графическом факультете Вхутемаса, где главным его наставником был В.А. Фаворский («резал гравюры под Фаворского»⁰¹), – характеризовал он годы своей учёбы). Студентом широко сотрудничал в иллюстрированных журналах, в первую очередь – сатирических, опубликовал в них в 1920-е и в начале 1930-х годов сотни рисунков. Иллюстрировал книги для детей и для взрослых и был также известным плакатистом.

Наконец, графика определяла пути ранней живописи художника, диктовала структуру и стиль, дарила ей свой собственный, неожиданный и парадоксальный в масштабах обширного холста художественный язык. Одна из первых больших картин Дейнеки «Перед спу-

⁰¹ Дейнека А.А. Слово к зрителям. 1957. – Цит. по: Александр Дейнека / Сост. В.П. Сысоев. М., 1989, т. 2, с. 34.

ском в шахту» (1925), показанная в том же году на выставке Общества художников-станковистов (ОСТ), представляла собой слегка подкрашенное увеличение журнального рисунка, опубликованного годом раньше («У станка», 1924, № 3). Прибегал он к подобному переводу в картину уже использованного в графической работе мотива и позднее. Так, одна из иллюстраций детской книжки Н.Н. Асеева «Кутерьма» (1930) – с девочкой, глядящей в окно на морозную улицу, – повторилась год спустя в станковом листе (в несколько более изящных пропорциях), а в 1933 году – и в картине маслом. Движения лыжников, найденные в другой иллюстрации той же книжки, были вскоре перенесены и в картину «Лыжники» (1931).

130

Но и в тех картинах Дейнеки, особенно раннего периода, которые не имеют прямых прототипов в его графических работах, нетрудно уловить черты «графического мышления», влияния художественных средств и приёмов этого искусства на язык живописи. Это чувствуется в определённости контуров, чётком разделении красок, контрастах силуэтов фигур и фона, условности уплощённого построения пространства, в почти чертёжной графичности многих технических деталей (например, ажурных стальных ферм) и в ряде иных особенностей.

Приоритет графики как своеобразного стилистического камертона, помогающего обновлению живописной культуры и целенаправленной выработке современного изобразительного языка, замечен и в творчестве некоторых других остовцев. Он был для них в известной мере принципиальным. А у Дейнеки это общее тяготение к графичности, очевидно, счастливо совпало с его личной творческой потребностью, отвечало темпераменту, складу характера. «Я понимаю

живопись, тонкую живопись, но люблю больше рисунок, форму»⁰²), – писал он позднее.

2

Характерный, безошибочно узнаваемый графический почерк мастера сложился рано, ещё в студенческие годы, и потом эволюционировал не быстро, сохраняя свои основные признаки до конца его творческого пути.

«В Харькове в молодом училище был период увлечения „измами“ – смутно импрессионизмом, много, по-провинциальному, символизмом, включительно до Чурлёниса. Много по этим „измам“ побродить пришлось»⁰³), – писал он. Следы юношеских увлечений заметны в некоторых ранних рисунках, в нарочито угловатых, колючих контурах – характерный журнальный пошиб революционных лет («Кабаре», 1921 и др.). Но уже в том же году в рисунках Дейнеки, первокурсника Вхутемаса, очень ясно проявляется преобладающее влияние гравюр его нового учителя – Фаворского, «прекрасного мастера и последовательного методиста»⁰⁴), как писал он впоследствии. Рисуя пером, Дейнека упруго клал штрих по форме, как бы воспроизводя характерное движение штихеля. В его строгих и точных рисунках обнажённой натуры форма умело обобщена и несколько абстрагированна, как в точёных, будто из дерева, фигурках персонажей тогдашних иллюстраций учителя. Но в композиционных пробах студента уже прорывалась настойчивая тяга к экспрессии.

Конденсатором его творческих устремлений оказались журнальные рисунки.

Журнальная графика – значительный, но пока почти не изучавшийся как целостное явление слой искусства 1920-х – начала 1930-х годов. Своими сюжетами

и стилистикой, всем изобразительным строем она заметно отличается как от книжной иллюстрации тех же лет, так и от графики станковой, хотя и попадавшей иной раз на те же журнальные страницы. Но здесь у неё был иной контекст, чем на выставке или в папке любителя, иной масштаб, соотнесённый с полосами журнального набора, иная степень активности по отношению к читателю-зрителю.

Наряду с газетой, тогдашний журнал – горячее поле политической и общественной борьбы, агитации, плакатного пафоса и сатирического обличения. И Александр Дейнека был на этом поле как рыба в воде. Художник в таком журнале не мог быть аполитичным. Дейнеку это устраивало. Он был агитатором по убеждению, по натуре, по творческим устремлениям.

Многие из его больших – во всю страницу, а то и в разворот – журнальных композиций сродни плакатам (в одной автобиографии он и сам говорит об утомительной «журнально-плакатной работе» как о чём-то едином) ⁰⁵. Лаконичные, энергично и крупно нарисованные изображения обращены к зрителю с прямыми призывами. Отчётливо распределены роли персонажей. При безусловной конкретности герои Дейнеки не индивидуальности, а всегда социальные типы, положительные или отрицательные: рабочий, колхозница, молодая работница, красноармеец, пионер. Эти все – свои, правильные. А на другом полюсе – противные нэпманы и нэпманши, частные торговцы на рынке, пронырливый священник, франтоватая «золотая молодёжь», дёргающаяся в западных танцах. Ей чётко противопоставлены футболисты и лыжники, закаляющие дух и тело бодрым массовым спортом. «Дейнека искал типического и уклонялся от индиви-

дуального. Он изображал людей и избегал человека. Общее казалось ему важнее индивидуального. За красотой коллектива он не замечал красоты личности»⁰⁶, – написал о раннем Дейнеке пронизательный критик Абрам Эфрос уже в середине 1930-х годов.

Работа и спорт – основные «положительные» темы художника. Труд часто нелёгкий: молодая работница толкает тяжёлую вагонетку. Этот образ варьируется во многих рисунках, переходит и в живопись Дейнеки. Напряжение на пределе человеческих сил для него – верный способ героизации труда. Женщина стоит у станка, переносит тяжести, тянет невод – это всё были символы её освобождения от «домашнего рабства».

В труде и в спорте формируется тип нового, сильного человека, общественника, уверенного в себе, с «пружинной походкой». Художник видел его и в тяжёлой работе, и в энергичном спортивном действии, в прыжке и в беге, скольжении на коньках или лыжах. Иногда – в острых ракурсах, сверху, снизу, подобно актуальным и спорным в то время фотографиям Александра Родченко. Спортивный сюжет помогал построить экспрессивную, пронизанную сквозным движением композицию, иной раз монтажную, соединяющую несколько точек зрения. «Игра в футбол натолкнула меня на свой самостоятельный язык»⁰⁷, – утверждал Дейнека. «Он был в ту пору очень молод, и его физическая молодость искала молодости форм, соответствующей молодости сюжетов»⁰⁸.

Дейнека, сам упорный спортсмен, нашёл для пропагандируемого им нового героя собственный, совсем не классический канон физической красоты – мускулистое, сформированное повседневным трудом и отшлифованное спортом динамичное тело с коротко-

ватыми, крепкими ногами, стройным торсом и небольшой головой, посаженной на широкие плечи.

Художник, по словам его младшего современника, «показывал наших новых людей, особенно девушек, просто одетых, энергичных, стройных и очень здоровых, показывал их в работе, в спорте, ухаживающими за детьми в яслях, в библиотеке за чтением книг, показывал в текстильных цехах полновластными хозяйками среди множеств машин и станков. Такими простыми, энергичными и умными хотели видеть мы наших подруг, находя в рисунках Дейнеки, так сказать, свой и характерный для многих идеал»⁰⁹.

Полиграфическое качество массовой журнальной печати 1920-х годов было невысоким. Чтобы рисунок, оттиснутый автотипией на шероховатой бумаге, читался, сохраняя свою силу и выразительность, Дейнека, изучавший, по его словам, «технику журнала» на полиграффабрике, вырабатывал специальные приёмы укрупнённого, броского рисования. Своих героев он лепил широкими мазками туши на белом фоне, большей частью почти силуэтно, с минимумом вариаций тона. Но это были не плоские, каллиграфически очерченные силуэтики мирискусников, повторявших графические приёмы XVIII века. Мазок Дейнеки пластичен, упругие очертания тушевых пятен создают ощущение весомой объёмной формы, передают движение фигур, их живые, всегда характерные повороты и позы. И они не скользят по плоскости листа, но отчётливо соотнесены друг с другом в пространстве. Иной цвет скупое вводился в основную чёрно-белую гамму рисунка таким же плотным, почти не моделированным, броским пятном. Художник избегал взаимного наложения красок, сбивающего чистоту и яркость цвета, не боялся резкости колористических

контрастов. Его цвет нередко весьма далёк от натурального, зато он всегда активен.

Впрочем, это только один из способов рисования, а их у Дейнеки было несколько. Он пользовался и линейным, контурным рисунком, иногда белым на чёрной бумаге, применял цветные заливки фона (особенно в обложках) и т.п. По-разному строил изобразительное пространство: то уплощённо, с выведением персонажей на «авансцену» – на поверхность листа, или даже акцентируя их движение вперёд, на зрителя, то свободно, уходящими в глубину планами. Случалось, вводил в композицию рисунка строки лозунгов.

Больших листовых плакатов Дейнека сделал не так уж много, почти все – в самом начале 1930-х годов. В каталоге юбилейной выставки, открывшейся за неделю до смерти художника, их зафиксировано всего около двух десятков. Но он изобретательно и свободно владел композицией листа и строил её чаще всего приёмами острого монтажа различных по масштабу и точкам зрения планов. Так сделан, в частности, и его известный, многократно воспроизводившийся лист «Китай на пути освобождения от империалистов» (1930).

3

Александр Дейнека – суровый, резкий, вроде бы, совсем не «детский» художник. Однако он выполнил больше десятка качественных детских книжек, при этом не изменяя себе ни в тематике (труд, массовые праздники, авиация, армия), ни в плакатной условности колорита и композиции, а нередко – в жёсткости графического почерка и в драматизме. И здесь он оставался почти всегда агитатором, носителем и проводником определённой политической уста-

новки. В те времена этого настойчиво требовали даже от дошкольных изданий.

Минуя вхутемасовский опыт иллюстрирования басен Крылова, посмотрим на его детские книжки второй половины 1920-х – начала 1930-х годов. На самой ранней из них – «Первое мая», со стихами А.Л. Барто (1926), стоит характерный гриф: «Редакция кружка по созданию новой детской книги при Отделе детучреждений ВЦИК». Таким образом, работа была принципиальная, с установкой на новизну. Книга довольно большого формата, цветная, яркая. В её плоскостной, по-плакатному контрастной и схематичной графике видны черты, развивающие журнальные приёмы мастера. Художник позволял себе в детской книжке даже бóльшую, пожалуй, условность, чем в массовых изданиях для взрослых. Хотя литографская цветная печать, применявшаяся тогда в детской книге, давала ему иные возможности, Дейнека вовсе не стремился усложнить рисунок, обогатить его детализацией, пластикой, оттенками красок. Он строил свои иллюстрации на плоских заливках цветом, на ритме и контрастах чёрных и красных силуэтов людей, зданий, механизмов.

136

«Парад Красной Армии» (1930) – книжка-картинка без текста. Она тоже цветная, праздничная, с лёгкими, преимущественно штриховыми рисунками, очень подвижными и ритмичными. Дейнека рисовал цветным штрихом, красным и серым, чёрным и жёлтым, свободно отдаляясь от красок натуры и часто отказываясь от перспективных сокращений. Вот скачет конница, заполняя страницу ритмичным кружевным узором: дальние ряды возвышаются над головами передних. Маршируют матросы, колонна их развёрнута сверху вниз, шеренга над шеренгой. Проносятся слева

направо мотоциклисты, продольные жёлтые штрихи фона передают их стремительность. Проезжает конная артиллерия и так далее. Для каждой картинке найден иной ритм движения, свои графические приёмы.

А вот и зрители – ликующие ребяташки приветствуют огромный танк, заполняющий собой соседнюю страницу разворота. Вызывать в них любовь к армии – одно из заданий тогдашней политической пропаганды. Дейнека умел это делать красиво и непринуждённо. Он сам тоже любовался слаженностью разнообразных движений, экспрессией, богатством ритма, красочностью всей картины парада. В похожих приёмах решена и редкая у него книжка без прямой политической задачи – «Про лошадей» В. Владимирова (1928).

Но краски праздника могли и в детских изданиях отступать перед суровостью будней. Одушевляет такие книжки Дейнеки пафос нелёгкого ручного труда. Не случайно героем двух его работ 1930 года стал электромонтёр, человек, работающий нередко на виду у ребёнка, не боящийся опасного электричества, поднимающийся смело на столбы к протянутым над улицей проводам. На красивом развороте книжки Б. Уральского «Электромонтёр» рабочие, будто цирковые акробаты, балансируют на высоте, среди железных ферм (символ строгого мира техники, один из постоянных мотивов художника) и пересекающихся проводов. Цепочки белых фарфоровых изоляторов ложатся на лист современным индустриальным орнаментом.

Весомо и крупно положены на страницу предметы из рабочей сумки монтёра – запасные изоляторы, отвёртки, клещи. Чёткая, почти чертёжная графика этих иллюстраций, выполненная кое-где не без применения линейки и циркуля, тоже несёт на себе отблеск мира

техники. Она, как нередко у Дейнеки, свободна от подчинения традиционным схемам композиции, одному масштабу и единой точке зрения. Художник использует приёмы монтажа, накладывая крупно взятые электрические лампочки на дали городского пейзажа.

И по чёрной обложке «Кутерьмы» со стихами Н.Н. Асеева широким мерным шагом идёт вдоль тянувшихся куда-то проводов монтёр. Зима, ночь, холод, облачко пара изо рта. Это зимняя книжка, но она не о том морозе, который удалось бы пересидеть возле печки. «Вылезайте/из камор,/чтобы город/не замёрз!», зовут стихи. И монтёр поднимается на столб – соединить повреждённые стужей провода.

138

Не только обложка, все рисунки исполнены в «Кутерьме» белилами на чёрной бумаге. Приём, который Дейнека применял уже в журналах. Но в детской книжке!.. В ней – чёрная земля под чёрным небом, с которого падает замёрзшая птица; белые, в иное, деревья и бредущие по чёрному снегу бело-серые фигуры людей.

Отдельную известность получила уже упомянутая в начале статьи картинка с девочкой, глядящей из тёмной комнаты сквозь широкое, конструктивистских пропорций окно на замороженный сквер. Рядом с ней, подле радиатора (важный штрих в рассказе о жестокой зиме), спит щенок. Художник варьировал потом этот лист в рисунке и в живописи. А в суровой, «морозной» книжке единственный интерьерный рисунок с ребёнком, хрупкий островок тепла и уюта, воспринимается как лирическая пауза.

1930 год – в самом деле трудное время. Год тяжёлых работ, полуголодного, скудного, временного быта тысяч и тысяч людей, сдвинутых с насиженных мест, оторванных от привычной жизни. Они роют котлова-

ны, кладут рельсы, возводят стены, тянут провода... Дейнека был наделён острым ощущением духа времени, и он не побоялся воплотить его даже в детской книжке. Поэтому она и получилась по обычным меркам жанра такой суровой. Но потому же это и лучшая из его детских книжек.

Впрочем, сюжет её разрешается, как и положено, хорошим концом: авария устранена, загораются окна и уличные фонари, тёплый пар поднимается из заводских труб в холодное, чёрное небо. Пробегают лыжники – им нипочём мороз, они сами источают энергию.

Совсем мрачная тема – дореволюционная угольная шахта в рисунках к книжке А.И. Куприна «В недрах земли» (1929). Экспрессивные, беглые наброски чёрной акварелью продолжают шахтёрскую тему некоторых журнальных рисунков Дейнеки.

Одна из любимых тем мастера – освоение человеком высоты, третьего измерения, воздушной стихии. Радость полёта. Об этом и его книжка-картинка «В облаках» (1930). Он смело строит небывалые безопорные композиции, без земли. Вот справа налево проносятся быстрые самолёты, а наискось, пересекая мощную горизонталь их движения, спускаются, гораздо медленнее, парашютисты. Виды сверху – аэроплан, пролетающий над конструктивистскими строениями; море с лодочками и пляж с крохотными человечками где-то глубоко внизу. Вид снизу – от фигурок детей у нижнего края картинке к пролетающему у верхнего края самолётику. Художник увлечённо осваивает недоступные в прежние времена ракурсы, направления взгляда, соотношения ближних и дальних планов. Но не забывает представить и возможное применение авиации – от борьбы с полевыми вредителями до войны.

Две последние детские книжки, иллюстрированные Дейнекой уже в конце 1930-х годов, тоже о самолётах: Г.Ф. Байдуков «Через полюс в Америку» (1938) и И.П. Мазурук «Наша авиация» (1940). Но тут всё другое, и сам почерк мастера узнаётся в них не без труда. Они для детей постарше, но дело не в этом. За несколько лет успело переломиться время. Власть диктовала теперь искусству иной изобразительный язык, и детская книга, взятая после середины 1930-х под особый контроль, поскущнела, стала аккуратной, но вялой. Изменилась и техника печати, иллюстрации выполнены цветным офсетом, в то время ещё не очень у нас совершенным. Они мутноваты и расплывчаты по сравнению с чёткими контурами и насыщенным цветом прежних литографских книжек. Но главное, сами рисунки потеряли прежний лаконизм, энергию, волевой напор. Они стали «натуральнее», но вовсе не выиграли в правдивости. Думается, Дейнека в этом не слишком виноват, его просто «заректировали».

140

Впрочем, те рисунки, на которых нет людей, а лишь самолёты, пролетающие в разрыве туч сквозь струи дождя над бурным, в белых барашках морем, сохранили романтическую экспрессию мастера. В них острее контрасты красок – чёрное, красное, белое. Режут тьму клиновидные алые крылья летящего над полюсом самолёта.

Среди нескольких детских, единственная, кажется, книга для взрослых, иллюстрированная Дейнекой, – роман Анри Барбюса «В огне», о солдатах Первой мировой войны. Ранний вариант этих рисунков вышел в дешёвом издании «Роман-газеты» в 1927 году, второй, уточнённый и доработанный, – в солидном томе издательства «Academia» в 1935 году.

Для иллюстраций к антивоенному роману вполне уместным оказался резкий почерк экспрессионистской графики, которой увлекались Дейнека и его молодые друзья по ОСТу в середине двадцатых годов. Рисунки выполнены чёрной акварелью, размашисто, почти без фона и без деталей. Безликие фигуры в касках – не индивидуальности, а только жертвы «мировой бойни» – бегут с винтовками наперевес в атаку, мечут гранаты, валяются трупами у колючей проволоки и под ногами других бегущих.

4

И наконец, «просто рисунки» – работы, не предназначенные для печати. Дейнека был убеждённым сторонником деловой, имеющей чёткое практическое назначение графики. Ещё в 1928 году он вышел из Общества станковистов. Его там не устраивала как раз «гипертрофия станковизма: плакат, журнальный рисунок, их роль сводилась на нет»¹⁰. Законченных рисунков только для выставки у него было немного, а в ранний период, вероятно, и вовсе не было. Однако творческая лаборатория мастера требовала постоянного рисования.

Рисунки обнажённой натуры, сохранившиеся в большом количестве и с очень давних времён, по крайней мере, ещё вхутемасовских, позволяют понять характер и способы работы художника над построением изобразительной формы. Эти штудии не были простой фиксацией видимого, бездумной тренировкой руки и глаза. Их можно разделить на несколько циклов, посвящённых решению тех или иных определённых задач.

Умением воспринимать натуру аналитически Дейнека был, очевидно, обязан урокам Фаворского.

¹⁰ Дейнека А.А. Автобиографический очерк. 1936. – Цит. по: Александр Дейнека / Сост. В.П. Сысоев. М., 1989, т. 2, с. 10.

Ряд явно учебных рисунков даёт возможность проследить характер этих упражнений. Один из циклов посвящён построению конструкции человеческой фигуры. Её части отчётливо разделены и обобщены, без утрирования, но ясно геометризрованы. Тщательно проработаны сочленения, выявлена их упругость и гибкость. Внимательно переданное движение и поза придают цельность фигуре.

Особняком стоят два очень тщательно проработанных рисунка мужской и женской натуры в подчёркнуто стройных пропорциях. Они представляются мне сравнительно ранней попыткой художника воплотить свои представления об идеально гармоничной фигуре. В рисунках сангиной и соусом лежащей и сидящей натурщицы, напротив, нет никакой идеализации. Исследуется тяжеловатая пластика конкретного живого тела, его мясистая лепка в различных положениях и ракурсах.

142

К иному и более позднему, видимо, времени нужно отнести серию виртуозных набросков, выполненных гибкой, текучей линией. Их лаконизм подчёркнут артистической незаконченностью: иные формы обведены лишь с одной стороны. Основной нерв этих рисунков – живое движение: бег, танец, упражнение с прыгалками. В непринуждённости обращения Дейнеки с пропорциями и пластикой натуры в этом цикле заметен пристальный интерес к свободному графическому языку больших европейских мастеров начала XX века и даже, пожалуй, некоторая зависть к ним.

Ксилографией Дейнека занимался только во Вхутемасе, это всё, очевидно, учебные задания. Так, выполненная в технике обрезной гравюры голова старухи имеет сходство с работами его соучеников, в частности А.Д. Гончарова, и может, по аналогии с гончаровской,

быть датирована 1922 годом. Это явно та же модель и в похожем ракурсе. Интересно сопоставлять две гравюры, в которых каждый автор отыскивает свой приём для решения одной задачи – вылепить крупным штрихом объём головы, подчеркнув его скульптурную пластичность, плотность и цельность. В нескольких композиционных работах молодой художник, используя принципы Фаворского, искусно применяет приёмы монтажа, соотнося элементы ближних и более далёких планов на единой графической плоскости.

Вся эта ещё явно учебная, при её высоком качестве, графика показывает, что строгое мастерство зрелого Дейнеки основывалось не на одной только природной талантливости, но и на систематической, продуманной и хорошо осознанной мастером школе. Впоследствии, молниеносно фиксируя в путевом альбоме мелькнувшее в остром ракурсе тело прыгающего с вышки спортсмена, он мог позволить себе не заботиться об анатомии и пропорциях, схватывая только нужный ему изгиб, передавая лишь динамику мгновенной позы пловца. «Я часами покрываю листки альбома такими безграмотными школярски и такими убедительными своей динамической правдой „снайперскими“ набросками с динамовских прыгунов. Через каждую минуту в воздухе летит человек. Мгновенье – на сетчатке фиксируется эффект летящего. Мгновенье – и пока голова прыгуна выскакивает из воды, рывком врисовываю в лист впечатления. И я радуюсь и думаю, как это ляжет на ватмане организованно, как расплывётся умбрами гор, бирюзой крейсера, что ниже летящего»⁽¹¹⁾, – писал художник в середине 1930-х годов. «Рисовать нужно уметь так, чтобы это не мешало думать», говаривал когда-то Брюллов. Дейнеке это удавалось.

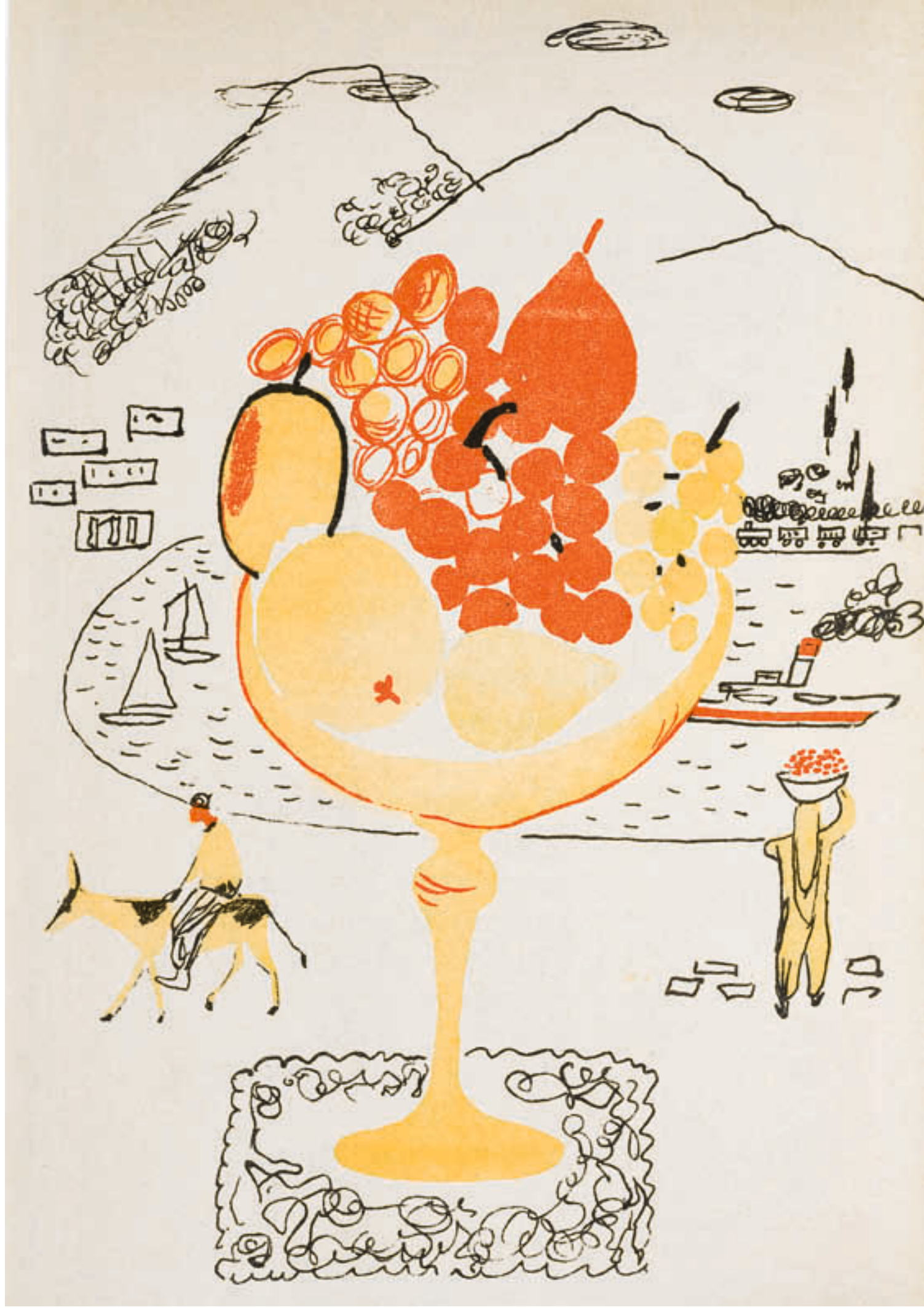
¹¹ Дейнека А.А. Творческая командировка. 1935. – Цит. по: Александр Дейнека / Сост. В.П. Сысоев. М., 1989, т. 2, с. 10.

При всей их беглости, наброски зрелого Дейнеки несли в себе не только на лету схваченный мотив, но также и след душевного напряжения мастера, зерно возможного образа. Он сам знал и ценил в них это качество. «Когда я путешествовал за границей, я сознательно не брал с собой фотоаппарата: я знал, что через год-два фотография не будет меня волновать, а если я сделаю набросок, то он сразу введёт меня в то состояние, которое я пережил»⁽¹²⁾.

В особенности фронтовые наброски мастера 1941–1942 годов несут в себе отчётливое ощущение драматизма событий, и не только в мгновенных зарисовках бегущих, падающих, стреляющих солдат, заносимых метелью трупов или женщины-беженки с тяжёлым мешком за плечами, но и в пустоте улиц московской окраины с надолбами или силуэтами аэростатов. Само пространство становится в них носителем тревожного ожидания.

Набросок – ключ к эмоциональной памяти художника, и он может быть продолжен и развёрнут в законченную работу на холсте или на бумаге. После середины 1930-х годов Дейнека охотно пишет акварелью или гуашью, но эти работы, при экономной лаконичности цвета, тяготеют более к его живописи, чем к графике.

Подводя итог сказанному, стоит повторить, что острое графическое начало, свойственное искусству Александра Дейнеки, но заслоняемое порой его живописным наследием, очень многое определяет в творчестве художника. Его вклад в русскую графику двадцатого века (и особенно первой половины) заслуживает быть рассмотренным как самостоятельная и оказавшая значительное влияние на развитие этого искусства ценность.





Январь.

Физкультура укрепляет здоровье. Смотри, чем можешь ты заняться.



Февраль.

Все ли в порядке в живом уголке? Если нет, то приведи в порядок.



Май.

Наконец, и весна. Можно поработать в огороде. Сделай себе грядки и клумбу и засади их.



Июнь.

Первая прогулка в лес. Наблюдай жизнь в лесу. Как это сделать, посмотри в лесном билете.



Сентябрь.

Наступила осень. Воспользуйтесь последними хорошими днями, сходите в лес, чтобы пополнить живой уголок.



Октябрь.

Живой уголок стал большим. Не забывай о своих питомцах, ведь их теперь много.



Всё ли в порядке в живом уголке?



Мы все с утра вышли на люцерновое поле.



Мы всем курочкам повесили номерки.



Это квартирка возле цирка.

«Ребята! ... сходите в Зоопарк. ...»



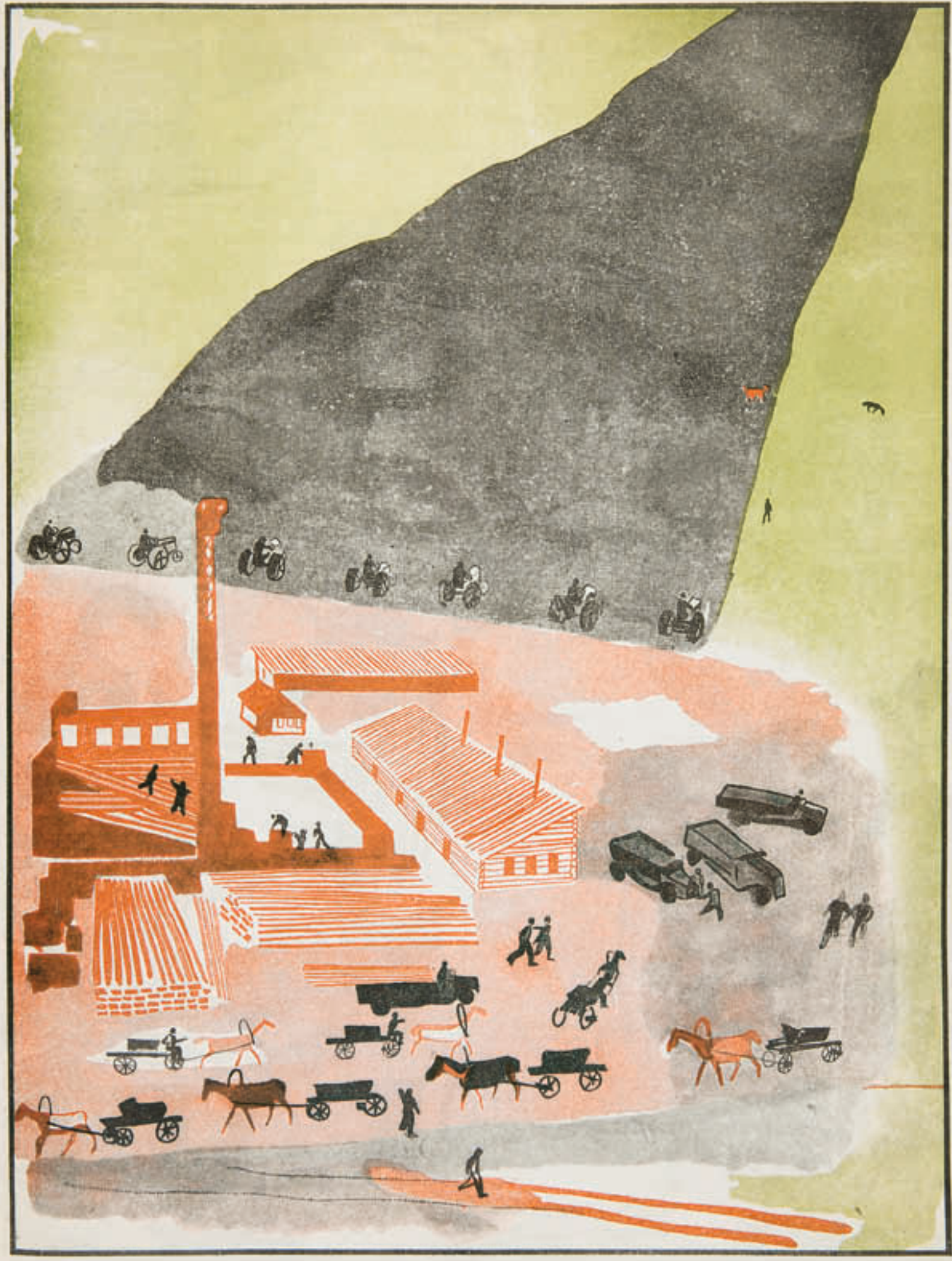
Отчего Джана удрал и вернулся.



Красный и другие













Торговля в С.С.С.Р. в 1924/25 году.

(оптовая)

Государственная

68,9%

Кооперации

19%

Частники

1,2%





Без бога.



В сельскохозяйственной коммуне.



Кандидатка в партию.





Тексты, сопровождавшие рисунки в журналах, воспроизводятся с сохранением орфографических, пунктуационных и стилистических особенностей оригинала.

С. 101
Иллюстрация к стихотворению С. Алымова «Детский городок». Фрагмент. См.: «Искорка», 1929, № 11, с. 3.



С. 102–103
Журнальная иллюстрация. Фрагмент. См.: «Безбожник у станка», 1925, № 4, с. 16–17. Текст под рисунком: «Тако глаголет господь: „ – О, безумцы, забочающиеся о брэнной плоти. Смотрите – вот каким должен быть сын человеческий, чтобы всякое ребрышко пересчитать было можно“. Так говорит рабочий: – „Умный и здоровый парень – вот наша ставка на будущее“».



С. 104–105
Лыжники
Рисунок для журнала. 1927. Фрагмент. Бумага, акварель, тушь. 34,1×52,8 см. ГТГ, инв. РС-5471. Опубликован: «Безбожник у станка», 1928, № 2, с. 12–13. Текст над рисунком: «Наш праздник», под рисунком: «Культурная революция требует перестройки всего быта. Дни отдыха организуем по своему. Долой мещанские традиции душных

церковных и пьяных праздников! Долой поповские враки! Да здравствует веселье и здоровье! Да здравствует морозный воздух! Да здравствуют лыжи!».



С. 106
Журнальная иллюстрация. Фрагмент. См.: «Безбожник у станка», 1926, № 5, с. 12–13. Текст под рисунком: «Попы (хором): – Во субботу, в день „ненастный“ никто в церковь, никто в церковь не идет».



С. 107
Журнальная иллюстрация. Фрагмент. См.: «Безбожник у станка», 1927, № 9, с. 4 обложки. Текст над рисунком: «Спорт-площадка», под рисунком: «У финиша».



С. 108
Журнальная иллюстрация. Фрагмент. См.: «Безбожник у станка», 1926, № 11, с. 4 обложки. Текст над рисунком: «На новой стройке», «Мы, крестьяне деревни Н. Семёновки, Бергдорфского района в количестве 9 домохозяев незамужников, организовали машинное товарищество и приобрели трактор. Так как мы в бога не веруем, то постановили трактор назвать именем нашего любимого журнала „Безбожник у станка“, под рисунком: «Где ни взглянь, – кругом значки / И косынки алые, / В бога верят старики / Да старухи старые».



С. 110
Журнальная иллюстрация. См.: «Прожектор», 1929, № 29 (199), с. 25.

С. 111
Уголь стране
1930–1931. Бумага, тушь, акварель, белила. 41,2×32 см. ККГ, инв. Г-2004.



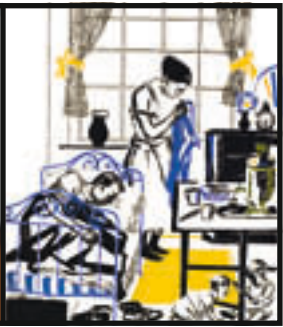
С. 112
Шахтёры
Рисунок для журнала. 1928.
Бумага, акварель, гуашь.
32,5×27 см.
ККГ, инв. Г-1194.



С. 113
Паровозостроительный завод
Рисунок для журнала.
1926–1927. Фрагмент.
Бумага, тушь. 40,4×31,7 см.
БГХМ, инв. Г-469. Опубликовано:
ван: «Прожектор», 1927,
№ 17 (111), с. 25, в рубрике
«Художники Октябрю». Текст
под рисунком: «На заводе».



С. 114
Иллюстрация к рассказу
Ивана Кирьянова «**Другая
пора**». Фрагмент. См.: «Без-
божник у станка», 1926,
№ 1, с. 21. Текст над рисунком:
«Безбожники», под рисунком: «Эти
своих богов в подвале оставили».



С. 115
Иллюстрация к поэме
Я. Шведова «**Домашний
борщ**». Фрагмент. См.: «Без-
божник у станка», 1927,
№ 2, с. 4. Текст под рисунком:
«Много дела у Татьяны, у Сергеевой
жены».



С. 116
Журнальная иллюстрация.
Фрагмент. См.: «Даёшь»,
1929, № 6, с. 8. Текст над
рисунком: «**Лето**».



С. 117
Иллюстрация к рассказу
Н. Дорофеева «История
одного беспризорника».
Фрагмент. См.: «Безбожник
у станка», 1924, № 10, с. 4
обложки. Текст над рисунком:
«На Красной площади», под
рисунком: «– Будь готов! / – Всегда
готов!».



С. 123
Иллюстрация к рассказу
А. Поляковой «Кауча».
См.: «Искорка», 1928, № 12,
с. 7. Текст под рисунком:
«**На лыжах**».



С. 124
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1925, № 6, с. 4 обложки.
Текст под рисунком: «**Живут
люди**, пьют, едят, на работу ходят,
а не видят, что кругом делается.
А делается вот что: в воде – водяной
живет, на печи – домовый,
на лампочке – паралик, по шнуру
с потолка леший в гости спускается,
а на примусе и не разберешь кто.
Вот как».



С. 125
Сельская сцена
Рисунок для журнала. 1926.
Опубликован: «Безбожник
у станка», 1926, № 7,
с. 12–13. ГТГ, инв. РС-4795.
Текст над рисунком: «Смычка»,
под рисунком: «В этих яслях поп
не подкормится».



С. 125
Иллюстрация к рубрике
«Пионерская страничка».
См.: «Безбожник у станка»,
1925, № 3, с. 20. Текст под
рисунком: «**Радиозайцы**: – Дядя
Бог, на-ка послушай отчет товарища
Рыкова на съезде советов.
Ты, небось, никогда не слышал».



С. 126
Иллюстрация к рассказу
С. Резник/а/ «**Автомат на
совесть**». См.: «Искорка»,
1930, № 3, с. 2.



С. 127
Иллюстрация к стихотворе-
нию В.М. Инбер «**Кресло,
стул и табурет**». См.: «Искор-
ка», 1930, № 2, с. 3.



С. 147
Иллюстрация к рассказу
Г. Соловьёва «Наш колхоз».
См.: «Искорка», № 7, 1930,
с. 15. Текст под рисунком:
«**Мы все с утра вышли
на люцерновое поле**».



С. 147
Иллюстрация к рассказу
Г. Соловьёва «Наш колхоз».
См.: «Искорка», 1930, № 7,
с. 14. Текст под рисунком:
«**Мы всем курочкам
повесили номерки**».



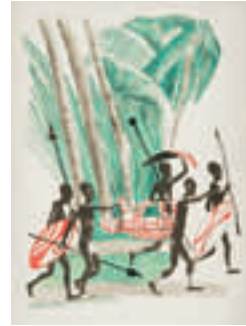
С. 148
Иллюстрация к стихотворе-
нию Н.Я. Шестакова «**Это
квартирка возле цирка**».
См.: «Искорка», 1928, № 4,
с. 12–13.



С. 148
Иллюстрация к стихотворе-
нию С. Федорченко
«**Отчего Джана удрал
и вернулся**». См.: «Искорка»,
1929, № 4, с. 8.



С. 148
Журнальная иллюстрация.
См.: «Искорка», 1930,
№ 9–10, с. 5. Текст над рисунком:
«**Зоопарк**», под рисунком:
«Ребята! Пока не наступила зима,
сходите в Зоопарк. В Зоопарке много
интересных животных».



С. 149
Журнальная иллюстрация.
См.: «Искорка», 1929, № 2,
с. 14. Текст под рисунком:
«**Африканские охотники**».



С. 118
Иллюстрация к разделу
«Пионерская страничка».
См.: «Безбожник у станка»,
1925, № 9, с. 16.



С. 119
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1927, № 3, с. 12–13. Текст над
рисунком: «В районном клубе».



С. 120
Мотогонки
1929. Бумага, акварель,
гуашь. 38×33 см. ГМИИ,
инв. 13488.



С. 120
Журнальная иллюстрация.
См.: «Прожектор», 1928,
№ 23 (141), с. 29. Текст над
рисунком: «Из альбома художника
А. Дейнека», под рисунком:
«За город – на воздух».



С. 121
У финиша
Рисунок для журнала (?).
1926. Бумага, тушь,
акварель, белила.
33,3×26,1 см.
ГТГ, инв. РС-3739.



С. 122
Лыжники
Рисунок для журнала.
Конец 1920-х. Бумага,
гуашь. 27,6×22,5 см.
ГТГ, инв. РС-5896.



С. 127
Иллюстрация к стихотворе-
нию В.М. Инбер «Кресло,
стул и табурет». См.: «Искор-
ка», 1930, № 2, с. 2.



С. 127
Иллюстрация к рассказу
С. Резник/а/ «Автомат на
совесть». См.: «Искорка»,
1930, № 3, с. 3.



С. 128
Журнальная иллюстрация.
См.: «Искорка», 1930,
№ 9–10, с. 6.



С. 145
Иллюстрация к стихотворе-
нию С. Федорченко
«В Крыму». См.: «Искорка»,
1930, № 9–10, с. 18.



С. 146
Календарь природы
Фрагмент. См.: приложение
к журналу «Искорка», 1930,
№ 1, цветная вкладка.



С. 147
Иллюстрация к статье
П. Лопуха «Все ли в порядке
в живом уголке?». См.: «Искорка», 1930,
№ 2, с. 23.



С. 150
Журнальная иллюстрация.
См.: «Искорка», 1929, № 12,
с. 18.



С. 151
Журнальная иллюстрация.
См.: «Даёшь», 1929, № 3,
с. 23. Текст над рисунком:
«Строим совхоз».



С. 152
В цехе
1930–1931. Бумага, тушь,
гуашь, чернила. 35×25,8 см.
ККГ, инв. Г-1105.



С. 153
На стройке
1930–1931. Бумага,
акварель, белила.
34,8×25,8 см.
ККГ, инв. Г-1740.



С. 154
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1925, № 4, с. 8. Текст над
рисунком: «**Щиты**», под рисунком:
«Богов, буржуев и всякий сброд, гонит
организованный завод».



С. 155
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1926, № 1, с. 4. Тексты под
рисунком: «Хоть растет мой мил
цветочек, / Но не выше госцветка. /
Ой дербень, дербень деревня! / ...
(страница обрезана)», «Вырастай ты,
госторговля, / Высоко и широко! /
Высоко и широко / ... (страница
обрезана)», «Кооперация – главный
цветок / Дал в 19% росток».



С. 156
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1926, № 4, с. 12–13. Текст под
рисунком: **«Без бога»**.



С. 157
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1926, № 9, с. 12–13. Текст над
рисунком: «На новой стройке
(в сельско-хозяйственной коммуне)»,
под рисунком: «Прежде говорили:
“Каждый за себя, а бог за всех”.
И сколько горя из этого вышло!
Мы скажем: Каждый за всех, а без
бога мы как-нибудь обойдемся»
(Из речи т. Ленина на беспартийной
конференции)».



С. 157
Иллюстрация к рассказу
Н. Дорофеева «Пелагея
с Прохоровки», См.: «Без-
божник у станка», 1925,
№ 11, с. 12–13. Текст
под рисунком: **«Кандидатка
в партию»**.



С. 158
Журнальная иллюстрация.
См.: «Прожектор», 1930,
№ 1, с. 5. Текст над рисунком:
«Не сдающийся», под рисунком: «– кто
говорит, что я не устал за темпами
строительства? Ничего подобного!
Просто темпы строительства
обогаили меня...».



С. 164
Журнальная иллюстрация.
См.: «Прожектор», 1926,
№ 15 (85), с. 25. Текст над
рисунком: «Гримасы “быта”», под
рисунком: **«В кондитерской»**.



С. 164
Журнальная иллюстрация.
См.: «Прожектор», 1929,
№ 49 (218), с. 27. Текст над
рисунком: **«Великое немое»**,
под рисунком: «– не горюй, что на
говорящее кино не попала! Я тебе
дома молчащее радио продемон-
стрирую».



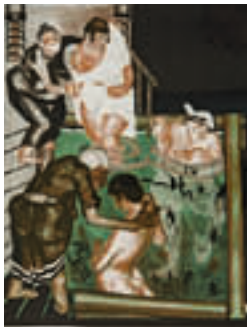
С. 170
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1925, № 5, с. 16. Текст над
рисунком: **«Не навёртывай»**,
под рисунком: «Пионер. Вот что,
бабушка. Родилась ты с этой
чертовщиной, ты с ней и помирай,
а мне не навертывай: без нее
родился, без нее и жить буду».



С. 171
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1925, № 7, с. 10–11. Текст под
рисунком: **«Батюшка нашего
прихода»**. 1. С кулаком ухмыляется:
лен не делен. 2.Бедняка на испуг
берет. 3. В дом ребенок, из дома
теленка. 4. Поехали под венец –
буренке конец. 5. Таков поп, да
не таков приход».



С. 171
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1926, № 8, с. 12–13. Текст над
рисунком: **«Кто кого?»**, под
рисунком: «Без бога», «С богом».



С. 172
Иллюстрация к статье
В. Броннера «Миква».
См.: «Безбожник у станка»,
1924, № 6, с. 16. Текст над
рисунком: **«Святая миква»**,
под рисунком: «Будь благословен
господь бог, предписавший нам
ритуальное омовение».



С. 173
Молебен
Рисунок для журнала.
1925–1927. Бумага, тушь,
гуашь. 35,8×57,2 см. ГТГ,
инв. АрхГр-86. Опубликовано:
«Безбожник у станка»,
1927, № 12, с. 12–13, как
иллюстрация к заметке
Ворончагина «Полк Иисуса
Христа». Текст над рисунком:
«Христово воинство в походе», под рисунком: «Братья,
христолюбивые воины! Благославляю вас на подвиг ратный! Идите
и бейте большевиков антихристов. С вами бог!».



С. 173
Иллюстрация к заметке
«Об убытке, причиненном
вредителями». См.: «Безбож-
ник у станка», 1925, № 1,
с. 24. Текст под рисунком:
**«Не спасает молебен
поповский** от саранчи. Хоть
раскровяни лоб, – суслики
от молитвы не передохнут...».



С. 186
Журнальная иллюстрация.
Фрагмент. См.: «Безбожник
у станка», 1927, № 2, с. 21.
Текст над рисунком: **«Каждый
за себя, а бог за всех»**.



С. 187
Журнальная иллюстрация.
См.: «Прожектор», 1929,
№ 1 (171), с. 25. Текст над
рисунком: «Из бытовых зарисовок»,
под рисунком: **«Происшествие»**.



С. 188
Журнальная иллюстрация.
Фрагмент. См.: «Прожектор»,
1927, № 12 (106), с. 29. Текст
над рисунком: «Тоска по изящной
жизни», под рисунком: **«Перед
витриной»**.



С. 189
Журнальная иллюстрация.
Фрагмент. См.: «Прожектор»,
1927, № 2 (96), с. 28. Текст над
рисунком: **«Чем не Запад...»**.



С. 190
Иллюстрация к рассказу
А. Серафимовича «Бунт».
Фрагмент. См.: «Безбожник
у станка», 1924, № 12, с. 8.
Текст под рисунком: «Христос. –
Не волнуйтесь и удержите сердце
ваше, миленькие старички, ибо „раб
не больше господина своего“. „Любите врагов ваших
и молитесь за обижающих вас. Ударившему тебя по щеке
подставь другую и отнимающему у тебя верхнюю одежду
не препятствуй взять и рубашку“. А не будете исполнять
помещику, что требует, – „изыдут ангелы и ввергнут злых
в печь огненную“».



С. 191
Иллюстрация к рассказу
А. Серафимовича «Сизый
нос». Фрагмент. См.: «Без-
божник у станка», 1924,
№ 9, с. 16. Текст под рисунком:
«Плохи дела твои, господи».



С. 165
Журнальная иллюстрация.
См.: «Даёшь», 1929, № 4,
с. 14. Текст над рисунком:
«Зрители».



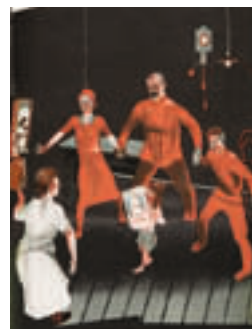
С. 166
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1926, № 12, с. 4 обложки.
Текст над рисунком: «Молитва
непача», под рисунком: « – Госпо-
ди, если можешь, помоги мне,
грешному. Помоги мне, господи,
надуть и обойти эту власть
ненавистную».



С. 167
Сердечное единение
Рисунок для журнала. 1927.
Бумага, тушь, гуашь.
36,5×31 см. ГТГ, инв.
АрхГр- 87. Опубликовано:
«Безбожник у станка», 1927,
№ 5, с. 12. Текст над рисунком:
«Сердечное единение»,
под рисунком: «Поп – да умножатся
в доме сем пшеница, вино и елей».



С. 167
Не по адресу попал
Рисунок для журнала. 1927.
Бумага, китайская тушь,
гуашь, белила.
36,6×25,6 см.
ГТГ, инв. АрхГр- 89.
Опубликован: «Безбожник
у станка», 1927, № 5, с. 13.
Текст над рисунком: «**Не по адре-
су попал**», под рисунком:
«Работница: – с вами хорошо, а без
вас лучше. Катись долгогривый!».



С. 168
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1925, № 11, с. 21. Текст
над рисунком: «**Семейные
фронты**», под рисунком:
«Сдавайся, маманька!!!».



С. 169
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1925, № 5, с. 21. Текст под
рисунком: «**Боги, бесы,
ведьмы**. (Кричат). – И из леса
гонят. Вали к батюшке, к нему еще
много пустых голов ходит.
Разместит».



С. 174
Иллюстрация к рассказу
А. Серафимовича «Бунт».
См.: «Безбожник у станка»,
1924, № 12, с. 14–15. Текст
над рисунком: «**Расправа**», под
рисунком: «Помещик непосильной
арендой, штрафами за потраву,
законами довел народ до отчаянья. Забытые,
неорганизованные крестьяне не умели бороться, не
знали, как свергнуть помещичье иго. Спалили скирду
ржи. Налетели стражники с урядниками, исполосова-
ли, изуродовали нагайками, по евангелию:
“не противьтесь злему” (Мф. V. 39)».



С. 174
Деникинщина
Рисунок для журнала (?)
1927. Гуашь, цветная тушь.
18×31,2 см.
ККГ, инв. Г-1587.



С. 175
Порядок восстановлен
1929. Бумага, акварель,
тушь, перо.
35,5×52,2 см.
ГТГ, инв. АрхГр-2133.



С. 175
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1926, № 6, с. 12–13.
Текст над рисунком: «**За веру,
царя и отечество**»,
под рисунком: «В белом штабе –
Покайся, мерзавец, ибо приблизился
суд божий! Расстрелять этого
большевика!».



С. 176
Иллюстрация к очерку
А. Логинова «Зимой».
Фрагмент. См.: «Безбожник
у станка», 1925, № 1, с. 9.
Текст над рисунком: «**Зима**», под
рисунком: «Зима пришла, – страда
отошла. Свалили бремя, – подумать
пришло время. Один про святое
бормочет, другой делом заняться хочет.
Кто на святом месте топчется, а кому
про настоящее дело узнать хочется.
Кто за библию, а кто за книгу да за газету.
А мужик наш за ухом чешет, – за кем итти?».



С. 185
Журнальная иллюстрация.
Фрагмент. См.: «Даёшь»,
1929, № 2, с. 14. Текст
над рисунком: «**На рынке**»,
под рисунком: «Частники: – ишь,
хозяин пошел!».



С. 192
Иллюстрация к «Протоколам
вскрытия мошей». Фрагмент.
См.: «Безбожник у станка»,
1924, № 1, с. 17. Текст над
рисунком: «**Нетленные**»,
под рисунком: «Отец: подвели вы
меня, угоднички. Стыдно теперь
на землю показаться!».



С. 193
Журнальная иллюстрация.
Фрагмент. См.: «Безбожник
у станка», 1926, № 3, с. 4
обложки. Текст над рисунком:
«**На вынос**», под рисунком:
«Паровоз-Гришка в ворота /
выбегает на парах. / Берегись,
попова рота: – / Бог, иегова и аллах».



С. 194
Журнальная иллюстрация.
Фрагмент. См.: «Безбожник
у станка», 1924, № 5, с. 9.
Текст над рисунком: «**Молитва
французской буржуазии**».



С. 195
Нет милитаризму
Рисунок для журнала.
1920-е. Фрагмент. Бумага,
тушь, белила, перо, кисть.
15×13,8 см.
ККГ, инв. Г-1551.



С. 196
Буржуй и полицейский
Рисунок для журнала.
1920-е. Фрагмент. Бумага,
тушь, гуашь, белила.
33,5×26,1 см.
ККГ, инв. Г-1670.



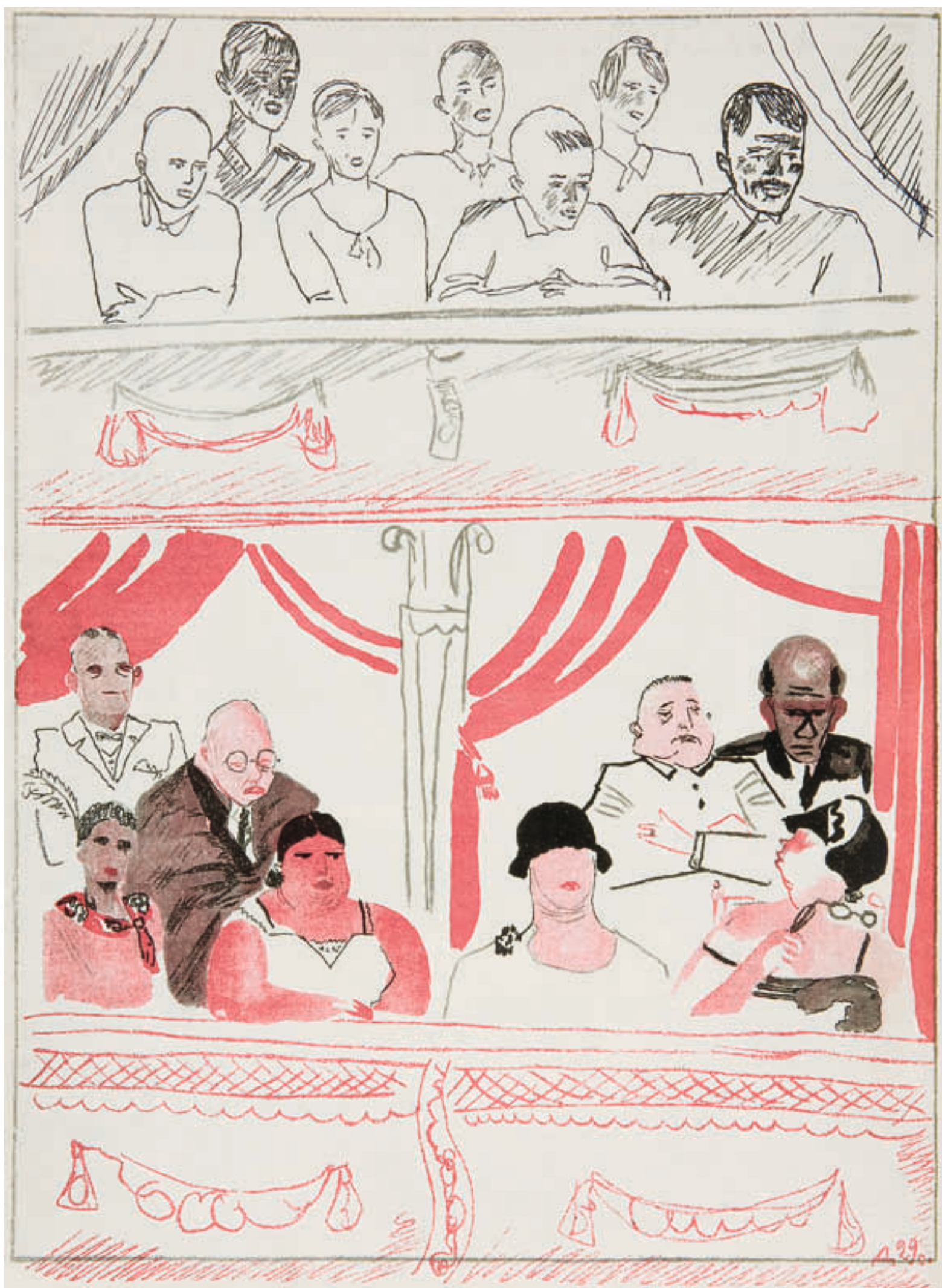
С. 197
Журнальная иллюстрация.
См.: «Безбожник у станка»,
1931, № 4, с. 17.



В кондитерской.



Большое молчание.





Молитва нэпача.



Сердечное единение.



Не по адресу попал.







Батюшка нашего прихода.



Кто кого?





Христово воинство в походе.



Не спасает молебен поповский...



Расправа.



Деникинщина.

Красный и другие



Порядок восстановлен.



За веру, царя и отечество.



«Меня целиком поглощала тема...»

Дмитрий Смолев

По словам самого Александра Дейнеки, именно практика постоянного рисования для журналов в середине 1920-х годов вывела его на ту индивидуальную манеру, благодаря которой он потом столь ярко проявил себя в станковой живописи и монументальном искусстве.

Казалось бы, суждение почти парадоксальное: каким образом можно было из журнальной эстетики, подчинённой сиюминутным задачам и нередко весьма гротескной, вывести пластические формулы для будущих масштабных картин и величественных панно? Однако мнимый парадокс исчезает, если внимательно посмотреть на творческую эволюцию художника в период его стремительного «взросления».

Александр Дейнека учился на графическом факультете Вхутемаса у Владимира Фаворского, и это означало, что студентом он получил фундаментальные представления об искусстве, не ограниченные только новейшими тенденциями. Этот базис очень пригодился ему в дальнейшей карьере. Но институтское преподавание не отвечало на самый важный и злободневный для Дейнеки вопрос, что и как делать именно сегодня, сейчас? Было понятно, что молодому художнику, как и ряду его коллег, впоследствии вошедших в объединение ОСТ (Общество станковистов), не по пути с теми авангардистами, кто призывал похоронить фигуративность и заняться исключительно «производственным искусством» – по сути, дизайном. Александр Дейнека верил в силу и возможности пластического изображения, был убеждён, что лишь с помощью фигуративных образов можно адекватно выражать современность. Однако учебные задания в мастерской Фаворского напрямую к этой цели не вели. И когда в 1923 году редактор журнала «Безбожник» (довольно скоро это название сменилось на «Безбожник у станка») М. Костеловская предложила Дейнеке сделать серию рисунков для своего издания, тот согласился, почти не раздумывая и едва ли представляя, к чему это может привести.

Имеются разночтения (вызванные, вероятно, неточностью воспоминаний спустя десятилетия) насчёт того, каким был самый первый заказ. В книге «Из моей рабочей практики», изданной в 1961 году, Дейнека рассказывает, что Костеловская попросила «сделать несколько рисунков на темы гражданской войны»⁰¹, – и тут же в памяти художника стали всплывать яркие личные впечатления о той поре, почти угаснувшие за время учёбы во Вхутемасе. Другая версия гласит, что редактор «Безбожника» заказала Дейнеке серию рисунков антирелигиозной направленности. Далее Александр Александрович описывает свои первые попытки справиться с темой, как оказалось, неудачные. Главным художником в журнале работал тогда Дмитрий Моор, чья сатирическая манера и определяла способы «изображения бога». Экзерсисы молодого автора в этот формат поначалу не вписались. «Потом я понял, что, в сущности говоря... я им буду нужен только тогда, когда буду иметь своё место и рисовать своего бога»⁰². Следует добавить, что Дейнеке это действительно удалось, и с Моором у него вскоре наладились хорошие рабочие отношения.

Не так уж принципиально, впрочем, в какой именно очередности возникли два упомянутых эпизода биографии. В любом случае они очень близки по времени и характеризуют первые шаги автора на поприще журнального рисования. Обе темы – и гражданская война, и обличение «поповских сказок» – надолго утвердились в дейнековском арсенале. Сюда же необходимо отнести и художественную агитацию за «новый быт», и пропаганду спорта, и высмеивание нэпманских нравов. Правда, слово «высмеивание» применительно к работам Дейнеки стоит употреблять лишь с долей условности. Сам автор признавал, что лишён сатирического дара в том смысле, как он понимался и понимается широкой аудиторией. Проще говоря, даже при наличии остроумного или хотя бы забавного сюжета рисунки с подписью «А. Дейнека» едва ли способны были вызывать гомерический хохот. Дело заключалось вовсе не в излишней серьёзности – с чувством юмора у художника обстояло совсем неплохо. Просто та пластика, которую он нашёл и освоил в первые месяцы своего журнального рисования, не предполагала чрезмерного гротеска и юмористического искажения реальности. Завзятыми карикатуристами сделались другие – например, соученики по Вхутемасу Михаил Куприянов, Порфирий Крылов и Николай Соколов, получившие известность под коллективным псевдонимом

⁰¹ Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 6.

⁰² Цит. по: Александр Дейнека / Автор и сост. В.П. Сысоев. М., 1989, т. 1, с. 37.

Кукрыниксы. Дейнеке же предстоял иной путь, которого он, возможно, ещё не осознавал на первых порах, но к которому подспудно готовился. Его журнальная графика стала трамплином к последующим эпохальным образам, суть которых была прямо противоположна задачам сатиры.

Зато эти будущие образы оказались не чужды других выразительных приёмов, которыми художник пользовался при работе для периодики. Вспомним, например, приём «орнаментального силуэта», впервые «обкатанный» именно в журнальных рисунках. Или двухъярусную композицию, возникшую поначалу в рисунках на антирелигиозную тему, а затем блистательно применённую в картине «Оборона Петрограда». Впрочем, много лет спустя художник склонен был умалять значение собственных формальных находок, когда речь заходила о его ранней графике. Он утверждал, что видит некоторые признаки формализма в своих картинах и фресках, а вот «в рисунках, плакатах я забывал про изобразительную сторону, меня целиком поглощала тема, внутреннее состояние сюжета»⁰³. Едва ли здесь можно говорить о кокетстве – скорее всего, Дейнека именно так этот процесс и ощущал. Но нельзя и не замечать, что упомянутый «формализм» (великий грех в категориях сталинского соцреализма и извинительная ошибка молодости по меркам «оттепели», в годы которой и прозвучало это суждение автора) ковался всё-таки в условиях спешного, иногда даже аврального рисования для «Безбожника», «Прожектора», «Красной нивы» и прочих массово-агитационных изданий.

Немаловажным следует считать то обстоятельство, что из-за жёстких временных рамок для исполнения редакционных заданий (сегодня это назвали бы «дедлайном») и в силу разнообразия предлагавшихся сюжетов Дейнека научился работать «по представлению». Поначалу делал это вынужденно, с неохотой, потом пристрастился и сумел извлечь из «производственной проблемы» определённую творческую выгоду. Это умение вовсе не отменяло практики постоянного рисования с натуры – наоборот, именно на ней и базировалось. Благодаря журнальным командировкам художник в середине 1920-х годов получил возможность поехать по стране (можно упомянуть хотя бы его знаменитое путешествие в Донбасс летом 1924 года, сыгравшее важную роль в развитии лично дейнековской художественной манеры и стиля всей группы ОСТ). И везде он делал многочисленные «снайперские наброски», как сам их называл,

главный упор которых делал на фиксации движения. Так набивалась рука, тренировалась зрительная память, накапливались эмоциональные впечатления, что и позволило в итоге работать «по представлению».

Дело заключалось не только в том, что в условиях редакционной текучки некогда и негде было искать подходящую натуру. Довольно скоро Дейнека сформулировал для себя принципы, которыми потом руководствовался многие годы, например: «Видеть по-особому – шире, цельней, плакатней»⁰⁴. Известно, что он не любил работать над картинами на пленэре, поскольку изменчивость и определённая «раздробленность» натуры отвлекали от ясного замысла. Зарисовать увиденное по максимуму, а затем отрешиться от ненужных деталей, чтобы мысленно представить композицию в целом, – таков был его живописный метод, бравший начало именно в журнальной графике. Показательно, что этот опыт он в своё время посчитал более ценным, чем «высидживание» за партой до окончания Вхутемаса. Александр Дейнека покинул училище, не дожидаясь защиты диплома. Причиной ухода стали разногласия с администрацией, не засчитавшей ему в качестве летней практики работу иллюстратором в «Безбожнике». Едва ли этот демарш стоит расценивать лишь как жест негодования. К тому моменту художник уже явно определил свои приоритеты и занятия журнальной графикой предпочёл формальному завершению учебного курса.

«Журнальный период» в биографии Александра Дейнеки продолжался вплоть до начала 1930-х годов, когда основной сферой деятельности художника стали станковая живопись и монументалистика. Здесь будет нелишним напоминание, что для советской власти, особенно в первые годы её существования, роль прессы представлялась чрезвычайно важной. Требовалось переломить сознание общества, выработать новые социальные взгляды и стереотипы, аналогов которым не было прежде ни в одной стране мира. И Александр Дейнека эти устремления искренне разделял, стараясь своим творчеством способствовать переустройству жизни в постреволюционной России. В журнальной графике его настрой был особенно осязаемым в силу актуальности и оперативности многих сюжетов.

Одним из важнейших печатных органов из тех, с которыми довелось сотрудничать Дейнеке, был журнал «Безбожник у станка». Задачей этого издания являлась неприкрытая антирелигиозная пропаганда, борьба с «суевериями и предрассудка-

ми», поэтому неудивительно, что весьма внушительную часть графического наследия Дейнеки составляют сатирические сюжеты на эту тему. Иногда в рисунках обыгрывались абсолютно фантазийные ситуации, призванные подчеркнуть торжество прогресса над верованиями предков. Тут в качестве участников могли выступать и сами небесные персонажи. Например, на одном из дейнековских листов явно потрясённому Саваофу пионеры предлагают послушать трансляцию по советскому радио. В другом случае тот же герой оказывается в ткацком цехе и приходит в ужас от увиденного: «Сколько баб, и ни одна не молится. Куда это я попал?» Попутно разоблачалась и вера в водяных, леших, домовых и прочую нечисть.

А земными врагами новой власти считались священнослужители – и по отношению к ним сатира была особенно безжалостна. Разумеется, Александр Дейнека не сам инициировал появление всё новых и новых рисунков, обличающих пороки «поповства» и темноту народных масс. Художнику для иллюстрирования доставались заметки и фельетоны, не им сочинённые. Однако есть все основания полагать, что он полностью разделял такие идеологические установки. Спустя десятилетия Дейнека высказывался в том смысле, что иногда он руководствовался скорее своим гражданским и партийным долгом, нежели художественной интуицией. Добровольно подчинять свой дар служению идеалам социализма в 1920-е годы было широко принято среди творческой интеллигенции – вспомним хотя бы декларативные заявления на сей счёт, сделанные поэтом Владимиром Маяковским. Тогда для многих это ещё был осознанный выбор, который в недалёком будущем превратился во всеобщую и железную необходимость.

Судя по всему, подобная внутренняя мотивация двигала художником и при обличении других пороков общества, например «мещанского быта» или временно возрождённой буржуазности периода нэпа. Здесь мы тоже встречаем набор гротескных приёмов, акцентирующих вредоносную сущность объектов сатиры. Надо сказать, Дейнека проявлял незаурядную изобретательность, выжимая из незамысловатых карикатурных сюжетов максимум пластической и психологической остроты. И всё же представляется, что его личные предпочтения лежали в иной области – там, где речь шла о позитивных переменах в обществе, о зримых признаках становления новой жизни. Позже в мемуарах художник писал: «С молодых

лет меня тянули к себе здоровый труд и отдых людей. И всегда у меня было желание всё это запоминать, зарисовывать»⁰⁵.

Это утверждение находит бесчисленные доказательства в творчестве Дейнеки, в том числе и в журнальной графике. Например, явной увлечённостью, почти азартом, проникнуты рисунки, посвящённые спортивным состязаниям. Бокс, футбол, лыжи, велосипедные гонки – всё это художник любил само-забвенно и пропагандировал вовсе не из одного только «гражданского долга». Сам автор признавался, что его первые эксперименты с пластикой движения были вдохновлены футболом. Готовясь к написанию картины, воспевающей эту популярную игру, он сделал множество зарисовок и пришёл к выводу, что композиция не должна выглядеть просто фрагментом реального матча. Требовалась особая выразительность, благодаря которой натурные впечатления преобразовывались бы в знаковые, символические образы. «Игра натолкнула меня на свой, самостоятельный язык»⁰⁶. Импульс, полученный в результате первых художественных открытий, по-прежнему ощутил сильнее всего именно в рисунках на тему физкультуры и спорта – они сделаны с огромным воодушевлением.

Личным чувством автора окрашены и сюжеты, связанные с совсем недавними событиями гражданской войны. Как уже говорилось выше, в годы учёбы Дейнека практически ни разу не брался за эту тему. По его словам, он тогда «начисто забыл все военные впечатления». Необходимость иллюстрировать чужие тексты мемуарного или публицистического характера (написанные, в частности, для рубрики «Красноармейская страничка» всё в том же «Безбожнике») привела к тому, что воспоминания мощным потоком хлынули из глубин сознания. Пожалуй, эта часть графического наследия Дейнеки выглядит самой драматичной, пронизанной собственной болью и душевными переживаниями. Тем не менее общий пафос оставался жизнеутверждающим – это было следствием не только редакционных установок, но и собственного авторского кредо. Стоит добавить, что именно практика регулярных обращений к событиям гражданской войны подтолкнула художника к идее упоминавшейся картины «Оборона Петрограда».

Но всё же решающей для дальнейшей карьеры Александра Дейнеки стала тема «освобождённого труда», которая впервые возникла у него также в журнальной графике. Творческая командировка в Донбасс летом 1924 года оказала столь внуши-

тельное воздействие на мироощущение и манеру художника, что тогдашние зарисовки остались для него кладезем рабочего материала на много лет вперёд. Впечатления от этой поездки по своим последствиям сравнимы разве что с тем чувством, которое охватило когда-то юного Дейнеку, впервые взмывшего на аэроплане в небо над Курском. Близкое знакомство с реальным промышленным производством и связанными с ним людьми подтолкнуло автора к смелым композиционным и пластическим решениям – сначала в рисунках, частично опубликованных в журнале «У станка» в том же 1924 году, а впоследствии в станковых и монументальных работах.

Освобождаясь от излишних деталей обстановки и индивидуальных черт своих персонажей, Дейнека изображает не конкретных рабочих в конкретных цехах, а создаёт своего рода динамические формулы, описывающие созидательный труд как таковой. Здесь многое взято от плакатного стиля (в 1920-е годы художник часто брался и за этот жанр), однако Дейнека никогда не превращает реальность в голую пропагандистскую схему. За ясностью, доходчивостью и «упругостью» решений всегда стоит осознанная селекция бесчисленных фаз движения, наблюдаемых в разных ракурсах. Оставаясь приверженцем реализма, художник был максимально чужд рабскому копированию натуры. Зрительные образы, в изобилии попадавшие на сетчатку глаза, он превращал в образы действенные, «говорящие», несущие требуемую энергетику. «Искусство должно быть выше правдоподобия жизни, оно должно быть самой жизнью»⁰⁷ – этот постулат полнее всего реализовался именно в «производственных» работах Дейнеки. К впечатлениям от Донбасса добавились позднее и многие другие: художник не упускал возможностей оказываться в гуще событий, особенно когда речь шла об индустриализации страны.

А вот интерес к патриархальной российской деревне был у Дейнеки не столь острым, хотя рисунков с сюжетами из жизни села встречается предостаточно. Их можно подразделить на две категории: это или сатира, бичующая крестьянскую отсталость, или агитация «за новую жизнь». В последнем случае воспеваются «смычка города и деревни», борьба с неграмотностью, появление сельскохозяйственной техники на полях и атрибутов урбанистического уклада в быту. «Посконное» крестьянское бытие вне контекста революционных преобразований Дейнеку не особенно занимало. Пожалуй, то же

самое относится и к миру детства. По роду занятий художнику приходилось рисовать и для детей, например в журнал «Искорка», а также иллюстрировать книги для маленьких. К делу Дейнека подходил ответственно, в определённой мере использовал здесь свои новаторские идеи, но в совокупности хорошо заметно, что детскую психологию он учитывал мало. Для него дети представлялись в первую очередь «ростками будущего», именно с этой позиции он и брался за иллюстрирование. Хотя время от времени в рисунках возникает особый, «дейнековский» лиризм, берущий за душу скорее взрослых.

В целом журнальную графику Александра Дейнеки можно рассматривать как форму служения нарождающемуся социалистическому обществу. Он и сам к этому занятию так относился. Однако стоит осознать, что в 1920-е годы ещё не были выработаны казённые рецепты для такого служения. Термин «социалистический реализм» в ту пору даже не обсуждался. Как многие, Дейнека тогда был уверен, что творческая интеллигенция обязана предлагать власти всё новые и новые эстетические формы, посредством которых революционные идеи утверждались бы в массах. Поэтому его порыв был искренним, а художественный поиск безостановочным. Не сомневаясь в верности «генеральной линии партии», художник оставлял за собой право самому выбирать, какими средствами и приёмами способствовать движению в будущее. Со временем иллюзия оказалась похороненной. Нигде и никогда впоследствии Александр Дейнека не высказывал (по крайней мере, публично) сожалений по этому поводу, что не означает, будто их не возникало вовсе.

Сегодня журнальная графика Дейнеки воспринимается в качестве уникального феномена не потому только, что художник был дерзок, молод и отчаянно талантлив. Молода была страна, дерзкими казались её устремления, яркими талантами поддерживались многие почины. Этот период вышел довольно коротким. Дейнеку можно назвать в числе очень немногих авторов, сумевших вступить в следующие десятилетия без потери своего дарования и своего лица – хотя и с внушительным списком прочих творческих потерь. Карьера в условиях директивного соцреализма требовала существенных жертв, полного отказа от некоторых прежних находок и трансформации манеры в целом. С этими проблемами Александр Дейнека справился далеко не полностью, однако намного достойнее многих художественных «генералов» советского времени. Впрочем, это уже другая история.

МАНУФАКТУРА
Н.А. ГОРЛОВ

ТОРГОВОЕ ТОВАРИЩЕСТВО

























Долой пятилетку — плам антихриста

Долой стору воинствующего материализма

Угрозим большевистскую зарплату в крови!
За интервенцию!

Уничтожим большевиков!

За интервенцию!

Долой Советскую власть!

Долой СССР!

Религия — щупальцы капиталистического спрута. Наная бы ни была религия, суть ее одна и та же: — защита эксплуататоров, борьба против трудящихся, против пролетарской революции, против СССР.

Плакаты, где изображение тесно связано со словом, конструирование книг и журналов, начиная с обложек, выбора шрифтов и заканчивая разворотами страниц, в наши дни считаются неотъемлемой частью графического дизайна. Дейнека уже давно занял видное место в его истории. Во многих отечественных и зарубежных изданиях, посвящённых графическому дизайну XX века, можно встретить выполненные им плакаты и обложки массовых агитационно-политических журналов. Заострённость «политического момента» в них постепенно теряла актуальность и идеологическую жёсткость, а на первый план выходило главное — композиция, конструкция, мастерство создания легко запоминающегося визуального образа, стремление к новизне объектов и самих приёмов показа действительности, которые составляют главную ценность тиражируемого графического дизайна.

Владимир Аронов

УВЕЛИЧИМ ПРОМЫШЛЕННОЕ САДОВОДСТВО И ОГОРОДНИЧЕСТВО



Увеличим промышленное садоводство и огородничество
Плакаты. М. - Л.: Государственное издательство, 1930. Тираж 50 000.

Тираж 50 000 экз. Цена 100 коп. Гос. изд-во. 1930. 10 л. 100 экз.

Государственное Издательство
Москва и Ленинград

Цена 100 коп.

Ленинградский Государственный Университет. Ленинград. 1930.



ВЫПОЛНИМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ДОГОВОР

[illegible]



**„МЫ ТРЕБУЕМ
ВСЕОБЩЕГО ОБЯЗАТЕЛЬНОГО
ОБУЧЕНИЯ“**



«В период первой пятилетки мы сумели организовать энтузиазм...» (Сталин)
Плакат. М. - Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. Тираж 25 000.



**НАДО САМИМ СТАТЬ
СПЕЦИАЛИСТАМИ,
ХОЗЯЕВАМИ ДЕЛА. НАДО
ПОВЕРНУТЬСЯ ЛИЦОМ
К ТЕХНИЧЕСКИМ ЗНАНИЯМ**
\\СТАЛИН\\



«Надо самим стать специалистами...» (Сталин)
Плакат. М. – Л.: ИЗОГИЗ, 1931. Тираж 30 000.



С. 206–207
Полный ход!
Эскиз плаката
(нижняя часть).
1930–1931.
Бумага, тушь, гуашь,
белила.
53,7×102,5 см.
ККГ, инв. Г-2575.





Кто больше – кто лучше
Эскиз плаката. 1930.
Бумага, гуашь. 73,2×103,5 см. РКГ, инв. Г-1210.



Дадим пролетарские кадры Урало-Кузбасу
Плакат. М. – Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931. Тираж 10 000.





**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ВЫСТАВКА
15 ЛЕТ РККА**





Дирижабль — мощная воздушная
машина и культурного строительства.
Нам нужно достичь и перестигнуть
капиталистические страны в обла-
сти дирижаблестроения.

Каждый трудящийся должен при-
нять активное участие в осуществле-
нии этого великого дела.

К 50-летию вожди Красной армии,
замечательного большевика-полководца
К. Е. ВОРОШИЛОВА, построим мощ-
ный советский дирижабль его имени.

Взносы в фонд постройки дири-
жабли принимаются во всех сбер-
кассах Союза.

Теперь счет дирижабля «Клим
Ворошилов» № 9327 в Московский
областной банкере Геобанка.

ПОСТРОИМ МОЩНЫЙ СОВЕТСКИЙ ДИРИЖАБЛЬ «КЛИМ ВОРОШИЛОВ»





**„ЗДОРОВЫЙ ДУХ ТРЕБУЕТ
ЗДОРОВОГО ТЕЛА.“ К.ВОРОШИЛОВ**



СОЦИАЛИЗМА ВО ВСЕМ МИРЕ!



Обложка журнала «Безбожник у станка»
1928. № 4. Тираж 70 000.



Обложка журнала «Безбожник у станка»
1927. № 8. Тираж 70 000.



Оборот обложки журнала «Безбожник у станка»
1925. № 4. Тираж 70 000.



Обложка журнала «Безбожник у станка»
1925. № 11. Тираж 70 000.



Цена 40 коп.

ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ.

БЕЗБОЖНИК

№ 9
У СТАНКА

ЖУРНАЛ
М-К-Р-К-П
(БОЛЬШЕВИКОВ)

Семейная репка

Рис. А. Вайсман



Бабушка сванивает нашу мамку и обедки и у нас жандов воскресенье получается „репка“. Батюшка за мамку, комсомолка за батюшку, пионер за комсомолку, октябренок за пионера. Ну, а кот и с роду безбожник. Тянут, потянут. Вытянут ли репку?

КРАСНАЯ НИВА-32



Обложка журнала «Красная нива»
1929, № 32. Тираж 110 000.

1929 г.

„На стройке новых цехов“.
А. Дейнека.

№ 15 (85). Изд. газ. „ПРАВДА“.

4-й год издания.

Цена 30 коп.

ПРОЖЕКТОР



ЧИТАЙТЕ „ПРОЖЕКТОР“

с января 1928 г.

„ПРОЖЕКТОР“

будет выходить

ЕЖЕНЕДЕЛЬНО

в прежнем объеме —
32 стр.

Художественная мно-
гокрасочная печать.

Новые отделы.

Обеспечен аккуратный
выход в свет.

52 номера
в год.



Рис. А. ДЕИНЕКА.

Лучший иллюстрированный еженедельник СССР.

П Р О Ж Е К Т О Р



Да здравствует 1 мая—день смотра революционных сил международного пролетариата.

Рис. А. ЛЕВЧЕНКО.

№ 5

АВГУСТ

1929

ДАЁШЬ

Цена 10 коп.

производство продуктов питания

Рис. А. ДЕРЖА



№ 2

МАЙ
1929

цена 25 коп.

ДАЁШЬ

СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ
СОРЕВНОВАНИЕ





Поэтика техники в творчестве Александра Дейнеки

Владимир Аронов

01

Дейнека А.А. О чувстве нового // Сб. «Художник и современность». Ежегодник АХ СССР. М., 1961, с. 242.

Александр Дейнека очень любил современную технику. В своих плакатах, книжных иллюстрациях, картинах, мозаиках он часто изображал большекрылые синие и красные самолёты, серебристые дирижабли, тёмные силуэты паровозов с длинными цепочками нагруженных вагонов, быстроходные катера, покачивающиеся на блестящей глади морских заливов, увиденные восторженно-мальчишеским взглядом.

225

О связи художника с современностью Дейнека говорил так: «Появились новые машины, по-новому строятся дома. Пришла пора и нам пересмотреть понятие того прекрасного, которое в ряде случаев устарело... Многие художники до сих пор считают, что истрёпанная, старая, полуразрушенная изба – это живописно, красиво, а новый благоустроенный посёлок – это неживописно... Красивое тесно связано с нашим сегодняшним днём. Мы часто забываем о том, что другим стал и сам человек»⁰¹.

Это было созвучно поэтизации индустриального мира в работах конструктивистов, стихах Маяковского и рассказах Гайдара, кинофильмах Дзиги Вертова, песнях Дунаевского.

Художественный интерес к технике проявился у Дейнеки ещё в годы его учёбы во Вхутемасе. Он участвовал в оформлении знаменитой Всероссийской сельскохозяйственной выставки, проходив-

шей летом 1923 года в Москве на месте нынешнего Парка культуры имени Горького.

Художник Андрей Гончаров вспоминал об их совместной работе: «Главным архитектором выставки был назначен Иван Владиславович Жолтовский, а главными художниками – Игнатий Игнатьевич Нивинский, который много с Жолтовским работал, и Александра Александровна Экстер. Им были нужны „негры“. И Нивинский пригласил на работу студентов графического факультета Вхутемаса – Александра Дейнеку, Наночку Ахтырко и меня... Мы работали в мастерской Нивинского на 2-й Мещанской, приходя туда к 10 часам утра и заканчивая работу к 6–7 часам вечера. Нашу инициативу не ограничивали. Что-то делали сами „мэтры“, что-то предлагали мы... Я помню, что Дейнека сделал эскизы росписи павильона „Вредители сельского хозяйства“... По пятницам с утра Нивинский и Экстер просматривали сделанное и уезжали в Дирекцию выставки. К пяти часам они возвращались и говорили нам: „Всё принято и утверждено“, – и расплачивались с нами за прошедшую неделю – по 10 рублей за каждый отработанный день. Деньги были эти по тем временам очень большие, и им был рад каждый»⁰².

В павильоне, упомянутом Гончаровым, не было политических карикатур. Там размещалась вполне мирная экспозиция на тему «Защита растений от вредителей» (Отдел № 9 «Земледелие»). Работа на сельскохозяйственной выставке оказала сильное воздействие на представления Дейнеки о современной технике. Кроме отечественных павильонов там был открыт большой Иностранный отдел, где все основные европейские страны и, как

тогда их называли, Северо-Американские Соединённые штаты показывали новейшие автомобили, трактора, электрические автопługi, переносные оросительные установки, станки и поточные линии, инкубаторы и всяческие приспособления по переработке сельскохозяйственной продукции.

В официальном издании «Спутник по выставке» говорилось: «Идя из павильона в павильон, мы видим огромное количество экспонатов. Разглядывая их, русский крестьянин должен помнить, что выставка не зрелище, а смотр... всему тому, что может служить поднятию производительности нашего сельского хозяйства... Таким образом, приехавши домой, он сможет не только рассказать своим односельчанам о виденных им диковинках, а сумеет им на деле указать, какие практические изменения должны быть внесены в местное хозяйство»⁰³.

Образы современной техники накладывались на ранние впечатления Дейнеки, когда он рос в семье железнодорожного рабочего в дореволюционном Курске, легко справлялся со школьными заданиями по математике и мечтал стать инженером. Потом была гражданская война. Дейнека вспоминал: «Меня окружала суровая жизнь, временами жестокая. Я видел, как разрушаются старые устои, эстетические понятия. Рождался новый мир... Несмотря на тиф, голод, разруху, я понял, что начинается что-то новое, увлекательное, большое»⁰⁴. В своём творчестве он стремился подняться над бытовой реальностью и противопоставить ей более обобщенную бытийность мира.

В 1920-е годы Дейнека, работая художником в различных журналах, не раз ездил по заданиям редакций в промышленные районы, привозил оттуда

актуальные изорепортажи о строящихся заводах и новых угледобывающих шахтах, монтировал журнальные развороты, рисовал обложки. Именно тогда у Дейнеки стала складываться особая, жизнеутверждающая поэтика техники и неимоверно тяжелого труда, открывающегося вдруг с другой стороны, — творческой радости производственного экстрима. Конечно, теперь в этих произведениях легко прочитывается идеализация увиденного.

Объективно говоря, ничего хорошего не было в сверхчеловеческом напряжении сил, представлявшимися необходимым для индустриализации ради индустриализации. До революции эта сторона жизни была в центре внимания критического реализма. Например, о шахтах Донбасса в своём рассказе «Тягальщик» Алексей Свирский писал: «Из самой глубины шахты вынырнуло какое-то четвероногое животное, которое, будучи приковано железной цепью к плоскому ящику, нагруженному антрацитом, медленно и с большим трудом подвигалось вперёд... Передо мной на четвереньках стоял не зверь, а человек... С его чёрного, как будто вымазанного ваксой, лица катились струи тёмно-бурого пота. Всё туловище его вздрагивало от сильной одышки и усталости... Широкий пояс обхватывал тонкий стан тягальщика. К поясу, как у настоящих ссыльных каторжников, была прикреплена массивная цепь, которая, проходя между ног, посредством крючка прикреплялась к ящику» 05.

Когда Дейнека делал бытовые наброски в после-революционном Донбассе, там ничего особенно не изменилось, труд во многом был принудительным. Мало того, квалифицированные шахтёры тайком уезжали вместе со своими семьями, а на их место

по государственной разнарядке привозили тысячи необученных – бывших крестьян и молодёжь.

Возникает вопрос: этично ли нам сегодня любоваться образами, созданными Дейнекой, который, подобно другим мастерам эпохи, героизировал показной трудовой энтузиазм этой поры? Однако подчас в искусстве неожиданно возникают такие яркие явления, которые совершенно необъяснимы с точки зрения линейной логики.

В 1930 году Дейнека работал над плакатом «Механизируем Донбасс». Художник использовал выразительный контраст чёрного фона со всполохами жёлтого и красного цветов и упругой диагонали, напоминающей график резкого роста показателей. Дейнека намеренно решился на довольно серьёзный отход от реальности. У него один проходчик со странным на вид приспособлением, похожим на горнопроходческий комбайн, легко заменял двух шахтёров с отбойными молотками. В истории техники и тем более в истории промышленного дизайна такого комбайна тогда просто не существовало. Это была довольно схематичная футурологическая фантазия. Должно было пройти пять лет, пока Алексей Стаханов, вооружённый всё тем же традиционным отбойным молотком, использовал метод разделения труда для резкого увеличения производительности проходки. Один рабочий из его бригады, костёрщик, укреплял лаву, два других фиксировали уступы сзади. Коногоны бесперебойно вывозили уголь, что в целом и давало возможность резко увеличить выработку. Но рисовать целую бригаду шахтёров было бы не зрелищно. Поэтому художник выбрал путь отвлечённой лозунговости, легко поражающей цель. Это была не только утопичная мечта, но и уме-

ние из маленькой чёточки стремления к новому создать желаемый законченный образ.

Со временем прежняя заострённость «политического момента» в плакатах Дейнеки в сознании зрителей стала утрачивать намеренную идеологическую жёсткость, а на первый план выходило главное — безупречная композиция, сочетание реально увиденного и вымысла, мастерство создания легко запоминающегося визуального образа, которые составляют их главную ценность.

Среди двадцати плакатов, созданных Дейнекой в 1920–1930-е годы, большинство посвящено молодости, спорту, радости труда и открытия нового мира, хотя почти все они имели неизбежную политизированную словесно-знаковую оболочку. Наиболее заметное место на них занимали шрифтовые композиции, составленные из текстов партийных постановлений и высказываний вождей. Но плакаты Дейнеки становились настоящими произведениями искусства. Этот парадокс можно было бы объяснить способностью людей к избирательному восприятию и приспособляемостью к окружению (подобно тому, как работающие среди постоянного шума или моряки во время непрерывной качки перестают ощущать их), однако это было бы неправильно.

Дейнека добивался в своих произведениях иного. Несмотря на идеализацию техники, он показывал, как природная жизненная сила преодолевает механизированное окружение. Техника нигде напрямую не «срасталась» с людьми, не превращала их в роботов, как это нередко происходило у других отечественных и зарубежных художников, обращавшихся к индустриальным темам.

Между техникой и людьми у Дейнеки всегда есть воздух: если на первом плане он рисует нагромождение конструкций и механизмов, то на заднем — их обязательно уравнивает чистая, живая природа. Художник говорил: «Я увлекался кружевом заводских конструкций, но они только фон. Я всегда изображал человека большим планом, в сильных типичных движениях. Я вводил в композиции по две точки схода, как на картине „На стройке новых цехов“, где площадка, на которой стоит девушка, вынесена в особый перспективный план, что сообщает ей лёгкость, в противовес могучей спине откатчицы» ①.

В плакатах Дейнеки сразу замечаешь допущенные им искажения в пропорциях людей, нарочитый схематизм в прорисовке зданий и машин, несоответствие масштабов на передних и задних планах. Однако известно, каким точнейшим и придирчивым рисовальщиком он был, как тщательно изучал мускульные повороты спортсменов и особенности строения тел подростков. Зачем же нужны были эти изменения? Дейнека трансформировал окружающую реальность, отбрасывая ненужные подробности, и создавал неожиданно активную «установку на восприятие», как говорил Виктор Шкловский.

Посмотрите на плакат Дейнеки «Увеличим промышленное садоводство и огородничество». Необыкновенно красивая композиция, символически изображающая закладку нового сада и огорода возле отвлечённо трактованного красно-белого промышленного города. Силуэты босоногих молодых женщин уверенно прочерчены мастером художественной графики. С авансцены в глубину взгляд энергично устремляется вслед за несущей

тяпку работницей легко узнаваемого «дейнековского» типа. Особенно хорош повтор чуть далее фигур двух женщин, склонившихся над грядками, с чёткими коричневыми тенями на одежде. В их трактовке чувствуются отголоски школы Фаворского. Задний план решён в духе аппликативных детских иллюстраций: женщина, легко несущая на согнутом локте синюю лейку, мужчина в спецовке, толкающий перед собой пустую тачку, а вдали почти игрушечные по размерам грузовичок и железнодорожный состав. Все расчерчено, как по линейке.

Такой рисунок вполне уместен в детской книжке. Но Дейнека создавал плакат – с крупно начерченным лозунгом наверху, и это сразу заставляло зрителей вспомнить о политическом контексте массового возведения промышленных «городов-садов». Здесь проявилось характерное для Дейнеки соотношение конкретности и отвлечённости, составлявшее основу его творческого метода. Всё изображённое художником подчёркнуто просто, но в то же время жёстко условно. Откуда взялись странные слова «промышленное садоводство и огородничество»? На рубеже XIX–XX веков так назывался научный журнал для селекционеров, выходивший несколько лет в Харькове. Он был посвящён проблемам ведения интенсивного сельского хозяйства, которое в кратчайшие сроки могло «вступить в товарное плодоношение и обеспечить высокий выход продукции с единицы площади». Изображённые на плакате люди ни к какой интенсивности промышленного производства не стремились. Зачем же нужны были эти слова? Мы сейчас уже забыли, что тогда полагалось изучать классический труд Ленина «Развитие капитализма в России», в котором был

целый раздел, озаглавленный «Промышленное огородничество и садоводство». Слово «промышленное» ассоциировалось с интенсивным построением будущего, было близко лозунгам мичуринского движения и звонким строчкам Маяковского: «Я знаю, город будет, я знаю, саду цвести...» из поэмы о Кузнецкстрое.

Дейнека смело балансировал на грани агитпропа и поэтического реализма. Таким был и его плакат «Выполним социалистический договор». Внизу справа блёклым квадратом он разместил бесконечные пункты договора об общественном развитии инкубаторного птицеводства. Первые зарубежные промышленные инкубаторы Дейнека видел ещё на сельскохозяйственной выставке 1923 года, но в ту пору никому не приходило в голову использовать их образ в политических целях. В конце 1920-х годов в Пятигорске торжественно ввели в строй первую отечественную инкубаторно-птицеводческую станцию. Вслед за ней начали организовывать птицеводческие колхозы, совхозы и государственные «племенные рассадники». Над промышленным производством птицы всех обязывали брать массовое «шефство», а школьников учили, как самим сделать инкубатор. Тема, как говорится, настолько «искрила», что в самом начале «драмы в 6 действиях с цирком и фейерверком» под названием «Баня» (1930) Маяковский заставил Велосипедкина опасно ёрничать: «Проведём провода, ну, скажем, на все куриные инкубаторы, в пятнадцать минут будем взращивать полупудовую курицу, а затем ей под крылышко штепсель, включим время, и жди, пока тебя не поджарили и не съели».

В то время в многочисленных «сельскохозяйственных» плакатах появились сюжеты на тему

«Даёшь культуру птицеводства!». На одном из них, к счастью, оставшимся анонимным, радостная пионерка стояла перед толпами цыплят, поднимающих над собой транспаранты: «Даёшь коллективный курятник и инкубатор!», «Мы хотим жить и воспитываться в коллективе!», «Долой частника-скупщика! Даёшь пионера-сборщика!». Дейнека проявил мужество полностью освободиться от пропагандистского идиотизма. Он очень крупно нарисовал салютующую красногалстучную пионерку с подчёркнуто увеличенной головой и исцарапанными коленками, наряженную в новую зелёную форму с погончиками, выдержав пропорции, присущие детским рисункам, а рядом пустил погулять несколько прелестных разноцветных кур и петуха. Получилась вполне законченная свободная графика. Сопроводительный текст к ней можно было уже и не читать...

Аналогичный композиционный приём Дейнека применил в плакате «Мы требуем всеобщего обязательного обучения», приуроченном к очередной громогласной кампании по внедрению Всеобуча⁰⁷. Гипертрофированно нескладный рисунок взявшихся за руки девочки и мальчика он наложил на схематичное изображение школы отчётливо функционалистского стиля, за которой виднеются новостройки промышленного города. Чтобы подчеркнуть укрупнённый масштаб передних фигур, Дейнека поместил за ними, на уровне ног, два крохотных белых стула, ярко выделяющихся на зелёной траве.

Очень выразительным получился производственный плакат-газета «Полный ход!». Несмотря на занявшие в нём большое место стихи Демьяна Бедного, написанные в духе народного райка, Дейнека сумел создать вполне самостоятельную плакат-

ную композицию с мчащимся паровозом, ставшую классикой графического дизайна.

О паровозах тогда говорили всюду. Незадолго до создания этого плаката, осенью 1931 года, на экраны вышел первый советский звуковой фильм «Путёвка в жизнь», прочно связавший паровоз с образом новой жизни. Поскольку события в фильме относились к началу 1920-х годов, операторы снимали типичный паровоз тех лет, похожий на те, что были изображены Дейнекой в верхней части плаката «Полный ход!».

«Путёвка в жизнь» вышел в прокат в период широкой модернизации устаревших железных дорог. Наркомат путей сообщения закупил на пробу у двух крупнейших американских фирм десять наиболее перспективных грузовых паровозов. Однако они оказались слишком тяжёлыми для нашей колеи. Нужно было срочно создавать скорректированные отечественные образцы. Решение этой серьёзной задачи было возложено на транспортный отдел ОГПУ. Весной 1931 года был разработан эскизный проект паровоза с пятью ведущими осями колёс. Он напоминал американские прототипы, но был значительно переработан. В рекордно короткий срок – за 100 дней – коллектив конструкторов Центрального локомотивного бюро создал самый мощный в Европе грузовой паровоз «Феликс Дзержинский» («ФД»). Его название напрямую отсылало к образу Дзержинского в фильме «Путёвка в жизнь» и как бы подхватывало пафос киноленты. Паровоз «ФД» вышел настолько удачным, что позднее, в 1937 году, на Всемирной выставке в Париже получил первую премию и золотую медаль как лучший тяжёлый локомотив, приспособленный к европейским условиям⁽⁰⁸⁾.

Потомственный железнодорожник и сам выпускник курского железнодорожного училища, Дейнека прекрасно разбирался в особенностях паровозостроения. Казалось бы, он должен был точно передать во всех деталях, как выглядит «ФД». Однако Дейнека-художник сознательно допустил искажения: сделал более компактным силуэт и, главное, ввёл не применявшуюся на практике трёхцветную окраску, придавшую паровозу более праздничный и динамичный вид. Отвлечение от реальности позволило ему добиться необходимого обобщённого образа. Думаю, что если бы волею судьбы Дейнека принимал участие в реальном проектировании паровозов, как и другой изображаемой им техники, он мог бы стать ещё и всемирно признанным промышленным дизайнером. Хотя его лично больше всего интересовали не сами вещи, а создаваемая ими «среда обитания» людей.

236

Ключевым в этом плане является его плакат «Построим мощный дирижабль „Клим Ворошилов“». Занимая половину неба, над землёй парит белый дирижабль с красной звездой. На далёком горизонте движется справа налево, густо дымя, чёрный паровоз с длинным составом красных товарных вагонов, а перпендикулярно ему по свежевспаханной земле идёт, видимо, уже после окончания работы, целая вереница тракторов. Излюбленный приём Дейнеки – увести взгляд зрителя от авансцены в глубину. Потрясающая по чистоте геометрически выверенная композиция.

Чтобы лучше понять смысл этого плаката, напомним, что идея построить дирижабль «Клим Ворошилов» имела удивительную предысторию. Ещё К.Э. Циолковский одним из первых в мире

разрабатывал проекты мощных самоходных грузовых дирижаблей жесткой конструкции с обшивкой из волнистой стали. В середине 1920-х годов практически дирижаблестроением успешно занимался знаменитый впоследствии авиаконструктор А.Н. Туполев. В начале 1930-х история создания дирижабля стала развиваться стремительно, буквально по дням. 31 августа 1930 года над Москвой состоялся первый показательный полёт большого дирижабля «Комсомольская правда». А уже 10 сентября, рано утром, в Москву прилетел немецкий чудо-дирижабль LZ 127 «Граф Цеппелин», совершавший показательные полёты вокруг земного шара. Два часа он кружил над городом на высоте 150 м в сопровождении советских самолётов. Затем направился на Центральный аэродром на Ходынском поле, где 200 красноармейцев на глазах 3000 зрителей, собравшихся там по специальным приглашениям, помогли ему приземлиться. Дирижабль был почти четверть километра (236 м) длиной, а его максимальный диаметр превышал 30 м. Из передней гондолы (40 м длиной, 6 м шириной и более 2 м в высоту – целый дом с двенадцатью двухместными каютами и общей кают-компанией), непосредственно прикрепленной к корпусу дирижабля, спустились на землю 42 человека команды, 23 пассажира и были выгружены тяжёлые тюки с почтой.

После полётов «цеппелина», как в народе стали называть все дирижабли, руководители Осоавиахима выступили с инициативой собрать средства на постройку целой эскадры новейших отечественных дирижаблей, посвящённой 60-летию со дня рождения Ленина, и даже отыскали его «исторические» слова: «У нас будут свои дирижабли!»,

по воспоминаниям старого большевика М.И. Ильина, якобы произнесённые вождём ещё в швейцарской эмиграции во время Первой мировой войны. Судя по газетам тех лет, начавшийся сбор средств шёл параллельно с массовыми публичными осуждениями вредителей из «Промышленной партии» (09).

Изображение дирижабля стали всячески эксплуатировать в газетных рисунках, на открытках, агитплакатах. В этой ситуации Дейнека создал на плакате свой вариант популярного воздухоплавательного аппарата, зрительно «подобрав» слишком вытянутое тело дирижабля и изменив конструкцию гондолы, которая, по сравнению с реальной, стала более компактной. Поместив обязательный политизированный текст в нижнем правом углу, он добился непревзойдённого по цельности и поэтичности образа, вошедшего в мировую историю плакатного искусства.

Впоследствии Дейнеке пришлось столкнуться с дирижаблестроением довольно неожиданным образом. В начале 1930-х годов под Москвой, на месте нынешнего города Долгопрудный, был создан комплекс конструкторских бюро и предприятий «Дирижаблестрой». В течение пяти лет там работала группа итальянских инженеров во главе с легендарным Умберто Нобиле (он широко известен у нас по фильму «Красная палатка»). Предполагалось построить сотни армейских дирижаблей, но после трагического взрыва немецкого супергиганта «Гинденбург» в 1936 году работы на «Дирижаблестрое», как и по всему миру, были свёрнуты.

Когда в конце 1930-х годов начали строить станцию метро «Маяковская», для которой Дейнека создал цикл потолочных мозаик, в качестве опор,

Вскоре после открытия станции из тех же самых материалов был выполнен её фрагмент в натуральную величину. Он предназначался для советского павильона на Международной выставке «Мир завтрашнего дня», проходившей в 1939 году в Нью-Йорке. Обрамлённый гигантскими зеркалами, укреплёнными на стенах сквозного зала, этот фрагмент с мозаикой Дейнеки наверху и четырьмя колоннами, декорированными уральским камнем, мраморовидным известняком и стальными профилями, заполнился людьми и создавал оптическую иллюзию бесконечно повторяющегося пространства.

воспринимающих чудовищную нагрузку многометровой толщи грунта, решили применить металлические конструкции. Это позволило архитекторам достичь поразительной воздушности форм и удивительного изящества линий. Никаких трудностей во время монтажа металлоконструкций не было. Они возникли при облицовке арочных поверхностей нержавеющей сталью. Стальные полосы полагалось отгофрировать в соответствии с заданным профилем. Сделать это оказалось возможным только в цехах «Дирижаблестроя», где незадолго до того собирали цельнометаллический складывающийся дирижабль системы Циолковского с оболочкой из металлических скорлуп, соединяемых в подвижный «замок». Для прокатки таких деталей был установлен специальный стан. На нём-то по оригинальным чертежам архитекторов и конструкторов и были выполнены сияющие облицовочные полосы для «Маяковской», не только украсившие интерьер, но и связавшие отныне метро и дирижабль. А тема неба, заявленная в мозаиках Дейнеки, получила таким образом неожиданное продолжение⁽¹⁰⁾.

Поэтика техники не сводилась у Дейнеки только к эмоционально приподнятому изображению невиданных ранее технических форм и романтике созидательного труда. Для художника важно было показать, как под влиянием развития техники меняется восприятие окружающего пространства, как люди по-иному ощущают различные виды и ритмы движения, как входит в повседневную жизнь новый, сложный язык современных форм и цветовых сочетаний.

Дейнека объяснял: «Я вижу на повороте автомобиля, как улица понеслась в сторону, стала под

особым острым углом. Как огромно поле и мал человек в нём из окна бегущего вагона, и как монументален человек перед этим окном на бегущих полосках от зелёных деревьев, красных пятен построек и бесконечных линий тока высокого напряжения. Я вижу на вираже аэроплана, как земля повисла передо мною рельефным планом. Что человек по старой привычке верх-низ видит, как небо и землю, и что мёртвая петля реально ставит всё наоборот; вы на вашей картине низ решаете кобальтом неба, загружая верх розовыми буграми гор... и что скучный, режущий пополам картину горизонт в лёте проектируется неожиданной диагональю. Далеко внизу, в нужных направлениях тёмной мухой на стекле бегают второй самолёт – живописные планы требуют коррективов и новые главы в учениях о воздушных планах» ¹¹.

240

Однако Дейнека не противопоставлял технику естественному величию природы, он любовно передавал мельчайшие детали скромных русских пейзажей и красоту человеческого тела. Полностью открытый навстречу техническому прогрессу духовный мир его персонажей был настолько целостен и уравновешен, что аналог этому можно найти только на заре европейской цивилизации, в искусстве греческой античности. Целомудренно обнажённые тела, часто необычно приподнятые над землёй, как бы демонстрирующие возможность преодоления законов гравитации, художник легко вписывал в контекст идеализированного технического будущего, добиваясь ощущения гармоничности общей картины мира. В этом и заключался главный смысл поэтики техники в творчестве Дейнеки.

11

Дейнека А.А. Из моей рабочей практики.
М.: изд-во АХ СССР, 1961, с. 15.



Обложка журнала «Искорка»
1930. № 4. Предположительный тираж – до 60 000.



Обложка журнала «Искорка»
1928. № 3. Тираж 47 000.



Обложка журнала «Искорка»
1931. № 2. Тираж 75 000.



Обложка журнала «Искорка»
1930. № 6. Тираж 85 000.



ИСКОРКА



Обложка журнала «Искорка»
1929, № 12. Тираж 40 000.

РАССУДКА МОСКВА 1929

№12

ИСКОРКА



ОГИЗ МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ № 5 1931

Обложка журнала «Искорка»
1928, № 9, Тираж 40 000.



Обложка журнала «Искорка»
1928, № 10, Тираж 40 000.



Обложка журнала «Искорка»
1929, № 1, Тираж 40 000.



Обложка журнала «Искорка»
1929, № 3, Тираж 40 000.



Книжная графика была далеко не главной областью в творчестве Александра Дейнеки. Он выполнил не так уж много книжных работ, все в довоенный период, главным образом на рубеже 1920–1930-х годов.

Почти все его книги – детские. Но эти немногочисленные книжки не затерялись в широком потоке иллюстрированной детской литературы. Они выделялись всегда узнаваемым графическим почерком мастера, лаконичным и энергичным, ясностью творческого замысла и стройностью композиции. Иные из них прочно вошли в число классических памятников нашего книжного искусства минувшего века.

Юрий Герчук





Рисунок к басне И.А. Крылова «Кот и повар»
1922. Бумага, тушь, чернила.
13,9×16,6 см. КЖ, инв. Г-1564.



Книжная графика 246–304

Рисунок обложки к басне И.А. Крылова «Крестьянин и Смерть». 1922. Бумага, тушь, цветной карандаш. 16,2×17,9 см. ККГ, инв. Г-3093.



С. 254–255
Крестьянин и Смерть. Басня Крылова.
Автолитографии А. Дейнеки.
Москва, издательство Вхутемас, серия первая.
1922.



С. 256–259
А.Л. Барто. Первое мая.
Рисунки А. Дейнеки.
Редакция кружка по созданию новой книги
при отделе детучреждений ВЦИК.
Москва, Государственное издательство, 1926.



С.О. Кирсанов. Встретим третий
(третий год пятилетки). Для детей.
Рисунки А. Дейнеки.
Москва, «Молодая гвардия», 1930.





С. 260–263
Про лошадей. Текст В. Владимиров. Рисунки А. Дейнеки. Москва, Государственное издательство, 1928.



С. 264–265
Н. Н. Асеев. Кутерьма (Зимняя сказка). Для детей младшего возраста. Рисунки А. Дейнеки. Москва–Ленинград, Государственное издательство, 1930.



С. 266–271
А. Барбюс. В огне. Суперобложка, переплёт, фронтиспис, рисунки, заставка и концовка А. Дейнеки. Москва, издательство «Academia», 1935.



Рисунок обложки книги А.А. Дейнеки «В облаках»
1930. Бумага, тушь, акварель, белила.
22,5×19 см. КГГ, инв. Г-1664.

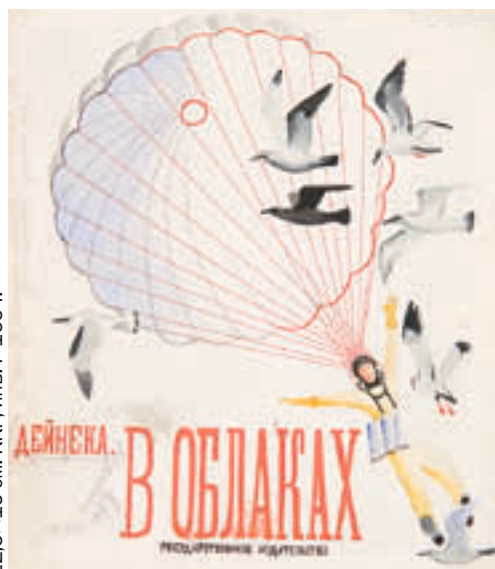


Рисунок обложки книги А.А. Дейнеки «Парад Красной Армии»
1930. Бумага, акварель, тушь, кисть, перо.
23,3×19,9 см. КГГ, инв. Г-2093.



С. 272–277
А.А. Дейнека. **В облаках.** Книжка-картинка.
Москва, Государственное издательство, 1930.

С. 278–281
Парад Красной Армии. Книжка-картинка.
Рисунки А. Дейнеки.
Москва, Государственное издательство, 1930.



С. 282–285
М.П. Теряева. **Искорка. Лёгкий букварь.**
Букварь для нулевых групп, детских садов и семьи.
Рисунки А. Дейнеки.
Москва–Ленинград, Государственное издательство,
1930.



От корки до корки

Рисунок обложки книги Б. Уральского «Электромонтёр»
Б/г. Бумага, акварель, белила, цветная тушь.
22,6×19,7 см. КНГ, инв. Г-2182.



С. 286–289
Б. Уральский. **Электромонтёр**. Стихи для детей.
Рисунки А. Дейнеки.
Москва, Государственное издательство, 1930.



С. 298–304
Г.Ф. Байдуков, Герой Советского Союза.
Через полюс в Америку.
Рисунки А. Дейнеки.
Центральный Комитет Всесоюзного Ленинского
Коммунистического Союза Молодёжи.
Москва–Ленинград, Издательство детской
литературы, 1938.



С. 290–297
И.П. Мазурук, Герой Советского Союза.
Наша авиация.
Рисунки А. Дейнеки.
Для дошкольного и младшего возраста.
Москва–Ленинград, Детиздат, 1940.



Крестьянин и Смерть

Отпечатана в 1922 году
в типографии Москов-
ских Высших Государств.
Художественно-Технических
Мастерских в количестве
1 500 экземпляров.
Формат 16,5×17,3 см.
На развороте представлены
оригинальные рисунки
Дейнеки и иллюстрации
со страниц издания.



Рисунок к басне И.А. Крылова «Крестьянин и Смерть»
Бумага, цветная тушь.
14,8×14,4 см. ККГ, инв. Г-1700.



Рисунок к басне И.А. Крылова «Крестьянин и Смерть»
Бумага, цветная тушь.
14,4×14,9 см. ККГ, инв. Г-1699.



Первое мая

Отпечатана в 1926 году
в 1-й образцовой типографии
Государственного изда-
тельства (Москва) тиражом
10 000 экземпляров.
Формат 30×22 см.
Переиздана в 1928 году
Государственным
издательством тиражом
15 000 экземпляров.









Про лошадей

Отпечатана в 1930 году
в 1-й образцовой типо-
литографии Государственного
издательства (Москва) тира-
жом 20 000 экземпляров.
Формат 20×15 см.



ТЯЖЕЛОВОЗ

Нагружайте с верхом воз:
Все свезет тяжеловоз—
Гривой — космат,

Ногами — лохмат,
Копыта тяжелые —
Во, какой, здоровый!



ДЕРЕВЕНСКАЯ



Лошаденка сивая,
Простая, некрасивая
Боронует, пашет —
Помощница наша.

В плуг, телегу, сани
Запряжет крестьянин.
Без лошади забота, —
Не клеится работа.

ПОНИ

В английской попоне,
Мягкой, полосатой —
Маленький пони
Смешной, лохматый.
Весь в погремушках,
Ребят катает,
Заложит ушки,
Шалит, брыкает.





Кутерьма

Отпечатана в 1930 году
в типографии «Красный про-
летарий» (Москва) тиражом
10 000 экземпляров.
Формат 22×17 см.
Переиздана в 1931 году из-
дательством ОГИЗ – Государ-
ственное издательство юно-
шеской и детской литературы
«Молодая гвардия» тиражом
20 000 экземпляров.



С. 264

Зима

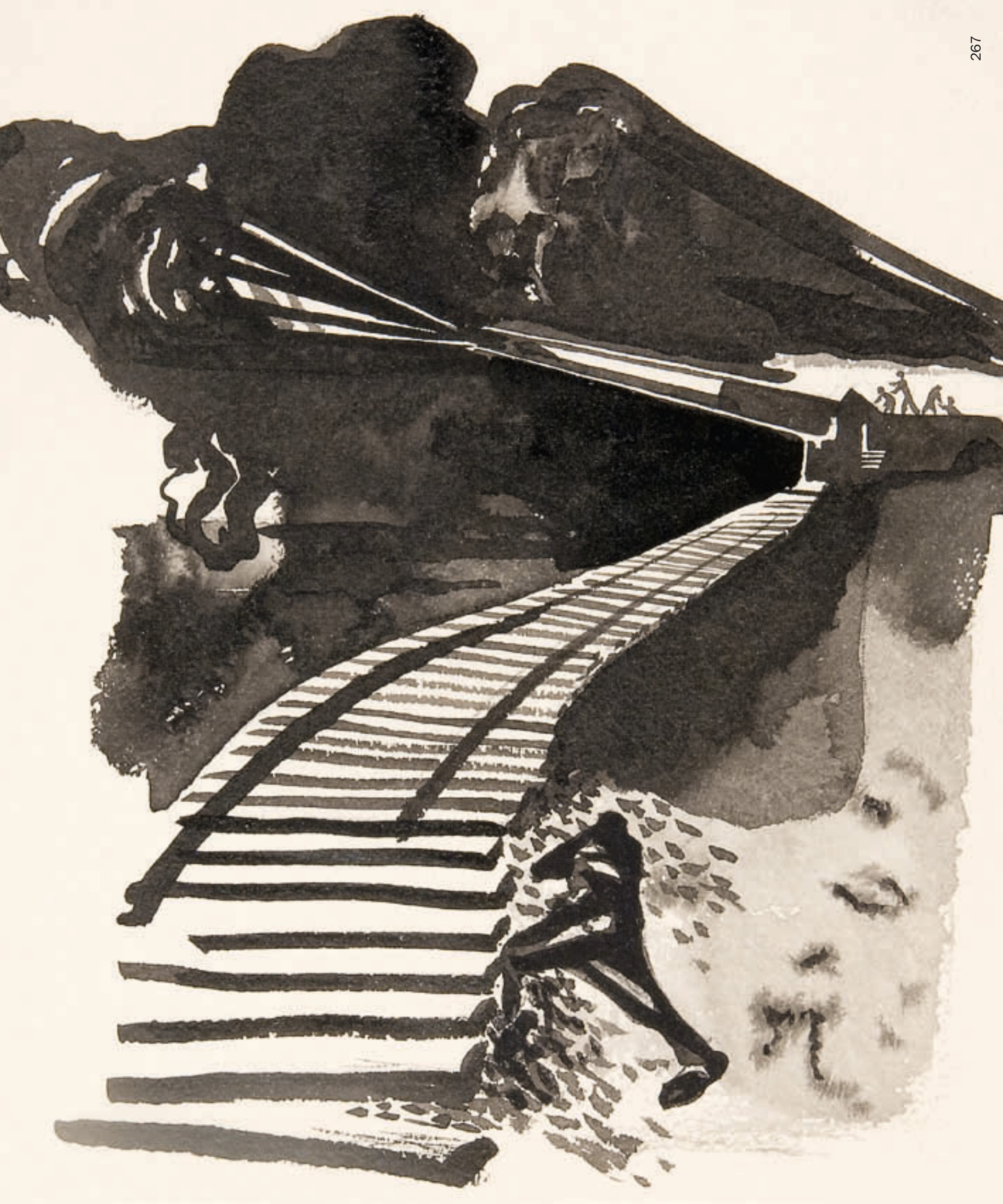
Рисунок, созданный на осно-
ве иллюстрации к книге
Н.Н. Асеева «Кутерьма».
1931. Бумага, тушь, гуашь,
белила. 62×53,4 см.
ГТГ, инв. 15347.

В огне

Первый вариант иллюстраций вышел в 1927 году в «Роман-газете» № 10 (на с. 267 и 270 представлены оригинальные рисунки для этого издания). Второй был создан для книги издательства «Academia», отпечатанной на Фабрике книги «Красный пролетарий» (Москва) тиражом 20 300 экземпляров. Формат 20×14 см. Позже эти иллюстрации были воспроизведены в издании «А. Барбюс. Огонь. Ясность. Правдивые истории» в серии «Библиотека всемирной литературы» (М.: Художественная литература, 1967. Тираж 300 000 экземпляров).



С. 267
Бомбардировка. Слышен
пронзительный свист
1927. Бумага, тушь, кисть.
34,9×25,9 см.
ККГ, инв. Г-2123
(рисунок для «Роман-газеты»
№ 10).











С. 270
Мёртвые лежат
1927. Фрагмент.
Бумага, тушь.
30,4×31,7 см.
ККГ, инв. Г-1106
(рисунок для «Роман-газеты»
№ 10).

В облаках

Отпечатана в 1930 году
в Нотопечатне ГИЗа
(Москва) тиражом
35 000 экземпляров.
Формат 22,5×19,5 см.
Переиздана в 1931 году
в издательстве ОГИЗ –
«Молодая гвардия» тиражом
30 000 экземпляров.
На с. 272–277 представле-
ны оригинальные рисунки
к книге.

Высоко, под синим небом
1930. Бумага, акварель.
20,8×15,2 см. ККГ, инв. Г-1573.



С. 274

На войне

1930. Бумага, акварель, тушь, белила. 22,9×18,7 см.
ККГ, инв. Г-2502.

С. 275

Полёт ночью

1930. Бумага, акварель, тушь, белила. 22,2×17,3 см.
ККГ, инв. Г-1666.

С. 276

Планер запускают

1930. Бумага, акварель, тушь, белила. 23,4×19,8 см.
ККГ, инв. Г-1257.

С. 277

Борьба с вредителями

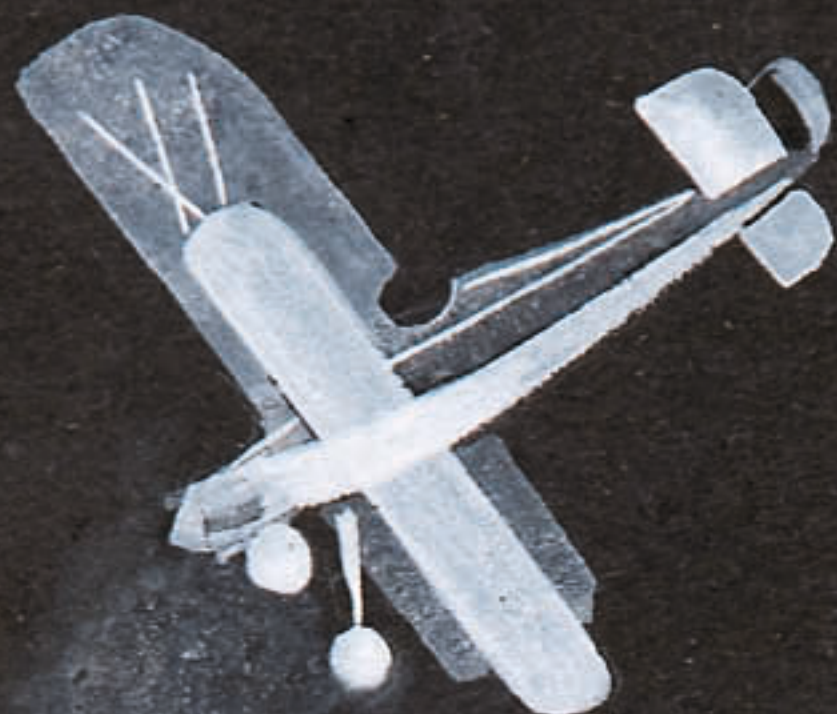
1930. Бумага, акварель, тушь, белила. 21,9×18,1 см.
ККГ, инв. Г-1645.

Диржабль

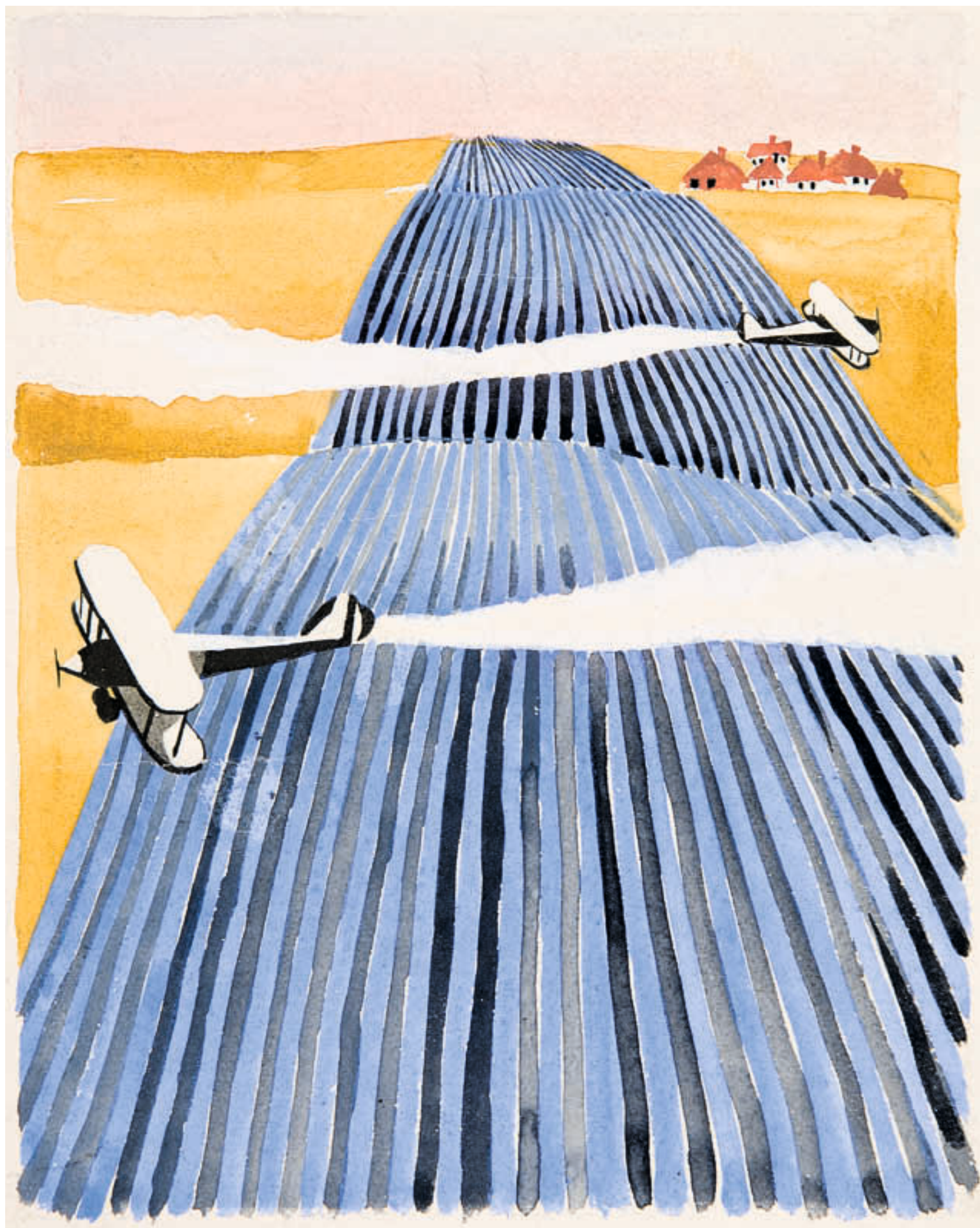
1930. Бумага, акварель, тушь, белила, кисть, перо.
22,5×18,7 см. ККГ, инв. Г-1662.













А.А. Дейнека.

Парад Красной Армии

Отпечатана в 1930 году
в Нотопечатне ГИЗа
(Москва) тиражом
35 000 экземпляров.
Формат 23×19,5 см.
Переиздана в 1931 году
в издательстве ОГИЗ –
«Молодая гвардия» тиражом
30 000 экземпляров.
На с. 278–281 представле-
ны оригинальные рисунки
к книге.

Мотоциклисты
1930. Бумага, акварель, цветная тушь, кисть, перо.
23,5×20 см. ККГ, инв. Г-1663.



С. 278
Пионеры
1930. Бумага, акварель,
цветная тушь, кисть, перо.
23,7×20 см.
ККГ, инв. Г-1658.

Сандружинницы в противогасах
1930. Бумага, акварель, тушь.
23,8×20,3 см. ККГ, инв. Г-1646.



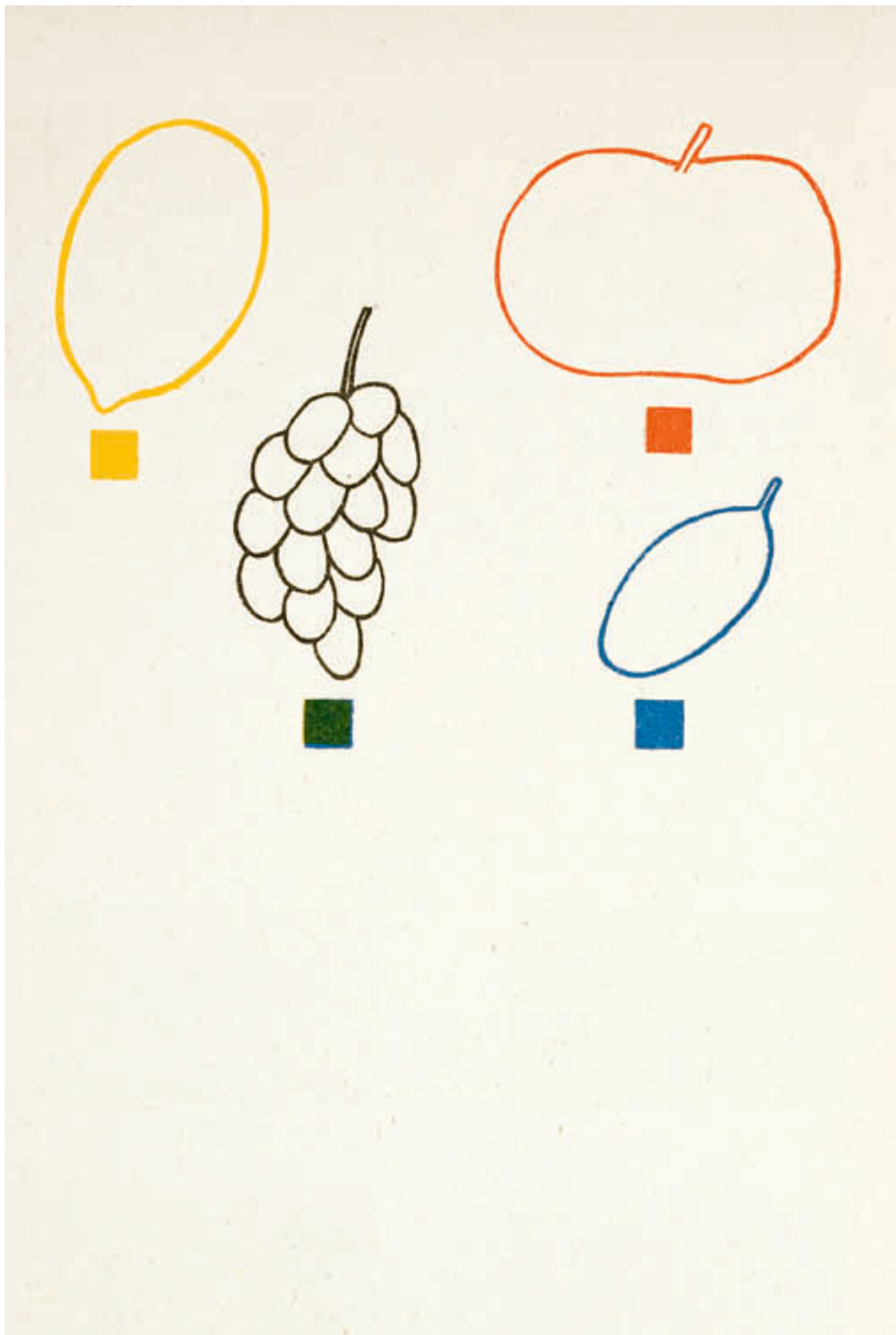


Конница
1930. Бумага, акварель, цветная тушь, кисть, перо.
23,6×20,1 см. ККГ, инв. Г-2136.



Комиссией по книге при
Главсоцвосе допущено для
нулевых групп, детских садов
и семьи.

Отпечатана в 1930 году
в Государственной типогра-
фии имени Ивана Фёдорова
(Ленинград) тиражом
35 000 экземпляров.







Дом
и
домик.



Ну и
дым!



Ha



Ho



yx



gьm



von



daax



Kum



gom



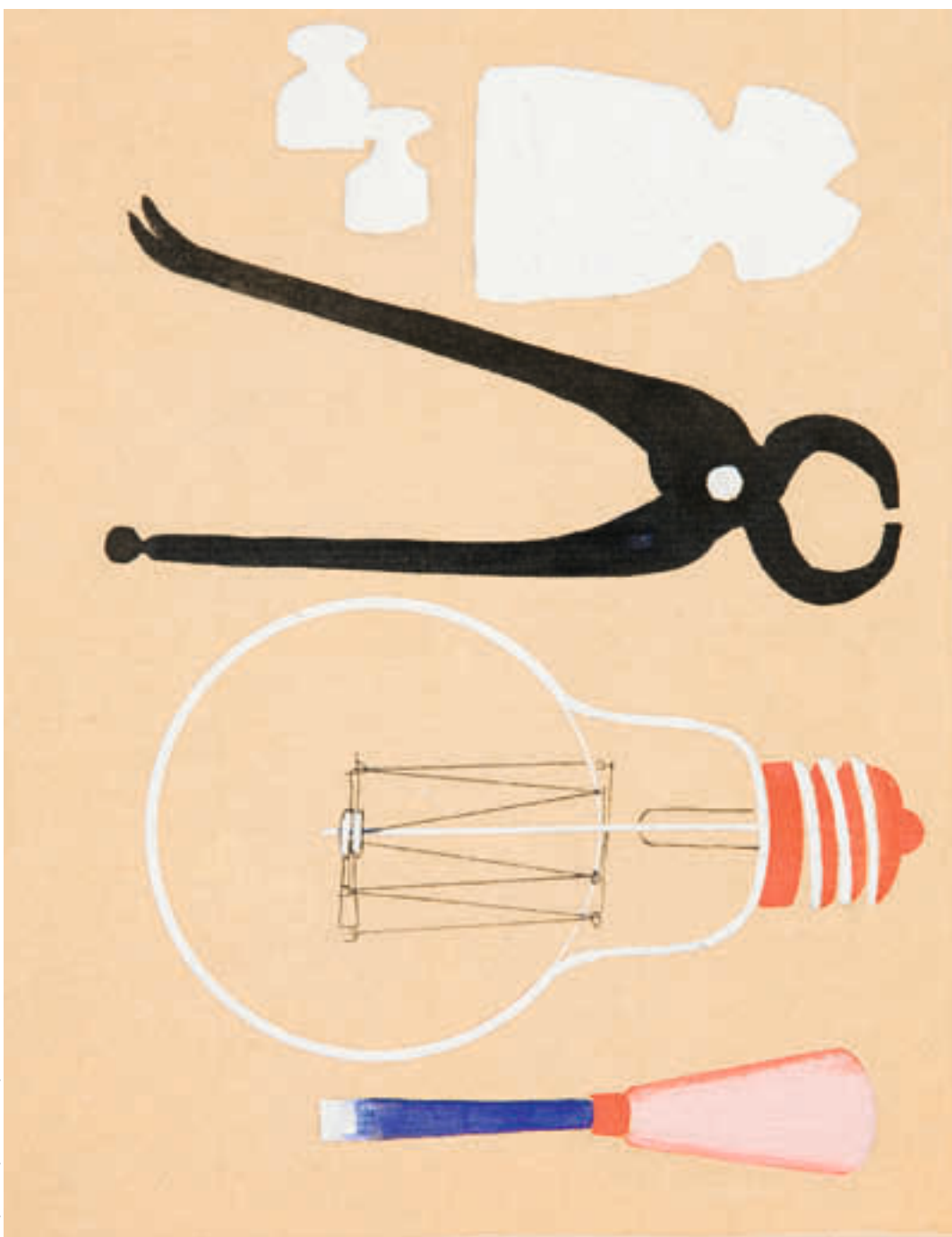


Электромонтёр

Отпечатана в 1930 году
в 1-й типо-литографии
Государственного изда-
тельства (Москва) тиражом
35 000 экземпляров.
Формат 22×19 см.
Переиздана в 1931 году
в издательстве ОГИЗ –
«Молодая гвардия» (Москва)
тиражом 20 000 экзempla-
ров. На с. 287–289 представ-
лены оригинальные рисунки
к книге.



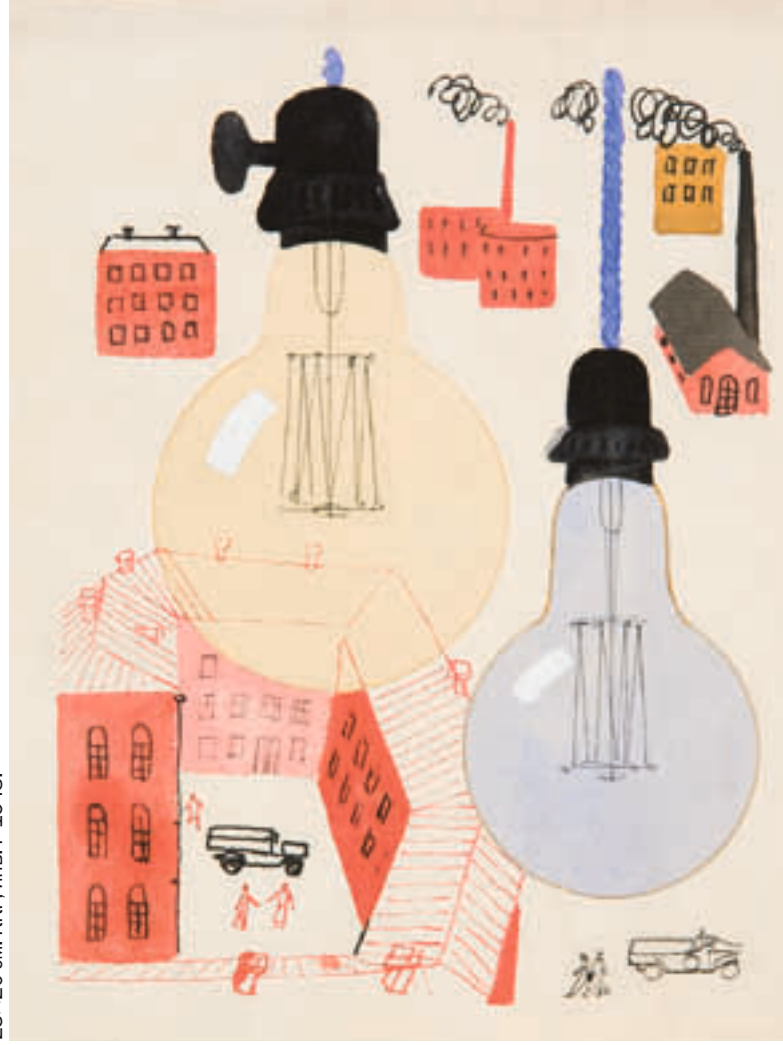
В сумке у электромонтёра
1930. Бумага, акварель, белила, тушь.
18,8×14,9 см. ККГ, инв. Г-2504.



С. 286

Рисунок к стихо-
творению Б. Уральского
«Электромонтёр», напечатан-
ному в журнале «Искорка»,
1930, № 4, с. 6.
Бумага, цветная тушь,
акварель. 32×24 см.
ККГ, инв. Г-1570.

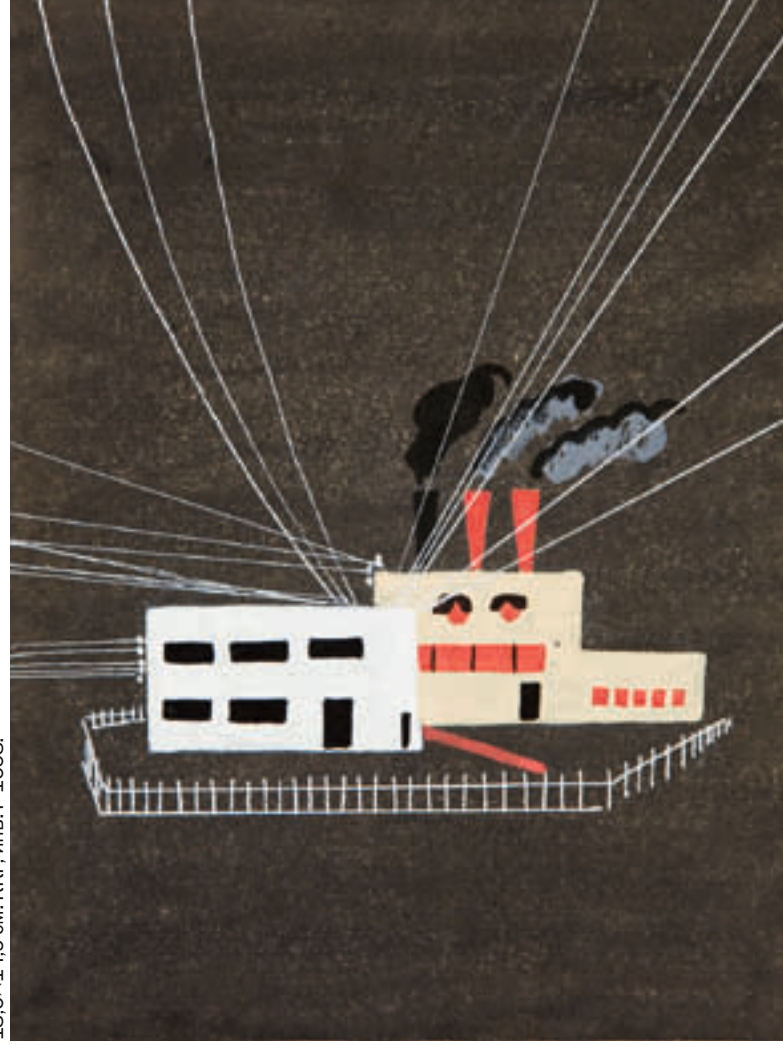
Лампочка Ильича
1930. Бумага, акварель, тушь, белила.
23×20 см. ККГ, инв. Г-1648.



Электромонтёр за работой
1930. Бумага, акварель, белила, тушь.
22,8×19,8 см. ККГ, инв. Г-2080.



Электростанция
1930. Бумага, тушь, белила.
18,6×14,9 см. ККГ, инв. Г-1668.



Зрители
1930. Бумага, акварель.
24,5×20,5 см. ККГ, инв. Г-1650.



Наша авиация

Отпечатана в 1940 году тиражом 50 000 экземпляров. На с. 290–297 представлены оригинальные рисунки к книге.



С. 290
Илья Муромец
Бумага тонированная, гуашь, белила. 39,3×28,8 см.
ККГ, инв. Г-1708.

С. 290
Истребители
Бумага, акварель, белила, уголь. 21×16,8 см.
ККГ, инв. Г-2176.

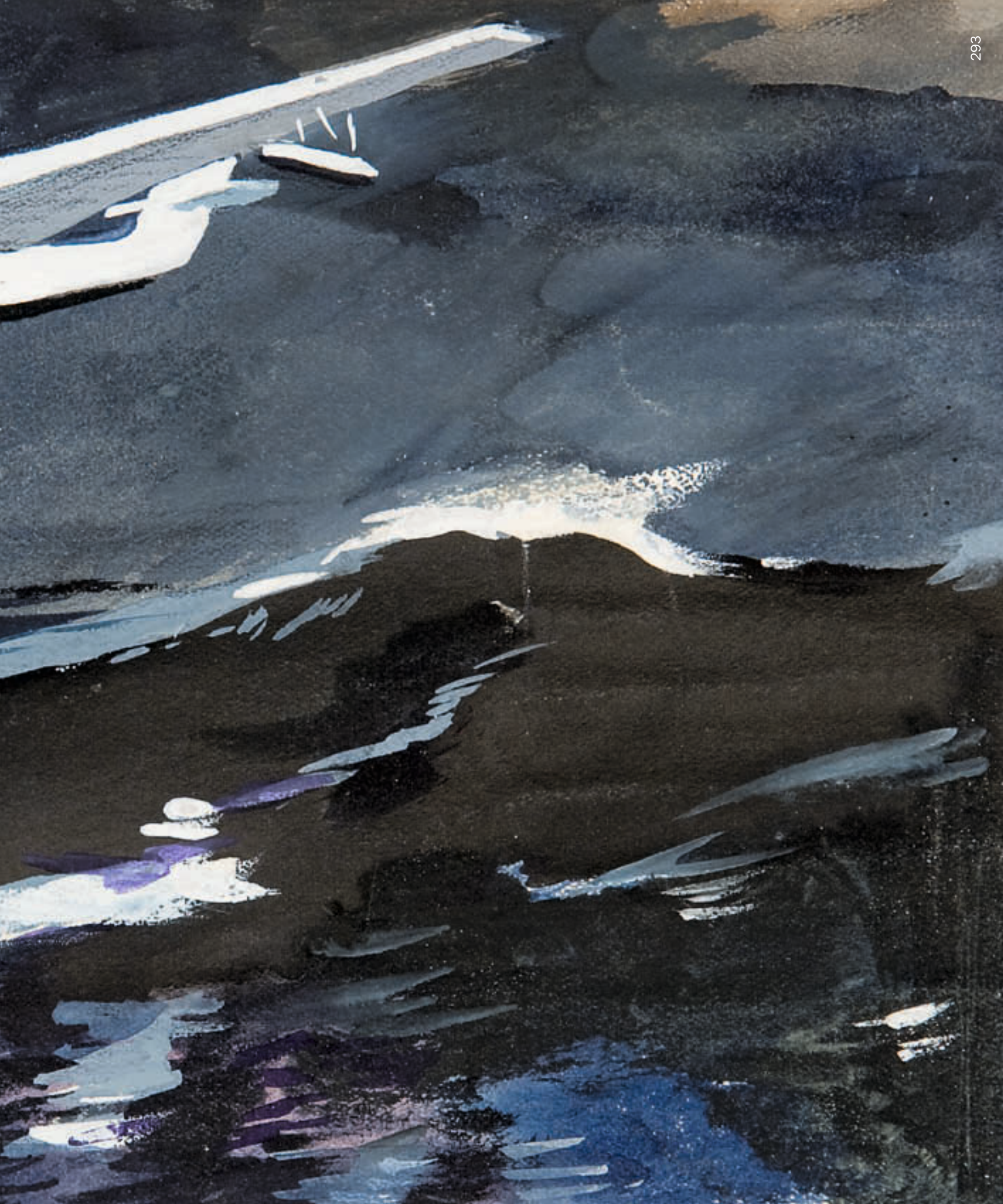
С. 291
На лыжной прогулке
Бумага, гуашь, белила. 29,5×23 см.
ККГ, инв. Г-1713.

С. 292–293
Летающая лодка
Бумага, гуашь, белила. 27,3×39,4 см.
ККГ, инв. Г-1704.

С. 294–295
Пассажирский самолёт
Бумага, гуашь, белила. 29,5×40 см.
ККГ, инв. Г-1710.













Почтовый самолёт П-5
Бумага тонированная, гуашь, белила.
28,8×39,2 см. ККГ, инв. Г-1703.



Конёк-Горбунок
Бумага, гуашь, белила.
27,3×39,4 см. ККГ, инв. Г-1705.





Г.Ф. Байдуков.

Через полюс в Америку

Отпечатана в 1938 году на
Фабрике детской книги Изда-
тельства детской литературы
ЦК ВЛКСМ (Москва) тиражом
200 300 экземпляров.
Формат 25×19 см.
Переиздана в 1939 году из-
дательством Главсевморпути
(Ленинград) на русском
и мансийском языках
тиражом 1 000 экземпляров.
На с. 298–304 представлены
оригинальные рисунки
к книге.

Над снегами
Бумага, акварель, белила.
28,2×23,6 см. ККГ, инв. Г-1729.



С. 298
Втроём
Бумага, акварель, белила.
31,3×26,8 см.
ККГ, инв. Г-1730.

Приземлились
Бумага, гуашь, белила.
21,2×26,7 см. ККГ, инв. Г-2066.





Самолёт в облаках
Бумага, акварель, белила.
28,2×26,7 см. ККГ, инв. Г-1728.



С. 300
Над льдиной папанинцев
Бумага, акварель, белила.
31,6×26,3 см.
ККГ, инв. Г-1315.

С. 302–303
В Нью-Йорке
(не вошёл в книгу)
Бумага, акварель, белила.
21,2×30,8 см.
ККГ, инв. Г-1731.

В кабине
Бумага, акварель, белила, карандаш.
12,7×18,8 см. ККГ, инв. Г-1727.







СОЕДИНЕННЫЕ
ШТАТЫ
АМЕРИКИ



С О Ю З
С О В Е Т С К И Х
С О Ц И А Л И С Т И Ч Е С К И Х
Р Е С П У Б Л И К

Два мира и война

Я придаю огромное значение технике — это основа мастерства, без которой лучшие пожелания художника сводятся к дилетантству, но мастерство — это выражение духовной сущности мастера... Поэтому я говорю молодым художникам: «Как можно больше наблюдайте и зарисовывайте. Это позволит вам постоянно тренировать себя как мастера, и труд этот себя с лихвой оправдает».

С молодых лет я любил бродить по окрестным лесам и деревням, смотреть, как живут люди и как зреют хлеба. Я много ездил по городам, плавал на пароходах и яхтах, работал на шахтах и на заводах. Меня тянул к себе здоровый труд и отдых людей. И всегда у меня было желание всё это запомнить, зарисовать... Я всегда пытался всё понять, чтобы потом в художественных образах передать свои впечатления...

Александр Дейнека

Композиция с сидящей на скамье женщиной. Гротеск
1921. Бумага, карандаш, тушь, перо.
14,7×15,5 см. ККГ, инв. Г-1563.



Танец. Гротеск
1921. Бумага, кисть, тушь, перо, карандаш.
13×18,3 см. ККГ, инв. Г-1262.



В кузнице

1921. Бумага, литография.
14,5×19,8 см. Собрание В.Ф. и А.В. Губко.



Металлург

1921. Бумага, тушь, кисть, перо, заливка.
25×19,8 см. Собрание В.Ф. и А.В. Губко.





С. 308
Эскиз декорации
 1919–1920.
 Бумага, акварель, тушь,
 гуашь.
 23,8×31,8 см.
 ККГ, инв. Г-1814.

С. 310
Эскиз костюма Арапа
 Бумага, акварель, тушь,
 цветной карандаш, бронза.
 24×17,3 см.
 ККГ, инв. Г-1616.

С. 311
Борьба с разрухой.
Эскиз декорации
 1919.
 Бумага, тушь, гуашь, бронза.
 25,7×31,7 см.
 ККГ, инв. Г-1586.

Эскиз костюма чёрта
 Бумага, акварель, тушь, уголь.
 23,8×17,4 см. ККГ, инв. Г-1698.



Эскиз театрального костюма
 Бумага, акварель, тушь, белита, бронза, карандаш.
 23,9×17,4 см. ККГ, инв. Г-2084.



Кайзеровский офицер. Эскиз театрального костюма
 1919–1921. Бумага, акварель, тушь, цветной карандаш.
 24×17,5 см. ККГ, инв. Г-2085.



Эскиз театрального костюма
 Бумага, тушь, перо, акварель, сангина.
 26,5×18,5 см. ККГ, инв. Г-1615.



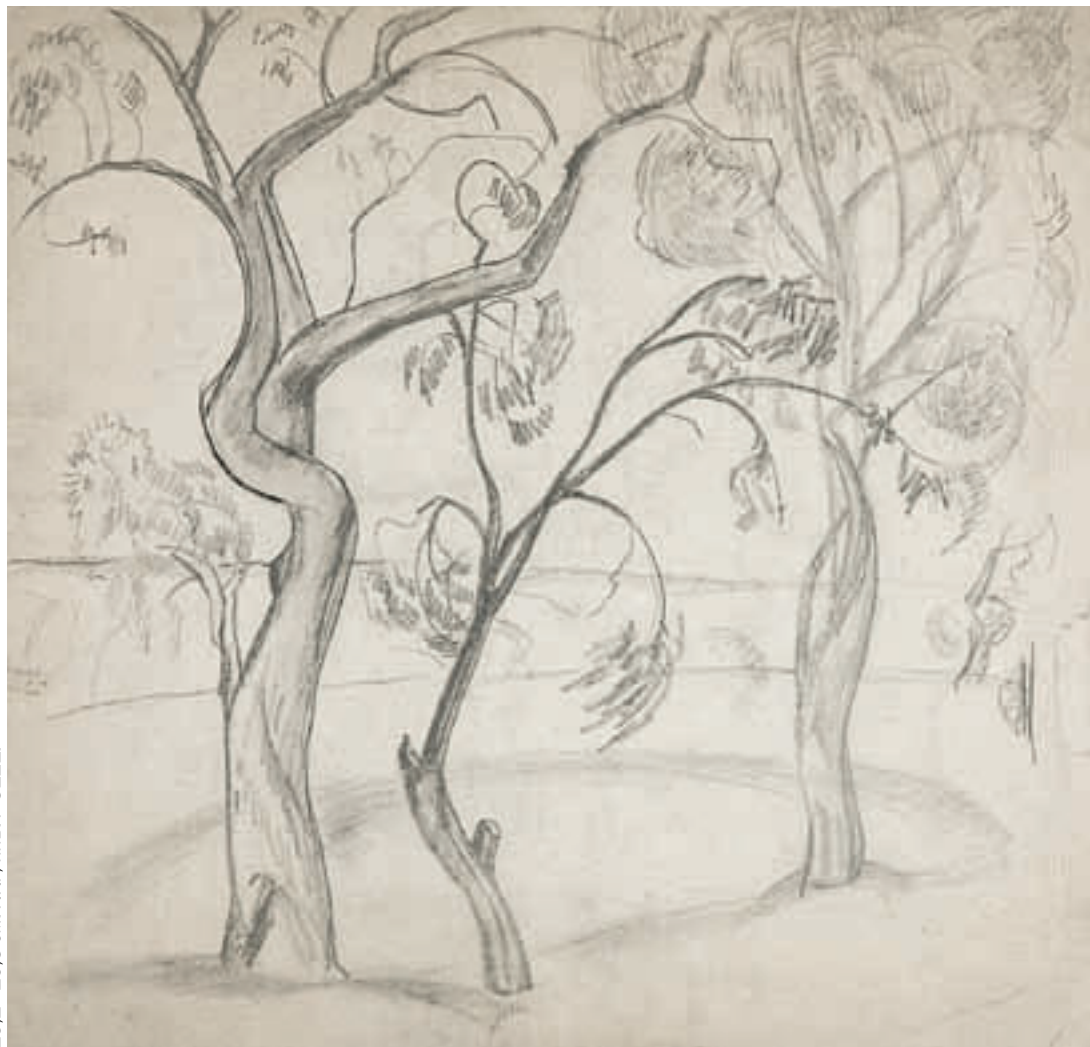




Деревья
Вторая половина 1910-х. Бумага, уголь.
28,7×26,3 см. ККГ, инв. Г-2128.



Три дерева
Вторая половина 1910-х. Бумага, карандаш.
25,2×26,3 см. ККГ, инв. Г-3111.



С. 313
Мужской портрет в профиль
1923.
Бумага, сангина.
43,3×38,6 см.
ККГ, инв. Г-2667.

С. 314–315
Лежащая натурщица
1923.
Бумага, уголь, сангина.
42,2×64,2 см.
ККГ, инв. Г-3081.









Дама в шляпе

1919 – 1920. Бумага, итальянский карандаш.
24×19,8 см. ККГ, инв. Г-3541 (оборот).



Дама в шляпе

1919 – 1920. Бумага, итальянский карандаш.
24×19,8 см. ККГ, инв. Г-3541.



С. 318

Обнажённая. Набросок

Конец 1940-х – начало
1950-х.

Бумага, карандаш.
29,9×20,4 см.
ККГ, инв. Г-2263.

С. 319

Натурщица

1960.

Бумага, сангина.
64,8×44 см.
ККГ, инв. Г-1749 (оборот).





Портрет девушки

Рисунок к картине «Девушка, сидящая в кресле» (ГП), 1923.
Бумага, карандаш. 32×25,4 см. ККГ, инв. Г-2068.



Женский портрет

1921. Сухая игла.
8,1×7 см. ККГ, инв. Г-2553.



С. 321

Дело или чепуха

1922.

Бумага, карандаш.
33×25 см.

Собрание В.Ф. и А.В. Губко.

С. 322

Женский портрет

Начало 1920-х.

Офорт. 32,6×26,9 см.
ГЛМ, инв. КП 53362.

С. 323

Мужская голова

1923.

Акватинта, мягкий лак.
26,3×21,8 см.
ККГ, инв. Г-1240.

ВСЕМ-ВСЕМ!



ДЕЛО
ИЛИ
ЧЕПУХА.

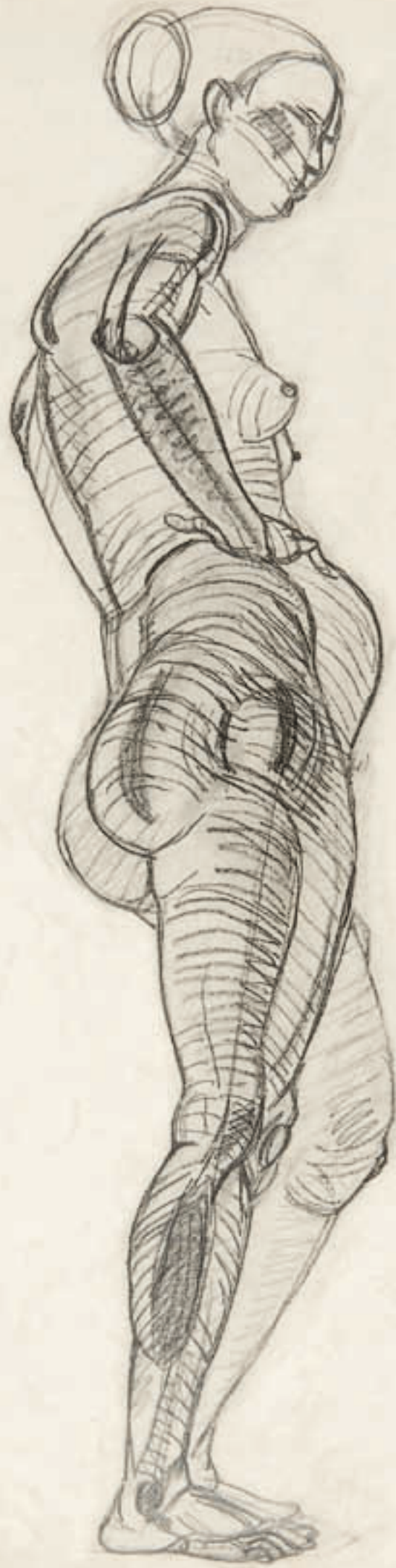
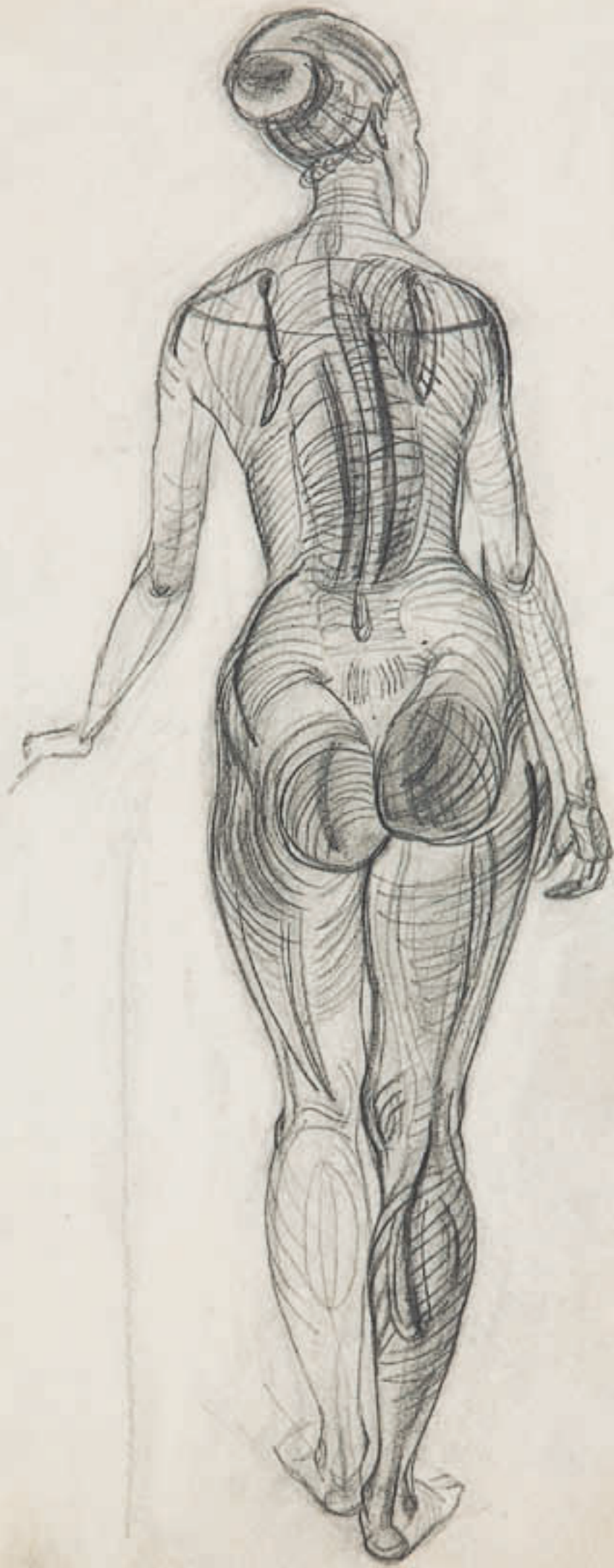
на мою
ВЕЩЕСТВЕ
Я
(букава)
ПОМОЩ,
ПРИ
ДИЗИНТЕРИИ

А. Денис

читайтесь обратну 1922







Натурщик

1922–1923. Бумага, карандаш.
47,5×31,3 см. ККГ, инв. Г-3029.



Женская фигура

1922. Бумага, карандаш.
45,1×29,5 см. ККГ, инв. Г-2923.



С. 324

Натурщица

1922.

Бумага, карандаш.

37,9×27,1 см.

ККГ, инв. Г-2571.

С. 324

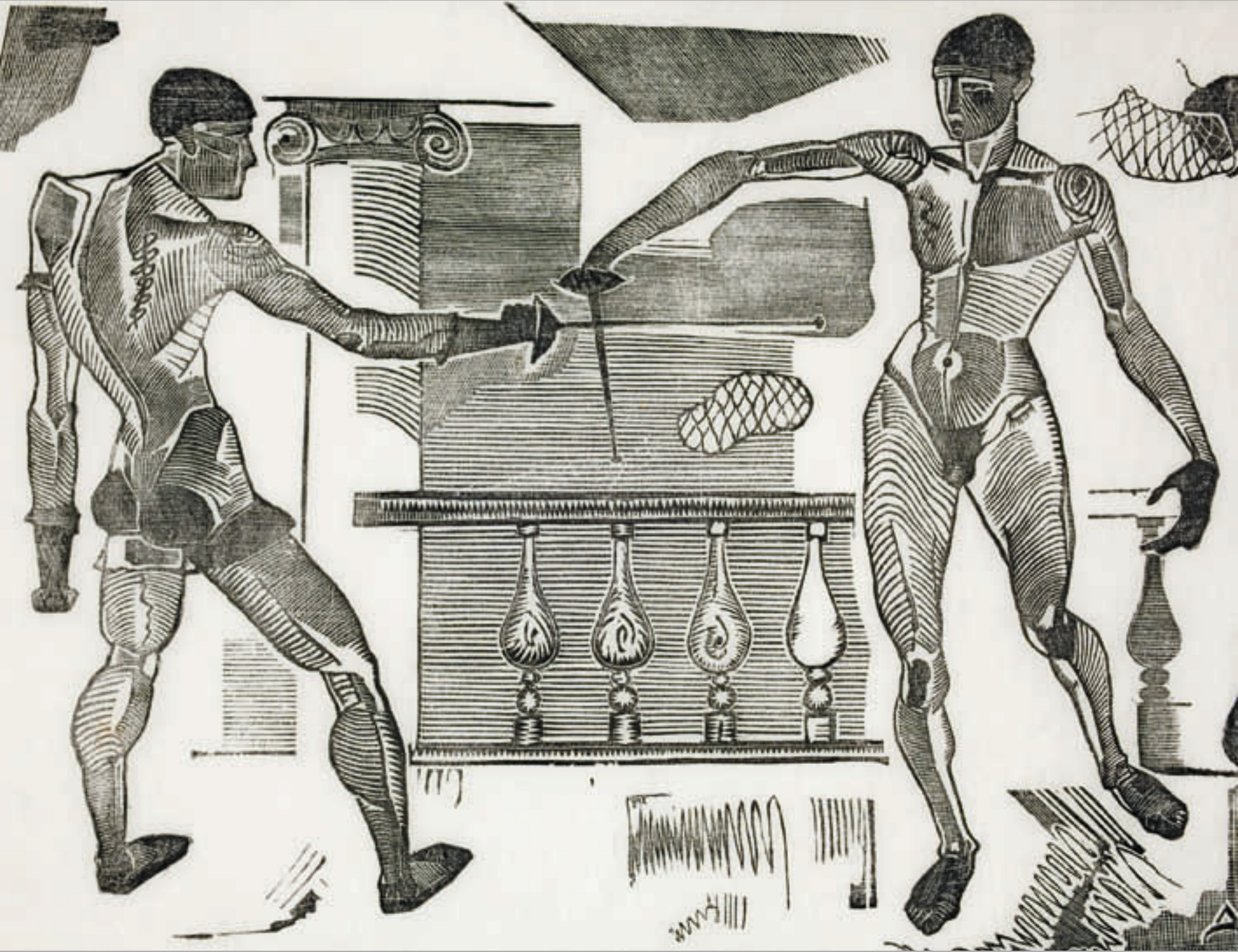
Женская фигура

1923.

Бумага, карандаш.

32,4×24,8 см.

ККГ, инв. Г-2250.



С. 326
Фехтование
1923.
Ксилография.
10,4×13,7 см.
ККГ, инв. Г-2505.

С. 328–329
Всеобщее военное
обучение.
Из альбома «Третьему
Конгрессу Коминтерна»
1921.
Бумага, тушь, акварель.
20,2×26,8 см.
ККГ, инв. Г-1672.

С. 330
Забег по бульвару
1929–1930 (?)
Бумага, тушь, акварель.
26,2×21,2 см.
ККГ, инв. Г-2132.

С. 331
Праздник
1929–1930.
Бумага, акварель.
18,9×14,5 см.
ККГ, инв. Г-4163.

Две лошади и две женские фигуры
1923. Ксилография.
10×10,7 см. ККГ, инв. Г-3577.

Игра в теннис
1923. Ксилография.
8,5×9,2 см. ККГ, инв. Г-2506.





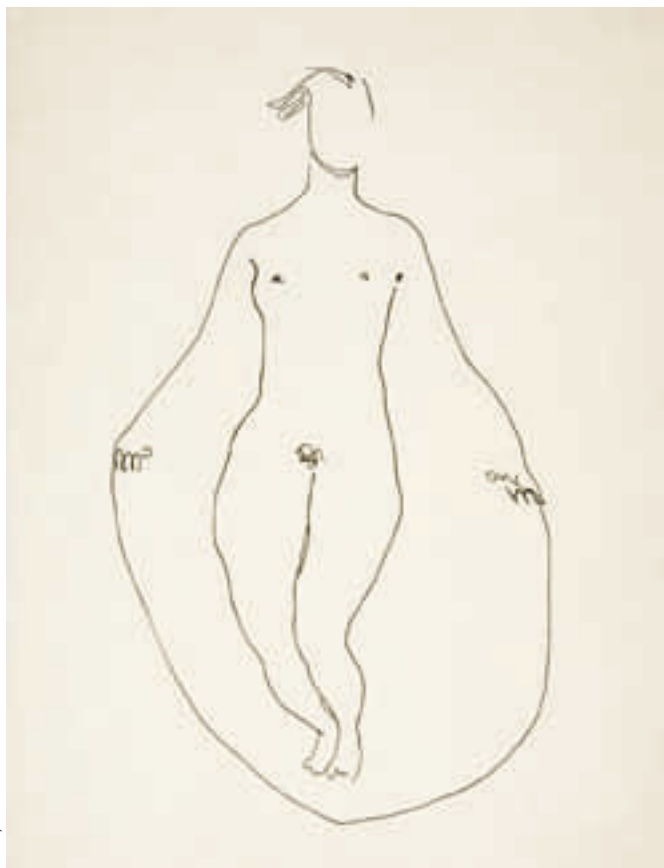








Натурица со скалкой
1932 – 1933. Тушь, перо. 33,2×25,4 см.
ККГ, инв. Г-3112.



Натурица. Наброски
1932. Бумага, тушь, перо.
36,1×30,6 см. ККГ, инв. Г-3027.



С. 332
Обнажённая
1933.
Бумага, тушь, перо.
29,8×22,3 см.
ККГ, инв. Г-2783.

Натурицы
1931. Бумага, тушь, перо.
31,7×33,4 см. ГТГ, инв. РС-9623.





С. 334
Севастополь. Вечер
1934.
Бумага светло-коричневая,
темпера, акварель, белила.
41,7×58,8 см.
ПТГ, инв. РС-560.

С. 336–337
Торпедный катер. Севастополь
1934.
Бумага, акварель, темпера.
29,6×49,3 см.
ПТГ, инв. 13598.

С. 338–339
Гидропланы
1934.
Бумага, акварель, белила.
34,7×54,2 см.
ККГ, инв. Г-1934.

С. 340
Морской праздник
1934.
Бумага, акварель, карандаш,
белила.
16,5×21,4 см.
ККГ, инв. Г-1649.

С. 341
Ночной праздник в Одессе
1932.
Чёрная бумага, гуашь.
34×47 см (в свету).
Собрание В. Ф. и А. В. Губко.

Две фигуры (из «Севастопольского блокнота»)
1934. Бумага, карандаш.
13,2×19,6 см. ККГ, инв. 513/2.



Женщина в куртке (из «Севастопольского блокнота»)
1934. Бумага, карандаш.
13,2×19,6 см. ККГ, инв. 513/3.



Сидящий матрос (из «Севастопольского блокнота»)
1934. Бумага, карандаш.
13,2×19,6 см. ККГ, инв. 513/1.

















С. 342
Самолёты над морем
1934.
Бумага, акварель, белила,
карандаш.
16,5×22,8 см.
ККГ, инв. Г-2501.

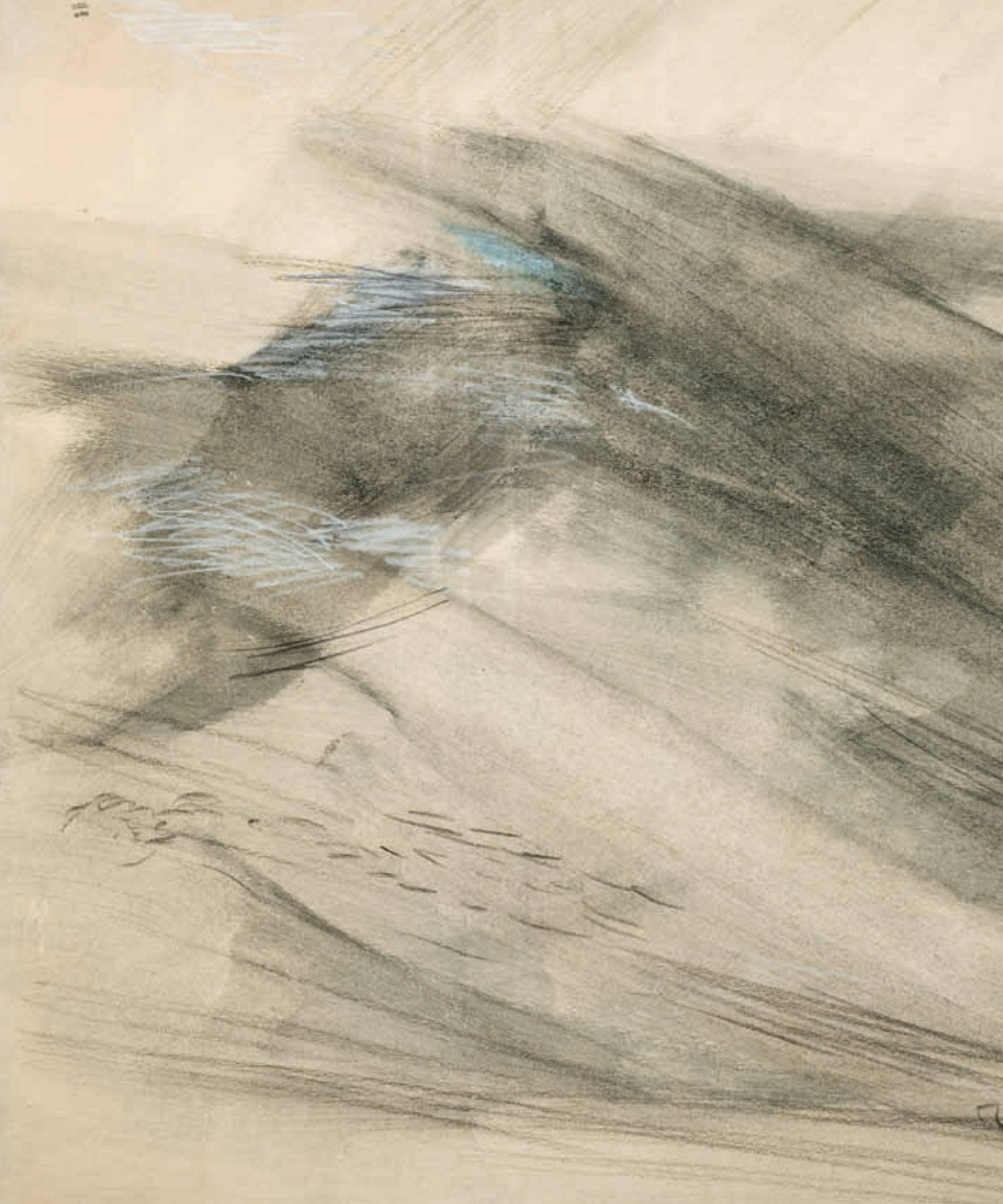
С. 343
Гидропланы
1934.
Бумага, акварель, темпера.
43,7×60,5 см.
ГТГ, инв. 22195.

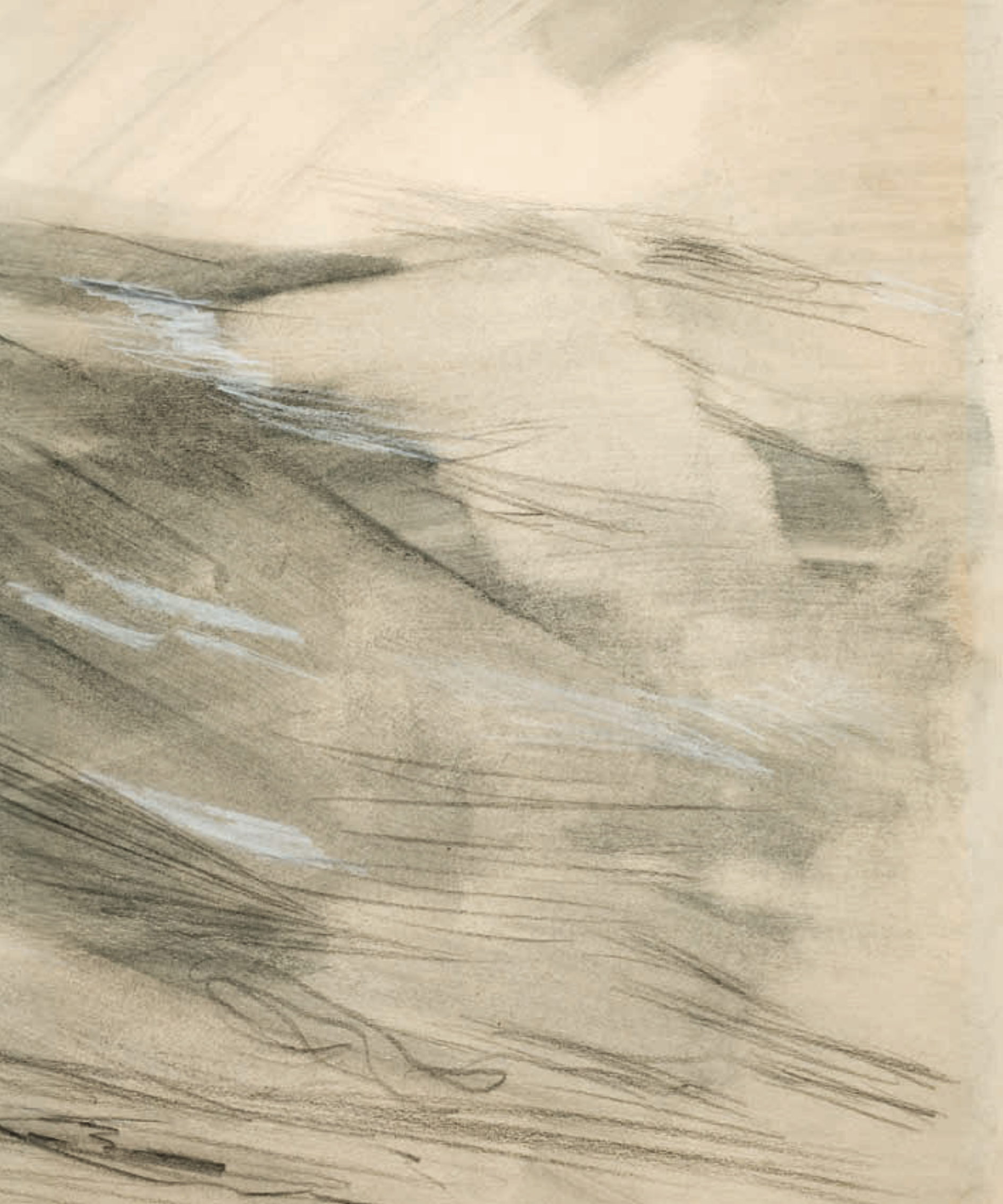
С. 344–345
Море
1934.
Бумага, акварель, пастель,
карандаш.
34,7×48,3 см.
ККГ, инв. Г-2006.

С. 346
Корабли в море
1934.
Бумага, акварель, белила.
15,1×22,7 см.
ККГ, инв. Г-2261.

С. 347
Баржа
1934.
Бумага, акварель, белила.
15,5×22,8 см.
ККГ, инв. Г-2260.













С. 348
Лодки на воде
1934.
Бумага, акварель, гуашь,
карандаш.
26,5×35 см.
ГМИИ, инв. 9524.

С. 349
Этюд с парусником.
Севастополь
1934.
Бумага обёрточная, гуашь,
белила.
12,6×28,6 см.
ККГ, инв. Г-3102.





С. 350
Динамо. Севастополь
 1934. Бумага, акварель, темпера.
 44,2×59,8 см.
 ГТГ, инв. 22196.

С. 352
Лунная ночь на берегу моря
 1934. Бумага, акварель, тушь, белила.
 31×23,2 см.
 ККГ, инв. Г-1609.

С. 369
Город у моря
 1934. Бумага, акварель.
 24,2×19,5 см.
 ККГ, инв. Г-2094.-

Лежащая

1934. Бумага, тушь, перо.
 17,5×25,2 см. ККГ, инв. Г-2652.



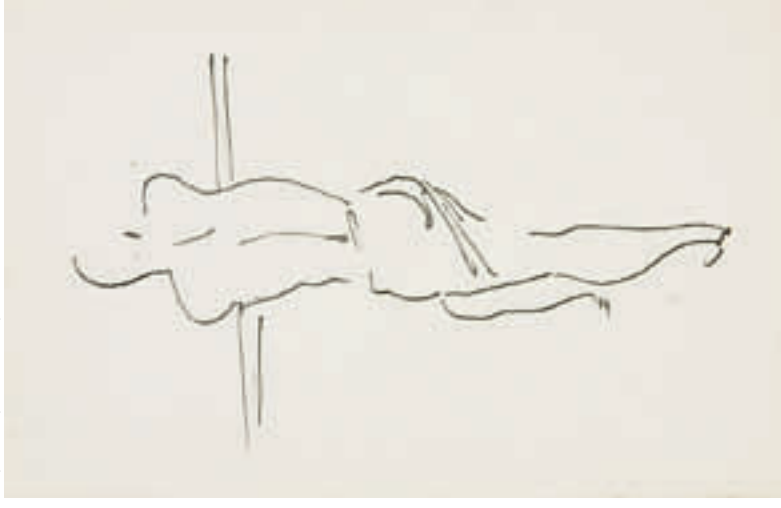
Мальчики

1934. Бумага, тушь, перо.
 25,2×17,4 см. ККГ, инв. Г-2532.



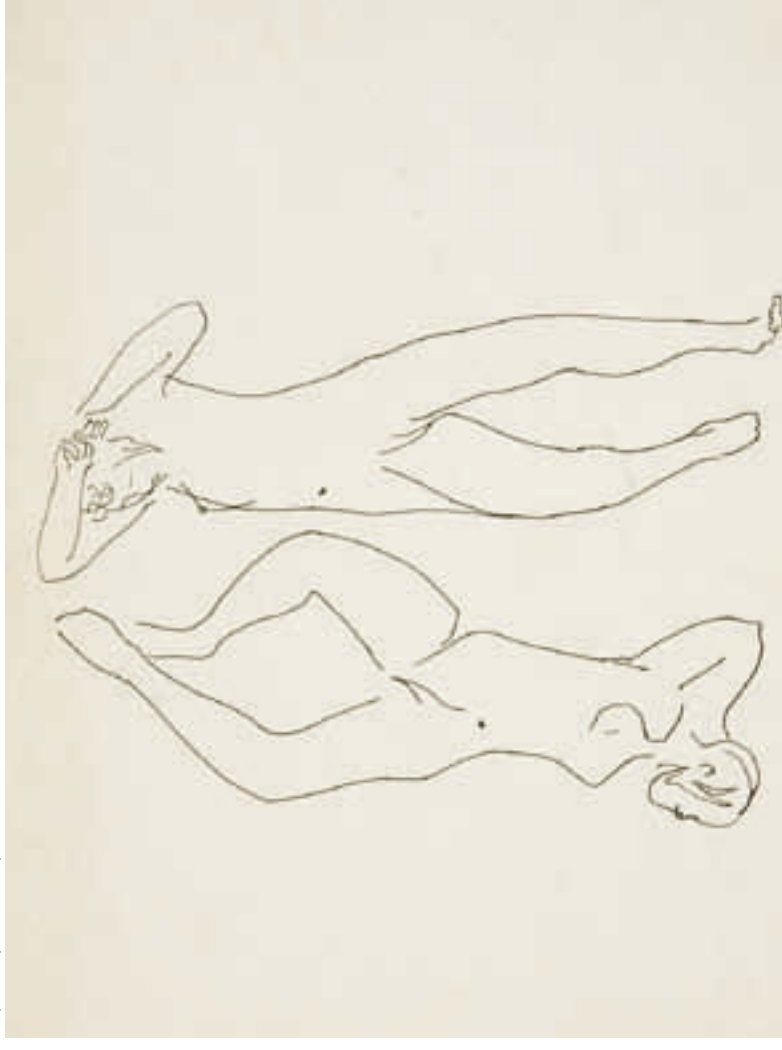
Стоящий

1934. Бумага, тушь, перо.
 25,2×17,4 см. ККГ, инв. Г-2533.



Две модели

1932. Бумага, тушь, перо.
 21,4×24,8 см. ККГ, инв. Г-3096.



Двое

1934. Бумага, тушь, перо.
 25,2×16,3 см. ККГ, инв. Г-2655.



На пляже

1934. Бумага, тушь, перо.
 25,2×16,3 см. ККГ, инв. Г-2654.





Дейнека, старые мастера и современники

Марина Тарасова

В изучении творчества любого художника интересен вопрос о его эстетических привязанностях. Очерчивая их, мы корректируем наши представления о роли и месте самого мастера в истории искусства. В случае Александра Дейнеки есть два источника для анализа – это и художественные произведения, и литературное наследие, включающее в себя самые разнообразные по жанру тексты: впечатления от зарубежных поездок, вступительные статьи к альбомам, передовицы для газет и журналов, педагогические труды. Среди художников периода социалистического реализма Дейнека отличался последовательным и ясно обозначенным интересом к мировому искусству, которое неутомимо изучал.

СССР

Этот интерес самым непосредственным образом проявлялся в работах художника на протяжении всей его жизни. Прямое влияние традиций особенно заметно в ранних работах Александра Дейнеки. С конца 1920-х годов оно актуализируется как рефлексия мастера на классическое и современное искусство. Обращение Дейнеки к стилистике иной эпохи, прямое или косвенное «цитирование» другого автора, как правило, основывается на глубинном соответствии образного и тематического регистров.

К великим именам как примерам для подражания А.А. Дейнека обращается постоянно. Список персоналий обширен, и он почти не трансформируется на протяжении нескольких десятилетий – с 1930-х до 1960-х годов. Это довольно необычно, ведь большинству творцов свойственно менять ориентиры или забывать о пристрастии к тем мастерам, на которых (в силу общих закономерностей становления, связанного с вольным или невольным подражанием) они жадно смотрели в ранние годы.

По частоте упоминания доминируют итальянцы эпохи Ренессанса: Пьеро делла Франческа, Пизанелло, Гирландайо, а также особо почитаемые за «тренированную мышцу» Учелло, Синьорелли, Мантенья и Микеланджело. Далее следуют Корреджо, Тинторетто, Веронезе. Барокко мастера не сильно занимает:

Тьеполо, немного о Рубенсе, скорее с осуждением, чем с симпатией. Почти мимоходом, ограничиваясь краткими и выразительными характеристиками, – о Сурбаране, Халсе, Пуссене. Подробнее и с большим пафосом – о Веласкесе (особенно часто примером служит «Сдача Бреды»). Избирательно – о мастерах XIX и XX веков. Из русской школы чаще всего упоминаются Феофан Грек, Василий Суриков, Алексей Рябушкин. Из всего богатства мирового художественного наследия два произведения стали для художника воплощением композиционного и пластического совершенства: рельефы «Амазономахии» Скопаса и мозаика из Помпей «Битва Александра Македонского с Дарием». К ним он постоянно обращается в текстах, использует формулы движения и позы в собственных произведениях (яркий пример – «Оборона Севастополя»), а в поздние годы даже пытается соединить в картине «Битва амазонок».

354

Не менее важны дейнековские умолчания. Его почти не привлекает XVIII столетие, ранний классицизм и ампи́р. Он почти равнодушен к импрессионистам. Вряд ли только из цензурных соображений в текстах и мемуарах художника «забыт» русский авангард, с представителями которого Дейнека был знаком (ещё с ученических времён знал А. Экстер, И. Машкова, А. Лентулова и др.). В автобиографических заметках он вскользь и нехотя говорит о детском провинциальном увлечении символизмом, о «кубизме на курских ухабах»⁰¹. Начинающему художнику не нужно было возделывать целину – кое-что уже было посеяно. Курская публика, разумеется, не отличалась особой искущённостью в новейшей живописи, но и абсолютно «невинной» не была. Товарищество курских художников, существовавшее с 1907 года, знакомило любителей изящного с искусством, представлявшим собой неяркий союз традиционного реализма со смягчённым и несколько запоздавшим вариантом провинциального модерна. В 1914 году в актовом зале местной гимназии экспонировалась выставка «Ослиного хвоста» с работами М. Ларионова, Н. Гончаровой, братьев Бурлюков⁰². Уже в самые юные годы Дейнека не мог не знать имя Казимира Малевича – коллеги своего первого учителя М.Н. Якименко-Забуги⁰³ по Товариществу курских художников.

«Кубизм на курских ухабах» – это выполненные в 1918–1920 годах, до отъезда в Москву, уличные транспаранты, плакаты для оформления празднеств, а также театральные

01

«Восемнадцатый год в Курске. Подготовка к первой годовщине Октябрьской революции. Первые опыты монументальных работ. Работаю в Наробразе инструктором, разъезжая по губерниям. <...> В Курске увлечения петроградскими левыми течениями: насаждаю на курских ухабах яркий кубизм. <...> Работаю в курском РОСТА, ударные кампании в городе по заданию района и на фронте». Дейнека А.А. Автобиографический очерк. 1936. – Цит. по: Александр Дейнека / Сост. В.П. Сысоев. М., 1989, с. 8–9.

02

Альбом фотоснимков, сделанных на выставке, находится в собрании курского коллекционера О.М. Радина.

До отъезда в Харьковское художественное училище (1915–1917) Дейнека посещал частную студию курских художников Михаила Николаевича Якименко-Забуги и Владимира Владимировича Голикова (оба – члены Товарищества курских художников и штатные преподаватели черчения и рисования в реальном училище). Казимир Северинович Малевич некоторое время жил в Курске, с 1903 года выставлялся на проходивших в городе ежегодных художественных выставках. Любопытно, что в текстах А.А. Дейнеки это имя умалчивается. Молчанием обойдён и Александр Михайлович Любимов (1879–1956), директор и преподаватель Харьковского художественного училища в годы пребывания там Дейнеки. Следует заметить, что в сатирической графике конца 1920-х годов (рисунках к «Безбожнику» и «Безбожнику у станка») можно обнаружить влияние карикатур и шаржей А.М. Любимова начала 1900-х.

эскизы. Они достаточно типичны: в декорациях нетрудно заметить влияние русской сценографии первых двух десятилетий XX века, и в первую очередь Александры Экстер, чьи работы Дейнека мог видеть ещё в Харькове, во время учёбы в художественном училище. Эскизы костюмов («Ангел», «Чёрт», «Кайзеровский офицер») обладают отдалённым сходством и со сценическими эскизами Дмитрия Стеллецкого.

Кубизм в его почти «домашнем» варианте, сводимом к подчёркнутой линейности и заострённой угловатости форм, был небольшим эпизодом в творческом становлении Дейнеки. Сложнее с тем, что подразумевает он под словом «символизм». Как представляется, от названного направления в искусстве рубежа веков сын курского железнодорожного рабочего был весьма далёк, но тревожного обаяния некоторых тем и образов символизма долго не мог преодолеть, равно как и стилистичности модерна, знакомого молодому художнику по изданиям начала XX века и массовой печатной продукции. Воздействие ар нуво (в провинциальном истолковании) ощутимо в ранних работах: гуаши «Сельский пейзаж», эскизах экслибрисов, использующих эстрадный образ Арлекина. Следуя распространённой моде, юный Дейнека в «Автопортрете» 1916 года стилизует собственную внешность, придавая лицу более зрелую возрастную характеристику и выражение «мировой скорби». В результате возникает почти демонический персонаж, отдалённо напоминающий некоторые рисунки Михаила Врубеля и в чём-то – графический «Автопортрет с музой» Павла Кузнецова (1906).

Из тематического репертуара символизма происходит ещё один образ, встречающийся в ранней графике Александра Дейнеки. Частый мотив композиций пером начала 1920-х годов, стыдливо именуемых «гротесками» или «каба-ре», – фигура обнажённой женщины в чёрных чулках. Подобный наряд не мог быть слишком распространён в кругах, доступных молодому художнику. Его источник – не собственный зрительный опыт, а знакомство с европейской графикой рубежа веков. В подобных костюмах скучают, сидя на диванах салонов, «те дамы» в рисунках и литографиях Анри Тулуз-Лотрека и Эдгара Дега. Острота ракурсов тематически сближает листы Александра Дейнеки и с работами Альфреда Кубина. Любопытно, что многие годы спустя образ красотки в рискованном сценическом костюме возникает в рисунках американской серии.

В офорте 1921 года «Композиция с двумя танцующими женщинами. Гротеск» используется мотив экстатического танца в трактовке, навеянной графикой рубежа веков. Одним из возможных прототипов пластического решения мог быть плакат Леона Бакста *Saryathis*. Эксплуатируемая «формула пафоса» в интерпретации раннего Дейнеки отличается жёсткостью и тягеловесным натурализмом. Эта формула вновь всплывает в поздних подготовительных рисунках и эскизах оформления челябинского Театра оперы и балета, обнаруживая гораздо большую близость к своему античному первоисточнику.

Вхутемас, студентом которого А.А. Дейнека был в 1920–1925 годах и на «программную чехарду» которого позднее сетовал в «Автобиографическом очерке», расширил круг знаний молодого художника, признававшегося: «Учимся в библиотеке, в музеях, на выставках, на диспутах...»⁽⁰⁴⁾.

Графические листы первых лет учения отмечены сильным воздействием работ Юрия Анненкова, впоследствии одного из учредителей ОСТА. Несколько листов Дейнеки 1920-х годов полны легкоузнаваемых «цитат» из графических портретов Ю.П. Анненкова. Прямое следование образцам очевидно в способе построения лиц – с крупными глазами, в жёстком линейном обозначении морщин и складок, в пуантели теней. Это воздействие проявляется также в манере обводить рисунок чёрной рамкой (Дейнека использует это и в живописи), и в контрастном соседстве крупных пятен заливок тушью с тонкими острыми линиями, и, наконец, в последовательном стремлении ради экспрессии исказить пропорции и шаржировать лица. Но если моделями Анненкова были русские литераторы Серебряного века, то Дейнека, используя стилистику этих портретов несколько невольно, создаёт скорее острохарактерные типажи. Увлечение стилистикой Ю.П. Анненкова отходит на второй план под мощным воздействием работ В.А. Фаворского, учиться у которого довелось А.А. Дейнеке во Вхутемасе.

В начале 1920-х годов Александр Дейнека испытывает влияние и других современников. Отголоски цикла Бориса Григорьева «Россия» и графических этюдов художника 1910–1920-х годов заметны в нескольких работах Дейнеки. С большим вниманием он смотрит на произведения Натана Альтмана, Давида Штеренберга, рисунки сангиной и этюды натурщиков Александра Яковлева. Эти влияния могут соседствовать или быстро сменять друг друга.

Однако пристальный взгляд на дейнековские рисунки, ксилографии и офорты со штудиями фигур в сложных ракурсах открывает и более отдалённые параллели. Так, этюд натурщицы с тяжёлыми ногами и характерным изгибом спины обнаруживает навязчивое сходство с «Большой Немезидой» Альбрехта Дюрера. Слегка изменённым, зеркальным вариантом «Ведьм» того же автора кажутся три модели на переднем плане офорта Дейнеки «Женские фигуры» (1923) ⁰⁵. Любовь к Дюреру (и шире – к немецкому «чувству формы» с его латентным экспрессионизмом), привитая в мастерской В.А. Фаворского, многое объясняет в ранней манере Александра Дейнеки.

Трактовка наготы в графических работах 1920-х годов – с акцентированно очерченной мускулатурой – заставляет вспомнить не только немцев эпохи Возрождения, но и художника, чьи приёмы были близки самому В.А. Фаворскому, – Луку Синьорелли ⁰⁶. Форсированная пластика тел, размах не всегда мотивированных движений, наконец, непрозрачность сюжета некоторых дейнековских композиций очень напоминают особенности поэтики итальянского мастера. Таинственные «пасторали» Дейнеки («Метатель диска», офорт, 1923; «Две натурщицы», холст, масло, 1924) отсылают к стилистике «Триумфа Пана» (1488) Луки Синьорелли. Самый неожиданный монтаж синьореллиевского мотива с «иным» содержанием – эскиз «Шахтёры в забое» (1924). Фигуры шахтёра с заступом и стоящего рядом с ним «атланта» с руками, сомкнутыми над головой, с небольшими изменениями повторяют изображения грешников, «изъятые» из фрески Синьорелли «Ад» (1499–1502, собор в Орвьето).

Склонность художника к подчёркнутой выразительности (как формальной, так и образной) нашла опору в немецком экспрессионизме. Во второй половине 1920-х годов в Москве, в Историческом музее и Государственном музее нового западного искусства, прошло несколько выставок современного искусства Германии. Воздействие экспрессионизма ощутимо в нескольких работах А. Дейнеки ⁰⁷. Их стилистика обусловлена прежде всего тематическими совпадениями: война, брошенные в окопах мёртвые тела, образы искалеченных, надломленных людей. Отметим, что столь же сильное воздействие экспрессионизма испытал друг Дейнеки Юрий Пименов, и на каком-то этапе увлечённые иной эстетикой Дейнека и Пименов влияли друг на друга.

Своеобразные рецидивы иконографии экспрессионизма возникают в творчестве А.А. Дейнеки не раз: в деформированных лицах «персонажей из головы» и американских шаржах 1935 года и, разумеется, во фронтовых зарисовках и рисунках военного времени. В последних, наряду с прямой фиксацией увиденного, есть и типично экспрессионистические мотивы «мёртвой головы», стреляющего скелета или лица-маски.

Говоря о Дейнеке и «других», нельзя миновать тему итальянского Ренессанса. В 1930–1950-е годы интерес к культуре этой эпохи был почти государственным. Переводились и издавались труды теоретиков архитектуры и живописи. Ренессанс казался отдалённым и прекрасным прообразом собственной эпохи, а она, в свою очередь, – наконец-то осуществлённой утопией. Имитация распространилась широко: можно вспомнить «палладианские» постройки Владимира Жолтовского, фантастические «палаццо» из советских фильмов или почти точное воспроизведение мозаичного пола флорентийского дворца в московском гастрономе (08).

Реминисценции образов итальянского Возрождения в работах А. Дейнеки встречаются постоянно. Многочисленные графические портреты в профиль – самый простой и наглядный пример. Эту линию можно выстроить от карандашного «Портрета сестры Анны Александровны» до этюдов к самой «ренессансной» его работе – «Портрету Ирины Шервинской». Взаимодействие художника с миром идей и образов Возрождения своеобразно. Оно реализуется как на глубинном уровне (Дейнека, подобно мастеру эпохи Ренессанса, не допускает в поле зрения того, что идёт вразрез с его представлениями о гармонии), так и на уровне пластических формул. Сама ситуация, в которой возможен хоровод счастливых девушек и юношей («Эскиз фрески по цветной штукатурке», ККГ), мыслима в мире, где царят счастье и красота и всё устроено так же, как в «Аллегии доброго правления» Амброджо Лоренцетти.

Не только стилистика, но и сама советская «иконография» работ Александра Дейнеки находит параллели в старом искусстве. В апреле 1934 года Дейнека опубликовал статью «К вопросу о монументальном искусстве», в которой с некоторым беспокойством констатировал отсутствие достойных примеров: «Советских фресок у нас почти не имеется. Да и на тех, что уже сделаны, лежит нескрываемая печать случайности, отсутствия

практики. <...> Москва становится образцовой пролетарской столицей, и все вновь сооружаемые здания должны быть в первую голову красивыми. <...> Клубы, библиотеки, спортивные залы нуждаются в изображениях, которые на длительное время зафиксировали бы наши хозяйственные и культурные достижения»⁰⁹. Решение проблемы виделось ему в сотрудничестве художников и архитекторов, а также в обращении к культурному наследию. В том же году А. А. Дейнека получил заказ написать две фрески в актовом зале Наркомзема.

Темами росписей служили заседание колхозной бригады и жатва. Последний сюжет был ясен и обладал собственной изобразительной традицией в русском искусстве. Сложнее было с первой композицией. В «Заседании колхозной бригады» предполагалось показать чтение крестьянами газеты «Правда» с правительственным постановлением – чему прямых примеров в наследи, естественно, не было. «Хоровые» картины передвижников («Чтение манифеста 1861 года», «Земство обедает») не могли служить образцом. Эскизы фресок для Наркомзема можно считать практическим опытом перевода советского содержания на язык классических форм.

В выполненном тушью графическом эскизе «Заседания колхозной бригады» использована протяжённая фризовая композиция. На переднем плане – асимметричная группа беседующих крестьян, в центре которой – коренастый старик с газетой в руках. Богатый подробностями пейзаж (прибранные холмы, коровники, силосные башни, тучные стада) служит фоном счастливой колхозной жизни. С точки зрения сюжета нет ничего более далёкого от классического искусства. Между тем замысел этой работы перекликается с излюбленной темой ренессансной живописи: чтение письма или иного документа – сюжет нескольких росписей Ренессанса (можно вспомнить, например, «Учреждение Ватиканской библиотеки» Мелоццо да Форли или «Камеру дельи Спозии» Андреа Мантеньи). Именно последнюю фреску «Заседание колхозной бригады» напоминает более всего даже простым подбором типажей. Упрощает сходство и идиллический пейзаж, представляющий собой «вид на холмы и обширную даль» совершенно в духе рекомендаций Леона Баттисты Альберти.

Клише известных композиционных формул, использованные в совершенно ином контексте, часто встречаются у «позднего»

Дейнеки. Причём, если в ранних произведениях и работах 1930-х годов художник заимствовал композиционные идеи и транспонировал мотивы классического искусства в новый сюжетно-тематический круг, то в поздних работах нередко применял «лобовые атаки». Симметричное построение эскиза витража «Девушки у цветущего дерева» (1952) и нескольких подобных вариантов («Геодезисты», «Эскиз витража») без особенных затей воспроизводят композицию «Геракла на распутье» или «Сна Сципиона», и уж совсем странным парафразом одновременно двух работ – «Обороны Севастополя» и «Битвы Александра Македонского с Дарием» – оказывается «Битва амазонок».

Интересно, что в текстах, где Дейнека высоко оценивает Кватроченто и Высокий Ренессанс, он почти не упоминает итальянских маньеристов. Между тем в рисунках и этюдах натурщиков – в удлинённых пропорциях фигур, сложных контрапостах и ракурсах – можно найти параллели с Понтормо. В эскизах монументальных работ середины 1930-х годов Дейнека также не избежал воздействия маньеристической концепции плафонных росписей. Подобно Аньоло Бронзино (капелла Элеоноры Толедской в палаццо Веккио) он использует круговое построение композиции, сильные ракурсы, совершенно не опасаясь резких перспективных сокращений и превращения рук и ног в бесформенные культи (эскиз росписи плафона в Центральном театре Красной Армии – ныне ЦАТРА – и наброски к нему). Самый поразительный пример необъяснимой, но очевидной параллели – эскиз А.А. Дейнеки «Переход лыжниц-буряток от Улан-Удэ до Москвы» и «Хоровод Ор» Франческо Приматиччо из галереи Улисса в Фонтенбло.

В работах Александра Дейнеки середины 1930-х годов ощущим ещё один импульс, идущий от искусства Италии. Поругивая современное искусство в «Путевых заметках об искусстве Америки и Италии» (1935), художник-реалист на практике охотно использует некоторые вполне сюрреалистические мотивы итальянских метафизиков, и прежде всего Джорджо де Кирико¹⁰. Это никогда не бывает прямым цитированием, но совпадения поразительны. Среди них – одинокая фигура путника, удаляющегося от зрителя в бесконечную глубину, пугающие своей витальной энергией мраморные антики в пустынных парках и на площадях. Архитектурные пейзажные фоны итальянских гуашей Дейнеки с контрастными плоскостями локального цвета, передающего

360

«Это блестящий композитор и великодушный живописец. Он самобытен, хотя близость его вещей к коврам, русским иконам, вообще орнаментальному искусству очевидна. Панно Матисса – праздник для глаз, такой же праздник цвета, как в украинских килимах и ярославских иконах. Его панно у коллекционера Барнеса (Филадельфия, США) – поучительный образец фоновой живописи, дающей цветовой смысл всей зале, общий акцент архитектуре. Это панно служит радостным фоном для человека и его бытия; оно как световое состояние в природе, окрашивающее всё в общий розовый тон, как живописная среда». Там же, с. 254.

Дейнека А.А. Искусство XIX столетия. – Цит. по: Александр Дейнека / Сост. В.П. Сысоев. М., 1989, т. 2, с. 180.

«Дега сумел переложить на живописный язык изощреннейшую сумму колебаний и утончённый цинизм интеллигенции, испорченной противоречиями конца XIX столетия». Дейнека А.А. Моя поездка за границу. 1936. – Цит. по указ. соч., с. 18.

яркое римское солнце, таинственной безлюдностью также заставляют вспомнить работы итальянских метафизиков. Прямая цитата из Кирико возникает лишь в поздней акварели А.А. Дейнеки «Заброшенная античность» (1965–1966). Впрочем, её «обличительное» название снимает все подозрения в причастности к метафизике.

Свою любовь к искусству Франции А.А. Дейнека в текстах, похоже, скрывал, дополняя выверенный список (М. Рюд, Ж.-Л. Давид, Э. Делакура, Г. Курбе, К. Коро) лишь именами П. Пюви де Шаванна и Ж. Сёра⁽¹¹⁾. В действительности круг привязанностей был шире. Глядя на графические работы Дейнеки со штудиями стремительно движущихся фигур, нельзя не вспомнить Теодора Жерико; нередко возникают параллели с Оноре Домье. Эдгара Дега Дейнека упомянул лишь в одной короткой фразе⁽¹²⁾. Но так же, как французский художник, он с восторгом изучал «Страшный Суд» Микеланджело, фрески Беноццо Гоццолли, «Битву при Сан-Романо» Паоло Уччелло и испытывал пристрастие к изображению скачек, лошадей, танцовщиц и купальщиц, застигнутых врасплох в неловких движениях. Любовь к открытым композициям со случайным срезом движущихся фигур, к острым, зачастую «некрасивым» ракурсам свойственна А. Дейнеке в той же мере, что и Э. Дега. В то же время дейнековские этюды деревьев и зарисовки природы могут вдруг напомнить Рауля Дюфи, а севастопольские пейзажи – Альбера Марке.

Самое сильное пристрастие художника обнаруживается в восторженных строках по поводу Анри Матисса⁽¹³⁾. На стенах мастерской и дома у Дейнеки всегда висели литографии французского мастера. Более всего сходства между Дейнекой и Матиссом мы найдём в рисунках пером середины 1930-х годов. Помимо общих формальных приёмов (контурный рисунок одной непрерывающейся линией) они близки своей образностью. На уровне тематического рисунки севастопольской серии Дейнеки соответствуют мотивам «Неги, покоя и сладострастия» Матисса, а многочисленные наброски и этюды натурщиц – циклам «Художник и модель» и «Обнажённые».

Работы Александра Дейнеки в графике и живописи, выполненные в разные годы в разных жанрах, обладают качеством несколько парадоксальным. Они всегда и всеми узнаваемы и в то же время почти всегда обнаруживают глубинную «генетическую» связь с художественным наследием иных эпох и мастеров.

У пределов рая

Надежда Погребцкая

Крым для российского человека традиционно являлся чем-то бóльшим, нежели просто географическое понятие. Для жителей неизбалованной теплом страны это был райский уголок. Поколение за поколением ехало туда отдыхать, поправлять здоровье и наслаждаться солнцем, морем, идиллическими пейзажами и «прекрасным ничегонеделанием». Крымский ландшафт разнообразили царские и великокняжеские дворцы, усадьбы знати и санатории.

362

Советская власть тоже не осталась равнодушной к очарованию Крыма и очень рационально подошла к его использованию. В пропаганде строительства нового человека и «здорового тела нации» важная роль отводилась искусству, в частности живописи.

В 1930 году в зале «Всекохудожника» на Кузнецком мосту в Москве открылась выставка «Крым и Кавказ – здравницы СССР», на которой были представлены работы именитых отечественных мастеров: А.В. Куприна, П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, Д.П. Штеренберга, К.Ф. Богаевского и других. В предисловии к каталогу выставки Н.А. Семашко выразил главную идею её организаторов: «Советские курорты... исключительно красивы... просятся на полотно... но мы мало популяризируем их при помощи кисти. <...> Изображение курортных красот не так уж трудно. К сожалению, гораздо труднее отображение на полотне социальной стороны курортного дела. Курорты – не место отдыха, развлечения от безделья, флирта и показа костюмов, как

они были в старое время; курорты – кузницы здоровья. Вот назначение советских курортов. Кузницы здоровья кого? Трудящихся»⁰¹. Однако по большей части экспонировавшиеся полотна оказались связанными с традиционными представлениями о курортных красотах и экзотическом местном колорите.

Александр Дейнека не был участником этой выставки. Между тем крымская тема занимает особое место в его творчестве. Впервые художник попал в Крым в 1934 году и, судя по всему, испытал потрясение. В его крымских работах визуальные впечатления словно наслаиваются и на «архетипические», и на вновь изобретаемые представления о рае, о жизни в гармонии с природой.

Дейнека не изображал открыточные курортные красоты и местную этнографическую экзотику, в его произведениях сложно найти фотографическое отражение увиденного. Своеобразный подход к топографии, смещение акцентов в целях концентрации впечатления заставляют нас угадывать в фольклорном, будто разместившемся на спине кита «Городе у моря» Гурзуф или Алупку. «Севастополи» и «Балаклавы» ближнего круга Дейнеки – Ф.С. Богородского и Г.Г. Нисского, работавших в тех же местах одновременно (или почти одновременно) с ним, взятые даже в резком ракурсе и темпераментно написанные, представляют собой натурные штудии, пусть и поэтически пережитые⁰². Совсем иное у Дейнеки. В его севастопольской серии облик реального города предельно минимизирован. Если отвлечься от частного названия «Севастополь», то возникающие в работах художника скупые, универсальные приметы приморского города могут быть отнесены к какому-нибудь средиземноморскому портовому городу Испании или Италии.

Так же «узнаваемо неузнаваем» Крымский полуостров в набросках Дейнеки, сделанных в кабине летящего самолёта. «Надмирный» взгляд художника фиксирует не очертания, а мгновенное впечатление — от линии берега, от блеска солнца на круглящейся у горизонта поверхности моря, от рваных вихревых облаков... Дейнека захвачен движением, поглощением километров и впечатлений. «Какие необычные каракули делает карандаш! ... на высоте трёх тысяч метров бегло, растерянно вминает, утрамбовывает в маленький альбомный листок целый Крым»⁰³.

Крымские работы Дейнеки стали продолжением и развитием идиллической линии, проявившейся в пуристских сельских видах, сделанных художником в начале 1930-х годов, с их почти полной безлюдностью, иногда промелькнувшим поездом, уносящимся в «дальние страны», может быть, в тот же Крым. Но если здесь подчёркнутая скромность среднерусского пейзажа может быть объяснена его реальными особенностями, то отсутствие красот в крымских видах Дейнеки прямо указывает на осознанный выбор.

В его стерильной Аркадии нет роскошной растительности, она не населена ни птицами, ни рыбами. Вместо уязвимых творений природы летают и плавают созданные человеком самолёты и корабли. Эти знаки прогресса вызывают противоположные чувства: с одной стороны, принимается в расчёт почти религиозное государственное отношение к авиации и флоту, с другой — их декоративная роль в пейзаже. Несколько лукавая фраза Дейнеки о том, что это «были акварели и темперы на темы... жизни флота и авиации»⁰⁴, помогает утвердиться в высказанном мнении, поскольку художник их жизни так и не показывает. Даже стрёльбы из пушек в акварели «На корабле» больше заворажи-

вают колористически, чем как сцена демонстрации мощи. Это игры поселян; присутствие «божества» – едва намеченная фигура капитана на мостике – осеняет их. Думается, художник не прописал эту фигуру из композиционных соображений, но это даёт возможность дополнительного прочтения рисунка: даже боги в этих блаженных краях не грозны и не всесильны.

Дейнека творит свой образ красоты, «подпитанный» Крымом, из стихии моря, неба, воздуха и света – именно они преобладают в композициях. Абсолютизируются спокойствие и тишина. Высказывание Альберти: «...мы всегда радуемся, когда видим красивые местности и гавань, ... и места купанья, и игры поселян...»⁰⁵, – определённо применимо к крымским работам Дейнеки. Сходство с классической идиллией наблюдается не только и не столько на уровне мотивов с гаванями и традиционными купальщиками, сколько в общем состоянии светоносной атмосферы.

В крымской сюите Дейнека впервые уходит от социальной формулы «мужчина и женщина – товарищи, труженики, бойцы». Человек освобождается от одежды, включается в другой социум, социум отдыха и свободы: советское не акцентировано, национальное не выделено. Человек – обитатель какого угодно райского места. Несмотря на нивелированную, по обыкновению советского искусства, сексуальность, лёгкая стремительная линия рисунков Дейнеки дифференцирует модели и сама по себе привлекательна свободой и изысканностью. В безмятежность идиллии вносит противоречие некий смущающий оттенок: повёрнутые спиной к зрителю персонажи напряжены и смотрят вдаль⁰⁶. Почему герои дейнековской Аркадии, в общем не отягощённые рефлексией и экзистенциальными переживаниями, устремлены за пределы своего рая?

Слава над павшими

Андрей Губко

Одна из особенностей художественного языка Александра Дейнеки – умение доводить пластический образ до выразительности знака, концентрирующего важные и принципиальные для художника идеи и способного существовать уже не только в контексте конкретного произведения, но и в каком-то смысле обретающего самостоятельную жизнь.

Благодаря этому в работах Дейнеки, созданных в разное время и даже на разные темы, можно встретить фигуры, схожие своими поворотами, движениями, ракурсами.

Так, написанные в военные годы картины нередко включают в себя пластические темы и мотивы довоенных полотен. Например, «Парашютист над морем» 1934 года «трансформировался» в «Сбитого аса» 1943-го, а метательницы дисков и мячей из многочисленных спортивных композиций – в героически сражающихся матросов из «Обороны Севастополя» (1942). В новом контексте эти блестяще отработанные ранее пластические формулы получили новое, предельно экспрессивное и драматическое звучание.

Вместе с тем буквально с первых дней войны Александр Дейнека начал поиск новых обобщённых образов, способных ёмко отразить новую реальность. Один из примеров «визуальной кристаллизации» – несущийся на фоне противотанковых «ежей» грузовик с рвущимся на ветру брезентом («Окраина Москвы. Ноябрь 1941»).

Путь к созданию таких универсальных «пластических формул» всегда начинался у Дейнеки со стремительной, но очень точной и острой фиксации натуральных впечатлений. Именно такими были рисунки и наброски, сделанные художником во время командировки на фронт в феврале

1942 года. На фоне работ, выполненных другими художниками в то же время в сходных условиях, в дейнековских фронтовых зарисовках очевидно стремление автора донести до зрителя подчёркнуто обнажённый и страшный образ военной трагедии.

По мнению исследователя творчества Александра Дейнеки П.К. Суздалева, «Дейнека рисовал на фронте и в тылу, но это были наброски не эпизодов, а образных элементов для будущих произведений графики и живописи, фиксация образных зачатков композиций и их деталей: силуэтов танков, печных труб сгоревших деревень, силуэтов домов, аэростатов на окраине Москвы и многого другого, в чем художник видел художественное зерно».

Вряд ли это утверждение может быть отнесено ко всем военным рисункам Дейнеки. Среди них есть такие, сила экспрессии которых выходит за пределы не только советских, но и общегуманистических представлений и которые вряд ли могли стать отправной точкой для создания официального станкового произведения: например, мёртвая голова с носом Буратино или детский дворовый футбол, где в качестве мяча используется череп.

Однако ряд исполненных художником натуральных зарисовок действительно несёт в себе возможность дальнейшего развития в более обобщённые образы. Наглядным примером такого рода графики может служить небольшой карандашный лист из неопубликованного альбома фронтовых зарисовок 1942 года с изображением двух припорошённых снегом фигур убитых солдат. Фигуры намечены с предельным лаконизмом и при всей конкретности кажутся то ли плывущими, то ли странно летящими в каком-то неопределённом безбрежном пространстве, что наполняет работу более широким и символическим содержанием. Даже в таком небольшом наброске Дейнека не останавливается на простой натурной фиксации, а подсознательно выходит на уровень неожиданных и глубоких образно-стилевых обобщений.

Ритмическая организация композиций, позволяющая художнику выразительно обыгрывать излюбленные им на протяжении всего творчества мотивы полёта, отчётливо заявлена и в другом ранее неопубликованном рисунке того же времени – «Слава над павшим воином». Над распростёртым убитым солдатом парит обнажённая фигура крылатой Славы с венком для павшего героя. Подобное образное решение заставляет задуматься: если перед нами фронтовая натурная зарисовка, то почему появляется фигура Славы? Что это – произвольное совмещение ампирно-барочной символики с военной реальностью или приметы новой стилевой интонации? Графический лист поражает странной и неожиданной для Дейнеки темой и приёмом её решения.

368

Ещё одним наглядным примером нового «синтетического» аллегоризма и, пожалуй, даже нового символизма, малейшие признаки которого весьма активно изгонялись из советской художественной практики, можно считать малоизвестный карандашный рисунок «Лётчик», относящийся примерно к 1942–1944 годам. Монументально стоящая фигура представлена на фоне самолёта таким образом, что очертания пропеллера за головой лётчика напоминают некий крест или нимб, словно утверждая идею создания образа нового святого, или мученика, или героя, а скорее всего, того, в ком сосредоточены все названные ипостаси.

Сам художник в послевоенное время писал: «Я видел... такое, на что у меня ещё не хватает слов объяснить, как надо нарисовать. Война как борьба за жизнь ещё ждёт своих образов»⁰¹. Неожиданные стилевые эксперименты, предпринятые Александром Дейнекой в графике военных лет, не получили дальнейшего развития и реализации в его станковой или монументальной живописи. Многие образы, контуры которых Дейнека намечал во фронтовых рисунках, так и не нашли своего завершённого воплощения. Однако эти рисунки имеют собственную ценность и непреходящую значимость, ведь иные дневниковые наброски бывают острее и выразительнее строго выверенного романа.

01

Цит. по: Александр Дейнека /
Сост. В.П. Сысоев. М., 1989, т. 2, с. 29.





Две фигуры
 Конец 1940-х. Бумага, цветной карандаш.
 20,2×29,1 см. ККГ, инв. НВ-135.



Боксёр. набросок к скульптуре
 1947. Бумага, итальянский карандаш.
 31,1×22 см. ККГ, инв. Г-2922.



Вуглуринга
 1925. Бумага, карандаш.
 20,2×17,4 см. ККГ, инв. Г-3044.



Хорошее утро. Эскиз мозаики
1959. Бумага, цветные карандаши.
20,3×29 см. ККГ, инв. Г-2117.



На рыбалке
1940-е. Бумага, итальянский карандаш.
22,8×25,5 см. ККГ, инв. НВ-379.



С. 373
Пейзаж с лодками
1957.
Бумага, акварель, белила.
31×49,2 см.
ККГ, инв. Г-2270.

С. 374
Рисунок к картине «Боксёр
Градополов»
1925.
Бумага, цветные карандаши.
31,1×26,7 см.
ККГ, инв. Г-3054.

С. 375
Натурищицы
1925.
Бумага, тушь, темпера, цветные
карандаши.
103,3×74,7 см.
ККГ, инв. Г-1209.

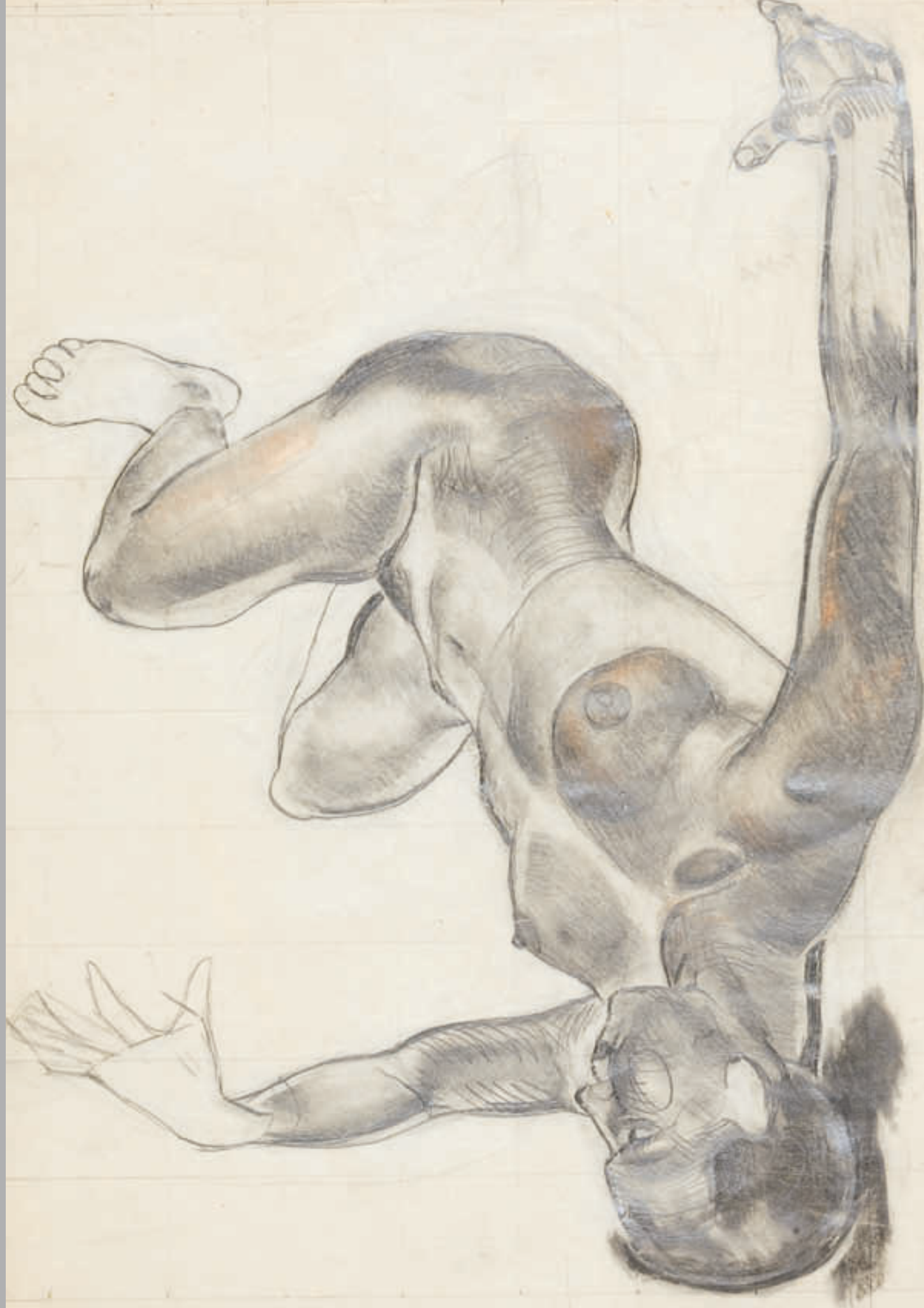
С. 376
Лежащая натурищица
1923.
Бумага, карандаш, сангина.
43,2×64 см.
ККГ, инв. Г-2669.

С. 377
Лежащая с мячом
1954.
Бумага, коричневая сангина.
80,1×100,3 см.
ПТГ, инв. РС-3554.











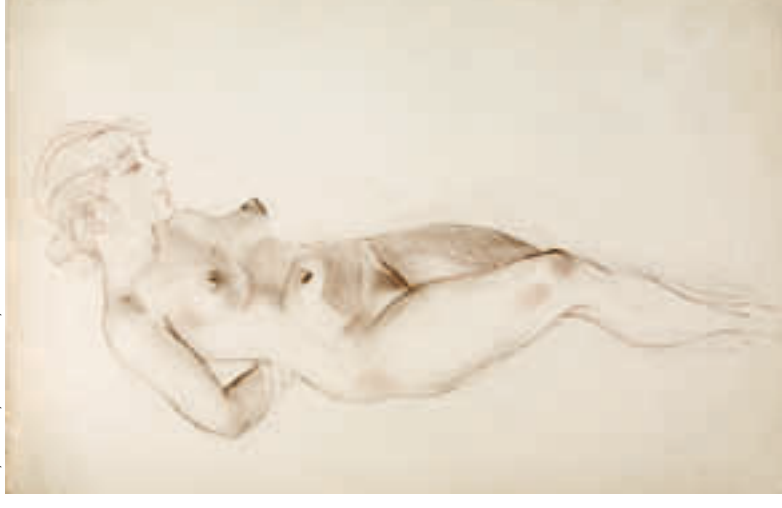
Обнажённая девушка
Бумага, итальянский карандаш.
29×23,4 см. ККГ, инв. НВ-424.



Натурщица со спины
Бумага, сангина.
31,5×34 см. ККГ, инв. НВ-365 (оборот).



Натурщица
Середина 1950-х. Бумага, сангина.
86,1×53,1 см. ККГ, инв. Г-2672.



Обнажённая модель
1940-е. Бумага, карандаш.
31,2×25,2 см. ККГ, инв. Г-4160.



За туалетом
Конец 1920-х. Бумага, цветной карандаш.
40×26,1 см. ККГ, инв. НВ-353.



Натурица
Конец 1950-х. Бумага, сангина.
44×64,8 см. ККГ, инв. Г-2246.



Натурица

Бумага тонированная, сангина.
45,8×28 см. ККГ, инв. НВ-432.



Спортсменка

1940-е. Бумага, цветной карандаш.
35,1×22,7 см. ККГ, инв. НВ-355.



Натурица на стёганом одеяле

Бумага, итальянский карандаш.
28,6×35,6 см. ККГ, инв. Г-2635.



Натурица
1960. Бумага, сангина.
42×29,8 см. ККГ, инв. Г-2637.



Сидящая модель
Бумага, сангина.
42×30 см. ККГ, инв. НВ-421.



Натурица
1960. Бумага, сангина.
44,2×65 см. ККГ, инв. Г-2188.





С. 382
Улочка в Париже
 1935.
 Бумага, акварель, белила,
 карандаш.
 34,8×25,7 см.
 ГМИИ, инв. 14445.

С. 384
Букинисты. Набережная
Сены у Лувра. Париж
 1935.
 Картон, акварель, гуашь,
 графитный карандаш.
 38,2×55 см.
 ГТГ, инв. 28906.

С. 385
Париж. Площадь Согласия
 1935.
 Бумага, акварель, гуашь.
 38,5×57 см.
 ГРМ, инв. РС-4415.

С. 386
Тюильри
 1935.
 Бумага, акварель, темпера,
 перо.
 37,8×52,8 см.
 ГТГ, инв. 13596.

С. 387
Париж. Набережная Сены
 1935.
 Бумага, темпера, акварель.
 25,7×35 см.
 ГТГ, инв. РС-559.

Сен-Жермен. Париж
 1935. Бумага, карандаш.
 20,8×13,5 см. ККГ, инв. Г-2101.



Дворец Инвалидов. Париж. набросок
 1935. Бумага, карандаш.
 13,5×21 см. ККГ, инв. Г-2099.



Старуха с палочкой. Из французских зарисовок
 1935. Бумага, карандаш.
 16,2×10,4 см. ККГ, инв. Г-3559.







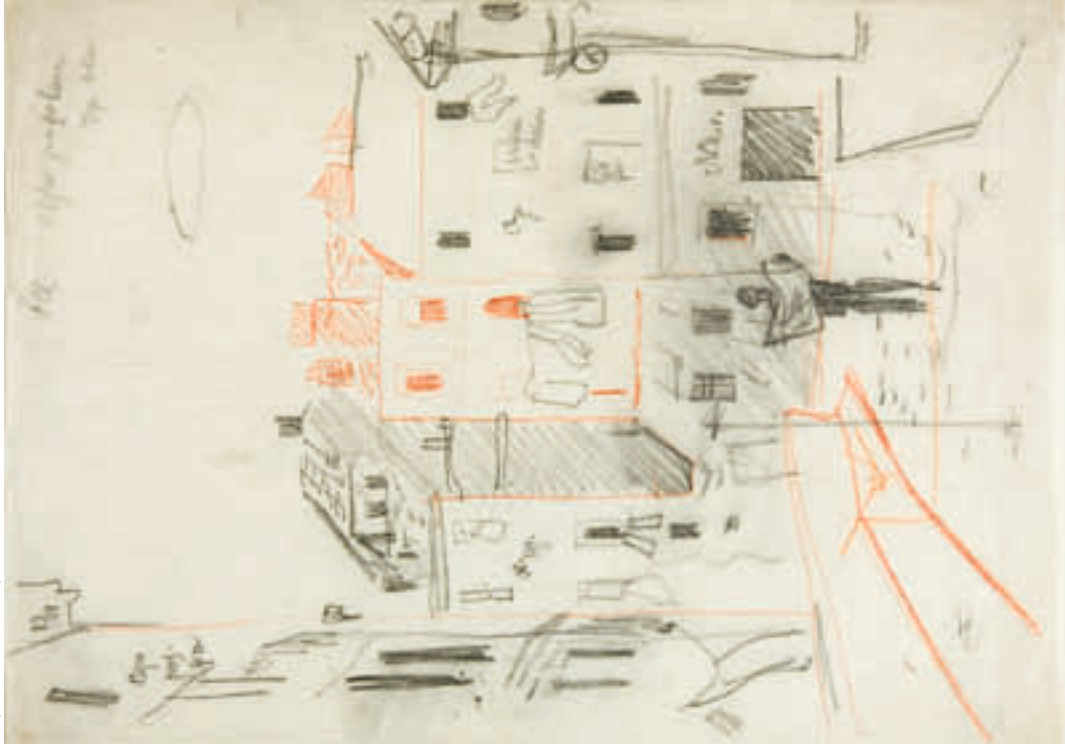




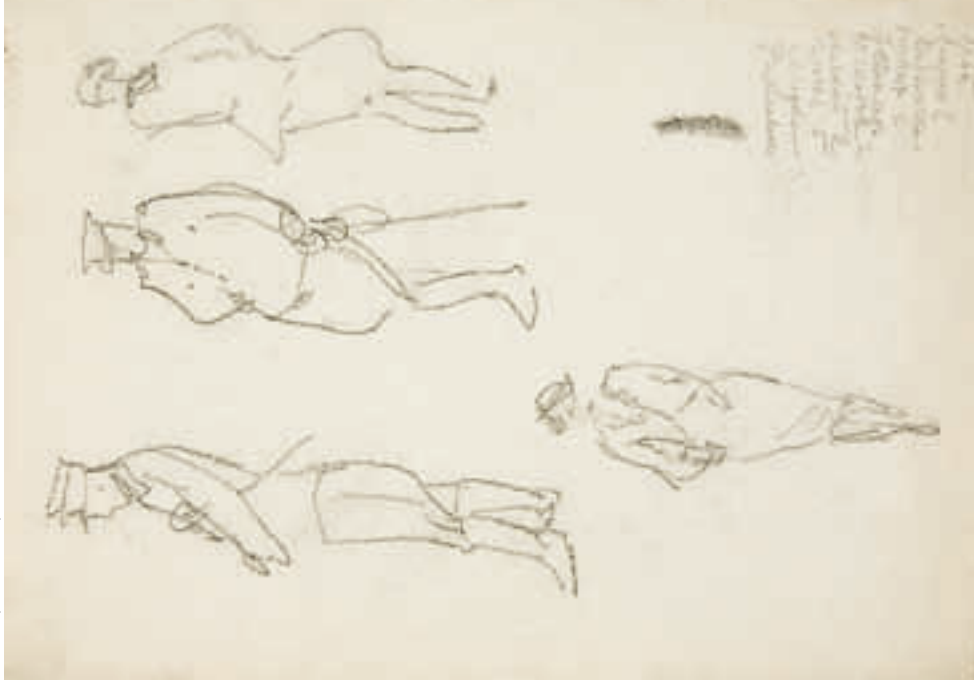


С. 388
Парк
1935.
Бумага, акварель, темпера.
38,3×50,2 см.
ГГ, инв. 13597.

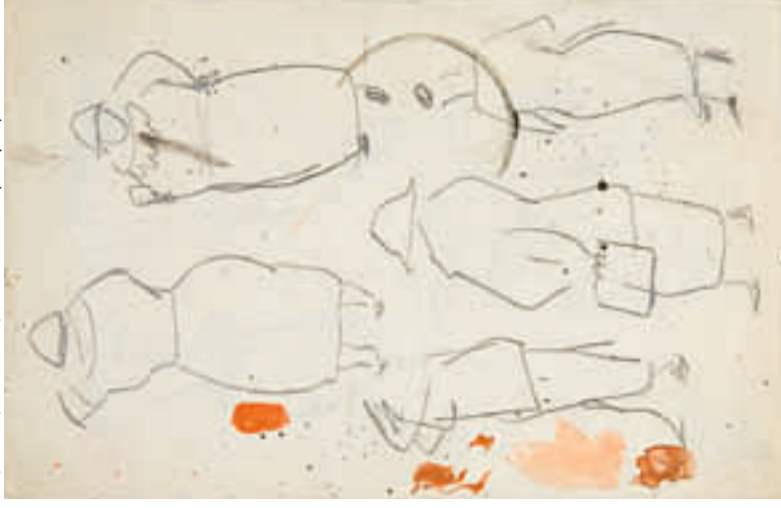
Рим. Жилой квартал
Бумага, карандаш, сангина.
29,8×21 см. ККГ, инв. Г-2817.



Рим. Уличные зарисовки
1935. Бумага, карандаш.
28×19,8 см. ККГ, инв. Г-3060.



Наброски на ходу
1924. Двусторонний лист. Бумага, карандаш.
27,8×17,8 см. ККГ, инв. НВ-428 (оборот).





С. 390
Рим. Площадь Испании
1935.
Бумага, акварель, белила.
37,8×51,4 см.
ККГ, инв. Г-1612.

С. 392–393
Рим.
1935.
Бумага, гуашь.
44,6×60 см.
ГМИИ, инв. Р-10993.

С. 394
Рим. Вид на виллу Боргезе
1935.
Бумага, акварель, гуашь,
карандаш.
36,8×55,1 см.
ГМИИ, инв. 10988.

С. 395
Площадь в Риме
1935.
Бумага, акварель, гуашь,
графитный карандаш, тушь, перо.
37,8×53,5 см.
ПТГ, инв. 24571.

С. 397
Крестьянин в поле
1935.
Бумага, акварель, гуашь.
35,1×45,1 см.
ГМИИ, инв. 10992.

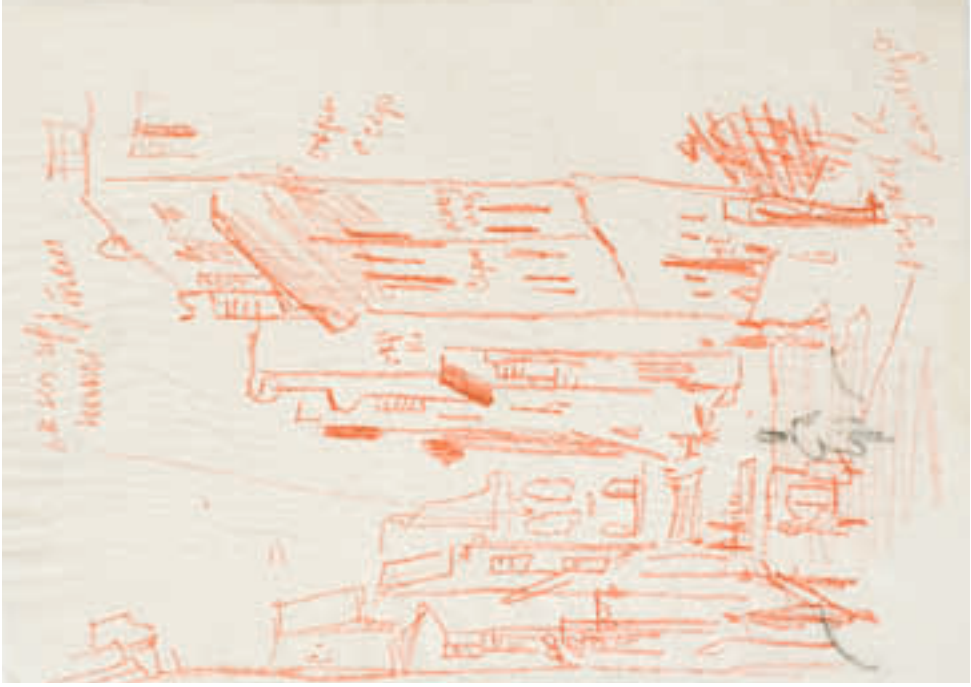
Рим. Вид на виллу Боргезе
Бумага, карандаш.
21×29,8 см. ККГ, инв. Г-1805.



Национальная галерея в Риме
1935. Бумага, карандаш.
22×24,8 см. ККГ, инв. Г-2104.



К Колизею. Из «Римского альбома»
1935. Бумага, карандаш графитный и цветной.
20,9×15 см. ККГ, инв. Г-4310.















Рим. Вид парка
1935. Бумага, карандаш.
21×29,8 см. ККГ, инв. Г-3580.



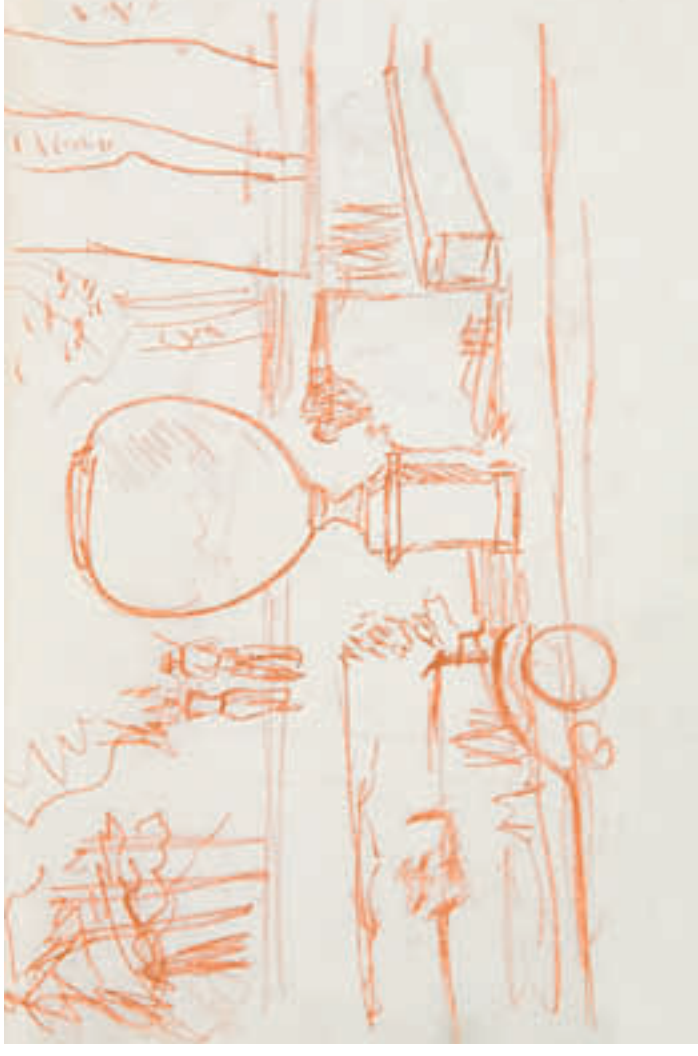
Рим. Мост через Тибр
1935. Бумага, карандаш.
21×29,8 см. ККГ, инв. Г-1803.



Римский вид
1935. Бумага, карандаш.
15×20,8 см. ККГ, инв. Г-2815.



С. 399
Стадион в Риме
1935.
Бумага, акварель, гуашь.
37,5×54,5 см.
ГРМ, инв. РС-4414.



Рим. Пейзаж с вазой
1935. Бумага, карандаш.
21×29,8 см. ККГ, инв. Г-1807.





В. М. Мухоморов

Рис.

Терраса с античным бюстом
1965–1966. Бумага, карандаш.
57×38,5 см. ККГ, инв. Г-2064.



Завтрак итальянских рабочих. Эскиз
1965. Бумага, карандаш.
44×30,5 см. ККГ, инв. Г-2927.





С. 402
Окраина Филадельфии
1935.
Бумага, гуашь.
44,6×60 см.
ГМИИ, инв. Р-10991.

С. 404–405
Американский пейзаж,
или Соединённые Штаты
Америки. Придорожная
реклама
1935.
Бумага, акварель, гуашь.
38,5×55,5 см.
ГРМ, инв. РС-4409.

Придорожная реклама
1935. Бумага, карандаш, цветной карандаш.
21,5×27,8 см. ККГ, инв. Г-2937.



Америка. Дорога
1935. Бумага, карандаш.
21,2×27,8 см. ГМИИ, инв. 9513.



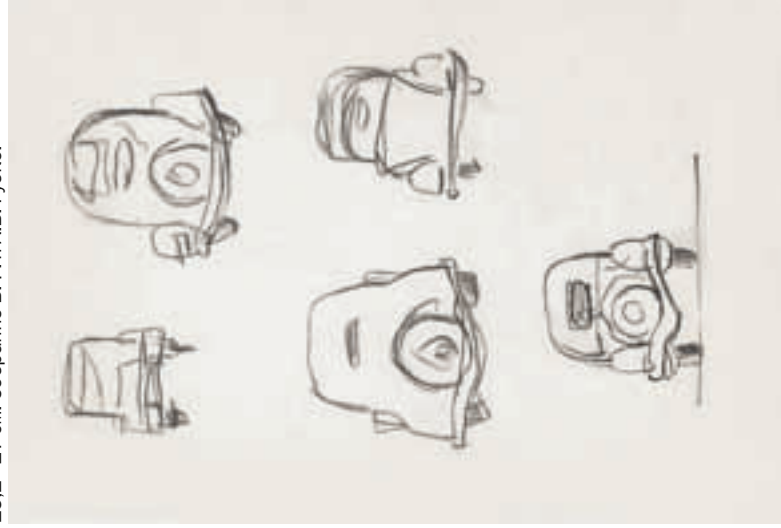




Дорога к Капитолию. Набросок к картине «Вашингтон. Капитолий»
1935. Бумага, карандаш.
27,9×21,5 см. ККГ, инв. Г-2941.



Автомобили. Из американских зарисовок
1935. Бумага, карандаш.
25,2×17 см. Собрание В.Ф. и А.В. Губко.



Дорога в Маунт-Вернон
1935. Бумага, цветной карандаш.
27,9×21,5 см. ККГ, инв. Г-2567.



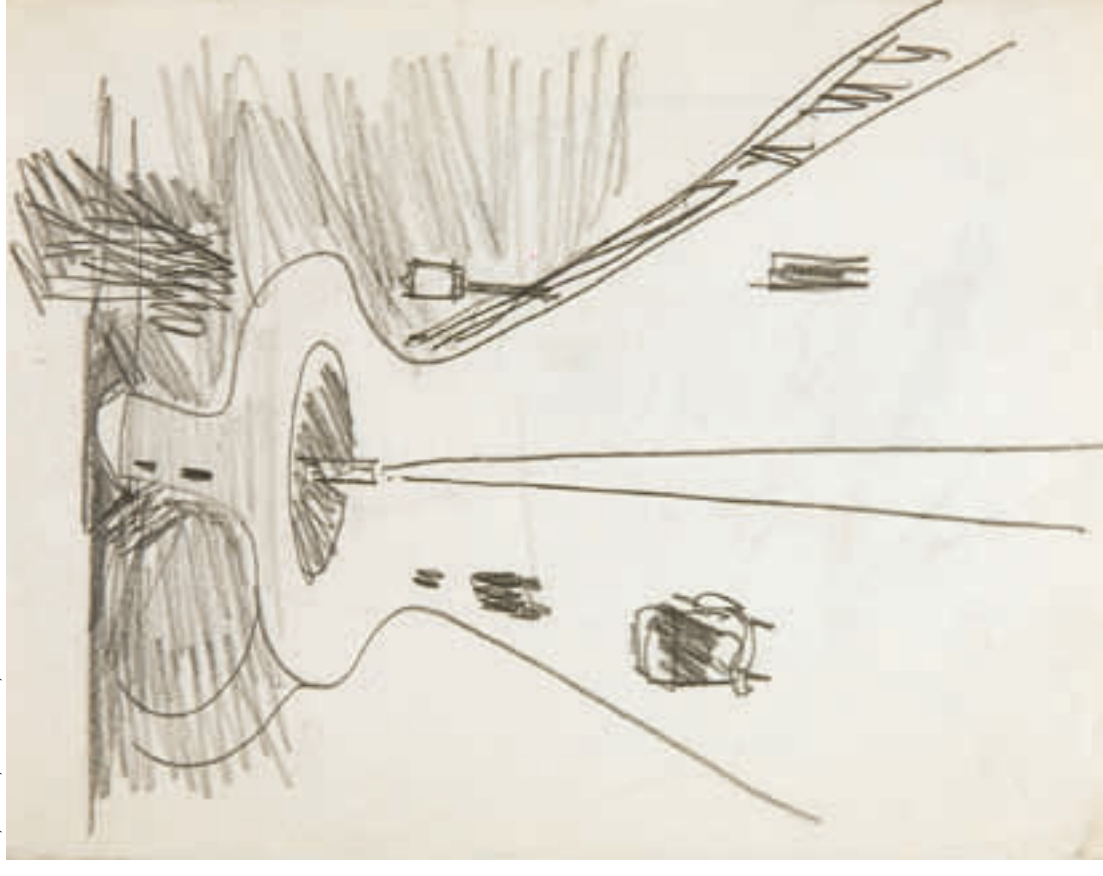
Дорога. Из американских зарисовок
Бумага, карандаш.
21,5×28 см. ККГ, инв. НВ-331.



Пейзаж с семафором
Бумага, цветной карандаш.
21,5×27,8 см. ККГ, инв. Г-2137.



Дорога
Бумага, карандаш.
27,9×21,6 см. ККГ, инв. Г-2788.





A. D. Аронова

С. 408

На пляже. Америка
1935. Бумага, тушь, белила.
31,7×42,2 см.
ГРМ, инв. РС-8421.

Дамы с собаками. США
1935. Бумага, тушь, белила.
34,7×48 см. ГРМ, РС-8420.



В бассейне

1935. Бумага, тушь, акварель.
34,2×38,3 см. ГРМ, инв. РС-8423.



Голова негрятянки. Из американской серии шаржей
1935. Бумага тонированная, карандаш.
37,5×27,7 см. ККГ, инв. Г-1811.



Две негрятянки
Бумага тонированная, карандаш.
37,7×54,2 см. ККГ, инв. Г-1598.



Толстяк. Из американской серии шаржей
1935. Бумага тонированная, карандаш.
36×24,4 см. ККГ, инв. Г-1791.



Старуха в платке. Из американской серии шаржей
1935. Бумага, карандаш.
37,9×23,5 см. ККГ, инв. Г-4164.



Высокомерный. Из американской серии шаржей
1935. Бумага тонированная, карандаш.
31,8×28,5 см. ККГ, инв. Г-1797.



Негритянский концерт. Из американской серии шаржей
1935. Бумага, карандаш.
22,8×15,2 см. ККГ, инв. Г-2565.



Носатый. Из американской серии шаржей
1935. Бумага тонированная, карандаш.
37,9×27,7 см. ККГ, инв. Г-1793.



С моноклем. Из американской серии шаржей
1935. Бумага тонированная, карандаш.
37,8×20,7 см. ККГ, инв. Г-1795.



С. 412
Небоскрёбы
1935.
Бумага, цветные карандаши.
27,8×21,5 см.
ГМИИ, инв. 9525.

С. 413
Негритянский бурлеск
1935.
Бумага, цветные карандаши.
44,3×34,2 см.
ГРМ, инв. РС-8422.



А. В. Купин



Бурлеск
1935. Бумага, сангина.
40×32,8 см. ККГ, инв. Г-1593.



Эстрадный танец. США. Бурлеск
1935. Бумага, акварель.
47,8×57,8 см. ККГ, инв. Г-1965.



Танец
1935. Бумага, литографский карандаш.
30,7×21,9 см. ПГ, инв. РС-5528.



Танцовщицы

1935. Бумага, карандаш.
33×32,1 см. ККГ, инв. Г-2106.



Смеющийся мужчина и танцующая женщина

1935. Бумага, карандаш.
32,2×44,2 см. ККГ, инв. НВ-412.



Из американских зарисовок

1935. Бумага, цветной карандаш.
28,6×35,8 см. ГГ, инв. РС-9625.



Танцовщица

1935. Бумага, цветной карандаш.
25,2×16,2 см. ККГ, инв. НВ-450.





С. 416

Стадион

1935.

Бумага тонированная, пастель,

уголь, белила.

35×53,2 см.

ККГ, инв. Г-1271.

Фигуристки. Из американских зарисовок

1935. Бумага, карандаш.

20×26 см. ККГ, инв. Г-2935.



Фигуристки. Из американских зарисовок

1935. Бумага, карандаш.

20×26 см. ККГ, инв. Г-2936.



Бобслей

1935. Бумага, карандаш, тушь, белила.

21,1×38,6 см. ККГ, инв. Г-2918.



Лыжники. Наброски. Из американских зарисовок

1935. Бумага, карандаш.

25,7×19,7 см. ККГ, инв. Г-2940.



Лыжники. Наброски. Из американских зарисовок

1935. Бумага, карандаш.

25,7×19,7 см. ККГ, инв. Г-2940 (оборот).





С. 418
Пейзаж со стадом
 1934.
 Бумага, акварель, гуашь.
 41,5×34,6 см.
 ГТГ, инв. РС-2339.

С. 420–421
Вспаханное поле. Совхоз
 1933.
 Бумага, гуашь, 38×58 см.
 ГМИ РК, инв. 2436-гр.

С. 422
Вечер
 1937.
 Бумага, темпера, акварель.
 40,8×83,7 см.
 ГТГ, инв. 28905.

С. 423
Ветер
 1940-е.
 Бумага, гуашь, акварель.
 37,6×55 см.
 ГТГ, инв. РС-1089.

Подмосковье

1946–1947. Бумага, цветной карандаш.
 22,5×18,9 см. ККГ, инв. Г-3525.



Подмосковье. На мостках
 1946–1947. Бумага, цветной карандаш.
 18,9×22,5 см. ККГ, инв. Г-3530.





Casey
no. 33.



A. J. Smith







С. 424
Подмосковье
1930-е.
Бумага, гуашь.
38,3×57,6 см.
ГМИИ, инв. 11158.

С. 426
Гроза заходит. Дождь
1934.
Бумага, акварель, гуашь.
33,6×56,5 см.
ККГ, инв. Г-1242.

С. 427
Старая деревня
Около 1940.
Бумага, акварель, белила.
29,5×53,4 см.
ГПГ, инв. РС-7789.

Окраина. Донбасс
1924. Бумага, карандаш.
11,9×17,9 см. ККГ, инв. Г-3092.



Дом на окраине. Донбасс
1924. Бумага, карандаш.
24,3×35,5 см. ККГ, инв. Г-3110.









С. 428

Весна

1948.

Бумага, акварель, гуашь,
графитный карандаш.

36×55,4 см.

ПГ, инв. РС-1817.

С. 430–431

Разбитая станция

1942.

Бумага, карандаш, уголь, белила.
53,7×86,5 см.

ККГ, инв. Г-1443.

Московская окраина

1941. Бумага, уголь, соус.

25,9×18 см. ККГ, инв. Г-2177.



Москва. Пейзаж с фигурами

1941. Бумага, карандаш.

27,1×32,5 см. ККГ, инв. Г-2181.



Зима. Сельский вид

1930-е. Бумага, карандаш.

15×20,1 см. ККГ, инв. Г-3543.







Прифронтовой городок. Из альбома с фронтовыми зарисовками
1941 – 1942. Бумага, цветной карандаш.
22×28,4 см. ККГ, инв. Г-1782.



Пейзаж с танком
1942. Бумага, гуашь, белила.
41,8×44,5 см. ККГ, инв. Г-1750.



Пейзаж. Рисунок к картине «Сбитый ас»
Бумага, итальянский карандаш.
16,5×21,8 см. ККГ, инв. Г-3063.



Труп в снегу. Из альбома с фронтовыми зарисовками
1941–1942. Бумага, сангина.
22×28,4 см. ККГ, инв. Г-1780.



Кресты и берёзы. Из альбома с фронтовыми зарисовками
1941–1942. Бумага, карандаш.
28,4×22 см. ККГ, инв. Г-1781.



С. 434
Эвакуация колхозного
скота. Новодевичий
монастырь. Из серии
«Москва военная»
1946–1947.
Бумага, гуашь, темпера, уголь.
65×74,5 см.
ГТГ, инв. 28912.

С. 435
Площадь Свердлова.
Декабрь 1941. Из серии
«Москва военная»
1946–1947.
Бумага, гуашь, темпера, уголь.
62×75,5 см.
ГТГ, инв. 28908.







С. 436

Вечер. Патриаршие пруды.
Из серии «Москва военная»
1946–1947.
Бумага, гуашь, темпера, уголь,
61×75,5 см.
ГТГ, инв. 28909.

С. 438

Колхозницы роют
противотанковые рвы
на подступах к Москве.
Из серии «Москва военная»
1946–1947.
Бумага, гуашь, темпера,
63×82 см.
ГТГ, инв. 28911.

С. 439

Прифронтовой завод. Ремонт
танков. Из серии «Москва
военная»
1946–1947.
Бумага, гуашь, темпера,
67,5×83,5 см.
ГТГ, инв. 28910.

Вечер. Патриаршие пруды. Эскиз из серии «Москва военная»
1946–1947. Бумага, цветной карандаш, сангина.
25,5×28,5 см. ККГ, инв. Г-1608.



Москва

1941. Бумага, карандаш.
16,1×22,4 см. ККГ, инв. Г-3071.



На рытье окопов

1941. Бумага, уголь, карандаш.
20,6×29,4 см. ККГ, инв. Г-2528.









С. 440
Танки идут на фронт.
Из серии «Москва военная»
1946–1947.
Бумага, гуашь, темпера, уголь,
63×75 см.
ПГГ, инв. 28915.

С. 443
Мёртвый солдат на фоне
разбитых заграждений
1942.
Бумага, тушь, белила.
29×37,3 см.
ККГ, инв. Г-1237.

С. 442
После атаки.
Из фронтовых зарисовок
1941–1942.
Бумага, цветной карандаш.
31,1×43 см.
ККГ, инв. Г-2065.

Танк на мосту. Из альбома с фронтовыми зарисовками
1941–1942. Бумага, сангина.
22,2×27 см. ККГ, инв. Г-4171.



Пейзаж с разбитой машиной. Из альбома с фронтовыми зарисовками
1941–1942. Бумага, сангина.
21,7×28,4 см. ККГ, инв. Г-1779.



Колонна машин. Из альбома с фронтовыми зарисовками
1941–1942. Бумага, цветной карандаш.
22×28,4 см. ККГ, инв. Г-1777.



Женщина и разрушенные здания. Из альбома с фронтовыми зарисовками
1941–1942. Бумага, сангина.
22×28,4 см. ККГ, инв. Г-1784.







Женщина в гимнастёрке. Из фронтовых зарисовок
1942. Бумага, уголь.
22,5×11,5 см. ККГ, инв. НВ-436.



Женщины на войне
1942. Бумага, цветной карандаш.
22,4×16,5 см. ККГ, инв. НВ-338.



Три женщины в военной форме. Из фронтовых зарисовок
1942. Бумага, уголь.
20,7×29,5 см. ККГ, инв. Г-2180.



Женщины в форме. Из фронтовых зарисовок
1942. Бумага, уголь.
23,1×41,7 см. ККГ, инв. Г-2924.



Фронтной врач
1942. Бумага, сангина.
27,9×21,1 см. ККГ, инв. Г- 4162.



Разговор. Из фронтовых зарисовок
1941 – 1942. Бумага, цветной карандаш.
22×16 см. ККГ, инв. Г-2825.



Солдаты. Из альбома с фронтовыми зарисовками
1941 – 1942. Бумага, карандаш.
28,4×22 см. ККГ, инв. Г-1785.



Инвалиды. Берлин
1945. Бумага, итальянский карандаш.
28,5×39,3 см. ККГ, инв. Г-2568.





С. 446
Берлин. Наводят мост
1945. Бумага, акварель, белила.
38×46,5 см.
ККГ, инв. Г-1095.

С. 448
Берлин. Разрушенные здания
1945. Бумага, темпера, акварель,
белила, графитный карандаш.
47,8×35,9 см.
ПТГ, инв. РС-561.

С. 465
Берлин. Фридрих Кайзер
Музеум
1945. Бумага, акварель, гуашь,
угольный карандаш.
49×39,3 см.
ГМИИ, инв. 8759.

С. 466
Рейхстаг
1945. Бумага, акварель, темпера.
39,5×49,5 см.
ПТГ, инв. 26862.

С. 467
Берлин. Окружная дорога
1945. Бумага, акварель, гуашь.
36,4×49,7 см.
ГРМ, инв. РС-4809.

Берлин. Бранденбургские ворота
1945. Бумага, цветной карандаш.
38,2×49,3 см. ККГ, инв. Г-1606.



Женский портрет.
1921. Сухая игла, 8,1×7 см.
ККГ, инв. Г-2553.

У рейхстага
1945. Бумага, итальянский карандаш.
25,3×35,2 см. ККГ, инв. Г-3573.



На Шпрее. Набросок
1945. Бумага, цветные карандаши.
17,2×22,4 см. ККГ, инв. Г-2073.



С тележкой
1945. Бумага, итальянский карандаш.
19,2×24,5 см. ККГ, инв. Г-3069.





«Мы за удобную и хорошую одежду...»

Юлия Демиденко

01
Лиля Брик – Эльза Триоле. Незданная переписка (1921–1970).
М., 2000, с. 135.

«Подарили ей – пару твоих чулок, а ему – твой галстук (не последний, конечно, а более старый). То и другое было нами передано в президиум (все наши кинорежиссёры). И подарки были развёрнуты под аплодисменты всего зала», – с торжеством информировала Лиля Брик Эльзу Триоле о праздновании 30-летнего юбилея творческой деятельности Льва Кулешова и Александры Хохловой в Московском Доме кино в апреле 1947 года ⁰¹. Громкие аплодисменты элиты отечественной кинематографии, выпавшие на долю двух зарубежных тряпочек, присланных из самого Парижа, точно отражают на редкость ханжеское отношение к модным, в особенности иностранным, вещам, да и вообще к моде, свойственное эпохе «большого сталинского стиля». Не говоря о ней ни слова, все страстно хотели обладать хоть чем-нибудь немножечко модным. Один из крупнейших мастеров этого стиля, признанный монументалист Александр Дейнека, о котором известно, что он пользовался услугами личного портного и заказывал блокноты для рисования специально под размер внутреннего кармана пиджака, примерно в это же время покрывал листки своего рабочего альбома эскизами... всё тех же мужских галстуков с маленьким рисунком: вазонами с цветами, фрагментами средневековых орнаментов, желудями... Очевидно, что тема модного мужского галстука волновала не одних лишь режиссёров и киноактеров.

Графические зарисовки – не только учебная тетрадь с многочисленными штудиями, предпринимаемыми для тренировки руки и глаза, но и интимный дневник. В рисунках нередко отражается то, что тщательно отфильтровывается в основном творчестве или даже вступает с ним в прямое противоречие.

В самом деле, в полотнах, которые принесли славу Дейнеке-живописцу, персонажи нередко либо лишены одежды вовсе, либо для них сконструирован универсальный костюм. Платья его героинь («На стройке новых цехов», 1926;

«Текстильщицы», 1927) – короткие, длиной «вокруг колена», облегающие фигуру, без каких-либо декоративных деталей – могут представлять за всю моду XX века, но не несут на себе печати конкретных десятилетий: подплечников, рюшей, бантиков и оборок. А чтобы описать их цвет, если только это не любимый художником красный, придётся обратиться к страницам Ильи Ильфа и Евгения Петрова: «О, огромный выбор цветов! Чёрный, чёрно-серый, серо-чёрный, черновато-серый, серовато-чёрный, грифельный, аспидный, наждачный, цвет передельного чугуна, коксовый цвет торфяной, земляной, мусорный, цвет жмыха и тот цвет, который в старину назывался „сон разбойника“. В общем, сами понимаете, цвет один, чистый траур на небогатых похоронах» («Директивный бантик»).

Отчасти такой условный костюм соответствовал правде жизни. Произведения советского искусства сложно датировать, опираясь на такую эфемерную вещь, как мода. Длина юбки, расположение талии, рисунок на ткани – в СССР всё это не менялось годами, а если и менялось, то исключительно на страницах журналов мод. В 1930-е вполне можно было встретить даму, одетую по моде 1920-х, а в 1950-е – по моде 1930-х годов. С другой стороны, именно подобный аскетизм и составлял важную часть монументального стиля Дейнеки, последовательно отказывавшегося от всех мелочей и деталей в пользу героизации своих персонажей.

Конкретные костюмы реальных людей нашли своё отражение именно в графике художника – от его ранних театральных эскизов и работы в журналах «Безбожник у станка», «Красная нива», «Прожектор», «Смена» в 1920-х – начале 1930-х годов до многочисленных зарисовок более позднего времени. Сам Дейнека признавался, что работа в журналах дала ему определённую остроту зрения и умение быстро подмечать самое характерное, видеть главное и при этом видеть «классово».

С начала 1920-х годов советские графики активно использовали принцип контраста, показывая рядом старое и новое, пролетарское и буржуазное, косное и передовое. Костюм персонажей давал почти неисчерпаемый запас подобных сопоставлений. В журнальных работах Дейнеки сравнивался костюм деревенский и городской, рабочий и крестьянский, нэпманский и комсомольский и т. п. Примерно то же проделывали и художники, работавшие для журналов мод. Помещённое на обложке

одного из номеров журнала «Четыре сезона» за 1927 год изображение двух юбок с указанием названий городов – Париж и Москва – подчёркивало преимущества советской юбки: её простоту и целесообразность в противоположность «причудливым» и «нелепым» парижским образцам. Заграничное или модное означало «буржуазное». В те же 1920-е именно Дейнеке принадлежал рисунок «Ателье мод» с изображением знаменитого московского ателье на Петровке, открывшегося в период нэпа: нэпманши внутри, пролетариат – снаружи, два мира разделены стеклянной стеной с надписью «Ателье мод».

Посетив в 1935 году США, Францию и Италию, Дейнека, подобно другим соотечественникам, попадавшим за границу, был буквально ошарашен увиденным. Не пользуясь в путешествиях фотоаппаратом, он лихорадочно всё зарисовывал, так что его рисунки могли бы стать прекрасными иллюстрациями к «Одноэтажной Америке» Ильфа и Петрова. Как и главные советские сатирики той поры, художник, за плечами которого был опыт журнального обличителя-карикатуриста, не мог обойтись без социальной критики. Как некогда в рисунках для агитационных журналов, в его американских зарисовках 1935 года главным средством характеристики персонажа становится острый характерный силуэт и костюм, доведённые нередко почти до шаржа. Приёмы, удачно использованные в борьбе с отечественными буржуями, были перенесены Дейнекой на буржуев заграничных. Даже сюжеты иной раз почти в точности повторяют сюжеты ранних московских графических листов «Золотая молодёжь», «Московский типаж», «Эстрадный танец», а позы танцовщиц в американском «Бурлеске» – почти дословная цитата из рисунка «Изящная жизнь» 1927 года. Впрочем, критика Дейнеки была так же не до конца убедительна, что и критика Ильфа и Петрова. Американские модницы с их птичьими силуэтами у наблюдательного художника оказались куда элегантнее бесформенных советских дам и угловатых стриженных девиц, не говоря уже о модных парижанках в шляпках, чьё присутствие на живописных полотнах автор не попытался оправдать даже «разоблачающим» названием (вроде «Скуки» 1935 года).

Зарубежный образ жизни и бытовая культура представляли собой слишком разительный контраст с советской действительностью. Изредка попадавшие за рубеж писатели и живописцы

чувствовали это острее других. И хотя в пору «большого стиля» в советском искусстве установилась жесточайшая иерархия жанров и видов, среди которых историческая картина, мозаики и фрески уверенно занимали первые места, именно в это время Дейнека, мечтавший об искусстве, преобразующем жизнь, словно воскрешает конструктивистские идеалы, приводившие художников 1920-х в производство. К тому же и отечественная лёгкая промышленность под руководством наркома снабжения СССР Анастаса Микояна наконец решила повернуться лицом к соотечественникам и предложить им образцы «советской моды». Умевший «видеть классово», Дейнека немедленно откликнулся, превратив своё полотно «На женском собрании» (1937) в большой показ разноцветных платьев и модных туфель.

Ситуация изменилась в послевоенные годы. Вся Европа одевалась в то, что можно было купить на барахолке, в перелицованные военные мундиры и перешитые довоенные вещи. Однако и в это время «венский шик» (а Вена в начале 1940-х претендовала на то, чтобы отобрать у Парижа звание столицы моды) существенно отличался от московского. Побывавший в Германии и Австрии Дейнека обращает в своих рисунках внимание на то, что так и не дошло в ту пору до российских границ: вернувшиеся из 1939–1940 годов короткие жакеты, сумки через плечо – нововведение в женской моде по образцу военных планшетов, многоцветность женских нарядов, столь заметная в сравнении с колористическим аскетизмом советской одежды. Практичность и рациональность одежды в разорённой войне Европе, кажется, привлекала Дейнеку более всего – именно такой вывод напрашивается при разглядывании огромного количества его венских зарисовок.

Подобного рода личные впечатления побывавших за рубежом советских граждан, лендлизовские и трофейные товары сделали своё дело: мода как явление была в СССР окончательно легализована, а удовлетворение потребностей советского человека признано одной из насущнейших задач. Решить её должен был перевод экономики на мирные рельсы и тщательно разработанная централизованная система моделирования одежды. В 1944 году был открыт Московский Дом моделей одежды, в 1945-м – Ленинградский, а одной из главных целей, поставленных перед ними, была разработка концепции

собственной, советской моды. В 1948 году возобновился регулярный выпуск журналов мод, к началу 1950-х СССР начал демонстрировать отечественные изделия на международных конкурсах, выставках и ярмарках. Художники нередко включались в состав художественных советов, проводивших отбор вещей для таких выставок. Членом худсовета Общесоюзного Дома моделей была в это же время Софья Разумовская, жена приятеля Дейнеки Федора Богородского. Дейнека тоже привлекался к подобным отборам, так что его интерес к вышивкам на платьях, моделям шляпок и обуви, прическам и орнаментам вполне объясним.

Слова «мода» в СССР перестали бояться, возникло понятие «советская мода», и в произведениях мастеров соцреализма начали появляться платья и костюмы, фасоны которых словно сошли со страниц того же самого журнала. Неудивительно, что многие художники, в том числе и Дейнека, напрямую использовали картинки из журналов мод в массовых сценах народного ликования, заимствуя не только костюмы и расцветки, но и характерную постановку фигур. Да и иллюстрации в отечественных журналах той поры были идеологически выдержанными: девушки и молодые люди, одетые в костюмы, заимствованные из зарубежных журналов мод двух-, трёх-летней давности, прогуливались на фоне санаториев в Гаграх, склонялись над чертежами на фоне строящихся ГЭС.

От художника-модельера теперь требовалось не только умение хорошо рисовать, но и поставить фигуру, занять персонажей делом. Именно в это время в Москве вышел из печати первый в СССР учебник по рисованию моделей одежды, головных уборов и обуви, на который ещё на протяжении нескольких десятилетий ориентировались отечественные иллюстраторы журналов мод. В свою очередь, Дейнека старательно перерисовывал в рабочие блокноты фасоны шляпок, прически с поднятыми наверх волосами и т. д.

Дейнека, не раз высказывавшийся в печати о необходимости широкого привлечения художников к прикладным видам творчества, был назначен директором Московского института прикладного и декоративного искусства, призванного готовить кадры для решения новых задач. «Мы за удобную и хорошую одежду» – таков был пафос нового витка интереса к искусству бытовой вещи, в том числе и к моде, со стороны

советских художников. К тому же в костюме видели и реальное средство формирования вкуса: «...Когда видишь хорошую упаковку, хорошее платье, хорошее кресло, невольно становится приятнее жить, легче работается. Деятельность художника в этой области невидимо очищает атмосферу нашего повседневного быта, как пылесос очищает его от пыли»⁰². И хотя директорство Дейнеки продолжалось недолго, в его многочисленных выступлениях и в 1960-е годы неизменно звучало одно и то же: СССР необходимы центры декоративно-прикладного искусства, художники должны прийти в производство полезных вещей.

Опыт Запада в области моды и дизайна неожиданно начал восприниматься как положительный. «...Сейчас это другой город, – описывал Дейнека свою поездку в Париж в 1965 году. – В нём заиграли новые, локальные краски реклам, одежд, машин. В этой новой гамме Парижа отражена большая роль художников: Пикассо, Леже, Люрса и других, много работавших над декором архитектуры, влиявших на тональность и силуэт одежды людей...»⁰³. Зарубежные поездки 1960-х вновь дали Дейнеке пищу для размышлений. Графика художника фиксировала новый быт и изменившиеся представления о красоте. Он не мог пройти мимо живого и динамичного рок-н-ролла, но точно так же не мог удержаться, чтобы не отметить в нём «чуждой эстетики».

«Я люблю большие советские темы. Я люблю рисовать рабочих, людей труда, с хорошей профессиональной хваткой, с особыми навыками, с открытым простым рабочим лицом...»⁰⁴, – признавался художник, однако сохранившиеся в его блокнотах рисунки шляпок и эскизы платьев показывают, что интерес к костюму и отдельным деталям не был для него ни случайностью, ни кратковременным увлечением. Критикуя и посмеиваясь, копируя и изучая, он видел в нём предмет самоценный и увлекательный.

Несколько листов с орнаментами для галстуков конца 1940-х годов – единственный в его творчестве опыт работы в области мужского костюма – вполне могли быть конкретным заказом или частной попыткой улучшить собственный гардероб или гардероб кого-либо из друзей. Но самое вероятное, что для верного идеалам времени, но все же любившего хорошо одеваться художника они – лишь мечта, простая и житейская, замена тому, чего ему недоставало в реальной жизни.

Соцреализм и американский модернизм: Дейнека в США

Кристина Киаер

11 декабря 1934 года газета «Вечерняя Москва» сообщила, что накануне художник Александр Дейнека отправился в продолжительную поездку по США, Франции и Италии. В короткой заметке, сопровождавшейся фотографией художника и репродукцией одной из его недавних акварелей – пейзажа морского побережья в Крыму, – говорилось, что в зарубежную поездку он был направлен организаторами большой выставки «Советское искусство», которая должна открыться в конце того же месяца в Филадельфии, а затем в течение двух лет демонстрироваться во многих городах США. Сперва Дейнека поехал в Берлин, чтобы затем вместе с еще одним советским представителем, влиятельным заведующим секцией критики Московского союза художников Осипом Бескиным, отплыть в Нью-Йорк пароходом компании «Гамбург–Америка лайн». Уезжая в Америку, Дейнека был, как обычно, уверен в себе и считал, что его задача состояла в том, чтобы представлять новые формы советского искусства, а также оценить американскую культуру.

Работы Дейнеки были одними из самых ярких образцов социалистического реализма, представленных на выставке. В их число вошли три написанных маслом эскиза для большой настенной росписи, выполненной в 1934 году для Народного комиссариата земледелия (Наркомзема), а также масштабное полотно «Вратарь» (1934), в котором одна из любимых тем художника – спорт – использовалась для раскрытия образа нового советского человека. В 1935 году критик Абрам Эфрос охарактеризовал Дейнеку «как самого современного из советских художников»⁰¹, что, несомненно, сыграло свою роль в выборе советских чиновников, озабоченных поиском достойного представителя советского искусства для поездки в Америку.

Несмотря на своё обобщающее название – «Советское искусство», – выставка, открывшаяся в декабре 1934 года

в Филадельфии, не давала адекватного представления о социалистическом реализме, только что провозглашённом на I Съезде советских писателей официальной формой национального искусства. Организованная с советской стороны ВОКСом (Все-союзное общество культурной связи с заграницей), а с американской – Музеем искусств штата Пенсильвания (ныне Филадельфийский музей) и частным Российско-Американским институтом, выставка в итоге оказалась разочаровывающим компромиссом для обеих сторон. В ней участвовали лишь 50 картин маслом (что составляло треть от первоначальных планов) и 190 работ, выполненных на бумаге. Из сохранившихся архивных материалов подготовки экспозиции явствует, что изначально советская сторона питала грандиозные планы выставить по 10–12 работ трёх или четырёх крупнейших художников и по 2–3 работы ещё нескольких мастеров, которые отражали бы десять революционных тем ②).

Американские же организаторы предложили включить в экспозицию работы авангардистов – Малевича, Татлина и Лисицкого, а также художников, отобранных советскими искусствоведческими учреждениями ③. В 1934 году было наивно надеяться, что советское правительство позволит демонстрировать авангардные произведения как образцы современного советского искусства, но ВОКС тем не менее предпринял попытку удовлетворить просьбу американцев и одновременно не упустить своих собственных интересов. Получившаяся в итоге экспозиция свидетельствовала об отсутствии чёткого понимания термина «социалистический реализм», а неудача самой выставки стала следствием невнятной политики чиновников в сфере искусства.

Хотя в экспозицию входили работы художников академического крыла реалистического направления – например, официально признанного Евгения Кацмана, чья картина «Колхозница с сыном» была включена в каталог выставки – произведений, которые на Западе традиционно ассоциируются с термином «социалистический реализм», было немного. Не было и оптимистических многофигурных композиций, вроде монументального полотна Александра Самохвалова «С. М. Киров принимает парад физкультурников» (1935). Зато ВОКС преуспел в своём стремлении подчеркнуть дина-

мизм и современность советского искусства, представив новое поколение официальных художников, не чуждых некоторому экспериментаторству. Среди них были и выпускники Вхутемаса, и члены ОСТА, в том числе Александр Дейнека и Пётр Вильямс.

При этом творчество большинства художников было отражено не вполне корректно – лишь немногие из них оказались представлены лучшими работами. Например, Вильямс, известный прежде всего своими произведениями на современные темы, выставил лишь два камерных портрета, один из которых, с ребёнком и гитарой, был и вовсе не характерен для его творчества. В то время как его знаменитый «Автопробег» (1931), прославлявший достижения советской автомобильной промышленности, или масштабное полотно «Монтаж цеха» (1932) не попали на выставку, поскольку были в собственности государственных собраний. Переписка организаторов экспозиции свидетельствует о том, как трудно было продемонстрировать достижения советского искусства только на примере картин, принадлежавших самим художникам. Ведь в предшествующие годы все лучшие советские произведения создавались по заказам государственных организаций или для музеев Наркомпроса, которые отказались предоставить свои картины для этого проекта ⁰⁴. А те художники, у кого ещё оставались в собственности лучшие работы, не соглашались отправить их в Америку, опасаясь, «что посылаемые за границу произведения не будут своевременно им возвращены» ⁰⁵. В итоге добрую половину экспонируемых работ составляли портреты, пейзажи и скромные сюжетные зарисовки, а совсем не те знаменитые полотна на советские темы, которые хотели бы видеть организаторы с обеих сторон: например, композицию с купальщицами работы бывшего остоваца Юрия Пименова или полотно с изображением отдыхающих в Парке имени Горького рабочих выпускницы Вхутемаса Нины Кашиной.

С другой стороны, возможно, именно этот эклектизм «Советского искусства» обеспечил ему тёплый приём американской общественности и прессы. Газета *New York Times* публиковала заметки о выставке по меньшей мере три раза; сообщения о ней появлялись в филаделфийских и других

региональных изданиях. В первой статье от 10 декабря 1934 года говорилось о предстоящем отъезде Дейнеки и критика Осипа Бескина в Нью-Йорк на вернисаж. Как и организаторы с советской стороны, московский корреспондент газеты полагал, что выставка будет открыта в Филадельфии на Рождество, вскоре после намеченного на 22 декабря приезда в США Дейнеки и Бескина. Однако по прибытии путешественники с огромным разочарованием обнаружили, что музей Пенсильвании уже открыл экспозицию 15 декабря. В тот же день авторитетный художественный критик *New York Times* Эдвард Олден Джуэл посвятил выставке хвалебный отзыв. Экспозиция произвела на него столь сильное впечатление, что через неделю появилась ещё более пространный рецензия, где были упомянуты понравившиеся критику художники, в том числе Дейнека, Вильямс, Мидлер и Нисский. Все они были так или иначе связаны с Вхутемасом и склонны к эксперименту. Высоко оценивая выставку в целом, Джуэл отрицал любые подозрения в пропаганде или принуждении художников со стороны государства: «Если только все эти художники не были хитроумно „подкуплены“ правительством в целях распространения пропаганды за рубежом посредством искусства, фальсифицирующего действительность (что представляется маловероятным), мы не можем не признать, что эти работы... передают дух освобождённого народа, народа, который наконец обрёл свободу, чтобы наслаждаться теплом семейного благополучия, товарищества и простого человеческого счастья»⁰⁶. Язык рецензии цветист и восторжен, однако восприятие СССР как молодого, стремящегося к свободе государства указывает на отождествление самохарактеристик Америки тех лет и Советской России.

Такое же сходство очевидно и в самих моделях современного искусства двух стран – и там, и там предпочтение отдавалось скорее фигуративной живописи, чем абстракции. Известно, что американское искусство 1930-х годов, как и советский соцреализм, с точки зрения модернистской парадигмы прошлого века было менее «передовым», чем европейское. Джуэл был сторонником американского фигуративного искусства и предпочитал его европейским тенденциям модернизма. Связь между советскими художниками и их амери-

канскими коллегами отчётливо прослеживалась в ещё одном положительном отзыве о выставке, появившемся в журнале *Fortune*. В нём Дейнека в ряду других советских художников сравнивался с такими американскими мастерами, как Грант Вуд и Томас Харт Бентон ⁽⁰⁷⁾. Сам Дейнека не был согласен с таким сопоставлением, но тем не менее в своей лекции в Клубе мастеров искусств, прочитанной 27 мая 1935 года после возвращения в Москву, с восхищением отозвался о Бентоне, охарактеризовав его как активного и «страшно плодотворного» мастера, способного создавать «большие вещи» ⁽⁰⁸⁾. Вместе с тем Дейнека противопоставлял национализм Бентона и других реджионалистов как политически реакционный передовым, с его точки зрения, художникам-коммунистам из клубов интернационалиста Джона Рида (John Reed Clubs) ⁽⁰⁹⁾. По сути дела, Дейнека весьма точно повторил, а возможно, и перенял оценку американского искусства «левого» критика коммунистического журнала *New Masses* Стивена Александера, который наряду с реджионалистами выделял среди реакционеров академистов и эпигонов французского модернизма. С точки зрения Александера, искусство Бентона с его лозунгом: «Американская жизнь бессмысленна – не стоит пытаться её понять» ⁽¹⁰⁾, – поверхностно и не вскрывает глубинные основы социальных отношений. Александер считал такой подход ложным и противопоставлял ему простую и прямую правду пролетарского искусства, например Джо Джонса – бытописателя чернокожих докеров Сент-Луиса ⁽¹¹⁾.

Любопытно, что Дейнека – образцовый представитель социалистического реализма, – отвергает упрощённые стандарты «настоящего» пролетарского искусства. Он признаёт, что в конечном итоге работы Бентона, как и всё американское искусство, поставлены «на службу рекламе», но хвалит его формальные приёмы, позволившие привнести «своеобразную американскую плакатность» в монументальное искусство ⁽¹²⁾. С другой стороны, джонридовцы, по его словам, «переживают, так сказать, первый рапповский период» ⁽¹³⁾. Проводя параллели с РАППом (Российской ассоциацией пролетарских писателей), Дейнека описывает американское искусство в терминах советского,

подчёркивая, что не видит какого-либо кардинального различия между современным искусством Востока и Запада. По его мнению, джонридовцы взяли на вооружение ранние советские методы классовой борьбы в сфере искусства, в то время как «мы», советские мастера, уже пошли дальше. Дейнека употребляет слово «мы», имея в виду себя и других художников, пытавшихся избежать как размежевания на фракции, так и жёстких рамок социалистического реализма, господствовавшего в Московском союзе художников. В художественной стратегии клубов Джона Рида Дейнека видит отражение характерного для РАППа негибкого, схематичного подхода к классовой борьбе: «У них буржуй рисуется так, а поработённые – так»⁽¹⁴⁾.

Сам Дейнека был далёк от подобного схематизма и с равным интересом изображал представителей всех классов. На сотнях набросков, которые он сделал за время своего трёхмесячного пребывания в Америке, есть многочисленные изображения как дорого одетых мужчин в шляпах и женщин в меховых горжетках, так и чернокожих в несколько романтизированном, экзотическом виде, неизменно представленных как «настоящий» рабочий класс. «Главное, – подчёркивал художник в письме домой, имея в виду чернокожих, – они – рабочие»⁽¹⁵⁾. Так, выполненное в нехарактерной для Дейнеки меланхоличной манере полотно «Негритянский концерт» (1935) было выставлено на его большой персональной выставке, открывшейся в Москве осенью 1935 года, и тут же поднято на щит советской критикой как политически верное.

Однако большинство американских работ Дейнеки выходит за рамки критического классового подхода и скорее отражает заинтересованное наблюдение американской действительности. Он с увлечением делал зарисовки нью-йоркских небоскрёбов, хайвеев и многочисленных автомобилей. Эта тема была созвучна его одержимости путешествиями и динамизмом мира скоростей. Однако его американские зарисовки далеко не всегда комплиментарны. На некоторых из них изображены брошенные на обочине машины и огромные рекламные щиты; на одном из них громадные знаки доллара фланкируют композицию как сим-

09 John Reed Clubs – прокоммунистические организации в США. Возникли в 1929 году, названы в честь американского революционного писателя Дж. Рида. К 1934 году существовало около тридцати клубов Джона Рида, имевших печатные органы и объединявших до 1200 левых писателей, рабкоров. – Прим. Издательской программы.

10 Alexander, S. Tom Benton. New Masses 15 (April 23, 1935), no. 4, pp. 25, 28. Оценка Александром американского искусства в его колонке в журнале New Masses рассматривается в: Hemingway, Andrew. Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1956 (London: Yale University Press, 2002), no 16, p. 80.

11 Hemingway, Andrew, p. 31.

12 Дейнека А.А. Путевые заметки об искусстве Америки и Италии. 1935. – Цит. по: Александр Дейнека // Сост. В.П. Сыроев. М., 1989, т. 2, с. 117.

13 РГАЛИ, ф. 2932, оп. 1. д. 144, л. 6.

14 Там же.

Из письма сотрудника Посольства СССР в Вашингтоне А. Неймана Александру Дейнеке мы узнаём, что с этой выставки были проданы три рисунка: «Двадцатый год», «Дорога в Маунт-Вернон» (вариант) и «Дорога в Вирджинии». Две последние работы были приобретены дочерью президента Рузвельта Элис Лонгворт (Alice Longworth). – Прим. Издательской программы.

Письмо цитируется в работе И. С. Ненароковой без указания даты.

К огромному сожалению, письма Дейнеки из-за рубежа его любовнице, Серафиме Лычёвой, были утрачены. Нам известно кое-что из их содержания лишь постольку, поскольку Лычёва согласилась прочесть их вслух автору Ирине Ненароковой, которая в 1987 г. опубликовала сообщение о них на основе своих заметок. После смерти Лычёвой письма исчезли. См.: Ненарокова И. С. «Люблю большие планы...». Художник Александр Дейнека. М., 1987, с. 99.

волы капитализма. Многочисленные изображения Америки одновременно как фантастической технологической страны и как индустриальной пустыни – своего рода художественное исследование отчуждения и в то же время восхищения, испытанных Дейнекой в Америке во время путешествия на машинах и поездах между Нью-Йорком, Филадельфией, Балтимором (куда выставка «Советское искусство» переехала в марте), Вашингтоном (где в советском посольстве открылась его собственная небольшая экспозиция) и даже Лейк-Плесидом (куда в конце февраля он отправился по контракту с журналом *Vanity Fair*).

Дейнека представил свои «дорожные» виды, а также другие графические работы на тему американской и российской жизни на небольшой персональной выставке, открывшейся 11 февраля в галерее *Art Alliance* в Филадельфии. По признанию художника, некоторые посетители остались недовольны критическим изображением действительности в его американских зарисовках, в которых присутствовали «угнетённые чернокожие, скучающие богатые дамы и захламлённые обочины дорог, но он, казалось, упивался своей ролью советского «provokatora»⁽¹⁶⁾. Не удивляла его и собственная слава. «Приеду, устрою выставку и буду дня три „московским медведем“, – хвастался он в письме домой. «Тут нас даже фотографировали с русскими медведями, во время прогулки по зоопарку»⁽¹⁷⁾. Ещё одна метафора, имеющая отношение к миру животных: по словам Дейнеки, какой-то местный политик назвал его «филадельфийским львом».

Несмотря на все эти сравнения Дейнеки с «критически настроенным московским медведем» или львом, многие из его зарисовок показывают, что он был скорее очарован Америкой, чем осуждал её. На привезённых рисунках фигуры людей – например, молодой женщины, нерешительно склонившейся над прилавком ультрасовременного автомат-ресторана, или погруженных в чтение газет мужчин и женщин – представляют широкий диапазон субъективного восприятия современной действительности, которая не может быть попросту отвергнута как «буржуазная». Зарисовки Дейнеки – это своего рода американский дневник. По нему отчётливо видно, как меняется изобразительная

манера художника под влиянием американского искусства и массовой культуры того времени. Его большая акварель «Американка», также известная как «Гимнастка на крыше (Америка)», как бы переносит советскую «физкультурницу» на балкон огромной нью-йоркской квартиры. Фигуры пловцов, спортсменов или широкоплечих молодых людей со спины встречаются во многих работах Дейнеки советского периода: «Игра в мяч» (1932), «Вратарь» (1934), «Будущие лётчики» (1938). По сути дела, на полотне «Американка» присутствуют практически те же приёмы изображения обнажённого спортивного тела, что и на более ранней «Игре в мяч». Представление обнажённого тела на фоне городского пейзажа перекликается, хотя и отдалённо, с публичным обнажением танцоров и стриптизёров: Дейнека с интересом наблюдал за этими американскими городскими развлечениями, внимательно присматриваясь к каждому движению и каждой детали костюма.

462

Подобная американским небоскрёбам в своей архитектонике, эта женщина как бы отталкивает нас сжатыми ягодицами. Её сексуальность очевидна, но сам объект её недоступен – точно так же, как и отстранённо-эротические тела советских людей в других произведениях Дейнеки. Эта американка – своего рода проекция его советских работ на западный индустриальный пейзаж. Художник выставил этот лист на филладельфийской выставке среди созданных в Америке работ, но скептически настроенные рецензенты не оценили его веризма. «Вчера в русском посольстве устроил приём проф. Александр Дейнека в окружении пловцов, дорог, женщин с огромными ногами, груш и небоскрёбов – нарисованными именно такими, какими он их видит», – писал автор статьи, то и дело возвращаясь к изображениям «дам с очень тучными конечностями»⁽¹⁸⁾. За этим презрением к неклассической красоте очевидно сквозит пренебрежение неуклюжим, приземлённым и слишком простым Советским Союзом и его гражданками «с тучными ногами». По сути, автор останавливает своё внимание на акварели «Американка» лишь для того, чтобы отмахнуться от «женской фигуры, танцующей на нью-йоркской крыше (по словам профессора, она символична)». Но при этом сохраняет чрезвычайно интересное для

нас свидетельство самого Дейнеки относительно символизма изображённого тела.

В полотне «Скука» – одном из шедевров американской серии – Дейнека использует западный, подчёркнуто модернистский художественный язык. Сам Дейнека рассказывал о создании этой композиции в автобиографической статье 1963 года: «А вот героиня моей картины „Скука“, которую я увидел в Филадельфии, в богатом коттедже, весьма современном, с самыми левыми картинами на стенах, с самой современной мебелью и сытым бытом. Вероятно, она и сейчас живёт и скучает, потому что за холёным ухоженным лицом вы ощущаете в ней глубокую пустоту, никчёмность, которая не даёт личной человеческой радости. Несмотря на видимую обеспеченность быта, несмотря на признаки общепринятой внешней красоты, какая это некрасивая жизнь, какое некрасивое человеческое лицо!»⁽¹⁹⁾. Язык этой антибуржуазной статьи бескомпромиссен, ведь она написана во времена «холодной войны», но совсем не обязательно доверять этим поздним признаниям. Гораздо важнее отметить, что художник совершенно очевидно ценил эту свою работу, считал, что он чего-то в ней достиг, и пытался понять, чего же именно. Нам известно, что он тщательно готовился к созданию этого портрета, выполнив цветными карандашами и акварелью эскиз столовой дома и простой карандашный набросок уголка гостиной, на котором написал «гостиная, дом Снайдера, основа для портрета». Особое внимание в обоих эскизах уделено геометрическим формам мебели ар деко и живописи на стенах. Дом Снайдера наглядно иллюстрирует сделанное художником замечание об американском пристрастии к декоративному модернизму в духе Леже или Озанфана: «С одной стороны, это – вкус нуворишей, которые поверхностно интересуются новым искусством, с другой стороны, бездумная дань стилю или, вернее, моде»⁽²⁰⁾. Можно даже сказать, что, рисуя портрет г-жи Снайдер, Дейнека сам на время превратился в художника-модерниста, пишущего на потребу нуворишам, даже если он и не работал на заказ. Упорядоченность и формальная гармония, чем-то напоминающая кубизм Леже и Озанфана, отличают композицию портрета и усиливают ощущение одиночества изображённой на нём женской фигуры.

Нота приглушённого одиночества, отчуждённости от действительности и в дальнейшем зазвучит в работах Дейнеки, например в большом полотне «Колхозница на велосипеде» (1935). Образ советского человека в этой чётко проработанной композиции с иератически изображённой центральной фигурой предстаёт (словно с учётом опыта «Скуки») совершенно не так, как в предыдущих работах. Раньше произведения Дейнеки населяли люди, чьи лица были неразличимы или отвернуты от зрителя и психологический контакт с которыми был невозможен. Однако при этом они почти никогда не оставались в одиночестве. Так, например, в «Игре в мяч» (1932) девушки, какой бы странной и застывшей не казалась их игра, выступают командой, и хотя вратарь на одноимённом полотне 1934 года единственный главный персонаж картины, за ним наблюдают другие игроки, расположившиеся поодаль на футбольном поле.

464

«Колхозница на велосипеде» возникла во время командировки летом 1935 года в Донбасс. Решение Дейнеки изобразить не группы счастливых колхозников и трудящихся, а одинокую едущую на велосипеде женщину было совершенно неожиданным, и я полагаю, что оно непосредственно связано с его американским опытом. По всей видимости, трёхмесячное пребывание «наедине с собой» в стране, языка которой художник не знал, дало ему новый экзистенциальный опыт, а размышления об американском индивидуализме и отчуждении заставили задуматься о сложности процесса превращения индивида в «нового советского человека», о котором в обществе 1930-х годов велись постоянные дискуссии (21).

Ирония Бентона по поводу американской действительности («не пытайтесь её понять!») имеет иной смысл, нежели скептицизм Дейнеки в отношении утопии советского коллективизма. И всё же американские критики, которые с энтузиазмом сравнивали этих двух художников, были в чём-то правы. Тёплый приём выставки «Советское искусство» и самого Дейнеки в Америке и близкие мотивы в творчестве соцреалиста и американских модернистов размывают излишнюю схематичность противопоставления советского реализма и западной модели современного искусства, обнаруживая в них больше сходства, чем различий.

21

Вопросы советской тематики 1930-х гг. и последние публикации (особенно исследование Йохена Хеллбека) рассмотрены в работе Кристины Киаер и Эрика Наймана «Introduction» // *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside*, co-edited by Christina Kiaer and Eric Xaiman (Indiana University Press, 2005).









С. 468

На лестнице

1945.

Бумага, акварель, гуашь,
угольный карандаш.

39,4×49 см.

ГМИИ, инв. 9858.

С. 470

Вена. Ринг.

Из венских зарисовок

1947.

Бумага, темпера, акварель,
37×55 см.

ПТГ, инв. РС-584.

С. 471

Улочка в Вене.

Из венских зарисовок

1947.

Бумага, гуашь,
15,1×20,4 см.

ККГ, инв. Г-2665.

Мужчина с палками. Из берлинских зарисовок

1945. Бумага, карандаш.

19,3×12,5 см. ККГ, инв. Г-2139.



Человек с рюкзаком. Из берлинских зарисовок

1945. Бумага, итальянский карандаш.

24,6×19,4 см. ККГ, инв. Г-2824.



Передвижение. Из берлинских зарисовок

1945. Бумага, карандаш.

17,1×15,1 см. ККГ, инв. Г-2095.



Передвижение. Из берлинских зарисовок

1945. Бумага, итальянский карандаш.

19×12,7 см. ККГ, инв. Г-3556.



Передвижение. Карлхорст. Из берлинских зарисовок

1945. Бумага, карандаш.

17×22,3 см. ККГ, инв. Г-3557.









С. 472
Венский пейзаж.
Из венских зарисовок
1947.
Бумага, гуашь.
15×20,3 см.
ККГ, инв. Г-2660.

С. 474
Вена. Из венских зарисовок
1947.
Бумага, акварель, графитный
карандаш.
20,2×15 см.
ГТГ, инв. РС-9632.

С. 475
Пейзаж со статуей. Братислава
1947.
Бумага, гуашь.
20,5×15,3 см.
ККГ, инв. Г-2663.

Айзенштадт. Из венских зарисовок
1947. Бумага, гуашь.
15,2×20,3 см. ККГ, инв. Г-2549.



Вид Вены. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель, графитный карандаш.
13,4×18,1 см. ГТГ, инв. РС-9627.



Весна в Вене. Этюд
1947. Бумага, акварель, белила.
13,6×36,5 см. ККГ, инв. Г-2542.



Пейзаж с дорожным знаком. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель, белила.
20×15,6 см. ККГ, инв. Г-2545.









С. 476
Вена. Стефанкирхе
1947.
Бумага, гуашь, акварель.
47,8×32,2 см.
ГРМ, инв. РС-4405.

С. 478–479
Весна в Вене
1947.
Бумага, акварель.
33×49,2 см.
ГМИ РК, инв. 2435-гр.

Вена. «Севильский цирюльник». Из венских зарисовок
1947. Фрагмент. Бумага, акварель, белила, карандаш.
20,9×14,7 см. ККГ, инв. Г-2823.



Пейзаж с мужской фигурой. Из венских зарисовок
1947. Бумага, гуашь.
13,9×21 см. ККГ, инв. Г-2664.



Статуя и два дерева. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель.
14,7×20,9 см. ККГ, инв. Г-2546.







A. J. Bennett

В клетчатой юбке. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель.
19,5×13,8 см. ККГ, инв. Г-2548.



Три женских фигуры. Из венских зарисовок
1947. Бумага, гуашь.
14,7×20,8 см. ККГ, инв. Г-2543.



Идущая женщина в платке. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель, графитный карандаш.
20,7×8,6 см. ПТГ, инв. РС-9635.



С. 481
Две женские фигуры
на фоне разрушенного
здания. Из «Венского
альбома»
1947.
Бумага, гуашь.
19,8×14 см.
ККГ, инв. Г-2666.



Женщина в коричневом. Из венских зарисовок
1947. Бумага обёрточная, акварель, белила.
24,2×13,1 см. ККГ, инв. Г-2539.



Две женские фигуры. Из венских зарисовок
1947. Бумага, гуашь.
20×15,1 см. ККГ, инв. Г-2662.



Женщина в голубом и детали костюмов. Из венских зарисовок
1947. Фрагмент. Бумага, гуашь.
20,8×14,8 см. ККГ, инв. Г-2661.



Два мира и война

Уличные сценки. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель, гуашь.
16,6×23,2 см. ККГ, инв. Г-2551.



Женщина с красной сумкой. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель, графитный карандаш.
19,5×13,5 см. ПТГ, инв. РС-9622.



Женщина с жёлтой сумкой и мужчина с саквояжем. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель, гуашь, графитный карандаш.
19,9×14,9 см. ГГ, инв. РС-9634.



Женщина в меховом жакете. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель, гуашь, графитный карандаш.
21,2×9,1 см. ГГ, инв. РС-9620.



Две фигуры. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель, гуашь, графитный карандаш.
20,1×14,8 см. ГГ, инв. РС-9626.



Женщина в брюках. Из венских зарисовок
1947. Бумага, акварель, графитный карандаш.
20,7×14 см. ГГ, инв. РС-9621.



Прохождение
1947. Бумага, карандаш, акварель.
20,8×14,7 см. Собрание В.Ф. и А.В. Губко.



Две фигуры в пальто и женский профиль
Бумага, карандаш.
38,5×23 см. ККГ, инв. Г-4194.



Галстук

Конец 1940-х – начало 1950-х. Бумага, итальянский
карандаш. 41,7×15,4 см. Собрание В.Ф. и А.В. Губко.



Два мира и война

Шляпки. Из американских зарисовок
1935. Бумага, карандаш.
27,8×21,5 см. ККГ, НВ-375 (оборот).



Модницы. Шарж
Бумага, карандаш.
29,8×40,7 см. ККГ, инв. Г-4191.



Головки. Из американских зарисовок
1935. Бумага, карандаш.
27,9×21,6 см. ККГ, инв. Г-2942.



Женщина в шляпке
Бумага, цветной карандаш.
29×22,7 см. ККГ, инв. Г-458.





С. 486
Женская голова
 1952.
 Бумага, сангина.
 40,3×30,8 см.
 ККГ, инв. Г-1599.

С. 488–489
В санатории.
Михайловское
 1945.
 Картон, акварель,
 белила, гуашь.
 33×46 см.
 Частное собрание. Москва.

Женская голова в профиль
 1947. Пластмасса (акрилат), сангина.
 36,8×33 см. ККГ, инв. Г-1600.



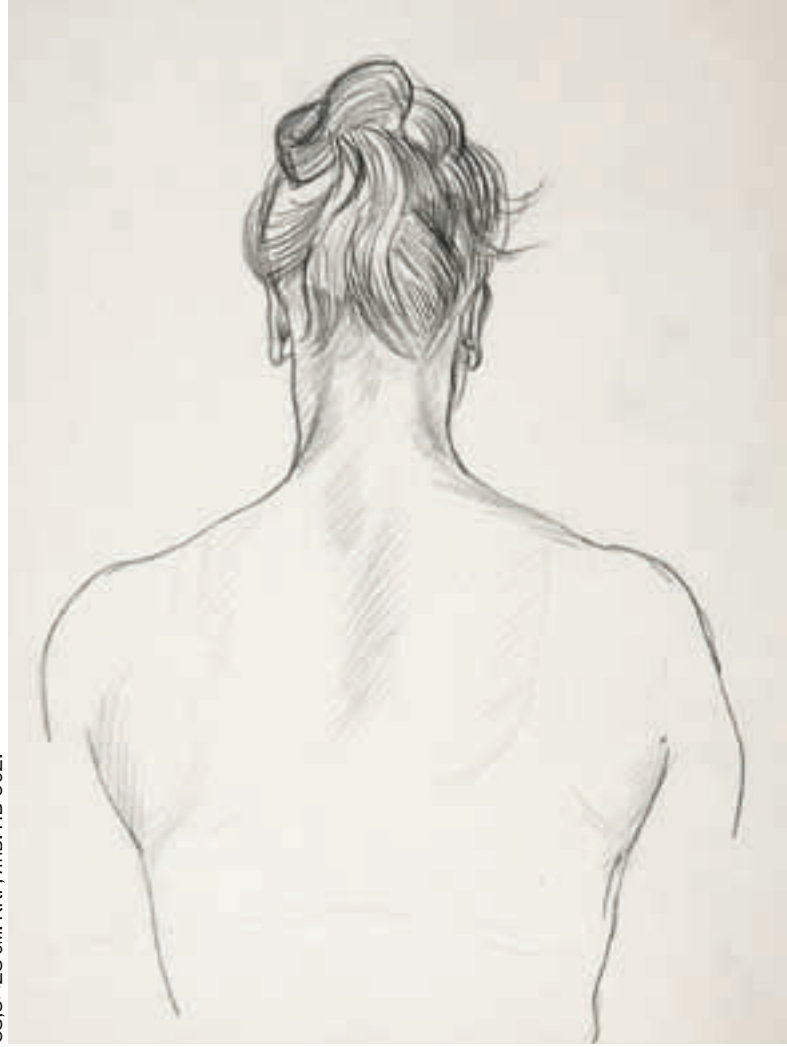
Женский портрет
 1950-е. Бумага, сангина.
 39,2×28,6 см. ККГ, инв. Г-1997.



Женская голова в профиль
 1950-е. Бумага, карандаш.
 35,7×25,2 см. ККГ, инв. НВ-383.



Натурщица со спины
 Начало 1950-х. Бумага, карандаш.
 38,3×28 см. ККГ, инв. НВ-502.



Женский портрет.
 Конец 1940-х. Бумага, сангина.
 40,8×25,6 см. ККГ, НВ-492 (оборот).-







Даты жизни и творчества

При составлении хронологии частично использованы материалы из книги: Александр Дейнека / Автор и сост. В.П. Сысоев. В 2 т. М., 1989, т. 2. с. 280–287. С учётом тематики данной книги расширены сведения, касающиеся деятельности Дейнеки-графика. Более подробная информация о монументально-декоративных и живописных работах будет представлена в соответствующих томах, готовящихся к печати.

1899

20 мая (8 мая по старому стилю) Александр Дейнека родился в Курске, в семье слесаря-железнодорожника.

После окончания школы поступает в городское училище, одновременно посещает художественную студию, организованную местными художниками В.В. Голиковым, М.Н. Якименко-Забугой, А.А. Полетико.

1915–1917

Учится в Харьковском художественном училище, где рисунок преподаёт М.Р. Пестриков, ученик П.П. Чистякова, живопись – ученик И.Е. Репина А.М. Любимов.

1918–1920

Возвращается в Курск. Работает фотографом в Курском уголовном розыске. Становится заведующим художественной частью Государственного Показательного театра и художником-инструктором Рабоче-крестьянского театра, выполняет эскизы и декорации более чем к 20 спектаклям. Назначен инструктором-преподавателем Пролетарской студии по искусству при Губоно (живопись и скульптура), заведует изосекцией губернского отдела народного образования. Оформляет агитпоезда, городские здания и улицы, пишет плакаты для курского отделения «Окон РОСТА». Служит в армии. В качестве художника передвижного красноармейского театра выезжает на фронт. Несколько раз посещает Москву и Петроград.

Александр Дейнека (крайний справа) с матерью, сестрой и младшим братом. Курск. Начало 1910-х годов.



Александр Дейнека после окончания Харьковского училища. Курск. 1917–1918 годы.



Из автобиографического очерка

Фрагменты очерка цитируются по: Александр Дейнека / Сост. В.П. Сысоев. М., 1989, т. 2, с. 22–29.

Я рос среди лугов, садов у реки. Мы дни проводили с ребятами на природе. Я сейчас разбираюсь в воспоминаниях, они разные – и зрительные, и осязательные, как далёкие волны в поисках на радиоприёмнике. Вдруг я слышу давнишние и родные голоса – отца, матери, звук песен за рекой, мычание коров, спокойную речь учителя и плач старухи, безнадёжный, далёкий, над умершим сыном. Потом до меня доходят запахи цветов, самые разные, самые тонкие, – ведь каждый цветок пахнет по-своему, как свой запах имеет разный сорт яблок, смородины, деревьев, даже птичка лесная и многое, многое. Так мы жили, радовались, ссорились, учились, обогащались опытом.

Рано я познакомился со смертью. Я её увидел, когда мы ловили щук в канаве под ракитами и вытащили из воды неожиданно труп маленького человека – должно быть, трёхмесячного ребёнка с огромным камнем на шее. Среди природы это было непоправимо ужасно, и по-детски гневно. Это была тревога, с которой мы входили в жизнь.

По праздникам на реке были рабочие гулянья, пели песни, которые запрещались. Мы влезали на деревья и смотрели, как казаки на маленьких сибирских лошадках разгоняли нагайками гулявших. Была суматоха, пыль, крик и непонятно, что почему.

1921

8 марта подписано приглашение на учёбу в Высшие государственные художественно-технические мастерские (Вхутемас). Курским Губернским отделом народного образования командирован в распоряжение мастерских как студент графического факультета. Становится учеником В.А. Фаворского и И.И. Нивинского.

1922–1925

Учится во Вхутемасе. Исполняет большое число натурных штудий, изучает гравировальные техники. Выполняет иллюстрации к басням И.А. Крылова «Кот и повар» (не издано), «Крестьянин и Смерть». Знакомится с В.В. Маяковским.

Александр Дейнека. 1920-е годы. Возможно, фотография сделана в период занятий художника боксом у знаменитого тренера Александра Гетье.



1924

В составе «Объединения трёх» (А.Д. Гончаров, Ю.И. Пименов, А.А. Дейнека) участвует в Первой дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства. Начинает работать в агитационно-массовых журналах «Безбожник у станка», «У станка». Совершает поездку в Донбасс.

1925

По заданию редакции журнала «Безбожник у станка» вновь едет в Донбасс, по впечатлениям поездки создаёт графический цикл «В Донбассе». Становится членом-учредителем Общества художников-станковистов (ОСТ). Не защитив диплома, покидает Вхутемас по причине того, что работа в журналах не была засчитана как учебная практика.

1926–1927

На выставках ОСТ экспонирует первые картины: «Перед спуском в шахту», «На стройке новых цехов» и др. (в основе ряда полотен – графические работы). Выполняет иллюстрации к книге А.Л. Барто «Первое мая». Сотрудничает с литературно-художественными журналами «Красная нива», «Прожектор», продолжает активно работать в «Безбожнике у станка». Создаёт первую серию иллюстраций к книге Анри Барбюса «В огне» для «Роман-газеты». Начинает работу над картиной «Оборона Петрограда».

Александр Дейнека (первый ряд, второй справа), Владимир Фаворский (первый ряд, третий слева). Конец 1930-х годов.



Я также смотрел на курские крестные ходы – огромные толпы людей в ярких костюмах, потных, спешащих за тяжелейшими фонарями в цветах, и меня удивляло, почему эту тяжесть надо тащить двадцать пять вёрст, и казалось, что это делают по приказу стражников, которые были верхами. Но я любил ярмарки, и особенно где торгуют лошадьми самыми разными – и тяжеловами, и орловцами, и простыми сивками с жеребятками. Я смотрел, как они делают пробежку, и как они нехотя бегут – непривычные, – и с каким гиком их понукают верховые – красавцы цыгане.

Бывает, вас охватывает задор, прилив энергии, мышцы пружинятся, по телу проходит холодок бодрости, вы как бы только что поутру, раннему утру с росой вышли из холодной реки, вам хочется куда-то бежать, сбросить запасы лишней энергии, растративать её большими пригоршнями со смехом и задором, смотреть на жизнь, слушать её, ломать, подминать и строить. Мысли бегут самые дерзкие, в голове уйма проектов жестоких и добрых, и работа – роскошная растрата буйного бытия.

Вы с самолёта видите бегущую под вами бирюзу воды, потом холмы, потом всё пере-

ходит в рельефный план – необъятный, могучий с высоты километров. Сердце в такт повышению скорости усиливает темп ударов, какой-то комок жуты и восторга подкатывает к горлу. Солнце над вами, и под вами в расплавленном бесконечном пространстве блеск моря. Воздух прозрачен и плотен, как стекло. Вы живёте.

Торпедный катер повышает обороты скорости, воздух вас толкает назад, его удары физически ощутимы, тяжелы, и пена воды за вами остаётся дымовой завесой. Толчки катера на волнах почти болезненны. Вы ежеминутно теряете в весе. И всё же как

1928–1930

Выходит из ОСТ, вступает в художественное объединение «Октябрь». Работает в книжной графике, иллюстрирует детские книги («В облаках», «Кутерьма», «Парад», «Про лошадей», «Электромонтёр» и др.). Консультирует по вопросам графики и художественного оформления в издательстве «Изогиз». Преподаёт в Высшем художественно-техническом институте (Вхутеин). Выполняет рисунки для детских журналов «Искорка», «Пионер», оформляет журналы «Даёшь», «Смена».

1930–1933

Работает в плакате, создаёт более двадцати листов. Ведёт отделение плаката в Московском полиграфическом институте (1930–1934). В живописи разрабатывает лирическую тему («Мать», «На балконе», «Спящий ребёнок с васильками», серия «Сухие листья» и др.), тему спорта («Утренняя зарядка», «Футболист», «Бег», «Кросс»). Постепенно отходит от активного сотрудничества с журналами.

Александр Дейнека.
1930-е годы.



Александр Дейнека (слева) и художник Фёдор Богородский во время поездки в Севастополь.
1934 год.



Александр Дейнека во время поездки по Крыму.
Конец 1930-х годов.



1931

Вступает в РАПХ (Российскую ассоциацию пролетарских художников).

1932

Становится членом только что организованного Союза советских художников.

1932–1933

Пишет панно «Гражданская авиация» для фабрики-кухни на Можайском шоссе (ныне – Кутузовский проспект). Совершает поездку по совхозам Подмосковья и в Курск.

1934

Едет в творческую командировку в Крым, где создаёт серию зарисовок и станковых графических работ. Исполняет эскизы фресок для кинотеатра в Парке культуры и отдыха имени А.М. Горького (Москва) и для актового зала клуба Народного комиссариата земледелия (Наркомзем). Начинает преподавать в Московском институте изобразительных искусств (с 1937 года – Московский государственный художественный институт – МГХИ). 10 декабря выезжает в командировку в США.

1935

Сопровождая экспозицию «Советское искусство», проводит три месяца в США. Организует там небольшую выставку своих графических работ. Посещает Францию и Италию. По путевым зарисовкам в 1935–1936 годах пишет большой цикл акварелей и картин. Завершает новую версию иллюстраций к роману Анри Барбюса «В огне» для издательства «Academia». В Москве (в 1936 году – в Ленинграде) открывается персональная выставка, представившая произведения зарубежной серии и работы, посвящённые советской тематике.

чертовски прекрасен этот бег по водяным просторам! Уже и ритм пропал, один бег и гул. Свист воздуха и рёв моторов. Какой-то светлый шабаш. А потом жарко, медленно, в бесконечном движении набегаёт на мокрый песок волна упругая. Она, как бы разбросав руки, бросается на землю и пеной растворяется на ней, уступая место новой. С вышки девушка, напрягши мышцы и обострив контуры молодого тела, рывком летит, распластав руки, в воду – фигуры меняются, прыжки то острые, то плавные, то широкие по изгибам тела и всегда прекрасные, аazole бухты медленно разворачиваются на воде гидросамолёты и, выровнявшись, упрямо, бешено развивая скорость, отрываются

от воды, с рёвом несутся над вашей головой, и лётчик вам улыбается. А потом на фронте на снегу я видел сбитого лётчика, и он был, как убитая птица.

А потом сквозь вьюгу, снег, который сечёт лицо и рвёт с плеч плащ-палатки, мчался танк с людьми на нём, в масле, копоти, обледенелыми, с обожжёнными морозом лицами и заснеженными бровями и ресницами. Это был Микеланджело, барочное буйство человека и природы. Длинный ствол рассекал воздух и стремился вперёд. В стороне, на обочине, из снега выступали кверху руки с белыми ногтями и сбитыми клочьями кожи.

За шесть часов лёту я вижу десятки состояний в природе и в себе. Мне жарко – а через двадцать минут окна обледеневают, я теряю за облаками землю и за мёрзлым окном не вижу под собой бесконечного облачного слоя, напоминающего взбитые сливки или пену в корыте прачки. Потом я вижу в окна чёрно-зелёную прозрачную землю. Это всё на понижении сменяется отдельно бегущими над землёй облаками. Бесконечное пространство подо мной играет бирюзой, лёгкими фиолетовыми далями, синью рек, серебром дорог, и по всему прозрачному необъятно за пуком облаков бегут их напарники – такие же по форме в тёмно сгущённом тоне их тени. Мир становится прекрасен

1936

Работает над панно «Знатные люди Страны Советов» для павильона СССР на Международной выставке в Париже (1937). Становится руководителем (до 1946 года) мастерской монументальной живописи в Московском институте изобразительных искусств (с 1937 года – Московский художественный институт имени В.И. Сурикова).

1937–1938

Пишет картину «Будущие лётчики». Работает над циклом из 35 мозаик «Сутки Страны Советов» для станции метро «Маяковская». Удостоен золотой медали Парижской всемирной выставки за панно «Знатные люди Страны Советов». Иллюстрирует книгу Г.Ф. Байдукова «Через полюс в Америку». Назначен руководителем персональной мастерской по монументальной живописи и одновременно персональной мастерской по плакату в Московском институте изобразительных искусств.



Александр Дейнека.
Середина 1930-х годов.

1939

Работает как художник-монументалист. Выполняет два панно для Дома Красной Армии в Минске (не сохранились), плафон для ресторана Театра Красной Армии (ныне – ЦАТСА), две фрески (не сохранились) и плафон для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ныне – ВВЦ).

1940

Создаёт иллюстрации к книге И.П. Мазурика «Наша авиация». Выполняет картоны 14 мозаичных панно для станции метро «Павелецкая» (в 1942 году часть мозаик установлена на станции «Новокузнецкая»). Создаёт скульптурные произведения. 29 июня получает должность профессора кафедры монументальной живописи Московского художественного института имени В.И. Сурикова.

Александр Дейнека (первый ряд, второй слева),
Павел Соколов-Скаля (первый ряд, третий слева)
в Берлине. 1945 год.



1941

Создаёт серию зарисовок военной Москвы, на их основе пишет картину «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» и др.

1942

В феврале вместе с художником Г.Г. Нисским выезжает в командировку на фронт, выполняет серию военных зарисовок. Пишет картину «Оборона Севастополя». Начинает работу над серией «Москва военная» (завершает в 1946–1947). Сотрудничает в «Окнах ТАСС». Руководит плакатной мастерской при Московском военном округе.

1943

Работает над картиной «Сбитый ас». Принимает участие в выставке «Героический фронт и тыл» (в Государственной Третьяковской галерее). За картину «Оборона Севастополя» выдвинут кандидатом на Сталинскую премию.

и необъятен. Лёт плавный, работа моторов звончей, но впереди темень грозowych облаков всё темнеет. Самолёт бросает. В окнах сечёт дождь, и мы попадаем в муть тумана. Ощущение сери и подавленности. Самолёт над землей. Земля безнадежно скучная, серая. Лес топорщится небритой щетиной. Деревни мелькают бесконечной печалью. Над землей ощущаешь проклятие запустения и безнадежность ненужности, но самолёт тянет вперед. Пилот набирает высоту, вы ползёте по этажам многослойных облаков, всегда законно ритмичных и всегда по форме неповторимых, как лист дерева, как лицо человека. И опять всё блестит, и опять блеск сияния. Глаза жмурятся от количества света,

сердце наполняется восторгом... Я вспомнил, как на океане наблюдал безоблачное небо, от которого вода была тёмно-тёмно-синей, и все смотрелось в великой прозрачности. Но вдруг температурные колебания заставили океан покрыться клочьями тумана, который бежал ввысь. На небе побежали барашки, вот уже они затяжелели грузными облаками, потемнели, закрыли солнце и стали распадаться дождём и пропали, и снова над взбурлившимся океаном побежали мокрые блики от нестерпимого свечения солнца. И за самолётом остались последние розовые куски зелени, и он плывёт над дымкой синющего океана, и всюду синь: вверху, сбоку, внизу я ощущаю отрыв от всего

обычного, я в беспредметном пространстве, но ином, чем туман, ибо глаз далеко видит и теряется в бесконечности единой лазури. А потом опять земля иная, чужая, груды развалин под самолётом, ещё миг – и рясовая трава берлинского аэродрома.

Меня улица заставляла драться, это был её закон. Старше я дрался на кулачках, и, приезжая из Харькова, ходил на замёрзшую реку, и, идя, думал, что это грубо и дико, а приходил, сбрасывал шинель и с азартом лез в гущу; и я бил, и меня тузили, и было замечательно. Любил по тонкому льду кататься на коньках, лёд прогибался,

1945

9 марта назначен директором Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ, в должности до 1948; преподаёт там же до 1952). 27 марта получает звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. 6 июня направлен в творческую командировку в Берлин, результатом которой становится акварельная серия «Берлин. 1945».

1947

Сопровождает выставку советского искусства в Вену; выполняет там серию акварельных зарисовок и гуашей. Пишет панно «Эстафета по кольцу „Б“». Заведует кафедрой декоративной скульптуры МИПИДИ. В августе становится действительным членом Академии художеств СССР.

1947–1957

Работает как скульптор в дереве, майолике, бронзе, фарфоре, цементе. Выполняет мозаичные портреты знаменитых учёных для фойе Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова на Ленинских горах. Создаёт панно для главного павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, эскизы для росписи плафона фойе Челябинского театра оперы и балета имени М.И. Глинки. Пишет станковые картины. Выполняет сорок графических иллюстраций для журнала «Юность». Заведует кафедрой рисунка в Московском архитектурном институте (МАРХИ). Возвращается в МГХИ, руководит монументальной мастерской (до 1964). В мае 1957 года в залах Академии художеств СССР открывается персональная выставка (около двухсот произведений).

1958

Для павильона СССР на Международной выставке в Брюсселе выполняет два панно; получает за них золотую медаль.

1959–1963

Удостоен звания народного художника РСФСР. За мозаику «Хорошее утро» в 1960 году награждён золотой медалью Академии художеств СССР. Вступает в КПСС. В качестве главного художника Дворца съездов выполняет мозаичный фриз для фойе Дворца с изображением гербов союзных республик.

Александр Дейнека за работой.
Около 1947 года.



Александр Дейнека в Чехословакии.
1962 год.



Александр Дейнека в мастерской. 1957 год.
На заднем плане – картина
«В Севастополе» (1956).



я бежал и иногда проваливался. В полково- дье мы вплывали на лодке, нас несла мутная вода вместе с льдинами – это был азарт. Однажды лодку перевернуло, надо было в одежде выплывать, но азарт и желание попробовать не покидали. Что-то зазорное оставалось. Я удивлялся всегда одному, что неприятность и несчастье нас не останавливают от азарта жизни, от оптимизма (...) И, может быть, оттого, что так много я встречал несчастий, горя, я уразумел, что это всё скрашивает песня, задор, искусство и что есть в мире красота, чем можно заглядеться, заслушаться, даже забыться. Искусство – это немножко идеал, желание большего, чем видишь, и лучшего, чем живёшь. Я видел

самое настоящее веселье – у самых бед- ных людей. Чистейшую любовь к искусству у самых простых. Беззаботность у людей, живущих среди опасностей. Меня в юности потрясло, когда я узнавал за красивым юношей или девушкой нехорошие поступки. Я не мог связать в единое форму и содержание. Жизнь меня научила считаться с такими фактами, но не любить их. Я приглядывался, всматривался и находил, что, оказывается, внешнее уродство – это внешнее впечатление, что теплота, глубина одних глаз может быть прекрасна, когда она от больших искренних побуждений. Можно себя приучить ко многому, что тебе несвойственно, но это не даёт радости. Вот почему я считаю

искренность в искусстве основой его. В нём его человеческое оправдание. Эта искрен- ность лежит в идеалах, присущих своему времени. Она создаёт стиль и утверждает время. Во времени остались и грандиозное смятение Микеланджело, и глубочайшая величавость Пуссена, и проникновенная ясность Вермера, и тоска перовских «Дере- венских похорон», и счастлив тот художник, у которого найдутся образы закрепить СВОЁ ДЕЛО, искусство, которое определит время. Мы очень разбрасываемся, мы живём в беспокойное время, уж очень много на нашу долю выпало впечатлений. Может быть, поэтому мы так внимательны к челове- ку и его человеческому достоинству. Может,

1961
Творческая поездка во Францию.

1962
Награждён орденом Трудового Красного Знамени, избран вице-президентом Академии художеств СССР (в должности до 1966). Творческая поездка в Чехословакию.

1963
Получает звание народного художника СССР.

1964
За мозаичные панно «Хорошее утро», «Доярка», «Красногвардеец», «Хоккеисты» удостоен Ленинской премии. Во время поездки в Германскую Демократическую Республику избирается членом-корреспондентом Академии искусств ГДР.

1965
Работает над мозаикой для фасада здания санатория Совета Министров СССР в Сочи. Едет в творческую командировку в Италию; создаёт графическую серию.

1966–1968
Пишет монументальное панно «Все флаги в гости летят к нам» для нового здания Московского аэровокзала. В Курске, Киеве и Риге проходит персональная передвижная выставка. Избран академиком-секретарём отделения декоративно-прикладного искусства Академии художеств СССР.

1969
5 июня в залах Академии художеств СССР открывается персональная выставка (около двухсот пятидесяти работ). 10 июня ему присвоено звание Героя Социалистического Труда. 12 июня Александр Дейнека умер в Москве. Похоронен на Новодевичьем кладбище.

Александр Дейнека в мастерской. 1962 год.
На заднем плане – эскиз работы «Баскетбол» (1962).



Александр Дейнека на вручении
Ленинской премии.
1964 год.



здесь лежит единство понятия, ключ нашего времени, несмотря на всю чехарду споров, указаний, пожеланий.

Жизнь разнообразна, тем много, но у всякого есть свои любимые, только надо найти для них форму. И такую форму, которая была бы убедительна, впечатляла зрителя, была ему знакома, близка и, главное, раскрывала, углубляла, дополняла гамму его ощущений. А потом я люблю наблюдать, как жизнь меняется, и изображать эти перемены; в этом отношении я на все свои работы смотрю, как на дневник матери или садовника, которые записывают дни роста своих детей, питом-

цев. Я могу садовника узнать из сотни людей по какому-то ясному спокойствию в глазах, походке, в разговоре – рост его сада размечает его поведение, он может ждать, у него есть время наблюдать заблаговременно то или иное, предупредить. Даже когда зима и снег, дерево живёт, каждую весну воспринимаешь как чудо нового цветения, а сколько красоты в этом цветении, в том, как наливаются плоды. Красиво даже, когда созревший плод падает и разбивается, в этом какая-то роскошь, богатство природы, её ритм, необходимость. Природа прекрасна, искусство должно быть таким же...

Дейнека. Графика.
М.: Издательская программа «Интерроса»,
2009. 496 с., ил.
В рамках проекта «Александр Дейнека.
Исследования, книги, выставки.
2008–2011».

ISBN 978–5–91491–002–7

Издательская программа «Интерроса».
улица Большая Якиманка, дом 9,
Москва, 119180,
телефон: (495) 725 6504,
факс: (495) 725 5754,
e-mail: ostarkova@pr.interros.ru
<http://books.interros.ru>

Первая книга в рамках масштабного
культурологического проекта «Александр
Дейнека. Исследования, книги, выставки.
2008–2011», приуроченного к 110-летне-
му юбилею со дня рождения художника,
представляет основной корпус журнальной,
плакатной, книжной, станковой графики ма-
стера, художественные дневники путеше-
ствий по СССР, Америке и Европе, военные
и послевоенные зарисовки.

В настоящем издании задействованы фонды
Курской государственной картинной галереи
имени А.А. Дейнеки, сотрудниками которой
в процессе подготовки книги была осущест-
влена серьёзная атрибуционная работа.

В книгу также вошли произведения из со-
браний Государственной Третьяковской
галереи, Государственного Русского музея
(Санкт-Петербург), Государственного музея
изобразительных искусств имени А.С. Пуш-
кина, Государственного Литературного музея,
Российской Государственной библиотеки,
Башкирского государственного художествен-
ного музея имени М.В. Нестерова (Уфа),
Государственного музея искусств Респу-
блики Казахстан имени Абылхана Кастеева
(Алматы), материалы из архива вдовы худож-
ника Елены Павловны Волковой-Дейнеки
и работы из частных коллекций.

Книга является первым и наиболее обшир-
ным на сегодня обзором графического твор-
чества Александра Дейнеки, предпринятым
за последние двадцать лет. Текстовая часть
книги представляет собой ряд высказываний
по темам, значимым для искусства Алексан-
дра Дейнеки в целом и специфическим для
его графики.

В итоговые задачи проекта «Александр
Дейнека», основанного на исследователь-
ской работе с наследием одного из ярчайших
художников советского времени, входит
выявление всех государственных и частных
собраний России и мира, в которых находят-
ся произведения художника, и привлечение
правообладателей к созданию каталога-
резоне, содержащего изображения и полную
атрибуцию произведений Дейнеки с указа-
нием их местонахождения.

В 2009–2010 годах выйдут из печати
иллюстрированные книги, которые будут
посвящены живописному творчеству ху-
дожника, его наследию в области монумент-
ального, декоративно-прикладного искус-
ства и скульптуры. Также издатели готовят
к печати материалы, освещающие все этапы
создания знаменитых мозаичных плафонов
для станций Московского метрополитена.

В рамках проекта «Александр Дейнека»
инициированы большие ретроспективные
выставки в Государственной Третьяковской
галерее (весна 2010), Государственном
Русском музее (лето 2010), Галерее «Тейт
Модерн» в Лондоне (сентябрь 2010 – январь
2011), а также на одной из крупных выставоч-
ных площадок Мадрида (зима-весна 2011).

