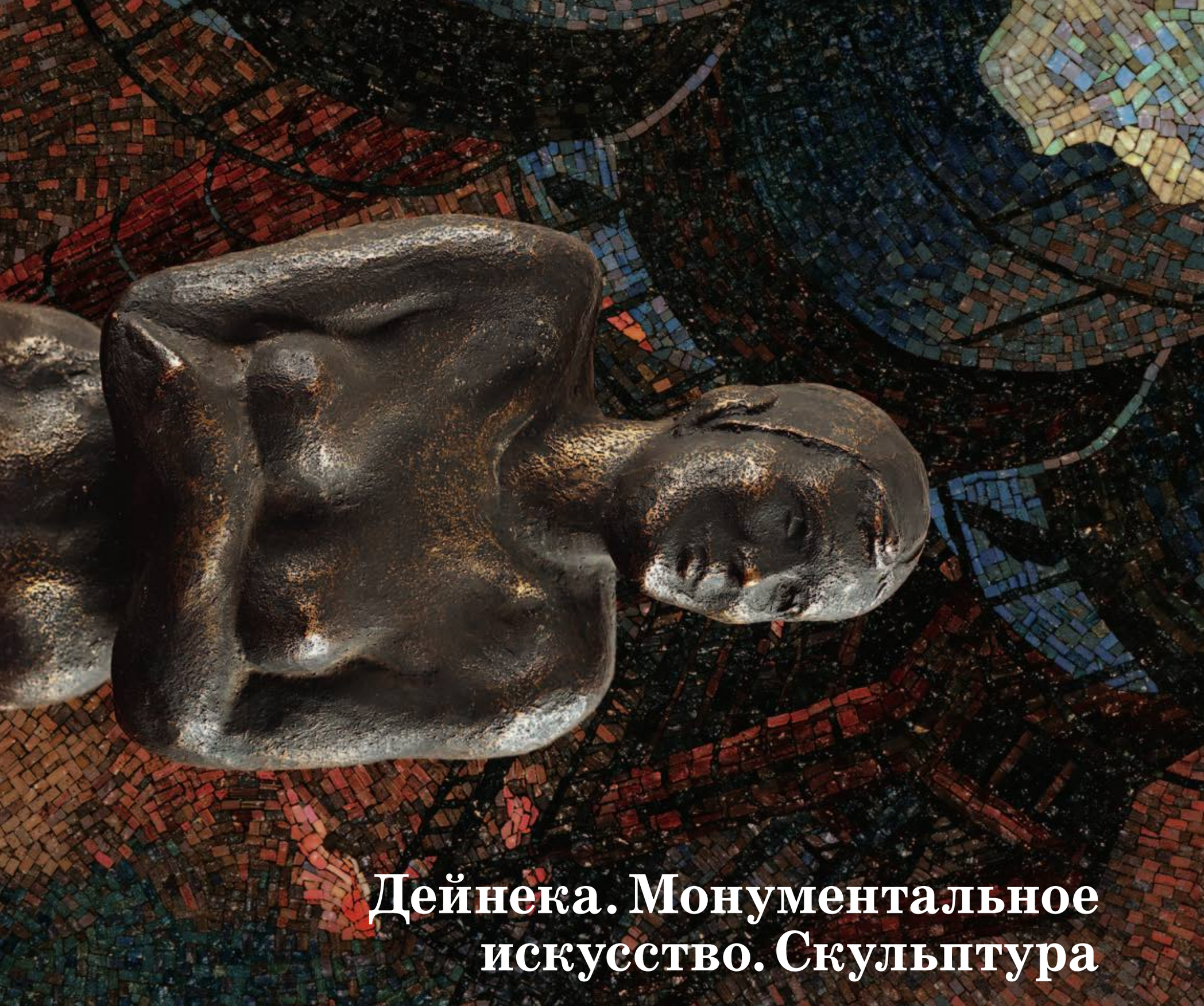


Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура

4 **Биография художника. Конспект.**

10–291 **Монументальное искусство**

17 Ирина Остаркова. **Дейнека – Художник.**
20 **Summary.**
22 **Список сокращений.**

41 Кристина Кэр. **Александр Дейнека. Советское искусство в биографии одного художника.**

104 **Монументальные работы.**

104–212 **Проекты 1920-х – 1960-х годов**

213–223 **Мозаики и витраж конца 1940-х – 1960-х годов**

265 **Прямая речь.** Ирина Лебедева, Александр Боровский, Леонид Бажанов, Юрий Злотников, Виталий Пацюков, Михаил Каменский, Андрей Сарабьянов, Александр Балашов, Андрей Ковалёв, Владимир Дубосарский.

292–307 **ДПИ**

292 **Декоративно-прикладное искусство в творчестве Александра Дейнеки.**

308–423 **Скульптура**

308 **Дейнека-скульптор.**

317 **Скульптура. Каталог.**

409 Егор Кошелев, Сергей Хачатуров. **Подвижный как ртуть.**

Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура

Москва, 2011

«Дейнека.
Монументальное искусство. Скульптура».
В рамках проекта
Издательской программы «Интерроса»
и Государственной Третьяковской галереи
«Александр Дейнека. Исследования,
книги, выставки. 2009–2011».

Авторы концепции издания:
Ирина Остаркова, руководитель
Издательской программы «Интерроса»,
Ирина Лебедева, генеральный директор
Государственной Третьяковской галереи.

Выражаем признательность за поддержку
Елене Павловне Волковой-Дейнеке
и Вере Петровне Дейнеке.

Шеф-редактор:
Татьяна Юдкевич.

Арт-директор:
Евгений Корнеев.

Редакционный директор:
Сергей Перевезенцев.

Редакторы:
Марина Афанасьева,
Ксения Велиховская,
Екатерина Вязова,
Юлия Диденко,
Татьяна Манина.

Редактор и корректор:
Татьяна Смирнова.

Младшие редакторы:
Полина Ефимович,
Мария Полумордвинова.

Научные консультанты:
Наталия Александрова, заведующая отделом
живописи второй половины XX века ГТГ,
Надежда Погрецкая, научный сотрудник ККГ.

Составители комментариев и каталога:
Наталия Александрова,
Андрей Губко, кандидат искусствоведения,
заведующий кафедрой академического
рисунка МГХПА имени С.Г. Строганова,
Татьяна Юдкевич,
при участии Полины Ефимович.

Авторы статей:
Кристина Кэр, профессор Северо-Западного
Университета, исследователь-стипендиат
в Институте высших исследований
Принстона (США),
Егор Кошелев, художник, историк искусства,
преподаватель МГХПА имени С.Г. Строганова,
Сергей Хачатуров, историк искусства,
арт-критик, доцент кафедры истории
отечественного искусства исторического
факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Участники интервью:
Леонид Бажанов, художественный
руководитель ГЦСИ,
Александр Балашов, искусствовед,
Александр Боровский, заведующий отделом
новейших течений ГРМ,
Владимир Дубосарский, художник,
Юрий Злотников, художник,
Михаил Каменский, генеральный директор
компании «Сотбис–Россия»,
Андрей Ковалёв, арт-критик, доцент
факультета искусств МГУ имени
М.В. Ломоносова,
Ирина Лебедева, генеральный директор ГТГ,
Виталий Пацюков, куратор, арт-критик,
руководитель отдела экспериментальных
программ ГЦСИ,
Андрей Сарабьянов, историк искусства,
директор издательства «Русский авангард».

Фотографы:
Владимир Дорохов,
Владислав Ефимов,
Юрий Пальмин,
Владимир Сковородников,
Владимир Смоляков,
Виктор Хабаров.

Группа вёрстки и цветокоррекции:
Павел Ермаков (руководитель),
Игорь Кочергин,
Анна Ополченцева,
Михаил Тиновицкий,
Фёдор Хориков,
Анна Черепанова,
Михаил Шишлянников.

Над проектом работали:
Наталья Алаторцева,
Анастасия Александрова,
Ирина Горлова,
Мария Калашникова,
София Ковалёва,
Антонина Крищенко,
Егор Ларичев,
Екатерина Ойнас,
Евгений Романенков,
Сергей Умнов.

Издание подготовлено к печати
Проектным бюро «Легейн»
в рамках Издательской программы
«Интерроса».
Отпечатано и переплетено
в типографии Papergraf S.p.A., Италия.

ISBN 978-5-91491-041-6

© Проектное бюро «Легейн», составление,
оформление, 2011.
© Государственный Русский музей
(Санкт-Петербург), Государственный
музей искусств Республики Казахстан
имени А. Кастеева, ГМО «Художественная
культура Русского Севера», Государственный
научно-исследовательский музей
архитектуры имени А.В. Щусева,
Государственная Третьяковская галерея,
Киевский национальный музей русского
искусства, Красноярский художественный
музей имени В.И. Сурикова, Курская
государственная картинная галерея
имени А.А. Дейнеки, Пермская
государственная художественная галерея,
Приморская государственная картинная
галерея, Тверская областная картинная
галерея, Челябинский областной музей
искусств, Ярославский художественный
музей, изображения, 2011.

В оформлении обложки использованы фрагменты
работ Александра Дейнеки.
На первой странице обложки – «Домны
в работе», мозаика на станции метро
«Маяковская», 1938; «Под душем», скульптура
из собрания ККГ имени А.А. Дейнеки, 1949,
бронза;
На четвёртой странице обложки – «Яблоки
созрели», мозаика на станции метро
«Маяковская», 1938; «Гопак», скульптура
из собрания ККГ имени А.А. Дейнеки, 1941,
бронза.

Организаторы проекта благодарят

музеи, принявшие участие в проекте:

Государственный музей искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева (Алматы), его директора Бахыта Сералиева, руководителя центра современного зарубежного искусства Елизавету Ким,

Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск), его директора Майю Миткевич,

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, его генерального директора Ирину Коробьину, заместителя директора по научной работе Ирину Чепкунову, заведующую научным отделом хранения архитектурно-графических фондов XX–XXI веков Марию Костюк,

Государственный Русский музей, его директора Владимира Гусева, заместителя директора по научной работе Евгению Петрову, заведующую отделом декоративно-прикладного искусства Елену Иванову, научного сотрудника отдела оформления фондово-закупочной документации и консультационных услуг Татьяну Воронину,

Государственную Третьяковскую галерею, её директора Ирину Лебедеву, главного хранителя музейных предметов Татьяну Городкову, заместителя генерального директора по просветительской и издательской деятельности Марину Эльзессер, хранителя отдела скульптуры XX века Наталью Денисову,

Государственный центральный музей современной истории России, его директора Сергея Архангелова,

Киевский национальный музей русского искусства, его генерального директора Юрия Вакуленко, главного хранителя Аллу Илинг,

Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова, исполняющую обязанности директора музея Марину Ивлиеву,

Курскую государственную картинную галерею имени А.А. Дейнеки, её директора Игоря Припачкина, главного хранителя Маргариту Корендясову,

Музей истории Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, его директора Александра Орлова,

Пермскую государственную художественную галерею, её директора Надежду Беляеву,

Приморскую государственную картинную галерею (Владивосток), её директора Ирину Ажимову, главного хранителя Алёну Даценко,

Тверскую областную картинную галерею, её директора Татьяну Куюкину,

Челябинский областной музей искусств, его директора Станислава Ткаченко, старшего научного сотрудника научно-исследовательского отдела Наталию Козлову,

Ярославский художественный музей, его директора Аллу Хатюхину, главного хранителя Татьяну Лебедеву, старшего научного сотрудника – хранителя скульптуры и мебели Наталью Пискунову,

а также

Государственный Кремлёвский дворец, его генерального директора Петра Шаболтая,

Мозаичную мастерскую Российской Академии художеств, её художественного руководителя Александра Быстрова, старшего мастера Павла Степанова,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, его ректора Виктора Садовничего, советника ректора Вячеслава Горячко,

Московский метрополитен и его руководство,

объединённый научный архив Российской Академии художеств, его заведующего Николая Саутина, заведующую научно-библиографическим отделом Светлану Алексееву и сотрудников Анну Дехтярук, Людмилу Максимову, сотрудников отдела негативов и фоторепродукций,

компанию «Метрогипротранс», её президента Александра Земельмана, главного архитектора и начальника архитектурного отдела Николая Шумакова, главного архитектора проекта архитектурного отдела Галину Мун,

Службу коменданта Московского Кремля Федеральной службы охраны России, её руководителя Сергея Хлебникова,

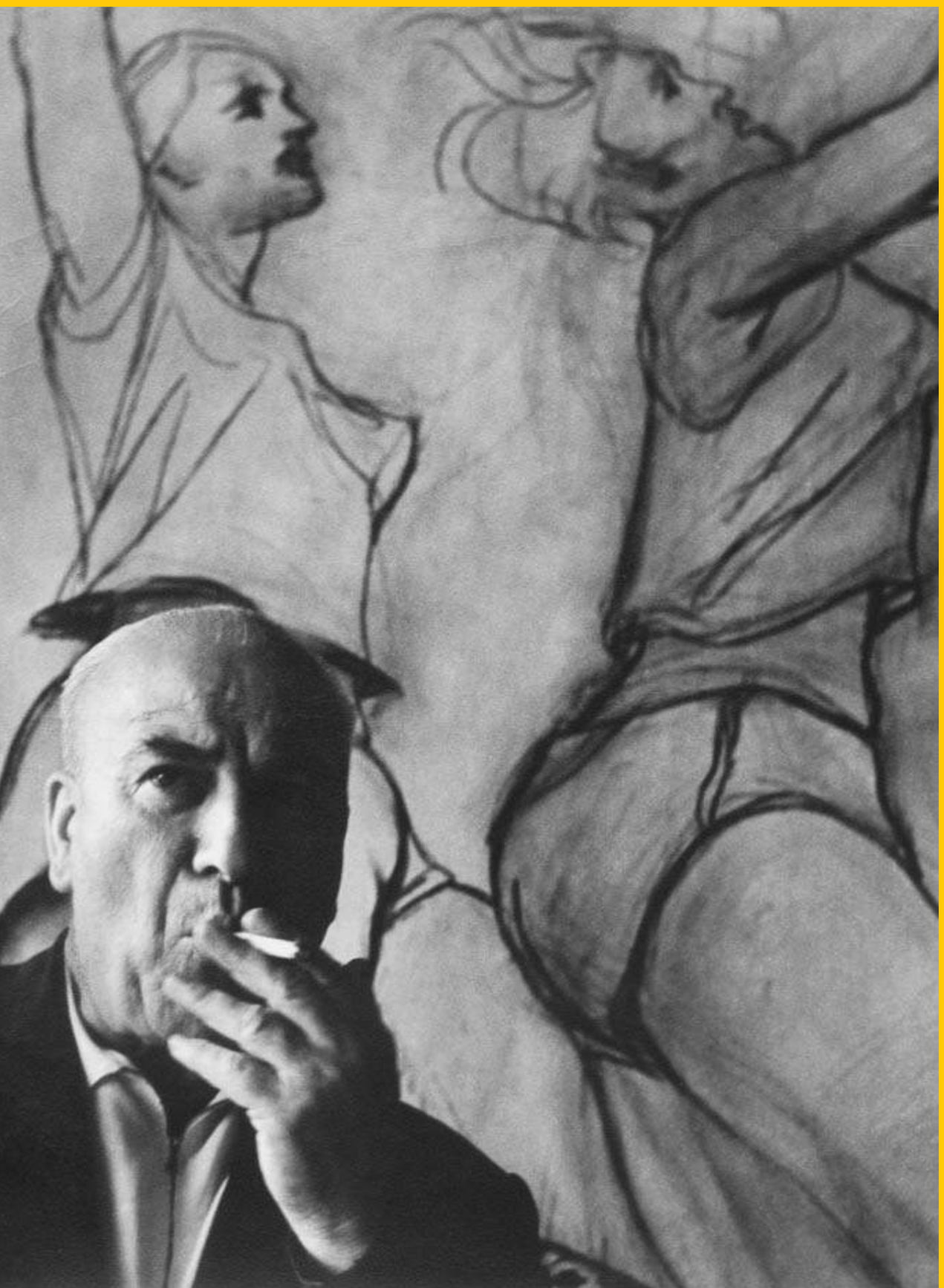
Центральный академический театр Российской Армии, его начальника Виктора Якимова, заведующую историко-мемориальным залом Елену Маньшину,

Челябинский государственный академический театр оперы и балета имени М.И. Глинки, его директора Владимира Досаева, начальника отдела по связям с общественностью Наталью Городецкую.

а также лично

Ларису Бедретдинову, Виталия Богверадзе, Андрея Бусыгина, Елену Бушуеву, Елену Воронович, Дмитрия Гаева, Алису Горлову, Марину Горяинову, Анатолия Жолобова, Татьяну Зелюкину, Людмилу Изюмову, Ольгу Казанскую, Татьяну Ласка, Алекса Лахмана, Валерия Матрохина, Владимира Некрасова, Владимира Новикова, Ольгу Поляшову, Любовь Пустину, Алису Ривкинд, Владимира Сысоева, Евгению Тадтатэ, Андрея Толстого, Маргариту Тупицыну, Ирину Хилько.

А.А. Дейнека на фоне эскиза витража «Баскетбол». 1962.
Фотография из архива художника.



Биография художника. Конспект

1
Борьба с разрухой.
Эскиз декорации. 1919.
Бумага, тушь, гуашь, бронза. 25,7×31,7 см.
ККГ. Инв. Г-1586.
2
На стройке новых цехов. 1926.
Холст, масло. 213×201 см.
ГТГ. Инв. 11977.

Александр Дейнека (1899–1969) проявил себя в самых разнообразных видах художественной деятельности. Его творческая энергия буквально поражает. Интересно, что внутренняя логика развития его таланта не всегда совпадала с «требованиями момента». Любопытной представляется попытка проследить, как на разных этапах творчества менялась активность работы художника в тех или иных видах искусства.

1914–1917

Начало занятий изобразительным искусством.
В Курске посещает художественную студию, пишет множество пейзажных этюдов; с осени 1916-го учится в Харьковском художественном училище (в феврале 1917 года занятия прекращены).

1

1918–1920

В послереволюционном Курске пробует себя практически во всех возможных сферах художественной деятельности: расписывает интерьеры и фасады общественных зданий, оформляет агитпоезда и агитмероприятия, пишет декорации к спектаклям, в том числе Курского драматического театра; делает плакаты для Российского телеграфного агентства (РОСТА), преподаёт рисование в женской гимназии, ведёт занятия по живописи и скульптуре в Пролетарской студии по искусству для взрослых «с общим трёхмесячным курсом обучения».

1921–1925

Годы учёбы во Вхутемасе на графическом (полиграфическом) факультете, которым руководит В.А. Фаворский («...диплом не сдавал, разойдясь во мнениях с деканом по поводу просьбы зачесть как художественную практику... работу в качестве рисовальщика в журнале „Безбожник у станка“»).
Первые работы в области книжной графики – иллюстрации к басням И.А. Крылова «Кот и повар», «Крестьянин и смерть» (обе – 1921).
С 1923-го начинает активно работать как график в журнале «Безбожник у станка».
В том же году принимает участие в оформлении павильонов Первой Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки.
Создаёт живописные работы: «Женский портрет» (начало 1920-х, ККГ), «Две фигуры», «Портрет К.А. Вялова» (обе – 1923, ККГ), «Девушка, сидящая на стуле» (1924, ГТГ), «Футбол» (1924, частное собрание), «Боксёр Градополов» (1925, уничтожена автором), «Весна» (1925, ГТГ), «В забое» (1925, разрезана автором; фрагмент «Шахтёр» в частном собрании, США), «Курск. После дождя» (1925, ККГ), «Перед спуском в шахту», «После дождя. Курск» (обе – 1925, ГТГ).
Становится одним из учредителей ОСТа (1925).
Начинает участвовать в выставках.

1926–1932

Дейнека стремительно завоёвывает место в числе наиболее ярких художников страны. Он выходит из ОСТа и вступает в «Октябрь» (1928), затем становится членом РАПХ (1931), с 1932 – МОССХ.
Создаёт сотни журнальных рисунков (к «Безбожнику у станка» добавляются журналы «Красная нива», «Прожектор», «30 дней», «Искорка», «Смена», «Пионер», «Даёшь» и др.).
Пишет полотна «На стройке новых цехов» (1926, ГТГ), «Текстильщицы» (1927, ГРМ), «Оборона Петрограда» (1928, ЦМВС, Москва), «Осень» (1929, ККГ), «Дорога на юг» (1930, ГМИУз, Ташкент), «Бег» (1930, GIAM, Венеция).
С 1931 года число полотен начинает расти: «Бег (Женский кросс)» (1931, GNAM, Рим), «Бега» (1931, частное собрание), «Лыжники» (1931, ГТГ), «Девочка у окна. Зима» (1931, частное собрание), «На балконе», «Наёмник интервентов» (обе – 1931, ГТГ). В 1932-м пишет уже 16 картин, среди них «Безработные в Берлине», «Игра в мяч», «Мать», «Спящий ребёнок с васильками» (все – ГТГ), «Футболист», «В воздухе» (обе – ККГ), «Бомбовоз» (АГКГ, Астрахань).

2

3
Зима.
Иллюстрация в книге Н.Н. Асеева «Кутерьма (Зимняя сказка)». М., 1930, с. 7.

4
На балконе. 1931.
Холст, масло. 99,5×105,5 см.
ГТГ. Инв. ЖС-4946.

С 1930 года активно занимается плакатом («Ударник будь физкультурником», «Построим мощный советский дирижабль „Клим Ворошилов“», «Кто больше – кто лучше», «Механизируем Донбасс», «Да здравствует победа социализма» и др. – всего более полутора десятков).
Создаёт так называемые «массовые картины» – живописные работы, рассчитанные на многотысячное тиражирование; среди них «Кто кого?» (1932, ГТГ).
Иллюстрирует книги: «Первое мая» А.Л. Барто (1926), «Коммуна им. Бела Куна» Н. Шестакова (1927), «В огне» А. Барбюса (1927), «Про лошадей» В. Владимирова (1928), «В недрах земли» А.И. Куприна (1929).
В 1930-м появляются сразу четыре книжных работы: «Кутерьма («Зимняя сказка)» Н.Н. Асеева, «В облаках» и «Парад Красной Армии» А.А. Дейнеки, «Электромонтёр» Б. Уральского.
Оформляет спектакли по роману Ф.В. Гладкова «Цемент» (Четвёртая студия МХАТ, 1926), по пьесе В.В. Маяковского «Баня» (1930, ГосТИМ).
Активно участвует в выставках, в том числе международных. С 1928 года картины Дейнеки регулярно экспонируются на Венецианских биеннале.
С 1930-го начинает преподавать (на кафедре рисунка, композиции и плаката в Полиграфическом институте, возникшем на базе расформированного Вхутеина-Вхутемаса).

3

В рецензиях работы Дейнеки обычно получают положительную оценку, хотя и отмечается их «схематизм».
В 1932 году на заседании Федерации объединённого союза художников обсуждается вопрос: ведущий художник Дейнека или нет. О нём всё больше говорят как о монументалисте.
Выполняет панно для Фабрики-кухни в Филях (1932).

1933–1937

Дейнека – признанный художник. Достигает расцвета его талант живописца и мастера станковой графики.
Работает в гуаши и акварели, делает рисунки пером; за 1933–1934 годы меняет несколько графических стилей.
Практически перестаёт работать в журналах.
В 1933-м создаёт плакат «Работать, строить и не ныть!».
В том же году пишет ряд картин, известных как лирическая серия «Сухие листья» – «Ночной пейзаж», «Солнечный день» (обе – частное собрание), «Осенний букет» (ККГ), «Сельский пейзаж с коровами» (ГРМ) и ряд других живописных работ: «Купающиеся девушки» (ГТГ), «Штаб белых.

4

На допросе» (ГРМ), «Отдыхающие дети» (ЛНХМ, Рига) и др. Среди живописных работ 1934-го – «Вратарь» (ГТГ), «Парашютист над морем» (КНМИИ, Бишкек), «Портрет девушки с книгой» (ГРМ), «Над бескрайними просторами» (НХМ, Каунас).
Кульминационным для Дейнеки-живописца становится 1935 год, когда он создаёт более 35 работ, большую часть – во время и сразу после поездки в США, Италию и Францию. Среди них – «Дорога в Маунт Вернон», «Ночь», «Парижанка», «Колхозница на велосипеде» (все – ГРМ), «Танцоры в Гарлеме», «Бейсбол. США», «Завтрак итальянских рабочих», «Скука» (частные собрания), «Улица в Риме» (ГТГ), «Обеденный перерыв в Донбассе» (ЛНХМ, Рига).
В последующий период пишет по 5–7 живописных полотен в год (в их числе «Портрет С.И.Л.», «Натурщица» (обе – 1936, ККГ), «Бегунья» (1936, КМРИ, Киев), «На женском собрании» (1937, ЧОМИ, Челябинск), «Краснокрылый гигант» (1937, МИИ, Ашхабад), «После боя» (1937, частично изменена в 1942, ККГ).
Работает над монументальными проектами: в 1933–1934-м – над фресками для нового здания Наркомзема и фасада Звукового кинотеатра в ЦПКиО (создаёт лишь эскизы), в 1936-м исполняет два панно для Дома Красной Армии в Минске. Ему поручают написать панно для советского павильона на Всемирной выставке в Париже 1937 года. Работа Дейнеки признана удачной, однако в Париж его не выпускают.

5
Перед взлётом.
Мозаичный плафон из серии мозаик для станции метро «Павелецкая», установлен на «Новокузнецкой» в 1943 году.
6
Никитка – первый русский летун. 1940.
Холст, масло. 389×288 см.
ГТГ. Инв. 27653.

7
Сбитый ас. 1943.
Холст, масло. 283×188 см.
ГРМ. Инв. Ж-7018.

Произведения Дейнеки экспонируются на многих выставках, в том числе за рубежом (в США, на Венецианской биеннале в 1934 году).
В 1935-м в Москве устроена первая персональная выставка его работ.
Возглавляет в Полиграфическом институте кафедру плаката (1933), кафедру монументальной живописи (1934–1936); преподаёт в МГХИ.

1938–1940

Изменения, которые происходят в это время в оценке творчества Дейнеки, могут быть проиллюстрированы двумя высказываниями руководителя мозаичной мастерской Академии художеств В.А. Фролова. Если в 1938 году в отчёте о работе мастерской над мозаиками для станции метро «Маяковская» Фролов называет Дейнеку «одним из лучших наших монументалистов», то в подобном отчёте 1940-го по поводу «Павелецкой» художника называют «одним из наших типичных монументалистов».
Среди немногочисленных живописных произведений этого периода – «Будущие лётчики» (1938, ГТГ). Написана единственная в творчестве Дейнеки картина с изображением В.И. Ленина – «Ленин на прогулке с детьми» (1938, ЦМВС).
Начинает работать над историческими полотнами: «Запорожцы» (1939–1940), «Никитка – первый русский летун» (1940, обе – ГТГ).
Одновременно появляются и неожиданно камерные работы, такие как «Натюрморт» (1940, ГРМ) с изображением икон и пасхального яйца.
Для планировавшейся к 10-летию со дня смерти В.В. Маяковского выставки начинает работу над картиной «Левый марш» (1941, ГЛМ, Москва). Всего за эти годы Дейнекой написано около 20 полотен.

5

6

Создаёт цикл из 35 мозаик для станции метро «Маяковская» (1938). Приглашается к участию в работах по оформлению советского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году, однако в итоге так и не получает заказ. Работает над проектами оформления Дворца Советов (осуществлены не были).
На открывшейся в 1939 году Всесоюзной сельскохозяйственной выставке оформляет зал Бурят-Монголии в павильоне «Дальний Восток» (панно «Бурят-монгольские колхозники на приёме в Кремле» с изображением Сталина) и вход в раздел «Новое в деревне». Пишет плафон для Центрального театра Красной Армии (1939–1940), работа «не принята правительственной комиссией» (однако плафон оставлен). Создаёт цикл мозаичных плафонов для станции метро «Павелецкая» (1940; на этой станции так и не установлены, позже частично смонтированы на «Новокузнецкой»).

7

В рецензиях всё чаще упоминается «плакатный графический стиль» монументальных работ Дейнеки как недостаток, который всё ещё не преодолён художником.
Начинает заниматься скульптурой: «Старуха» (1939, местонахождение не установлено), «Мальчик, прыгающий в воду» (1939, КМРИ, Киев), «Голкипер» (1939–1940, местонахождение не установлено), «Купальщица» (1940, местонахождение не установлено), «Атлет» (1940, ГТГ), портреты С.И. Лычёвой (1940, ГТГ, ККГ и частное собрание), «Конькобежец» (1940, ЯХМ, Ярославль).
В 1940-м утверждён в учёном звании профессора по кафедре монументальной живописи МГХИ.

1941–1944

Создаёт скульптуру «Гопак» (1941, ККГ).
Пишет картины «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» (1941, ГТГ), «Оборона Севастополя» (1942, ГРМ), «Сбитый ас» (1943, ГРМ), «Парашютный десант на Днепре» (1944, СГХМ, Саратов), «Раздолье» (1944, ГРМ), «Портрет Мирель Шагинян» (1944, частное собрание) и др. (всего более 30 работ).
Во время командировки на фронт в феврале 1942 года делает большое число зарисовок, создаёт на их основе графические работы.

в
Весна в Вене. 1947.
Бумага, акварель. 33×49,2 см.
ГМИРК, Алматы. Инв. 2435-гр.

э
Автопортрет. 1948.
Холст, масло. 175,2×110 см.
ККГ. Инв. Ж-1277.

В конце 1944-го оформляет спектакль «День рождения» в ЦТСА (премьера состоялась в январе 1945-го). Преподаёт в МГХИ.
В 1943-м выставляется в залах Третьяковской галереи вместе с С.В. Герасимовым, П.П. Кончаловским, С.Д. Лебедевой, В.И. Мухиной, Д.А. Шмариновым.
В годы войны позиция Дейнеки-художника, несомненно, усиливается. В декабре 1944-го на собрании искусствоведческой секции МССХ обсуждается его творчество, в том числе вопрос, «реалист он или нет», в ответ на который Дейнека шутит: «А чёрт его знает».

в

1945–1947

Дейнека командирован в Берлин; по материалам поездки он создаёт серию графических и живописных работ (так называемая «Берлинская серия», 1945). Работает над графической серией «Москва военная» (1946–1947).
Пишет картины «Под Курском. Река Тускарь» (1945, ГТГ), «Бой амазонок», «Донбасс», «Утро», «Эстафета» (все – 1947, ГТГ) и др. (всего около двадцати).
Весной 1945-го назначен директором вновь созданного МИПиДИ, возглавляет там же кафедру скульптуры.
Создаёт скульптуры «Эстафета» (1945, ГТГ), «Стометровка» (1947, ГТГ), «Боксёр» (КМРИ, Киев) и др.
Произведения Дейнеки представлены на выставке советских художников в Вене (другие участники – С.В. Герасимов, А.М. Герасимов и А.А. Пластов).
Вместе с С.В. Герасимовым направлен в Вену на открытие экспозиции.
Создаёт серию графических работ с видами австрийской столицы, в том числе акварель «Весна в Вене» (1947, ГМИРК, Алматы).
Утверждён в звании действительного члена Академии художеств СССР (1947).
Вместе с тем, по мнению ряда критиков, работы Дейнеки «не дают той полноты отражения действительности, которую мы вправе требовать от советского художника».

1948–1953

В 1948-м «по личному заявлению» освобождён от должности заведующего кафедрой монументальной живописи МГХИ; несколькими месяцами позже «согласно личной просьбе» освобождён от обязанностей директора Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПиДИ).
Продолжает преподавать в МИПиДИ вплоть до закрытия вуза в 1952-м; создаёт около двух с половиной десятков скульптур в разных техниках. Среди них работы, выполненные в фарфоре либо терракоте, имеющие декоративно-прикладной характер («На пляже», «Украинка», «На концерте», «Оленёнок», «Клоун» и др.), и произведения, свидетельствующие об интересе к эксперименту (рельефы «Футболист» (1948–1950, частное собрание) и «Футболисты» (1948–1955, ГТГ); многофигурная композиция «Футболисты» (1950, дерево, ГТГ).
Пишет около сорока полотен, из которых более половины – цветочные натюрморты и пейзажи, а также «Автопортрет (1948, ККГ), «Народ в Великой Отечественной войне» (1948, ГРМ), «На просторах подмосковных строек» (1948, ГТГ), «Мать и сестра» (1954, ККГ).
Создаёт большое число графических листов с зарисовками натурщиц; многие из них использовались при создании скульптур.
Оформляет флорентийскими мозаиками с портретами великих учёных мира фойе Актового зала нового здания МГУ (1951).
Исполняет панно для Центрального павильона СССР на реконструированной ВСХВ (1952, «На открытии колхозной электростанции», ГТГ). Получает заказ на роспись зрительного зала и фойе Челябинского театра оперы и балета имени М.И. Глинки; по эскизам художника роспись осуществляют его бывшие ученики по МИПиДИ.

э

После расформирования МИПиДИ (в 1952-м) заведует кафедрой рисунка в Московском архитектурном институте и кафедрой композиции в Московском текстильном институте.

10
В Крыму. 1956.
Холст, масло. 192×128 см.
ГМИРК, Алматы. Инв. 1371-ж.

1954–1956

Если не считать скандала, сопровождавшего окончание работы над росписями Челябинского театра (Дейнека игнорировал настоятельные требования переделать росписи; работа была принята Государственной комиссией с оценкой: «низкого качества»), это самые «тихие» годы в творчестве художника. Известно не более чем о десятке полотен, среди них «Портрет архитектора Тамары Милешиной» (1955, ККГ), «Стихи Маяковского» (1955, НГА, Ереван), «Тракторист» (1956, ГРМ), «В Крыму» (1956, ГМИРК, Алматы), «После работы. Душ» (1956, ККГ), и двух скульптурных работах – «Спортсменка» (1955, ККГ) и «Маска актёра» (местонахождение не установлено). Создаёт большое число графических листов с зарисовками обнажённой натуры.

Работы Дейнеки экспонируются на выставках, в том числе в Восточной Европе. В 1956 году на Венецианской биеннале была представлена его картина «В Севастополе» (1953, ГТГ).

В марте того же года художник направляет в Президиум Академии художеств СССР заявление с просьбой «разрешить устройство... персональной выставки, которая была запланирована ещё пять лет тому назад, но по независящим от нас обстоятельствам до сих пор не была проведена».

1957–1969

Дейнека вновь признан и востребован; его начинают воспринимать как классика советского искусства.

В залах АХ в Москве в 1957 году проходит его персональная выставка, на которой демонстрируется более 270 произведений живописи, графики, скульптуры, монументального и декоративно-прикладного искусства.

Он возвращается в МГХИ, руководит монументальной мастерской (до 1964).

Критика одобрительно встречает его новые живописные произведения – «Кузнецы» (1957, НХМ, Каунас), «У моря» (1957, ГРМ) и др.

Художнику поручают создание панно для советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году.

В 1959-м он становится главным художником Управления проектирования Дворца Советов, работает над циклом мозаик для оформления планируемого здания (к числу работ для Дворца Советов принято относить мозаики «Доярка» (1962, ККГ), «Красногвардеец» (1962, ТОКГ, Тверь), «Хорошее утро» (1960, ГТГ), «Хоккеисты» (1959–1960, ГРМ) и живописные полотна «На учёбе» (1961, КМРИ, Киев), «Покорители космоса» (1961, ЛОХМ, Луганск), «Юность» (1961–1962, АГМИ, Баку), «Великое начало» (1961–1962, ГМИРК, Алматы). В 1964-м за серию мозаик «Люди Страны Советов» Дейнека получает Ленинскую премию.

10

В 1961-м оформляет мозаиками Дворец съездов в Кремле, в 1965 году создаёт мозаику для фасада санатория Совета министров СССР в Сочи.

Проходят его персональные выставки в Курске, Киеве, Риге (в 1960 и 1966 годах). Работы демонстрируются на Биеннале в Венеции (1960), в Сан-Паулу (1963).

Дейнеке присвоены звания народного художника РСФСР (1959), народного художника СССР (1963); в 1962-м ему вручён орден Трудового Красного знамени.

В 1961-м выходит автобиографическая книга «Из моей рабочей практики». Монографии о творчестве Дейнеки изданы в Чехословакии (1961), Венгрии (1967).

Он избран вице-президентом АХ СССР (1962–1966), назначен председателем секции монументального искусства в Художественном совете по изобразительному искусству МК СССР (1963), избран членом-корреспондентом АХ ГДР (1964).

В 1964-м Третьяковская галерея заказывает Дейнеке повторение картины «Оборона Петрограда» 1928 года.

В 1965 году на выставке представлен витраж «Баскетбол», выполненный в экспериментальной технике.

В 1966-м он пишет полотна «Портрет молодого инженера» и «Трудное решение» (оба – ККГ), «На юге», «Юный конструктор» (МКСХ, Москва). Всего в эти годы им создано около 40 живописных работ, в том числе пейзажи, натюрморты.

За неделю до смерти Дейнеки в залах Академии художеств в Москве открывается его большая персональная экспозиция. За день до смерти художнику присвоено звание Героя Социалистического труда.

Два класса. Эскиз панно для нового здания Наркомзема. 1934. Фрагмент (с. 114).

Крестьянское восстание. Эскиз фрески для ВСХВ. 1939. Фрагмент (с. 143).

1917. Эскиз панно для павильона СССР на Всемирной выставке в Париже. 1937. Фрагмент (с. 123).

ВСЕ ВЛАСТЬ
СОВЕТАМ

Великое начало. Эскиз мозаики для Дворца Советов (?). 1961–1962. Фрагмент (с. 194).

Дейнека – Художник

Ирина Остаркова

Перед вами третий, завершающий том масштабного культурологического проекта «Александр Дейнека. Исследования, книги, выставки. 2009–2011», подготовленный Издательской программой «Интерроса». «Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура» – издание, включающее в себя сведения о монументальных проектах и работах художника, его скульптурах и опытах в области декоративно-прикладного творчества.

Монументальное искусство в творчестве Александра Дейнеки, да и в контексте советского искусства 1930-х – 1960-х годов, можно уподобить айсбергу. За иллюзорной очевидностью мозаик станций метро «Маяковская» и «Новокузнецкая», кажется, превратившихся в безусловные атрибуты большого стиля, таится колоссальный пласт недостаточно изученной, а подчас и вовсе неизвестной информации. Порой поиск материалов превращался в настоящий детектив. А для некоторых сюжетов расследование ещё не закончено. Поэтому для нашей издательской трилогии этот том – едва ли не важнейший и уж точно самый неожиданный по составу представленных произведений, не всегда доступных широкой публике. Концептуально «Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура» продолжает линию, начатую при работе над вторым томом – «Дейнека. Живопись», – собирание и обнародование новой информации о художнике. Так, например, публикуется ряд не известных ранее архивных документов, связанных с работой Дейнеки над росписью Дома Красной Армии в Минске и театра в Челябинске, с созданием мозаик для московского метро, для главного здания МГУ, с участием в оформлении павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году, и другими проектами.

Для Александра Дейнеки монументальное искусство было бесконечно богатым экспериментальным полем в поиске нового языка. Он находил символические черты в суровых и радостных образах повседневности, перенося их на холсты плафонов или же картоны мозаик. Теперь, по прошествии времени, образы Дейнеки-монументалиста превратились в символы ушедшей эпохи, сохранив для нас пульс биения этого прекрасного и яростного времени.

В наш противоречивый век в силу своей природы и технологии монументальное искусство парадоксальным образом оказывается более ранимым и склонным к исчезновению, чем живопись или графика. Произведения Дейнеки-монументалиста продолжают исчезать не только потому, что разрушается или меняется архитектура, для которой они были созданы. Даже в музейных хранилищах постепенно осыпается краска с намотанных на валы холстов. Возможно, выход нашей книги, представляющей собой своего рода карту монументального наследия художника, косвенно поспособствует решению этой плачевной для отечественной культуры ситуации, и мы не станем

ещё раз свидетелями безвозвратной утраты произведений художника, как это произошло с мозаикой на фасаде санатория в Сочи. Тогда практически на глазах сотрудников Издательской программы здание исчезло... Мы до сих пор переживаем из-за того, что, разыскав в Сочи панно Дейнеки, зафиксировав его на любительскую камеру и вернувшись менее чем через год для профессиональной съёмки, мы не смогли её осуществить, не говоря уже об иных, более серьёзных шагах по сохранению памятника нашей культуры.

В нашей книге Александр Дейнека впервые полноценно представлен и как скульптор. Был собран полный, насколько это возможно, каталог его скульптурных работ, куда вошли сведения о произведениях из музейных и частных собраний.

Пристальный взгляд на скульптуру Дейнеки позволяет лучше оценить своеобразие его графики и живописи. Такие категории пластического мышления, как «фигура», «силуэт» или даже «ракурс», воплощаясь в скульптуре, обретают ещё более стройное звучание. Фотосъёмка скульптуры, осуществлённая специально для книги, выявляет единство пластики и графической поэтики художника.

Наконец, в издании заявлена тема работы Дейнеки в области декоративно-прикладного искусства, которая ещё ждёт своего более детального изучения.

В книгу вошли исследование американского искусствоведа Кристины Кэр, вводящее творчество Александра Дейнеки в контекст мировой художественной критики, и статья о связи творчества Дейнеки с современным искусством, написанная историком искусства Сергеем Хачатуровым вместе с художником Егором Кошелевым.

Мы включили в издание и интервью ведущих деятелей современной культуры, которые отражают достаточно полную панораму сегодняшних оценок творчества художника отечественной арт-средой. Мнения эти не всегда однозначны, а оценки отдельных аспектов творчества художника зачастую полярны. Однако очевидно, что фигура Дейнеки до сих пор вызывает у критиков, художников и исследователей живейшую реакцию. То же можно сказать и об обычной публике.

Начиная работу над проектом «Александр Дейнека. Исследования, книги, выставки. 2009–2011» в год 110-летнего юбилея художника, мы ставили перед собой задачу формирования нового взгляда на его творчество, определяемого не идеологией, а качеством искусства.

Серию изданий открыла книга «Дейнека. Графика» – первый и наиболее обширный обзор графического наследия Александра Дейнеки, предпринятый за последние два десятилетия. В её создании были задействованы коллекции Курской государственной картинной галереи имени А.А. Дейнеки и нескольких ведущих музеев России и стран СНГ, а также материалы из архива вдовы художника Елены Волковой-Дейнеки и экспонаты из частных коллекций. К написанию текстов был привлечён широкий круг специалистов.

Издание «Дейнека. Графика» было признано «Книгой года» в номинации «Арт-книга» на ежегодном национальном конкурсе «Книга года 2009», организуемом Российским Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям.

Одновременно с подготовкой издания «Дейнека. Графика» велись переговоры с представителями крупнейших российских и зарубежных музеев

о проведении выставок, посвящённых творчеству Дейнеки. Издательская программа «Интерроса» организовала в Третьяковской галерее выставку «Д.А. Графика Александра Дейнеки из собрания Курской государственной картинной галереи», имевшую большой успех у зрителей и получившую высокие оценки в средствах массовой информации. Тогда же Третьяковская галерея присоединилась к нашему проекту.

На протяжении 2009 года сотрудники Издательской программы и Третьяковской галереи совместно готовили том «Дейнека. Живопись». В него вошла новая версия биографии художника, созданная специалистами ГТГ вместе с участниками рабочей группы Программы. Были использованы ранее не известные документы из личного архива Дейнеки, а также из Российского государственного архива литературы и искусства, Государственного архива Российской Федерации, архива Президиума Академии художеств РФ. Сотрудники Программы составили каталог, куда вошли более 300 полотен Александра Дейнеки. В его создании приняли участие специалисты 40 музеев России, ближнего и дальнего зарубежья, предоставившие сведения о хранящихся в фондах работах, а также частные коллекционеры. На сегодняшний день это наиболее полный свод живописных произведений художника.

Весной 2010 года выставка живописи Дейнеки под названием «Работать, строить и не ныть!» в залах Третьяковской галереи стала сенсацией для российской публики и привлекла внимание западных специалистов. Обширная экспозиция работ художника в Palazzo delle Esposizioni в Риме открыла перекрёстный Год России – Италии. Издательская программа «Интерроса» оказала содействие организаторам итальянской выставки работ Дейнеки в создании каталога и экспозиции. 17 февраля 2011 года в Риме на пресс-конференции выставки «Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità» мы представили наш проект «Александр Дейнека. Исследования, книги, выставки. 2009–2011» зарубежной публике.

Книга «Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура» – последняя в серии, но не итоговая. Дело не только в том, что ждёт более глубокого осмысления и анализа весь собранный за время работы над проектом материал. Дело в том, что всё ещё нуждается в адекватной, объективной, взвешенной оценке искусство Дейнеки. Попытки определять его творчество категориями экспрессионизма, социалистического реализма, «сурового стиля» всякий раз оказывались неудачными, как и попытки приложить к нему типологическую характеристику: «живописец», «график», «художник-монументалист», «скульптор», «художник книги»... Остаётся констатировать: Александр Дейнека – Художник. Его творчество вызывает живейший интерес, несмотря на то, что безвозвратно ушла в прошлое эпоха, с которой он был кровно связан. Надеемся, что настоящее издание вместе с остальными томами серии инициирует новую волну этого интереса и станет основой для дальнейших научных исследований творчества мастера.

Summary

This book is the third and final volume of *Alexander Deineka: Research, Publications, Exhibitions (2009–2011)*, a major culturological project launched by the Interros Publishing Program on the eve of the 110th anniversary of the birth of Alexander Deineka (1899–1969), a world-class master and exciting representative of Russian art in the twentieth century. The aims of the project are to update our knowledge of the artist's oeuvre, to draw the attention of both experts and the general public, and to bring his name out into the international arena.

Alexander Deineka created a series of iconic images, published in all school textbooks and instantly recognisable to several generations of Soviet citizens. Today, however, what interests us in the master's art is not the ideology, but the quality of the work. We believe it necessary to do everything possible to restore Deineka's place as a leading artist, important and interesting in the world context – a place he so rightfully deserves.

The series of publications began with the book *Deineka. Graphics*. This was the first and most extensive survey of the artist's graphic heritage undertaken over the last two decades. The compilers drew upon the collections of the Alexander Deineka State Picture Gallery in Kursk and several other leading museums in Russia and the CIS; materials from the archives of the artist's widow, Elena Volkova-Deineka; and works now in private collections. A group of top experts was invited to write the texts.

Deineka. Graphics was voted "Book of the Year 2009" in the "art book" nomination of the annual national competition held by the Russian Federal Agency for Press and Mass Communications.

In parallel to work on *Deineka. Graphics*, the Interros Publishing Program conducted negotiations with major Russian and foreign museums on holding exhibitions of the artist's work. The Interros Publishing Program organised a show at the Tretyakov Gallery in Moscow entitled *"D. A." The Graphic Art of Alexander Deineka from the Collection of the Kursk State Picture Gallery*. This exhibition enjoyed great success among viewers and won high acclaim in the mass media. At that point, the Tretyakov Gallery decided to join the *Alexander Deineka: Research, Publications, Exhibitions* project and began work on a large show of the master's works.

Throughout 2009, the Interros Publishing Program and the Tretyakov Gallery collaborated on *Deineka. Painting*. This book included a new version of the artist's biography, compiled by experts from the Tretyakov Gallery and representatives of the Interros Publishing Program. The biography utilised previously unknown documents from the personal archives of Deineka, as well as the Russian State Archives of Literature and Art, the State Archives of the Russian Federation, and the archives of the Presidium of the Russian

Academy of Arts. Editors of the Interros Publishing Program also compiled a catalogue of over three hundred canvases painted by Alexander Deineka, employing data contributed by forty national and international museums, with further input from private collectors. As of today, this is the most complete body of information on the artist's works of painting.

In spring 2010, an exhibition of paintings by Alexander Deineka entitled *Work, Build and Don't Whine!* opened at the Tretyakov Gallery. This show caused a public sensation in Russia and attracted the attention of experts in the West. A major exhibition of the artist's works at the Palazzo delle Esposizioni in Rome – *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità* – opened the Russia–Italy cross-cultural year of 2011. The Interros Publishing Program provided assistance to the organisers, contributing to both the catalogue and the exhibition. On 17 February 2011, Irina Ostarkova, deputy general director of the Vladimir Potanin Charity Foundation, presented the *Alexander Deineka: Research, Publications, Exhibitions* project at the press conference accompanying the opening of the show in Rome.

The third book includes information on Alexander Deineka's monumental works, mosaics, sculptures and decorative-applied art. This publication continues the line begun during work on the second volume – collecting and sharing new information on the artist and his work. The section on monumental projects publishes a series of previously unknown archive documents covering the master's work at the House of Red Army in Minsk and for the theatre in Chelyabinsk; his mosaics for the Moscow underground stations *Mayakovskaya* and *Paveletskaya* and the main building of Moscow State University; and his contributions to the decoration of the Soviet pavilion at the New York World's Fair in 1939. The book introduces Alexander Deineka as a sculptor for the first time, including a catalogue with as much information as possible on works in museums and private collections. The publication also addresses the theme of Deineka's activities in the field of decorative and applied art.

The book includes an essay by Christina Kiaer, an American expert on the life and work of Alexander Deineka, and an article on the links between Deineka's oeuvre and contemporary art, written by art historian Sergei Khachaturov and artist Yegor Koshelev. The publication also includes interviews with leading figures from the world of culture, reflecting current appraisals of the master's work by the Russian art scene.

While this book is the last in the series, it is certainly not the final word. The reason for this is not only because all the information collected over the course of work on the project requires further interpretation and analysis. The fact is that the art of Alexander Deineka still awaits an adequate, objective and balanced appraisal. The attempts to confine his oeuvre within the bounds of Expressionism, Socialist Realism and the "severe style" have not enjoyed success. The same applies to the efforts to classify him under such typological characteristics as "painter," "graphic artist," "monumentalist," "sculptor" or "book artist." We hope that this publication will inspire a new wave of interest in the master and act as a basis for fundamental academic research. We are convinced that the *Alexander Deineka* project will become one of the factors contributing to a more objective evaluation of the cultural heritage of Russia in the twentieth century.

Список сокращений

АГКГ – Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина.
АГМИ – Азербайджанский государственный музей искусств имени Рустама Мустафаева (Баку).
АХ – Академия художеств.
АХРР – Ассоциация художников революционной России.
Б.г. – без года.
Б.п. – без пагинации.
ВДНХ – Выставка достижений народного хозяйства.
ВКП(б) – Всесоюзная коммунистическая партия (большевиков).
ВМДПНИ – Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства.
ВОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей.
В.п. – высота постамента.
ВПХК – Всесоюзный производственно-художественный комбинат имени Е.В. Вучетича.
Всекохудожник – Всероссийский союз кооперативных товариществ работников изобразительного искусства.
ВСХВ – Всесоюзная сельскохозяйственная выставка.
Вуз – высшее учебное заведение.
ВЦИК – Всероссийский центральный исполнительный комитет.
Вхутеин – Высший художественно-технический институт.
Вхутемас – Высшие художественно-технические мастерские.
ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации.
ГЛМ – Государственный Литературный музей.
ГМИРК – Государственный музей искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева (Алматы).
ГМИУз – Государственный музей искусств Узбекистана (Ташкент).
ГМО – Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск).
ГНИМА – Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева.
ГосТИМ – Государственный театр имени Вс. Мейерхольда.
ГРМ – Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).
ГТГ – Государственная Третьяковская галерея.
ГЦСИ – Государственный центр современного искусства.
д. – дело.
ДВК – Дальневосточный край.
ДХВП – Дирекция художественных выставок и панорам Министерства культуры СССР.
ед. хр. – единица хранения.
ЗИС – Завод имени Сталина.
ИОХМ – Иркутский областной художественный музей.
ККГ – Курская государственная картинная галерея имени А.А. Дейнеки.
КМРИ – Киевский национальный музей русского искусства.
КНМИИ – Кыргызский национальный музей изобразительных искусств имени Гапара Айтиева (Бишкек).
Коминтерн – Коммунистический интернационал.
КХМ – Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
КЭЧ – квартирно-эксплуатационная часть.
л. – лист.
Ленсовет – Ленинградский городской Совет народных депутатов.
ЛНХМ – Латвийский национальный художественный музей (Рига).
ЛОХМ – Луганский областной художественный музей.
ЛЭП – линия электропередачи.
МГХИ – Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова.
МГХПА – Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова.

МИД – Министерство иностранных дел.
МИИ – Музей изобразительных искусств, Республика Туркменистан (Ашхабад).
МИПиДИ – Московский государственный институт прикладного и декоративного искусства.
МК – Министерство культуры.
МКСХ – Международная конфедерация Союзов художников.
Моссовет – Московский городской Совет народных депутатов.
МОССХ – Московское отделение Союза советских художников.
МОСХ – Московский союз художников.
МССХ – Московский союз советских художников.
МТС – машинно-тракторная станция.
МХАТ – Московский Художественный академический театр.
НА РАХ – Научный архив Российской Академии художеств, Библиографический отдел.
Наркомзем (НКЗ) – Народный комиссариат земледелия СССР.
НГА – Национальная галерея Армении (Ереван).
НКПС – Народный комиссариат путей сообщения.
НМЗ – Новгородский государственный объединённый музей-заповедник (Великий Новгород).
НХМ – Национальный художественный музей имени М.К. Чюрлёниса (Каунас).
Нэп – Новая экономическая политика.
ОГАЧО – Объединённый государственный архив Челябинской области.
оп. – опись.
ОР – отдел рукописей.
Осоавиахим – Общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству.
ОСТ – Общество художников-станковистов.
ПГКГ – Приморская государственная картинная галерея (Владивосток).
ПГХГ – Пермская государственная художественная галерея.
ПДС – проектирование Дворца Советов.
РАПХ – Российская ассоциация пролетарских художников.
РАХ – Российская Академия художеств.
РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства.
РГВА – Российский государственный военный архив.
Росскульптор – Российское производственно-творческое кооперативное товарищество художников-скульпторов.
РОСТА – Российское телеграфное агентство.
СГХМ – Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева.
СДС – строительство Дворца Советов.
СНК – Совет народных комиссаров.
ТАСС – Телеграфное агентство Советского Союза.
ТМИИ – Тульский музей изобразительного искусства.
ТОКГ – Тверская областная картинная галерея.
УАОР – Управление архитектурно-отделочных работ.
УПДС – Управление проектирования Дворца Советов.
УСДС – Управление строительства Дворца Советов.
ф. – фонд.
ХМЭ – Художественный музей Эстонии (Таллин).
ЦАГМ – Центральный архив города Москвы.
ЦАТРА – Центральный академический театр Российской Армии.
ЦК – Центральный комитет.
ЦМВС – Центральный музей Вооружённых Сил Министерства обороны Российской Федерации.
ЦМСИ – Государственный центральный музей современной истории России.
ЦНИИЭП – Центральный научно-исследовательский и проектный институт жилых и общественных зданий.
ЦПКиО – Центральный парк культуры и отдыха имени М.А. Горького.

ЦТСА – Центральный театр Советской Армии.
ЧОМИ – Челябинский областной государственный музей искусств.
ЯХМ – Ярославский художественный музей.

GIAM – Галерея современного искусства (Венеция, дворец Ка'Пезаро; Galleria Internazionale d'Arte Moderna e Museo Orientale).
GNAM – Национальная галерея современного искусства (Рим, дворец Боргезе; Galleria Nazionale d'Arte Moderna).
MoMA – Музей современного искусства (Нью-Йорк, Museum of Modern Art).

Беседа колхозной бригады. Эскиз панно для нового здания Наркомзема. 1934. Фрагмент (с. 115).

Танец. Эскиз фрески для фасада Звукового кинотеатра в ЦПКиО. 1934. Фрагмент (с. 117).

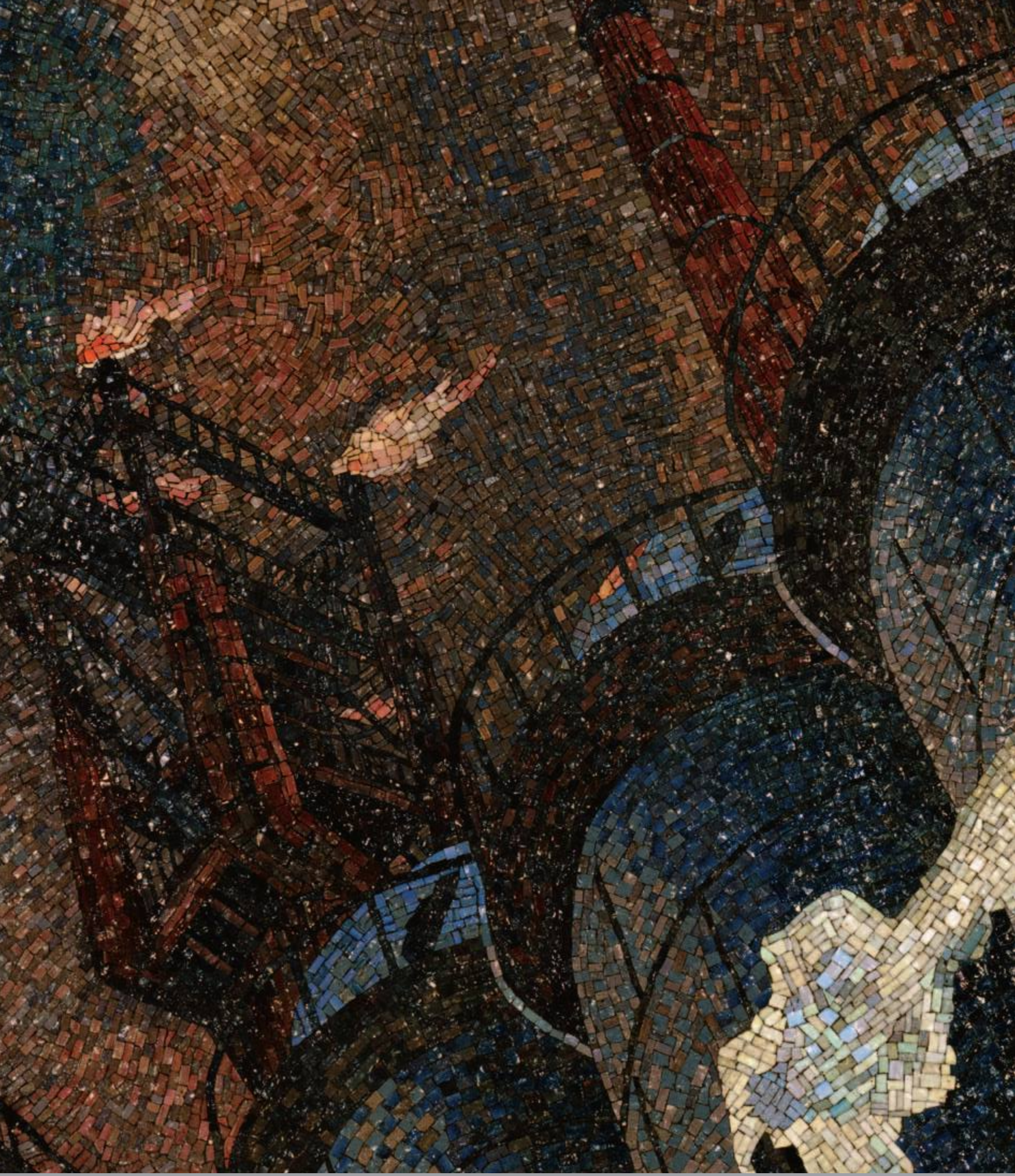
Физкультурники. Эскиз фрески для фасада Звукового кинотеатра в ЦПКиО. 1934. Фрагмент (с. 117).

1937. Эскиз панно для павильона СССР на Всемирной выставке в Париже. 1937. Фрагмент (с. 123).

Стахановцы. Эскиз панно «Знатные люди Страны Советов» для Всемирной выставки в Париже. 1937. (с. 121).

Чайки над водой. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 130).

Матрос на вахте. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 129).



Домны в работе. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 130).

Подсолнухи. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 131).

Кремль днём. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 129).

На стройке (Краны). Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 130).

Апельсины. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 131).

Александр Дейнека. Советское искусство в биографии одного художника*

Кристина Кэр

* Впервые текст был опубликован в каталоге выставки “Aleksandr Deineka (1899–1969): an Avant-garde for the Proletariat” (7 октября 2011 – 15 января 2012), организованной Fundación Juan March, Madrid. В настоящем издании текст печатается с незначительными сокращениями. Перевод с английского Нины Жутовской.
В предыдущих книгах серии имя автора давалось в другой транслитерации – Кристина Киаер.

Начало творчества Александра Дейнеки пришлось на революционную эпоху «бури и натиска», однако в отличие от знаменитых художников русского авангарда – Казимира Малевича, Любови Поповой, Эль Лисицкого, Владимира Татлина, Александра Родченко, Варвары Степановой, Густава Клуциса и других, либо погибших, либо ушедших в вынужденное творческое подполье, он пережил 1930-е годы и работал более или менее успешно в рамках системы советского искусства вплоть до своей смерти в 1969 году. Дейнека не так хорошо известен на Западе, как художники-авангардисты: являясь представителем фигуративного искусства, он пришёлся не по вкусу историкам искусства и кураторам, которые в 1960-е годы занялись модернизмом и начали извлекать из небытия работы советского авангарда. Но что ещё существеннее, к 1930-м годам Дейнека воплотил в своём творчестве одну из моделей социалистического реализма (всегда воспринимавшегося на Западе как китч), к тому же он был официально признанным художником сталинской эпохи – статус, весьма непривлекательный на Западе во времена «холодной войны». И всё же у Дейнеки всегда были почитатели – просто потому, что его картины производят колоссальное впечатление. В 1934 году не кто иной, как Анри Матисс назвал Дейнеку «наиболее одарённым» и «наиболее ушедшим вперёд в своём художественном развитии» из всех молодых советских художников[1]. Теперь, когда современное искусство бросает вызов «ортодоксальным» концепциям модернизма, настаивая на включении в его орбиту различных вариантов фигуративности, теперь, когда пересматривается тоталитарная модель культуры Советской России, в рамках которой социалистический реализм неизбежно воспринимался репрессивным и фальшивым, пришло время по-другому взглянуть и на творчество Дейнеки.

1 Письмо Анри Матисса, опубликованное в газете «Советское искусство» 11 февраля 1934 года, процитировано в разделе «Хроника жизни Александра Дейнеки. Опыт реконструкции» // Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 67.

На этого художника стоит обратить внимание не только потому, что он создал яркие, талантливые и острые образы современной ему жизни, но и потому, что всё его творчество повествует о драматических периодах советского искусства – со времён революции до брежневской эпохи. Творческая биография Дейнеки сплетена с ключевыми этапами русской истории и культуры XX века: авангардом первых послереволюционных лет, появлением множества разнообразных художественных течений и групп в годы нэпа, борьбой между художниками на протяжении первой пятилетки, возникновением социалистического реализма в 1930-е годы, безжалостным перекраиванием мира искусства во время сталинского террора, особой ситуацией, сложившейся в годы Великой Отечественной войны, периодом репрессий конца эпохи сталинизма, переменами в политике по отношению к искусству в ходе хрущёвской «оттепели», когда СССР пытался справиться с проблемами

«холодной войны», и, наконец, бытием художников в эпоху брежневского застоя 1960-х годов.

Дейнека с энтузиазмом воспринял социалистические идеи в самом начале революции и никогда от них не отказывался. В 1917 году художнику исполнилось восемнадцать – этот возрастной рубеж совпал с революцией. Будучи моложе на пять-десять лет большинства известных художников-авангардистов, он не успел, в отличие от них, поработать вне советских институций. Само его творчество развивалось вместе с этими институциями, которые к началу 1930-х превратились в совершенно новую систему, обеспечивающую функционирование современного искусства в отсутствие художественного рынка. Система эта, равно как и порождённая ею художественная форма – социалистический реализм, всегда воспринималась в качестве репрессивной модели, противопоставляемой, в свою очередь, свободному искусству Запада. Но если посмотреть на эту ситуацию в другом ракурсе, советская система была самой передовой в мире: она предоставила художникам государственную поддержку, избавив их от превратностей рынка, и создала огромную инфраструктуру, в рамках которой художникам оплачивались учебные поездки, заказы, выставки и массовое распространение произведений; тем самым искусство становилось своего рода «коллективным опытом», общедоступным как для его производителей, так и для потребителей. Хотя Дейнека был на редкость успешным художником, его творчество является примером одновременно и созидательных аспектов советской инновационной системы, и нелепых и крайне жестоких результатов её применения.

Искусство Дейнеки вполне можно описать в категориях истории искусства – не раз проводились аналогии между его творчеством и фресковой живописью итальянских примитивистов или же немецким экспрессионизмом. Вместе с тем слишком увлекаться как особенностями живописного дарования Дейнеки, так и возможными художественными влияниями означало бы упустить из виду то обстоятельство, что его произведения пронизаны идеологией и напрямую связаны с «социальным заказом». Не будучи ни диссидентом, ни наивной жертвой идеологической пропаганды, Дейнека создавал великолепные, искренние работы, которые представляют зрителю своего рода биографию Советского Союза «в картинках». Цель настоящего эссе – наметить контуры этой биографии, подробно остановившись на 1920-х – 1930-х годах и переходе от авангарда к соцреализму.

Революция и Гражданская война

Октябрьская революция дала толчок художественной карьере Дейнеки. В начале 1917 года он был одним из молодых студентов Харьковского художественного училища, куда поехал учиться из своего родного города Курска, расположенного неподалёку от украинской границы. В Харькове его наставниками были художники традиционного направления, получившие образование в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. Сам он писал в реалистической манере, некоторые его пейзажи выполнены в духе постимпрессионизма. В 1918 году, вернувшись в Курск, Дейнека возглавил секцию ИЗО Губнаробраза (Губернского отдела народного образования) и неоднократно командировался новой властью в Москву – изучать новые, передовые методы художественного оформления улиц для празднования первой годовщины

революции. Позже он напишет о своём восторженном открытии авангарда во время этих поездок и сообщит, что по возвращении в родной провинциальный город «насаждает на курских ухабах яркий кубизм»[2]. В 1919 году Дейнеку мобилизовали в Красную Армию, где он занимался агитацией и пропагандой, в том числе руководил курским отделом знаменитых «Окон РОСТА». Художник раскрашивал по трафарету посвящённые Гражданской войне пропагандистские плакаты, которые создавались Российским телеграфным агентством и впоследствии выставлялись в витринах Телеграфа и других общественных зданий. Плакаты для московских «Окон РОСТА» рисовал, как известно, Владимир Маяковский; некоторые из плакатов, сделанных Дейнекой в Курске, были иллюстрациями к стихотворениям поэта. В 1920 году, будучи всего лишь 21-летним молодым человеком, Дейнека уже руководил отделом ИЗО курского Наробраза, где курировал оформление агитпоездов и революционных празднеств, и на какое-то время даже был назначен заведующим секцией рабоче-крестьянских театров. Может показаться странным, что начинающего неопытного художника назначали на столь ответственные посты, однако Дейнека, по многим свидетельствам, был весьма решительным и уверенным в себе молодым человеком, а кроме того, такое положение вещей было вполне обычным в смутные годы Гражданской войны – энергичные и амбициозные сторонники нового режима получали подобные назначения, в то время как признанные художники старшего поколения от них отказывались. Например, в Москве в 1920 году 28-летний Александр Родченко возглавил Музейное бюро отдела ИЗО Наркомпроса и входил в распределительную комиссию, занимавшуюся передачей художественных произведений провинциальным музеям.

[2] Дейнека А.А. Жизнь, искусство, время/Под ред. В.П. Сысоева. Л., 1974, с. 48.

Как же именно Дейнека при всех своих официальных должностях «насаждал яркий кубизм на курских ухабах»? Как он соединял идеи кубизма с вполне реальными задачами пропаганды «на местах»? На эскизе декорации «Борьба с разрухой» 1919 года изображён вполне реалистичный паровоз (с аккуратно выписанным номером 36) в абстрактном пейзаже, представляющем собою как бы уходящие вдаль рельсы, закрученные спирали и красные диагонали, которые образуют треугольник на белом фоне. Эти изогнутые и геометрические формы, возможно, не относятся к «яркому кубизму», однако напоминают образы, которые возникали в работах художников, подверженных влиянию кубизма, таких, например, как живописные композиции Александра Родченко 1919 года. Но, в отличие от Родченко, для которого подобные живописные формы были самодостаточным предметом искусства, Дейнека использует их для передачи ощущения хаоса, возникшего в результате разрухи на железнодорожном транспорте в годы Гражданской войны. На заднем плане фраза «Борьба с разрухой» написана неровно, от руки, подобно текстам на многих картинах авангардистов того времени, например на знаменитом плакате «Клином красным бей белых» (1919–1920) Эль Лисицкого. Какой бы неровной ни была надпись, прочитать её легко, и в сочетании с изображением локомотива мы сразу понимаем, в чём идея работы: напомнить нам о необходимости поддержать кампанию большевиков по наведению порядка на железной дороге.

Советская железнодорожная сеть была централизованной, и все поезда, как известно, ходили по московскому времени. Точно так же и центр нового искусства находился в Москве, и амбициозный (а теперь ещё и получивший изрядный опыт) молодой художник устремился в Москву. В начале 1921 года,

в самом конце Гражданской войны, он получил от курских властей отсрочку от службы в Красной Армии и был направлен в столицу, чтобы поступить в новую государственную школу искусства и промышленного дизайна – Вхутемас. Занимая центральное положение в деле преподавания нового искусства в Советской России, живописный факультет Вхутемаса мог похвастаться такими преподавателями, как Александр Родченко, Любовь Попова и Александр Веснин.

Однако Дейнека решил поступать на полиграфическое отделение, поскольку хотел заниматься искусством, распространявшимся среди широких масс, – плакатом и иллюстрацией. Во время учёбы во Вхутемасе он экспериментировал с возможностями лаконичной, стилизованной фигуративной формы. «Кубистские» изгибы, которые мы наблюдали в «Борьбе с разрухой», теперь исчезают, но кубистское разрушение традиционного живописного пространства будет определять его работы в течение многих лет. Кубистическое наследие проявится в виде чистого белого фона, замкнутых геометрических, часто диагонально расположенных композиций или фигур, скорее нагромождённых одна на другую, чем помещённых в трёхмерные пространственные коробки. Именно эти композиции позднее, в 1930-е годы, вызовут обвинения художника в «формализме» и «схематизме». Однако не будем забегать вперёд.

Новая экономическая политика

Вхутемас, как средоточие нового революционного искусства, был своего рода бастионом в борьбе с возвращением «мещанства» в искусство периода нэпа. Вхутемасу покровительствовал В.В. Маяковский, а 25 февраля 1921 года студентов художественных мастерских посетили В.И. Ленин и Н.К. Крупская. Учащиеся Вхутемаса ощущали себя поколением, которому суждено создать новый тип художника и новое искусство.

Именно так думал и Дейнека, художник, весьма уверенный в себе и имевший немалый опыт как административной работы в области революционного искусства, так и создания художественных объектов в Курске. В отзывах современников о Дейнеке возникает образ человека светлого, бодрого и жизнерадостного; в спортивном зале Вхутемаса, одном из центров студенческой жизни, он был хорошо известен как прекрасный боксёр. На фотографии начала 1920-х годов Дейнека предстаёт перед нами в майке и спортивных трусах, воплощая образ «нового советского человека», собранного, пребывающего в отличной физической форме благодаря труду и полезным занятиям спортом, этакой противоположностью нэпману и нэпманше, которые обычно изображались тучными, распутными особами – наряду с попами, кулаками и буржуями. Во Вхутемасе Дейнека стал одним из создателей такого рода графического языка «классовых различий», который впоследствии будет определять столь многое в советском искусстве.

В 1923 году, ещё студентом Вхутемаса, Дейнека впервые опубликовал свои сатирические рисунки в журнале «Безбожник у станка» и продолжал плодотворно заниматься журнальной иллюстрацией и позже, вплоть до начала 1930-х. На одной из иллюстраций Дейнеки 1925 года изображены рядом две женские фигуры. Игривый заголовок гласит: «Картинка-загадка», а внизу подпись: «Кто из них безбожница?». Крепкая и подтянутая молодая

работница справа, которую легко узнать по простой одежде и красной рабочей косынке, уверенно шагающая нам навстречу на фоне фабрики? Или же толстушка слева, чьё модное платье обтягивает болтающуюся грудь и вялый живот, вперевалочку передвигающаяся по комнате с занавесками и абажуром – символами буржуазного интерьера тех времён?

Этот рисунок демонстрирует принцип экономии выразительных средств, впоследствии позволивший Дейнеке успешно заниматься иллюстрацией. Сочетание в его творчестве наследия авангарда с легко прочитываемой дидактической фигуративностью свидетельствует о том, что раннее советское искусство было более подвижным и разнообразным в своих предпочтениях, чем свидетельствует воинственная риторика художников авангарда, настаивавших, особенно на страницах журнала «ЛЕФ», на пропасти между традиционной «картиной», неспособной отразить новую социалистическую реальность, и индустриальными объектами, созданными в конструктивистском стиле[3]. Хотя в западном представлении о раннем советском искусстве ведущее место принадлежит авангарду, авангардные направления не исчерпывали художественную жизнь того времени. Большинство художников, включая молодых студентов художественных школ, отвергали то, что считали экстремизмом лефовцев, отдавая предпочтение фигуративному искусству, принадлежащему в разной мере как модернизму, так и реализму.

Графические работы Дейнеки для журналов, подобных «Безбожнику у станка», были новаторскими не только с формальной точки зрения: они представляли собой образец новой художественной практики – документальной фиксации социалистического строительства. Дейнеку регулярно командировали на промышленные стройки делать наброски с рабочих. К примеру, в 1925 году его откомандировали в Донбасс изучать труд и жизнь шахтёров, а также на «Трёхгорную мануфактуру» в Москве наблюдать жизнь женщин-работниц – как в цехах, так и в общежитиях. Последнее потребовалось для специального выпуска, посвящённого «женщине и религии». Такого рода командировки представляли собой новую принципиальную установку советского искусства – отображать тему социалистического труда, обязательную не только для журнальных иллюстраторов, но и для художников-станковистов.

Несмотря на увлечение графикой, Дейнека учился живописи в Харькове и Вхутемасе и в 1925 году стал одним из членов-учредителей Общества станковистов (ОСТ). Общество это включало в основном младших современников художника, адаптировавших опыт авангарда к новым социальным темам и задачам. В названии не случайно присутствует упоминание станковой живописи – члены ОСТа хотели отстоять её вопреки заявлениям, с одной стороны, конструктивистов, отказавших станковому творчеству в праве на существование, с другой – Ассоциации художников революционной России (АХРР), утверждавшей, что станковая картина революционного содержания должна быть исполнена в стиле русских художников-реалистов XIX века, чтобы не оскорблять достоинство пролетарского зрителя. Платформа ОСТа, соединяющая политическую ангажированность и формальное новаторство, идеально совпадала с творческой программой Дейнеки. На первой выставке ОСТа в 1925 году Дейнека представил масштабное полотно «Перед спуском в шахту», которое являлось точным, до мельчайших деталей, воспроизведением рисунка, изображающего шахтёров, готовящихся начать новую смену. Рисунок этот был сделан художником для обложки третьего номера журнала «У станка»

3 См., например: Брик О.М. От картины к ситцу // «ЛЕФ». 1924, № 6.

в 1924 году. Перенесённая с газетного формата на холст, ритмическая композиция стоящих парами шахтёров, их лаконично прорисованные тела, больше похожие на силуэты, почти монохромные цвета и чистые пространства фона представляют радикально-модернистскую версию советского искусства, напоминая живопись «Новой вещественности» в Германии. Критики положительно отозвались о «строгой графике» этой картины, увидев в ней «стремление к монументальному стилю», подходящему для изображения темы созидательного труда[4].

Между 1926 и 1928 годами, будучи членом ОСТа, Дейнека создал только три больших полотна – все они стали классикой советского искусства. Это «На стройке новых цехов» (1926), «Текстильщицы» (1927) и «Оборона Петрограда» (1928) – картина, раскрывающая тему Гражданской войны, заказ к юбилейной выставке, посвящённой десятилетию Красной Армии. С одной стороны, всем трём полотнам присущи графические качества раннего творчества Дейнеки периода ОСТа, с другой – эти холсты демонстрируют то внимание, с которым художник относится к природе живописи как таковой. В картине «На стройке новых цехов» одна из женщин толкает тележку точно так же, как это делают фабричные работницы на другой его работе – иллюстрации 1926 года «Загадка старику», созданной для журнала «Безбожник у станка». В правом нижнем углу этой иллюстрации маленький карикатурный священник разглядывает сильных, занятых работой женщин. «Сколько баб – и ни одна не молится. Куда это я попал?» – спрашивает он. Другой рисунок из более позднего выпуска того же журнала за 1928 год даёт ещё более детальное описание фабричного цеха и его станков, демонстрирует, как женщины работают босиком в жарком и влажном помещении[5]. Однако, несмотря на проекцию «в живопись» графических приёмов, две женские фигуры на живописном полотне, изображённые на пустом фоне, в цехах завода, обретают чисто живописную весомость в духе Микеланджело. Перед нами своего рода индустриальная пастораль – лирическое начало как бы вплавлено в индустриальную тему: развевающееся платье, смеющееся розовощёкое лицо работницы в белом, фрагмент яркого голубого неба. Живописным сюжетом картины становятся «диалог взглядов» женщин, контрапост и цветовой контраст их монументальных фигур – светлой и тёмной, повёрнутой к зрителю и развёрнутой от него, вглубь пространства картины. В значительно большей степени, чем на полотне «Перед спуском в шахту», переход от пропагандистского журнального рисунка к самоценной станковой картине работает на полновесность, мощное живописное звучание образа.

4
Аранович Д. Современные художественные группировки // Красная новь. 1925, № 6.
5
Безбожник у станка. 1928, № 10.

Первая пятилетка

Пребывание Дейнеки в ОСТе закончилось вместе с эпохой нэпа. В 1928 году Дейнека решил выйти из ОСТа и вступить в новую группу «Октябрь», ставшую последним прибежищем художников авангарда. В «Октябрь» входили, в частности, Густав Клуцис, Эль Лисицкий, Александр Родченко, братья Веснины, Алексей Ган и Сергей Эйзенштейн. Целью группы было возрождение в новой форме идеи «искусство – в жизнь», выдвинутой конструктивистами и продуктивистами. «Октябристы» призывали к пролетарской классовой борьбе в области «пространственных искусств»:

в фотографии, графике, монументальной живописи, промышленных искусствах, кинематографе, архитектуре и дизайне. Хотя эксперименты Дейнеки в станковой живописи были вполне успешны, позже он утверждал: «По сути дела, по моей природе ОСТ мне не был родственным. Я очень мало писал станковых картин – в год две картины. Собственно говоря, я занимался совсем другим, и, естественно, у меня было тяготение превратить ОСТ в другую организацию, и поэтому я оттуда вышел и вошёл в „Октябрь“»[6]. Как член группы «Октябрь», в течение следующих лет Дейнека занимался преимущественно графическими работами для массовых изданий.

В начале 1930-х новым увлечением Дейнеки стал плакат. В период с 1930 по 1933 год художник создал около пятнадцати плакатов, посвящённых социалистическому строительству, физкультуре и другим темам первой пятилетки. Большая их часть пользовалась огромным успехом. Плакат «Механизируем Донбасс!» (1930) запечатлел трудовой энтузиазм, вызванный риторикой пятилетки, и его визуальный язык – что в целом нехарактерно для плакатов Дейнеки – напоминает конструктивистский стиль некоторых его коллег по «Октябрю»: фигуры шахтёров трактованы плоскостно, их расположение подчинено композиционной диагонали. Дейнека выполнил много заказов и для недолго просуществовавшего журнала «Даёшь!» (в течение 1929 года), «социально-политического и литературно-художественного издания», в выпуске которого участвовали в основном члены группы «Октябрь». «Даёшь!» хорошо известен западной аудитории, интересующейся авангардом, благодаря участию в нём Маяковского и Родченко. Многие рисунки Дейнеки, на которых изображены советские рабочие и промышленные объекты, в журнале сопоставлялись и комбинировались со снятыми в резком ракурсе документальными фотоочерками Родченко на те же темы. Однако со временем редколлегия журнала стала настаивать на превосходстве фотографии над рисунком, поскольку она воплощала собой триумф «технических методов», и Дейнека перестал посылать туда свои работы. Точно так же, когда в 1930 году «Октябрь» после долгих проволочек наконец организовал свою первую групповую выставку, графические работы Дейнеки поместили на ней только «в порядке дискуссии». Это значило, что устроители от них дистанцировались, предложив их зрителю как произведения спорные – явный признак продолжения былых разногласий между авангардистами и приверженцами фигуративной живописи. Рисунки Дейнеки, хоть и содержали политическую сатиру и имели массовое распространение, не соответствовали канонам «Октября».

Такое отношение вынудило художника выйти из состава группы, и в 1931 году он выразил желание вступить в новую мощную художественную организацию – Российскую ассоциацию пролетарских художников (РАПХ). Это объединение, члены которого были настроены исключительно агрессивно по отношению к своим оппонентам, заняло в то время ведущее положение в художественной жизни страны, присвоив в большей мере, чем остальные, риторику культурной революции и классовой борьбы. Художник и глава РАПХ Лев Вязьменский, например, опубликовал в 1930 году статью, в которой охарактеризовал работы художников ОСТа как «антисемитские», «фашистские» и «реакционные»[7]. РАПХ делил всех художников на три категории: попутчики, классовые враги пролетариата и истинно пролетарские художники. Дейнека был немедленно принят в ассоциацию, поскольку к тому

6
Из лекции А.А. Дейнеки о его творческом методе, прочитанной в Клубе мастеров искусств (Москва, 29 января 1933 года). Цит. по: Никифоров Б.М. А. Дейнека. М., 1937, с. 42.

7
Искусство в массы. 1930, № 2. Цит. по: Костин В. ОСТ (Общество станковистов). Л., 1976, с. 137.

времени уже был известным и зарекомендовавшим себя мастером. Вскоре, впрочем, рапповцы ополчились и против него, обвинив в аполитичности и скрытой реакционности, а также в том, что он «за спортом прячет своё политическое лицо»[8]. Сомнению подвергалась даже чистота его пролетарского происхождения – весьма распространённое обвинение того времени, когда классовые враги постоянно «выкорчёвывались» с рабочих мест и из различных организаций[9]. Дейнека не опускался до дискуссий на эти темы и просто продолжал работать. 23 апреля 1932 года Политбюро ЦК ВКП(б) издало постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», согласно которому последние (включая РАПХ) были распущены – с целью положить конец разрушительной борьбе между ними. Вместо объединений художников были созданы централизованные профессиональные союзы, и Дейнека вскоре вступил в Московское отделение Союза советских художников (МОССХ).

«Жить стало веселее»

В краткий период относительного спокойствия середины 1930-х годов – между культурной революцией и последовавшими за ней массовыми репрессиями – был провозглашён социалистический реализм (1934) как направление искусства, лучше всего отражающее советскую действительность в её «революционном развитии», то есть такой, какой она должна стать при полном господстве социализма. Именно на это время пришёлся расцвет творчества Дейнеки. Хотя на протяжении последующих долгих лет картины Дейнеки будут иметь успех, этот успех всегда будет омрачён обвинениями, смещениями с должностей и выговорами советской бюрократии от искусства. Однако в середине 1930-х художник был на взлёте, его полотна показывали путь, по которому следовало идти к социалистическому реализму.

В 1933 году в Москве открылась огромная выставка «Художники РСФСР за пятнадцать лет», задуманная и как подведение итогов, и как решающий аргумент в дискуссии о верном пути советского искусства; на ней были представлены полотна Дейнеки периода ОСТа, а также несколько последних работ. Критики с энтузиазмом восприняли оформление экспозиции, где картины Дейнеки подавались как будущая модель советского искусства, в противоположность «тупику», к которому пришёл авангард[10]. Как заявил один критик, «Дейнека прежде всего умный художник, с большим будущим»[11]. Такая уверенность критиков основывалась не только на его великолепных полотнах периода ОСТа конца 1920-х, но и на новом, так называемом лирическом стиле живописи, который он начал разрабатывать в 1931–1932 годах параллельно с работой над плакатом. Одобрение критики вызвали картины, изображавшие молодых людей в ситуациях, где наиболее выигрышно представала их телесная красота, безупречная форма, – обычно при занятиях спортом или в игре. Это были радостные изображения «нового человека», «новой женщины»[12] – именно они, весёлые молодые люди, наслаждающиеся жизнью, должны были заменить суровых рабочих первой пятилетки.

8
Из лекции А.А. Дейнеки о его творческом методе... Цит. по: Никифоров Б.М. А. Дейнека. М., 1937, с. 66.

9
Об отношении РАПХ к Дейнеке см.: Сысоев В.П. Александр Дейнека. М., 1989, т. 1, с. 85.

10
О выставке «Художники РСФСР за пятнадцать лет» см.: Chlenova M. On Display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928–33. Ph.D. diss., Columbia University, 2010.

11
Ефимов Б.Е. Решение темы // Советское искусство. 1933, 14 июня.

12
См., например, отзывы критиков С. Семёнова и О. Бубновой, писавших в 1933 году. Цит. по: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 63.

Лирическую картину «Игра в мяч» (1932) Дейнека писал не на заказ – не для выставки, не для пропагандистского плаката, не для журнальной иллюстрации, не как отчёт об оплаченной командировке. Он стремился изобразить или, скорее, сам создавал идеал нового советского человека – образ менее идеологизированный, более живой, живописно-чувственный. При этом, конечно, он не работал, как западный художник, пишущий в одиночку картину у себя в студии в надежде найти покупателя. У Дейнеки был заключён договор с государственным кооперативным союзом «Всекохудожник», дававшим художникам заказы при условии, что определённое количество картин будет ими создано в течение оговариваемого времени, за что художники получали ежемесячные выплаты (система эта называлась контрактацией). Это обеспечивало вполне эффективную поддержку признанным художникам, получившим возможность создавать незаказные произведения, которые со временем будут приобретены музеями или получат распространение через широкую сеть иных советских институций.

Разумеется, не одна только возможность работать без прямых заказов побудила Дейнеку изменить свой стиль и создать композиции, как бы пронизанные живописной магией чувственности, как, например, «Игра в мяч». Что же ещё могло стать причиной столь значительной перемены, отказа от графики и графического стиля в пользу живописи? Один ответ напрашивается сразу: в то время концепция социалистического реализма только формировалась, критики нещадно бичевали «формализм», а в живописной секции нового Союза художников преобладали художники-реалисты АХРР. Ещё одно объяснение – иерархическая тоталитарная модель подразумевала прямое давление «сверху». Можно было бы предположить, что Дейнеку принудили, прямо или косвенно, изменить свой «строгий графический стиль», то есть, как полагает Мэтью Баун, он «явно согнулся под сильным ветром»[13]. Однако учитывая то, что в начале 1930-х годов положение Дейнеки – широко востребованного и известного художника – было достаточно прочным, у нас нет оснований полагать, что он чувствовал идущую извне необходимость менять свой стиль. Скорее, Дейнека осознал, что новая система социалистического реализма требует не только более реалистичной формы, но и отдаёт предпочтение картинам, написанным маслом, поэтому ему нужно отказаться от своего давнего утверждения, что он не чувствует «родственного духа» со станковой живописью[14]. Дейнека решил экспериментировать в этом направлении, чтобы в форме возрождённой станковой картины воплотить столь любимую им тему нового советского человека.

Существует и ещё одно, чисто биографическое объяснение той зачарованности пластикой женского тела, которую мы ощущаем в «Игре в мяч»: для этой картины, как и для картин «Мать» (1932) и «Купающиеся девушки» (1933), художнику позировала шестнадцатилетняя чемпионка по плаванию Люся Второва, с которой он познакомился в Москве на стадионе «Динамо» в 1932 году и в которую, как полагают, влюбился[15].

Изображая упругое, сильное тело нравящейся ему девушки, а не анонимных рабочих или спортсменов, как на большинстве других картин, Дейнека чётко очертил его абрис на тёмном фоне, и кажется, что художник нежно склоняется, чтобы до него дотронуться. Он даже повторил его

13
Bown M. C. Art under Stalin. New York: Holmes and Meier. 1991, p. 119.

14
Сьюзен Рейд исследует первостепенное значение, придаваемое картинам, написанным маслом, в практике социалистического реализма в статьях "All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s" // Slavic Review. 1998. Vol. 57, p. 133–173 и "Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935–41" // The Russian Review. 2001. Vol. 60, No. 2 (April), p. 153–184.

15
О Люсе Второвой и её отношениях с Дейнекой см.: The Swimming Vtorova Sisters: The Representation and Experience of Soviet Sport in the 1930s // Euphoria and Exhaustion: Modern Sport in Soviet Culture and Society / S. Budy, N. Katzer, A. Köhring and M. Zeller, eds. Frankfurt am Main: Campus-Verlag. 2010, p. 89–109.

контуры трижды, в трёх положениях, словно пытаясь охватить фигуру со всех сторон. Спокойное, полусонное состояние фигур предполагает скорее эротические мечтания, нежели занятия спортом – несмотря на название картины. Однако если мы можем угадать некое скрытое интимное чувство в такого рода лирических полотнах, то это отнюдь не означает, что сам Дейнека как-то особенно выделял их среди других своих работ. Об этом свидетельствует тот факт, что он использовал образ Люси и в двух явно заказных произведениях, куда в большей степени соответствующих типичному для художника лаконичному графическому стилю, – это плакат «Физкультурница» с официальным названием «Работать, строить и не ныть!», а также этюд маслом 1934 года на тему «Беседа колхозной бригады», созданный для одной из четырёх настенных росписей здания Наркомзема. Облик Люси Второвой легко узнать в чертах молодой женщины справа, а также обнаружить в произведениях самых разных жанров, он постоянно присутствует в творчестве Дейнеки, как и его одержимость идеализированным образом нового советского человека – лейтмотив, объясняющий относительно безболезненный переход к новой манере, сделавшей его одним из образцовых художников социалистического реализма.

Как бы то ни было, эскиз росписи «Беседа колхозной бригады» является ярким образцом социалистического реализма. Дейнека написал его в 1934 году, когда соцреализм был провозглашён официальным стилем советского искусства. Никто ещё не знал точно, каким именно будет этот стиль, – в течение последующих нескольких лет на собраниях МОССХа эта тема будет активно обсуждаться. Ясно было одно: официальный стиль советского искусства будет представлять собой принятую всеми модель реалистического искусства, которая должна быть адекватной достижениям социализма. Чтобы выявить «лучшую» сторону этого произведения Дейнеки, мы должны отметить, что для достижения подобной адекватности художник успешно соединил две различных манеры – живописную и графическую. Как и многие графические, а также восходящие к графике живописные работы, эскиз представляет собой своего рода фриз, в который вписаны фигуры работников. Как и в лирических полотнах Дейнеки, зритель как бы вплотную приближен к изображённым фигурам, представленным в насыщенном цветовом пространстве в расслабленных, почти мечтательных позах. Благодаря этому возникает ощущение красоты и радости лучшей жизни, которая ждёт нас при социализме. Дейнека не выбирал сюжет, он лишь согласился исполнить конкретный заказ – четыре настенные росписи на тему «Революция в деревне». Неизбежные в этом случае ограничения оказались вполне плодотворными, приведя к созданию строгой, оригинальной композиции.

Обычно в описании этой работы как соцреалистического по концепции произведения её худшие качества затмевают достоинства. Именно принципиальная лживость в демонстрации колхозного изобилия заставляет воспринимать эту картину как действительность в её «революционном развитии». Здесь нет и речи об изображении реальной советской жизни, со всеми жестокостями коллективизации, результатом которой были крестьянские восстания и повальный голод. Картина Дейнеки ставит перед нами, зрителями, в первую очередь этический вопрос: отвергаем ли мы тоталитарное искусство, неизбежно являющееся частью репрессивной политической системы? Или же мы готовы воспринимать его чисто эстетически, увидеть искреннюю фантазию художника, представившего, как могла бы выглядеть «колхозная

беседа» в прекрасном будущем, фантазию, воплощённую внутри сложной системы художественных ограничений, которые привели тем не менее к появлению убедительного и талантливого произведения? В отличие от первого, второй путь имеет то преимущество, что позволяет в Дейнеке – представителе соцреализма – разглядеть подлинного художника. Такой человек, как Дейнека, в полной мере принадлежавший своей эпохе, естественно и органично принял официальный репертуар тем советского искусства. Он не был ни легковерным советским обывателем, ни ярым оппортунистом, он пытался найти способ успешно работать в «предлагаемых обстоятельствах», следуя при этом собственной образной системе – своей фантазии, рисующей нового советского человека.

Ярким доказательством благосклонного отношения власти к Дейнеке стала важная командировка в Соединённые Штаты Америки в качестве официального представителя на выставке «Искусство Советской России». Выставка открылась в декабре 1934 года в Филадельфии в помещении Пенсильванского музея искусств. Письма Дейнеки, равно как и другие документы, связанные с его американским турне, свидетельствуют, что художник прибыл в США с уверенностью, что он осуществляет крайне важную миссию, представляя здесь новое, величайшее явление – искусство и культуру социализма, и должен судить об американском искусстве и культуре, исходя из своих критериев. Судя по всему, художнику было не важно, что он не говорил ни слова по-английски, да и за границей оказался впервые. На выставке было представлено пять его работ, включая три эскиза настенных росписей для Наркомзема и полотно 1934 года «Вратарь», на котором фигура голкипера, изображённая сзади, вытянута горизонтально по длине холста и как бы застыла в полёте. Американские зрители и критики восторженно приняли его работы, некоторые даже сравнивали Дейнеку с американским художником Томасом Хартом Бентоном. В Америке у Дейнеки прошли ещё три небольшие персональные выставки графики, получившие положительные рецензии. Художник увлечённо зарисовывал всё, что видел, особенно технические новшества: не только небоскрёбы Нью-Йорка и Филадельфии, но также и содержащиеся в порядке дороги и огромное количество автомобилей. Однако, несмотря на восхищение техническими достижениями Америки, её архитектурой и искусством, а также на тёплый приём, оказанный ему в Филадельфии, Нью-Йорке, Вашингтоне и Балтиморе (путешествие длилось почти три месяца, с декабря 1934 года по март 1935-го), его тянуло домой, и уехал он, всё так же ощущая превосходство своей страны и её искусства. В 1935 году в речи на собрании МОССХа Дейнека восхвалял искусство «нашей новой страны, наших новых людей», противопоставляя его западному искусству (после Соединённых Штатов он ненадолго останавливался в Париже и Риме). «Когда я был и во Франции, и в Нью-Йорке, то я говорил, что наши художники ездят по стране, летают, пишут авиационную тематику... Это было для них просто удивлением, потому что ни один художник вне наших границ этими вопросами не занимается. Они все ещё продолжают писать натюрморты и портреты буржуазных дам. В этом отношении мы пионеры, и в этом отношении у нас будут учиться»[16].

Самым значительным событием этого периода было открытие в конце 1935 года в Москве персональной выставки Дейнеки, на которой было представлено 119 его работ. Художник решил выставить только самые последние работы, включая произведения,

[16] РГАЛИ. Ф. 2943, оп. 1, л. 41, с. 35.

написанные на основе заграничных впечатлений, и главные из тех, что были результатом командировок в колхозы Донбасса летом 1935 года, например великолепную «Колхозницу на велосипеде». На картине, принципиально новой по композиции, была изображена фигура женщины в ярком, почти сияющем красном платье, подобно аппликации наложенная на плоский ярко-зелёный пейзаж. Видимо, имея в виду эту картину, некоторые из критиков указывали на схематизм его работ (своего рода кодовое слово для формализма); в целом же пресса была вполне благосклонна, дав высокую оценку изобретательности и оригинальности художника. Было напечатано более двадцати пяти заметок и рецензий, посвящённых выставке, ставшей одним из главных художественных событий сезона. В начале 1936 года выставку Дейнеки перевезли в Ленинград – казалось, художник занял самое высокое положение в советской художественной иерархии. Жизнь для него на самом деле стала веселее при новой системе советского искусства.

Период массовых репрессий

Как и для многих советских граждан, «весёлая» жизнь резко закончилась для Дейнеки в 1936 году с началом массовых репрессий. Кампания по борьбе с формализмом развернулась после серии опубликованных в «Правде» редакционных статей с нападками на деятелей различных видов искусств: музыки, балета, архитектуры и живописи. Всего через несколько месяцев после успеха персональной выставки Дейнеки в статье «Против формализма в искусстве» в июньском номере журнала «Под знаменем марксизма» за 1936 год его назвали художником, попавшим под влияние формализма; особенно критиковали «Оборону Петрограда», до этого времени считавшуюся одним из несомненных шедевров советского искусства. На октябрьском собрании в Третьяковской галерее Дейнека выступил против этой «охоты на ведьм», утверждая, что в других странах, если уж работы художника отобрали для музея, то не бывает так, «что сегодня повесили, а завтра сняли, сегодня он гениален, а завтра мазилка...»[17]. Публичные нападки заставили художника, ещё недавно успешного и признанного, почувствовать себя уязвимым. Дейнека, наверное, особенно волновался, когда в 1937 году тучи по-настоящему сгустились в МОССХе, где бывшие члены АХРРа и «Октября» обвиняли друг друга в поддержке Троцкого и Бухарина, когда арестовывали всё больше художников, особенно тех, кто состоял в руководстве различных художественных объединений[18]. Репрессии затронули и ближний круг Дейнеки: в 1938 году арестовали Густава Клуциса, с которым он был дружен и сотрудничал в отделе плаката МОССХа (впоследствии стало известно, что Клуцис был убит вскоре после ареста). Первая жена Дейнеки художница Паула Фрицевна (Францевна) Фрейберг (Фрейберга) была арестована в том же году и погибла в тюрьме несколько месяцев спустя[19].

Самого Дейнеку репрессии не коснулись; несмотря на нападки в прессе, ему даже был сделан важный заказ – огромное панно для советского павильона на Всемирной выставке искусств и техники в Париже, намеченной на май 1937 года. Панно ныне утрачено, но эскиз маслом под названием «Стахановцы» сохранился. На нём изображены ряды нарядных людей в белых одеждах, идущих прямо на зрителя, – ещё один

17
РГАЛИ. Ф. 990, оп. 2, д. 10, с. 23–24. Цит. по: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 104.

18
О «чистках» в искусстве см.: Bown M.C. Socialist Realist Painting. New Haven: Yale University Press. 1998, p. 201–203.

19
Клуцис и Фрейберг стали жертвами преследования латышских националистов.

праздник социалистического труда, только теперь созданный специально для западной аудитории. Эту работу вполне можно было отнести к формалистическим: здесь мы видим типичное для Дейнеки отсутствие перегруженного деталями живописного повествования, напряжённые цветовые контрасты красного и тёмно-коричневого на фоне переливающегося белого, уплощённость пространства, условность в трактовке фигур. Хотя создание произведения, которое в то время легко было обвинить в формализме, может нас удивить, лаконичность и декоративность были, в определённой степени, допустимы и даже желательны в таком жанре монументального искусства, как настенная роспись. Кроме того, Дейнека был популярен на Западе, поэтому его кандидатура стала удачным выбором для подобного заказа. Ему пообещали командировку в Париж для монтирования панно и даже начали оформлять визу, но в последнюю минуту визу аннулировали, а поездку отменили. Художники усмотрели в этом шаткость положения Дейнеки, о чём и записала в своём дневнике художница Валентина Кулагина, жена Клуциса.

В этой череде взлётов и падений, вскоре после отмены парижской командировки, в июле 1937 года Дейнеке заказали две работы для большой выставки «XX лет РККА и Военно-Морского Флота», намеченной на 1938 год. Одной из них стали знаменитые «Будущие лётчики». Эта картина – своего рода начало эпохи художественных компромиссов для Дейнеки: он отказывается от своих излюбленных живописных приёмов под давлением борьбы с формализмом. Фигуры на полотне помещены в легко прочитываемое, насыщенное деталями трёхмерное пространство. Мальчики сидят на ступеньке недалеко от бетонного парапета набережной, изогнутого дугой перед ними, передний план аккуратно выстроен по диагонали, море покрыто барашками волн. Однако и в этой, казалось бы, традиционно написанной картине остаются приметы прежнего стиля: монохромные пространства, стройные загорелые фигуры полуобнажённых мальчишек – тех самых советских людей будущего, образ которых так занимал Дейнеку.

Какой бы идиллической ни была картина, она передаёт беспокойство, ощущавшееся в стране, которая готовилась к возможной войне: место действия – Крым, южная граница СССР, где и произойдёт нападение с моря, и старший мальчик справа как будто объясняет двум своим друзьям что-то про взлетающие и садящиеся гидропланы, которые вполне могут входить в число самолётов береговой охраны, патрулирующих границу[20].

Дейнеке были также заказаны тридцать пять мозаичных панно на тему «Сутки Страны Советов» для сводов и платформы станции «Маяковская», которая открылась в сентябре 1938 года. Такой государственный заказ был особой привилегией, кроме прочего, позволившей Дейнеке испробовать свои силы в мозаике – одном из видов монументально-декоративного искусства, который будет всё больше занимать его в последующие годы и поможет избежать ставших постоянными обвинений в формализме, предъявляемых его живописным работам. Так, например, три картины Дейнеки были включены в большую выставку «Индустрия социализма» 1939 года, но критика обошла их молчанием; кроме того, работы художника не были включены в официальные экскурсии. Как было принято на советских выставках того времени, даже во вступительной статье к каталогу, в котором были представлены произведения Дейнеки, художника вновь обвинили в «схематизме»[21].

20
Такая трактовка картины с оборонной точки зрения предложена в: O'Mahoney M. Sport in the USSR: Physical Culture-Visual Culture. London, 2006, p. 122–124.

21
Зотов А., Сысоев В. Вступительная статья // Индустрия социализма. М., 1940, с. 8.

Вторая мировая война

Во время Великой Отечественной войны немецкая армия захватила Курск, где жили мать и сестра Дейнеки; мать художника умерла в октябре 1942 года, в период длительной оккупации. И всё же война принесла Дейнеке не только трагедии – она стала временем нового взлёта его художественной карьеры. Патриотизм, проявленный художником в 1940-е, избавил его от обвинений критики; Дейнека вновь был признан властью. Большую часть войны он провёл в Москве, отказавшись от эвакуации в более безопасные районы, и ездил на фронт делать наброски солдат, защищавших город.
В 1941–1942 годах Дейнека, возглавляя бригаду художников, работал, как и во времена Гражданской войны, в «Окнах ТАСС» над военными пропагандистскими плакатами. Создавая свою военную хронику, художник написал серию пейзажей опустошённых городов и деревень. После падения Севастополя, любимого крымского города Дейнеки, летом 1942 года Совет народных комиссаров заказал художнику большое полотно «Оборона Севастополя», которое было выставлено в Москве в начале 1943 года и сразу же стало символом советского патриотизма. К лету 1943 года положение Дейнеки в художественном мире явно укрепилось: тридцать две его картины последнего времени были включены в выставку, организованную Третьяковской галереей, где были представлены шесть главных советских художников. В 1945 году Дейнеку направили в Берлин, чтобы сделать зарисовки побеждённого города, и в тот же год назначили директором нового Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПиДИ). Казалось, художник был полностью реабилитирован.

Конец сталинской эпохи

Радикальные перемены в культурной политике послевоенного времени вновь поставили Дейнеку под удар. Он был назначен директором МИПиДИ в так называемую «малую оттепель» – краткий промежуток времени с 1945 по 1946 год. Но уже к осени 1946 года партия приняла три жёстких постановления, отстаивающих антимодернистские, антизападные и, без сомнения, чисто академические позиции в области искусства, а Дейнека и другие «либеральные» художники вновь подверглись критике за «схематизм» и «формализм».

Полотно «Донбасс» 1947 года, предположительно основанное на набросках, сделанных во время командировки в том же году, можно рассматривать как попытку Дейнеки ответить на обвинения большой академической «картиной», написанной в традиционной реалистической манере, более всего ценившейся тогдашним художественным истеблишментом. По сравнению с более ранней работой, написанной практически на ту же тему, – «На стройке новых цехов» – композиция «Донбасса» более реалистична в трактовке пространства, повествовательна в изображении места действия, документальна в воспроизведении поз и деталей одежды молодых женщин. Дейнека «укротил» напряжённый и страстный стиль своих ранних работ, выполненных в сжатой графической манере, чтобы перейти к будничному реализму с акцентом на тщательно выписанных деталях. Обыденность как раз и стала сюжетом картины. Перед нами не восторженный гимн индустриализации 1920-х,

а уже прошедшая через индустриализацию, измученная войной страна, которая каждый день трудится, чтобы подтвердить свой новый статус супердержавы. Хотя Дейнека и ранее неоднократно изображал женщин за работой, здесь его выбор декларативен: молодые женщины вынуждены трудиться, потому что целое поколение молодых мужчин погибло в годы войны. Впрочем, отдельные элементы прежнего стиля позволяют узнать в этом полотне «классического» Дейнеку: плоские силуэты рабочих на мосту, ядовито-яркие оттенки розовой косынки и жёлтого платья, чётко очерченный жёлтым треугольник груди, броско сопоставленный с жёсткой конструкцией моста. Вся композиция образует чётко выстроенную конструкцию из вертикалей, диагоналей и разрезающей горизонтали моста, обретая новое качество, которое можно назвать точностью прото-поп-арта. Жёсткие ограничения соцреализма конца 1940-х – начала 1950-х заставили художника «разбавить» свой прежний стиль, однако на его месте возникла неожиданно убедительная форма современного реализма.

В этом не слишком удачном опыте в духе академического реализма мы можем уловить какие-то новые черты, живой и действенный отклик на современность, но критики той поры не заметили этого, и нападки на Дейнеку за формализм не прекратились. В феврале 1948 года было принято постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» Вано Мурадели, давшее новый толчок кампании против формализма в искусстве. Кампания коснулась и МИПиДИ – к октябрю 1948 года Дейнеку вынудили уйти с поста директора института (он остался заведующим кафедрой декоративной скульптуры). Художника заставили покинуть все официальные посты; на протяжении следующих девяти лет, до 1957 года, он получал очень мало заказов, его работы редко выставляли и почти не упоминали в прессе. Дейнеке пришлось больше заниматься преподаванием, в том числе в Московском текстильном институте. Отсутствие государственных заказов изменило и сам жанровый состав искусства Дейнеки. Теперь в его творчестве преобладали не монументальные, «общественно значимые» произведения, а пейзажи, натюрморты, портреты, бытовые сцены. «Автопортрет» 1948 года можно считать своего рода отчаянной попыткой средствами живописи компенсировать ту несостоятельность, которую художник ощущал в результате своей жестокой изоляции. Дейнека не был высоким человеком (его рост 1 метр 70 сантиметров), и в возрасте 49 лет, как свидетельствуют фотографии, он никак не напоминал высокого, поджарого, мускулистого красавца, этакую звезду экрана, который изображён на холсте.

На примере одной из редких заказных работ этого периода – картине «Открытие колхозной электростанции», написанной для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве 1952 года, мы видим, как Дейнека стремится приспособиться к требованиям, которые позволили бы ему занять прежнее место в художественной жизни. Вопреки собственному художественному принципу – вначале делать натурные наброски, а затем писать картину в студии – он пытается сразу писать с натуры, другими словами, решает фундаментально изменить свой метод. Работу хорошо приняли критики, но сам Дейнека считал её неудачной. «В картине „Открытие колхозной электростанции“ ни убедительности, ни простора не вышло, а жаль, тема хорошая. Но чего-то главного, насущного мне найти не удалось. И цвет в ней оттого жёсткий»[22].

[22] Дейнека А.А. Из моей рабочей практики // Сысоев В.П. Александр Дейнека. М., 1989, т. 1, с. 63.

Эти горькие слова – критика в собственный адрес в тот момент, когда извне художника никто не критиковал, – подводят печальный итог драматической истории советского искусства и советского художника, отмеченной «взлётами и падениями».

Эпилог: «оттепель» и «холодная война»

Во времена «оттепели» Дейнеку постепенно реабилитировали. В 1957 году он был представлен к званию народного художника РСФСР, была организована персональная выставка (первая с 1936 года), на которую он отобрал 270 работ. Отклики на выставку были многочисленные и неизменно положительные: Дейнеку снова признали одним из ведущих советских художников. Его творчество заняло особое место в советском искусстве периода «оттепели»: это был художник, который лучше других отразил фантазии советского государства о самом себе. Критик Наталья Соколова в журнале «Трудящиеся СССР» назвала свою рецензию «Художник современности» (так же называется и рецензия на выставку в «Литературной газете»). Она утверждала, что художник как бы говорит своими произведениями: «Как красив и гармоничен советский человек!». Единодушное признание выставки Дейнеки 1957 года означало, что из него «делают» образцового советского художника современности. В качестве такового он должен был противостоять Пикассо, выставка которого с триумфом прошла в Москве осенью 1956 года. Выставка Дейнеки в 1957-м призвана была уравновесить успех Пикассо. Неоднократное подчёркивание современности искусства Дейнеки явилось формой идеологической кооптации: творчество Дейнеки, представляющее современность, было менее опасным, чем творчество Пикассо, представлявшее «упаднический» Запад в контексте «холодной войны». Как бы там ни было, выставка вернула Дейнеку на олимп советского искусства: за ней последуют другие, художник соберёт множество наград и званий и несколько раз съездит за границу. Положительные отзывы на эту выставку означали, что зрители вновь были готовы понять цель художника – создание «красивого и гармоничного советского человека», как бы этот человек – или фантазия Дейнеки о нём – ни изменились с первых дней революции.

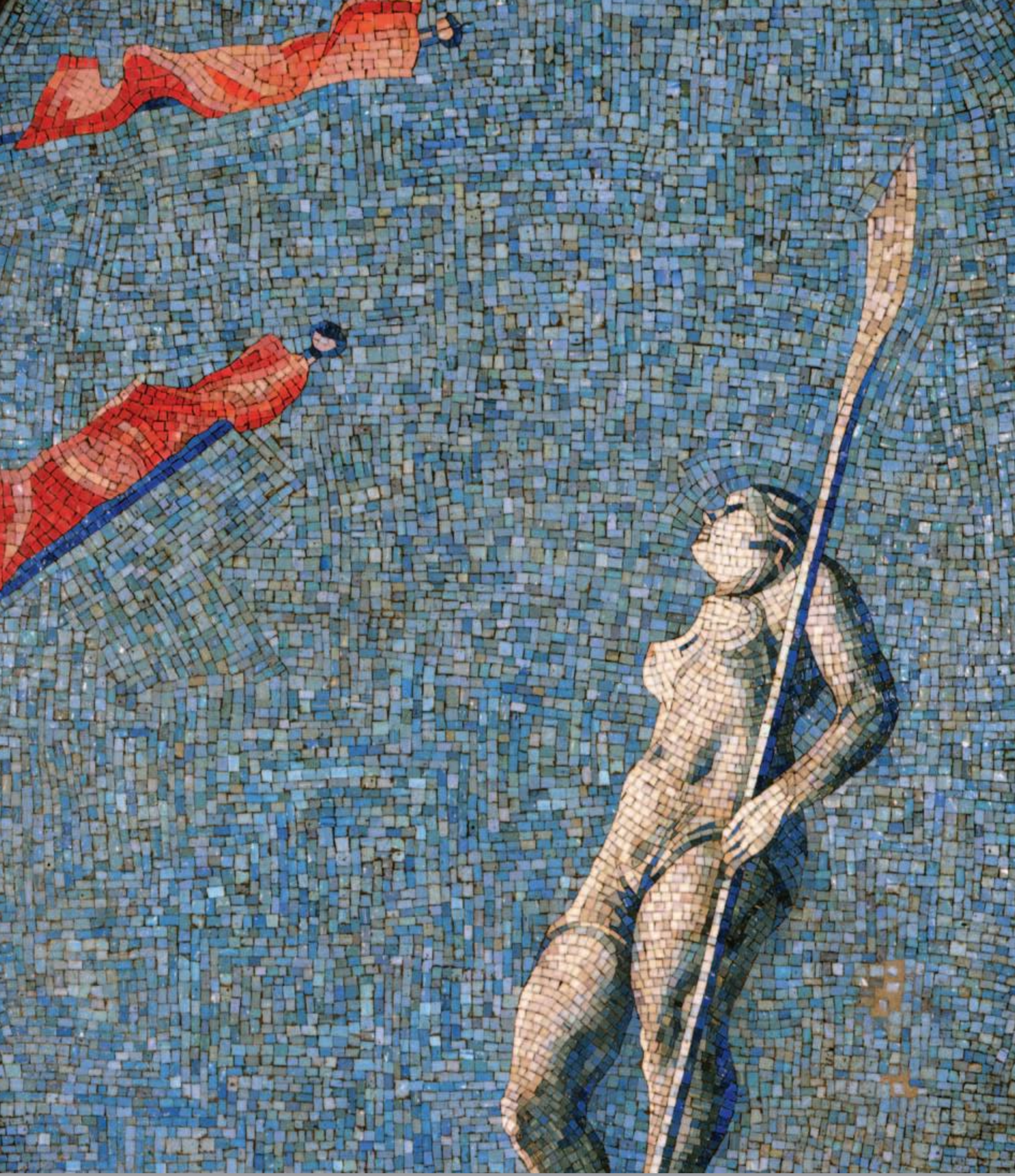
Яблоки созрели. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 129).

Затяжной прыжок парашютиста. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 129).

Стратостат. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 130).

Пловцы прыгают. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 129).

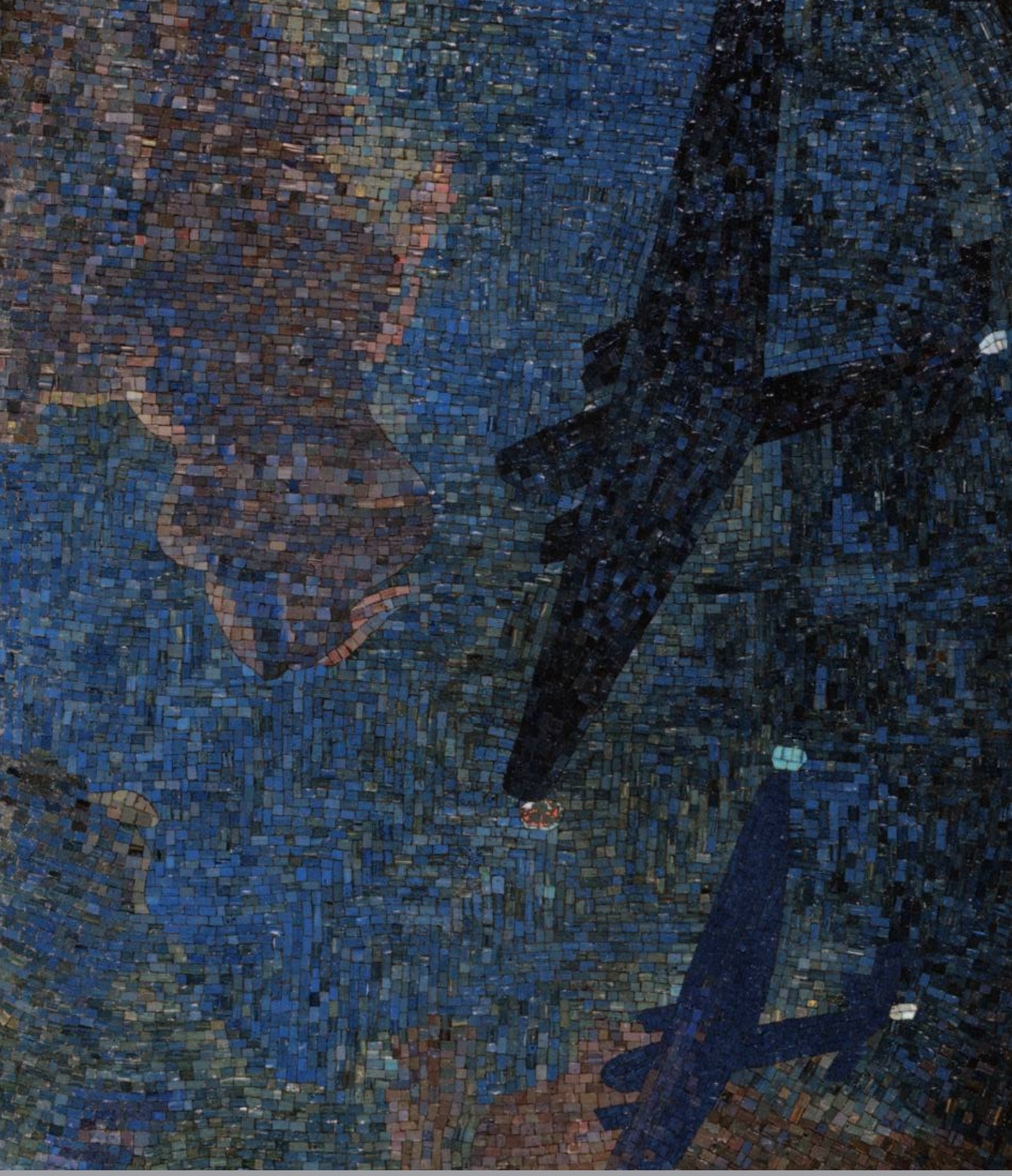
Прыжок с шестом. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 129).



Скульптура (Статуя). Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 129).

Лыжник. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 129).

Прожектора. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 130).



Бомбовозы ночью. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 130).

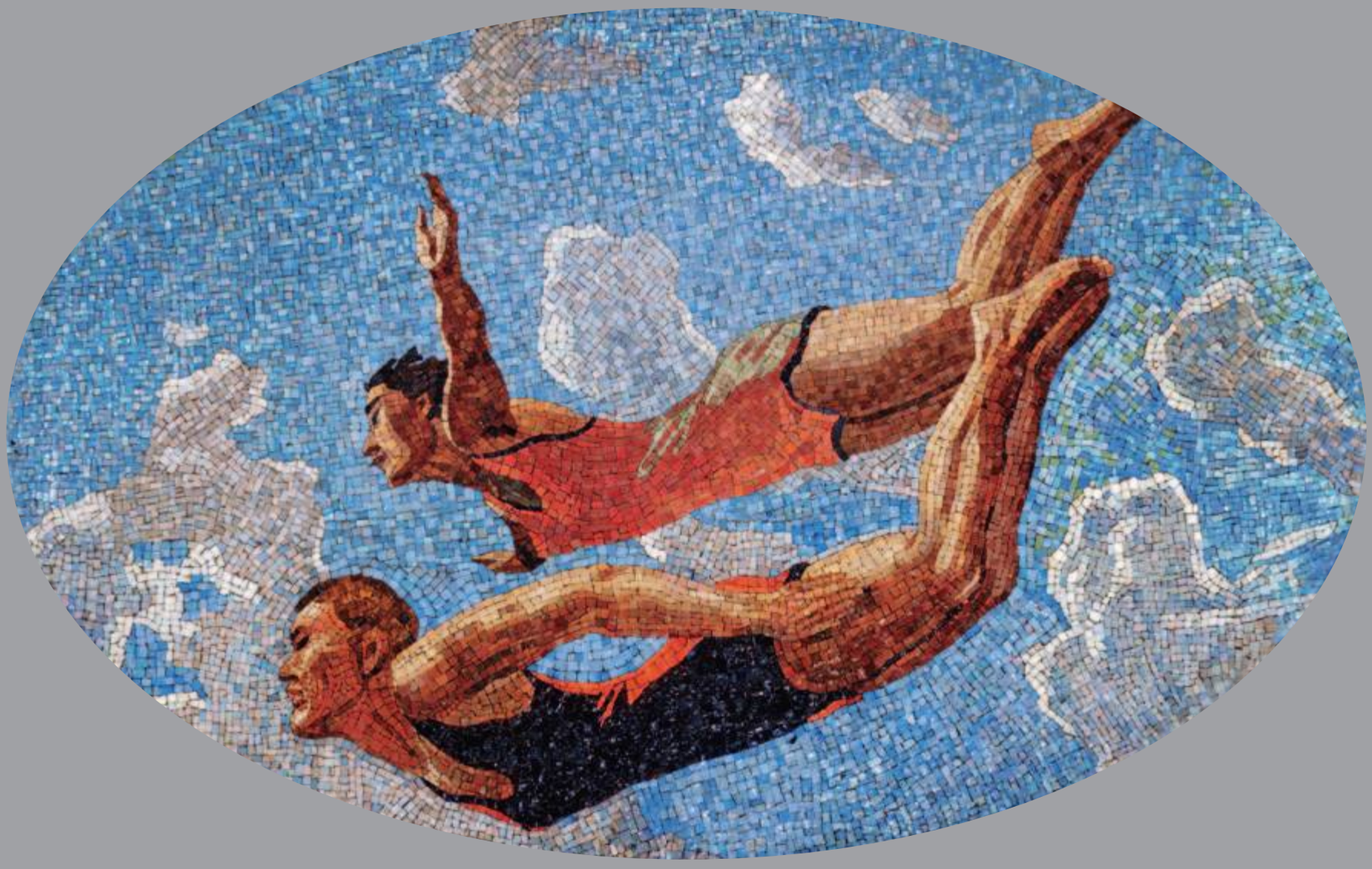
Планеры. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 129).

Цветущая яблоня. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 129).

Пионеры с моделью. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 130).

Прыжок ночью на парашюте. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938. Фрагмент (с. 130).

Цветущая яблоня. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).



Пловцы прыгают. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Яблоки созрели. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Матрос на вахте. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Бомбовозы днём. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Затяжной прыжок парашютиста. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Кремль днём. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

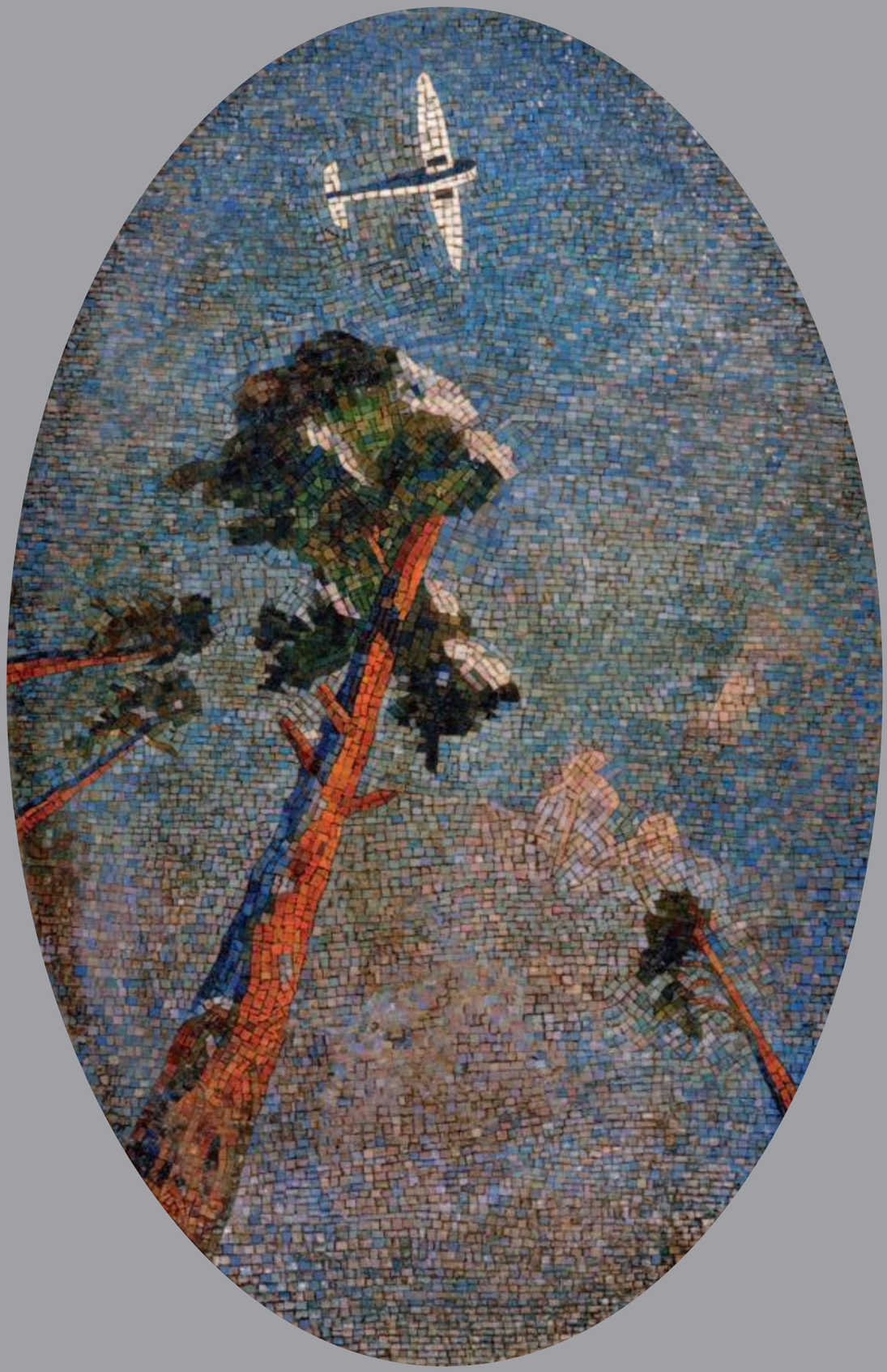
Рожь (Комбайнёрша). Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Прыжок с шестом. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Планеры. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Парашюты в небе. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Лыжник. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).



Сосны на Севере. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Скульптура (Статуя). Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 129).

Чкаловский самолёт. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

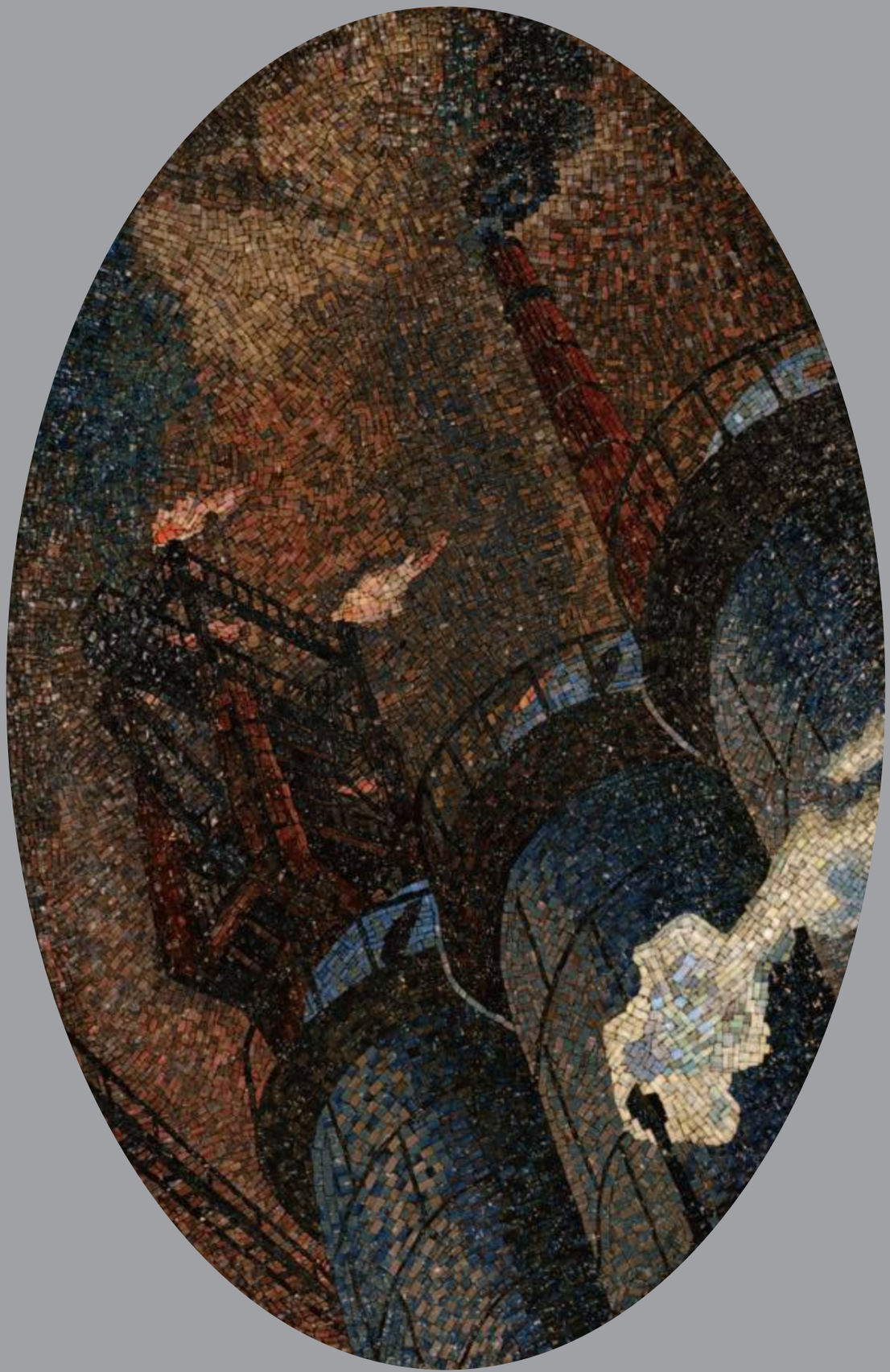
Бомбовозы ночью. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Кремль ночью. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Прыжок ночью на парашюте. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Прожектора. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Бомбовозы ночью. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).



Домны в работе. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Стратостат. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Пионеры с моделью. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Игра в мяч. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Парашюты в небе. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Портик. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

На стройке (Краны). Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Чайки над водой. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Мать с ребёнком. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 130).

Спортивные самолёты. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 131).

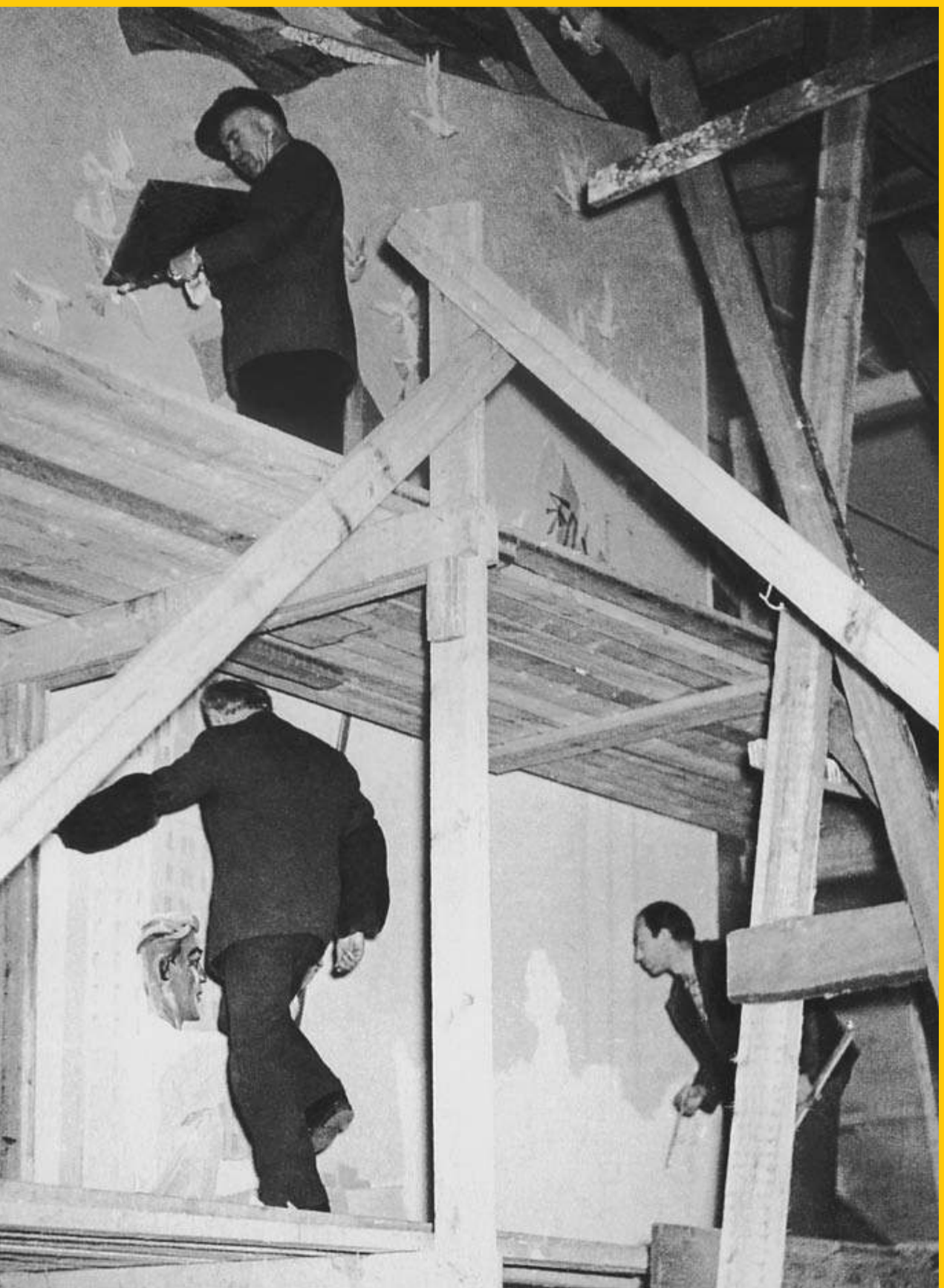
Электрификация. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 131).

Подсолнухи. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 131).

Апельсины. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 131).

Знамя СССР. Мозаика на станции метро «Маяковская». 1938 (с. 131).

А.А. Дейнека за работой над панно для павильона СССР на Всемирной выставке в Брюсселе. 1957–1958.
Фотография из архива художника.



Монументальные работы: проекты 1920-х – 1960-х годов

Александр Дейнека – художник синтетического дарования. Едва вступив на профессиональный путь, в первые послереволюционные годы в Курске он занимался всем и сразу: расписывал улицы и придумывал театральные костюмы, рисовал плакаты, преподавал живопись и скульптуру... Это разнообразие художественной деятельности, как показала его дальнейшая судьба, не было вынужденной необходимостью тех лет – оно отвечало самой сути творческого склада Дейнеки.

Продолжение получили все опробованные в Курске направления творческой деятельности. Дейнека не забыл даже о театре. В 1926 году совместно с Ю.И. Пименовым он оформил спектакль по первому советскому индустриальному роману Ф.В. Гладкова «Цемент» в Четвёртой студии МХАТ, а годом позже получил предложение от правления студии войти в состав худсовета и участвовал в его работе.

В 1928 году он стал участником выставки «Московские театры Октябрьского десятилетия (1917–1927)».

В 1930 году режиссёр В.Э. Мейерхольд привлёк Дейнеку и С.Е. Вахтангова к оформлению спектакля «Баня» по пьесе В.В. Маяковского (премьера прошла 16 марта 1930 года на сцене Государственного театра имени Мейерхольда)[1]. В Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина хранятся выполненные Дейнекой эскизы к спектаклю.

В конце 1944-го художника пригласили оформить спектакль «День рождения» в Центральном театре Красной Армии. Премьера спектакля по пьесе братьев Тур (творческий псевдоним работавших совместно писателей Л.Д. Тубельского и П.Л. Рыжея) состоялась 25 января 1945 года. Возможно, в дальнейшем будут обнаружены новые факты причастности Дейнеки к театральным проектам.

Однако при всём разнообразии видов искусства, в которых проявлялся талант художника, современники, судя по всему, воспринимали его прежде всего как монументалиста. В начале 1930-х годов в его станковых работах неизменно видели «склонность к монументальной живописи, к стенным росписям»[2], «своего рода фрагменты, куски каких-то композиций, для которых нужны целые стены»[3].

В 1944-м, делая доклад об Александре Дейнеке, искусствовед и художественный критик Осип Бескин отмечал: «...Несколько странная... судьба постигает творчество Александра Александровича Дейнека. ...живописцы утверждают, что Дейнека не живописец, ...скульпторы – что не скульптор, ...графики довольно благополучно забыли о Дейнека. (...) Несмотря на весь ряд этих разговоров.., с удивительной твёрдостью, с удивительным творческим спокойствием и напором развивается... творчество Дейнека, которое, собственно говоря, признаётся на все 100% только в одной области – в области монументальной...»[4].

Сам художник, анализируя собственное творчество в книге «Из моей рабочей практики», писал, имея в виду работу именно над монументальными проектами: «...спустя несколько лет после окончания войны я приступил опять к продолжению своего прямого дела».

Большая часть преподавательской деятельности Дейнеки также связана с монументальным искусством: он заведовал кафедрами монументальной живописи Полиграфического института и МГХИ имени В.И. Сурикова, преподавал на кафедре монументальной живописи в МИПиДИ.

В настоящем издании мы постарались собрать сведения обо всех известных сегодня монументальных работах Александра Дейнеки, проследить историю их создания и последующую судьбу. При подготовке комментариев частично использовались материалы, вошедшие в предыдущий том издательской серии «Дейнека. Живопись», в раздел «Александр Дейнека. Хроника жизни и творчества. Опыт реконструкции» (авторы-составители Н. Александрова, Е. Воронович, А. Губко, при участии А. Григорьевой и Т. Юдкевич), а также новые документы из архивов Москвы и Санкт-Петербурга. В ходе работы уточнены многие детали, касающиеся творчества и произведений А.А. Дейнеки; очевидно, однако, что немало вопросов остаётся пока без ответа и ожидает будущих специалистов. Мы надеемся, что сможем вызвать интерес к дальнейшим исследованиям в этой области.

Составитель – Татьяна Юдкевич, при участии Полины Ефимович (Издательская программа «Интерроса»).

1 См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 28, 32, 52.

2 Ромов С. Александр Дейнека // Советское искусство. 1932, 27 августа.

3 Эфрос А. Вчера, сегодня, завтра // Искусство. 1933, № 6, с. 57, 58.

4 См.: Дейнека. Живопись, с. 137.

Оформление павильонов для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки.

1923, Москва (не сохранилось).

1
Эскиз росписи Кустарного павильона.
1923.
Бумага, гуашь, тушь. 34,4×43,3 см.
ККГ. Инв. Г-1813.

2
Эскиз росписи Кустарного павильона.
1923.
Бумага, акварель, тушь, белила.
52,7×63,7 см.
ККГ. Инв. Г-2062.

В Курской картинной галерее хранятся два рисунка Александра Дейнеки с одинаковыми названиями – «Эскиз росписи кустарного павильона», датируемые 1920-ми годами.
В ходе работы над книгой удалось уточнить дату появления этих работ и историю их создания, а также точно определить изображённый объект.
Ключом к выяснению деталей стало упоминание Кустарного павильона как в авторских надписях, так и в надписи на фасаде изображённого здания. Оказалось, что речь идёт о павильоне Первой Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки.
Эта выставка стала важным событием в жизни страны, только что вышедшей из разрушительной Гражданской войны, пережившей голод 1921 года и объявившей о проведении Новой экономической политики. Решение об организации выставки было принято на IV сессии ВЦИК IX созыва. 29 октября 1922 года в «Известиях» появился доклад тов. Брагина «Всероссийская хозяйственная выставка 1923 года». Мероприятие имело в глазах властей большое значение – и пропагандистское, и организационное. Идея его проведения волновала уже тяжело болевшего в это время В.И. Ленина, с энтузиазмом отозвавшегося на письмо организаторов. Проект должен был способствовать продвижению в крестьянское хозяйство прогрессивных приёмов в земледелии, новых культур и пород животных, быть средством наглядной пропаганды ленинского кооперативного плана.
Важно отметить, что в экспозиции предполагался Иностранный отдел – Советская Россия с её пришедшей, как казалось тогда, надолго Новой экономической политикой вновь виделась иностранным компаниям, в первую очередь немецким, перспективным экспортным рынком.
Место для проведения выставки, как говорят, было выбрано М.И. Калининым, объехавшим всю Москву и облюбовавшим в конце концов территорию огромного пустыря со свалкой, к которому примыкали зелёные массивы старинных московских садов – Голицынского и Нескучного[1]. Экспозиция открылась 19 августа 1923 года и работала до конца октября. В числе выстроенных для неё павильонов была знаменитая «Махорка» Константина Мельникова. 19 октября осмотреть экспозицию приехал В.И. Ленин, до того времени уже давно не покидавший Горки (этот визит в Москву оказался для него последним). Всего за время работы выставку посетило около 1 млн 400 тысяч человек.
Именно в это дело государственной важности и был вовлечён студент 2-го курса Вхутемаса Александр Дейнека.
Однокурсник Дейнеки художник Андрей Гончаров, также оказавшийся причастным к этому масштабному проекту, в своих воспоминаниях писал: «Весной 1923 года началась подготовка к Первой сельскохозяйственной выставке в Москве. 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. Александра Александровна привела с собой Нисона Абрамовича Шифрина, с которым она работала в Киеве и который переехал в Москву, и супругов Сергиенко. И с середины мая мы начали работать над проектами росписей и колеровок павильонов, размещением различных лозунгов, включаемых в роспись или им сопутствующих, над орнаментами для внешней и внутренней отделки павильонов и всего, что архитекторами и главными художниками было предусмотрено. 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. И мы действовали по велению сердца легко и уверенно, еженедельно готовя эскизы к пятнице. Я помню, что Дейнека сделал эскизы росписи павильона „Вредители сельского хозяйства“[2], а я для наружной росписи павильона „Текстильный“. Но это была только часть нашей работы.
По пятницам с утра Нивинский и Экстер просматривали сделанное, что-то иной раз поправляли или дорисовывали, подписывали все планшеты и уезжали в Дирекцию выставки. К пяти часам они возвращались и говорили нам, терпеливо их дожидавшимся: „Все 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…»[3].
Кустарный павильон, он же павильон «Кустарный отдел», проект декорирования которого, как очевидно из рисунков, выполнял Дейнека, располагался в одном из зданий бывшего завода братьев Бромлей. Здесь строились небольшие суда, для чего вдоль всех корпусов был устроен бассейн, имеющий сообщение с Москвой-рекой.
Для выставки 1923 года здание было перестроено под руководством Щусева[4].
В отчёте руководящей тройки Главного выставочного комитета об организации, строительстве и архитектуре на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке от 15 октября 1923 года отмечалось: «…Из остальных художественных работ следует отметить интересную майолику Гжельской керамической школы. Этой майоликой облицован фасад Кустарного павильона…»[5].
Интересно, что рисунки с фасадами Кустарного павильона хранились у Дейнеки много лет. В собрание Курской картинной галереи они попали уже после смерти автора.

1
См.: Рублёв А.Д. Парк Горького: http://samlib.ru/editors/r/rublew_a_d/1parkgor.shtml

2
Здесь под вредителями подразумеваются насекомые и грызуны, и бороться с ними помогали самолёты «Юнкерс»; когда в 1940 году выйдет проиллюстрированная Дейнекой книга И.П. Мазурука «Наша авиация», там будет помещён рисунок на тему такой борьбы, только вести её будет отечественный самолёт «Конёк-Горбунок».

3
Андрей Гончаров. Воспоминания и записи. www.a-goncharov.ru/article/15.html

4
О дальнейшей истории здания см. с. 116 настоящего издания.

5
http://cocomera.livejournal.com/272327.html

1

2

Панно для Фабрики-кухни в Филях.
1932, Москва.

3
А.А. Дейнека. Панно для Фабрики-кухни в Филях.
Иллюстрация из журнала «Искусство». 1934, №4, с. 30.

4
Ф.В. Антонов. Панно для Фабрики-кухни в Филях.
Иллюстрация из журнала «Искусство». 1934, №4, с. 30.

Во всех биографиях Александра Дейнеки отмечается, что в 1932 году он выполнил панно для фабрики-кухни в Филях. Во время подготовки издания «Дейнека. Живопись» (М., 2010) были обнаружены документы, из которых следовало, что панно, известное как «Гражданская авиация» («Комсомол и авиация»), было создано для фабрики-кухни Завода № 22[1].

Полное название предприятия, для которого была построена фабрика-кухня, – Государственный авиационный завод № 22 имени 10-летия Октября[2]. Он был основан в 1916 году как Второй автомобильный завод «Руссо-Балт», а в 1923 году, когда был сдан в концессию фирме «Юнкерс», переориентирован на строительство самолётов. Через четыре года советская сторона расторгла договор, и на Заводе № 22 начали строить отечественные самолёты (разведчики Р-3, Р-6, истребители И-4, бомбардировщики ТБ-1, ТБ-3, ДБ-А, СБ, Пе-2, пассажирские Ант-9 и Ант-35).

В 1931 году по инициативе комсомольцев цеха окончательной сборки на заводском аэродроме начала работать лётная школа. В том же году для рабочих завода начали строить автоматизированную фабрику-кухню. Эти предприятия общественного питания, способные за полчаса накормить несколько сотен человек, с конца 1920-х активно внедрялись в СССР, ведущем борьбу за новый быт и формирование «человека нового типа».

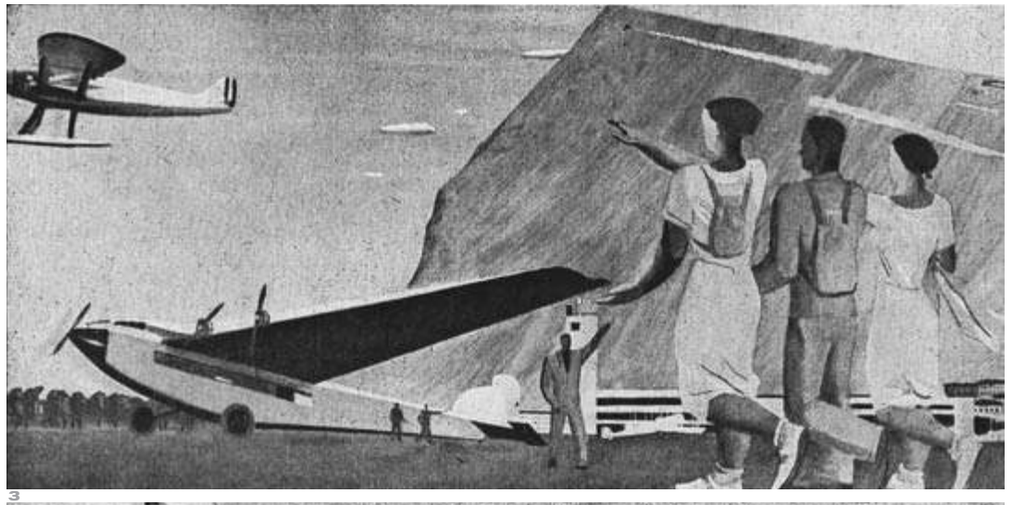
6 апреля 1932 года фабрика-кухня при Заводе № 22 с четырьмя обеденными залами и рестораном для стахановцев открылась. Она стала второй фабрикой-кухней, построенной в Москве. Через четыре года была признана лучшей среди предприятий пищевой промышленности Советского Союза и по распоряжению наркома А.И. Микояна премирована легковой автомашиной.

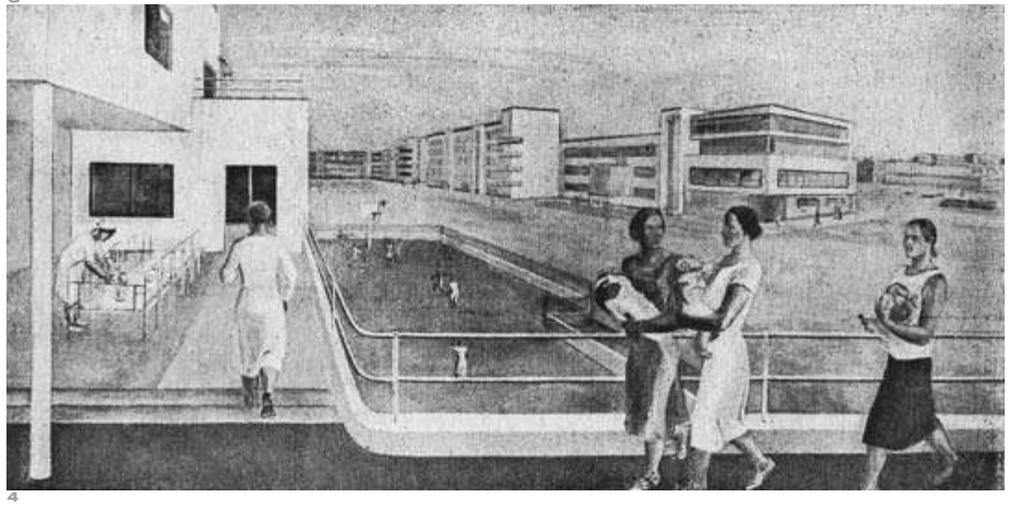
Монументальные росписи для фабрики-кухни выполняла бригада художников, в которую кроме Дейнеки входили Ф.В. Антонов, П.В. Вильямс, Г.Г. Нисский, С.Я. Адливанкин, В.Г. Одинцов.

Рассказывая о работе бригады, Ф.В. Антонов писал: «…Первый наш опыт – роспись на фабрике-кухне, где мы сами устанавливали место для наших будущих работ. Живопись здесь выступала не в органичном, а в случайном соединении с архитектурной формой…»[3].

Из слов Антонова не совсем понятно, выполнил ли каждый из авторов самостоятельное произведение или они сообща работали над несколькими композициями. В журнале «Искусство» № 4 за 1934 год воспроизведены две композиции для фабрики-кухни; одна из них подписана именем Ф. Антонова, вторая – Дейнеки.

Так или иначе, панно «Гражданская авиация» считается авторской работой Александра Дейнеки, и сам художник пишет о нём как о собственном произведении: «…Моё панно „Гражданская авиация“ на чертежах архитекторов проектировалось на метр или чуть выше от пола. Предполагалось, что панно будет интересно замыкать перспективу довольно низкого „цеха питания“. Но я был ошеломлён всей несостоятельностью отведённого места на стене. Я „увидел“, что половина моего панно будет скрыта от зрителя, когда в пустой зал поставят столы, пальмы, когда сюда придут те, для кого всё это предназначено, – рабочие. Я пошёл на резкое сокращение размеров по высоте холста,


3


4

5
Экспозиция павильона СССР на Международной биеннале в Венеции. 1934.
Фотоархив Венецианской биеннале.

5

лишь бы его поднять выше. В выборе цвета я исходил из желания создать контраст светлых живописных планов панно с силуэтами обедающих рабочих. Розово-охристо-серебристые краски панно как бы вносили в зал теплоту от полей, неба, ощущение простора, всегда связанных в нашем представлении с аэродромами и полётами. Я взял в панно два горизонта: первый низкий, на котором проектируются стоящие самолёты и идущие к ним молодые пассажиры, второй – высокий, где изображён полёт самолёта, как бы следующий по времени этап в развитии сюжета. Меня за этот приём обвиняли, но мне казалось, что подобное решение не такая уж новая штука. К нескольким точкам схода прибегали и в эпоху Возрождения. Новое использование этого приёма обусловило новизну изображения…»[4].

Судя по всему, работа над панно открыла в творчестве Дейнеки новую тему. В том же 1932 году он создал ещё несколько произведений, посвящённых самолётам и авиации: «Аэроклуб ночью», «Бомбовоз», «В воздухе».

В 1934 году панно Дейнеки было выбрано для отправки на XIX Венецианскую биеннале, в связи с чем между Отделом выставок ВОКСа, директором фабрики-кухни Завода № 22 и Фрунзенским трестом Нарпита, в ведении которого она находилась, завязалась переписка, позволяющая воссоздать хронику событий и перипетии «путешествия» работы за рубежом[5].

22 марта 1934 года директор Фабрики-кухни № 1 при Заводе № 22 Ватолин сообщил в ВОКС: «На Ваш запрос от 17 марта о выдаче Вам картины „Комсомол и авиация“ художника Дейнека, для отправки на… Международную выставку в Венеции, Фабрика-кухня № 1… может Вам предоставить возможность для отправки таковой при условии, если Вы оплатите по балансовой стоимости данную картину и с тем, чтобы по возвращении последней, по определении комиссией её целостности, будет данная сумма возвращена обратно. Стоимость картины 4905 руб. 55 коп.».

27 марта из ВОКСа во Фрунзенский райтрест Нарпита была направлена записка, где ВОКС обещал, что при передаче картины Дейнеки «Комсомол и авиация» «временно в качестве экспоната» возьмёт «на себя материальную ответственность за картину от момента её получения до момента её возвращения».

29 марта заместитель заведующего отделом выставок ВОКСа Ф.И. Ласло был уполномочен «заключить соглашение на получение картины художника Дейнеки „Комсомол и авиация“ для посылки на 19 международную выставку ИЗО искусств в Венеции».

12 мая 1934 года в Венеции открылась XIX Биеннале. В экспозиции советского павильона были представлены работы Дейнеки: «Гражданская авиация», «В штабе белых», «Кросс в Красной армии», «Женский кросс», «Безработные», «Купающиеся девушки».

20 мая в итальянской газете «Mattino» была опубликована статья Э. Кампана «Русская живопись и скульптура на XIX Биеннале в Венеции», содержащая такую характеристику творчества художника: «Александр Дейнека, которому немного более тридцати лет, – художник авиации. Он несколько плакатен, но полон порыва…». Интересно, что автор называет Дейнеку «художником авиации», хотя из шести его представленных работ этой теме была посвящена лишь одна.

После закрытия Биеннале 28 ящиков с картинами и скульптурами из советского павильона, среди которых находилось и панно «Гражданская авиация», были отправлены на выставку советского искусства в Стамбул и Анкару. Переписка по поводу панно возобновилась.

29 октября заведующий отделом выставок ВОКСа Ф.И. Ласло направил письмо в юридическую часть Фрунзенского отделения Нарпита, где сообщал, что «в виду большого успеха выставки советского искусства за границей, таковая продлена до 1 декабря, и поэтому находящаяся на этой выставке картина Дейнеки „Гражданская авиация“, полученная от первой фабрики-кухни в Филях и являющаяся центральным экспонатом выставки, будет Вам возвращена к 1 января 1935 г.».

Однако к Новому году работа возвращена не была, и администрация фабрики-кухни, очевидно, вновь обратилась в ВОКС, откуда 20 апреля 1935 года во Фрунзенский трест столовых управляющим делами было отправлено очередное объяснительное письмо: «Несмотря на то, что мы Вам обещали вернуть картину Дейнеки „Гражданская авиация“ к 01.01.35 г., мы никак не могли не согласиться на демонстрацию выставки в Анкаре и Истанбуле, что и вызвало наше запоздание. Подчёркиваем ещё раз, что картина будет нами незамедлительно возвращена по получении».

Наконец 16 июня 1935 года, как явствует из акта ВОКСа, в Москве были распакованы «28 ящиков, пришедших из Истанбула и содержащих выставку Советского искусства, посланную в 1934 году на международную Выставку… в Венеции, и затем пересланную для демонстрации в Турцию». 26 июня был составлен ещё один акт: «представитель ВОКС… сдал, а представитель Фабрики-кухни № 1… принял картину художника Дейнеки „Гражданская авиация“, возвращённую с выставок в Венеции и Истанбуле».

В настоящее время другие документальные свидетельства о панно «Гражданская авиация» не обнаружены. Оно было дважды воспроизведено: в журнале «Искусство» № 4 за 1934 год, с. 30, и в монографии Б.М. Никифорова «А. Дейнека» (М.–Л., 1937, с. 73). Предпринятые в ходе подготовки данного издания попытки получить в Москве и Казани, куда осенью 1941 года вместе с заводом была эвакуирована фабрика-кухня, какую-либо информацию об украшавших её живописных произведениях не увенчались успехом.

Сегодня фабрика-кухня Завода № 22 – Комбинат питания «Космос» ГКНПЦ имени М.В. Хруничева, располагается по адресу: улица Новозаводская, 12/11.

1
ГАРФ. Ф. 5283, оп. 11, ед. хр. 318, л. 6.

2
В 1933 году заводу было присвоено имя его директора Сергея Горбунова, погибшего в авиакатастрофе. В годы войны завод был эвакуирован в Казань; в Москве на его базе было создано новое авиационное предприятие, которое в 1960 году перепрофилировалось на разработку ракетно-космической техники, а годом позже получило название «Машиностроительный завод имени М.В. Хруничева» (сегодня – Государственный космический научно-производственный центр имени М.В. Хруничева).

3
Антонов Ф.В. Письмо совещанию // Вопросы синтеза искусств. М., 1936, с. 148.

4
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 35.

5
Впервые цитируемые ниже документы опубликованы в кн.: Хроника жизни Александра Дейнеки: Опыт реконструкции / Авторы-сост. Н. Александрова, Е. Воронович, А. Губко, при участии А. Григорьевой, К. Кэр, Т. Юдкевич // Дейнека. Живопись. М., 2010.

Панно для клуба нового здания Народного комиссариата земледелия.

1933–1934, Москва
(не осуществлены).

Здание Народного комиссариата земледелия (Наркомзем) СССР (ныне Министерство сельского хозяйства РФ; расположено на углу Садовой-Спасской улицы и Орликова переулка), яркий памятник советского конструктивизма, было построено в 1928–1933 годах по проекту А.В. Щусева при участии Д.Д. Булгакова, И.А. Француза и Г.К. Яковлева.

Для клубного зала были запланированы семь живописных панно на тему старой и новой деревни. Они должны были располагаться в неглубоких нишах по боковым продольным сторонам; для главной композиции предназначалась торцевая стена.

Очевидно, заказ на исполнение росписей поступил осенью 1933 года, так как уже тогда «с целью специальной подготовки к работе над панно» Дейнека и Ф.В. Антонов выезжали в колхозы Александровского района Ивановской области[1].

На формирование окончательной концепции панно наверняка повлиял отчётный доклад И.В. Сталина на XVII съезде ВКП(б), в котором говорилось: «Старая деревня с её церковью на самом видном месте, с её лучшими домами урядника, попа, кулака на первом плане, с её полуразваленными избами крестьян на заднем плане начинает исчезать. На её место выступает новая деревня… с её клубами, радио, кино, школами, библиотеками и яслями, с её тракторами, комбайнами, молотилками… Исчезли старые фигуры кулака-эксплуататора, ростовщика-кровососа, купца-спекулянта, батюшки-урядника. Теперь знатными людьми являются деятели колхозов и совхозов… старшие трактористы да комбайнёры, бригадиры по полеводству и животноводству, лучшие ударники и ударницы колхозных полей»[2].

Практически сразу выяснилось, что «показ грандиозных общественных и бытовых сдвигов в период реконструкции и противопоставление старой и новой деревни до сих пор ещё являются „узким местом“ советского искусства»[3].

Так или иначе, темой панно стали классовая борьба в дореволюционной деревне и социалистическая реконструкция деревни советской.

Фёдор Антонов работал над панно, изображающими пахаря-батрака, сцену гражданской войны в деревне и тракториста на колхозном поле.

6
Крестьянское восстание.
Эскиз панно для нового здания Наркомзема. 1934.
Холст, масло.
Местонахождение не установлено.
Иллюстрация из книги: Никифоров Б.М. А. Дейнека. М.–Л., 1937, с. 86.

7
Уборка урожая.
Эскиз панно для нового здания Наркомзема. 1934.
Холст, масло.
Местонахождение не установлено.
Иллюстрация из той же книги, с. 87.

6

7

Дейнека выполнял четыре композиции: «Два класса» (она же «Крестьяне перед помещиками»), «Крестьянское восстание» («Крестьянский бунт»), «Уборка урожая» («Жатва») и «Беседа колхозной бригады» («Колхозная бригада»).

Весной 1934 года эскизы больших панно для актового зала Наркомзема были закончены. 15 апреля состоялось заседание комиссии, созданной для их оценки. В состав комиссии входили архитектор А.В. Щусев, искусствоведы А.М. Эфрос, И.Э. Грабарь, Н.М. Щёкотов и другие. А.М. Эфрос указал на стилистическую несогласованность представленных эскизов: «…манера Дейнеки совпадает с требованиями фресковой живописи, тогда как у Антонова этого нет и скорее желание приблизиться к живописи станковой». И.Э. Грабарь, высказывая замечания об упрощении рисунка и обезличенности некоторых персонажей Дейнеки, в то же время отмечал, что «эскизы Дейнеки со стороны живописной решены блестяще и вписывают новую страницу в историю советской живописи». По мнению А.В. Щусева, «Дейнека в смысле архитектоники сумел вполне разрешить задачу стенной живописи, гармонично сочетая композицию, рисунок и колорит»[4].

Росписи так и не были реализованы, живописные эскизы Дейнеки начинают существовать как самостоятельные произведения. Три из них («Два класса», «Крестьянский бунт» и «Жатва») вскоре отбираются для выставки в США.

Выставка открылась в Филадельфии 14 декабря 1934 года и продолжалась до 28 ноября 1936-го. Её маршрут, уточнённый благодаря Кристине Кэр, включал пятнадцать городов США (в том числе Филадельфию, Бостон, Сан-Франциско, Лос-Анджелес, Нью-Йорк) и два канадских – Монреаль и Торонто[5].

Во время выставки с эскизами Дейнеки произошла не до конца понятная история. Из трёх отправленных в Америку работ назад вернулась лишь одна.

Кристиной Кэр были обнаружены документы, из которых явствует, что некое лицо в Америке было заинтересовано в приобретении эскизов для Наркомзема.

Как следует из них, 19 марта 1935 года из Балтиморского музея, где в это время проходила выставка, в Пенсильванский художественный музей в Филадельфии было отправлено письмо, в котором говорилось: «…Мы получили следующие заявки на живопись с Советской выставки: два эскиза фресок Дейнеки для Комиссариата Сельского Хозяйства, 250 долларов каждая…».

3 апреля первый секретарь Полпредства СССР в Нью-Йорке Алексей Найман благодарил мистера Р.Д. Маккини из Балтиморского музея за любезное сообщение от 27 марта, из которого следовало, что «заказчик двух панелей Дейнеки сейчас хочет только одну, на которой изображена усадьба в огне». Найман просил передать покупателю, что это «возможно для него по первоначальной цене 250 долларов»[6].

16 апреля 1936 года, когда выставка советского искусства демонстрировалась в Филадельфии, в «Los Angeles Times» появилась рецензия, озаглавленная «Русские художники отворачиваются от изображения революции». В тексте упоминается один из дейнековских эскизов для Наркомзема – «Жатва» («Уборка урожая»): «…Стенные росписи Дейнеки с точки зрения стиля могли бы вполне быть работами одного из наших художников средне-западных штатов, с той, однако, разницей, что на советской картине мы видим, что пока мужчина работает на молотилке, одна женщина управляет трактором, а другая подаёт воду…»[7].

Складывается впечатление, что «Крестьянского бунта» среди увиденных рецензентом работ уже не было.

Однако в конечном итоге из турне по Америке не вернулась и «Жатва». После возвращения выставки в Москву летом 1937 года Дейнека расписался в получении только одного эскиза для Наркомзема[8].

Он оказался не единственным автором, не получившим обратно все работы. ВОКС пытался разобраться в происшедшем, отправляя запросы в советское полпредство в Нью-Йорке.

В письме от 1 июля отмечалось, что «…против каталога, выпущенного Американо-Русским институтом в 1936 году, не хватает следующих художественных произведений: живопись – Дейнека „Эскиз к дому Наркомзема“ (репродуцированный в каталоге)…»[9]. 27 ноября 1937 года с пометкой «оглашению не подлежит» был направлен уже третий запрос о работах, не вернувшихся с Филадельфийской выставки. В частности, «против каталога не хватает Дейнека А.А. Эскиз к дому Наркомзема», «Против списка… не достаёт: Дейнека А. Эскиз к дому Наркомзема (всего было послано три)»[10]. Ответы на эти письма, как и на запрос о факте продажи эскизов к дому Наркомзема[11], в деле отсутствуют.

В архиве ВОКСа упоминается о телеграмме, посланной в Москву уполномоченным ВОКСа в США тов. Сквирским 19 декабря 1935 года и содержавшей запрос о возможности продажи эскиза для дома Наркомзема[12]. Ни сама телеграмма, ни ответ на неё найдены не были.

Таким образом, из трёх отправленных в Америку эскизов вернулся один – «Крестьяне перед помещиками» («Два класса»). Сегодня он находится в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» в Архангельске. «Беседа колхозной бригады», не участвовавшая в американской выставке, хранится в ГРМ.

Дейнека знал, что его эскизы были куплены с выставки в Америке[13].

1
Никифоров Б.М. Панно для здания Наркомзема. Художники А. Дейнека и Ф. Антонов // Искусство. 1934, № 4, с. 54. Много позже Ф.В. Антонов утверждал, что именно в ходе этой поездки Дейнека создал ряд картин, сегодня известных как цикл «Сухие листья» («Сухие листья», «В колхозе», «Солнечный день», «Осенний натюрморт», «Ночной пейзаж», «Сельский пейзаж с коровами»). Образы и настроение этих работ не получили развития в эскизах к панно.

2
Там же, с. 60.

3
Там же, с. 59–60.

4
Протокол экспертизы просмотра эскизов художников А.А. Дейнеки и Ф.В. Антонова, исполненных по заданию Народного комиссариата земледелия СССР для оформления живописью стен актового зала в здании НКЗ СССР. – Цит. по: Сысоев В.П. Александр Дейнека. М., 1989, т. 1, с. 157.

5
Подробнее см.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 71, 74.

6
Благодарим Кристину Кэр за предоставленные документы.

7
ГАРФ. Ф. 5283, оп. 11, д. 513, л. 86, 182.

8
Там же, л. 66, 68.

9
Там же, л. 40.

10
Там же, л. 37, 38.

11
Там же, л. 191.

12
ГАРФ. Ф. 5283, оп. 11, д. 438, л. 191.

13
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 35.

8

Колхозная бригада.
Эскиз панно для нового здания Наркомзема. 1934.
Бумага, тушь, перо. 49,8×99,7 см.
ККГ. Инв. Г-1206.

9

Жатва.
Эскиз панно для нового здания Наркомзема. 1934.
Бумага, тушь, перо. 36,2×104,2 см.
ККГ. Инв. Г-2574.

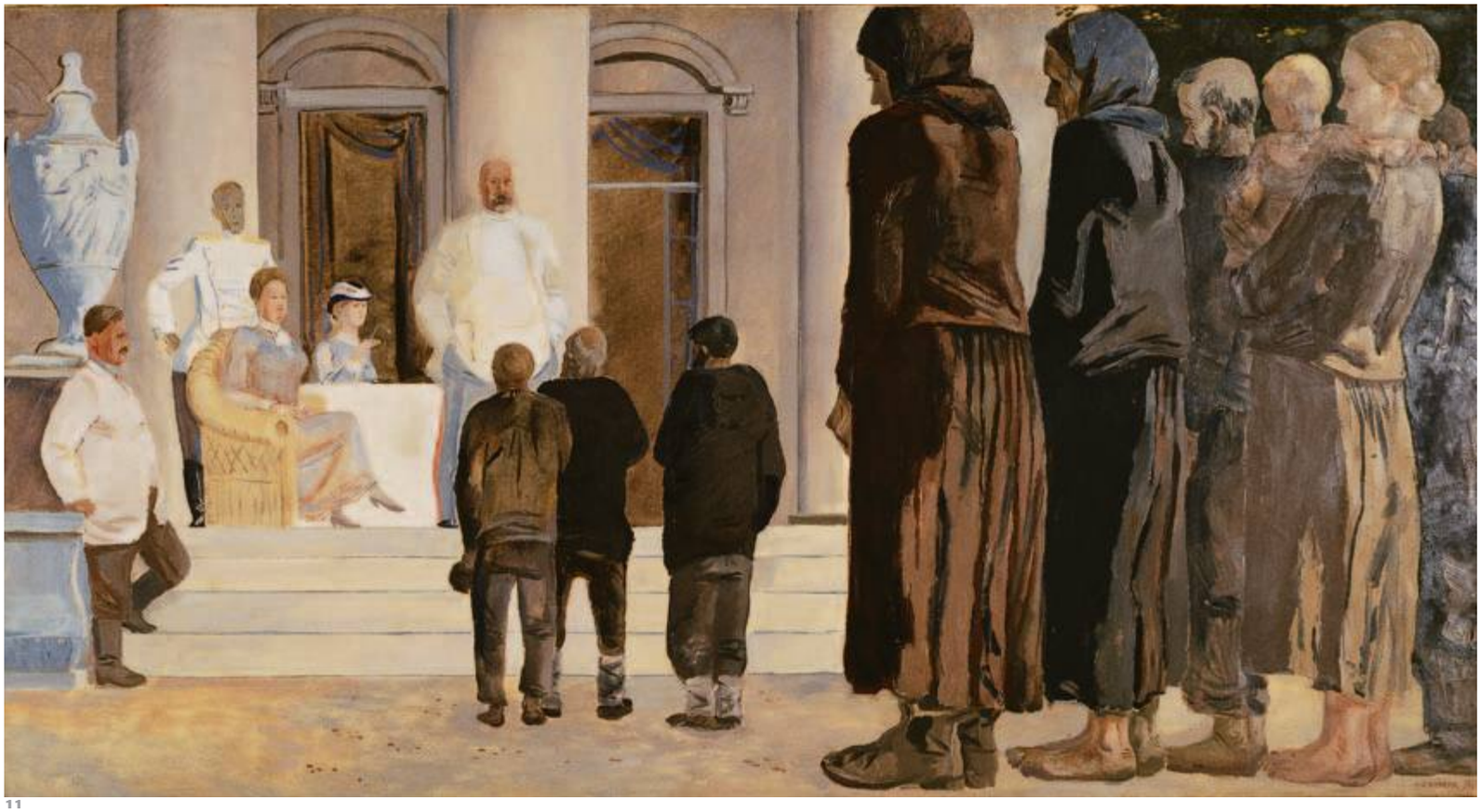
8

9

10
Два класса.
Эскиз панно для нового здания Наркомзема. Левая часть композиции. 1934.
Бумага, акварель. 15,8×19,8 см.
ККГ. Инв. Г-1248.

11
Два класса.
Эскиз панно для нового здания Наркомзема. 1934.
Холст, масло. 80×149,5 см.
ГМО, Архангельск. Инв. 1361-ж.

10



11

12
Беседа колхозной бригады.
Эскиз панно для нового здания
Наркомзема. 1934.
Холст, масло. 128×176 см.
ГРМ. Инв. Ж-4436.

12

Фрески для фасада Звукового кинотеатра в Центральном парке культуры и отдыха имени М.А. Горького.

1934, Москва (не осуществлены?).

Парк культуры и отдыха был организован по инициативе Моссовета на месте, где в 1923 году работала Сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка[1]. Он стал первым в стране учреждением подобного рода, которое, согласно высказанному в ходе опроса мнению москвичей, виделось гражданам «подлинным центром летней культурной работы», «летним центральным клубом клубов», где демонстрировались бы «лучшие образцы творчества народов СССР в исполнении первоклассных артистов и ансамблей», устраивались «производственные выставки различных отраслей промышленности», было бы организовано «катание на роликах, танцы под открытым небом, кегельбан, городки, гигантские шаги, качели, карусели…»[2].

Датой открытия Парка культуры и отдыха считается 12 августа 1928 года. Этому предшествовало решение Моссовета, который, отметив нецелесообразность «открытия парка культуры и отдыха в сезоне 1928 г., ввиду неоконченности в целом работ», постановил «однако ввиду запросов рабочих разрешить доступ в ПКиО, использовав для этого частично уже подготовленную территорию парка…»[3].

Парк культуры и отдыха регулярно открывался в конце мая. В 1932 году 25 мая газета «Вечерняя Москва» писала: «Культурный цех московских заводов пущен…». Далее сообщалось, что 30 мая в ПКиО состоится парад двух тысяч физкультурников.

В 1929 году было принято решение об открытии в парке Звукового кинотеатра.

Как пишет в своих воспоминаниях Бетти Глан[4], назначенная в 1929 году директором ЦПКиО, «для… строительства было использовано полуразрушенное каменное здание, находившееся у первого за Крымским мостом входа в парк (бывший завод братьев Бромлей, бывший Кустарный павильон. – Прим. сост.). …Жолтовский, к которому я обратилась за советом, порекомендовал мне в качестве архитектора-проектировщика приехавшего на временную работу в Советский Союз бразильского архитектора Родриго Дакоста, назвав его „смелым и талантливым“…»[5].

В марте 1934 года Дейнека подписал договор с ЦПКиО имени М.А. Горького о том, что «берёт на себя выполнение эскизов и наблюдение за выполнением двух фресок способом цветной мраморной крошки на фасадах Звукового кино…». Фрески должны быть закончены к 1 мая и 1 июня[6].

Интересно, что, согласно воспоминаниям Ф.В. Антонова, именно в Парке культуры и отдыха летом 1934 года Дейнека познакомился со своей будущей женой Серафимой Лычёвой[7].

18 апреля газета «Рабочая Москва» сообщала: «Два огромных панно для украшения здания звукового кино в парке им. Горького делает художник Дейнека…».

В Курской картинной галерее хранятся три эскиза фресок для фасадов Звукового кино – два на тему «Танец» (графический и маслом), один – «Физкультурники» (масло). Однако не удалось обнаружить никаких документальных свидетельств того, что эскизы были приняты и осуществлены.

Об открытии кинотеатра информировала газета-десятидневка «Парк культуры и отдыха», выходившая с 1931 года. В номере от 6 августа 1934 года в ней сообщалось: «Звуковой кино-театр открывается 6 августа. Вступает в строй замечательное зрелищное предприятие, на строительство которого затрачен один миллион пятьсот тысяч рублей. Большие окна, балконы, рекламный парапет, широкие лестницы, обилие зелени, воздуха, света подчёркивают парковый стиль здания кино-театра.

В первом этаже – кассы, телефоны-автоматы, усовершенствованный гардероб, буфет и курительная комната. Две покрытые коврами лестницы ведут во второй этаж. Здесь – балкон для оркестра, диваны и кресла. На третьем этаже – библиотека-читальня и шахматно-шашечная комната.

Театр обставлен комфортабельной, красивой мебелью, изготовленной по эскизам иностранного архитектора Дакота (Так! – Прим. сост.) ИЗО-фабрикой. Чёрные лакированные диваны и кресла, шахматные и читальные столы отличаются своей оригинальной конструкцией и удобством.

Помещения театра выкрашены по эскизам художников братьев Стенберг. Нежные спокойные тона коричневой, фиолетовой и синей красок покрывают стены и потолки.

Освещение театра. Одновременно горит 760 тысяч электросвечей. Но нигде не видно ни одной лампочки. Источники света искусно скрыты в <нрзб> гнёздах, молочных колпаках и плафонах.

Постепенно гаснет свет в зрительном зале, вмещающем тысячу пятьсот человек. С любого места виден большой экран. Хорошая акустика.

Театр оборудован новейшей кино-звуковой аппаратурой, изготовленной на наших заводах. Рядом с помещением, где работают одновременно четыре проекционных аппарата, находится радиоузел. Отсюда передаются музыка и информация для посетителей кино-театра.

Парк выпускает абонемент ударника, дающий право посещения кино-театра в течение года. Вводится предварительная продажа и доставка билетов на дом.

В первые дни работы в новом театре будет демонстрироваться американский фильм „Предательство Мервина Блейка“; стоимость билетов от 1 руб. до 2 руб. 50 коп. Тов. Х.»[8].

Фрески в этом подробном описании не упоминаются. Кинотеатр был разрушен бомбой в 1942 году[9]. Сейчас на этом месте находится здание дирекции парка.

1
См. с. 106 настоящего издания.

2
Цит. по: Рабочая Москва. 1928, июнь.

3
Рублёв А.Д. Парк Горького: samlib.ru/r/rublew_a_d/1parkgor.shtml

4
Бетти Глан – жена деятеля Коминтерна и Генерального секретаря Компартии Югославии Милана Горкича, деятельница и разведчица Коминтерна, перешедшая затем на «культурный фронт».

5
Цит. по: Глан Б.Н. Праздник всегда с нами. М., 1988, с. 72.

6
Впервые документ опубликован в кн.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 68.

7
См. об этом там же, с. 69.

8
Газета «ЦПКиО». 1934, 6 августа, №26 (89).

9
Глан Б.Н. Указ. соч., с. 72.

13
Физкультурники.
Эскиз фрески для кинотеатра в ЦПКиО имени М.А. Горького. 1934.
Холст, масло. 135×190,5 см.
ККГ. Инв. Ж-1462.

14
Танец.
Эскиз фрески для кинотеатра в ЦПКиО имени М.А. Горького. 1934.
Холст, масло. 108×218 см.
ККГ. Инв. Ж-1259.

13

14

Панно для Дома Красной Армии.
1936, Минск (не сохранились).

В литературе о творчестве Александра Дейнеки встречаются две даты исполнения панно для Дома Красной Армии в Минске: 1937 (Маца И.Л. А. Дейнека. М., 1959, с. 40) и 1939 (Сысоев В.П. Александр Дейнека. Л., 1982, с. 289). В ходе подготовки настоящего издания удалось уточнить время создания работ.

Строительство Дома Красной Армии (сегодня – Дом офицеров) в Минске началось в 1934 году по проекту архитектора И.Г. Лангбарда (1882–1951). Параллельно по его же проектам в белорусской столице возводились Дом правительства (1934–1937) и Театр оперы и балета (1934–1937).

Дом Красной Армии был зданием, уникальным для довоенного Минска. Кроме четырёх надземных он имел четыре подземных этажа; общая площадь около сотни его комнат и залов была сопоставима с тремя футбольными полями. Здесь были запроектированы первый в республике крытый плавательный бассейн, соответствующий европейским стандартам того времени[1]; театральный зал на тысячу человек с лучшей в Белоруссии по оснащению театральной сценой. Большое внимание было уделено оформлению интерьеров, где помимо дорогой мебели широко использовались художественные произведения. Так, лестничную площадку украшала монументальная композиция А.Д. Гончарова и Г.И. Рублёва «Чапаев». Для оформления гимнастического зала был приглашён Дейнека, выполнивший два панно: «Кросс красноармейцев» и «Физкультурный парад».

22 сентября – 12 октября 1936 года в Доме Красной Армии работала комиссия по приёмке первой очереди строительства, которая «в результате двадцатидневного осмотра, проверки и освидетельствования выполненных работ постановила:

1) Первую очередь Минского Дома Красной Армии считать строительством законченной и настоящим актом введённой в эксплуатацию.

2) Признать строительство выполненным хорошо, а в отношении внутренней и внешней отделки отлично…»[2].

Дейнека был доволен итогом своей работы. «Огромный гимнастический зал, высокое светлое помещение, помещение, где заранее как бы „видишь“ вещь на стене в должном масштабе, в больших живописных планах. Мне так и не удалось увидеть воочию эти панно на стенах (их укрепили без меня, так как я был срочно вызван в Москву, а потом во время войны они были уничтожены немцами), но безукоризненные пропорции зала, великолепные отходы облегчали мою работу, которая шла в ритме с общими темпами строителей, в атмосфере дружбы с паркетчиками, штукатурами, электриками и всеми строительными людьми. Всё это определило если и не удачу самих панно, то удачу ансамбля, удачу связи панно с архитектурой»[3].

В настоящее время не удалось обнаружить фотографии, запечатлевшие панно Дейнеки, а также найти какие-либо связанные с ними подготовительные работы (наброски, эскизы и т.д.). По свидетельству В.П. Сысоева, видевшего снимки зала, «в панно „Физкультурный парад“ пространство было решено в виде огромной чаши стадиона, по окружности которого спортивным маршем проходят колонны молодых физкультурников. Движение передних рядов из фронтального положения постепенно переходит в профильное и как бы имеет мысленное продолжение за боковыми границами полотна. Фризовый принцип композиции был положен в основу другого панно – „Кросс красноармейцев“. Но здесь действие разворачивалось на фоне раздольного сельского пейзажа, отличалось сложным ритмическим рисунком и необычайно острым пространственным развитием. Общее впечатление динамической ситуации складывается из суммы мгновенных поз и движений спортсменов, из остроконфликтной эволюции форм, каждая из которых с непреложной пластической логикой обусловливает другую.

Самые ближние к зрителю фигуры были вынесены как бы за переднюю плоскость изображения и расположены на гладкой поверхности, о которой трудно сказать, является ли она частью нарисованной реальности, или это архитектурная деталь самого интерьера, кромка стенной ниши, обрамляющей роспись»[4].

Упоминание работ Дейнеки было найдено в «Докладных записках и донесениях начальника ДКА (Дом Красной Армии. – Прим. сост.) и инженера КЭЧ по вопросу эксплуатации здания и принятии мер по ликвидации последствий вредительства, допущенного при строительстве здания». В этом документе, начатом 22 июля 1937 года и оконченном 30 декабря того же года, в числе прочего отмечается: «В художественной отделке и оформлении ДКА допущен целый ряд досадных и грубых ошибок.

а) В специальном гимнастическом зале установлены дорого стоящие художественные живописные панно московского художника Дейнека, в целях их сохранения приходится ограничивать физкультурников и фактически запрещать играть в мяч…»[5].

Тема бега, кросса неоднократно встречается в работах Дейнеки 1930-х годов (картины «Бег», 1930, GIAM, Венеция; «Бег (Женский кросс)», 1931, GNAM, Рим; «Бег» (вариант названия – «Красноармейский кросс»), 1932, ТМИИ, Тула; «Бег», 1932–1933, ГРМ; плафон «Кросс красноармейцев», 1937–1938, Центральный театр Красной Армии, Москва). В 1944 году Дейнека пишет картину «Раздолье» с бегущими женскими фигурами. Затем на смену «кроссу» приходит «эстафета»: картина «Эстафета» (1947, ГТГ); скульптурная группа с тем же названием (1945, ГТГ); мозаика «Эстафета» (1966, КХМ, Красноярск). «Парад физкультурников» несколько раз возникает в графике. В 1938 году композицию на такую тему Дейнеке заказал Советский отдел Международной выставки в Нью-Йорке, но работа не была осуществлена[6].

15
Кросс. 1931–1932.
Бумага, карандаш. 23,4×41 см.
ККГ. Инв. Г-3549.

15

1
18 марта 1937 года здесь прошёл водный праздник, во время которого был установлен армейский рекорд – заплыв на 50 метров в военной форме (для справки: намокший китель весит около 20 килограммов: http://www.ctv.by/proj/~news=39812).

2
Цит. по: Акт приёмки первой очереди строительства Минского дома Красной Армии; 22 сентября – 12 октября 1936 г. // РГВА. Ф. 28348, оп. 1, д. 60, л. 24.

3
Цит. по: Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 36.

4
Сысоев В.П. Александр Дейнека. Л., 1982, с. 185.

5
РГВА. Ф. 28348, оп. 1, д. 60, л. 29. Далее перечислялось: «б) В бассейне качественно не плохие барельефы, расположенные под балконом скрыты от глаз посетителей и вызывают лишь изумление, почему они там помещены. в) Хорошо разрешённые в художественном отношении биллиардные 2-го этажа, испорчены антихудожественными „мещанскими“ шёлковыми габеленами (Так! – Прим. сост.), изображающими обезьян и попугаев. г) Статуя СТАЛИНА гипсовая приобретена в несоответствии с размером помещения неудачного автора. Вызывает досадные замечания начсостава. д) Мебелировка ДКА, в своём большинстве стандартизирована и заказывалась без учёта того, для какой комнаты она предназначалась. Все эти недочёты могут быть выправлены в течении этого года».

6
См. с. 136–138 настоящего издания.

Панно для павильона СССР на Всемирной выставке в Париже.
1936–1937 (не сохранилось).

16
Интерьер павильона СССР на Всемирной выставке в Париже (на заднем плане – панно А.А. Дейнеки). 1937.
ГАРФ. Ф. Р-9499, оп. 1, д. 51, с. 503.

17
Стахановцы (Знатные люди Страны Советов). 1937.
Эскиз панно для павильона СССР на Всемирной выставке в Париже.
Холст, темпера. 60×101 см.
ТОКГ, Тверь. Инв. Ж-63.

На с. 32–33 воспроизведена работа:
Стахановцы. 1937.
Эскиз панно «Знатные люди Страны Советов» для Всемирной выставки в Париже.
Холст, масло. 126×200 см.
ПГХГ, Пермь. Инв. Ж-641.

16

Всемирная выставка в Париже в 1937 году проходила под девизом «Искусство и техника в современной жизни». Это была первая выставка, в которой участвовал СССР. Решение о том, что страна станет одним из её экспонентов, было принято Советом народных комиссаров в начале июня 1936 года. 4 июня с этой новостью вышла газета «Юманите»[1].

В бюллетене Генерального комиссариата выставки её назначение определялось следующим образом: «…выставка постарается показать, что искусство может, во всех мелочах повседневности, облегчать жизнь каждого, независимо от его социального положения, что нет никакого противоречия между красивым и полезным, что под влиянием искусства развитие материальной техники способствует расцвету духовных ценностей, наивысшего достояния человека…»[2].

В выставке приняли участие 44 страны. Крупнейшими были советский и немецкий павильоны. Советский, спроектированный Б.М. Иофаном, представлял собой галерею длиной 150 метров. Здание было облицовано самаркандским мрамором и увенчано знаменитой 24-метровой скульптурой рабочего и колхозницы В.Н. Мухиной. Вход в павильон украшали барельефы скульптора И.М. Чайкова, гербы СССР и 11 союзных республик. Советская экспозиция состояла из вводного зала и пяти последующих разделов. Свидетельством большого успеха советского павильона на Всемирной выставке в Париже явилось присуждение 270 наград, 95 из них – на уровне Гран-при.

Организации экспозиции советского павильона придавалось огромное значение. Первоначально ею, как обычно, занялся ВОКС, однако вскоре была создана специальная структура – Советская часть Международной выставки в Париже, в ведении которой находились вопросы строительства павильона, разработки общей выставочной концепции и оформления экспозиции.

Согласно разработанной концепции размещения экспонатов по залам, в заключительном пятом зале должно было быть показано, «что празднества в Советском Союзе отличаются от праздников капиталистических стран прежде всего своим содержанием; они отражают борьбу за социализм, показывают одержанные победы…»[3].

Именно с этим залом была связана работа Дейнеки. Первые документальные свидетельства о привлечении художника к участию в оформлении павильона относятся к осени 1936 года[4].

11 ноября он писал С.И. Лычёвой: «…Парижские панно всё прорабатывают. Когда работаться будут – неизвестно. Я думаю, хорошо, если и не будут писаться».

17 ноября художник подписал трудовой договор с Советской частью Международной выставки в Париже (юридический адрес: Москва, улица Куйбышева, 6) на выполнение эскиза панно для павильона СССР Парижской выставки на темы «Народные празднества» и «Знатные люди».

7 марта 1937 года был подписан новый договор, согласно которому

17

«автор-художник А.А. Дейнека с бригадой художников, среди которых: Г. Гордон, К. Купецио и др.» обязался исполнить к 25 марта года панно на тему «Народное празднество» для павильона СССР в Париже. «Общая стоимость исполнения 42 тыс. рублей».

В письме С.И. Лычёвой Дейнека сообщал: «…Придётся писать панно 7×12 метров здесь. В Париж ни-ни».

О том, как осуществлялась работа, мы узнаём из воспоминаний художника: «…панно для Международной выставки в Париже. Огромный холст – 7×12 метров по архитектурному решению должен был „просматриваться“ через ряд зал и замыкать выставку. Это и определило его размеры. Ритм шага идущих на зрителя знатных людей, снижаясь в перспективе, задуман как продолжение пространства архитектурной коробки. Серебристо-белая, в основном, цветовая гамма с ритмическим повтором загорелых лиц и кумачовой орнаментовкой знамён должна была вписываться в белое обрамление стен. Всё это я решил умозрительно, теоретически, ибо писалось панно за кулисами при прожекторах яркого света без малейших отходов от картины. Я вещь не видел не только, когда писал в должном свете и плане, но и когда она была установлена в Париже. Только привезённые фото дали мне возможность отдалённо представить, как всё сошлось»[5].

Тот факт, что он не оказался в числе поехавших в Париж, несомненно, уязвил Дейнеку и не мог остаться не замеченным современниками. 19[6] мая 1937 года художница Валентина Кулагина, жена Густава Клуциса, записала в своём дневнике: «Вот почему не пускают Дейнека не могу понять. Сегодня встретила его в палате – пока сам не знает, но говорит, вряд ли…»[7].

Вместе с тем работа Дейнеки получила положительную оценку советской критики: «В крупном панно А.А. Дейнеки фресковый характер, стремление к монументальной декоративности играют заметную роль. „Стахановцы“ Дейнеки – рабочие, колхозники, руководители, инженеры – в светлых, праздничных одеждах сплошной массой двигаются на зрителя, как бы подчёркивая энтузиазм, который поражает посетителей наших социалистических предприятий. В глубине виден силуэт будущего Дворца Советов. Нельзя отрицать некой доли плакатной графичности во всей композиции, но она полна темперамента и победного духа. И, как всегда в подобных произведениях Дейнеки, типаж подобран прекрасно; это всё „новые“ советские люди»[8].

Советский павильон завоевал Гран-при. 15 июня 1938 года в докладе о решениях жюри Международной парижской выставки 1937 года было указано, что Дейнека получил золотую медаль «в разряде 27 „живопись“»[9].

Местонахождение панно неизвестно. В нескольких музеях и частном зарубежном собрании хранятся эскизы, которые позволяют проследить некоторые этапы работы художника.

18
1917.
Эскиз панно для павильона СССР на Всемирной выставке в Париже. 1937.
Холст, масло. 71×222,5 см.
ПГХГ, Пермь. Инв. Ж-643.

19
1937.
Эскиз панно для павильона СССР на Всемирной выставке в Париже. 1937.
Фанера, масло. 70×220 см.
ПГХГ, Пермь. Инв. Ж-644.

20
Герои первой пятилетки. 1936.
Холст, масло. 250×192 см.
ГМИРК, Алматы. Инв. 2381-ж.

Первый вариант композиции «Знатные люди» известен по двум фрагментам (один – Алматы, второй – частное собрание, возможно, в США). Люди в рабочей одежде, тяжёлой обуви движутся широкой колонной по обрамлённому зелёными газонами асфальту. Вдалеке строящиеся новые жилые дома. По сторонам шеренги – две античные скульптуры: «Дискобол» и «Ника Самофракийская». Как всегда у Дейнеки, изображённые скульптуры не просто полны динамики, но одушевлены.

Их стремительному движению вторит активная жизнь неба. Дейнека создаёт эффект коротких вспышек света сквозь разрывы в облаках, ударяя светлыми пятнами белил по одеждам, асфальту, мрамору.

На первый взгляд, включение классических статуй в композицию выглядит неким романтизирующим приёмом, а вся сцена – символическим пространством новой жизни. Однако оказывается, что, окружая стахановцев древнегреческими скульптурами, Дейнека отталкивался от совершенно конкретной реалии – Центрального парка культуры и отдыха, где была аллея, украшенная копиями античных статуй. Там же, кстати сказать, существовала и Аллея героев, на которой ставились бюсты передовиков производства. А уж массовые шествия рабочих московских предприятий устраивались регулярно.

Таким образом, Дейнека совсем не создавал вымышленную картину. Реальными воспринимались и его персонажи: характерные для Дейнеки обобщённые типажи, при этом очень узнаваемые. Молчаливо, не глядя по сторонам, они целеустремлённо движутся на зрителя. В их фигурах есть ощущение усталости после завершённой работы и в то же время – явная готовность к «новому свершению».

Эта шеренга с её немного грузной, но неостановимой поступью по-новому развивала тему шествия, до этого решённую Дейнекой в «Обороне Петрограда». Можно только попытаться представить, каким мог бы быть эффект от этих движущихся на зрителя ног, когда композиция была бы исполнена в размере 7×12 метров.

Как выглядела композиция в окончательном варианте, мы знаем по эскизам из ТОКГ (Тверь) и ПГХГ (Пермь). Тверская работа меньшего размера практически повторена в пермском эскизе, размеры которого составляют примерно 1/6 от реального – 126×200 см (эскиз поступил в музей из Советской части Всемирной выставки в Париже).

Здесь окружающий ландшафт сочинён художником, хотя вдали слева и виднеются башни Кремля. За спинами марширующих возносятся к облакам лишь проектируемые к строительству ступенчатые ярусы Дворца Советов со статуей В.И. Ленина наверху. Само шествие знатных людей превращается в народное празднество. Небо голубеет, одежды сияют белизной. Шествие возглавляют вполне конкретные персонажи – героические лётчики В.П. Чкалов и Г.Ф. Байдуков. Это уже не марш-бросок между двумя свершениями, а вечный ликующий триумф.

Хранящиеся в той же Пермской галерее эскизы композиций «1917» и «1937», возможно, связаны с запланированными во вводном зале двумя художественными панно – «Гражданская война» и «Социалистическая стройка»[10]. Их предполагалось разместить по двум сторонам «большой электрифицированной карты с богатствами страны».

Подобная карта действительно экспонировалась на выставке. Она не была электрифицированной, но все её 26,5 кв. метров были набраны из самоцветов и драгоценных камней. Карту изготовили в мозаичной мастерской в Ленинграде[11]; она была самым популярным экспонатом советского павильона.

1
ГАРФ. Ф. 9499, оп. 1, д. 9, л. 209.
2
ГАРФ. Ф. 9499, оп. 1, д. 8, л. 38.
3
Там же, л. 23.
4
Цитируемые ниже документы впервые были опубликованы в кн.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 104, 106.
5
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 36–37.
6
Выставка открывалась 24, советский павильон – 25 мая.
7
Благодарим Маргариту Тупицыну, любезно предоставившую эту цитату.
8
Советское монументальное искусство на Международной выставке в Париже // Творчество. 1937, № 8–9, с. 9.
9
Archives nationales. F 12/12116. Exposition internationale de Paris 1937. Art et techniques dans la vie moderne: Liste de récompenses par le Jury international, Paris, Imprimerie des journaux officiels, 1939, p. 54. Rapport présenté à m. le ministre du commerce par le rapporteur général de l'Exposition international de Paris 1937 sur les opérations du jury, Paris, le 15 juin 1938. Journal officiel de la République Française. Palmarès. Expositions: Annexé du 22 juillet 1938 (850).
10
См.: ГАРФ. Ф. 9499, оп. 1, д. 8, л. 3.
11
Мозаичная мастерская Академии художеств в это время принадлежала тресту «Русские самоцветы».

18

19

20

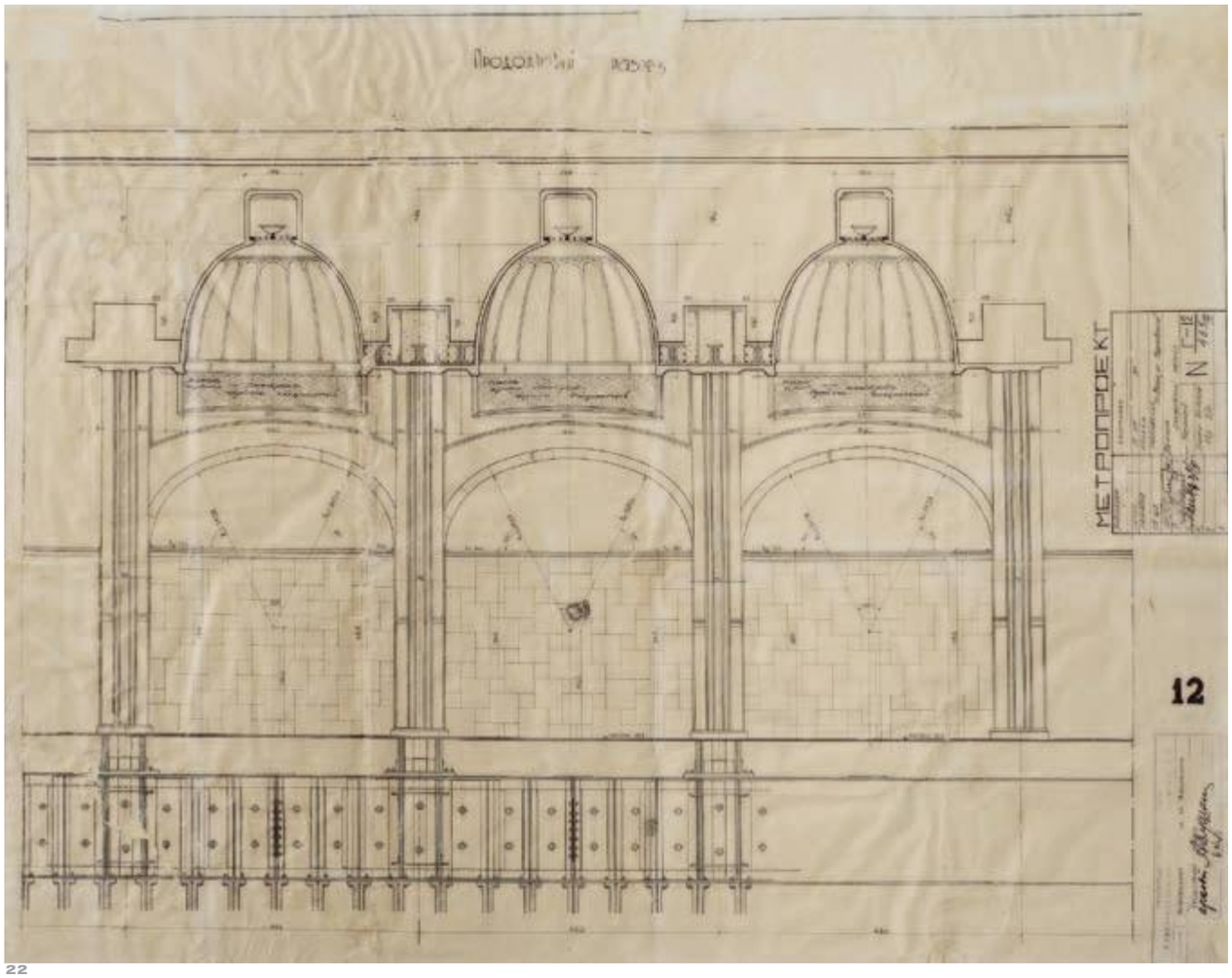
Цикл мозаичных панно для станции метро «Маяковская».
1937–1938, Москва.

21
А.Н. Душкин. Разрез по распределительному и перронным залам станции метро «Маяковская». 1938.
Бумага на картоне, карандаш, тушь, акварель. 44,5×92,3 см.
ГНИМА, Москва. Инв. 9660.

22
А.Н. Душкин. Рабочий чертёж продольного разреза станции метро «Маяковская». 1937.
Калька, тушь. 68,5×87 см.
Метрогипротранс, Москва. Инв. Г-12/465.

Станция метро «Маяковская» (проектные названия: «Триумфальная площадь», «Площадь Маяковского») второй очереди Московского метрополитена – первая в мире колонная станция глубокого заложения. Её окончательный проект был разработан архитектором Алексеем Душкиным, предложившим использовать в качестве опор конструкцию из особых сортов стали. Именно архитектору принадлежала идея украшения станции мозаиками.
«…Интерьер станции был решён только в основных чертах, название „Площадь Маяковского“ обязывало к большему. „Надо мною небо – синий шёлк!“ – говорил индустриальный лирик.
Индустриальная тема отражена сущностью стальной конструкции, а вот лирика должна была найти своё место. Прорывы в небо куполами привели к решению осветительных куполов с тематическими вставками из мозаик (иного материала быть не могло). Итак, полы было решено „посвятить“ прошлому. Квадраты Малевича, футуристические квадраты из мрамора чередуются – красный на белом фоне с чёрным на белом фоне, а вверху мозаики должны тематически отобразить творческий подъём масс, для чего мною был приглашён художник А.А. Дейнека… Когда я выбирал кандидата на эту художественную работу, я советовался со специалистами и руководителем мозаичной мастерской в Ленинградской академии художеств В.А. Фроловым. …Обсуждались выдвинутые мною кандидатуры А.А. Дейнеки, художника Л.Е. Фейнберга и группы художников Б.В. Покровского, В.Ф. Бордиченко и Ф.К. Лехта. Выбран был Александр Александрович Дейнека как наиболее приемлемый по характеру стиля и новизне трактовки живописи…»[1].
Программа мозаичного цикла была предложена художником. «…Тридцать пять куполов, тридцать пять плафонов. Какое богатство тем рождается в голове. Сменяясь, проходит ряд картин: стройки страны, тракторы и комбайны идут по необъятным колхозным полям, цветут сады, зреют плоды, небеса день и ночь заняты самолётами, молодёжь героически работает и замечательно отдыхает, готовя себя к труду и обороне… Жизнь СССР бьётся полным пульсом круглые сутки. Так определилась тема панно – Сутки страны советов»[2].
Ансамбль станции «Маяковская» стал первым примером обращения советских художников к технике мозаики. Недаром заметка В.А. Фролова в газете «Ударник Метростроя» (1938, № 4, 4 июля) называлась «Возрождённое искусство»[3].
Как следует из архивных документов, весь процесс создания мозаичного ансамбля занял около восьми месяцев. Реконструкция событий позволяет воссоздать тот напряжённый ритм, в котором проходили работы.
13 октября 1937 года Метрострой поручил В.А. Фролову «немедленно за счёт Метростроя организовать производство мозаичных работ для метро – станции „Маяковская“»[4].
15 октября был готов трудовой договор с бригадой мозаичистов, согласно которому они принимали на себя «исполнение… мозаикой

21



22

декоративных плафонов по эскизам и картонам художника А.А. Дейнека для станции „Площадь Маяковского“»[5]. Этот договор остался неподписанным.

Очевидно, переговоры Метростроя с Дейнекой по заказу эскизов мозаик шли параллельно, так как только к 1 ноября Метрострой обязывался передать в мозаичную мастерскую «первые 5 панно в красках, исполненные в $^1/_3$ натуры и одобренные к исполнению, а последующие – не позднее 15 декабря». Это оговаривалось в следующем, подготовленном и также неподписанном договоре между Метростроем и мастерской. Там же был указан срок сдачи всех тридцати пяти панно размером 1,43×2,23 метра каждое – 1 марта 1938 года[6]. То, что и этот договор остался неподписанным, объясняется возникшими формальными сложностями: мозаичная мастерская являлась подразделением Академии художеств и не могла самостоятельно подписать документы; Академия как учебное заведение не могла заключить производственный договор[7].

Задерживалось и обещанное предоставление эскизов. Через две с половиной недели после установленного срока, 17 ноября, на домашний адрес Дейнеки (Новинский бульвар, дом 25, корпус 1, квартира 7) из Ленинграда была отправлена телеграмма: «Телеграфируйте исполнение эскизов. Фролов»[8]. Ответ пришёл 19 ноября: «Десять эскизов Дейнека утверждены выезжаем с автором (и) Зелениным везём двадцатого. Душкин»[9]. Действительно, 20 ноября был составлен акт о приёме «к исполнению 10 эскизов в $^1/_3$ натуры, написанных художником А.А. Дейнека и утверждённых к исполнению Управлением Метростроя» (сдал – Душкин, принял – Фролов)[10].

Таким образом, несмотря на отсутствие юридической узаконенности, работа по созданию мозаик началась. Правда, 15 декабря руководитель мозаичной мастерской В.А. Фролов пошёл на небольшой шантаж, пригрозив Метрострою «ввиду отсутствия договора и оплаты» прекратить работы[11]. Однако это явно было лишь тактическим ходом: в тот же день, 15 декабря, из мозаичной мастерской Дейнеке было отправлено письмо рабочего характера, где художника ставили в известность, что из-за «некоторой нехватки смальты… при подборе светло-серо-лиловых тонов приходится несколько отходить от Вашего эскиза». Для решения возникшей проблемы автора ожидали в Ленинграде 20–25 декабря[12]. Проблемы утряслись в начале 1938 года. 3 января В.А. Фролов был извещён: «Метрострой поручает Вам немедленно за счёт Метростроя организовать производство мозаичных работ для Метро – станции Маяковского в мастерской Академии Художеств, при чём разрешает производить расходы под отчёт…»[13]. Далее события развивались уже стремительно.

Январь 1938

3 января Дейнека командирован в мозаичную мастерскую.

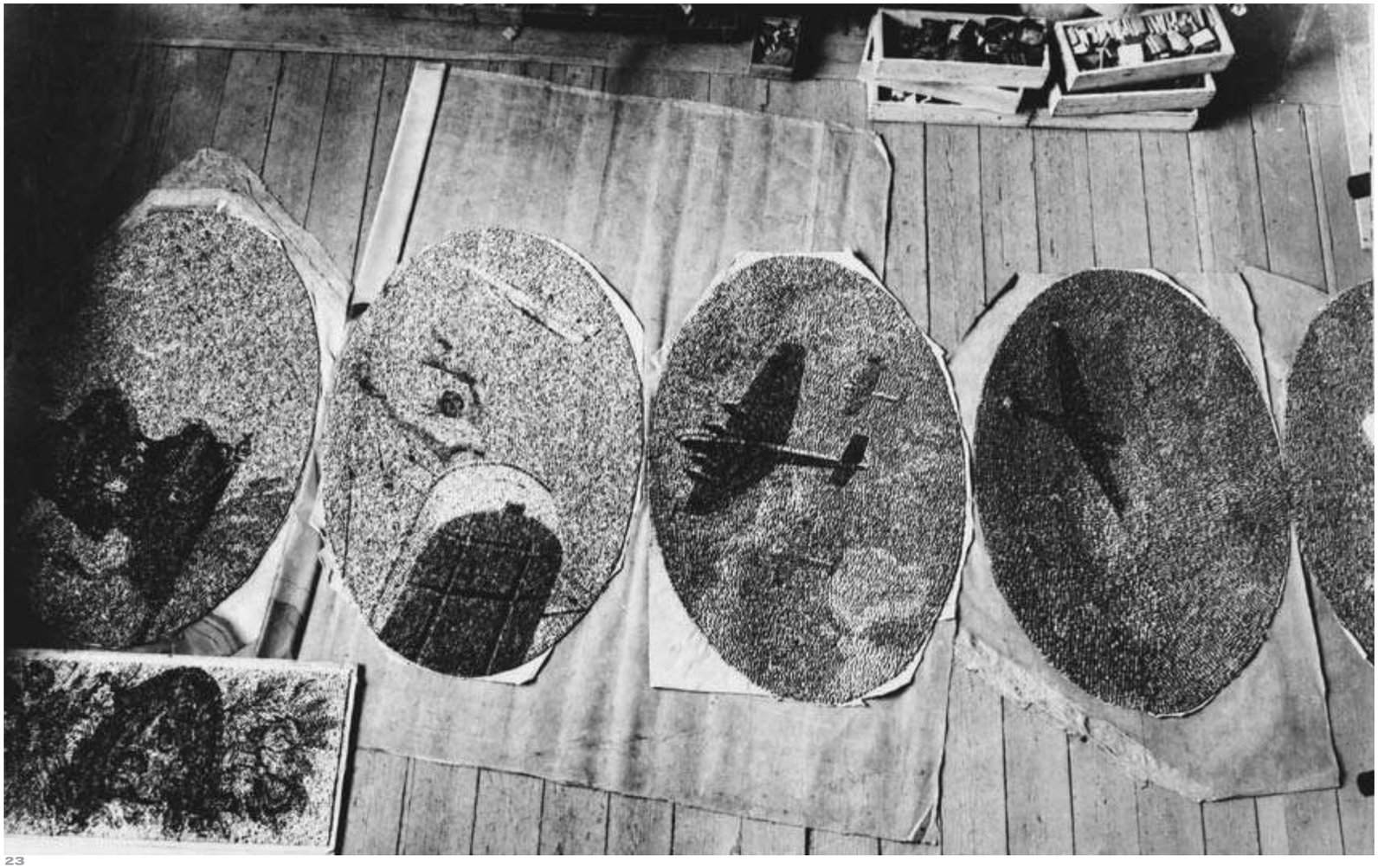
15 января В.А. Фролов сообщает заведующему отделочными работами Метростроя т. Зеленину о готовности трёх плафонов и представляет план последующих работ:

23
Набранные мозаичные плафоны для станции метро «Маяковская».
1938. Фотоархив НА РАХ, Санкт-Петербург.

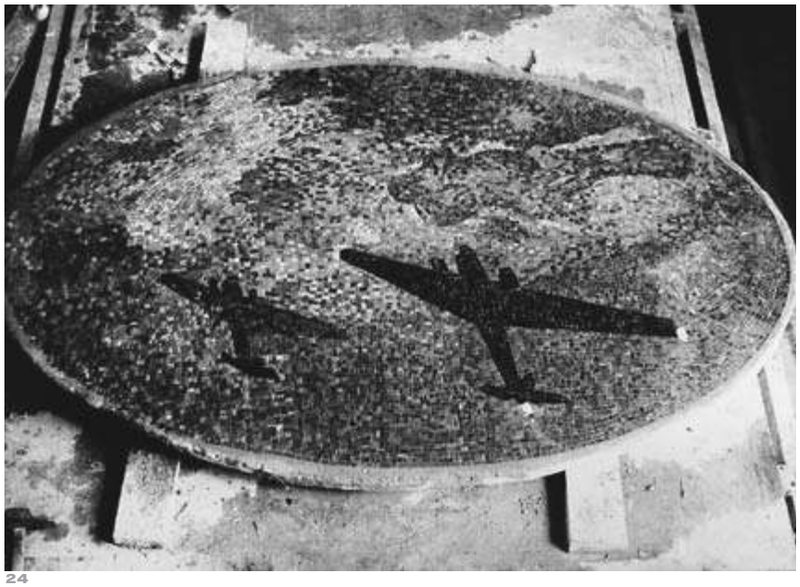
24
Бомбовозы ночью.
Набранный мозаичный плафон для станции метро «Маяковская».
1938. Фотоархив НА РАХ, Санкт-Петербург.

25
Скульптура (Статуя).
Набранный мозаичный плафон для станции метро «Маяковская».
1938. Фотоархив НА РАХ, Санкт-Петербург.

26
Мозаичисты набирают мозаики для станции метро «Маяковская».
1938. Фотоархив НА РАХ, Санкт-Петербург.



23



24

25

26

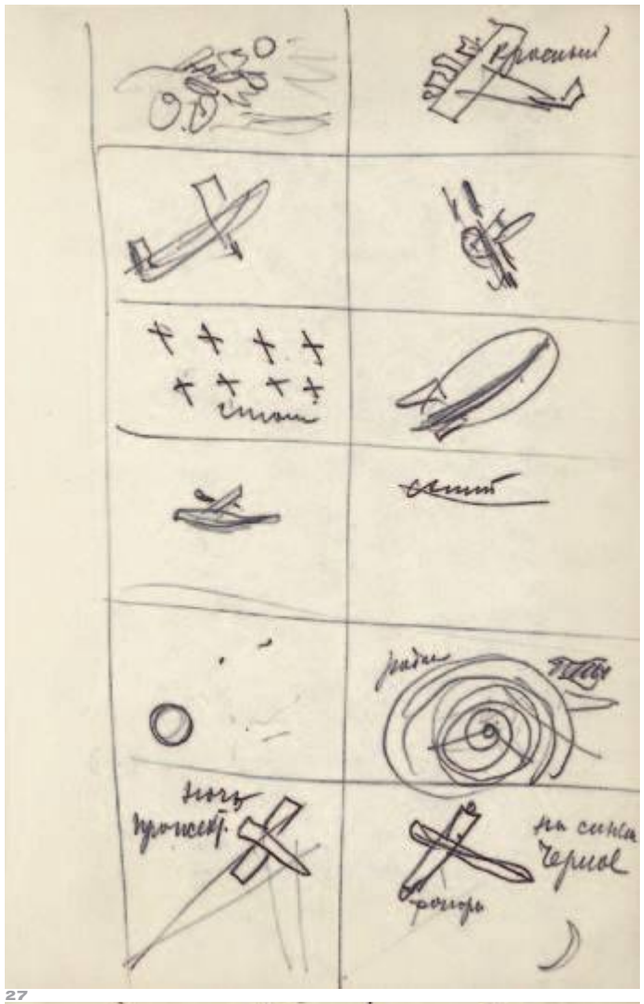
27
Сутки страны Советов.
Наброски композиций мозаичных плафонов для станции метро «Маяковская».
1937.
Бумага, карандаш. 22,8×15 см.
Частное собрание, Москва.

28
Сутки страны Советов.
Наброски композиций мозаичных плафонов для станции метро «Маяковская».
1937.
Бумага, карандаш. 22,8×15 см.
Частное собрание, Москва.

«…В н/время в работах по исполнению Мозаичных плафонов для ст. „П.М.“ занято 10 мозаичистов, с 1 Февраля, этой же станцией в производстве мозаик примут участие ещё 2 мозаичиста, а с 15/III ещё 2 мозаичиста.
Такой состав работников по набору мозаик обеспечит…
к 1 Февраля – 5 плафонов
к 1 Марта – 7 плафонов
к 1 Апреля – 8 плафонов
к 1 Мая – 8 плафонов
к 15 Мая – 4 плафона
Одновременно… принимаются меры к привлечению на работу ещё 2 мозаичистов, что даст возможность осуществить поставленную нам задачу к 1 Мая…»[14].

Февраль 1938

5–9 февраля Дейнека в мозаичной мастерской, где они вместе с В.А. Фроловым «осмотрели и проверили все 13 плафонов, исполняемых в н/время мастерской и признали их набор в мозаике, как в отношении рисунка, так и в отношении красок, вполне удовлетворяющими авторским требованиям художника»[15]. «Просмотрены и прокорректированы 5 картонов в натуру, подготовленных к набору, и составлен порядок последовательной установки всех мозаик на место их назначения. …Эскиз „Альпинисты“, как не отвечающий общему композиционному подходу всех эскизов в целом, изъят из числа эскизов, подлежащих исполнению; эскизы – „Сосна на севере“, „Танцы под гармонь“, „Мать“, „Качели“ и „Красный самолёт“, с частичными изменениями признаны подлежащими исполнению мозаикой. К повторению избраны 3 эскиза: „Знамя СССР“, „Бомбовозы ночью“ и „Парашюты в небе“, и надлежит избрать ещё один эскиз к повторению, из исполняемых уже. Таким образом, всего передано к исполнению 30 эскизов, из которых четыре будут повторены, а один эскиз на тему: „Рожь“ будет доставлен т. Дейнека А.А. дополнительно»[16].
Из письма С.И. Лычёвой: «Был у мозаиков. Они набрали 6 картин полностью – хорошо, и вообще это дело весёлое. Есть хорошие мастера-старики – симпатюги и любят своё дело. От эскизов отклонения есть, и в хорошую и в дурную сторону – больше в хорошую. Завтра выходной – 7-го буду делать разные выправки…»[17].


27

28

29–62
Мозаичные плафоны на станции метро «Маяковская».

Первоначально цикл открывался мозаикой «Знамя СССР», утраченной в 1960-е годы при установке гермозатвора.

Вход в перронный зал станции метро «Маяковская».

29
Цветущая яблоня.

30
Пловцы прыгают.

31
Яблоки созрели.

32
Матрос на вахте.

33
Бомбовозы днём.

34
Затяжной прыжок парашютиста.

35
Кремль днём.

36
Рожь (Комбайнёрша).

37
Прыжок с шестом.

38
Планеры.

39
Парашюты в небе.

40
Лыжник.

41
Сосны на Севере.

42
Скульптура (Статуя).

43
Чкаловский самолёт.

44
Бомбовозы ночью.

45
Кремль ночью.

46
Прыжок ночью на парашюте.

47
Прожектора.

48
Бомбовозы ночью.

49
Домны в работе.

50
Стратостат.

51
Пионеры с моделью.

52
Игра в мяч.

53
Парашюты в небе/повтор.

54
Портик.

55
На стройке (Краны).

56
Чайки над водой.

57
Мать с ребёнком.

63
Станция метро «Маяковская».

63

58
Спортивные самолёты.

59
Электрификация.

60
Подсолнухи.

61
Апельсины.

62
Знамя СССР.

64
Станция метро «Маяковская» 6 ноября 1941 года. Из серии «Москва военная».
1946–1947.
Бумага, гуашь, темпера, белила, уголь.
74,5×62,3 см.
ККГ. Инв. Г-1790.

15 февраля «закончены набором 7, в набор пущены 9» плафонов[18].
28 февраля «заведующий работами Мозаической мастерской В.А. Фролов и смотритель магазина смальт В.В. Семёнов» составляют акт: «произведён нами провес 8 шт. мозаичных плафонов, исполненных по заданию Метростроя в Москве, и установили, что при исполнении указанных мозаик израсходовано смальт в период декабря 1937 г. и январе, феврале 1938 г. 1. Пурпуринов и скорц(етов) выдан(о) из магазина смальт 14 кило по цене 22 р. 50 коп. на 315 руб.
2. Фиолитов. 46 кг. по цене 7р. 50к. на 346 руб.
3. из мастер. 546 по цене 5р. 25к. на 2866 руб. 50 коп.
Всего 606 кгр. На сумму 3527 р. 60 коп.
В означен. вес внесено 50% начислений на отколку т.е. отходы»[19].

Март 1938

5 марта В.А. Фролов и бригадиры двух бригад мозаичистов составляют акт «в том, что в течение февраля месяца 1938 г. всего было набрано мозаик площадью в 19,01 кв.м…»[20].
10 марта из Метростроя в Ленинград приходит телеграмма: «Срочно отправьте в Москву первую изготовленную мозаичную плиту»[21].
Однако для этого плита должна была быть зацементирована, а, судя по следующему документу, таковой ещё не было.
На 15 марта «Закончены набором: 17. В набор пущены – 8.
Зацементированы» – не указано[22].
Очевидно, вскоре просьба выслать плиту была исполнена, так как 28 марта в Москве у заместителя начальника Метростроя проходит оперативно-техническое совещание, в протоколе которого значится: «Слушали: О состоянии работ и необходимых оперативных мероприятиях по станции и вестибюлю пл. Маяковского… Постановили… 9: Т. Хвостову установить специальный милицейский пост по охране отделочных работ („орлец“, мозаика и нержавеющая сталь) внутри станции „Площадь Маяковского“»[23].

Апрель 1938

1 апреля «закончены набором – 20. В набор пущены – 7. Зацементированы – 1»[24].
5 апреля В.А. Фролов и В.В. Семёнов, проведя «очередной провес», «установили, что при исполнении указанных мозаик израсходовано смальт в период Февраля и Марта месяца 1938 г.:

64

1) Скарцетов и пурпуринов – 11,5×22 р. 50 к. – 258,75
2) Голубых скарцетов – 62,9 р. – 558 р.
3) Смальт обыкновен. – 565,875×5 р. 25 к. – 2970 р. 84 к.
Всего: 639,375 кило – 3787 р. 59 к., с учётом начислений на обколку и отходы»[25].
Площадь мозаик, набранных в течение марта, составила 17,12 кв. метров, причём набраны были «бригадой т. Малышева Д.М. – 7,61 кв.м.; бригадой т. Шретер Г.Л. – 7,76 кв. м; практикантами М.О. – 1,75 кв.м»[26].
6 апреля Дейнека вновь в мастерской. Итогом его визита становится документ:
«АКТ.
С 6 по 10 апреля 1938 года я осмотрел и проверил все 29 плафонов, исполняемых мозаикой в н/время по м/оригиналам в Мозаичном Отделении В.А.Х. и признал их исполнение, как в отношении рисунка, так и в отношении красок вполне отвечающими авторским требованиям художника. А. Дейнека»[27].
20 апреля Дейнека собственноручно составляет «Порядок установки мозаичных плафонов в сводах ст. „Площадь Маяковского“ (начиная от входа):
1. знамя СССР
2. цветущая яблоня
3. пловцы прыгают
4. яблоки созрели
5. матрос на вахте
6. бомбовозы днём
7. затяжной прыжок парашютиста
8. Кремль днём
9. рожь (комбайнёрша)
10. прыжок с шестом
11. планеры
12. парашюты в небе
13. лыжник
14. сосны на севере
15. скульптура (статуя)
16. чкаловский самолёт
17. бомбовозы ночью
18. Кремль ночью
19. прыжок ночью на парашюте
20. прожектора
21. бомбовозы ночью
22. домна в работе
23. стратостат
24. пионеры с моделью
25. игра в мяч
26. парашюты в небе / повтор
27. портик
28. на стройке (краны)
29. чайки на воде
30. мать с ребёнком
31. спортивные самолёты
32. электрификация
33. подсолнухи
34. апельсины
35. знамя СССР»[28].

Май 1938

1 мая «закончены набором» 24 плафона, 7 ещё набираются, 3 зацементированы[29].
Для ускорения процесса часть мозаик решили цементировать в Москве.
2 мая из мозаичной мастерской «в Москву в Метрострой для цементации и установки мозаик… на станции „Площадь Маяковского“… командирован т. Малышев Д.М., которому было выдано соответствующее удостоверение»[30].
5 мая он телеграфирует В.А. Фролову: «Плафоны получены в порядке точка отгружайте остальные точка ящиков не ждать точка федюшину обеспечить материалами»[31].
8 мая появляется «Приказ № 192 по Государственному строительству Московского метрополитена „Метрострой“:
…II. По станции „Маяковская“
…18. Мозаика:
а) цементация – 31 шт. (объём), срок – 7/V – 20/V; выполняет шахта № 75.
б) Установка – 35 (объём), срок – 15/V – 1/VI, бригада – Лашин, отв. лицо – Суливонский. Нач. шахты № 75 – тов. Тарасов…»[32].
22 мая газета «Ударник Метростроя» сообщает, что в куполах перронного зала станции метро «Маяковская» началась «установка мозаичных картин, сделанных по эскизам А. Дейнеки. На установке картин заняты лучшие бригады тт. Тонасиенко, Ф. Семёнова, ранее работавших на укладке нержавеющей стали. Руководит работами механик т. Зайцев»[33].
28 мая В.А. Фролов сообщает М.А. Зеленину: «Уведомляю Вас, что к 1 июня работы по исполнению 35 мозаичных плафонов для ст. „Площадь Маяковского“ будут окончены.
При этом 4 набора плафонов будут отправлены к месту их назначения 27 мая, семь наборов плафонов будут отправлены 1–2 июня вместе с 3 плафонами, зацементированными здесь, а всего 14 плафонов, которые вместе с уже доставленными в Москву 21 плафоном, и составят число заказанных нам плафонов (35).
При сём прилагаю моё заявление об оплате моим сотрудникам причитающегося им, по перерасчёту за набор мозаик суммы, согласно смете ВАХ»[34].
25 июня 1938 года между В.А. Фроловым, представителями Метростроя и авторами проекта составлен «Акт приёмки мозаичных плафонов, установленных на ст. метро „Маяковская“»:
«…мы нижеподписавшиеся представители Метростроя: Зам. Главн. Инженера Отделочных работ тов. Новохатский В.А., Начальник отделочных работ станции «Маяковская» тов. Милерковский В.А., автор проекта ст. „Маяковская“ архитектор Душкин А.Н., художник Дейнека А.А. и заведывающий работами мозаичного отделения В.А.Х. – Фролов В.А., осмотрели исполненные и поставленные на место назначения под руководством проф. Фролова В.А., по заданию Метростроя, 35 мозаичных плафона, выполненных по оригиналам художника Дейнека А.А. для станции второй очереди Метро – „Маяковская“.
Осмотрев все 35 мозаичных плафонов, постановили: принимать их исполненными с технической стороны вполне удовлетворительно, а с художественной стороны во всём согласно оригиналам, а поэтому считать задание, данное проф. Фролову В.А., исполненным в срок и работу принятой.
Из 14 штук мозаичных плафонов забетонированных в Ленинграде, на двух плафонах („Яблони в цвету“ и „Скоростные бомбардировщики“) при установке появились трещины, которые были заделаны на месте работ; на двух других плафонах („Апельсины“ и „Прожекторы“) с обратной стороны имеются волосяные трещины. За перечисленными четырьмя плафонами необходимо установить периодическое наблюдение» (среди подписавших акт – А.Н. Душкин и А.А. Дейнека)[35].
3 августа 1938 года подписывается «Заключение архитектурной подкомиссии Правительственной комиссии по приёмке Горьковского радиуса метрополитена за 1938 год»:
«Станция Маяковская. Конструктивное решение станции, раскрывающее громадный объём и пространство, производит хорошее впечатление.
Хорошо сделан мраморный пол. Неудачно применение драгоценного материала (орлеца), кот. требует применения в такой

форме, чтобы наиболее полно была бы выявлена его драгоценность.
Применение такого нового материала, как нержавеющая сталь, следует приветствовать, но в данном случае, архитектурная логика применения этого материала недостаточно оправдана.
Установка в куполах на большой высоте плафонов из мозаики снижает восприятие этого хорошо выполненного элемента украшения станции.
Обозрение мозаики вызывает необходимость резко поднимать голову.
Стремление дать этой станции новые формы и отделка их разнообразными и высококачественными материалами заслуживает положительной оценки.
Окраска станции тусклым серым тоном совершенно несвойственна образу Маяковского. Применение такой окраски противоречит основному требованию, предъявленному при оформлении станции метро, – достигать выразительными средствами архитектуры и полихромии впечатления светлого помещения и тем самым устранять характер подземного сооружения.
Председатель арх. п/к: проф. Чернышёв
Члены: проф. Колли, арх. Гольц, инж. Ковнер, инж. Осипов»[36].

Вспоминая историю создания мозаик «Маяковской», Дейнека замечал: «…к сожалению, практика работ показывает, что архитектор не всегда вовремя включает в работу живописца и скульптора. По этой же причине стряслась беда и с мозаиками на станции „Маяковская“. Архитектор размельчил купола и запроектировал их слишком глубокими, с двойным куполом, благодаря чему мозаики, скрытые первым куполом, прячутся от зрителя.
Масштабы каждой из них малы для высоты, на которой они висят. Смотреть их можно почти только в зенит, <тогда как> более выгодна точка зрения сбоку – от перрона… к этому поневоле обязывало расположение плафонов…»[37].

То, какой бы хотел видеть «Маяковскую» сам Дейнека, можно понять из его акварели 1946–1947 годов, где мозаики хорошо просматриваются на сводах между колоннами. Неудивительно, что художник переживал из-за решения архитектора, которое сделало его мозаики почти «невидимками». Немало пассажиров метро, неоднократно бывавших на «Маяковской», даже не подозревают о присутствии плафонов Дейнеки. Однако, дополнительно подняв панно и тем самым уничтожив их как часть видимого свода, архитектор ввёл второе измерение – мозаики перестали быть частью реального пространства и стали видениями идеального неба, которое открывается только тому, кто проявляет «волю видеть».

Мозаики Дейнеки для «Маяковской» стали первым советским иконографическим лексиконом. Каждая фигура, каждая композиция здесь должна была восприниматься в хорошо известном современнику контексте (например, девушка на комбайне – это, несомненно, Паша Ангелина с её «сто тысяч подруг на трактор», парашютист связан с Осоавиахимом и т.д.).

В то же время образы мозаик не превращаются в пропагандистские штампы – идеологическая схема и реальность пребывают здесь в редко достижимом равновесии.

1
Душкин А.Н. Из неопубликованной книги о творческой деятельности // Алексей Николаевич Душкин: Архитектура 1930–1950-х годов: Каталог выставки: Архитектурные проекты. Документы. Живопись, графика. М., 2004, с. 169–170.
2
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 39.
3
Мозаичное отделение Всероссийской Академии художеств, основанное в 1846 году, «восстановило свою художественную деятельность в 1929 г. в связи с исполнением мозаичных панно для стен мавзолея т. Ленина в Москве» (НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 301а, л. 19).
4
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1046, л. 2.
5
Там же, л. 4.
6
Там же, л. 19.
7
См. документы: НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1046, л. 30, 49 и др.
8
Там же, л. 11.
9
Там же, л. 12. Зеленин М.А. – заместитель начальника облицовки Московского метрополитена.
10
Там же, л. 13.
11
Там же, л. 29.
12
См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 107.
13
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1247, л. 13.
14
Там же, л. 29.
15
Там же, л. 41.
16
Там же. Композиций «Танцы под гармонь» и «Качели» среди осуществлённых мозаик нет. Число повторов не было увеличено. Судя по списку, зафиксировавшему состояние работ на 1 мая 1938 года (НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1247, л. 6), последней недостающей композицией стало панно «Кремль днём» – модификация плафона «Кремль ночью».
17
См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 108.
18
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1247, л. 6.
19
Там же, л. 55.
20
Там же, л. 61.
21
Там же, л. 64.
22
Там же, л. 6.
23
ЦАГМ. Ф. 665, оп. 1, ед. хр. 435, л. 21–23. Таким образом, между 15 и 28 марта первый плафон для «Маяковской» прибыл на место назначения. А вскоре появилась и подробная «Инструкция по подъёму плафонов на место их назначения на ст. „Площадь Маяковского“»:
«1. Не вскрывая ящика и не вынимая плафона, основательно оснастить ящик.
2. Поднять ящик талей в наклонном положении в отверстие свода, назначенного для установки, пропустив его узкой стороной.
3. Путём оттяжек провести ящик в горизонтальное положение.
4. Опустить ящик вместе с плафоном лицевой стороной.
5. Снять оснастку, вскрыть крышку и освободить плафон от внутренних его раскрепов.
6. Зачалить талей плафон специально заготовленным крестообразным из железной проволоки приспособлением за выпущенные из железобетона 4 скобки и приподнять плафон и ящик.
7. Отвести пустой ящик в сторону и опустить плафон на предназначенное ему место.
8. Ящик желательно вместе с крышкой возвратить малой скоростью в Ленинград в адрес Академии Художеств, В.О., Университетская наб., д. № 17».
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1247, л. 82.
24
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1247, л. 6.
25
Там же, л. 75.
26
Там же, л. 77.
27
Там же, л. 84.
28
Там же, л. 85.
29
Там же, л. 6.
30
Там же, л. 91.
31
Там же, л. 96.
32
ЦАГМ. Ф. 665, оп. 1, ед. хр. 431, л. 89.
33
Ударник Метростроя. 1938, 24 мая.
34
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1247, л. 102.
35
Там же, л. 119.
36
ЦАГМ. Ф. 278, оп. 1, ед. хр. III, л. 3 об., 4.
37
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 42.

Монументальные композиции для Дворца Советов.
1938–1941, Москва
(не осуществлены).

Дворец Советов – самый знаменитый советский проект 1930-х годов. Конкурс на строительство сооружения, которое должно было стать воплощением «советской идеи», выиграл Б.М. Иофан. Окончательный проект был утверждён в 1934 году. Всеми вопросами реализации огромного многоступенчатого здания, служившего пьедесталом гигантской статуи В.И. Ленина, занималась специальная организация – Управление по строительству Дворца Советов (СДС). Одной из важных задач была разработка оформления интерьеров.

Дейнека был привлечён к этой работе. Согласно публикации в «Архитектурной газете» 8 мая 1938 года, он «на днях приступил к работе над эскизами монументальной художественной росписи в фойе большого зала Дворца Советов. Роспись одной из стен будет посвящена Красной Армии и Гражданской войне»[1].

Как можно понять из этой информации, Дворец планировалось украсить фресками. Однако ещё 15 февраля 1938 года был подготовлен договор о передаче в структуру СДС мозаичной мастерской Академии художеств[2], и уже 17 февраля её руководителя В.А. Фролова поставили в известность, что «по предварительным намёткам объём мозаичных работ в строящемся Дворце советов определяется в 3800 кв.м.»[3]. Позже речь идёт уже об установке «в кулуаре» Дворца Советов большого панно размером от пяти до семи тысяч квадратных метров, в связи с чем был начат поиск облегчённых материалов[4].

Сохранились документы, свидетельствующие о намерении СДС привлечь к созданию мозаик А.А. Дейнеку.

31 марта 1939 года начальник проектной мастерской СДС тов. Мержанов извещал В.А. Фролова: «Художнику Дейнека заказаны эскизы для мозаики четырёх панно на тему „Сталинская конституция“. Размер каждого панно 40 м²… приступить к выполнению во втором квартале с/г, немедленно по получении эскизов, и закончить в текущем году…»[5].

17 апреля 1939 года от того же корреспондента Фролову пришло новое письмо: «В интересах загрузки руководимой Вами мастерской заданиями по мозаике предлагаю
1. Заключить с художником А.А. Дейнека договор на исполнение 4-х эскизов на темы и размеры, которые будут ему указаны руководством Проектной мастерской СДС…»[6].

22 мая 1939 года было готово трудовое соглашение, в котором говорилось:
«…1.1. Проектная мастерская СДС сдаёт, а художник Дейнека А.А. принимает на себя работу по разработке эскизов мозаичных панно для экспериментальных работ в количестве 4-х эскизов…
2.4. Срок исполнения эскизов устанавливается 15 августа 1939 года»[7].

14 августа (т.е. накануне установленного договором срока) Дейнека писал из Москвы С.И. Лычёвой, которая отдыхала на юге: «…Начал проектировать одну залу Дворца Советов. Но всё это проекты да проекты…»[8].

7 сентября 1939 года в мозаичную мастерскую пришла фонограмма: «Вами договор Дейнекой не оформлен поторопитесь Мержанов». Из заметок Фролова, комментирующих это обращение, видно, что он указывал на какие-то несостыковки в пунктах договора – эскизы то ли в натуральную величину, то ли в половину[9].

Больше следов этого заказа нет.
Эскизы не обнаружены.

1 января 1941 года художник заключил с Управлением строительства Дворца Советов трудовое соглашение, по которому принимал на себя обязательство «участвовать под руководством авторов Дворца Советов по заданиям художественного отдела в работах по разрешению задачи синтеза искусств в художественном решении Дворца Советов, в частности, выполнять работы по эскизам, консультировать авторов архитектурных решений, художественный отдел УСДС и исполнителей художественных работ, а также участвовать в созываемых художественным отделом совещаниях…». Устанавливалось, что работа, «как правило, производится в помещении и мастерских Строительства Дворца Советов два дня в неделю в течение 6 часов в день. Время работы фиксируется в специальном журнале…». Ежемесячно за 48 рабочих часов художнику полагалось две тысячи рублей[10].

1
См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 108.
2
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, д. 1939, л. 40. 30 июля 1941 года мозаичная мастерская СДС попала в составленный Исполкомом Ленсовета список учреждений, подлежавших консервации и ликвидации (НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, д. 297а, л. 1).
3
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1248, л. 5.
4
Там же, ед. хр. 153, л. 8.
5
Там же, ед. хр. 1437, л. 23.
6
Там же, л. 26.
7
Там же, л. 29.
8
См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 9.
9
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1437, л. 31.
10
ОР ГТГ. Ф. 238, ед. хр. 61, л. 3.

Работы для павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке.

1938–1939 (не осуществлены).

Всемирная выставка в Нью-Йорке открылась 30 апреля 1939 года; советский павильон начал работать 17 мая. Выставка проходила под девизом «Строительство мира завтрашнего дня»; её символами стали два павильона – «Трилон» (210-метровый трёхгранный обелиск) и «Перисфера» (шар диаметром 56 метров), соединённые самым длинным в мире эскалатором.

В «Перисфере» помещалась диорама «Democracity», представлявшая образ лучезарного, комфортабельного и демократичного будущего[1].

Подготовка СССР к выставке началась в 1937 году, после того как 16 марта было принято постановление СНК СССР об участии в ней. Для организации всех подготовительных работ была создана Советская часть Международной выставки в Нью-Йорке, подчинявшаяся непосредственно Совету народных комиссаров. На неё возлагались разработка тематического плана павильона СССР, организация работ по проектированию, строительству и оформлению, подготовка экспонатов.

Архитектурный проект павильона был разработан Б.М. Иофаном. Согласно замыслу, перед павильоном устанавливался обелиск, увенчанный статуей рабочего с рубиновой звездой в поднятой руке (скульптор Н.А. Андреев). В дальнейшем к оформлению павильона был также привлечён К.С. Алабян.

История участия Дейнеки в нью-йоркском проекте – один из самых «негладких» этапов его творческой биографии. Значительная часть архивных документов, связанных с этой выставкой, не датирована, однако общая картина вырисовывается достаточно отчётливо.

Судя по всему, вопросы художественного оформления павильона начали активно обсуждаться с весны 1938 года. Организаторами выставки были составлены списки художников, которых можно привлечь к участию в работе по оформлению.

Имя Дейнеки изначально присутствует во всех подобных списках (например, 14 мая 1938 года в разделе «живописная секция» он значится под третьим номером после Герасимова С. и Герасимова А.[2], № 28 в списке адресов художников и скульпторов, направленных из ИЗО управления Комитета по делам искусств «согласно запроса» Советского отдела Нью-Йоркской выставки 25 июля[3] (№ 15 в нескольких недатированных перечнях)[4]. Дальнейшая история привлечения Дейнеки к участию в работах для Международной выставки в Нью-Йорке распадается на несколько сюжетов.

Оформление зала № 3, или зала транспорта.

Из материалов следует, что вскоре после составления списков «художников, привлекаемых к работе над скульптурами, картинами, художественными панно и художественным оформлением Советского Павильона на Международной Выставке в Нью-Йорке», назначили ответственными за определённые залы и отделы. Дейнеке был поручен «транспорт»[5].

Авторы, работающие над той или иной темой, были «прикреплены» к соответствующим наркоматам; Дейнека – к Главному управлению гражданского воздушного флота, Народному комиссариату путей сообщения (НКПС) и Народному комиссариату водного транспорта (Наркомводу)[6]. К 10 июня он должен был исполнить эскиз. Предполагалось, что работы он будет выполнять с бригадой; интересно, что рядом указывалась «вторая бригада», словно организаторы изначально планировали некий внутренний конкурс (на одном из документов есть даже приписка: «Заказать эскизы параллельно двум бригадам»)[7].

Сохранился «Тематический план железнодорожного отдела Советского павильона Международной выставки в Нью-Йорке», где задание художникам было сформулировано следующим образом: «…художественное панно „СССР – великая железнодорожная держава“. (…) Назначение данного панно является – (Так в тексте. – Прим. сост.) эмоциональное воздействие на зрителя, которому должно быть дано в едином художественном образе яркое, красочное представление о советском транспорте в целом… Размеры панно – 8×20 м. Исполнители – две параллельные бригады художника Дейнека А. и художника Яковлева В.»[8].

В появившемся вслед за этим «Заключением по представленным эскизам художественного оформления тематических разделов Советского павильона на Международной Выставке в Нью-Йорке 1939 г.» говорилось: «Все предварительные эскизы были заказаны художникам без точных архитектурных заданий. Художник должен предложить такой художественно-оформительский замысел, который образно вскрывает политическую сущность данной темы и в дальнейшем мог быть, при соответствующей переработке, использован в любом архитектурном ансамбле павильона»[9]. Далее давалась оценка проекту оформления зала Наркомвода, НКПС, авиации и Арктики:

«худож. Дейнека. Эскиз представлен в черновом виде и рассматриваться как законченный эскиз не может. Эскиз даёт намёк на общий декоративный ансамбль зала. Главное – образное решение ведущих тем каждого раздела в эскизе не решается»[10]. Эскиз, о котором идёт речь, не обнаружен.

Больше имя Дейнеки в материалах, касающихся оформления зала транспорта, не встречается. В конечном итоге раздел «Социалистический труд на транспорте» украсили «художественные картины „т. Каганович среди железнодорожников“ и „т. Ежов среди водников“»[11]. В документе, составленном 14 октября 1938 года, оформителями зала транспорта указаны Модоров и Маньков[12].

Панно «Физкультурный парад».

Летом 1938 года имя Дейнеки появляется в связи с выполнением художественного панно. В обращении к «комиссару Советской части Международной выставки в Нью-Йорке тов. Тихомирнову» ответственный за художественное оформление павильона А.И. Замошкин просил «согласия на заказ… эскизов: (…) 4. Панно Москва и Физкультурный парад (художники Дейнека А.А., Пименов Ю.)…». Резолюция гласила: «(пункты) 1,2, 4 – нет возражений»[13]. 1 июля 1938 года Дейнека заключил с Советской частью Международной выставки в Нью-Йорке[14] договор на выполнение эскиза панно «Физкультурный парад на Красной площади», о чём была сделана запись № 38 в «Книге договоров Советской части международной выставки в Нью-Йорке». Сумма договора – 5000 рублей, дата исполнения – 1 августа 1938 года. Однако в графе «Примечания» указано: «Договор аннулирован»[15].

Эскизы к работе не обнаружены. Панно на тему «Физкультурный парад в Москве» («Новая Москва») в итоге выполнила бригада художников под руководством

65

По сталинскому пути (Стахановцы).
Эскиз мозаичного панно для павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке. 1938.
Холст, масло. 125×198 см.
ЦМСИ, Москва. Инв. ГИК-16710.

65

Ю.И. Пименова (В.А. Васильев, Е.С. Зернова, К.К. Купецио, И.Л. Пастернак, Т.А. Покровская, Б.А. Шатилов, И.Д. Штанге).

Оформление фасада павильона.

Ряд документов указывает на то, что в августе кандидатура Дейнеки рассматривалась для участия в оформлении фасада советского павильона.

10 августа А.И. Замошкин направил «заместителю комиссара советской части Международной выставки в Нью-Йорке тов. Зарубину Г.Н.» записку, прося согласия «на заключение договора с художниками и скульпторами по объектам декоративно-художественного оформления внешнего вида павильона (…) 6. Витражи над входом художникам Дейнека и Желткевич»[16].

14 августа проект оформления фасада выглядит уже иначе: согласно пункту 3, Дейнеку в паре с ленинградским художником А.Н. Самохваловым решено привлечь к работе над фресками «Труд», «Наука», «Искусство», которые должны украсить «портики пропилей (над входом и выходом)»[17]. Интересно, что выполнение предполагавшихся «в галерее амфитеатра» мозаик площадью 120 кв. метров планировалось поручить двум бригадам: «1. художники – Бруни и Сарьян, 2. Покровский и Бордиченко (мозаичисты, имеющие практику)». На документе пометка В.В. Бургмана, заместителя Г.А. Тихомирнова: «согласовал с т. Тихомирновым по телефону. Эскизы (?) на все, кроме 3-й темы, закажите (?). Сообщите мне сроки»[18].

Дальнейших сведений об участии Дейнеки в оформлении фасада павильона не обнаружено.

Панно «По сталинскому пути».

31 августа 1938 года Дейнека подписал с Советской частью Международной выставки в Нью-Йорке новый договор – теперь на выполнение эскиза «мозаичного панно для 1-го зала на тему: „По Сталинскому пути“ разм. 11×5,5 м». Срок исполнения работ – 5 сентября.

Эскиз был завершён; это выполненная в масле композиция «По Сталинскому пути» (другое название «Стахановцы»), хранящаяся ныне в Музее современной истории России в Москве.

В мозаичной мастерской Академии художеств в Ленинграде, судя по всему, были готовы приступить к работе. 19 сентября заведующий мастерской В.А. Фролов направил заведующему художественным отделом Советской части Международной выставки в Нью-Йорке А.И. Замошкину письмо: «прошу сообщить… в каком положении вопрос об утверждении эскиза А.А. Дейнеки, по которому предстоит исполнение мозаики в павильоне выставки в Нью-Йорке?»[19].

Как явствует из дальнейших документов Советской части выставки в Нью-Йорке, 21 сентября 1938 года «проработка эскиза мозаичного панно „По сталинскому пути“» для Международной выставки в Нью-Йорке заказана художнику В.П. Ефанову[20].

25 октября была проведена оплата по договору от 31 августа. Общая сумма договора составила 3500 рублей с удержанием подоходного налога 76 руб. 50 коп. и культурного налога 96 руб. 25 коп.[21]

Договор на исполнение живописного панно на тему «Знатные люди страны Советов» был заключён 1 декабря 1938 года с В.П. Ефановым[22], который и исполнил его с бригадой художников, в числе которых были А.А. Пластов, А.П. Бубнов, В.Г. Одинцов, Г.Г. Нисский, Д.А. Шмаринов, Т.Г. Гапоненко, К.П. Ротов и др.

При сопоставлении эскиза Дейнеки и панно Ефанова становится понятным выбор комиссии. Хотя по сравнению с парижским в нью-йоркском панно Дейнека делает пространство более обжитым, свет более сияющим, одежды разноцветными, фигуры округлыми, улыбки лучезарными, его герои бесконечно далеки от безмятежно-счастливых персонажей Ефанова. В толпе Дейнеки каждый герой шагает в одиночку; персонажи Ефанова образуют мило общающиеся группы. Кроме того, в панно предполагалось изобразить шестьдесят выдающихся представителей советской страны[23].

И хотя в первом и втором ряду шеренги угадываются чкаловцы, Алексей Стаханов, Дуся Виноградова, Алексей Толстой и некоторые другие, вряд ли можно утверждать, что Дейнека, для которого сущность человека всегда выражалась в жесте, движении, пластике тела, – успешный заказной портретист. Фамилия Дейнеки возникает ещё несколько раз в связи с другими работами. Так, к составленной в августе докладной записке от главного художника выставки Н.М. Суетина, где он выдвигает одиннадцать художников «в качестве кандидатов по выполнению панорамы „Дружба народов СССР“», приложен клочок бумаги, на котором карандашом написано несколько фамилий, в том числе Дейнеки[24]. Исполнителем панорамы стал Ф.Ф. Федоровский.

В дальнейших документах фамилия «Дейнека» появляется в связи с выполнением фотомонтажа для зала «Искусство», однако, возможно, речь идёт о художнице Ольге Дейнека.

Дейнека всё же получил заказ на выполнение работы для Всемирной выставки в Нью-Йорке и исполнил его.

26 апреля 1938 года распоряжением № 88 при Управлении Метростроя было учреждено Организационное бюро под председательством начальника строительства Е.Т. Абакумова «в связи с предстоящим участием Метростроя на Всемирной Выставке в Нью-Йорке»[25].

15 июня Абакумов сообщил Г.А. Тихомирнову: «Метрострой предполагает принять участие на предстоящей в 1939 году в Нью-Йорке Всемирной выставке показом следующих экспонатов:

фрагмент станций II очереди метро „Площадь Маяковского“ и „Площадь Свердлова“ в натуральную величину по ширине и 20–22 м в длину…»[26].

20 сентября 1938 года был заключён соответствующий договор и составлена «Смета расходов по экспонированию станции „Площадь Маяковская“ на Международной выставке в Нью-Йорке 1939 г.», где в параграфе 5 («Проектирование») в пункте «д» значилось: «Составление рабочих чертежей макета (каркас, мрамор, люстра, бра, мозаика и пр.) 24.000 руб.».

Очевидно, примерно тогда же в Ленинград в мозаичную мастерскую было направлено письмо: «Ввиду решения Управления Метростроя принять участие в предстоящей Всемирной выставке в Нью-Йорке, вам предстоит повторить 3–4 мозаичных плафона, уже исполненных вами для станции „Площадь Маяковского“ по н/заданию. Ввиду необходимости в срочном осуществлении н/задания, просим приступить к исполнению мозаикой плафонов „Знамя СССР“ и „Кремль ночью“»[27].

13 ноября 1938 года на имя В.А. Фролова пришла телеграмма: «Просим приступить

приготовлению первого плафона мозаики на тему Флаг с гербом. Для второго плафона в виде половины эллипса Дейнека делает эскиз. Срок изготовления – 15 ноября с/г»[28].

Судя по всему, установленные сроки соблюдены не были. В начале 1939 года в Ленинграде получили сообщение Е.Т. Абакумова: «24. I сего года вам срочно направлен заказной бандеролью эскиз нового плафона для нью-йоркской выставки. Прошу срочно приступить к изготовлению, с учётом следующего замечания, сделанного художниками Выставки при утверждении эскиза: ярко-синий тон на моторе белого самолёта следует заменить на серо-чёрный или серо-синий (индиго)… К выполнению приступайте немедленно»[29].

8 февраля 1939 года в мозаичной мастерской составлен акт о том, что был произведён провес и подсчёт смальт, израсходованных при исполнении мозаичного плафона, исполненного по заданию Метростроя[30].

13 февраля плафон был сдан заказчику[31].

Макет станции «Маяковская» на Всемирной выставке в Нью-Йорке был удостоен Гран-при.

1
Особое значение в оформлении советского павильона на выставке в Нью-Йорке также приобрели диорамы (которые, как известно, требуют значительной степени иллюзионистического натурализма в исполнении). Возможно, и в этом частично кроется причина всех перипетий с участием Дейнеки в оформлении павильона.

2
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 59, л. 221.

3
Там же, л. 208.

4
Там же, л. 214, 225.

5
Там же, л. 28, зал № 3 на л. 287, 299, 302.

6
Там же, л. 216.

7
Там же, л. 298, 299.

8
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 58, л. 36.

9
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 15, л. 96.

10
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 15, л. 100.

11
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 38, л. 18.

12
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 58, л. 211.

13
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 58, л. 5.

14
Советская часть Международной выставки в Нью-Йорке – специальная структура, созданная для организации всех подготовительных работ по участию СССР в выставке 1939 года. Подчинялась СНК СССР, упразднена 1 июля 1941 года.

15
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 53, л. 15–16.

16
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 59, л. 22.

17
Там же, л. 10.

18
Там же.

19
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 111, л. 72.

20
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 53, л. 65–66.

21
Там же, л. 42–43.

22
Там же, л. 65–66.

23
В архивном деле Советской части Международной выставки в Нью-Йорке хранится несколько списков «знатных людей». В них входили стахановцы и герои труда (А.Г. Стаханов, М.И. и Е.В. Виноградовы, П.Ф. Кривонос, таджикская пионерка Мамлакат Нахангова), лётчики (В.П. Чкалов, И.С. Юмашев, М.М. Громов, П.Д. Осипенко, В.С. Гризодубова, М.М. Раскова, В.К. Коккинаки), папанинцы и челюскинцы, акын Джамбул, артисты (И.М. Москвин, В.И. Немирович-Данченко, А.К. Тарасова); писатель А.Н. Толстой и другие.

24
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 59, л. 285.

25
ЦАГМ. Ф. 665, оп. 1, ед. хр. 434, л. 88.

26
ГАРФ. Ф. 5673, оп. 1, д. 58, л. 94.

27
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 1437, л. 45.

28
Там же, л. 43.

29
Там же, л. 35.

30
Там же, л. 40.

31
Там же, л. 42.

Панно и плафон для павильона «Дальний Восток» на Всероссийской сельскохозяйственной выставке.
1939, Москва (не сохранились).

66

Решение об открытии Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ) было принято на Втором съезде колхозников-ударников в феврале 1935 года. Выставку постановили открыть 1 августа 1937 года сроком на 100 дней. Затем срок открытия был сдвинут на год, а время её работы решили увеличить до пяти лет. В конечном итоге ВСХВ открылась 1 августа 1939 года. Дейнека принимал участие в оформлении выставки, выполнив росписи входа в раздел «Новое в деревне», а также панно и плафон зала Бурят-Монголии в павильоне «Дальний Восток».

В оформлении павильона Дальневосточного края (ДВК) принимали участие художники Ю.И. Пименов, В.А. Васильев, Е.С. Зернова и Г.Г. Нисский, выполнившие большие панно, посвящённые «теме единения труда с обороной». Перед павильоном стояла «простая и внушительная скульптура „Пограничник“ работы Баландина»[1].

Темой росписи плафона в зале Бурят-Монголии, выполненной Дейнекой, стал лыжный переход, который совершили пять бурятских комсомолок-спортсменок. Стартовав на площади Революции в Улан-Удэ 21 октября 1936 года, они финишировали 6 марта 1937-го на московском стадионе «Динамо», пройдя за 95 дней 6065 километров.

Дейнека был доволен итогом работы:

«…Форма плафона – длинный прямоугольник. Тема – „Переход лыжниц-буряток от Улан-Удэ до Москвы“. Вначале тема мне показалась лёгкой для исполнения в плафоне, но потребовалось множество неудачных проб, пока всё не расставилось по местам…

…Я разбил длинную левкашенную планшету, на которой писал плафон, на два круга и эллипс, составляющий центральную часть плафона.

У меня легко разместились в одном кругу беспредельные просторы Бурятской республики и в другом – элементы московского пейзажа.

В эллипсе я показал бегущих лыжниц, передние из них видят башни Кремля. Скучная „кишка“ плафона пропала благодаря обтекаемым, полузамкнутым делениям, а изобразительный смысл плафона ещё более увеличил его расстояние от края до края. Деление разрушило скуку длинного прямоугольника, а динамика лыжниц и фоновые планы помогли создать ощущение огромного пространства…»[2].

Работа Дейнеки заслужила одобрение критики.

«Интересен в павильоне ДВК зал Бурят-Монголии, в котором обращает на себя внимание центральное панно и сделанные с большим мастерством плафоны работы Дейнеки»[3].

«Как нова и выразительна сама по себе композиционная мысль плафона. … Дейнека чувствует и видит воздух, небо, вышину, иначе, по-новому: для него всё это ассоциируется с простором, пространством, измеряемым тем или иным человеческим действием, в этом пространстве происходящим, и тем самым эту пространственность подчёркивающим… Прекрасная работа и по идее и по выполнению и по удивительной остроте ракурсов движения»[4].

В Курской картинной галерее имени А.А. Дейнеки хранится эскиз росписи плафона. В частном собрании выявлены наброски к композиции.

«Центральным панно», о котором идёт речь в журнальной статье, очевидно, была композиция «Приём Бурят-Монгольской делегации членами ЦК ВКП(б) и Советского правительства 27 января 1936 г.» (воспроизведение найдено в том же номере журнала «Архитектура СССР», с. 31).

За работы для зала в павильоне «Дальний Восток» Дейнека получил благодарность и премию от Совета народных комиссаров Бурят-Монгольской АССР.

В ходе реконструкции ВСХВ в 1947–1954 годах павильон «Дальний Восток» был сильно изменён; в 1959 году его переименовали в «Советскую книгу». О судьбе находившихся в нём работ Дейнеки, как и произведений других авторов оформления павильона, сведений не обнаружено.

1
Архитектура СССР. 1939, № 9, с. 36.

2
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 51.

3
Цит. по: Орлова М., Ситник К. Архитектура и живопись на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке // Архитектура СССР. 1939, № 9, с. 36.

4
Бескин О. Монументальная живопись // Искусство. 1940, № 1, с. 124.

66
Приём Бурят-Монгольской делегации членами ЦК ВКП(б) и Советского правительства 27 января 1936 года.
Иллюстрация из журнала «Архитектура СССР». 1939, № 9, с. 31.

67
Лыжницы.
Наброски фигур композиции плафона для павильона «Дальний Восток» на ВСХВ. 1939.
Бумага, карандаш. 21,8×32,1 см.
Частное собрание, Москва.

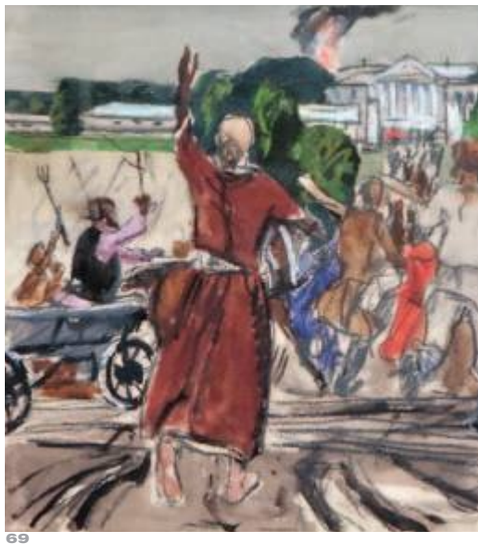
68
Переход лыжниц-буряток от Улан-Удэ до Москвы.
Эскиз плафона для павильона «Дальний Восток» на ВСХВ. 1939.
Бумага, гуашь, белила. 54,4×124,4 см.
ККГ. Инв. Г-2573.

67

68

Фрески на входе в раздел «Новое в деревне» на Всероссийской сельскохозяйственной выставке.
1939, Москва (не сохранились).

«Новое в деревне» – специальный участок ВСХВ, где был выстроен образцово-показательный колхоз со всеми типовыми постройками – сельсоветом, фермами, амбарами, конторой МТС, клубом, школой, яслями, роддомом на три койки…
Контрастом к этой идеальной картине должен был стать вход в раздел, оформленный в виде двух монументальных полукругов, украшенных фресками на темы прошлого деревни, – «Спор о меже» и «Крестьянское восстание».
«Две огромные, но недолговечные альфрески показывают в стиле сгущённого гротеска старую деревню с её классовыми коллизиями, восстаниями крестьянства. Каждая фреска, высотой 5 метров и длиной 12 метров, построена на многофигурном сюжете. Действие развивается на просторах полей. …Фрески писались одновременно, двумя бригадами[1], по моим эскизам и при моём участии.
…Предварительная композиционная продуманность, простота силуэтов и цветовых отношений в эскизах оправдали себя во фресках. Этот интересный опыт бригадной работы – увлекательное по возможности предприятие. Опыт показал, что только предварительная, до конца подготовленная в эскизах работа с правильной расстановкой сил, с заранее составленными колерами, с задуманными дневными заделами штукатурки даёт положительные результаты…»[2].
В критических отзывах работу Дейнеки поощряли, хотя и не безоговорочно.
«…Произведения А. Дейнека и его учеников, пожалуй, самое лучшее доказательство успешного освоения нашими молодыми художниками техники фрески. Особенно удачна левая фреска, замечательная своими мягкими, сочными матовыми красками, крепким сочным рисунком, виртуозно сделанными деталями, как, например, колоски, трава на первом плане.
Что же касается второй фрески, то там слишком даёт себя знать манера Дейнека – графика и плакатиста – чрезвычайно смелые ракурсы бегущих фигур, их изломанные силуэты – всё это было бы весьма понятным в плакате и рисунке, где художник ограничился бы несколькими штрихами карандаша, несколькими пятнами туши или краски, здесь же в грандиозной, законченной фреске это неприятно бьёт в глаза»[3].
«„Старая деревня“ А. Дейнеки представляет опять-таки совершенно иной вид фресок, оторванных от архитектуры и вынесенных на специально для них сооружённые стены „фресконосители“ (…сами „фресконосители“ архитектурно очень легковесны, немонументальны, носят бутафорский характер). Приём этот… глубоко оправдан. Фрески… служат монументальными воротами в раздел выставки, демонстрирующей колхозную деревню. <…> Дейнека, как всегда, находит очень острые приёмы сочетания реалистического образа и сатирического гротеска. …Графические или частично даже плакатные приёмы, использованные здесь, недостаточно „весомы“ для большой фрески, графичность здесь слишком довлеет над объёмным и колористическим решением. Но бесспорно одно: опыт художника глубоко оригинален и нет сомнения, что… он внесёт нечто новое в нашу фресковую живопись»[4].
Одна из композиций ВСХВ – «Крестьянское восстание» – по сюжету совпадает с выполненным пятью годами ранее эскизом для Наркомзема[5]. Однако теперь Дейнека гораздо более повествователен, чем в по-плакатному собранном и лаконичном эскизе 1934 года. Интересно, что этот образ русского бунта, явленный с большим числом деталей, не удовлетворил критиков.
Сегодня на территории ВВЦ от «новой деревни» сохранилось девять построек, расположенных справа от ракеты перед фасадом павильона «Космос».


69

70

1
Далее Дейнека конкретизирует: «…двумя бригадами по десятку художников…» (Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 50).
2
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 49–50.
3
Орлова М., Ситник К. Архитектура и живопись на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке // Архитектура СССР. 1939, № 9, с. 37–38.
4
Цит. по: Бескин О. Монументальная живопись // Искусство. 1940, № 1, с. 123–124.
5
См. с. 111–112 настоящего издания.

69
Крестьянское восстание (Разгром помещичьей усадьбы).
Эскиз фрески на входе в раздел «Новое в деревне» на ВСХВ. 1939.
Бумага, акварель, тушь, белила. 39,6×119,3 см.
ККГ. Инв. Г-1331.

70
Спор о меже.
Эскиз правой части композиции фрески на входе в раздел «Новое в деревне» на ВСХВ. 1939.
Бумага, гуашь, карандаш. 30,5×16,5 см.
ККГ. Инв. Г-1652.

71
Февральская революция.
Эскиз фрески на входе в раздел «Новое в деревне» на ВСХВ. 1939.
Бумага, гуашь. 35,3×112,3 см.
ККГ. Инв. Г-1330.

72
Крестьянское восстание.
Эскиз фрески на входе в раздел «Новое в деревне» на ВСХВ. 1939.
Бумага, гуашь. 15,9×32,1 см.
ККГ. Инв. Г-1996.

71

72

Плафон для буфета Центрального театра Красной Армии.
1939–1940, Москва.

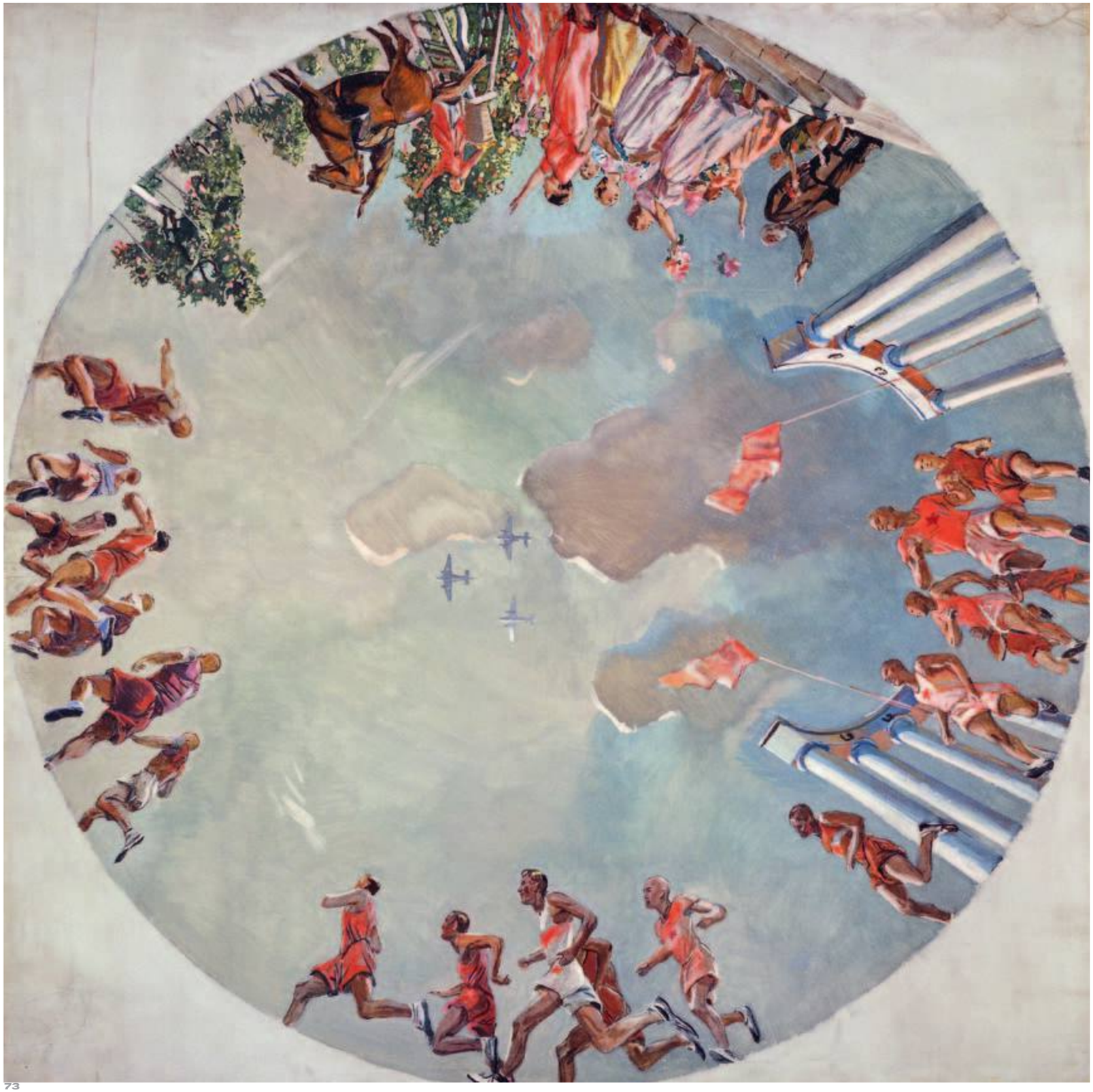
Строительство здания для Театра Красной Армии[1] было начато в 1934 году. Архитекторы К.С. Алабян и В.Н. Симбирцев в своей статье «Архитектурный образ Красной армии» писали:
«Проектирование театра Красной армии длилось около двух лет. Разработанные проекты театра, повторявшие известные уже схемы театральных зданий, не давали, однако, ответа на основное требование программы: в архитектуре театра отобразить Красную армию. Новое здание ЦТКА должно помимо своего прямого назначения стать архитектурным памятником Красной армии. Требовалось найти архитектурный образ театра, отлитый в форму, органически связанную с Красной армией, – и когда появилась идея в основу композиции Центрального театра Красной армии положить пятиконечную красноармейскую звезду – символ Красной армии, – решение было найдено»[2]. В 1937 году практически завершённое строительство было заморожено и возобновлено в 1939 году.
2 октября 1939 года Дейнека заключил договор с Военно-строительным трестом № 1 по строительству Театра Красной Армии в Москве (улица Новая Божедомка, 2) об изготовлении живописного плафона для помещения буфета театра на тему «Кросс красноармейцев»[3].
Кроме Дейнеки к оформлению театра были привлечены В.А. Фаворский, создавший эскиз росписи раздвижного занавеса, Л.А. Бруни и Л.Е. Фейнберг.
Подготовка к открытию столь необычного по архитектуре здания, располагавшего к тому же самой большой в Европе сценической площадкой, широко освещалась в печати, сообщавшей о каждом новом этапе завершающих работ. В статьях, опубликованных, в частности, в газете «Красная звезда», отмечались и монументальные работы художников.
«…В декорационном зале художники Фаворский, Бруни, Дейнека и Фейнберг заканчивают громадные панно для плафонов и раздвижного портала сцены. Стахановцы и ударники строительства готовятся вскоре рапортовать партии и правительству об окончании работы с отличной оценкой»[4].
«Строительство нового здания Центрального театра Красной Армии приближается к окончанию. Сейчас полным ходом идут отделочные работы внутри помещения. Художник А. Дейнека закончил роспись плафона на тему „Красноармейский кросс“. Другой плафон – „Лыжный переход красноармейцев“ – закончил художник Л.Е. Фейнберг. В ближайшие дни будет готова роспись потолка в зрительном зале, над которой работает профессор Л.А. Бруни. Тема этой росписи – „Границы Советского Союза“»[5].
Открытие театра состоялось 2 февраля 1940 года. Газеты продолжали писать о нём, по-прежнему рассказывая об интерьерах. Однако упоминаний о панно Дейнеки больше не было (ни в «Московском большевике» от 3 февраля 1940 года, ни в «Красном знамени» от 5 февраля, ни в «Строительной газете» от 1 мая).
Из сохранившегося архивного документа следует, что 18 сентября 1940 года Военно-строительный трест № 1 по строительству Театра Красной Армии известил художника: «Выполненная Вами живопись на плафоне буфета не принята Правительственной Комиссией, поэтому трест лишён возможности оплатить Вам оставшиеся по договору 2 октября 1939 года 10000 рублей»[6].
Обнаружить акты приёмки здания в ходе подготовки данного издания не удалось.
Сам Дейнека признавал роспись плафона буфета в Театре Красной Армии не самой большой своей удачей и объяснял причины этого: «…Чего-то в ней недостаёт, может быть, того душевного подъёма, который так необходим в каждой работе. В то время я не совсем был физически здоров; эта работа явилась для меня перенапряжением. Я не совсем был согласен с архитектором. Некоторые художники, кажется, были против моего участия. Состав бригад был разнородный. Словом, даже вспоминая о ней как о прошлом, я переживаю какую-то творческую горечь, хотя всё в ней сошлось. Многим она нравится, но некоторые отзывались о ней весьма неодобрительно…
Первый беглый осмотр зала показал несостоятельность круглой во весь потолок плоскости будущего плафона. Из-за весьма низкой высоты зала мне пришлось к неудовольствию архитектора сократить диаметр живописной плоскости. Не продумано было также и освещение. Интенсивно освещая края плафона, свет терял наполовину свою силу к центру росписи. Это совершенно не соответствовало замыслу росписи, так как именно центральная часть, изображающая небо, должна была быть самым светлым местом плафона… Я насытил цветовым загаром бегунов в ярких майках, что дало общему цвету плафона густоту, материальность форм. Но, может быть, просчёт в освещении делает его несколько тёмным, старинным.
На невысоком потолке, если ракурсы и поднимают потолок зала, то чувство тяжести остаётся …»[7].
Представление о том, каков был первоначальный замысел плафона Дейнеки, даёт эскиз из Курской картинной галереи. Выбегая из белых ворот, загорелые атлеты устремляются к саду, где гуляют девушки и пасутся кони, но, не достигнув его, поворачивают вглубь, навстречу огромному, всё объемлющему небу.

Благодарим Е.Ф. Маньшину (ЦАТРА, Москва) за любезно предоставленные сведения.

1
Сегодня – Центральный академический театр Российской Армии (ЦАТРА).
2
Архитектура СССР. 1934, № 4, с. 3.
3
Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 111.
4
Новый дворец культуры и искусства // Красная звезда. 1940, 6 января.
5
Красная звезда. 1940, 28 января.
6
Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 129.
7
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 53.

73

Кросс красноармейцев.
Эскиз росписи плафона в буфете
Центрального театра Красной Армии.
1937.
Холст, темпера. 135,2×135,2 см.
ККГ. Инв. Ж-1268.

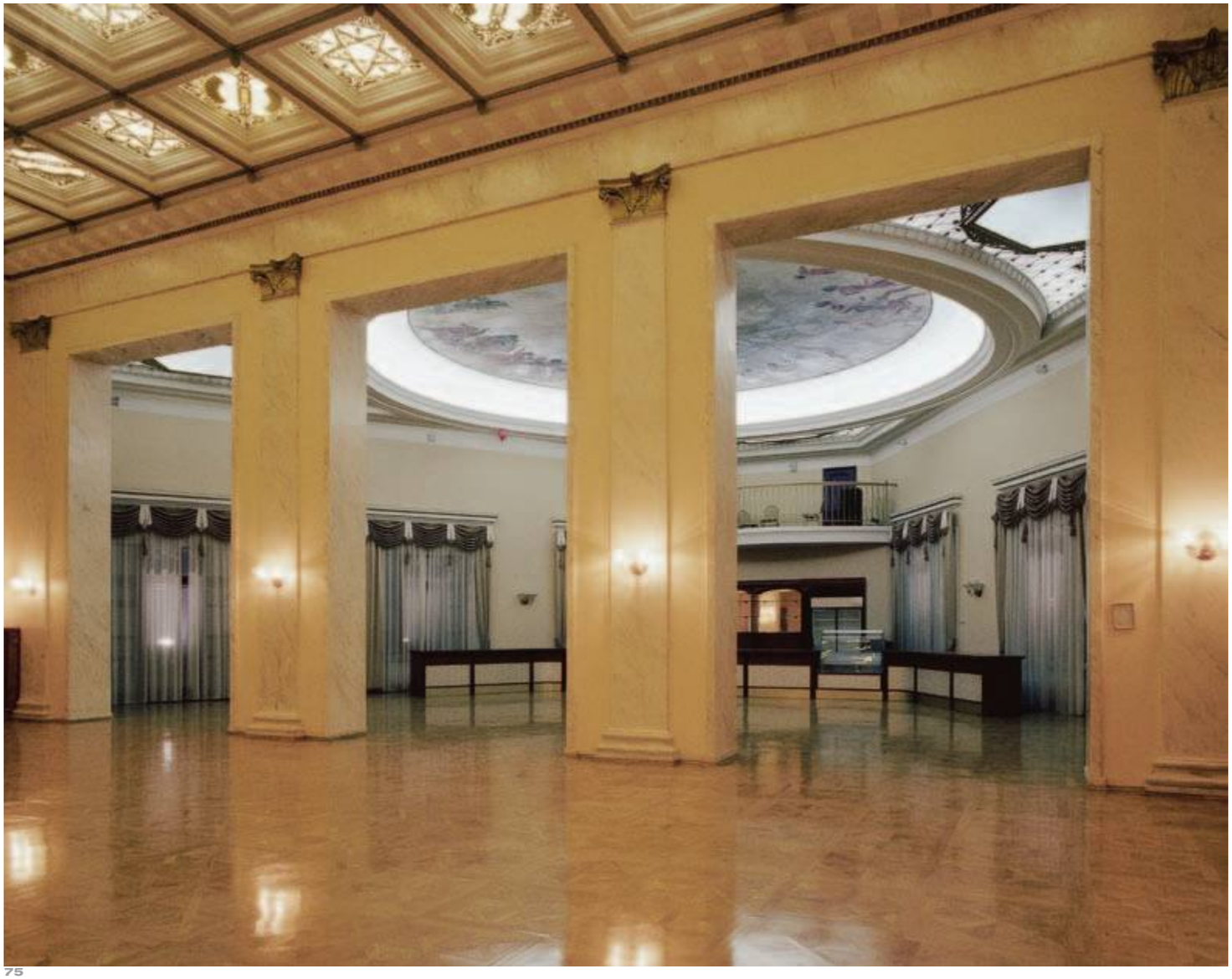


73

74
Кросс красноармейцев.
Плафон буфета Центрального театра Красной Армии.

74

75
Буфет Центрального театра Красной Армии.



75

Цикл мозаик для станции метро «Павелецкая».
1940–1941, Москва (частично осуществлён на станции метро «Новокузнецкая»).

Станцию третьей очереди метрополитена с проектными названиями «Павелецкий вокзал» или «Донбасская» начали проектировать в 1938 году архитекторы В.А. и А.А. Веснины (соавторами стали С.В. Лященко, С.Ф. Зебек и Е.С. Демченко). Они пригласили Дейнеку выполнить серию мозаичных панно для главного перрона.

Дейнека разработал программу мозаичного ансамбля: «В основном среднем проходе станции по всей протяжённости… были запроектированы 14 восьмигранников… Тема мозаик – железнодорожная магистраль Москва – Донбасс. Проходя по станции от края и до края, вы как бы пролетали сотни километров, отделяющие Москву от сердца южной промышленности – Донбасса»[1].

19 марта 1940 года был подписан договор между «художественным отделом Строительства Дворца Советов» (СДС), в ведении которого находилась мозаичная мастерская, и «Строительством Московского Метрополитена» на выполнение «декоративных мозаик из нешлифованной смальты для станции Павелецкой 3-й очереди Метро по эскизам художника Дейнеки А.А. …Общий объём работ слагается из 14 мозаик, устанавливаемых на потолке станции, площадью шесть (6) кв. метров каждая. Итого кв. метров 84… Стоимость изготовления… мозаик составляет 310.800 (триста десять тысяч восемьсот) рублей из расчёта 3.700 руб. за 1 кв. метр декоративной мозаики…»[2].

Судя по всему, Дейнека приступил к работе над эскизами лишь в апреле 1940-го. Из СДС мозаичную мастерскую известили: «Дейнека заявил по телефону, что первые 3 эскиза по договору с метро будут готовы не ранее 10/IV и не позднее 15/IV»[3].

17 апреля из Москвы сообщили о готовности первых двух эскизов панно («гербы»)[4]; 18-го они были отправлены в Ленинград.

В сопроводительной записке содержались пожелания художника и заказчика: «Фон этих панно должен быть набран золотом, в набор герба желательно ввести в небольшом количестве серебро»[5].

Очевидно, нижеследующий документ был составлен «руководством мозаичной мастерской» по получении эскизов:

«…Приступая к исполнению мозаикой двух плафонов для станции метро „Павелецкий вокзал“, считаю необходимым поставить Вас в известность о нижеследующем:

1) Золотой фон указанных плафонов будет набираться золотой смальтой, по своей игре и тону приближающейся к золотому фону древних мозаик, не отличающемуся особой интенсивностью золота, как металла, а потому хорошо сочетающемуся с красочным изображением композиции, в данном случае со знамёнами и гербами. Практически это осуществляется набором кусочков золота лицевой его стороной внутрь, чем и умаляется в известной степени яркость золотой пластинки, заложенной в стекле.

2) В интересах наиболее эффективного выделения гербов на золотом фоне, пространства серого фона вокруг картушей и между колосьями гербов будут набраны золотым же фоном.

3) В виду ограниченной гаммы красных смальт, имеющихся в н/распоряжении в н/время, возможно некоторое отступление в этом отношении от расцветки знамён, что, однако, не нарушает общего колористического решения эскизов.

В случае отсутствия с В/стороны возражений на мои предложения, прошу срочно телеграфировать…»[6].

Ответом на это предупреждение выглядит телеграмма, отправленная 10 мая: «Возражений нет на гербе Украины вторую букву С переменить на Р Зеленин Дейнека»[7].

22 мая в мастерскую был отправлен «эскиз для мозаичного панно станции Павелецкая 3-й очереди метро (Всадники)…»[8], а вскоре, очевидно, ещё один – «Металлургия», так как 4 июня В.А. Фролов сообщал заказчику: «Окончив исполнение 2 плафонов („Гербы“) для станции „Павелецкая“, мы приступили к исполнению 2 следующих эскизов „Всадники“ и „Металлургия“ и в н/время исполняются картоны с этих эскизов, которые крайне необходимо прорисовать А.А. Дейнека. Прошу Вас срочно сообщить нам о В/решении по н/вопросу во избежание задержки с приступом к набору.

Эскиз „Металлургия“ не встретит препятствий в смысле цветового его решения, а в эскизе „Всадники“ фон мы не смогли точно подобрать по тону, а потому просим прилагаемую гамму фона по соглашению с т. Дейнека утвердить (телеграммой)»[9].

И эта проблема была разрешена быстро. Как явствует из письма начальника художественного отдела СДС Э.А. Ганасси, «А.А. Дейнека сообщил… что согласие на изготовление фона по присланным Вами образцам уже послано Вам…»[10].

27 мая Дейнека подписал соглашение с Художественным отделом Управления строительства Дворца Советов при СНК СССР, в котором принимал на себя «обязательство провести корректировку и прорисовку картонов, изготовленных по его эскизам в мозаичной мастерской С.Д.С. для мозаичных плафонов станции „Павелецкая“ 3-й очереди метро. Работа А.А. Дейнека производится в мозаичной мастерской в Ленинграде». Далее оговаривалась сумма, выплачиваемая за каждый прорисованный картон – 250 руб., что за четырнадцать картонов в общей сложности должно было составить 3500 рублей[11].

Однако похоже, что практиковалась также правка картонов по фотографиям. 13 июня начальник художественного отдела СДС Э.А. Ганасси писал В.А. Фролову: «Что касается прорисовки фото лошадиных голов, то он (Дейнека. – Прим. сост.) обещал сегодня закончить прорисовку и вернуть мне фото. Немедленно, по получении прорисованных фото, я их Вам вышлю…» (речь идёт об эскизе «Всадники». – Прим. сост.).

Далее в письме Ганасси извещал Фролова: «Одновременно А.А. Дейнека сообщил мне, что к 20/VI им будут сданы следующие 3 или 4 эскиза. Он просит немедленно, по получении эскизов, изготовить все картоны, так как через дней 6 или 8 после сдачи эскизов он собирается выехать в Ленинград для прорисовки картонов…»[12].

В ответ на известие о скором появлении новых эскизов В.А. Фролов впервые обратился непосредственно к Дейнеке. И вновь по поводу фонов:

«…Получив первые Ваши эскизы и исполняя их в мозаике, я хочу поставить Вас в известность о нижеследующем. Каждый плафон размером в 7 кв. м. требует на своё осуществление 240 килограмм смальт, из них главная масса этого материала иногда падает на фоновые пространства и требует 100–120 килограмм более или менее одного тона смальт.

Примером этому может служить эскиз „Всадники“, где фону 60%, что, хотя и ускоряет нашу работу, но вызывает затруднения с нахождением необходимых тонов смальт. Ввиду возможности повторения таких же случаев и в дальнейшем, я прошу Вас, если

76
Перспектива платформенного зала станции метро «Павелецкая». 1938.
Архитекторы В.А. и А.А. Веснины, С.В. Лященко, С.Ф. Зебек, Е.С. Демченко, инженер А.М. Пирожкова, художник А.А. Дейнека.
Бумага, тушь, акварель. 83,5×139 см.
ГНИМА, Москва. Инв. 5073.

76

возможно, принять во внимание нижеследующие пожелания:
1) Уменьшить однотонные фоновые пространства, увеличив за их счёт декоративные аксессуары в виде групп деревьев, зданий и пр., что только обогатит эскиз в композиционном отношении.
2) Разбивать фоновые пространства облаками или решать их в нескольких последовательных по цвету тонах…
Уважающий Вас В.А. Фролов»[13].
Неизвестно, ответил ли Дейнека на это обращение. Однако Ганасси вскоре опять писал в мастерскую: «Направляю при этом прорисованные А.А. Дейнека фото с его лошадок. По заявлению А.А. Дейнека, к 25–26 июня он сдаст 3–4 эскиза (которые я Вам немедленно перешлю), а числа 4–5 июля выедет сам в Ленинград для корректировки картонов по своим эскизам»[14].
Однако 5 июля Дейнека в мастерской не появился. Вместо него «От Худож.[ественного] Отд.[ела] СДС» прибыл «т. Ляхович М.К.», от которого были получены «4 эскиза плафонов:
1. „Перед взлётом“
2. „Хоровод“
3. „Шахтёры“
4. „Сбор яблок в Донбассе“»[15].
В фотоархиве Академии художеств сохранились чёрно-белые негативы фотографий, где засняты эскизы композиций «Перед взлётом», «Хоровод», «Шахтёры». На листах видны даты согласований и подписи («Согласовано. М.Я. Зеленин. В.А. Веснин. 28. VI.40», подпись неразборчивая, дата «29/VI 40»). Очевидно, именно эти эскизы были привезены «т. Ляхович М.К.».
Даты на двух других эскизах свидетельствуют, что согласование эскизов произошло 17 июля. Именно о них идёт речь в составленной двумя днями позже записке:
«19/VII 40 г. А.А. Дейнека привёз 2 эскиза плафонов: 1) „Футболисты“; 2) „В забое“»[16].
22 июля «начальник мозаичной мастерской СДС проф. Фролов В.А. и художник Дейнека А.А. составили настоящий акт о следующем… художником Дейнека проведены корректировка и прорисовка шести картонов, изготовленных по его эскизам для следующих мозаичных плафонов ст. Павелецкая 3-й очереди Метро.
а) Плафон „Всадники“
б) Плафон „Металлургия“

77
Натурщица на лестнице.
Набросок к мозаичному плафону «Сбор яблок» для станции метро «Павелецкая». 1940.
Картон тонированный, итальянский карандаш. 39,2×23,8 см.
ККГ. Инв. Г-2793.

78
Сбор урожая.
Набросок к мозаичному плафону для станции метро «Павелецкая». 1940.
Картон тонированный, итальянский карандаш. 36,6×26,7 см.
Частное собрание, Москва.

79
Фигура в ракурсе.
Набросок к мозаичному плафону для станции метро «Павелецкая». 1940.
Картон, итальянский карандаш.
32,7×24,2 см.
Частное собрание, Москва.

80
Фигура спортсменки.
Набросок к мозаичному плафону для станции метро «Павелецкая». 1940.
Картон тонированный, карандаш.
41,8×24,5 см.
ККГ. Инв. Г-4166.

81
Фигура в ракурсе.
Набросок к мозаичному плафону для станции метро «Павелецкая». 1940.
Картон, итальянский карандаш.
32,8×23,7 см.
Частное собрание, Москва.

82
Работница на стройке.
Набросок к мозаичному плафону для станции метро «Павелецкая». 1940.
Бумага тонированная, карандаш.
27,8×20,4 см.
ККГ. Инв. Г-2148.

83
Сталевары.
Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Павелецкая». 1940.
Бумага, гуашь, белила. 71,2×75,5 см.
ККГ. Инв. Г-2060.

84
Паровоз.
Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Павелецкая». 1940.
Бумага, гуашь, тушь, белила. 17,7×17,7 см.
ККГ. Инв. Г-2807.

77

78

79

80

81

82

85
Сбор яблок.
Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Павелецкая». 1940.
Бумага тонированная, гуашь, белила.
17,9×17,6 см.
ККГ. Инв. Г-2806.

86
Рыбы.
Эскиз мраморной мозаики для станции метро «Павелецкая». 1941.
Бумага, карандаш, гуашь. 27,4×24,4 см.
Частное собрание, Москва.

87
Чайки.
Эскиз мраморной мозаики для станции метро «Павелецкая». 1941.
Бумага, гуашь, белила, карандаш.
24,3×31,4 см.
ККГ. Инв. Г-4203.

88
Колосья.
Эскиз мраморной мозаики для станции метро «Павелецкая». 1941.
Бумага, карандаш, гуашь. 26,4×20 см.
Частное собрание, Москва.

89
Виноград.
Эскиз мраморной мозаики для станции метро «Павелецкая». 1941.
Бумага, карандаш, гуашь. 31,5×24,7 см.
Частное собрание, Москва.

90
Яблоки в корзине.
Эскиз мраморной мозаики для станции метро «Павелецкая». 1940.
Бумага, карандаш, гуашь. 25,4×25,2 см.
Частное собрание, Москва.

91
Яблоки.
Эскиз мраморной мозаики для станции метро «Павелецкая». 1940.
Бумага, карандаш, гуашь. 27,1×23,2 см.
Частное собрание, Москва.

Проекты мраморных медальонов для оформления станции «Павелецкая» обсуждались летом 1941 года (см. Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 131).

83

84

85

86

87

88

89

90

91

в) Плафон „Перед взлётом“
г) Плафон „Хоровод“
д) Плафон „Шахтёры“
е) Плафон „Сбор яблок в Донбассе“»[17].
4 августа Дейнека подписал с представителем мозаичной мастерской акт о том, что «два мозаичных плафона: „Хоровод“ и „Перед взлётом“ для станции „Павелецкая“… общей площадью 13,94 кв. м. выполнены»[18].
28 августа Дейнека вновь в Ленинграде. Он сдал ещё два эскиза (из анализа предыдущих и последующих документов следует, что это были композиции «Парад молодости» и «Трактор». – Прим. сост.)[19], а также подписал с представителями мастерской акт о проведении корректировки и прорисовки «двух картонов для мозаичных плафонов („Футболисты“ и „В забое“) станции метро „Павелецкая“»[20]. 4 сентября «все два картона подписаны автором эскизов – художником Дейнека к мозаичному набору»[21]. Произведён промежуточный расчёт в сумме 500 рублей. В этот же день, ввиду того что обещавший быть на приёмке с Дейнекой «т. Зеленин не прибыл», художник «2 мозаичных плафона принял» (предварительно в мастерской была получена телеграмма: «Нашим представителем уполномочиваю Дейнека Зеленин»)[22].
Таким образом, к концу лета были готовы шесть плафонов («Герб РСФСР», «Герб УССР», «Хоровод», «Перед взлётом», «Всадники», «Металлургия»), в наборе находились «Шахтёры» и «Сбор яблок в Донбассе»; по эскизам «Футболисты» и «В забое» исполнялись картоны; эскизы «Парад молодости» и «Трактор» были доставлены в мастерскую, ещё два эскиза не были готовы.
12 сентября 1940 года отдел снабжения Метростроя известил мозаичную мастерскую: «Законченные и упакованные Вами 6 плафонов для ст. „Павелецкая“ отправьте в наш адрес Москва Б. Черкасский пер. д. № 4…»[23].
30 сентября 1940 года из мозаичной мастерской Дейнеке отправили телеграмму: «Ждём эскизов вашего приезда»[24]. Приезда ждали не только из-за эскизов – к этому времени были закончены ещё три плафона, и мастера торопились сдать их заказчику[25].
Так как из Москвы по-прежнему никто не ехал, 5 октября представители мозаичной мастерской самостоятельно составили и подписали акт о том, что «Три мозаичных плафона „Шахтёры“, „Сбор яблок“ и „Футболисты“ для станции Павелецкая 3-й очереди Метро, общей площадью 20,91 кв. метра набором закончены полностью…». Однако в тот же день из Метростроя телеграфировали: «Уполномочиваем приёмку плафонов Дейнекой»[26].
Дейнека прибыл в мастерскую 17 октября. Он привёз два последних эскиза: «Поезд» и «Стройки», а двумя днями позже откорректировал и прорисовал картоны для плафонов «Парад молодости» и «Трактор», за что с ним был произведён промежуточный расчёт в сумме 500 рублей[27].
Как оказалось, заказчик не зря настаивал на участии в процессе приёмки последних готовых панно: мозаика «Сбор яблок в Донбассе» нуждалась в частичной переделке.
Как следует из документов, 19 октября 1940 года «Начальник Мозаичной Мастерской С.Д.С. проф. В.А. Фролов и представитель Метростроя проф А.А. Дейнека составили… соглашение в том, что по требованию представителя Метростроя и автора эскиза проф. Дейнека А.А. Мозаичная Мастерская обязуется без особой за то платы переделать заново первопланную фигуру девушки стоящей под деревом и собирающей яблоки в законченном наборе плафона „Сбор яблок“ для станции Павелецкая 3-й очереди метро, которая будет принята автором дополнительно»[28].
В октябре был закончен набор плафона «Футболисты», 22 ноября – «Трактор»[29].
4 декабря «Начальник Мозаичной Мастерской С.Д.С. проф. ФРОЛОВ, В.А., как представитель Подрядчика и Главный архитектор У.А.О.Р. Метростроя ЗЕЛЕНИН, М.А. и автор эскизов проф. ДЕЙНЕКА, А.А., как представители Заказчика составили настоящий акт о следующем: 1. Пять мозаичных плафонов „Трактор“, „В забое“, „Парад молодости“, „Стройка“ и „Поезд“, являющиеся последними из числа 14-ти по договору, общей площадью 34,85 кв. мтр., предъявленные к сдаче, признаны выполненными в соответствии с условиями договора и требованиями автора эскизов и Заказчика и считаются полностью законченными и принятыми Заказчиком…»[30].
21 декабря 1940 года мозаичная мастерская СДС выдала представителям Метростроя сохранную расписку в том, что из числа 14 мозаичных плафонов для станции «„Павелецкая“ 3-й очереди Метро, изготовленных нами по договору с Метростроем, 8 (восемь) плафонов в упакованном виде находятся в Мозаичной мастерской. Эти последние 8 плафонов будут отгружены в адрес Метростроя в январе 1941 года…»[31].
В докладной записке к отчёту о работе мозаичной мастерской за 1940 год В.А. Фролов указывал: «…Мозаики по группе III по заданию Метростроя представлявшие собой 14 плафонов д/станции метро „Павелецкий вокзал“, исполненные по оригиналам Дейнеки А.А., одного из наших типичных монументалистов[32] …С художественной точки зрения важно признать выполнение мозаикой плафонов вполне удовлетворительным, а в некоторых случаях и на хорошо, к каковым надо отнести: „Металлургия“, „Шахтёры“, „Хоровод“, „Сбор яблок“, „В забое“, „Трактор“, „Перед взлётом“ и „Физкультурники“ («Парад молодости». – Прим. сост.), оригиналы которых, по общим отзывам, нужно также признать наиболее удавшимися автору, как в композиции, так и в колористическом отношении. Имевшие место переделки в наборе и даже полная замена части отдельной композиции другой главным образом нужно отнести на счёт необходимости поручать работу ученикам с весьма малым производственным стажем»[33].
7 января 1941 года В.А. Фролов обратился к Дейнеке: «В интересах нахождения в н/мастерской в числе образцов мозаик и мозаики, исполненной с В/оригинала, худ. отдел СДС разрешил исполнить фрагмент „Украинка“ из В/эскиза „Хоровод“. На основании этого прошу Вас передать указанный эскиз вместе с калькой, одновременно посылаемой в В/адрес для В/корректуры, в худ. отдел». 26 января появилась приписка: «получен эскиз»[34].
Из воспоминаний Дейнеки в общих чертах известно, как он предполагал разместить мозаики: «Здесь была учтена цветовая повторность, а значит, и ритмичность с повышением силы цвета в серединных плафонах. И если в крайних мозаиках было много динамики, то в плафонах, расположенных в центре, композиция строилась по замкнутому кругу (таковы „Танец“, „Парад физкультурников“, „Футбол“). Но этих мозаик вы не найдёте сейчас на станции. Война внесла свои коррективы в композиционный строй моих работ, как и в работу всякого из нас…»[35].

92

Девушка с корзиной.
Фрагмент мозаики для станции метро «Павелецкая». Набор, забракованный А.А. Дейнекой. 1940. Фонд мозаичной мастерской РАХ, Санкт-Петербург.

92

93

Танцующая девушка.
Повторение для мозаичной мастерской фрагмента панно «Хоровод» для станции метро «Павелецкая».
1941. Фонд мозаичной мастерской РАХ, Санкт-Петербург.

93

94
Перед взлётом.
Мозаичный плафон из серии мозаик для станции метро «Павелецкая», установлен на «Новокузнецкой» в 1943 году.

95
Стройка.
Мозаичный плафон из серии мозаик для станции метро «Павелецкая», установлен на «Новокузнецкой» в 1943 году.

96
Металлургия.
Мозаичный плафон из серии мозаик для станции метро «Павелецкая», установлен на «Новокузнецкой» в 1943 году.

97
Хоровод.
Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Павелецкая». 1940.
Фотоархив НА РАХ, Санкт-Петербург.
Инв. Ш-6610.

98
В забое.
Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Павелецкая». 1940.
Фотоархив НА РАХ, Санкт-Петербург.
Инв. Ш-4010.

99
Шахтёры.
Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Павелецкая». 1940.
Фотоархив НА РАХ, Санкт-Петербург.
Инв. Ш-6590.

94

95

96

97

98

99

100
Футболисты.
Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Павелецкая». 1940.
Фотоархив НА РАХ, Санкт-Петербург.
Инв. Ш-6591.

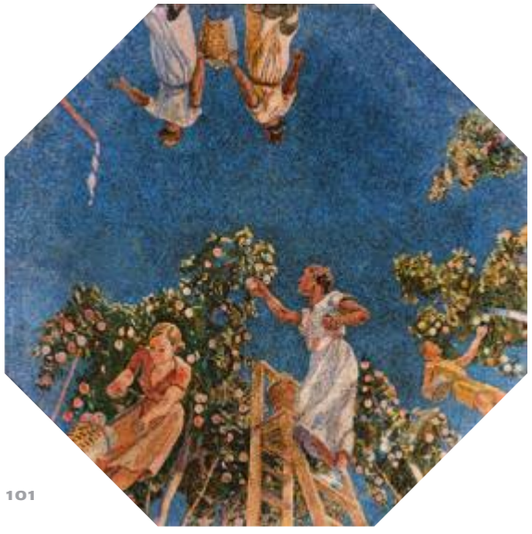
101
Сбор яблок в Донбассе.
Мозаичный плафон из серии мозаик для станции метро «Павелецкая», установлен на «Новокузнецкой» в 1943 году.

102
Парад молодости.
Мозаичный плафон из серии мозаик для станции метро «Павелецкая», установлен на «Новокузнецкой» в 1943 году.

103
Трактор.
Мозаичный плафон из серии мозаик для станции метро «Павелецкая», установлен на «Новокузнецкой» в 1943 году.

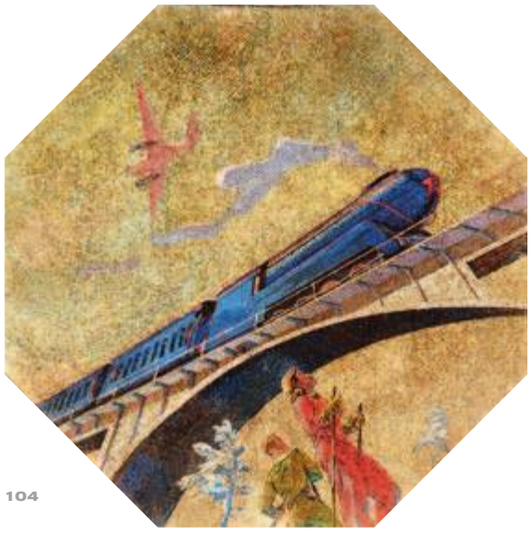
104
Поезд.
Мозаичный плафон из серии мозаик для станции метро «Павелецкая», установлен на «Новокузнецкой» в 1943 году.

100


101

102

103


104

Далее художник рассказывает, как шла заливка цементом предназначавшихся для «Павелецкой» мозаик: «…где-то на заводском дворе мы с мастерами заливали восьмигранники. Каждый день в 11 вечера начиналась бомбёжка. С утра мы снова продолжали наше дело. Администрация приказала срочно убрать со двора мозаики, так как-де золото своим блеском может привлечь внимание врага. Залитые в цемент смальтовые наборы мощный кран опускал в ямы…»[36].

Дальнейшая жизнь созданного Дейнекой мозаичного цикла протекала без участия автора.

Весной 1942 года были возобновлены работы по строительству третьей линии метрополитена. Осуществить станцию «Павелецкая» в соответствии с замыслом В.А. и А.А. Весниных было невозможно: предназначавшиеся для неё металлические конструкции остались в оккупированном Днепропетровске. Станцию строили по временному проекту. Зато «Новокузнецкую» создавали в соответствии с замыслом её авторов – архитекторов И.Г. Таранова и Н.А. Быковой.

Лауреат Сталинской премии Н.А. Быкова позже вспоминала: «Мы заканчивали „Новокузнецкую“ уже во время войны. Заготовленные для неё архитектурные детали были спрятаны в подвал. Муж вернулся в Москву из эвакуации раньше меня. В письме написал мне, что обнаружил оставшиеся не у дел прекрасные мозаичные плафоны А.А. Дейнеки, предназначавшиеся для „Павелецкой“ и что намеревается использовать их в нашей станции. Мне не хотелось отягощать мозаикой лёгкий свод, но я не успела отговорить мужа. Когда приехала в Москву, плафоны уже были установлены»[37].

Процесс установки мозаик достаточно подробно отражён в материалах газеты «Ударник Метростроя» за 1943 год.

16 июля, заметка «Мраморный завод задерживает доставку картин»: «Отделочники на станции Новокузнецкая в настоящее время уже не жалуются на строителей. Но на участке тов. Рейфеля до настоящего времени не забетонирован проём № 9. Этот проём оставлен специально для того, чтобы через него пронести мозаичные картины в средний зал. Картины должны быть уже в зале. Между тем мраморный завод (директор тов. Меллер) задерживает доставку их на объект, не учитывая того, что спуск картин (каждая из них весом свыше 2 тонн) в тоннель – дело сложное и трудоёмкое…».

28 июля, материал «Новокузнецкая. Задерживают проектировщики»: «…Работы по сооружению вестибюля развернулись полным ходом… Приступили к монтажу специальных балок для подвески картины из смальты (…) Но нельзя обойти молчанием работу проектировщиков. Они вспомнили о том, что нужно подготовиться к подвешиванию картин из смальты, только тогда, когда радиальные балки уже были установлены. Пришлось часть из них вытаскивать и ставить другие…».

29 июля: «В свод среднего зала станции установлены 4 картины из смальты. Всего на станцию завезено 5 картин».

4 августа, обличающая статья «Картины портят при доставке»: «Свод среднего зала на станции Новокузнецкая будут украшать прекрасные картины из смальты, сделанные ленинградскими художниками. В настоящее время пять картин уже привезено на станцию и поднято в свод потолка. Проведение доставки картин на станцию заставляет желать много лучшего. Несколько дней назад одну из картин при погрузке на станции Сокол уронили и поломали. В ночь на 31 июля две картины были погружены неправильно. Десятник объекта № 4 тов. Коробков, отвечающий за погрузку, „не доглядел“. В результате картины не вошли в габарит тоннеля, повредили стену и двое рабочих получили ушибы. Тов. Леферов! Вы должны принять меры к тому, чтобы погрузка картин проводилась с соблюдением правил техники безопасности».

17 августа: «…Мраморщики учитывают сложную обстановку военного времени и не хотят отставать от фронтовиков, давая от 200 до 500 процентов нормы… Картины из смальты завезены…».

Станция «Новокузнецкая» открылась 20 ноября. Сейчас на ней установлены семь из четырнадцати мозаик, выполненных Дейнекой для «Павелецкой»: одна в вестибюле («Парад молодости») и шесть на своде центрального зала («Сбор яблок в Донбассе», «Металлургия», «Трактор», «Стройка», «Перед взлётом», «Поезд»).

Незадолго перед открытием в газете «Ударник Метростроя» появилась статья, положившая начало мифу о создании мозаик «Новокузнецкой»: «Физкультурный парад. В голубом воздухе вздрагивают от ветра разноцветные шелка знамён. Ослепительные белые майки. Красивые смеющиеся лица, стройные, отливающие бронзой мускулы… Движется прекрасная живая пирамида. Так выглядит первая картина из смальты, которую увидит пассажир Новокузнецкой в своде вестибюля. Внизу, в предэскалаторном зале, в лёгком ажурном своде потолка – две картины. Вот группа сталеваров. Мужественные, открытые лица. Ветер раздувает полы синих рабочих курток. Очки сдвинуты на лоб. Далее – сбор урожая. Южное небо. Ветви яблони гнутся под тяжестью плодов. Женщины в лёгких платьях собирают в корзины душистые яблоки.

В средней части зала – ещё пять картин. Большинство из них посвящено производственной тематике. Здесь снова сталевары, но уже у пылающей домны. Новенький трактор сходит с конвейера. Могучий подъёмный кран, поднял как пёрышко громоздкий груз. Вот распласталось мощное, серебристо-серое тело самолёта. Около него хлопочут пилоты. И, наконец, железнодорожный мост, на нём состав, вырвавшийся из тоннеля. Восемь прекрасных мозаичных панно из смальты (мелкого разноцветного стекла) украшают Новокузнецкую. …В Ленинграде, в Академии художеств, сделаны эти замечательные панно. Собирал их по рисунку художника Дейнека лучший мозаик нашей страны художник Фролов. Часть мозаик собиралась уже в дни войны в осаждённом, израненном, истерзанном, но непокорённом городе-герое. В эти дни Шостакович написал свою Шестую симфонию, а художник Фролов собирал картины из смальты для московского метро, прекраснейшего памятника сталинской эпохи. Вера в победу, в прекрасное будущее народа блестят в каждом кусочке разноцветной смальты. …В дни, когда над городом рвались артиллеристские снаряды, художник Фролов со своими помощниками, увлечённый творчеством, кропотливо и внимательно искал тона, чтобы как можно лучше передать настроение автора эскиза. …И вот картины собраны, тщательно уложены и направляются в Москву через Ладожское озеро…»[38].

В блокадную зиму, которую не пережил В.А. Фролов, в мозаичной мастерской

действительно набирали мозаики для метро. Но это были мозаики для станции метро «ЗИС». 28 сентября 1942 года «три мозаичных панно для станции ЗИС» были получены «в соответствии с договором» представителем Метростроя т. Таубкиным С.Р.[39] «За образцовое выполнение в весьма сложных условиях… возложенного задания по командировке в Ленинград, связанной со своевременным окончанием работ Замоскворецкого радиуса», приказом № 453 инженер Таубкин С.Р., вывезший мозаики из блокадного кольца, получил благодарность и был премирован полуторамесячным окладом[40].

Что касается мозаик Дейнеки, то в 1961 году в книге «Из моей рабочей практики» он писал: «…Остальные пребывают в земле. Ансамбль нарушен, некоторые мозаики утеряны…». Мраморный завод Метростроя, во дворе которого были спрятаны в подземное укрытие мозаичные плафоны, находился по адресу Дорогомиловский вал, 28. Сегодня эта территория частично занята зданием гостиницы «Украина», однако существует вероятность, что часть мозаичных плит можно обнаружить на незастроенной части участка. Среди них могут быть композиции «Герб УССР», «Герб РСФСР», «Всадники», «В забое», «Футбол», «Хоровод»[41].

1
Дейнека А.А. Автобиографический очерк: Жизнь, искусство, время. М., 1974, с. 89–90.

2
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 155, л. 10.

3
Там же, л. 6.

4
Тем же числом датирована расписка Дейнеки: «Эскизы-миниатюры ст. Павелецкая метро согласно разрешения. т. Фельдман от т. Крылова получил» (НА РАХ, Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 155, л. 15).

5
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 155, л. 17.

6
Там же, л. 5.

7
Там же, л. 19.

8
Там же, л. 22.

9
Там же, л. 27.

10
Там же, л. 31.

11
Там же, л. 25. Внимание, уделяемое теперь проработке картонов, можно, наверное, объяснить опытом работы над мозаиками «Маяковской», когда этот этап не был формализован, что, возможно, приводило к проблемам между исполнителями и заказчиками.

12
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 155, л. 31.

13
Там же, л. 30, 30 об.

14
Там же, л. 2.

15
Там же, л. 35.

16
Там же, л. 38.

17
Там же, л. 39.

18
См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 129.

19
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 155, л. 38.

20
См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 129.

21
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 155, л. 4.

22
Там же, л. 1.

23
Там же, л. 47. О том, как первоначально складывалась судьба отправленных мозаик, можно узнать из переписки между Метростроем и мозаичной мастерской. Из Москвы в Ленинград: «…Посланные Вами ящики с плафонами Павелецкой нами получены и со станции перевезены. По Вашему письму хранение мозаики должно быть обеспечено сухим (не жарким) помещением. Нами мозаика уложена в сухом холодном складе, просим Вас срочно сообщить о возможности хранения плафонов в таких условиях». Из Ленинграда в Москву: «Ваше сообщение о получении ящиков с наборами шести мозаичных плафонов для станции Павелецкая нами получено и место хранения их в сухом и холодном складе мы полагаем вполне подходящим. Одновременно считаем своим долгом предупредить Вас, что мозаики должны быть зацементированы ещё в текущем году, т.к. нахождение их в незацементированном виде далее этого срока мы считаем недопустимым, по причинам возможного нарушения связи между наборами и калькой, которое может повести к разрушению мозаичного набора со всеми вытекающими отсюда последствиями. Вторично просим Вас сообщить следует ли нам откомандировать в В/распоряжение наших представителей для руководства работами по цементации» (НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ед. хр. 155, л. 61–62).

24
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 155, л. 51.

25
По договору был установлен пятидневный срок приёма законченной работы с момента извещения заказчика. В случае его неприбытия мастерская оставляла за собой право самостоятельно подписать акт приёмки и считать работу выполненной и подлежащей оплате.

26
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 155, л. 53–54.

27
Там же, л. 56, 58.

28
Там же, л. 57. Этим объясняется нахождение в мозаичной мастерской РАХ фрагмента композиции «Сбор яблок в Донбассе».

29
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 155, л. 52, 65.

30
Там же, л. 68.

31
Там же, л. 71.

32
Интересно, что в подобном отчёте по итогам 1938 года, где речь шла о мозаиках «Маяковской», В.А. Фролов характеризовал Дейнеку как «одного из лучших наших монументалистов».

33
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 155, л. 70.

34
Там же, ед. хр. 303, л. 5. 28 ноября 1941 года девушка из плафона «Хоровод» значится в описи «выполненных экспериментальных работ» (там же, л. 15 об.). Находится она в мозаичной мастерской и сейчас.

35
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 45.

36
Там же.

37
www.metro.ru/library/architecture/bykova.html

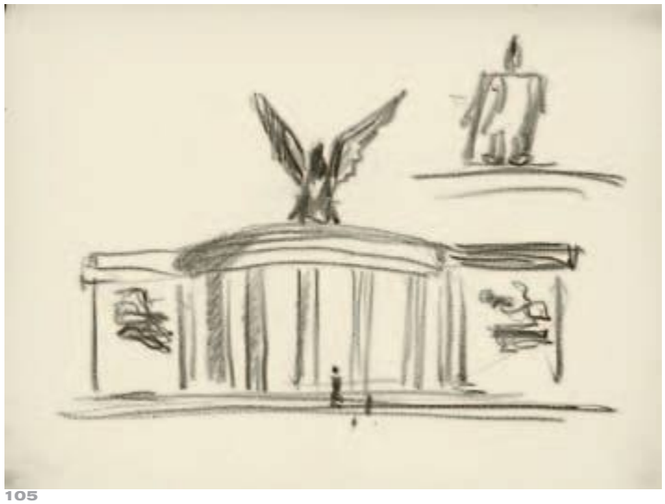
38
Неволина М. Смальта // Ударник Метростроя. 1943, 8 ноября. Автор говорит о восьми мозаиках, довольно точно их описывая. Однако сегодня на станции «Новокузнецкая» находятся только семь плафонов (один в верхнем вестибюле и шесть на сводах главного зала). Мозаика с изображением сталеваров отсутствует. Более того, такого сюжета нет в цикле панно для станции «Павелецкая». На описание похожа композиция «Шахтёры». Возможно, именно их видел корреспондент, затем ошибочно назвав «Сталеварами». В любом случае, этой мозаики на «Новокузнецкой» нет и судьба её неизвестна. Через соответствующий участок свода сегодня проходит гермозатвор.

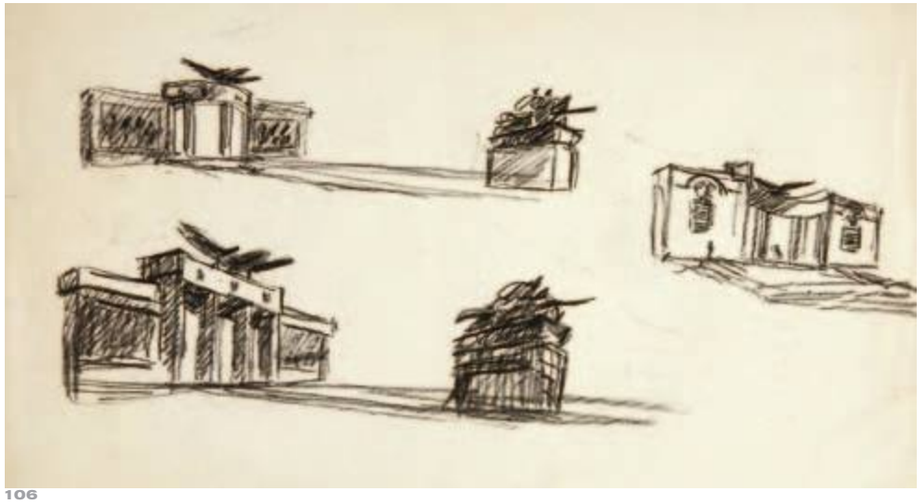
39
НА РАХ. Ф. 7, оп. 2, ч. II, ед. хр. 413, л. 2.

40
ЦАГМ. Ф. 665, оп. 1, д. 615, л. 43.

41
Композиция «Шахтёры», возможно, была извлечена из укрытия вместе с другими мозаиками, украшающими теперь зал «Новокузнецкой» (см. сноску 38). Возможно, именно её имел в виду Дейнека, упоминая об утерянных работах.

Проект монумента «В память разгрома немцев под Москвой».
1944–1945, Москва (не осуществлён).


105


106

Тема возведения памятников и мемориалов героям Великой Отечественной войны становится актуальной уже в 1942 году, когда Союз архитекторов объявляет конкурс на проект такого монумента. Второй конкурс прошёл в 1943 году. В этом же году поднимается вопрос о сооружении грандиозного памятника в Москве. В ноябре 1944-го готовится проект постановления Государственного комитета обороны «Об увековечении памяти погибших в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками», где говорится о необходимости «создать Правительственную комиссию, которой поручить рассмотрение и утверждение проектов памятников, как отдельным героям Отечественной войны, так и историческим событиям, характеризующим ожесточённые массовые героические сражения»[1].
10 февраля 1944 года Производственно-живописный комбинат Московского товарищества художников заключил с Дейнекой «договор-контрактацию» о предоставлении комбинату трёх художественных произведений. В пункте первом значится «Проект синтетического (скульптура, фреска, мозаика и пр.) памятника героям Отечественной войны для Москвы». Художник обязуется представить проект памятника «не позднее 15 августа 1944 года. <…> Законченные произведения рассматриваются Художественным советом, в котором одновременно определяется и ориентировочная стоимость их, причём произведения считаются принятыми после утверждения решения Художественного совета Правлением Московского т-ва художников…»[2].
О замысле «синтетического памятника» можно узнать из опубликованной 1 декабря 1945 года в газете «Советское искусство» статьи К. Андреева «У Александра Дейнеки», где подробно описан макет памятника: «…На вытянутой прямоугольной площадке впереди, на невысоком постаменте возвышается монументальная скульптура – несущийся вперёд мощный танк. На танке стоят автоматчики в плащах и касках… Площадку позади замыкает стенка, разделённая посередине колоннадой, завершённой вверху скульптурным изображением самолёта. Плоскости стены будут украшены большими мозаичными панно: „Пехота в наступлении“ и „Советская артиллерия“».
Это описание вполне соответствует тому, что мы видим на эскизе из Курской картинной галереи, подписанном и датированном художником январём 1945 года. Авторская надпись сообщает о месте сооружения комплекса – на развилке Ленинградского шоссе за Всехсвятским (судя по всему, речь идёт о нынешней развилке Волоколамского и Ленинградского шоссе за метро «Сокол»). Из неё мы также узнаём о материалах и колорите, который точно «просчитан» Дейнекой: «Архитектура серый гранит. Изображения мозаика. / Скульптура сталь. Постамент красный гранит».
В Курской картинной галерее и частной московской коллекции можно выделить большое число графических работ, являющихся набросками и предварительными эскизами памятника, – общего вида монумента и отдельных его частей.
Очевидно, начальным композиционным замыслом художника было создание скульптурной группы, причём в первом варианте это был отряд марширующих автоматчиков. Эскиз такой группы хранится в ККГ. С этим эскизом связывается ряд рисунков, прежде считавшихся натурными зарисовками. Однако в следующем варианте вместо марширующих солдат появляется идущий в атаку танк с автоматчиками на броне.
В основе этого художественного решения – натурные впечатления и зарисовки, сделанные Дейнекой во время поездки на фронт в начале 1942 года.
На следующем этапе работы в композицию включаются архитектурные элементы. На одном из листов появляется приземистая

105
Наброски композиции монумента «В память разгрома немцев под Москвой». 1944.
Бумага, итальянский карандаш.
17×22,4 см.
Частное собрание, Москва.

106
Наброски композиции монумента «В память разгрома немцев под Москвой». 1944.
Бумага, уголь. 23,1×41,7 см.
ККГ. Инв. НВ-99.

107
Набросок композиции монумента «В память разгрома немцев под Москвой». 1944.
Бумага, итальянский карандаш.
20,3×32 см.
ККГ. Инв. НВ-128.

108
Наброски композиции монумента «В память разгрома немцев под Москвой». 1944.
Бумага, уголь. 23,4×29,7 см.
ККГ. Инв. НВ-510.

107

108

и тяжёлая триумфальная арка. Группа рисунков представляет полукруглые колоннады со стенами той же высоты, выгнутых или прямых. На одном из набросков – портик с канелированными колоннами дорического ордера, прототип которого видится в Бранденбургских воротах К.Г. Лангханса. В поисках композиционного решения Дейнека движется к большей лаконичности и простоте. Подспорьем в этих устремлениях становится знакомство с современной Дейнеке европейской архитектурой – известно, например, что он хорошо знал работы итальянских мастеров 1930-х годов – Марчелло Пьячентини, Луиджи Моретти и Энрико дель Дебио. Наиболее отчётливые реминисценции вызывает окончательный вариант центральной части монумента, явно восходящий к архитектурному решению немецкого павильона на Всемирной выставке в Париже 1937 года, построенного по проекту Альберта Шпеера. Среди выполненных Дейнекой эскизов существует и вариант с колоннадой, увенчанной орлом. В итоге Дейнека отдал предпочтение самолёту.

Что касается мозаичных панно, эскиз к композиции «Советская артиллерия» хранится в частном собрании в Москве. Через двадцать лет Дейнека повторит найденный здесь образ в своём фризе «На страже мира» (1965, ККГ). Местонахождение «Пехоты в наступлении» не установлено. Однако очевидно, что с замыслом этого панно связан графический лист «Атака», прежде публиковавшийся как лист из фронтовых зарисовок. Интересно отметить, что в своём последнем варианте проект памятника предусматривал изображение всех родов войск.

1 октября 1948 года Дейнека сообщает в «Росскульптор»: «У меня хранятся заказанные и принятые М.Т.Х. проэкты модели и скульптура на выполнение монумента „Разгром немцев под Москвой“ в следующем количестве:

Макет монумента – 1 (гипс); проект главной группы: „танкисты“ – 1 (пластилин), эскизы мозаик – 2 (темпера), перспективы проекта – 2 (карандаш)»[3].

Проект комплекса «В память разгрома немцев под Москвой» не был реализован. Возможно, здесь сыграла роль высокая стоимость памятника, ведь Дейнека замыслил его в дорогостоящих добротных материалах, а не в гипсе или бетоне. Другая возможная причина – застройка планируемого для монумента района Москвы.

В собрании Курской картинной галереи хранится фарфоровый танк – единственное известное сегодня вещественное напоминание о проекте, так и оставшемся на бумаге.

Памятник в ознаменование разгрома немцев под Москвой был всё же поставлен – в 1966 году неподалёку от города Яхрома. Его авторами стали скульпторы А.Г. Постол, В.Ф. Фёдоров, В.В. Глебов, Н.С. Любимов и архитекторы Ю.Г. Кривущенко, А.С. Каминский, И.И. Степанов. Памятник представляет собой фигуру автоматчика на постаменте с барельефными изображениями разных родов войск.

Информация для комментариев предоставлена Н.М. Погрецкой (ККГ).

1
Памятник Победы: История сооружения Мемориального комплекса Победы на Поклонной горе в Москве: Сборник документов 1943–1991 гг. М., 2004, с. 15.
2
Дейнека. Живопись, М., 2010, с. 137.
3
Там же, с. 147.

109
Эскиз монумента «В память разгрома немцев под Москвой». 1944–1945.
Бумага, карандаш. 31×21 см.
ККГ. Инв. Г-3040.

110
Эскиз монумента «В память разгрома немцев под Москвой». 1945.
Бумага, карандаш, гуашь, белила. 77,6×74 см.
ККГ. Инв. Г-2059.

111
Макет монумента «В память разгрома немцев под Москвой».
Фотография из архива художника.

109

110

111

112
На танке.
Набросок композиции монумента «В память разгрома немцев под Москвой». 1944.
Бумага, карандаш. 21,7×28 см.
ККГ. Инв. Г-2570.

113
Танк.
Фрагмент проекта монумента «В память разгрома немцев под Москвой».
Фотография из архива художника.
См. раздел «Скульптура. Каталог» (Кат. 28/2).

114
На танке. 1948–1950.
Фарфор.
30,2×25,2×44,5 см.
ККГ. Инв. ПР-1485.
См. раздел «Скульптура. Каталог» (Кат. 28/1).

112

113

114

Монументальные работы для Актового зала главного здания Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

1951, Москва (осуществлены частично?).

115
Фойе Актового зала главного здания МГУ.

Решение о строительстве нового высотного здания МГУ было принято на заседании Совета министров СССР 15 марта 1948 года. До этого, согласно постановлению того же Совета министров от 13 января 1947 года о строительстве высотных зданий в Москве, на Ленинских горах в излучине Москвы-реки предполагалось возвести 32-этажное здание под гостиницу и жилой дом. Торжественная закладка состоялась 12 сентября 1947 года (в день празднования 800-летия Москвы) одновременно с установкой закладных камней всех запланированных восьми[1] высотных зданий столицы.

Строительство нового здания для университета было возложено на Управление строительства Дворца Советов; разработка проекта поручена Б.М. Иофану. Однако в июле 1948 года был назначен новый главный архитектор – Л.В. Руднев; причиной этому стал отказ Иофана перенести строительную площадку с признанного оползневоопасным участка над обрывом Москвы-реки на 700 метров вглубь.

8 апреля 1949 года за создание проекта здания Московского государственного университета на Ленинских горах группе архитекторов под руководством Л.В. Руднева была присуждена Сталинская премия первой степени.

Открытие нового здания университета, до 1990 года являвшегося самым высоким зданием Европы (высота 36-этажного здания со шпилем 235 метров), состоялось 1 сентября 1953 года.

Обсуждение оформления двух фойе актового зала МГУ началось осенью 1950 года. В «Списке барельефов, которые должны быть установлены в фойе актового зала нового здания Московского университета», отправленном Л.В. Рудневу в начале 1951 года, ректор МГУ академик А.Н. Несмеянов ссылается на письмо №1/1473 от 12 октября 1950 года, в котором, вероятно, содержалась общая концепция решения. 19 января 1951 года архитектор получает список лиц, изображения которых предполагалось поместить на стенах фойе: «1. Маркс К. 2. Энгельс Ф. 3. Ленин В.И. 4. Сталин И.В. 5. Ломоносов М.В.», всего шестьдесят имён. Речь идёт о барельефах[2].

4 апреля Л.В. Рудневу отправляют «10 фотографий для изготовления барельефов учёных в фойе актового зала нового здания МГУ… Эти фотографии утверждены комиссией, созданной ректором МГУ»[3].

9 апреля тому же адресату высылают ещё двадцать две фотографии, причём говорится уже об изготовлении мозаичных панно. В сопроводительной записке сообщается, что «комиссия в своём заседании 5 апреля 1951 г. отметила необходимость рассмотрения и утверждения эскизов указанных панно, выполненных в акварели»[4].

17 апреля 1951 года из производственных мастерских МИПиДИ обращаются к «академику тов. Дейнека А.А.»: «Производственные мастерские Московского института прикладного и декоративного искусства просят Вас принять заказ на изготовление художественных эскизов 60 портретов (шестьдесят) мировых учёных с осуществлением Вашего руководства в исполнительской части, т.е. в укладке голов окружающего фона и фамильных надписей.

1) За указанную работу мастерские Московского института выплачивают Вам или по Вашему указанию бригаде художников в среднем за каждый эскиз выполненный на планшете и утверждённый заказчиком эскиз головы в среднем по 2000 руб. (две тысячи рублей) за один портрет.

2) За изготовление картона в красках по эскизу по 384 руб. за каждый портрет.

3) За общее художественное руководство всеми работами, включая и консультацию смежной организации завода камнеобработки СДС по 500 руб. за каждый портрет.

4) Материалы: картон, бумага, планшеты, краски входят в стоимость работы портретов и относятся за Ваш счёт.

5) Затраты связанные с подбором иконографического материала относятся за Ваш счёт.

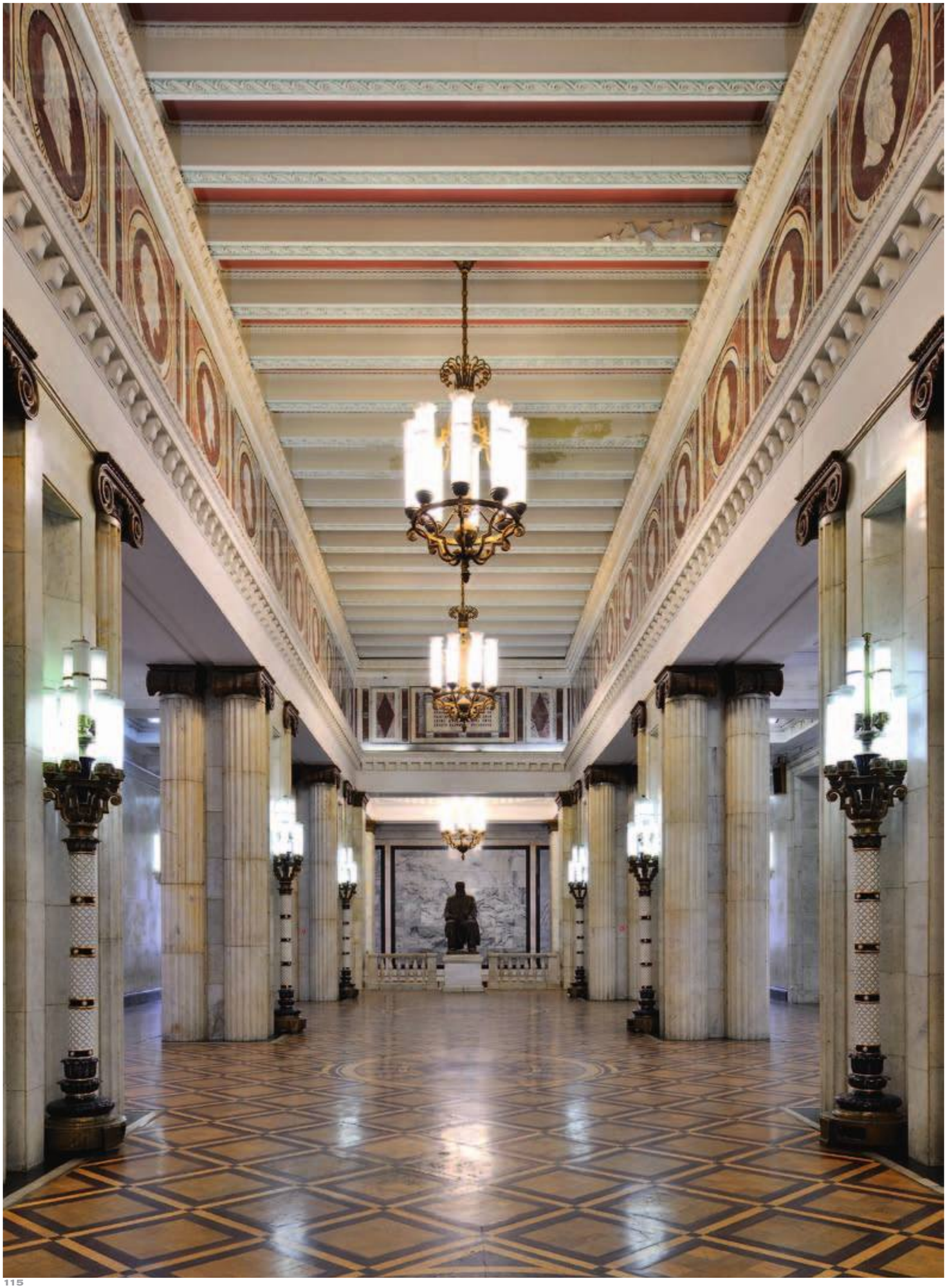
6) Срок сдачи работ устанавливается по эскизной части по первое июля 1951 года, но с обязательным условием равномерной сдачи каждые 10 дней не менее чем по 6 портретов…»[5].

20 апреля на совещании в Управлении проектирования МГУ, где присутствовал и Дейнека, обсуждались детали размещения «мраморных портретов – силуэтов». Было решено в обоих фойе на торцевых стенах поместить изображения «Ленин – Сталин» и «Маркс – Энгельс», а на продольных сторонах по 15 портретов. Таким образом, список изображаемых учёных вырос до 60 имён. Вторым пунктом обсуждались композиции витражей в тех же фойе. Было решено, что они не должны быть центрическими, «рисунок… размещается равномерно по насыщенности».

8 мая из администрации МГУ передали следующие «10 фотографий для изготовления эскизов мозаичных панно»; 11-го они были отправлены Московскому институту прикладного и декоративного искусства[6].

Дейнека позже писал: «…был утверждён следующий проект. Надо было каждое изображение головы врисовать в круг. Голова рисуется профилем слева направо. (…) …Нас встретили трудности при решении различных индивидуальных особенностей портретируемых, и трудности не маленькие, хотя в творческом процессе весьма увлекательные. …мы с Л. Рудневым встали перед вопросом – как быть с бородой Леонардо да Винчи? Или с роскошным париком Лейбница? Размеры кругов, куда вписывались профили, одинаковы. Наше желание устремлялось к тому, чтобы и портреты были одинаковые. Но борода выходила за пределы круга, …нарушала желательную композиционную стройность. Руднев даже предложил подстричь Леонардо. В результате поисков всё же была найдена для всех портретов одинаковая величина благодаря введению плечевого пояса, куда удачно укладывалась борода, куда врисовывались намёки на одежду, придающие исторический характер портрету. В конце концов, труд себя оправдал…

Была и другая, не меньшая трудность, из которой пришлось как-то выходить. Легко было компоновать голову Ломоносова… Нарисовав [его] по бюсту Шубина, я… надел на его голову короткий парик, что придало строгость и большую чёткость его несколько мягким чертам лица. Но Академия наук могла предоставить нам для работы над профилем Авиценны одну слабую средневековую гравюру, да и то в фас. Не так легко с такой гравюры сделать убедительный профиль. Фасовые эталоны особенно часто приходилось переводить в профильные изображения. Но что особенно меня удручало, это плохие фотографии почти всех наших современников-учёных. Плохие отпечатки, случайные повороты – всё это трудно поддавалось творческой работе монументалиста. И, несмотря на всё это, работа была для меня одной из самых серьёзных и самых увлекательных…»[7].



115

116
Чарльз Дарвин.
Эскиз флорентийской мозаики для фойе Актового зала МГУ. 1951.
Бумага, карандаш. 98×70 см.
Частное собрание, Москва.

117
Леонардо да Винчи.
Эскиз флорентийской мозаики для фойе Актового зала МГУ. 1951.
Бумага, карандаш, уголь. 98×71 см.
Частное собрание, Москва.

118
Йенс Якоб Берцелиус.
Эскиз флорентийской мозаики для фойе Актового зала МГУ. 1951.
Бумага, карандаш, уголь. 98,5×76,5 см.
Частное собрание, Москва.

119
Софья Ковалевская.
Рисунок к флорентийской мозаике для фойе Актового зала МГУ. 1951.
Бумага, карандаш. 20,1×14,5 см.
Частное собрание, Москва.

120
Мария Склодовская-Кюри.
Рисунок к флорентийской мозаике для фойе Актового зала МГУ. 1951.
Бумага, карандаш. 20,1×14,5 см.
Частное собрание, Москва.

121
Мирза Улугбек.
Рисунок к флорентийской мозаике для фойе Актового зала МГУ. 1951.
Бумага, карандаш. 25,2×19,2 см.
Частное собрание, Москва.

122
Рисунки к флорентийской мозаике для фойе Актового зала МГУ. 1951.
Бумага тонированная, сангина.
15,6×25 см.
Частное собрание, Москва.

123
Рисунок к флорентийской мозаике для фойе Актового зала МГУ. 1951.
Частное собрание, Москва.

116

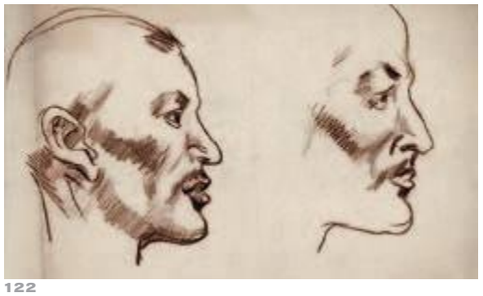
117

118

119

120

121


122

123

124

125

126

124
Наброски декоративных орнаментов.
1951.
Бумага, карандаш, итальянский карандаш. 22×28,4 см.
Частное собрание, Москва.

125
Михаил Ломоносов.
Эскиз мозаики для фойе Актового зала МГУ. 1951.
Холст, масло. 129,5×129,5 см.
ККГ. Инв. Ж-1492.

126
Михаил Ломоносов.
Мозаика в фойе Актового зала МГУ.

127
Николай Коперник.
Мозаика в фойе Актового зала МГУ.

128
Цзу-Чун-чжи.
Мозаика в фойе Актового зала МГУ.

129
Мария Склодовская-Кюри.
Мозаика в фойе Актового зала МГУ.

130
Иоганн Кеплер.
Мозаика в фойе Актового зала МГУ.

131
Мирза Улугбек.
Мозаика в фойе Актового зала МГУ.

132
Сергей Лебедев.
Мозаика в фойе Актового зала МГУ.

133
Владимир Вернадский.
Мозаика в фойе Актового зала МГУ.

134
Николай Миклухо-Маклай.
Мозаика в фойе Актового зала МГУ.

135
Александр Столетов.
Мозаика в фойе Актового зала МГУ.

127

128

129

130

131

132

133

134

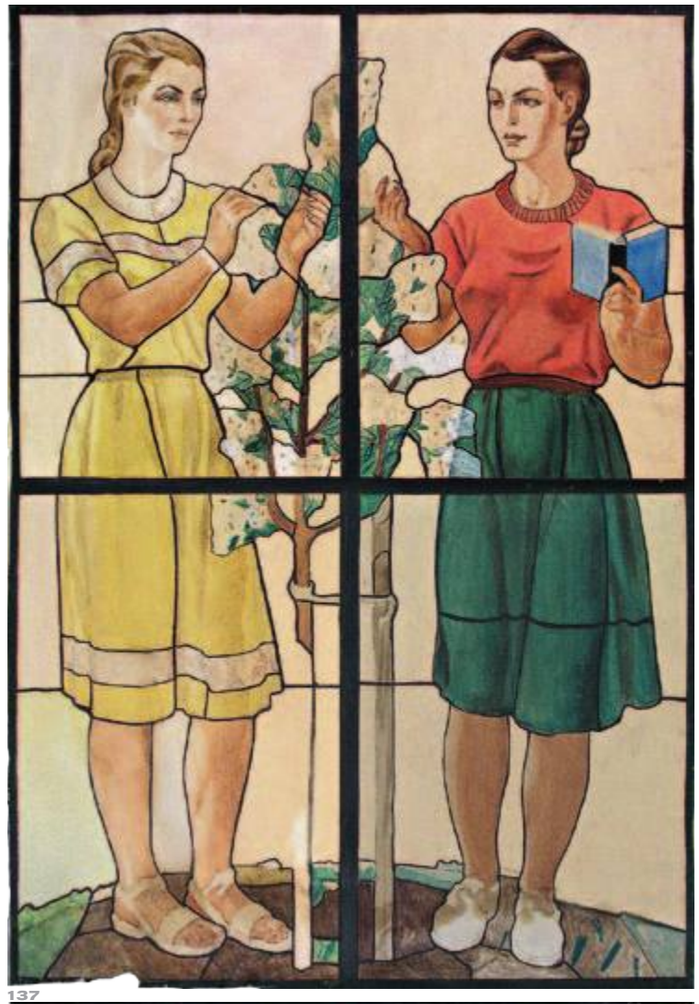
135

136
Девушки у цветущего деревца.
Эскиз витража. 1951.
Бумага, карандаш. 31,4×25,2 см.
ККГ. НВ-393.
137
Девушки у цветущего деревца.
Эскиз витража для МГУ. 1953.
Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
196×150 см.
Частное собрание, Москва.
138
Девушка у цветущего деревца.
Эскиз витража для МГУ. 1951.
Бумага, акварель, белила, карандаш.
58×69,5 см.
ККГ. Инв. Г-2061.
139
Молодые геодезисты.
Эскиз витража для МГУ. 1953 (?).
Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
196×150 см.
Частное собрание, Москва.

С появлением утверждённых эскизов, очевидно, в начале лета 1951 года, началась работа над самими мозаиками.
«Портреты выполнялись способом флорентийской мозаики… из пилёной мраморной фанеры, как инкрустации (…) баландинским мрамором различных оттенков от серых до предельно белых… белыми силуэтами на благородном красном тоне мрамора-шароши»[8].
4 июля 1951 года в мастерских МИПиДИ состоялось производственное совещание, в протоколе которого отмечалось: «В настоящее время набором портретов занимается 30 чел. Одновременно набирается 15 портретов. Производство плохо обеспечено материалом (мраморной фанерой) в колич. отношении. Нет достаточного количества станков и всё это тормозит работу…». Совещание предлагало директору производственных мастерских т. Кругеру устранить недостатки, мешающие процессу. «…Студентам-практикантам и мастерам сообщены планы и задачи работ по набору портретов из мраморов»[9].
Утверждённые комиссией МГУ изображения учёных из списка продолжали поступать в МИПиДИ до конца лета (26 июля, 4 августа)[10], так что срок сдачи всех эскизных работ (1 июля 1951 года) соблюсти не удалось.
В ноябре мозаики продолжали набирать. Дейнека получил с завода камнеобработки СДС телефонограмму, где говорилось об отсутствии трафаретов для портретов и надписей[11].
В сентябре 1952 года Совет министров СССР подготовил проект постановления «Об установлении на территории и в зданиях Московского Государственного Университета скульптур и мозаичных портретов выдающихся деятелей науки и культуры»[12], который позже был подписан председателем СНК И.В. Сталиным. В приложении 4 приведён список: «Имена крупнейших мировых учёных, скульптуры и мозаичные портреты которых устанавливаются в фойе актового зала главного здания Московского государственного университета». В разделе мозаик перечислены в хронологическом порядке: «Эвклид, Архимед, Цзу Чун-чжи, Авиценна, Улугбек, Леонардо да Винчи, Коперник, Ли Ши-чжен, Кеплер, Галилей, Декарт, Лейбниц, Ньютон, Эйлер, Ломоносов, Ползунов, Лагранж, Лаплас, Ламарк, Дальтон, Берцелиус, Гаусс, Лобачевский, Фарадей, Дарвин, Зинин, Максвелл, Бутлеров, Пастер, Чебышев, В. Ковалевский, Пржевальский, Миклухо-Маклай, С. Ковалевская, Столетов, Яблочков, П. Костычев, Герц, А. Ковалевский, Сеченов, Больцман, Докучаев, Попов, Воейков, П. Лебедев, Тимирязев, Федоров, Рентген, А. Павлов, Циолковский, Карпинский, Склодовская-Кюри, Резерфорд, С. Лебедев, Вильямс, Губкин, Курнаков, Вернадский, Крылов, Ланжевен».
Этот позже заверенный Сталиным список был составлен уже «по факту», возможно, непосредственно перед установкой мозаик на стенах фойе. По сравнению с первоначальным, из него исчезли имена десяти учёных (в их числе Жуковский, Менделеев, Мичурин, Кювье, Бойль). Появились Цзу Чун-чжи, Ли Ши-чжен, Леонардо да Винчи, Ползунов, Циолковский, Губкин и ещё девять фамилий. Имена основоположников марксизма-ленинизма не упоминаются. В осуществлённом варианте вместо их изображений на торцевых стенах помещены текстовые цитаты.
Установка мозаик не принесла Дейнеке творческого удовлетворения. «…Досадно.., что залы фойе узки, а портреты подняты высоко – их никто не видит под нормальным углом зрения…», – писал он в книге «О моей рабочей практике»[13].
Для фойе Актового зала МГУ Дейнека работал не только над портретами-силуэтами великих учёных. В отчёте кафедры монументальной живописи за 1951/1952 учебный год в разделе «Научно-исследовательская работа» указано: «Академик Дейнека А.А. работает над учебником по мозаике. Срок – 1951 год. Над портретами в мозаике для Университета, над витражами для Университета»[14]. Очевидно, с работой над витражами, о которых упоминается и в протоколе совещания в Управлении проектирования МГУ от 20 апреля, связаны графические листы из коллекции ККГ и частного собрания. В другом частном собрании хранится фрагмент витража, который можно считать пробным образцом[15].
В декабрьском номере за 1951 год журнал «Смена» опубликовал статью, где говорилось, что «уже готов» выполненный в технике флорентийской мозаики портрет М.В. Ломоносова, первый из «шестидесяти огромных портретов великих русских учёных и поэтов» для фасада главного корпуса МГУ. Портрет выполнен «студентами V курса МИПиДИ Д.М. Мерпертом и Я.Н. Скрипковым по эскизу академика А. Дейнеки»[16]. Возможно, речь идёт о другой серии портретов; указано и другое место их размещения – на фасаде университета. Больше никаких сведений об этом проекте нет. В ККГ находится рисунок головы Ломоносова, который, возможно, является эскизом к выполненной студентами мозаике, местонахождение которой в настоящее время не установлено. Типологически изображение Ломоносова без жабо, с расстёгнутым воротом рубахи восходит к гравюрному портрету И.Ф.М. Шрейера, выполненному в 1790-е годы с рисунка Х.Г. Шульце.
Дейнека был не единственным преподавателем МИПиДИ, который работал над оформлением МГУ. В «Индивидуальных планах преподавателей на 1951–1952 учебный год» читаем: «Иорданский Борис Вячеславович. Выполнение эскизов росписи клубной части МГУ – Август – октябрь 1952 года. 500 часов. (пометка: Выполнено)»; «Шухмин Пётр Митрофанович. Работа над эскизами росписи для МГУ. 450 часов». «Рублёв Георгий Иосифович. Творческая работа над эскизами росписи клуба высотного здания МГУ; Разработка эскизов росписи клуба МГУ»[17].
Мозаика для Актового зала МГУ выполнена П.Д. Кориным.

1
1 – здание МГУ, 2 – гостиница «Украина», 3 – жилое здание на Кудринской площади, 4 – здание МИДа, 5 – административное здание в Зарядье (не построено, вместо него – гостиница «Россия»), 6 – гостиница «Ленинградская», 7 – административно-жилое здание на площади Красных Ворот, 8 – жилое здание на Котельнической набережной.
2
ОР ГТГ. Ф. 238, д. 83, л. 1.
3
Там же, л. 5.
4
Там же, л. 6.
5
Там же, л. 2.
6
Там же, л. 7–8.
7
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики, с. 56, 58–59.
8
Там же, с. 56.
9
ОР ГТГ. Ф. 238, д. 83, л. 4.
10
Там же, л. 9–10.
11
См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 151.
12
Выражаем благодарность Музею истории МГУ за предоставленные сведения.
13
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики, с. 59.
14
ЦАГМ. Ф. 2018, оп. 1, д. 156, л. 48.
15
Витраж из частного собрания: металлический каркас, травлёное стекло, гравировка, жидкое масло. 59×66 см. Некоторые эксперты датируют витраж 1930-ми годами. См. с. 255 настоящего издания.
16
Смена. 1951, № 12, с. 18.
17
ЦАГМ. Ф. 2018, оп. 1, д. 151, л. 281, 299, 311.

136



137

138

139

Оформление павильонов Всероссийской сельскохозяйственной выставки.

1951–1952, Москва
(не осуществлено).

140
Эскиз витража для ВСХВ. 1952.
Бумага, акварель, карандаш. 62×98 см.
Местонахождение не установлено.
Воспроизведено по кн.: Сысоев В.П. Александр Дейнека. М., 1989, т. 1, с. 256.

141
Женщина у корзины с яблоками.
Набросок к витражу для ВСХВ. 1952.
Бумага, карандаш. 22,3×15,5 см.
ККГ. Инв. Г-3066.

142
Сбор яблок.
Двусторонний рисунок витража для ВСХВ. 1951.
Бумага, карандаш. 28,4×38,1 см.
ККГ. Инв. Г-3036.

25 октября 1948 года Совет министров СССР принял постановление о возобновлении работы Всесоюзной сельскохозяйственной выставки; её предполагалось вновь открыть в 1950 году. Однако многие павильоны, выстроенные в 1939-м, сильно обветшали. В 1950 году началась масштабная перестройка ВСХВ, которой руководил скульптор Е.В. Вучетич. Работы завершились в 1954-м; именно тогда экспозиция получила свой ставший уже классическим облик. Торжественное открытие обновлённой Сельскохозяйственной выставки состоялось 1 августа.

К работе над оформлением павильонов были привлечены многие художники и скульпторы; судя по всему, в проекте создания новой ВСХВ участвовал и А.А. Дейнека.

Официальных документов, подтверждающих это, не сохранилось, однако существует протокол заседания кафедры монументально-декоративной живописи МИПиДИ, профессором которой в это время был Дейнека, где в разделе «Научно-методическая работа» значится: «Установление большей связи кафедры с архитекторами, с кафедрой марксизма-ленинизма, с новыми строительствами, с сельскохозяйственной выставкой. Срок – в течение всего учебного года»[1].

В каталоге выставки 1957 года указано «Керамическое панно для павильона физкультурников на ВСХВ» (1951. Бумага, акварель, 32×50 см; местонахождение не установлено). Следом значится датированный 1952 годом эскиз витража. Размеры (61×97 см) позволяют идентифицировать его с листом, воспроизведённым в монографии В.П. Сысоева как «Эскиз витража для ВСХВ» (бумага, акварель, карандаш, 62×98 см)[2]. На листе, расчерченном на квадраты, представлена сцена сбора яблок в саду: девушки, деревья, птицы. Тема сбора яблок уже не раз встречалась в монументальном искусстве Дейнеки (плафон в Театре Красной Армии, мозаичный плафон для станции метро «Павелецкая»), но только здесь она приобретает характер классического жанра «времена года».

Этот эскиз позволил классифицировать ряд рисунков и набросков с изображением девушек, собирающих яблоки, из фондов ККГ. Они отражают поиски Дейнеки – от лёгких набросков к калькированным рисункам с выверенной линией для переноса в окончательный эскиз. Сопоставление сведений из каталогов, фотографий из архива художника (ныне в частном собрании), авторских надписей и выставочных этикеток, сохранившихся на оборотах ещё двух графических работ из собрания ККГ – «Сад» и «Парашютисты», – также позволяет отнести их к числу эскизов для ВСХВ. Подтверждением этому служит и сходство манеры рисунка и монохромного колорита с упомянутым выше эскизом витража со сценой сбора яблок.

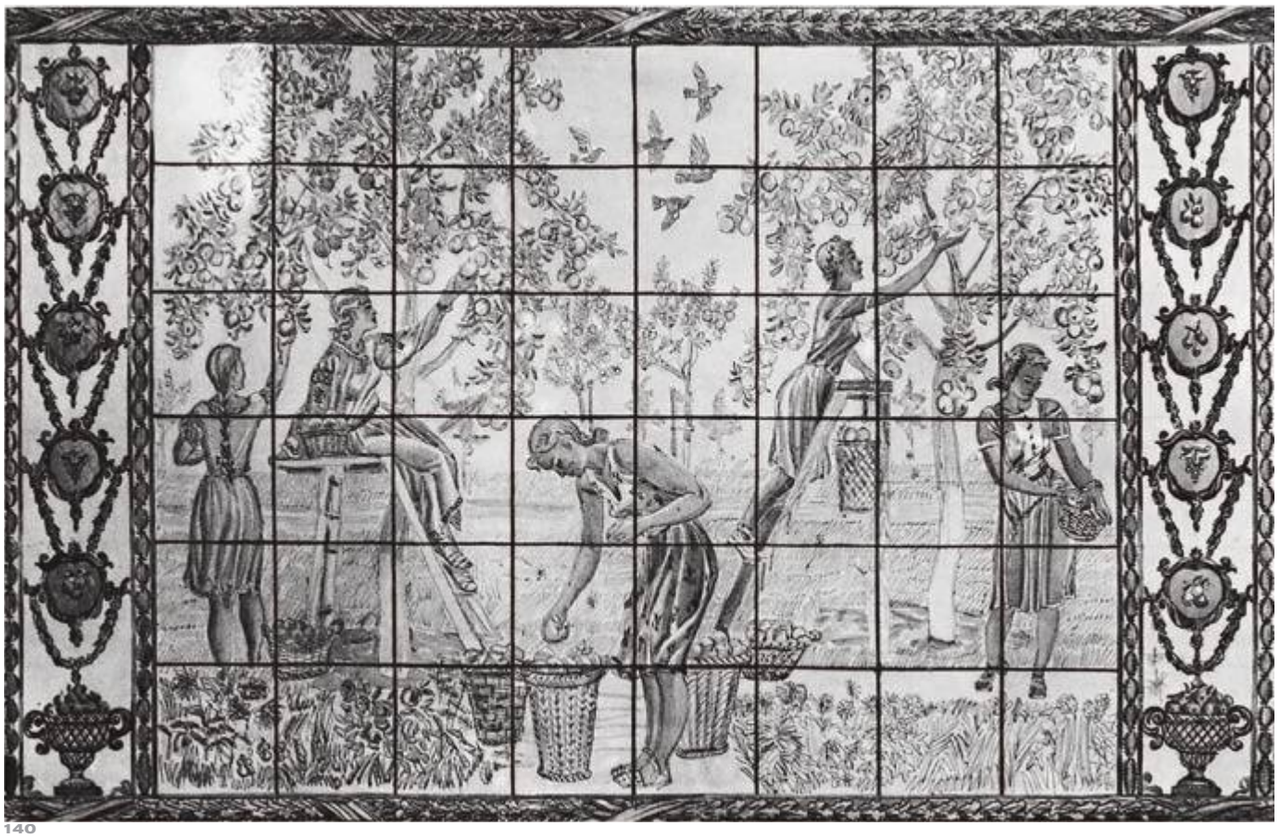
Во всех трёх случаях Дейнека идёт по пути тщательной тональной проработки рисунка; цвет не учитывается. Возникает вопрос о материале, в котором художник предполагал воплотить витражи. Это вряд ли мог быть традиционный витраж (плоскости цветного стекла в металлической оплётке). Возможно, представление о планировавшейся Дейнекой работе даёт хранящаяся в ККГ композиция с изображением веток яблони, плодов и птиц, сделанная на плексигласе с помощью гравировки и пескоструйной обработки. Выразительность подобных произведений – в сложной светотеневой игре. Композиция пластины «Сад» фрагментарна и требует продолжения. Окончательное подтверждение того, что она являлась модулем большого витража, нуждается в дополнительных исследованиях.

По сведениям В.П. Сысоева, в 1952 году Дейнека участвовал в оформлении Центрального павильона ВСХВ. «По условиям договора ему предстояло создать многофигурное панно на сюжет открытия колхозной электростанции. Художник с энтузиазмом взялся за выполнение государственного заказа…». Далее исследователь описывает первый вариант произведения: «Решённая выразительными планами и крупными цветовыми отношениями композиция панно воспроизводила сцену торжественного пуска колхозной электростанции на фоне могучего горного ландшафта. …Смысловым центром и пространственной доминантой являлся монумент Ленину. …Забракованное комиссией панно было радикально переработано автором в соответствии с пожеланиями консультантов. …Несмотря на то, что картина была положительно встречена критикой, сам её создатель был глубоко неудовлетворён достигнутым результатом…»[3].

Ныне картина «На открытии колхозной электростанции» находится в собрании Третьяковской галереи. В воспоминаниях ученика А.А. Дейнеки С.И. Никифорова приводится несколько иная версия появления этой работы[4].

Материалы для комментария предоставлены Н.М. Погрецкой (ККГ).

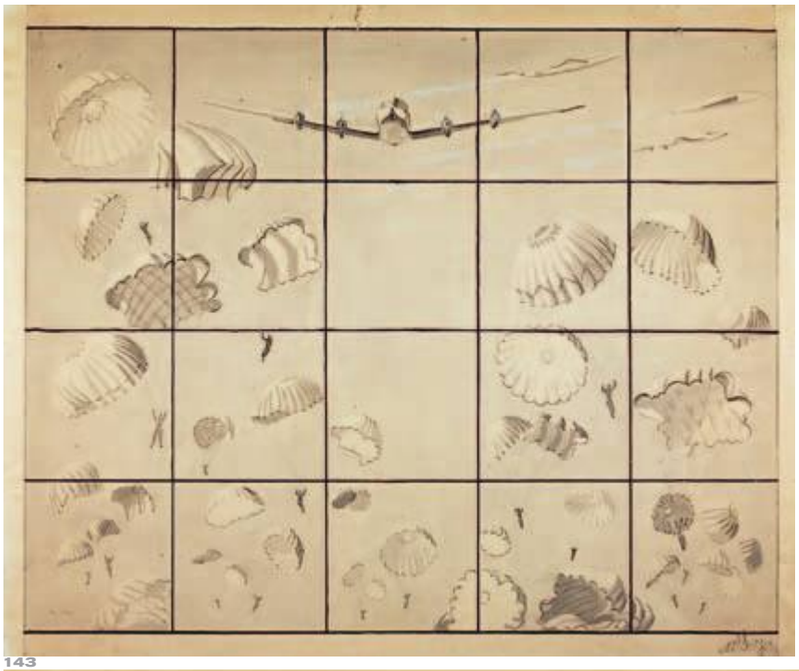
1
ЦАГМ. Ф. 2018, оп. 1, д. 156, л. 48. Дата заседания не указана, однако, скорее всего, оно состоялось весной 1951 года.
2
Сысоев В.П. Александр Дейнека. М., 1989, т. 1, с. 256.
3
Там же, с. 249–251.
4
См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 152.



140

141

142



143

143
Парашютисты.
Эскиз витража для ВСХВ. 1952.
Бумага, карандаш, акварель, белила.
109×123,5 см.
ККГ. Инв. Г-1591.

144
Сад.
Эскиз витража для ВСХВ. 1952.
Бумага, карандаш, акварель.
108,3×124 см.
ККГ. Инв. Г-1592.

145
Женская голова и яблоки.
Фрагмент эскиза витража для ВСХВ. 1951.
Бумага, карандаш. 21,3×26 см.
ККГ. Инв. НВ-101.

146
Птицы.
Рисунок к витражу для ВСХВ. 1952.
Бумага, уголь. 21,1×30,5 см.
Частное собрание, Москва.

147
Сад.
Фрагмент витража. 1952–1953.
Плексиглас, гравировка, пескоструйная обработка. 89,8×90 см.
ККГ. Инв. Ж-1610.

144

145

146

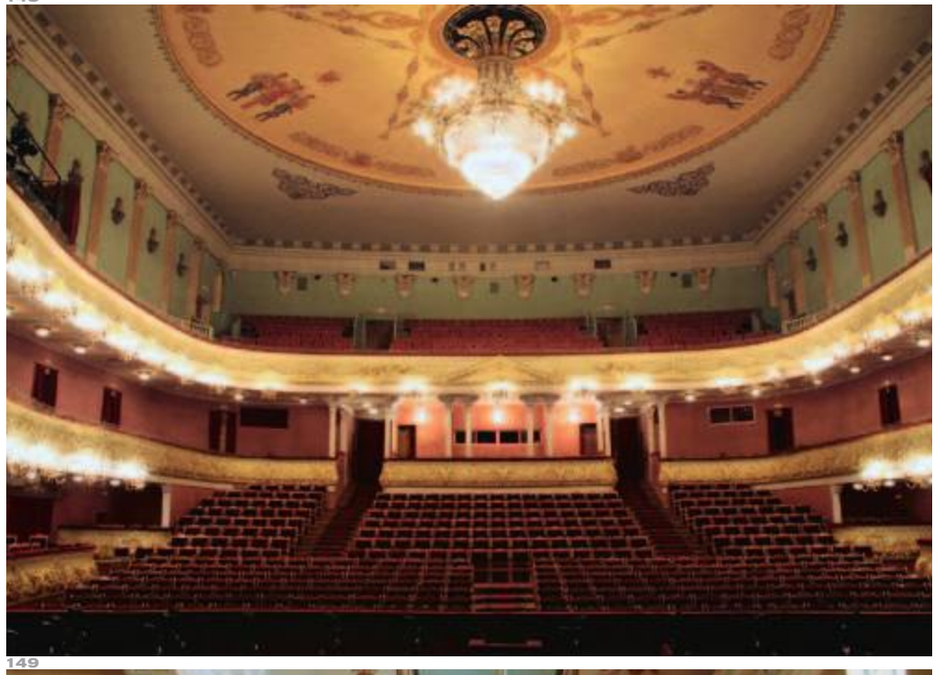
147

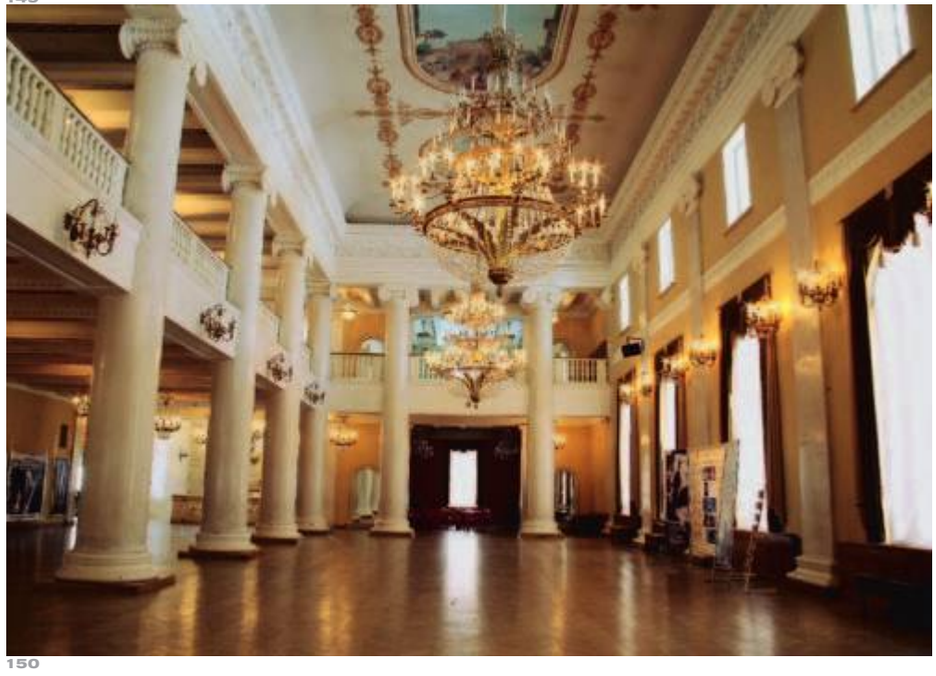
Росписи Челябинского театра оперы и балета имени М.И. Глинки.
1953–1954.

Строительство театра в Челябинске было начато в 1937 году по проекту архитектора Н.П. Куренного. Его открытие планировалось на очередную октябрьскую годовщину в 1941 году, но в связи с войной строительство было приостановлено.
В 1941–1948 годах в здании театра размещался эвакуированный из Москвы завод «Калибр», после выезда которого потребовались серьёзные восстановительные работы.
Заказ на создание росписей для Челябинского театра Дейнека получил благодаря своему бывшему ученику по МИПиДИ Я.Н. Скрипкову[1].
Заказ был оформлен через московский комбинат «Всекохудожник». По эскизам Дейнеки были выполнены: живописный плафон зрительного зала на тему «Дружба народов СССР», плафон Большого фойе на тему «Народный праздник» и сценический портал-«арлекин».
Сам Дейнека позже писал: «После громоздких, иллюзорных плафонов с небесами на темы труда и праздников, где больше желаемого, чем достигнутого, где тяжёлая живопись и голубая краска не дают желаемой иллюзии неба, а остаются просто альфрейной закраской, где ракурсные фигуры по бровке прямоугольника или круга плафона не масштабны, а перспективные расчёты примитивны, нам захотелось говорить реальным языком, соответствующим месту и значению архитектуры. Захотелось уйти от тяжести монументального натурализма и неузаконенных современных канонов…»[2].
Замысел Дейнеки в тот момент действительно представлялся необычным.
С.И. Никифоров, один из участников работы над росписями театра, рассказывал:
«…Мы были приглашены в мастерскую, где познакомились с эскизами. Меня поразила простота решения. На однотонно расколерованной плоскости потолка – группы танцующих и орнаментальные вставки.
Во время учёбы мы ориентировались на сложные многофигурные композиции.
А здесь все просто, плоско и ясно. Мастер объяснил задачу нашей работы: писать темперой по тонированному фону, акварельной техникой, никакой пастозности. Написанное должно напоминать живопись по фарфору, лёгкую и прозрачную»[3].
По воспоминаниям тогдашнего главного архитектора проектов «Челябгорпроекта» М.П. Мочаловой, предложенный Дейнекой вариант был настолько необычен, что эскизы, представленные в фойе Драматического театра «на суд» челябинских архитекторов Б.В. Петрова, Ф.Л. Серебровского, А.Б. Ривкина, Е.В. Александрова, М.П. Мочаловой, не получили одобрения.
Как выразилась М.П. Мочалова: «Нас учили по-другому».
Роспись в зале «Дружбы народов СССР» исполняли художники В. Мастаков, С. Никифоров, М. Одинцов, И. Паршуков, Н. Русаков.
25 июля 1953 года Дейнека получил фототелеграмму, где сообщалось об окончании работ над основным плафоном зрительного зала и завершении «картона арлекина», а также содержалась просьба о содействии в скорейшей выплате зарплаты[4].
Плафон «Народный праздник» для фойе исполнялся в Москве темперой на ткани, а затем в готовом виде в Челябинске приклеивался к потолку[5].
Кроме этих главных панно были исполнены также шестигранные вставки плафона фойе, где художники включили в пейзажную композицию изображение опор ЛЭП – в соответствии с требованием «отразить социалистический Урал с более характерным показом природы Урала, с введением в нее преобразующих индустриальных факторов»[6].
Контролировать работу в Челябинске и писать отчёты в Москву Дейнека попросил С.И. Никифорова. Воспоминания Никифорова свидетельствуют о том, что и сам Дейнека приезжал в Челябинск и следил за ходом исполнения росписей[7].
Строительство театра производилось подрядным способом специально организованным для этого стройучастком. Начальником управления строительством Театра оперы и балета был А.П. Мурашкин.
К началу 1954 года основные работы, в том числе росписи потолков, были выполнены.
Однако выяснилось, что у Дейнеки в Челябинске нашлись критики высокого ранга.
6 марта 1954 года в Москву на адрес Декоративно-оформительского комбината «Всекохудожник», директору Гореву, была отправлена телеграмма следующего содержания: «Исправления допущенных дефектов росписи театра оперы прошу срочно командировать академика Дейнека художников». Под телеграммой стояла подпись председателя Челябинского горисполкома Г.И. Конопасова[8]. Ответа на телеграмму не обнаружено.
Несколько ранее А.П. Мурашкин после командировки в Москву пишет докладную записку председателю горисполкома с отчётом о результатах поездки, где третьим пунктом значится:
«Был у академика тов. Дейнеки и выяснил, что он, несмотря на то, что имеет командировочное удостоверение в г. Челябинск и получил деньги на командировку, выехать сможет лишь после сессии Академии художеств, т.е. в конце февраля»[9].
По тем временам иметь на руках деньги и удостоверение на командировку и затянуть отъезд или совсем не приехать – рискованный шаг. И всё же Дейнека в Челябинск не едет.
24 мая 1954 года председатель горисполкома Г.И. Конопасов подписывает официальное письмо председателю правления и директору Художественного фонда СССР т. Максимову В.И. с просьбой дать «указания комбинату декоративно-прикладного искусства при Московском отделении художественного фонда СССР, в соответствии с протоколом совещания от 24/4–1954 г. По вопросу рассмотрения качества выполненных комбинатом живописных работ по строительству театра оперы и балета в г. Челябинске, в виду окончания строительства театра в июле т.г., срочно произвести исправления допущенных дефектов по росписи»[10].
Ситуация вновь не была разрешена, и 27 июля А.П. Мурашкин обратился к высшей городской партийной власти:
«Секретарю горкома КПСС тов. Русак Б.В.
Вопросы: Необходимо разрешить в г. Москве по строительству…
…Позвонить директору художественного фонда СССР тов. Максимову т. Г-14066. Просим дать указания:
…Московскому художественно-оформительскому комбинату срочно командировать тов. Дейнеко и бригаду художников для исправления росписей»[11].
И секретарь Челябинского горкома обращается с настойчивой просьбой в Художественный фонд СССР:
«Горком партии настоятельно просит срочного командирования академика Дайнека художников исправления допущенных

148
Челябинский театр оперы и балета.
149
Зрительный зал Челябинского театра оперы и балета.
150
Фойе Челябинского театра оперы и балета.

148


149


150

151
Танец.
Наброски для плафона Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, карандаш. 20,3×29 см.
Частное собрание, Москва.

152
Танец.
Набросок для плафона Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, карандаш. 20,3×29 см.
Частное собрание, Москва.

153
Славянский танец.
Эскиз росписи плафона в зрительном зале Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, акварель. 49,1×50,7 см.
ККГ. Инв. Г-1720.

154
Грузинский танец.
Эскиз росписи плафона в зрительном зале Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, акварель. 49,6×48,8 см.
ККГ. Инв. Г-1719.

151

152

153

154

155

Эскиз росписи плафона в зрительном зале Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, акварель, белила, карандаш.
49,2×49,8 см.
ККГ. Инв. Г-1721.

155

156
Эскиз арлекина Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, акварель, гуашь, карандаш.
45×97,5 см.
ККГ. Инв. Г-1924.

157
Эскиз росписи плафона зрительного зала Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
100×80 см.
Частное собрание, Москва.

158
Эскиз плафона зрительного зала Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, акварель, пастель, карандаш.
99,8×69,5 см.
Частное собрание, Москва.

159
Эскиз орнамента к плафону зрительного зала Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, цветной карандаш. 24,3×40,6 см.
Частное собрание, Москва.

156

157

158

159

160
Плафон зрительного зала Челябинского театра оперы и балета.

160

161
Фрагмент росписи плафона зрительного зала Челябинского театра оперы и балета.
162
Фрагмент росписи плафона зрительного зала Челябинского театра оперы и балета.

161

162

163
Фрагмент росписи плафона зрительного зала Челябинского театра оперы и балета.
164
Фрагмент росписи плафона зрительного зала Челябинского театра оперы и балета.

163

164

дефектов росписи театра оперы выполняемых договору комбината декоративно прикладного искусства»[12].
Дейнека по-прежнему молчал. Сроки сдачи здания театра проходили, и начальник строительства в последней попытке добиться исправления росписей апеллирует к управляющему строительным трестом «Челябстрой» В.В. Мокшанцеву, через которого осуществлялся заказ на росписи.
«При этом препровождаю протокол заседания архитектурно-художественного совета от 24/VIII – 54 г. Прошу принять меры по исправлению росписи и поставить в известность Вашего субподрядчика (Декоративно-оформительского комбината). Начальник строительного управления строительства театра оперы и балета А. Мурашкин. 31/VIII – 54 г»[13].
К сожалению, протокол, на который ссылается А.П. Мурашкин, не архивирован, поэтому невозможно документально воспроизвести те причины, которые побудили некомпетентного в области монументально-декоративного творчества заказчика столь настойчиво требовать от художника исправления росписей.
Сравнение сохранившихся эскизов росписей Челябинского театра с законченной работой показывает, что они остались в оригинальном варианте.
24 февраля 1955 года Государственная приёмная комиссия[14] приняла театр и установила общую оценку выстроенного здания – отлично.
В машинописном акте, который и по сей день хранится в Театре оперы и балета, имеется приписка от руки под номером 22, где добавлены еще две позиции:
«22а. Живопись – Низкого качества
22б. Мебель – Хорошо».
В том же 1954 году в записке отдела науки и культуры ЦК КПСС «О состоянии советского изобразительного искусства» от 6 июля 1954 года Александр Дейнека в ряду с Сергеем Герасимовым, Мартиросом Сарьяном, Александром Матвеевым, Андреем Гончаровым и другими был назван «…художником, ещё не преодолевшим формалистических пережитков в своём искусстве».
Оценивая позже росписи Челябинского театра, Дейнека отмечал: «Плафон зрительного зала украшен изображением гирлянд цветов в центре круга… По основному поясу разместились пять групп, танцующие народные и классические танцы. Несмотря на индивидуальную характеристику каждой группы, характер композиции и масштабы каждого клейма по массе тождественны.
…Естественная плоскость потолка, не загромождённая фоновыми атрибутами, дала размах, динамику танцующим группам…
О цвете плафона можно, пожалуй, говорить положительно, беря зал в целом с золотом лепнин, пурпуром занавеса, киноварью обивки сидений.
В фойе плафон более традиционен. На нём изображён большой народный праздник…
Плафон хорошо смотрится именно по длине зала с обеих сторон. Таким образом, основное решение было удачно найдено…
В работе было много удач, все они в отдельности интересны, по моему мнению, но в целом ансамбль театра не получил простоты, которая сопутствует величию»[15].

Материалы для комментария предоставлены Н.А. Козловой (ЧОМИ, Челябинск).

1
Скрипков Я.Н. Учитель // Проблемы советского искусства 1930–50 гг. (к 100-летию А.А. Дейнеки): Сборник докладов, воспоминаний. Курск, 1999, с. 164.
2
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 60–61.
3
Никифоров С.И. Воспоминания о великом мастере // Там же, с. 147–160.
4
См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 79.
5
Об этом упоминает С.И. Никифоров и подтверждает художник из Екатеринбурга А.П. Гладов, в то время студент Свердловского художественного училища им. И. Шадра, а также дочь художника Н.Г. Чеснокова Ольга Николаевна, которая вместе с отцом участвовала в реставрации росписей в 1981–1982 годах.
6
Конышева Е.В. Градостроительство и архитектура Челябинска конца 1920–1950-х гг. в контексте развития советского зодчества. Челябинск, 2005, с. 91.
7
«Так как он не мог всё время быть в Челябинске, просил меня письмами сообщать ему о процессах работы. Я написал одно (первое) письмо, сообщив о процессе подготовки потолка и начале живописи. Дальше переписка не состоялась. Я ждал дальнейших указаний – их не было. По приезде в Челябинск, Дейнека упрекнул меня, почему я не продолжал сообщать ему дальше» (Никифоров С.И. Воспоминания о великом мастере // Проблемы советского искусства 1930–50 гг. (к 100-летию А.А. Дейнеки): Сборник докладов, воспоминаний. Курск, 1999, с. 147–160.
8
ОГАЧО. Ф. Р-1605, оп. 1, д. 13, л. 216.
9
Там же, л. 220.
10
Там же, л. 160.
11
Там же, л. 159.
12
Там же, л. 166.
13
Там же, л. 451.
14
Государственная приёмная комиссия под председательством Г.И. Конопасова, председателя горисполкома; среди членов – главный архитектор города И.Е. Чернядьев, автор проекта театра Н.П. Куренной, начальник Управления культуры горисполкома М.Я. Вихарев, заслуженный деятель искусств, лауреат Сталинской премии главный режиссёр Драматического театра Е.А. Бриль, директор Театра оперы и балета В.П. Артемьев.
15
Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 61, 64.

165
Эскиз росписи плафона в фойе Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, акварель, белила, цветной карандаш. 46,1×73,6 см.
ККГ. Инв. Г-1812.

166
Эскиз розетки плафона для Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, карандаш, акварель.
35,6×24,8 см.
Частное собрание, Москва.

167
Эскиз розетки плафона для Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, карандаш, акварель.
25,3×34,6 см.
Частное собрание, Москва.

168
Эскиз розетки плафона для Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага на картоне, карандаш, акварель, гуашь. 40×59 см. Фрагмент.
Частное собрание, Москва.

169
Эскиз плафона для Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, карандаш, акварель.
24,8×34,4 см.
Частное собрание, Москва.

170
Эскиз росписи плафона для Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, карандаш, акварель. 31×43,6 см.
Частное собрание, Москва.

171
Эскиз плафона для Челябинского театра оперы и балета. 1953.
Бумага, карандаш, акварель.
21,5×31,4 см.
Частное собрание, Москва.

165

166

167

168

169

170

171

172
Роспись плафона в фойе Челябинского театра оперы и балета.

172

Панно для павильона СССР на Всемирной выставке в Брюсселе.
1957–1958 (не сохранились).

Первая послевоенная Всемирная выставка, открывшаяся 17 апреля 1958 года в Брюсселе, проходила под лозунгом «Человек и прогресс». Специально для неё архитектором Андре Ватеркейном был возведён «Атомиум» – сооружение, представлявшее увеличенный в 165 миллиардов раз фрагмент кристаллической решётки железа. Основной интригой выставки было противостояние соседствующих павильонов – СССР и США, в котором отражалось реальное противостояние лидеров двух лагерей «холодной войны».

В тот момент успех был явно на стороне Советского Союза. В августе 1957 года прошли успешные испытания первой в мире межконтинентальной баллистической ракеты. 4 октября был запущен первый спутник и открыта «космическая эра» (модель спутника, представленная на выставке, ежедневно собирала очереди желающих её увидеть). Н.С. Хрущёв выступил с заявлением, требуя «покончить с холодной войной».

Тема экспозиции советского павильона была обозначена как «Мир и труд». Дейнеке были заказаны два панно.

«Для советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе я написал два огромных панно, в которых надо было наглядно показать результат борьбы советского народа за мир во всём мире, за победу нашей науки и культуры. …Период композиционных прикидок оказался, как никогда ранее, тяжёлым и длительным. Без малого год ушёл на уточнение, а вернее поиски сюжетов и эскизных проверок: приступил я к работе в начале 1957 года, а только в декабре окончательно были утверждены эскизы на темы: „За мир во всём мире“ и „Мирные стройки“. Осталось лишь два месяца на исполнение колоссальных панно (каждое 8 метров по высоте и 16 по длине). Для работы было отведено два зимних теннисных корта в Сокольниках»[1].

В работе над панно Дейнеке помогали его бывшие студенты из МИПиДИ. Один из них, С.И. Никифоров, вспоминал:

«В конце 1957 года Александр Александрович пригласил меня в бригаду художников для создания двух огромных панно для павильона Всемирной выставки в Брюсселе. Бригада состояла из пяти человек бывших его учеников в МИПиДИ. В Сокольниках, в большом спортивном зале стояли два огромных холста, около них деревянные леса в два этажа. Дейнека объяснил план работы: перенести с эскизов рисунок на холст, затем каждый получит участок живописи. По выполнении рисунка Александр Александрович расставил нас по разным участкам лесов писать красками. Мне пришлось работать над панно „Строительство“. Людей начал писать сам мастер, о чём предупредил в начале работы. …он курил, работая, на лесах… Дейнека садился перед огромной головой демонстранта на фоне нового здания университета и писал её законченно. Головы были более натуральной величины… На следующий день мастер поправлял сделанную работу, вносил поправки… Так он работал каждый день; размеренно, уверенно, как мастер, знающий, что делать и как делать…»[2].

В пояснительной записке к описанию советского раздела организаторы отмечали: «Наши художники постарались наиболее просто и убедительно, доходчиво оформить материальные экспонаты, представленные в павильоне, но, помимо этого, в павильоне можно будет увидеть полотна лучших советских живописцев, скульптуры советских ваятелей. Например, во вводном зале установлено грандиозное панно, выполненное кистью Дейнека, а также известная картина Владимира Серова „2-ой съезд Советов“»[3].

Правда, при обсуждении экспозиции было высказано замечание: «По вводному разделу плана обращает внимание большое количество текстов под панно и на колоннах, что может внимание к ним рассеять…»[4].

Действительно, цитаты из классиков марксизма-ленинизма и статей советской Конституции, которые предполагалось разместить во вводном зале, занимают восемь страниц машинописного текста[5].

Как видно на фотографии, опубликованной в журнале «Life», количество цитат вокруг панно Дейнеки существенно уменьшено не было.

Одна из бельгийских газет писала тогда: «Советский павильон изощряется подчеркнуть словом, картинами, надписями свои политические тезисы. Он раздражает чрезмерностью политической пропаганды»[6].

Гораздо более доброжелательна была газета «Le Soir», 20 апреля 1958 года поместившая статью «Посещение советского павильона. Дом из стекла без железных занавесов», где отмечалось: «…в этом павильоне материализма колышется почти религиозная атмосфера Пантеона. …обширные картины, расположенные друг напротив друга. Ленин берёт власть. Каменщики и каменщицы строят небоскрёбы под русским снегом. Весёлые и не обмороженные»[7].

27 апреля газета «Le Derniere Heure» опубликовала статью Жана Жербо «Шестая часть мира в кафедральном соборе: павильон СССР», в которой отмечалось: «Называйте это пропагандой, если хотите… эффект, который производит павильон СССР – взрывной. …На осевой перспективе первый спутник; затем… гигантская статуя Ленина… Это можно резюмировать одним словом: сенсационно»[8].

Жюри выставки отметило панно Дейнеки «За мир», а также выставлявшиеся в павильоне картины «Оборона Петрограда», «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» и «Эстафета» золотой медалью[9].

12 декабря 1958 года в Москве состоялось заседание президиума правления МССХ, на повестке дня которого стояло «выдвижение и обсуждение кандидатур, рекомендованных на соискание Ленинских премий». От секции монументальной живописи был выдвинут А.А. Дейнека с панно «За мир во всём мире» в советском павильоне на Всемирной выставке в Брюсселе 1958 года. Итоги голосования: «за: 2, против: 27. Кандидат не получил необходимого количества голосов»[10].

1 Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. М., 1961, с. 76.
2 Никифоров С.И. Воспоминания о великом мастере: «То, что осталось в памяти» // Проблемы советского искусства 1930–50 гг. Курск, 1999, с. 158.
3 ГАРФ. Ф. 9470, оп. 1, д. 11, л. 212.
4 Там же, л. 193.
5 Там же, л. 3–10.
6 http://www.jur-jur.ru/articles/articles520.html
7 Цит. по: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 187.
8 Там же, с. 187.
9 ГАРФ. Ф. 9470, оп. 1, д. 1, л. 197.
10 Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 187.

173
Интерьер павильона СССР на Всемирной выставке в Брюсселе.
1958. Фотография из журнала «Life». 1958, апрель.

Photo by Michael Rougier // Time Life Pictures/Getty Images

173

Цикл мозаик для Дворца Советов.
1959–1962, Москва (осуществлён частично).

174
Эскиз мозаичного фриза на темы революции и первых лет советской власти. 1962.
Бумага, акварель, гуашь, бронза.
32,2×169,5 см.
ККГ. Инв. Г-2189.

175
А.В. Власов. Разрез по фойе. Конкурсный проект Дворца Советов. 1-й вариант (заказной). Москва, Ленинские горы. 1957.
Бумага, карандаш, тушь, акварель.
46,5×147 см.
ГНИМА, Москва. Инв. 6256/9.

176
А.В. Власов. Фрагмент конкурсного проекта Дворца Советов. 1-й вариант (заказной). Москва, Ленинские горы. 1957.
Бумага, карандаш, тушь, акварель, белила, золотой порошок. 97×148 см.
ГНИМА, Москва. Инв. 6256/13.

Идея строительства Дворца Советов – главного советского архитектурного проекта 1930-х годов – стала вновь актуальной в конце 1950-х. В 1957–1959 годах был проведён открытый конкурс. Здание теперь предполагалось строить не на месте снесённого храма Христа Спасителя, а на Ленинских горах, юго-западнее МГУ. Победитель так и не был назван, но одним из наиболее удачных был признан проект, представленный творческим коллективом под руководством М.Г. Бархина, Я.Б. Белопольского, Л.Н. Павлова, И.И. Ловейко, а также архитектора А.В. Власова[1].

Возможно, один из проектов описан в воспоминаниях сотрудницы Управления по проектированию Дворца Советов (УПДС), деятельность которого в связи с проведением конкурса вновь активизировалась: «Дворец представлял собой три больших овальных здания, соединённых воедино переходами, к которым с двух сторон поднимались пандусы, окружающие необъятную площадь. В центре композиции находился Верховный Совет, по бокам от него – Совет Союза и Совет национальностей, а пандусы и площадь должны были служить для проведения торжественных шествий, демонстраций и празднеств. Позади дворца предполагалось разбить огромный парк, украшенный скульптурой, ротондами, беседками, фонтанами и декоративными решётками. Богатый декор предполагался и в самих зданиях…»[2].

В 1959 году Дейнека был назначен главным художником проектируемого Дворца[3] (скульптурными работами руководил Н.В. Томский).

В научном архиве Академии художеств в папке с делами за ноябрь 1960 – декабрь 1961 года хранится недатированный документ с печатью канцелярии Управления по проектированию Дворца Советов, в котором Дейнека заказывает мозаичной мастерской «выполнение экспериментальных фрагментов в мозаике:

1. Голова В.И. Ленина. Крупная смальта. Золото. Размер 2×3 метра[4].
2. Октябрь. Красногвардеец, флорентийская мозаика. Размер 2×4 метра.
3. Доярка. Керамическая мозаика. Серебро. Размер 2×4 метра.
4. Декоративный орнамент для полов смальта и мрамор. Размер 2×2 метра»[5].

Перечень упоминающихся здесь мозаик совпадает со сведениями В.П. Сысоева о замысле Дейнеки создать мозаичный цикл «Люди Страны Советов»[6]. Кроме перечисленных в заказе исследователь включает в этот цикл следующие произведения: «Хорошее утро», «Хоккеисты», «Мирные стройки», а также живописные работы «На учёбе», «Покорители космоса», «Юность» и «Великое начало» (как подготовительные для мозаичных работ).

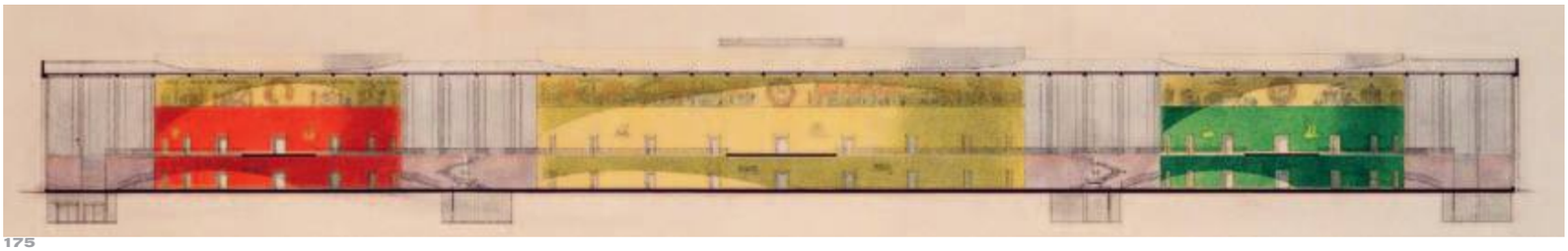
В ходе подготовки издания не удалось обнаружить документы, которые полностью подтвердили бы это утверждение. Мозаика «Мирные стройки» была задумана и начала создаваться ещё до того, как Дейнека занял пост главного художника Дворца Советов[7]. Несколько раз в материалах архива мозаичной мастерской Академии художеств упоминается выполненное в этот период по заказу Дейнеки «художественное панно в мозаике площадью 5 м²». Договор на его исполнение заключён 20 июля 1959 года; «сроки исполнения – февраль 1960 года. Сумма – 19.085 руб.»[8].

Пока не представляется возможным точно идентифицировать мозаику, о которой идёт речь. Площадь мозаики «Хоккеисты» близка к искомым 5 м² (215×217 см), однако стоимость работ составляет (в новых ценах после денежной реформы 1961 года) 1404 руб. 41 коп., а заказ выполнен и сдан заказчику «в октябре месяце 1961»[9].

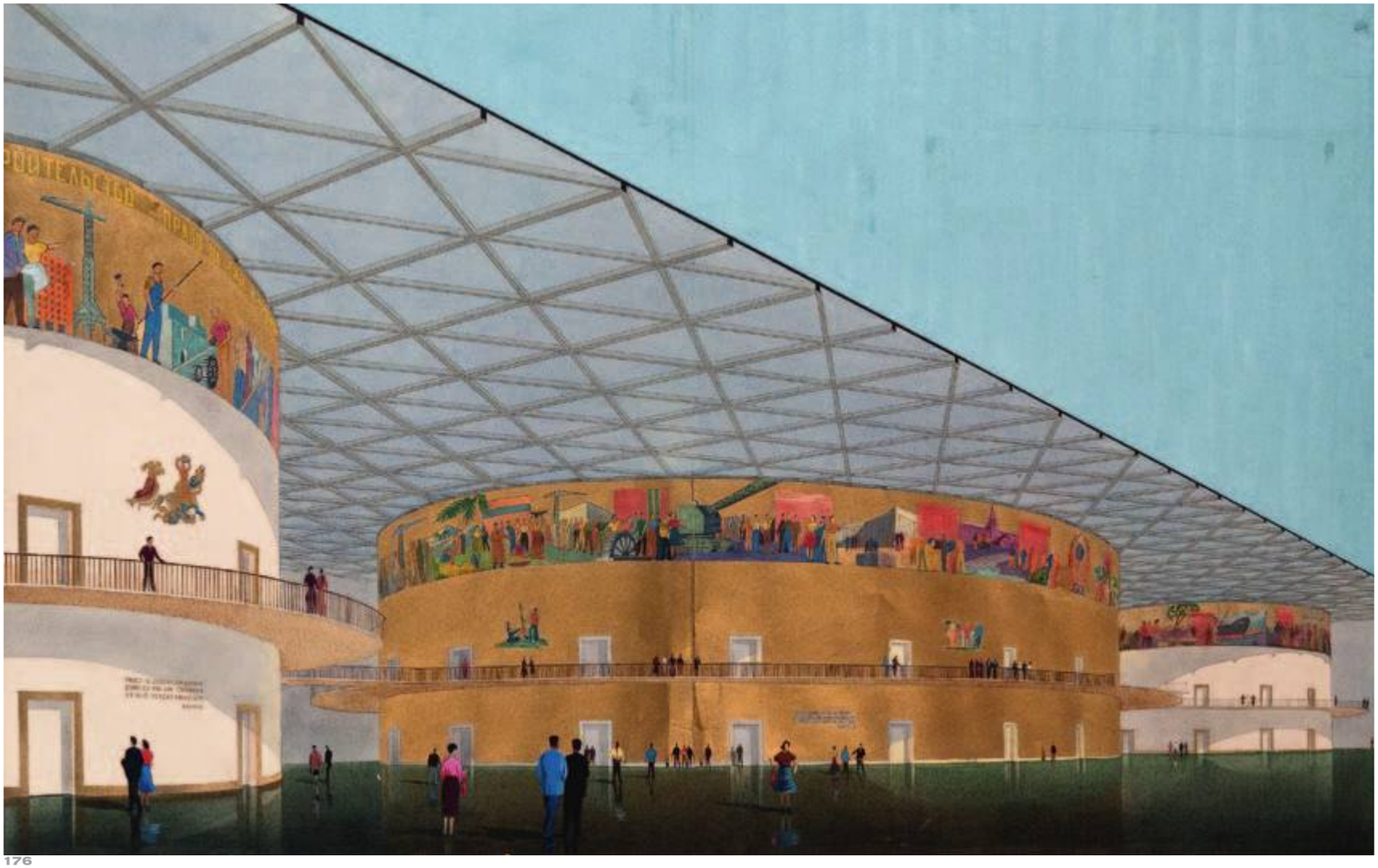
Композиции «На учёбе», «Покорители космоса», «Юность» и «Великое начало», существующие в живописном варианте, хранятся соответственно в КМРИ (Киев), ЛОХМ (Луганск), ГМИРК (Алматы) и АГМИ (Баку). В процессе работы над изданием не были обнаружены какие-либо документы, свидетельствующие о начале переговоров о переведении упомянутых композиций в мозаичную форму.

В недатированном «Отчёте о научно-исследовательской работе, выполняемой мозаичной мастерской Академии художеств по договору с Управлением ПДС», Дейнека указывал, что, «выполняя решение Правительства по строительству Дворца Советов в плане научно-исследовательской работы Управления (Так! – Прим. сост.), Ленинградскими мозаичными мастерскими Академии художеств СССР… выполнены 4 мозаичные работы на тему „Люди Революции“». Далее перечисляются четыре работы и поясняется их научно-исследовательский характер:

174



175



176

177

178

179

180

177
Красногвардеец.
Эскиз флорентийской мозаики для Дворца Советов. 1961.
Бумага, акварель, белила. 88×43,8 см.
ККГ. Инв. Г-1184.

178
Строительница.
Эскиз керамической мозаики для Дворца Советов. 1961.
Бумага, гуашь, карандаш. 87,2×56 см.
ККГ. Инв. Г-1923.

179
Сталевар.
Эскиз керамической мозаики для Дворца Советов. 1961.
Бумага, акварель, белила, бронзовая и серебряная краски. 88×44,7 см.
ККГ. Инв. Г-1185.

180
Доярка.
Эскиз мраморной мозаики для Дворца Советов. 1961.
Бумага, акварель, серебряная краска. 87,4×44,2 см.
ККГ. Инв. Г-1186.

181
Доярка. 1959.
Холст, масло. 162×132 см.
ИОХМ, Иркутск. Инв. Ж-1139.

в результате работ над мозаикой «Красногвардеец» (200×350 см) «выявились возможности выполнения флорентийской мозаики мастерскими Академии»;
в панно «Доярка» (180×350 см) достигнуты «возможности создания образной мозаики из керамических плиток», с помощью сочетания «естественного камня, смальты и метлахской плитки»;
в мозаичном панно «Сталевар» (180×350 см) «впервые решена задача набора смальтовой мозаики на цементном фоне»;
«возможности применения метлахской плитки в мозаике достигнуты в панно «Строительница» (228×350 см)»[10].

Таким образом, в цикл следует включить также мозаики «Сталевар» и «Строительница», местонахождение которых в настоящее время не установлено.

На следующих страницах отчёта Дейнека сообщает, что в организованных при Управлении ПДС мастерских монументальной живописи разработана предварительно тематика росписи «наружных стен Совета Союза и Совета Национальностей» и выполнены форэскизы, эскизы и развёртки. Возможно, с этими планируемыми росписями связан ряд графических листов, хранящихся в коллекции ККГ и частном собрании в Москве.

Между тем проектирование Дворца Советов шло весьма вяло. Как вспоминает одна из учениц Дейнеки, художник-монументалист Э.А. Жарёнова, в 1960 году тот пригласил нескольких своих учеников, и среди них Владимира Васильцова, «на очередное проектирование Дворца Советов.., но через год безделья и большой постоянной зарплаты Володя подал заявление об уходе, и А.А. Дейнека это одобрил (а вскоре и вся „лавочка“ развалилась)»[11].

В начале 1963 года решением Правительства СССР проектирование Дворца Советов было прекращено; УПДС было реорганизовано в ЦНИИЭП зданий культуры, спорта и управления.

15 ноября того же года пленум правления МОСХ на заседании, «детально обсудив рекомендуемые кандидатуры», открытым голосованием выдвинул «на соискание Ленинских премий следующих товарищей (прошли единогласно): <…> Дейнека Александр Александрович. Мозаика „Хорошее утро“, „Красногвардеец“, „Доярка“»[12].

22 апреля 1964 года за комплекс мозаичных работ «Красногвардеец», «Доярка», «Хорошее утро», «Хоккеисты» Дейнеке была вручена Ленинская премия.

181

1
Дворец Советов: Материалы конкурса 1957–1959 гг. М., 1961.
2
limiter.ru/istoriya-bolshoj-semi-glava-28-dvorec-sovetov-sxkb-na-da
3
В кн.: Сысоев В.П. Александр Дейнека. М., 1989, т. 1, с. 274 и в «Дейнека. Живопись». М., 2010 на с. 189 ошибочно указано: «главным художником Дворца съездов».
4
Других упоминаний об этой мозаике не обнаружено.
5
НА РАХ. Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 199, л. 5.
6
См.: Сысоев В.П. Александр Дейнека. М., 1989, т. 1, с. 274–282.
7
См. с. 221 настоящего издания.
8
НА РАХ. Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 148, л. 14.
9
НА РАХ. Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 244, л. 15, 16.
10
ОР ГТГ. Ф. 238, ед. хр. 68, л. 1.
11
Цит. по: Жарёнова Э. Издалека к настоящему. М., 2005, с. 21.
12
См.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 196.

182
Доярка.
Мозаичное панно для Дворца Советов.
1962.
Мрамор, смальта, метлахская плитка.
400×185 см.
ККГ. Инв. Ж-1296.

182

183
Красногвардеец.
Мозаичное панно для Дворца Советов.
1962.
Бетон, мрамор, флорентийская мозаика.
355×168 см.
ТОКГ, Тверь.
Инв. Д-2653.

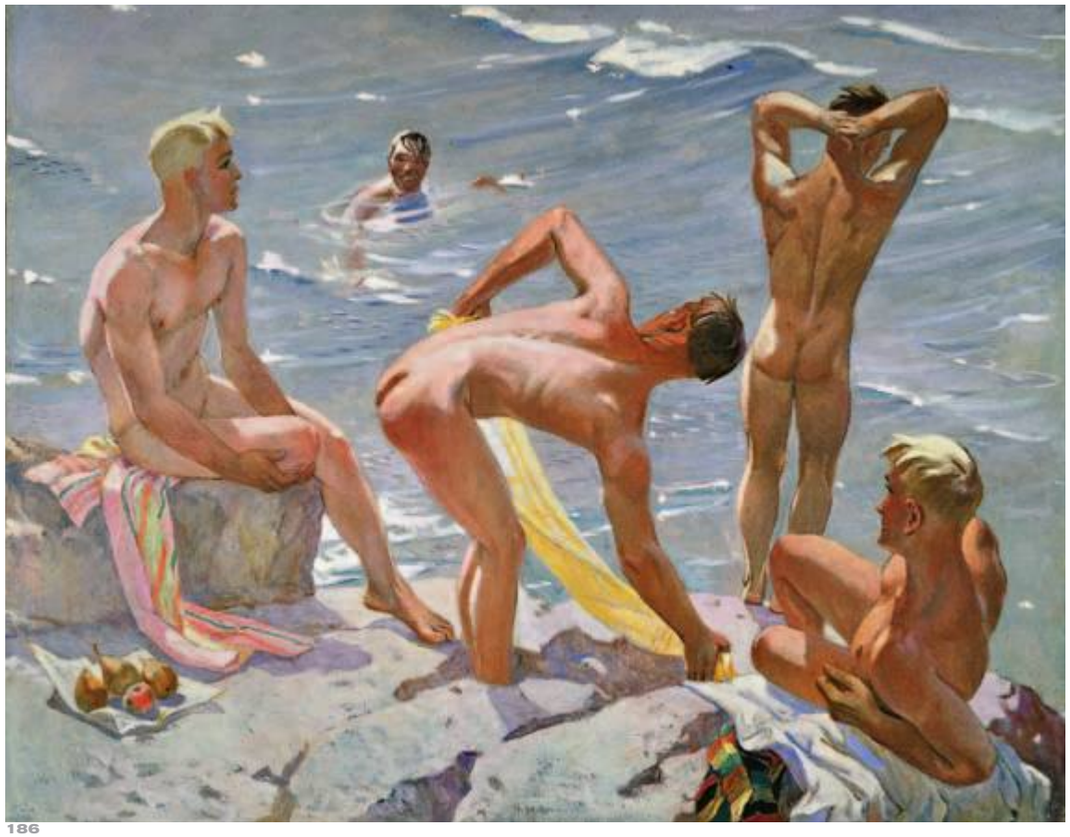
183

184
Хоккеисты. 1959–1960.
Предположительно, мозаика для Дворца Советов.
Смальта, прозрачное стекло, фольга, серебрянка, мозаика. 215×217 см.
ГРМ. Инв. Ст-3469.

184

185
Рисунок к мозаике «Хорошее утро».
1959.
Бумага, сангина. 98×52,7 см.
КМРИ, Киев. Инв. Рг-3534.

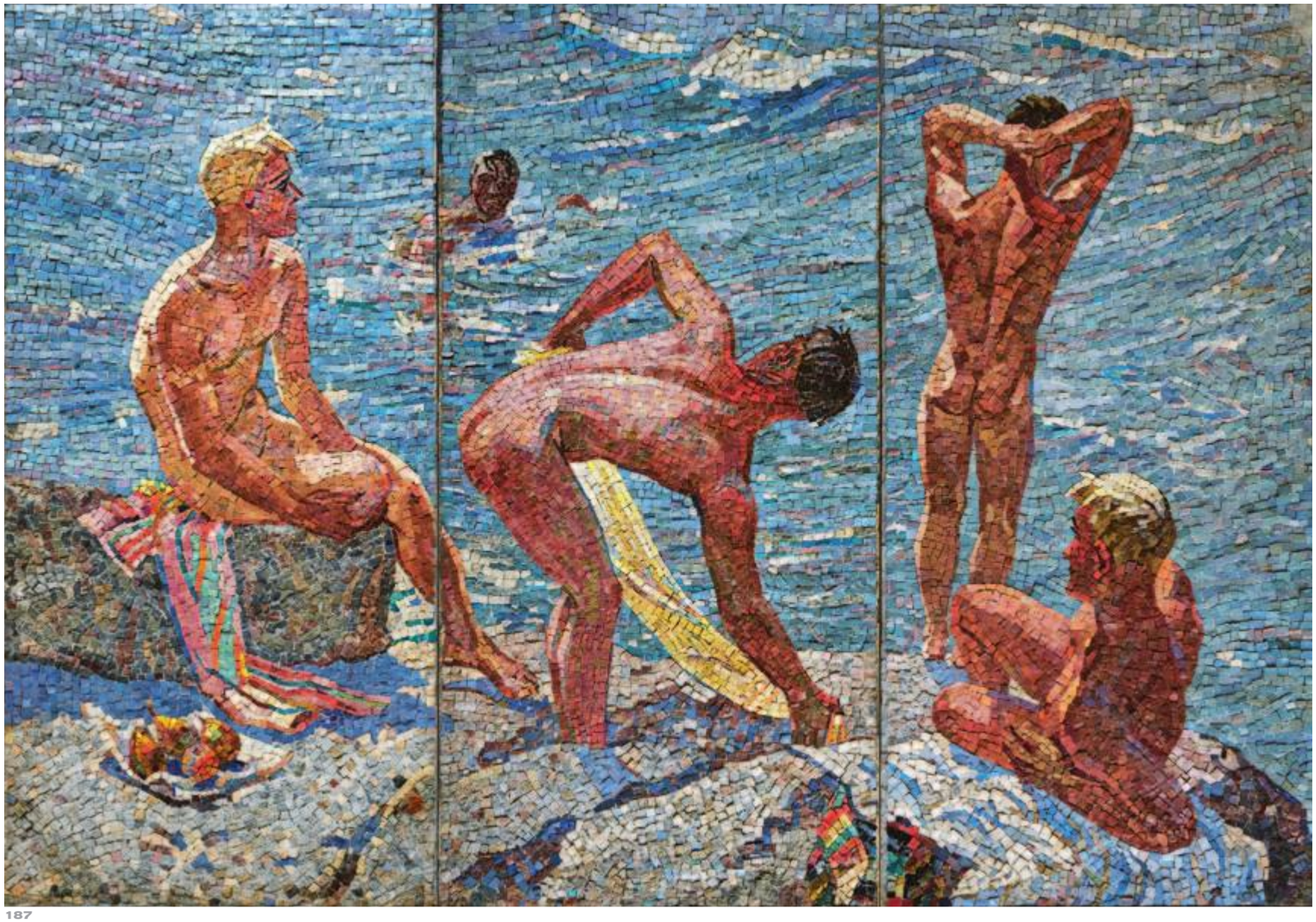
185



186

186
Хорошее утро.
Эскиз мозаики для Дворца Советов (?).
1960.
Холст, масло. 193×250 см.
НМЗ, Великий Новгород. Инв. Сж-342.

187
Хорошее утро.
Мозаичное панно для Дворца Советов (?).
1959–1960.
Смальта, металл, мозаика. 200×300 см.
ГТГ. Инв. СКС-374.



187

188

189

190

188
На учёбе.
Предположительно, живописный вариант мозаичной композиции для Дворца Советов. 1961.
Холст, масло. 233×294 см.
КМРИ, Киев. Инв. Ж-1344.

189
Покорители космоса.
Предположительно, живописный вариант мозаичной композиции для Дворца Советов. 1961. Фрагмент.
Холст, масло. 340×435 см.
ЛОХМ, Луганск. Инв. 318 ж-с.

190
Великое начало.
Предположительно, живописный вариант мозаичной композиции для Дворца Советов. 1961–1962.
Холст, масло. 197×355 см.
ГМИРК, Алматы. Инв. 2380-ж.

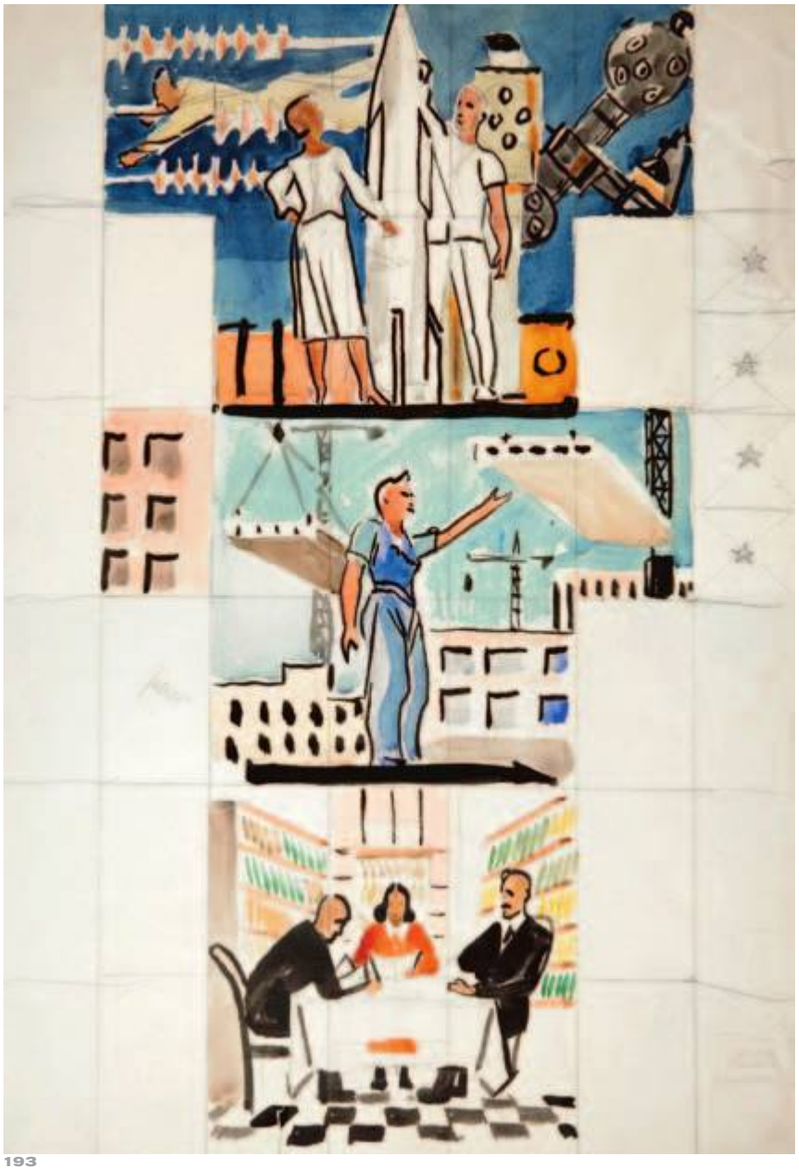
191
Юность.
Предположительно, живописный вариант мозаичной композиции для Дворца Советов. 1961–1962.
Холст, масло. 130×234 см.
АГМИ, Баку. Инв. R 1603.

191

Эскизы мозаик
к неизвестному проекту.
1959–1962 (не осуществлены).

Среди графических эскизов Дейнеки встречаются отдельные листы и группы работ, объединённых общей темой, композиционными решениями, временем исполнения, которые по всем признакам связаны с разработками монументальных композиций, однако документальных сведений, подтверждающих это, до настоящего времени не обнаружено. Среди них – несколько акварелей из собрания ККГ, являющихся эскизами к неизвестным неосуществлённым мозаикам.

192


193

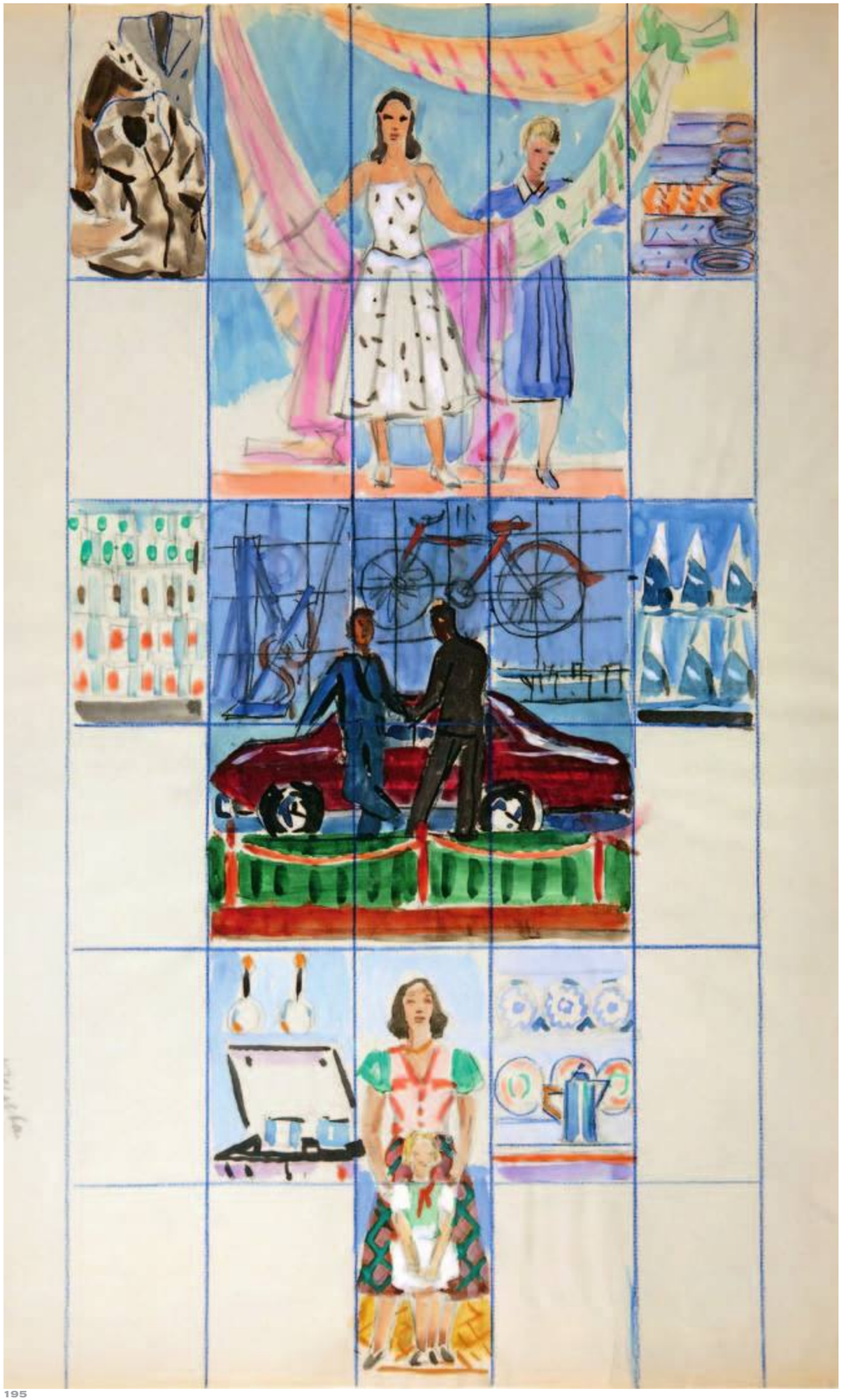
194

192
Отдых. 1959–1960.
Бумага, акварель, тушь, карандаш.
40×44 см.
ККГ. Инв. Г-2009.

193
Мирные стройки. 1959–1960.
Бумага, акварель, цветной карандаш.
62,2×42,5 см.
ККГ. Инв. Г-1753.

194
Богатства страны. Наш урожай.
1959–1960.
Бумага, акварель, цветной карандаш.
62,3×43,5 см.
ККГ. Инв. Г-1754.

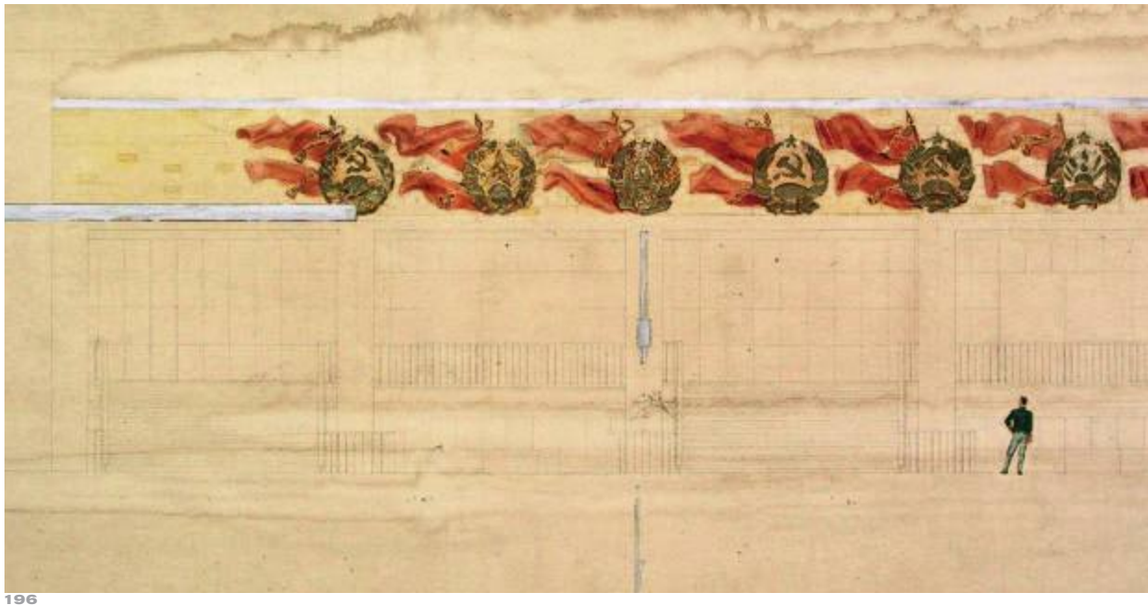
195
Богатства страны. Наши товары.
1950–1960.
Бумага, акварель, цветной карандаш.
64×44 см.
ККГ. Инв. Г-1752.



195

Мозаики для Кремлёвского Дворца съездов.
1961, Москва.

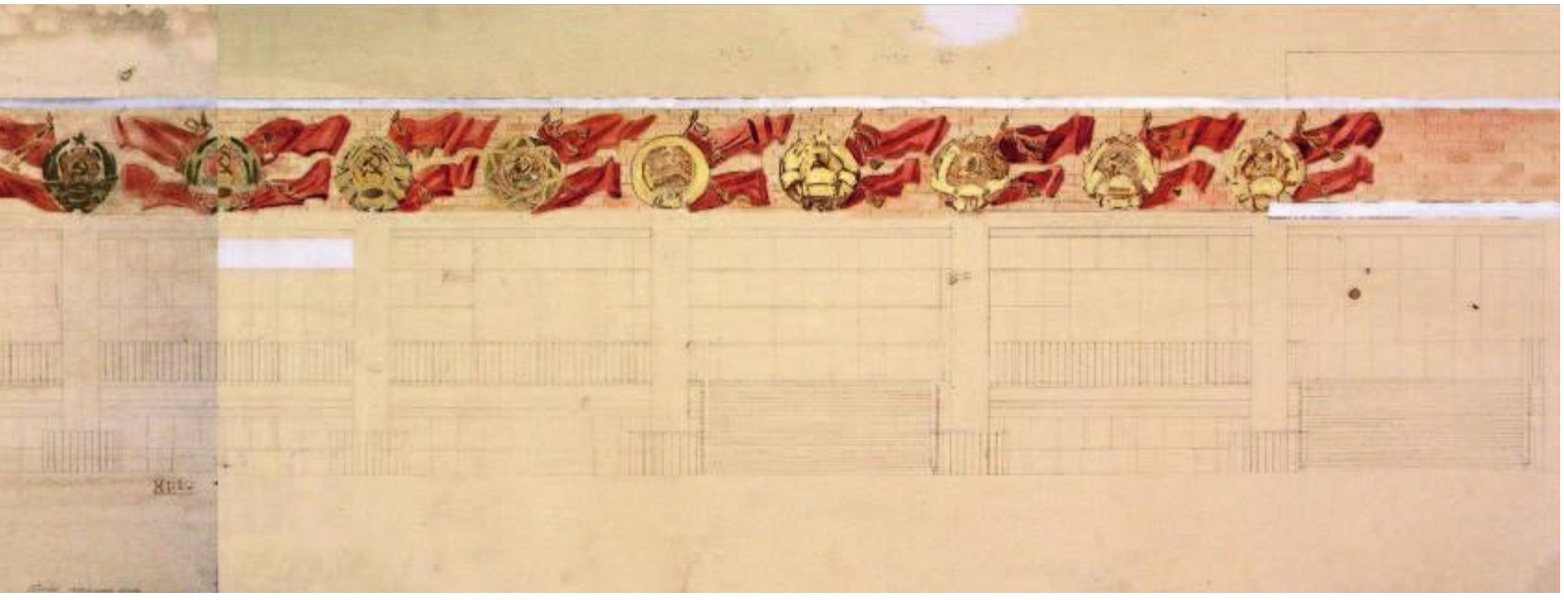
По воспоминаниям современников, идея строительства специального помещения для проведения партийных съездов появилась у Н.С. Хрущёва в начале 1959 года. Решено было возвести его на территории Кремля, на месте старого здания Оружейной палаты, построенного в 1807–1810 годах И.В. Еготовым в стиле ампир, в связи с чем последнее было снесено.
Разработкой проекта руководил М.В. Посохин; в авторский коллектив вошли: архитекторы А.А. Мндоянц, Е.Н. Стамо, П.П. Штеллер, Н.М. Щепетильников; инженеры Г.Н. Львов, А.Н. Кондратьев, С.Я. Школьников, Т.А. Мелик-Аракелян и другие, каждый из которых отвечал за отдельную часть строящегося сооружения (например, зал – Е.Н. Стамо, фойе – П.П. Штеллер, фасады – А.А. Мндоянц и т.д.).
В новом здании, которое в процессе строительства его создатели называли «зданием для проведения съездов и других массовых мероприятий», были запроектированы зал на шесть тысяч мест с театральной сценой, подземные гардеробы, банкетный зал непосредственно над залом заседаний. В качестве образцов использовали опыт современной западной архитектуры, для чего архитекторов и конструкторов командировали в США и Европу.
Управление строительства здания съездов в Кремле организовало выпуск газеты «Ударная стройка», выходившей дважды в неделю. В одной из первых передовиц говорилось: «Товарищи строители! Не потеряем ни одного часа, сделаем II и III смены полноценными!.. Выполнение социалистических обязательств рабочими коллективами станет замечательным производственным подарком XXII съезду КПСС. Здание съезда должно быть сдано Государственной комиссии в установленный срок. И оно будет сдано!».
Здание для съездов было построено за 16 месяцев.
Дейнека, который в это время являлся главным художником Управления строительства Дворца Советов, был привлечён к оформлению «Фойе делегатов» нового строящегося здания для съездов. Был утверждён проект украшения фойе фризом с изображением гербов союзных республик.
13 марта 1961 года Управление по строительству здания съездов в Кремле (заказчик) и Управление мастерских и лабораторий



196

Академии художеств СССР («Академия») заключили договор о том, что «„Заказчик“ сдаёт, а „Академия“ принимает на себя выполнение: а) картона для мозаично-декоративного фриза по утверждённому эскизу Народного художника РСФСР т. Дейнека А.А. для фойе делегатов; б) Исполнение в смальте мозаичного фриза согласно утверждённого эскиза и картона… Исполнение в смальте мозаичного фриза – в пятимесячный срок со дня получения от завода поставщика контррельефной смальты…»[1].
Работы по изготовлению мозаичного фриза были завершены уже в июле. Согласно сохранившимся в архиве Академии художеств документам, «1961 г. июля мес. 17 дня» началась отправка «фрагментов мозаичного художественного фриза для здания Съездов в Кремле согласно договора». В этот день было отправлено «97 фрагментов по 0,5 кв. метра упакованных в ящики, всего 83 штуки (всего 48,5 кв. м), 23 июля – 58 фрагментов по 0,5 кв. метра, упакованные в 58 ящиков (двадцать девять кв. метров)», «декоративной золотой полоски 396,25 м упакованных в 10 ящиков» и «один ящик запасной смальты». Наконец, 30 июля в Москву были переданы 23 фрагмента в 23 ящиках и декоративной золотой полоски 574,25 м. «Стоимость одного кв. метра 437 р. 32 коп. согласно утверждённых расценок… Стоимость одного погонного метра золотой полоски 10 р. 06 коп. согласно утверждённых расценков (Так в документе. – Прим. сост.)»[2].
8 августа 1961 года «руководитель мастерской 19 Моспроекта тов. Мндоянц А.А., архитектор тов. Штеллер П.П., от Управления строительства Здания Съездов в Кремле – начальник отдела Технадзора тов. Волков Е.И., начальник СУ-79 тов. Глызденко А.М., и руководитель мозаичной мастерской Академии Художеств СССР тов. Рябышев В.И. составили… акт в том, что при осмотре мозаичного декоративного фриза по оси 12 с изображением гербов Союзных республик, выполненных из смальты, художественной керамики и мрамора, и установили, что работа выполнена в соответствии с утверждённым эскизом народного художника Дейнека А.А. и техническими условиями с оценкой на „отлично“»[3].
Отдельную проблему при возведении здания для съездов составило проектирование и строительство банкетного зала. Первоначально его предполагалось разместить в самостоятельном здании, которое должно было быть возведено в Тайнинском саду. Однако позже возникла идея спроектировать банкетный зал прямо над залом для делегатов. Это предложение требовало

196
Эскиз оформления мозаичным фризом интерьера Кремлёвского Дворца съездов. 1961.
Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
70×320 см (из двух частей).
Частное собрание, Москва.



внесения корректировки в весь проект и расчёты, но в конце концов было принято и реализовано.

11 августа 1961 года в мозаичную мастерскую из Управления по строительству в Кремле здания для проведения съездов и других массовых мероприятий было направлено письмо: «В связи с выявившейся необходимостью прошу срочно выполнить мозаично-декоративные работы для наружных простенков банкетного зала в здании съездов в Кремле по эскизам народного художника РСФСР А.А. Дейнека общей площадью 40–50 кв.м. Начальник управления строительства здания съездов в Кремле Л. Ещенко»[4].

31 августа 1961 года был заключён договор на «исполнение в смальте мозаично-декоративного оформления 16 наружных простенков банкетного зала согласно утверждённого эскиза». Работы должны были быть закончены к 1 октября 1961 года[5].

«1961 г. октября мес. 7 дня» мозаичная мастерская подготовила «акт приёмки мраморно-мозаичных фрагментов согласно договора от 11 августа 1961 г.»[6].

Однако заказчику, очевидно, было не до соблюдения формальностей – здание для съездов срочно готовили к открытию, которое состоялось 17 октября 1961 года.

Работа по исполнению «мозаично-декоративной орнаментации, расположенной на пилонах банкетного зала, выполненной из цветной смальты и рихтованного мрамора», была официально принята 27 декабря 1961 года. В акте отмечалось, что «мозаичные работы выполнены в соответствии с утверждённым эскизом народного художника РСФСР т. Дейнека А.А. и техническими условиями с оценкой „отлично“»[7].

Название «Дворец съездов» новое здание, согласно тем же воспоминаниям участников строительства, тоже получило от Н.С. Хрущёва, впервые осмотревшего его сразу после того, как оно было принято Государственной комиссией. Услышав, что архитекторы и строители называют постройку зданием для съездов, Хрущёв заявил, что так не годится: «Это – Дворец».

Вскоре после открытия Дворца съездов практически все участники строительства получили правительственные награды.

2 января 1962 года указом Президиума Верховного Совета СССР «за достигнутые успехи в сооружении здания Кремлёвского дворца съездов» Дейнека был награждён орденом Трудового Красного Знамени[8]. Появление этого Дворца завершило долгую и сложную историю попыток возвести в Москве Дворец Советов.

1
НА РАХ. Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 199, л. 11.
2
Там же, л. 24–26.
3
Там же, л. 29.
4
Там же, л. 31.
5
Там же, л. 32.
6
Там же, л. 36.
7
Там же, л. 49.
8
Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 194.

197
Серп и молот.
Фрагмент мозаичного декора на фасаде Кремлёвского Дворца съездов.
198
Звезда.
Фрагмент мозаичного декора на фасаде Кремлёвского Дворца съездов.
199
Голубь.
Фрагмент мозаичного декора на фасаде Кремлёвского Дворца съездов.
200
Голубь.
Фрагмент мозаичного декора на фасаде Кремлёвского Дворца съездов.
201
Кремлёвский Дворец съездов.

197

198

199

200

201

202
Звезда и дубовые листья.
Фрагмент мозаичного декора на фасаде Кремлёвского Дворца съездов.

203
Серп и молот, цветы хлопка.
Фрагмент мозаичного декора на фасаде Кремлёвского Дворца съездов.

204
Серп и молот, яблоки.
Фрагмент мозаичного декора на фасаде Кремлёвского Дворца съездов.

205
Серп и молот, колосья.
Фрагмент мозаичного декора на фасаде Кремлёвского Дворца съездов.

206
Звезда и колосья.
Фрагмент мозаичного декора на фасаде Кремлёвского Дворца съездов.

202

203

204

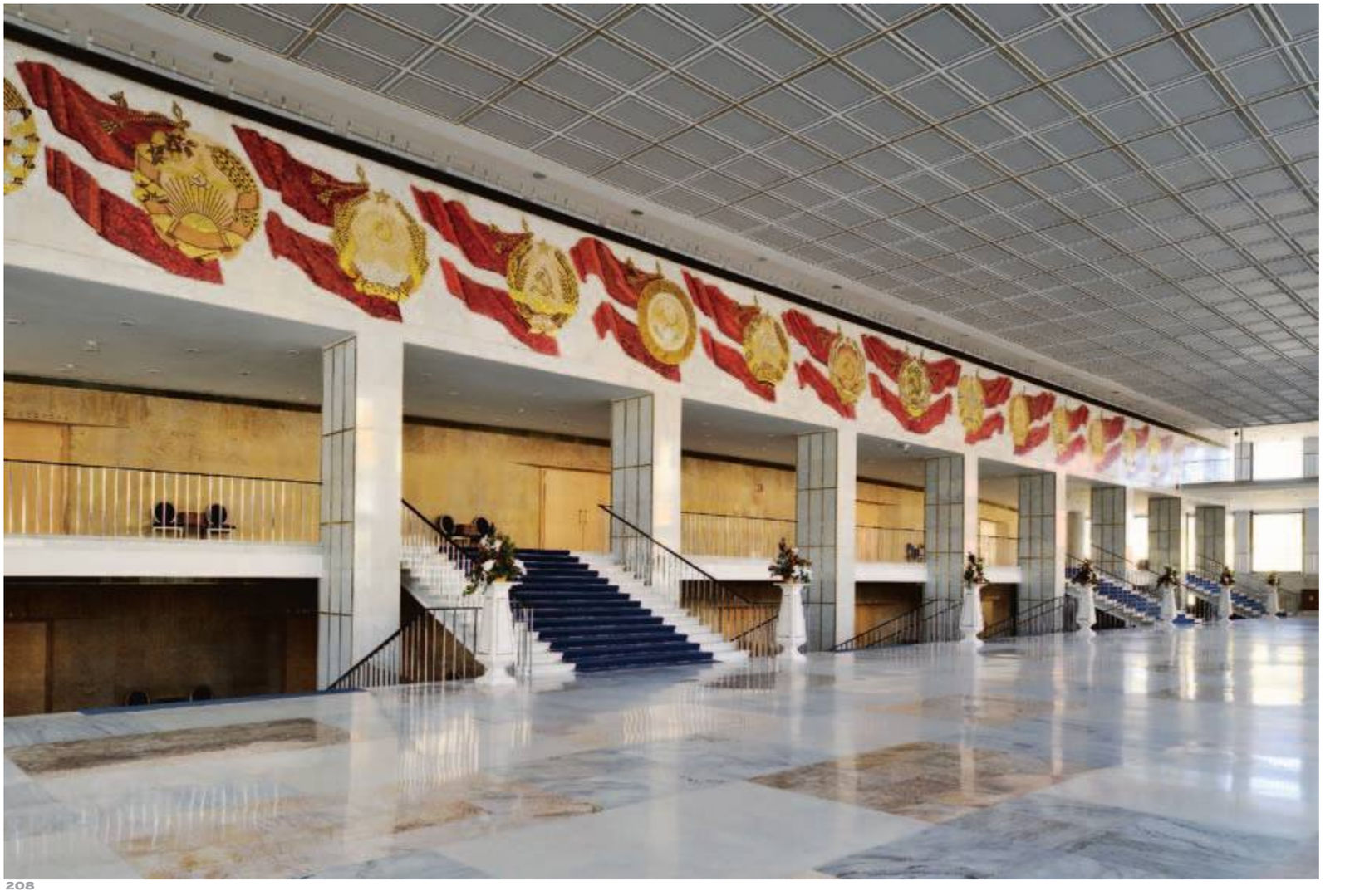
205

206

207
Эскиз мозаичного фриза для Кремлёвского Дворца съездов.
Фрагмент. 1961.
Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
14×48,5 см.
Частное собрание, Москва.

208
Фойе Кремлёвского Дворца съездов.

207


208

208–223
Мозаичный фриз фойе Кремлёвского Дворца съездов.

209
Герб Туркменской ССР.
210
Герб Таджикской ССР.
211
Герб Латвийской ССР.
212
Герб Литовской ССР.
213
Герб Грузинской ССР.

214
Герб Узбекской ССР.
215
Герб Украинской ССР.
216
Герб РСФСР.
217
Герб Белорусской ССР.
218
Герб Казахской ССР.

219
Герб Азербайджанской ССР.
220
Герб Молдавской ССР.
221
Герб Киргизской ССР.
222
Герб Армянской ССР.
223
Герб Эстонской ССР.

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

Фриз «На страже мира» для Всесоюзной художественной выставки.
1965, Москва.

Фриз «На страже мира» создавался для Всесоюзной художественной выставки с тем же названием, посвящённой 20-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне. Подробности работы над фризом мы узнаём из статьи И.И. Купцова: «…Дейнеке предстояло написать на холстах эпизоды из истории Советской Армии, которые должны были украсить архитектурное оформление вводного зала. По каким-то причинам художник приступил к выполнению заказа в самый канун вернисажа. Кое-кто даже стал сомневаться в готовности задания к сроку, в высоком качестве росписей, писавшихся „по ходу“. Но те, кому удавалось украдкой заглядывать за перегородку, туда, где работал Дейнека, знали, что всё будет в порядке. Нельзя было не любоваться энергией, точностью, образной выразительностью не только появляющихся на холстах фрагментов, но и каждого движения крепких художнических рук»[1].
В собрании Курской картинной галереи хранятся пять фрагментов фриза[2]; общая длина всех частей составляет 3000 см. Кроме того, в собрании музея находится эскиз фриза, сюжетно полностью соответствующий исполненным композициям.
В каталоге выставки, для которой создавался фриз, указан другой размер – 6000 см[3], что в два раза превышает длину хранящейся в Курске работы. Неясно, указана ли здесь ошибочная длина или существовала вторая часть фриза, информации о которой не обнаружено.
Общая композиция фриза складывается из нескольких тематических частей: «Авиация», «Рабочая гвардия», «Артиллерия», «Конники Будённого», «Покорители космоса».

1
Купцов И.И. Художник весны человечества // Московский комсомолец. 1969, 1 июня. Статья была написана в связи со смертью А.А. Дейнеки.

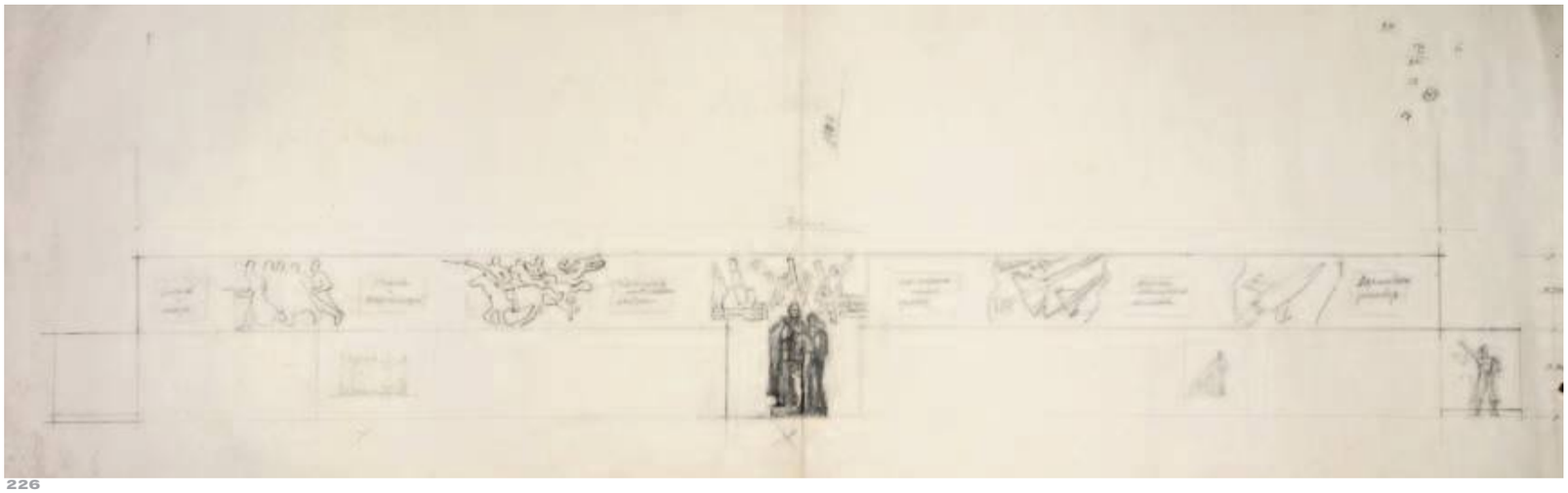
2
Холсты хранятся без подрамников, в рулоне на специальном валу; нуждаются в реставрации.

3
Всесоюзная художественная выставка «На страже мира»: К 20-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне. М., 1965, с. 151.

224
А.А. Дейнека за работой над фризом «На страже мира». 1965.
Фотография из архива художника.
225
На страже мира.
Эскиз фриза. 1965.
Бумага, гуашь. 30,8×395 см.
ККГ. Инв. Г-1787.
226
На страже мира.
Эскиз фриза. 1964–1965.
Бумага, карандаш. 45×137,5 см.
ККГ. Инв. Г-1786.
227
На страже мира.
Проект росписи фриза. 1965.
Бумага, гуашь, белила, бронза.
35,8×110 см.
ККГ. Инв. Г-2010.
228
Гражданская война.
Набросок композиции для фриза «На страже мира». 1960-е.
Калька, карандаш. 30,1×44,5 см.
Частное собрание, Москва.
229
Освоение космоса.
Набросок композиции для фриза «На страже мира». 1960-е.
Калька, карандаш. 31,5×45,5 см.
Частное собрание, Москва.

224

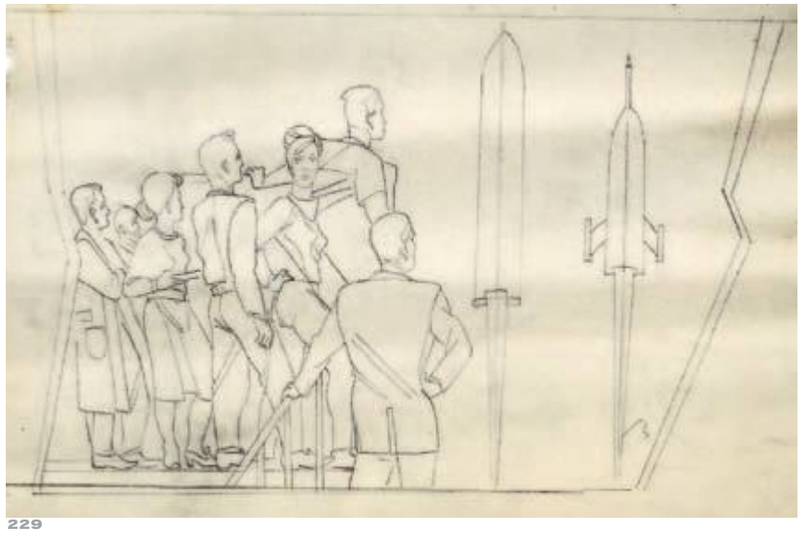
225



226

227

228



229

Мозаичное панно на фасаде санатория Совета министров СССР.
1965, Сочи (не сохранилось).

Новое здание на территории санатория «Сочи» Совета министров СССР – корпус «Приморский» – было возведено в 1965 году по проекту архитектора Ю.Л. Шварцбрейма[1]. Дейнеке было заказано мозаичное панно для торцовой стены нового корпуса. Согласно акту от 25 декабря 1964 года, представитель Комбината декоративно-прикладного искусства Московского отделения Худфонда РСФСР тов. Вайнман И.Ш. сдал, начальник Управления мастерских и лабораторий Академии художеств СССР тов. Рябышев В.И. принял «…а) авторский эскиз Народного художника А.А. Дейнека в масштабе 1:10 – 1 шт.; б) цветной картон для панно в масштабе 1:3 –1 шт.; в) шаблон для панно в масштабе 1:1=102 м² –1 шт.» [2].
Примерно тогда же были составлены «Расчёты заработной платы изготовления мозаично-декоративного панно размером 5,80×17,60 = 102,02 м²», из которых следовало, что стоимость набора «декоративного фона простой сложности» составит 232 рубля, «декоративного набора фигур средней сложности» – 2790 рублей[3].
В январе 1965 года в почтовой открытке, отправленной родным в Курск, Дейнека писал: «Я этот месяц мотаюсь Ленинград – Москва – Сочи – летаю туда и обратно. В Ленинграде делают мои мозаики для Сочи…» [4].
22 мая 1965 года в Москву на адрес Комбината декоративно-оформительского искусства и в Сочи в СМУ-5 Треста №1 была послана телеграмма: «Мозаичное панно выполнено полностью Витражное стекло выполнено частично 26 мая отгружается железной дорогой». Под текстом стоят три подписи: Дейнеки, Шварцбрейма и Рябышева[5].
В настоящее время санаторий «Сочи» принадлежит Управлению делами Президента РФ. В ходе подготовки к Олимпиаде 2014 года было решено реконструировать корпус «Приморский» для проживания в нём высоких гостей. Тендер выиграла фирма «Москонверспром», причём история получения заказа стала поводом к серьёзному коррупционному скандалу. В ходе реконструкции в 2010 году и старый корпус, и мозаика Дейнеки были уничтожены.

1
После санатория Ю.Л. Шварцбрейм построил в Сочи здание городского цирка, за которое в 1967 году получил Ленинскую премию.
2
НА РАХ. Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 244, л. 18.
3
НА РАХ. Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 244, л. 19 об.
4
Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 199.
5
НА РАХ. Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 244, л. 17.

230

231

232

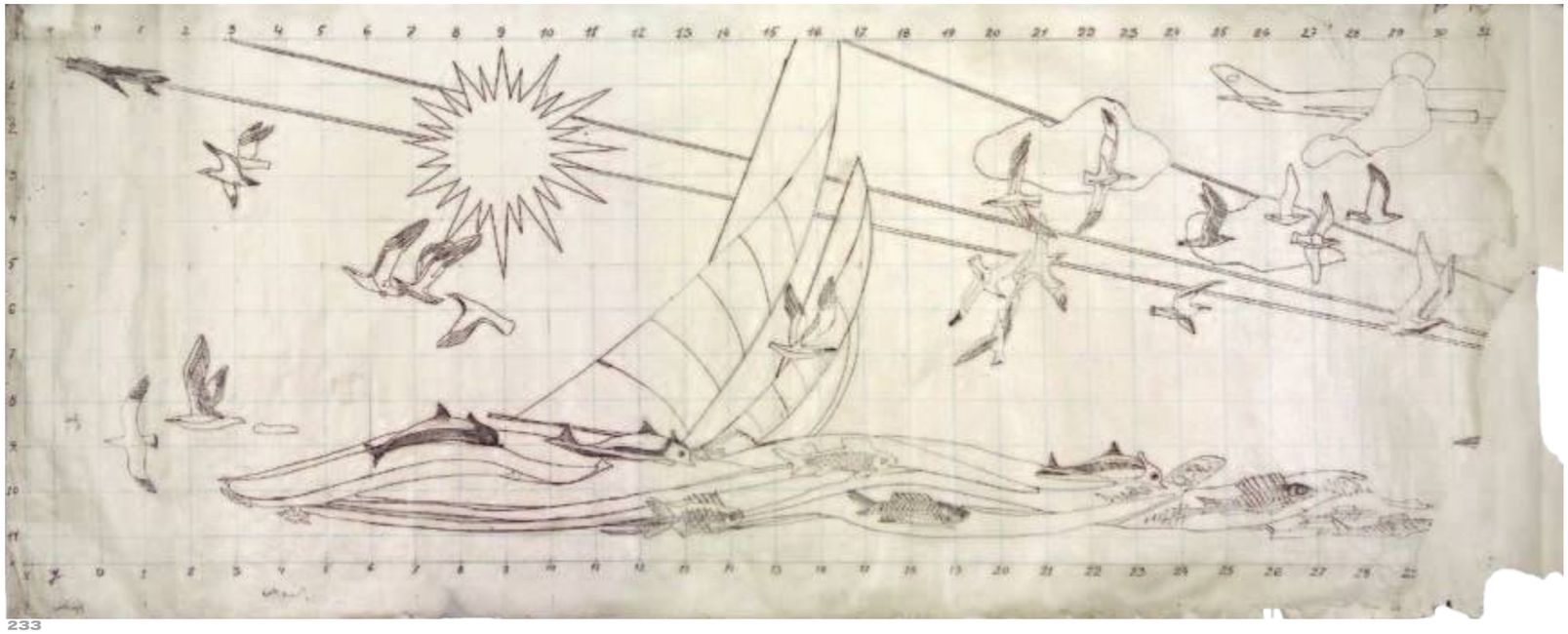
230
Прыгуны в воду.
Эскиз мозаики для фасада санатория Совета министров СССР в Сочи. 1960-е.
Бумага, акварель, гуашь, карандаш, серебро. 56,8×74,8 см.
ККГ. Инв. Г-1758.

231
Прыгуны в воду.
Эскиз мозаики для фасада санатория Совета министров СССР в Сочи. 1960-е.
Бумага тонированная, карандаш, акварель, гуашь, белила, бронза. 54×75,6 см.
ККГ. Инв. Г-1921.

232
Прыгуны в воду.
Эскиз мозаики для фасада санатория Совета министров СССР в Сочи. 1965.
Бумага, акварель, белила. 22,3×44,1 см.
ККГ. Инв. НВ-141.

233
Шаблон к мозаике на фасаде санатория Совета министров СССР в Сочи.
1965.
Калька, тушь, перо. 69,5×172,5 см.
Частное собрание, Москва.

234
Санаторий Совета министров СССР в Сочи.
Фотография 1965 (?) года.
Фотоархив НА РАХ, Санкт-Петербург.



233

234

235
Мозаичное панно «Море». Б. г.
Бетон, смальтовые плитки, камень.
366×240 см.
ТОКГ, Тверь. Инв. Д-2652.

236
Мозаика на фасаде санатория Совета министров СССР в Сочи.
Фотография сделана незадолго до уничтожения корпуса в 2010 году.

Очевидно, с работой Дейнеки над панно для фасада санатория Совета министров СССР в Сочи связана мозаика «Море», хранящаяся в запасниках ТОКГ, Тверь. На это указывают как характер набора, так и практически полное совпадение изображения на мозаике с одним из фрагментов панно.

235

236

Проект постройки, оформленной монументальными композициями.
Конец 1950-х – первая половина 1960-х годов (не осуществлён?).

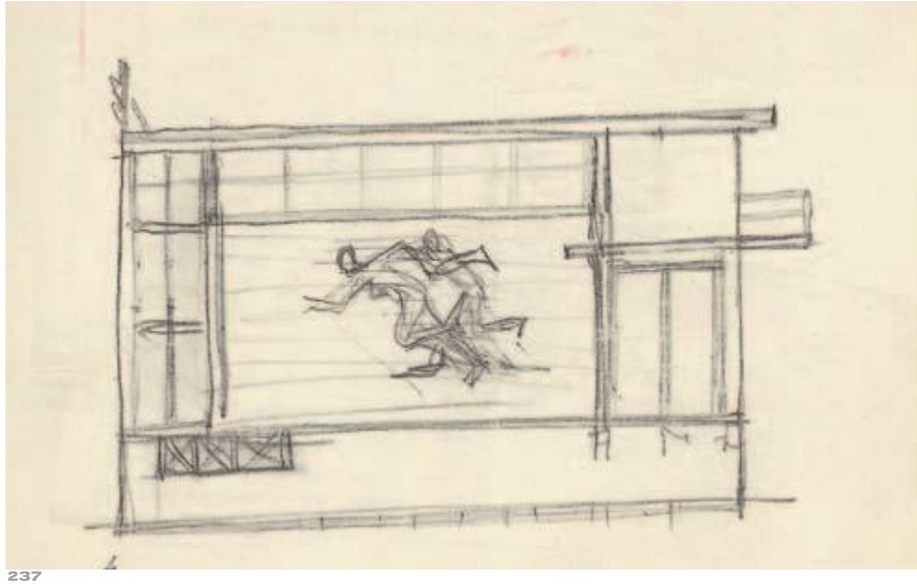
В архиве Дейнеки, находящемся ныне в частном собрании, хранятся два рисунка, на которых представлен чертёж некоего сооружения, в оформление которого включены две изобразительные композиции на спортивные темы. Обе они известны в мозаичном исполнении: одна из них – «Пловцы» – находится в собрании ТОКГ (Тверь); вторая – «Эстафета» – прежде известная лишь по воспроизведениям, была обнаружена в ходе подготовки настоящего издания сотрудниками Программы «Первая публикация» Благотворительного фонда В. Потанина в фондах Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова. Мозаики идентичны по размеру (200×200 см) и выполнены в одинаковой технике, с использованием крупной смальты в фигурах и фрагментов плитки в фонах.

Чертёж постройки, на торцевых стенах которой Дейнека планировал поместить композиции «Пловцы» и «Эстафета», пропорциями и размерами напоминает мастерскую, построенную художником ранее по собственному проекту на дачном участке в Подрезково. Когда после акта вандализма, которому подверглась дача художника, в 1965 году он решил перебраться в Переделкино, то, по свидетельству родных, перевёз туда мастерскую. Возможно, появление в чертежах монументальных композиций связано с замыслами художника модернизировать старую постройку. Однако, несмотря на прослеживающуюся связь с данным проектом, маловероятно, что Дейнека планировал оформить мозаиками лёгкую деревянную постройку.

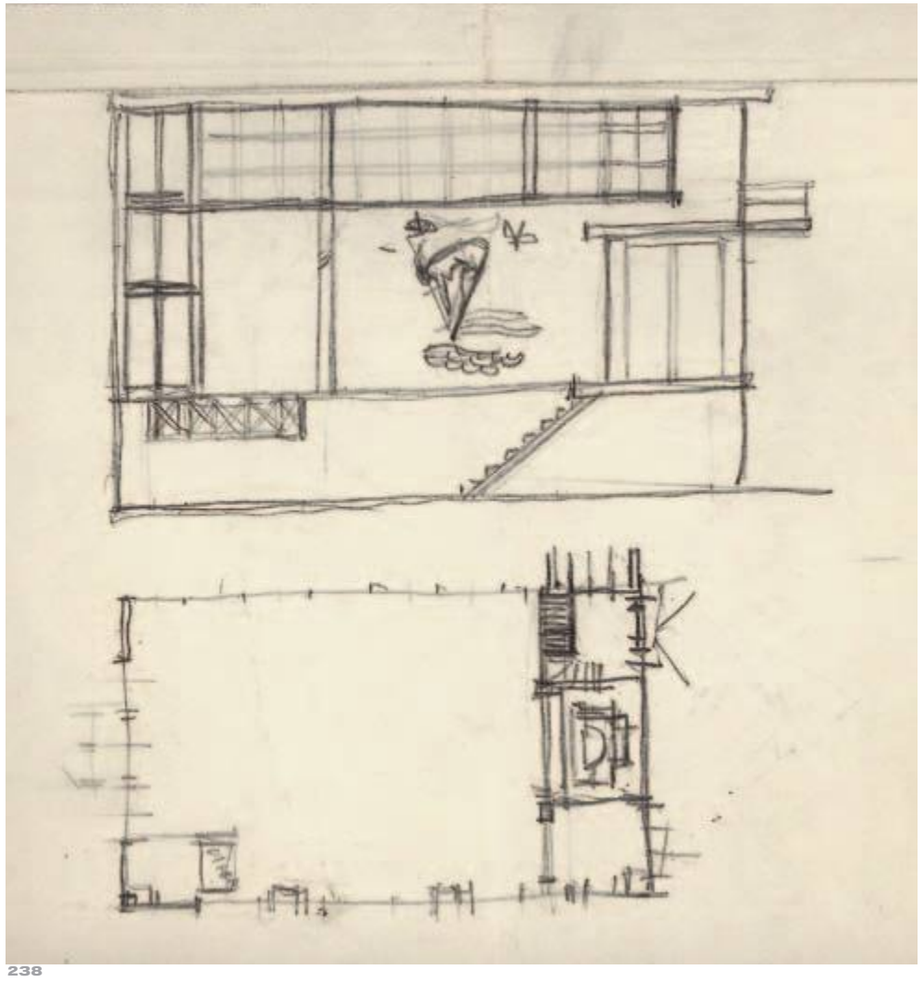
Обе темы не являются новыми для Дейнеки. Образ пловцов, парящих в прыжке, встречается ещё в мозаиках станции метро «Маяковская» (см. с. 129 настоящего издания); в 1965 году фигуры, практически идентичные «Пловцам», появляются в эскизе мозаики для санатория Совета министров СССР в Сочи (см. с. 207 настоящего издания). Тема эстафеты возникала ранее в живописи и скульптуре художника.

237
Набросок композиции для оформления мастерской. 1952. Бумага, карандаш. 14,5×20,8 см. Частное собрание, Москва.

238
Наброски композиции для оформления мастерской. 1952. Бумага, карандаш. 18,3×20,7 см. Частное собрание, Москва.



237



238

239
Эстафета.
Эскиз монументальной композиции.
1960-е.
Бумага тонированная, карандаш.
26,8×20 см.
Частное собрание, Москва.

240
Эстафета.
Флорентийская мозаика. 1964.
200×200 см.
КХМ, Красноярск. Инв. 370.

239

241

240

242

241
Эстафета.
Эскиз монументальной композиции.
1945.
Бумага, итальянский карандаш. 12×19 см.
Частное собрание, Москва.

242
Пловцы.
Мозаичное панно. 1964.
Бетон, смальтовые плитки.
205×200 см.
ТОКГ, Тверь. Инв. Д-2651.

243
Мозаика «Эстафета» в экспозиции Всесоюзной выставки «Физкультура и спорт» в Манеже (Москва).
Середина 1960-х годов.
Фотография из архива художника.

243

Панно «Все флаги в гости летят к нам» для здания Центрального аэровокзала.

1968, Москва.

244
Все флаги в гости летят к нам.
Панно для Центрального аэровокзала, Москва. 1968.
Холст, масло. 300×400 см.
Местонахождение не установлено.
Воспроизведено по кн.: Сысоев В.П. Александр Дейнека. М., 1989, т. 1, с. 173.

В 1965 году в Москве было открыто новое здание Аэровокзала, откуда после регистрации автобусы доставляли пассажиров прямо к трапу самолётов любого из московских аэропортов: Внуково, Шереметьево, Домодедово, Быково. В 1969 году в зале Аэровокзала была развёрнута экспозиция по истории развития гражданской авиации. Возможно, исполнение панно было связано с этим событием. Установить, где именно в зале оно находилось, не удалось.

С 2005 года в здании Аэровокзала производится продажа автобусных билетов на междугородние рейсы и рейсы по ближайшему зарубежью, площади сданы под офисы и склады. Попытки выяснить местонахождение панно работы Дейнеки не увенчались успехом.

244

Монументальные работы: мозаики и витраж конца 1940-х – 1960-х годов

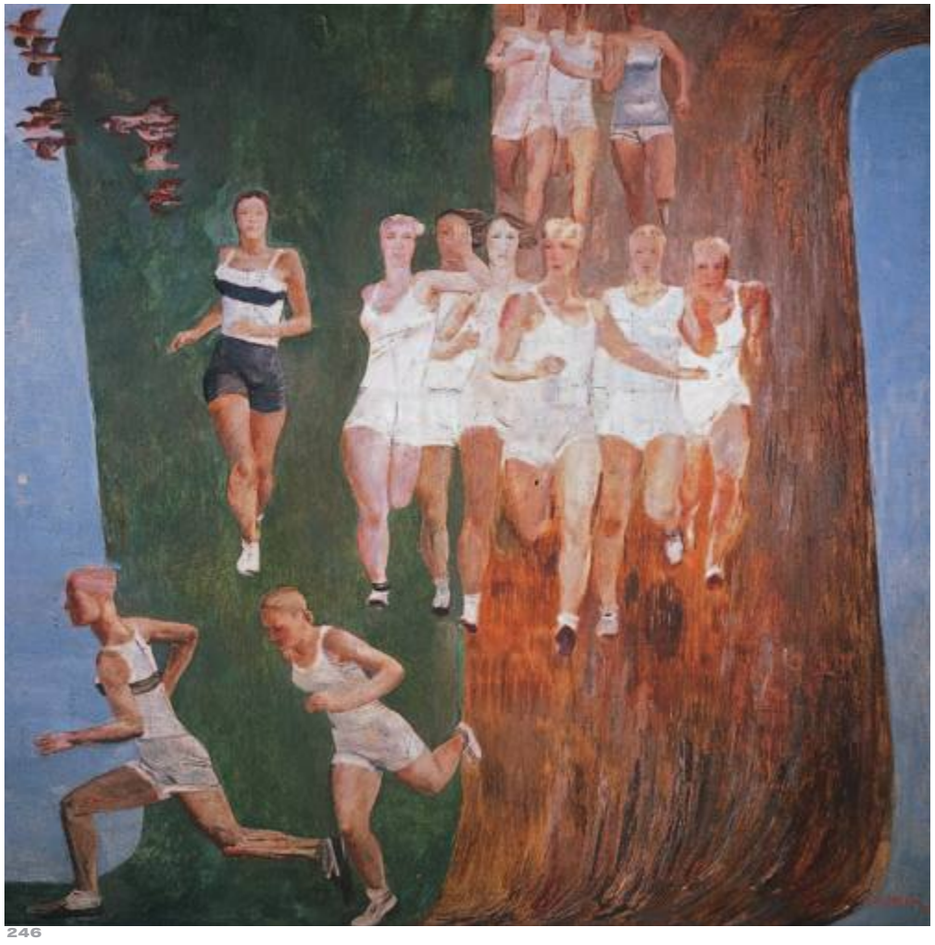
В творчестве Дейнеки конца 1940-х – 1960-х годов выделяется ряд монументальных произведений, не связанных с конкретными архитектурными проектами. Можно предположить, что они отражают стремление Дейнеки расширить границы жанра монументального искусства, найти новые сферы его приложения. Вероятно, эти работы предназначались для выставок или представляли собой эксперимент по поиску новых технологий монументального искусства. Среди них флорентийские мозаики и мозаики из кафельной плитки, а также витраж, при создании которого художник использовал цветное и моллированное стекло.

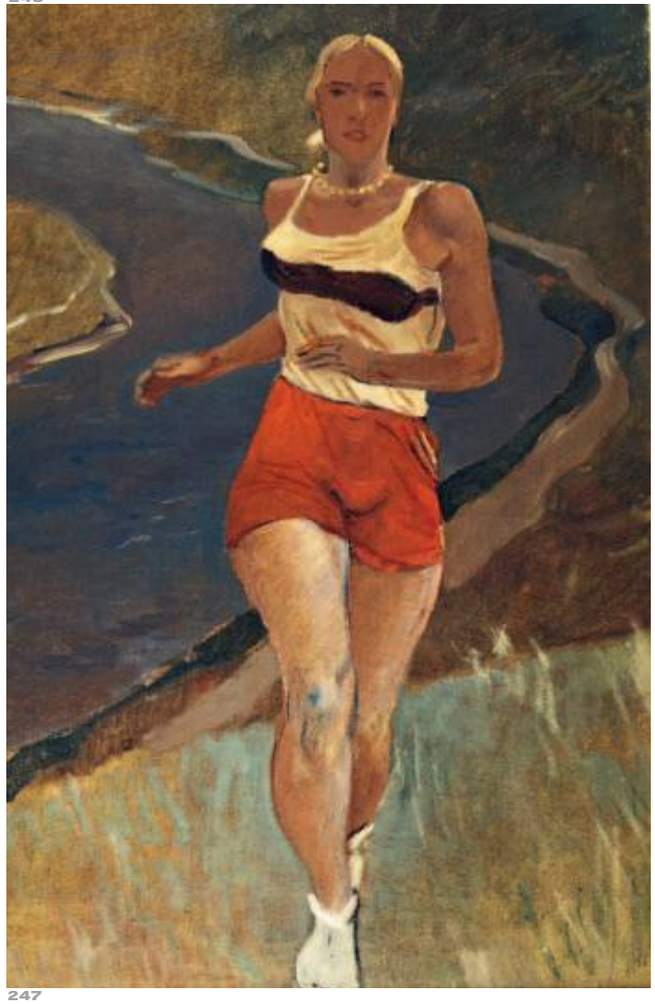
Эти монументальные работы являются яркими образцами послевоенного творчества художника.

245
Бегущая по кроссу. 1947.
Мозаика. 94×60 см.
Местонахождение не установлено.
Фотоархив НА РАХ, Санкт-Петербург.
246
Бег (Женский кросс). 1931.
Холст, масло. 176×177,5 см.
GNAM, Рим.
247
Бегунья. 1936.
Холст, масло. 90×65 см.
КМРИ, Киев. Инв. Ж-1253.

Работа «Бегущая по кроссу» известна по чёрно-белой фотографии, хранящейся в фотофондах РАХ.
Упоминается в каталоге персональной выставки 1957 года с дополнительной информацией: «Прямой набор. Мастер Трифонов».
Произведение является переводом в мозаичную технику живописного полотна «Бегунья» размером 90×65 см, выполненного Дейнекой в 1936 году и хранящегося в КМРИ (Киев), в котором, в свою очередь, художник использовал фигуру из картины «Бег (Женский кросс)» 1931 года (GNAM, Рим).

245


246


247

248
Советский воин. 1948.
Смальта. 200×126 см.
ККГ. Инв. Ж-1366.

Впервые работа упоминается в каталоге выставки «30 лет Советских Вооружённых Сил. 1918–1948» (М., 1948, с. 14), что позволяет предположить, что произведение могло быть создано именно для этой экспозиции.
Возможно, мозаика была набрана в мастерских МИПиДИ силами студентов. Известно, что в самом конце 1947 года Дейнека обращался в Академию художеств:
«Вице-президенту Академии Художеств Союза ССР Манизеру М.П. от действительного члена Академии художеств Союза ССР Дейнека А.А.
Заявление.
Прошу дать Ваше разрешение выдать мне для работ экспериментального характера по институту МИПИДИ 35 килограмм смальты (жёлтые и розовые тона) из запасов мозаичной мастерской.
А. Дейнека. 24/XI 47» (НА РАХ. Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 3, л. 3).
По резолюции «Выдать» 26 ноября 1947 года Дейнека смальту получил, в чём и расписался на том же документе.

248

249
Лыжники.
Эскиз мозаичного фриза. Конец 1940-х.
Бумага, итальянский карандаш.
21,1×30,8 см.
Частное собрание, Москва.

250
Лыжники.
Эскиз мозаики. 1950.
Бумага на ткани, гуашь, белила.
75,3×100 см.
ККГ. Инв. 1789.

В каталоге персональной выставки 1957 года указано также: «мастер Ватутин». Такая же пометка сделана на чёрно-белых фотографиях панно, хранящихся в мозаичной мастерской Академии художеств среди фотографий других исполненных её мастерами работ.
Возможно, именно это панно упоминается в отчёте о научно-исследовательской работе МИПиДИ за 1949 год: «…Кроме того, А.А. Дейнека выполнил… научно-экспериментальные работы – плита флорентийской мозаики для стадиона на тему „Зимний спорт”…» (ЦАГМ. Ф. 2018, оп. 1, д. 122, л. 203).

249

250

251
Лыжники. 1950.
Мрамор, флорентийская мозаика.
75×100 см.
ККГ. Инв. Ж-1295.

251

252
Утро.
Набросок для мозаики. 1947.
Бумага, чёрный карандаш.
42,2×28,8 см.
ККГ. Инв. 1734.

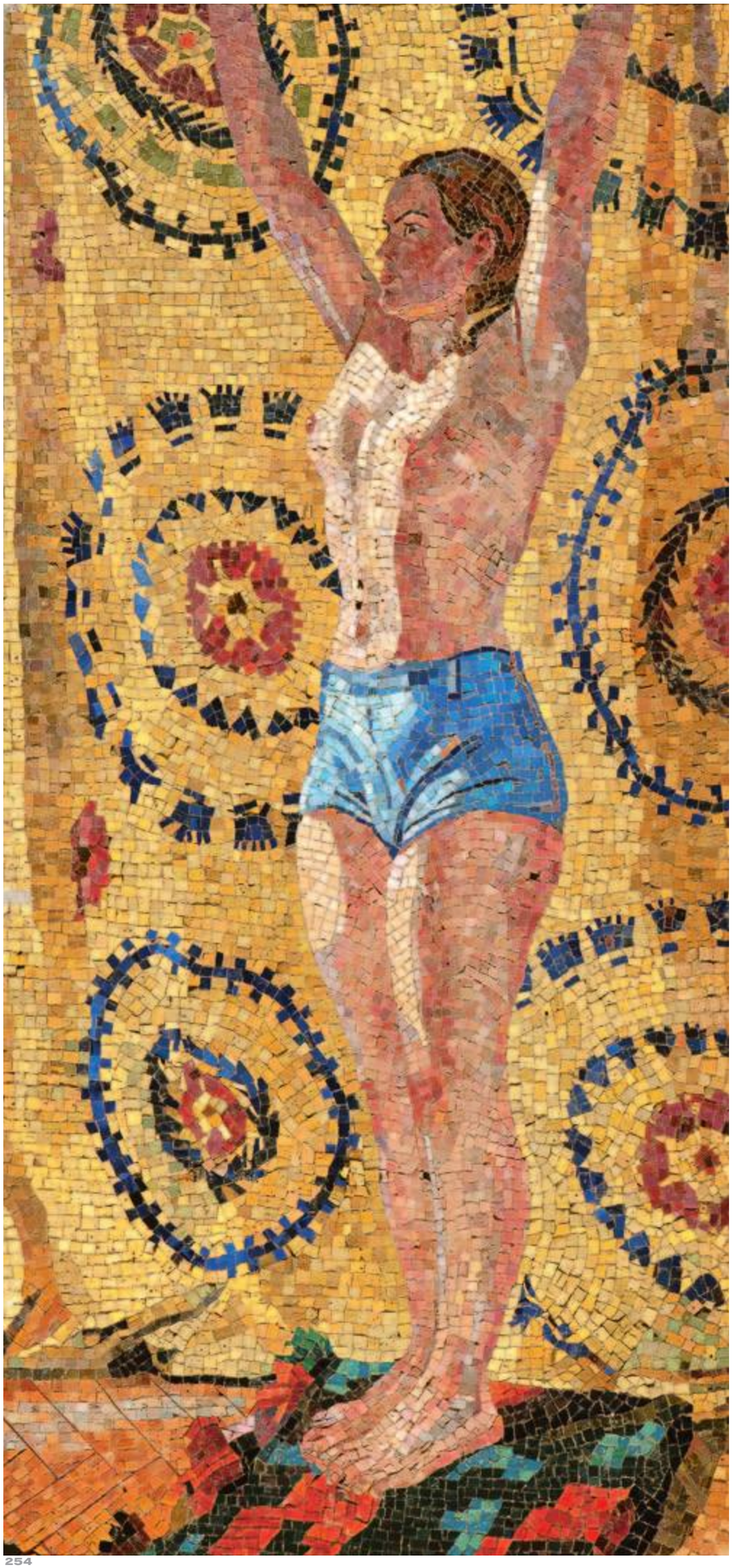
252

253
Утро.
Эскиз мозаики. 1947.
Холст, масло. 150×80 см.
ГТГ. Инв. ЖС-293.

253

254
Утро. 1949.
Смальта, мозаика. 149×73 см.
ГРМ. Инв. Ст-3468.

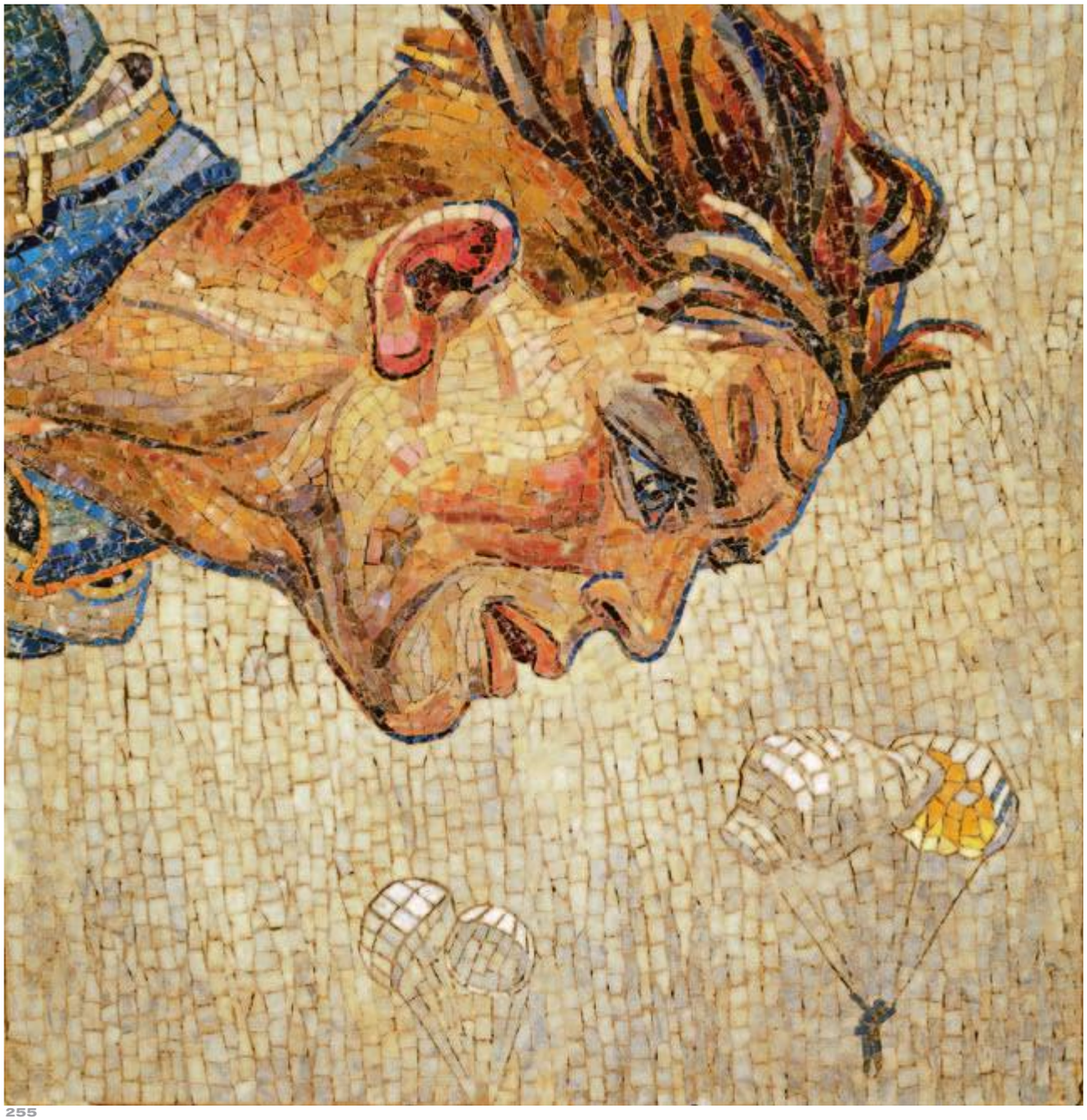
Обстоятельства исполнения мозаики неизвестны.
Выполненный в масле в зеркальной композиции эскиз находится в Третьяковской галерее; сама мозаика хранится в запасниках Русского музея и недоступна для обозрения. Подобная судьба характерна практически для всех выполненных в монументальной технике произведений Дейнеки 1940-х – 1960-х годов, в большинстве своём хранящихся в музейных фондах в разобранном виде.
Фотосъёмка всех малодоступных произведений была специально организована в запасниках музеев во время работы над проектом «Александр Дейнека. Исследования, книги, выставки. 2009–2011». Помимо работы «Утро» к их числу относятся мозаики: «Советский воин» (1948, ККГ, см. с. 215 настоящего издания), «Лыжники» (1950, ККГ, с. 217), «Голова парашютиста» (1957, ККГ, с. 220), «Мирные стройки» (1959–1960, ГРМ, с. 221), «Хоккеисты» (1959–1960, ГРМ, с. 191), «Красноармеец» (1962, ТОКГ, с. 190), «Доярка» (1962, ККГ, с. 190), «Эстафета» (1964, КХМ, с. 210), «Пловцы» (1964, ТОКГ, с. 210), «Море» (1960-е, ТОКГ, с. 208), а также витраж «Баскетбол» (1964, с. 222), эксклюзивно отснятый в частном собрании.



254

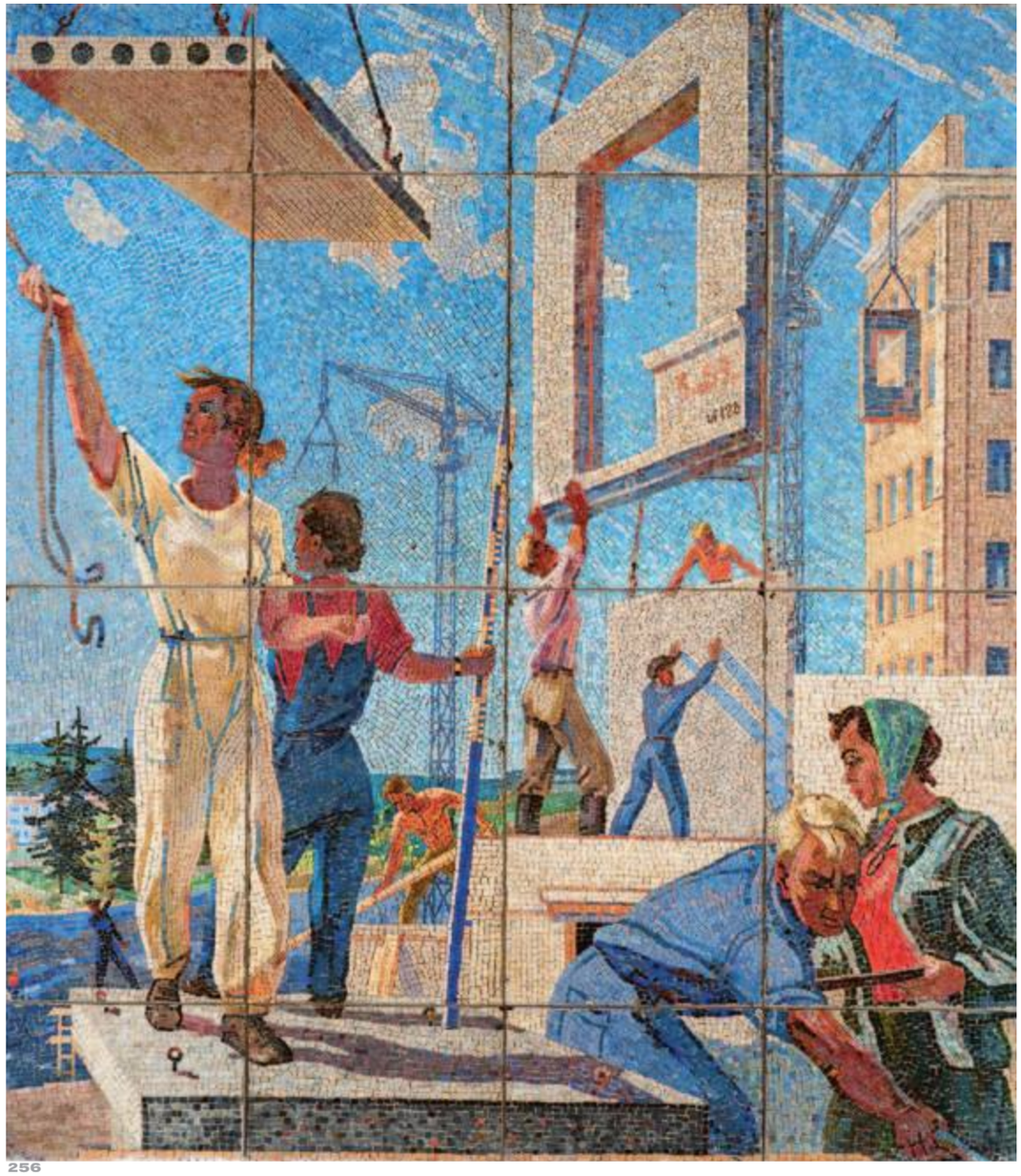
255
Голова парашютиста. 1957.
Мрамор, смальта (прямой набор).
79×78 см.
ККГ. Инв. Ж-1326.

Обстоятельства исполнения работы неизвестны. Как следует из надписи на обороте, набор был осуществлён В. Рыбальченко.



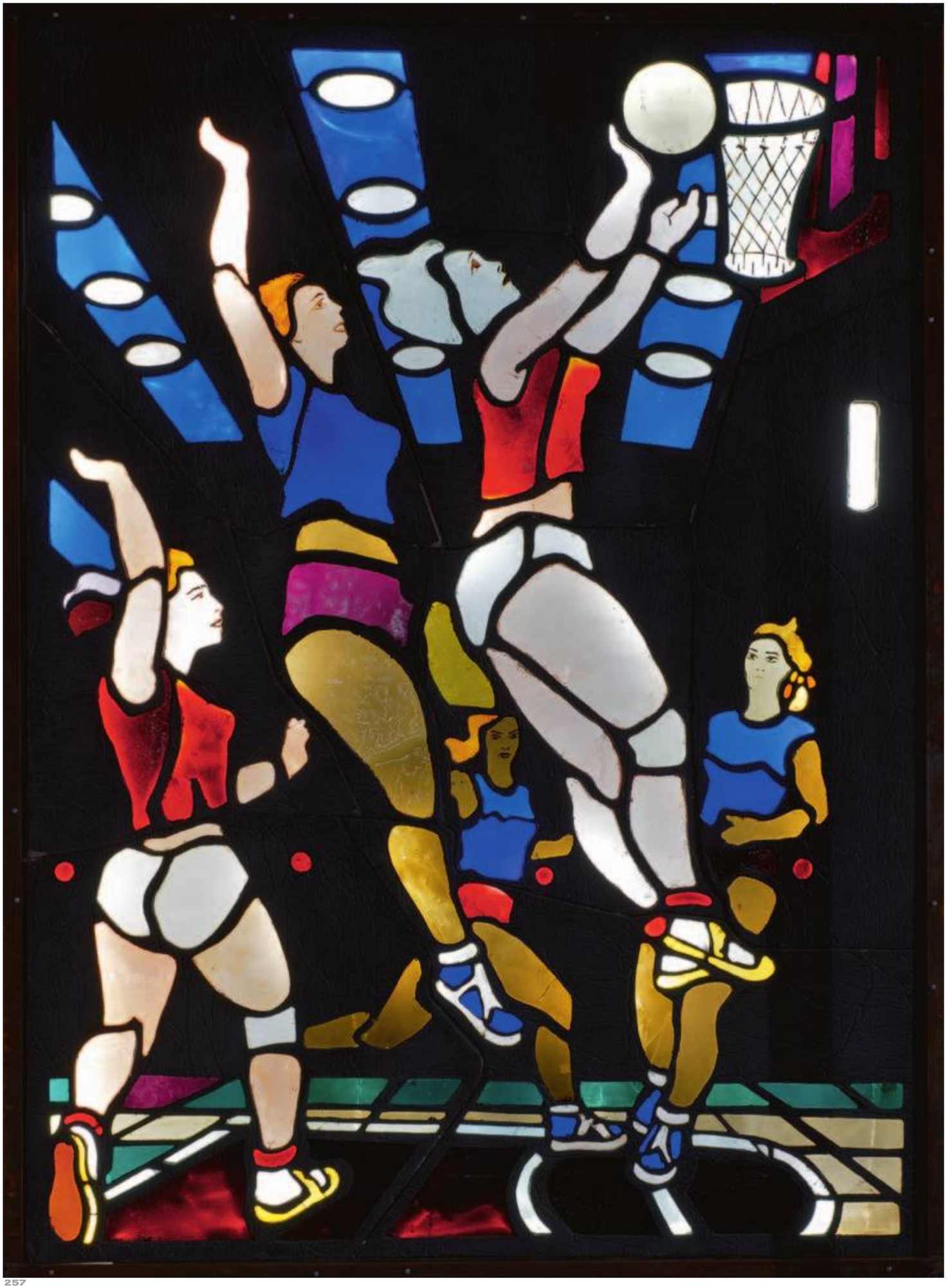
255

256
Мирные стройки. 1959–1960.
Смальта, камень, мозаика.
375×340 см.
ГРМ. Инв. Ст-3007.



256

История создания панно подробно прослеживается по документам из НА РАХ (Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 148, л. 1, 2; Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 244, л. 3, 5, 8, 10).
3 августа 1958 года Дейнека пишет руководителю мозаичной мастерской АХ СССР В.И. Рябышеву: «Я договорился… с Лебедевым Андреем Константиновичем по мозаичным делам. Он просит прислать ему проект единого договора на мозаику в 10–12 кв метров, включив в этот договор и мою работу: эскиз, картон и наблюдение. Тема мозаики: „Мирные стройки“. Несколько крупных фигур на фоне пейзажа. Срок исполнения мозаики конец 1959 года…».
24 июня 1959 года в протоколе заседания Художественного совета Живописно-производственного комбината МОСХ РСФСР «по просмотру произведений живописи, представленных художниками», было записано:
«…Автор: Дейнека А.А. Название произведения: Эскиз на тему „На мирных стройках“. Х., масло (для перевода в мозаику). Решение Худ. Совета: Эскиз утвердить с суммой 17.500 (отпускная стоимость – 21.875)…».
11 декабря 1958 года из Живописно-выставочного производственного комбината Московского отделения Художественного фонда РСФСР в Управление мастерских и лабораторий Академии художеств СССР направлено «…три экземпляра договора на выполнение эскиза на тему „На мирных стройках“» с просьбой подписать и отправить подписанный экземпляр в Москву вместе со справкой о финансировании. Договор подписан 16 декабря. «Заказчик поручает, а комбинат принимает на себя выполнение эскиза на тему „На мирных стройках“ для перевода в мозаику. Исполнитель (исправлено на „Художник“) Дейнека А.А. Срок выполнения работ к 1 марта 1959 г. Сумма 21.873 руб.…».
В газетной вырезке (название издания и дата неизвестны) читаем: «В мозаичной мастерской Академии Художеств закончено изготовление большого панно „Мирные стройки“. Выполненное по эскизу народного художника РСФСР А.А. Дейнеки, это панно будет демонстрироваться на выставке „Советская Россия“. На снимке (слева направо): исполнители мозаичного набора С.А. Николаев, О.С. Тучков; руководитель мастерской В.И. Рябышев и художник-мозаичист Г.Л. Шретер у фрагмента панно».
1 апреля 1960 года был составлен акт о том, что «принято в сектор хранения фондов Дирекции на выставку „Советская Россия“: Мозаика автора Дейнеко (Так! – Прим. сост.) А.А. На основании постановления Выставкома принял гл. хранитель Выставкома „Советская Россия“ Полищук. Сдал художественный руководитель мозаичной мастерской АХ Рябышев В.И.».
Республиканская художественная выставка «Советская Россия» регулярно проводилась в Москве в Манеже. В 1960 году в ней участвовало более 500 авторов. Дейнека был одним из 97 членов выставочного комитета. Кроме мозаики, он представил картину «Октябрьские лозунги мира. У Нарвской заставы. 1917 год».
23 января 1961 года газета «Вечерняя Москва» напечатала заметку о творчестве Дейнеки: «Мозаики „Хорошее утро“ и „Мирные стройки“ представлены Академией Художеств СССР и Московским отделением союза художников РСФСР на соискание Ленинской премии». Однако в этот раз премия присуждена не была.
В настоящее время панно «Мирные стройки» хранится в ГРМ под обшивкой стены в зале Корпуса Бенуа и недоступна для обозрения.



257

257
Баскетбол.
Витраж. 1964.
Бетон, краска, цветное стекло, моллированное стекло, металл; смешанная техника, гравировка, роспись, сварка.
300×220 см.
Из десяти фрагментов, смонтированных в металлической раме прямоугольной формы.
Частное собрание, Москва.

258
Баскетбол.
Наброски для витража. Двусторонний рисунок. 1963–1964.
Бумага, итальянский карандаш.
28,4×38 см.
ККГ. Инв. НВ-65.

259
Баскетболистки.
Эскиз витража. 1950-е.
Холст, масло. 283×201 см.
ГТГ. Инв. ЖС-2962.

258

Сведений о времени и обстоятельствах исполнения витража в настоящее время не обнаружено. Выполненный маслом эскиз (с названием «Баскетболистки» и ошибочной датировкой 1950-е годы) находится в собрании Государственной Третьяковской галереи (см. Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 170, № 286).

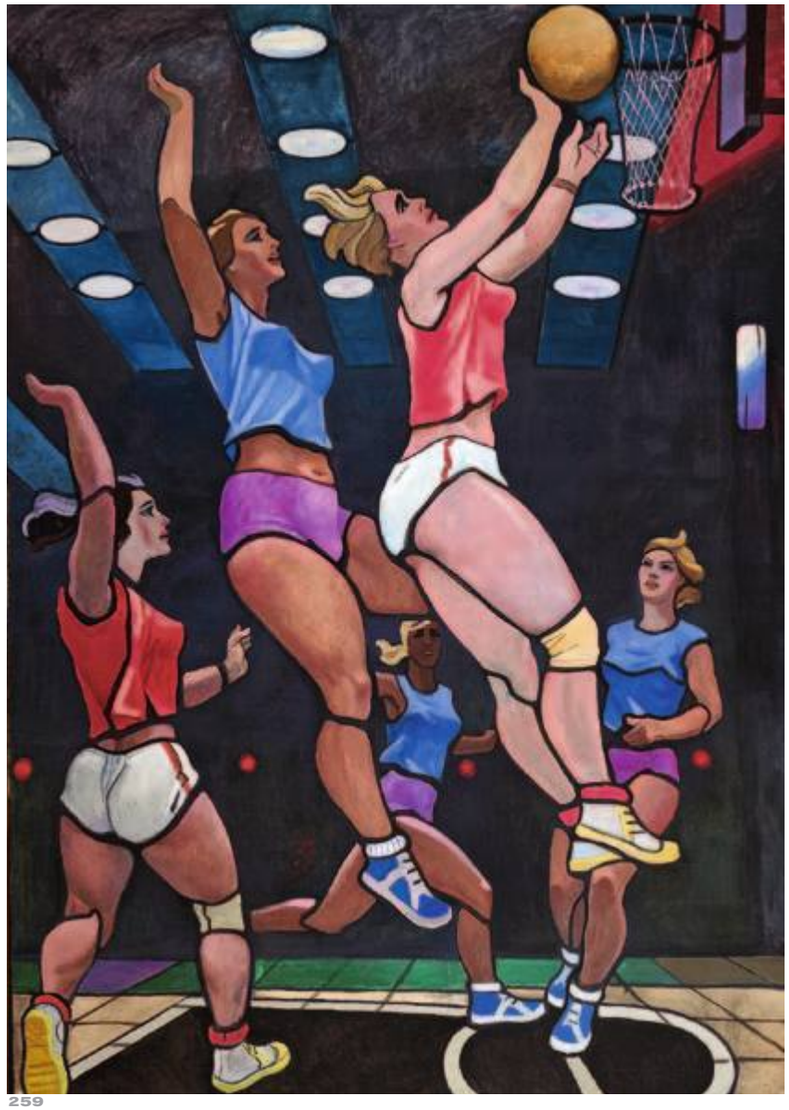
Витраж «Баскетбол» демонстрировался на VII Выставке произведений действительных членов и членов-корреспондентов Академии художеств в 1965 году.

В 1969 году в мастерских Академии художеств СССР была произведена «частичная реставрация поломок» витража (в реставрации тогда находились также мозаики «Красногвардеец», «Хоккеисты», «Пловцы», «Эстафета», «Доярка»)[1]. Второй раз необходимость в реставрации возникла в 1981 году. 9 июня на заседании президиума Академии художеств СССР был рассмотрен вопрос «о состоянии и необходимости реставрации произведения А.А. Дейнеки – витража „Баскетболистка“, находящегося на балансе Управления мастерских и лабораторий». В постановлении указывалось: «Учитывая уникальность произведения, передать витраж „Баскетболистка“ на баланс Научно-исследовательского музея и произвести реставрацию его силами Управления мастерских и лабораторий…»[2]. 23 июня была подписана калькуляция «на реставрацию витража „Баскетболисты“ автор А.А. Дейнека»; общая стоимость работ составила 4806 рублей 26 копеек[3]. Акт приёма работ по полной реставрации «монументального декоративного витража, автор А.А. Дейнека, «Баскетболистки» из литого в формы стекла с использованием сохранившихся деталей» датирован 19 ноября 1981 года[4].

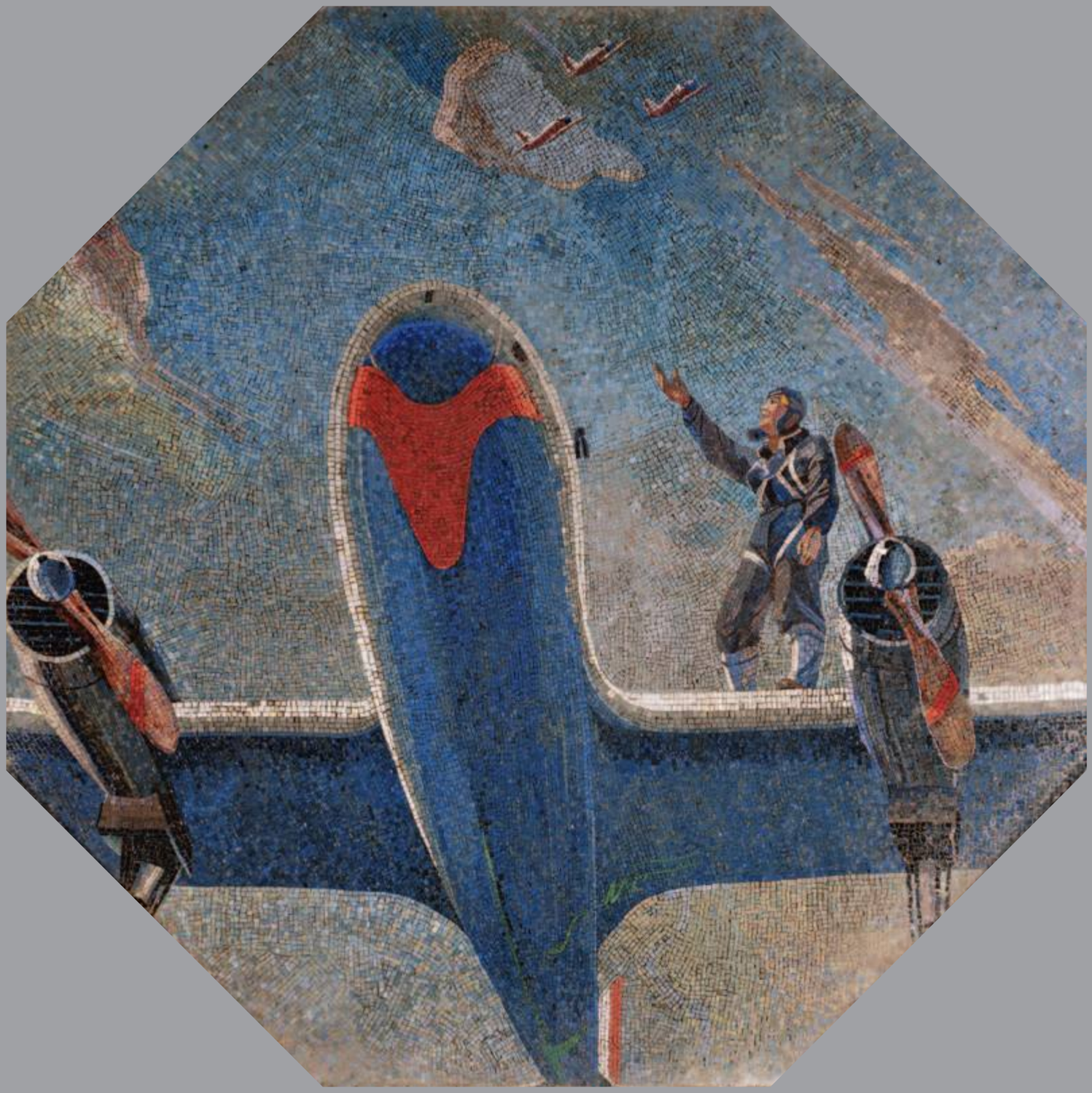
Работа была указана в каталоге персональной выставки А.А. Дейнеки 1980 года (с. 34). Сведений о том, что витраж был в экспозиции выставки, в настоящее время нет. В течение нескольких десятилетий это произведение хранилось на временных номерах в АХ СССР и оставалось неизвестным широкой публике; публикуется впервые.

В «Баскетболе» Дейнека использовал необычное сочетание различных техник монументального искусства: витража, скульптурного рельефа, живописи. «Баскетбол» можно считать своеобразным завершением важной для творчества А.А. Дейнеки темы «борьбы за мяч». Связанные с этой темой мотивы столкновения и победы стали образной основой спортивных произведений художника, его графических композиций и картин 1920-х – 1930-х, скульптурных работ конца 1930-х – 1950-х годов.

1
НА РАХ. Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 274, л. 78.
2
Там же, ед. хр. 335, л. 2.
3
Там же, л. 1.
4
Там же, л. 3.


259

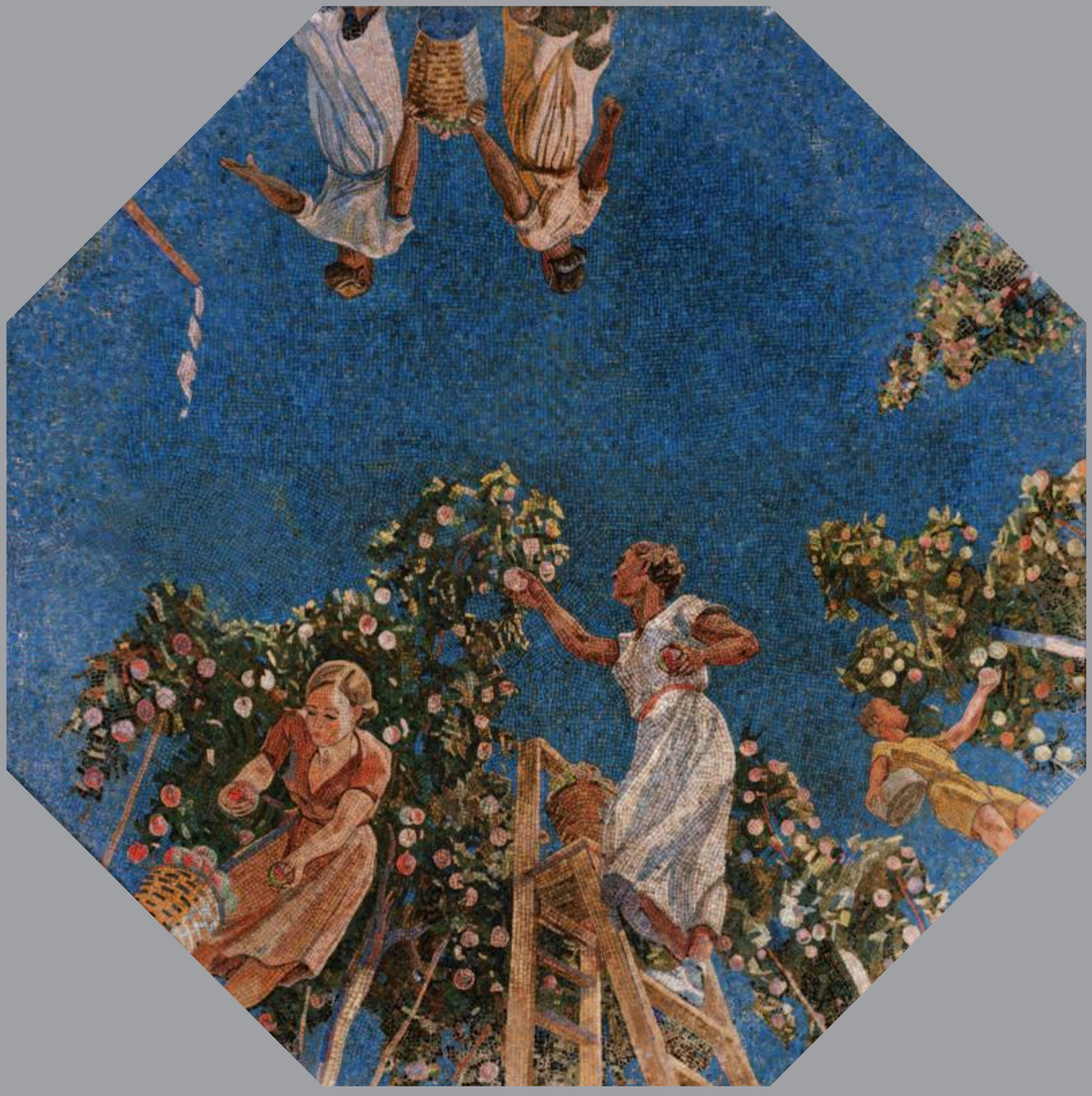
В забое. Эскиз мозаики для станции метро «Павелецкая» (архивная фотография). 1940 (с. 154).



Перед взлётом. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940 (с. 154).

Стройка. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940 (с. 154).

Металлургия. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940 (с. 154).



Сбор яблок в Донбассе. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940 (с. 155).

Парад молодости. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940 (с. 155).

Трактор. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940 (с. 155).

Поезд. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940 (с. 155).

Девушка с корзиной. Мозаика для станции метро «Павелецкая». 1940. Фрагмент (с. 153).

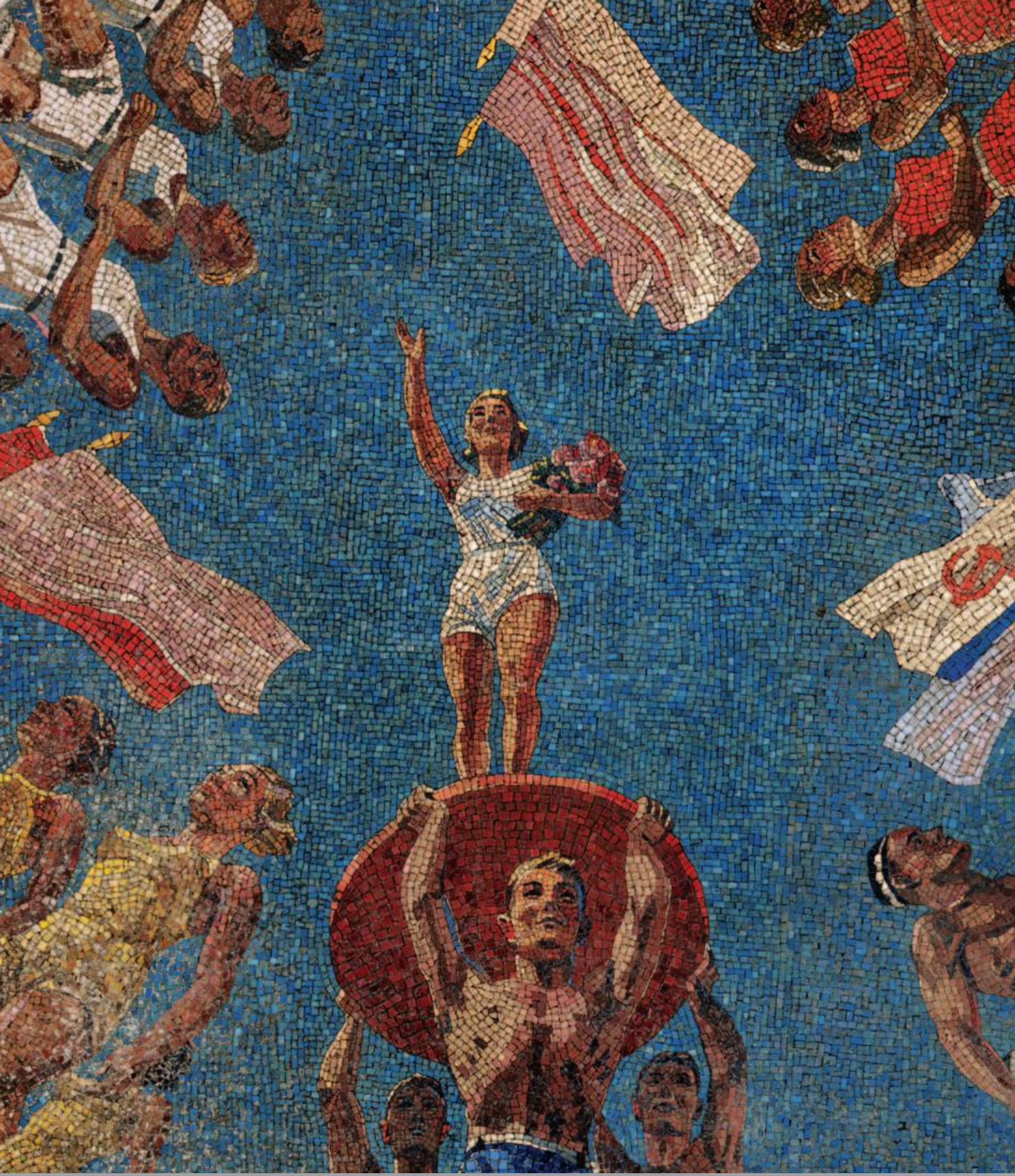
Танцующая девушка. Фигура из мозаичного панно «Хоровод» для станции метро «Павелецкая». 1941 (с. 153).

Металлургия. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940. Фрагмент (с. 154).

Перед взлётом. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940. Фрагмент (с. 154).

Стройка. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940. Фрагмент (с. 154).

Сбор яблок в Донбассе. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940. Фрагмент (с. 155).



Парад молодости. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940. Фрагмент (с. 155).

Поезд. Мозаика для станции метро «Павелецкая», установлена на «Новокузнецкой». 1940. Фрагмент (с. 155).

Кросс красноармейцев. Плафон буфета Театра Красной Армии. 1939–1940. Фрагмент (с. 146).

Кросс красноармейцев. Плафон буфета Театра Красной Армии. 1939–1940. Фрагмент (с. 146).

Кросс красноармейцев. Плафон буфета Театра Красной Армии. 1939–1940. Фрагмент (с. 146).

Кросс красноармейцев. Плафон буфета Театра Красной Армии. 1939–1940. Фрагмент (с. 146).

Кросс красноармейцев. Плафон буфета Театра Красной Армии. 1939–1940. Фрагмент (с. 146).

Кросс красноармейцев. Плафон буфета Театра Красной Армии. 1939–1940. Фрагмент (с. 146).

Три балерины. Роспись плафона зрительного зала Челябинского театра оперы и балета. 1951. Фрагмент (с. 178).

Грузинский танец. Роспись плафона зрительного зала Челябинского театра оперы и балета. 1951. Фрагмент (с. 179).

Девушки у цветущего деревца. Эскиз витража для здания МГУ. 1953. Фрагмент (с. 167).

Девушка у цветущего деревца. Витраж для МГУ. 1951. Фрагмент. Частное собрание (см. сн. 15 на с. 166).

Утро. Мозаика. 1949. Фрагмент (с. 219).

Мирные стройки. Мозаика. 1959–1960. Фрагмент (с. 221).

Доярка. Мозаика для Дворца Советов. 1962. Фрагмент (с. 190).

Хоккеисты. Мозаика для Дворца Советов (?). 1959–1960. Фрагмент (с. 191).

Хорошее утро. Мозаика для Дворца Советов (?). 1959–1960. Фрагмент (с. 193).

Голова парашютиста. Мозаика. 1957. Фрагмент (с. 220).

Советский воин. Мозаика. 1948. Фрагмент (с. 215).

Роспись плафона в фойе Челябинского театра оперы и балета. 1953. Фрагмент (с. 182).

Прямая речь

Ирина Лебедева,
генеральный директор Государственной Третьяковской галереи

Александр Дейнека, пожалуй, единственный из художников советского периода, который смог столь успешно просуществовать в публичном пространстве в течение почти пяти десятилетий. Очень многие талантливые художники, которые хорошо, ярко и интересно начинали, потом ушли во внутреннюю эмиграцию. А Дейнека переключился на другие виды искусства, в частности на монументальное, работал над фресками и мозаиками. Это позволило ему достаточно интересно и активно трудиться до конца жизни.

Казалось бы, все знакомы с творчеством Дейнеки, но сейчас оно стало открытием, потому что пришло время пересмотра наших представлений об отечественной истории искусства прошлого века, сложившихся в предыдущие десятилетия. У нас есть временная дистанция, чтобы посмотреть на работы художника в исторической перспективе и в то же время сопоставить их с тем, что происходит в искусстве сейчас.

Очевидно, что Дейнека усвоил уроки русского авангарда, но при этом сумел новый язык искусства совместить с выразительным отражением новой жизни, с новой фигуративностью. Это удивительное сочетание и делает его, наверное, таким уникальным мастером. Был ли Дейнека соцреалистом – это вопрос дискуссионный. Он был ярчайшим представителем своего времени и именно благодаря этому остаётся в истории искусства.

Результат выставки работ Дейнеки 2010 года под названием «Работать, строить и не ныть!» превзошёл наши ожидания. Этот художник оказался интересен самым разным людям, в том числе молодому поколению, выросшему в эпоху интернета. Считается, что в основном их интересуют современные технологии в области художественного творчества, а традиционные живопись, скульптура, графика – это пройденный этап. Ничего подобного! Работы Дейнеки вызывали у них огромный интерес и, видимо, помогали понять, что происходило в те годы в нашей стране и что он сумел так остро отразить. Одним из важнейших открытий выставочной экспозиции стало то, что Дейнека совсем не соответствует нашим представлениям о соцреализме. И не только нашим: западные коллеги, посетившие выставку, были поражены несоответствием увиденного традиционным штампам советского искусства.

Конечно, как у любого художника, у Дейнеки были не только замечательные работы, ставшие классикой отечественного искусства, были и неудачи: по некоторым его работам видно, что они сделаны на заказ, вынужденно. Но демонстрировать только лучшие, всем известные работы художника нам кажется неправильным в принципе. Хотелось показать его творчество как можно более полно, чтобы представление о том времени было более объективным.

Особый интерес у зрителя вызвало и то, что на выставке были представлены работы Дейнеки в совершенно разных видах искусства – мозаика, фрески, скульптура, графика, живопись. Ведь сейчас чаще всего целевая аудитория интересуется отдельными направлениями искусства, отдельными его видами. Не так часто есть возможность познакомиться с творчеством таких «синтетических» мастеров, которые могли бы соответствовать интересам разных слоёв общества. И конечно, всех потрясал темперамент, сила личности творца, сумевшего выразить в своих произведениях масштаб природного дарования.

Этот грандиозный проект – наша совместная работа с Издательской программой «Интерроса», выпустившей масштабную серию книг, посвящённых творчеству Александра Дейнеки. Том «Дейнека. Графика» был удостоен приза Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям как арт-книга года. При создании тома «Дейнека. Живопись» очень помог наш музейный опыт. Сотрудники Третьяковской галереи и Издательской программы подготовили уникальную хронику жизни художника, основанную на документах из его личного архива. Оказалось, что Дейнека в течение всей жизни тщательно собирал документы, и этот архив проливает свет на очень важные события того времени. Уникален и подбор воспроизведённых в книге произведений живописи, среди которых есть публикуемые впервые. Эта сложная, кропотливая и очень трудоёмкая работа – целый этап в жизни людей, которые этим занимались.

Продолжением работы стала подготовка третьего тома серии, где впервые собрана воедино информация обо всех известных монументальных проектах художника. Особенно интересно, что в совершенно новом качестве представлен и Дейнека-скульптор.

В течение нескольких десятилетий наши зарубежные коллеги в основном просили на выставки произведения русского авангарда и иконы. Нам же всегда хотелось, чтобы русское искусство было представлено и другими эпохами, другими художниками. Сейчас, кажется, возникает волна интереса к новому материалу, и, думаю, на этой волне Дейнека будет очень актуален. Представителям итальянской и испанской стороны московская выставка очень понравилась. Не случайно её вариант в Риме открывал Год России–Италии. Мы надеемся, что и в дальнейшем жизнь произведений Александра Дейнеки будет насыщенной и разнообразной: после Италии её открытие состоялось в Испании, есть заинтересованность наших коллег и из других европейских стран.

Александр Боровский,
заведующий отделом новейших течений Государственного Русского музея

Я считаю, что Дейнека до сих пор не нашёл своего места в истории искусства, и отношение к нему двойственное. Для одних он типично советский феномен, представитель направления, которое английский критик Оуэн Хатерлей назвал воинствующим модернизмом с политическим подтекстом. Для других это художник сдавшийся, сломленный, великолепно начавший, но ставший жертвой режима. Для одних Дейнека – это рупор режима, а для других – его жертва. Для третьих – это человек, способный существовать лишь в одной художественной системе. Я назвал бы Дейнеку полемическим контекстуалистом. Для меня это пример вживаемости в любую систему, как художественную, так и политическую. При этом Дейнека остаётся оригинальным художником, что удивительно,

потому что он очень часто абсорбирует чужие приёмы, поэтику и даже идеологию самых разных движений и течений.

Первые работы Дейнеки явно выполнены под влиянием Фердинанда Ходлера. Затем идут его чудесные рисунки в московских журналах, которые во многом впитывают поэтику питерских сатирических журналов «Бегемот», «Смехач» и других, поэтику Эфроса, Малаховского. При этом Дейнека находит свои приёмы, к примеру контражур, недопроявленность формы. Он великолепно ориентировался и в этом, работал в контексте большого журнального рисования второй половины 1920-х годов.

Затем переход к новой вещественности. Дейнека великолепно знал немецкое искусство. Оно вообще было хорошо известно в России: возьмите самохваловскую работу «Лётчик» – совершенно немецкая по духу. Эта линия милитаризованной новой вещественности была очень сильна. Когда же Дейнека попал в Америку, его творчество сразу стало напоминать Гарлемский ренессанс. Когда он попадает куда-то ещё, возникает что-то другое... Его немецкая линия как будто идёт от «naked Germany», от этой сенсуалистской, почти сексистской фотографии, и вообще от отношения к телу, которое было в Германии в 1920-е годы. С другой стороны, совершенно очевидно, что Дейнека принадлежит направлению, в котором работали Фердинанд Эрейман и Филл Филпот. Возникает масса аналогий с чисто фигуративным роскошным ар-деко. Потом вдруг Дейнека становится близок к соцреализму в самой его одиозной форме (хотя, конечно, он не впадал в крайности).

Это такой странный художник – как дом с открытыми дверями. В его дом всё входило и перерабатывалось, любая тема. К примеру, его мальчиков можно трактовать в милитаристском, военном контексте: будущие лётчики, будущие герои. А с другой стороны, они абсолютно античные, эфебская тема с сексуальными нотками тоже в них присутствует. И тем не менее в Дейнеке есть какой-то стержень. Все эти влияния, мне кажется, можно назвать брехтовским термином «показ показа». Он не скрывал источники, из которых что-то брал, потому что взятое мог блестяще переработать. Это проявляется и в монументальном искусстве – там есть его любимая тема полёта, тела, мяча... Мозаики предшествовали знаменитому «Сбитому асу». Это такой странный хамелеон с очень твёрдым телом, для меня его образ ещё не описан. Либералам в 1970-е годы Дейнека виделся как жертва, но в то же время он противостоял кондовому соцреализму. Нынешним ниспровергателям он кажется представителем совсем уже сталинского режима. И всё это правда! И в то же время Дейнека – один из тех немногих художников, которые смогли поражение превратить в победу. Он, безусловно, останется в искусстве XX века, но не в таком масштабе, как хотелось бы.

Я не считаю, что Дейнека имеет влияние на современное искусство. Если речь идёт о фигуративизме, то сейчас он с двойным дном: когда ты рисуешь фигуру, надо обязательно поклониться Кабакову. А Дейнека всё-таки был художником модернистского типа, без этих экивоков. Поэтому сейчас он непонятен. Он художник такого уровня мастерства, который просто недоступен современному искусству, паразитирующему на недостатке мастерства. Дейнека – настоящий мастер, который мог в любом ракурсе нарисовать всё что угодно. И у современных художников это вызывает раздражение. Но сейчас интерес к фигуративизму растёт. Уже отпали рамки «советское» и «западное», а скоро исчезнут рамки «официальное» и «неофициальное», задерживающие развитие искусства. Как только это произойдёт, я думаю, мы увидим, что в XX веке

фигуративизм был един во всех странах, только проявлялся по-разному. Когда придёт это понимание, то искусство Дейнеки займёт подобающее ему место. Ещё впереди время, когда его тип художника – художника-связного – будет актуален.

Леонид Бажанов,
художественный руководитель Государственного центра современного искусства

Сегодня возникает новая волна исторического интереса к советской власти, к Советскому Союзу, к прошлой эпохе – невероятной утопии с её деформациями, чудовищными и восхитительными одновременно. Дейнека – как её апологет и один из ярчайших представителей – оказывается в центре внимания. Есть художники, чьё творчество представляет лишь одну ипостась искусства того времени, – слащавый ортодоксальный академизм, так называемый соцреализм. Творчество Дейнеки шире: оно предстаёт как некая художественная панорама от 1920-х до 1960-х годов и интерпретирует своё время в большей полноте, чем это происходит в работах других художников. Это не исторический русский авангард, но это и не казённый соцреализм. Он интересен именно своим масштабом, противоречиями, а не какой-то одной стороной.

Дейнека был дезориентирован (вместе со всем обществом, которое он и представляет) в своих иллюзиях, устремлениях, задачах, а стабильной художественной «привязки» у него не оказалось. Стоит вспомнить, что даже представители исторического русского авангарда не выдерживали идеологического прессинга, теряли корни. Учитель Дейнеки Д.П. Штеренберг подвергся такой социальной и идеологической «ломке», что его художественный дар пережил очевидную деструкцию. То же было с А.А. Лабасом и многими другими.

В разные периоды творчество Дейнеки представало различным: аскетичным в 1920-е, брутальным и антихудожественным в 1940-е, слащавым в 1960-е... В 1920-е годы Дейнека успел в большой степени реализовать свой художественный талант. Позже он стал служить новому государству, с историей которого был связан и эволюцией которого был одержим. Он умел работать, экспериментировать, однако «формальные» свои навыки в 1940-е – 1950-е годы растратил в попытках найти новые приёмы, соответствующие изменившейся идеологизированной эстетике. Но в 1960-е он почувствовал, что многое им было упущено или отодвинуто в сторону из-за соблазна служения, соответствия и т. п. И в некоторых работах он пытался возвратиться к истокам собственного творчества, в том числе в монументальных произведениях.

Думаю, что с современной художественной ситуацией Дейнека связан только опосредованно, через постмодернистскую иронию или даже фарс. Его мотивы, например самолёты, замечательно эксплуатирует Ольга Солдатова. Это не эстетическая интерпретация, а ироничная эксплуатация знаков, символов эпохи. Прямой же связи Дейнеки с современным искусством, мне кажется, нет. Осталось лишь интеллектуальное любопытство к советскому периоду, которое у определённой части современных художников, несомненно, присутствует. Эти художники не могут себе позволить игнорировать такую

невероятную, «фактурную» эпоху, обусловленную советской властью, строительством нового индустриального государства, нового общества, «формированием» нового человека, одержимую идеей коммунизма и т. п.

Трагедия Дейнеки в том, что у него не было того «защитного слоя» культуры, который был у Фалька или Павла Кузнецова, у Древина или Тышлера, у Фаворского, у Лабаса. В этом смысле он был не защищён, не мог быть твёрдым, не имел стержня. В результате некоторые его работы воспринимаются заказной халтурой. Поэтому, как ни странно, истоки нового современного русского искусства можно найти в творчестве художников, в меньшей степени имеющих отношение к современному искусству, – Фалька, Фаворского. Дейнека, который более тесно был связан с новым искусством 1920-х – 1930-х годов, оказался не интересен и не нужен последующим поколениям художников – концептуально, экзистенциально и практически с его творчеством у них не было никаких контактов. Стилистические же приёмы, используемые Дейнекой, современному искусству оказались не нужны или интересны лишь с точки зрения дистанциированной постмодернистской рефлексии, как у той же Ольги Солдатовой.

С Дейнекой сопрягали «суровый стиль» – и действительно, точки соприкосновения найти можно. Прогрессистское искусство 1960-х годов было связано с Дейнекой, однако и для шестидесятников он был скорее лидером, а не образцом, не примером. У Дейнеки было желание нравиться, быть в мейнстриме. А главный поток соблазняет слабых, тех, у кого нет своего пути, нет сил плыть против течения, если это течение имеет энергию массы. Современное искусство демократично, но не апеллирует к массам, оно – при всём своём демократизме – индивидуально ориентировано, а подчас и элитарно. А искусство Дейнеки мало что предопределило в развитии нового искусства, оно свелось к попыткам обрести качество мейнстрима, представить новые идеалы, а не индивидуальные пути обретения личностной свободы, по которым пошло современное искусство России.

Разумеется, для краткости, я несколько схематизирую картину. И сказанное вовсе не следует воспринимать в качестве негативной оценки художника, я лишь предлагаю возможный аспект рассмотрения творчества Дейнеки в контексте истории отечественной культуры.

Юрий Злотников,
художник

Дейнека – это эпоха. У Феллини как-то спросили, как он относится к Джойсу, много ли он Джойса читал. «Нет, немного, – ответил Феллини. – Но вот как прошла женщина и как она носит шапочку – в этом есть Джойс». Мне очень понравилось это интервью, где он сказал: «Вот стиль, который ещё остался», и создателем стиля был Джойс.

Дейнека, конечно, определяющая фигура. Это такой пролетарский парень. И рисует. И по путёвке едет во Вхутемас. Парень из рабоче-крестьянской семьи из Курска попадает к Фаворскому, человеку европейской культуры, идеологу Вхутемаса. Неважно, что он был художник не совсем авангардный, как Кандинский, Малевич, – он был одним из людей, которые создали Вхутемас. Интересно, что, когда его выбирали ректором, Фаворский не скрыл, что он религиозный человек, хотя время было очень трудное в этом плане. Многие картины, которые потом появились у Дейнеки, вышли из его графики в журнале «Безбожник».

Там много всяких сюжетов с попами, священниками – очень комичных, иногда безжалостных. А учился Дейнека у Фаворского, который в начале 1920-х годов не скрывал от студентов, что он человек религиозный. Тут уже начинаются интересные противоречия. Учителем Дейнеки был и К.И. Истомин – тоже из Курска, из интеллигентной семьи. Он был офицером-артиллеристом.

Кроме прочих замечательных вещей, которыми знаменит Вхутемас, молодые люди там очень любили физкультуру; играли в волейбол, в компаньонах у Дейнеки был Жора Нисский. Вхутемас давал отчасти и техническое образование, интерес к технике был очень большой. Это не был супрематизм Малевича, хотя в основе и лежали достижения супрематистов. Здесь появилась культура конструктивизма, культура промышленная. Дейнека начинает в этом ориентироваться. От курского парня ничего не остаётся – он погружается прямо в кипение тогдашних страстей. Если посмотреть его работы того времени – они невероятно сконструированы. И сам Дейнека – фигура своего рода синтетическая, отражающая время и его интересы. Кроме него из Вхутемаса вышла целая плеяда художников близкого направления – Георгий Нисский, Юрий Пименов, Николай Денисовский...

Дейнека, конечно, фигура непростая, но симпатии он вызывал. Впоследствии он выбрал себе ассистентом Д.Д. Жилинского. Но Жилинский от него потихоньку всё-таки ушёл, от его определённости и жёсткости. С другой стороны, Дейнека – художник как бы левый, он в некотором смысле шёл не в ногу с официальной линией. Организовалось Общество станковистов – ОСТ. Лидером там был Давид Петрович Штеренберг, и компания подобралась интересная: Вильямс, Гончаров, Пименов, Лабас, Тышлер; и Дейнека там играл немаловажную роль.

В мои молодые годы, когда я ходил рисовать в МИПиДИ, искусство Дейнеки звучало ещё очень сильно. Дейнековская культура, особенно станция «Маяковская», оказалась таким эмблемно-синтетическим символом. Ведь это было время ночных арестов... И вот как сочетается дейнековское «Нас утро встречает с прохладцей» (я немножко пародирую Лебедева-Кумача) с этими арестами – это тоже надо понимать, потому что это коснулось и художников: например, Александр Древин, муж Надежды Удальцовой, сидел. Надо понимать, как всё это переворачивалось в сознании людей и что это был за стиль, что была за жизнь в таком двояком смысле. Интересно, что, когда – уже в оттепельный период – случилась история с Хрущёвым, тот обратил внимание на Дейнеку, и что-то там не слишком гладко сложилось – Дейнека опять какое-то время был в опале. Так что всё это было непросто.

Я один раз имел длинную беседу с Дейнекой. Это случилось в электричке – смотрю, в почти пустом вагоне едет Дейнека. Я был малый любознательный, наглый, и к нему подсел. И мы с ним разговорились. Я уже сейчас точно не помню, о чём мы с ним говорили, но, помнится, он был довольно-таки демократичен, говорил со мной доброжелательно. Только в его галантности была какая-то затаённость, он, видимо, не всё высказывал.

Так как я 10 лет работал на ВДНХ, и с Дейнекой, и с его учениками Борисом Милюковым и Андреем Васнецовым, мне приходилось и позже сталкиваться. И я всегда потом воспринимал Дейнеку и эстетически, и в целом как ключевую фигуру. Разные люди создавали советскую культуру: если Вера Игнатьевна Мухина была интеллигентным человеком, то Дейнека – из простой рабочей семьи, и это, конечно, тоже сказывалось на его личности. В его работах, например в «Материнстве», был определённый структурный

эстетизм. Он выбирал и сам создавал эту стилистику. Причём это был замес настолько сильный, что позже мы отчасти связывали с Дейнекой итальянский неореализм, отчасти – немецкое искусство. Это был стиль культурной эпохи.

Своими работами Дейнека создавал определённую идеологию. Молодёжь тянулась к этой идеологии: здесь была свежесть, спорт, «Нас утро встречает...» – всё это работало как гипноз, который очень ловко был выстроен в идеологии нашей страны.

Мы иногда не понимаем колорита того времени, сложных перипетий, которые переживали люди. Замечательным писателем, чистым художником того времени был близкий Дейнеке по происхождению Артём Весёлый. Его рассказы – это потрясающий документ эпохи, это написано с поистине шекспировским масштабом. И много было такого колоритного, сильного в те годы.

Дейнека был (эстетически) одним из зачинателей неореализма и одновременно создателем светлой советской мечты. Он ухитрился остаться на плаву, стать академиком, получить все звания. Вот как это совмещалось? Эта фигура воплощает очень многие моменты истории России, моменты её драматической социальной жизни. Сформулировать, обозначить это прямо не так-то просто. Как контраст Дейнеке я вижу ещё одну очень сильную фигуру – Петрова-Водкина. Он сын ремесленника, приехал из Хвалынска. Как тонко он исследовал своё время, революцию через русское Средневековье! Не просто так он увлекался иконами – они давали ему воздух и осознание сегодняшней жизни. Он ведь написал и «Смерть комиссара», и «После боя», и «Новоселье», где сидят, как бесы, все эти рабочие, въехавшие во дворец Пиковой дамы. Петров-Водкин тоже одна из созидательных и очень ярких фигур этой культуры, но какая разная судьба у Дейнеки и у Петрова-Водкина... Или ещё один замечательный художник, Павел Кузнецов, который в советский период делал потрясающие вещи: стройку в Армении, нефтяные вышки – пластически, с большим вкусом, может быть, даже безусловно, более тонким, чем Дейнека.

Дейнека, конечно, социальный художник: то, что он делал, направлено на пропаганду определённой идеологии. Не случайно это была такая популярная фигура в ряду тех, кто создавал культуру Советского Союза: Дунаевский, Лебедев-Кумач, Шостакович... Если вначале, в работах, связанных с журналом «Безбожник», он отразил нэп, то потом стал как бы бегуном на определённые дистанции, и за этим скрывалось что-то не совсем ясное. Это своего рода коллективное сознание, символ времени. Но вместе с тем искусство Дейнеки и очень быстро исчерпывается. При более внимательном взгляде на его живопись понимаешь, что это всё части монументального плаката.

Сегодняшний художник, безусловно, стремится быть человеком большой культуры, большой стилистики, стремится создать свой норматив, свой взгляд на всеобщее. Человеческий и эстетический опыт Дейнеки мне кажется хорошим уроком для современных художников. Они должны выбрать, как они хотят жить и как они хотят работать. Дейнека свой выбор сделал, и мы воспринимаем его, может быть, более примитивно и более ясно, чем Петрова-Водкина. Потому что понимать, как можно через русское Средневековье исследовать сегодняшнюю жизнь, – это не так грустно, как осознавать идеологию коллективности в работах Дейнеки. И вместе с тем опыт Дейнеки должен учить художников быть прозорливыми...

Виталий Пацюков,
куратор, арт-критик, руководитель отдела экспериментальных программ
Государственного центра современного искусства

Я думаю, что творческая личность Дейнеки – это модель истории культуры XX столетия. Не случайно вся его жизнь совпадает с этим столетием, а его искусство превратилось в образ времени.

В его творчестве отразились иллюзии XX века, социальные утопии и одновременно кризис, крах этих утопий. Его идеальное художественное зрение связано с темой полёта, с освобождением человека от земной гравитации: это изображения будущих лётчиков, мозаики станций метро «Маяковская» и «Новокузнецкая». Когда идёшь по этим станциям, голова невольно поднимается вверх, и ты как бы взлетаешь ввысь, оказываешься в другом пространстве. Именно там, в небе, не на земле, возможна реализация идиллий. Но если обратиться к искусству Дейнеки после того, как погружаешься в историю и культуру нашего государства и проводишь последовательные параллели, то видно, как меняется сюжет, как человек теряет возможность парения, наделяется гравитацией и обретает тяжесть.

В знаменитой работе начала 1930-х годов «Футболист» мяч поднимается вверх, он способен улететь в бесконечность. Этот мяч словно возвышается над колокольней, его форма рифмуется с формой куполов. А в работе 1940 года «Никитка – первый русский летун» искренняя вера в возможность человека оторваться от земли, преобразовать реальность, изменить мир именно человеческими усилиями приобретает совершенно противоположную окраску. Его полёт невозможен и, более того, трагичен. После 1930-х годов Дейнека уже ощущал всю нереальность такого подвига. В этой работе изображена та же самая колокольня, что и в «Футболисте», и с неё падает русский человек, переживая невозможность свободного существования. Эту ситуацию определяло не только время, не только ощущение предстоящей войны, но и тема личной усталости, личного восприятия той реальности, в которой очутился сам художник.

В работе «Сбитый ас» изображён не немецкий летчик – это просто человек, который утратил возможность летать. Он падает на землю, утыканную острыми, «агрессивными» конструкциями, изуродованную, руинированную землю, где можно только присутствовать, но трудно существовать.

В работах Дейнеки конца 1920-х – начала 1930-х годов было заложено то, о чём говорил Платонов в «Котловане» и «Чевенгуре». Жители Чевенгура объявляют о рождении коммуны и ждут, зайдёт ли после этого солнце: ведь утверждается новый мир, новая реальность, в которой солнце не заходит. И у Дейнеки солнце не заходит, оно сияет, всё озарено этим пафосом возможного будущего, где реализуются коллективные идеалы, где именно сам человек может что-то совершить. В художественных пространствах Дейнеки появляется человек совершенно нового измерения: юноши с прекрасным телом, женщины, которые могут рожать чудесных детей. Здесь как бы и нет их личных духовных переживаний, отсутствуют психические состояния, но есть некая одухотворённая человеческая масса. Этот пафос сближает работы Дейнеки с фильмами Григория Александрова: с кинокартиной «Цирк», где люди летают под куполом, или с фильмом «Весна», где возникает Институт Солнца как сияющий символ молодого советского государства.

Дейнека был человеком невероятно одарённым, владевшим всеми художественными технологиями того времени. Он мог сделать фреску, книгу, работал

в живописи, графике, в плакате. Он был человеком невероятного потенциала, и сам был абсолютно уверен в своих возможностях. Но существование Дейнеки-художника напоминает ситуацию, в которой очутился художник позднего Ренессанса: возможности человеческого разума, его интеллектуальные способности, его духовные силы через десятилетие истощаются. Микеланджело создаёт фреску «Страшный суд», демонстрирующую кризис ренессансного сознания. Вот такой кризис начинает переживать и Дейнека. Образ возможности полёта и, уже через десяток лет, образ полной его невозможности – это трагедия XX столетия.

В 1960-е годы, в эпоху оттепели, Дейнека изобразил знаменитый прыжок, когда легкоатлет как бы зависает над горизонтом, летит параллельно ему, ища равновесия. Но обретение этого равновесия было лишь временным эпизодом.

Сегодня время нового взгляда на историю и культуру XX века. Подлинная роль Дейнеки пока недооценена, а между тем его творчество – своеобразная модель художественной рефлексии, естественного личного переживания возможностей человека, открывавшихся в XX столетии. У Дейнеки было обострённое чувство реальности, ощущаемой как ценность, как определённый масштаб, как система координат. Потому-то у него человек, когда что-то теряет, теряет не какие-то отдельные черты, а своё тело. Тело становится образом нашей планеты, оно руинируется, и руинируется планета. Из телесности, прежде рождавшей новую жизнь, уже ничего не рождается.

В работах, сделанных в годы войны, Дейнека создаёт совершенно другие лица – искажённые, совершенно другие тела – деформированные. Их жизнь – в экспрессии, они утрачивают свой высокий классицизм, парадность, то торжество тела, которое присутствовало в работах начала 1930-х годов.

Такие фигуры выглядят как механизмы. Это курс на некоторый американизм, который был вполне в пафосном духе социализма. Образ человека подчинялся механистическим контурам, он не был органичен, но оказывался неким идеальным механизмом, не обладающим собственным равновесием и человеческим достоинством.

Дейнека мог работать в любом жанре, в любой технике, но выбрал монументальное искусство, панно, масштаб. Именно масштаб позволял взглянуть на эту планетарную реальность. Он брал некую точку «сверху», не интересуясь подробностями человеческой психики, ему важна была сама ситуация: человек и индустрия, человек и новый город, новое общество. Это крупные планы, которые позволяет увидеть только определённая оптика; именно монументальное искусство давало возможность так воспринимать открывающееся пространство, так же как его определяли симфонии Шостаковича.

По личным возможностям, по энергии, по сумме творческих технологий Дейнеку можно сравнить с человеком Ренессанса. Интересна его деятельность во всех областях, но главное – его планетарный взгляд на нашу историю, на историю планеты. Ренессансный человек неожиданно ощущает своё одиночество. То, что происходит в картине на переднем и на заднем плане, все эти состояния совершенно равнодушны друг к другу и к внутренним событиям произведения, как в классических композициях, связанных с образом святого Себастьяна. Так же и у Дейнеки – одинокий лётчик, одинокий самолёт... И чтобы увидеть идиллию, надо всего лишь поднять голову вверх, на земле её уже невозможно обнаружить. Поэтому и станция «Маяковская» с разверзшимися, завоёванными человеком небесами – великий проект. Это тот идеал, о котором Борис Пастернак сказал, что если есть социалистическое государство,

то там живёт только один человек – Владимир Маяковский. Так и в живописи: в визуальной культуре социализма только один Дейнека и существует. Только он один имеет право существовать. И он же свидетельствует о полной трагедии социализма.

Михаил Каменский,
генеральный директор компании «Сотбис–Россия»

Возникла новая страна, и возникает новый иконостас нашей жизни. В любом обществе, в любом государстве должен быть свой иконостас, своя орденская планка, свой фриз. И многие сейчас стали задумываться: что же это за новый государственный ордер, из чего он состоит, какова его внутренняя архитектура, ритм? Я думаю, что синхронно многие люди – и идеологи, и неидеологи – почувствовали, что лучше всего сегодняшнему духу эпохи, стилю жизни соответствуют конец 1920-х – 1930-е годы. И, выбирая стилеобразующего автора, пришли к Дейнеке, а уже потом к Самохвалову, к Пименову...

Искусство Дейнеки, по моему ощущению, является квинтэссенцией того, из чего сегодня хотелось бы сложить новый идеальный образ страны. Это удивительные тела, существующие в удивительных интерьерах, пронизанных новыми энергиями, люди, смотрящие в будущее, полные физической силы, это чувство бодрости, свежести. Отношения Дейнеки с темой спорта – где-то с середины 1920-х годов до 1950-х – поразительны. У него даже высказывание есть насчёт того, что ему нравятся спортсмены, которые управляют своей волей для достижения спортивного результата. Вот эта метафора спорта, эта энергия, хотим мы того или не хотим, инстинктивно выбрана сегодняшней Россией как один из важнейших символов.

Конечно, это одна из возможных интерпретаций. Но то, что в нашем обществе возникает ностальгия по идеализируемому образу империи, по империи эпохи СССР, – несомненно. И ностальгический поиск также приводит к Дейнеке. Как стилеобразующий художник он «настраивает» нас и на определённую архитектуру. Шли-то мы к этому давно: уже с середины 1990-х годов в моду вошли высотки. О них написано огромное количество книг, все рассуждения о «большом стиле» крутились вокруг этого. Москва имеет в качестве своего символа не только Кремль, но и высотки. Когда говоришь «Москва», первое, что приходит в голову, – это Кремль, а второе – это уже высотки. Я думаю, что все те, кто вырос в Москве, несут в себе часть Дейнеки. И благодаря станции метро «Маяковская», и благодаря Театру Красной (ныне Российской) Армии – вплоть до Дворца съездов. Этот единый стиль – на разных его этапах – сидит в нас, эта дейнековщина сформировала структуру нашего восприятия. Поэтому главный художник советского периода определён: это Дейнека, на нём поставлен штамп «главный». Выпуск книг о Дейнеке и выставки в Третьяковке это окончательно утверждают, всё складывается в единую картину. Дейнека и Маяковский стали главными советскими творцами не по назначению, а по удивительному совпадению их художественных вибраций с внутренними душевными вибрациями миллионов. Но, в отличие от Маяковского, Дейнека и на сегодняшний день – влиятельный стилеобразующий источник.

Я лично не воспринимаю его как художника, символизирующего сталинизм или тоталитаризм, вообще не привязываю его к политическому режиму. Как

и многие его талантливейшие современники, он не является для меня иконой соцреализма. Я убеждён, что, родись он в другой стране, в другой общественно-экономической формации, он всё равно был бы крупнейшим мастером, таким же, каким он был в Советском Союзе, – настолько это мощный талант, настолько яркая индивидуальность и внутренняя сила. А идеологические клише, которые ему клеили десятилетиями, отпали уже давно.

Я впервые в полной мере прочувствовал Дейнеку в конце шестидесятых годов, когда мне было лет семь. В софийском издательстве «Българский художник» у отца вышла большая книга под названием «Изкуство на хуманизма» – «Искусство гуманизма» с «Обороной Петрограда» на обложке. В ней молодой художественный критик Александр Каменский свободно высказывал суждения об искусстве, отличавшиеся от общепринятых в советском искусствознании той поры. Появление книги спровоцировало многие страдания для нашей семьи: ведь хотя социалистическая Болгария и была братской, тем не менее это было иностранное издательство. Все тексты, которые выходили из-под пера советского автора для печати за границей, должны были получать одобрение ЦК. А этого одобрения никто не спросил, рукопись просто была передана в редакцию издательства, и после публикации вызвала скандал. Отца, и без того подвергавшегося гонениям и лишениям, надолго лишили возможности выступать в единственной профессиональной роли, которая у него была, – критика, публициста, то есть перестали печатать. И это было в прямом смысле слова голодно. Поэтому я очень хорошо запомнил «Оборону Петрограда» Дейнеки.

Вот этот двойной ритм, два фриза сидят у меня в сознании; когда говорят «Дейнека», я сразу вспоминаю эту картину и связанные с ней реалии собственной жизни, а потом уже думаю о художнике под этой фамилией. В советское время вышло, по-моему, пять или шесть больших, фундаментальных монографий и альбомов Дейнеки. В молодости определённые представления о красоте и эротизме женского тела я почерпнул именно оттуда. Сформировавшееся отношение к эпохе через «Оборону Петрограда» и обнажённую женскую натуру, я думаю, свойственно не только мне в силу особенности личного опыта, но и всем тем, кто был с этой живописью знаком.

В 1990-е годы, когда у многих людей, с которыми я в силу своей профессии общался, стало возникать довольно сильное, ничем не мотивированное коллекционерское желание обладания, я обратил внимание, насколько замечательна его ранняя графика. Влияние Фаворского, конечно же, там ощутимо. В 1990-е годы самым модным было искусство 1920-х, оно оставалось предметом коллекционирования и в начале 2000-х. Но сегодня (это факт, подтверждённый хотя бы данными аукционов) интерес смещается в сторону 1930-х, где искусство несёт черты идеологической маркированности. То есть получается, что раньше увлекались эпохой 1920-х люди, для которых образы послереволюционной и нэпмановской публики были привлекательны, поскольку совпадали с их личным опытом. А теперь в моду вошли 1930-е годы – эта мощь, эта сталь, строительство новых цехов. Лётчики, безграничное небо и мощные летающие птицы... Это уже образы, манящие крупных предпринимателей, владельцев огромных предприятий стратегического значения. И эти люди перешли от увлечения графикой к огромным монументальным холстам, они мечтают покупать такие вещи. К сожалению, их нет: на рынке не найти значимых произведений крупных художников того периода. Понятное дело, они все работали под государственный заказ, государство было монополистом на художественном рынке в советский период, все лучшие вещи крупных мастеров

находятся в музеях. Но те крохи, которые остались, являются объектами вожделения для коллекционеров (я их прекрасно понимаю). И это не формальный, не государственный памятник Дейнеке, а естественное желание капитанов индустрии, людей – локомотивов нашей страны слиться с теми могучими энергиями, которые смог в силу своего ярчайшего дарования символизировать Александр Дейнека.

Стереотип восприятия крупнейших мастеров пост-ОСТа как художников советского тоталитаризма ослабел, но он пока существует. Полагаю, пройдёт ещё немного времени, и от этого стереотипа ничего кроме книжных текстов не останется. Потому что Дейнека – как самый крупный представитель модернизма советского формата, советского периода – станет интересен абсолютно всем. Не удивлюсь, если в течение ближайших лет в крупнейших музеях мира на смену выставкам, посвящённым Дягилеву и «Русским сезонам», придут выставки, посвящённые Дейнеке и ОСТу. Думаю, что начать свой путь эти выставки могли бы, например, с Лондона, а потом я бы их отправил прямиком в Берлин и Нью-Йорк. Так будет достроена ось мирового модернизма – и наступит торжество стиля.

Андрей Сарабьянов,
историк искусства, директор издательства «Русский авангард»

Я думаю, что сегодня настал момент, когда можно пересмотреть историю советского искусства. Мы привыкли представлять её себе как историю советского государства, совершенно не связывая с историей мирового искусства, а это, мне кажется, неправильно. Например, мы привыкли, что ар-деко, о котором сейчас много говорят, – это европейское искусство 1920-х – 1930-х годов: Франция, Германия, Италия... А о том, что в советском искусстве были отражения этого стиля, никто не говорит. Я полагаю, что Дейнека – не в больших и монументальных вещах, а в более камерных – как раз очень хорошо вписывается в структуру стиля ар-деко. Что такое ар-деко? Это смешение разных стилистических направлений. В том числе и облегчённый вариант кубизма (я, конечно, преуменьшаю достоинства ар-деко). Хотя ар-деко – это и живопись, и графика, прежде всего это искусство декоративное. Оно мыслит красивым цветом, элегантной линией и т. д. У Дейнеки мы всё это находим в довольно большом количестве, особенно в 1930-е годы у него можно увидеть красивый цвет, красивую форму, красивую модель или красивый пейзаж. Его надо воспринимать шире, чем художника тоталитарного режима, отражавшего идеи государственности, сталинского времени и т.п.

Если проводить параллели между творчеством Дейнеки и немецких художников эпохи нацизма, мы увидим много общего (хотя, несомненно, никаких прямых связей между ними не было). Здесь нужно учитывать, что Дейнека довольно хорошо знал немецкое искусство. Кроме того, он был поклонником популярного у немецких и австрийских художников швейцарского предшественника экспрессионизма Фердинанда Ходлера. Картина Дейнеки «Оборона Петрограда» 1927 года, где в двухъярусной композиции идут в разные стороны две группы людей, – это, по сути, калька с работы Ходлера 1908 года «Выступление йенских студентов в 1813 году». Только у Ходлера это маленькая вещь, а у Дейнеки – монументальная. Нельзя, конечно, сказать, что дейнековская

вещь – копия. Это реплика. Вероятно, Дейнека вдохновился ходлеровской работой. Некоторая живописная сухость, жёсткость линии у Дейнеки также идут от Ходлера. Так что Дейнека – это не просто представитель искусства советского времени: он знал немецкую живопись, видел европейские стили. И стремился к чему-то другому. Дейнека очень хорошо вписался бы в интернациональный, общеевропейский проект, к примеру экспрессионизм, потому что он был к этому близок. Но мы всё ещё традиционно мыслим его как советского художника, который к Европе никакого отношения не имеет.

В искусстве Дейнеки очевиден культ тела. Вспомните его «Автопортрет» 1948 года в халате: он уже немолод, но изобразил себя крепким, спортивным мужчиной в расцвете сил, и даже не столько творческих, сколько физических. Его спортсмены и спортсменки были новым явлением в советском искусстве. Я не хочу сказать, что остальные художники были высокодуховными личностями, – такое невозможно, да и было бы очень скучно. Были всякие. А он был именно такой! Дейнека любил спорт, сам был боксёром; эта сторона жизни была для него, может быть, гораздо важнее, чем чтение умных книг или рассуждения на умные темы. Но главное – он прекрасно отразил свою позицию в искусстве. Когда мы говорим на тему спорта в советском искусстве, какая фигура возникает прежде всех? Дейнека, конечно! Он был самым ярким выразителем советской идеи о том, что человек должен быть развит в первую очередь физически, чтобы отразить нападение врагов. В этом смысле Дейнека – образец советского художника.

У Фаворского было много учеников, да и вообще все, кто учился в то время во Вхутемасе, в той или иной степени были связаны с ним. Как преподаватель, Фаворский обладал необычайной аурой, и те, кто у него учился, попали под его сильное влияние; многие от этого влияния так и не смогли освободиться. К Дейнеке это не относится: у него, конечно, можно найти следы влияния Фаворского, но их немного. Он шёл своим путём.

И всё-таки я не стал бы идеализировать творчество Дейнеки. Чтобы причислять художника к выдающимся мастерам, надо, чтобы всё, что он делает, было прекрасно. А у Дейнеки было много провалов, особенно в 1940-е годы: его монументальные полотна на исторические темы мне кажутся очень слабыми. Этот социальный заказ он не мог выполнить. Поэтому, по моему мнению, называть его великим представителем русского искусства XX века всё же невозможно. Но, конечно, по-своему он замечательный мастер. Если посмотреть на его ранние вещи, то видно, что там открывались иные художественные пути, чем тот, по которому пошёл художник. Но время было такое, иначе он бы просто не выжил. Если бы Дейнека пошёл по другому пути, он бы пропал в ту страшную тоталитарную эпоху.

Я считаю, что Дейнека не был создан для монументального искусства, хотя сделал в этой области очень много. Мне больше всего нравится то, что он создал в 1930-е годы во время поездок в Италию, Францию и Америку. Это великолепная графика, классическая, чисто «остовская» работа, недаром он был одним из учредителей группы ОСТ. Графика была его сферой. А в монументальном искусстве ему было сложнее ориентироваться. Его мозаики на «Маяковской» – ничего особенного...

Конечно, все работы Дейнеки нужно опубликовать. Чем больше мы будем знать о Дейнеке, тем легче понять, какого уровня этот художник: великий мастер XX века, рядовой или талантливый график выше рядового. Несомненно одно: Дейнека – художник своего времени, со всеми его успехами, неудачами

и трагедиями. Всё, что было в истории искусства, заслуживает интереса. Ведь всегда есть какая-то сторона, которая сегодня не видна, а завтра вдруг откроется – и станет очевидным то, чего мы даже не могли предположить.

Александр Балашов,
искусствовед

Интерес нового времени к творчеству Александра Дейнеки не просто оправдан и подготовлен многочисленными тиражами созданных им образов. Это один из немногих художников XX столетия, о которых современность вообще в состоянии говорить. Не только в современном искусствознании, но и в искусстве последних десятилетий есть традиция разговора об Александре Дейнеке и, что особенно важно, традиция диалога с наследием мастера. С одной стороны, это понятно: Дейнека стал символом искусства целого периода. Но, увы, так часто бывает, что один художник как будто бы заслоняет эпоху, репрезентируя её, и нам оказывается проще говорить об этом одном художнике, чем об эпохе в целом. Потому что эпоха противоречивая, неоднородная. Вообще искусство XX века в России – это очень сложная картина со многими смыслами. Что касается самого Дейнеки, сегодня он особенно интересен, поскольку заставляет нас задуматься – что такое пространство культуры советской эпохи вообще и что значит тот метод социалистического реализма, который мы так часто вспоминаем и о содержании которого не всегда имеем чёткое представление. Думаю, специалисты согласятся, что явление социалистического реализма объединяет настолько противоречивые и противоположно направленные художественные тенденции, что не всегда понятно, на каких основаниях в рамках одного метода объединяются раннее творчество того же Александра Дейнеки и творчество Павла Шухмина, Евгения Кацмана или Александра Герасимова. Эти языки никогда не смешивались и осознавались своим временем как несовместимые.

Сегодня важно понимание того, как удивительно меняется творчество каждого художника на протяжении нескольких десятилетий XX века. Как не похож Дейнека середины 1920-х годов на Дейнеку 1930-х годов и как этот язык не похож на его творчество 1940-х – 1950-х. Мне кажется, что в ранних работах Дейнеки, к примеру в знаменитых «Текстильщицах», «На стройке новых цехов», происходит удивительное оживление, может, даже оплодотворение космоса, в котором существует человек его времени. Если вы помните, женская плоть там как будто врезается, врывается в очень условные проективные пространства, геометрические и архитектурные, как будто оживляя, наполняя, очеловечивая их. В работах 1930-х годов наступает большее равновесие между телом и пространством. А в поздних работах происходит что-то совершенно другое – пространство становится более живым, чем человеческое тело. Я не знаю, насколько это было осмыслено художником, но три периода Александра Дейнеки – три очень важных состояния смыслов, с которыми больше всего и охотнее всего работает искусство XX века.

Самое интересное, что этот генезис, эти метаморфозы, которые происходили с Дейнекой, не оставались незамеченными для его современников. Один из моих любимых художников XX века Василий Андреевич Коротеев, друг и ученик Льва Фёдоровича Жегина, в тех же 1930-х годах в шутку, передразнивая призыв «На зарядку», повторял: «По Дейнеке становись!». И отношение

к разным периодам практики Дейнеки в среде искусства, которое тогда осознавалось как левое искусство, тоже было различным.

Мне кажется, что сегодня, в XXI веке, очень важно научиться различать в рамках творчества одного художника разные периоды, разные смыслы; в рамках одной школы – разные направления, как это было, например, в ОСТе. Насколько непохожи разные художники, которые входили в это объединение! Насколько искусство русского XX века интереснее, богаче, многообразнее и значительнее, чем мы часто себе это представляем!

Творчеству Александра Дейнеки в недавнем прошлом были посвящены прекрасные книги, выходили большие альбомы, и сейчас вновь готовится издание о нём же. Это очень хорошо, но поразительно, что история, что наш исторический маршрут как будто продолжает двигаться по кругу. Мы сами боимся погрузиться в другие зоны истории и выявить новые смыслы, а ведь это нужно нашей современности. Нужно нам.

Современность очень приучила себя или очень приучена смотреть на историю искусства как на политическую историю. Дейнека провоцирует именно такой взгляд, он позволяет посмотреть на историю советского искусства именно с политической точки зрения, точнее, с точки зрения присутствия политики в искусстве, может быть, больше, чем другие. Плакатность, мегаломаниакальная карикатурность, которая присутствует в творчестве Дейнеки, делает его столь репрезентативным. Оно очень удобно для тиражирования. Это не плохо, это скорее хорошо – в этом секрет его популярности. Но мы понимаем, что популярность и глубокое художественное значение не всегда одно и то же. Хотя мне бесконечно интересно творчество этого художника.

В контексте связи Дейнеки с соцреализмом очень интересно сопоставление «остовской» и «ахрровской» позиций в отношении к изображению реальности. Мне кажется, что это векторно противоположные вещи. АХРР как будто бы обращается к власти, создавая свои новопередвижнические полотна. Обратите внимание: язык АХРР очень старый, это язык XIX века, в значительной степени академический. Он представляет собой смесь неоакадемизма в редакции Василия Яковлева, Петра Шухмина и неопередвижничества, пришедшего из реализма XIX века. Это был как бы народный язык, имитирующий искусство, как бы являющееся народным достоянием. Недаром первым народным художником России в 1922 году становится вступивший в АХРР передвижник Николай Касаткин.

Принципиально важно, что направление, намерение текстов и пластики ОСТа противоположно АХРР. Мне кажется, ОСТ обращается не к власти – напротив, ранние работы остовцев 1925–1928 годов обращаются как раз «от власти», всё ещё претендуя на то, что искусство имеет право и должно говорить от имени власти, от лица культурной власти обращаться к народу. Это два разных вектора. В дневниках Дейнеки есть удивительные слова о том, почему ему интересна большая картина, как ему важен большой человек новой реальности. И вот очень интересно, как большой человек, который должен эту реальность оживить, в итоге становится человеком, в полной мере соответствующим, соразмерным уже созданной для него реальности. И как художник смиряется, принимает это. Но искусство при этом меняется, и мне кажется, меняется на свою противоположность. То есть оно действительно вырастает в то, что становится методом социалистического реализма, хотя в начале таковым ещё не было. Для меня очень важен переход Дейнеки из ОСТа в «Октябрь» и тот факт, что в 1930 году он подписывает знаменитую декларацию «Октября», которая стала

поводом к началу серьёзного конфликта с РАПХ. Ведь эту декларацию вместе с ним подписывают Алексей Ган, Эйзенштейн, Клуцис, братья Веснины и множество передовых деятелей искусства. Это последняя попытка в новых условиях – после 1929–1931 годов – актуализировать левое искусство, каким оно виделось в начале 1920-х. Это была печальная попытка. Как потом, очень скоро, в 1931 году художники винились перед РАПХ за этот «Октябрь»! Эти документы без боли трудно читать. Может быть, тогда и в самом художнике что-то произошло, и он принял для себя какое-то важное внутреннее решение?

Мне интересны поздние творческие опыты Дейнеки, потому что многие из последних его работ, к сожалению, сливаются с теми культурными клише, которые потом начали пародировать художники, начиная с творчества соцартистов и заканчивая второй волной московского симуляционизма. Искусству 1990-х годов и современному искусству гораздо проще иметь дело с произведениями, и даже с эстетикой позднего Дейнеки, потому что здесь есть возможность сохранить зазор – то, что в период увлечения концептуализмом называлось «невлипание». Я не уверен, что современное состояние культуры на долгое время сохранит актуальность симуляционизма. Потому что 25–30 лет правления – это всё-таки уже слишком. У меня ощущение усталости от симуляционизма. Но до той поры, пока этот метод и это отношение к культуре доминируют в современном искусстве, интерес к позднему творчеству Дейнеки сохранится.

А ведь у Дейнеки можно учиться и другому – удивительно острому чувству времени. Сейчас говорить о чувстве времени – значит говорить о чём-то отсутствующем. Но когда я посетил выставку Дейнеки, мне было обидно увидеть попытку отстранённо-объективного взгляда, когда большие восстановленные поздние вещи художника выставляются как равнозначные его ранним работы. Мне бы хотелось увидеть больше его ранних работ. Мне интересно наблюдать за тем, как этот замечательный скромный деревенский пейзаж с коровами разрастается в фрагмент трёхметровой розовой «Купальщицы» – как он становится частью другой работы, как изменяется смысл изображения.

Особенность ОСТа в редакции Дейнеки в том, что он накапливал, анализировал художественный опыт. Недаром для того чтобы родился ОСТ, должны были пройти годы школы Вхутемаса, должна была завершиться история с проекционизмом. Это и идея о том, что художники создают некие матрицы, наполняемые потом людьми, которые живут в этом времени, и теории Плаксина, Редько, Никритина... Важно было также увлечение кинематографом и фотографией. Необходимо было накопить и осмыслить всё, что произошло в искусстве, и прежде всего конструктивизм, чтобы появился этот узнаваемый остовский стиль.

Этот опыт может подсказать современным художникам, которые пытаются снова говорить языком живописи, что традиция русской живописи колоссально глубока, что возможно высказывание о современности языком этой традиции. Вопрос в том, что современность в состоянии услышать в языке живописи. И если сегодня художники смогут понять это, наверное, возможен ренессанс традиционных техник и пластики в нашей культуре. Многие художники стремятся к этому, но их стремление не подкреплено техническими разработками и пониманием пластики времени, которые лежат в основе работы Дейнеки. Как очевидно у него, на сколь разных художников – от Бориса Григорьева до Фердинанда Ходлера – ориентируется он в поиске языка живописи! И хотя для меня Александр Дейнека всё-таки прежде всего график, мне бесконечно интересно творчество этого художника.

Андрей Ковалёв,
арт-критик, доцент факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Я думаю, сейчас возникла серьёзная проблема неприятия истории, поскольку получилось так, что после Малевича и Филонова образуется некая пустота – историческая, музейная. Если говорить не о реальных коллекциях Третьяковской галереи или Русского музея, а о некоем воображаемом музее, то возникает пауза, заполненная странными фрагментами и обрывками, не вполне связанными между собой и с историей. И фактически Дейнека единолично эту историческую паузу заполняет. Это и сообщает ему актуальность.

Если искать связи Дейнеки с авангардом, то надо говорить не о Малевиче, а о Родченко, то есть о непосредственной взаимосвязи Дейнеки с ним. К Малевичу Дейнека не имеет прямого отношения. Зато к Родченко, который преподавал в соседнем классе во Вхутемасе, где учился Дейнека, имеет прямое отношение. Вхутемас был большой организацией и очень многообразной. Учился-то Дейнека «из рук в руки» у Фаворского, а смотрел на Родченко! Понимаете ли, вот этого самого любимого нашего «Вратаря» мог написать только человек, который очень хорошо смотрел на Родченко. И без влияния Родченко эта картина не существовала бы.

Говоря об актуальности и исторических лакунах, важно иметь в виду эстетическую легитимизацию социалистического реализма, которая была произведена очень давно, ещё в 1970-е годы. Уже тогда травимый некогда как формалист Дейнека стал идолом, апофеозом настоящего искусства, и это стали понимать. Наши добрые учителя учили нас настоящему искусству, к соцреализму как большому стилю они относились крайне презрительно или даже с ненавистью. А Дейнека для них всегда был символом настоящего искусства в советские годы, великим оправданием. Это, несомненно, так, но штука, на мой взгляд, в том, что именно Дейнека и есть высшее воплощение социалистического реализма – потому в наше время его и ввели в пантеон. Именно Дейнека и Мухина – это настоящий большой соцреализм, а всё остальное – плохой, «недостаточный» соцреализм. Если наши учителя исключали Дейнеку из соцреализма, потому что Дейнека – это хороший художник, а соцреализм – это плохое искусство, я, напротив, всех остальных предлагаю оттуда выгнать, оставить Дейнеку, Мухину и ещё несколько человек, например Самохвалова. Это и будет соцреализм. Давайте примиримся с тем, что соцреализм – это настоящий большой стиль, тогда всё встанет на свои места. А, скажем, Герасимова я бы перетасовал с Бродским на восьмом месте, как бы для иллюстрации, фона...

Дело как раз в том, что такие художники, как Дейнека и Мухина, идеально воплотили соцреализм, а те, кто их гнал, просто были плохими соцреалистами. Так получилось, что большинство художников, ставших образцами соцреализма, были очень плохими художниками, просто безобразными. Об этом написал Борис Гройс. Когда он делал выставку «Фабрика утопий», то с удивлением обнаружил, что собственно материала для соцреализма так мало, что не хватает для большой выставки, которую можно развесить в выставочном зале и показать людям. В основном то, что принято считать соцреализмом, – чистый мусор, барахло, настоящего соцреализма очень мало.

Когда я учился, мне довелось работать в Росизопропаганде. Там помещение церкви было заполнено сверху донизу таким товаром; я работал грузчиком, и мне нужно было всё это переставлять. Я же был не только грузчиком, но

и искусствоведом, и 98 процентов этого искусства вызывали у меня тоску... То есть феномен соцреализма является с точки зрения товарной продукции чистым мифом.

Самое интересное, что многие работы Дейнеки вполне вписываются в мелкобуржуазный реалистический стиль того времени. У американцев был свой социальный реализм, хотя это, скорее, критический реализм с элементами сюрреализма, потом как бы перелившийся в сюрреализм. Но в Америке был и собственно социалистический реализм, который как раз к 1930-м годам стал мелкобуржуазным – формой украшения интерьеров. Но в мировую историю искусств такие работы не попали, в MoMA их нет. Следовательно, нет никаких причин к тому, чтобы и Дейнеку когда-нибудь увидеть в MoMA или в Центре Помпиду. Это не мировой художественный процесс, это только наша история. В том-то и вся прелесть этого искусства, что оно не общемировое, даже не тоталитарное, а коммунистическое. Это не тоталитарное искусство в том смысле, в каком, скажем, и Малевич не тоталитарное искусство. Собственно, отношение Дейнеки к Малевичу в том, что Дейнека как бы облёк в плоть малевичевского обитателя архитектонов. Ведь это высшие небесные коммунистические создания! Когда мы говорим «тоталитарное искусство», то объединяем в единую схему и итальянское, и немецкое искусство, но в этих странах ничего подобного не приключилось. У итальянцев такого масштаба фашистского художника не было, у немцев... ну тоже, в общем, пожиже были.

В общей истории искусств очень важно, что из чего получилось, то есть если бы не было Уорхола, то и Дюшан был бы никому не нужен, он остался бы изолированным явлением. А с Дейнекой в этом смысле ничего не получилось – художник оказался как бы в историческом тупике. Но он останется в нашей истории.

Владимир Дубосарский,
художник

Александр Дейнека – художник, который, хотя и жил в советское время и воплощал собой образ советского идеологизированного творца, был, по сути, художником Возрождения, титаном. Из современников для меня он ближе всего к Пикассо, хотя формально они абсолютно разные. Даже внешне он был очень похож на Пикассо – невысокий, крепкий, спортивный. И как Пикассо, Дейнека занимался графикой, плакатом, живописью, монументальной живописью, скульптурой. И ещё он так же много работал. Я думаю, что если бы Дейнека жил в более свободной стране, наверное, он проявился бы более широко, глобально. Его роднит с Пикассо громадный потенциал, колоссальная погружённость в искусство, тотальность, масштаб художника. Даже если брать только монументальные работы, уже видна мера его таланта. Но он был ещё и стильным, тонким художником, и потрясающим графиком.

Мы не знаем, что творилось у такого художника в душе. Понятно, тогда он не мог этого рассказать, а сейчас можно только домысливать. Но, думаю, поскольку Дейнека ездил за границу, в Рим, Нью-Йорк, Чикаго, был в Париже, Вене и, наверное, видел тамошнее искусство, он был достаточно осведомлённый человек. Я понимаю, что для него как для художника психологически это был стресс. Наверное, он хотел попробовать себя в чём-то

другом. Думаю, из-за этого внутреннего конфликта он и превратился в позднего, достаточно страшного Дейнеку. Это практически «хоррор»... Хотя позднего Дейнеку можно рассмотреть под другим углом, и тогда он оказывается вполне жизнеспособным. Например, его «Битва амазонок». Для меня загадка, делал ли он её серьёзно, или же это был стёб, но если показать эту картину на выставке трансавангарда, она вполне вписалась бы в современный контекст.

Чем ещё Дейнека хорош – он был новатором. И это были его личные находки, видно, что человек сам это открывал. У него было своё видение, своё понимание, и очень современное. За это его и причислили к «формалистам». Его критиковали, он даже подвергался обструкции. А ведь по сути он в закрытой стране делал в своих картинах то же самое и в то же время, что делали в Европе, – например, Лени Рифеншталь в фильме «Олимпия». В лучших своих работах он был на пике актуальности мировой культуры. Мне кажется уникальным, что он умудрялся уже в то время совмещать новаторство композиции, перспективы с классической техникой. Это нельзя ни у кого подсмотреть, это человек изобретал сам. Смотрел и говорил: «Будет вот так». Это смотрится достаточно современно, хотя, конечно, есть советский привкус, от которого никуда не уйти.

Дейнека очень разный художник. У него есть лирические вещи, личные совсем. Есть замечательные зарисовки – Париж, Нью-Йорк, Вена – просто шикарные. Есть потрясающая детская графика, очень стильная, очень точная. Он вообще замечательно рисовал наброски. Как известно, Дейнека был пижон и, когда уже стал известным художником, заказывал специальные альбомы, чтобы его работы не пропали. Они были определённого размера, в кожаных переплётах, чтобы ему было удобно рисовать в любых обстоятельствах. Он зарисовывал колоссальное количество фигур, потому что всегда ловил движение. Если внимательно посмотреть, можно найти зарисовку почти к каждой его картине. Меня потрясло, что к картине «Оборона Севастополя» для наших моряков у него были наброски с женщин! Поскольку шла война и не было таких здоровых мужиков-моделей, он рисовал обнажённые женские фигуры, а потом их одел и дорисовал. У него все работы лёгкие, энергичные, достаточно быстро сделанные. И как-то видно то, что может себе позволить большой мастер, виртуоз, – что-то недоделано, что-то оставлено. То есть художник достигал самого главного – естественности и правды.

Не знаю, какой Дейнека был педагог, потому что, когда я учился в институте, уже преподавали ученики его учеников. Но я вообще считаю, что большому художнику необязательно быть хорошим педагогом. Я как-то не слышал, что Дейнека был таким уж замечательным педагогом, что он оставил каких-то выдающихся учеников. Вот был педагог Чистяков, мы знаем, кого он оставил. А Дейнека, думаю, был как раз такой педагог, который мог правильно сказать, как получить заказ, мог подкинуть какие-то возможности, потому что для художника важно функционировать. То же самое происходит сейчас на Западе: мастер, который ведёт курс, приводит кураторов, помогает художникам выставляться, участвует с ними в групповых выставках. В принципе искусству научить нельзя: человек сам учится и больше берёт от атмосферы, от друзей, чем от педагога. Если ты выполнишь все советы педагога – из тебя ничего не получится, потому что он не знает будущего, он всегда немножко в прошлом времени. Он может только давать какие-то образцы, которыми ты будешь пользоваться, и поэтому, мне кажется, для педагога очень важна социальная адаптация ученика. Потому что художник, особенно

молодой, всегда полон каких-то идеалов, иллюзий – по поводу творчества, того, как устроен этот мир. А мир устроен совсем по-другому! Какая разница, зеленее или голубее, – сам научишься либо не поймёшь никогда. Важно помочь человеку адаптироваться, чтобы он тратил себя на то, что нужно.

Когда мы с Александром Виноградовым начали нашу совместную работу, мы отталкивались от советского искусства. И мы выбрали для себя двух художников – Аркадия Пластова и Александра Дейнеку. Пластов – это деревенский импрессионист, а Дейнека – идеологизированный формалист и городской конструктивист. Язык Пластова – это на 50 процентов русский реализм, на остальные 50 – французский импрессионизм. Человек, не знакомый с историей русского искусства и России, при взгляде на Пластова может затрудниться ответить – это какой век: XIX или XX? А Дейнека больше шёл от графики, от монументального искусства, у него язык более выразительный, более знаковый, абсолютно связанный с временем и узнаваемый.

Вот, например, эта картина: два охранника стоят, смотрят, как пацаны купаются (имеется в виду картина 1952 года «Бригада на отдыхе» («Цимлянская быль») из частного собрания. – Прим. ред.). Это трагедия страны, и картина на самом деле рассказывает об этой трагедии. Важно, как на неё посмотреть. Если с той точки зрения, что это фальшак, так все кинофильмы этого периода – тоже фальшак. «Свинарка и пастух» – самый фальшивый фильм, потому что в это время были колоссальные репрессии, а там любовь-морковь и всё хорошо. Или «Кубанские казаки» – в стране голод, не было же ничего, а всё изобилие, которое там снимали – хлеб и всё прочее, – поливали бензином и керосином, чтобы никто из съёмочной группы ничего не съел. Есть правда жизни, а есть правда искусства.

Собственно, трагедия Дейнеки в том, что был такой колоссальный талант, огромная энергия свободного художника и такой пресс, который его сжимал. И чем больше художник – тем больше давление этого пресса. Конфликт именно на этом рубеже – оттуда бьёт, а здесь перекрывает. Отсюда его болезнь, страхи и потеря творческого дыхания. Я думаю, художника надо оценивать по его лучшим вещам. И на примере Дейнеки, его громадного таланта важно увидеть, как под воздействием внешних сил художник меняется и становится в конце концов совсем другим. И это трагедия, это Шекспир. И тут можно только снять шляпу.

Мне кажется, при всём том, что было много замечательных художников 1930-х годов (и Тышлер, и Пименов, и Лабас, среди графиков ещё больше – Куприянов, Тырса, Митурич), Дейнека среди них всех был одним из самых значимых. Мне даже кажется, что как художник он больше своего времени. Может быть, через 50 или через 100 лет, когда сойдёт идеологическая волна, будет всё равно, что Сталин, что Калигула. Как для нас Пётр I или Иван Грозный – нам же всё равно. Вот тогда выявится истинное значение творчества Дейнеки и останется, с одной стороны, ясность и знаковость его произведений, а с другой – образ времени. В эпоху Возрождения тоже были войны и всё такое, а остались только прекрасные произведения искусства. И тогда по картинам Дейнеки люди будут знать, что в СССР в 1930-х годах всегда было лето, и гармонично развитые люди купались, играли в мяч и просто оттягивались на солнышке, и были они оранжевого цвета.

Звезда и дубовые листья. Мозаика на фасаде Кремлёвского Дворца съездов. 1961. Фрагмент (с. 200).

Серп и молот, цветы хлопка. Мозаика на фасаде Кремлёвского Дворца съездов. 1961. Фрагмент (с. 201).

Цзу-Чун-чжи. Мозаика в фойе Актового зала МГУ. 1951 (с. 165).

Иоганн Кеплер. Мозаика в фойе Актового зала МГУ. 1951 (с. 165).

Мария Склодовская-Кюри. Мозаика в фойе Актового зала МГУ. 1951 (с. 165).

Сергей Лебедев. Мозаика в фойе Актового зала МГУ. 1951 (с. 165).

А.А. Дейнека в мастерской.
Фотография из архива художника.

Декоративно-прикладное искусство в творчестве Александра Дейнеки

Работы прикладного и декоративного характера, конечно, не являются определяющими в творческом наследии Дейнеки. Однако в большинстве своём они связаны с важным периодом его жизни – работой в Московском институте прикладного и декоративного искусства (МИПиДИ), директором которого художник был назначен 9 марта 1945 года. Принято считать, что МИПиДИ был «создан под Дейнеку»; нередко это учебное заведение называют институтом Дейнеки.
По свидетельствам современников, Дейнеке удалось создать самый прогрессивный на тот момент в плане организации учебного процесса художественный вуз. Представление о теоретических задачах, которые ставил Дейнека перед преподавателями и студентами, можно почерпнуть из его речи, произнесённой 22 ноября 1946 года на заседании Учёного совета института (её появление связано с докладом А. А. Жданова «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“»). Говоря об особенностях художественной направленности МИПиДИ, о важности того, «чтобы основная функция вещи и её декор были органически слиты», Дейнека напоминал, что «перед студентом стоит задача раскрыть в полной мере в декоративных образах природу социалистического человека...». Он говорил о необходимости «делать тиражную чашку, тиражную ручку, которая несла бы на себе и эстетическую нагрузку, и практическую, и... чтобы чашка... была бы хороша не только в музее, но... повсюду в быту... Вопросы эстетики и красоты должны пересматриваться... Поиски нашей красоты... (вытекают) из природы нашего социалистического бытования...».
Важно, что Дейнека стремился сделать всё для того, чтобы студенты получили возможность на практике освоить работу в разных техниках и материалах, проходить практику на производствах. Он едет за мозаичной смальтой в мастерскую Академии художеств, занимается проблемами получения материала для работы в дереве, договаривается о заказах, водит студентов на зарисовки в зоопарк, вывозит их на лето под Ригу, настаивает на важности изучения стилей, истории архитектуры...
Рисунки, сохранившиеся в архиве Дейнеки со времён МИПиДИ, дают представление о том, какими виделись художнику основные положения учебной программы, в разработке которой он принимал активное участие: простой орнамент, композиция по замкнутой (круг), оформление дверей, лестниц, торшеров, фонтан объёмный, сквозной орнамент и пр. Интересен и тот факт, что в мастерских МИПиДИ был налажен процесс изготовления дверных ручек, люстр, бра, решёток. Более того, там выполнялись заказы «Государственных Большого и Малого Академических Театров... театра им. Вахтангова и др.»[1]. Возможно, небезрезультатным может стать поиск работ Дейнеки в этой области, известных сейчас лишь в эскизах.
Директорство Дейнеки в МИПиДИ оказалось недолгим – 17 августа 1948 года приказом Комитета по делам искусств при Совете министров СССР он был «освобождён от занимаемой должности согласно личной просьбе»[2]. Преподавательская деятельность Дейнеки продолжалась до закрытия МИПиДИ в 1952 году, когда приказом того же Комитета студенты расформированного института были переведены в Училище имени В. И. Мухиной в Ленинграде, а к преподавателям, в том числе Дейнеке, обратились с личной просьбой «довести студентов 4-го и 5-го курсов, а также дипломников бывшего МИПиДИ в Ленинградском Училище до окончания ими курса на 1952–1953 учебный год, работая там по совместительству, наездом»[3]. Судя по архивным фотографиям, Дейнека откликнулся на эту просьбу.
В 1952 году художник был назначен заведующим кафедрой композиции в Московском текстильном институте, чем объясняется появление в его графическом наследии рисунков и композиций для тканей.

1
См.: ЦАГМ. Ф. 2018, оп. 1, д. 116, л. 19.
2
Там же, д. 73, л. 56.
3
Там же, д. 165, л. 7.

1
Эскиз металлической ограды.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага тонированная, картон.
14,9×21 см.
Частное собрание, Москва.

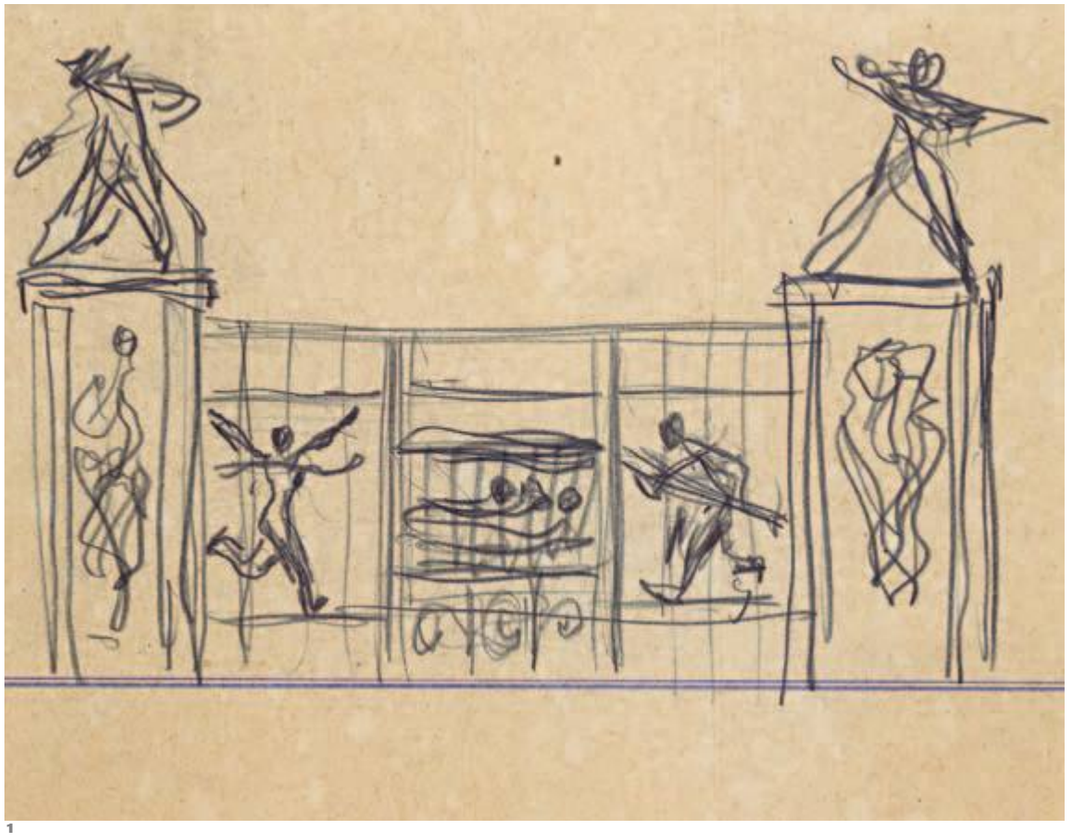
2
Архитектурный объект.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Калька, итальянский карандаш.
21,2×32,2 см.
Частное собрание, Москва.

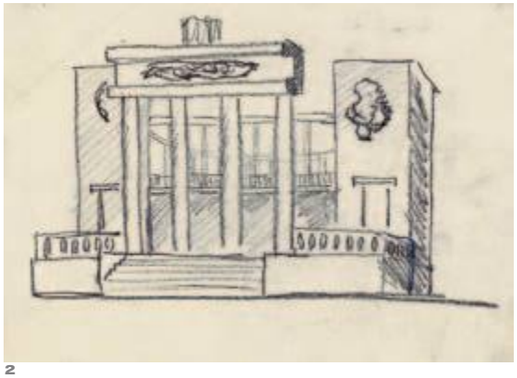
3
Архитектурный объект.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Калька, цветной карандаш. 20,5×32,2 см.
Частное собрание, Москва.

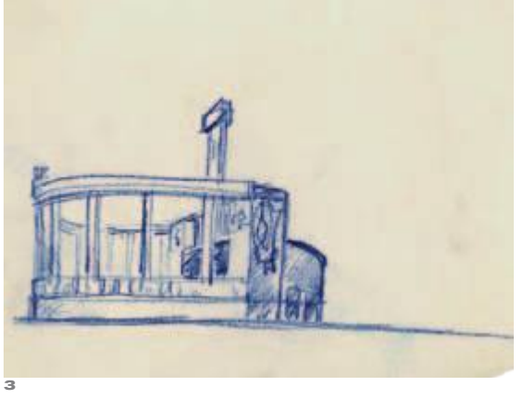
4
Эскиз витража.
Начало 1950-х.
Бумага, карандаш. 31,5×22,2 см.
Частное собрание, Москва.

5
Эскиз витража. Начало 1950-х.
Бумага, карандаш. 32,2×22,3 см.
Частное собрание, Москва.

6
Жизнь стала лучше.
Эскиз оформления интерьера.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
40,7×28,6 см.
Частное собрание, Москва.


1


2


3

4

5

6

7
Обнажённые.
Зарисовки к фонтану.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш, карандаш. 29,7×21,2 см.
Частное собрание, Москва.

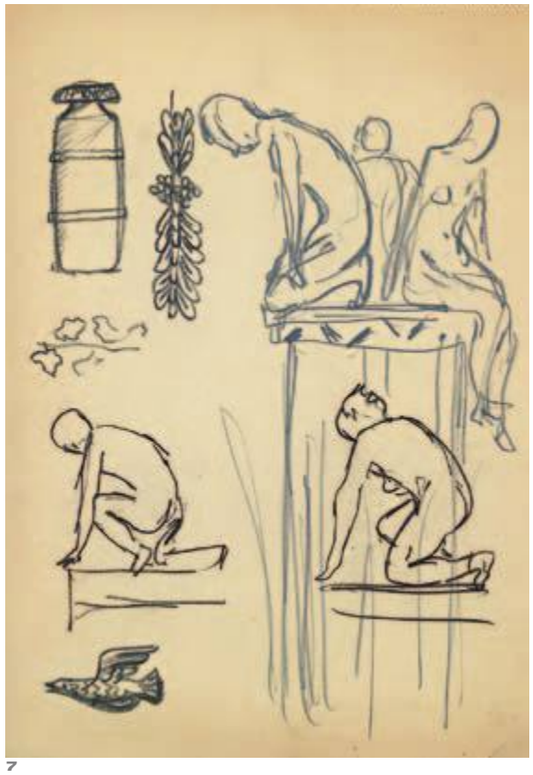
8
Эскизы фонтана.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
30×18,2 см.
Частное собрание, Москва.

9
Эскизы фонтана.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, карандаш. 27,4×24,4 см.
Частное собрание, Москва.

10
Эскизы фонтана.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
19,5×14,2 см.
Частное собрание, Москва.

11
Эскизы фонтана.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
19,5×14,2 см.
Частное собрание, Москва.

12
Эскизы фонтана.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
32,5×22 см.
Частное собрание, Москва.


7

8

9

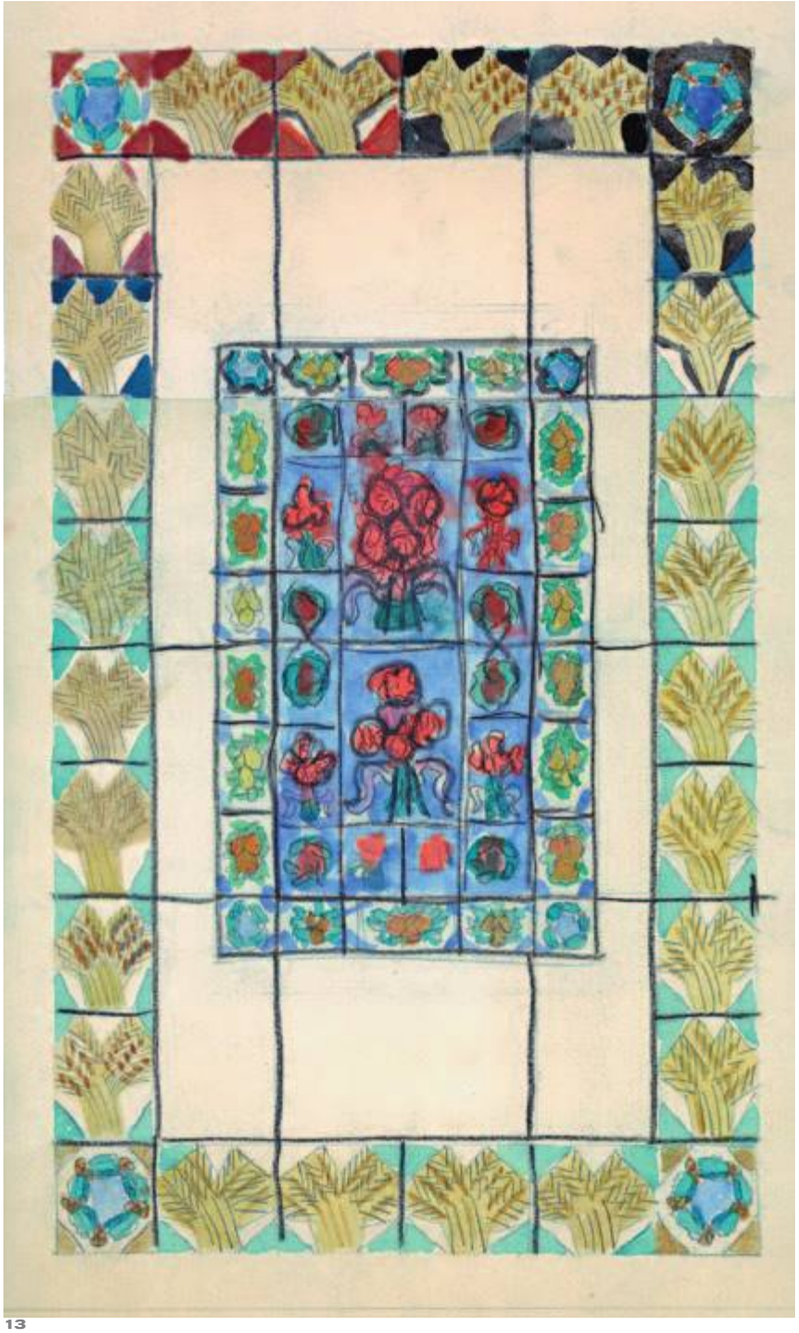
10

11

12

13
Эскиз витража.
Начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш,
карандаш, акварель. 52,8×29,7 см.
Частное собрание, Москва.

14
Яблоки.
Эскиз витража. Начало 1950-х.
Бумага, акварель, белила. 62,1×44,3 см.
ККГ. Инв. НВ-136.



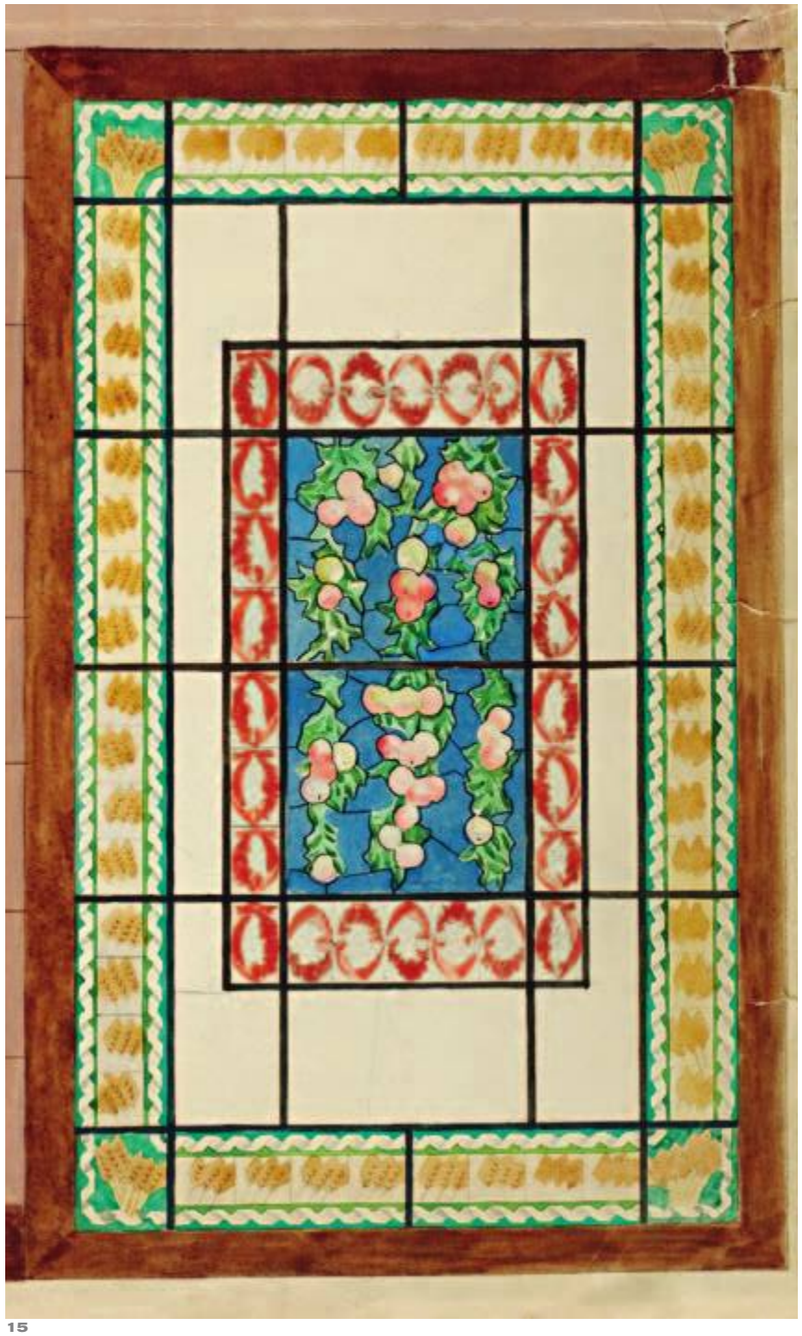
13

14

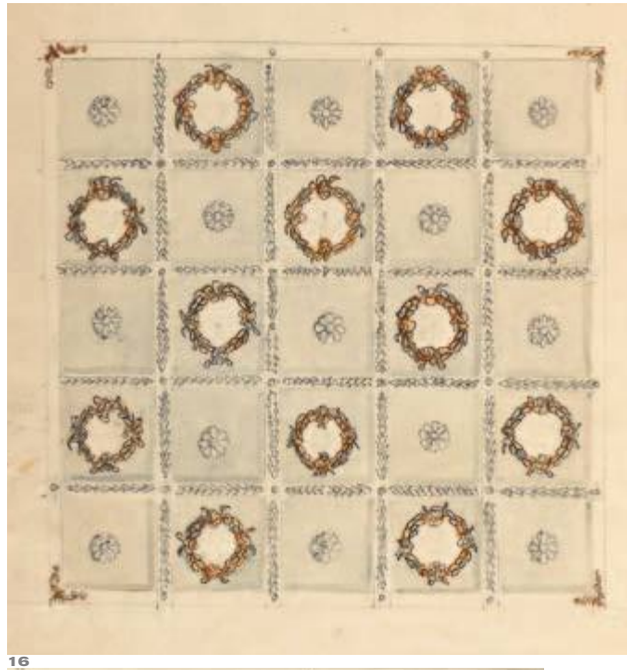
15
Яблоки.
Эскиз витража. Начало 1950-х.
Бумага, акварель, белила. 63,1×44,53 см.
ККГ. Инв. НВ-145.

16
Эскиз плафона для Челябинского театра оперы и балета имени М.И. Глинки.
1953.
Бумага на картоне, карандаш, акварель, гуашь. 40×59 см.
Частное собрание, Москва.

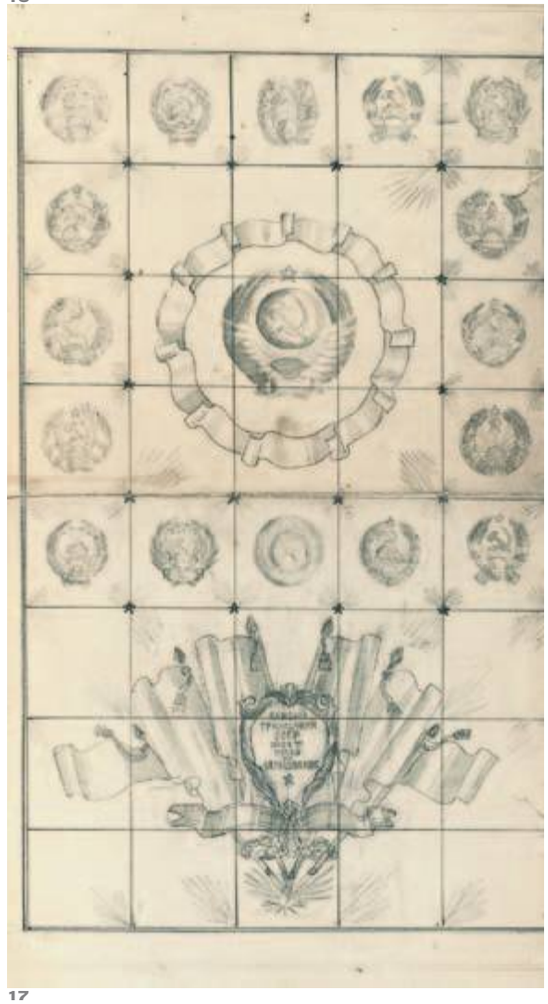
17
Гербы.
Эскиз оформления главного здания МГУ имени М.В. Ломоносова (?).
Бумага, акварель, карандаш.
73,8×35,8 см.
ККГ. Инв. НВ-143.



15



16



17

18
Шишки.
Эскизы орнамента. 1950.
Газетный лист, итальянский карандаш.
30,5×20,7 см.
Частное собрание, Москва.

19
Эскиз орнамента к плафону для Челябинского театра оперы и балета имени М.И. Глинки.
1953.
Бумага, итальянский карандаш, акварель.
20,5×37 см.
Частное собрание, Москва.

20
Эскиз фриза.
1953.
Бумага, карандаш, акварель. 7,1×20,3 см.
Частное собрание, Москва.

21
Эскиз декоративного орнамента.
1950.
Бумага, итальянский карандаш, цветной карандаш, акварель. 27,8×21,4 см.
Частное собрание, Москва.

22
Фрагмент декоративного орнамента фриза.
1953.
Бумага, карандаш, акварель.
47,3×50,8 см.
Частное собрание, Москва.

23
Фрагмент декоративного орнамента.
Начало 1950-х.
Бумага, акварель, гуашь. 53,4×37,5 см.
Частное собрание, Москва.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ЖИЗНЬ

Центрального Комитета ВКП(б)

Цена 50 коп.

Больше хороших кинофильмов

18

21

19

20

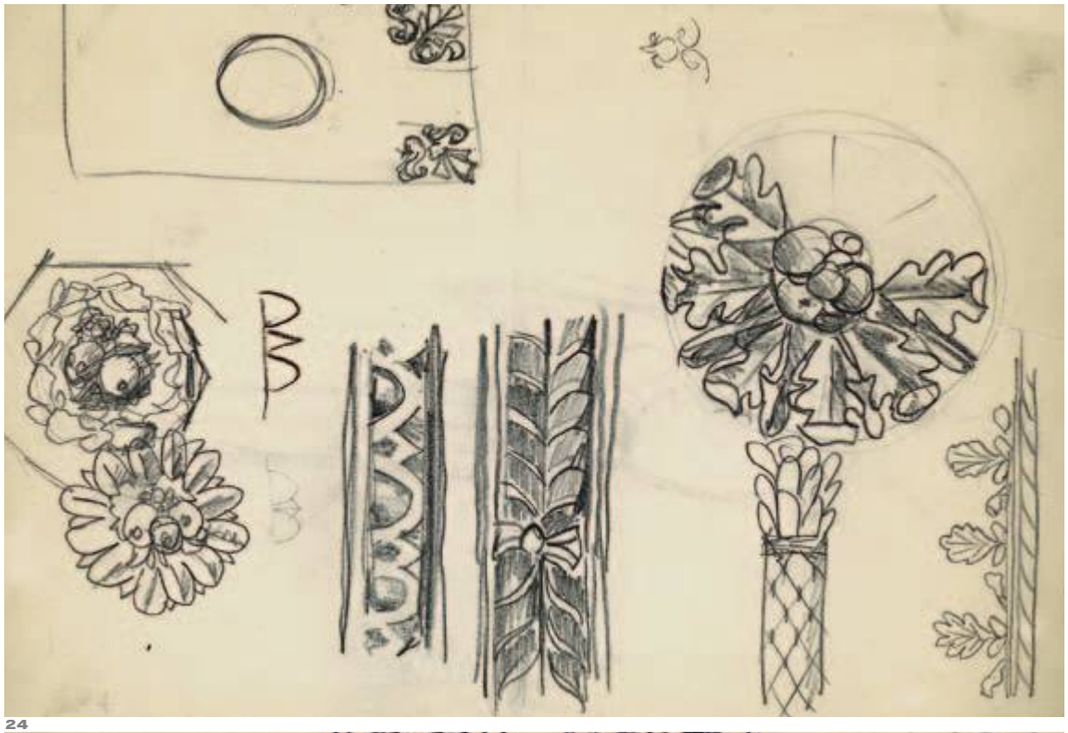
22

23

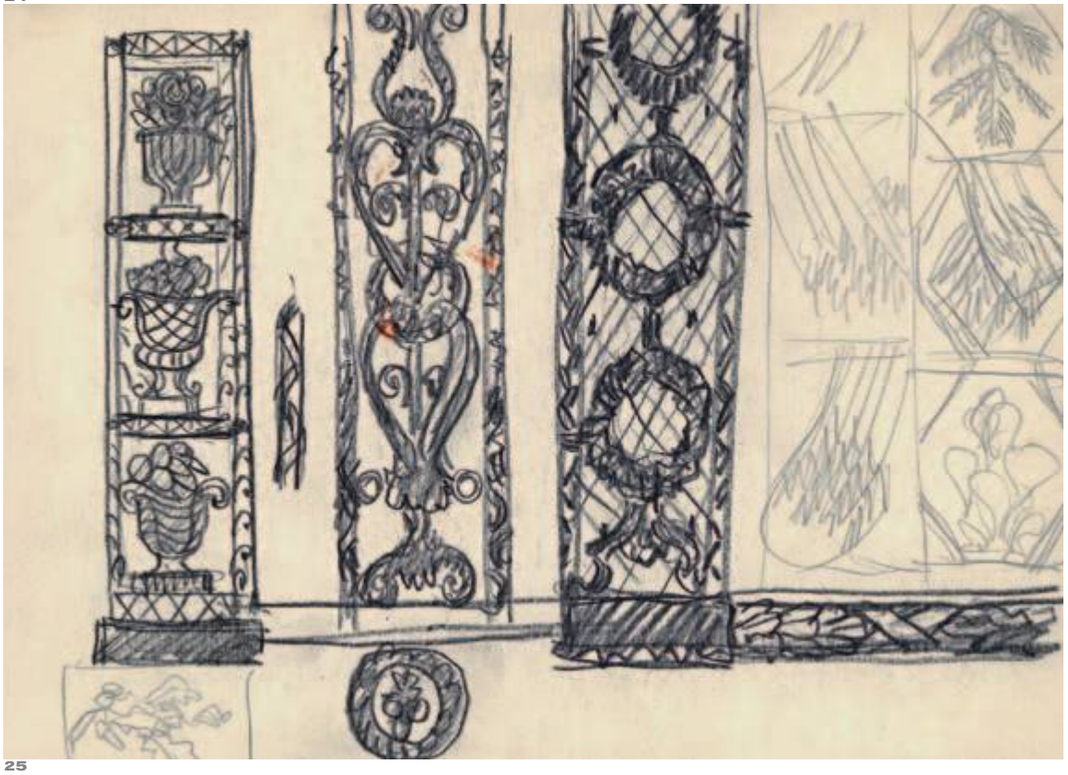
24
Эскизы розеток и декоративных орнаментов для Челябинского театра оперы и балета имени М.И. Глинки.
1953.
Бумага, карандаш.
20,7×29,9 см.
Частное собрание, Москва.

25
Эскизы фриза для Челябинского театра оперы и балета имени М.И. Глинки.
1953.
Бумага, карандаш, акварель.
17,4×46,1 см.
Частное собрание, Москва.

26
Эскизы декоративных орнаментов.
1953.
Бумага, карандаш, итальянский карандаш. 22×28,4 см.
Частное собрание, Москва.



24



25

26

27
Эскизы дверных ручек и люстры.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, цветной карандаш.
29,9×20,5 см.
Частное собрание, Москва.

28
Эскизы бра.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, карандаш. 29,9×20,6 см.
Частное собрание, Москва.

29
Эскиз бра.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 18×29,6 см.
Частное собрание, Москва.

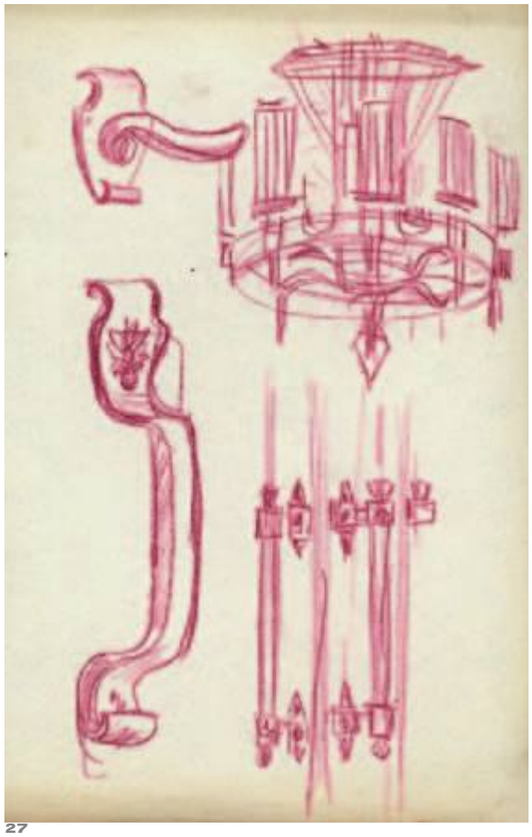
30
Эскизы люстр.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 20,5×29,9 см.
Частное собрание, Москва.

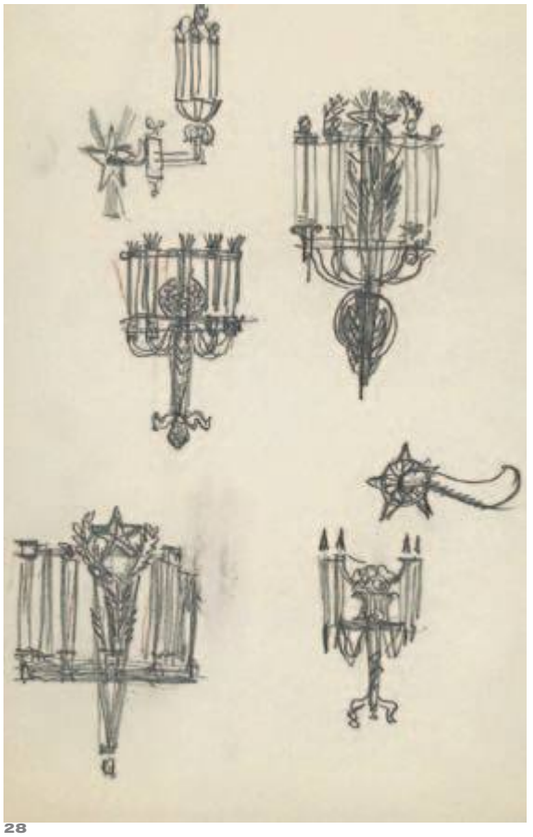
31
Эскиз люстры.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, карандаш. 29,9×20,4 см.
Частное собрание, Москва.

32
Эскиз люстры.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, карандаш. 29,9×20,5 см.
Частное собрание, Москва.

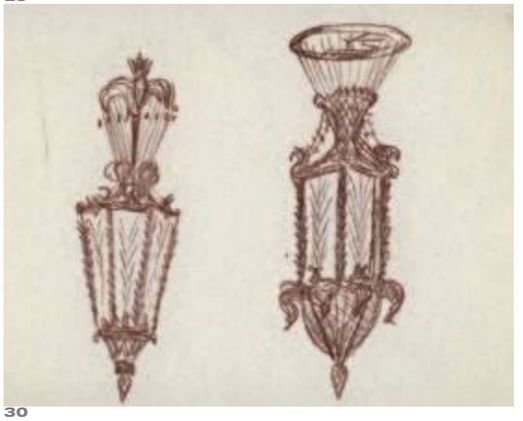
33
Эскизы люстр.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, карандаш, цветной карандаш.
29,9×20,5 см.
Частное собрание, Москва.

34
Эскиз люстры.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 29,8×20,4 см.
Частное собрание, Москва.

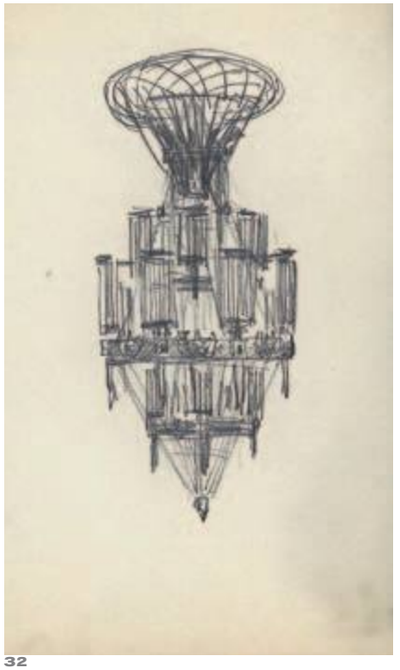

27


28

29


30

31


32

33

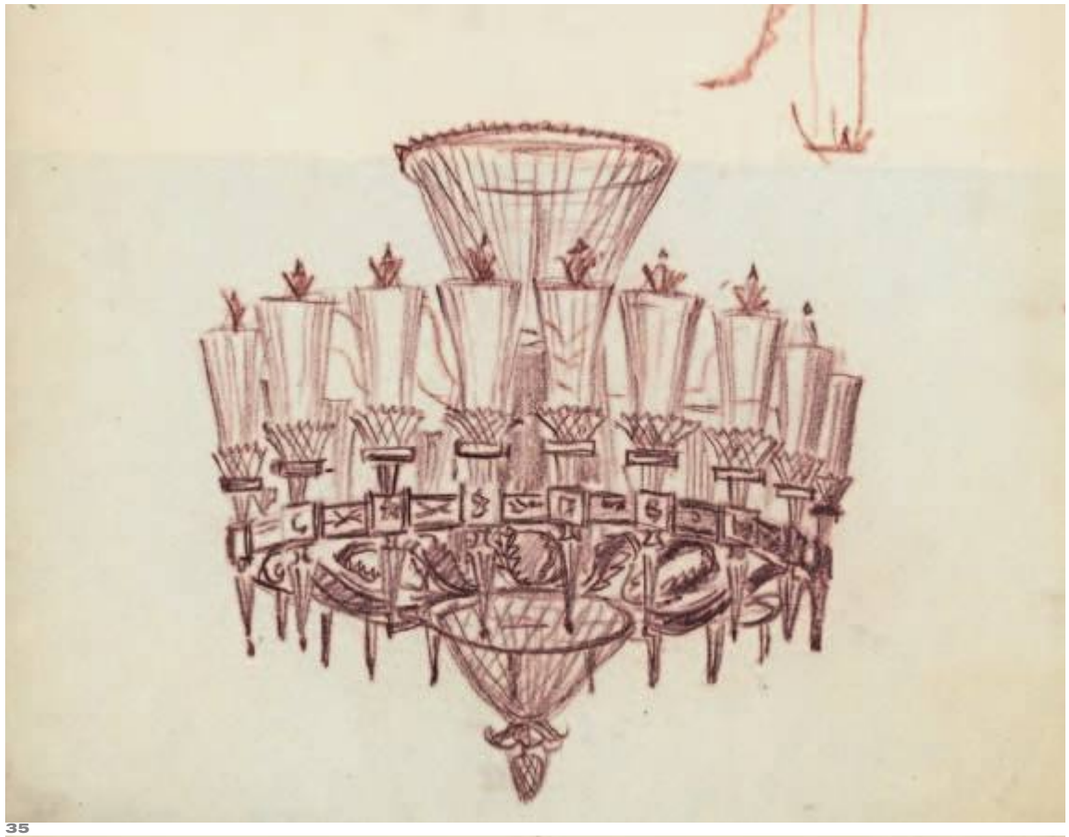
34

35
Эскиз люстры.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 23,7×29,5 см.
Частное собрание, Москва.

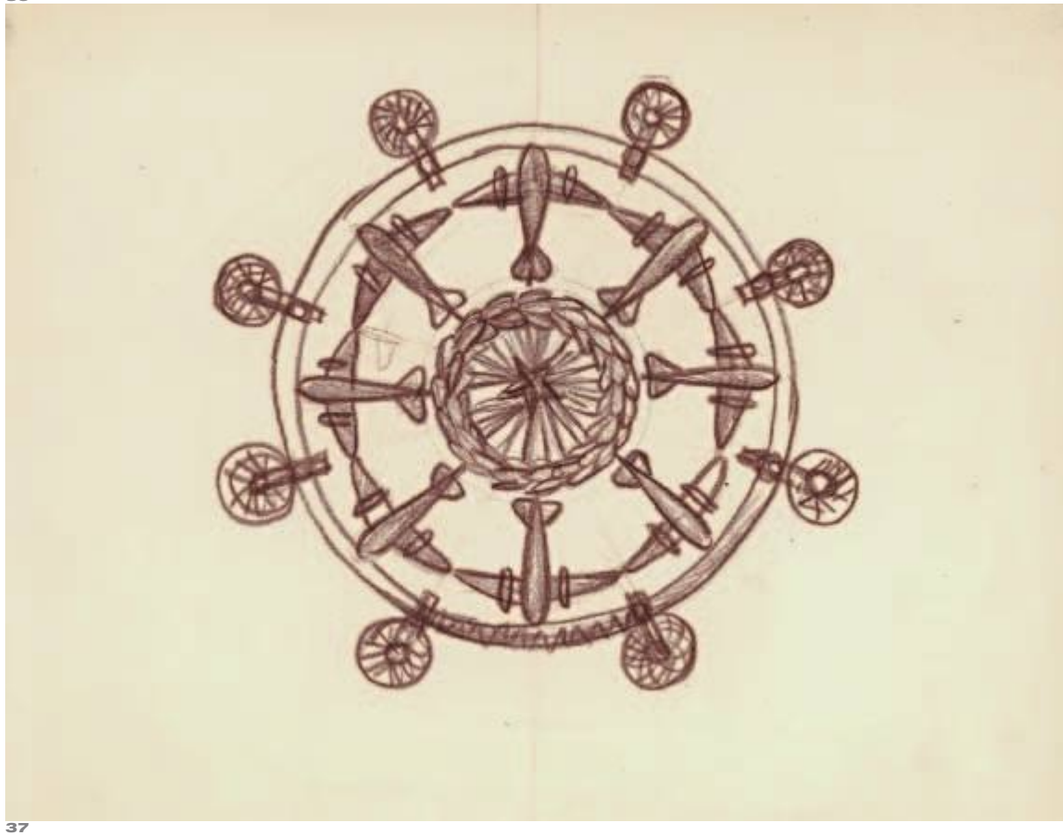
36
Эскиз люстры.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 20,7×29,9 см.
Частное собрание, Москва.

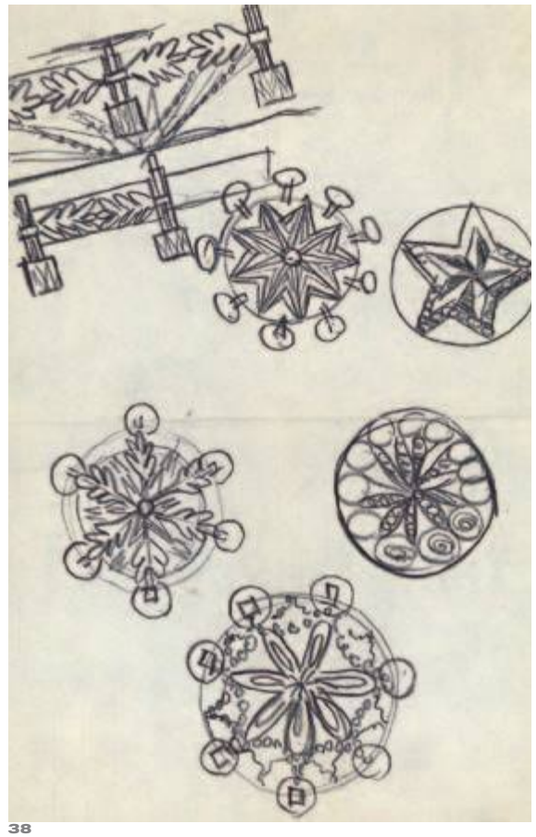
37
Эскиз люстры.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 29,5×21,6 см.
Частное собрание, Москва.

38
Эскизы люстр.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
28,4×21 см.
Частное собрание, Москва.


35

36


37


38

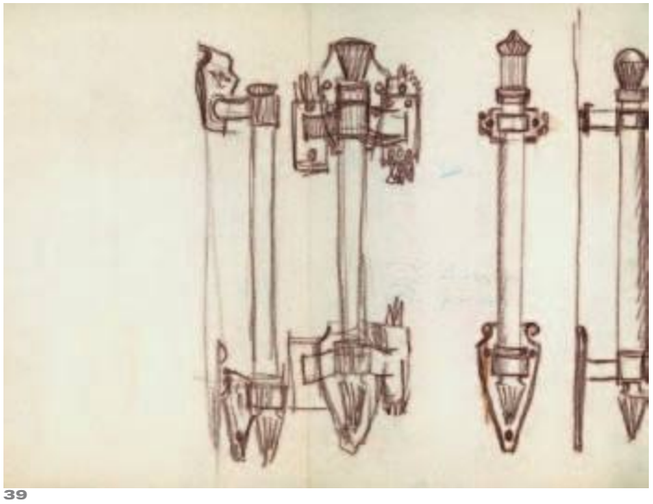
39
Эскизы дверных ручек.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 29,6×40,5 см.
Частное собрание, Москва.

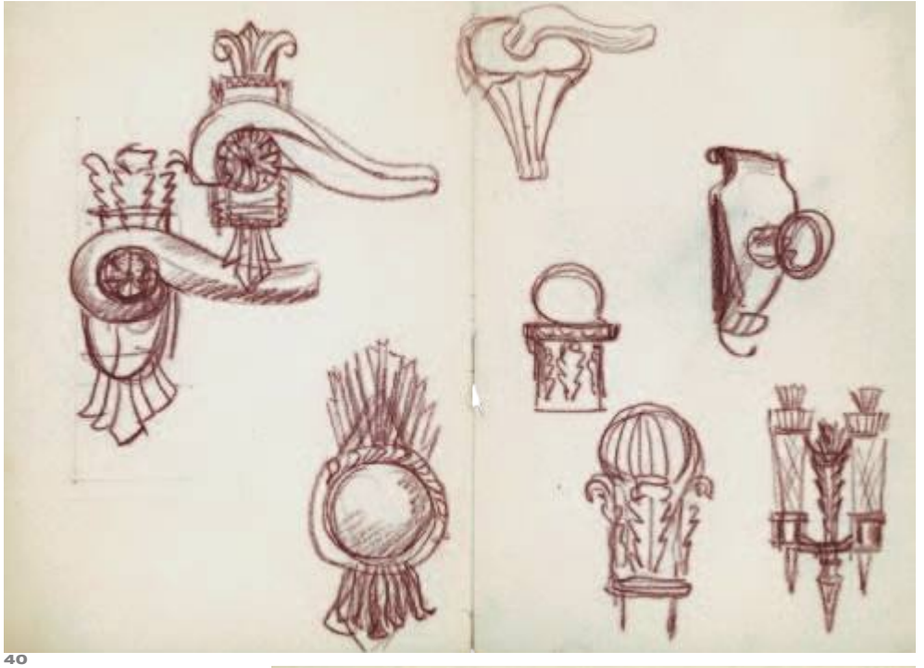
40
Эскизы дверных ручек и бра.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 29,6×40,7 см.
Частное собрание, Москва.

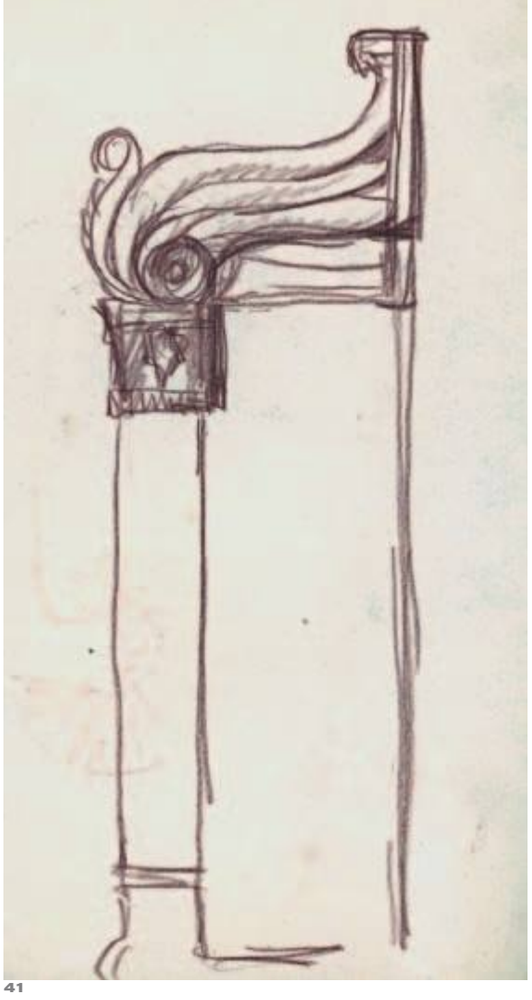
41
Эскиз дверной ручки.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 30,1×21 см.
Частное собрание, Москва.

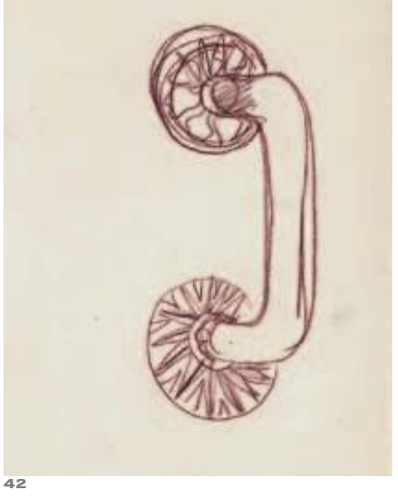
42
Эскиз дверной ручки.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 29,9×20,5 см.
Частное собрание, Москва.

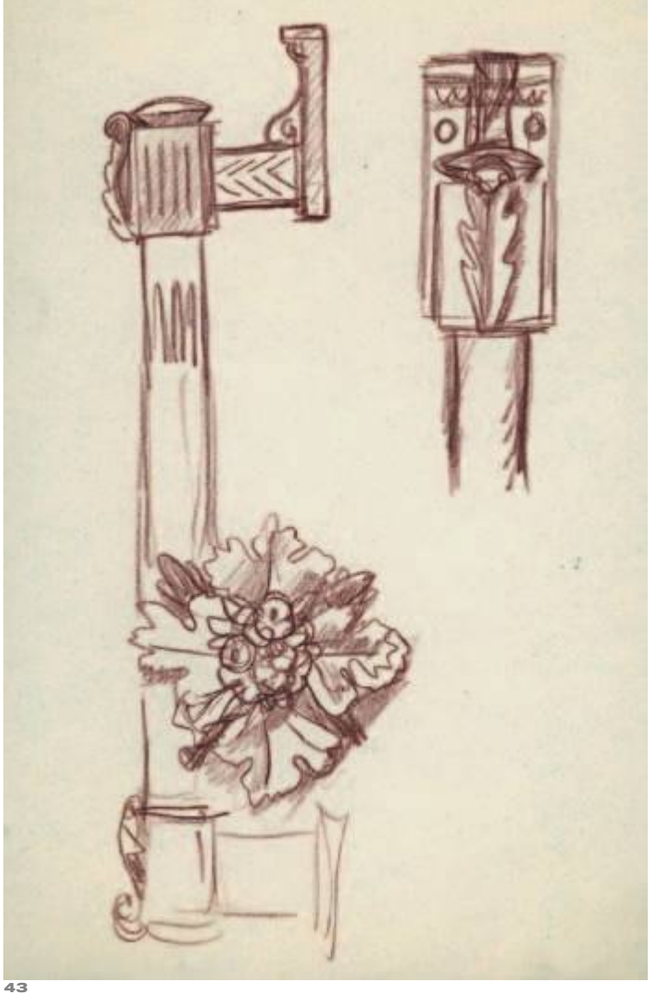
43
Эскизы дверных ручек.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, сангина. 29,9×20,6 см.
Частное собрание, Москва.


39


40


41


42


43

44
Эскизы кубков.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, карандаш. 15,2×21 см.
Частное собрание, Москва.

45
Эскизы кубков.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
27,9×27,4 см.
Частное собрание, Москва.

44

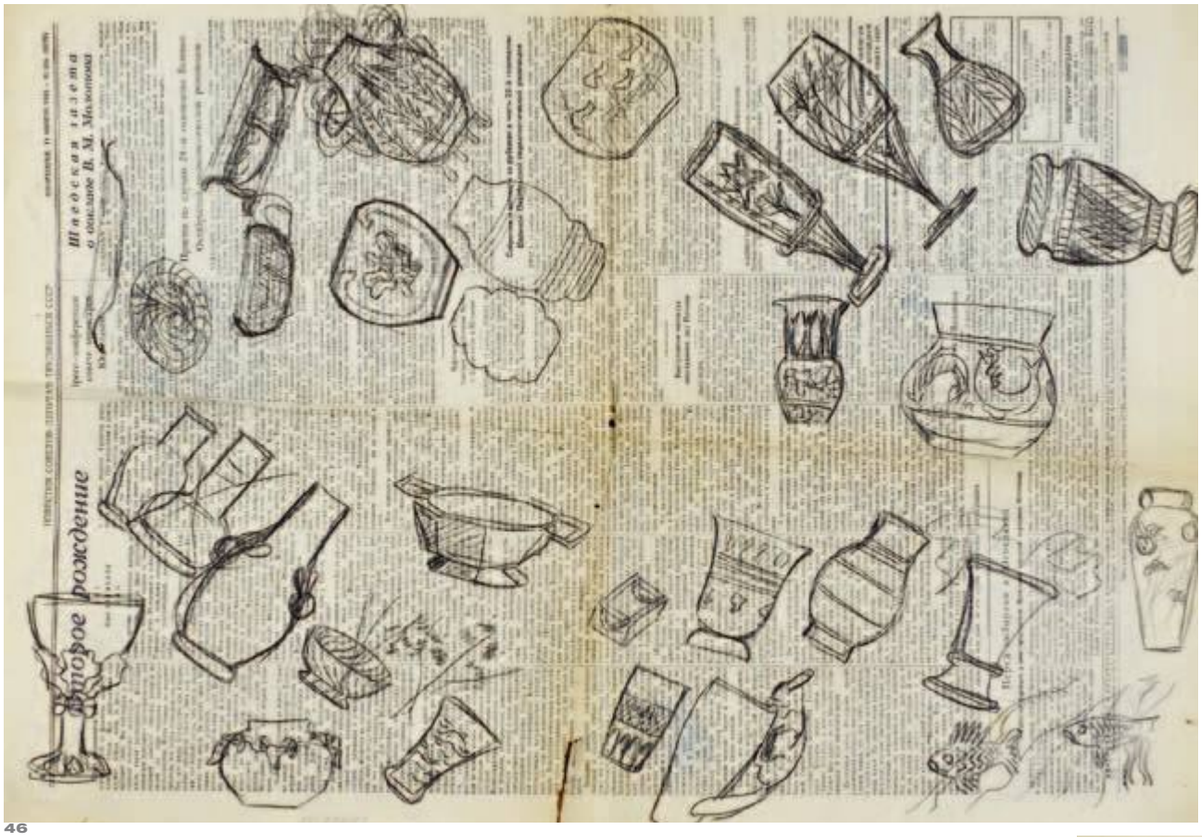
45

46
Эскизы ваз, бокалов и кубков.
Конец 1940-х.
Газетный лист, цветной карандаш.
59,4×42,2 см.
ККГ. Инв. НВ-934.

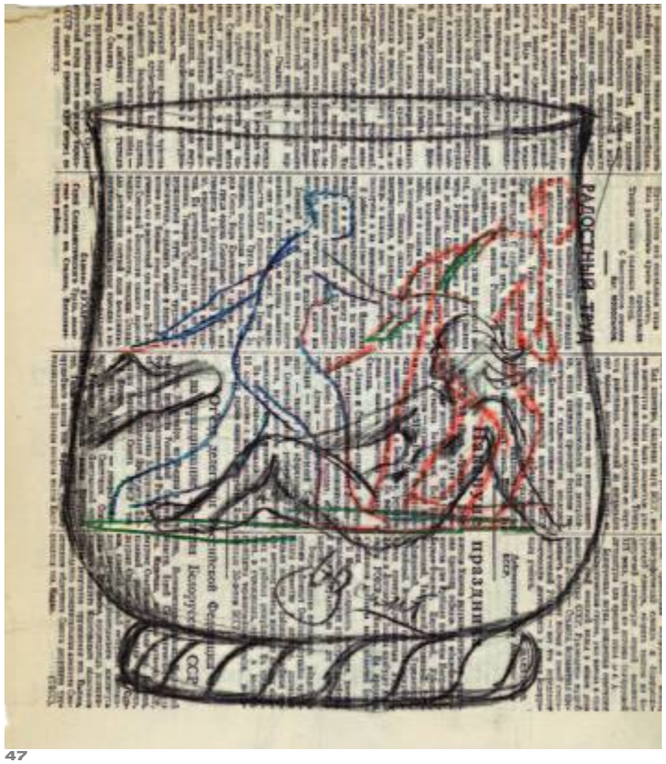
47
Эскиз вазы.
1948.
Газетный лист, итальянский карандаш, цветной карандаш. 27×25 см.
Частное собрание, Москва.

48
Эскиз вазы.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, карандаш. 19,4×14,2 см.
Частное собрание, Москва.

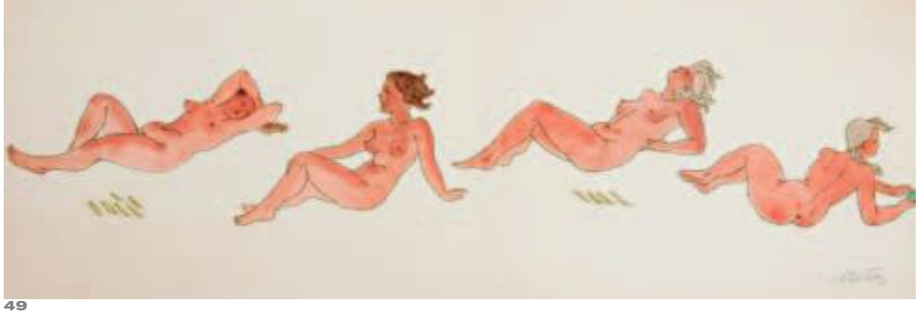
49
На пляже. Эскиз декора вазы.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, акварель, сангина. 21,7×63,2 см.
ККГ. Инв. Г-1751.



46


47

48

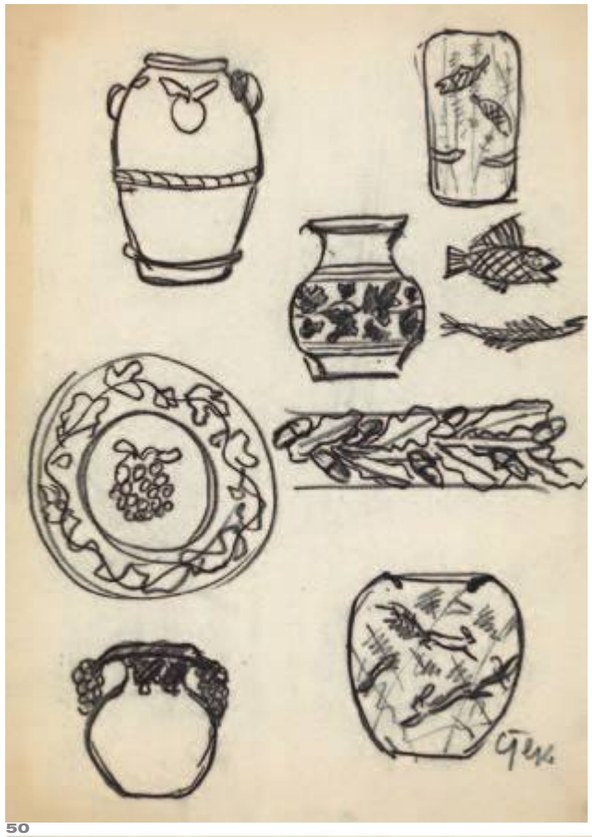

49

50
Эскизы ваз и блюда.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
29,6×21 см.
Частное собрание, Москва.

51
Эскиз вазы.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, карандаш. 27,5×20 см.
Частное собрание, Москва.

52
Эскиз вазы.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
19,4×14,2 см.
Частное собрание, Москва.

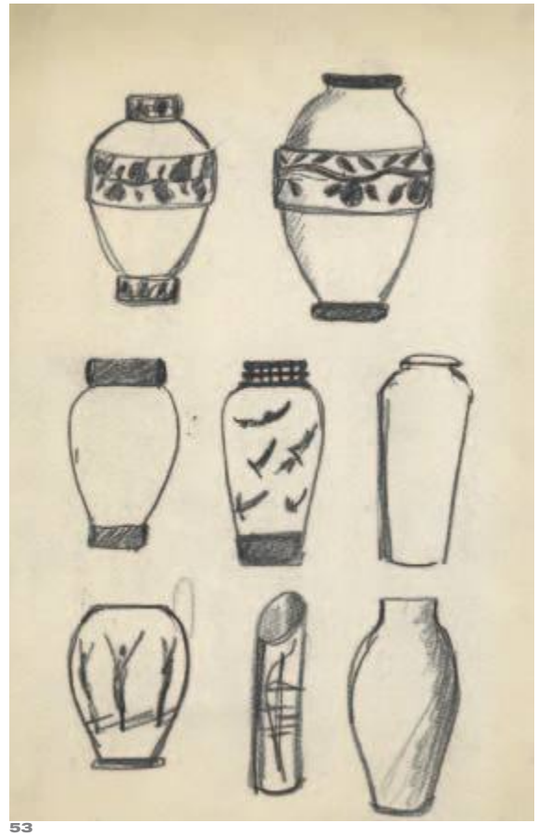
53
Эскизы ваз.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
31,8×21,6 см.
Частное собрание, Москва.



50

51

52



53

54
Эскиз галстука.
Начало 1950-х.
Бумага, карандаш, цветной карандаш, акварель. 47,6×12,6 см.
Частное собрание, Москва.

55
Эскиз галстука.
Начало 1950-х.
Бумага, итальянский карандаш.
41,7×15,4 см.
Частное собрание, Москва.

56
Эскиз галстука.
Начало 1950-х.
Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
41,7×23,8 см.
Частное собрание, Москва.

57
Декоративный занавес. Начало 1950-х.
Льняная ткань, масло, трафарет.
230×158 см.
ККГ. Инв. НВ-989.

58
Эскизы рисунков для ткани.
Начало 1950-х.
Бумага, уголь, сангина, цветной карандаш. 21,2×32 см.
Частное собрание, Москва.

59
Эскиз рисунка для галстука.
Начало 1950-х.
Бумага, уголь. 15,5×22,5 см.
Частное собрание, Москва.

60
Гелиос.
Рисунок для набойки. Начало 1950-х.
Бумага, белила, гуашь, карандаш.
23,2×32,8 см.
ККГ. Инв. Г-4159.

61
Утка.
Рисунок для набойки. Начало 1950-х.
Бумага, цветной карандаш. 15,5×22 см.
ККГ. Инв. НВ-470.

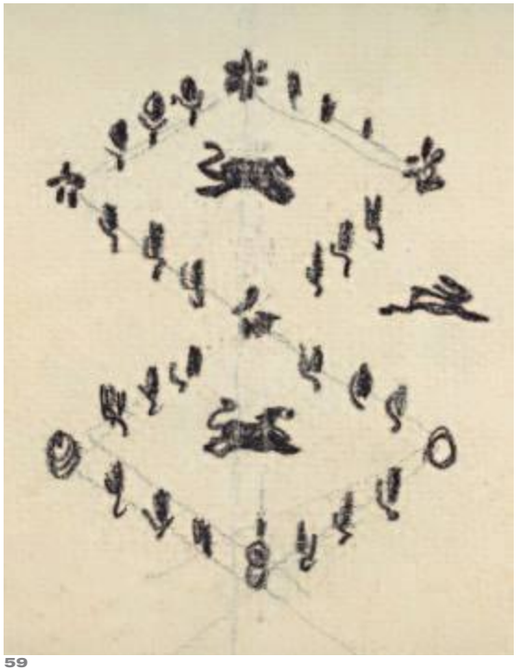
54

55

56

57

58


59

62
Лето.
Рисунок для набойки. Начало 1950-х.
Бумага, карандаш, акварель. 15,7×22 см.
Частное собрание, Москва.

63
Фокстерьер.
Рисунок для набойки. Начало 1950-х.
Бумага, белила, гуашь, карандаш.
15,5×22,1 см.
ККГ. Инв. Г-4158.

64
Оленёнок.
Эскиз трафарета для набойки.
Начало 1950-х.
Бумага, акварель, белила. 15,7×22 см.
ККГ. Инв. Г-4206

65
Груши.
Рисунок для набойки. Начало 1950-х.
Бумага, акварель, гуашь, карандаш.
15,7×22,2 см.
ККГ. Инв. НВ-448.

66
Цветы.
Эскиз рисунка для галстука.
Начало 1950-х.
Бумага, карандаш, акварель. 16×22 см.
Частное собрание, Москва.

67
Цветы в вазе.
Эскиз рисунка для галстука.
Начало 1950-х.
Бумага, карандаш, акварель. 22×15,5 см.
Частное собрание, Москва.

68
Цветы в вазе.
Эскиз рисунка для галстука.
Начало 1950-х.
Бумага, карандаш, акварель.
14,5×11,3 см.
Частное собрание, Москва.

69
Дерево.
Эскиз рисунка для галстука.
Начало 1950-х.
Бумага, карандаш, акварель.
15,6×21,9 см.
Частное собрание, Москва.

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

А.А. Дейнека за работой над скульптурой «Купальщица». 1941.
Фотография из архива художника.

Дейнека-скульптор

Сегодня нельзя сказать определённо ни о причинах, ни о точном времени обращения Дейнеки к скульптуре. Если не считать краткого эпизода первых лет его художественной биографии, когда в 1920 году в Курске на экстренном собрании преподавателей Пролетарской студии по искусству было принято решение, что помимо занятий живописью Дейнека будет вести и курс по скульптуре, нет никаких свидетельств о том, что в 1920-е – 1930-е годы художник проявлял интерес к этому виду искусства. В выставочных каталогах художник неизменно датировал свои первые скульптуры 1939 годом; самое раннее упоминание о занятиях скульптурой мы находим в письме, отправленном С.И. Лычёвой летом 1940 года[1]; в 1944-м Дейнека впервые представил свои скульптурные работы на выставке шести художников в ГТГ.

В любом случае, интересно отметить, что в конце 1930-х годов художник увлекается идеей трёхмерного пространства в искусстве, то есть как раз в то время, когда реакция на появление его новых монументальных работ оказывается отнюдь не всегда положительной (см., например, историю его участия в оформлении павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке или создания плафона для Центрального театра Красной Армии).

Примечательно, что Дейнека начинает свой путь в скульптуре не как ученик, он сразу ставит перед собой сложные, подчас экспериментальные задачи, пытаясь найти новые пластические и композиционные ходы («Мальчик, прыгающий в воду», «Гопак», «Голкипер»). Для довоенных скульптур Дейнеки характерны своеобразные переклички с тем, что он делал в других видах искусства; из журнальной графики пришли образы «Старухи», прыгающего в воду мальчика; из живописи – «Голкипер», «Портрет С.И.Л.».

Послевоенные занятия Дейнеки пластикой кажутся более мотивированными – в это время он возглавил и МИПиДИ, и кафедру скульптуры института[2]. Некоторые работы середины 1940-х – начала 1950-х годов, возможно, имеют отношение к учебному процессу, многие из них можно считать пластическими этюдами, в которых художник разрабатывает проблемы движения и композиционные задачи настольных однофигурных и двухфигурных скульптур.

Со спецификой учебного процесса в МИПиДИ, с возможностями институтских мастерских связано нехарактерное для довоенного творчества Дейнеки разнообразие скульптурных материалов (керамика, бронза, дерево) и техник (литьё, чеканка, гальванопластика).

1
Письмо от 7 июля 1940 года: «…в институте беспрерывные зачёты, учёные советы, деканаты, анекдоты с утра до вечера. Сегодня первый день полепил и помазал чуть-чуть…» – см.: Дейнека. Живопись. М., 2010, с. 129.

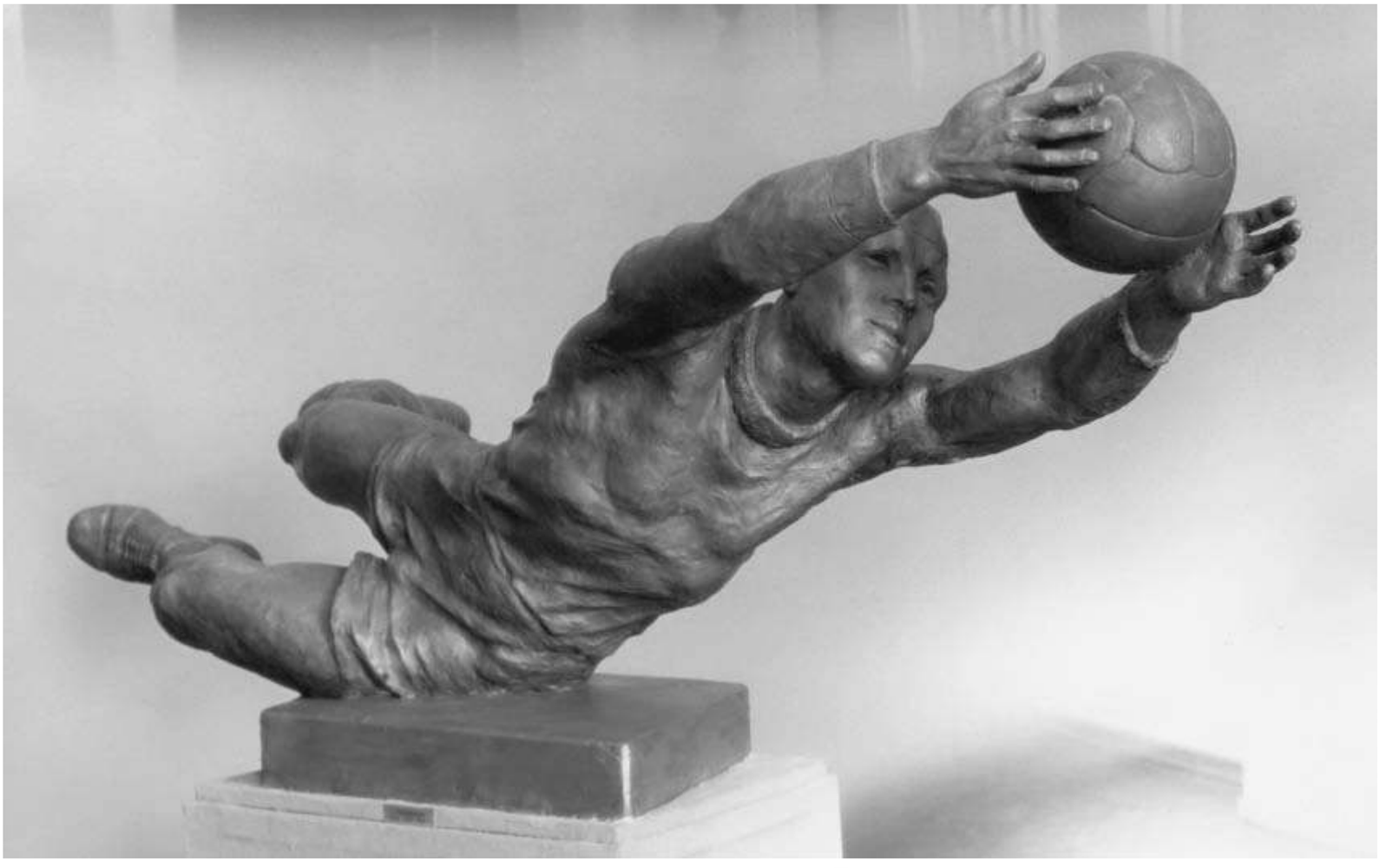
2
В документах МИПиДИ за разные учебные годы Дейнека указывается как заведующий «кафедрой скульптуры при директоре института» (ЦАГМ. Ф. 2018, оп. 1, д. 44, л. 5), «кафедрой композиции монументально-декоративной скульптуры» (там же, д. 118, л. 3–8), «кафедрой художественного металла» (там же, д. 131, л. 203а).

Торс.
Эскиз к скульптуре. 1920-е.
Бумага, тушь, белила. 19,3×12,1 см.
Частное собрание, Москва.

Возможно, создание этого эскиза связано с тем периодом, когда А.А. Дейнека преподавал скульптуру в Пролетарской студии по искусству в Курске (1920 год).

Фрагмент экспозиции персональной выставки А.А. Дейнеки 1957 года в Москве со скульптурой «Старуха» (Кат. 1).
Фотография из архива художника.

Скульптура «Старуха» (Кат. 1).
Фотография из архива художника.



Скульптура «Голкипер» (Кат. 3).
Фотография из архива художника.

Скульптура «Голкипер» (Кат. 3)
в мастерской художника.
Фотография из архива художника.

Фрагмент экспозиции персональной выставки А.А. Дейнеки 1957 года в Москве со скульптурой «Голкипер»
(Кат. 3).
Фотография из архива художника.

Эскиз к скульптуре «Мальчик, прыгающий в воду» (Кат. 2). 1939.
Бумага, итальянский карандаш.
20,7×23,3 см.
Частное собрание, Москва.

Скульптура «Мальчик, прыгающий в воду» (Кат. 2).
Фотография из архива художника.

Мальчик, прыгающий в воду (два ракурса). 1939 (Кат. 2).

Портрет С.И.Л. (два ракурса). 1940 (Кат. 5).

Скульптура. Каталог

В этом томе впервые реализована попытка собрать все известные на сегодняшний день скульптурные произведения Александра Дейнеки и представить их как самостоятельное явление в художественном наследии мастера.
Опубликованные в разных изданиях, выставочных каталогах, художественных альбомах сведения о скульптурных работах А.А. Дейнеки были обобщены в едином каталожном списке и соотнесены с известными на сегодняшний день пластическими произведениями художника. Кроме этого, все данные о скульптурных работах были сопоставлены с сохранившимися фотографическими изображениями из архива художника, ныне находящегося в частном собрании; наиболее важными из них являются фотоальбомы экспозиций персональных выставок А.А. Дейнеки 1957 и 1969 годов в Академии художеств в Москве.
В состав каталога включены скульптуры из государственных музейных коллекций, а также из частных собраний, находящихся в России и за пределами страны. Работа с произведениями из частных собраний осуществлялась по определённым критериям, самыми важными из которых были наличие воспроизведения скульптуры в архиве художника среди прижизненных фотографий, чёткий провенанс и единодушное мнение экспертов. В результате проведённого отбора в каталог были включены произведения, достоверность которых в настоящее время не вызывает сомнений.
Варианты произведений не имеют самостоятельного номера. К числу таких вариантов составители отнесли и незаконченную деревянную скульптуру «Украинка» (Кат. 41/5), а также фарфоровые и бронзовые версии деревянной фигуры «Перед забегом» (Кат. 42/2–4), которые имеют общую с ней композиционную схему. Некоторые варианты, выполненные в разных техниках, даны с воспроизведениями.
Размеры каждой работы указаны на основе каталогов и музейных инвентарных описаний; ряд произведений был вновь перемерен составителями. Размеры некоторых работ остались неизвестными.

Авторы-составители каталога:
Наталия Александрова (ГТГ), Андрей Губко (МГХПА имени С.Г. Строганова), при участии Надежды Погрецкой (ККГ имени А.А. Дейнеки) и Татьяны Юдкевич (Издательская программа «Интерроса»).

1
Старуха.
1939.
Фигура коленопреклонённая.
Гипс. 59×29×36,5 см.
Местонахождение неизвестно.
При жизни художника произведение находилось в его мастерской на улице Горького, 25/9 (Москва).

Указано в каталоге выставки шести художников (С.В. Герасимова, А.А. Дейнеки, П.П. Кончаловского, С.Д. Лебедевой, В.И. Мухиной и Д.А. Шмаринова) 1944 года в ГТГ, с. 23;
в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39;
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 32;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66 (материал – гипс тонированный, с размерами 50×22×37 см).

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1957 года (см. пояснения к каталогу).

Судя по фотографиям, данное произведение является своеобразной пластической реализацией известной графической работы 1925 года «Припекло» (ГТГ. Инв. АрхГр-2140).

См. с. 311.

1

2

2
Мальчик, прыгающий в воду.
1939.
Фигура в рост.
Бронза, металл, дерево. 40×23×100 см.
КМРИ, Киев.
Инв. Ск-219.
Поступило в 1975 году из ВПХК Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39;
в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 42;
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 32;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66.

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1957 года.

Воспроизведено в кн. В.П. Сысоева «Александр Дейнека». М., 1989, т. 1, с. 250 (№ 165);
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 29.

Предположительно, это произведение указано в каталоге выставки шести художников (С.В. Герасимова, А.А. Дейнеки, П.П. Кончаловского, С.Д. Лебедевой, В.И. Мухиной и Д.А. Шмаринова) 1944 года в ГТГ, с. 23 (под названием «Купающийся мальчик», с датой 1941 год и с размерами 43×20×81 см).

См. с. 314–315.

3

3
Голкипер.
1939–1940.
Фигура в рост.
Гипс тонированный. 84×60×220 см.
Местонахождение неизвестно.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39.

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбомах экспозиций персональных выставок 1957 и 1969 годов.

Предположительно, это произведение указано в каталоге выставки шести художников (С.В. Герасимова, А.А. Дейнеки, П.П. Кончаловского, С.Д. Лебедевой, В.И. Мухиной и Д.А. Шмаринова) 1944 года в ГТГ, с. 23 (под названием «Футболист» с датой 1941 год и с размерами 80×78×210 см).

См. с. 312–313.

5

4
Портрет С.И.Л.
1940.
Бюст-герма.
Гипс. В. 57,3 см.
ККГ.
Инв. С-222.
Дар в 1987 году А.Н. Понизовкина, Москва.

Изображена Серафима Ивановна Лычёва (1906?–1992?).

4

5
Портрет С.И.Л.
1940.
Бюст.
Цемент тонированный. В. 75 см.
ГТГ.
Инв. СКС-2208.
Поступило в 1986 году от Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39 (с размерами 83×50×27 см);
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 32;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66;
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 198 (№152).

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбомах экспозиций персональных выставок 1957 и 1969 годов.

Воспроизведено в кн. В.П. Сысоева «Александр Дейнека». М., 1989, т. 1, с. 251 (№ 167);
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 33.

Сведения об изображённой см. Кат. 4.

См. с. 316, 337.

6

6
Портрет С.И.Л. (в бусах).
1940.
Бюст, срез по шее.
Керамика. В. 39,5 см.
Частное собрание, Москва.

Датировка 1940 годом дана по аналогии с вариантами портретов из собраний ККГ и ГТГ. По мнению некоторых исследователей, данное произведение, как и другие керамические работы А.А. Дейнеки, связано с его деятельностью в МИПиДИ и могло быть исполнено во второй половине 1940-х годов.

Сведения об изображённой см. Кат. 4.

7
Атлет.
1940.
Голова.
Алюминий, мрамор. В. 39 см; в.п. 20 см.
ГТГ.
Инв. СКС-2237.
Поступило в 1985 году от Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39;
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 32;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66;
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 198 (№ 153).

Скульптура запечатлена на фотографиях из фотоальбома экспозиции персональной выставки 1969 года.

Воспроизведено в кн. В.П. Сысоева «Александр Дейнека». М., 1989, т. 1, с. 251 (№ 166).

Произведение изображено художником в работе 1939 года «Окно в мастерской» (ГМИРК, Алматы).

См. с. 338–339.

7

8

8
Конькобежец.
1940.
Фигура в рост.
Бронза. 109×33×49,5 см.
ЯХМ, Ярославль.
Инв. С-137.
Поступило в 1981 году от ВПХК Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге выставки шести художников (С.В. Герасимова, А.А. Дейнеки, П.П. Кончаловского, С.Д. Лебедевой, В.И. Мухиной и Д.А. Шмаринова) 1944 года в ГТГ, с. 23;
в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39 (с размерами 71×48×92 см);
в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 42;
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 32;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66.

Скульптура запечатлена на фотографиях из фотоальбома экспозиции персональной выставки 1957 года.

Воспроизведено в каталоге персональной выставки 1969 года (б.п.).

См. с. 340–343.

9
Бегущая спортсменка.
1940.
Рельеф.
Фигура в рост.
Мрамор полированный, обработка пескоструйным аппаратом. 120×75 см.
Местонахождение неизвестно.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 45 (в разделе «Мозаики»).

Воспроизведено в кн. А.А. Дейнеки «Из моей рабочей практики». М., 1961, с. 47 (с указанием техники «гранитная панель»).

Последнее упоминание о произведении обнаружено в документе от 28 февраля 1951 года, хранящемся в НА РАХ (Ф. 9, оп. 1, ед. хр. 244, л. 11). Ниже приводится полный текст письма, написанного на бланке Академии художеств СССР начальнику управления мастерских и лабораторий Академии художеств СССР тов. Девяшину М.А.:
«В мозаичной мастерской находится повреждённый барельеф “Бегущая спортсменка” А.А. Дейнека, поступивший к Вам из Гос. Русского музея по окончании выставки произведений А.А. Дейнека.
Этот барельеф в своё время был получен Академией в Москве в Доме художника с утраченным верхним углом, вертикальной прошпаклёванной и прокрашенной трещиной, проходившей от правого верхнего угла к середине. Во время транспортировки экспоната по жел. дороге в Ленинград барельеф раскололся по имевшимся трещинам на несколько частей и был передан в В/мастерскую для реставрации. Поскольку за прошедшее время эта работа не выполнена за невозможностью произвести реставрацию, необходимо вернуть барельеф владельцу – заводу железобетонных конструкций (б. Гос. Мраморному заводу Метростроя № 8). Академия художеств СССР просит тщательно упаковать барельеф и отправить багажом по адресу: Москва, Открытое шоссе, проезд 711, заводу железобетонных конструкций (б. Гос. Мраморному заводу Метростроя № 8). Копию упаковочного акта и багажную квитанцию об отправке барельефа вышлите в Отдел выставок Академии. Заместитель президента Академии Художеств (подпись)».

9

10

10
Гопак.
1941.
Фигура.
Бронза, постамент – дерево.
70×78×32 см.
ККГ.
Инв. С-165.
Приобретено в 1977 году
у Е.П. Волковой-Дейнеки, Москва.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39 (с размерами 67×76×40 см);
в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 42;
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 33 (инв. 1442-ж);
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66;
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 198 (№ 154).

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбоме персональной выставки 1969 года.

См. с. 344–347.

11
Купальщица.
1941.
Фигура в рост.
Гипс. 167×60×75 см.
Местонахождение неизвестно.

Указано в каталоге выставки шести художников (С.В. Герасимова, А.А. Дейнеки, П.П. Кончаловского, С.Д. Лебедевой, В.И. Мухиной и Д.А. Шмаринова) 1944 года в ГТГ, с. 23.

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, а также изображена А.А. Дейнекой на картине «Портрет архитектора Тамары Милешиной» (ККГ, 1955).

См. с. 352–353.

11

12

12
Эстафета.
1945.
Двухфигурная композиция.
Бронза, постамент – металл. В. 56 см, ш. 99 см; в.п. 3 см.
ГТГ.
Инв. СКС-1530.
Поступило в 1984 году от Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39 (с размерами 57×97×38 см);
в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 42;
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 33;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66;
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 198 (№ 155).

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбомах экспозиций персональных выставок 1957 и 1969 годов.

Воспроизведено в кн. В.П. Сысоева «Александр Дейнека». М., 1989, т. 1, с. 252 (№ 168);
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 173.

Оригинал в гипсе в 1980-е годы находился в частном собрании в Москве.

См. с. 348–351.

13
Бегущий.
1945 (?).
Фигура в рост.
Бронза, постамент – дерево. В. 53 см, в.п. 3 см.
Частное собрание, Москва.

Произведение является вариантом фигуры второго из спортсменов в композиции «Эстафета» 1945 года (ГТГ; см. Кат. 12). Поза бегущего решена в традициях древнегреческих пластических канонов.

См. с. 356–359.

13

14/1

14/2

16
Мужской портрет.
1947.
Алюминий. 61,5×21×25,7 см.
Местонахождение неизвестно.

Указано в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66.

Скульптура запечатлена на фотографии из архива художника.

14/1
На празднике с корзиной цветов.
1945.
Рельеф.
Фигура в рост.
Керамика, авторский монтаж на гипсовом основании. 108×39 см.
Справа внизу авторская подпись и дата: «Дейнека 45».
Частное собрание, Москва.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 41 (с ошибочной датировкой 1948 год).

Произведение изображено А.А. Дейнекой на картине «Флоксы и гвоздики» (1959, ХМЭ, Таллин).

14/2
Вариант в бронзе (109,5×39,5 см, с авторским инициалом «Д.» и датой «45» справа внизу) находится в частном собрании в Москве.

См. с. 354–355.

15
Стометровка.
1947.
Фигура в рост.
Бронза, металл. В. 56 см.
ГТГ.
Инв. СКС-168.
Поступило в 1958 году от Министерства культуры СССР; приобретено у автора.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39 (с размерами 60×25×45 см);
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 33;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66;
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 198 (№ 156).

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, среди которых и фотоальбомы экспозиций персональных выставок 1957 и 1969 годов.
Воспроизведено в каталоге персональной выставки 1957 года (б.п.);
в кн. В.П. Сысоева «Александр Дейнека». М., 1989, т. 1, с. 253 (№ 170);
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 175.
Произведение изображено А.А. Дейнекой на картине «Сирень» (1948–1954, частное собрание, Москва).

См. с. 360–363.

15

17
Севастополец.
1947.
Фигура в рост.
Гальванопластика. 40×15×25 см.
Местонахождение неизвестно.
Изображений не обнаружено.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39.

По мнению ряда исследователей, возможный вариант в бронзе находится в частном собрании в Москве.

18/1
Боксёр.
1947.
Фигура в рост.
Гипс. 82,6×25,2×23,3 см.
ККГ.
Инв. С-221.
Приобретено в 1988 году
у А.Н. Понизовкина, Москва.

18/2
Вариант в майолике (с датой 1948 и размерами 51×14×14 см) указан в каталоге выставки 1957 года, с. 41.
Местонахождение неизвестно.

См. с. 366–367.

18/1

19
Боксёр.
1947.
Фигура в рост.
Дерево. 172×40×50 см.
КМРИ, Киев.
Инв. СкС-213.
Поступило в 1972 году из ВПХК Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 39;
в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 42;
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 33;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66.

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбомах экспозиций персональных выставок 1957 и 1969 годов.

См. с. 364–365.

19

20

20
Клоун.
1948.
Фигура в рост.
Терракота. 33,8×13,7×13 см.
ККГ.
Инв. С-171.
Приобретено в 1978 году
у Е.П. Волковой-Дейнеки, Москва.

В семье А.А. Дейнеки это произведение считалось шуточным автопортретом художника.

21

21
На эстраде.
1948.
Фигура в рост.
Терракота. 36,5×23,7×14 см.
ККГ.
Инв. С-242.
Дар в 1990 году Е.П. Волковой-Дейнеки, Москва.

Возможно, именно это произведение указано в каталогах персональных выставок 1957 (с. 41) и 1969 (с. 42) годов (под названием «Бурлеск» с датой 1947 год; техника исполнения – керамика).

22/1
На эстраде.
1948.
Фигура в рост.
Золочёная терракота. 45×22×18 см.
Частное собрание, Москва.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 41;
в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 42.

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника.

Воспроизведено в каталоге персональной выставки 1957 года (б.п.).

22/2
Вариант в бронзе (45×22×18 см) находится в частном собрании в Москве.

23/1
На концерте.
1948.
Фигура в рост.
Майолика. 50×18×19 см.
Местонахождение неизвестно.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 41.

23/2
Вариант в терракоте (в. 47,5 см) находится в частном собрании в Москве.

23/3
Вариант в бронзе (в. 47 см) находится в частном собрании в Москве.

См. с. 368.

23/2

24
Парижские бульвары.
1948.
Фигура в рост.
Майолика. 37×11×12 см.
Частное собрание, Москва.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 41.

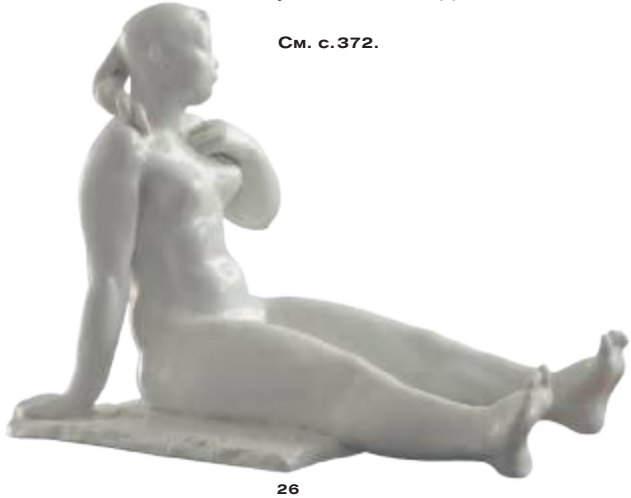
24

25

25
Матрос с гармоникой.
1948–1950.
Фигура сидящая.
Керамика. 21,5×17,3×17,2 см.
ККГ.
Инв. ПР-1649.
Дар в 1987 году А.Н. Понизовкина, Москва.

26
На пляже.
1948–1950.
Фигура сидящая.
Фарфор. 23,3×23,3×31 см.
ККГ.
Инв. С-173.
Приобретено в 1978 году
у Е.П. Волковой-Дейнеки, Москва.

См. с. 372.



26

27/1
На пляже.
1948–1950.
Фигура сидящая.
Фарфор. 18,1×12,6×36,3 см.
ККГ.
Инв. С-172.
Приобретено в 1978 году
у Е.П. Волковой-Дейнеки, Москва.

Указано в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 42 (с размерами 20×36×14 см).

27/2
Вариант в фарфоре с золочением (в. 21,5 см, ш. 37 см; на полотенце) находится в частном собрании в Курске.

Указан в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 41 (с размерами 20×35×20 см).

Скульптура воспроизведена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1957 года.

27/3
Вариант в майолике тёмного цвета воспроизведён на фотографиях из архива художника. Местонахождение неизвестно.

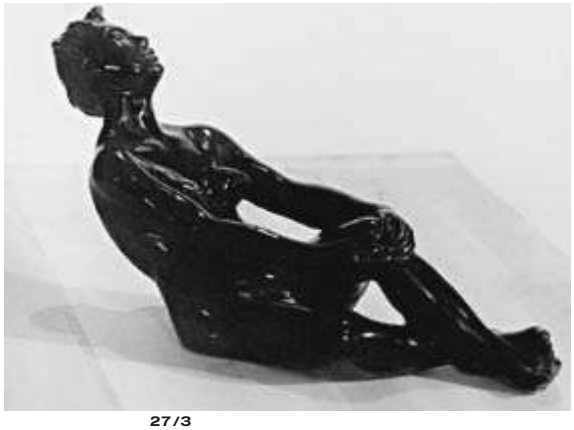
27/4
Вариант в терракоте (размеры неизвестны) находится в частном собрании в Москве.

27/5
Вариант в фарфоре с частичным золочением (20×35×20 см; на полотенце) находится в частном собрании в Москве.

27/6
Вариант в цветном фарфоре с обнажённой фигурой (размеры неизвестны; на полотенце) находится в частном собрании в Москве.

27/7
Вариант в бронзе (постамент – дерево, в. 20 см, ш. 37 см, в.п. 3 см; на полотенце) находится в частном собрании в Москве.

См. с. 372–373.



27/3

27/1

27/5

27/7

27/2

27/6

28/1

28/1
На танке.
1948–1950.
Многофигурная композиция.
Фарфор. 30,2×25,2×44,5 см.
ККГ.
Инв. ПР-1485.
Дар в 1987 году А.Н. Понизовкина, Москва.

Скульптура запечатлена на фотографии из альбома персональной выставки 1969 года.

Произведение является вариантом модели в пластилине, исполненной А.А. Дейнекой для монумента «В память разгрома немцев под Москвой».

28/2
Вариант в фарфоре чёрного цвета с другим расположением фигур воспроизведён на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1957 года. Возможно, именно он указан в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 41 (под названием «На манёврах», с размерами 33×45×26 см). Местонахождение неизвестно.

См. с. 158–161.

29

29
Оленёнок.
Конец 1940-х – начало 1950-х.
Гипс. 28,8×15,2×7,9 см.
ККГ.
Инв. ПР-1650.
Дар в 1987 году А.Н. Понизовкина, Москва.

30
Пёсик.
1950.
Майолика, постамент – дерево.
21×13×14 см.
Местонахождение неизвестно.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 41; в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 43.

Скульптура запечатлена в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1957 года.

Изображён пёс А.А. Дейнеки Тюбик (см. с. 344 настоящего издания).

31
Футболист.
1948–1950.
Медь, выколотка, кованая решётка.
74,5×198×15 см.
Авторский монтаж.
Частное собрание, Великобритания.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40 (под названием «Голкипер» с размерами: фигура 50×160 см, решётка 62×194 см); в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 198 (№ 158).

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1957 года.

Воспроизведено в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 175.

При жизни художника произведение было установлено на крыше его дачной мастерской.

См. с. 376–377.

31

32
Футболисты.
1948–1955.
Рельеф на решётке.
Медь, чеканка, сварка. 325×275 см.
ГТГ.
Инв. СКС-2227.
Поступило в 1984 году
от Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40 (с размерами 225×175 см);
в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 43;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 67 (с датой 1955 год);
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 198 (№ 157, с размерами 225×175 см).

Скульптура запечатлена в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1957 года.

Воспроизведено в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 180.

В протоколе заседания Учёного совета МИПиДИ 1949 года есть упоминание об окончании А.А. Дейнекой работы над барельефом «на тему „Футбол“ для решётки стадиона» (ЦАГМ. Ф. 2018, оп. 1, д. 122, л. 203). Если предположить, что речь идёт о данном произведении, то датой его исполнения следует считать 1949 год.

См. с. 374–375.

32

33/1
Голова футболиста.
1949.
Рельеф.
Цемент-крошка с бронзой. 32×28×7 см.
Местонахождение и изображения неизвестны.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40.

Произведение является вариантом головы футболиста – одной из фигур композиции «Футболисты» (см. Кат. 32).

33/2
Вариант в майолике указан в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 41 (с размерами 35×25×9 см).

33/3
Вариант в бронзе (фрагмент правой фигуры, 30×25 см) находится в частном собрании в Москве.

33/4
Вариант в бронзе (фрагмент левой фигуры, 32×28 см) находится в частном собрании в Москве.

33/4

33/3

34/1
Прыжок через планку.
1949.
Барельеф. Фигура в рост.
Тонированный цемент. 70×150 см.
Местонахождение неизвестно.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40 (с названием «Прыжок через плашку»).

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника.

34/2
Вариант в бронзе (81×150 см) находится в частном собрании в Москве.

См. с. 378–379.

34/2

35/1
Под душем.
1949.
Фигура в рост.
Бронза, постамент – мрамор. В. 36 см, в.п. 11 см.
ГТГ.
Инв. СКС-555.
Поступило в 1975 году
от Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40 (одна из четырёх работ с названием «Под душем»);
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 33 (с размерами 36×11×19 см);
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 66;
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 198 (№ 159).

35/2
Вариант в бронзе (постамент – мрамор, в. 35 см, в.п. 4,5 см) находится в частном собрании в Москве.

См. с. 380, 386–388.

36/1
Под душем.
1949.
Фигура в рост.
Бронза, постамент – мрамор.
36×10,6×10,6 см, в.п. 8,5 см.
ККГ.
Инв. С-170.
Приобретено в 1978 году
у Е.П. Волковой-Дейнеки, Москва.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40 (одна из четырёх работ с названием «Под душем»).

36/2
Вариант в бронзе (размеры неизвестны) находится в частном собрании в Москве.

36/3
Вариант в бронзе (размеры неизвестны) находится в частном собрании в Москве.

Цикл композиций, объединённых названием «Под душем» (Кат. 35–38), является серией пластических этюдов, связанных с работой А.А. Дейнеки с обнажённой натурой.

См. с. 380–383, 388.

37
Под душем.
1949.
Фигура в рост.
Бронза, постамент – мрамор.
В. 35,5 см, в.п. 4,5 см.
Частное собрание, Москва.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40 (одна из четырёх работ с названием «Под душем»).

См. с. 380, 388–389.

35/1

36/1

37

38
Под душем.
1949.
Фигура в рост.
Бронза, постамент – гранит.
36×17×9 см, в.п. 9,5 см.
ГМИРК, Алматы.
Инв. 238-ск.
Поступило в 1959 году от ДХВП Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40 (одна из четырёх работ с названием «Под душем»).

См. с. 384–385, 388.

39
У моря.
1949.
Фигура в рост.
Дерево. 180×50×55 см.
КМРИ, Киев.
Инв. Кп-2725.
Поступило в 1978 году из ВПХК Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40; в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 43; в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 33 (с ошибочной датой 1956 год); в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 67 (с ошибочной датой 1956 год).

Воспроизведено в кн. В.П. Сысоева «Александр Дейнека». М., 1989, т. 1, с. 254 (№ 171).

См. с. 390–393.

40/1
Футболисты.
1950.
Многофигурная композиция.
Дерево тонированное. В. 232 см.
ГТГ. Инв. СКС-2243.
Поступило в 1986 году от Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40; в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 33; в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 67; в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 198 (№ 160).

Скульптура запечатлена в фотоальбоме персональной выставки 1957 года.

Воспроизведено в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 31.

40/2
Вариант в бронзе, эскиз композиции «Футболисты» (80×36×31 см), находится в частном собрании в Москве.

40/3
Вариант в бронзе, эскиз композиции «Футболисты» (размеры неизвестны), находится в частном собрании в Швейцарии.

См. с. 404–405.

38

39

40/1

41/1

41/4

41/1
Украинка.
1951.
Фигура в рост.
Фарфор, роспись надглазурная.
В. 37,5 см.
ККГ.
Инв. С-191.
Приобретено в 1981 году
у Е.П. Волковой-Дейнеки, Москва.

Указано в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 43.

Скульптура запечатлена в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1957 года.

41/2
Вариант в фарфоре с росписью известен по фотографии из архива художника. Местонахождение и размеры неизвестны.

41/3
Вариант в фарфоре (38×14×17 см) находится в частном собрании в Москве; запечатлён на фотографии из архива художника.

41/4
Вариант в бронзе (в. 37 см) находится в частном собрании в Москве.

41/5
Неоконченный вариант в дереве (140×57×53 см) находится в частном собрании в Москве.

См. с. 370–371.

41/2

41/3

41/5

42/1

42/1
Перед забегом.
1951.
Фигура сидящая.
Дерево тонированное. В. 89 см.
ГТГ.
Инв. СКС-549.
Поступило в 1975 году от Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40;
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 33;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 67;
в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 198 (№ 161).

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбомах экспозиций персональных выставок 1957 и 1969 годов.

42/2
Вариант в фарфоре (под названием «После забега», с датой 1955 год и с размерами 27,3×17,1×17,1 см) находится в собрании ГРМ (инв. СФ-492).

42/3
Вариант в фаянсе (в. 27,3 см) находится в частном собрании в Москве.

Указан в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 41.

Скульптура запечатлена в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1957 года.

42/4
Вариант в бронзе (в. 27,5 см) находится в частном собрании в Москве.

См. с. 394–395.

42/2

42/3

42/4

43/1

43/1
У воды.
1952.
Фигура в рост.
Бронза, постамент – гранит. В. 50 см, в.п. 10 см.
ГТГ.
Инв. СКС-690.
Поступило в 1970 году от Министерства культуры СССР; приобретено у А.П. Волконской, Москва.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40;
в каталоге персональной выставки 1969 года, с. 43;
в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 33;
в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 67.

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбомах экспозиций персональных выставок 1957 и 1969 годов.

Воспроизведено в каталоге персональной выставки 2010 года в ГТГ, с. 32.

43/2
Вариант в бронзе (постамент – гранит, в. 48,5 см, в.п. 8 см) находится в частном собрании в Москве.

См. с. 396–399.

45

44/1
Спортсменка.
1956.
Фигура в рост.
Бронза. 36×14,4×7,2 см.
ККГ.
Инв. С-166.
Приобретено в 1977 году
у Е.П. Волковой-Дейнеки, Москва.

Указано в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 67 (под названием «Натурщица». Инв. 1443-ж).

44/2
Вариант в бронзе (постамент – мрамор, в. 35,2 см, в.п. 4,5 см) находится в частном собрании в Москве.

44/3
Вариант в бронзе (в. 35 см) находится в частном собрании в Москве.

44/4
Вариант в бронзе (размеры неизвестны) находится в частном собрании в Москве.

44/5
Вариант в бронзе (в. 35,5 см) находится в частном собрании в США.

См. с. 400–402.

45
Маска актёра.
1956.
Гипс тонированный. 25×25 см.
Местонахождение неизвестно.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40.

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника.

Предположительно, это произведение является автопортретом А.А. Дейнеки.

44/1

46
Толкание ядра.
1957.
Фигура в рост.
Гипс тонированный. 70×40×35 см.
ПГКГ, Владивосток.
Инв. НВ-459.
Поступило в 1984 году от Министерства культуры СССР.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40 (под названием «Бросок ядра»; 66×46×40 см); в каталоге персональной выставки 1980 года, с. 33; в каталоге персональной выставки 1989 года, с. 67 (71,5×40,5 см).

Скульптура запечатлена в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1969 года.

Воспроизведено в каталоге персональной выставки 1980 года (б.п.).

См. с. 403.

46

47

47
Нокаут. Боксёр.
1957.
Фигура лежащая.
Гипс тонированный. 13×55×26 см.
Местонахождение неизвестно.

Указано в каталоге персональной выставки 1957 года, с. 40.

Скульптура запечатлена на фотографиях из архива художника, в том числе в фотоальбоме экспозиции персональной выставки 1957 года.

48
Друзья.
1950-е.
Двухфигурная композиция.
Гальваника, пластилин, постамент – дерево.
В. 31,5 см, в.п. 3,5 см.
Частное собрание, Москва.

Скульптура запечатлена на фотографии из архива художника.

См. с. 420–423.

48

49

49
Спортсменки.
1950-е.
Двухфигурная композиция.
Бронза. В. 36 см.
Частное собрание, Москва.

См. с. 406–408, 417.

50/1
Сидящая.
1950-е.
Фигура.
Бронза. В. 28,6 см.
Частное собрание, Москва.

50/2
Вариант в бронзе (в. 28,3 см) находится в частном собрании в Москве.

См. с. 418–419.

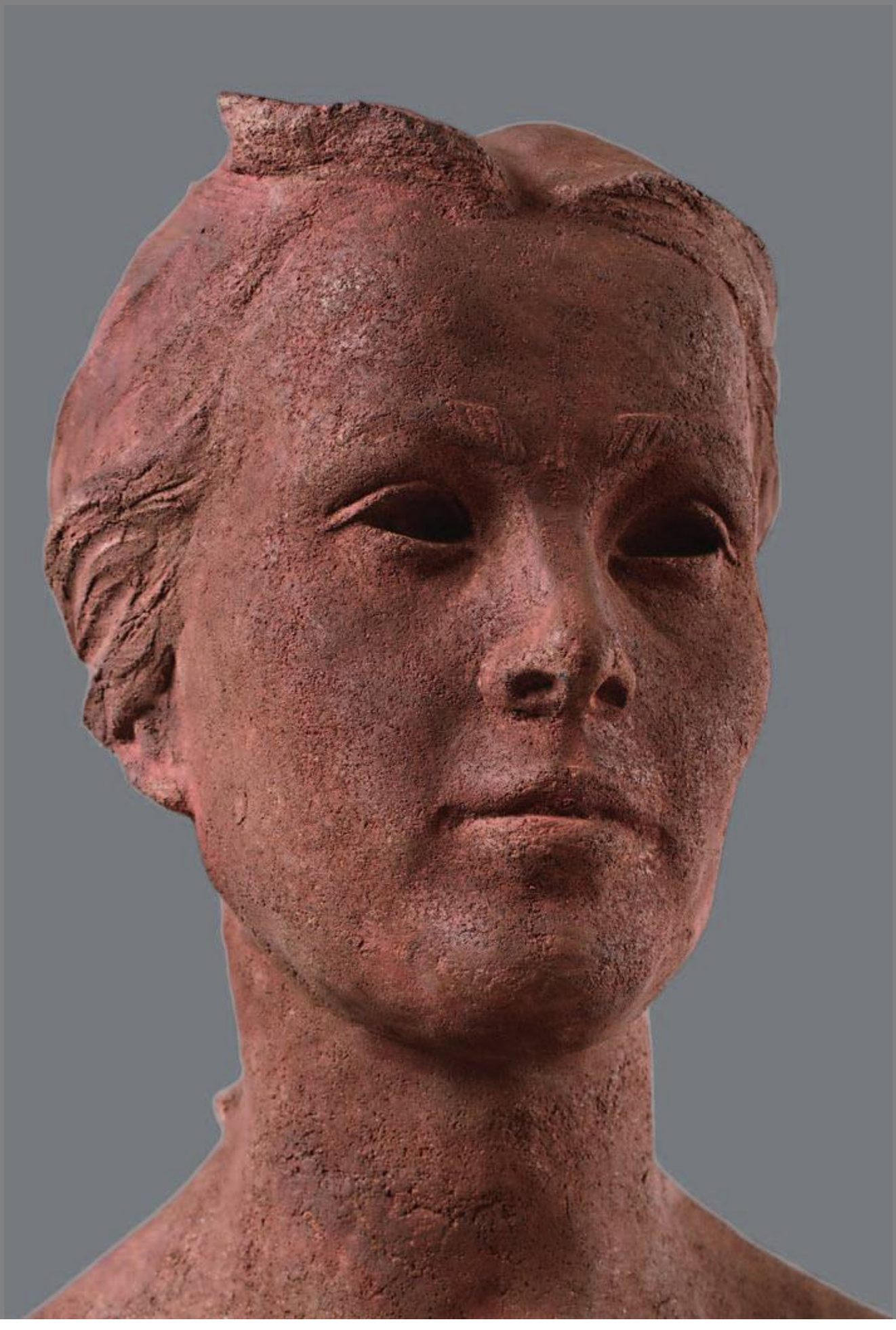
50/1

51
Горшок с цветами.
1948.
Керамика. В. 17,5 см.
Частное собрание, Москва.

На донце горшка подпись и дата: «А. Дейнека 6-11-49 р», на стенке надпись «Алёнкины глазки хай цветут» и подпись «А. Д.».

Данная работа не имеет аналогий среди произведений А.А. Дейнеки; она решена в простейшей композиционной схеме, горшочек сделан с использованием гончарного круга, цветы и листья выполнены элементарной пальцевой лепкой. Произведение, возможно, является результатом художественных занятий А.А. Дейнеки с С.И. Лычёвой.

51



Атлет (два ракурса). 1940 (Кат. 7).

Скульптура «Конькобежец» (Кат. 8).
Фотография из архива художника.

Конькобежец. 1940 (Кат. 8).

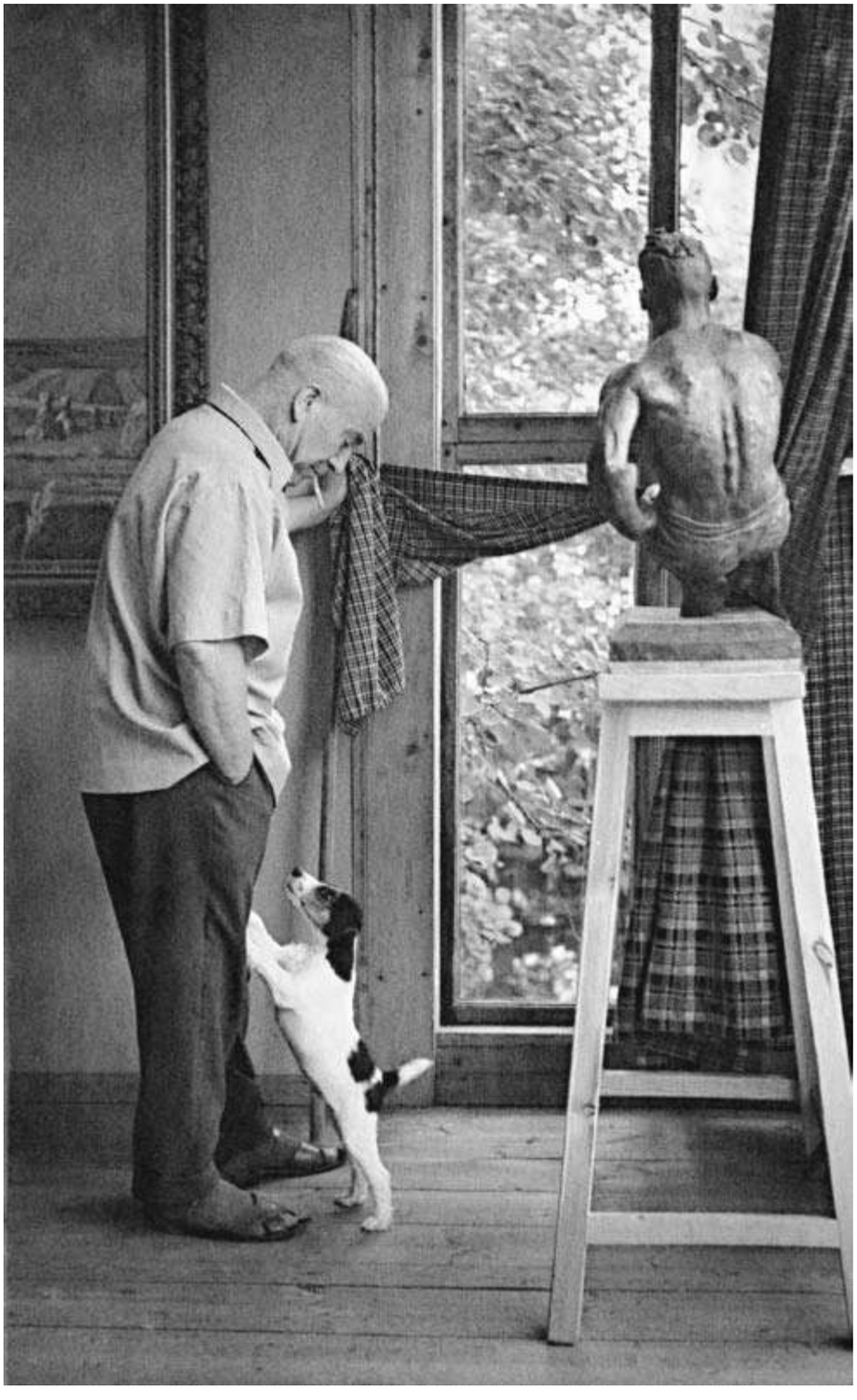
Конькобежец (два ракурса). 1940 (Кат. 8).

Эскиз к скульптуре «Гопак» (Кат. 10).
1941.
Бумага, карандаш. 20×28,2 см.
ККГ. Инв. 3032.

Фрагмент экспозиции персональной выставки А.А. Дейнеки 1974 года в Курске со скульптурой «Гопак»
(Кат. 10).
Фотография из архива ККГ.

Скульптура «Гопак» (Кат. 10).
Фотография из архива художника.

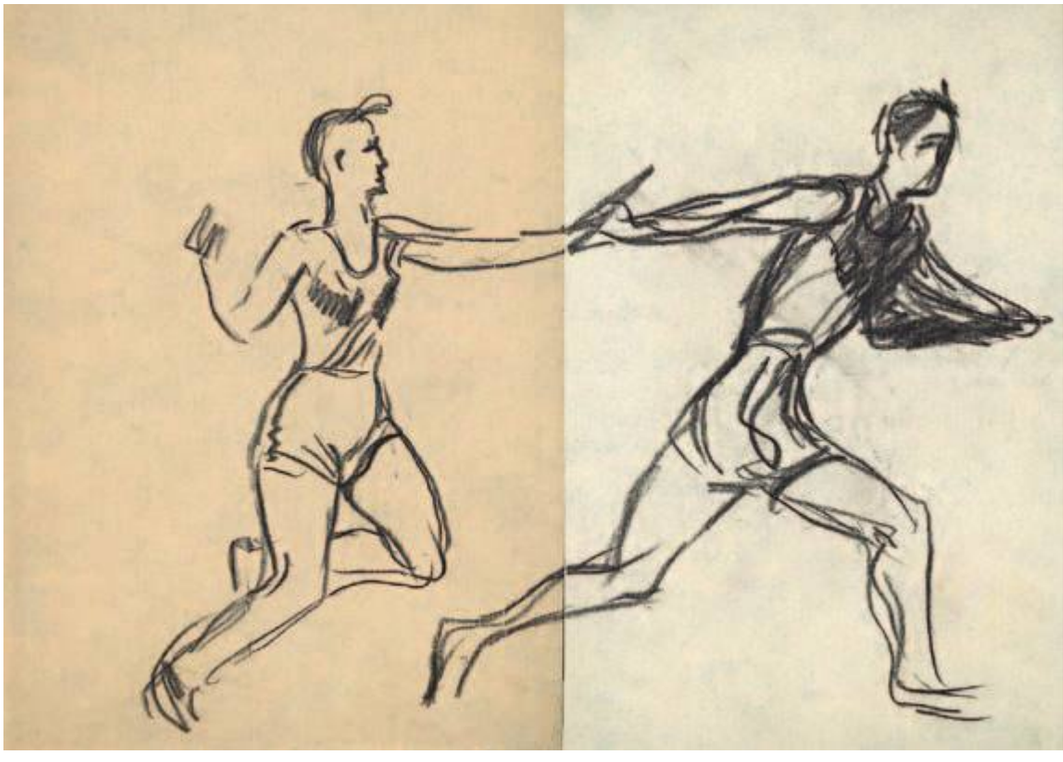
А.А. Дейнека с псом Тюбиком в мастерской на даче художника.
Конец 1950-х – 1960-е.
Фотография из архива художника.



Гопак. 1941 (Кат. 10).

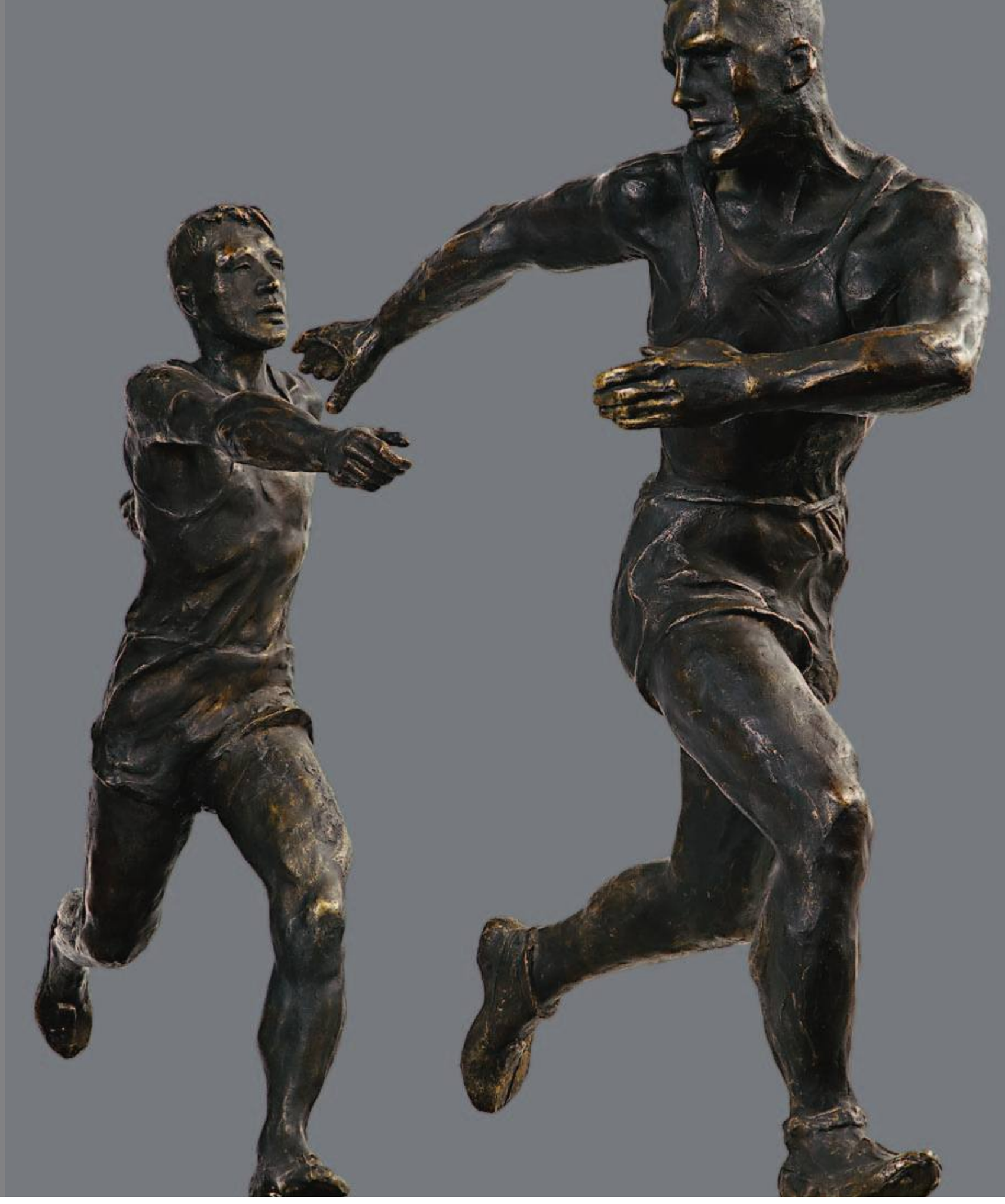
Гопак (два ракурса). 1941 (Кат. 10).

Эскиз к композиции «Эстафета» (Кат. 12). 1945.
Бумага, сангина. 20,2×28,2 см.
Частное собрание, Москва.



Скульптура «Эстафета» (Кат. 12).
Фотография из архива художника.

Фрагмент экспозиции одной из всесоюзных выставок в Манеже (Москва) со скульптурой А.А. Дейнеки «Эстафета» (Кат. 12).
Фотография из архива художника.



Эстафета. 1945 (Кат. 12).

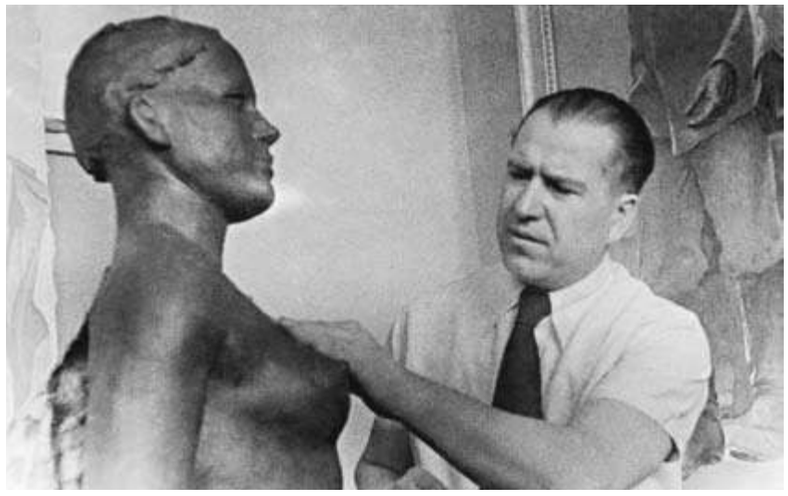
Эстафета. 1945 (Кат. 12).

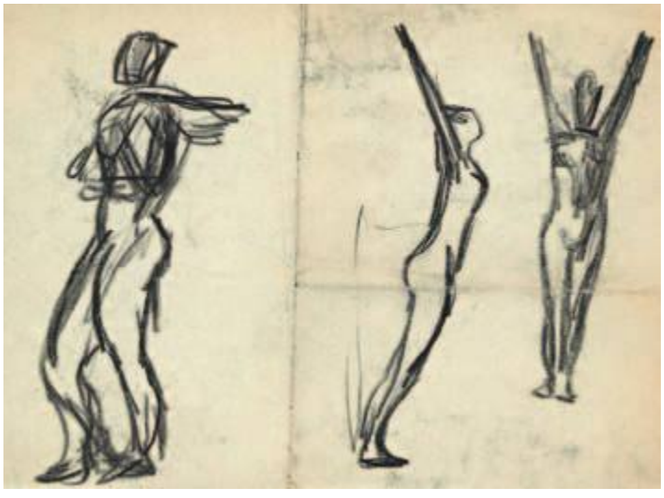
Эскизы к скульптуре «Купальщица»
(Кат. 11) (?).
Бумага, итальянский карандаш.
15,1×21,7 см.
Частное собрание, Москва.

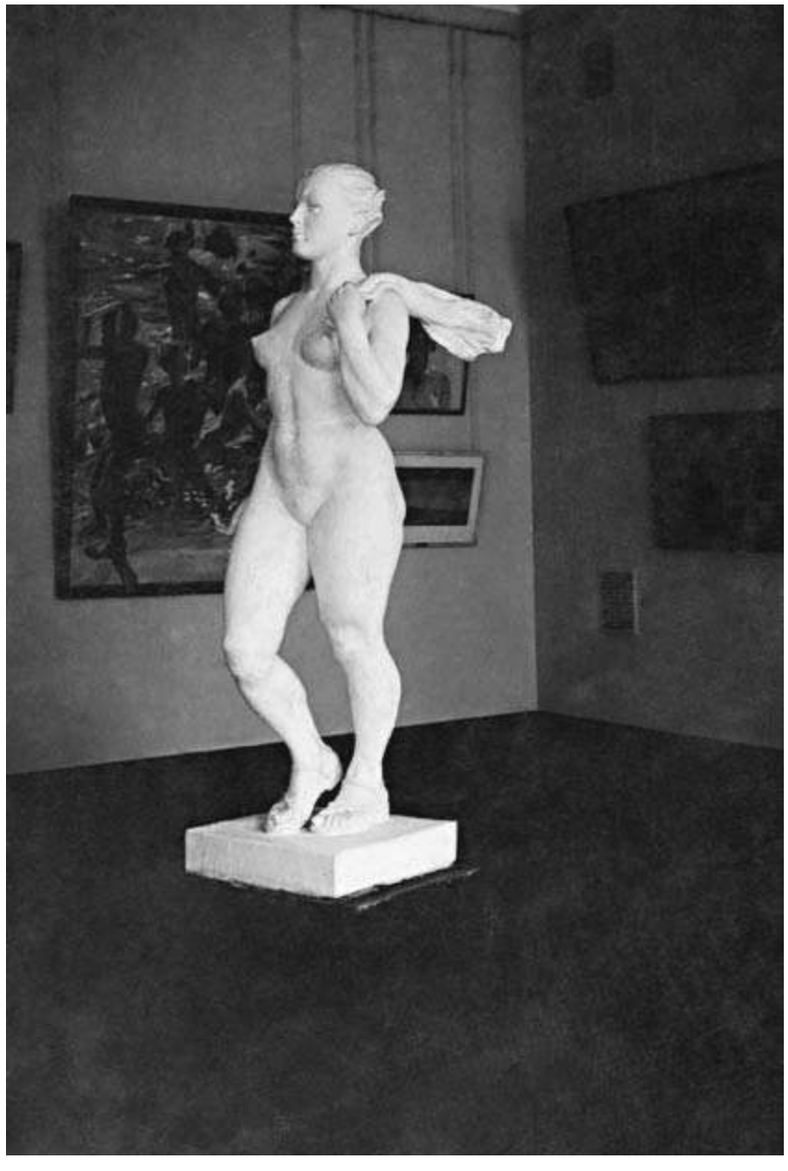
Эскизы к скульптуре «Купальщица»
(Кат. 11) (?).
Бумага, итальянский карандаш.
27,3×22,5 см.
Частное собрание, Москва.

А.А. Дейнека за работой над глиняной моделью скульптуры «Купальщица» (Кат. 11).
Фотография из архива художника.

Скульптура «Купальщица» (Кат. 11) **в интерьере выставочного зала**
(выставка шести художников в 1944 году в ГТГ).
Фотография из архива художника.

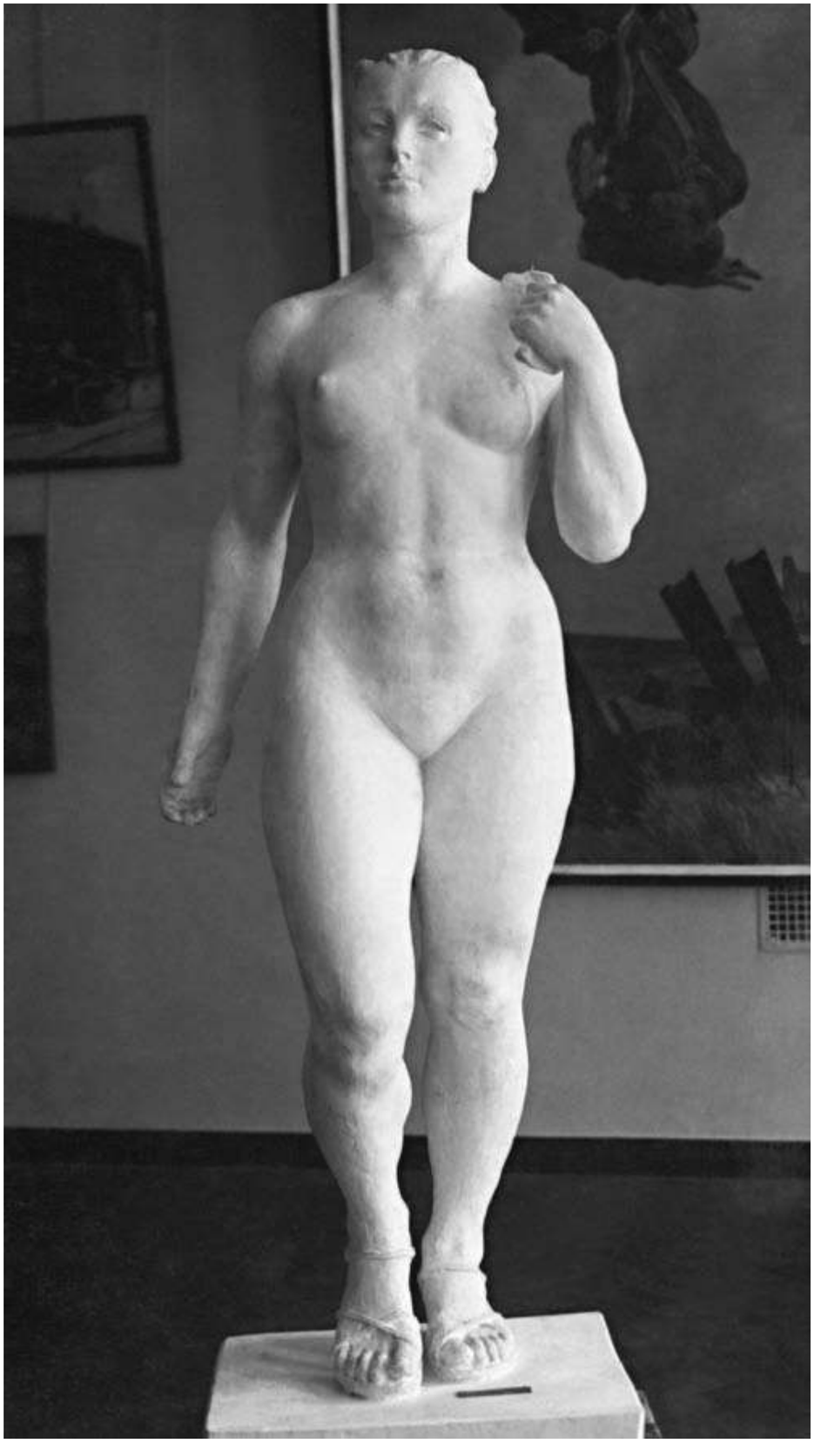


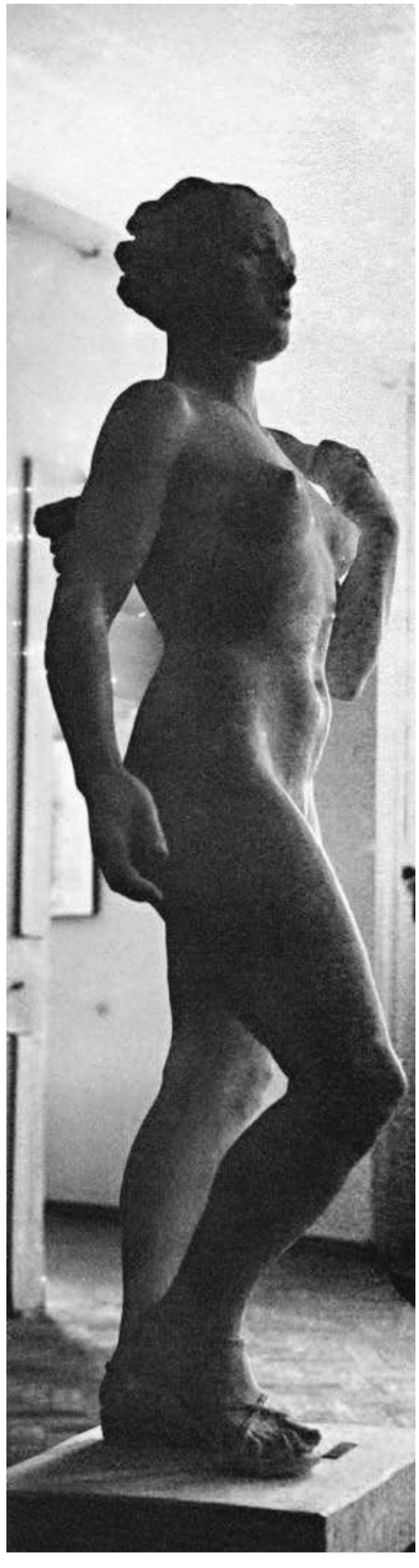




Скульптура «Купальщица» (Кат. 11)
в интерьере выставочного зала.
Фотография из архива художника.

Скульптура «Купальщица» (Кат. 11)
в интерьере выставочного зала.
Фотография из архива художника.



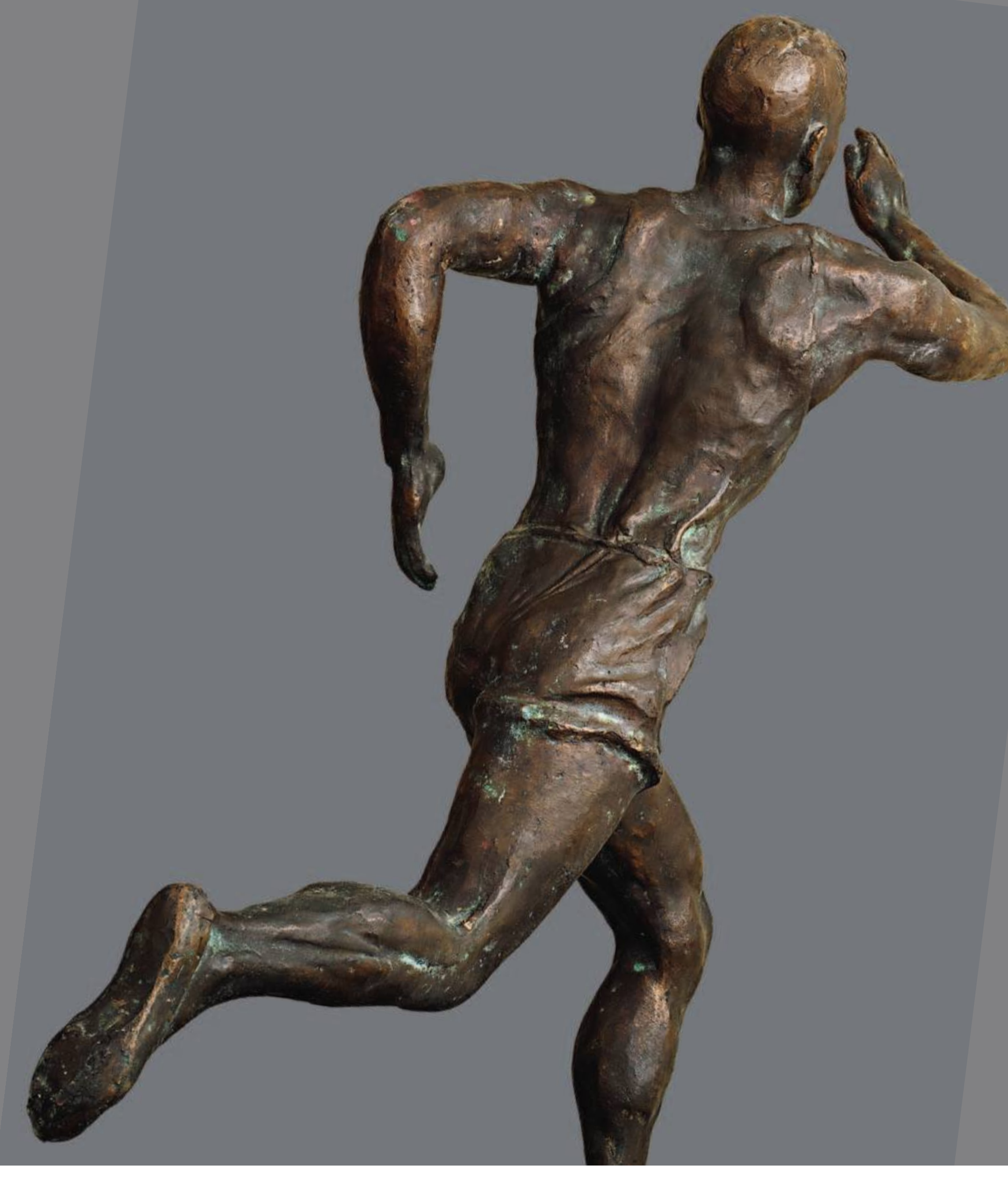


На празднике с корзиной цветов. 1945 (Кат. 14/2).

На празднике с корзиной цветов. 1945 (Кат. 14/1).

Бегущий (два ракурса). 1945 (?) (Кат. 13).

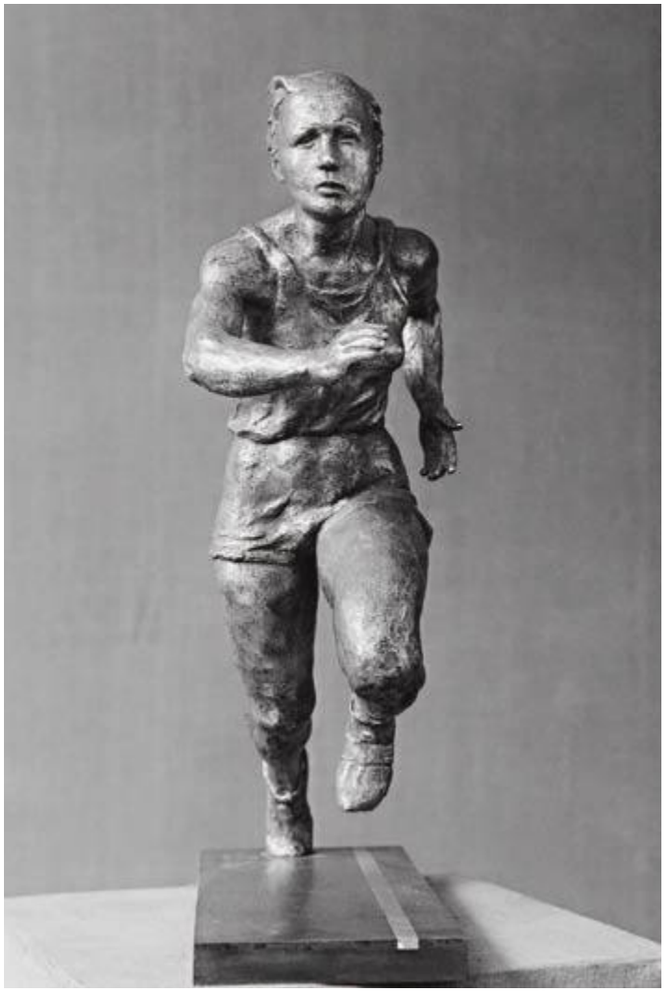
Бегущий (два ракурса). 1945 (?) (Кат. 13).



Фрагмент экспозиции одной из всесоюзных выставок в Манеже (Москва) со скульптурой А.А. Дейнеки «Стометровка» (Кат. 15).
Фотография из архива художника.

Скульптура «Стометровка» (Кат. 15).
Фотография из архива художника.

Скульптура «Стометровка» (Кат. 15).
Фотография из архива художника.



Стометровка. 1947 (Кат. 15).

Стометровка (два ракурса). 1947 (Кат. 15).

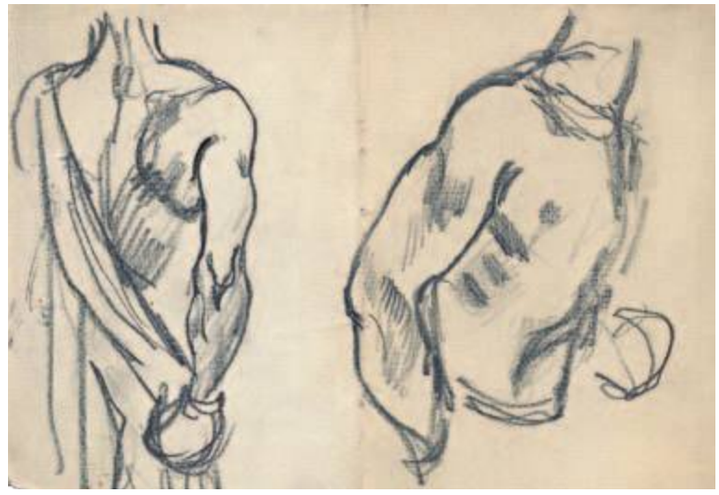
Скульптура «Боксёр» (Кат. 19). 1947. Фотография из архива художника.

Скульптура «Боксёр» (Кат. 19). 1947. Фотография из архива художника.

Торс боксёра.
Эскизы к скульптуре «Боксёр» (Кат. 18, 19).
1947.
Бумага, итальянский карандаш.
14,1×18,9 см.
Частное собрание, Москва.

Руки боксёра.
Эскизы к скульптуре «Боксёр» (Кат. 18, 19).
1947.
Бумага, итальянский карандаш.
27,6×19 см.
Частное собрание, Москва.

Скульптура «Боксёр» (Кат. 19)
в мастерской художника
на улице Горького (Москва).
Фотография из архива художника.



Боксёр (три ракурса). 1947 (Кат. 18/1).

На концерте (два ракурса). 1948 (Кат. 23/3).

Эскиз композиции витража для витрины ювелирного магазина.
1945–1946.
Бумага, акварель, карандаш.
51,8×43,2 см.
ККГ. Инв. 1735.

Очевидно, эскиз выполнен в процессе работы А.А. Дейнеки по договору с Союзгипроторгом о «художественном оформлении экстерьера, интерьера и оборудования типового магазина ювелирных товаров», который был заключён 21 ноября 1945 года. Срок предоставления проектов – 1 февраля 1946 года (ОР ГТГ. Ф. 238, ед. хр. 61, л. 8–9). Учитывая иконографическое сходство изображений, можно предположить, что и скульптура «На концерте» (Кат. 23/1–3) могла быть выполнена в конце 1945 – начале 1946 года, однако в каталоге датировка скульптуры оставлена без изменений. (Информация о заказе на оформление ювелирного магазина стала известна составителям в тот момент, когда уже не было возможности выделить эту работу в отдельный монументальный проект А.А. Дейнеки.)

Неоконченная скульптура «Украинка»
(Кат. 41/5).
Фотография из архива художника.

Эскиз к скульптуре «Украинка»
(Кат. 41/1–5). 1951.
Бумага, сангина. 28,8×20,1 см.
Частное собрание, Москва.

Украинка (два ракурса). 1951 (Кат. 41/1).

На пляже. 1948–1950 (Кат. 27/1).

На пляже. 1948–1950 (Кат. 26).

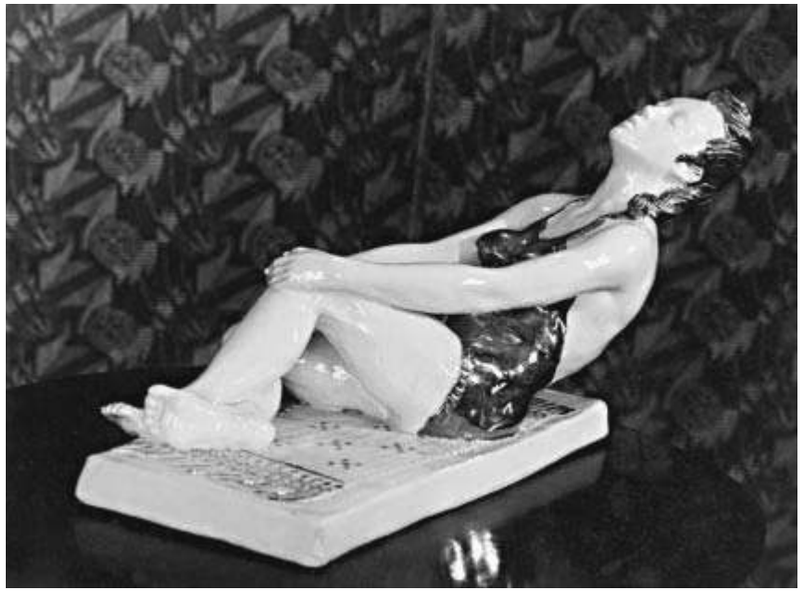
Обнажённая.
Эскизы к скульптуре «На пляже»
(Кат. 27/1–7). Конец 1940-х.
Бумага, карандаш. 27,3×38 см.
Частное собрание, Москва.

Эскиз к скульптуре «На пляже»
(Кат. 27/1–7). Конец 1940-х.
Бумага, сангина. 33×44,2 см.
Частное собрание, Москва.

Эскиз к скульптуре «На пляже»
(Кат. 27/1–7). 1948.
Бумага, карандаш. 21,9×31 см.
ККГ. Инв. 1671.

Эскиз к скульптуре «На пляже»
(Кат. 27/1–7). Конец 1940-х.
Бумага, сангина. 17,3×22,4 см.
Частное собрание, Москва.

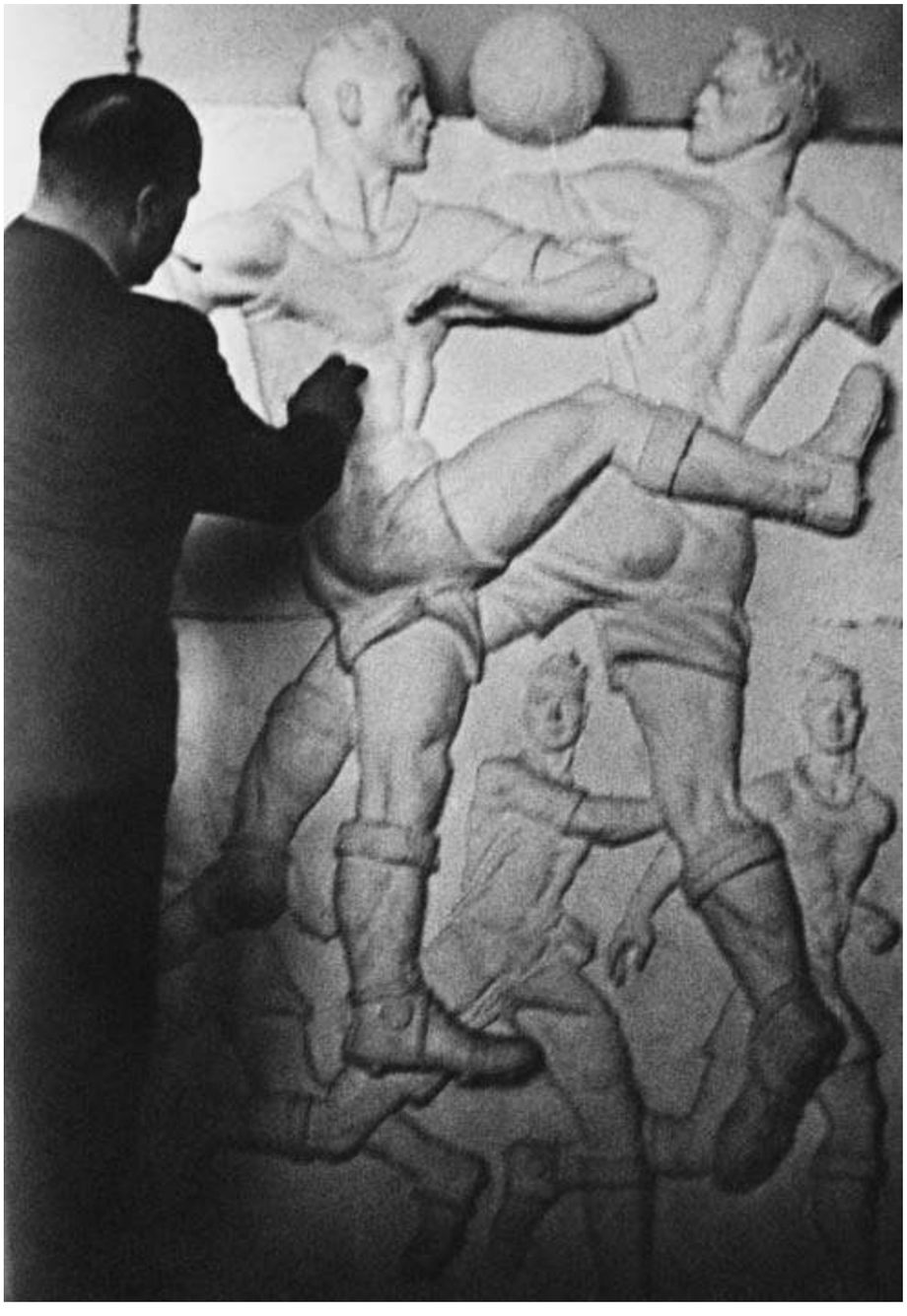
Скульптура «На пляже» (Кат. 27/2).
Фотография из архива художника.

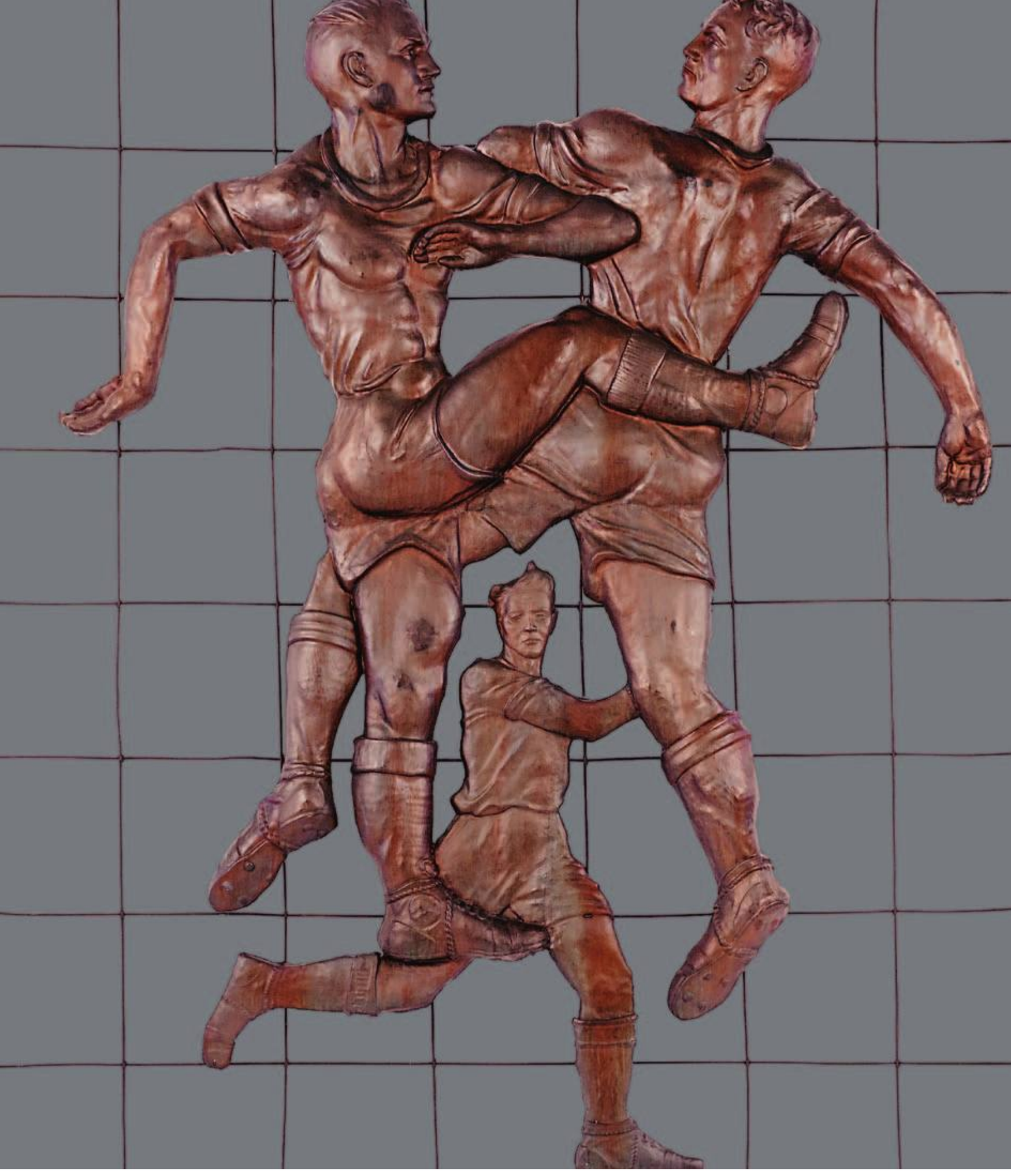


Эскиз рельефа «Футболисты» (Кат. 32).
1948–1955.
Бумага, чёрный карандаш. 50,5×35 см.
ККГ. Инв. 2001.

Фрагмент гипсового отлива, использованного для рельефа «Футболисты» (Кат. 32).
Фотография из архива художника.

А.А. Дейнека за работой над гипсовым отливом, использованным для рельефа «Футболисты» (Кат. 32).
Фотография из архива художника.



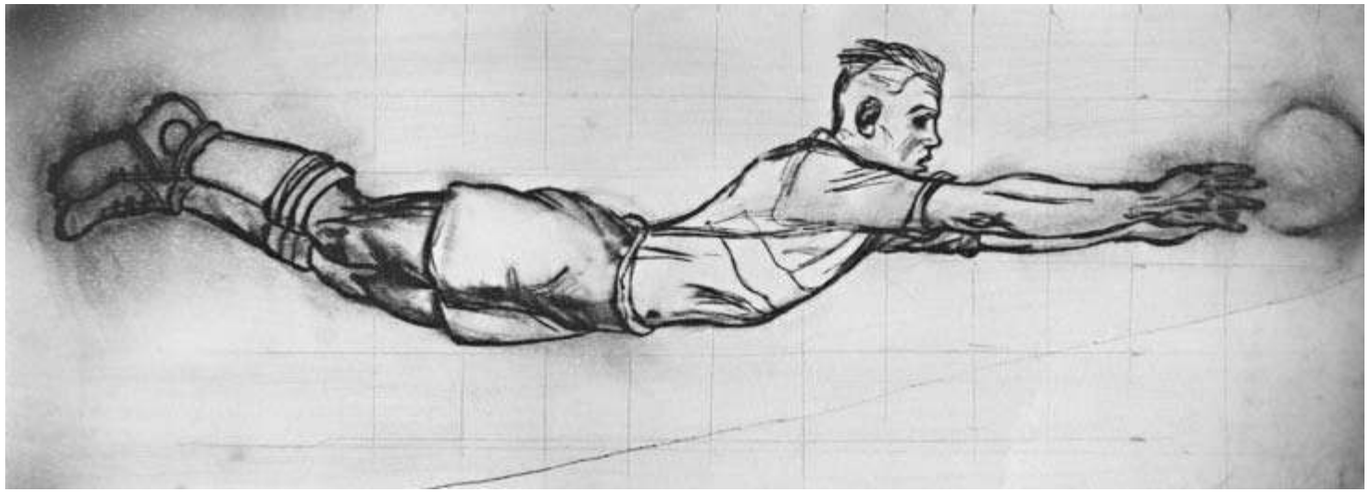


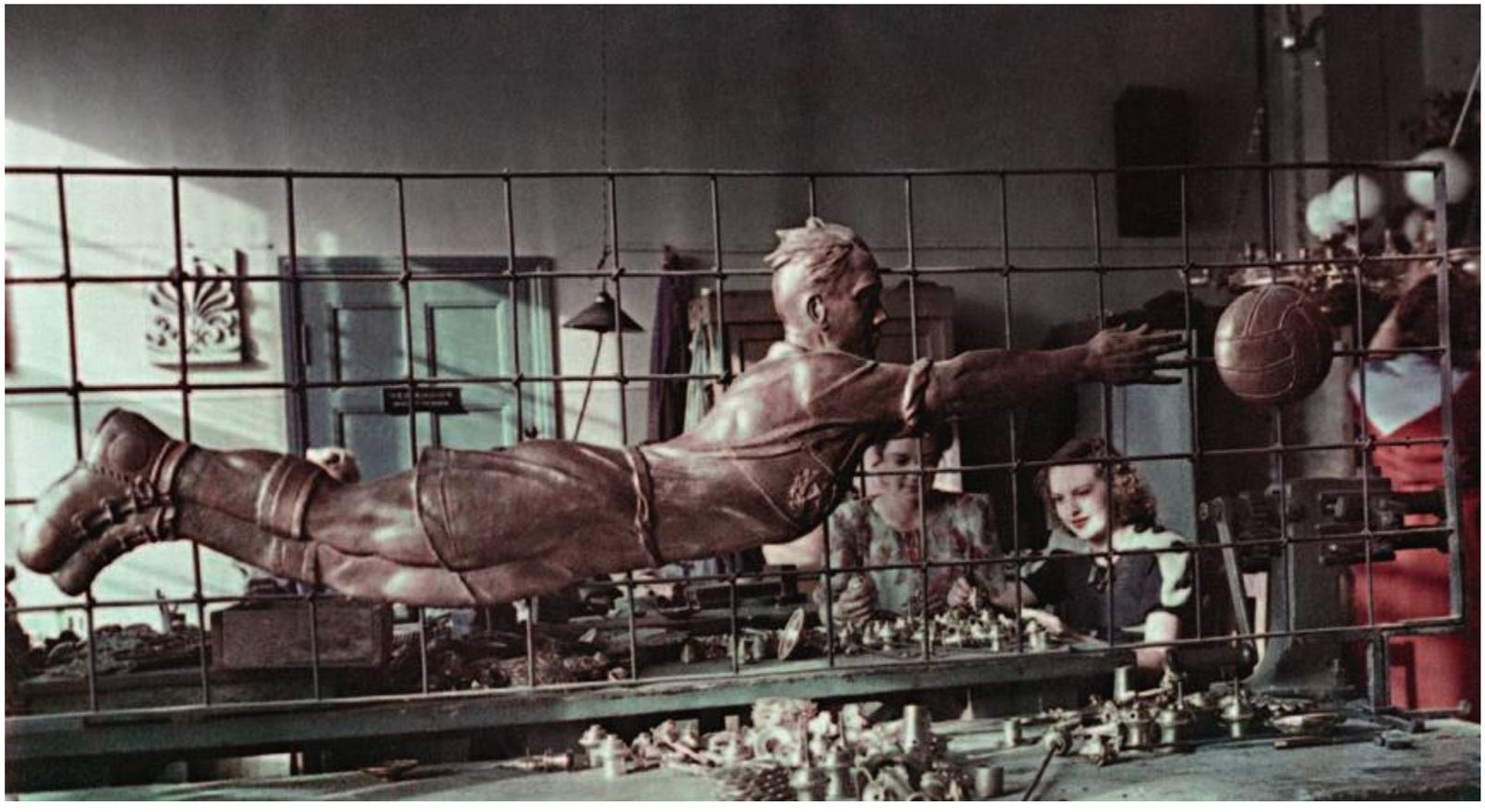
Футболисты. 1948–1955 (Кат. 32).

Футболист. 1948–1950 (Кат. 31).

Эскиз к рельефу «Футболист» (Кат. 31).
Фотография из архива художника.

Рельеф «Футболист» (Кат. 31)
в интерьере мастерских МИПиДИ.
Фотография из архива художника.





Прыжок через планку (два ракурса). 1949 (Кат. 34/2).

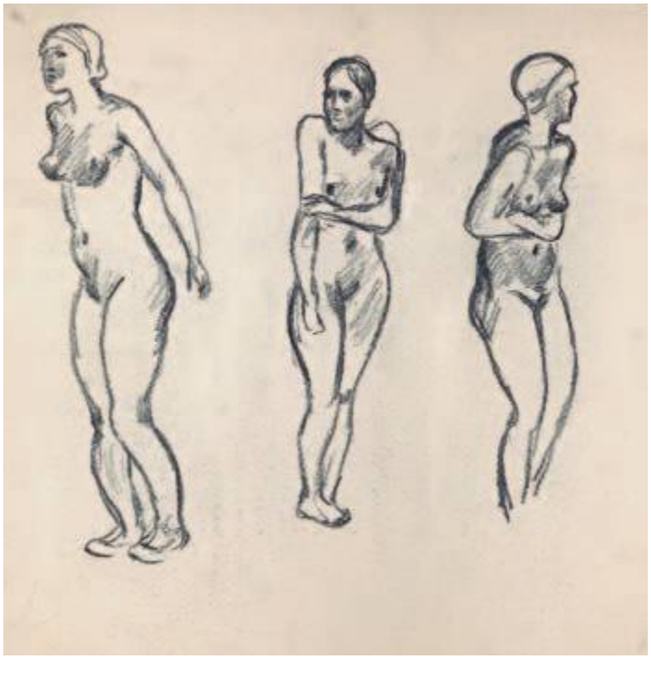
Обнажённая.
Эскиз к скульптуре «Под душем»
(Кат. 35–38). Конец 1940-х.
Бумага, сангина. 43,6×31,2 см.
Частное собрание, Москва.

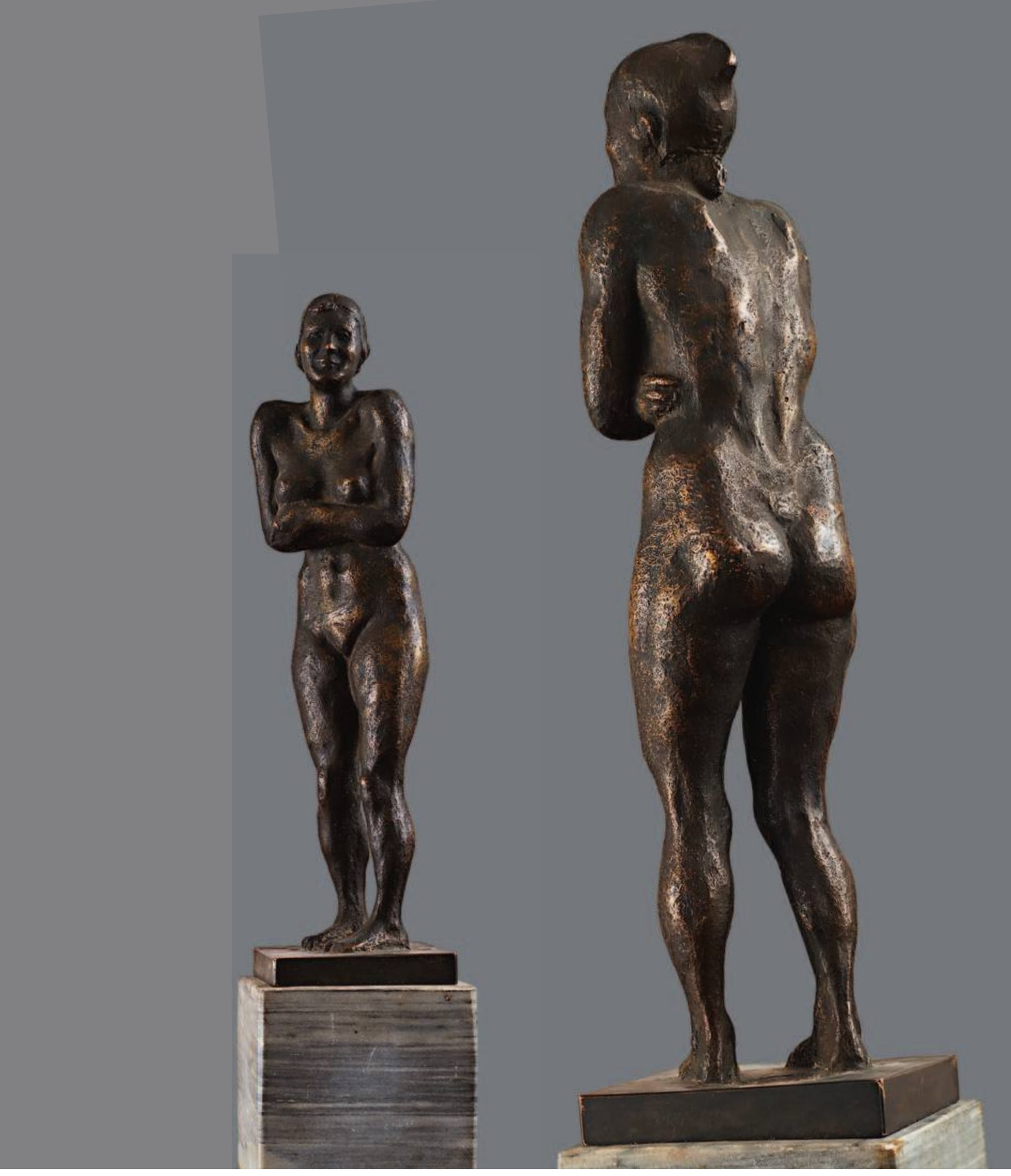
Эскиз к скульптуре «Под душем»
(Кат. 35–38). 1949.
Бумага, итальянский карандаш.
35×25,1 см.
Частное собрание, Москва.

Обнажённые.
Эскизы к скульптуре «Под душем»
(Кат. 35–38). 1940-е.
Бумага, итальянский карандаш, сангина.
30,9×25,2 см.
Частное собрание, Москва.

Обнажённая.
Эскиз к скульптуре «Под душем»
(Кат. 35–38). 1940-е.
Бумага, итальянский карандаш.
43,9×13 см.
Частное собрание, Москва.

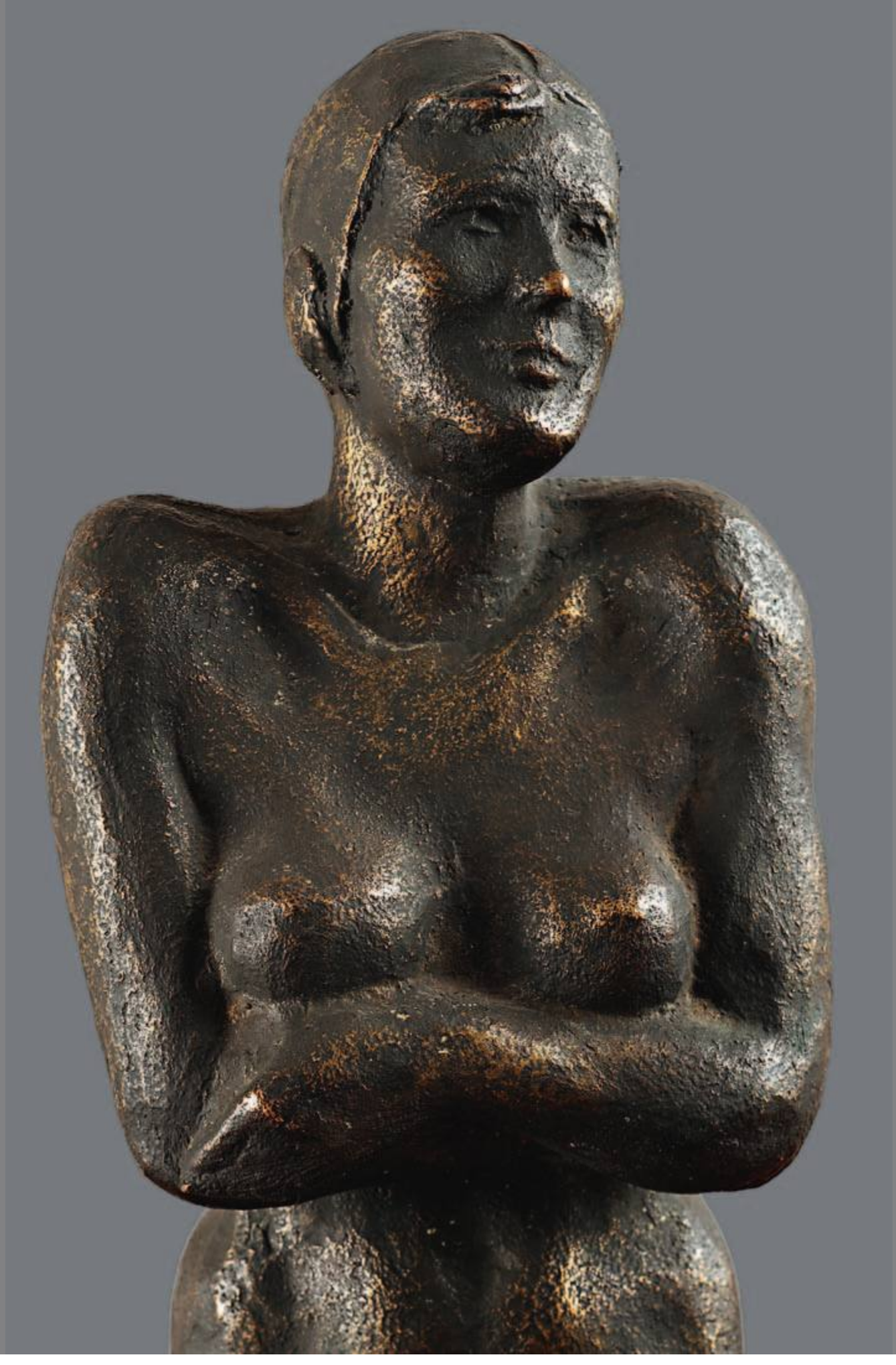
Три фигуры.
Эскиз к скульптуре «Под душем»
(Кат. 35–38). 1949.
Бумага, итальянский карандаш.
31,7×49,7 см.
Частное собрание, Москва.



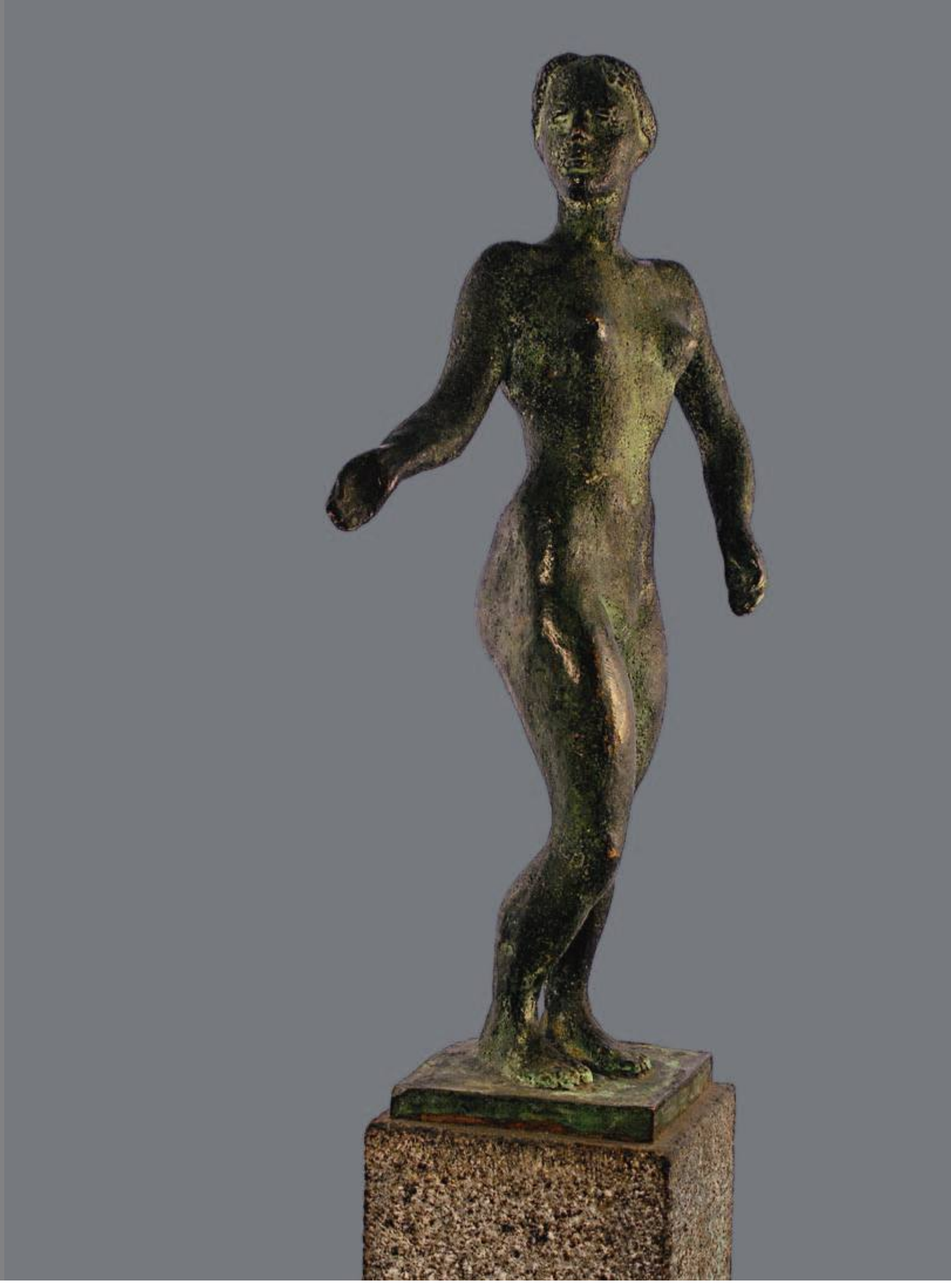


Под душем (два ракурса). 1949 (Кат. 36/1).

Под душем (два ракурса). 1949 (Кат. 36/1).



Скульптура «Под душем» (Кат. 38).
Фотография из архива художника.



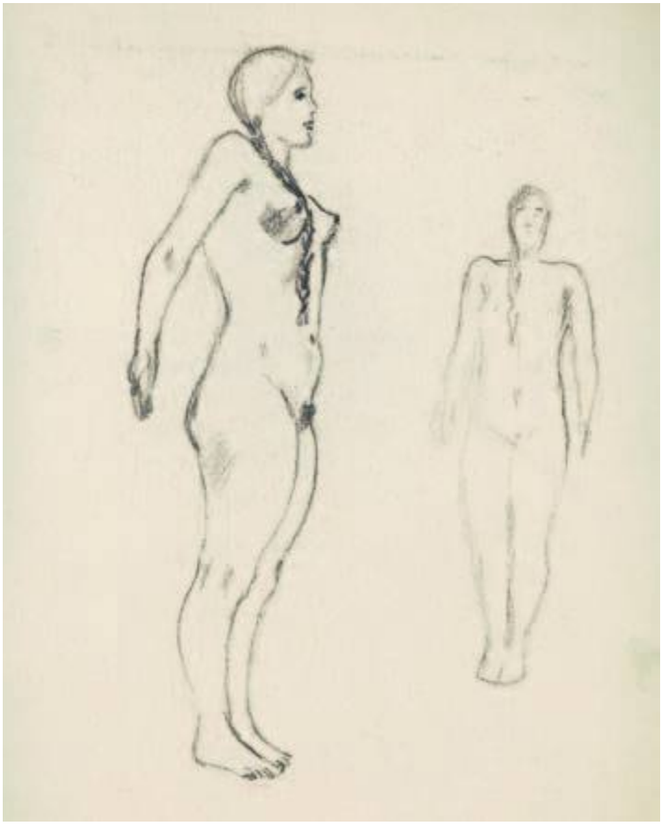
Под душем. 1949 (Кат. 38).

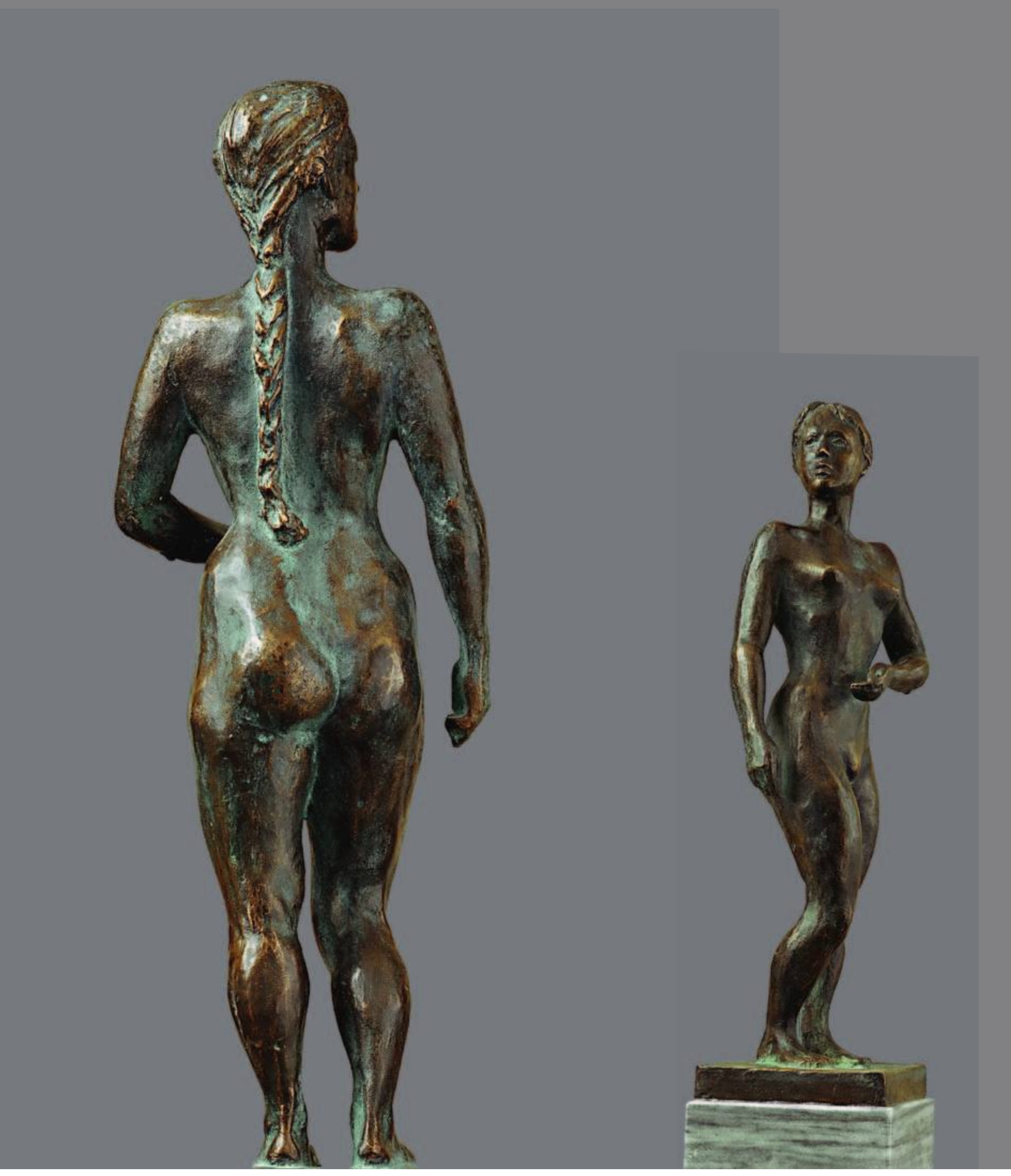
Под душем (три ракурса). 1949 (Кат. 35/1).

Обнажённая.
Эскиз к скульптуре «Под душем»
(Кат. 35–38). Конец 1940-х.
Бумага, итальянский карандаш.
26,9×22,2 см.
Частное собрание, Москва.

Эскизы к скульптуре «Под душем»
(Кат. 35–38). 1949.
Бумага, цветной карандаш. 31,5×43,7 см.
ККГ. Инв. 2247.

Эскиз к скульптуре «Спортсменка»
(Кат. 44). 1949.
Бумага, сангина. 41,6×28,6 см.
Частное собрание, Москва.





Под душем (два ракурса). 1949 (Кат. 37).

Скульптура «У моря» (Кат. 39)
в интерьере выставки.
Фотография из архива художника.

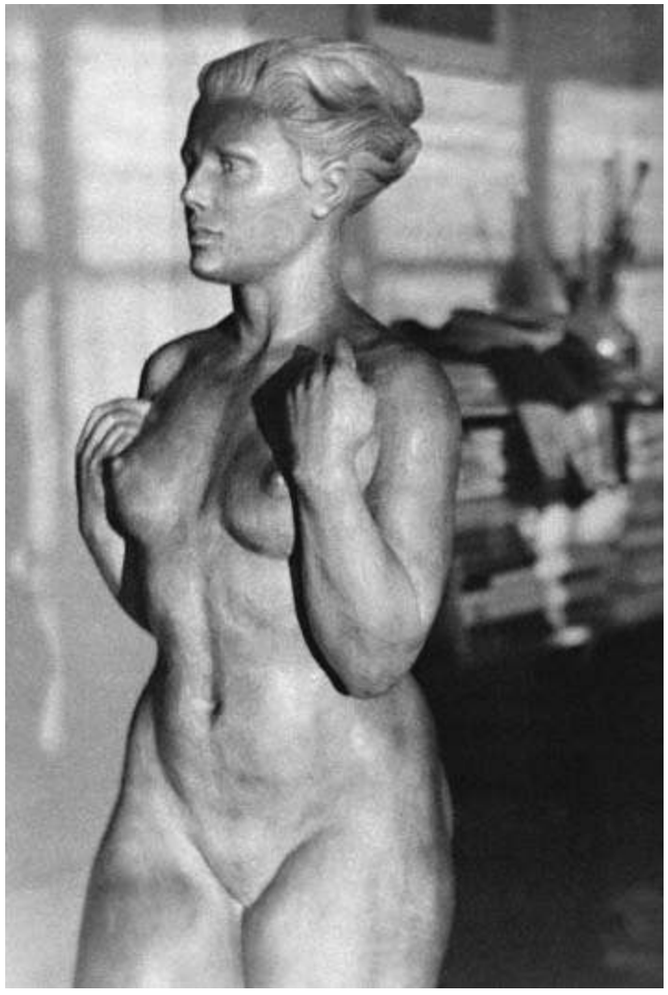
Эскизы к скульптуре «У моря» (Кат. 39).
1949.
Бумага, итальянский карандаш.
40,3×27,1 см.
Частное собрание, Москва.

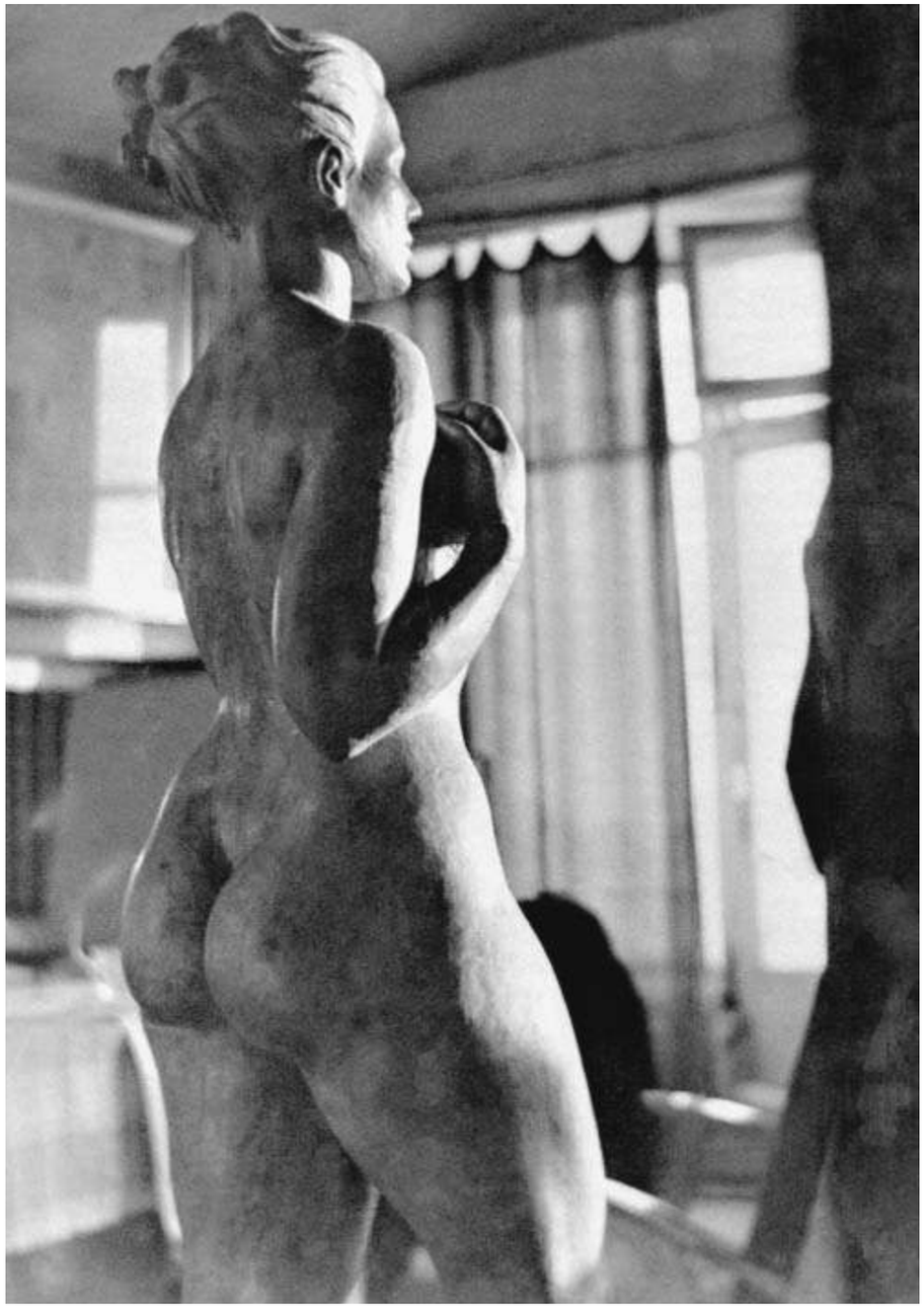
Эскиз к скульптуре «У моря» (Кат. 39).
1949.
Бумага, итальянский карандаш.
44×25,8 см.
Частное собрание, Москва.

Эскиз к скульптуре «У моря» (Кат. 39)
или к скульптуре «Купальщица»
(Кат. 12). 1949.
Бумага, сангина. 32,6×27 см.
Частное собрание, Москва.

Скульптура «У моря» (Кат. 39)
в мастерской художника
на улице Горького (Москва).
Фотография из архива художника.

Скульптура «У моря» (Кат. 39)
в мастерской художника
на улице Горького (Москва).
Фотография из архива художника.





Скульптура «У моря» (три ракурса)
(Кат. 39).
Фотографии из архива художника.

Эскиз к скульптуре «Перед забегом»
(Кат. 42/1–4). 1948.
Бумага тонированная, карандаш.
28,2×20,2 см.
ККГ. Инв. 3570.

Эскиз к скульптуре «Перед забегом»
(Кат. 42/1–4). 1948.
Бумага тонированная, карандаш.
29,2×21,3 см.
ККГ. Инв. 3569.

Скульптура «Перед забегом» (Кат. 42/1)
на даче художника в Подрезково.
Фотография из архива художника.

Скульптура «Перед забегом»
(Кат. 42/1).
Фотография из архива художника.

Перед забегом (два ракурса). 1951 (Кат. 42/4).

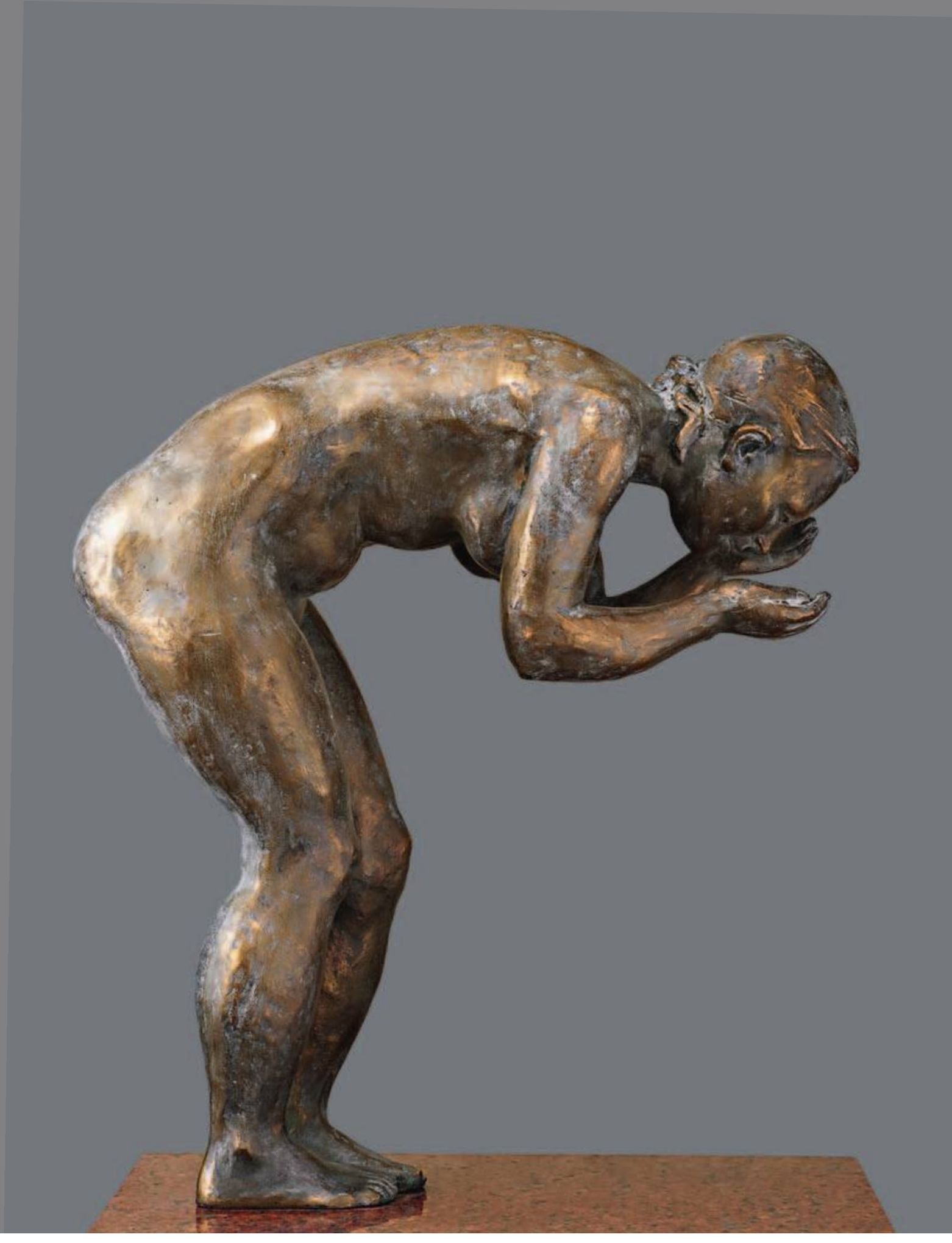
Эскиз к скульптуре «У воды»
(Кат. 43/1–2). 1952.
Бумага, уголь. 43,4×31,5 см.
Частное собрание, Москва.

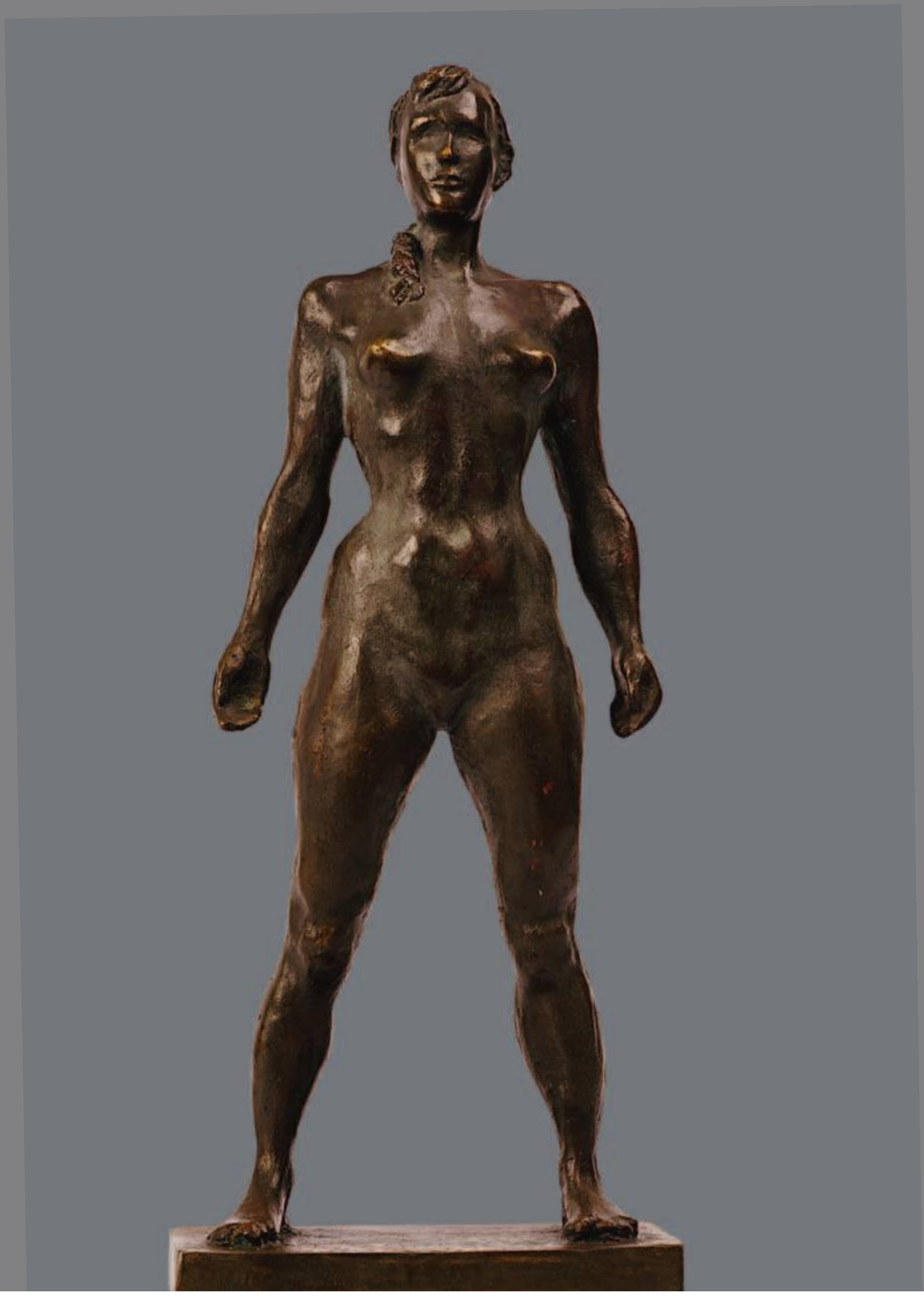
Обнажённая.
Эскизы к скульптуре «У воды»
(Кат. 43/1–2). 1940-е.
Бумага, итальянский карандаш.
38,1×28,5 см.
Частное собрание, Москва.

Эскиз к скульптуре «У воды»
(Кат. 43/1–2). 1952.
Бумага, сангина. 35,2×25,7 см.
Частное собрание, Москва.

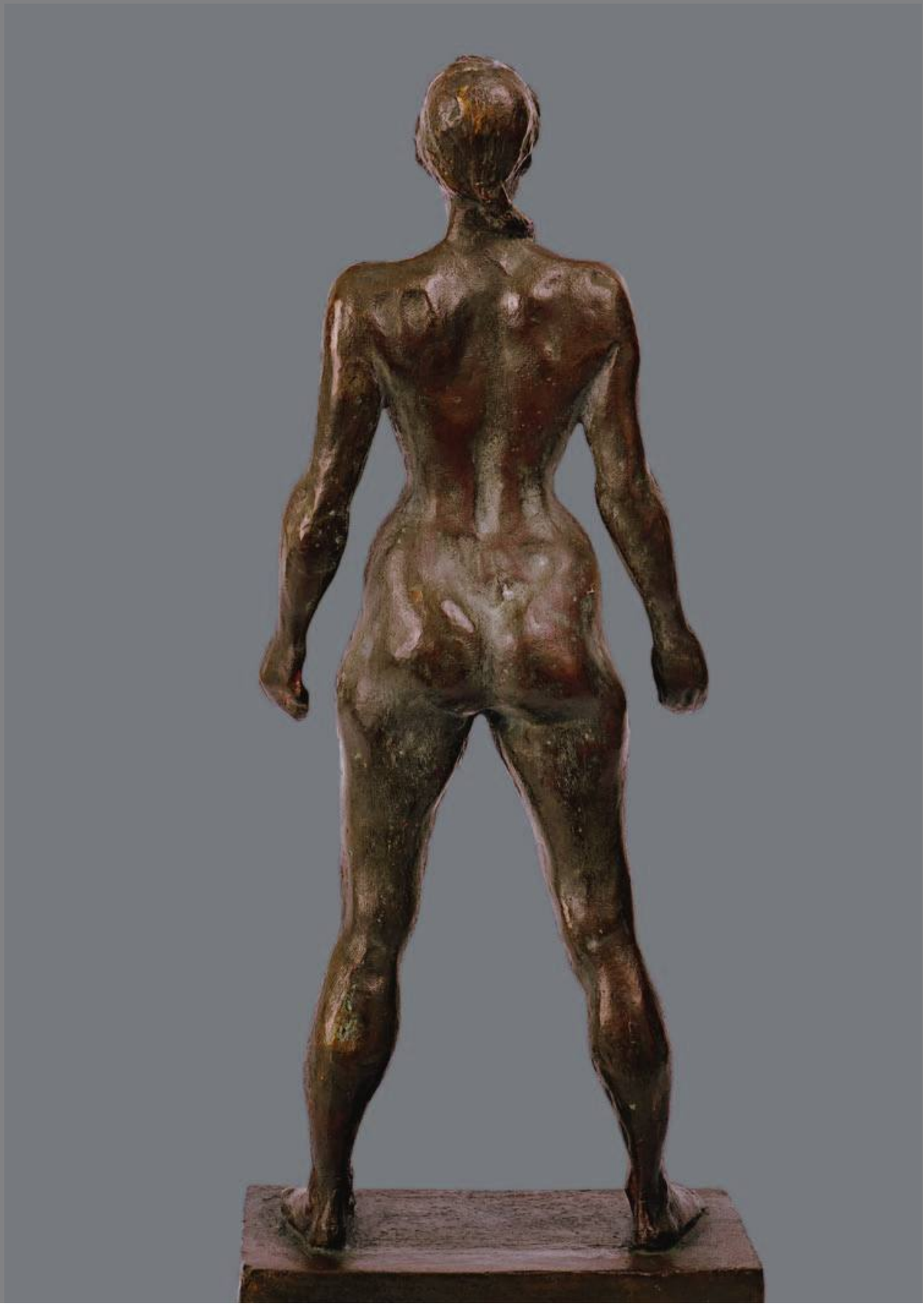
У воды. 1952 (Кат. 43/2).

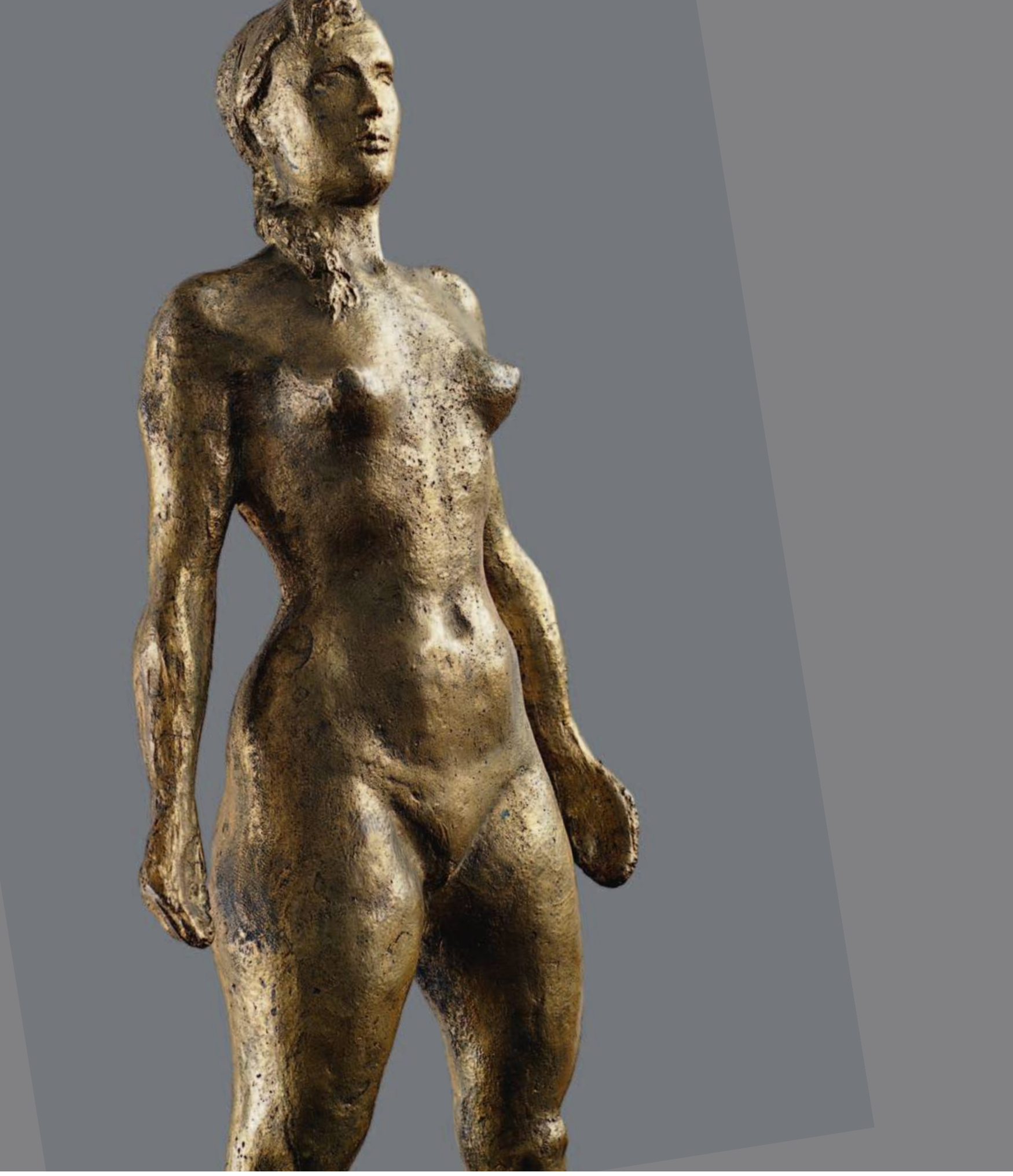
У воды (два ракурса). 1952 (Кат. 43/2).





Спортсменка (два ракурса). 1956 (Кат. 44/1).





Спортсменка. 1956 (Кат. 44/1).

Толкание ядра (два ракурса). 1957 (Кат. 46).

Скульптура «Футболисты» (Кат. 40/1).
Фотография из архива художника.

Футболисты (два ракурса). 1950 (Кат. 40/1).

Спортсменки (два ракурса). 1950-е (Кат. 49).

Спортсменки (два ракурса). 1950-е (Кат. 49).

Подвижный как ртуть

Егор Кошелев,
Сергей Хачатуров

В творчестве Александра Дейнеки разом восхищает, удивляет и даже настораживает тот факт, что оно сегодня приходится ко двору в совершенно различных культурных сообществах: среди формалистов и концептуалистов, правых, защищающих державную идею, и левых, борющихся с ней, у поборников классики и авангарда... Художник распахнул множество дверей в современное искусство и даже задал перспективы суждений о нём с разных позиций социологии и политологии. Что же перед нами? Пресловутая «всемирная отзывчивость» или же банальный конформизм? Но ведь сам Дейнека как раз говорил о том, что мастеру необходимо иметь свой собственный, индивидуальный художественный язык и смело его отстаивать. Работая не в своей эстетике, довольствуясь чужими приёмами, художник лишь тиражирует их, а потому не может создать подлинные шедевры, настаивал Дейнека.

При этом сам он был наделён выдающимися способностями реагировать на всё новое и интересное в искусстве, привлекать это новое в союзники и осуществлять на его основе уникальный художественный синтез. Он вступил на территорию искусства в пору исключительного богатства стилей и направлений. Если мы посмотрим на его работы 1920-х – начала 1930-х годов («Текстильщицы», «Оборона Петрограда», «На стройке новых цехов» и др.), то обнаружим разнородные стилистические приёмы, талантливо объединённые в рамках нового синтетического единства.

Он будто находился в диалоге и одновременно в полемике с различными направлениями того времени: конструктивизмом, поздним супрематизмом, фигуративной картиной АХРР – пожалуй, чуждыми ему остались лишь поиски бывших членов объединения «Бубновый валет», так называемый русский сезаннизм.

Ответом на вызов волновавших его течений современного искусства были установки школы Владимира Фаворского, которую Дейнека прошёл в самом начале 1920-х годов. Школа эта – особенное, самобытное явление русского искусства. Ведь долгое время она существовала как сугубо маргинальный феномен, её не признавали ни правые, ни левые. Сам Владимир Фаворский, будучи традиционалистом, чутко реагировал на важные и значительные методы авангардного формотворчества. Его теория пространства и формы, с одной стороны, – консервативна, с другой – отличается авангардным подходом к трактовке пластических задач. Попав к Фаворскому, Дейнека оказался в нужный момент в нужном месте. Дар постоянного самообучения и авторской трансформации различных методов отлично соотносился с принципами школы. Уместно вспомнить, с чего Дейнека начинал. Его ранние работы кажутся едва ли не беспомощными: вялая имитация импрессионизма, «подкубленного» реализма в духе

Анненкова и Альтмана. Глядя на эти робкие эксперименты, сложно представить, что их автор станет впоследствии одним из самых интересных художников эпохи. Необходимую для этого теоретическую базу Дейнека получает именно от Фаворского. Надо отдать должное Дейнеке: он принимает сам метод обучения, но трактует установки весьма свободно, тем самым представляя противоположность таким адептам школы, как Павел Павлинов, Михаил Пиков или Андрей Гончаров. Фаворский упрекал Дейнеку за возвращение в ряде работ к пространственным концепциям модерна, хотя сам он преподавал композицию, ориентируясь как раз на художников модерна и неоклассики – Фердинанда Ходлера и Адольфа Гильдебрандта. Фактически в первые десятилетия творчества Дейнека создаёт оригинальные работы на основе теории «негативного пространства» Фаворского – принятой в этой школе концепции построения живописного пространства наподобие рельефа, разработанной художником-неоклассиком конца XIX – начала XX века Адольфом Гильдебрандтом. Однако эту теорию он пересматривает в фокусе позаимствованных из новейшего искусства приёмов.

Дейнека был на редкость восприимчив ко всему новому, считая, что адекватное изображение современной жизни требует постоянно меняющихся живописных средств. Он прекрасно осознавал, что пестрота направлений, присущая советскому искусству первого десятилетия, – это кладезь творческих возможностей для его поколения, первого поколения собственно советских художников.

Признаем, что система формального видения школы Фаворского была существенно переработана Дейнекой. Он никогда не боялся идти вразрез с признанными авторитетами – такое «бунтарство» выступало одной из определяющих черт его творческой личности. Чтобы понять, насколько Дейнека был самостоятелен, достаточно сравнить его книжную графику с книжной графикой Фаворского. Очевидно, что она лишена того рафинированного формального эстетства, что отличает гравюру Фаворского. Фаворский мыслит свои гравюры наподобие скульптур. Культ силуэта в графике Дейнеки близок скорее мастерам эпохи модерна, например Мстиславу Добужинскому. Однако рубленый ритм и агрессивный монтаж пространства позволяют соотнести стиль Дейнеки с лапидарной плакатной эстетикой конструктивизма. А утрированная «саркастическая» пластика персонажей, контрастная динамика пространства уподобляют его работы опусам экспрессионистов. Понятно, что экспрессионистическая эстетика объясняется причастностью Дейнеки к группировке ОСТ, которую можно назвать «агентом влияния» экспрессионизма в России.

Говоря об уникальном качестве «быстрого реагирования» искусства Александра Дейнеки на всё новое и способности это новое своеобразно синтезировать, отметим следующее. Характерно, что творчество Дейнеки стилистически невозможно определить каким-либо одним термином. Его стиль вбирает многие влияния и вместе с тем целостен, что позволяет обезопасить работы мастера от обвинений в эклектике. Достаточно беглого взгляда на «Текстильщиц», чтобы понять, что они «собраны» из двух стилистических систем: неоклассики в трактовке фигур и конструктивистского монтажа в организации пространства. Дейнека ставит исследователя в тупик, постоянно ускользая от однозначных стилистических определений: он подвижен как ртуть. Возможно, этим и объясняется

необычайная интенсивность контактов его искусства с творчеством мастеров новейшего времени.

По типу своего развития Дейнека многим напоминает Пикассо. В обоих случаях мы наблюдаем стремительную смену стилистических предпочтений, поиск их новых сочетаний, мощную способность к синтезу. Хотя, конечно, нельзя упускать из виду, что Пикассо развивался в намного более свободной ситуации. Дейнека в 1930-е – 1950-е годы был встроен в тоталитарную систему, ангажирован ею. И вот ещё один парадокс творческой биографии мастера. Несмотря на ангажированность, в лучших своих работах даже самого репрессивного времени Дейнека не кажется отставшим от общемирового художественного процесса. Как мы помним, в западном искусстве уже с конца 1910-х годов авангардный фронт постепенно сдаёт позиции под натиском новой классики. Эта новая классика могла иметь сильную политическую окраску (как в России, Германии, Италии) или же быть идеологически нейтральной (как во Франции, США). Однако её влияние повсеместно. Стремление к классической простоте, естественности было близко и Дейнеке этого периода. Он с лёгкостью вписался в сложившуюся ситуацию. И здесь его путь оказался параллелен таким модернистам, как Матисс, Дерен, ван Донген... Подобно им, кстати, Дейнека почти никогда не изменял идее органического синтеза своего стиля. Его произведения нельзя уподобить живописи Василия Ефанова или Александра Герасимова. Даже в рамках соцреализма он мыслил не как повторяющий избитые клише передвижник «второго ряда», а как готовый решать сложные формальные задачи художник-модернист. Его искусство лишено психологизма, однако обладает качествами крепко организованной пластической конструкции. Установка на модернизм соответствует и особому стилю работы художника, его поведенческих жестов. Так, ученик Дейнеки Владимир Васильцов в устных рассказах своим студентам (можно сказать, творческим внукам Дейнеки) акцентировал внимание на следующем. Дейнека всегда носил с собой открытки с репродукциями работ разных художников – от классических до современных. Эти открытки он покупал во время своих поездок за рубеж и часто работал в окружении множества репродукций, при этом не копировал что-то конкретное, но, скорее, создавал некий фон, позволявший ему чувствовать себя комфортно. Сам творческий процесс был чужд типичному «романтическому» стилю поведения художника у мольберта. Стерильная чистота в мастерской, белый холст, чистая палитра, свежие кисти. Предельная рационализация работы. Так и на холстах: никаких богемных вольностей, хлещущих мазков, брызг краски. Лишь плотный рабочий контакт с изобразительной поверхностью. В плане творческой организации Дейнеку можно сравнить с Александром Родченко, рассматривавшим создание живописных произведений по аналогии с индустриальным производством.

Модернистская по существу природа творчества – это ключ, открывающий нам причину востребованности искусства Дейнеки в современном мире. Как уже было сказано, он не был адептом какого-либо одного модернистского течения. Однако, будучи чутким ко многим важным для его синтетического стиля направлениям нового искусства – от фовизма до конструктивизма и неоклассики, он создавал подобие активной резонансной среды, в которую вовлекались его современники и на которую реагируют его далёкие потомки.

Влияние искусства Александра Дейнеки можно описать в виде трёх удалённых от центра – собственно самого мастера – кругов. Самый ближний – непосредственно его ученики и «наследники» в деле создания монументальных циклов советского искусства. По парадоксальной логике, этот круг представляется наименее интересным. Большинство эпигонов Дейнеки уже при жизни мастера стали растаскивать его работы на цитаты. Чувствуя его синтетический дар и особое умение создавать образы-формулы советского человека, но не будучи способными сравниться с ним в организации полноценного изобразительного единства, они попросту заимствовали из его работ наиболее эффектные мотивы и тиражировали их в жанре небезызвестной советской «оформиловки» общественных пространств. Подчеркнём, что ничего общего с постмодернизмом подобное цитирование не имеет.

Более интересны и творчески состоятельны в этом ближнем круге контакты искусства Дейнеки и мастеров «сурового стиля». Именно «суровостильцы» по-настоящему творчески начали интерпретировать искусство Дейнеки. Таир Салахов, ранний Николай Андронов, отчасти Павел Никонов увлеклись поиском нового художественного синтеза, в котором скупая монументальность работ Дейнеки играла немаловажную роль.

Ещё интереснее заняться в этом круге открытием полузабытых учеников Дейнеки. Один из них – Борис Милюков (1917–1998). Его можно назвать прямым наследником Дейнеки. Заниматься искусством Милюков начал в сорок лет, после того как вернулся с фронта. Он своеобразно продолжил дейнековскую тему радости жизни в монументальном жанре: мальчики на пляже, спортсменки, моряки, звонкая синева неба в творчестве Милюкова становятся подобием фантасмагорического видения. Интересна в этом отношении его работа с говорящим названием «Восторги Дейнеки». Дейнека стоит на палубе корабля с огромным блокнотом и карандашом. Из моря выныривают резвящиеся дети и дельфины. Картина выполнена с несомненным пониманием сути искусства Дейнеки – при этом она ни в коей мере не подражательна. Любопытно, что Милюков обращал внимание и на субкультуры второй половины XX века: в некоторых его мозаиках можно встретить хипповские символы и знаки. Приведём выдержки из статьи о Борисе Милюкове, написанной другим учеником Дейнеки – Андреем Васнецовым:

«...осень 1946 года. Первый курс только что созданного усилиями Александра Александровича Дейнеки факультета монументальной живописи в Московском институте прикладного и декоративного искусства. Почти все студенты – бывшие фронтовики. Все они где-то учились до войны, и поэтому общий уровень подготовки довольно высокий, а отношение к делу вполне серьёзное. И на этом „профессиональном“ фоне выделялась фигура Бори Милюкова своей, быть может, не сразу понятной неординарностью, своеобразием суждений, а также огромной трудоспособностью, вернее, умением работать в любых, даже экстремальных условиях – тем свойством, отчаянным, может быть, свойством, которое будет поддерживать его всю жизнь. Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПиДИ) был тогда, наверное, самым прогрессивным учебным заведением Москвы (недаром его срочно закрыли в 1952 году). Из его стен вышло много замечательных художников, и среди них одно из первых мест занимает, несомненно, Борис Петрович Милюков. [...] Ученик Александра

Александровича Дейнеки, он сумел, не впадая в подражание, каким-то только ему понятным образом продолжить своего учителя, оставаясь при этом совершенно самостоятельным»[1].

[1] Новости Московского Союза художников. 2007, № 8. http://artanum.ru/book/content.php?id=103

Второй круг влияния искусства Александра Дейнеки – творчество не прямых последователей, учеников и подражателей, но единомышленников, современников художника, живших в разных странах мира. Второй круг отстоит дальше и потому дарит возможность более интригующего перспективного и панорамного зрения.

В 1920-е годы Дейнека активно выставлялся в Италии, прежде всего в советском павильоне Венецианской биеннале. Его работы, высоко ценившиеся итальянскими живописцами, оказали влияние на творчество художников группы «Новеченто», стоявших на позициях модернистской эстетики и близких к идеологии нацизма и лично к Бенито Муссолини. Очевидно взаимное влияние искусства Дейнеки и члена «Новеченто» Марио Сирони, крупнейшего художника муссолиниевской Италии. Здесь наглядно выступает и родство темпераментов, и особенности формального, колористического (преобладают тёмные свинцовые тона) строя работ. Отметим и обоюдную тягу к строгой пластической структуре холста, законченным лапидарным композициям. Заметна и вполне объяснима перекличка тем и мотивов у обоих художников – труд, общественные празднества, пристрастие к аллегорическим фигурам, пропагандистский характер произведений.

Ещё одна прямая параллель с творчеством Дейнеки – искусство австрийского художника Альбина Эггер-Линца, его современника. Зенит его творческой биографии практически совпадает с триумфами Дейнеки в советском искусстве. Объединяет их, в частности, влияние швейцарского живописца эпохи модерна Фердинанда Ходлера, которого высоко ценил учитель Дейнеки Фаворский (уместно напомнить, что «Оборона Петрограда» Дейнеки 1927 года – очевидная реплика картины Ходлера 1908–1909 года «Выступление йенских студентов в 1813 году»). Центральная тема творчества Эггер-Линца – трагедия Первой мировой войны, запечатлевшаяся в исторической памяти народа Австрии. Исторические катаклизмы Эггер-Линц, как и Дейнека, обращающийся к батальному жанру, изображает в строго выверенных ритмизованных сценах военных маршей, атак и видах усеянных телами полей сражений. Суровая правда войны у обоих художников отображена в масштабных композициях, где монументальность сочетается с особым вниманием к эффектности силуэта и выразительности «начертательного пространства» (термин Дейнеки).

Ещё одна параллель с искусством Дейнеки – американский риджионализм. Это художественное течение 1930-х годов укрепилось во многом как реакция на Великую депрессию. В его основе лежали идеи национальной исключительности и нового патриотизма, возрождавшие в эпоху упадка и неуверенности в будущем, ностальгические представления о настоящей Америке. Художники риджионализма – Томас Харт Бентон, Джон Стюарт Карри и Грант Вуд – стремились показать жизнь «подлинной Америки», американской деревни и маленьких городков, запечатлеть уклад жизни, чуждый интеллектуальной рефлексии. «Американская жизнь бессмысленна, не стоит пытаться её понять» – так звучал лозунг Томаса Харта Бентона.

Дейнека отправился в Америку в конце 1934 года. В Штатах ему было интересно многое. Сам художник, видимо, почувствовал особую близость своего языка модернистскому стилю крупнейшего представителя риджионализма Томаса Харта Бентона. По возвращении в Москву в мае 1935 года Дейнека прочитал доклад «Искусство Америки, Франции, Италии: Впечатления о заграничной поездке». Отдельный пассаж доклада посвящён восторженным отзывам о Бентоне: Дейнека отмечает, в частности, его монументальный плакатный стиль и «страшную плодовитость»[2]. Однако слишком сильное увлечение американских монументалистов объёмом Дейнека не одобрял, считая такие приёмы идущими вразрез с тектоническими задачами создания большой формы.

2 См.: Кристина Кэр. Соцреализм и американский модернизм: Дейнека в США // Пинакотека. 2006, № 22–23, с. 291.

Самый дальний «резонансный круг» влияния искусства Александра Дейнеки связан с творчеством мастеров, которые начали работать уже после ухода художника из жизни. В данном случае применительно к творчеству художников последней трети прошлого – начала нынешнего века, мы можем свидетельствовать не о прямых параллелях, но о некой общности чувства формы и стиля. Здесь имеет смысл говорить именно об интенции, общем направлении художественного сознания.

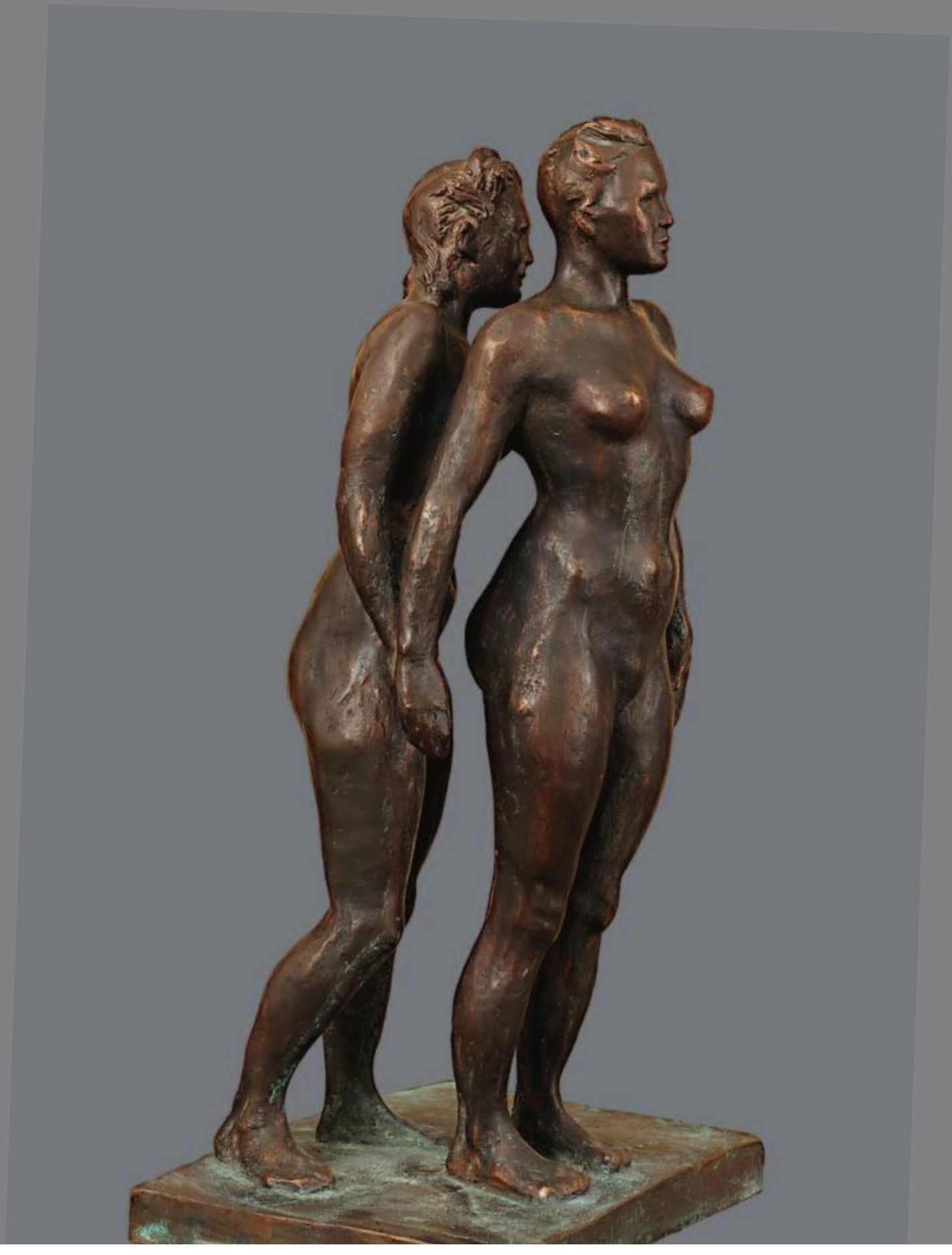
Попытку сблизить творчество Дейнеки и современных немецких художников предприняла в своей статье Мартина Вайнхарт[3]. Более непосредственное влияние (подчас на уровне цитат) творчество Дейнеки оказало на немецкого художника поколения 1990-х годов Норберта Биски. В русле постмодернистской эстетики Биски создаёт вневременной образ совершенного человека, поступая с героями Дейнеки приблизительно так же, как петербургские неоакадемисты поступали с героями античных скульптур и живописи Ренессанса. Гомоэротические мотивы также сближают Биски с питерскими неоакадемистами.

3 См.: Weinhart M. The Will to Knowledge Models for the Reception of Soviet Art in the West // Dream Factory Communism / B. Groys ed. Ostfildern-Ruit, 2003, p. 137–138.

Опосредованное влияние стиль Дейнеки имеет и на признанных мастеров Германии (например, Георга Базелица), выросших в ГДР и знакомых с традицией социалистического реализма. Наряду с вполне своеобразным, а порою экзотическим набором сюжетов, на который с радостью готов откликнуться постмодернистский автор, – для таких мастеров творчество Дейнеки сулит ещё и массу неучтённых формальных возможностей. Эти возможности составляют словарь находок, так и не получивших развития в искусстве XX века. Трактовка живописной плоскости, пространственное движение в картине, организация композиции работ Дейнеки не похожи на то, как мыслило картину западное модернистское искусство, основанное главным образом на кубистической традиции. В работах Дейнеки приёмы кубизма полностью отсутствуют, их заменяют острые графические ходы, обеспечивающие новизну пространственного решения.

В этой связи показателен позитивный отзыв о Дейнеке гуру Лейпцигской живописной школы Нео Рауха, который считает Дейнеку одним из своих учителей. Именно ему в 1990-е годы творчество Дейнеки предоставило обширный живописный лексикон необычных пространственных решений: монтажный принцип, смелое столкновение плоскостных и объёмных форм, приоритет рельефной структуры в организации изображения.

В заключение будет справедливым отметить высокий авторитет искусства Александра Дейнеки среди российских художников нового поколения. Так, композиционные и пространственные схемы Дейнеки инсценируют в своих видеофресках члены группы AES+F. Графический и живописный язык мастера помогает осуществлять собственный пластический синтез Алексею Каллиме, другим нынешним «формалистам». Почему? Потому, что искусство Александра Дейнеки до сих пор ещё является территорией нереализованных возможностей. Конечно, Дейнека представляет искусство модернизма, но не хрестоматийного, напрямую связанного с авангардными западными движениями, а его оригинальную авторскую форму, богатую новациями и резонирующую в разных изобразительных средах. Тем он и интересен сегодня.



Сидящая (три ракурса). 1950-е (Кат. 50).

Друзья (два ракурса). 1950-е (Кат. 48).

Друзья (два ракурса) 1950-е (Кат. 48).

Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура.
М.: Издательская программа «Интерроса», 2011. 424 с., ил.
В рамках проекта Издательской программы «Интерроса» и Государственной Третьяковской галереи «Александр Дейнека. Исследования, книги, выставки. 2009–2011».

ISBN 978-5-91491-041-6

Издательская программа «Интерроса»,
адрес: Большая Якиманка, 9,
Москва, 119180,
телефон: + 7 495 725 6504,
факс: + 7 495 725 5754,
e-mail: ostarkova_ib@interros.ru
www.1p.fondpotanin.ru

Эта книга – третий, завершающий том масштабного культурологического проекта «Александр Дейнека. Исследования, книги, выставки. 2009–2011», начатого Издательской программой «Интерроса» в партнёрстве с Государственной Третьяковской галереей накануне 110-летнего юбилея художника – ярчайшего представителя российской художественной жизни XX века, мастера мирового масштаба.

Ранее из печати вышли тома «Дейнека. Графика» (2009) и «Дейнека. Живопись» (2010). Новый том включает сведения о работе Александра Дейнеки над монументальными проектами и произведениями, о его скульптурах и деятельности в области декоративно-прикладного искусства.

Составители постарались собрать сведения обо всех известных сегодня монументальных работах Дейнеки, проследить историю их создания и последующую судьбу. В книге публикуется ряд не известных ранее архивных документов, связанных с работами Дейнеки для Дома Красной Армии в Минске (1936), павильона СССР на Международной выставке в Нью-Йорке (1939), Театра оперы и балета в Челябинске (1953–1954), над созданием мозаик для станций московского метро «Маяковская» (1938), «Павелецкая» (1940–1941), для главного здания Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (1951) и др. Изучены преподавательская деятельность Дейнеки-монументалиста, его работа в МИПиДИ и занятия декоративно-прикладным искусством.

Также впервые реализована попытка собрать воедино скульптурные произведения Дейнеки и увидеть их как самостоятельное явление в художественном наследии мастера. В результате проведённого отбора создан каталог скульптуры, в состав которого включены произведения из музейных и частных собраний, достоверность которых в настоящее время не вызывает сомнений.

Эта книга – последняя в серии, но не итоговая. Возможно, более глубокого осмысления и анализа ждёт весь собранный за время работы материал. А главное – всё ещё нуждается в адекватной, объективной, взвешенной оценке искусство Дейнеки. Организаторы уверены, что проект «Александр Дейнека» станет одним из тех факторов, которые помогут выработке объективного взгляда на культурное наследие России XX века.