

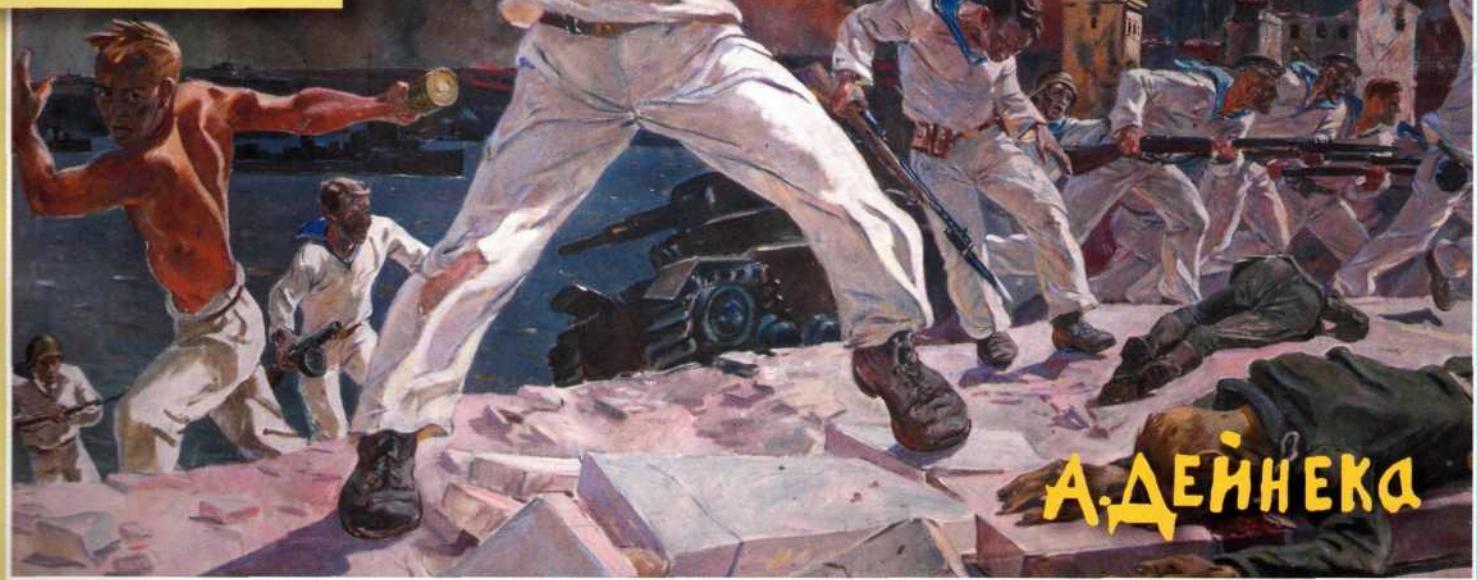
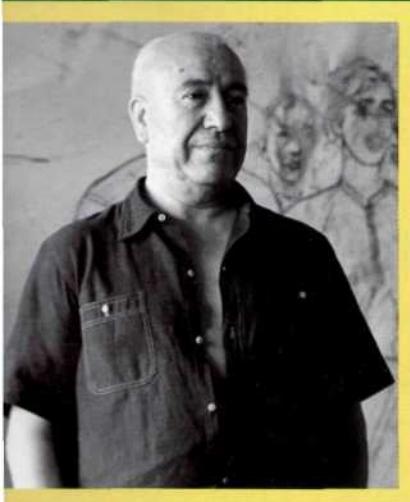
50Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Продолжение

Дейнека

56



Шедевр «Оборона Севастополя» (1942) — в деталях

Александр Дейнека имел «рабочее происхождение»

«Мне нравится человек», — признавался художник

Его мощное искусство было востребовано в СССР

50Художников

ШДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №56, 2011

Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова, д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

www.deagostini.ru

Генеральный директор: Николаос Скилакис

Главный редактор: Анастасия Жаркова

Финансовый директор: Наталья Василенко

Коммерческий директор: Александр Якутов

Менеджер по маркетингу: Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ № ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам, касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону бесплатной «горячей линии» в России:

8-800-200-02-01

Телефон «горячей линии» для читателей Москвы:

8-495-660-02-02

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт, а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для обратной связи (телефон или e-mail).

Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Паблишинг», Украина
Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Саксаганского, д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам, касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону бесплатной «горячей линии» в Украине:

8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Украина, 01033, м. Киев, а/с «Де Агостини»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибутор в РБ:

ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7;

тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,
а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,
«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КПП «Бурда-Алатай Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 12,90 грн, 299 тенге, 5900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить
рекомендуемую цену выпусков.

Издатель оставляет за собой право изменять
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 120 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2011

Текст: Ксения Толоконникова

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 13.10.2011

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха 3

Знаменитые работы 6

ОБОРОНА ПЕТРОГРАДА (1927)

БУДУЩИЕ ЛЕТЧИКИ (1937)

ОКРАИНА МОСКВЫ. 1941 ГОД (1941)

РАЗДОЛЬЕ (1944)

Шедевр 14

ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ (1942)

Стиль и техника 20

Картинная галерея 26

НА СТРОЙКЕ НОВЫХ ЦЕХОВ (1926)

ПАРАШЮТИСТ НАД МОРЕМ (1934)

НИКИТКА — ПЕРВЫЙ РУССКИЙ ЛЕТУН (1940)

В КРЫМУ (1956)

Музеи мира 30

Иллюстрации предоставлены:

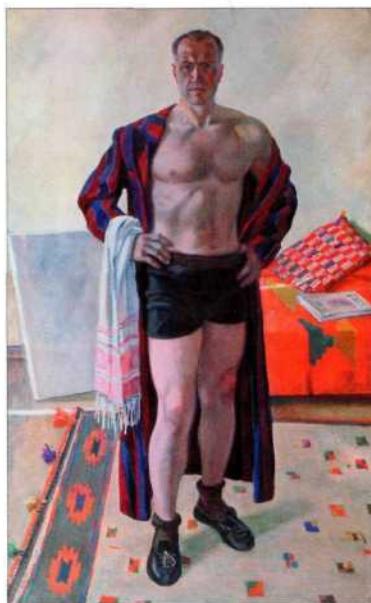
Передняя обложка: (основная) © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 2011, (брзка) © РИА «Новости»; 3: (центр) © EastNews, (низ) © Staryh Luba/Фотобанк Лори; 4: (верх) © Fine Art/EastNews, (низ) © Ксения Толоконникова/ООО «Де Агостини»; 5: (верх, обе) © РИА «Новости», (центр) © Ксения Толоконникова/ООО «Де Агостини»; 6/7: © AKG/EastNews; 8/11: (все) © Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13: © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011; 14: (все) © Государственная Третьяковская галерея, Москва; 15: (верх) © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011, (низ) © Государственная Третьяковская галерея, Москва; 16/17: © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011; 18: (верх) © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011, (низ) © Государственная Третьяковская галерея, Москва; 19: © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011; 20: (лев) © Государственная Третьяковская галерея, Москва, (прав) © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011; 21: (все) © Fine Art/EastNews; 22: (лев и верх, прав) © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011, (центр, прав) © Государственная Третьяковская галерея, Москва; 23/24: (все) © Государственная Третьяковская галерея, Москва; 25: (все) © Ксения Толоконникова/ООО «Де Агостини»; 26: © Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: © EastNews; 28: © Государственная Третьяковская галерея, Москва; 29: © Fine Art/EastNews; 30: (центр) © Клеткин М. Е., (низ) © РИА «Новости»; 31: (верх, лев) © EastNews, (верх, прав) © Алексей Шаповалов (Стерх)/Фотобанк Лори, (низ) © Russian Look.

Человек-эпоха

Не будет преувеличением сказать, что творчество Александра Дейнеки определило звучание большого периода в истории нашей страны. Даже его биография — от мальчика из курской рабочей слободки до члена Академии художеств — может служить настоящим «агитационным плакатом».

Александр Александрович Дейнека родился 8 (20) мая 1899 года в Курске, в семье железнодорожного рабочего. Детство его ничем не отличалось от детства других мальчишек с рабочей окраины. «Меня улица заставляла драться, — вспоминал впоследствии он, — это был ее закон... Любил по тонкому льду кататься на коньках, лед прогибался, я бежал и иногда проваливался». Разве только страстью к рисованию Александр Дейнека выделялся среди своих ровесников.

В 1915 году Дейнека поступил в Харьковское художественное училище, а в 1918 году мы уже вновь обнаруживаем его в Курске, где он сначала работал фотографом в уголовном розыске, затем руководил секцией ИЗО Наробраза, готовил плакаты и оформлял агитпоезд. Дейнека был одним из тех, кто не просто «слушал музыку революции», но и пытался вплести в эту эпохальную симфонию свою партию. Революция увлекала его, отрывала перед ним новые горизонты. «Несмотря на тиф, голод, разруху, я понял, что начинается что-то новое, увлекательное, большое», — признавался он спустя десятилетия. Отслужив в 1919—20 годах в Красной Армии, Александр Дейнека был командирован для продолжения художественного образования в Высшие художественно-технические мастер-



Таким Александр Дейнека увидел и запечатлел себя в 1948 году.

ские (ВХУТЕМАС) на полиграфическое отделение к мастерам В. А. Фаворскому и И. И. Нивинскому. И тот, и другой многое дали молодому художнику, но едва ли не главной встречей этих лет стала для него встреча с Владимиром Маяковским. С творчеством поэта Дейнека познакомился еще в Курске, теперь же, замирая от восторга, увидел его и в жизни. «Влияние Маяковского на меня было... разительно», — вспоминал он.

В 1925 году Дейнека окончил ВХУТЕМАС. Годом раньше он впервые показал свои вещи на выставке — в составе «Группы трех», в которую, помимо него, входили Ю. И. Пименов и А. Д. Гончаров. В том же году Дейнека вошел в Общество станковистов (ОСТ) — его члены пытались в своем творчестве соединить темы,

выдвинутые советской жизнью, с новейшими европейскими художественными течениями. Кроме того, еще будучи студентом ВХУТЕМАСа, он начал сотрудничать с агитационным журналом «Безбожник у станка».

1928 год ознаменовался уходом Дейнеки из ОСТА, вызванным несогласием художника с навязыванием ему слишком жестких творческих рамок: Д. П. Штеренберг, руководивший обществом, возражал против того, чтобы оставцы пробовали свои силы в иных сферах изобразительного искусства, помимо живописи, — журнальной и книжной графике, плакатах. А именно эти сферы особенно интересовали нашего героя. «По моей природе, — говорил он, — 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 вошел в «Октябрь».

В «Октябре» Дейнека состоял до 1931 года, когда между ним и руководством общества назрел конфликт. Следующей его «пристанью» стала Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ), но и здесь художник



Курск, родной город художника, на дореволюционной открытке.



«Владимир Маяковский в РОСТА» (1941) — картина-памятник Маяковскому работы Дейнеки.

пришелся не ко двору. Новые соратники раскритиковали его за безыдейность, за неизжитые оставские особенности стиля (РАПХ враждовала с ОСТом), за индивидуализм и формализм... Впрочем, и РАПХ, и ОСТ вскоре прекратили существование, а Дейнека продолжил свой путь, делая на нем удивительные творческие находки.

В 1932 году ему впервые представилась возможность попробовать себя в монументальной живописи: он участвовал в оформлении фабрики-кухни в Филях, создав для ее центрального обеденного зала панно «Гражданская авиация». Впоследствии мастер не раз будет обращаться к монументальному искусству и создаст выдающиеся произведения в этой области.

В поиске новых тем для своего творчества Дейнека часто ездил по стране — по городам и колхозам. В частности, бывал он в Донбассе и Крыму, откуда привез массу набросков и заметок. По приезде из творческих командировок разворачивалась серьезная работа по отбору материала для будущих законченных произведений. «Из кип набросков, — вспоминал художник, — надо было выбрать самое типичное, образное... Некоторые мои поездки так и остались в набросках, записях, эскизах, не получив дальнейшего развития».

В 1935 году Дейнеке удалось отправиться в большое заграничное «турне» — редкостная возможность для жителя СССР. Он посетил Францию, Италию и США, интер-

претировав все увиденное в правильном идеологическом ключе и — блестяще с точки зрения искусства. Открывая советскому зрителю глаза на язвы буржуазного общества, художник оставался настоящим мастером своего дела. Возможно, именно поэтому его идеологические «западные» картины, на которых мы в изобилии встречаем скучающих богатых бездельников, «ненужных здоровому обществу», «негров с грустными глазами и мозолистыми руками», безработных, столь убедительны.

Конец 1930-х годов приносит Дейнеке всесоюзную известность и масштабные государственные заказы. Он работает над панно в Театре Красной Армии, создает мозаики для станции метро «Маяковская», оформляет павильон СССР на международной выставке в Париже и пишет фрески для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ) в Москве, открытой с большой помпой 1 сентября 1939 года.

Великая Отечественная война на несколько лет отвлекла художника от мирных спортивных картин и воспевания достижений народного хозяйства. В самые тяжелые дни осени 1941 года Дейнека оставался в Москве, работая преимущественно над плакатами. Его альбомы заполнили военные наброски, позволяющие вживе воссоздать прифронтовую атмосферу, в которой столица жила в те недели. В 1942 году мастер совершил поездку на фронт под Юхнов. Увиденное здесь потрясло его и помогло в работе над полотном «Оборона Севастополя».

Послевоенный период оказался для Дейнеки чреват испытаниями. В его адрес зазвучали грозные упреки в искажении действительности и модернизме. И хотя мастер, казалось бы, принадлежал к олимпийцам советского искусства, ему было хорошо известно, сколь стремительны и болезненны бывают падения с этого Олимпа. К счастью для него, критические выпады не претворились в практические выводы. Дело ограничилось лишь тем, что в 1948 году Дейнеке пришлось оставить должность директора Московского института декоративного и прикладного искусства. Но в остальном его

«Рабочий и колхозница» Веры Мухиной, воплощавшей в своих скульптурных работах то, что Дейнека воплощал в живописи.





Слева: Дейнека тоже временами обращался к скульптуре. На иллюстрации: «Бросок ядра» (1957).



Председатель Комитета по Ленинским премиям в области литературы и искусства Николай Тихонов (слева) вручает премию художнику Александру Дейнеке (справа). 1964 год.

«внешняя» биография продолжала развиваться по благополучному сценарию со всеми присущими ему чертами (квартира на улице Горького, мастерская и тому подобные житейские удобства). Однако нервов кампания против модернизма потрепала ему немало. Стремясь доказать свою благонамеренность, Дейнека в работах конца 1940-х — начала 1950-х годов утратил «лица необщее выраженье». Следование генеральной — соцреалистической — линии с ее художественными приемами, устаревшими еще в прошлом столетье, не принесло ему творческих удач, что он, несомненно, понимал. Так, росписи для Челябинского театра оперы и балета, оконченные Дейнекой в 1954 году, очевидно слабее его монументальных циклов 1930-х годов. Только во второй половине 1950-х художник вновь получил возможность вернуться к свободному творческому поиску.

В 1964 году А. А. Дейнеке присудили Ленинскую премию за серию мозаик «Хорошее утро», «Доярка», «Красногвардец» и «Хоккеисты». Они создавались в контексте одной из последних монументальных работ мастера — оформления кремлевского Дворца съездов. В 1969 году корифей советского искусства, Герой Социалистического Труда, лауреат орденов Ленина и Трудового Красного Знамени Александр Александрович Дейнека скончался. Похоронили его на Новодевичьем кладбище в Москве.



Дом на Тверской улице в Москве, где Дейнека жил в последние годы жизни.

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- | | | | |
|---------|---|------|--|
| 1899 | Родился в Курске 8 мая (по старому стилю) в семье рабочего-железнодорожника. | 1925 | Оканчивает ВХУТЕМАС. Вступает на правах одного из организаторов в Общество станковистов (ОСТ). |
| 1915 | Поступает в Харьковское художественное училище. | 1928 | Уходит из ОСТа, вступает в художественное объединение «Октябрь». |
| 1918 | Возвращается в Курск, работает фотографом в уголовном розыске, оформляет агитпоезда, революционные праздники, театральные постановки. | 1934 | Творческая командировка в Севастополь. |
| 1919—20 | Служба в Красной Армии. | 1935 | Творческая командировка в Западную Европу и США. |
| 1920 | Поступает на полиграфическое отделение ВХУТЕМАСа. | 1937 | Получает золотую медаль Парижской всемирной выставки за панно «Знатные люди Страны Советов». |
| 1924 | Впервые выставляется. Начинает сотрудничать с журналами «Безбожник у станка», «Прожектор», «У станка», «Красная Нива». | 1945 | В мае — творческая командировка в Берлин. |
| | | 1947 | Становится действительным членом Академии художеств СССР. |
| | | 1969 | 5 июня в Москве открывается персональная выставка Дейнеки. 12 июня — смерть художника. |

Оборона Петрограда

(1927)

218 × 354 см

Центральный музей вооруженных сил, Москва

Защитники революции

«Оборона Петрограда» нарочито графична. Не цвету, а рисунку принадлежит в этой картине главная роль. Эффектно смотрятся на выбеленном фоне зимнего петроградского неба темные фигуры, а строгие архитектурные конструкции чугунного моста и домов на горизонте усиливают суровое звучание картины.

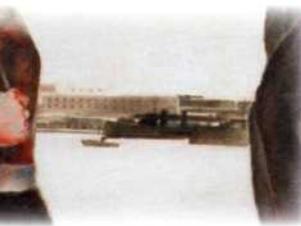


В **законченной** работе линия горизонта значительно понижена в сравнении с набросками и эскизами. Располагаясь между линией моста и нижним краем картины, она является дополнительным горизонтальным «разделителем»: благодаря ей полотно оказывается поделенным на три — почти равные — части.



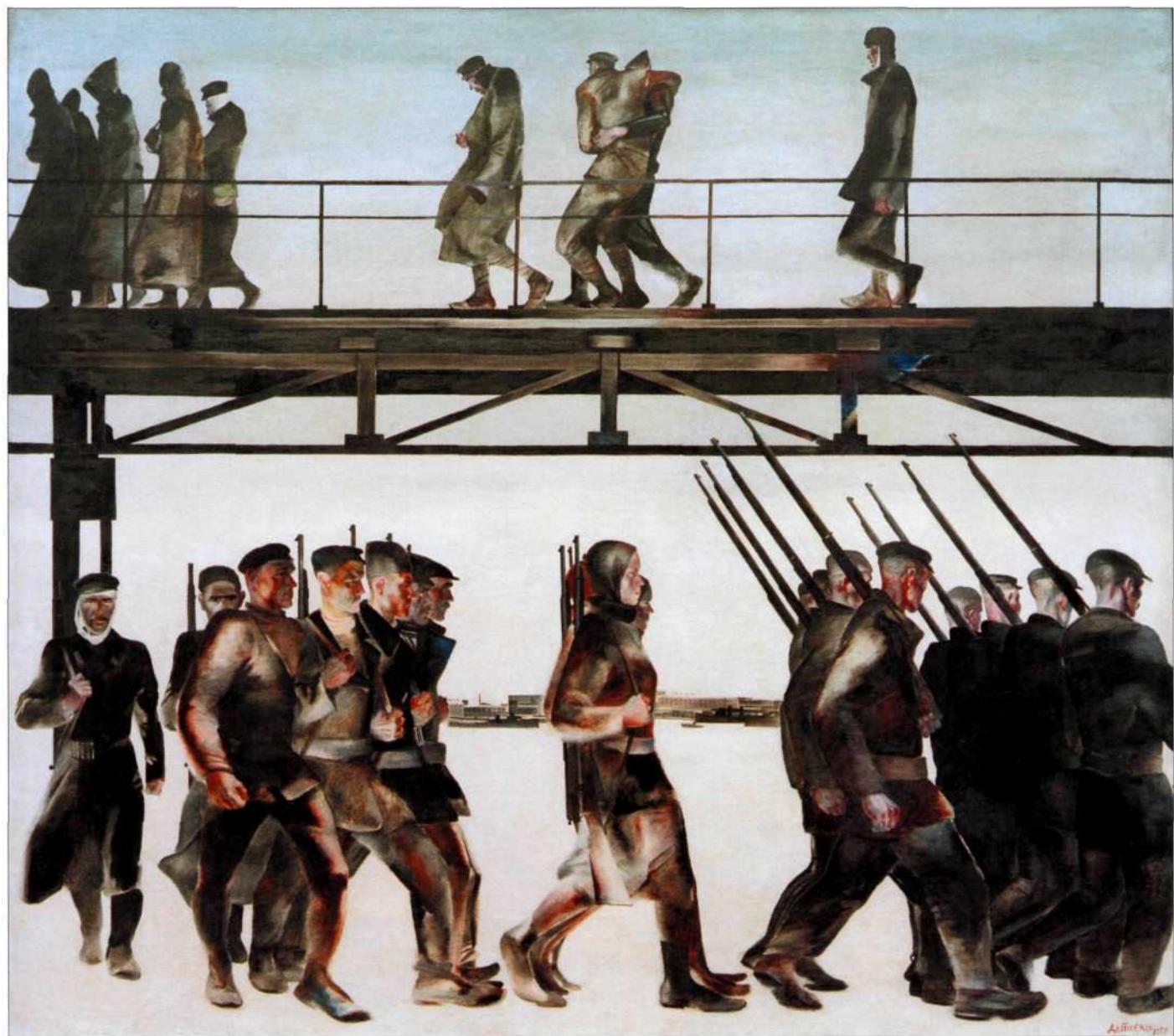
В **плоскостной**, фризовой композиции, четко разбитой к тому же на два «яруса», явно обнаруживается увлечение молодого Дейнеки находками швейцарского художника Фердинанда Ходлера. В творчестве последнего мы тоже часто встречаемся с «двуярусными» и даже «многоярусными» композициями (пример тому — «Выступление иенских студентов в 1813 году» (1909), очевидным образом повлиявшее на «Оборону Петрограда», даже и в цветовом решении).

Монументальная динамичность задана при помощи мотива кругового движения и «настроенных» разобщенности верхнего и нижнего ярусов.



Написанию этой картины — одной из самых известных в творчестве Дейнеки — предшествовал напряженный сбор материала. Художник совершил поездку на ленинградский Путиловский завод (носивший в то время название «Красный путиловец»), где искал необходимые ему типажи среди рабочих — участников Гражданской войны — и пристально вглядывался в черты индустриального Ленинграда, чтобы затем претворить их в декорации действия, разворачивающегося в «Обороне Петрограда». Впоследствии, говоря об этой своей работе, Дейнека отмечал: «Велика и почетна роль художника — правильно показать в искусстве героику тех дней. Немного осталось очевидцев и участников октябрьских боев 1917 года. Мне

удалось написать картину «Оборона Петрограда», куда я вписал несколько портретов ее участников, и я счастлив этим. Все это стало историей, но той живой историей, которая дала нам возможность быть современниками великих строек, борясь за мир, за мирные рекорды, за крепкую семью, писать картины нашей новой жизни». Высоко оценивал «Оборону Петрограда» нарком просвещения А. В. Луначарский, рассматривая ее в контексте работ других оставцев. «Нельзя не отметить, — писал он, — как картину в самом подлинном смысле этого слова, такие вещи, как «Демонстрация французских моряков» Вильямса, как «Оборона Петрограда» Дейнеки, как «Взятие английского блокгауза» Пименова...»



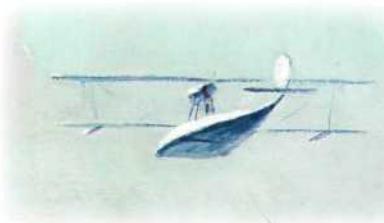
Будущие летчики

(1937)

134 × 161 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Море, солнце, самолеты



Дейнека восхищался авиацией и авиаторами. «Утром, когда вода особенно замечательная и бирюзовая, — писал он, вспоминая о севастопольской командировке, — я купаюсь и любуюсь красавцами-самолетами. Пробежав положенные метры по воде, они взлетают, блеская белым корпусом на фоне розового облака, и так же плавно садятся».

Редкие облака в синем небе гармонируют с обтекаемыми формами гидроплана. Этот элемент повторяемости уравновешивает картину.



О колористических предпочтениях Дейнеки, реализовавшихся в этом полотне, хорошо говорил он сам: «Я ... знаю, что звонкая, веселая синева моря или коричневый загар крепкого молодого тела всегда вызовет положительную эмоцию зрителя, заставит его улыбнуться, вспомнить о чем-то хорошем, и я стараюсь это учитывать».



Этот мальчик, очевидно, — старший из троицы «будущих летчиков». По его жесту мы видим, что он объясняет нечто своим товарищам, а они внимательно слушают, не отрывая глаз от «наглядного пособия» — летящего самолета.



«“Будущие летчики”, — писал Дейнека, — были моей второй удачей (первой, говоря о крымском периоде своего творчества, художник считал работу “На балконе”. — Прим. ред.). К моей естественной радости, они стали любимой картиной у зрителей Третьяковской галереи». Действительно, «Будущие летчики» — очень обаятельная картина. Насыщенно-синее море, высокое небо с редкими облаками на нем, нагретые солнцем камни севастопольской набережной являются прекрасным фоном для троих загорелых мальчишек, следящих за полетом гидроплана. Эти «будущие летчики» (в названии полотна мы сталкиваемся с шутливо-сочувственным отношением автора к своим героям:

ведь «летчиками» они — как и большинство мальчишек их поколения — являются лишь в мечтах и совсем не обязательно станут ими в будущем) изображены со спины, но и их худые, с выступающими позвонками спины выражают крайнюю заинтересованность маневрами самолета. Да и сам Дейнека любуется крылатой машиной: известно, как он любил самолеты и все, что с ними связано. Работая над зарисовками в Севастополе, он всегда внимательно наблюдал за гидропланами, разворачивающимися возле бухты: «Гидросамолеты... выровнявшись, упрямо, бешено развивая скорость, отрываются от воды, с ревом несутся над нашей головой, и летчик нам улыбается».



Окраина Москвы. 1941 год

(1941)

92 × 136 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

На подступах к Москве



Мрачная снеговая туча, надвинувшаяся на город, как нельзя лучше передает атмосферу сгущенной угрозы, близящейся смертельной схватки. Та же атмосфера присутствует и в известной работе Константина Юона «Парад на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года».



Дома выглядят так, будто их покинули все жители. Двери, сорванные с петель, пустые глазницы окон, некоторые оконные проемы забиты фанерой. Это безлюдье еще больше нагнетает напряженную атмосферу, которую стремился передать художник.



Противотанковые ежи такой конструкции были разработаны в 1941 году генерал-майором технических войск М. А. Горрикером и с успехом применялись в течение всей войны, став своего рода символом городских боев и противотанковой обороны.



Хрупкие, колеблемые ветром стебли прошлогодней травы пробиваются из-под снега, контрастируя с железным частоколом, который тоже как будто «вырос» из земли.



Хотя на этой картине отсутствуют люди, она по эмоциональному строю близка к «Обороне Петрограда». Возможно, отчасти дело здесь в цветовом решении, почти столь же сдержанном, как и в работе 1927 года. Мутно-серое, выстывшее небо, сугробы, словно «проросшие» противотанковыми ежами, дома, кажущиеся безжизненными, — все это в равной степени является и декорацией, и действом. «Замерший» пейзаж городской окраины, готовящейся принять нападок «тевтонских орд» (картина писалась в дни ожесточенных боев за Москву), оживляется стремительно мчащимся по ухабам грузовиком. И замечательно, что пейзаж здесь в некоторой степени очеловечивается, принимает черты напряженно застывшего в ожидании борьбы живого существа.

Нечто похожее можно найти в «Записках блокадного человека» Лидии Гинзбург: «Это он, город, борется, страдает, отталкивает убийц... Это предметное целое, ограниченное здимой границей. Границу смыкают заставы; границу расчленяют ворота (у города есть двери, как у каждого человеческого жилья). К воротам рвется враг; заставы и ворота не подпускают врага». Особую выразительность приобретает картина благодаря удачно найденному приему: художник (и зритель) видит изображаемое снизу, как бы из окопа. Этот ракурс добавляет внушительности противотанковому частоколу, делает выше двухэтажные дома предместья, позволяет заметить снежную пыль, поднимающуюся из-под колес уезжающего (куда? не на передовую ли?) грузовика.



Раздолье

(1944)

204 × 300 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Кончается война



Два дерева — береза и сосна, — выросшие на крутом берегу реки, задают вертикальную ось композиции, которая без нее могла бы слишком «расползтись» вширь.

Картина «очеловечена» не только бегущими девушками. Человек присутствует в ней и плодами своих трудов, подчеркивающими «бодрый» тон всей композиции: взгляните на стога на заднем плане.



Улыбчивые и строгие, стройные и сильные, эти девушки принадлежат к поколению, вынесшему на своих плечах войну. Это они работали по шестнадцать часов в сутки на заводе, замещая ушедших на фронт отцов и братьев. Это они потеряли на фронте женихов. На их долю не пришлось никакой другой юности, кроме юности военной, но война не сломила их, не лишила возможности радоваться.



Композиция, как и всегда у Дейнеки, очень ритмична. Этой ритмичности автор достигает не только за счет согласованности движений, но и определенным распределением персонажей по полотну. На переднем плане девушек всего две (они изображены наиболее крупно, художник не хочет «разбрасывать» внимание зрителя). На среднем плане он изображает трех бегуний, а на заднем плане — там, где фигурки девушек лишь намечены, — четырех.



Оптимистичная и светлая, эта картина заставляет вспомнить о довоенных спортивных картинах Дейнеки. Однако это не возвращение, а новый виток творческого пути мастера. Еще идет война, но она неумолимо движется на запад, и ежедневные сводки Информбюро пестрят иноземными названиями населенных пунктов. Еще голодны будни, еще гибнут на фронте солдаты, но страна ждет близкого окончания войны. И это ощущение радостного, освобожденного вздоха после нескольких лет страданий и напряжения всех сил в известной степени передает картина «Раздолье». Да и стилистические отличия от работ Дейнеки 1930-х (и тем более — 1920-х) годов в ней слишком заметны, чтобы говорить о возвращении мастера к

своим прежним опытам. Он отходит от самодовлеющего любования «спортивными движениями» развитого тела, вообще — гораздо меньше теперь увлечен стремлением показать, передать движение (столь заметным в его ранних спортивных работах — таких, например, как «Лыжники»). Целомудренная красота девических тел (не обнаженных, как это часто бывало в работах 1930-х годов) привлекает Дейнеку не как самоценный объект изображения, а как средство, при помощи которого он надеется передать дыхание эпохи. Именно поэтому здесь такую важную роль играет пейзаж — типично русский, привольный, с мягкими изгибами реки, песчаными берегами, лесом, темнеющим на горизонте.



Оборона Севастополя

(1942)

200 × 400 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Без каких-либо оговорок это монументальное полотно Александра Дейнеки должно считаться шедевром не только в его творчестве, но и в контексте всей советской батальной живописи. Художник прошел здесь буквально по лезвию ножа: героический пафос, почти плакатная публицистичность картины все же оставляют место и психологизму, и эмоциональному переживанию пейзажа — разрушенного Севастополя.

Трагическая (в подлинном смысле этого слова) страница истории Великой Отечественной войны получила свое наиболее законченное художественное воплощение в картине «Оборона Севастополя». Созданная по «горячим следам», она как бы иллюстрирует и поднимает на новый, вневременной, уровень сводку Информбюро от 3 июля 1942 года: «Севастополь оставлен советскими войсками, но оборона Севастополя войдет в историю Отечественной войны Советского Союза как одна из самых ярких ее страниц. Севастопольцы обогатили славные боевые традиции народов СССР. Беззаветное мужество, ярость в борьбе с врагом и самоотверженность защитников Севастополя вдохновляют советских патриотов на дальнейшие героические подвиги в борьбе против ненавистных оккупантов».



Великая война в советской живописи

Советское искусство эксплуатировало тему Великой Отечественной войны на протяжении десятилетий, ища и находя в ней то, чего не могла ему предоставить мирная действительность.

Война, как ни жестоко это прозвучит, вдохнула новую жизнь в советское искусство. Широкий поток тем, хлынувший с фронта в мастерские художников и писательские кабинеты, смыл с холста и бумаги колхозно-производственные сюжеты, разметал неубедительно-пафосные коллизии, связанные с увеличением наядов и пуском новых мартеновских печей. Война в известном смысле раскрепостила писателей и художников. Бодрый оптимизм, органически свойственный далеко не каждому из них (Дейнека — один из немногих счастливцев, действительно бывший таким по своей природе), перестал быть обязательной тональностью для людей искусства. Границы резервации, отведенной для живописи, музыки, литературы, расширились, и горький дым полыхавшей войны показался многим чуть ли не воздухом свободы. Свободы, столь необходимой для полноценного — правдивого — творчества. И многие военные картины советских художников именно потому так волнуют нас по сей день, что писались они свободно, с бесстрашной отдачей мастера своему материалу.

Представленные здесь работы — «Парад на Красной площади» К. Ф. Юона и «Мать партизана» С. В. Герасимова — не просто иллюстрируют наиболее значимые или типические эпизоды великой войны. Очевидно, что художники «пережили» изображаемое — в той же степени, как Дейнека пережил оборону Севастополя, которой он воочию не видел.



«Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (1942) кисти художника «старой школы» К. Ф. Юона.

Знаменитая «Мать партизана» (1943—50) С. В. Герасимова.

История создания

Вспоминая о своей работе над «Обороной Севастополя», Дейнека писал: «Меня целиком захватила героика защитников Севастополя. Шла тяжелая война, я вернулся с фронта из-под Юхнова (поездку на фронт художник совершил в начале 1942 года. — Прим. ред.). Была жестокая зима, начало наступления с переменным местным успехом, тяжелыми боями, когда бойцы на снегу оставляли красные следы от ран, и снег от взрывов становился черным. Но писать все же решил на выставку “Оборону Севастополя”, потому что я этот город любил за его веселых людей, море, лодки, самолеты. И вот воочию представил, как все взлетает на воздух, как женщины перестали смеяться, даже дети почувствовали, что такое блокада. Я в немецкой прессе видел снимок Севастополя с самолета. Страшный снимок, непохожий на то, что я видел несколько лет назад сам. Словом, моя картина и я в работе слились воедино. Этот период моей жизни выпал из моего сознания, он поглотился единым желанием написать картину. Не знаю, хорошая это картина или плохая, но кажется, что настоящая. Такими мне хотелось бы видеть и другие свои картины. Если в ней нет позы, аффектации, то есть динамика, выразительность сверхнапряженного боя».

В своей поездке под Юхнов Дейнека не расставался с карандашом и блокнотом. Стремительно, с привычной виртуозностью он набрасывал на бумаге беженцев, солдат, уходящих в бой, сгоревшие дома, разбитые поезда на станции и могильные кресты немцев с надетыми на них касками. Удалось ему сделать некоторое количество набросков и непосредственно во время боев. Жестокая динамика сраженья интересовала его, как ничто другое. Эти фронтовые зарисовки впоследствии помогли мастеру в работе над «Обороной Севастополя».



«Сгоревшая деревня» (1942). Картина создана Дейнекой «по мотивам» его поездки на фронт под Юхнов.

По возвращении с фронта в Москву художник побывал в ТАСС. Здесь-то ему и пришлось увидеть немецкую газету с напечатанным в ней снимком Севастополя. Состояние города, увиденного Дейнекой в 1934 году таким прекрасным, поразило его: «И вот, когда я увидел фотографии разбитого города, я понял, что должен это написать». Самому побывать в Севастополе в дни ожесточенных боев Дейнеке, естественно, не пришлось. Но яркий образ обороноящегося до последней капли крови города словно врезался в его сердце, и он немедленно, в феврале 1942 года, приступил к работе над картиной. Некоторые ее элементы — такие, как центральная фигура раненого матроса со связкой гранат, — были найдены им сразу же, в первых набросках. Другие входили в картину постепенно. Работа над масштабным полотном кипела — и художнику совершенно не мешало то, что он не видит перед собой натуры. Напротив, кажется, что именно ее отсутствие способствовало возышению «Обороны Севастополя» до того необходимого уровня обобщения, когда правда жизни претворяется в правду искусства.

Работе с натурой Дейнека вообще отводил меньше места в своем творчестве, чем многие его коллеги. Для него натура — быстрый набросок, мгновенно схваченное впечатление. Вот его метод: «Так много вижу такого, что списать, разложив арсенал атрибутов — мольберт, холст, ящик, —

Таким увидел и запечатлел художник довоенный Севастополь. Акварель «Водная станция "Динамо"» (1934).







«Сбитый ас» (1943) — еще один шедевр Дейнеки военного периода.

невозможно, ибо цвет и форма живут, меняются, вибрируют. Я тренирую себя — приучаю рисовать на память, по свежему следу. Как трудно тогда добиться правильного тона, зато легко забываешь детали, мелочи, легче укомпоновывается главное. И чем дальше пишешь на натуре, тем рыхлей становятся планы, глохнет тон, назойливей детали выпирают вперед».

В самом деле, когда мастер пытался писать с натуре «от и до», он чаще всего терпел поражение, что сам же и признавал. Говоря о картине «Открытие колхозной электростанции», созданной им уже после войны, он сожалел: «Ни убедительности, ни простора не вышло, а жаль, тема хорошая. Но чего-то главного, насущного мне не удалось найти. И цвет в ней оттого такой жесткий. Я отвожу в работе над картиной большую долю воображению, чувству. «Электростанцию» я, можно сказать, сделал целиком с натуре, прове-

В мае 1945 года Дейнека находился в творческой командировке в Берлине. Серия берлинских акварелей завершила военную серию мастера. На иллюстрации: «Берлин. В день подписания декларации» (1945).

рил по этюдам, совещался с консультантами, и, как уже сказал, картина не удалась».

Тем не менее критики, подходя к Дейнеке с общепринятыми «прокрустовыми» мерками, постоянно требовали от него (и в 1940-е годы эти требования звучали все более настойчиво) хранить верность натуре. В «Обороне Севастополя» они видели схематизм, жесткую плакатность. Правду сказать, и схематизм, и плакатность в картине присутствуют — но это отнюдь не умаляет ее значения. При всех этих особенностях стиля художнику удалось создать запоминающийся, глубоко прочувствованный образ Великой Отечественной войны. Именно не отдельной битвы, а всей войны. Раненый матрос с гранатами столько же олицетворяет защитников Севастополя, сколько и защитников Брестской крепости. Мастер мог бы увидеть его и под Смоленском, и на подступах к Москве, и повсюду, где русские солдаты погибали, своими жизнями останавливая врага, замедляя исполнение бравурного плана «Барбаросса», заставляя его увязать в слякоти и снегу. Редкое по выразительности, это полотно оставило далеко позади другие военные картины Дейнеки, хотя среди них есть несомненные удачи — такие, как «Окраина Москвы» или «Сбитый ас».



Смертельная схватка

Нерв композиции

Этот раненый матрос со связкой гранат, изображенный в характерном развороте, является центральной фигурой картины, ее первом. Интересно, что позировала для него Дейнека женщина. Подходящей мужской натуры мастеру найти не удавалось (и неудивительно — большинство мужчин было на фронте), и «тогда, — вспоминал художник, — мне пришла в голову мысль прибегнуть к женской натуре. Одна из моих знакомых спортсменок с подходящими физическими данными согласилась позировать».



Другие бойцы

Вслед за раненым товарищем в сражение вступают другие матросы. Этого, с обнаженным торсом, художник тоже изобразил с гранатой. Кроме того, его фигура также написана «в развороте», перекликаясь с фигурой матроса, изображенного в центре.



Разрушенный город

Большую эмоциональную нагрузку несет в картине городской пейзаж с прокопченными руинами и огненным заревом вместо неба над ними. Дейнека помнил Севастополь совсем другим.



Мертвый враг

В своих военных работах Дейнека никогда не изображает немецких солдат в карикатурном виде (чем грешили многие его коллеги). Вот и здесь он показывает лежащего ничком мертвого немца без всякой желчности, без желания «пнуть ногой» бездыханное тело. При этом, обратите внимание, «лежачими» в «Обороне Севастополя» мы видим только немцев. Никого из наших бойцов Дейнека не пишет упавшим. Хотя некоторые из них серьезно ранены, но зрителю не увидит их падения: оно останется «за кадром».



Рукопашный

На среднем плане художник изобразил рукопашный бой — по воспоминаниям ветеранов, самое страшное, что бывало на войне. Белые шеренги матросов вот-вот сменяются с серо-зелеными немецкими рядами. Нельзя не отметить, что противопоставление светлого и темного здесь имеет образное, идеологическое значение.



Обезличивание

Обрезая границей холста наступающих немецких солдат и позволяя зрителю видеть только примкнутые штыки, направленные на матросов, Дейнека как бы «обезличивает» нападающих, и вот уже кажется, что севастопольские моряки сражаются не против конкретных Гансов и Фрицев, а против мирового зла вообще.



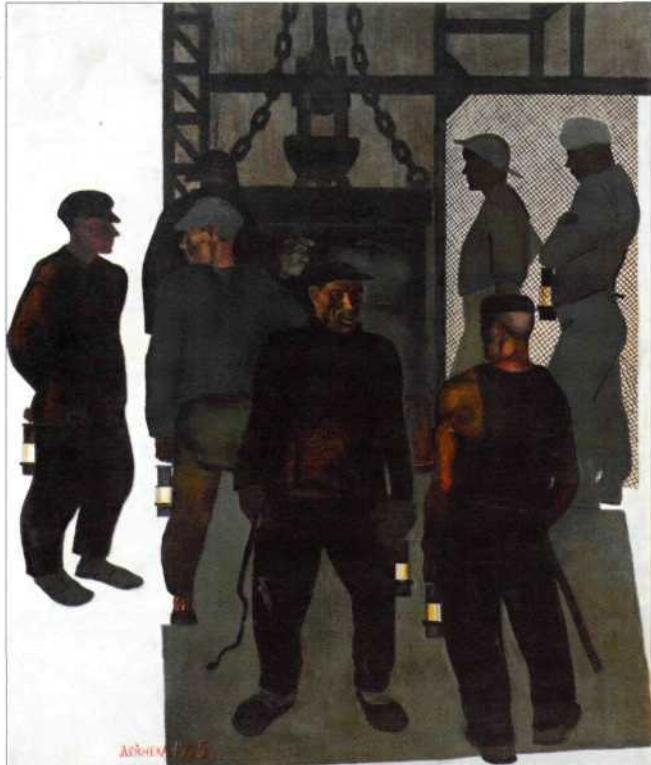
Советский эпос

Формировавшийся как художник в эпоху военного коммунизма, Дейнека словно бы на всю жизнь впитал в себя «революционный задор» и размашистые идеи первых лет революции. Его привлекало все красивое, здоровое, энергичное, смелое — и эти черты он находил в строящемся социализме.

Как и большинство художников, Дейнека заболел страстью к рисованию, едва научившись держать карандаш в руках. Самое счастливое детское воспоминание — как мать и бабушка разрешили ему украсить рисунками старые сундуки. «Что это были за дни, — рассказывал спустя долгие годы художник, — какая кипучая деятельность! Появились фризы бесконечных охотничьих кавалькад, бегущие борзые с высунутыми языками, дамы под зонтиками в колясках, бабы с ведрами воды на коромыслах, марширующие солдаты, летящие на юг птицы и многое другое... Оба сундука погибли, обе старухи умерли, но какое это было замечательное время! Это первое мое оформление было, кажется, самым совершенным».

Детское увлечение привело Дейнеку в курскую художественную студию, где его наставниками стали художники М. Н. Якименко-Забуга, А. А. Полетико и В. И. Го-

ликов. В пятнадцать лет Дейнека поступил в Харьковское художественное училище, а в 1920 году отправился в Москву, во ВХУТЕМАС. «Двадцатый год, — вспоминал он об этом времени. — В Московских художественных мастерских мороз. Едят пшено и воблу. Молодежь дискутирует о судьбах завтрашнего искусства. На веру принимает самые сногсшибательные «измы», тут же в них разочаровываясь. В классах присыпают на цветные холсты опилки и песок, раскрашивают квадраты и круги, гнут из рельсowego железа всякие объемы, которые ничего не выражают, никуда непригодны. Но художники также рисовали плакаты, оформляли спектакли и народные празднества, ил-



Класс-гегемон

Знакомство с трудовыми буднями большой страны Дейнека начал творческой командировкой в Донбасс, совершенной им сразу по окончании ВХУТЕМАСа. В 1925 году уже появились плоды этой поездки — в частности, работа «Перед спуском в шахту», представленная слева. Для картины характерны сдержанная цветовая гамма, плоскостный фон, орнаментальность фигур заднего плана — словом, готовность станковой работы «переквалифицироваться» в настенное панно, воспевающее трудовой подвиг советского народа. Эту же особенность можно наблюдать и в более поздних «производственно-хозяйственных» картинах Дейнеки — таких, как «Тракторист», 1956 (справа), — хотя они более традиционны с точки зрения техники и композиции, чем полотна 1920-х годов.



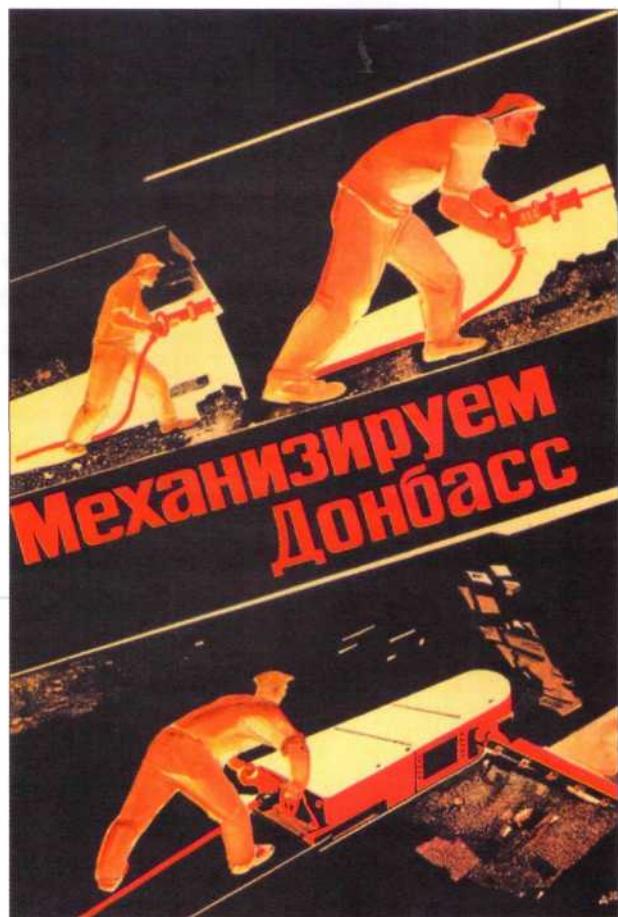
Плакаты

Плакаты занимают в творчестве Дейнеки значительное место. Он, как это можно заметить и по его станковым работам, всегда тяготел к плакатной лепидарности, броской публицистичности. И, несомненно, наш герой стоит в ряду самых видных плакатистов 1930-х годов. Его успехи на этом поприще отмечал такой классик жанра, как Д. С. Моор (автор знаменитого плаката «Ты записался добровольцем?»). Он замечал, что плодотворная деятельность Дейнеки в области плаката была подготовлена предшествующей работой в массовых агитационных изданиях — прежде всего, в «Безбожнике у станка» (с ним, кстати, сотрудничал и сам Моор). Здесь представлены два плаката Дейнеки — «Механизируем Донбасс», 1930 (справа) и «Физкультурница», 1933 (внизу). Монументальный и динамичный, исполненный жизнеутверждающего пафоса плакат «Физкультурница» словно бы «впечатывает» в сознание зрителя смысл текстового обращения: «Работать, строить и не ныть! Нам к новой жизни путь указан. Атлетом можешь ты не быть, но физкультурником — обязан».



люстрировали новые книги. Искусство находило общий язык с революцией».

Во ВХУТЕМАСе Дейнеке повезло с учителями. В особенности много дал ему В. А. Фаворский, выдающийся график, сценограф и теоретик искусства. Его серьезный, последовательный подход к учебному процессу помог ученикам не растеряться в безалаберной художественной атмосфере послереволюционных лет. Большое значение Фаворский придавал изучению мирового наследия — и это тоже было чрезвычайно ценно в начале 1920-х годов,



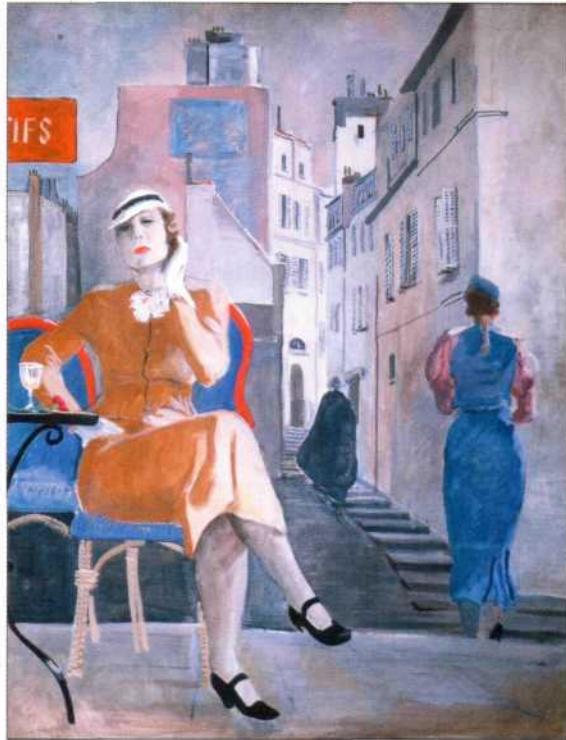
когда молодежь горела желанием «сбросить с корабля современности» весь «ненужный хлам». Что касается Дейнеки, то ему ближе других оказались такие классики, как Альбрехт Дюрер, Андреа Мантеня и Оноре Домье, а из новейших мастеров он выше прочих ценил Фердинанда Ходлера, Кете Кольвиц и Франса Мазереля.

Впоследствии молодой художник открыл для себя мир античного искусства и русской живописи. Бывший музей Александра III и Третьяковская галерея в изобилии поставляли ему впечатления, столь отличавшиеся от того, что видел он на столичных улицах. И тем не менее, увлеченно знакомясь с искусством прошлого, Дейнека не отрывался от «улицы». Ему действительно была интересна действительность, он впитывал перемены, происходившие в стране, глядываясь в них широко открытыми глазами. Позднее Дейнека так формулировал свое кредо: «Художник обязан глубоко и зорко видеть и понимать, чем живет его родина. Знать, что хотят видеть. Обязан это так показать, чтобы зритель сказал: я это видел, знаю, я это люблю».

Заграница

Необычайно плодотворной оказалась для Дейнеки заграничная творческая командировка 1935 года, когда он посетил Францию, Италию и Америку. Из поездки художник привез множество рисунков, акварелей и гуашей. Многие из них интересны сами по себе, другие впоследствии послужили материалом

для его «капитальных» вещей. Запечатлевая наблюдения, сделанные им в городах и весях Европы и Америки, Дейнека стремился с помощью художественных средств передать национальные особенности повседневной жизни и окружающего пейзажа. «Отсюда у меня, — писал он, — некая синкопичность американских вещей, контрастность, дисгармоничность как результат плакатности, графичности, свойственной Америке, на общем, затуманенном перегорелым газом, фабричным дымом и туманами близкой Атлантики, фоне. Поэтому у меня серебристо-серые, как говорят художники, «в тоне», вещи Парижа, очень уплотненные в цвете, тяжелые от архитектуры, пыли и солнца итальянские картины». Слева — «Париж. В кафе», справа — «Нью-Йорк», внизу — «Улицы в Риме». Все работы датированы 1935 годом.



Первая работа, принесшая молодому мастеру известность — правда, пока вполне «локальную», — была выставлена им в 1924 году. Называлась она «Футбол». Работая над полотном, Дейнека впервые отыскал свой собственный художественный язык. Об этих нелегких поисках он писал впоследствии: «Наделал десятки рисунков и, набрасывая один из многих неудачных эскизов, я обнаружил — эскиз не укладывается в композиционные нормы знакомых картин. Я компоновал новое пластическое явление и вынужден был работать без исторических сносок. Я догадался написать то, что многих волновало, интересовало. В моем творчестве была удача. Игра натолкнула меня на свой самостоятельный язык».

Уже в «Футболе» есть монументальные черты будущего стиля художника. Пока он не имел возможности реализовать себя как монументалист, но уже в 1932 году ему эта возможность представилась, а позже он регулярно выступал как автор масштабных живописных и мозаичных панно. И это полностью отвечало его собственным склонностям: «Меня всегда тянуло к большим полотнам, чтобы человек на них был крупней, видней, величественней.

Я считал, что искусство призвано украсить нашу жизнь, сделать ее духовно богаче, как живопись делает величественней и прекрасней архитектуру. Вероятно, поэтому я с особым увлечением расписывал театры, писал панно на выставки, делал мозаики для метро».

Как уже говорилось, большое значение Дейнека придавал непосредственным впечатлениям действительности. Их он искал в творческих командировках и, оттачивая мастерство, изводил километры бумаги на быстрые наброски.

В заметках о поездке в Севастополь в середине 1930-х годов он писал: «Я часами покрываю листки альбома такими безграмотными, школьными и такими убедительными в своей динамической правде «снайперскими» набросками с динамовских прыгунов. Через каждую минуту в воздухе летит человек. Мгновение — на сетчатке глаза фиксируется силуэт летящего. Мгновение — и пока голова прыгнувшего выскакивает из воды рывком, врисовываю в лист впечатление. И я радуюсь и думаю, как это ляжет на ватмане организованно, как расплывается умбрами гор, бирюзой крейсера...»

Так же — «мгновенно» (или, как сам Дейнека говорил, «с удара») — художник работал над своими законченными произведениями. Обладая даром сразу мысленно видеть целое, он чаще всего пропускал или сильно сокращал тот период кропотливого эскизного труда, который мастера обычно проходят от первоначального наброска до законченной картины.

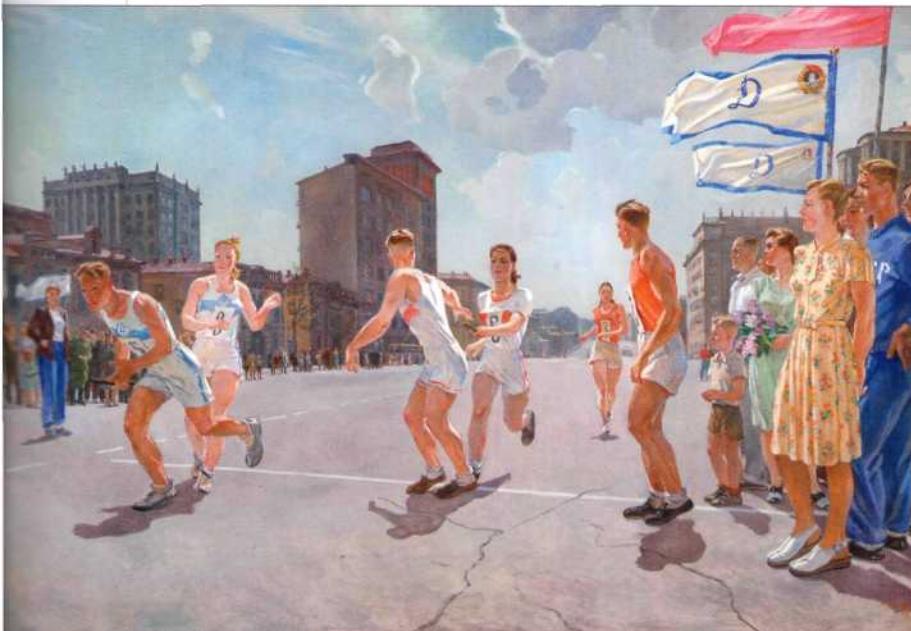
Эта манера работы сообщала и станковым картинам Дейнеки, и его монументальным произведениям особую

свежесть. Впрочем, свежесть, молодость, оптимизм рождали в художнике и сами впечатления эпохи. Новый человек, новые свершения, новые возможности воодушевляли его, и он творил идеальный образ своего времени, в равной степени отражая увиденное и создавая невиданное. В своих работах он словно повторял — с полной верой в повторяемое — вслед за Лебедевым-Кумачом: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек». «О чём я мечтаю, — говорил Дейнека в те годы. — Мечтаю украшать архитектуру цветом, чтобы она была веселей, писать фрески или набирать ряд мозаик, чтобы они были эпосом наших дней. Чтобы они были ритмичны и выразительны, как сама природа, и человек себя чувствовал среди них смелее, полнокровней и богаче. Чтобы пульс жизни утерял неврастенический тонус, чтобы даже черный цвет перестал быть траурным и напоминал бы сочный вспаханный чернозем моей родины».

Очевидно, что именно как «эпос наших дней» следует воспринимать творчество Дейнеки. Это не реализм в

Спорт

«Я люблю спорт, — писал Дейнека. — Я могу любоваться часами на бегунов, пятиборцев, пловцов, лыжников. Мне всегда казалось, что спорт облагораживает человека, как все красивое. Мне нравится воля спортсмена, которой он управляет... Я не понимаю, для чего нужен пейзаж машин, если в нем пребывает уродливое человеческое существо, дряблое и безвольное». Следуя этой установке, мастер на протяжении всего своего творческого пути писал спортсменов. Эта тема привлекала его не только выразительными возможностями пластики человеческого тела, но и определенной ритмичностью, легко принимающей на себя декоративные функции.



ции, — особенно там, где речь шла о массовых видах спорта. Так, в панно «Лыжники», 1931 (вверху) художник откровенно стремится привести изображаемое к орнаментальности, закладывая в основу этого «спортивного орнамента» пульсирующий ритм быстрого движения. Более традиционная «Эстафета по кольцу "Б"», 1947 (слева). Дейнека поступил здесь динамичностью в пользу более тщательной разработки объемов, однако картина столь же щедро источает флюиды оптимизма, как и более ранние спортивные работы художника.



Лирика

Дейнека — многогранный мастер. В его творческом наследии можно найти не только масштабные полотна, воспевающие советскую действительность, но и работы более камерные. Однако и в камерных работах Дейнека остается монументалистом. Подтверждение тому — прекрасная картина «Мать», 1932 (внизу). Обращаясь к вечной теме, мастер придает образу матери, держащей на руках уснувшего ребенка, монументальную величавость. То же можно сказать и о пейзаже в творчестве Дейнеки (хотя «чистых» пейзажей он писал мало). Они всегда привольны, широки, эпичны. Вверху — «Река Тускорь» (1945), словно иллюстрирующая признание художника: «Я люблю в пейзажах просторы, высокие небеса, ясные далекие горизонты».



полном смысле слова, не фотография (пусть и подкрашенная, подретуированная), это — героический, величавый эпос. И хотя стилистика мастера претерпевала определенные перемены на протяжении его долгого пути, но «идеологический заряд» его творчества оставался все тем же.

Панно для метрополитена

«Памятна была моя радость, — рассказывал мастер, — когда мне предложено было (в 1938 году. — Прим. ред.) исполнить в мозаике плафоны для московского метро... Тридцать пять куполов, тридцать пять плафонов. Какое богатство тем рождается в голове. Сменяясь, проходит ряд картин: стройки страны, трактора и комбайны идут по необъятным колхозным полям, цветут сады, зреют плоды, небеса день и ночь заняты самолетами, молодежь героически работает и замечательно отдыхает, готовя себя к труду и обороне... Жизнь СССР бьется полным пульсом круглые сутки. Так определилась тема — сутки Страны Советов». Панно,

выполненные Дейнекой для станции «Маяковская» (слева и вверху), — признанный шедевр советского монументального искусства. Они органично вписаны в уникальный интерьер вестибюля, получивший Гран-при на Международной выставке в Нью-Йорке 1939 года. Дальнейшее сотрудничество Дейнеки с Московским метрополитеном складывалось не столь удачно. Незадолго до начала войны архитекторы братья Веснины предложили художнику выполнить мозаичные плафоны для проектируемой станции «Павелецкая». Идея эта вдохновила его. Но началась война, а после нее проект станции подвергся изменениям. Часть уже готовых мозаичных панно удалось «пристроить» в вестибюле станции «Новокузнецкая» (внизу представлено одно из них), но здесь они, созданные для другого помещения, «не заиграли».



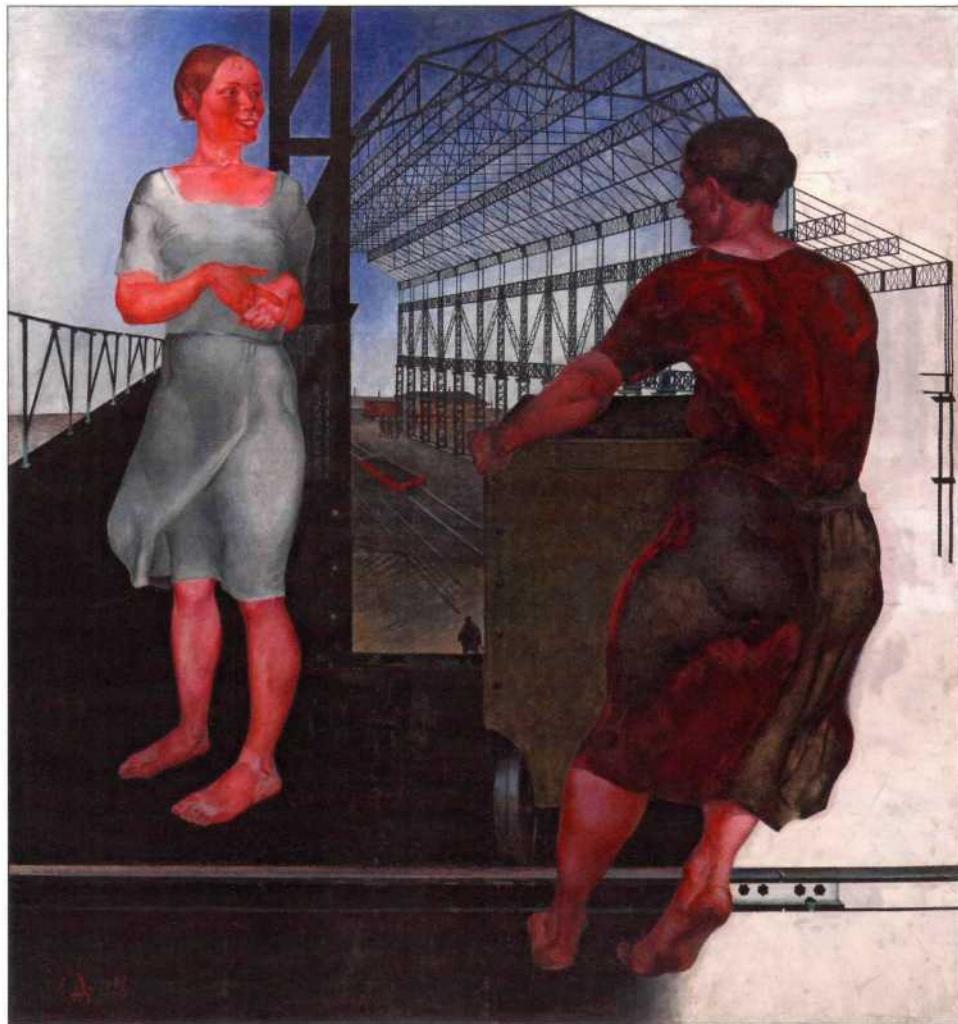
Искусство должно быть жизнью

Советское искусство создает свой стиль — какая трудная, ответственная и увлекательная задача для всякого художника. Как бы ни были разнообразны почерки живописцев, в каких бы разных материалах художники ни работали, их объединяет единство цели.

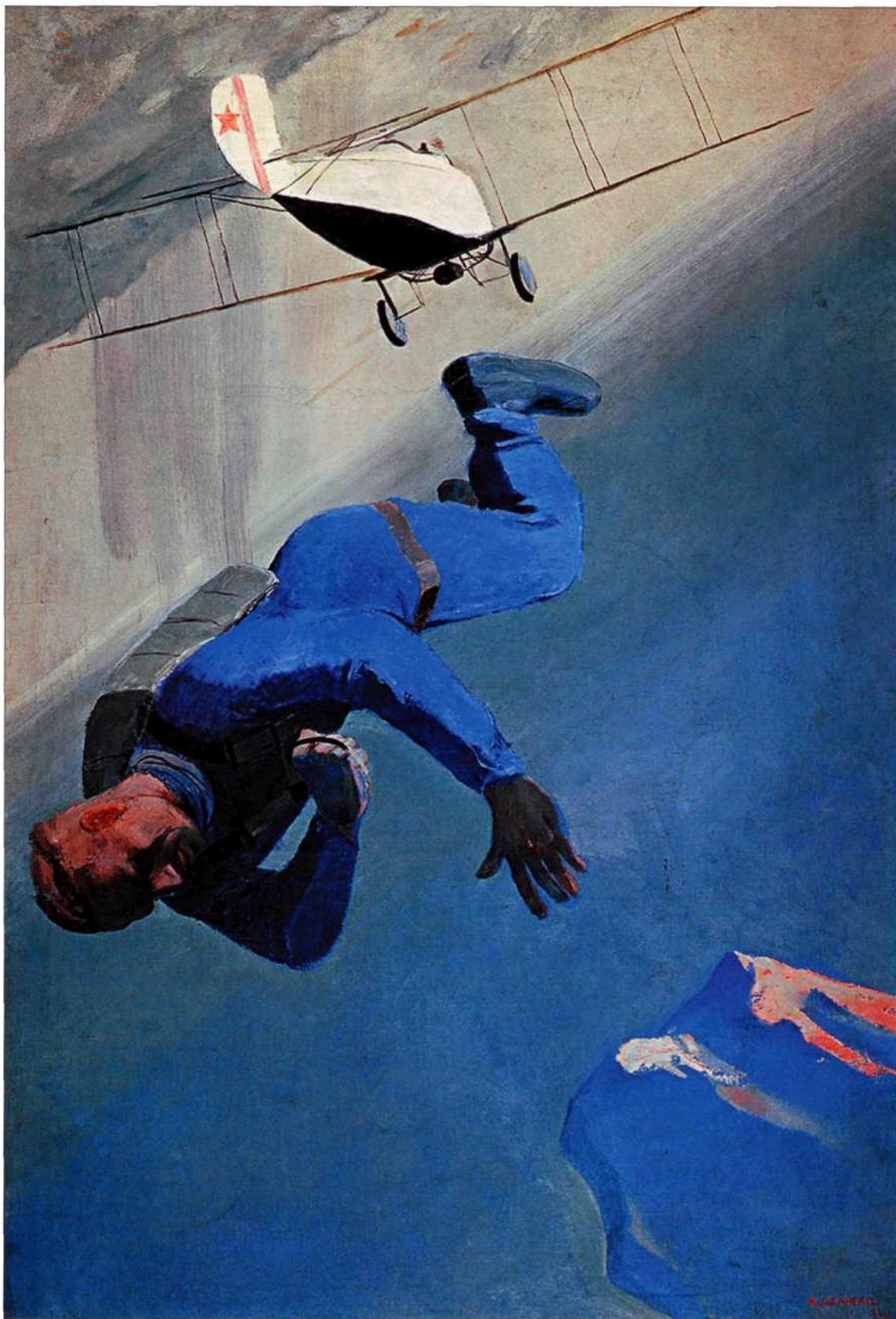
Искусство обладает изумительным качеством — воскрешать прошлое, показывать завтрашнее. Государство планирует хозяйство вперед на несколько лет, и нет более благородной задачи для художника, чем показать всю кра-

соту нашего завтрашнего дня, не забывая и героику прошлых годов. Но сколько бы искусство ни раскрывало прошлого и ни забегало в будущее, оно принадлежит своему времени, и, если искусство несет в себе устойчивые, непреходящие идеи, оно будет всегда живое, несмотря ни на какие технические неполадки и почерки авторов. Искусство должно быть выше правдоподобия жизни, оно должно быть самой жизнью.

А. А. Дейнека



НА СТРОЙКЕ НОВЫХ ЦЕХОВ (1926). Картина написана годом позже полотна «Перед спуском в шахту» и во многом близка ему. Нетрудно, однако, заметить и различия: если более ранняя картина статична, то «На стройке новых цехов» заражает зрителя созидательным порывом. Мощная фигура откатчицы, написанная со спины, изображена как бы «в рывке». Динамический потенциал присутствует и в фигуре второй женщины, взгляд которой устремлен вдаль — вероятно, туда, где уже поднялись новые цеха.



ПАРАШЮТИСТ НАД МОРЕМ (1934). Подобно многим своим современникам, Дейнека был влюблён в небо. Покорение человеком воздушного пространства мнилось в 1930-е годы как колоссальный шаг вперед, от которого, в сущности, рукой подать до коммунизма. Самолёты и авиаторы — частые герои полотен советских художников, но у Дейнеки их больше, чем у кого бы то ни было. При этом очевидно, что вдохновляли мастера не только смелость и упорство советских пилотов и парашютистов, но и новые живописные возможности, предоставляемые темой.



НИКИТКА – ПЕРВЫЙ РУССКИЙ ЛЕТУН (1940). Эту работу следует рассматривать в одном ряду с другими картинами Дейнеки на авиационную тему. Образ первого русского «летчика» заинтересовал художника не случайно: в нем он увидел и дерзновение, и отвагу, и силу воли – все, что было присуще его потомкам, поколению советских авиаторов 1930-х годов.



В КРЫМУ (1956). Воспевая красоту жизни, Дейнека не всегда обращался к «громким» сюжетам. Эта картина — лучшее тому подтверждение. Лишенная какой бы то ни было идеологической нагрузки, она ярко передает ощущение солнечного крымского дня с «соленым» шумом моря, криками чаек и вылинявшим от солнца небом.

Курская областная картинная галерея им. А. А. Дейнеки

Курская картинная галерея носит имя Дейнеки не по одному только признаку землячества. Собрание работ мастера, которым обладает она, насчитывает около 1000 единиц хранения.

Художественная галерея открылась в Курске в 1935 году, унаследовав функцию отдела искусства местного краеведческого музея. Инициаторами выделения отдела искусства в самостоятельный музей выступили курские художники П. К. Лихин (он-то и стал первым его директором) и А. М. Зубов.

Ядро коллекции новооткрытой галереи составили двести произведений русских и западноевропейских мастеров, переданных из Курского областного краеведческого музея и некоторых районных музеев — прежде всего, Льговского и Рыльского.

Экспозиция музея первоначально расположилась в здании Сергиево-Казанского собора, где находилась до 1941 года. В начале войны большую часть музейной коллекции удалось эвакуировать в тыл, а по возвращении, в 1946 году, для нее нашли более подходящее помещение — бывший дом купца И. В. Пузанова на одной из центральных улиц города. В 1980 году для нужд галереи было предоставлено новое здание — двухэтажная пристройка к жилому дому на улице Радищева. Первая экспозиция открылась здесь в 1981 году.

Имя знаменитого уроженца Курска — Александра Дейнеки — галерея получила в 1969 году, после смерти мастера. И это не просто дань памяти. В Курской галерее насчитывается около тысячи работ Дейнеки. Этой коллекции, в которой представлена монументальная и станковая живопись, журнальная и книжная графика, скульптура, отведен отдельный зал. Ее состав позволя-



Здание Курской картинной галереи на улице Радищева.

ет познакомиться со всеми периодами творчества Дейнеки, проследить эволюцию его стиля.

Что касается других отделов собрания галереи, то они также весьма представительны и обширны. Коллекция, принадлежащая ей ныне, стала складываться еще в начале XX века, когда самой галереи не существовало, а в Курске только-только организовывался краеведческий музей. Первые произведения искусства поступили в него в качестве пожертвований, а после 1917 года собрание вобрало в себя реквизированные и национализированные произведения живописи, графики и скульптуры.

Значительное число экспонатов поступило из усадьбы князей Барятинских Марьино. В построенном в первой четверти XIX века дворце Барятинских, где, по воспоминаниям современников, «комнаты



Куряне всегда гордились своим знаменитым земляком А. А. Дейнекой, и зал, где представлены его работы, никогда не пустовал. На фото: экскурсанты в зале Дейнеки. 1976 год.



Картина Дейнеки «В воздухе» (1932) из собрания Курской галереи.

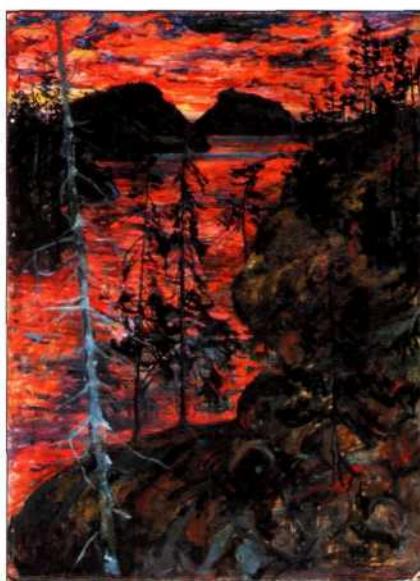
насчитывались сотнями», до революции находились уникальные живописные полотна, скульптуры, предметы декоративно-прикладного искусства. 1917 год, развязав руки окрестным крестьянам, едва не привел к гибели этой сокровищницы: селяне беззастенчиво грабили княжеский дворец. Спасли произведения искусства

работники музейной комиссии при Наркомпросе, которые совершили настоящий подвиг, в сложнейших условиях Гражданской войны и разрухи описав ценнейшую марьинскую коллекцию и передав ее Музейному фонду. Далее следы ее обнаруживаются в самых разных музеях страны — начиная от Исторического музея в Москве и заканчивая дагестанским музеем, куда в 1923 году были переданы вещи Шамиля, гостившего в 1868 году в усадьбе Барятинских. Некоторая часть картин и предметов интерьера попала, как уже говорилось, в Курский краеведческий музей.

Среди «марьинских экспонатов» Курской галереи особо следует отметить «Натюрморт с автопортретом» итальянского мастера второй половины XVII века Франческо Мальтезе (Франческо Фьеравино), «Поединок Геракла с кентавром Нессом» неизвестного французского художника XVII века и портрет императрицы Елизаветы Алексеевны (супруги Александра I) кисти Элизабет Виже-Лебрен.

Из национализированных имений происходят и другие известные экспонаты художественной галереи. Так, из имения Нелидовых Моква в Курский краеведческий музей (а из него — в художественную галерею) поступила интересная работа немецкого жанриста XVIII века И. К. Зекатца «Бродяги у костра при лунном свете», а из имения генерала Г. Е. Шварца Белый Колодезь — полотно «Иосиф, толкующий сны» голландского мастера Гаспара де Крайера (1584—1669).

В 1930—50-е годы фонды галереи пополнялись главным образом через Комитет по делам искусств при Совете министров РСФСР. Эти пополнения были очень удачны. Они обогатили галерею произведениями из Эрмитажа, Русского музея, Третьяковской галереи. Именно тогда, кстати, куряне приобрели известную картину В. А. Тропинина «Украинская девушка с Подолья». Тогда же поступили в галерею работы других русских мастеров первого ряда — В. Л. Боровиковского, И. Н. Крамского, А. И. Куинджи, И. И. Левитана, И. Е. Репина. Сегодня музейное собрание насчитывает около 8000 единиц хранения.



Жемчужина Курска — Сергиево-Казанский кафедральный собор.

Сергиево-Казанский собор

Курский Сергиево-Казанский собор, где в первые годы своего существования располагалась Курская картинная галерея, является памятником архитектуры второй половины XVIII века. Но не только этим дорог красавец-храм куряням, а еще и тем, что с ним связан знаменательный эпизод жизни преподобного Серафима Саровского. Его отец был подрядчиком на строительстве собора, а когда он скончался, то обязанности по подряду принял на себя его жена. Однажды, отправившись на стройку, она взяла с собой семилетнего Прохора (так звали прп. Серафима до принятия им монашеского пострига). Прохор забрался на самый верх строящейся колокольни и, оступившись, упал. Мать не чаяла увидеть сына живым: но он стоял посреди двора совершенно невредимый. Впоследствии в память об этом событии в Сергиево-Казанском храме был устроен придел в честь прп. Серафима Саровского, а на месте его падения поставили памятник с неугасимой лампадой перед ним.

Помимо работ Дейнеки, в галерее есть картины и других известных советских художников. На иллюстрации: «Красный Форд. Север» (1958) Н. М. Ромадина.

Пропустили выпуск любимой коллекции?



Просто закажите его на сайте www.deagostini.ru

Или позвоните по телефону горячей линии:

8-800-200-02-01 (для регионов России)

8-495-660-02-02 (для Москвы)

Для украинских читателей:

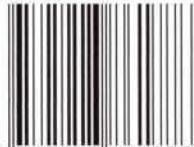
заказ возможен на сайте www.deagostini.ua или по телефону горячей линии

8-800-500-8-400

СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР
В ПРОДАЖЕ
ЧЕРЕЗ НЕДЕЛЮ!

DEAGOSTINI

ISSN 2218-8614



9 772218 861773

0 0 0 5 6

Еженедельное издание РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 12,90 грн, 299 тенге, 5900 бел. руб.

Продолжение

50Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Шварц

57

Шедевр «Вечный царский поезд» (1868) — в деталях

Шварц — «отец» русской историко-бытовой живописи

В девятилетнем возрасте он был пожалован в пажи

Мастер мечтал «себя не пережить» — и умер в 30 лет

Вячеслав Шварц

DEAGOSTINI