



Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

ПРЕДЧУВСТВИЕ РАЯ: ЧЕЛОВЕК, ВРЕМЯ, ВЕРА

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Факультет теории и истории искусств.

Кафедра русского искусства

ПРЕДЧУВСТВИЕ РАЯ: ЧЕЛОВЕК, ВРЕМЯ, ВЕРА

Избранные материалы студенческого круглого стола

в рамках выставки «Дейнека-Самохвалов»

14 января 2020 года

Санкт-Петербург

2021

Научные редакторы

Н.С. Кутейникова,

кандидат искусствоведения, профессор

Е.Ю. Турчинская,

кандидат искусствоведения, профессор

Составители

Д. А. Леонтьева

В.А. Спиридонова

Рецензент

Е.А. Боровская,

доктор искусствоведения, профессор

Оглавление

В.А. Спиридонова. Д-С: соцреалистическое соревнование.	5
С. А. Парфенова. «Дети Солнца» в творчестве Д-С.....	17
Д.П. Мещерякова. Принципы греко-римского художественного мышления в творчестве А. Дейнеки.....	25
Т.В. Бельченко. Дейнека-Самохвалов: трактовка обнаженной натуры.	31
Д. А. Леонтьева. Мужское - женское в творчестве А. Дейнеки.	41
Д.Д. Силичева. Традиция древнерусской монументальной живописи в творчестве Д-С... ..	51
Л. А. Клочкова. Малый мир большого художника: образы Курска в творчестве А.А.Дейнеки.	60
М.А. Арсанукаева. Дейнека-Самохвалов: параллели с итальянским искусством «черного двадцатилетия».	72
В.А. Спиридонова. Современность ушедшей эпохи. Сценография выставки Д-С.....	81
С.В.Городнова. Выставка Д-С: фотография и соцсети.	90

УДК 7.036.1

В.А. Спиридонова.

Спиридонова Василина Андреевна. Студент СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034; Педагог СПб ГБУ ДО «СПб ДХШ №17», Приморский проспект, 87. 197183. 8 981 804 40 74. vas.spir@yandex.ru

Spiridonova, Vasilina Andreevna. Student. St. Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034; Teacher. Children art school №17, Primorskii prospect, 87. 197183 Saint Petersburg, Russian Federation. 8 981 804 40 74. vas.spir@yandex.ru

Д-С: соцреалистическое соревнование.

Аннотация. В статье рассматривается творчество художников А. Дейнеки и А. Самохвалова в контексте «соцреалистического соревнования». Автор проводит аналогии между явлением социалистического соревнования, выразившимся, прежде всего, в стахановском движении, и искусством социалистического реализма. На примере основных тем творчества А. Дейнеки и А. Самохвалова (труд, спорт) предпринимается попытка иначе взглянуть как на искусство обоих художников, так и в целом на явление социалистического реализма.

Ключевые слова: стахановцы; социалистический реализм; соревнование; Дейнека; Самохвалов; четвертое измерение; интеллектуальный реализм.

D-S: socialist emulation competition.

Annotation. In the article, the author analyzes the oeuvre of artists A. Deineka and A. Samokhvalov in the context of «socialist emulation competition». The author finds parallels between the phenomenon of socialist emulation, expressed in the Stakhanov movement, and the art of socialist realism. Considering the main themes of A. Deineka and A. Samokhvalov's works (labour, sport), the author tries to look differently at the art of both artists, and at the phenomenon of socialist realism in general.

Keywords: Stakhanovites; socialist realism; socialist emulation; Deineka; Samokhvalov; fourth dimension; intellectual realism.

Одной из сверхспособностей заботливых и бдительных «отцов» советского народа была возможность «посмотреть сквозь призму пятилеток очень прямо, очень далеко» [1, с. 4]. Сверхъестественные свойства вождя перекликались с трудовым пафосом «великих строек коммунизма». Вслед за партийными небожителями простой советский человек стремился только очень далеко вперед. «Ученые верят, что «золотой век» не позади, не в сумраке исторических преданий, а впереди, там, куда прокладывает дорогу человеческий созидательный труд. Наши дороги ведут вперед, мы всегда думаем о будущем, о лучезарном царстве труда» [12, с. 15]. Невиданная по размаху преобразующая деятельность советского человека распространилась на всю страну.

Нарастал трудовой подъем. Достигнув своего апофеоза в явлении массового социалистического соревнования, он породил советских «сверхлюдей»: стахановцев, изотовцев, ударников труда. Больше угля, больше станков, больше сверхцелей, чтобы уже в 1935 году «жить было лучше и веселее». Эйфорический запал времени, в котором жизнетворчество и жизнестроительство делят один идеологический пьедестал, питался целеполаганием сверх нормы. Эта теологическая специфика марксистского образа мыслей одновременно проецировалась и на новое искусство социалистического реализма: «социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого – непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью» [4, с. 330]. Естественное для плановой экономики целеполагание неестественно перекладывалось в сферу соцреалистического искусства, которое, как утверждал Андрей Синявский, было «не совсем социалистическим и не совсем реализмом» [11]. Его целью был не производственный план, а совершенная абстракция под названием «коммунизм». А потому произведения этого «эластичного» явления (направления? метода? стиля?) [2; 3; 8; 11] весьма разнообразны. В этом можно убедиться на примере творчества двух самых громких его имен: А. Дейнеки и А. Самохвалова.

Любимцы советского искусства, Дейнека и Самохвалов, начиная со страниц учебников и заканчивая пространством выставок, находятся в непрерывной конфронтации. Не

обходится здесь и без извечного столичного противостояния московской и петербургской школ, которое профессионально может и идентифицирует ОСТовца Дейнеку и «круговца» Самохвалова, но явно ограничивает творчество обоих выходцев из провинций. Но по сей день, и чаще вне прочих контекстов, звучат вопросы: чье искусство правдивее? чьи образы жизнерадостнее? Кто «сильнее», кто «выше», кто «быстрее» из художников в этом искусственно созданном «соцреалистическом соревновании» останется за скобками данной статьи: критерий «кто лучше» в искусстве занимает крайне слабую позицию. Приняв единую в своей сути цель, Дейнека и Самохвалов, каждый по-своему, предприняли попытку сгладить конфликт между эстетическим идеалом эпохи, к которому они как художники стремились, и мифическим идеалом, нисходящим с «верхов» советской власти. Перед «соцреалистами» были поставлены гипертрофированные задачи борьбы за «светлое будущее», за «нового человека», за новую «пролетарскую культуру». Реальность «сверхнормы» требовала «сверх (а не соц) реалистичного» ее отображения.

«Поэзия сродни современности. Но какая? Не та, что ворошит больное и уязвленное, не та, что льстит усталости и покоит обиду. Нам дорога другая поэзия, полная нежности и мечты, похожая на ласку смуглых лиц от солнца и ветра, прохладных и чутких пальцев» [12, с. 72]. «Мечта прекрасная, еще не ясная, уже зовет меня вперед», поет в исполнении Любви Орловой героиня знаменитого фильма Григория Александрова «Светлый путь» стахановка Татьяна Морозова¹. Следуя провозглашенным теоретическим постулатам, социалистический реализм предполагал включение в образное мышление мифотворчества – системы исторического предвосхищения, мечты, не просто основанной на действительности в ее развитии, но и опережающей это развитие. Такую позицию в социалистическом соревновании выполнял встречный план – предлагаемое производством перевыполнение нормы, которое любой стахановец считал своим долгом преодолеть. Поэтому бодрая песня Орловой звучит в кульминационный для стахановки Татьяны момент установления рекорда – одновременной работы за 150 ткацкими станками. В «передовом пролетарском искусстве» такая художественная реальность, согласно Горькому, приобретала «трехмерность»: писатель (художник) должен был стремиться запечатлеть «три действительности» - прошлое, настоящее и будущее [4]. Идея «третьей

¹ «Светлый путь», реж. Г. Александров. Мосфильм, 1940.

действительности» лучше всего дает представление о целеполагании искусства соцреализма: в будущем, наблюдаемые художником неприглядные черты действительности разовьются в привлекательные и идеальные. Потому неудивительно, что такие социально активные личности, какими были и Дейнека, и Самохвалов, сумели успешно выработать, в рамках общего мифа, свои идеалы: будь то «идеальный тип» («Девушка в футболке» (1932) Самохвалова) или «идеальное социалистическое тело» («Игра в мяч» (1932), «После боя» (1937-1942) Дейнеки). После установления рекорда «деловитая, знаменитая» Таня Морозова получает признание не только своих коллег, но и государства. Однако ее триумф будет недолговечен – рекорд побьет другая стахановка, сумевшая обуздать 200 станков за смену. И идеализм социалистического соревнования не выдержит борьбы с реальностью – Таня, хоть и на время, зальется стыдными индивидуалистскими слезами зависти к превзошедшей ее Нюре Званцевой. Воспитать «нового человека» не получилось, но запечатлеть образ его «третьей действительности» удалось. В культуре, со времен проектной идеологии авангарда, уже был задан образ будущего, этот идеальный проект, чье видение постоянно присутствовало в сознании современников Дейнеки и Самохвалова. Им оставалось только осуществить идеал в видимых и более «реальных» формах. А пришедшей в себя Тани пришлось запросить на производстве 250 станков и продолжить свою социалистическую борьбу.

«Нас влечет романтика борьбы, нас рождает подъем всех душевных сил, душевная яркость, пафос и вдохновение» [12, с.21]. Романтика революционной борьбы первых полутора десятилетий XX века уступала романтике борьбы трудовой и спортивной, в которых нет классового или политического противостояния, но есть рекорды и достижения. Плоды первенства существовали как дар – стране, заводу, идеалу и, теоретически, отчуждались от его обладателя. Фигуры Алексея Стаханова, Прасковьи Ангелиной, Ивана Гудова канонизировались, особенно в массовой печати и кинематографе. Искусство же обязано было следовать принципу «правдивости». «Поворот к современности ощутим и радостен. Отрадно то, что героем прочно стал наш товарищ и современник – прямодушный, скромный и при этом ничуть не позирующий» [12, с. 20].

В советской стране сакрален труд, как сакрален и человек труда. Естественно и искренне занимавшие молодых Дейнеку и Самохвалова «единственно актуальные темы,

демонстрировавшие вовлеченность в процесс социальных преобразований» можно без труда обнаружить в серии картин Донбасса (Дейнека) и в портретной галерее членов коммуны «Ленинский путь» (Самохвалов). Последняя открывает нам советскую доску почета в образе иконостаса новой церкви – церкви имени Советского Труда. Вдохновленный, посредством Петрова-Водкина, монументальностью древнерусского искусства, Самохвалов сумел и пластически и внутренне обогатить выдвинутое соцреализмом условие «типизации», как «достижения правдивости реалистического отражения действительности» [4]. Эфрос, увидевший на одной из выставок портреты самохваловских коммунаров, сделал очень меткое наблюдение относительно творческого метода художника: «Он умеет найти тот золотой разрез, в котором есть подлинная мера типичности и даже портретности, с одной стороны, даже монументализма – с другой» [13, с. 59]. Пластический язык «трудовой темы» Дейнеки вырастает из более «свежей» традиции - монтажа – характерного для авангарда приема переформования действительности: ОСТовские «На стройке новых цехов» (1926), «Текстильщицы» (1927). Однако в это же время в «Шахтере» 1925 года (ил. 1) присутствует цельный, трагедийный образ того «гагановца, стахановца», которого, вместе с Высоцким, спустя 40 лет будет «жаль по-человечески» всей стране. А. Камышанская отмечает, что «при более глубоком анализе можно усмотреть, что почти во всех его [Дейнеки] работах само конструирование, «сборка» образов ведется на подложке именно трагического мироощущения с двумя основами трагедии – неизбежностью и катастрофичностью» [6, с. 79]. Самохваловские «типичные» образы строителей нового мира, на первый взгляд, и вовсе лишены дейнековского трагизма. Но за счастливой увлеченностью совместным процессом строительства, хотя бы в серии «Метростроевок» Самохвалова, проявляется не только вера советского человека в социальную востребованность, но и непременно связанная с ней трагедия индивидуализма. «Шахтер» Дейнеки и «Женщина с напильником» Самохвалова – это рабочие, чей род занятости крепко связан (без) временем и (ноль) пространством – затемненной, во имя «светлого будущего» темнотой фонов «настоящего».

Трагическое, в пропитанном оптимизмом соцреализме, выступало как частный случай. Трагедия была приемлема тогда, когда активность героя-революционера переходила в агрессивную наступательность против классовых (политических и т.д.) врагов. Как отмечает Юрий Боров, своей борьбой и даже гибелью такой герой «стремится совершить

прорыв к более совершенному состоянию мира, но, кроме классовой борьбы и преодоления постоянных трудностей, создаваемых собственной деятельностью, он не знает путей в грядущее» [2, с. 112]. Но трагедия пролетариата, а особенно стахановца, оказывается куда глубже поверхностного романтизма. Катастрофа переустроенного революцией мира дала толчок культуре, породившей то энергичное поколение Дейнеки и Самохвалова, что на практике готово применить свою силу к любой точке опоры. Расширение возможностей человека (реальное или искусственное) разрывало исторически сложившиеся временные границы и устремляло его в «светлое будущее». Преодолеть подобное мог только сверхчеловек, воспетый еще футуристами «будетлянин», образ которого чувствуется в «Футболисте» (1932) и «Никитке» (1940) Дейнеки и «Кондукторше» Самохвалова (1928). (ил. 2) Соединение brutального и лирического образа – характерная черта античной архаики – явно прослеживается во всем творчестве Самохвалова и Дейнеки, а особенно в теме спорта [7].

В искусстве «цвет не может быть беспартийным» - заявил один из руководителей РАПХа Ф. Коннов в середине 1930-ых [8, с. 135]. Много позже эту тему развил советский анекдот про черно-белый телевизор, в котором, несмотря на монохромность, по футбольному полю бегают одетые в красное советские спортсмены, ибо «идеология цвета не меняет». «Спортивные мотивы», как пишет Е. Сальникова, гарантировали «сразу весь спектр ассоциаций с правильной, можно сказать, стахановской, деятельностью: волевая целеустремленность и физические возможности, установка на борьбу и достигнутые результаты. И все это в отвлеченных, условных параметрах, далеких от прагматики рабочего процесса» [9, с. 84]. Обращение Дейнеки и Самохвалова к теме спорта симптоматично для своего времени. Спорт предоставлял советского идеального человека в действии. «Футболист», «Физкультурница» (1933), «Кросс красноармейцев» (1937) Дейнеки, «Девушка с ракеткой» (1935), «Метательница диска» (1930-е), «Советская физкультура» (1935) Самохвалова. Но разве Дейнека дает нам понять, что бегущие люди – это красноармейцы? Разве Самохвалов выражает советскую специфику в фигуре метательницы диска? Галерея образов спортсменов обоих художников невольно ассоциируется с чем-то вечным, что находит свои корни в античной колыбели Европы, несмотря на красные звезды на футболках и идеологию черно-белого телевизора. Соцреалистическое уходит на второй план, уступая место классическому и даже

архаическому. Дейнека и Самохвалов увеличивают дистанцию между эстетикой образа и его идеологическим финишем. Индивидуализм же личных достижений, никогда полностью не отчуждающийся от его обладателя, здесь еще более, чем в портретах «рабочих», маскируется типажам. Отборный человеческий материал представлен в сакральных коллективных действиях парадов («Киров принимает парад физкультурников» (1935) Самохвалова; «Стахановцы» (1937) Дейнеки), где каждый участник прекрасен, как античный бог – в них и хромоногий Гефест выглядел бы физкультурником. Так, пишет Е. Сальникова, происходит эмансипация эстетического и идеологического: «Это не портреты, а фиксация архетипов, подтверждающих общественную гармонию. Однако сами образы остаются внутренне не идеологизированными, несущими в себе общечеловеческое эстетическое наполнение» [9, с. 108].

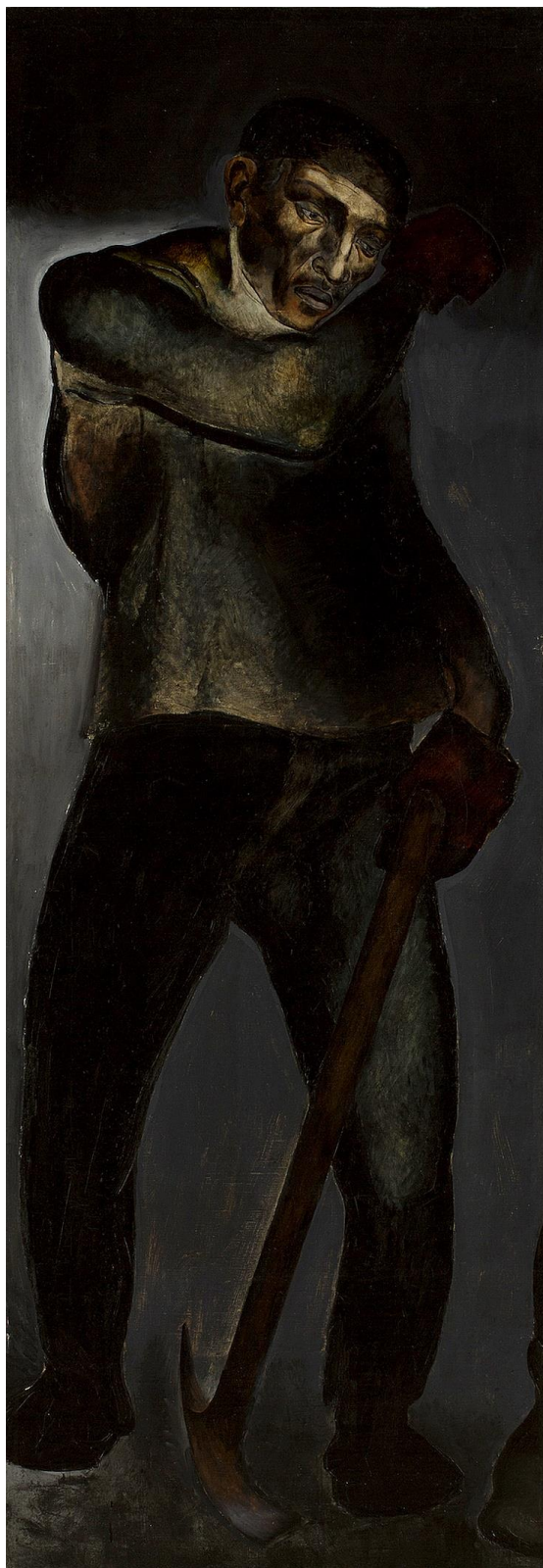
Соцреализм предлагал правила игры, сходные с правилами тогдашней политической жизни. Однако, футболисты Дейнеки не играют в игру – их роль – всегда тянуться за мечом, который уже преодолел силы притяжения и вышел в какое-то новое, космическое измерение. (ил. 3) А там... А там самохваловские идеальные светловолосые спортсменки, словно сошедшие со страниц фантастического романа Ивана Ефремова «Туманность Андромеды». (ил. 4) Дейнека и Самохвалов открывают искусству «четвертое измерение», которое все время стремилось завернуть авангардные миры в сферу «реальности» и устремить их в вечность.

Реалист, основываясь на реальности, создает свою художественную концепцию, которая, впрочем, может быть весьма далека от действительности. Соцреалист, основываясь на реальных тенденциях развития действительности должен обгонять естественный ход событий, выражать идею «третьей действительности» (или «протодействительности»). «Интеллектуальный реализм», к которому еще до теоретических постулатов и различных постановлений, пришли и Дейнека, и Самохвалов, показал не столько правдивое изображение «типических характеров в типических обстоятельствах», сколько личное исследование той или иной темы во всей ее сложности и многогранности. План по соцреализму перевыполнен – в полотнах Дейнеки и Самохвалова состоялся прорыв в четвертое измерение: где Космос преодолел Хаос, смерть преодолена вечностью, а коммунизм уже построен. А значит и нужда в вечном соревновании отпадает:

социалистическая нирвана приняла избранных в светлое будущее: одетые в белое стахановцы ровными рядами маршируют в белом пространстве (коммунистического) рая. (ил. 5) Полагая, подобно Платону, что любое развитие приведет к деградации совершенства, исключим достигнутый Дейнекой и Самохваловым идеал из потока времени, предоставив искусство их «интеллектуального реализма» вечности.

Библиография

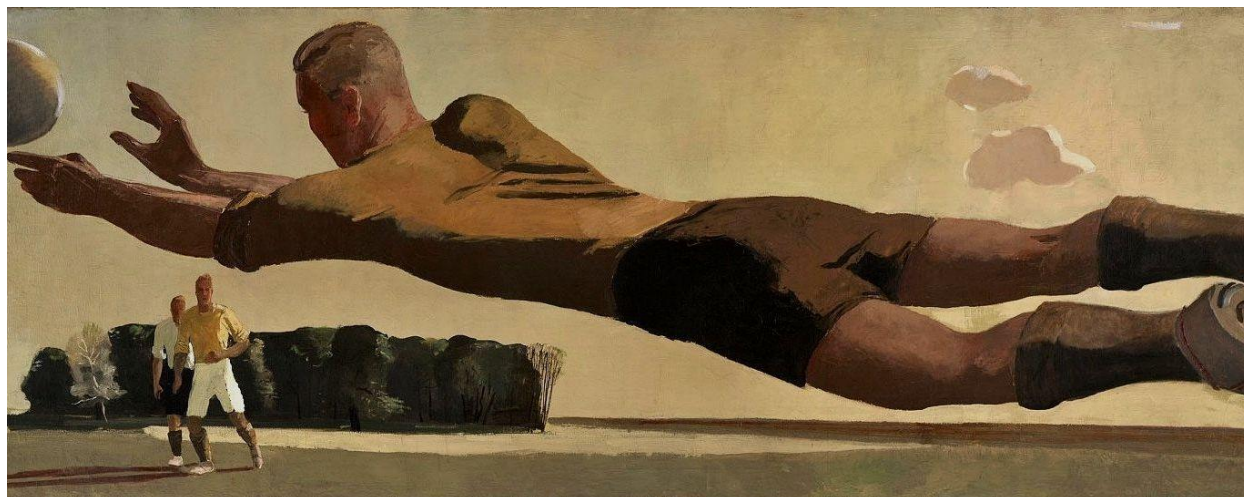
1. Алигер М. Ленинские горы. М.: 1953.
2. Боров Ю. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. М.: АСТ; Олимп. 2008.
3. Гароди Ж. О реализме без берегов = D'un réalisme sans rivages. М.: Прогресс. 1966.
4. Горький М. Советская литература: Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 г. // Горький М. Собр. Соч. в 30 т. Т. 27. М.: Худ. Литература. 1953.
5. Дейнека, А.А. Жизнь, искусство, время. Л.: Художник РСФСР. 1974.
6. Камышанская А. Александр Дейнека: апология жизнестроительства//Искусство, 2-3, 2010. С. 78-85.
7. Лебедевский М. Отблеск античности// Художник, №10. 1989. С.14-18.
8. Манин В. Соцреализм как закономерное явление в искусстве XX века//Картины мира в искусстве XX века. Штрихи к портрету эпохи. М.: РАХ, 1994. С. 124-137.
9. Сальникова Е. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИИ, 2014.
10. Самохвалов А.Н. В годы беспокойного солнца: проза, статьи, о художнике: критика, воспоминания, письма. СПб.: Всемирное слово.1996.
11. Синявский А. Что такое социалистический реализм? // [URL]: <http://www.agitclub.ru/museum/satira/samiz/fen04.htm> (дата обращения: 09.01.2020).
12. Халаминский Ю. Солнце принадлежит всем. М.: Советский художник, 1964.
13. Эфрос А. М. Вчера, сегодня, завтра. //Искусство. 1933. № 6. С. 15–64.



1. Александр Дейнека. Шахтер. 1925. Х. м. 171.5×59. Частная коллекция.



2. Александр Самохвалов. Кондукторша. 1928. Холст, темпера. 130x112. ГРМ, Санкт-Петербург.



3. Александр Дейнека. Вратарь. 1934. Х. м. 119x352. ГТГ, Москва.



4. Александр Самохвалов. Девушка с ядром. 1933. Х. м. 124x65. ГТГ, Москва.



5. Александр Дейнека. Стахановцы. Эскиз панно «Знатные люди Страны Советов». 1937. Х. м. Пермская государственная художественная галерея.

УДК 7.011.3; 7.036.1

С.А. Парфенова.

Парфенова София Александровна. Студент СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. 8 921 653 05 44. sophieparfenova@gmail.com

Parfenova, Sofia Aleksandrovna. Student. St. Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034. 8 921 653 05 44. sophieparfenova@gmail.com

«Дети Солнца» в творчестве Д-С.

Аннотация. В статье рассматривается феномен социалистической мифологемы в контексте развития художественного языка Александра Дейнеки и Александра Самохвалова. Живопись послереволюционной эпохи характеризуется идейным смысловым ядром – на первый план выходит визуализация нового мира и человека как сверхзадачи будущего, а не констатация действительности настоящего. В формировании типизированных идеалистических образов и преобладании завуалированных символических констант, ориентированных на человеческое бессознательное, вырабатывается новый метод передачи человека с отличительными признаками, свойственными пропаганде социалистического общества и требующими изучения.

Ключевые слова: социалистический реализм; солярная мифологема; тоталитарное искусство; Александр Дейнека; Александр Самохвалов; Максим Горький; бессознательное; архетипы.

«Children of the Sun» in the art of Aleksandr Deyneka and Aleksandr Samokhvalov.

Annotation. The article tells about the phenomenon of socialist mythologem in the context of the individual development of artistic manners of painters Alexander Deineka and Alexander Samokhvalov. The art of the post-revolution era is characterized by a single semantic core – the perspective of the new world and man of the future as a Nietzsche's super-human comes to the fore, but not a statement of the of the present reality. A new method of depicting the person with distinctive features which are common for the propaganda of a socialist society and require study is being developed in the forming of typical idealistic images and the predominance of veiled symbolic constants focused on the human unconscious.

Keywords: socialist realism; solar mythologeme; totalitarian art; Alexandr Deyneka; Alexandr Samokhvalov; Maxim Gorky; the unconscious; archetypes.

Архетип главного светила равен, с точки зрения бессознательного, с Абсолютом гармонии, высшим достижением непостижимой высоты не только человеческого духа, но также социального прогресса. Наиболее всего аналогичный принцип идеалистического восприятия будущего проявляется в программной мифологеме, отражающей настроение нового мира в лице советского общества - пьесе М. Горького «Дети Солнца». Об этом культе нового человека, сверхчеловека, упоминает сам Горький на Первом съезде советских писателей в 1934 году: «Такие коллективные работы создадут, быть может, полуфабрикат, но они многим и многим предложат прекрасный материал для индивидуального художественного творчества и, главное, они помогут нам хорошо узнать друг друга, перевоспитаться в людей, достойных великой эпохи, которая зовет нас к работе на весь мир, на освобождение трудящихся людей всей земли» [4; с. 172].

В частности, очевидно, что советские художники обращались к современности и героики той эпохи Золотого века, буквально создававшегося руками обычного народа, которого в художественной составляющей презентуемых образах в произведениях мастеров социалистического реализма, следует с осторожностью сопоставить с воплощением богов. Более всего это безусловно выражено в концепции культивирования физического совершенства в сценах спорта, рабочей силы и отражения воли в отрицании страха перед трудом, словом – сопоставление нового человека с героем, строящим социализм. Не менее важным остается также репрезентация подобных образов с явным и острым оптимизмом, пестрящим бодрым духом, в отличие, например, от итальянского «Новеченто» [3; с. 48] или тоталитарного искусства Третьего Рейха.

Характерной чертой солярной мифологемы может считаться связь с архаическим восприятием мира в выражении божественной частицы в образах строителей нового прекрасного будущего, что в свою очередь идеологически обуславливает выбор тематики изображаемого художниками Самохвалова и Дейнеки, органично вписывающегося в метод социалистического реализма. В связи с этим встает закономерный вопрос о политизации искусства в связи с явной героико-просветительской подачей образа советского человека в произведениях художников. Как обозначает Борис Гройс [2; с.7], за неимением арт-рынка

в Советском Союзе не было такого понятия как продажа произведений искусства, что приводит к отмеченному искусствоведам второму типу политизированного искусства – пропагандистскому, действующему целенаправленно на умы масс. Примером явной симпатии советской власти к творчеству А. Дейнеки и А. Самохвалова служит хотя бы тот факт, что по решению Комиссии по организации выставок в Венеции и Филадельфии в 1934 году, они в ряду немногих других были причислены к наиболее отражающим советскую идеологию мастерам [5; с. 67].

По большей части мифологема «Дети Солнца» безусловно была отражена в творчестве Дейнеки и Самохвалова в работах спортивной тематики, сценах, показывающих трудовые будни, а также массовые кампании: «Стахановцы» (1937), «Кросс красноармейцев», «Покорители космоса» (1961), «Хлопок» (1939), «Аппассионата (Строители коммунизма)» (1967). В особенности символический образ нового человека проявляется в творчестве художников благодаря унификации индивидуальных черт изображаемых героев до максимума, то есть персонажи произведений изображены обобщенно, модификаций практически нет – в следствии использования подобной техники складывается впечатление о ремесленном повторе художником одного и того же образа, что чаще всего замечается на раннем этапе творчества А. Дейнеки: «Футбол» (1924), «На стройке новых цехов» (1926), «Бег» (1930), «Женский кросс» (1931). Подобная специфика, без сомнения отсылает к акценту на собирательный образ «сверхчеловека», о чем упоминалось ранее. В картине «Раздолье» (1944, ил. 1) зрелого творчества художника схематизация индивидуальных черт играет символическую игру на фоне порождающего ощущение свободы и легкости пейзажа как бы намекающего на независимость идеалистического повествования от жестокой реальности Великой Отечественной Войны. В частности, картина может быть трактована как аллегория веры в скорую победу. Однако, что менее очевидно, так это трактовка образов женщин, сравнимых с ницшеанской «суперженщиной» [1; с. 88] - волевой, динамичной и деэротизированной в случае раннего восприятия воли как исключительно мускулиной черты. Выходящие за гендерные стереотипы эти образы художника тем не менее идеалистически преувеличены, что невозможно применить к женским образам Самохвалова, как и к его программному произведению «Кондукторша» (1928, ил. 2) – коннотацию «власти великой матери» [8; с. 258] или ранее упомянутое сопоставление нового человека с Богом/Светилом.

Александр Самохвалов способствовал росту культа женщины, а точнее ее нового образа, вне сентиментальных условностей, характерных для предыдущих художественных эпох. В работах мастера сочетается каноничный возрожденческий облик, однако, наделенный волевыми в изображении характера и нарочито акцентированными физическими модификациями моделировками («Со сверлом», 1934; «Откатчицы», 1934), ранее не фигурирующими в контексте репрезентации феминности («Портрет полевой работницы Анны Ульяновой», 1931). Стоит хотя бы вспомнить «Девушку в футболке» (ил. 3) или картину 1939 года «Делегатки». Героиня первого произведения, по словам самого художника [6; с. 204], если бы улыбалась, то это бы значило мотивацию к действию, не статику, а готовность к прорыву. К какому конкретно, история умалчивает. Вторая же пестрит духом бескрайнего оптимизма, кажущегося лоска [7; с. 131], характерного для советской живописи периода 30-х годов. Однако, здесь, как и в работах Дейнеки встает вопрос о схематизации индивидуального, то есть, фактически, личностное в контексте мифологемы не рассматривается как первостепенное, что приводит к мысли о полнейшей уравниловке персонажей ради достижения настроения всеединства и коллективности идеологии культуры Советского Союза или взгляда в прошлое на образ архаической Великой Матери. В дополнение к художественному приему, монументальный размер картины, конечно, играет огромную роль в восприятии произведения как «политически ангажированного» [7; с. 132] манифеста или эпического памятника, требующего внимательного и долгого созерцания.

Интересно, что теория «великого будущего» предполагает не только формальную констатацию действия, способствующего революционному преобразованию и достижению нового, но и некую не тлеющую мечту, живущую в умах русского человека. В отличие от политизированного изображения, лирические образы как раз и отражают нескончаемую веру в недалекое безоблачное будущее. Наиболее отчетливо это проявлено, безусловно, в произведениях Дейнеки, запечатлевающих детей с набором возможной символики юности как толчка к развитию, незрелой воли на свершение, взгляда в будущее и нескорую возможность достичь взросления-расцвета жизни в глобальном Абсолюте: «Пионер» (1934, ил. 4), «Будущие летчики» (1938). Подобный лиризм, резко контрастирующий с эпическим, однако с менее воодушевляющим позывом, заметен в работе Самохвалова «Портрет Екатерины Петровны Самохваловой» (1930), на котором женщина взирет на зрителя

внимательным и сосредоточенным взглядом, вслушиваясь в нереальное происходящее вокруг. Аналогичное настроение чувствуется в картине художника «Голубые сумерки» (ил. 5), где появляется мотив окна (схожий момент встречается и у Дейнеки «Девочка у окна. Зима» (1931)). Окно здесь ограничивает условное пространство комнаты от бескрайней свободы окружающего мира, куда с тоской и опустошенностью героиня, жена художника, уже не стремится, окруженная атрибутами старого мира.

Несмотря на актуализацию в социалистическом реализме приема идеализации и типизации образов изображаемых персонажей произведений, подобный прием не отражал действительность в ее полной мере, что всегда приводит к истощению метода и ремесленному повтору. Таким образом, крайнем расцветом солярной мифологемы можно считать лишь первый период становления социалистического реализма. Тем не менее, именно подобные иллюзорные образы действительно были понятны и приятны восприятию зрителям, верящим в светлое будущее и власть своей воли в достижение поставленных целей.

Библиография

1. Gendering landscape art / Ed. by Adams S. and Gruetzner Robins A. Oxford: Alden Press, 2000.
2. Groys B. Art Power. Cambridge, London: The MIT Press, 2008.
3. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
4. Горький М. Том 27. Статьи, речи, приветствия 1933-1936. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949.
5. Дейнека. Живопись. М.: Издательская программа «Интерроса», 2010.
6. Самохвалов А. Н. Мой творческий путь. Л.: Художник РСФСР, 1977.
7. Чайковская В.И. Три лика русского искусства XX века: Роберт Фальк, Кузьма Петров-Водкин, Александр Самохвалов. М.: Искусство-XXI век, 2006.
8. Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930-1990. М.: Искусство-XXI век, 2009.



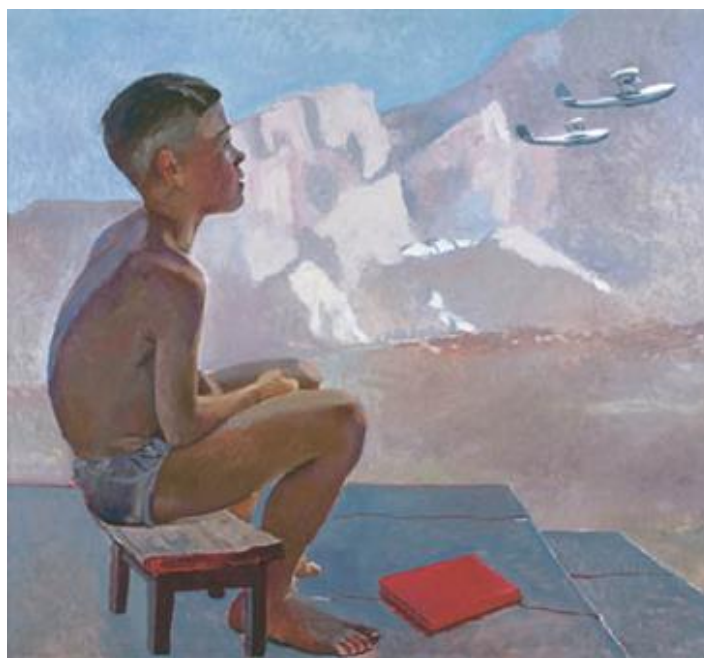
1. Александр Дейнека. Раздолье. 1944. Х., м. 204x300. ГРМ, Санкт-Петербург.



2. Александр Самохвалов. Кондукторша. 1928. Х., темпера. 130x112. ГРМ, Санкт-Петербург.



3. Александр Самохвалов. Девушка в футболке. 1932. Х., темпера. 102х64. ГРМ, Санкт-Петербург.



4. Александр Дейнека. Пионер. 1934. Х., м. 90х100. Курская картинная галерея имени А.А. Дейнеки.



5. Александр Самохвалов. Голубые сумерки. 1960. Х., м. 112х90. Брянский областной художественный музейно-выставочный центр.

УДК. 7.013; 7.032; 7.036.1

Д.П. Мещерякова.

Мещерякова Дарья Павловна, студент. СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. desessient@gmail.com

Meshcheryakova, Daria Pavlovna student. St. Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. desessient@gmail.com

Принципы греко-римского художественного мышления в творчестве А. Дейнеки.

Аннотация. В данной статье рассматривается ряд работ А.А. Дейнеки через призму эстетических принципов античного искусства (композиция, перспектива, общие вопросы гармонии, отношение к человеческому телу). В основу исследования легла теория композиции В.А. Фаворского и сформулированные им принципы построения древнегреческого рельефа.

Ключевые слова: Александр Дейнека; Владимир Фаворский; античное искусство; древнегреческий рельеф; соцреализм.

Some principles of Greek-Roman artistic thinking in the artwork of A. Deineka.

Annotation. In this article we examine a number of works by A. A. Deineka through the prism of aesthetic principles of ancient art (composition, perspective, general issues of harmony, attitude to the human body). The research is based on the theory of composition of V. A. Favorsky and the principles of construction of ancient Greek relief formulated by him.

Keywords: Alexander Deyneka; Vladimir Favorsky; ancient art; ancient Greek relief; social realism.

Со времен Ренессанса (а если верить Э. Панофскому – и того раньше) европейская культура беспощадно эксплуатировала образы античности, подстраивая их под новое мировоззрение, внося своё содержание в неглубоко осмысленную форму и утрачивая при этом аутентичную эстетику и гармонию. Многочисленные «классицизмы» замылили глаз переизбытком фигур греческих божеств и героев, когда первостепенная для древних красота пластики человеческого тела и композиционная целостность были доступна лишь немногим. Одним

из таких редких художников был А.А. Дейнека, неоспоримый классик советского искусства, высоко ценимый как в официальных кругах, так и в среде нонконформизма. Изображая исключительно современность, он возвел ее в ранг достигнутого и вневременного идеала.

Едва ли не основополагающую роль в эстетическом воспитании Александра Дейнеки сыграл В.А. Фаворский, читавший в начале 1920-х годов во ВХУТЕМАСе (где на тот момент Дейнека и учился) лекции по теории композиции. Две из семнадцати были посвящены принципам построения древнегреческого рельефа, одна – греческому ортогональному рисунку, в остальных же античность упоминалась так или иначе. В лекциях оговаривалось, что главным условием цельности греческого рельефа являлось ограниченное число плоскостей между передним и задним планом и, как следствие, отсутствие линейно-перспективного построения. Так, теоретически, и на примере собственной графики Фаворскому удалось развить в своем ученике чувство художественной цельности и любовь к лаконичному языку.

Очарованность античностью и приспособление ее художественных принципов (возможно, иногда подсознательное) к трактовке самых современных сюжетов проявилось у Дейнеки в полной мере к началу 1930-х годов. Фаворский восхищённо отзывался о своем ученике: «Только Дейнека в своих последних работах добивается рельефа (ил.1), предельной глубины, большой цветности и конкретности» [4, с. 86]. Так, характерным примером переосмысления законов греко-римского рельефа стала картина «Бегуны» 1934 года, где над композицией явно превалирует (воспользуемся термином Фаворского) «конструкция» – точеное и общее движение атлетов, устремленных далеко за обозначенные пределы. Перспективного сокращения нет и в помине: понятие о глубине создается за счет последовательного перекрывания фигур и тонального затемнения. Плоскость горчичного газона – та самая абстрактная и непроницаемая твердыня древних рельефов – воспринимается параллельной вертикали девушки с переднего плана, и два этих рубежа плотно сжимают между собой всю композицию.

В отдельную категорию можно вынести ряд работ – от графических до монументальных, исполненных на практически абсолютном белом фоне (многочисленные «Лыжники», «Футбол»). Произведения эти похожи на рельефы, которые сохранили остатки краски на

выпуклых частях (а уже ни для кого не секрет, что вся белокаменная античная скульптура была изначально раскрашена, причем весьма ярко). Иллюзию также подкрепляет профильное изображение фигур – максимально динамичный и характерный ракурс.

Нарративные фризы римских арок и колонн напоминает двухуровневая композиция «Обороны Петрограда», где верхний ярус – развернутый и плоскостной, а нижний – закругляющийся с обеих сторон и создающий ощущение непрерывно восходящего, но безысходного движения. Напрашивается также и сюжетное сопоставление: строй марширующих солдат с винтовками и неуверенный ряд раненых наверху не может не вызвать ассоциаций с классическими изображениями римских легионеров и военнопленных на триумфальных монументах.

Очевидная отсылка к архитектурному фризу прочитывается и в работе «После боя» (1937-1942): персонажи заднего плана кажутся развёрнутой по горизонтали вариацией одной и той же фигуры (ил. 2). Их практически орнаментальную отстраненность оттеняет тактильно осязаемая фигура сидящего человека, которая по пластической цельности и мощи напоминает Бельведерский торс.

Фигуры на станковых и монументальных произведениях Дейнеки подчеркнуто скульптурны и пластически обтекаемы, однако в погоне за иллюзорностью он не злоупотребляет контрастами светотени, чем в некоторой степени походит на античных мастеров монументальной живописи, моделировавших цветом и светоносными мазками. Родственна древним и излюбленная Дейнекой особенная фактура человеческой кожи, обожжённой солнцем и немного шероховатой, будто бы написанной по сырой штукатурке. Так же «зажигает» кирпичный приглушенный цвет обнаженных тел лазурные участки неба, чистого, как в «Золотом веке» Гесиода (ил.3). «Я люблю мозаику Неаполя, - пишет Дейнека, - «Битву Дария с Александром» - вещь колоссальную по композиционному развороту, жизненности мощных движений, смысловой ясности – молодая вещь» [1, с. 68]. Поэтому художник даже не скрывает откровенные заимствования из «Александровой мозаики» в «Битве Амазонок»: он повторяет и общую композицию – плотную мешанину тел, максимально приближенную к переднему плану, и диагонали копий, и героическую порывистость поз, и летящих лошадей, и покорёженный труп дерева (ил.4). Интересно, что едва ли не в единственной работе на историческую (более того – античную) тему Дейнека

отходит от своих программных установок, несколько театрализуя композицию и внося кричащие эмоции в обычно монументально-бесстрастные образы. Здесь античность груба и неэстетична (что, на самом деле, весьма точно с научной точки зрения) и далека от утвержденного искусством идеала древней красоты, ставшего пластической матрицей для художника.

Человеческое тело у Дейнеки так же первостепенно и абсолютно, как и в античном искусстве, в основе которого лежало конструктивное изображение человека и где композиция была результатом его органического движения, «своеобразного танца по плоскости» [4, с. 102]. Пространство его полотен полностью подчинено фигурам, цельным и первозданным, конструктивно не нарушенным перспективой. Человек Дейнеки – мера всего, он задает масштабы произведения и его пропорции (например, «Вратарь») и, подобно древнему греку, художник создает культ человеческого тела: «Я люблю спорт. Я могу любоваться часами на бегунов, пятиборцев, пловцов, лыжников. Мне всегда казалось, что спорт облагораживает человека, как всё красивое... Я еще больше начал любить греков, погружаясь в мир здоровья. Я не понимаю, для чего нужен пейзаж машин, если в нем пребывает уродливое человеческое существо, дряблое и безвольное» [1, с. 83].

На картине «Герои первой пятилетки» мимо копии Мироновского «Дискобола» гордо шествует отряд рабочих, не менее идеализированных и монументальных, чем олимпийский атлет. Эра античных героев давно миновала, но настала новая эра, эра новых героев, собственными руками заново собирающих из древнего хаоса новый дивный мир.

Библиография

1. Дейнека, А.А. Жизнь, искусство, время. Л.: Художник РСФСР, 1974.
2. Загянская, Г. Концепция древнегреческого рельефа как основа теории художественной формы Владимира Фаворского: Материалы к Истории Формального Метода в России // *Revue Des Études Slaves*, vol. 87, no. 1, 2016, С. 79–94.
3. Лебединский, М. Отблеск античности // *Художник*. 1989. №10. С. 14 – 18
4. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988.



1. а) А. Дейнека. Утренняя зарядка. 1932. Х., м. ГТГ, Москва

б) Дионисийский танец. 50-30-е гг. до н.э. Мрамор. Музей Прадо, Мадрид



2. а) А. Дейнека. После боя. 1937 – 1942. Х., м. Курская галерея им. А.А. Дейнеки

б) Игра в мяч. Рельеф. Ок. 500 г. до н.э. Мрамор. Национальный Археологический музей, Афины



3. а) А. Дейнека. Мальчики, выбегающие из воды. 1930 – 1935. Карт., м. Частная коллекция

б) Геракл и Омфала. Помпеянская фреска. Дом Марка Лукреция. I в. н.э. Национальный Археологический музей, Неаполь



4. а) А. Дейнека. Бой амазонок. 1947. Х., м. ГТГ, Москва

б) Филоксен из Эретрии. Битва при Иссе. Мозаика. Ок. 100 до н.э. Национальный Археологический музей, Неаполь

УДК 7.036.1, 7.041.3, 75.03, 75.041

Т.В. Бельченко.

Бельченко Татьяна Викторовна, студент. СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. tvbelchenko@gmail.com

Belchenko Tatiana Victorovna, student. St. Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. tvbelchenko@gmail.com

Дейнека-Самохвалов: трактовка обнаженной натуры.

Аннотация. В статье сравниваются особенности подхода к изображению обнаженного человеческого тела в творчестве А.Дейнеки и А.Самохвалова. Рассматривается соотношение индивидуального метода этих художников с культурой 1930-х годов, когда интерес к человеческому телу особенно возрастает, и формируется новый вариант «героической наготы». На примере нескольких произведений показывается различие в понимании этой концепции у Дейнеки и Самохвалова, теперь выраженной не только в мужской, но и в женской обнаженной натуре, а также «новые» и «традиционные» приемы в ее изображении: характерный для Дейнеки вариант передачи тела, как мощной, но не одухотворенной материи, которая может служить материалом для строительства нового человека и, вероятно более традиционный, самохваловский метод, направленный на поиск «новой» женственности. Более внимательное рассмотрение особенностей трактовки обнаженного тела - наиболее близкого и понятного человеку материала - представляется ключевым для понимания мировоззрения времени.

Ключевые слова: искусство 30-х годов; обнаженная натура; «героическая нагота»; «коммунистический рай», «новый человек»; тело; материя; личность.

Deineka-Samokhvalov: interpretation of nude.

Annotation. The article include a comparison of methods of imagination of a naked body used by artists A. Deineka and A. Samokhvalov. The relationship of this two artists individual techniques with the culture of the 30s, the period when the role of the humans body especially increased, and a new version of «heroic nudity» was formed, is also reviewed in this article. Using the example of several works, we'll try to reflect the difference in this two artist's interpretation of the "new"

conception of the nude now expressed not only in male but also in female nudity: in Deineka's transmission the human body is shown as powerful, but unspiritualized substance which can serve as material for the construction of the "new person", and contrariwise a rather more traditional method aimed at finding a "new" femininity proposed by Samokhvalov. This closer look at the interpretation of the naked body - the most intimate and understandable matter - seems to be the key to appreciation the mindset of the time.

Keywords: art of the 30s, nude; «heroic nudity», «communistic paradise»; «new man»; body; substance; personality.

В одной из гравюр Александра Дейнеки изображающей игру в футбол («Футбол», 1923) есть «странный» персонаж - обнаженный мужчина, несколько напоминающий поликлетовского Дорифора. Фигура находится в верхнем правом углу композиции, сильно уступает другим в размере, и ее движение сдержанное уравновешенное плавное не вписывается в угловатый динамичный ритм спортивной игры. С точки зрения сюжета (не композиции) связь этой фигуры с остальным изображением не понятна, и она - фигура - кажется здесь случайным элементом. Такое впечатление, что Дейнеку занимает не сюжет, а разработка нескольких формальных задач. И важная роль здесь отведена пластике человеческого тела: его футболисты почти обнажены и вся картина напоминает раскладку стадий движения одной фигуры

Эта гравюра как бы провозвешник культуры и искусства 1930-х, когда интерес к человеческому телу существенно возрастает.

В 30-е годы советскую живопись заполнили фигуры полу-, а иногда и полностью обнаженных атлетов - мужчин и женщин. Они демонстрируют свое тело не только на фоне морских пейзажей, в душевых, но и в обстановке, которая может показаться по меньшей мере необычной - на стадионах. Стремление обнажить человеческое тело, проявилось даже в изображениях труда – там, где открытая нагота была совсем уж неуместна, она заменялась подобием *draperie mouillée* (фр.: мокрая драпировка): так одежда самохваловских «метростроек» не скрывает строения их великолепных тел.

Человеческое тело - главный, инструмент познания окружающей действительности и канал связи с ней - наиболее понятный для каждого язык, с помощью которого можно было

приобщить человека к «новой реальности», радостной утопии о создании «коммунистического рая». Цель формальных поисков Дейнеки и Самохвалова - первых художников, не имевших опыта в дореволюционной России [6] - в том числе касающиеся трактовки человеческого тела - воплощение, конструирование - именно «строительство» этой утопии. Результат этих поисков - новый вариант «героической наготы» - воплощения высокого гармонического духа и идеи в материи. Тело становится абсолютно цельной гармонической системой, не позволяющей выкинуть или скрыть одну из ее частей и поэтому обнажается.

Мы будем говорить в первую очередь о женских образах, поскольку на их примере хорошо видны свойственные Дейнеке и Самохвалову особенности трактовки обнаженного тела. Немного абстрагировавшись от «заказа времени» попробуем понять, как каждый из них трактует собственно образ тела.

Ранее, когда мы говорили о «Футболе» Дейнеки мы обратили внимание на то, что его волнует в первую очередь форма. Это видно практически во всех его ню. Он рассматривает тело как выразительное соотношение отдельных объемов, это особенно заметно, если мы посмотрим на «Двух натурщиц» 1923 года (ил.1): Дейнека конструирует фигуры двух женщин из отдельных максимально четко очерченных форм, они анатомически правильны, местами чуть гипертрофированы для большей выразительности и ясности. Эффект несколько напоминает экорше. Это любование телом как пластической материальной структурой. Этот этюд говорит нам о том, что дейнековская эстетика родственна не столько античности - как иногда утверждают - сколько пылливому уму ренессансных художников-анатомов.

Тело у Дейнеки - это в первую очередь материальная субстанция, очень плотная, мощная, насыщенная потенциальной энергией, но не одухотворенная.

Дейнека обособляет телесную материю от фона, не позволяя нигде нарушаться контуры формы и накладывая объемную фигуру на абстрактный или почти абстрактный фон.

В результате, если мы посмотрим на его «Натурщицу перед зеркалом» (1930), карандашные рисунки с натуры или знаменитую «Игру в мяч» (1932, ил.2), в глаза бросается выпуклость и осязаемость обнаженных фигур, они как будто надстраиваются над поверхностью

картины, вероятно от этого материя воспринимается как активная, действующая на зрителя. Дейнека почти не занимается разработкой сложной фактуры кожи, он только плавно градирует переходы от темного к светлому с целью подчеркнуть, где необходимо, выпуклость формы, ее фактура становится плотной и упругой как металл. Стремление к монументализации - еще одна существенная черта (конечно не только дейнековская). Независимо от размера полотна, ню Дейнеки кажутся монументальными, благодаря тому, что художник обобщает изображение. Составляющие тела сводятся к минимуму, связи между ними делаются максимально ясными. Дейнека предпочитает показывать своих натурщиц со спины, как в «Игре в мяч» или «Натурщице перед зеркалом» - такой ракурс позволяет свести дробность и сложность в изображении женского тела к минимуму. Когда же он все-таки изображает девушек анфас, он часто максимально ретуширует и уплощает формы груди и живота, которые традиционно наоборот подчеркиваются. Женские фигуры анфас таким образом заключаются в ясно читаемый силуэт («Купающиеся девушки», 1933), выглядят более плоскими, но монолитными.

Если мы снова посмотрим на его «Двух натурщиц», «Натурщицу перед зеркалом», «Игру в мяч» или картину «На балконе», а также некоторые скульптуры - мы увидим, что нигде художник не использует контрапост, позволяющий наиболее выгодно подчеркнуть округлые женственные формы: плавные дуги бедра и торса, сходящиеся в талии. Натурщицы Дейнеки опираются на широко расставленные ноги, кроме того художник подчеркнуто утяжеляет нижнюю часть тела, несколько гиперболизируя мускулатуру. Такая почти что конусообразная форма, создает ощущение одновременно устойчивости и направленной энергии.

Женское тело, которое традиционно в классическом искусстве было носителем мягкости, плавности и покоя, у Дейнеки становится образом не женственности, а активной энергии и силы.

То, что Дейнека предпочитает показывать женскую фигуру со спины, максимально ее обезличивает: лица мы не видим - не можем считать характер, пусть обобщенный и типический, и фокусируемся на собственно теле, в котором материальность, «плотскость» и осязательность преобладает, как уже говорилось, над всеми остальными качествами. Если можно применить такое сравнение, то это словно глина, в которую еще не вдохнули дух,

как будто бы художник дает материал, из которого можно будет «слепить» «нового человека». Как мы могли увидеть, этот материал как бы результат селекции, отбора и основа его структуры, энергия и сила.

В искусстве Дейнеки нет принципиальной разницы между мужским и женским, это объясняет, почему, например, делая наброски к «Обороне Севастополя» он сперва использует женскую натуру.

В отличие от Дейнеки, Самохвалов пытается примерить отбор и силу с женственностью. Об этом говорят его венеры-метростроевки, его спортсменки, знаменитая «Девушка в футболке» и, особенно его ню.

Он - лирик. В идеальном женственном образе он ищет возвышенной и мягкой красоты, как это было в классическом искусстве. Это объясняет почему женская обнаженная натура в его творчестве преобладает над мужской.

Эстетика Самохвалова ближе к классической, чем эстетика Дейнеки, это лучше всего видно в некоторых его скульптурах, как например «Купальщица» (ил.4), «Девушка с книгой» (1930), Женский торс (1940) - по движению рук («Купальщица»), по пропорциям и постановке фигур, напоминающих античные образцы.

В отличие от Дейнеки Самохвалов не исключает в своих обнаженных человеческую личность. Первое что бросается в глаза в картине «После кросса» (ил.5)- лицо. Оно проработано наиболее четко, и в сочетании с повернутой анфас - раскрытой перед зрителем нагой фигурой вызывает чувство некоторого смущения, ощущение большей откровенности, незащищенности и живости. Это уже не просто материя, а образ живой женщины, хотя безусловно достаточно идеализированный и собирательный. Самохвалов ищет женственности и мягкости, поэтому, если Дейнека конструирует форму изнутри, Самохвалов касается ее поверхности - разрабатывает структуру кожи, он как правило избегает четких контуров, размывает их или сглаживает дробными мазками, благодаря такому приему фигура девушки в картине «После кросса» не выступает на зрителя, а как будто манит. Здесь есть мягкость и ощущение теплого живого тела, окутанного влажным паром. Если бы не название картины, отсылающее нас к программной спортивной теме, эту девушку можно было бы принять за современницу ренуаровских обнаженных красавиц.

Самохвалов не внес принципиально нового в трактовку собственно обнаженного тела, но, как уже говорилось, он решает проблему объединения классической женственности с образами движения и силы. Используя гиперболизированные мощные формы, как в «Физкультурнице» или «Метростроевках», и активную постановку фигуры («Девушка с ракеткой», «Дискоболка») он смягчает контуры при помощи своего «фирменного» «сфумато» (тоже самое можно заметить и в скульптуре, где поверхность делается намеренно шероховатой), он подчеркивает плавность формы, и, иногда, нивелирует движение, отчего мы получаем «предстоящий» образ-идею нового человека, вместо активного, развивающегося во времени. Несмотря на то, что Самохвалов не разрабатывает принципиально нового понимания телесности, ему советская живопись (и вероятно действительность) обязана созданием нового живого собирательного типа.

То, что художник так много внимания уделяет проблеме тела и подчеркивает его плотскость - очень важно. Для нового мироощущения 30-х характерно не столько то, что тело стало ощущаться по-иному, сколько то, что оно стало ощущаться. Это - как бы отрицание отрицания плоти.

Оба художника - Дейнека и Самохвалов - не любили работать с натуры, так как она слишком активно вмешивается в произведение и мешает идее [6], [12]. Главным материалом становятся память и впечатление. Они конструировали “новую” реальность, и поэтому работали умозрительно, стремясь «пересоздать» художественное пространство и «переосознать» человеческую телесность.

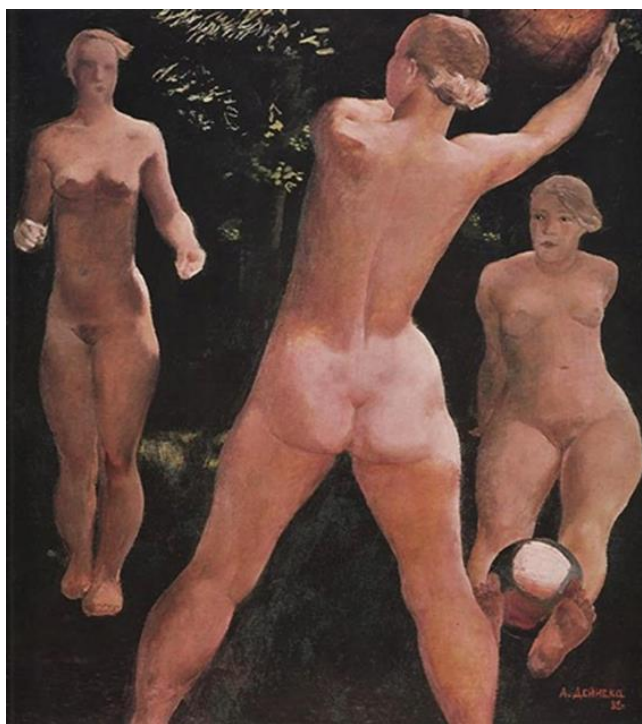
В результате именно изображение тела – материала, который никогда не теряет своей актуальности - через сопереживание, основанное на собственном телесном опыте, может приобщить современного зрителя к мироощущению той эпохи.

Библиография

1. Александр Дейнека. М.: Изобраз. искусство. 1989// Т.2 Дейнека А. Жизнь, искусство, время: лит.-худож. наследство.
2. Александр Дейнека. Живопись. Графика. Скульптура //Каталог выставки/ сост. Александрова Н., Воронович Е. //М.: «Интерроса». 2010.
3. Александр Самохвалов. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство //Каталог выставки/ сост. Биберин В.Н. Тверь: Приз. 1994.
4. Александрова Н., Воронович Е. Дейнека. Живопись.// М.: «Интерроса». 2010.
5. Герчук Ю. Дейнека. Графика. Альбом. //М.: «Интеросса». 2009.
6. Епишин А. Русское? Советское? Космополитическое? Искусство Дейнеки// Собрание. 2011. №3. С.28-37
7. Зингер Л. С. Александр Самохвалов. Альбом. //М.: Сов.художник. 1982.
8. Лебедевский М. Отблеск античности// Художник. 1989. №10. С.14-18.
9. Костин В.И. Образ молодости в живописи Александра Самохвалова //Костин В.И. Среди художников. М.:1986. С.10-14
10. Правоторова А. Женщины тридцатых годов //Юный художник. 1983. №3. С.2-3
11. Мантурова Т.Б. Роль смежных искусств в творческом процессе/ Страницы истории отечественного искусства: X-XXв. Вып.№3. // СПб. 1997. С.108-112
12. Самохвалов А.Н. В годы беспокойного солнца: проза, статьи, о художнике: критика, воспоминания, письма. СПб.: Всемирное слово.1996.
13. Сысоев В.П. Дейнека А.А. Живопись, графика, скульптура, мозаика. Альбом. Л.: Аврора. 1982.
14. Сысоев В.П. Александр Дейнека. М.: Арт-родник. 2010.



1. Александр Дейнека. Две натурщицы. 1923. Х., м. 72x57. ГРМ, Санкт-Петербург.



2. Александр Дейнека. Игра в мяч. Х., м. 124,5x124,5. 1932. ГТГ, Москва.



3. Александр Дейнека. Спортсменка. 1950. Бронза, литье. 36 x 14,1 x 7,2 Курская картинная галерея.



4. Александр Самохвалов. Купальщица. Бронза, литье. 17x18,5x5. Волгоградский музей изобразительных искусств им И.И. Машкова.



5. Александр Самохвалов. После кросса. 1934-1935. Х., м. 143х64. ГРМ, Санкт-Петербург.

УДК 7.036.1, 7.041.3, 75.03, 75.041

Д. А. Леонтьева.

Леонтьева Дарья Андреевна. Студент СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. 8 962 721 70 46 darleontewa@gmail.com

Leonteva, Darya Andreevna. Student. St. Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034. Saint Petersburg, Russian Federation. 8 962 721 70 46 darleontewa@gmail.com

Мужское - женское в творчестве А. Дейнеки.

Аннотация. В данной статье будет рассмотрен аспект воплощений мужских и женских образов в творчестве Александра Дейнеки. В рамках последних гендерных исследований, соприкасающихся по своей тематике с вопросами искусства, актуально рассматривать момент реализации творчества в соотношении «произведение – зритель». Таким образом, исследование носит как субъективный характер трактовки исполнения феминных и маскулинных образов, так и ориентируется на известную переменную в социокультурных установках на протяжении всего периода творчества художника.

Ключевые слова: феминность; маскулинность; гендерные роли; коллективность; фокус внимания; монументальность; интимность.

Annotation. This article will consider the aspect of the incarnations of male and female images in the work of Alexander Deineka. In the framework of the latest gender studies, touching on issues of art on their subject, it is important to consider the moment of realization of creativity in the ratio «work - viewer». Thus, the study is as subjective as the interpretation of the representation of feminine and masculine images, and focuses on a well-known changes in sociocultural settings throughout the entire period of the artist.

Keywords: femininity; masculinity; gender roles; collectivity; focus of attention; monumentality; intimacy.

История развития культуры и искусства демонстрирует бинарное отношение к вопросу восприятия и передачи маскулинного и феминного начал. Такое чёткое разделение обычно выражается не только в строго определённых рамках социального поведения мужчины и

женщины, но и во внешней атрибуции, отражающейся в произведениях искусства. Стандартные соотношения женственности, как возвышенного образа материнства и нежности, а мужчины - воина и добытчика явно заметны ещё в живописи XIX века [4]. Однако к началу XX века уже заметен переход на другое восприятие гендерных ролей [3, с. 214]. Эпоха символизма оставила глубокий след в культурном развитии общества в целом, и естественно соразмерно изменила живописные реалии. Таким образом, говоря о начале XX века и в особенности об этапе строительства нового общества, подверженного революционным настроениям, нужно понимать какая роль теперь закрепляется за мужчиной и женщиной. Гендерное неравенство всё больше теряет свою очевидность. Раскрытие в женщине «многоликости» [3, с. 212] подводит поэтов и художников к отказу от односторонней интерпретации женственности, как нечто возвышенно - созидательное. Мужчина в следствии таких размышлений становится на позицию жертвы. В контексте данного вывода хотелось бы обратиться к рассмотрению творчества А. Дейнеки раннего периода.

Известно, что учёба в Харьковском художественном училище у М.Р. Пестрикова было благотворным временем для развития талантов художника. Муштра по рисунку оказала сильное влияние на будущий интерес и технику Александра Дейнеки. Крайне мало сведений по тому, как велись занятия в училище, однако, в монографии В.П. Сысоева указано, что «учащиеся много рисовали с античных масок и гипсов, изучали анатомию и делали учебные наброски с натурщиков» [1, с. 14].

Среди рисунков данного периода можно наблюдать в основном этюды мальчиков-гимназистов, солдат - ближайшее окружение юного творца на тот момент. Что касается женской натуры, то она появляется лишь в двадцатые годы, где Дейнека уже набирается опыта и начинает работать в сфере своего профессионального интереса. В 1921 году он поступает во Вхутемас, где стремится обрести основательное художественное образование, которое подготовит его к «удовлетворению эстетических потребностей нового общества» [5, с. 18]. Таким образом, можно сделать смелое предположение, что женская натура входит в его профессиональную деятельность немногим позже мужских воплощений.

В работе 1920-х годов «Три женские фигуры» (ил. 1) заметна явная деформация тела, однако пропорции соблюдены с поразительной точностью. На первый взгляд можно

решить, что здесь изображены разные натурщицы, но пристальнее взглядевшись, обнаруживается, что это одна модель, представленная в трёх различных ракурсах. Небольшой этюд поражает своим исполнением. Женский образ, изломанный, в неестественных позах соотносится с дикостью животного начала. Явный акцент на груди в левой и центральной фигуре отражает не столько феминное в его привычном представлении, сколько отсылает к первобытному пониманию роли женщины. Расстановка фигур в композиции, их динамичные движения также отсылают к ритуальному действованию. В центр помещена модель в агрессивной стойке, излом её левой (правой относительно зрителя) руки не проработан до конца, неестественность такого будто деревянного силуэта продолжается чётким абрисом сжатого кулака. В противовес этому образу, в левой части композиции представлен более мягкий вариант, плавность линии которого нарушается лишь в одном моменте - изгибе спины. Застывшая, будто в момент экстаза, модель не производит столь сильного негативного впечатления, как центральная фигура. Однако нельзя назвать и этот образ полностью привлекательным. В правой части композиции художник решает развернуть модель вовсе спиной, опущенная голова, широко расставленные ноги намекают на отчаяние, скрывающееся за этим образом. Также можно трактовать как страх, который своей слепотой парализует фигуру в невыгодном положении.

Последовательное прочтение силуэтов говорит о поднимающемся впервые в столь открытой форме в творчестве художника вопросах феминности. Для проработки и демонстрации своих навыков Дейнека мог вполне использовать стандартную постановку модели, однако он отказывается от неё в пользу синтеза формы и впечатления. Что конкретно кроется за этими образами? Возможно, мастер имел в виду три низменных проявления человеческой сущности. Однако почему именно женский образ стал транслятором таких идей? Возможно детородная функция, на которую здесь также имеются прямые реминисценции, в представлении художника больше приближают женщину к примитивному животному началу.

Следующим пунктом хотелось бы разобрать момент проявления коллективности, который набирает обороты в творчестве Дейнеки в конце двадцатых - начале тридцатых годов. В рамках темы статьи нет необходимости углубляться и вновь затрагивать тему идеологической подоплёки данного периода. Лозунги о строительстве нового общества

захватили умы многих современников, не исключением был и Дейнека. Возвращаясь к проблеме феминности и маскулинности интересно проследить, как же этот аспект раскрывается в этой идее о новом и прекрасном будущем.

Две идентичные по своей смысловой наполненности работы «Полдень» (1932) и «В обеденный перерыв в Донбассе» (1935). Этот знаменитый сюжет известен лишь благодаря его маскулинному прочтению. Однако, как можно заметить по датам работ, первый вариант был исполнен с обнажёнными женскими фигурами. Помимо очевидной смены ракурса композиции и её основных героев, стоит отметить разобщённость мужского и женского. А именно группы, выбегающих из воды, чётко поделены по половому признаку. То есть художник не видит никакой возможности объединить эти группы в одну. Возможно, из-за нарочитой интимности изображённой ситуации живописец не решился добавлять излишнюю эротичность в этот сюжет, разбавляя мужские образы женскими. Оставим вопрос почему именно мужские образы нашли большую популярность относительно женским исследованиям из области гендерной социологии. Тем не менее, стоит всё же обратить внимание на названия полотен, здесь явно заметно стремление к конкретике относительно раскрытия места действия - «В обеденный перерыв в Донбассе», где отражены маскулинные образы. Эта деталь сужает границы ассоциативного восприятия, отсылая к определённым мужским образам. В противовес абстрактность названия картины с женскими воплощениями оставляет некоторую степень свободы трактовки сюжета.

Полностью отражает идеи коллективности картина уже 1936 года «Герои первой пятилетки» (ил. 2), которая обращает на себя внимание нестандартным решением композиции. Художник выдвигает на первый план женскую фигуру, однако обрезает её, не вписывая в формат голову героини. На заднем же помещает остальное общество, главных персонажей сюжета. Отчётливо видно, что художник не старается прописывать детально портретные черты каждого члена группы. Их лица обобщены до предела, таким образом художник стирает границы личности в пользу коллективности. Однако всё же большинство остаётся за мужскими образами. Женские воплощения, в свою очередь, связаны между собой интересным способом. Фигура, выдвинутая на первый план, является ориентиром для героини на заднем плане, чей взор и движение устремлены в точности за ней. Мужчины обращены по большей мере друг к другу, связаны диалогом или невербальной

коммуникацией. Таким образом, невидимое на первый взгляд при детальном рассмотрении выступает разделение связи мужского и женского уже в едином потоке коллектива.

Главным пунктом статьи хотелось бы обозначить два монументальных полотна, в которых, на мой взгляд, полноценно (комплексно) раскрывается фокус внимания художника к феминному и маскулинному. Это картины «Мать» (1932, ил. 3) и «После боя» (1937-1942, ил. 4).

В первую очередь бросается в глаза форма исполнения данных полотен. Женский образ выполнен в манере близкой фресковой живописи, что заставляет задуматься над его идейным содержанием. Высшее проявление феминного начала в роли матери представляется на столь монументальном полотне, но всё же сохраняет свою интимность за счёт позы изображённой. Художник помещает главную героиню спиной к зрителю, раскрывая внешние черты женского образа лишь через поворот головы к ребёнку. Живописец акцентирует внимание на лице матери при помощи светотеневых контрастов, явно выделенное по отношению к другим деталям композиции, оно громко звучит своей одухотворённой наполненностью. Нежность и любовь сочетаются здесь с попыткой защитить своего ребёнка от суровой действительности жизни. Прижимая его к своему плечу, мать даёт не только ощущение своей безоговорочной любви, но и надёжную опору. В свою очередь, ребёнок кажется не столько спящим, сколько обессиленным. Одной рукой он всё же обхватывает шею матери, в то время как другая повисла бесстрастно на плече женщины.

Можно сделать предположение о том, что художник в этом священном образе материнства изложил ещё одну немаловажную и животрепещущую тему для тридцатых годов в уже советской России. Ещё совсем юное государство воспринимается через «сынов отечества», родины, которые устанавливают в нём ту самую новую государственность. Однако на этом поприще всё выходит не совсем гладко. В том числе 1932 год- дата создания полотна, отмечается в истории массовым голодом. Голод явился прямым результатом курса сталинского руководства на ускоренную индустриализацию, требовавшую валютных источников для её осуществления, одним из которых стал зерновой экспорт. С этой целью для крестьянских хозяйств устанавливались невыполнимые задания по хлебосдаче. Таким образом, объясняется столь обессиленная фигура мальчика, который в полусне, или в

изнеможении кладёт свою голову на плечо матери. У него есть силы лишь сжимать её шею, но поднять глаза и встретиться взглядом уже возможности нет. Встаёт немой вопрос – что дальше? Возможно, подобные мысли роятся и в голове матери, но не могут сорваться с губ, которые вот-вот разомкнутся.

Вполне естественно проводить мысленную ассоциацию и с иконой или, как упоминалось ранее, с фреской на тему Богородицы с младенцем. Однако здесь наблюдается обратная тенденция в прочтении образа. Иконы, наполненные священным назначением женщины цельны в своём объединяющем начале матери и ребёнка, что раскрывается за счёт поз изображённых, которые чаще всего обращены друг к другу. В полотне Дейнеки единство нарушается разворотом головы сына в другую сторону.

Подытожить рассмотрение данной работы хотелось бы выводом о неоднозначности идейной наполненности сюжета, которую, как можно заметить, есть желание рассматривать с разных позиций. Однако форма исполнения, а именно очевидная фресковость и мягкость наложения красочного слоя, однако без стремления к гладкой лессировке, даёт основания считать этот образ как некое видение, полу-мираж, идею, которую зритель не может обойти стороной из-за монументальности её исполнения.

В свою очередь форма исполнения полотна «После боя» (ил. 4) не в полной мере соответствует, казалось бы, глубокой и серьёзной идее, заложенной в названии. Перед зрителем предстаёт весьма интимная сцена принятия душа. Мужские образы, исполненные Дейнекой наполнены ощущением жизни. Нет очевидных намёков на то, что перед зрителем солдаты, лишь полу-бритые головы, да и сама идея общего душа может указывать на объединяющее начало данной группы мужчин. Также способ коммуникации между ними вновь отсылает зрителя к уже излюбленному приёму мастера. Читаются две группы по три человека в разных ракурсах, отслеженный и разработанный ранее метод изображения модели художником. При этом Дейнека вносит некоторый ритм в композицию, выделяя одного персонажа, выставленной перегородкой. Общее настроение отдыха и очищения через приятный, возможно, весёлый разговор передаётся насыщенным колоритом, вторящим мажорным нотам. Здесь на первый план художником выдвигается телесность, идейная составляющая остаётся на уровне прямого восприятия изображённой ситуации. Личный, субъективный ассоциативный ряд может увести зрителя от этого замысла. Однако,

очевидно фокус внимания художника сконцентрирован на передаче маскулинного образа в здоровом физическом теле изображённых. Дейнека в данном полотне использует уже другой метод наложения красочного слоя, отличный от разработанного в работе «Мать». Здесь прослеживаются лессировочные мазки, сглаживающие мазок кисти. Мужские образы блеском и гладкостью своих прекрасно сложенных тел считаются как монументальные статуи, высеченные из мрамора.

Таким образом, можно сделать вывод о разнице подхода в отображении феминного и маскулинного в творчестве Дейнеки на примере этих двух ключевых полотен. А именно глубокая идейная составляющая, присущая женским образам, и внимание на телесности в мужских воплощениях. При этом нельзя отрицать равнозначности данных тем в сфере интересов живописца. Монументальность обоих полотен и одновременная интимность сюжета является прямым подтверждением данного вывода.

Уже в позднем творчестве художника можно также найти подтверждение этим идеям в сопоставлении двух работ «Купальщица» и «После работы. Душ». Вновь женский образ предстаёт перед зрителем полный в своей эфемерности. Тело девушки не просто перекликается с небом в колористическом отношении, но будто бы формируется из нежного эфира. В то время как мужской образ полноразвучен в своей телесности. Лишь графические этюды женской натуры этого же периода отвечают такой физической наполненности женского тела.

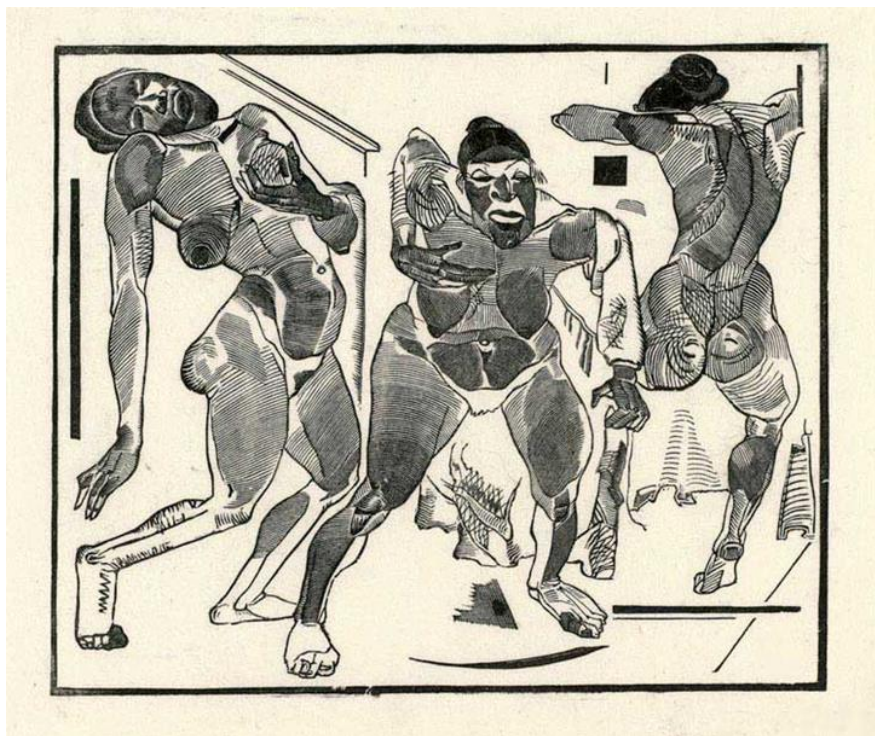
Главный вывод о раскрытии мужских и женских образов хотелось бы подвести с помощью работы «Стихи Маяковского». Здесь в своей равнозначной полноте раскрываются и мужские и женские образы, наконец-то объединённые и одинаково прописанные, они отвечают на главный вопрос статьи – кто главный герой дум и идей художника? Можно считать его вполне риторическим, так как эта работа доказывает равноценность раскрытия и феминного, и маскулинного в творчестве Дейнеки, однако с одной оговоркой в сторону идейности и телесности. За идейным составляющим главенство отводится женщине, что в свою очередь поддерживается интересом к мужской телесности, как проявлению здорового физического воплощения.

В развитии и смене интереса художника с маскулинного на феминное и наоборот прослеживаются тенденции и культурного развития общества. Что является неотъемлемой

частью творческого пути каждого художника. Таким образом, можно говорить о выполнении одной из главных задач построения советского общества в равнозначном звучании гендерных ролей мужчин и женщин.

Библиография

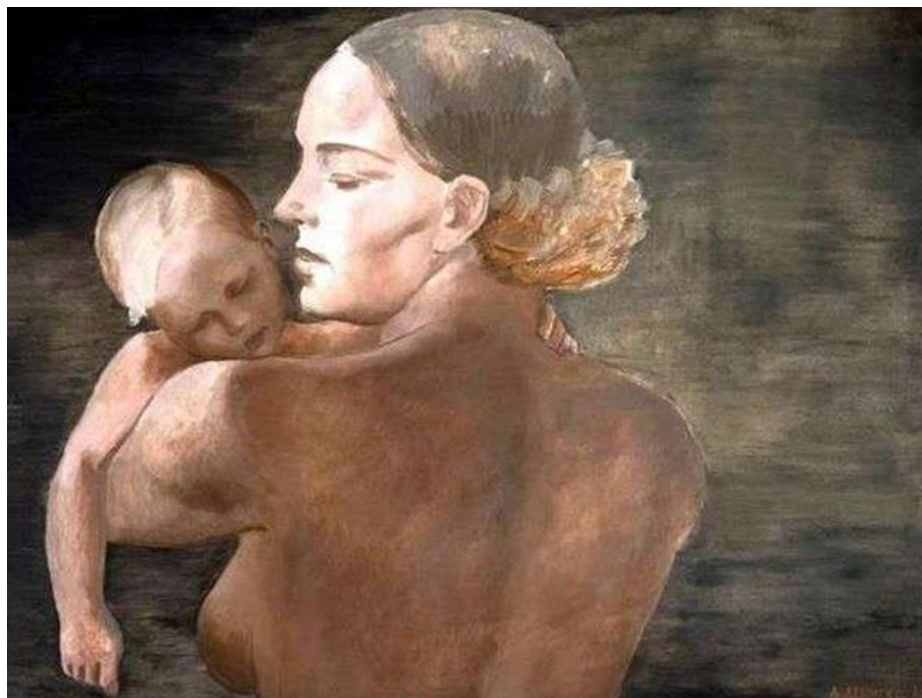
1. А. Дейнека. Жизнь, искусство, время: лит.- худож. наследство. М.: Изобразительное искусство. 1989.
2. А. Дейнека. Живопись. М.: Издательская программа «Интерроса». 2010.
3. Ерохина Т.И. Грани женственности в русском символизме // Ярославский педагогический вестник: научный журнал.: Ярославль - РИО ЯГПУ, 2015 - № 6. С. 210-217.
4. Перельман И.В. Гендерный подход как аналитический приём изучения произведений русской живописи середины XIX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.: Тамбов - Грамота, 2018. № 1(87). С. 69-78.
5. Сысоев В.П. Александр Дейнека. Монография. М.: Изобразительное искусство, 1989.



1. Александр Дейнека. Три обнажённые женские фигуры. 1920-е. Ксилография, б. 10x12. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.



2. Александр Дейнека. Герои первой пятилетки. 1936. Х., м. 250x192. Собрание В.И. Некрасова.



3. Александр Дейнека. Мать. 1932. Х., м. 121x160,5. ГТГ, Москва.



4. А. Дейнека. После боя. 1937—1942. Х., м. 170x233. Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки.

УДК. 7.046.3; 7.071.1

Д.Д. Силичева.

Силичева Дарья Дмитриевна, студент. СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. dds06dds@gmail.com

Silicheva Daria Dmitrievna student. St. Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. dds06dds@gmail.com

Традиция древнерусской монументальной живописи в творчестве Д-С.

Аннотация. В данной статье подробно рассматривается влияние традиции древнерусских настенных росписей на станковые произведения А. А. Дейнеки (1899—1969) и А. Н. Самохвалова (1894 – 1971), определяется природа монументальности работ данных художников, а также анализируется символическое значение заимствования некоторых художественных приемов фресковой живописи для указанных мастеров.

Ключевые слова: Дейнека; Самохвалов; монументальность; живопись; древнерусская фреска.

The tradition of ancient Russian monumental painting in the works of D-S.

Annotation. This article review the influence of the tradition of ancient Russian wall paintings on easel works by A. A. Deineka (1899-1969) and A. N. Samokhvalov (1894 - 1971), define the nature of the monumentality of the works of these artists , and also analyze the symbolic significance of borrowing some of the artistic techniques of fresco painting for these masters.

Keywords: Deineka; Samokhvalov; monumentality; painting; ancient Russian fresco.

Выставочный проект «ДЕЙНЕКА / САМОХВАЛОВ» Центрального выставочного зала «Манеж» сталкивает на одной площадке двух классиков советского искусства, которые, как может показаться на первый взгляд, полярны друг другу. Два живописца, две разные школы, два объединения – ОСТ и «Круг художников», два противостоящих друг другу города – Москва и Ленинград, две разные жизни, наполненные уникальными художественными и эстетическими впечатлениями. Однако общее экспозиционное пространство не только заставляет нас задуматься об их одинаковой вовлеченности в

процесс создания новой реальности, схожих мотивах творчества и целях в искусстве, а также жизни в одно и то же интересное, но противоречивое время, но и образует куда более глубокие внутренние связи и диалоги, как бы дополняя друг друга. Не выходя за рамки определенного канона, они создавали одинаковый по силе художественный образ человека-героя, колосса XX века. И имея возможность воспринять живописные импульсы каждого из участников выставки, хотелось бы поговорить об общей для них природе монументальности.

Что же подразумевает под собой данное качество живописи? В наибольшей степени оно связано с эстетической категорией «возвышенного» и характеризуется внутренней значительностью изображенных предметов и явлений, несоизмеримых по своему идеальному содержанию с реальными формами их выражения. Без сомнения, подобное качество пластического языка в первую очередь связано с монументальной живописью, а, следовательно, включает в себя невероятно широкий круг влияний и прямых или же косвенных отсылок, однако в данной статье мы попытаемся сосредоточиться на воздействии традиции древнерусских настенных росписей на станковые произведения Дейнеки и Самохвалова.

Хотя оба художника имеют также и багаж собственного литературного наследия, Александр Николаевич Самохвалов (1894 – 1971) куда более определенно высказывался об этом качестве живописи в своем творчестве. Начав образование на архитектурном факультете Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств, а закончив его уже в Петроградских Свободных художественных мастерских под руководством К. С. Петрова-Водкина, Самохвалов, не без влияния своего учителя, приобщается к традиции, исходящей через творчество А. Иванова, из древнерусского искусства – произведений Рублева и Дионисия. Она характеризуется реалистически трактованной композицией, сохраняющей связь с монументализмом настенных изображений, посредством чего достигающей необычайной глубины философского обобщения в трактовке темы. Примером этому может служить дипломная работа живописца «Головомойка» (1923) (ил. 1), где еще очень сильно влияние Петрова-Водкина и в построении так называемой «сферической перспективы», и в выдержанных колористических отношениях, и в метафоричности названия и содержания работы.

В этот период художника все больше и больше увлекает проблема пространственного построения картины, соотношения цвета и формы, поиска нового характера современного реализма, который мог бы передать «историю революционного движения, ее творцов и героев, героическую историю революции, защиты социалистической Родины, героическую историю преодоления трудностей, воспеть радостное становление нового человека коммунистического общества» [3, с. 16]. И один из возможных путей решения поставленной перед собой задачи он находит в следовании традиции древнерусской монументальной живописи, к чему его во многом подтолкнули работы по реставрации Георгиевского собора в Старой Ладого (1926), очаровавшей его «своим былинным строем и своими фресками XII века» [2, с. 108]. Вклад Самохвалова в реставрацию не так велик – он расчищал изображения от слоя известковых кристаллов и снимал бетонную штукатурку, подготавливая место работы для будущих реставраторов. «В одно влажное утро фреска вдруг засияла. Однако это сияние длилось не более суток. Я успел кое-что сфотографировать, и фрески «Мученица Мария» с юга и «Святой Николай» с севера снова исчезли под толстым слоем кристаллов» [2, с. 106]. Данное соприкосновение с монументальным искусством прошлого сыграло решающую роль в судьбе художника. Именно с этого времени его художественная манера приобретает все большую индивидуальность, хотя и продолжает следовать по пути, намеченному Петровым-Водкиным. Помимо реставрации, в Ладого художник наблюдает за жизнью народа, стремится заново познать его, «вооруженный уже некоторым опытом – житейским и профессиональным» [3, с. 16], результатом чего становится серия набросков, иллюстрирующая жизнь рыбаков.

Но намного более заметна эволюция его живописного языка в станковых произведениях, таких как «После бани» (1927), «Девочка, надевающая платье» (1927), «Портрет работницы» (1927). Все эти картины объединяет то, что впоследствии и станет узнаваемыми приемами художественной выразительности этого мастера – статуарность фигур, сдержанность, метафизическая неопределенность, фресковость (имитация текстуры, фактуры, «состаривание»), странные застывшие лица, почти лики. Хочется отметить, что и сами персонажи с накинутыми на голову покрывалами, с чересчур спокойными или же наоборот искаженными, будто в экстазе, чертами, напоминают нам скорее святых, нежели обыкновенных людей. И хотя, по утверждению Самохвалова, его увлекал не «этнографизм

и декоративность», а «внутренний смысл и ритмика образов» [3, с. 16], мы замечаем, как художник почти бессознательно обращается в своих полотнах не только к содержательной составляющей храмовых композиций, но и к внешнему облику фресковой живописи (фактурности, положению фигуры в пространстве) и типичным приемам, таким как, например, оживки. Новым, является и такая категория как «возраст фрески», который художник делает зримым и вводит в произведение, как его содержательную составляющую. Таким образом, перед нами возникает своеобразный «симулякр», который стоит рассматривать в том смысле, в каком его обычно использовал Ж. Бодрийяр – изображение без оригинала, репрезентация чего-то, что на самом деле не существует, псевдовещь, замещающая «агонизирующую реальность» постреальностью посредством симуляции. Глядя на работы Самохвалова, мы будто бы переносимся в иное творящее пространство, где обычные действия, зачастую лишённые какого-либо внимания и значения в нашей реальности, приобретают статус «героических», «возвышенных», «прекрасных», а любой человек становится сверхчеловеком.

В этом плане чрезвычайно показательна работа «Кондукторша» (1928) (ил.2). «Кондукторша, дающая сигнал хода, чем-то похожа на Оранту. В самом деле, войдя в торжественный процесс управления великой силой, она приобретает и некое величие. Если бы ей навстречу попала Афина в своей колеснице, то удивлена была бы не кондукторша, а Афина» [2, с. 120], – отмечал Самохвалов в своих воспоминаниях. Подобное впечатление достигается в первую очередь благодаря композиции: величественной фигуре женщины тесно в узком пространстве холста, она взирает на нас сверху вниз с холодным равнодушием, и кажется, что с минуты на минуту задавит своим колоссальным телом. В произведении, как и во фресках Георгиевского собора, преобладают голубой, красный и жёлтый цвета. Все части изображения чрезвычайно живописны, несмотря на ограниченный колорит, и имитируют фактуру потемневших от времени, местами затертых настенных росписей. К этому же нас отсылает и явно обозначенный абрис фигуры, и светлые штрихи, положенные в самых выпуклых частях изображения и по контуру опушки, похожие на пробела или оживки. Таким образом, данное изображение перестает быть портретом реальной женщины, а становится символом мощной созидающей энергии, ужасающей своей безграничной силой и восхищающей справедливостью, и милосердием. Именно эта

энергия образует вокруг себя новую реальность, подчиняя пространство своей воле, действуя подобно библейскому канону сотворения мира Богом.

Большую сложность представляет атрибуция природы монументальности Александра Александровича Дейнеки (1899—1969), в которой древнерусские традиции тесно переплетены с европейскими, образуя таким образом оригинальный художественный язык данного мастера. Занимаясь живописью с достаточно раннего возраста, получив профессиональное образование в Харьковском художественном училище, свою индивидуальную манеру он обретает лишь в Высших художественно-технических мастерских, будучи достаточно зрелым художником. Этот тезис легко подтвердить на примере нескольких его ранних работ – «Автопортрет в панаме» (начало 1920-х), «Женский портрет» (начало 1920-х) и Портрет художника К. А. Вялова (1923), одна из которых тяготеет к кубофутуризму, другая к экспрессионизму, а третья к кубизму. Формированию же собственного художественного языка немало поспособствовало знакомство с В. А. Фаворским, преподававшим на полиграфическом факультете, где и обучался Дейнека. Будучи прекрасным педагогом, он старался показать своим ученикам верный путь к овладению профессией, объективными законами содержательного искусства, глубинной взаимосвязью формальных и духовных начал, строя свою программу на фундаменте научной теории. «Дейнеке была близка пронизывающая учение Фаворского идея универсализма, гибкого использования единых методологических принципов в различных материалах и техниках» [4, с. 13].

Именно благодаря учителю живописец придет к пониманию подлинной многозначности и жизненности образа, как развернутой во времени эволюции пластической формы, соединяющей разнопространственное и разновременное, создавая таким образом некую симультанную композицию, хорошо известную нам по древнерусским иконам и фрескам. Чтобы проиллюстрировать данное высказывание необходимо обратиться к одной из наиболее известных работ живописца – «Текстильщицы» (1927) (ил.3). Изображенные в сложных ракурсах, объемные фигуры ткачих выделяются на фоне графически четкого рисунка деталей фабричного оборудования, при этом персонажи полотна невероятно похожи, практически лишены индивидуальных особенностей, что придает произведению еще большую ирреальность. Обращая внимание на множество мелких деталей, пытаюсь

осознать композицию работы, мы вдруг начинаем сомневаться, что перед нами три разные девушки, а не развернутая в рамках единого пространства последовательность действий одного человека. Так создается новая творящая субстанция, отдаленная от реальности, но глубинно связанная с ней, метафоризирующая и достраивающая привычный нам порядок вещей. Стоит отметить, что в отличие от Самохвалова, в работах Дейнеки, не человек образует вокруг себя эту среду, а среда формирует сверхчеловека, способного переступить границы реальности, достигая таким образом наивысшей эстетической значимости своих действий и своего существования.

Средства художественной выразительности, используемые Дейнекой, отличаются повышенной искусственностью и условностью. В этой связи уместно напомнить, что согласно теории композиции, созданной Фаворским, «изображение объемного тела на плоскости, например, стены, должно оставаться двухмерным, ибо оно уже является границей скульптурной массы» [4, с. 16], а большая или меньшая глубина изобразительного поля допускается лишь для поверхностей, имеющих толщину бумаги или холста. Несомненно, что при формулировке этих положений опорой Фаворскому служили образцы древнерусской храмовой живописи. Именно это позволяет работам Дейнеки, при всей их динамичности и жизнеподобии, сохранять значительную долю символичности и тектоничности. Подобный прием в работах художника, как и во фресковой живописи, подчеркивает «инаковость» представленного пространства, что позволяет нам говорить об изображении божественного мира в храмовых композициях и, по аналогии с ним, высшего, идеального, справедливого мира в работах Дейнеки. Показательной в данном плане можно считать, например, картину «Бег» (1930) (ил.4), где из абсолютно плоскостного фона перед нами вырастают фигуры спортсменов и девушки, не подчиняющиеся не одному известному нам закону физики, но будто обладающие своей более значимой и мотивированной логикой, при этом их индивидуальные черты максимально нивелированы, в соответствии с идеологией социалистического гуманизма, утверждающей неразрывность связей личности с обществом. И невозможно не упомянуть о технике живописи этого художника, направленной с помощью собственноручно приготовленного эмульсионного грунта и правильно подобранных масляных, а зачастую и темперных красок, на придание матовости живописной поверхности картины [1, с. 51], что еще раз напоминает нам о храмовых композициях.

Таким образом, можно сделать вывод, что А. Н. Самохвалов и А. А. Дейнека используют в своих работах традиции древнерусской монументальной живописи, однако обращаются к совершенно разным ее художественным приемам и смысловым составляющим. Если Самохвалов возносит своего персонажа до уровня сверхчеловека, Бога, создающего новый мир с новыми законами, стараясь при этом как можно более правдоподобно симитировать внешний облик храмовых композиций XII века, как бы подменяя их новой религией, то Дейнека обращается скорее к идее высшего, творящего пространства, действующего по своим собственным законам, и порождающего прекрасных, бесстрастных существ, способных существовать в нем и поддерживать его структуру, по аналогии с ангелами в авраамических религиях. Также Дейнека почти не обращается к приемам художественной выразительности, используемым в древнерусских фресках, заимствуя из них лишь симультанную композицию и соотнесение плоского фона с более объемным изображением.

Библиография

1. Виннер А. В. Материалы и техника живописи советских мастеров. М.: Советский художник, 1958.
2. Самохвалов А. Н. Мой творческий путь. Л.: Художник РСФСР, 1977.
3. Самохвалов А. Н. Монументальность – язык революции. // «Искусство», 1966, № 4.
4. Сысоев В. П. Александр Дейнека. М.: Арт-Родник, 2010.



1. Александр Самохвалов. Головомойка. 1922-1923. Х. м. темпера. 137 x 98. ГРМ, Санкт-Петербург.



2. Александр Самохвалов. Кондукторша. 1928. Х. м. 130 x 112. ГРМ, Санкт-Петербург.



3. Александр Дейнека. Текстильщицы. 1927. Х. м. 171 x 195. ГРМ, Санкт-Петербург.



4. Александр Дейнека. Бег. Ок. 1930-1933. Х. м. 229 x 259. ГРМ, Санкт-Петербург.

УДК 7.049.1, 7.036.1, 75.047, 7.047

Л. А. Ключкова.

Ключкова Лилия Алексеевна, студент. СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. liliyapso@gmail.com

Klochkova Liliia Alekseevna, student. St. Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. liliyapso@gmail.com

Малый мир большого художника: образы Курска в творчестве А.А.Дейнеки.

Аннотация. В статье рассматривается круг художественных образов, сформировавшихся в период детства и юношества А.А. Дейнеки и проявлявшихся в его творчестве на протяжении всей жизни художника. К таким образам относится не только природа родного, Курского края, городской ландшафт, но и некоторые умозрительные образы, связанные с первыми впечатлениями и переживаниями юной творческой души. Автор уделяет особое внимание предпосылкам становления именно такого устойчивого круга лейтмотивов творчества, рассматривая как изолированно каждый из них, так и в синтезе друг с другом.

Ключевые слова: соцреализм; Дейнека; Курский пейзаж; формирование изобразительной системы; Курск; соцреалистический пейзаж; образы прогресса; лейтмотив в изобразительном искусстве.

A small world of a great artist: images of Kursk in the art of Alexander Deineka.

Annotation. This article takes a closer look at various artistic images formed during Alexander Deineka's childhood and junior years, the images that later were reflected in his work throughout the whole life. Not only they include urban landscapes and nature of his native town, Kursk, but also cover some mental images based on the first impressions and experiences of a young creative soul. The author pays special attention to the prerequisites for the formation of this particular solid range of Deineka's artwork leitmotifs, addressing them separately as well as tracing their development in synthesis with each other.

Keywords: socialist realism; Deineka; Kursk landscape; formation of the visual system; socialist realism landscape; images of progress; a leitmotif in the visual arts.

Глядя на мощные монументальные полотна Александра Александровича Дейнеки, прославляющие величие человека и эпохи, трудно представить, что эти работы выросли из тонкой лирики провинциальной красоты.

А. А. Дейнека родился в городе Курске (ил.1), 21 мая 1889 года, где он испытал первый эстетический опыт, начал брать уроки изобразительного искусства, создавать свои ранние произведения, к которым относятся такие работы как «Родной дом» (1914), а также «Лесной мотив», «Беседка городского сада», «Зима в Курске» (ил.2) и «Дома» (все – 1916). В этих работах еще, конечно, нет узнаваемого стиля Дейнеки, но есть впечатление, изящество сельской природы, любовь к родному дому, трепетность по отношению к малой родине и желание запечатлеть ее хрупкую красоту. Важно, что здесь проявляется не только юношеская созерцательность, обращенная к окружающему пространству, парадоксально сочетающему черты провинциальной городской жизни и сельского быта, но и активный поиск стиля. Дейнека и сам вспоминал, что в студии, где он занимался, не было как таковой устойчивой образовательной системы, учились и учили по наитию, стихийно увлекаясь различными стилями и течениями в искусстве [3].

Но формирование профессиональных навыков – не главное в курском периоде. Главное – становление устойчивых образов, которые в дальнейшем будут повторяться в течение всей жизни, перетекая из одного полотна в другое, становясь своеобразными лейтмотивами творчества, присущими именно А. А. Дейнеке, концептуально связывающими работы между собой, делая искусство художника узнаваемым, в том числе, и по совокупности мотивов и деталей, некоторые из которых могут, причудливо коррелируя друг с другом, рождать и проявлять новые смыслообразы.

В первую очередь, образы Курска - это изобразительный ряд, являющий собой визуальное воплощение города детства, его улочки, небольшие дома, бытность провинциального поселения, а также окрестностей – среднерусской деревни, природы южной части России, Черноземья.

В то же время, образы Курска не всегда представляют собой изображение непосредственно географической местности. Это могут быть умозрительные образы, сформировавшиеся на основе впечатлений или событий, впервые воспринятых, увиденных и прочувствованных в небольшом провинциальном городе в период детства и юности. К таким образам относятся

образ детства, матери, отца, образ инженерного прогресса, образ самолета, поезда, образ пролетарского труда и трудящихся.

Совокупность этих образов образует собой малый мир большого художника, в который преимущественно входят ярчайшие детские впечатления, нашедшие отклик в душе художника, образы и переживания, которые в дальнейшем, он будет осознанно или неосознанно экстраполировать на сюжеты, фабула которых может быть внешне не связана непосредственно с городом детства.

Город детства начинается с семьи. Родился и вырос Александр Дейнека в семье слесаря паровозного депо, отчего с детства сам был страстно увлечен механизмами, вдохновлялся их строгостью и величием [2]. Отец был против увлечения сына рисованием, поэтому мальчик прятался от родителя и тайне разглядывал старые журналы «Нива» из бабушкиного сундука, иллюстрированные репродукциями произведений известных живописцев, перерисовывая из них изображения. Затем в альбоме для рисования появились и самостоятельные рисунки, в основном это были животные и машины в движении, сопровождающиеся яркой и декоративной раскраской. Таким образом, еще в раннем детстве у художника обнаруживается интерес к механизмам, а также к динамике и передаче движения.

В том же бабушкином сундуке хранились лубочные картинки – веселые, смешные рисунки, представляющие собой сцены из народной жизни, вызывавшие особый восторг у мальчика, под впечатлением от которых он обратился к сюжетному рисованию, в альбоме, подаренном бабушкой, появляются изображения охотников, военных, дам в кринолинах, птицеловов с клетками, бродячих шарманщиков. Особый интерес проявляется к изображению движущихся предметов: бегущих собак, летящих птиц, скачущих лошадей, прыгающих зверей.

К большому сожалению, незадолго до смерти А.А. Дейнека уничтожил свои детские рисунки, но даже те несколько листков, которые сохранились, доказывают ранний интерес к изображению движения [4].

По окончании школы, Дейнека, уважая волю отца, поступил в Курское реальное железнодорожное училище, всерьез увлекался техникой, изучал работу и устройство

различных механизмов, и даже имел намерение в будущем получить образование инженера [9].

Однако, волей случая он стал посещать местную художественную студию в компании приятелей. Занятия не предполагали строгой системы обучения, и не характеризовались высокими требованиями к студентам, но общее настроение коллектива было очень творческим и вдохновенным, благодаря чему, вскоре молодой Александр Александрович увлекся живописью глубоко и всерьез.

По наставлению своих студийских педагогов в 1915 году Дейнека поступает в Харьковское художественное училище, но уже через два года во время февральских событий 1917 года, возвращается домой в Курск, где сначала устраивается учителем рисования в женскую гимназию, затем фотографом в Курский уголовный розыск, что сильно повлияло на дальнейшее становление художника, так как заставило обратить особое внимание на человеческую сущность, соотношение содержания и формы [9].

Весной 1919 года художник был мобилизован в Красную Армию, где Губвоенкомат вскоре стал активно использовать талантливого живописца в агитационных целях. Здесь Александр Александрович создавал многочисленные плакаты, призывающие к классовой борьбе. Так, вскоре он стал руководителем секции изобразительных искусств губернского отделения народного образования, где налаживал массовое тиражирование плакатов агитационного содержания. Для развития необходимых навыков полиграфического дела его несколько раз командировали в Москву, где он познакомился с новыми актуальными художественными стилями. В то время его особенно стал увлекать кубизм, который он активно использовал в своих плакатах для придания яркости и выразительности сатирическим и революционным композициям с соответствующими лозунгами.

Также находящийся под влиянием авангардных течений А.А. Дейнека активно использовал их характерные черты, выполняя декорации для сцены Курского Драматического театра или при украшении агитпоездов.

Хронологически курский период заканчивается в тот момент, когда А.А. Дейнека демобилизовывается из рядов Красной Армии и получает от Курского комитета народного образования направление во ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические

мастерские) в Москве, однако фактически он продолжается почти всю его жизнь, и образы, рожденные или прочувствованные в раннем детстве и юности, возвращаются к художнику в различные периоды его жизни снова и снова.

Курское детство художника прошло в пролетарской среде, отчего у него всегда была особенная склонность наблюдать и отражать будни трудящегося человека. Вместе с тем, А. А. Дейнека глубоко понимал и разделял революционную идеологию, что во многом определило наполненность его полотен триумфальным, возвышенным характером прославления советского народа и государства [9]. Одним из произведений, наиболее полно выражающих такое настроение, является композиция «Текстильщицы» (1927), мифологизирующая работу тружениц текстильной фабрики. Здесь каждая героиня предстает в образе творца материи, подобно Демиургу, но вместе с тем они являют собой и творящих новое государство.

Мотив созидательного труда был с детства близок художнику ввиду его погруженности в пролетарскую среду. К этой же идее относится хранящийся в Курской Государственной картинной галерее им. А.А. Дейнеки плакат «Ударник, будь физкультурником!» (1930), а также плакат «Механизируем Донбасс» (1930), в котором отражается побудительное начало, призванное воодушевлять трудящихся. Несомненно, эти образы являются неким отражением, своеобразным преломлением образа отца, который, несмотря на все разногласия, касающиеся творческих порывов юного художника, всегда оставался для А. А. Дейнеки образцом труженика из народа.

Как уже говорилось выше, отец художника был слесарем паровозного депо, отчего у мальчика была возможность воочию восхищаться и ужасаться мощью и величием огромных машин. Образ паровоза на долгие годы станет лейтмотивом творчества художника, появляясь в его работах как в качестве центральной фигуры – «Полный ход!» (Окно Изогиза, Плакат-Газета № 30, 1932), «На фабрике» (1927), так и в виде концептуально обоснованной детали – «Обеденный перерыв в Донбассе» (1932).

Еще одна плакатная работа этого же периода «Порт с кораблями» (1929-1930) также воспеваает один из ранних образов творческого переживания художника – торжество техники и инженерной мысли.

Но более всего А.А. Дейнека был увлечен небом и самолетами. Впервые ему удалось пообщаться с огромной железной птицей именно в Курске, где он поднялся в небо на биплане «Фарман» в 1920 году. С тех пор изображение самолета многократно появлялось в работах художника, переходя из одного полотна в другое – «Бомбовоз» (1932), «В воздухе» (1932) и мн.др. Этот образ для А.А. Дейнеки сочетал в себе торжество человеческой инженерной мысли, победу технического прогресса над законами природы с романтикой дальних странствий, так любимой всеми детьми, отчего часто самолеты появлялись в детских иллюстрациях – «Взлет гидроплана» (Из комплекта иллюстраций к детской книжке-картинке «В облаках», 1929), или объединялись с лирическим образом детства.

В таком случае, произведение сочетает в себе уже несколько образов-лейтмотивов. Такими работами являются, например, «Будущие летчики» (1938, ил.3) и «Пионер» (1934), в которых органично взаимодействуют изображения детей и самолетов. Обе эти работы наполнены восторженной созерцательностью, философичностью, и самолет уже предстает как образ мечты, акцентируя устремленность детского взгляда в неведомое будущее.

Образ детства является одним из характерных образов Курска, который со всей полнотой раскрыт в творчестве А.А. Дейнеки, как в графике, благодаря тому, что в конце 1920 –х – начале 1930 -х годов художник стал сотрудничать с детским журналом «Искорка», в качестве иллюстраций к которому появились трогательные и лиричные образы, раскрывающие совершенно иную грань творческого дарования художника, так и в живописи, изображая и детей во младенчестве – «Спящий ребенок с васильками» (1932), и подрастающих деревенских мальчуганов – «Отдыхающие дети» (1933), каким и сам был А.А. Дейнека [11], со вниманием описывающий деревенское лето в своих воспоминаниях.

Рядом с темой детства естественным образом проявляется и тема материнства – «Мать», (1932). Причем образ матери для Александра Александровича вмещал в себе и образ бабушки, поскольку ее персона была особенно важна в период творческого становления маленького художника, так как она была единственной в семье, поощрявшей занятия маленького Сашеньки рисунком, отчего бабушка и внук были особенно близки.

Особым значением в жизни курских деревенских мальчишек обладала река. Художник пишет об этом в своих воспоминаниях: в контексте их маленького мира это было место встречи, место счастья, место ощущения полноты бытия, что не могло не отразиться в

творчестве зрелого периода. Кроме того, художник, в течение всей жизни, время от времени возвращался в город детства, что было обусловлено местонахождением его ближайших родственников, продолжавших жить в столице Черноземья [4]. Там он и во взрослом возрасте вдохновлялся красотой естественных ландшафтов, после чего, по возвращении в Москву, писал пейзажи.

Одной из самых знаковых картин, изображающих природу родного края, является «Под Курском. Река Тускарь» (1945, ил. 4.), являющая широту и величие южнорусской природы. Интересно отметить, что написанное в 1944 году полотно «Раздолье» (ил.5) обнаруживает очевидное сходство с вышеупомянутым в трактовке пейзажа. Хотя эти две картины имеют абсолютно разнонаправленное эмоциональное и смысловое наполнение, все же есть в них нечто неуловимо схожее, общие базовые элементы, из чего можно сделать вывод, что первоначально художник интегрировал привлекающие его пейзажные формы в жанровую картину «Раздолье», где все же главенствующую роль занимают бегущие на крутой берег девушки в динамике своего движения, которое так влекло А. А. Дейнеку. И после этого он все же принимает решение посвятить отдельную работу только пейзажу, где несколько человеческих фигур выполняют скорее стаффажную функцию, служа, в том числе маркером масштаба композиции. «Под Курском. Река Тускарь» (1945). обладает совершенно иным настроением, эта картина шире, величественнее, но в то же время тише. Не останавливаясь подробно на сравнительном анализе, можно заключить, что природа Курского Края являлась предметом рефлексирования художника, он неоднократно к ней обращался, по-разному интерпретируя в своих работах. Здесь же стоит упомянуть и картину «Бегунья» (1936), где спортсменка изображена на фоне уже узнаваемого «Дейнекинско» изгибающегося русла реки, а также произведение «Ода весне» (1927), содержащее аналогичные ландшафтные элементы.

Говоря о воплощении Курского пейзажа в творчестве А.А. Дейнеки необходимо отметить полотно «Колхозница на велосипеде» (1935), на котором представлен показательный пример природы окрестностей Курска с их холмистостью, насыпными мостиками и проселочными дорогами, уходящими в небо.

Таким образом, нам удалось выявить основные мотивы малой родины в творчестве художника. К ним относятся образ детства, образ матери, образ отца, пролетарского труда,

различные визуальные воплощения торжества прогресса инженерной мысли, центральным из которых становится изображение самолета, удачно коррелирующее с детскими образами, рождая тем самым новые смыслы, раскрывая тончайшую нюансировку эмоциональных переживаний. Особое внимание в творчестве было уделено образу паровоза, а также Курским городским пейзажам и природе, центральное место в которой занимает образ реки. Очевидной стала поразительная способность художника А.А. Дейнеки объединять образы прошлого, личные переживания своего детства и юности, с монументальными и всеобъемлющими образами людей и государства будущего. Безусловно, А.А. Дейнека один из немногих художников, пронесший умозрительные образы своего детства и юности через всю жизнь, продолжая воплощать в своем творчестве уникальные эмоциональные переживания и эстетические впечатления детской души.

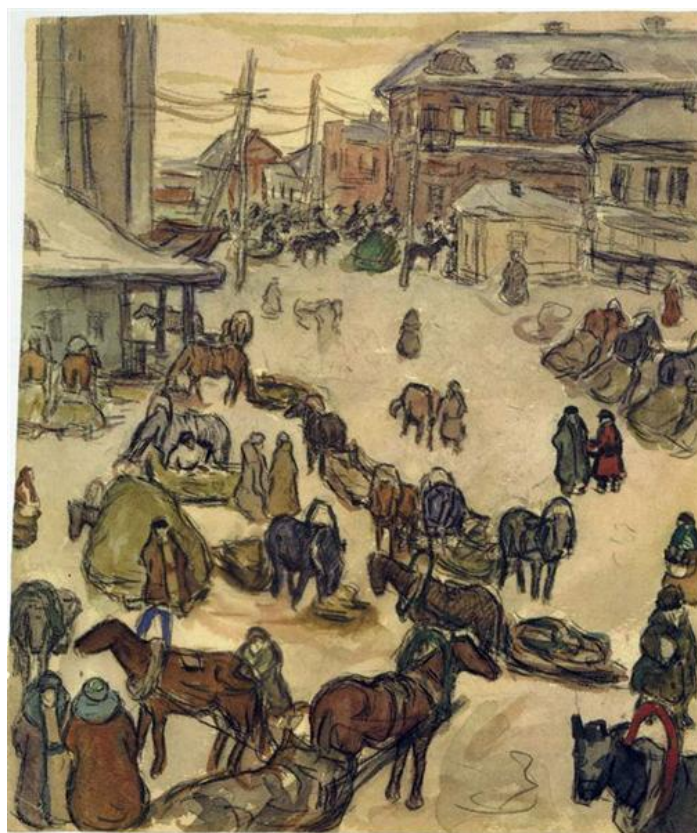
Библиография

1. Гройс Б. Е. Александр Дейнека = Alexander Deuneka / Борис Гройс. М.: Ад Маргинем Пресс [и др.]. 2014.
2. Дейнека А. А. Жизнь, искусство, время: Лит.-худож. наследие / [Сост. и авт. вступ. статьи, с. 9-44, В.П. Сысоев] ; [Науч.-исслед. ин-т Акад. художеств СССР]. Л.: Художник РСФСР. 1974.
3. Дейнека А. А. Из моей рабочей практики. М.: Изд-во Акад. художеств СССР. 1961.
4. Дейнека А. А. Личность, творчество, эпоха : Пробл. провинц. худож. культуры : Сб. науч. и метод. работ аспирантов, соискателей и студентов : К 100-летию со дня рождения художника / М-во общ. и проф. образования Рос. Федерации, Кур. гос. пед. ун-т, Междунар. акад. наук пед. образования ; [Редкол.: Н.К. Шабанов, д.п.н., проф. (отв. ред.) и др.]. Курск: Изд-во Кур. гос. пед. ун-та, 1999.
5. Дейнека А. А. Учитесь рисовать : Беседы с изучающими рисование. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961.
6. Кац Р.М. Александр Александрович Дейнека: К 80-летию со дня рождения: Живопись. Курск: Б. и. 1981.

7. Куратова И. А. Александр Александрович Дейнека. - Москва : Изобразит. искусство, 1974. - 53 с. : ил. ; 14 см.. - ([Советские художники - Герои Социалистического Труда]).
8. Курзецова Л. А. Из истории музея искусств в Курске // Проблемы советского искусства, 1930-50 гг : (К 100-летию А.А. Дейнеки) : [Сб. материалов науч. конф., май 1999 г / Редкол.: М.С. Тарасова, к.иск. (отв. ред.) и др.]. Курск: Изд-во Кур. Госпедуниверситета. 1999.
9. Королёва С. А. Александр Александрович Дейнека, 1889-1969 / [авт. текста: С. Королева]. М.: Директ-Медиа: Комсомольская правда. 2011.
10. Ненарокомова И. С. «Люблю большие планы...» / Худож. А. Дейнека. М.: Сов. Художник. 1987.
11. Проблемы советского искусства, 1930-50 гг: (К 100-летию А.А. Дейнеки): [Сб. материалов науч. конф., май 1999 г / Редкол.: М.С. Тарасова, к.иск. (отв. ред.) и др.]. Курск: Изд-во Кур. госпедуниверситета, 1999.



1. Александр Дейнека. После дождя. Курск. 1925. Х.м. 36×50. ГТГ, Москва.



2. Александр Дейнека. Зима в Курске. 1916. Акварель, бум. 25 х 20,8. Частная коллекция.

<http://www.deineka.ru/work-212.php>



3. Александр Дейнека. Будущие летчики. 1938. Х.м. 131×161. ГТГ, Москва.



5. Александр Дейнека. Под Курском. Река Тускарь. 1945. Х.м. 71×100. ГТГ, Москва.



6. Александр Дейнека. Раздолье. 1944. Х.м. 204 × 300. ГРМ, Санкт-Петербург.

УДК 7.036.1

М.А. Арсанукаева.

Арсанукаева Милана Алиевна. Студент СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034;. 8 960 041 77 55. milana.arsanukaeva@mail.ru

Arsanukaeva, Milana Alievna. Student. St. Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034; Saint Petersburg, Russian Federation. 8 960 041 77 55. milana.arsanukaeva@mail.ru

Дейнека-Самохвалов: параллели с итальянским искусством «черного двадцатилетия».

Аннотация. В статье рассматривается уникальный случай одномоментного сближения политических и художественных процессов в России и в Италии в период становления тоталитарных режимов, то есть в промежуток примерно с 1925 по 1935 годы. В схожем историческом контексте неоклассические устремления в искусстве на примере А.А.Дейнеки и А.С. Самохвалова и итальянских художников объединения «Новеченто» представляют интересный материал для сопоставления в рамках формирования новых эстетических идеалов эпохи.

Ключевые слова: советское искусство; Дейнека; Самохвалов; параллели; итальянское искусство двадцатого века; «Новеченто»; «Возврат к порядку».

Deineka-Samokhvalov: a parallels with the Italian art of the «black twenty».

Annotation. In the article, the author analyzes the unique case of simultaneous convergence of political and artistic processes in Russia and Italy during the formation of totalitarian regimes in the period from about 1925 to 1935. The neoclassical aspirations on examples of the art of Deineka and Samokhvalov and painters of movement Novecento Italiano presents interesting material for comparison in the frame of search and creation of a new aesthetic ideal of time in the similar historical context.

Keywords: Soviet art; Deineka; Samokhvalov; parallels; twentieth century Italian art; «Novecento»; «Return to order».

Неожиданная радикальность и своевременность художественных процессов, проявившихся еще в начале века в явлении футуризма и позднее – метафизической живописи в Италии и во множестве других авангардистских направлениях (примитивизм, супрематизм, лучизм, аналитическое искусство, конструктивизм и т.д.) в России, навели мосты и вывели искусство этих стран на передовую линию мировой культуры в общем, а приобретенные впоследствии «клейма» тоталитарных режимов обусловили между ними конкретные параллели. Однако здесь речь идет скорее не о прямом следствии, а о моменте схождения только формирующейся политической программы и художественной эстетики, что была подхвачена «государственной машиной» и стала ее инструментом.

Именно русское и итальянское искусство второй половины 1920-30-х годов являет уникальный случай этого сплава, можно сказать, политического курса и внутренних побуждений авторов на примере А. А. Дейнеки и А.Н. Самохвалова со стороны России как художников, интуитивно почувствовавших образы и нашедших художественный метод, нужные для претворения в жизнь желаемой, вот-вот достигнутой системы, и сложившихся вокруг подруги Бенито Муссолини, художественного критика Маргериты Сарфатти, итальянских неоклассиков, собранных под наименованием «Новеченто» (что переводится как «1900», то есть «двадцатый век», по аналогии с великим Кватроченто). Участники этого довольно условного объединения мыслили себя основоположниками новой живописной традиции [3; с.111], ориентировавшись при этом на живопись итальянских примитивов и Ренессанс, и в своем стремлении к цельности и гармонии были поддержаны только что установившейся фашистской властью.

Нельзя не отметить объединяющую явления многоаспектность, а именно: приход их к неоклассике, как и во всем общеевропейском «призыве к порядку», путем модернизма, ведь Дейнека с Самохваловым, ОСТовец и Круговец, были в той или иной степени наследниками новых течений, перевернувших русское искусство, о чем говорят их ранние работы, да и значительная часть художников «Новеченто» – бывшие футуристы [3, с.88] – можно сказать, что авангардный опыт в обеих странах породил мечту о новом человеке и обусловил ее неременное развитие.

Эпоха перемен, охватившая и Россию, и Италию, представляется основой для вторящего ей художественного мировоззрения. У нас события Первой Мировой войны, Революции и

Гражданской войны обнажили необходимость оправдания их жертв и средств и, следовательно, перехода на другой этап – устройства нового миропорядка и формирования, соответствующего ему принципиально нового человека, а не того, каким мыслили его визионеры уже условно «прошедшей» классики авангарда. В то же время, на лицо желание отразить в понятных, устойчивых формах найденные в искусстве плаката кричащие, сразу считываемые приемы, но не при помощи минималистского лексикона конструктивистов, а путем задействования арсенала больших стилей, могущих стать чем-то вроде «визитной карточки» могущественного государства. Похожим героическим пафосом была в то время овевана, однако, с разными намерениями, и художественная, и политическая жизнь Италии, где классика «как точка отсчета для современности» [5, с.25] в искусстве гармонично подошла и для желаемой установленным режимом героизации сегодняшнего дня.

Сходным явилось и отражение одновременно определяющихся тенденций тоталитарного искусства пропаганды, агитации и пр., и искомой модели мироустройства в вечных и универсальных темах материнства, спорта, изображении современников как лиц эпохи, умиротворяющий характер которых был необходим в взбудораженном историческими переменами мире с точки зрения понимания искусства как зеркала жизни. И если в Италии все это могло быть реализовано в ренессансных формах на правах утверждения национальной идентичности и возвращения к временам великого итальянского прошлого, то в Советской России, строящей совершенно новый, невиданный прежде уклад, по сути неоткуда было брать подходящие образцы. Идеи, воплощавшие дух времени, визуализировались такими мастерами, как Дейнека и Самохвалов, еще до утверждения их в качестве соцреалистических канонов, а отсюда – идеализация образов, взятых из жизни, но из жизни предчувствуемой, ожидаемой, представленной пока лишь умозрительно. Поэтому очевиден упор на первенство концепции и формы, отражающей содержание, а потом уже на миметическое подобие.

Хотя в Италии поворот к обновленному неоклассицизму проявился несколько раньше, чем везде, ввиду ее неразрывности с окружавшим богатым художественным прошлым, все же справедливо говорить о влиянии советского искусства с помощью международных выставок на тех же итальянцев, которые на фоне наших мастеров обвинялись своими же критиками в недостаточной убедительности и наигранности. Но стоит подчеркнуть, что как

им, так и Дейнеке с Самохваловым в равной степени, свойственно мифотворчество, а всему XX веку в целом – эстетика игры. Однако в случае с отечественными художниками это скорее не осознанная игра, а искренняя вера в реализацию воссоздаваемых картин жизни, героям которой классические формы естественно присущи, отсюда и источаемая энергия, заряд, целеустремленность; итальянцы же намеренно наделяют современность обликом классики, нарочно архаизируя ее, что и привело к искусственной театральности и чрезмерной таинственной отстраненности образов, некой «растерянности» форм (ил.1). В этой связи интересно, что, в то время, когда у итальянцев человеческие лица обобщены до состояния маски и по сути обезличены, у Дейнеки с Самохваловым человек пусть и типизирован, но целеустремлен (ил.2) – перед нами модель творящегося здесь и сейчас индивида, в котором до предела доведены духовные и физические качества. Особенно красноречиво данная установка передана в представлении сочетающей в себе всевозможные идеалы современной женщины, пластически хоть и напоминающей античную богиню, но с иным многогранным содержанием (ил.3). В трактовке итальянцев она, как правило, довольно односторонне предстает универсальным воплощением либо сущности материнства, либо великолепия телесного начала, облекаясь в статуарные застылые формы (ил.4).

Уместно привести фрагмент отзыва итальянского критика Джузеппе Галасси на Биеннале 1928 года: «В этой попытке связать искусство с современной жизнью, [советские художники] оказываются единственными, заслуживающими подражания, особенно в Италии, где обновление жизни не нашло аналогичного изобразительного восхваления» [1, с.35]. Наиболее близким по духу публике тогда стал Александр Дейнека со своим только что созданным шедевром— «Обороной Петрограда»: сама Маргерита Сарфатти нашла ее «гениально задуманной по цвету и по рисунку», оценив ее схематичность и «почти сакральность» [1, с.56]. Также немаловажно то, что впоследствии его работу «Бег» приобрела венецианская галерея Ка'Пезаро [7] (Символично, что именно здесь в 1923 году прошла первая выставка движения «Новеченто» [5, с.25]).

Пожалуй, проблема недостаточно современного звучания итальянцев заключалась именно в немой отрешенности их картин от текущего момента. Так, в порой даже до второстепенных деталей (схожий колорит, композиция, количество персонажей, ракурс,

даже предметы) идентичных представлениях тем спорта, материнства и образов современников итальянцы, в отличие от Самохвалова с Дейнекой с их акцентом на настоящем, не ставят себе цели отразить стремительное внутреннее движение: их больше заботят цветовые отношения, лепка формы, которые с слегка намеченной, сразу считаваемой тематикой приобретают довольно символическую окраску, а вместе с этим – ретроспективность и безмолвие. В случае с отечественными мастерами, наоборот, преобладает желание максимальной вовлеченности в сегодняшний день не просто через соответствующие сюжеты, например, строительства метро и т.п., но также при помощи изобразительных средств – кадрирования, приема словно схваченного, остановленного действия, которое вот-вот продолжится, так что достигаемая сиюминутность своеобразно вдохнула жизнь в монументальные фигуры.

Не меньшее внимание советские павильоны вызывали и на следующих Биеннале 1932 и 1934 годов. Итальянской критике была близка направленность советского искусства, «которое ошеломляет и опутывает», его отвечающий этим целям язык, она ощущала «дыхание молодости», исходящее от этих картин...» [1, с.57]. Примерно о том же снова писал Галасси: «...художники большевистской эпохи сумели почувствовать новую жизнь, стремящуюся преобразовать, вплоть до первоначальных ячеек, весь характер их общества; они пытаются оставить нам ее адекватное и убедительное отображение. За это приходится воздать хвалу русским, и тем в большей степени, что в этой попытке связать искусство с жизнью они кажутся почти одинокими» [1, с.57], – даже удивительно читать о таком занижении итальянским автором искусства соотечественников. Он заканчивает, проводя стилистические параллели между работами советских художников и мастеров «Новеченто», усматривая сходство между ними в «попытках примирения старинных и современных элементов» [1, с.56] и в доказательство приводя картины К.С. Петрова-Водкина, учителя Самохвалова, которого, соответственно, тоже можно и нужно считать таким же ярчайшим примером для сравнения.

Неоспоримым показателем продолжавшегося успеха является факт приобретения на Биеннале 1934 на средства уже Итальянского министерства образования картины Дейнеки «Женский кросс» (ил.5) для Галереи современного искусства в Риме [7]. Причем, такой популярностью отнюдь не пользовались также выставившиеся И.И.Бродский («Ленин в

Смольном») и А.М. Герасимов («Клятва сибирских партизан»), чьи работы явно более ангажированные, чем у Дейнеки.

Заканчивая обзор на середине 1930-х годов, охватив по сути всего лишь небольшой десятилетний промежуток, мы видим, как по-разному воплотилось представление об идеальном наступающем настоящем у Дейнеки с Самохваловым и их параллельно работавших итальянских коллег, использовавших тот же реалистический метод и сходные приемы, те же классические формы, обращавшихся к перекрестным темам и существовавших в одном общеевропейском контексте. Однако в искусстве итальянцев очевидна драматичная отстраненность от жизни, а у Дейнеки с Самохваловым, наоборот, включенность в нее, наполненность ею и уверенность в поисках и в выбранном пути.

Библиография

1. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
2. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Борис Гройс. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс». 2013.
3. Вяземцева А.Г. Искусство тоталитарной Италии. М.: РИП-Холдинг. 2018.
4. Крючкова В.А. Классика и "новый классицизм". Франция, Италия (1919-1939). М.: БуксМарт, 2020.
5. Футуризм. Новеченто. Абстракция. Итальянское искусство XX века. [Кат. выст.: Гос. Эрмитаж, С.-Петербург, 4.02.-24.04.2005]/ Гос. Эрмитаж; под рук. Г. Бэлли, А. Костеневича. Milano: Skira, 2005.
6. Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М.: Искусство–XXI век, 2009.
7. Bertele M. Русские художники на Венецианской Биеннале. Хронология 1930- 1942. [URL]:https://www.academia.edu/6698478/Русские_художники_на_Венецианской_Биеннале._Хронология_1930-_1942 (дата обращения: 09.01.2020).



1. а) Убальдо Оппи. Адам и Ева. 1930. <https://www.mostreinbasilica.it/en/ritratto-di-donna/exhibited-works>

б) Александр Дейнека. Купающиеся девушки. 1933. Х.м. 99,5x103. ГТГ, Москва.



2. а) Убальдо Оппи. Купальщицы. 1937. <https://www.mostreinbasilica.it/en/ritratto-di-donna/exhibited-works>

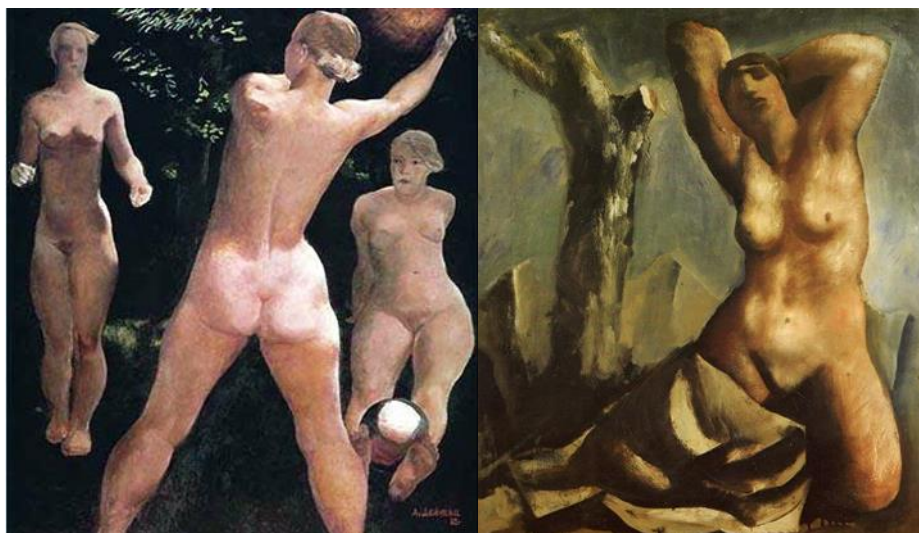
б) Александр Самохвалов. После кросса. 1934-1935. Х.м. 143x64. ГРМ, Санкт-Петербург.

в) Марио Тоцци. Семья рыбаков. 1928. <http://www.catalogogeneralemariotozzi.it>



3. а) Массимо Кампили. Швей. 1926. Х.м. 161x96,5. ГЭ, Санкт-Петербург.

б) Александр Самохвалов. Метростроевка со сверлом. 1937. Х.м. 205x130. ГРМ, Санкт-Петербург.



4. а) Александр Дейнека. Игра в мяч. 1932. Х.м. 124,5x124,5. ГТГ, Москва.

б) Марио Сирони. Обнаженная у дерева. 1930. <https://mcarte.altervista.org/la-complessita-di-nudo-con-albero-di-mario-sironi>



5. Александр Дейнека. Женский кросс (Бег). 1931. Х.м. 176x177,5. Национальная галерея современного искусства, Рим.

УДК 7.017

В.А. Спиридонова.

Спиридонова Василина Андреевна. Студент СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034; Педагог СПб ГБУ ДО «СПб ДХШ №17», Приморский проспект, 87. 197183. 8 981 804 40 74. vas.spir@yandex.ru

Spiridonova, Vasilina Andreevna. Student. St. Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034; Teacher. Children art school №17, Primorskii prospect, 87. 197183 Saint Petersburg, Russian Federation. 8 981 804 40 74. vas.spir@yandex.ru

Современность ушедшей эпохи. Сценография выставки Д-С.

Аннотация. Статья посвящена выставке «Дейнека-Самохвалов», прошедшей в ноябре 2019 – январе 2020 года в Санкт-Петербургском «Манеже». Кураторское решение С. Михайловского и дизайн выставки А. Горланова рассматриваются с точки зрения искусства сценографии. Особое внимание автор статьи уделяет таким средствам художественной выразительности как пространство и свет, формирующим особое поле авторской и зрительской интерпретации.

Ключевые слова: Дейнека; Самохвалов; «Манеж»; сценография; Михайловский; Горланов; ностальгия; соцреализм.

Annotation. The article is about the exhibition «Deineka-Samokhvalov», which was held in November 2019-January 2020 in the St. Petersburg «Manege». The S. Mikhailovsky's curatorial decision and the design of the exhibition by A. Gorlanov consider from the point of view of the art of scenography. The author emphasizes such means of artistic expression as space and light, which form a special field of author's and audience's interpretation.

Keywords: Deineka; Samokhvalov; «Manege»; scenography; Mikhailovsky; Gorlanov; nostalgia; socialist realism.

Как-то литератор и телеведущий Виктор Ерофеев сделал интересное признание. Он стал замечать за собой странную особенность – его тянет к социалистическому реализму. Ерофеев говорит, что с неподдельной радостью пошел на выставку советских соцреалистов

в Ширн-Кунстхалле во Франкфурте, которую курировал Борис Гройс¹. И эта тяга, по мнению писателя, схожа с тягой «беременной женщины к чему-нибудь соленому»: то есть обусловлена «не политической подоплекой, а чем-то физиологическим» [2]. И, надо отметить, эта физиологическая потребность распространяется подобно эпидемии: начиная с актуальности советского искусства на мировом художественном рынке и заканчивая хотя бы нынешними бесконечными очередями на выставку «Дейнека-Самохвалов» в петербургском «Манеже»².

Успех выставки «Дейнека-Самохвалов» действительно показателен. И дело здесь, думается, не только в выигрышной и актуальной теме «советского». И даже не в заявленной интриге соперничества «москвича Дейнеки и питерца Самохвалова» (ведь, по словам С. Михайловского, итоговый вариант экспозиции сравним с «товарищеским матчем» [3]). Дело в подаче – одновременно простой и разнообразной, запоминающейся и продуманной от входных ступенек со стилизованными афишами и подобных же билетов в кассах до интригующего воображение футбольного поля (ил.1). Такой условно-театральный и безусловно авторский подход к представлению материала, обеспечивает цельность художественного впечатления, которую можно сравнить со сценическим процессом – сценографией.

Сценография, как вид художественного творчества, прежде всего создает цельный изобразительно-пластический образ, существующий в определенном (сценическом) времени и пространстве. Сценография пользуется самыми разнородными средствами выразительности, но определяющими для нее являются три: пространство, динамика и свет.

В отличие от повествовательной декорации, которая различными образами создает место действия, декорация метафорическая предлагает зрителю обобщенный образ всего спектакля в целом. По замыслу куратора Михайловского, такой метафорической декорацией для пространства «Манежа» стал стадион, разделенный на три парных сектора: война и мир, труд и спорт, герои и дети. Каждый сектор подписан, соотносится со своим цветовым и световым решением, наполнен соответствующим по содержанию

¹ Выставка открылась в Ширн-Кунстхалле во Франкфурте-на-Майне в 2003 году.

² Можно вспомнить и другой успешный проект «Манежа» 2015 года, связанный с экспозицией соцреализма: «Романтический реализм. Советская живопись 1925–1945 гг.» (куратор З. Трегулова).

изобразительным рядом. Объединяет разобщенное пространство музыкальное сопровождение, вопреки ожиданиям многих, представляющая собой не эпохальный «марш энтузиастов», а какую-то вневременную и гипнотическую потустороннюю мантру по мотивам Прокофьева. Пространство каждого сектора, по силе своей визуальной атаки на зрителя, более призывает к действию, диалогу, нежели к созерцанию. Как и в театре, где решение спектакля прежде всего определяет драматургия, так и в экспозиционном пространстве «Манежа» траектория действия срежиссирована, хотя и вариабельна.

Зрители попадают в собственно экспозиционное пространство по проходу, имитирующему одновременно выход из-под трибун стадиона и архаичные пропилеи. Огромный экран, на котором с кадров советской кинохроники на вошедшего непрерывно маршируют участники различных парадов, задает драматический резонанс разновременья и разнонаправленности движения. Далее следует спокойный монументальный разворот каждого из четырех секторов первого этажа, обращенных к зрителю фронтально – лицом к лицу. Каждый сектор, вполне в духе классицизма, определяется своим цветом и соответствует глубине развития камерного сценического действия: «тела», «спорта», «труда», «героев». Программа линейного шествия (намеренно не предполагается кругового обходного движения от зала к залу), следующая после по восходящей к секторам второго этажа («война» и «мир»), наполняется смыслом соотнесения себя с изображением. Прямая ось «картина-зритель» не имеет заданной психологической направленности – каждый волен вести свой диалог с изображением. И это символическое объединение «объекта» и «субъекта» - зрителя и пространства, наполненного произведениями Самохвалова и Дейнеки, достигается, прежде всего, светом.

Если цвет и линия - это язык сценической живописи и графики, то светом говорит драматургия. Красочность сценических композиций каждого сектора начинает приобретать известную символику – темные, тяжелые тона рассматриваются как символ сознания мирского («спорт», «труд», «тело»), а светлые и яркие – как символ радости и надежды на «светлое будущее» («мир», «герои», «война») – именно в сочетании с игрой света. Как сказал на открытии выставки дизайнер экспозиции Антон Горланов, пространство нижних затемненных залов символизирует «мрак и преисподнюю», из которых посетитель постепенно должен подняться к свету [6]. Неравномерное освещение, прежде всего нижних

залов, не расплывает внимание зрителя; а «иконная» подсветка картин и вовсе – максимально его концентрирует, одновременно размывая границы реального пространства выставки и иллюзорного – живописного. Движение от тьмы «шахт» до света «мира» соотносится с традиционным русским пониманием театра как храма; и, как и храмовое пространство, оно имеет свою кульминацию. Таковой является фрагмент футбольного поля: ворота и искусственный газон со скульптурой соревнующихся за мяч футболистов Дейнеки. Эта авторская находка куратора по театральному (стадионному) выделена: «Этот свет бьет тебе в глаза, стоят ворота, нет мяча, и пустота. Ты вышел на футбольное поле, ты участник этого матча. И много смыслов есть еще — что это за пустые ворота, пустой стадион, слепящий свет — много смыслов, и метафизика: вокруг нет ни искусства, ничего, — одна скульптура просто стоит. Это один из самых удачных элементов этой выставки, которая заставляет нас задуматься, остановиться» [5]. В определении того, какие моменты действия являются кульминационными, и заключается в значительной степени искусство режиссуры. Фактор реализованности замысла – организация некоего пространства «магической зоны» со своей особой энергетикой – вот, пожалуй, истинная цель современного куратора, выступающего сценографом.

Универсальность сценографии обусловлена тем, что она способна отражать архетипы не только художественного образа, но и существенные стороны действительности человека: празднично-игровую, материальную, духовную. Однако, создавать изобразительное решение выставки как спектакля, зрелища, необходимо соотносясь с законами поэтики автора (художника). Зрелищная акцентировка, намеренное привлечение внимания публики к внешнему облику сцены-экспозиции, может подвергнуть опасности внутреннее содержание произведения. Особенно рискованным такой путь может стать при представлении неоднозначных для искусства явлений (каким, например, до сих пор выступает в России соцреализм). Как и актерской игре, декорациям недостаточно быть просто будоражащими или правдоподобными - они должны быть необходимыми. В «Манеже» баланс между образностью эпохи Дейнеки-Самохвалова и современной ее подачей выразился в лаконизме: как на уровне структуры, так и на уровне идеи. Не опускаясь до бытописательства (хотя и используя отчасти его элементы), Михайловский-Горланов не разложили зрителю все «по полочкам», а сгенерировали неоднозначное пространство воздействия и порождения смыслов.

Зритель, пришедший на выставку, сегодня все больше направлен на восприятие авторского кураторского текста. При этом его готовность предполагает некоторый бартер – взамен пришедший желает получить четкое определение собственного места «напротив» этого текста. Зритель создает свое собственное представление, наделяя увиденное индивидуальными смыслами. Его восприятие - не анализ, оно сродни (со-) творческому процессу, основа которого воля к пониманию. Сегодня понимание - это не только восприятие, не просто интерпретация, а узнавание, путь к самоидентификации; вечная возможность встречи себя настоящего в прошлом, естественным образом генерирующая ностальгические мотивы. Актуальную сейчас ностальгию по прошлому, в частности советскому, можно объяснить радикальным изменением самой жизни, где нет места ни прежним мифам, ни наивным заблуждениям. Утраченные иллюзии могут вызывать как озлобление и неприязнь, так и боль по прошедшему, причем у совершенно разных поколений зрителей. Примечательно, что некоторые издания видят успех выставки «Дейнека-Самохвалов» в ее «идеологической взвешенности», способствующей разнообразию реакций на ее оформление и наполнение [5]. Точка зрения же куратора акцентирует ностальгическое и личное в ней: «К фигуративному советскому искусству, безусловно, есть интерес - оно оптимистическое и ностальгическое, потому что ассоциируется с уже несуществующей империей... <...> Я среди тех, кто к ней [советской тематике] чувствителен. Не восхищаюсь этим искусством, но воспринимаю его как важные переживания, не как фантомную боль» [3].

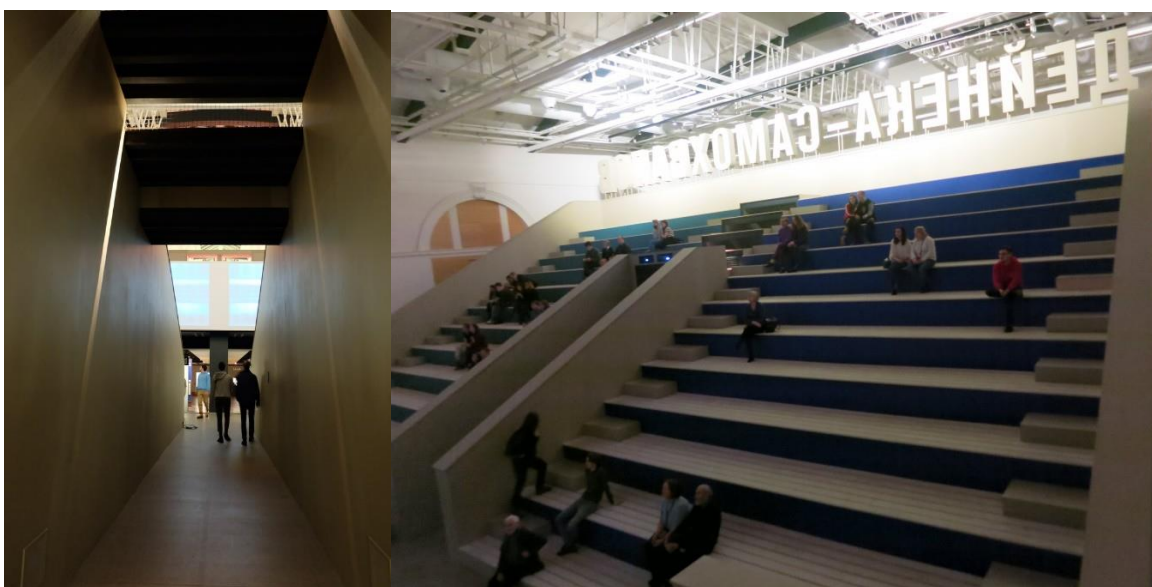
Созидание без сомнения значимых для мировой культуры произведений Самохвалова и Дейнеки в геометрически зарифмованных сферах выставки выходит не эстетическим капризом Михайловского и Горланова, а, ни много ни мало, поиском нашего материального и духовного бессмертия, о котором грезило не только поколение двух художников первой половины XX века, но их предшественники, наши современники и, думается, будущие потомки. Растущий смысл – вот он закон движения произведения во времени. Сообразно ему мир окружающего его экспозиционно-сценического пространства должен пребывать в процессе своего постепенного видоизменения. И тогда единственной его реальностью всегда будут отступающие и набегающие волны индивидуальных смысловых интерпретаций.

Библиография

1. «Дейнека-Самохвалов»/Каталог выставки, приуроченной к 120-летию со дня рождения А.А. Дейнеки под ред. А. Баумана. Издано в рамках проекта «Свободные художники Петербурга» при поддержке логистической группы «Адмирал». 2019.
2. Ерофеев В. Коммунизм как фабрика грез//Новые Известия, 25 ноября 2003: <https://newizv.ru/news/culture/25-11-2003/3014-kommunizm-kak-fabrika-grez?ind=1> (дата обращения: 12.01.20).
3. Михайловский С. «Деятели культуры всегда будут роптать на чиновников»//Известия, 12 ноября 2019: <https://iz.ru/941689/sergei-uvarov/deiateli-kultury-vsegda-budut-roptat-na-chinovnikov> (дата обращения: 12.01.20)
4. Плунгян Н. Соцреалистическая ничья. Итоги выставки «Дейнека/Самохвалов» В Петербургском Менеже//Colta.ru. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/23346-nadya-plungyan-o-vystavke-deyneka-samohvalov> (дата обращения: 08.02.2020)
5. Циопа А. «А был ли мячик?» На что обратить внимание на выставке Дейнеки и Самохвалова//Фонтанка.ру, 23 ноября 2019: <https://calendar.fontanka.ru/articles/8954/> (дата обращения: 12.01.20).
6. Шкуренок Н. Социалистическое соревнование на выставке «Дейнека / Самохвалов»//The Art Newspaper Russia, 18 ноября 2019: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/7548/> (дата обращения: 12.01.20).



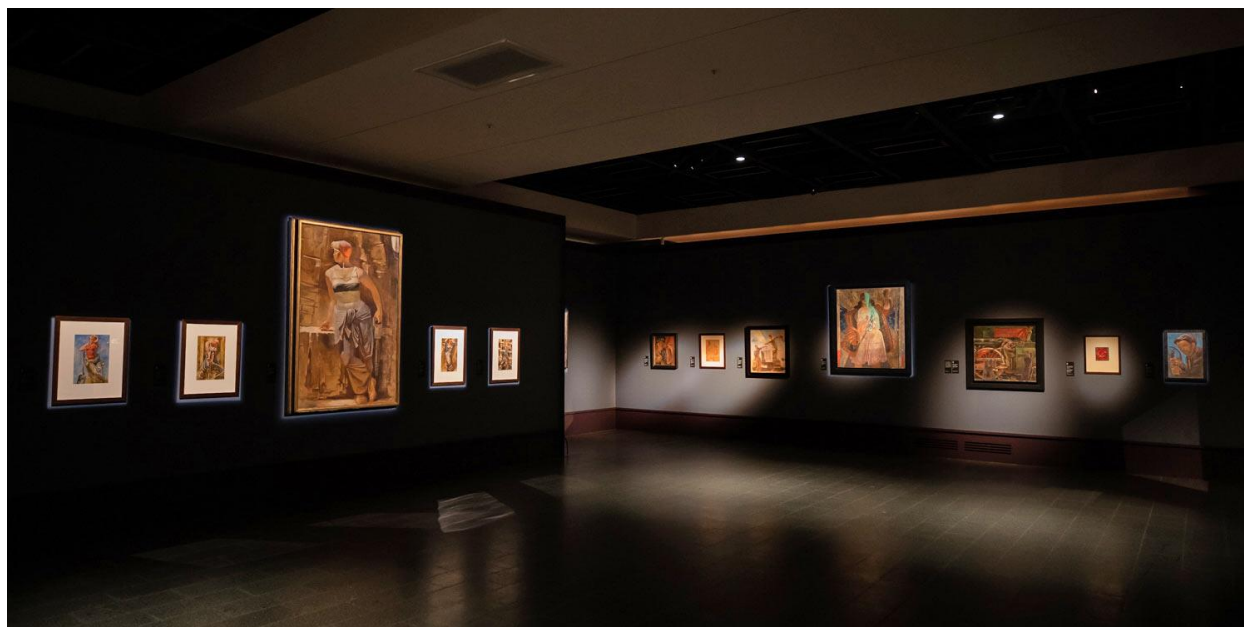
1. Фото: Михаил Вильчук. <https://www.colta.ru/articles/art/23346-nadya-plungyan-o-vystavke-deyneka-samohvalov>



2. Фото: Олег Суздальцев. https://vk.com/piter_geniusloci



3. Фото: Александр Коряков. Коммерсантъ. <https://www.kommersant.ru/doc/4164654>



4. Фото: <https://rcfoundation.ru/top15.html>



5. Фото: Сергей Бабушкин. <https://photoshare.ru/photo15993003.html>

УДК 7.067

С.В.Городнова.

Городнова Софья Владимировна. Студент СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. 89522201415. Sofigorod@yandex.ru.

Gorodnova Sofia Vladimirovna. Student of the St. Peterburg Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after Ilya Repin at the Russian Academy of Arts. Universitetskaia nab., 17, 199034. 89522201415. Sofigorod@yandex.ru.

Выставка Д-С: фотография и соцсети.

Аннотация. В статье рассматривается социальная сеть Instagram как новая база для анализа восприятия изобразительного искусства. Главным достоинством этой базы является то, что зритель оставляет не только письменный отзыв о выставке, но и фотографию (произведений искусства, пространства или себя на их фоне), которую он выбирает из множества снимков, как самую лучшую. Это является преимуществом XXI века, так как помогает определить: что привлекает массового зрителя в большей степени, чему он отдает предпочтение, как посетитель выставки изобразительного искусства.

Ключевые слова: живопись; анализ; фотосеть Instagram; отзыв.

Exhibition D-S: photography and social networks.

Annotation. In the article, the author considers the social network Instagram as a new database for analyzing the perception of visual art. The main advantage of this database is that the viewer leaves not only a written review of the exhibition, but also a photograph (of works of art, space or himself against their background), which he selects from other pictures as the best. This is an advantage of the 21st century, as it helps to determine: what mostly attracts the mass audience, what person prefer, as a visitor to an exhibition of fine art.

Keywords: painting; analysis; Instagram photoset; review.

В XXI веке, в связи с бурным развитием социальных сетей как средств коммуникаций, позволяющих передавать и непрерывно обмениваться информацией, встает вопрос о включении их в область научного исследования. В 2010 году была разработана фотосеть Instagram, которую придумали два молодых человека из Сан-Франциско - Кевин Систром

и Майк Кригер. Тогда она представляла собой программу для устройств фирмы Apple. С ее помощью прогрессивная молодежь делилась небольшими фотоснимками на своей персональной страничке. Затем был добавлен редактор для обработки изображений, вышли новые версии для гаджетов на iOS и Android. Функционал увеличивался и продолжает расширяться с каждым годом [1]. В связи с тем, что основным контентом в сети Instagram являются фотографии, считаю, что именно эта социальная сеть может служить базисом для анализа выставок изобразительного искусства. Так, посетитель оставляет не только письменный отзыв, но и делает фотографию, понравившегося экспоната. Это, несомненно, является важным фактом, так как, мы можем проанализировать не только письменную реакцию, но и выделить, как именно сделана фотография, на что направлен ее фокус, как видят посетители живопись.

В данной статье рассматривается выставка «Дейнека-Самохвалов», посвященная двум выдающимся советским живописцам: Александру Дейнеке и Александру Самохвалову, и отклик на нее массового зрителя. На выставке, организованной в рамках 8 Санкт-Петербургского международного культурного форума Центральным выставочным залом «Манеж», было представлено 300 работ из 37 музеев и 9 частных собраний: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, фотография [5].

Для анализа было выбрано 100 фотографий из сети Instagram по хештегам #дейнекасамохвалов, #манеж методом случайной выборки. Затем фотографии были сгруппированы по темам:

- 1) женские образы,
- 2) мужские образы
- 3) картины с массовыми мероприятиями (демонстрациями, шествиями, праздниками и т.п.)
- 4) графика
- 5) собственно выставочное пространство

На основе собранных данных была создана гистограмма (Рис.1), которая отображает в процентах количество фотографий по тематикам.

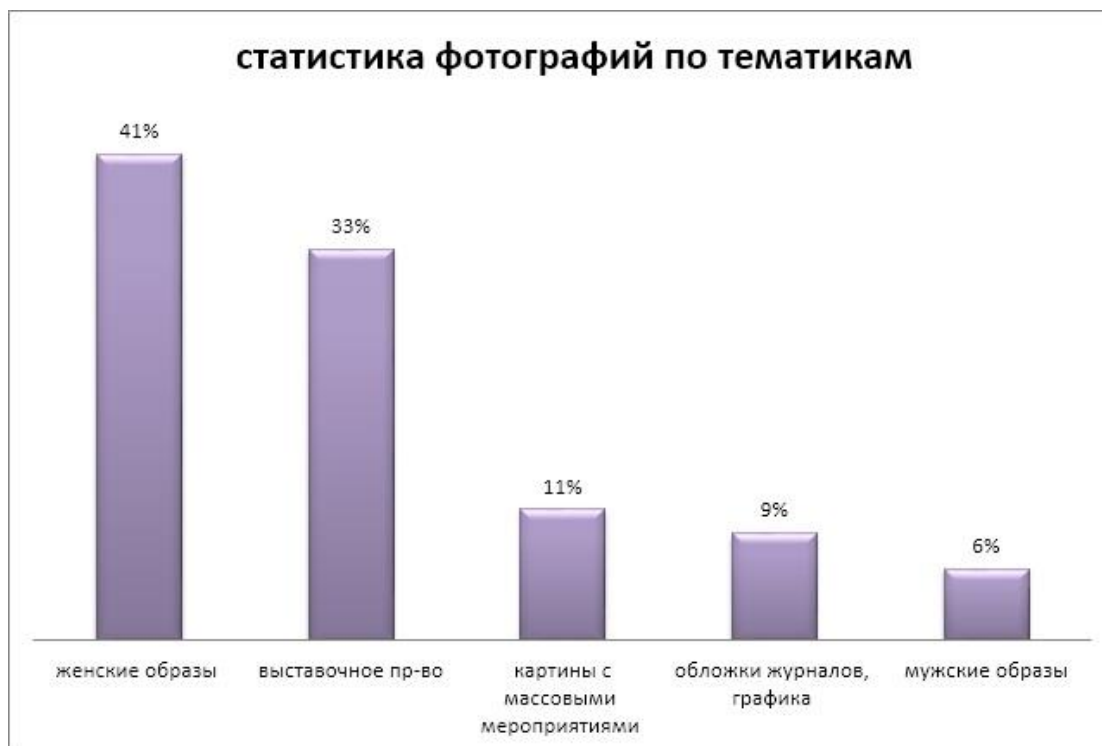


Рисунок - 1. Статистика фотографий по тематикам

Согласно полученным данным, преимущественно посетителей привлекают женские образы художников. Наиболее часто отмеченными, являются картины: «Девушка в полосатой футболке», «Метростроевки» А.Самохвалова; картина «Мать», «Парижанка» и «Женский портрет» (1920) Александра Дейнеки.

Не удивительно, что зрители выделили «Девушку в футболке» А.Самохвалова, так как она является главным созданием мастера, символом эпохи. На фотографии видно (ил.1), что посетительница выставки одета в такую же полосатую футболку, что говорит о возможной ностальгии. Можно предположить, что ее эстетический идеал совпадает с идеалом А. Самохвалова, который в зримом пластическом образе показывает героиню, вызывающую восторг, как в советское время, так и сейчас. Отмеченные посетителями «Метростроевки», которые с одной стороны мощные, мужественные, но при этом очень женственные и полны эротики, побуждают зрителей остановиться и сфотографировать их. Подлинный шедевр картина А.Дейнеки «Мать» (ил.2) глубоко впечатляет. В ней тонко и поэтично прочитывается классическая тема мирового искусства – Мать и Дитя, посетители в своих отзывах удивляются: «как мужчина - художник, так точно смог передать суть материнства?»

[...] Лицо с полной палитрой эмоций» [(@Truefeelove)]. Елена Воронович в каталоге к выставке сравнивает картину «Мать» с мадонной Гвидо Рени: «В полотне «Мать» живописец парадоксально повторяет позы матери и ребенка из фрагмента алтарного образа Гвидо Рени «Избиение младенцев» (1611, Национальная пинакотека (Болонья))» [3]. Так, связь с мадонной очевидна, и поэтому картина привлекает внимание, зрители видят не только красивую живописную работу, но и подмечают эмоции: страх и неизбежность утраты матери.

Чаще в Instagram встречается фотография картины «Парижанка» (ил.3) А.Дейнеки, но интересно отметить, что никто не встает рядом. Возможно, зрители не осмеливаются быть возле одной из самых живописных работ А.Дейнеки. В ней цвет обретает полноту. Она поражает и интригует зрителей. Они получают огромное эстетическое наслаждение от этого энергичного, интенсивного красного цвета картины. Нарушается оптическое спокойствие, и посетителей полностью поглощает этот чувственный, женственный образ. В противовес изящной и эстетически привлекательной «Парижанки» внимание экскурсантов привлекает «Женский портрет» 1920 года, который отличается неожиданностью художественного приема, так как массовый зритель, не ожидает увидеть в советском искусстве деформированный и гротескный образ.

На втором месте, согласно гистограмме, находятся фотографии выставочного пространства. Под выставочным пространством, подразумеваются снимки посетителей, на которых они запечатлели отдельные уголки выставки, общий интерьер, стены с картинами, футбольное поле, себя на фоне залов и т.д. Чаще встречаются фотографии с расположением картин на стенах (ил.4), посетителей привлекает игра света и цвета в выставочном пространстве. Как взаимодействуют картины между собой, и какой происходит диалог между картиной и зрителем. Кто-то повторяет позы, пытаюсь сравнить себя с образом, на картине. Происходит активное сотворчество с авторами произведений. Из этого можно сделать вывод, что зритель не равнодушен, идет процесс эмоционального вчувствования и сопереживания. А свет, который также отмечают зрители в фотографиях, не только как подсветку, но и как героя картин, являлся для советского социализма стержневой мифологемой, которая определялась как «Светлый путь». Свет, мерцающий, манит в таинственную, прекрасную бесконечность [4, с. 78]. Свет как категория времени, которое

не должно уйти, ведь по мысли Л. Бломквиста «фактически худшими врагами тоталитарного государства являются Время и Смерть» [6, с. 299]. Поэтому кураторы выставки уделили особое внимание подсветке экспозиции, чтобы посетитель смог ярче увидеть картины, насыщенные интенсивным светом, таким образом объединяя световое пространство выставки и произведений искусств в единое целое, что отражает метафору «светлого пути» того времени.

Анализируя пространство Instagram, следует отметить комментарии зрителей о художниках и о решении сценографии выставки:

1) все отмечают, что это два выдающихся художников (в основном копируя описание выставки с официального сайта центрально выставочного зала «Манеж» [5]).

2) практически во всех комментариях отмечено, что это потрясающая выставка с оформлением на высшем уровне (@Yanaostanina, @Natalileskova @jeksla) «Браво выставочному комплексу «Манеж»! Вне всяких похвал (@moyavaska) «мужественно и эротично» (@dama.alla).

3) талантливо оформлено в яркой/резкой экспозиции. (@ Svetlana_ chusovskaia_) «искусство интерьера» (@irinamslmaslova)

4) Редкий отрицательный отзыв: «После большой персональной выставки Самохвалова в Русском музее авторам экспозиции в Манеже требовалось придумать нечто принципиально иное, чтобы наполнить знакомые зрителю работы новыми смыслами. Кураторы придумали расхожую оппозицию Москва-Ленинград, оформив соперничество Дейнеки и Самохвалова в эстетике футбольного матча (образ опоздал на год). Результат не кажется очевидным - тематическое деление работ пляшет (условно говоря, почему «После боя» - это «Война», а не «Тело?»), графика теряется среди живописи, история остаётся нерассказанной... Раздумывая над концепцией выставки, я бы вспомнил (и авторы говорят об этом!) кульминацию соцреализма - павильон СССР на Всемирной выставке в Париже 1937 года, увенчанный статуей «Рабочего и колхозницы». Центральный зал павильона украшали исполинские картины трёх художников - Дейнеки, Самохвалова и Пахомова. Москвич и два ленинградца - все трое с провинциальными корнями. Ровесники. Орденоносцы и лауреаты. И очень разные художники, со своими путями в этот парадный зал - и после него. Кажется,

что такой исторический стержень «собрал» бы выставку точнее, чем высосанный из пальца художественный футбол» (@Kstrakhov).

Таким образом, в основном встречается положительные отзывы о выставочном пространстве, зрители отмечают мастерство обоих художников, и её художественное решение.

Хотелось бы вступить в полемику с редкими отрицательными отзывами и высказаться в защиту концепции выставки. Соперничество Москвы и Санкт-Петербурга всегда остаётся актуальным, независимо от спортивных мероприятий, а именно эта концепция выставки (футбольный матч) была выбрана для наглядности и интерактивности. Состязание показано для более глубокого осмысления каждого художника, они выступают на одном уровне художественного мастерства, и это отмечают посетители, подчёркивая их взаимовлияние и схожесть. Поэтому включение третьего художника (как рекомендуют некоторые зрители) стало бы, во-первых павильон СССР на Всемирной выставке в Париже 1937 году, а во-вторых, с моей точки зрения, идея уже бы не была так ярко выражена, и наконец, выставочное пространство было бы сильно перегружено. Говоря о тематическом делении работ, и отвечая на вопрос оппонента, «почему картина «После боя» - война, а не тело?» следует обратить внимание, что сам художник решил отнести ее именно к теме войны. Думаю, что А.Дейнека, вероятно, хотел продемонстрировать красивые тела, молодость, счастье до того, как война покалечит их. Поэтому картина находится именно в этом разделе выставки, она побуждает задуматься об ужасах и увечьях, которые могут ожидать этих юных и молодых мужчин.

Интересно рассмотреть отзывы об особенностях творчества Дейнеки и Самохвалова. Так, некоторые из них являются очень глубокими и интересными. Например, в аккаунте (@olayurilina), читаем: «Самохвалов более романтичный, у него менее линейный почерк, больше экспериментов. Эти красные комсомольцы почти иконописные. Его индустриальные мадонны эротичны. На картинах больше улыбок и человеческих эмоций. Цветовая гамма более тёплая. Попадаются зарисовки человеческой обычной жизни, как в «Головомойке» с закручивающейся лестницей. И, сменяя его всем известную скуластую модель в полосатой футболке, на более поздних работах появляется изящное вдумчивое женское лицо.

А бабуля наша полюбила девушку в жёлтой кофточке – «В лаборатории». Увидела в ней себя...».

Анализируя этот отзыв, не могу не согласиться с автором, ведь память о фресках Древней Руси придает живописи художника особый лиризм, возвышенность и чувственность. Сам А. Самохвалов говорил, что на него воздействовали «лаконизм, ясность цветового замысла, ясность направленности цветосложения древнерусской живописи» [4, с. 48]. Ввиду этого его палитра цветов, может видаться более теплой и сдержанной, также следует отметить, что когда он бывал в типографии в 1920 –х, по его словам он: «встретился с совершенно новыми для себя образами советской женщины-работницы. <...> Их отстраненность от домашнего быта, их новый иной труд, иные волнения придавали им ореол романтики совершенно нового, небывалого порядка» [4, с. 113]. А. Самохвалов, восторгаясь ими, смог передать это в своих полотнах, акцентируя внимание зрителя на их человечности, красоте, женственности, даже тогда, когда они заняты тяжелой работой. Поэтому, для некоторых посетителей он кажется более романтичным, так как изображает трудящуюся девушку в ореоле света подобно мадонне.

Хотелось бы привести также интересный отзыв об А. Дейнеке. Так, в посте (@ Tabasc_o) читаем: «Картина «В душе» ... «чаще всего встречаю мужчин, которые мне нравятся в музее, только пережила Давида, и вот опять ухожу с разбитым сердцем».

Интересно, что зрители часто проводят параллель с искусством Возрождения, ведь Дейнека не скрывал интереса к произведениям Пьеро делла Франческа, Тинторетто и Микеланджело. «Душ» - самое мощное на выставке высказывание о красоте мужского тела. Выдающиеся, прорисованные мускулы, стройность и эротичность фигур заставляют наслаждаться, тем как упоительно художник передает красоту тела.

Таким образом, рассмотрев выставку «Дейнека – Самохвалов» на материале социальной сети Instagram, можно сделать следующие выводы. Большинство посетителей делают снимки женских образов при этом, их восхищает естественность, чувственность, открытость, уверенность, натуральность героинь. Возможно, именно этого и не хватает нашему обществу, ввиду того, что сегодня, согласно основной идее французских философов постмодернизма - Жоржа Батая, Жана Бодрийера, Жиль Делеза, мы живем в мире симулякров. Так, следуя модным тенденциям, мы погружаемся в мир

несуществующих вещей, фальшивости и стандартов. Поэтому, многих и привлек образ сильной, независимой женщины, свободной от шаблонов, но при этом остающейся красивой и эротичной. Искусство для посетителей – это не только живопись, но и выставочное пространство, его энергетика. Выставка напомнила о чести, любви к родине, об идее «светлого пути». Зрители активно взаимодействуют с художниками в пространстве выставки, фотографируясь на фоне картин, пытаясь подражать образам, пишут отклики и выбирают своих героев. Поэтому, считаю, что анализ фотосети Instagram помог раскрыть и понять чувства массового зрителя, продемонстрировал что для них важно, и каким способом они откликаются на советское искусство XX века в XXI веке. Считаю необходимым и возможным использование предложенной базы для анализа реакции зрителя на художественные образы и сценографию выставки.

Библиография

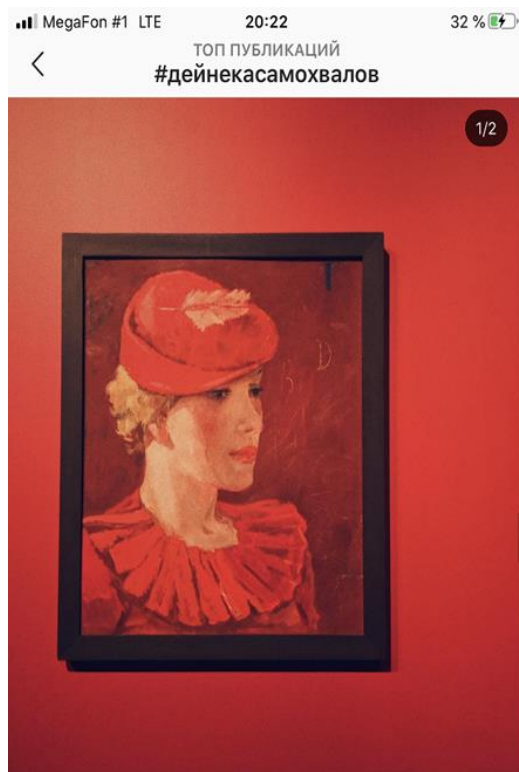
1. Блог iklife.ru. определение Instagram. [URL]: <https://iklife.ru/socialnye-seti/instagram/chto-takoe-instagram-i-zachem-on-nuzhen.htmlvfyт> (дата обращения 06.01.2020).
2. Воронович Е. Александр Дейнека - самый современный из советских художников»// «Дейнека-Самохвалов»/Каталог выставки, приуроченной к 120-летию со дня рождения А.А. Дейнеки под ред. А. Баумана. Издано в рамках проекта «Свободные художники Петербурга» при поддержке логистической группы «Адмирал». 2019.
3. Морозов А.И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х гг. М. 1995.
4. Самохвалов А.Н. Мой творческий путь. Л., 1977. С.48.
5. Центральный выставочный зал «Манеж». [URL]: <http://manege.spb.ru/events/vystavochnyj-proekt-dejneka-samohvalov/> (дата обращения 06.01.2020).
6. Blomqvist L.E. Some Utopian Elements in Stalinist Art. Russian History, 1984, No, 2-3, p.299.



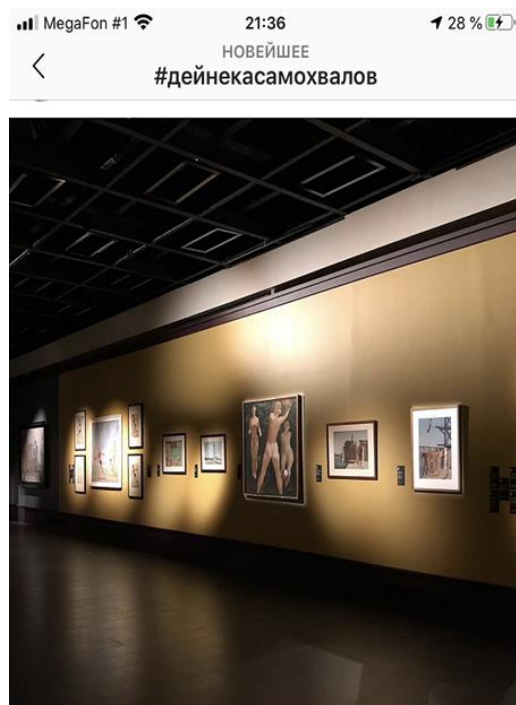
1. Фото: Марина Моисеева. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B6345pNBbbU/>



2. Фото: Екатерина Медведева. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B5QvGTxI1sF/>



3. Фото: Дарья Брейкина. Instagram. https://www.instagram.com/p/B5w0BFGKK_e/



4. Фото: Ирина Маслова. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B6pYU97INzs/>