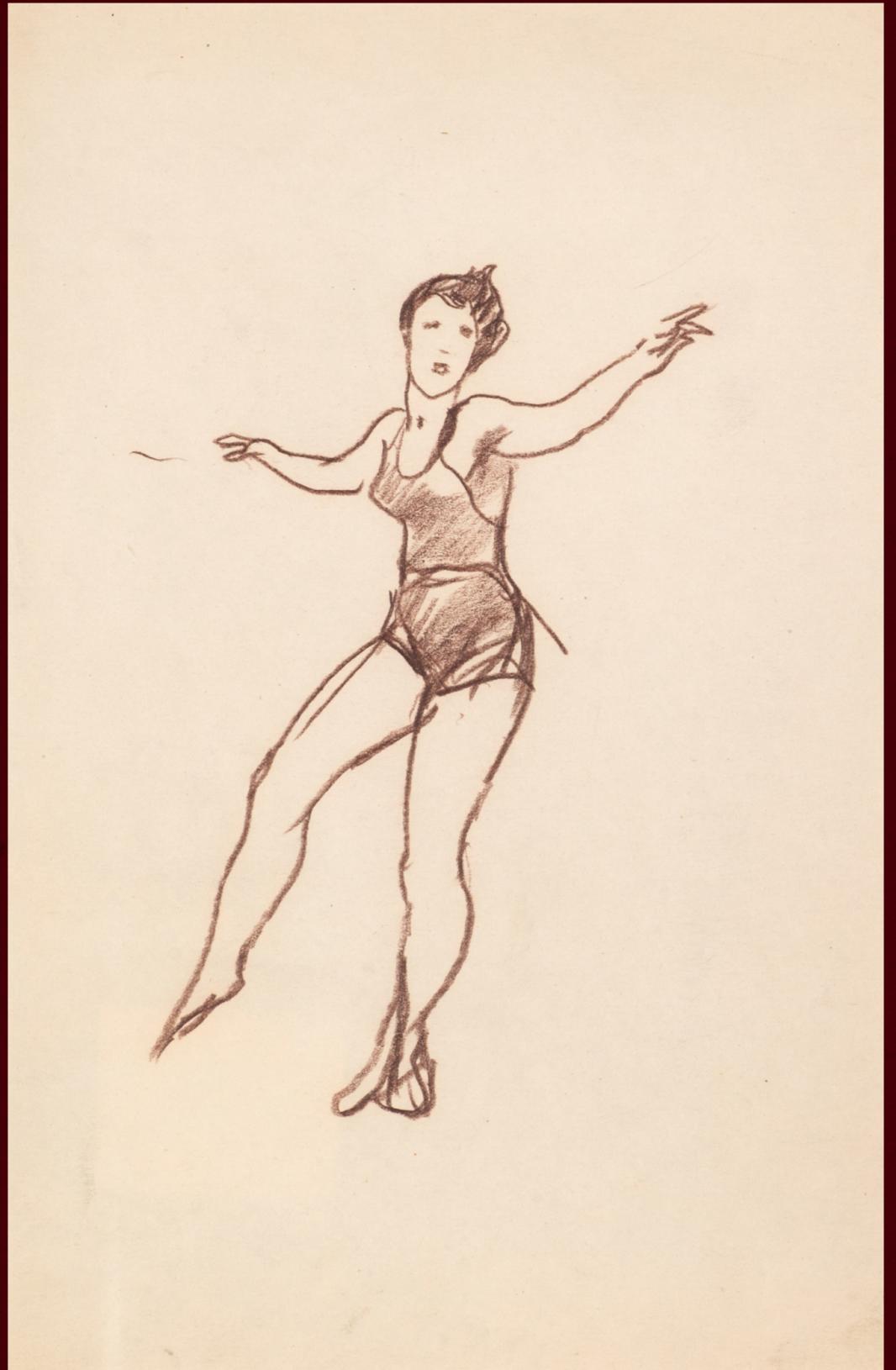




В этом выпуске:

- Нагота в творчестве Александра Дейнеки
- «Революционный художник» Янаги Соэцу
- Цвет в искусстве. Часть IV
- Батик народности мяо
- Реставратор Андрей Митрохин





выпуск №4. июль 2024

УДК 7.6  
ISSN 2949-2661

Журнал об искусстве «Q»

Издатель:

Ассоциация развития классических и современных изобразительных, декоративно-прикладных и цифровых искусств.

123104 г. Москва, Тверской бульвар, д.13, стр.1, подъезд 6, офис 220

<https://qartgallery.ru/>

[info@qartgallery.ru](mailto:info@qartgallery.ru)

Контакты редакции:

[journal@qartgallery.ru](mailto:journal@qartgallery.ru)

Главный редактор:

Окрошидзе Лия

[lia@qartgallery.ru](mailto:lia@qartgallery.ru)

Дизайн и вёрстка:

Елена Болховитинова

Корректор:

Мария Панасенкова

Редакционная коллегия:

Л. Г. Окрошидзе (искусствовед, главный редактор, МГУ имени М. В. Ломоносова, Q-ART GALLERY)

Е. В. Грибоносова-Гребнева (канд.искусств., научный сотрудник, МГУ имени М. В. Ломоносова)

В. В. Зверев (канд.искусств., доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова)

М. В. Дунина-Лубникова (канд.искусств., научный сотрудник, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

М. Пинтарич (доктор философии, ассистент, кафедра раннего современного искусства, университет Риеки, Хорватия)



issue N°4. july 2024

УДК 7.6  
ISSN 2949-2661

Art Journal «Q»

Publisher:

ASSOCIATION FOR THE DEVELOPMENT OF CLASSICAL AND MODERN FINE, DECORATIVE,  
APPLIED AND DIGITAL ARTS

123104 Moscow, Tverskoy boulevard, 13, building 1, entrance 6, office 220

<https://qartgallery.ru/>

[info@qartgallery.ru](mailto:info@qartgallery.ru)

Editorial contacts:

[journal@qartgallery.ru](mailto:journal@qartgallery.ru)

Chief Editor:

Okroshidze Liya

[lia@qartgallery.ru](mailto:lia@qartgallery.ru)

Design and layout:

Elena Bolkhovitinova

Corrector:

Maria Panasenkova

Editorial team:

L.G. Okroshidze (art historian, editor-in-chief, Lomonosov Moscow State University,  
Q-ART GALLERY)

E.V. Gribonosova-Grebneva (Ph.D., researcher, Lomonosov Moscow State University)

V.V. Zverev (Ph.D., associate professor, Lomonosov Moscow State University)

M.V. Dunina-Lubnikova (Ph.D., researcher, The Pushkin State Museum of Fine Arts)

M. Pintarić (PhD, Assistant, Sub-department for Early Modern Art, University of Rijeka,  
Croatia)

# В ЭТОМ ВЫПУСКЕ

**Стр. 6** **Обнажённая натура в живописи А. А. Дейнеки:  
путь к утрате самости**

Полежаева Ксения Олеговна

**Стр. 21** **Янаги Соэцу, «Революционный художник»  
[柳宗悦 kakumei no gaka]**

Павлов Кирилл Владимирович

**Стр. 50** **Энергия заблуждения. Цвет в искусстве  
и науке конца XIX века**

Боровикова Софья Михайловна

**Стр. 67** **Анализ особенностей орнаментации в батике  
народности мяо**

Ван Юйлинъ

**Стр. 76** **Реставратор Андрей Филиппович  
Митрохин (1765-1845)**

Окрошидзе Лия Гурамиевна  
Юренков Артём Константинович

Авторское право на все статьи сохраняется за автором (или же авторами). Авторы статей в праве использовать, копировать, цитировать свои работы с обязательным указанием ФИО автора произведения и источника заимствования.

УДК 7.036 + 391.1

### **Сведения об авторе.**

**Полежаева Ксения Олеговна.**

Независимый исследователь.

✉ [kсениya-polezhaeva@yandex.ru](mailto:kсениya-polezhaeva@yandex.ru)

**Polezhaeva Kseniya Olegovna.**

Independent researcher.

✉ [kсениya-polezhaeva@yandex.ru](mailto:kсениya-polezhaeva@yandex.ru)

### **Обнажённая натура в живописи А. А. Дейнеки: путь к утрате самости.**

#### **Аннотация:**

Настоящая статья посвящена исследованию подхода к изображению обнажённого женского тела в творчестве А. А. Дейнеки. Автор, применяя формально-стилистический анализ, демонстрирует то, за счёт чего складывается индивидуальная манера Дейнеки в создании обнажённой натуры, и как она развивается в течение творческого пути художника. Произведения Дейнеки сопоставляются с культурой первой половины XX в., временем строительства нового человека, а также работами в жанре ню старых мастеров. На этом основании делается вывод о соотношении авангардной и традиционной тенденции в творчестве художника.

#### **Ключевые слова:**

*Александр Дейнека, советское искусство, обнажённая натура, телесность.*

### **Deineka's nudes: the path to the loss of selfhood.**

#### **Abstract:**

This article is devoted to the study of the approach to depicting the naked female body in the works of A. A. Deineka. The author, using formal stylistic analysis, demonstrates how Deineka's individual style in creating nudes is formed, and how it develops during the artist's creative career. Deineka's works are compared with the culture of the first half of the twentieth century, the time of the construction of a new man, as well as works in the nude genre of old masters. On this basis, a conclusion is drawn about the relationship between avant-garde and traditional trends in the artist's work.

#### **Keywords:**

*Alexander Deineka, Soviet art, nudes, physicality.*

Полежаева Ксеня

# Обнажённая натура в живописи

## А. А. Дейнеки: путь к утрате самости

Едва ли хоть сколько-нибудь предметный разговор о человеческой телесности<sup>1</sup> в истории искусства возможен без обращения к творчеству Александра Александровича Дейнеки (1899 – 1969 гг.), выдающегося отечественного художника и педагога. Наследие мастера в области разработки обнажённого тела велико, и очевидно всем, кто посещал экспозицию Государственной Третьяковской галереи на Крымском валу, или те станции московского метрополитена, программы монументальной живописи которых создал художник. Речь не только о работах в жанре ню, отнюдь, жизненная сила и мощь транслируются каждым сантиметром оголённого тела, вне зависимости от основного сюжета: «На стройке новых цехов» (1926 г.), «Оборона Петрограда» (1928 г.), «Игра в мяч», «Мать» (обе — 1932 г.), «Вратарь» (1934 г.), «Будущие лётчики» (1938) и многие другие произведения разных родов изобразительного искусства. *Человек витальный* — герой Дейнеки.

В таком случае возникает ряд вопросов: а целесообразно ли специально выделять корпус работ автора с изображением полностью нагого тела — обнажённой натуры? Существует ли вообще принципиальная разница между скупым оголением, например, запястья и обнажением с головы до пят? Можно ли обособить образы мужской обнажённой натуры от женской?

Историография творчества А. А. Дейнеки не даёт однозначного ответа. С одной стороны, существует ряд отдельных статей<sup>2</sup> по теме, с другой — в наиболее

<sup>1</sup> Иллюстрации А. А. Дейнеки к книге В. Н. Владимирова «Про лошадей» убедительно демонстрируют, что утверждение справедливо не только в отношении человеческой телесности. См.: Владимиров В. Н. Про лошадей / текст В. Владимирова; рисунки А. Дейнека. — М.: Госиздат, 1928.

<sup>2</sup> См.: Предчувствие Рая: человек, время, вера. Избранные материалы студенческого круглого стола в рамках выставки «Дейнека-Самохвалов» 14 января 2020 года. — СПб.: Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 2021.

<sup>3</sup> Сысоев В. П. Дейнека А. А. Живопись, графика, скульптура, мозаика. Альбом. — Л.: Аврора. 1982; Сысоев В. П. Александр Дейнека. — М.: Арт-родник. 2010.

<sup>4</sup> Дейнека. Графика. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2009; Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010; Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2011.

авторитетных монографиях<sup>3</sup> и каталогах<sup>4</sup> ню как самостоятельная проблема в творчестве художника недостаточно артикулируется<sup>5</sup> (равно для мужских и женских образов).

Одновременно история искусства имеет решение, предлагая готовое заглавие «Обнажённая натура в творчестве...», где остаётся лишь заполнить пропуск интересующими инициалами, в нашем случае — именем А. А. Дейнеки, и осуществить выборку произведений, на которых изображённая модель представлена полностью или частично нагой. Такая традиционная, если не сказать, консервативная методика, обладает главным преимуществом — позволяет сформировать корпус памятников на основе формального соответствия, что особенно актуально при последовательном анализе по хронологии. Данное достоинство одновременно является и её же недостатком.

В качестве иллюстрации того, насколько относительной может быть выборка, обратимся к двум живописным работам А. А. Дейнеки: «Утреннему туалету» (1953 г.) (Рис. 1) и «Портрету архитектора Милешиной» (1955 г.) (Рис. 2). На первой картине представлены сразу две обнажённые натуры: обращённая к зрителю спиной, стоящая модель, и, смотрящая в сторону зрителя, присевшая на корточки статуя<sup>6</sup>. Полотно строится на противопоставлении двух героинь (позы, цвет кожи, взаимодействие между собой и зрителем), а интригу происходящему задаёт зеркало, висящее справа. Мы видим в нём лишь краешек оконной рамы, однако при смене угла, в зеркале наверняка отразятся обе обнажённые.

«Портрет архитектора Милешиной» также построен на контрасте: нагой скульптуре противопоставлена портретируемая, одетая в строгий наряд. Впрочем, нас интересует другое, можем ли мы отнести это

<sup>5</sup> В некотором смысле исключением можно считать каталог выставки «Дейнека/ Самохвалов» и критическую литературу к выставке. См.: Каталог выставки «Дейнека/ Самохвалов» / Семен Михайловский, Елена Воронович, Алиса Любимова, Светлана Зенина, Ирина Чекмарева под ред. Андрея Баумана. — СПб.: Манеж, 2019.



Рис. 1



Рис. 2

произведение к жанру ню? Вероятнее всего, нет. Эта работа выполнена в жанре портрета. Но очевидно, что будет большим упущением, изучая образ обнажённой натуры, вовсе не иметь данную картину ввиду.

Определённая сложность возникает и с определением жанра «Портрета С. И. Лычёвой» (1935 – 1936 гг.) (Рис. 3).

Интимная атмосфера произведения создаётся путём близкой фокусировки. Волосы модели просто уложены, на лбу — трогательный хохолок, плечи оголены.

Индивидуальность портретируемой передана выражением лица — сконцентрированным, едва ли не суровым.

В сущности, перед нами пример так называемого обнажённого портрета, направления, которое ныне прочно связано с именем Люсьена Фрейда. Последнему на момент написания картины Дейнеки было 13-14 лет, а до полноценного раскрытия направления обнажённого портрета оставалась четверть века.

Таким образом, отождествление той или иной работы с жанром ню, при котором нагое тело является доминантой композиции, индивидуально и должно рассматриваться строго относительно конкретного произведения.

Границами исследования обнажённой натуры в творчестве А. А. Дейнеки выступает и культурно-историческая обстановка. Родившийся в годы правления императора Николая II, художник стал свидетелем событий 1917 – 1918-х гг., новой экономической политики, пятилеток, сталинских репрессий, Второй мировой войны, хрущёвской оттепели, периода развитого социализма. Десятилетия сменяли друг друга, а вместе с ними менялась повестка интересующей нас проблемы.

В условиях Октябрьской революции уникальная ситуация создания нового человека была направлена не только на преодоление «бинарного отношения к вопросу восприятия и передачи маскулинного и феминного начал»<sup>7</sup>, но и конструирование образа человека, близкого к гендерно-нейтральному (Н. Плунгян называет подобное

<sup>6</sup> С большой долей вероятности на картине изображена другая работа А. А. Дейнеки — деревянная скульптура «Перед забегом» (1951 г.). См.: Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2011. — С. 333. Поза статуи на картине отсылает к не сохранившемуся греческому оригиналу II в. до н.э. скульптора Дойдалса, ныне известному по многочисленным копиям и репликам (тип Афродиты на корточках). Одновременно контуры головы, а также тот факт, что статуя представлена в терракотово-коричневом цвете, и являет пример деревянной скульптуры, отсылает к наследию скульптора А. Т. Матвеева.

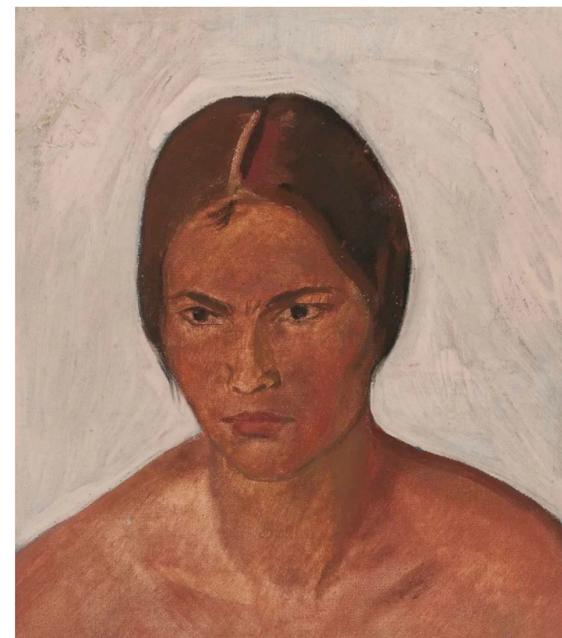


Рис. 3

<sup>7</sup> Леонтьева, Д. А. Мужское – женское в творчестве А. Дейнеки / Предчувствие Рая: человек, время, вера. Избранные материалы студенческого круглого стола в рамках выставки «Дейнека-Самохвалов» 14 января 2020 года. — СПб.: Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 2021. — С. 41.

явление «трансмаскулинной нормой»<sup>8</sup>). Стандартные соотношения женственности с образом матери и любовницы, а мужественности — с образом воина и добытчика, претерпело изменение.

Особенно громко проблема вычисления общего гендерного знаменателя<sup>9</sup> прозвучала в первой половине 1930-х гг. Равноправие женщины с мужчиной, позиционируемое большевиками как равноправие в труде и на фронте, раскрывалось как искоренение той самой «буржуазной» женственности, в основе которой — материнство и нежность. А «мужеподобный военизированный типаж пришёл на окончательную смену «революционным работницам» и «отсталым крестьянкам», пусть даже они за эти годы и перековались в «трактористок» и «ударниц»<sup>10</sup>. Хронология творческого пути А. А. Дейнеки не позволяет нам зафиксировать какой-либо образ советской женщины как окончательный. Матрицы 1930-х не совпадают с матрицами 1920-х и 1950-х, и наоборот. Хотя выбранная нами магистральная тема исследования — образ обнажённой женской натуры — имеет право на самостоятельное существование, вполне вероятно, что полноценная реконструкция условного человека витального в творчестве А. А. Дейнеки возможна только с привлечением как мужской, так и женской натуры. Едва ли целесообразно в настоящем формате попытаться обозначить все насущные проблемы в области изучения вклада художника в создание образа советской Венеры, однако мы можем рассмотреть обнажённую натуру А. А. Дейнеки обособленно. Если независимость неминуемо влечёт за собой родительный падеж, то самодостаточность отречения от принадлежности не требует, хотя подчас и предусматривает.

Поскольку мы обращаемся ко времени создания коммунистического рая, естественно предположить, что в нём мы обнаружим и свою Еву. Так, уже в ранних работах созданных, по сути, в подростковом возрасте<sup>11</sup>, А. А. Дейнека

<sup>8</sup> Плунгян Н. В. *Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов.* — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Подобные работы были представлены в первых залах выставки «Контуры глобальной эпохи», проходившей в Государственном музее архитектуры имени А. В. Щусева с 14 сентября по 13 ноября 2018 года.

заявляет способ, которым он будет определять своеобразные точки экстремума обнажённого женского тела: контуры колена, подмышки, боков, рисунок сосков, пупка. Корпус графических работ с изображением натурщиц и моделей в творчестве художника обширен и разнороден. Художник создавал подобные произведения на протяжении всей жизни. Часто это подготовительные эскизы к живописи больших форм. Например, сидящая обнажённая на картине «Две фигуры» (Две натурщицы) (1923 г.) (Рис. 4)

предвосхищена обнажённой на рисунке карандашом (Рис. 5). Именно в графическом произведении художник расставляет основные акценты. Объём тела создаётся не просто путём глубокой светотеневой проработки, а за счёт противопоставления светлых и тёмных участков тела. На рисунке левая сторона модели «светлая», правая — «тёмная». На холсте мы видим несколько иную позу, вместе с тем правая сторона становится «светлой», а левая — «тёмной», суть антитезы остаётся прежней<sup>12</sup>.

Стоит учитывать, что в конструкции тел двух обнажённых есть две существенные разницы. В графической работе важную роль играет контур тела, особенно сильна его компонента на «светлых» участках (левая сторона модели: рука и предплечье, торс, нога). В живописной — контур тела менее заметен, подчас едва ли не нивелирован (правое предплечье сидящей обнажённой). Художник не отказывается то линейности, линией он точно очерчивает границы — только не тела в пространстве, а пространства на теле. У сидящей обнажённой рубеж проходит по вертикали от ключицы до низа живота; у стоящей — вдоль позвоночника.

А. А. Дейнека переносит на холст и другую особенность, характерную для графической техники, правда, акварельной: использование цветового пятна. В отдельных случаях художник гиперболизирует объёмы плоти за счёт него (живот и бока сидящей обнажённой; ягодицы, левая нога, икры стоящей), а в некоторых — соединяет его



Рис. 4



Рис. 5

<sup>12</sup> Так как композиция масляной живописи усложнена путём включения второй фигуры, эффект противопоставления усиливается. Определённый дуализм в изображении обнажённой натуры мы уже отмечали применительно работ 1950-х гг., в которых очевиден мотив сравнения стоящей и сидящей моделей.

с линейностью (грудь, область пупка и колени сидящей обнажённой).

В другой графической работе 1920-х годов «Три женские фигуры» (Рис. 6) тело деформировано, но пропорционально выверено. Судя по всему, изображена одна модель в трёх различных ракурсах,

в неестественных позах. Особый акцент сделан на груди. Её форма конусообразна, можно сказать, груба и заметно отличается от предыдущих примеров. Очевидно, что образ, едва ли не животный, отсылает

к первобытному началу в понимании феминности. Движения модели напоминают мистический ритуал, они акцентированы.

Фигуры пребывают в экстатическом состоянии.

Модель, поставленная в центр, обращена лицом

к зрителю, её поза агрессивна, если не сказать

пугающая. В ней сочетаются монументальная статика, доведённая до предела неестественным положением стойки деревянного истукана (памятуя о том, что перед нами ксилография, подобное можно счесть конгениальным технике исполнения работы),

и причудливая динамика. Центральную фигуру фланкируют две другие. Модель в левой части представлена боком, её правая рука и правая нога выдвинуты вперёд и изогнуты.

Фигура в правой части развёрнута к зрителю спиной, ноги её широко расставлены. Техника ксилографии путём чередования штрихов и пустот позволяет создавать контраст, актуальный и для прежних примеров.

Можно предположить, что в изображении обнажённого тела А. А. Дейнеку интересует в первую очередь форма. Он рассматривает тело как выразительное соотношение отдельных объёмов и пластическую материальную структуру. Однако не только тело как обособленная субстанция самодостаточно, отдельные его составляющие — тоже. В таком случае не имеет принципиального значения фон — абстрактный он или же

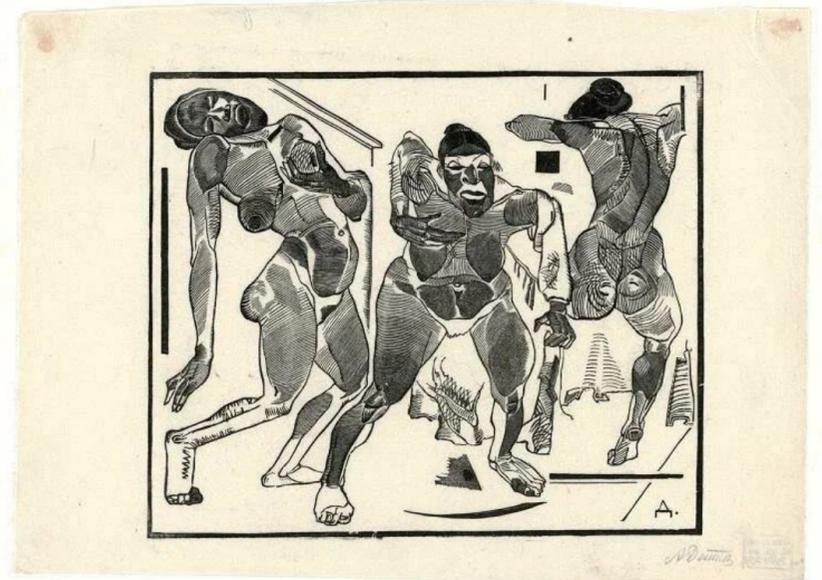


Рис. 6

фигуративный, фон всегда второстепенен. Последний тезис подтверждается рядом произведений, например — «На балконе» (1931 г.) (Рис. 7), «Игра в мяч» (1932 г.) (Рис. 8). В обоих случаях пейзаж лишь ассистирует нагим моделям. Обе картины — квадратные по формату, на обеих обнажённые представлены в замысловатых позах. «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 подчёркнуто утяжеляет нижнюю часть тела»<sup>13</sup>, иногда нарочито обозначает мускулатуру. Всё это служит достижению цели — трансляции активной энергии и силы. В этих произведениях мы фиксируем тенденцию к обезличенности обнажённой натуры. Лица героинь размыты, трактованы обобщённо, кроме этого — центральная фигура «Игры в мяч» повёрнута спиной к зрителю (подобное положение мы видели на листе ксилографии). Характер и настроение моделей мы можем считать исключительно на основании их положения в пространстве. Сомнительно, что тела изображённых индивидуализированы и уникальны (существуют погрешности в пропорциях), скорее, они сконструированы с целью решения общих композиционных задач. А. А. Дейнека «почти не занимается разработкой сложной фактуры кожи, он только плавно градирует переходы от тёмного к светлому с целью подчеркнуть выпуклость формы»<sup>14</sup>. Если раньше определённую рельефность, объём транслировало расчленение тела на цветовые пятна, то теперь границы цвета подчас невозможно установить. Таким образом сообщается осязаемость и стремление



Рис. 7

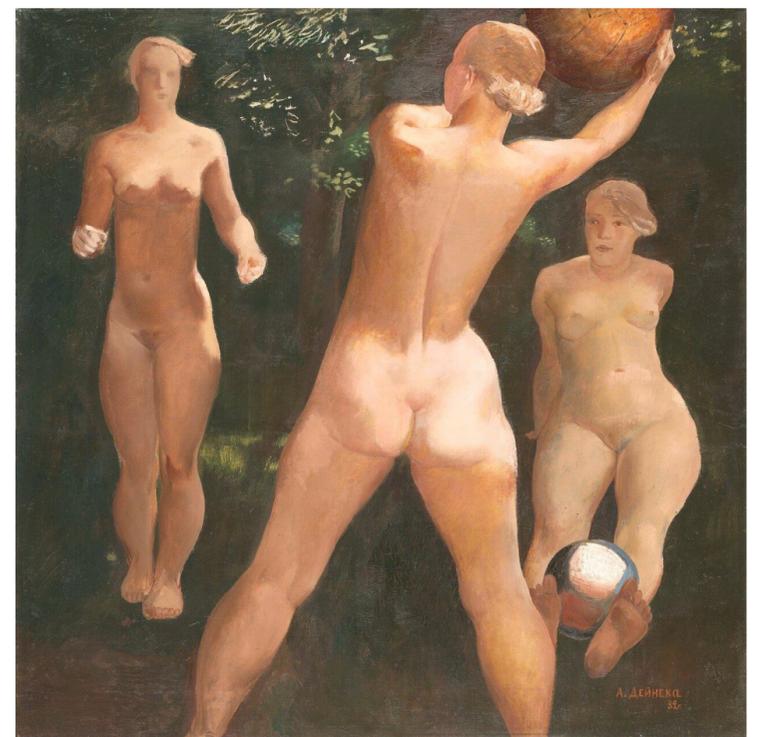


Рис. 8

<sup>13</sup> Бельченко Т. В. Дейнека — Самохвалов: трактовка обнажённой натуры / Предчувствие Рая: человек, время, вера. Избранные материалы студенческого круглого стола в рамках выставки «Дейнека-Самохвалов» 14 января 2020 года. — СПб.: Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 2021. — С. 34.

<sup>14</sup> Там же.

к монументализации, непрестанный спутник которой — обобщение. Оговоримся, что оно характерно далеко не для всех работ А. А. Дейнеки в жанре ню, особенно — графических произведений, однако, порой проявляется довольно ярко (например, в течение 1930-х гг.).

Каковы основы обобщения образа обнажённой женской натуры и можем ли мы приравнять его к упрощению и даже к деградации? Хотя уже заглавие настоящей статьи предвосхищает ответ, обозначим подробнее.

Во-первых, это нивелирование значения некоторых участков нагого тела для композиции всего произведения (грудь и предплечье, живот, передняя сторона бёдер).

Во-вторых, буквальное обезличивание модели — ретуширование лица и иных отличительных черт.

В-третьих, это изображение обнажённой со спины, а, значит, уподобление мужского женскому и наоборот: мотив, восходящий к платоновской концепции андрогинов и Афродите Книдской Праксителя (которая передней стороной являла пример абсолютной женственности, а задней — мускулинности).

Подобное отстранение или даже отстранение от феминности приведёт А. А. Дейнеку к работам, в которых не обнажённое тело — ядро и основание композиции, а высоко уложенная причёска модели. Впрочем, чем не индивидуализация.

Героиня картины «Мать» (1932 г.) (Рис. 9) также обращена к зрителю спиной и представляет собой воплощение женственности и материнства в традиционном их понимании. Фактура кожи словно подсвечена, в своей филигранной утончённости она отсылает к образцам фресковой живописи итальянского Ренессанса. Здесь мы фиксируем не плавный, едва различимый переход

градиента, но пастозную, импрессионистическую манеру. Хотя мы видим оголённую часть левой груди (при этом сосок скрыт), едва ли мы можем отнести данную работу

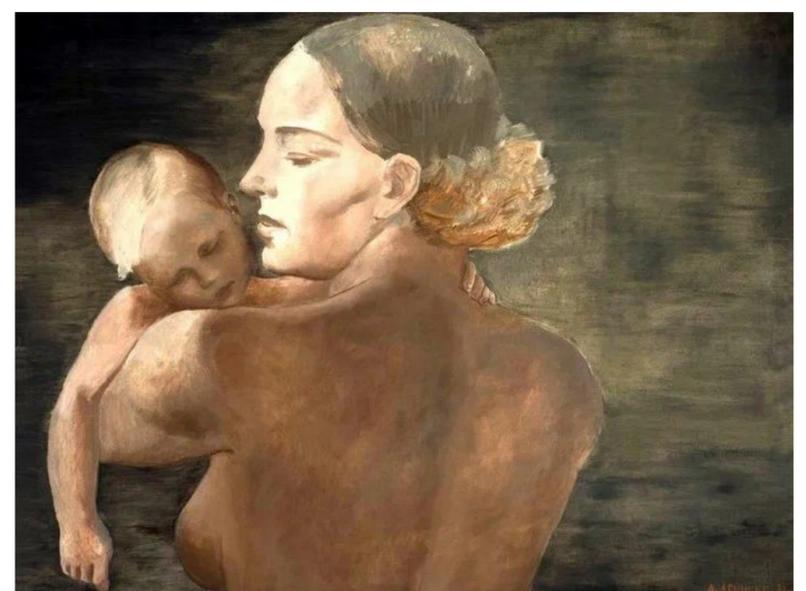


Рис. 9

к жанру ню. Не только обращение к вечному сюжету, но и техника исполнения работы выходят за рамки корпуса памятников с изображением обнажённой женской натуры. Представляется справедливым определить погрешность в отнесении к жанру ню и произведений на спортивную тему (например, «Утренняя зарядка» (1932 г.) (Рис. 10)). Тело в них почти всегда лишь инструмент в трансляции безграничных возможностей человека. И, как мы обозначили в самом начале, не имеет принципиального значения процент его оголения.

Живописные работы и подготовительные рисунки к ним 1930-х гг. свидетельствуют о доминировании тенденции к обезличенности и обобщению в работах с обнажённой натуры. Исключение, подтверждающее правило — «Купающиеся девушки» (1933 г.) (Рис. 11). Сюжет сам по себе относится к наиболее традиционным в истории искусства. В творчестве А. А. Дейнеки он также встречается неоднократно, однако именно данная работа качественно превосходит другие, в частности — более поздних «Купальщиц» (1952 г.) (Рис. 12). В «Купающихся девушках» мы наблюдаем уже известный мотив противостояния двух нагих героинь: в данном случае одна модель обращена к зрителю, другая показана спиной. Цвет кожи обеих изображённых светлый, градиент переходит плавно. Отдельные решения мы также видели прежде: например, выбранная форма груди и положение бёдер соответствуют аналогичным на картинах «На балконе» и «Игра в мяч» (они будут повторены уже в скульптурных работах 1950-х гг.). В представленной работе примечателен пейзаж, словно являющийся третьей обнажённой: контуры берега слева

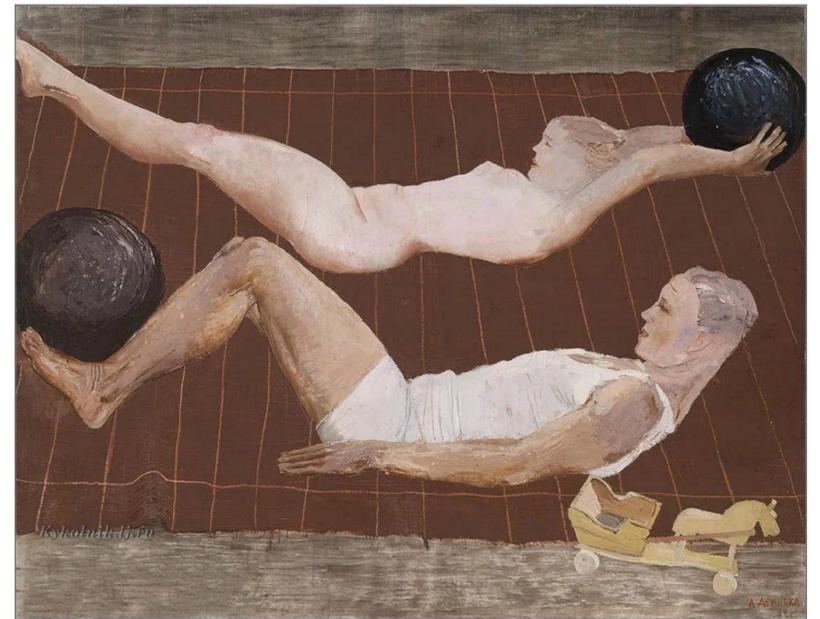


Рис. 10



Рис. 11

напоминают силуэт нагой груди, а поля — раскинутые плечи.

Совсем иными предстают такие картины как «Ночь» (Рис. 13), «У воды» (Рис. 14) (обе — 1935 г.) и «Натурщица» (1936 г.) (Рис. 15). Эти произведения являют собой кульминацию в обезличивании нагой модели. Обнажённые показаны спиной к зрителю. Позы имитируют внезапность, величественными и монументальными их назвать нельзя. Выбранный ракурс транслирует упрощение, дробность редка и заметна лишь в трактовке фактуры кожи и в отдельных деталях (рисунок бицепсов на картине «Ночь»).

Подражание действительности, а не её конструирование — закон, которому следуют данные работы. Человек витальный становится куклой. Неслучайно в этих произведениях мы отмечаем парафраз к отдельным картинам из истории искусства: это отсылки к Венерам перед зеркалом Тициана и П. П. Рубенса, «Бару в «Фоли-Бержер» Э. Мане и, конечно, «Венере перед зеркалом» Д. Веласкеса. В сущности, натурщица пытается достоверно повторить Венеру, и лишь демонстрация очертания правой груди модели (типичных для художника формы и ракурса) не позволяет этого сделать. Полновесность образа поддерживает стремление к монолитности. Компоненты тела не артикулируются, связи между ними простые и ясные, тело — единая субстанция. Однако в сумме гармония нарушается: контрастирующим цветом софы, белёсой полосой вполне конкретного, не абстрактного или метафорического, пейзажа. Обнажённое тело становится лишь одной из горизонталей композиции.

Очевидно, что подобный подход не соответствует духу работ 1920-х гг. Так, в течение десяти лет обнажённая натура в творчестве А. А. Дейнеки как отдельная единица утрачивает самость. А новая женщина оказывается хорошо забытой старой<sup>15</sup>.

Возвращаясь к первым абзацам настоящего текста, мы



Рис. 12

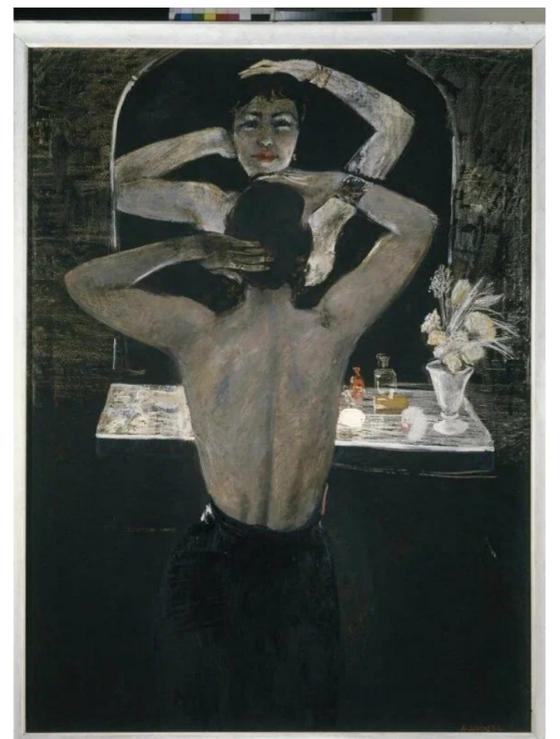


Рис. 13

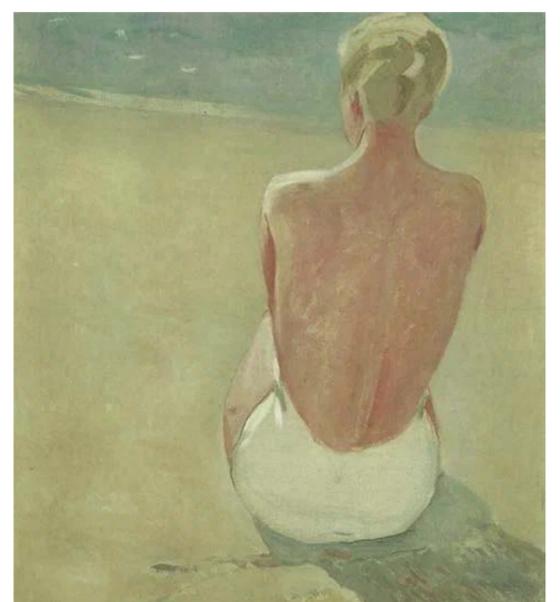


Рис. 14

должны отметить: даже если силы и мощи исключительно нагого тела на картинах жанра ню становятся недостаточно, мы не можем утверждать, что в работах других жанров телесность утрачивает свою мощь. Более того, обыкновенно недостаток как раз порождает ясность и выкристаллизовывает главное. Но доказательство этого тезиса требует специальной выборки и отдельного исследования.

<sup>15</sup> Что подтверждается рядом культурологических исследований. См., например: Attwood L. *The New Soviet Man and Woman. Sex-Role Socialization in the USSR.* — Indiana University Press, 1990; Градскова Ю. В. «Обычная» советская женщина — обзор описаний идентичности. — М.: Компания Спутник+, 1999; Плунгян Н. В. *Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов.* — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. И многие другие.



Рис. 15

## Библиография:

1. Бельченко Т. В. Дейнека — Самохвалов: трактовка обнажённой натуры / Предчувствие Рая: человек, время, вера. Избранные материалы студенческого круглого стола в рамках выставки «Дейнека-Самохвалов» 14 января 2020 года. — СПб.: Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 2021. — С. 31-40.
2. Владимиров В. Н. Про лошадей / текст В. Владимирова; рисунки А. Дейнека. — М.: Госиздат, 1928.
3. Градскова Ю. В. «Обычная» советская женщина — обзор описаний идентичности. — М.: Компания Спутник+, 1999.
4. Дейнека. Графика. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2009.
5. Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010.
6. Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2011.
7. Каталог выставки «Дейнека/Самохвалов» / Семен Михайловский, Елена Воронович, Алиса Любимова, Светлана Зенина, Ирина Чекмарева под ред. Андрея Баумана. — СПб.: Манеж, 2019.
8. Леонтьева Д. А. Мужское — женское в творчестве А. Дейнеки / Предчувствие Рая: человек, время, вера. Избранные материалы студенческого круглого стола в рамках выставки «Дейнека-Самохвалов» 14 января 2020 года. — СПб.: Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 2021. — С. 41-50.
9. Плунгян Н. В. Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022.
10. Предчувствие Рая: человек, время, вера. Избранные материалы студенческого круглого стола в рамках выставки «Дейнека-Самохвалов» 14 января 2020 года. — СПб.: Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 2021.
11. Сысоев В. П. Александр Дейнека. — М.: Арт-родник. 2010.
12. Сысоев В. П. Дейнека А. А. Живопись, графика, скульптура, мозаика. Альбом. — Л.: Аврора. 1982.
13. Attwood L. The New Soviet Man and Woman. Sex-Role Socialization in the USSR. — Indiana University Press, 1990.

## Список иллюстраций:

- Рис. 1.* Дейнека А. А. Утренний туалет. 1953. Холст, масло. 110 x 130,3. Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки. Инв. Ж-1299.  
Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 164.
- Рис. 2.* Дейнека А. А. Портрет архитектора Милешиной. 1955. Холст, масло. 136,6 x 100. Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки. Инв. Ж-1325.  
Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 165.
- Рис. 3.* Дейнека А. А. Портрет С. И. Лычёвой. 1935-36. Холст, масло. 28 x 24,4. Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки. Инв. Ж-1695.  
Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 92.
- Рис. 4.* Дейнека А. А. Обнажённые натурщицы. К картине «Две натурщицы». 1923. Бумага тонированная, карандаш. 51,4 x 34,8. Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки. Инв. Г-1925.
- Рис. 5.* Дейнека А. А. Две фигуры (Две натурщицы). 1923. Холст, масло. 72 x 57. Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки. Инв. Ж-1460.  
Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 37.
- Рис. 6.* Дейнека А. А. Три обнажённые женские фигуры. 1920-е. Бумага, ксилография. 16,5 x 23,5. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Инв. ГР-108807.
- Рис. 7.* Дейнека А. А. На балконе. 1931. Холст, масло. 9,5 x 105,5. Государственная Третьяковская галерея. Инв. Ж-4946.  
Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 42.
- Рис. 8.* Дейнека А. А. Игра в мяч. 1932. Холст, масло. 124,5 x 124,5. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 22573.  
Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 44.
- Рис. 9.* Дейнека А. А. Мать. 1932. Холст, масло. 121 x 160,5. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 15195.  
Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 44.
- Рис. 10.* Дейнека А. А. Утренняя зарядка. 1932. Холст, масло. 91 x 116,5. Государственная Третьяковская галерея. Инв. ЖС-881.  
Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 45.
- Рис. 11.* Дейнека А. А. Купающиеся девушки. 1933. Холст, масло. 99,5 x 103. Государственная Третьяковская галерея. Инв. 15196.  
Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 46.

*Рис. 12.* Дейнека А. А. Купальщицы. 1952. Холст, масло. 181 × 187. ЛКГ, Львов. Инв. Ж-457.

Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 162.

*Рис. 13.* Дейнека А. А. Ночь. 1935. Холст, масло. 135 × 101. Государственный Русский музей. Инв. Ж-6738.

Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 87.

*Рис. 14.* Дейнека А. А. У воды. 1935. Холст, масло. 71 × 65,8. КМРИ, Киев. Инв. Ж-1481.

Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 90.

*Рис. 15.* Дейнека А. А. Натурщица. 1936. Холст, масло. 104 × 160,8. Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки. Инв. Ж-1329.

Дейнека. Живопись. — М.: Издательская программа «Интерроса», 2010. — С. 93.

**На обложке:**

Дейнека А. А. Обнажённая. 1950-е. Бумага, сангина. 28,9 x 20,1. Частное собрание.

