

Искусство периода Великой отечественной войны.

В идеологии и искусстве 1940-х гг. возникла **необходимость обратиться к патриотическим чувствам народа**, прежде всего русского, отсюда – отсылки к героическим сюжетам русской истории. Ведь помимо чисто агитационных задач, неизбежных и важных во время любой войны, тем более во время войны с внешним агрессором, нужно было воззвать и к глубинным традициям и помыслам русских: а в этих традициях и смыслах воинский долг, жертвенный подвиг "за други своя", защита Отечества от "ворога и супостата" всегда играли большую роль. Власть была буквально вынуждена обратиться к многовековой истории русского народа, чтобы из нее почерпнуть идеи патриотизма и героизма исторических персонажей. Именно поэтому появляются образы Александра Невского, Александра Суворова, Михаила Кутузова. В июле 1942 г. были учреждены ордена Суворова, Кутузова и Александра Невского. Фильм С. Эйзенштейна "Александр Невский", снятый в 1938 г., вновь проходит по экранам в 1941 г. (а в 1944 г. режиссер снимает еще одно монументальное кинополотно – "Ивана Грозного", образ которого, наряду с "Петром I" А. Н. Толстого, ставится в ряд предшественников "кремлевского горца"). Появляются (с 1940 г.) биографические картины "Суворов" и "Кутузов" (после войны их продолжают героические "байопики" "Адмирал Нахимов" и "Адмирал Ушаков"). Наконец, с января 1943 г. были возвращены погоны и офицерские звания, которые воспринимались как символическая преемственность с русской воинской традицией (звание "красноармеец" было заменено "рядовым", звание "офицер" стало официальным и перестало быть ругательным). Обращение к историческим героям России проявилось и в агитационном изобразительном искусстве: появился плакат художников Кукрыниксов с изображением советских бойцов, за спинами которых возникали силуэты Александра Невского, Суворова и Чапаева ("Бьемся мы здорово! Колем отчаянно! Внуки Суворова, дети Чапаева"),

С началом Великой Отечественной войны художники принимают самое активное участие в борьбе с врагом. Часть из них ушли сражаться на фронт, другие – в партизанские отряды и народное ополчение. Между боями они успевали выпускать газеты, плакаты, карикатуры. В тылу художники становились пропагандистами, устраивали выставки. Они превратили искусство в настоящее оружие против врага – не менее опасное, чем винтовка или автомат. В течение войны было организовано множество выставок, среди них две всесоюзные ("Великая Отечественная война" и

"Героический фронт и тыл") и 12 республиканских. В зажатом в кольцо блокады Ленинграде художники выпускали журнал литографических эстампов "Боевой карандаш" и вместе со всеми ленинградцами показали всему миру беспримерное мужество и силу духа.



Кукрыниксы. Беспощадно разгромим и уничтожим врага! Плакат

Как и в годы революции, первое место в графике военных лет занимал **плакат**. Причем явственно прослеживаются два этапа в его развитии. В первые два года войны плакат имел драматическое, даже трагическое звучание. Уже 22 июня появился плакат Кукрыниксов, которых мы уже упоминали, **"Беспощадно разгромим и уничтожим врага!"**. Он обрушивал народную ненависть на вторгшегося противника, требовал возмездия, призывал к защите Родины. Главной была мысль об отпоре врагу, и она была выражена суровым, лаконичным

изобразительным языком, независимо от творческих индивидуальностей. Широко использовались отечественные традиции. Так, плакат И. М. Тоидзе **"Родина-мать зовет!"** (1941) с аллегорической женской фигурой на фоне штыков, держащей в руках текст военной присяги, и по композиции, и по цвету (красное, черное, белое) перекликается с мооровским "Ты записался добровольцем?". Призывом к мщению звучал плакат В. Г. Корецкого **"Воин Красной Армии, спаси!"** (1942), в котором также использованы традиции революционных лет – фотомонтаж, как это делал А. Родченко. Не было не только ни одного бойца, но, кажется, ни одного человека вообще, кого бы ни пронзила трагическая сила этого образа женщины, в ужасе прижавшей к себе ребенка, на которого направлен штык со свастикой. Плакат стал как бы клятвой каждого бойца. Нередко художники прибегали к образам наших героических предков (**"Бьемся мы здорово, колем отчаянно, внуки Суворова, дети Чапаева"**, Кукрыниксы, 1941). "Освободи", "Отомсти!" – взывают с плакатных листов изображения детей и стариков.

На втором этапе, после перелома в ходе войны, меняются и настроение, и образ плаката. В. С. Иванов изображает солдата на фоне переправы через Днепр, пьющего воду из каски: **"Пьем воду родного Днепра. Будем пить из Прута, Немана и Буга!"** (1943). Оптимизмом, народным юмором проникнут плакат Л. Ф. Голованова **"Дойдем до Берлина!"** (1944), образ героя которого близок Василию Теркину.

С первых дней войны по примеру "Окон РОСТА" начинают выходить **"Окна ТАСС"**. Создаваемые вручную, нанесением красок на бумагу через трафарет, в яркой, броской цветовой гамме они мгновенно откликнулись на все важнейшие военные и политические события. Из мастеров старшего поколения в "Окнах ТАСС" сотрудничали М. М. Черемных, Б. Е. Ефимов, Кукрыниксы, которые также много работали в журнально-газетной карикатуре. Весь мир обошла их знаменитая карикатура **"Потеряла я колечко... (а в колечке 22 дивизии)"** – на разгром немцев под Сталинградом (1943). Политуправлением Западного фронта выпускался специальный журнал "Фронтвой юмор". Его художественным руководителем до 1942 г. был Н. Э. Радлов, а с 1942 г. и до конца войны – В. Н. Горяев. В. В. Лебедев делал рисунки к стихам С. Я. Маршака.



В. И. Курдов. На Ладоге. Из серии "По дорогам войны". Литография

Наподобие ленинградского "Боевого карандаша" грузинские художники стали издавать серии небольших агитационных листов под названием "Штыком и пером", в которых большую роль играл литературный текст. В этом издании, в частности, участвовали художник Ладо Гудиашвили и поэт Галактион Табидзе. Подобные агитационные листовки исполнялись украинскими художниками и забрасывались на оккупированную территорию. Грузинская и украинская агитационная графика имеет в основном героический и драматический оттенок. В сатирическом ключе работали по сложившейся еще до войны традиции азербайджанские художники.

В годы войны появились значительные произведения **станковой графики**, причем многообразие впечатлений породило многообразие форм. Это и быстрые документально точные фронтовые зарисовки, разные по технике, стилю и художественному уровню; и портретные рисунки бойцов, партизан, моряков, санитарок, командиров – богатейшая летопись войны, впоследствии переведенная частично в гравюру (литографии Г. В. Верейского, гравюры С. С. Кобуладзе, акварели А. В. Фонвизина, рисунки М. С. Сарьяна и т.д.). Это и пейзажи войны, среди которых особое место занимают изображения блокадного Ленинграда (гуаши Я. Николаева и М. Платунова, акварели и пастели Е. Белухи и С. Бойма и др.). Наконец, это целые серии графических листов на одну тему. Так появилась графическая серия

Д. А. Шмаринова **"Не забудем, не простим!"** (уголь, черная акварель, 1942), возникшая из зарисовок, которые он делал в только что освобожденных городах и деревнях, но окончательно завершенная уже после войны: пожарища, пепелища, плачущие над телами убитых матери и вдовы – все сплывилось в трагический художественный образ.

Совсем иные по духу серии Леонида Владимировича Сойфертиса (1911 – 1996) – **"Севастополь"** (1941–1942), **"Крым"** (1942–1943), **"Кавказ"** (1943–1944). Сойфертис изображает не трагические стороны войны, а только быт, будни войны, которые ему, черноморскому моряку, были хорошо знакомы. Исполненные черной акварелью, изящные рисунки Сойфертиса полны юмора, острой наблюдательности. Сделанные правдиво, но в ином ключе, чем шмариновские, они прославляют героизм советских людей. Лист **"Некогда!"** (1941), например, изображает моряка, стоящего облокотившись на афишную тумбу, которому в короткую передышку между боями сразу двое мальчишек ловко чистят сапоги.

"Ленинград в дни блокады и освобождения" – так называется серия более чем из трех десятков автолитографий **Алексея Федоровича Пахомова** (1900–1973), которую он начал в 1941 г. и завершил уже после войны. Пахомов сам пережил блокаду, и его листы полны трагического чувства, но и восхищения перед мужеством и волей соотечественников. Весь мир обошел его лист **"На Неву за водой"** (1942, ПТ), изображающий закутанных девочек, с огромными глазами, добывающих последними усилиями воду из Невы.

Особое место в военной графике занимает историческая тема. В ней раскрывается наше прошлое, жизнь наших предков (гравюры В. А. Фаворского, А. Д. Гончарова, И . Я. Билибина). Представлены также архитектурные пейзажи прошлого.



Л. В. Соيفерстис. Некогда! Из серии "Оборона Севастополя". Москва, ГТГ

В *живописи* военных лет тоже были свои этапы. В начале войны – это в основном фиксация увиденного, не претендующая на обобщение, почти торопливая "живописная зарисовка". Художники писали по живым впечатлениям, а в них не было недостатка. Не всегда удавалось задуманное, картинам не хватало глубины в раскрытии темы, силы обобщения. Но всегда были большая искренность, страстность, восхищение людьми, стойко выдерживающими нечеловеческие испытания, прямота и честность художественного видения, желание быть предельно добросовестным и точным. Быстрота зоркого наброска, этюда не исключала серьезности и глубины мысли. Этюды художников, оказавшихся в блокадном

Ленинграде: В. Пакулина, Н. Рутковского, В. Раевской, Н. Тимкова и др. – бесценнейшие живописные документы и по сей день (Я. Николаев. **"За хлебом"**, 1943; В. Пакулин. **"Набережная Невы. Зима"**, 1942). В годы Великой Отечественной войны выдвинулось много молодых художников, они сами были участниками боев под Москвой, великой битвы за Сталинград, они форсировали Вислу и Эльбу и брали штурмом Берлин.



А. А. Пластов. Фашист пролетел. Москва, ПТ

Конечно, в первую очередь развивается **портрет**, потому что художники были потрясены мужеством, нравственной высотой и благородством духа наших людей. Сначала это были предельно скромные портреты, лишь фиксирующие черты человека военной години, – белорусских партизан Ф. А. Модорова и воинов Красной Армии В. Н. Яковлева; портреты тех, кто боролся за победу над фашизмом в тылу; целая серия автопортретов. Обыкновенных людей, вынужденных взяться за оружие, проявивших в этой борьбе лучшие человеческие качества, стремились запечатлеть художники. Позже появились парадные, торжественные, иногда даже патетические

изображения, как, например, "**Портрет маршала Г. К. Жукова**" работы П. Д. Корина (1945). В этом жанре в годы войны много работает П. П. Кончаловский. Он создает оптимистические, жизнелюбивые характеры в своей обычной декоративной, насыщенной цветом манере. Но в "**Автопортрете**" 1943 г., хотя он и исполнен в соответствии с привычными для художника приемами, хочется отметить особую пронизательность взгляда на полном тяжелого раздумья лице, как бы отвечающем самому нелегкому времени, которое переживает вся страна. Замечательно тонкий по настроению **портрет известного искусствоведа Н. Н. Пучина** пишет В. М. Орешников (1944).

Особой значительностью, монументальностью образа отличаются написанные в годы войны М. С. Сарьяном портреты интеллигенции (академик "**И. А. Орбели**", 1943; композитор "**А. И. Хачатурян**", 1944; поэт и переводчик "**М. Л. Лозинский**", 1944; писательница "**М. С. Шагинян**", 1944, и др.). В годы войны Сарьян занимался также и пейзажем, и натюрмортом. Следует отметить один особенный натюрморт, названный им "**Армянам-бойцам, участникам Отечественной войны**" (1945), изображающий плоды и цветы Армении – как дар и благодарность воюющим и побеждающим, и как память погибшим далеко от родины, и как надежду на будущую мирную жизнь.

В 1941 –1945 гг. развиваются бытовая и пейзажный жанр, но они всегда так или иначе связаны с войной. Выдающееся место в формировании этих жанров в военные годы принадлежит **Аркадию Александровичу Пластову** (1893–1972). Оба жанра как бы объединены в его картине "**Фашист пролетел**" (1942): молодые березы, серое небо, далекие, знакомые каждому из нас поля. На фоне этого мирного осеннего пейзажа еще острее воспринимается убитый фашистским летчиком мальчик-пастушок и коровы, которых он пас. Говорят, зрители застывали перед этой картиной, когда она была экспонирована на выставке "Великая Отечественная война" в 1942 г.

Кисти Пластова принадлежат также очень яркие, проникновенные пейзажи нашей родины. В последний год войны художник написал прекрасную картину "**Жатва**" (1945, ГТГ): серьезные и усталые старик и дети обедают у сжатых снопов – те, кто остался в тылу и кто кормил бойцов. Живопись Пластова сочная, манера письма широкая, щедрая, в пейзаже нет той скорбной, щемящей ноты, которая звучит в предыдущей картине.

В жанре пейзажа в военные годы работают и старейшие мастера (В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля, Н. П. Крымов, А. В. Куприн, И. Э. Грабарь, П. И. Петровичев и др.), и более молодые, вроде Г. Г. Нисского, создавшего несколько экспрессивных, очень выразительных полотен (**"На защиту Москвы. Ленинградское шоссе"**, 1942). Выставки пейзажистов в годы войны говорят об осмыслении ими пейзажа в новом образе, принадлежащем суровому военному времени. Эти годы сохранили и почти документальные пейзажи, ставшие со временем историческим жанром, такие как **"Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года"** К. Ф. Юона (1942), запечатлевший тот памятный для всех советских людей день, когда бойцы прямо с заснеженной площади шли в сражение – и почти все погибли.

Лаконизм, простота изобразительных средств, но и досадная прямолинейность отличают сюжетные картины 1941–1942 гг. Характерна в этом отношении картина **Сергея Васильевича Герасимова** (1885–1964) **"Мать партизана"** (1943), получившая высокую оценку современников скорее в связи с актуальностью темы, чем за художественные достоинства. Герасимов развивает "конфликтную линию" вслед за Б. В. Иогансоном, но делает это еще более иллюстративно. Женская фигура читается светлым пятном на темном фоне, тогда как фигура допрашивающего ее фашиста выступает темным пятном на светлом, и это должно, по мысли автора, звучать символически: женщина, как бы вросшая в родную землю, но и как монумент возвышающаяся над дымом пожарища, воплощает собой силу народной боли, страдания и непобедимости. Это выражено вполне ясно, лаконично, но и иллюстративно "литературно". Фигура пытаемого сына кажется уж совершенно излишней – и так мысль ясна и предельно понятна.

Не лишена определенной плакатности, столь чуждой искусству живописи, и картина А. А. Дейнеки **"Оборона Севастополя"** (1942, ГРМ; см. цветную вклейку), созданная в дни, когда шел "бой... святой и правый, смертный бой не ради славы, ради жизни на земле". В самой теме кроется причина огромного эмоционального воздействия картины. Хотя зрителю известно, что Севастополь был оставлен нашими войсками, но эти сражающиеся насмерть матросы воспринимаются как победители. В итоге они и стали ими. Страшное напряжение боя Дейнека передает не иллюзорными деталями, реалиями обстановки, а определенными, чисто живописными приемами и гиперболизацией. Срезая ряд штыков краем картины, художник создает впечатление лавины вражеских войск, хотя изображает лишь небольшую группу фашистов, рвущихся к берегу. Движения фигур нарочито стремительны, ракурсы резки.

Ожесточение боя "святого и правого" передано прежде всего колоритом. Блузы моряков ослепительно белые, их фигуры читаются на темном фоне, фигуры немцев – темные на светлом фоне. Лица моряков открыты зрителю, мы видим их выражение, как, например, лицо моряка на переднем плане, готовящегося бросить во врага связку гранат: его фигура – символ яростной битвы. А лиц врагов мы не видим. При одном колористическом приеме в картине нет той прямолинейности, которая есть в "Матери партизана". Не только колорит, но и композиция построена на контрасте. На втором плане смертельно раненому моряку противопоставлена фигура убитого немца. Третий план – штыковой бой, где бойцы сошлись в последней смертельной схватке. Героическое содержание Дейнека раскрывает через главное, игнорируя второстепенные детали. Плакатно-литературным, но и напряженно-экспрессивным художественным языком создается образ жестокой битвы.

Дейнеке принадлежит и главная роль в утверждении нового, военного пейзажа, отмеченного острым ощущением времени. Так, в картине **"Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года"**, изображающей пустынные московские улицы, перегороженные надолбами и стальными "ежами", передана незабываемая атмосфера тех грозных дней, когда враг рвался к Москве и был у ее порога.

Знаменательно, что дух войны, пронизанность одной мыслью – о войне – передается художниками иногда в характере простой **жанровой картины**. Так, **Борис Михайлович Йеменский** (р. 1922) изобразил женщину, сидящую над спящими бойцами, и назвал свое произведение **"Мать"** (1945): она может быть и матерью, охраняющей сои своих собственных сыновей-солдат, но это и обобщенный образ всех матерей тех воинов, что сражаются с врагом. Йеменский был одним из первых, кто в те трудные для искусства годы решительно отказался от патетической героизации. Через обыкновенное, а не исключительное изображает он повседневный подвиг народа в этой самой кровопролитной из всех бывших на земле войн. В программном, по сути, произведении выражена новаторская роль художника.

В последние годы войны одно из лучших своих живописных произведений создали Кукрыниксы, обратившись к образу древности – Софии Новгородской как символу непобедимости русской земли (**"Бегство фашистов из Новгорода"**, 1944–1946). На фоне израненного снарядами величественного фасада собора жалкими кажутся суетящиеся поджигатели, и взывает к мщению груда искореженных обломков памятника "Тысячелетие России". Художественные недостатки этой картины искупаются ее искренностью и подлинным драматизмом.



П. Д. Корин. Александр Невский. Триптих. Москва, ГТГ

В *исторической живописи* появляются образы героев славного прошлого нашей Родины, вдохновлявшие советских воинов на борьбу с врагом, напоминавшие о неизбежности гибели, бесславном конце завоевателей. Так, центральную часть триптиха П. Д. Корина занимает фигура Александра Невского, в рост, в доспехах, с мечом в руке на фоне Волхова, Софийского собора и стяга с изображением "Спаса Нерукотворного" (триптих **"Александр Невский"**, 1942–1943, ГТГ). Позже художник скажет: "Я писал его в суровые годы войны, писал непокоренный гордый дух нашего народа, который "в судный час своего бытия" встал во весь свой гигантский рост".

Главное для Корина не археологическая достоверность исторических деталей, а раскрытие духовной сущности героя, его целеустремленности, не ведающей преград на пути к победе. Правая и левая части триптиха – **"Северная баллада"** и **"Старинный сказ"** – картины о мужественном и душевно стойком русском человеке, но они явно слабее центральной части (справедливо замечено, что им вредит и известная "зашифрованность" сюжета). Живописно-пластическое решение характерно для Корина: формы предельно обобщены, пластика фигуры жесткая, контур графичен, колорит построен на локальных контрастных сочетаниях.

В **историческом жанре** много работает старейший художник Е. Е. Лансере. Н. П. Ульянов пишет картину на тему Отечественной войны 1812 г. ("**Лористон в ставке Кутузова**", 1945). Но в историческом жанре военных лет, особенно к концу войны, так же как и в других жанрах, намечаются изменения: картины становятся сложнее, тяготеют к многофигурности, так сказать, "разработанной драматургии". Стоит сравнить в этом смысле уже упоминавшуюся лаконичную, величественную композицию "Александр Невского" с полотном А. П. Бубнова "**Утро на Куликовом поле**" (1943–1947, ГТГ) или с картиной М. И. Авилова "**Поединок Пересвета с Челубеем**" (1943), чтобы понять, что "народность" в историческом полотне достигается отнюдь не количеством изображаемых лиц.

Монументальная живопись, конечно, имела немного возможностей в годы войны. Но даже и в это время тяжелейших испытаний искусство "вечных материалов", фрески и мозаики, продолжало свое существование и развитие. Знаменательно, что в блокадном Ленинграде в мозаичной мастерской Академии художеств набираются мозаики для метро по картонам Дейнеки.



В. И. Мухина. Портрет Героя Советского Союза полковника Б. А. Юсупова. Бронза. Санкт-Петербург, ГРМ

Что касается **скульптуры**, то, несмотря на более сложные условия труда ваятеля в сравнении с живописцем и графиком (нужны особые приспособления для работы, более дорогие материалы и т.п.), советские скульпторы с первых дней войны активно работали, участвовали в передвижных выставках 1941 г. и в выставках "Великая Отечественная война" (1942), "Героический фронт и тыл" (1944) и др. В

скульптуре военных лег даже явственнее, чем в живописи, ощутим приоритет портретного жанра. Скульпторы стремятся прежде всего запечатлеть образ героя войны, сделать его правдивым, лишенным внешнего эффекта. Совсем не "героически вдохновенно" лицо летчика **полковника И. Л. Хижняка**, под шквальным огнем спасшего эшелон боеприпасов, или отмеченное шрамами лицо **полковника Б. А. Юсупова**, выдержавшего поединок с вражескими танками, в бюстах Веры Игнатьевны Мухиной (оба – гипс, 1942). "Наша Отечественная война, – писала В. И. Мухина, – родила такое количество новых героев, дала пример такого яркого и необычайного героизма, что создание героического портрета не может не увлекать художника. Русские богатыри старинного нашего эпоса опять воскресают в советском человеке, и эпические образы живут с ним и среди нас..."

Композиция портретов Мухиной проста и ясна, как и ее четкая пластическая лепка. Главное в лице акцентировано богатой светотеневой игрой. Так, сгущаются тени в нижней части лица Хижняка, на щеках, на скулах, усиливая сосредоточенность, суровость и цельность образа. Никаких лишних деталей, даже изображение боевого ордена вынесено на подставку. Более драматическая характеристика дана в портрете "Я. Я. **Бурденко**" (гипс, 1943). Она построена на контрасте внутренней эмоциональности и сдерживающей ее железной воли. Эти портреты Мухиной счастливо выделяются своей простотой и искренностью на фоне будущих ложно героических помпезных решений, свойственных столь многим мастерам, особенно послевоенного времени. Однако и у самой Мухиной есть такие работы в эту же военную пору, в которых она как будто стремится обобщить свои наблюдения, создать некий собирательный образ многих патриотов, сражавшихся с фашистами, но впадает при этом в слащавую идеализацию, как, например, в "**Партизанке**" (гипс, 1942), этом "образе гнева и непримиримости к врагу", "русской Нике", как ее, тем не менее, называли в те годы.

Большую роль сыграли опыты Мухиной с различными современными материалами, которые она совмещает в одном произведении, используя их разнообразную фактуру и, главное, разный цвет (**портрет Х. Джексона**, алюминий, цветная медь и пр., 1945). Художник как бы заново открыла возможности использования цвета в скульптуре, хотя они и были известны человечеству с древнейших времен. Важны также и опыты Мухиной в стекле, использование ею стекла в скульптуре.

В ином ключе, в иных приемах, с совершенно иным подходом к модели работает в годы войны Сара Дмитриевна Лебедева, создавая не менее значительные образы. Ее аналитический строй ума, вдумчивость позволяют ей передать напряженность внутренней жизни модели, высокий интеллект, оттенки душевного состояния, как, например, в **бюсте А. Т. Твардовского**, военного корреспондента в те годы (гипс, 1943). Легким наклоном головы, противопоставленном в движении развороту плеч, скульптор умело, но не прямолинейно – иллюстративно акцентирует силу его характера, позволившего ему отстаивать позиции поэта и гражданина до конца своих дней. В скульптуре так называемых малых форм, статуэтки, получившей развитие в основном после войны, Лебедева оставляет незабываемо острые, поэтические образы ("**Сидящий Татлин**", гипс, 1943–1944).



Е. В. Вучетич. Воин-освободитель. Модель памятника. Бронза. Москва, ГТГ

Над образами воинов работают скульпторы всех республик и национальных школ (А. Саркисян – в Армении, Я. И. Николадзе, Н. П. Канделаки – в Грузии и др.). Среди этих работ необычайностью композиции выделяется **образ летчика Н. Ф. Гастелло** белорусского скульптора А. О. Бембея (бронза, 1943): треугольник полуфигуры с взметенной вверх рукой на блоке подставки – в этой композиции художник запечатлел трагический и величественный момент броска горячей машины на вражеский эшелон. В осажденном Ленинграде работает старейший скульптор В. В. Лишев, ученица А. И. Матвеева В. Исаева.

Со временем, как и в живописи, в скульптурном портрете над индивидуально-конкретным берет верх идеальное, возвышенно-героическое, нередко откровенно идеализированное. В таком ключе делает портреты героев Советского Союза Н. В. Томский, еще более эффектно-романтическое начало подчеркнуто в портретах Е. В. Вучетича (чтобы понять это, достаточно сравнить портреты генерала армии И. Д. Черняховского обоих мастеров).

Во время войны не было возможности сооружать памятники. По именно в дни войны у многих скульпторов рождаются новые замыслы и проекты. Так, В. И. Мухина работает над **памятником П. И. Чайковскому** (поставлен около Московской консерватории уже в 1954 г., арх. А. Заварзин). Еще в 1943 г. был задуман и сразу после окончания войны, в 1946 г., в Вязьме сооружен исполненный **Евгением Викторовичем Вучетичем** (1908–1974) **памятник генерал-майору М. Г. Ефремову**, погибшему здесь в первый год войны. Композиция памятника состоит из пяти фигур: в центре ее генерал Ефремов, продолжающий сражаться смертельно раненым, когда его и оставшихся в живых бойцов со всех сторон окружили враги. В этом образе скульптор не избег элементов повествовательности и иллюстративности, но правдивость, искренность, даже страстность в передаче атмосферы последнего боя, в котором люди проявляют столько мужества, определяют художественное значение этого памятника.

Вучетичем же исполнена после войны (1945–1949) знаменитая 13-метровая бронзовая фигура солдата с ребенком на одной руке и с опущенным мечом в другой для грандиозного мемориала **"Советскому воину-освободителю"** в Трептов-парке в Берлине (арх. Я. Б. Белопольский и др.). Пространственная архитектурно-скульптурная композиция в парковой планировке включает две аллеи и партер с захоронениями, завершающийся курганом с мавзолеем. У начала аллей, ведущих к кургану, поставлена фигура Матери-Родины из серого гранита на постаменте из полированного красного гранита. Из этого же материала исполнены знамена с бронзовыми фигурами коленапреклоненных воинов на пропилеях. Мавзолей венчает фигура воина с ребенком на руках – центральная фигура мемориала. Появление подобного монумента сразу после войны было закономерным: оно отражало подлинную роль нашего государства в победе над фашизмом.

В 1941 – 1945 гг., в годы Великой битвы, художниками было создано немало произведений, в которых они и выразили всю трагедию войны, и прославили подвиг победившего народа.

Литература: В. И. Гапеева, Э. В. Кузнецова. "Беседы о советских художниках"

Изд-во "Просвещение", М.-Л., 1964 г.

Александр Александрович Дейнека.

Творчество яркого самобытного художника *Александра Александровича Дейнеки* (1889 – 1969 гг.) неразрывно связано с периодом строительства коммунизма в нашей стране. Этот выдающийся живописец, график, плакатист и скульптор, а также замечательный педагог на данный момент является одним из самых известных мастеров социалистического реализма. Влияние художника на отечественную живопись и скульптуру трудно переоценить. И во многом благодаря его таланту и личному упорству в середине XX века в Советском Союзе стало развиваться монументально-декоративное искусство, долгое время считавшееся достойным лишь буржуазного Запада.

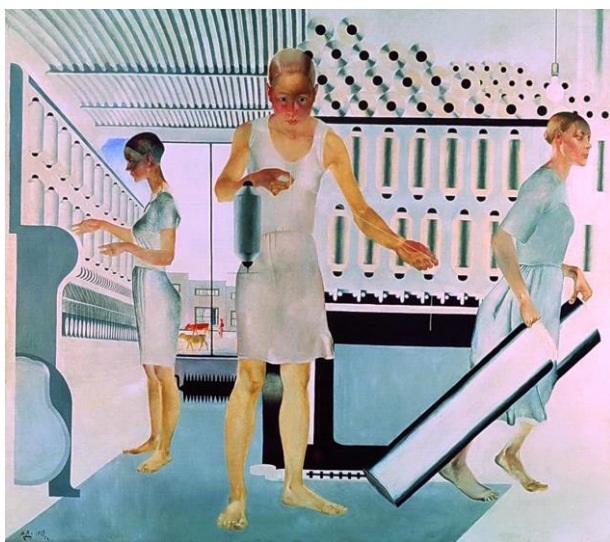
Уже учебные рисунки Дейнеки (учился будущий художник во ВХУТЕМАСе, на курсе знаменитого мастера ксилографии и книжной графики, сценографа и искусствоведа *В.А.Фаворского*) демонстрируют его уверенную манеру письма, отличительной особенностью которой являлось динамичное и экспрессивное изображение человеческого тела в движении. Именно поэтому на большей части его композиций воспроизведены танцующие, занимающиеся спортом или тяжелой

физической работой люди.

Художник-агитатор

Художник, выросший в пролетарской среде, превосходно умел отражать трудовые будни нового советского человека. Близость к реальной жизни трудящихся и личные идеологические убеждения о роли рабочего класса в революции навсегда определили торжественно-возвышенный характер искусства Александра Александровича.

Например, его композиция *«Текстильщицы»* (1927 г., Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) возвеличивает труд работницы текстильной промышленности. Каждая героиня занята своим определенным делом, их движения и позы выражают целеустремленность. Всем своим видом три женщины демонстрируют, что они не просто выполняют будничную работу, а заняты важным созидательным трудом. Для них самым главным является именно их деятельность, поэтому лица героинь столь невыразительны, а ноги изображены босыми.



«Текстильщицы»

Пространство вокруг текстильщиц составлено из прямых линий и упорядоченных геометрических фигур, поэтому оно ритмически организовано и выглядит эстетически строго и красиво. Женщины главенствуют в этом царстве машин и являются воплощением идеи о человеке-творце нового государства рабочих и крестьян.

Эти и другие образы, созданные в качестве иллюстраций для популярных в то время агитационных журналов, имели правильную с точки зрения советской идеологии (которую искренне считал единственно верной и сам художник) общественно-политическую направленность.

В начале 1930-х, когда страна, понемногу восстановившаяся после Гражданской войны, начала поднимать сельское хозяйство и промышленное строительство, государственная пропаганда снова обратилась к плакатному искусству, в котором Дейнека продолжал оставаться одним из первых мастеров. Художник создавал иллюстрации для газет и журналов, а также плакаты, призывающие народ повышать производительность труда и улучшать собственную жизнь.

За короткий срок мастер создал большое количество произведений, многие из них вошли в золотой фонд советского агитационного искусства. Влияние придуманных им образов на современников, в том числе и на художников, было очень велико.

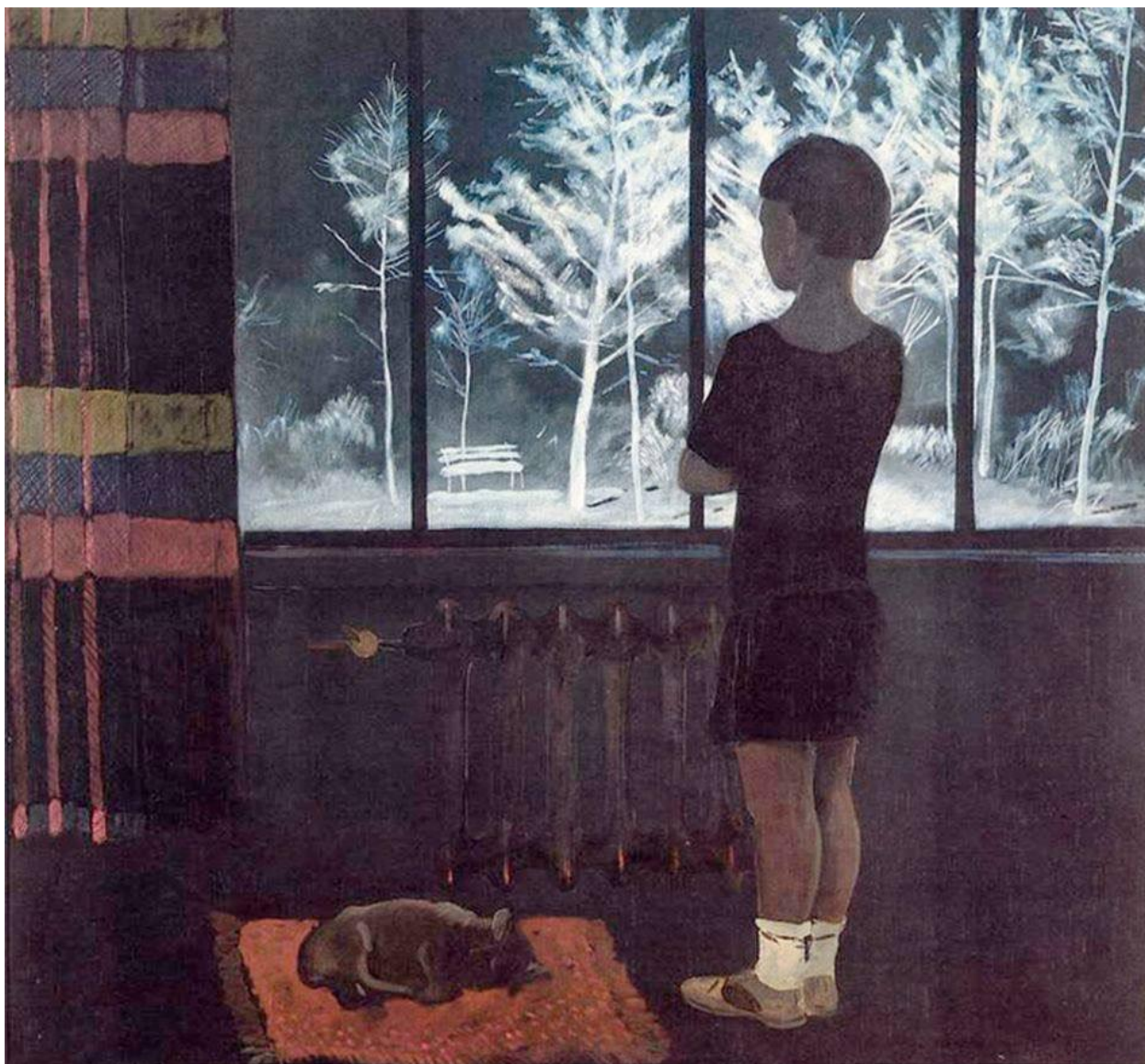
Книжная иллюстрация

Между тем самого Александра Александровича интересовали не только идеологические-агитационные темы. В конце 1920-х – начале 1930-х он стал сотрудничать с детским журналом «Искорка». Для иллюстраций к этому изданию мастер придумывал совсем другие, лиричные и даже трогательные образы.



В произведении «*Девочка у окна. Зима*» (1931 г., частная коллекция) изображена жилая комната, в которой у широкого окна, сложив руки на груди, стоит и любуется удивительным зимним пейзажем ребёнок. Автор стремился графическими приемами передать простые человеческие эмоции. Контраст серой комнаты, темной фигуры девочки и жестких заснеженных веток деревьев за окном, смягченный паром, оседающим на кронах и прозрачном стекле, придает этому монохромному рисунку умиротворение и легкую печаль. Там, за окном, - настоящая белоснежная сказка, холодная и мерцающая, а здесь, в просторной комнате у батареи, тихо и так уютно, что даже суетливый щенок заснул на коврике возле ног своей юной хозяйки.

В этом произведении мастер продемонстрировал новые стороны своего таланта: зимний пейзаж отчасти декоративен, а вместо четкого организованного промышленного пространства лаконичными штрихами передано тепло родного дома.



«Девочка у окна. Зима»

Женские образы

В большинстве живописных композиций мастера запечатлены красивые статные женщины. Очень эмоциональна и возвышенна его знаменитая картина *«Мать»* (1932 г., Государственная Третьяковская галерея, Москва). Мощный и при этом трогательный образ написан, подобно многим портретам XIX века, на условно темном фоне для того, чтобы выделить самое главное – психологическую характеристику героини. Ее лицо освещено холодным светом, оно выглядит спокойным и

уверенным, а смуглая и широкая спина словно защищает спящего ребенка от всевозможных невзгод. Этот лаконичный образ матери воспринимался как нравственный и эстетический образец современной сильной женщины.

Уже упоминалось, что еще на ученических рисунках Дейнека нередко изображен человек в движении. Со временем мастера продолжала интересоваться возможность максимальной передачи на листе пластики тренированного тела. В его понимании красота спортсменов, занятых физическими упражнениями, символизирует здоровый дух состязательности, молодости, любви к жизни, товариществу. Мастер с удовольствием выписывал напряженные мышцы рук и ног.

Мозаика первых станций метрополитена

Перед Великой Отечественной войной Советский Союз стремительными темпами превращался в мощную индустриальную державу. В Москве строился первый в стране метрополитен. Дейнека, как один из лучших советских мастеров монументально-декоративной живописи, получил заказ на украшение купольных ниш потолка станции «Маяковская». В 1938 г. он создал целый цикл мозаичных панно для её украшения. Для этого художник спускался на сорокаметровую глубину, изучал архитектурные особенности будущей станции и на месте продумывал композиции и стилистику будущих произведений из смальты.



Для другой строящейся станции метро – «Павелецкой» – мастер разработал сюжеты будущих панно, исходя из того, что именно с Павелецкого вокзала шли поезда на юг, к житнице страны.

Однако начавшаяся война разрушила планы художника. Уже собранные из смальты панно были спрятаны в специальных земляных укрытиях, где и пролежали вплоть до 1943 г. Те из них, которые за это время не подверглись разрушениям от бомбежек, вскоре украсили станцию метро «Новокузнецкая». Вот только холл «Новокузнецкой» сумел вместить меньше панно, чем сохранилось, и сюжетно-тематическая целостность ансамбля оказалась вовсе нарушенной. К тому же по форме они были рассчитаны на совсем другой архитектурный тип, поэтому их красота и идейность оказались практически потерянными.

И всё же мозаичное искусство Дейнеки, несмотря на его идейную направленность, является заметным явлением в истории отечественной монументально-декоративной живописи и сохраняет свое влияние на ее развитие по сей день.

[Картины великой войны](#)

В начале войны художник еще был занят созданием эскизов для мозаичных панно. Но уже вскоре вернулся к живописным полотнам, в

которых со всей силой зазвучала тема страшной трагедии и героического противостояния нашей страны захватчикам.

Картина «Оборона Севастополя» (1942 г., Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), пожалуй, самая известная среди всех его произведений военного периода. Приступая к работе над ней, Дейнека сам еще не знал точно, что именно изобразит. Батальную сцену, легшую в основу холста, мастер увидел на линии фронта, куда приехал специально, желая запечатлеть моменты сражений. Советские солдаты самоотверженно поднимались во весь рост над окопами и забрасывали гранатами приближающиеся немецкие танки. Александр Александрович там же, в траншеях, сделал нужные зарисовки. Вернувшись в Москву художнику показали напечатанный в одной из немецких газет снимок разрушенного Севастополя. Увидев руины города, в котором накануне войны он провел свои лучшие недели жизни, Дейнека, не откладывая, принялся воплощать возникший в голове замысел.



«Оборона Севастополя»

На фоне зарева пожарищ и черного дыма, клубящегося над темно-синим морем, матросы в светлой форме сражаются, погибают, но не отступают с пристани под натиском одетых в темное фашистов. Центральной фигурой композиции является легко раненый советский матрос. Его лицо и поза выражают самоотверженность и непоколебимую

решимость любой ценой остановить врагов. Широко расставив крепкие ноги и развернув торс, он бросает связку гранат в приближающихся немцев.

На втором плане матросы из последних сил вступают в штыковую схватку с врагами. Динамику и невероятное нервное напряжение картине также сообщает фигура падающего от пули моряка. Схватка двух сил – светлых советских воинов и темно-серых вражеских полчищ – символически выглядит как борьба жизни и смерти, добра и зла.

На выставке, открывшейся в 1942 г. в Москве, полотно произвело на зрителей очень сильное впечатление.

Умер Александр Александрович в 1969 г., его мощные и возвышенные произведения до сих пор составляют славу отечественного изобразительного и декоративно-монументального искусства.

