

75-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ
ПОБЕДЫ ПОСВЯЩАЕТСЯ

УДК 76.03(470+571)"1945"
ББК 85.153(2=411.2)62
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-564-575

И.И. РУЦИНСКАЯ

«РАЗВАЛИНАМИ БЕРЛИНА УДОВЛЕТВОРЕН»: ОБРАЗ НЕМЕЦКОЙ СТОЛИЦЫ В СОВЕТСКОЙ ГРАФИКЕ 1945 ГОДА

Ирина Ильинична Руцинская,
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
кафедра региональных исследований,
профессор
Ленинские горы, д. 1, стр. 13, Москва, 119192, Россия
доктор культурологии
ORCID 0000-0002-4033-8212; SPIN 4563-6188
E-mail: irinaru2110@gmail.com

Реферат. Художник, оказавшийся в последние дни войны в поверженной столице врага, не может беспристрастно фиксировать ее объекты. На их отбор и характер изображения оказывают влияние многие факторы. Один из них — удовлетворение от свершившегося возмездия, осоз-

нание торжества исторической справедливости. По мнению исследователей, такие реакции неизбежны. В статье предложено рассмотреть с данной точки зрения рисунки, созданные советскими художниками в Берлине весной и летом 1945 года. Подобный анализ визуального образа немецкой столицы проводится впервые. Он показывает, что упомянутые реакции не были единственными. В графике первых послевоенных дней не менее наглядно и последовательно выражены иные чувства и интенции авторов: желание точно задокументировать, закрепить в истории образ города и его отдельных сооружений, счастье от наступившей мирной тишины и просто интерес к памятникам европейского искусства. В статье берлинские пейзажи исследуются как свидетельства перехода от фронтовой графики, обращенной к визуальной фиксации следов

войны, к графике мирного времени; от документальности — к художественности; от мировосприятия человека воюющего — к взгляду на мир человека, дожившего до победы. При данном подходе важно было рассмотреть графические образы Берлина в единстве с дневниковыми и мемуарными текстами, принадлежащими как художникам, так и обычным солдатам, участникам штурма Берлина. Сочетание вербальных и визуальных источников помогает более объемно представить образ немецкой столицы, существовавший в общественном сознании, а также специфичность его репрезентации средствами изобразительного искусства.

Ключевые слова: фронтовая графика, пейзаж, образ Берлина, победа, символ, документальность, Рейхстаг, руины.

Для цитирования: Руцинская И.И. «Развалинами Берлина удовлетворен»: образ немецкой столицы в советской графике 1945 года // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 564–575. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-564-575.

Среди множества надписей, или, как сейчас принято говорить, граффити, оставленных советскими солдатами на стенах захваченного Рейхстага в мае 1945 г., есть одна особенно примечательная. Ее автор, москвич по фамилии Беляев (это все, что о нем известно), в предельно емкой формуле выразил чувства, владевшие большинством советских людей: «Развалинами Берлина удовлетворен!».

Во все времена и во всех войнах взятие вражеской столицы являлось свидетельством одержанной победы, символом полного и окончательного военного триумфа. Однако торжество победителей, вступавших в главный город врага после освобождения от него своей разгромленной и разграбленной родины, неизбежно дополнялось чувством свершившегося возмездия, восстановленной исторической справедливости. Чем тяжелее война и страшнее утраты, тем яростнее ожидание расплаты, воздаяния. Расплаты, которая обязательно должна обрушиться на столицу.

О подобных — абсолютно естественных — чувствах советских людей сохранилось немало свидетельств. Их часто описывали в мемуарах: «Берлин являлся не просто столицей вражеского государства, а был как бы символом, средоточием всех бед и несчастий, выпавших на долю советских семей. Городом, который надо было уничтожить, повергнуть в прах и только после этого наша победа над фашистами могла быть и стала окончательной и бесповоротной» [1, с. 218].

Образ Берлина как «символа зла, гнезда смерти, питомника насилия» [2, с. 327] был закреплен в многочисленных публицистических и художественных текстах военных лет.

Ученых проблема восприятия пространства войны и отдельных его локусов заинтересовала лишь в последние десятилетия. Приходится констатировать, что изучение многих аспектов этой обширной темы в настоящий момент находится в начальной стадии. Например, проблема восприятия Германии не в качестве страны-символа, источника зла, а в качестве конкретной территории в ситуации, когда советские войска весной 1945 г. пересекли ее границы, затрагивается лишь в трудах Е.С. Сенявской, [3, 4, 5]. Проблема же отношения к Берлину — не к далекой точке на карте, не к обобщенному олицетворению «фашистской цитадели», а к конкретному городу в момент его крушения — остается за пределами научного интереса. Между тем для изучения данного вопроса в распоряжении исследователей имеются не только вербальные, но и визуальные источники: большой пласт графических произведений, выполненных участниками, свидетелями, очевидцами того, что происходило в Берлине. В первые же послевоенные дни в немецкую столицу наряду с кино- и фотокорреспондентами, журналистами и писателями были командированы художники. Еще раньше в Берлин вместе со своими воинскими подразделениями вошли сотрудники армейских газет — те самые фронтовые художники, которые первыми начали изображать поверженный город. Их общими усилиями были созданы сотни визуальных свидетельств, формирующих образ Берлина мая 1945 года.

Данная статья — попытка отчасти восполнить существующую лакуну, проанализировав

визуальные образы немецкой столицы, созданные в графических пейзажах художников-очевидцев. Конечно, помимо пейзажей авторы фиксировали фрагменты берлинских уличных боев, жанровые сцены, но в них центром внимания выступал человек и его действия, а городские виды играли вспомогательную роль. В пейзажном жанре главным действующим лицом становился сам город.

В отличие от батальных сцен, которые часто создавались прямо во время сражения (о чем свидетельствуют мемуары самих художников), пейзажи, как и портреты или сцены фронтового быта, возникали после боя, в минуты затишья. Небольшое временное «запаздывание» — это особенность фронтового пейзажа. Большинство документально-графических изображений Берлина также были выполнены через незначительный временной промежуток после овладения городом — буквально в течение нескольких майских дней. Однако в данном случае задержка привела к уникальной ситуации: берлинские пейзажи стали фронтовыми пейзажами мирного времени, как бы парадоксально это ни звучало.

Фронтовой пейзаж — это прежде всего и главным образом свидетельство о ландшафте, искаленном войной, документ, фиксирующий следы разрушений вдоль линии боевых действий. Воронки от снарядов на земле, обугленные деревья, покосившиеся столбы, сожженные или разбомбленные дома, брошенная военная техника — вот основной «словарь» данного жанра. Берлинские пейзажи, созданные сразу же после 2 мая (день, когда советские войска овладели городом), содержали все эти элементы. Однако в последующие дни город постепенно, но неуклонно переходил на мирное время. Изменения, быть может, не сильно заметные обычному человеку, были видны художникам. В дневниках то и дело мелькали сетования на нехватку времени, на то, что нет возможности задокументировать поверженный, захваченный Берлин в минуты триумфа Советской армии. Каждый следующий день воспринимался как движение прочь от кульминационной точки, от самой Истории: «Здесь надо работать, рисовать, рисовать во что бы то ни стало. Здесь шагает сама история, и мы вместе с ней шагаем» [6, с. 115].

Не менее важно, что менялись и ощущения людей: «Возникали новые впечатления, надо было привыкать к другому укладу жизни, преодолевать контраст между напряженным финалом последних дней войны и наступившей тишиной» [7, с. 52].

В этих условиях берлинские пейзажи становились своеобразным индикатором, отражающим процесс перехода от кульминационных дней войны к миру, от разрушений к восстановлению, от восприятия человека воюющего к восприятию человека, дожившего до послевоенного времени. Данная динамика заметна и в содержательной, и в художественно-образной структуре работ.

Нагляднее всего менялся запечатлеваемый художниками набор городских объектов. Эти изменения можно охарактеризовать как движение от изображения символов к изображению построек, не вызывающих изначально заданного набора чувств и ассоциаций.

Главный символ фашистской столицы был сформирован в сознании советского человека задолго до берлинской операции. Это, конечно же, Рейхстаг. Здание немецкого парламента советское командование выбрало в качестве основной цели штурма Берлина — того обозримого, топографически зафиксированного объекта, воздвигнув над которым Знамя Победы, советские войска поставили бы финальную точку в войне. Как свидетельствовала Е.М. Ржевская, военная переводчица штаба 3-й ударной армии, «к рейхстагу обращен наступательный порыв сражающихся советских войск. К нему же приковано внимание московской и фронтовой печати» [8, с. 21]. Немецкое слово «рейхстаг» знал каждый советский солдат. Здание выступало материализованным символом фашизма, по отношению к нему стало общеупотребительным определение «фашистское логово». Однако, как выглядит Рейхстаг, знали единицы. Образ, созданный в воображении (и об этом вспоминали многие участники штурма), оказался намного монументальнее и значительнее реального: «В первый миг я даже вздрогнул. Шли к нему четыре года, и рейхстаг представлялся мне каким-то обязательно огромным, черным, страшным... А тут вдруг видим серое и только трехэтажное (считая цокольный этаж) здание. У меня закралось сомнение: нет, это не рейхстаг!» [9, с. 9].



Рис. 1. И.Д. Кричевский. Вид на Рейхстаг со стороны Королевской площади.
2 мая 1945 г. [7]

После захвата здания неизбежно произошла перекодировка его значений: «фашистское логово» — поверженное, полуразрушенное, увенчанное красными флагами, — стало символом победы. Художник газеты «Фронтвик» 3-й ударной армии И.Д. Кричевский 3 мая написал в своем дневнике: «Еще вчера здесь было безлюдно, а сегодня толпы народа заполнили изрытое пространство вокруг рейхстага... Люди собрались сюда, чтобы поклониться месту, ставшему отныне символом славы и мужества советского народа» [7, с. 46]. Даже если убрать официальную риторику, проникавшую в личные тексты советских людей, смысл фразы не изменится: в Рейхстаге видели главное воплощение победы.

Неудивительно поэтому, что в первых изображениях Берлина он был «главным действующим лицом». Как правило, его стремились показать без какого-либо городского контекста. На рисунках Н.И. Андрияки «Рейхстаг», В.В. Богаткина «У Рейхстага. 3 мая 1945 года», И. Гончара «Рейхстаг», Б. Федорова «Рейхстаг. 10 мая 1945 года», И.Д. Кричевского «Вид на Рейхстаг со стороны Королевской площади» и многих других он представлен как отдельно стоящее, одинокое здание, окруженное лишь следами прошедших военных действий: «гор-

ки изрытой земли, глубокие выбоины, обрубки деревьев... беспорядочно брошенные части машин» [7, с. 52]. Главная задача данных работ — не воспеть разрушение Рейхстага, а визуализировать общеизвестный символ, поэтому авторы стремились показать его полностью, не фрагментируя, не закрывая другими объектами. Рейхстаг изображали либо строго фронтально, либо с угла, обязательно прописывая полуразрушенный купол, потемневшие фасады. Ни о каких экспериментах с необычными ракурсами не было речи. Изображение выполняло функцию правдивого и максимально простого (с точки зрения художественного языка) документа, стремившегося «описать», обрисовать здание, перевести его из разряда важнейшего, но зрительно не закрепленного символа в узнаваемый визуальный знак.

Документ этот, однако, не только сохранял точность, но и передавал чувства, особенности восприятия автора. Поэтому графические листы, выполненные художниками-фронтовиками в первые мирные дни, еще совершенно отчетливо доносили отзвуки войны. Так, на рисунке Б. Федорова «Рейхстаг. 10 мая 1945 года» здание словно погружено в пыль и гарь, о которой вспоминал каждый участник штурма Берлина: «Город был окутан густым едким дымом... Ту-

чей поднималась в воздух желто-бурая пыль» [9, с. 95]. Темное небо, еще более темный силуэт Рейхстага, статика здания, противостоящая динамическим силуэтам окружающего его пространства (с бегущими облаками, поднимающимися вверх черными выбросами гари, разбегающимися от центра линиями искореженной земли) — все это задает атмосферу тревоги, напряжения, драматизма. В пространстве, созданном Б. Федоровым, мирное время еще не наступило. Рисунок существует в парадигме фронтовой графики и, соответственно, темное, мрачное здание Рейхстага на нем — не символ победы, а пока еще — воплощение тьмы.

Большинство пейзажей пустынности, на них нет людских фигур. Позже, когда авторы вернутся в мастерские и приступят к созданию исторических полотен, пространство Рейхстага (его интерьеры, крыша, лестница перед главным фасадом) предстанет заполненным людьми. Здесь же, в рисунках первых мирных дней, царит полное безмолвие и безлюдность. Редко, как например на рисунке И.Д. Кричевского «Вид на Рейхстаг со стороны Королевской площади», появляется фигура одинокого солдата: его движения лишены расслабленности или радостного ликования победителя — это человек, продолжающий войну.

Иногда художники использовали другую композицию: вид с крыши Рейхстага. Подобный ракурс достаточно часто встречается на индивидуальных или групповых фотографиях советских солдат. Оставить надпись на стене здания, сделать фотографию перед главным фасадом или на крыше — это те действия, которые имели знаковую природу: они закрепляли статус победителей, визуализировали причастность к Победе, к Истории. Рисунки, выполненные на крыше Рейхстага, имели тот же смысл. Показательно, что чаще всего они не становились видом на прилегающие районы города. По-прежнему в центре внимания автора оставался сам Рейхстаг — с его скульптурой, остовом полуразрушенного купола. Так, на рисунке Ю.А. Цишевского «Вид с крыши Рейхстага. 3 мая 1945 года» силуэты города прописаны предельно обобщенно, это некие условные городские даже не знаки, а их тени. Однако крыша самого Рейхстага наполнена множеством деталей. Разрушенный купол, ставший узнаваемым благодаря растира-

жированным фотографиям и рисункам, выступает в роли главного идентификатора здания, но рядом с ним быстрыми линиями, при этом подробно и детально, выписаны лестницы, окна, башенки, контрфорсы... Рейхстаг с небольшого расстояния и Рейхстаг под ногами — два основных способа изображения главного символа победы в начале мая.

Сколь бы неожиданным, разочаровывающим ни был первый взгляд на Рейхстаг, в целом его образы в графике первых мирных дней предстают внушительными и монументальными. Очевидно, что художники в итоге подстраивали свою оптику под виртуальный образ, долгое время живший в сознании. Как проходил этот процесс, можно наглядно представить по воспоминаниям командира 1-го стрелкового батальона капитана С.А. Неустроева¹: сначала он категорически отказывался признавать в незначительном трехэтажном здании Рейхстаг, затем, убедившись в правоте данного утверждения, испытал крайнее разочарование. Но вот прошло еще несколько минут: «...я вновь прильнул к окну. Серое здание поглотило все мое внимание. Это было не просто здание, а что-то очень значительное, конечная цель наших боев и походов, наших страданий и мук» [9, с. 111]. Переход от «незначительного» к «значительному» произошел очень быстро.

Благодаря многочисленным рисункам и фотографиям, слово-символ, долгое время существовавшее без визуальных воплощений, начало обретать «синкретическую словесно-зрительную форму» [10, с. 197]. Визуальная составляющая не могла не подкреплять тех смыслов и тех представлений, которые содержало для советских людей слово «рейхстаг», и уж тем более входить с ними в противоречие. Сооружение, представленное на графических листах, обрело значительность, не обнаруживаемую с первого взгляда. Причем, как показывают мемуары, наделение Рейхстага ожидаемыми качествами и масштабами не было продуманным, расчетливым, «идеологически правильным» шагом со стороны художников, это была естественная, не отрефлексированная реакция.

¹ Под его командованием бойцы 1-го стрелкового батальона 150-й стрелковой дивизии штурмовали главный вход в Рейхстаг.

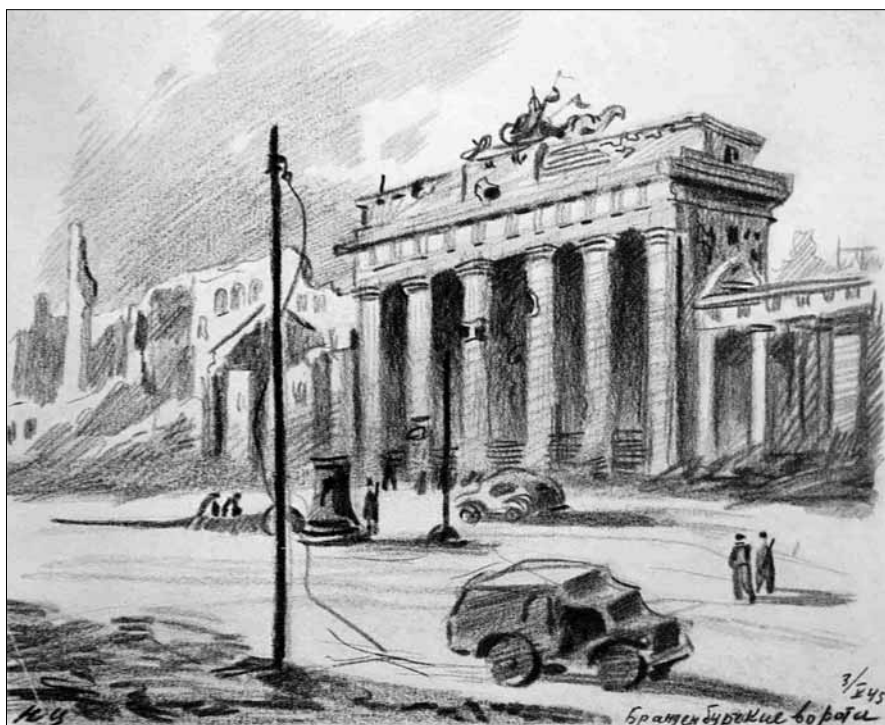


Рис. 2. Ю.А. Цишевский. Бранденбургские ворота. 1945 г.
(из книги: По земле врага: [изоматериал] / рисунки и эскизы Ю. Цишевского.
Германия : издание газ. «Красное Знамя», 1945. [6] с., [35] л. ил.)

В первые дни после взятия Берлина Рейхстаг оставался не только зданием-символом, но и просто единственной хорошо узнаваемой точкой в огромном чужом пространстве: «мы не могли ориентироваться и подолгу кружили в одних и тех же переулках и улицах, особенно в районах, где много стандартных, одинаковых домов... Затруднения наши возникали... уже потому, что мы не знали языка. Надо и то учитывать, что большинство из нас было из деревень — люди совершенно не городские, и все мы вдруг, многие впервые, оказались в одном из самых больших городов мира. Удивительно ли, что все улицы казались нам одинаковыми. Не говорю уже о том, как мы все должны были бы отвыкнуть от городов, мотаясь по полям и лесным дорогам» [11, с. 214].

«Стандартные одинаковые дома» только со временем начали обретать узнаваемые черты, а в первые дни помимо Рейхстага важнейшей отправной точкой для ориентации в городском пространстве служили Бранденбургские ворота.

Большинству закрытых за железным занавесом советских людей этот берлинский памятник был мало знаком. Однако название было на

слуху у многих. Корреспондент газеты «Воин Родины» 150-й стрелковой дивизии В.Е. Субботин вспоминал: «Мы даже к Бранденбургским воротам не пошли, мы спали! Спали все, солдаты и командиры. Тут же, возле Рейхстага. Спали вповалку. Прямо на площади» [11, с. 140]. Приведенная цитата — удивительное свидетельство восприятия Бранденбургских ворот как важнейшей достопримечательности Берлина, обязательной к осмотру в первые же дни после захвата города.

Многим художникам, получившим специальное образование, данный памятник был известен в качестве произведения немецкого искусства. Так, И.Д. Кричевский писал: «Сколько раз еще в довоенные годы видел я фотографию этого сооружения. Там оно выглядело торжественно и монументально» [7, с. 58]. Вновь при восприятии реальной постройки в глаза бросалось несоответствие между увиденным воочию и тем, что рисовало воображение: «Может быть, пробоина в колонне нарушала впечатление или что-нибудь другое, но мне ворота совсем не показались величественными, когда я рисовал их» [7, с. 58].



Рис. 3. В.В. Богаткин. Южная окраина Берлина. 1945 г. Номер в Госкаталоге: 10794435

Отмеченная И.Д. Кричевским зависимость между сохранностью сооружения и общим впечатлением от него отражена на многочисленных рисунках. Достаточно большая группа авторов акцентировала внимание на разрушениях ворот и всего пространства вокруг них. Особенно наглядно это представлено в работе В.В. Богаткина «Берлин. 8 мая. Утро на Унтер-ден-Линден». Расчищенная левая часть улицы, по которой едут автомобили, идут пешеходы, которая освещена солнцем и кажется обычной городской магистралью, сдвинута автором к самому краю листа. Основную его часть занимает изображение правой стороны улицы, которая буквально загромождена разбитыми машинами, перевернутыми танками, множеством наглядных свидетельств военных разрушений. Все это уходящее вдаль пространство замыкается Бранденбургскими воротами. Главная триумфальная арка Берлина превращается в своеобразный знак, венчающий путь крушений, разломов, уничтожений. На рисунке Ю.А. Цишевского «Бранденбургские ворота», напротив, постройка максимально укрупнена. Улица, ведущая к ней, не попадает в поле зрения автора. Это позволяет более детально прописать архитектурные детали знаменитой арки, а значит показать поврежденные снарядами колонны и квадригу. Ощущение разрухи усиливается из-за включения в рисунок раз-

валин соседних домов. В окружении руин лишенная геометрической целостности и строгой мощи постройка утрачивает значительную часть своего величия.

Однако рядом с подобными работами существовали зарисовки, на которых следы войны микшировались, не подчеркивались. Например, в работе И. Гончара «Берлин. Бранденбургские ворота» само сооружение и пространство вокруг него лишено однозначных признаков разрушений. Разбитая квадрига лошадей на триумфальной арке изображена обобщенно: видны ее отдельные детали, но вместо расплавленного металла, в который превратилась значительная часть скульптуры, художник представил неясный темный силуэт. Из рисунка исключены изображения руинированных зданий. Подобный подход представлен и в работах И.И. Харкевича «Берлин. Бранденбургские ворота», А.С. Шурчилова «Городской сюжет. Бранденбургские ворота», А.И. Хамцова «Германия. Берлин. Бранденбургские ворота» и других авторов.

Чем дальше уходили в прошлое военные дни, тем очевиднее побеждала вторая стратегия изображения памятников. Кульминацией можно назвать рисунок С.С. Урановой «Берлин. Бранденбургские ворота», выполненный в июле 1945 года. Он воспринимается как академическая студия с правильно прописанными деталями классического ордера. Художница,

как никто другой, подчеркнула, даже утрировала тяжеловесность, монументальную мощь постройки и при этом «не увидела» на ней следов разрушения. Главная достопримечательность Берлина оказалась освобожденной от хронотопа военного времени, а художник — от требований и норм фронтового рисунка.

Показательно, что подобная «эмансипация» в графике 1945 г. в первую очередь затрагивала изображения известных памятников: «Кони Клодта в Берлине» у Б.М. Неменского, «Площадь Искусств» у Н.И. Андрияки, «Бранденбургские ворота» у А.А. Дейнеки и др. В дневниках и мемуарах фронтовых художников можно найти примеры рефлексий, в которых авторы отмечали (зачастую с удивлением) свой не ослабевший, не разрушенный войной интерес к искусству. В мае 1945 г. этот интерес, отраженный в зарисовках и набросках, становился важным свидетельством возвращения к мирным практикам. Художники, быть может, впервые за прошедшие четыре года фиксировали памятники без жесткой привязки к темпоральному и пространственному контексту войны, «разрешали» себе открыто проявлять интерес к западноевропейскому искусству, который, безусловно, обострялся от непосредственной близости к его произведениям (ситуация для большинства авторов из Советского Союза уникальная) и от возможности рассматривать их не «под свист пуль».

Это не значит, однако, что разрушенный Берлин не становился темой, важнейшим мотивом для эскизов, набросков и зарисовок. У каждого художника в серии берлинских пейзажей обязательно были такие работы. На них, как правило, изображались не конкретные здания, а безымянные улицы, площади, районы: В.В. Богаткин «Южная окраина Берлина», С.М. Годына «После уличных боев», Б.И. Пророков «Берлин». Отсутствие отличительных примет на самих изображениях, нежелание авторов хоть как-то конкретизировать зарисованное место в подписях под ними демонстрировали стремление к типизации воспроизводимых картин.

Изображаемая степень городских разрушений была значительной. На некоторых рисунках Берлин представал как бесконечная вереница руин: Б.И. Пророков «Берлин»,

С.С. Уранова «Улицы Берлина», А.А. Дейнека «Берлин. Руины». Подобные образы не были художественным преувеличением, в письмах советских солдат они фиксировались с такой же безжалостной точностью: «Сейчас нахожусь в Берлине. Моя милая, это груда мусора, отдаленно напоминающая город. Сплошной хлам...» [12].

Была ли в этом случае пейзажная графика визуальным эквивалентом фразы «развалинами Берлина удовлетворен»? Авторы изданной в 1951 г. коллективной монографии «Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны» утверждали, что именно так следует ее воспринимать: «Они (художники. — И. Р.) зарисовывали поверженную цитадель фашизма, помня о тех опустошениях, которые оставили за собой фашисты на нашей земле» [13, с. 130]. Обязательным дополнением к предложенным трактовкам являлась ставшая крылатой фраза «Кто к нам с мечом придет — от меча и погибнет».

Отрицать сам факт, что в рисунках отражалось торжество, радость от разгрома врага, от гибели фашистского логова, бессмысленно. Просто это не были единственные чувства.

Пожалуй, наиболее непосредственным образом следы «удовлетворения» проявлялись в работах, где не просто представлены, но названы знаковые, страшные места: «Здание гестапо» у П.В. Крылова, «Министерство пропаганды Геббельса» у С.С. Урановой. Точно идентифицируя малоприметные здания в подписях к рисункам (как бы направляя на них указующий жест) и демонстрируя их превращение в руины, художники, бесспорно, говорили об отмирании, настигнувшем этот объект, и обо всем том, что с ним связано. Рисунок удостоверял: воплощенное зло стерто с лица земли.

В целом же, если оценивать, насколько тяжелыми, мрачными были образы поверженного Берлина в графическом пейзаже, следует признать их общую сдержанность. Авторы не утрировали ужасы войны. Это становится особенно наглядным при сопоставлении визуальных образов с существовавшими вербальными описаниями. Например, корреспондент журнала «Огонек» А. Гуторович обрисовывал такой образ Берлина: «Уже пять дней я живу в рейхстаге. Окна моей комнаты выходят на Коро-

левскую площадь. И вот вам она с натуры 2 мая 1945 года. Парка Тиргартен нет, если не считать жалких пней и обуглившихся стволов деревьев. На железном столбе ослепшего фонаря клочья зеленого немецкого мундира... Трупы с рыжими копнами волос, расплющенные на земле танки, цемент, бетономешалки, узкоколейка, мешки с песком — признаки запоздалых усилий спасти рейхстаг» [14, с. 3].

«Трупы, расплющенные танками», в графике не появлялись. И тем более не становились частью пейзажа наравне с подбитой техникой и воронками от бомб. Художники словно отводили глаза от самых жутких картин войны.

Еще одна особенность берлинских пейзажей 1945 г. заключалась в неуклонной и быстрой смене интонаций и настроений, в их отчетливом смещении от темного, трагического регистра к радостному и счастливому. Главными словами, характеризующими новые, отраженные в графике состояния, стали «тишина» и «свет»: «Свидетельства графики помогают понять, что особенно поражало солдат, оставивших позади свой последний бой. Это была тишина, не нарушаемая больше разрывами снарядов и свистом пуль, разлитая в неподвижном воздухе и повсюду в природе, солнечные восходы и закаты» [15, с. 114]. О такой тишине вспоминали все, от маршала («Вокруг тишина, от которой мы так отвыкли. С непривычки она кажется звенящей». В.И. Чуйков [16, с. 291]) до солдата («Незабываемые мгновения! Когда утих гром сражения, над поверженным, окутанным огнем и дымом логовом врага вдруг повисла странная, непривычная тишина... И сотни, тысячи черных от гари и копоти людей вдруг остановились, замерли на том месте, где застала их эта минута...» И. Мирошников [17, с. 305]).

Брызжащая радость исходит от залитых солнечным светом акварельных этюдов Г.Г. Неменского «9 мая 1945 года», «Берлин». Обращение автора к акварели, а значит — к цвету, после черно-белых зарисовок, составляющих большинство фронтовых пейзажей, воспринимается как полная смена характера восприятия окружающего мира, как переход от сдержанной в своей документальной точности фиксации победы к передаче собственных чувств от этого факта. «Молчаливые» улицы, медленно бредущие или расслабленно сидящие люди, си-

нее небо (раньше оно было темным или бесцветным), вдруг ставшие зелеными деревья (еще недавно казалось, что от них остались только черные обгоревшие стволы) — каждая деталь в этюдах Г.Г. Неменского передает состояние счастья, весеннего ликования или умиротворения. Кажется, что художник полностью отказался от темных тонов, добавил в палитру множество теплых оттенков, расцвелит каждую деталь солнечными бликами. Подчеркнутая субъективность авторского письма повлекла за собой усложнение приемов изображения, «речь» художника становилась образнее.

Проблема соотношения художественности и документальности во фронтовой графике не часто, но поднималась исследователями. В частности, ей посвящена статья Т.Г. Малининой «Документальное и художественное в портретной зарисовке военных лет» [18]. С выводами автора нельзя не согласиться: «В годы войны проблема выражения конкретного и образного (условного, символического) снова стала актуальной, при этом многим казалось, что эмпиричность, конкретность, интерес к факту лишают произведение полноты и художественной ценности. А произошло все с точностью до наоборот... накал творческой энергии и ее реализация способствовали возвращению в сферу художественного непосредственных эмоций, искренности, сильных переживаний» [18, с. 408]. Тем не менее для многих профессиональных художников переход от войны к миру стал процессом смены приоритетов: стремление к объективной точности, сопровождавшееся нивелированием личностного почерка, обращением к проверенным композиционным и художественным приемам, сменялось поисками способов передачи субъективного авторского взгляда.

В данном отношении наиболее показательны работы А.А. Дейнеки. Художник был командирован в Берлин в середине мая, т. е. начал изображать его виды позже, чем фронтовые художники. Он пробыл в городе два месяца. Результатом напряженной работы стала большая графическая серия под названием «Берлин. 1945». Анализируя ее, В.П. Сысоев подчеркивал: «В основу каждой акварели положен сюжет, виденный автором в действительности, преобразованный затем воображением в художественную конструк-

цию, наделенную определенным смысловым значением» [19]. Реальный мотив, преобразованный в художественную конструкцию, — это уже отход от норм непосредственной фиксации, культивируемой в фронтовой графике. Так, на рисунке «Рейхстаг» художник заслонил здание Рейхстага подбитой пушкой. Эту пушку в майские дни 1945 г. фиксировал почти каждый художник, рисовавший немецкий парламент, она была знаком недавних военных действий, одним из многочисленных элементов, разбросанных вокруг постройки. Но А.А. Дейнека кардинально изменил привычное соотношение масштабов и ракурс изображения: центром композиции стала именно пушка, максимально выдвинутая на передний план. Художник представил покосившееся орудие вертикально стоящим, что повлекло за собой (как на весах) наклон пространства вокруг него, в том числе покосившимся оказался Рейхстаг. В итоге реалистично изображенная, но предельно монументализированная деталь обрела характер емкого символа войны, а поверженный Рейхстаг стал дополнением, контекстом, расширяющим (или, напротив, конкретизирующим) его смыслы и значения.

Как и другие авторы, А.А. Дейнека много раз писал руины города, часто — в цвете. Цвет на его акварелях — способ наделить изображение повышенной экспрессией, придать широко распространенному мотиву крайнее напряжение. На рисунке «Берлин. Франкфуртер-аллея» кровавый закат окрашивает своими отблесками весь лист. На этом фоне остовы разрушенных домов выглядят зловеще. Предельная напряженность цвета, бесформенные, почти «абстрактные» силуэты зданий свидетельствуют о художественных поисках автора, выходящих за границы реалистического канона.

В большинстве своих рисунков А.А. Дейнека «режет» изображения, использует сложные ракурсы, выхватывает детали, гиперболизирует их, наделяет элементы монументальными масштабами. Созданные им образы Берлина — объемные, сложные по смыслу и настроению, но главное — в них отражен личный, субъективный взгляд художника на окружающее его послевоенное пространство. Он не стремился к созданию «объективного и точного документа эпохи». Его внимательность иная — эмоциональная, образная.

Подводя итоги сказанному, важно отметить неоднозначность и динамичность существовавшего в 1945 г. образа немецкой столицы. Берлин, представляемый издали, и Берлин, увиденный собственными глазами, Берлин как символ и Берлин как реальный город — все это были разные, не тождественные друг другу локусы. Образ поверженной столицы предстал перед художниками наполненным амбивалентными смыслами и эмоциями: он вобрал в себя ненависть и счастье, напряжение и тишину; стал символом войны и одновременно — наступившего мира; был «фашистской цитаделью» и воплощением героизма советского солдата. Графика послевоенного времени передавала и фиксировала все эти аспекты с максимальной наглядностью.

Однако граница между войной и миром, на которой располагался Берлин, меняла не только восприятие города, но и способы его художественной репрезентации. Берлинские пейзажи отражали, как постепенно отступала в прошлое строгая документальность фронтовой графики, предполагавшая упрощение художественных приемов, стремление к лаконичности и непосредственности художественного высказывания, ей на смену приходила образная усложненность. Желание отразить факт сменялось желанием передать личные раздумья и эмоции, им вызванные.

Нельзя не согласиться с Н.С. Степанян, указывающей, что в искусстве военного времени «между художником и зрителем нет дистанции, у них общие чувства» [20, с. 176]. Все четыре военных года художникам почти не приходилось оглядываться на фразу, звучавшую на протяжении 1930-х гг. как приговор: «Народу это не понятно». Однако с окончанием войны задачи всеобщего единения, сплочения утрачивали жизненную необходимость. Все отчетливее начинали звучать авторские голоса, личные интонации. На смену мгновенной фиксации приходили долгие раздумья.

Пройдет еще немного времени, и на художников, в том числе пейзажистов, обрушится шквал критики: за трансляцию «неправильных» настроений, за увлечение формальными поисками. Берлинская графика — последний этап, когда авторам «прощались» начинавшие проявляться субъективная образность и усложнение художественного языка.

Список источников

1. Гермер Э. Лоскутки детства : (из жизни частного человека) : роман. Санкт-Петербург : Геликон Плюс, 2017. 465 с.
2. Эренбург И.Г. Летопись мужества. Москва : Советский писатель, 1983. 351 с.
3. Сенявская Е.С. Психология войны в XX веке: исторический опыт России. Москва : РОССПЭН, 1999. 382 с.
4. Сенявская Е.С. Человек на войне: историко-психологические очерки. Москва : Институт российской истории РАН, 1997. 226 с.
5. Сенявская Е.С. Противники России в войнах XX века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. Москва : РОССПЭН, 2006. 287 с.
6. Уранова С.С. Четыре года в шинели: фронтовой дневник художницы 1942–1945. [Москва] : [Советский художник], [1967]. 134 с.
7. Кричевский И.Д. Путь к Рейхстагу: Фронтовые рисунки : альбом. Москва : Изобразительное искусство, 1990. 60 с.
8. Ржевская Е.М. Берлин, май 1945: Записки военного переводчика. Москва : Детская литература, 1985. 207 с.
9. Неустров С.А. Русский солдат на пути к рейхстагу : [мемуары]. Краснодар : Традиция, 2015. 198 с.
10. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Избранные статьи : [в 3 т.]. Т. 1. Таллинн : Александра, 1992. С. 191–199.
11. Субботин В.Е. Как кончаются войны. Москва : Воениздат, 1968. 336 с.
12. Письма с фронта: путь на Берлин [Электронный ресурс] // Тюменская правда, 2016. № 12. URL: <http://tyum-pravda.ru/obshestvo-main/22535-pisma-s-fronta-put-na-berlin> (дата обращения: 20.02.2020).
13. Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны. Москва : Академия художеств СССР, 1951. 305 с.
14. Гуторович А. Падение рейхстага // Огонек. 1945. № 24. С. 3–4.
15. Морозов А.И. Подвиг и слава. Искусство на войне // Третьяковская галерея. 2013. № 3. С. 114–143.
16. Чуйков В.И. Конец третьего рейха. Москва : Советская Россия, 1973. 303 с.
17. Великая Отечественная в письмах / сост. В.Г. Гришин ; 2-е изд., доп. Москва : Политиздат, 1982. 351 с.
18. Малинина Т.Г. Документальное и художественное в портретной зарисовке военных лет (по материалам центрального музея Великой Отечественной войны) // Предмет архитектуры: искусство без границ : сборник научных работ. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. С. 389–411.
19. Сысоев В.П. Александр Дейнека : монография [Электронный ресурс]. Москва : Изобразительное искусство, 1989. 326 с. URL: http://art.liim.ru/hr/hr24_05_5.html (дата обращения: 20.02.2020).
20. Степанян Н. Искусство России XX века : Взгляд из 90-х. Москва : ЭКСМО-Пресс, 1999. 316 с.

“Satisfied with the Ruins of Berlin”: The German Capital's Image in Soviet Graphics of 1945

Irina I. Rutsinskaya

M.V. Lomonosov Moscow State University, 1, Building 13, Leninskie Gory Str., Moscow, 119192, Russia
ORCID 0000-0002-4033-8212; SPIN 4563-6188
E-mail: irinaru2110@gmail.com

Abstract. *An artist who finds themselves in the last days of a war in the enemy's defeated capital may*

not just fix its objects dispassionately. Many factors influence the selection and depicting manner of the objects. One of the factors is satisfaction from the accomplished retribution, awareness of the historical justice triumph. Researchers think such reactions are inevitable. The article offers to consider from this point of view the drawings created by Soviet artists in Berlin in the spring and summer of 1945. Such an analysis of the German capital's visual image is conducted for the first time. It shows that the above reactions were not the only ones. The graphics of the first post-war days no less clearly and consistently express other feelings and intentions of their authors: the desire to accurately document and fix the image of the city and some of its

structures in history, the happiness from the silence of peace, and the simple interest in the monuments of European art.

The article examines Berlin scenes as evidences of the transition from front-line graphics focused on the visual recording of the war traces to peacetime graphics; from documentary — to artistry; from the worldview of a person at war — to the one of a person who lived to victory. In this approach, it has been important to consider the graphic images of Berlin in unity with the diary and memoir texts belonging to both artists and ordinary soldiers who participated in the storming of Berlin. The combination of verbal and visual sources helps to present the German capital's image that existed in the public consciousness, as well as the specificity of its representation by means of visual art.

Key words: front-line graphics, scenes, image of Berlin, victory, symbol, documentary, Reichstag, ruins.

Citation: Rutsinskaya I.I. "Satisfied with the Ruins of Berlin": The German Capital's Image in Soviet Graphics of 1945, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 564–575. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-564-575.

References

1. Germer E. *Scraps of Childhood: (From a Private Person's Life): novel*. St. Petersburg, Gelikon Plyus Publ., 2017, 465 p. (in Russ.).
2. Erenburg I.G. *Chronicle of Courage*. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1983, 351 p. (in Russ.).
3. Senyavskaya E.S. *Psychology of War in the 20th Century: Russia's Historical Experience*. Moscow, ROSSPEN Publ., 1999, 382 p. (in Russ.).
4. Senyavskaya E.S. *Man at War: historical and psychological essays*. Moscow, Institut Rossiiskoi Istorii RAN Publ., 1997, 226 p. (in Russ.).
5. Senyavskaya E.S. *Russia's Opponents in the 20th Century Wars: Evolution of the "Enemy Image" in the Minds of the Army and Society*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2006, 287 p. (in Russ.).
6. Uranova S.S. *Four Years in a Greatcoat: An Artist's Front-Line Diary of 1942–1945*, 134 p. (in Russ.).
7. Krichevsky I.D. *The Path to the Reichstag: Frontline Drawings: album*. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1990, 60 p. (in Russ.).
8. Rzhetskaya E.M. *Berlin, May 1945: Notes of a Military Interpreter*. Moscow, Detskaya Literatura Publ., 1985, 207 p. (in Russ.).
9. Neustroev S.A. *Russian Soldier on the Way to the Reichstag*. Krasnodar, Traditsiya Publ., 2015, 198 p. (in Russ.).
10. Lotman Yu.M. Symbol in the System of Culture, *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], vol. 1. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 191–199 (in Russ.).
11. Subbotin V.E. *How Wars End*. Moscow, Voenizdat Publ., 1968, 336 p. (in Russ.).
12. Letters from the Frontline: The Road to Berlin, *Tyumenskaya pravda* [Tyumen Truth], 2016, no. 12. Available at: <http://tyum-pravda.ru/obshestvo-main/22535-pisma-s-fronta-put-na-berlin> (accessed 20.02.2020) (in Russ.).
13. *Fine Arts during the Great Patriotic War*. Moscow, Akademiya Khudozhestv SSSR Publ., 1951, 305 p. (in Russ.).
14. Gutorovich A. Fall of the Reichstag, *Ogonek* [Spark], 1945, no. 24, pp. 3–4 (in Russ.).
15. Morozov A.I. Feat and Glory. The Art of War, *Tret'yakovskaya galereya* [Tretyakov Gallery], 2013, no. 3, pp. 114–143 (in Russ.).
16. Chuikov V.I. *End of the Third Reich*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1973, 303 p. (in Russ.).
17. Grishin V.G. (ed.) *Great Patriotic War in Letters*. Moscow, Politizdat Publ., 1982, 351 p. (in Russ.).
18. Malinina T.G. The Documentary and Artistic in Portrait Sketches of the War Years (Based on the Materials of the Central Museum of the Great Patriotic War), *Predmet arkhitektury: iskusstvo bez granits: sbornik nauchnykh rabot* [Subject of Architecture: Art without Borders: collected scientific papers]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2011, pp. 389–411 (in Russ.).
19. Sysoev V.P. *Aleksandr Deyneka: monograph*. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1989, 326 p. Available at: http://art.liim.ru/hr/hr24_05_5.html (accessed 20.02.2020) (in Russ.).
20. Stepanyan N. *Russian Art of the 20th Century: A Look from the 90s*. Moscow, EKSMO-Press Publ., 1999, 316 p. (in Russ.).