



«Берлинские этюды» Б.М. Неменского и традиции русского изобразительного искусства

О.К. Клейменова

доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK54702>

Статья посвящена творчеству одного из наиболее значительных мастеров современного изобразительного искусства — Б.М. Неменскому. Художник — участник Великой Отечественной войны, и эта тема стала главной в его творчестве. Серия «Берлинские этюды», относящаяся к ранним работам Б.М. Неменского, была создана в апреле-мае 1945 года. В ней документально запечатлены разные моменты боев за Берлин, первые дни после Победы. В статье рассматриваются аспекты передачи в живописных этюдах и рисунках драматического противостояния воюющих сторон, использование выразительных средств изобразительного языка — света, цвета, пространственного строя, всех элементов композиции.

УДК 75-Наумов Б.-49(47)2-1941:1945-

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Великая
Отечественная
война,
изобразительное
решение,
композиция,
колорит, традиции
отечественной
культуры

В этом году, отмечая 75 лет Великой Победы, нельзя не вспомнить об одном из самых значительных художников современного искусства, ветеране ВОВ, академике Российской академии художеств и Российской академии образования, Народном художнике, профессоре ВГИК им. С.А. Герасимова Борисе Михайловиче Неменском.

Великая Отечественная война стала отправной точкой размышлений художника о мире и человеке, определила главную тему его творчества, проходящую через все произведения мастера вне зависимости от их жанра. И это не просто выбор сюжета, связанного с боевыми действиями, — это единство нравственного настроя его героев, их взволнованного отношения к жизни, понимания ответственности за ее существование. Это черты характера людей, вместе с которыми Б.М. Неменский прошел фронтовыми дорогами от Великих Лук в 1942 году до Берлина в 1945-м, и конечно, это черты характера самого художника.

¹ Неменский Б.М.
Художник на фронте.
Берлин 1945 года.
М.: СоюзДизайн, 2012.
С. 58.

Позднее, в «Раздумьях на фоне берлинских этюдов» художник так писал о своем отношении к действительности, о задачах, которые ставит перед искусством: «...Да, война, Великая Отечественная стала для меня не только школой жизни, но и искусства. И на многие годы потом стала как бы моделью жизни вообще, обостряющей все ее повороты, высвечивающей и добро, и зло, и свет, и грязь. Она резко сопоставила не только жизнь и смерть, но долг и честь, трусость и подлость. И веру — вправе быть собой, несмотря на любые повороты жизни»¹.

Война «без прикрас» в фронтовых альбомах Б.М. Неменского

Оказавшись на фронте как художник студии М.Б. Грекова, Б.М. Неменский сделал карандашом и кистью десятки живописных этюдов полей сражений, зарисовки солдат, людей из разоренных войною городов и деревень, обугленных остовов домов, засыпанных битым кирпичом улиц... В наши дни трудно представить, какой силой характера и мужества должен обладать художник, чтобы работать по «горячим следам» боевых действий. Ведь местом этой работы были отнюдь не командные пункты дивизий и полков, а блиндажи и траншеи, разрушенные бомбежками и пожарами здания, выжженные поля и рощи. Однако именно стремление передать истинный облик войны «без прикрас» и желание запечатлеть человеческую трагедию позволили Борису Михайловичу фиксировать неповторимые моменты боя, улавливать отдельные детали, схватывать характерные позы, движения бойцов и людей на освобожденных территориях, что и стало основой его работ передающих, с одной стороны, масштаб разрушений и зверств врагов на нашей земле, с другой — героизм, стойкость и душевную силу русского человека.

Рисунок углем «Вязьма. Здесь была улица» (1943) — всё, что осталось от улицы — это сложенные из кирпича печи. Нет ни крыш домов, ни стен. Однако работа выражает не только горечь от вида разоренного города — выстроившиеся в шеренгу печные тубы выступают как отряд воинов, рожденных плотью самой земли, готовых выстоять против любого врага и, несмотря ни на что, снова идти в бой.

Такая одухотворенность, а точнее, «оживотворенность» предметного мира, умение наполнить «мертвую натуру» человеческими чувствами и переживаниями свойственна как европейским художникам от Сурбарана до Ван Гога и Пикассо, так и отечественным живописцам — Ф.П. Толстому, В.А. Серову, М.Ф. Ларионову, многим другим. Эти признаки распознаются и

во фронтовых работах Неменского. Искореженные взрывами, опаленные огнем, но продолжающие тянуться к небу, к свету деревья стоят словно живые на рисунке «Смоленская земля» (1943), а на листе «Вязьма. Новый дом» (1943) запечатлено обломанное, лишившееся половины ствола дерево, бережно поддерживающее лачугу, собранную из кусков досок уничтоженной снарядом избы. И спустя четыре десятилетия после окончания войны память художника о страшных боях в 1942–1943 годах кристаллизуется в натюрморте «Память Смоленской земли. Реквием двум великим вещам», написанном в 1984 году. В этой работе связывающая пласты истории цепь ассоциаций выстраивается благодаря двум предметам на досках стола — пробитой осколком солдатской каске и треснувшему печному чугунок. Такие простые, понятные и схожие по форме вещи (ведь каска — почти перевернутый чугунок) говорят нам и о жертвенном подвиге сражавшихся бойцов, и о мирных людях, также отдавших жизнь на этой земле, и о сплоченности людей, без которой не бывает великих побед. Аскетизм и строгая геометрия композиции, когда под прямым углом пересекаются четкие горизонтальные и вертикальные линии стола, подчеркивают сложность крутящихся, «живых» очертаний двух главных «героев» картины. Луч солнца, падающий слева, выделяет их из окружающего темного пространства, определяя пластическую мощь и монументальность форм, а впитавшие теплое сияние струганные доски становятся светлым постаментом для этого памятника всем погибшим на войне. Свет здесь не столько освещает, сколько освящает каску и чугунок, концентрирует наше внимание, дает возможность погрузиться в глубину смыслов, заложенных художником.

При всей значимости натюрморта главная тема для Б.М. Неменского — это человек. Поэтому столь выразительны образы людей, вереница которых проходит перед нами на рисунках из фронтовых альбомов художника.

«Вязьма. Родной дом» (1943) — женщины с детьми собрались вокруг костра, сложенного у развалин их родного дома; старик, наклонившись, греет руки над огнем... Однако, обреченные войной на страшное существование, эти люди не сломлены — их лица выражают сосредоточенное упорство выстоять и выжить любой ценой, а поза сидящего в стороне ото всех мальчишки, изображенного слева на первом плане, словно говорит о стремлении сбежать при первой возможности на фронт.

Пронзительным чувством сострадания наполнена работа «Сирота из Великих Лук» (1943). Разворочены взрывом снаряда стена и крыша, выбито окно, рядом с которым стоит одетая в

лохмотья с чужого плеча девочка 5–6 лет — рука горестно прижата к подбородку, старческие морщины бороздят лоб, но в глазах нет слез, в глазах пятилетнего ребенка опыт взрослого человека, прошедшего через годы жестоких испытаний и боли. Выполненный углем на бумаге этот быстрый портрет-эскиз сироты несет такой заряд страстного отрицания любой войны, что не все большие многофигурные полотна могут быть поставлены рядом. Совсем другое настроение передает рисунок Берлина 1945 года, где представлены снявшие шляпы немцы, поддобоостранно склонившиеся и внимательно слушающие наших солдат на фоне памятника Бисмарку.

Так, несмотря на то что Б.М. Неменский в те военные годы был достаточно молод (в декабре 1942-го художнику исполнилось 20 лет) и в силу своего возраста не имел такого творческого опыта, как работавшие на фронтах А.А. Дейнека («Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года», 1941; «Оборона Севастополя», 1942; «Берлин. В день подписания декларации», 1945), П.А. Кривоногов («В Волоколамске», 1942; «Рейд конников Доватора», 1942; «Корсунь-Шевченковское побоище», 1945) или Ю.И. Пименов («Следы шин», 1944; «Фронтовая дорога», 1944), он сумел выйти на высокий уровень осмысления «бедствий войны» в своих изобразительных «репортажах с места событий». «Мы, военные художники студии Грекова, были на фронте чем-то вроде военных корреспондентов»², — вспоминал позднее художник.

² Цит. по: Зайцев Е.В. Художественная летопись Великой Отечественной. М.: Искусство, 1986. С. 238.

Световая драматургия «Берлинских этюдов» Б.М. Неменского

Весной 1945 года Б.М. Неменский почти документально запечатлел различные моменты боев за Берлин и первые дни после Победы. Работа непосредственно на местах сражений обусловила острую жизненную достоверность его рисунков и живописных этюдов. Отказавшись от ложного пафоса, художник передал драматическое противостояние воюющих сторон, опираясь не столько на внешние признаки места и времени действия, сколько на выразительные средства изобразительного языка, предельно активизируя работу света, цвета, пространственного строя, всех композиционных элементов.

Яркое свидетельство тому — выполненный в технике пастели лист «Берлин. 27 апреля 1945 года». Перед нами бой на Фридрихштрассе. Художник вспоминает: «Бой перемещался с перекрестка на перекресток. Улица с обеих сторон была охвачена пламенем. День-то был солнечный, но сквозь гудящие вихри дыма и пламени солнце не просвечивало... Горящая улица

³ Неменский Б.М.
Художник на фронте.
Берлин 1945 года.
М.: СоюзДизайн, 2012.
С. 24, 26.



Берлин. 27 апреля 1945.
(Бумага, пастель)

гудела. Дым бурными вихрями рвался в небо. Дома постепенно обрушивались, поэтому работать удобнее было не у стен, а посреди улицы. Солдаты, пробежавшие вперед, все время пы-

тались меня передвинуть дальше: «Гляди, завалит. И рисуй, рисуй как гитлерово логово горит. Чтоб впредь было неповадно»³.

На этюде серые клубы дыма над горящими зданиями, извиваясь как гигантские змеи, поднимаются до неба, застилая свет солнца. Черными кулисами высятся остоны разрушенных строений, замыкая композицию с двух сторон, а центр улицы пылает словно адская топка — языки пламени, переплетаясь, складываются в подобие огненного существа: лицо нависает над улицей, а ладони вот-вот сомкнутся, уничтожая все живое... И прямо туда, мимо сгоревших подбитых танков — техника не выдержала накала боя, двигается группа штурмующих город советских солдат.

Ощущение вселенского масштаба происходящего рождается из сопоставления размера огненного смерча, поглотившего все видимое пространство, и размера фигур людей, еле заметных на первом плане. Этот контраст, усиливая драматическое напряжение противоборства двух сил, дает возможность художнику показать беспримерное мужество и, одновременно, жертвенность советского солдата, идущего на смерть в последние дни войны... То есть черты, характерные для русского воина-защитника, образ которого сложился в нашей художественной культуре на протяжении столетий, берущего истоки от изображения Святых воинов в православной иконе до героев произведений В.М. Васнецова, В.В. Верещагина, В.И. Сурикова. Колорит этюда — сочетание черных, серых, красных и оранжевых тонов — не только усиливает экспрессию сцены, но и выступает как элемент более широкого смыслового наполнения. Вспомним «геенну огненную» «Страшного суда» на фресках западных стен православных храмов или черный провал ада в иконах «Сосшествие во ад» (например, композиция «Страшный суд» XVII века в росписи Успенского собора Московского Кремля или псковская икона «Сосшествие во ад» XV века из Русского музея). Символика цвета, дополняя и усиливая знаковость композиционного решения, переносит противостояние на другой уровень — это не просто сражение за свое отчество, это вечная тема борьбы света и тьмы, добра и зла, жизни и смерти.

Так, молодой художник, находясь на месте боя и изображая его с документальной точностью в небольшом этюде (50,7 см × 38,5 см), смог, оттолкнувшись от реалий конкретного момента, подняться на высокий уровень обобщения, выйти на традиционное для отечественной культуры понимание войны как абсолютного зла. Это, впрочем, характерно для всех видов искусства военных лет — литературе, музыке, кинематографу, поэзии. Смысл этюда Б.М. Неменского о бое на Фридрихштрассе точно передают строки из «Переправы» А.Т. Твардовского:

*Бой идет святой и правый.
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.*

Совсем другим настроением наполнены этюды, созданные в Берлине после 9 мая («9 мая 1945 года. Берлин», «Берлин. Май 1945. Канал», «Городская улица. 1945», «Берлин. Клодтовские кони», «Мост через Шпрее», другие). Не гремят взрывы, не за-



Берлин.
Клодтовские кони.
(Холст на картоне,
масло)

крывают небо черные клубы дыма. Перед нами предстают странно тихие после недавних ожесточенных боев центральные улицы и площади, пережившие бомбежку скульптурные памятники, мосты над рекой и, конечно, люди — наши солдаты и солдаты союзников, немцы, суетящиеся около развалин, пытающиеся разобрать перегородившие улицы завалы кирпичей, везущие тележки с вещами...

Из воспоминаний Б.М. Неменского: «Я сидел в тени собора и писал эту тишину. Деревья уже зеленели. По площади спокойно ходили солдаты. Часто из частей, не участвовавших во взятии города. Ведь это “гитлерово логово”! Сколько бед и ненависти породили люди, пришедшие на нашу землю из этого города. Миллионы погибших. Миллионы разрушенных судеб и надежд — в России, в Европе, в той же Германии. И тихая площадь, пронизанная солнцем и покоем... Я сидел и писал солнечную тишину. Мне кажется, однако, что не только этот этюд, но всё, сделанное после боев, пронизано не просто солнцем мая, но напоено ликованием души, юношеской верой в добро, свет, в победу простых человеческих чувств. Я писал, рисовал в те дни развалины Берлина. Писал без горечи. Без той горечи, что писал развалины на нашей земле. Там — свидетельство

⁴ Неменский Б.М.
Художник на фронте.
Берлин 1945 года.
М.: СоюзДизайн, 2012.
С. 4.

варварства захватчиков. Здесь — свидетельство расплаты. Только ко справедливость — здесь свидетельство боев. А там в России было спроектированное разрушение...»⁴.

Этим «ликованием души напоены» все этюды, созданные художником в мае, — их пространство пронизано солнечными лучами, в свете которых отступают, растворяются во времени, становясь историей следы страшных боев. Блики света играют на фасадах зданий и памятников, на водах Шпрее и каналов, на листе хрупких, покрытых яркой молодой зеленью деревьев — символа новой жизни, нового возрождения земли.

Громада Рейхстага угрюмо высится над пустынной площадью («Берлин. Май 1945. Рейхстаг»), но его купол словно на-



Берлин. 9 мая 1945.
(Холст на картоне,
масло)

полнен светом и свежестью белых облаков, а красный флаг над вершиной звучит торжественным цветовым аккордом. Здания образуют устойчивую композиционную горизонталь, однако идущая вглубь женская фигура в белом платке помогает почувствовать движение пространства — линия площади на первом плане справа соединяется с небом, образуя «круг света». Ощущение пространственной спирали подчеркивают и линии купола, арок фасада, пролетов окон. Темный Рейхстаг оказывается центром, со всех сторон охваченным светом.

Лист «Улица с флагами союзников». Динамично развертывающееся в глубину слева направо пространство наполнено движением. Бегут по небу легкие облака, развеваются на ветру вывешенные из окон полотнища флагов, спешат по своим делам люди...

Художник мастерски строит композицию — черные столбы фонарей четко определяют глубину перспективного построения, а фигура быстро шагающего в сторону зрителя человека на первом плане уравнивает этот стремительный «бег» улицы.



Улица с флагами
союзников. Май 1945.
(Холст на картоне,
масло)

Парит в небе бронзовая фигура богини Виктории на триумфальной колонне (этюд «Колонна Победы. 1945»), поставленной

Парит в небе бронзовая фигура богини Виктории на триумфальной колонне (этюд «Колонна Победы. 1945»), поставленной



Колонна Победы. 1945.
(Холст на картоне,
масло)

в XIX веке в честь побед Пруссии над Данией, Австрией и Францией. Теперь она возвышается над грудой каменных обломков, покрывающих площадь Большой Звезды, руинами окружающих ее домов и искалеченными деревьями Аллеи Славы. Вертикаль колонны не центрирует композицию — отодвинув ее в правую половину листа, художник дает возможность взгляду двигаться вглубь к светлому пространству неба, занимающего большую часть работы. Именно его свет, не яркий, словно еще замутненный дымом пожаров, становится главным «героем», а темный силуэт помпезного монумента предстает как символ ушедшего прошлого.

На этюде «Мост через Шпрее» город буквально растворяется в лучах яркого весеннего солнца — теплыми светлыми тонами написаны стоящие на набережной дома, яркими бы-



Мост через Шпрее.
(Холст на картоне,
масло)

стрыми мазками намечены фигуры людей, блики света, играющие на реке, бегущие облака. Живописная свобода письма сочетается с классической гармонией композиции: мост точно делит лист на две части по горизонтали, а его арочные пролеты, отражаясь в воде, образуют правильные круги, в которых концентрируется вся цветовая гамма работы от темных до свет-

лых тонов. Цвет здесь не просто дополняет, а во многом определяет ее композиционный строй, усиливая и укрепляя его. Такой подход к использованию цветового пятна мы видим на полотнах русских художников-импрессионистов В.А. Серова, К.А. Коровина, С.Ю. Жуковского и других, а Б.М. Неменский продолжает и развивает его. Кроме того, колорит этого этюда, как и других работ, точно выражает эмоциональное состояние автора: удивительная тонкость и сложность, какая-то особенная трепетность и переливчивость цвета позволяют художнику передать ощущение счастья этой первой за много лет мирной весны.

Во всех «Берлинских этюдах» огромную роль играет солнечный свет. Он выступает не просто одним из приемов, определяющих колористическую гамму работ (голубое небо, теплый тон зданий, светлые мостовые площадей, победно вспыхивающие алым цветом на улицах и фасадах домов флаги) и их объемно-пространственное решение. Свет приобретает всеохватывающее значение, становится главным средством передачи эмоционального состояния — «ликования души». Это уже не только и не столько солнечный свет, это отдельная духовная составляющая, которая «отделяется от представления о физической освещенности предмета», обретает «смысловые свойства»⁵.

Такое понимание света, одухотворение и поэтизация этого фундаментального начала, красной нитью проходит через наше отечественное изобразительное искусство, начиная от древнерусской иконописи, в которой, по словам В.В. Бычкова, феномен света стал «одной из главных модификаций прекрасного»⁶. Вспомним Фаворский свет исихастской традиции — вспыхивающие мистическими молниями пробела Феофана Грека на фресках новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине улице, или словно растворенные ноуменальным светом краски «Троицы» и «Звенигородского чина» Андрея Рублева из Третьяковской галереи. Далее, искусство восемнадцатого, девятнадцатого, двадцатого веков продолжает эту религиозную традицию духовного понимания света, трансформирует ее в различных направлениях и жанрах — в пейзажах А.А. Иванова, И.И. Левитана, А.И. Куинджи, в портретах Ф.С. Рокотова, О.А. Кипренского, В.А. Серова, в надмирных фантазиях М.А. Врубеля, лучизме М.Ф. Ларионова, аналитическом искусстве П.Н. Филонова... Все имена и направления перечислить невозможно. Ведь проходя по залам русской живописи в любом музее, практически во всех произведениях можно проследить эту световую доминанту, являющуюся не просто изобразительным приемом, а выражением духовной энергии, пронизывающей мир и удерживающей его от распада.

Такое отношение к световому началу, его не рациональное, а мистическое постижение, стремление выразить посредством света абсолютную истину, является в определенной степени национальной идеей русского изобразительного искусства. На своих лекциях во ВГИКе профессор Н.Н. Третьяков говорил: «Для русского искусства свет всегда был явлением истины, источником жизни. Даже свет солнца, имеющий обычную физическую природу, приобретал в искусстве онтологический характер. В русской живописи XIX столетия солнечный свет являлся образом добра и радости, изображал улыбку природы.

⁵ Свешников А.В. Свет в изобразительном искусстве Средних веков и Возрождения // Вестник славянских культур, 2009. № 1. С. 101.

⁶ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI–XVII века. М.: Мысль, 1992. С. 193.

⁷ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. С. 213.

⁸ Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Издательство Общедоступного Православного Университета, 1995. С. 119.

⁹ Мандорла — в христианском искусстве особая форма нимба. — Прим. авт.

Освещением создавалось настроение, с образом света связывались возвышенные идеалы служения Отечеству»⁷.

Слова Н.Н. Третьякова раскрывают то смысловое значение, которое приобретает это фундаментальное для русского искусства начало в работах Б.М. Неменского. Причем, свет в этюдах, созданных в мае после Победы, это не огненные вспышки, выражающие предельное напряжение борьбы как реальной, так и духовной (такой смысл приобретает свет, например, в картине «Здесь твой сын. Ради жизни» 1980 года), а тихий свет, отображающий счастье достижения мира и гармонии. Это свойственное русскому искусству «свет неяркий, не бьющий в глаза, а тихий, ласковый, достигающий сердца»⁸.

«Достигающий сердца» свет мы видим и в работах Б.М. Неменского, созданных после войны, — в них световая драматургия становится основополагающим принципом и композиционного, и эмоционального решения. Картина «Мать» (1945): на полу деревенской избы спят солдаты, а их сон оберегает пожилая женщина, устало склонив голову. Свет раннего утра струится через окно, но главный его источник — лицо Матери. Свет реальный преобразуется средствами живописи в энергию духовную, которая от лица женщины через углы платка и линию рук спускается на лица солдат, концентрируется ярким пятном на белой рубашке одного из спящих, словно даруя высшую защиту. Световая волна объединяет всех присутствующих в нераздельное целое, придавая картине структурную завершенность.

Или работа «Машенька. Сестры наши» (1954) — в ней реальный свет прикрытой листом керосиновой лампы выступает как мотив духовной озаренности двух девушек-медсестер. Одна из них, погруженная в тень, спит, но другая с ясным спокойным лицом сидит в белой косынке и в белом халате, погруженная в свои мысли. Вся ее фигура пронизана световыми частицами, образующими искрящуюся мандорлу⁹. Благодаря их мерцанию, создается особая насыщенная эмоциональная атмосфера, обнажающая и открывающая сокровенные мысли и чувства. В «Машеньке» проявляется еще одно качество, присущее духовному облику многих героев произведений Б.М. Неменского, — сочетание человеческой простоты с возвышенностью внутреннего строя, качество характерное для образов русского искусства. Другую «световую» режиссуру мы видим на картине «Земля опаленная» (1957) — поток мягкого, «тихого» света преобразуется здесь в резкое освещение, построенное на контрастном сопоставлении цветов. Выжженная огнем, истерзанная снарядами и гусеницами танков земля занимает все пространство

холста, черный шрам-траншея пересекает ее сверху вниз. Нет солнца, и естественный свет заменяется интенсивными всполохами, центр излучения которых — сидящий в окопе солдат. Он держит на ладони горсть опаленного зерна, а его лицо, вся его фигура — воплощение горя и ярости от вида разоренной, поруганной земли, уничтоженных, втоптаных в грязь колосьев. Именно это чувство — вскипающая «ярость благородная» — определило характер избранной художником световой композиции и колористического решения, передающие предельное эмоциональное напряжение.

Экспрессия светового начала выступает как основа замысла, как зримое воплощение главной идеи картины на полотне «Здесь твой сын. (Ради жизни)», написанном в 1980 году. Небольшой отряд защищает женщину, родившую ребенка прямо в поле. Всплески света на ткани, укрывающей рожицу, на одежде ее матери, держащей младенца, и фигуре младшего брата образуют сияющий крест — опору композиции. Отблески света очерчивают контуры круга бойцов, вспыхивают на их лицах, почти растворяют своим сиянием застывшее тело убитого отца на первом плане. Соединение сильных световых бликов с сумрачным колоритом создают образ, наполненный высоким трагическим звучанием и внутренней значительностью. Их обостренная выразительность становится основой для передачи смысла работы, поднимает драму происходящего до знаковости христианского миропонимания.

Таким образом, световая доминанта в произведениях Б.М. Неменского, начиная с ранней серии работ «Берлинские этюды», становится одним из самых используемых средств художественного языка. Она во многом определяет эмоциональную силу и выразительность его полотен, посвященных Великой Отечественной войне, благодаря которым мы и сегодня можем испытать сопричастность к этим событиям, перенестись в военные дни, увидеть Берлин апреля-мая 1945 года. В своих работах, опираясь на традиции русского искусства и используя отточенные за столетия изобразительные приемы, Б.М. Неменский поднимается на высокий уровень обобщения материала, утверждая общечеловеческие ценности, свойственные лучшим произведениям отечественной культуры. Ведь картины, как пишет художник, «это не просто проявление нашего мастерства — это боль и тревога наших сердец. И эти тревоги отнюдь не угасли и в XXI веке. И не должны минуть сознания сегодняшней молодежи. Им сохранять, охранять не только право на мастерство. Гораздо шире — право народов на жизнь»¹⁰.

¹⁰ Неменский Б.М. Память. Женщины и война // Юный художник, 2015. № 4. С. 5.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetika. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 528 с.
2. Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI-XVII века. М.: Мысль, 1992. 640 с.
3. Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи XII–XX век. М.: Филология, 1997. 224 с.
4. Зайцев Е.В. Художественная летопись Великой Отечественной. М.: Искусство, 1986. 496 с.
5. Неменский Б.М. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1986. 64 с.
6. Неменский Б.М. Художник на фронте. Берлин 1945 года. М.: СоюзДизайн, 2012. 72 с.
7. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. М.: ВГИК, 2012. 350 с.
8. Суздалев П.К. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. М.: Советский художник, 1965. 468 с.
9. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Козельск.: Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. 264 с.
10. Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Издательство Общедоступного Православного Университета, 1995. 208 с.

REFERENCES

1. Bychkov V.V. (1999) 2000 let khristianskoy kultury sub specie aesthetika. Tom 2. Slavyansky mir. Drevnyaya Rus. Rossiya. [2000 years of Christian culture sub specie aesthetika. Vol. 2. Slavic world. Ancient Russia. Russia]. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1999. 528 p. (In Russ.).
2. Bychkov V.V. (1992) Russkaya srednevekovaya estetika XI–XVII veka [Russian medieval aesthetics of the XI–XVII centuries]. Moscow: Mysl, 1992. 640 p. (In Russ.).
3. Dunayev M.M. (1997) Svoeobrazie russkoy religioznoy zhivopisi XII–XX vek [The originality of Russian religious painting in the 12th–20th centuries]. Moscow: Filologiya, 1997. 224 p. (In Russ.).
4. Zaytsev Ye.V. (1986) Khudozhestvennaya letopis Velikoy Otechestvennoy [Artistic chronicle of the Great Patriotic War]. Moscow: Iskustvo, 1986. 496 p. (In Russ.).
5. Nemensky B.M. (1986) Katalog vystavki [Catalog]. Moscow: Sovetsky khudozhnik, 1986. 64 p. (In Russ.).
6. Nemensky B.M. (2012) Khudozhnik na fronte. Berlin 1945 goda [An artist at the front. Berlin 1945]. Moscow: SoyuzDizayn, 2012. 72 p. (In Russ.).
7. Sveshnikov A.V. (2012) Algoritmy kompozitsionnogo myshleniya v stankovoy zhivopisi [Algorithms for compositional thinking in easel painting]. Moscow: VGIK, 2012. 350 p. (In Russ.).
8. Suzdalev P.K. (1965) Sovetskoye iskusstvo perioda Velikoy Otechestvennoy voyny [Soviet art during the Great Patriotic War]. Moscow: Sovetsky khudozhnik, 1965. 468 p. (In Russ.).
9. Tretyakov N.N. (2001) Obraz v iskusstve [Image in Art]. Kozelsk.: Svyato-Vvedenskaya Optina Pustyn, 2001. 264 p. (In Russ.).
10. Yazykova I.K. (1995) Bogosloviye ikony [Theology of icons]. Moscow: Izdatelstvo Obshchедostupnogo Pravoslavnogo Universiteta, 1995. 208 p. (In Russ.).

B.M. Nemensky's "Berlin Sketches" and the Traditions of Russian Fine Art

Olga K. Kleymenova

Dr. of Philosophy, PhD of Art, Professor, Head of the Department of History and Theory of Fine Arts, Department of Arts VGIK

UDC 75«Неменский Б.»+9(47)2«1941–1945»

ABSTRACT: The work of B.M. Nemensky is inextricably linked to the events of the Great Patriotic War. This theme unites his works of different genres not so much by the choice of a plot associated with specific military actions, but by a special type of heroes – people with whom Boris Mikhailovich traveled along the front roads from Velikiye Luki in 1942 to Berlin 1945.

Nemensky went to the front as an artist of M.B. Grekov's studio. Using a pencil and a brush, he made dozens of sketches of the battlefields, of soldiers, of people from the cities and villages ravaged by the war, of burnt houses and streets covered with crushed brick.

In Berlin in the spring of 1945, the artist created a series of drawings and sketches, which later became known as "the Berlin sketches". Their authenticity and expressiveness in conveying the smallest details stem from his work on the battlefield, and the rejection of false theatrics allowed them to reach a high level of understanding of the "calamities of war".

The article offers an artistic analysis of the paint sheets of "The Berlin Sketches", it points to the connection between their artistic language and the traditions of Russian art and its technique. Particular attention is given to B.M.Nemensky's work with light, which defines the atmosphere of the sketches, becoming the main means of transmitting the emotional state. This role of light characterizes the national fine arts all the way from ancient Russian icon painting to the present day. In almost all works of Russian painting, you can discern this approach to light, which is the expression of the spiritual energy of the world.

Adherence to national traditions largely determined the emotional strength and depth of meaning of the "Berlin sketches", which became one of the most expressive artistic documents of the Great Patriotic War, upholding humanistic values characteristic of the best works of Russian culture.

KEY WORDS: the Great Patriotic War, pictorial component, composition, color, traditions of national culture