

Р. А. Бахтияров

ПОРТРЕТ В ЖИВОПИСИ БЛОКАДНОГО ЛЕНИНГРАДА

Работа представлена кафедрой русского искусства

Российской академии художеств им. И. Е. Репина

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Г. Н. Павлов

В данной статье рассматриваются основные тенденции развития ленинградского живописного портрета периода блокады.

The article considers the major tendencies in the development of Leningrad portrait painting in the siege period.

Вопрос об основных тенденциях развития портретной живописи блокадного Ленинграда не получил подробного освещения в искусствоведческой литературе¹. Задача данной статьи заключается в выявлении и рассмотрении этих тенденций на примере отдельных, наиболее значительных, с точки зрения автора, произведений.

Живописные портреты, выполненные в период блокады, можно разделить на две большие группы. Первую группу представляют работы, которые относятся к области так называемого военного портрета, связанного с изображением красноармейцев – солдат и военачальников, а также партизан, действовавших в тылу врага. Другая группа состоит из произведений, где моделями являются жители осажденного Ленинграда. В данном случае мы имеем дело с так называемым блокадным портретом, представляющим собой самостоятельное явление в системе советской живописи периода Великой Отечественной войны.

В военных портретах, выполненных И. А. Серебряным и В. А. Серовым², впервые нашел убедительное воплощение образ рядового бойца Красной Армии, не получивший должного развития в советской живописи 1930-х гг. Важной отличительной чертой этих работ является их натурный характер, предопределенный самой спецификой военного времени³. В то же время задача многогранной и достоверной психологической характеристики модели, как правило, решается Серовым и Серебряным в рамках так называемого портрета-картины, где человек представлен в действенной взаимосвязи с окружающим его миром вещей или природой. Выбор формы погрудного или поколенного портрета-картины обусловлен стремлением этих художников к героизации образа модели. Примечательно, что они совмещают в отдельных своих работах средства пластической выразительности, присущие реалистической передвижнической живописи, с композиционными приемами, свойственными парадному портрету XIX в. (в качестве примера

можно упомянуть портреты партизана В. Тимачева и командира партизанского отряда Н. Волобуева, выполненные соответственно Серебряным и Серовым). Это проявляется в постановке фигуры, а также в изображении аксессуаров, раскрывающих «род занятий» модели. Между тем работы этих художников представляют собой значительный шаг вперед по сравнению с военными портретами 1930-х гг., где преобладало протокольно точное изображение внешнего облика модели, «уравнивавшее в правах» лицо, костюм, аксессуары и фон. «Обычный принятый героический портрет сейчас не подходит. Надо, чтобы были индивидуальные люди, скромные, но настоящие герои»⁴, – отмечал В. Серов во время обсуждения Весенней выставки ленинградских художников 1943 г. Не случайно написанные им в дни прорыва блокады портреты командующего Ленинградским фронтом Л. А. Говорова и генерал-майора Н. П. Симоняка отличаются подчеркнутой скромностью и лаконизмом образного решения, что сближает эти работы с портретами крупных военачальников, созданными в начале 1920-х гг. Е. А. Лансере и В. Н. Мешковым.

Также необходимо отметить, что И. Серебряным был создан единственный в живописи блокадного времени групповой портрет «Партизанский отряд (Лесгафтовцы)» (1942). Написав масштабное полотно за пять месяцев, Серебряный сумел добиться впечатления композиционной, а также внутренней, духовной связи между героями, что отличает данное произведение от большинства парадных групповых портретов 1920–30-х гг. Значение этой картины заключается в том, что ее появление в какой-то мере способствовало окончательному преодолению того качественного разрыва между портретом и многофигурной тематической композицией, который отчетливо обозначился к середине предвоенного десятилетия.

Портрет-тип, занимавший значительное место в ленинградской живописи в

1930-е гг., в рассматриваемый период получил развитие только в блокадном портрете⁵. Картины В. И. Малагиса «Портрет старой работницы» (1943) и «Литейщица» (1943–44)⁶ следует рассматривать как заметное достижение в области художественного воплощения образа человека труда (здесь следует указать на то, что в период Великой Отечественной войны советские живописцы не уделяли этому образу должного внимания). Если картина «Литейщица» имеет подчеркнута героическую направленность, то «Портрет старой работницы» отличается ярко выраженным драматическим звучанием, усиленным использованием композиционного и живописного решения, характерного для портретов позднего Рембрандта, отмеченных глубиной постижения духовного мира изображенного человека, его сложной судьбы⁷. Обращение к наследию великого голландского мастера можно объяснить стремлением Малагиса найти прочную опору в поисках правдивого и емкого художественного воплощения образа женщины, пережившей трагедию блокады. С этой точки зрения данное произведение Малагиса открывает новую для всей советской живописи линию развития портрета-типа, где художника интересует не профессия, классовая или социальная принадлежность модели, но пройденный ею долгий и сложный жизненный путь. В этом заключается основное отличие «Портрета старой работницы» от таких портретов-типов, как «Литейщица» и «Девушка на оборонных работах» (1941–1944) В. А. Серова, а также от выполненных в 1943 г. В. Н. Прошкиным портретов ленинградцев, совершивших трудовые подвиги, где принципиально важная роль отводится внешним приметам – аксессуарам, указывающим на профессию модели.

Особый раздел блокадного портрета составляет камерный портрет. Здесь пространство картины трактуется как обособленный от тревожной и драматичной атмосферы военного времени мир, в котором

неизменно присутствует ощущение душевной теплоты, искреннего интереса и симпатии к портретируемому и тонкость, сложность эмоционального настроения. В данном случае художники останавливают свой выбор на нейтральном фоне, что позволяет им полностью сосредоточить внимание на лице модели, ее духовном облике. В рассматриваемый период Я. С. Николаев одновременно с историческими и жанровыми работами, с пронзительной остротой отобразившими трагедию блокады, выполняет серию камерных, лирических по характеру портретов своей жены М. Г. Петровой, работавшей в ленинградском Доме радио и в дни блокады читавшей у микрофона стихи классиков и современных советских поэтов. Камерный характер этих работ обусловлен не только их сравнительно небольшими размерами, но и пристальным интересом художника к своеобразию внешнего облика модели. Николаев выбирает поясную или погрудную форму портрета и стремится выявить наряду с духовной красотой и многогранностью внутреннего мира присущие молодой женщине привлекательность и изящество.

Другую разновидность камерного портрета блокадного времени представляют работы, где запечатлены художники – коллеги и близкие друзья авторов этих портретов. Появление большого числа таких произведений было вызвано тем, что в страшные, трагические дни блокады в среде работавших в Ленинграде художников с особой силой проявился дух творческого братства и взаимной поддержки. В выполненных Я. С. Николаевым двух портретах его друга – живописца Викулова (оба – 1942) внимание автора сосредоточено на неповторимых отличительных чертах внешности, манере держаться. Здесь так же, как и в портретах М. Петровой, с помощью умело подобранных аксессуаров подчеркивается принадлежность изображенного человека к сохранившему в условиях блокады свои неизменные традиции миру искусства. В портретах художников Иванова

(1943) и Фроловой-Багреевой (1943), выполненных соответственно В. И. Малагисом и Н. Х. Рутковским, композиционное и живописное решение полностью подчинено раскрытию тех черт характера модели, которые заострились, стали очевидными во время блокады.

Исключительно важное место в живописи осажденного Ленинграда принадлежит автопортрету, в рамках которого в годы Великой Отечественной войны многие советские живописцы стремились осмыслить свое место и назначение в совершенно новых, непривычных условиях, на первый взгляд не располагающих к сосредоточенной творческой работе. Так, центральная для автопортрета военной поры идея противостояния творчества смерти и разрушения положена в основу написанного В. А. Серовым «Автопортрета в блокаду» (1941) и получает своеобразное продолжение в автопортретах Я. С. Николаева (оба – 1942). В работе Серова важная роль отводится интерьеру, который является важным и необходимым элементом композиционного решения картины, и аксессуарам. Это сообщает ей повествовательный характер, свойственный написанным в годы войны знаменитым автопортретам П. П. Кончаловского и М. С. Сарьяна. Николаев отказывается от лишних деталей, сосредотачивая внимание на главном – лице, изможденном голодом и страданиями, что позволяет видеть в этих полотнах своеобразный «автопортрет эпохи», где лейтмотивом является скорбное размышление о судьбах тех, кто в дни страшной первой блокадной зимы нахо-

дился в осажденном городе. Представляется необходимым упомянуть также автопортрет А. А. Бантикова (1944), где выявлены и подчеркнуты черты, присущие большинству его сослуживцев, – бескомпромиссная решительность, твердость духа и убежденность в неотвратимости возмездия. Обращает на себя внимание экспрессивность живописного решения картины – в длинных энергичных мазках, оставляющих незаписанными отдельные участки холста, буквально материализуется переполнявшая художника ненависть к врагу.

Завершая рассмотрение портретной живописи блокадного Ленинграда, можно сделать следующий вывод. Одна из основных тенденций ее развития заключалась в расширении круга используемых традиций – от мужественного реализма Рембрандта до советского камерного портрета 1920–30-х гг., связанного с живописными поисками импрессионистов и мастеров «Мира искусства». С другой стороны, пристальный интерес художников города-фронта к разнообразным проявлениям личностного начала модели, к ее индивидуальным чертам заставлял их отказываться от утвердившихся ранее канонов и схем и способствовал усилению роли средств и элементов художественной, пластической выразительности. Это позволило ленинградским живописцам внести существенные изменения в сложившуюся во второй половине 1930-х гг. концепцию военного портрета, а также обозначить новые для советского искусства пути развития камерного портрета, портрета-типа и автопортрета.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вопрос о путях развития портрета в период блокады бегло рассматривается в статье С. В. Коровкевич «Художники города-фронта», включенной в сборник «Художники Ленинграда в годы блокады» (Л., 1965) и во вступительной статье И. В. Никифоровской к альбому «Художники осажденного города» (Л., 1985), а также в книге Л. С. Зингера «Советская портретная живопись 1930-х – начала 1950-х годов» (М., 1989).

² Следует заметить, что уже вскоре после начала блокады возникла идея создания галереи портретов защитников Ленинграда, «подсказанная», возможно, знаменитой Военной галереей 1812 года. Примечательно, что инициатива здесь принадлежала председателю Правления Ленинград-

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

ского Союза советских художников В. А. Серову. Эта инициатива получила поддержку со стороны Политуправления фронта – весной 1942 года его руководители обратились к работавшим в осажденном городе художникам с просьбой запечатлеть лучших снайперов и летчиков Ленинградского фронта.

³ Специфику работы над портретами защитников Ленинграда раскрывают воспоминания И. А. Серебряного: «Герои фронта приезжали к нам с увольнительным документом, как правило, на один-два дня. Мы писали их с натуры в невероятно короткие сроки. <...>. Нам некогда было особенно заботиться о форме и языке живописи; все выходило как-то само собой, и помогала, конечно, исключительность ситуации» (И. А. Серебряный. Отчет о работе в дни блокады // Художники города-фронта. Воспоминания и дневники ленинградских художников. Л., 1973. С. 46). Известны случаи, когда настойчивое стремление художника написать портрет защитника Ленинграда позволяло увековечить его образ незадолго до трагической гибели героя.

⁴ Центральный государственный архив литературы и искусства. Ф. 78. Оп. 1. Д. 26. Л. 15.

⁵ Здесь необходимо отметить, что такие работы, как «Блокада» А. И. Анушиной, «Блокада» Д. Ф. Филиппова и «Пурга» Я. С. Николаева, имеют с точки зрения значительности и масштаба заключенного в них содержания скорее жанровую направленность и потому не попадают в «сферу влияния» портрета-типа.

⁶ Судя по всему, эта картина была задумана и выполнена Малагисом во время экскурсий на Кировский завод, организованных Правлением Ленинградского Союза советских художников для живописцев зимой 1943/44 г. (Центральный государственный архив литературы и искусства. Ф. 78. Оп. 1. Д. 28. Л. 12).

⁷ Примечательно, что в период блокады интерес к портретной живописи Рембрандта проявил также В. А. Серов. Композиционное и образное решение выполненного им в 1942 г. портрета художника А. А. Блинова восходит к одному из наиболее известных автопортретов великого голландского живописца.