

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

**Всероссийская научно-практическая конференция «Культура в
годы Великой Отечественной войны»**

23-24 октября 2020 года

Секция 1

«Культурное пространство России в годы Великой Отечественной войны»

Руководители секции: **Леонов Иван Владимирович** – доктор культурологи, доцент кафедры теории и истории культуры; **Прокуденкова Ольга Викторовна** – кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры

Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, *профессор кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры*. «Война и переоценка ценностей».

Война и переоценка ценностей

Наступление военных действий в любом обществе выступает как деструкцией культурного пространства, которое никогда не готово к резким изменениям, внешнему агрессивному напору и переоценке ценностей. Культурное пространство стабильно, оно суммирует традиции, уходящие в прошлое, подкрепляется базовыми ценностями, опирается на самосознание нации. В отличие от него, пространство политики изменчиво и пластично, поскольку формируется в координатах переменных векторов политиков, способно быстро перестраиваться под воздействием вынужденных или удобных обстоятельств. Направленная война, как проявление политики, становится процессом острого столкновения различных силовых полей – особенно политики и культуры. В результате этого столкновения образуется новая культурная парадигма, которая характеризуется обострением чувства национальной идентичности, усилением социальных противоречий, возникновением новых ценностей и переоценкой старых. Традиционные ценности строго дифференцируются – выводится на поверхность реалистичность образного выражения произведений искусства и романтизм борьбы за справедливость, отступает в тень всё, связанное с неопределённостью, психологическим сомнением и личным счастьем. Субъективность уступает место общему и социальному. Реализм выражения образов ориентирован на общую понятность, сокращается веер интерпретаций, а романтизм борьбы направляет духовную энергию на борьбу с внешней агрессией. Гомология между произведением искусства и его потреблением устанавливается в прямой зависимости от наступившего момента – состояния войны. Поиски актуальной образности находятся в сфере исторических нарративов, имеющих устойчивый авторитет в национальном сознании и конвертируется в ценности. Героическое прошлое легко оживает в сознании, обретая черты современных событий. Национальный героизм прошлого оказывается актуальным и востребованным, становится основой непосредственной интерпретации и семантической поддержкой реального героизма настоящего. Исторические образы превращаются в ценность сегодняшнего дня.

Вся история поля культуры имманентно присутствует в каждом из её срезов, а создателям произведений, так же как и их потребителям для того, чтобы быть на высоте объективных требований поля, необходимо обладать практическим и теоретическим мастерством обращения с историей. История поля культуры необратима, но продуктам этой относительно автономной истории присуще качество взаимной обратимости: любой синхронный срез содержит в себе все предыдущие срезы¹. Следовательно, создателем ценности произведения искусства является не автор, а силовое поле культурного производства, сформированное экстремальным состоянием культурного пространства. Символическое производство, нацеленное на создание новых ценностей, включает в себе формирование веры в ценность произведений. Символизм культурных ценностей, тематически сопряжённых с моментом истории, органично включает их в происходящие события, акцентирует их актуальность.

¹ Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. М. : Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетей, 2005, с. 409

Конева Анна Владимировна, доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

«Социальные медиа как поле трансляции культурной памяти»

Исследование культурной памяти сегодня является одним из популярных направлений в гуманитаристике. Культурная, историческая память есть важная функция культуры как мнемонического феномена, как системы, воспроизводящей прошлый опыт и позволяющей активизировать эмоциональный «слой» индивидуальной памяти и/или индивидуального (и, заметим, коллективного тоже) воображения. Современная экранная культура и культура цифровая трансформирует механизмы передачи опыта и механизмы функционирования коллективной памяти. Коллективная память – это отчасти метафора, она не имеет органической основы, и говорить о её существовании в философско-онтологическом смысле проблематично. Она существует как символическая среда и воспроизводится посредством ритуальных действий. Возникает же культурная память как следствие общей коммуникации относительно значений прошлого, закреплённых в жизненных мирах индивидов. В цифровой среде значения прошлого трансформируются и распространяются, передаются иначе, чем это было в доцифровую эпоху, однако власть исторического прошлого никуда не делась и потому нуждаются в осмыслении в новых условиях.

В докладе, представленном на конференцию, посвященную 75-летию Победы, мы рассмотрим способы существования образов Войны и Победы в цифровом пространстве, в пространстве социальных медиа. Предметом исследования стали виртуальный «Бессмертный полк» и другие способы актуализации прошлого в виртуальных сообществах.

Тимошевский Александр Васильевич, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Духовно-исторические трансгрессии национальных характеров советского и немецкого народов в годы Великой Отечественной войны

75 лет Победы советского народа в Великой Отечественной войне – событие огромной исторической важности. Актуализация значения этой Победы связана не только с безусловной потребностью сохранения исторической памяти в связи с попытками пересмотра итогов Второй мировой войны и усилением неонацистских настроений и движений в Европе, но и необходимостью дальнейшего проведения научных исследований глубинных причин и оснований самого губительного военного столкновения народов в истории человечества.

Победа советского народа в Великой Отечественной войне в различные периоды послевоенной истории в СССР никогда не подвергалась сомнению, ни в массовом сознании, ни в исследовательской литературе, но отношение к его главному противнику – гитлеровской Германии, претерпевало определенную эволюцию. Если обратиться к советским фильмам о войне, то можно отметить важное и очевидное обстоятельство. В самых первых кинофильмах Гитлер предстает «бесноватым фюрером», «исчадием ада», его генералы и маршалы – «деревянными» туповатыми солдафонами, а немецкий народ – одурманенным чудовищной и бесчеловечной нацистской пропагандой («Два бойца», «Битва за Берлин», «Небесный тихоход», «Падение Берлина»). В последующих

кинофильмах образ врага становится не карикатурно-гротескным и схематичным, а более тонким и глубоким. Фюрер представлен в них обычным живым человеком, не «гением злодейства», а личностью, обладающей как достоинствами, так и недостатками, в том числе железной волей, колоссальными энергией и жадой мести. Гиммлер, Геббельс, глава абвера Канарис, шеф гестапо Мюллер, Кессельринг, Клюге, Манштейн, Роммель и другие исторические фигуры Третьего рейха – уже не солдафоны и безвольные исполнители приказов вождя, а люди, обладающие высоким интеллектом, имеющие свои идеи и идеалы, с видными и даже выдающимися качествами организаторов и военачальников («Майор Вихрь», «Сатурн почти не виден», «Вариант “Омега”», «Щит и меч», «Их знали только в лицо», «Блокада», «Освобождение», «Секретный фарватер»). Но если образ врага в лице фашистской Германии в советском киноискусстве становился всё более глубоким и достоверным с точки зрения художественной правды, то вопрос о том, как же все эти люди и весь немецкий народ решились на войну со всем человечеством с целью его порабощения и частичного уничтожения, и какие глубинные основания лежали в основе такого решения, в этих кинофильмах по понятной причине не ставился. Этот вопрос не в компетенции художника, а в компетенции теоретика-исследователя.

Важнейшее место в теоретическом анализе глубинных оснований Великой Отечественной и Второй мировой войн занимает та сфера социогуманитарного знания, которая связана с теорией и историей культуры и философией культуры в особенности. С точки зрения философии культуры, чрезвычайно важно обнаружить не те или иные фактологические и исторические причины развязывания тех или иных войн, а сами предельные основания, которые лежат в основе таких социокультурных явлений, как «война» и «мир», «человек» и «человечество», «народ», «нация», «национальный характер». В противном случае любой исследователь окажется в плену таких ценностных или поверхностных категорий, как «плохой» немецкий народ и «хороший» советский народ, «экспансионистское» германское государство и «миролюбивое» советское государство. Разумеется, стопроцентный объективный анализ истории Великой Отечественной и Второй мировой войн невозможен, но стремление выйти за узкие рамки конкретно-научного знания к ее предельным основаниям и возможно, и необходимо.

На наш взгляд, такой анализ может быть связан, в частности, с использованием понятий трансгрессии, трансгрессивного сознания и трансгрессивности культуры. Именно они позволяют осуществить теоретическое «схватывание» всего многообразия человеческой психики и богатства социокультурной динамики любого народа.

Применение этих понятий дает возможность понять фашистский режим в Германии не просто как демократический переход к антидемократической и антилиберальной диктатуре правящего меньшинства, а как генерированное самим немецким народом государство, идеалом которого стало общество, свободное от классовой неоднородности, порожденной индустриальной цивилизацией. Дело даже не в том, что немцы, униженные Версальским мирным договором, возжаждали исторического реванша после поражения в Первой мировой войне. В период Веймарской республики в их душе тлело и разгоралось другое пламя – «воля к власти», реализацией которой могло стать только обретение единства собственного Dasein. Воля фюрера совпала с волей народа, и это совпадение очень точно было названо М. Хайдеггером «национальным эстетизмом». Хайдеггер полагал, что в основе немецкого национального характера лежит инверсия платонизма – отождествление высшего политического добра («идеального государства») с образом общества «идеального порядка». Так нация бюргеров, любящих «пиво и сосиски», вернулась к своим фундаментальным истокам – арийскому превосходству над нациями рабов. Этот трансгрессивный ход вполне объясняет необъяснимый, на первый взгляд, факт – превращение нации Бетховена, Шиллера, Гете, Гейне, Гегеля и Маркса в нацию, сжигающую в очистительном огне войны целые народы и страны.

Однако немецкий национальный дух был обречен, пытаясь, по словам того же Хайдеггера, «подражать неподражаемому». Эстетическая идеология национал-социалистского мимесиса натолкнулась на идеологию «русской идеи» в варианте русского (советского) социализма с его «всеединством», «всеоткрытостью» и «всечеловечностью». Разумеется, этот вариант имел мало общего с максимами В.С. Соловьева, Н. Федорова, Ф.М. Достоевского, С.Л. Франка, Н.А. Бердяева.

Но именно Бердяев одним из первых обратил внимание на связь русского коммунизма с русским национальным характером, который был и остается прямой противоположностью характеру немецкому. Главная особенность национального характера русских – двойственность, обусловленная столкновением в нем восточного и западного элементов. По словам Бердяева, в душе русского народа есть мощное природное начало, соединенное с необъятностью русской равнины. Поэтому у русских стихия сильнее, чем у западных людей: пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли – та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность. Религиозная формация православия, сталкивающаяся с языческой стихийностью, генерировала догматизм и аскетизм, устремленность к трансцендентному – к вечности, к иному миру, то к сакральному, то к профанному. В силу своего национального характера русские всегда ортодоксы или еретики, апокалиптики или нигилисты, смиренные холопы или бунтари. В русской душе таятся и отзывчивость, гостеприимство, сердечная безграничная доброта, и не менее беспредельная жестокость и безразличие.

Полагаясь на эти характеристики, можно предполагать, что Великая Отечественная война 1941-1945 гг. была не столько столкновением армий, танковых и самолетных армад воюющих сторон. Это была битва двух типов духовности – арийско-германской и русско-советской. Обе стороны преследовали свои цели. Одна сторона стремилась обеспечить комфортное существование арийскому духу в тысячелетнем Третьем рейхе, подчинив себе все остальные этносы и пресекая любые попытки нарушить этот новый мировой порядок. Другая, почувствовав страшную угрозу утраты своей «безграничной воли» и необъятной земли, трансгрессировала и «вверх», и «вниз», сопротивляясь из последних сил натиску германского духа, проявляя и нехристианскую жестокость, и христианское милосердие. Сила духа советского народа тогда оказалась беспредельной, и сломить ее оказалось не под силу никому. Предельным основанием Победы советского народа в Великой Отечественной войны было не столько превосходство советских Вооруженных сил над немецкими, сколько превосходство русско-советской духовности над арийско-германской.

Леонов Иван Владимирович, доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры, Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

О некоторых формах военной коммуникации посредством боевой техники и поражающих элементов (сообщения между «своими»)

Военная культура, будучи производной от определенного образа жизни (в частности, от военной деятельности), представляет собой сложный феномен, основанный на особых мировоззренческих, ценностно-смысловых и поведенческих установках, сложившихся в конкретных историко-культурных обстоятельствах бытования того или иного социума, связанного с войнами и вооруженными конфликтами.

Самостоятельный и весьма интересный аспект данной проблематики – изучение вопроса налаживания и осуществления бытующих внутри военных лагерей, а также

между противоборствующими сторонами военных конфликтов коммуникаций (сама суть и предметные рамки которых во многом размыты) посредством боевой техники и поражающих элементов.

В первую очередь изучение заявленной проблематики предполагает фиксацию основных типов рассматриваемых коммуникаций. Анализ данного вопроса показывает, что по соотношению адресанта и адресата они делятся на два типа:

- между «своими»;
- между «своими и врагом».

Важно заметить, что указанное деление, будучи вполне четким и ясным в теории, в плане исторической реализации рассматриваемых коммуникаций принимает нечеткий характер.

На первый взгляд, то, что пишется и изображается на снарядах и боевой технике, в силу природы этих носителей и их направленности на врага должно содержать послание противоборствующей стороне. Тем не менее, указанные средства достаточно часто выступают носителями прямых и неявных посланий между «своими». Порой, имея явно указанного адресата, такие сообщения неявно предполагают и наличие других получателей. Важно учитывать, что сфера бытования указанных посланий носит достаточно открытый характер и порой доступна как своим, так и чужим. В результате адресат во многом «размывается» – сообщения между «своими» становятся доступными для восприятия врага, а многие сообщения для врага становятся доступными для своих, что рождает своеобразный коммуникативный парадокс – Кому на самом деле адресовано послание? Как следствие, в предлагаемой типологии вырисовывается третья группа – «сообщения всем участникам конфликта», с пространством которой пересекается весомая часть сообщений, изначально относимых к первой и второй группам, что усложняет типологизацию изучаемого феномена.

В результате часть сообщений, будучи явно адресована своим или врагу, создается и бытует с учетом их двойственного восприятия. К примеру, надпись на самолете, казалось бы, личного характера – «От Леночки за папу» – имеет явную направленность и на внутреннего адресата, и на врага. (9-летняя Лена Азеренкова, потерявшая во время войны и отца – военного летчика, и мать, написала письмо И.В. Сталину: «Я копила деньги на елку и накопила 110 рублей, которые прошу вас принять для построения штурмового самолета, и передать его в полк 237, в котором служил мой папа, чтобы товарищи моего папы отомстили гадким немцам за смерть папы, за бабушку, она так много плачет, и за меня»; письмо было опубликовано в журнале «Огонек» [4, с. 5], и дети со всей страны начали присылать свои «конфетные» и «елочные» деньги; построенный на эти средства штурмовик «Ил-2» действительно был отправлен в 237-й штурмовой авиаполк и по инициативе летчиков на самолет была нанесена процитированная выше надпись).

Другим способом деления рассматриваемых коммуникаций является их ранжирование по «средствам доставки»:

- боевая техника;
- поражающие элементы.

Указанный типологический признак интересен тем, что в рамках того или иного средства доставки проявляется особое тематическое содержание сообщений; тип носителя обуславливает размеры текстов и знаково-символическое своеобразие сообщений. Здесь важно указать, что любое средство доставки воспринимается определенной аудиторией, имеет свой размер, движется в определенной стихии и с определенной скоростью. И каждый из этих параметров, согласно маклюэнской традиции изучения природы коммуникаций, влияет на формы бытования, характер и содержание сообщений.

Наконец, отдельного внимания заслуживает еще один способ типологического ранжирования изучаемых сообщений – их деления по тематическому признаку. Данный способ основан на применении «тематического анализа», одним из разработчиков

которого на уровне философского знания является Дж. Холтон, а также М. Оплер, А. Коэн и В. Тэрнер, применявшие его в сфере науки о культуре. С одной стороны, в научно-философских работах представителей тематического анализа к «темам» преимущественно относятся некие фундаментальные постулаты или идеи, определяющие основные векторы познавательной активности человека, осваивающего мир в определенном историко-культурном контексте.

Таким образом, указанные три типа деления изучаемых коммуникаций (по соотношению адресата и адресанта, средствам доставки и тематическому содержанию) позволяют пролить свет на различные аспекты изучаемой проблематики, однако полной картины каждый способ в отдельности дать не может. Соответственно, далее уместно опереться на все указанные типологии, обращаясь к их эвристическому потенциалу, если это потребует по ходу изложения материала. Тем не менее, представляется, что целесообразно структурировать материал с опорой на деление согласно соотношению адресата и адресанта, выявляя при этом тематическое содержание указанных групп, а также обращаясь по мере необходимости к фактору проявления специфики средств доставки.

Москвина Ирина Константиновна, кандидат философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Трансформации коммеморативных практик в культуре современной России

Сохранение коллективной памяти как существенного элемента историко-культурной преемственности является важнейшим условием самоидентификации народа. Коммеморация, опираясь на материальные компоненты коллективной памяти, закрепляет и визуализирует ее. Духовный и эмоциональный потенциал коммеморации содержит в себе культурные коды нации, в символической форме отражающие ценностные парадигмы ее исторического дискурса, «матрицу» восприятия настоящего сквозь призму прошлого. Значение коммеморации возрастает во времени, отделяющем настоящее от значимого события. Коллективная память избирательна. В своей концепции «коллективной памяти» Морис Хальбвакс отмечал, что «рамки памяти» подразумевают наличие определенных критериев, по которым народами или социальными группами выбирается то или иное событие и оценивается его значимость. Вместе с тем, пока есть реальная память о событии и его носители, нет необходимости закреплять ее в тех или иных материальных формах. В основе коммеморации лежат, как правило, событие или личность, составляющее ее ядро, а также мифологема, составляющая вокруг него ценностное эмоционально-образное пространство, ритуал.

Коммеморация, посвященная исторической памяти о Великой Отечественной войне советского периода, была насыщена мифологемами и символическими образами, олицетворявшими величие Победы в контексте гипертекста советской истории. Грандиозность памятников и мемориалов, выбор «мест памяти» (Пьер Нора), торжественные ритуалы, связанные с ними – все репрезентировало, прежде всего, господствующую идеологию советского государства. Анализируя парадоксы исторической памяти, М.Хальбвакс обращался к феномену забвения и вытеснения. Что надо забыть? Что надо помнить? Эти вопросы определяли отношение к тем или иным событиям прошлого. Так, в советское время не было принято вспоминать о трагедии Ржевской операции. Только в наши дни это трагическое «место памяти» ВОВ были удостоены коммеморации: был создан мемориал, закрепляющий память о почти миллионе погибших под Ржевом защитников Отечества.

Идеи Хальбвакса в начале XXI века все больше подвергаются пересмотру. Ряд исследователей указывают, что понятие «коллективной памяти» метафорично, есть только

индивидуальная память, хотя Хальбвакс обращался именно к памяти социальных групп. Так, представитель подобного подхода историк Райнхард Козеллек (1923—2006) утверждал, что: «Мой тезис гласит: я могу вспомнить лишь то, что пережил сам. Воспоминания привязаны к личному опыту». Постмодернистский подход к отрицанию феномена коллективной памяти имеет в своей основе стремление отвергнуть идею коллективной ответственности, в частности за преступления фашистской Германии во время Второй мировой войны. Вместе с тем, сама идея личной памяти, как более гуманистического подхода к концепции коллективной памяти, приобретает все больше сторонников. Это находит отражение и в новых принципах коммеморации. Самым ярким примером личной истории в контексте историко-патриотического движения является проект «Бессмертный полк». Его основатель, тюменский активист Геннадий Иванов, подчеркивал неоднократно, что ценность его инициативы состоит во многом в том, что она родилась не в кабинетах чиновников. Это движение, основанное на личной истории каждой семьи, вылилось в грандиозный коммеморативный проект, отразивший коллективную память народа – победителя.

В наши дни парадигма ценностных представлений об истории ВОВ и официально-государственной коммеморации все больше сдвигается в сторону интереса к личной истории, к таким темам как повседневность войны, войны в ее человеческом измерении. Образ коллективной народной памяти о Великой Отечественной войне становится все более «человечным», личностно ориентированным. Однако, спустя 75 лет после великой Победы, круг носителей реальной памяти с каждым годом сужается, поколение победителей почти ушло. Тем больший интерес вызывают военные реликвии и артефакты, являющиеся материальными носителями памяти о войне. Появление этих реликвий во многом связано с деятельностью поисковых отрядов, как официальных, так и не официальных. Найденные артефакты весьма разнообразны по своему историко-культурному значению. Безусловную ценность представляют реликвии, которые дают возможность установить личность погибших бойцов. Однако, самые разнообразные артефакты – бытовые вещи, остатки блиндажей, личные вещи красноармейцев и даже их противников, находившихся по ту линию фронта, дают возможность составить иной образ войны. Эти реликвии зачастую становятся основой народных музеев, а также личных коллекций. Так, например, на основе реликвий, найденных в ходе поисковой работы, был создан музей Великой Отечественной войны при храме иконы «Всех скорбящих радости» на Шпалерной улице Петербурга. В экспозиции музея в большом количестве представлены нательные кресты, найденные на месте боев за оборону Ленинграда. Эти находки показывают, что массовый атеизм был идеологической мифологемой. Представляет интерес коллекция портсигаров, собранная частным коллекционером. В ней представлены портсигары советских бойцов, часто украшенные пятиконечными звездами и патриотическими лозунгами и именами самих владельцев. В другой частной коллекции представлены портсигары немецких солдат, воевавших под Ленинградом. Интересно отметить, что на них нет фашистской символики. Надписи и картинки носят, как правило, сентиментальный ностальгический характер. Эти молчаливые свидетели времени передают неповторимую атмосферу военных лет, личное восприятие и событий.

Смирнова Алла Александровна, доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой истории и теории культуры, проректор по учебной работе Санкт-Петербургского государственного института культуры

«Ольга Берггольц: тернистый путь к «Блокадной Мадонне»».

В литературе о жизни и творчестве О.Ф. Берггольц в период Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда преобладает мнение, что с самого начала

войны она стала символом сражающегося Ленинграда и его «Блокадной Мадонной». Однако этот аспект жизни и творчества Берггольц достоин специального изучения. Научное издание в 2015 г. полного текста дневников О.Ф. Берггольц за период Великой Отечественной войны, без изъятий и сокращений¹, позволяет показать без упрощений, как в суровой действительности проходило ее становление как первого поэта блокадного Ленинграда.

В начале сентября чувства безысходности и страха временно настолько овладевают Берггольц, что она признается в этом в своем дневнике: «Ну, как же не будет чувства умирания? Умирает все, что было, а будущего нет. Кругом смерть. Свищет и грохает...»². Обстановка осени 1941 г. в осажденном Ленинграде не могла способствовать творческому настрою О.Ф. Берггольц, о чем свидетельствуют ее неоднократные признания в дневнике. Однако, преодолевая усталость, слабость, холод и постоянное недоедание, она пыталась заставить себя работать и в условиях постоянных бомбежек и обстрелов. Подчас ей казалось, что стихи, очерки, статьи, когда люди на улицах начинают падать от голода, не нужны. И тут же, наперекор себе, она заявляет: «Я должна быть здесь, голодать так же как все, писать и поддерживать их дух, — говорит мне один голос, очень сильный и властный»³.

Голодная зима 1941/1942 гг., принеся ленинградцам столько лишений и страданий, не могла не отразиться и на физическом состоянии и душевных переживаниях и сомнениях О.Ф. Берггольц. Вчитываясь в декабрьские записи 1941 г. дневника, нельзя не заметить, что с каждым днем другие голоса укрепляли ее во мнении, что надо все же выбираться из осажденного города. «Надо ехать» - записывает она в дневнике 11 декабря⁴. Расстаться, хотя бы на время, с мыслями и планами на эвакуацию О.Ф. Берггольц помогло полученное ею в эти декабрьские дни от руководства Ленинградского Радиокomiteта задание подготовить специальную передачу, которая прозвучала бы по радио для всех ленинградцев в канун Нового 1942 г. На самом деле ей было, что сказать умирающим ленинградцам, лишения и страдания которых она познала к этому времени. 21 декабря 1941 г. О.Ф. Берггольц с удовлетворением отметила: «Ну, вот, написала вчера спецпередачу: “Рождественское письмо”. Утром перепечатывала, сидя в нежилом своем жилье, при 4° мороза, без воды, окутав ноги тулупом, напялив грязнейшие перчатки. Холод могильный — на улице в 10 раз теплее... Но я ожесточилась вчера, точно вчера был какой-то новый этап, и решила, что буду, буду держаться до тех пор, пока не упаду на улице»⁵. Неудачные попытки О.Ф. Берггольц выбраться из осажденного города с тяжело больным мужем имели своим последствием, как ни парадоксально звучит, ее большой творческий успех в канун Нового года: именно она вела 29 декабря 1941 г. по Ленинградскому радио душевный разговор с ленинградцами, закончив его пророческими словами о том, что вспоминать эти декабрьские дни жители осажденного города будут с законной гордостью.

В январе-феврале 1942 г., в самые «смертные» месяцы зимы, О.Ф. Берггольц создала самое значительное произведение, по ее выражению, «нечто вроде лирической поэмы» — «Февральский дневник». 22 февраля 1942 г. она призналась в своем дневнике: «Пожалуй, это лучшее, что я написала за время войны... [2, с. 163-164]»⁶.

После публикации «Ленинградской поэмы» О.Ф. Берггольц в дневнике торжествовала свою победу: «Да, похоже, что слава, во всяком случае - народное признание. Меня знают в Ленинграде почти всюду...»⁷

¹ Берггольц О.Ф. Ольга. Запретный дневник: дневники, письма, проза, избранные стихотворения и поэмы Ольги Берггольц. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. — 539 с.

² Там же. С. 28.

³ Там же. С. 64.

⁴ Там же. С. 98.

⁵ Там же. С. 104.

⁶ Там же. С. 164.

⁷ Там же. С. 252.

Высокая гражданственность, высказанная в поэтическом творчестве О.Ф. Берггольц, заслуженно сделала ее в глазах всех ленинградцев первым поэтом блокадного города.

Махлина Светлана Тевельевна, доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

Блокада Ленинграда в изобразительном искусстве

В истории войн человечество не раз встречалось с блокадой городов одной из воюющих стран. Как правило, блокада приводила к тому, что город или сдавался, или все жители его погибали и все равно город оказывался в руках врага, отданный на разграбление всего того, что там могло остаться.

Особенно жестокой выдалась зима 1941-1942 года. Казалось, город вымер. Но в обледенелых цехах заводов истощенные люди готовили оружие, танки, снаряды для фронта, под бомбежками и обстрелами разбирали разрушенные дома, помогали раненым. В городе остался единственный Театр музыкальной комедии, где продолжали давать спектакли, правда, в стенах Пушкинского театра, более надежном здании. Музыканты оркестра Радиокомитета давали симфонические концерты в зале Филармонии – замершем и покрытом инеем. И, конечно, большинство людей были уверены в Победе. В январе 1942 года (самое лютое время) академик А. С. Никольский в бомбоубежище Эрмитажа обдумывал проекты триумфальных арок для встречи войск, которые освободят Ленинград. 10 декабря 1941 года (опять – в самые трудные дни!) проходило торжественное заседание в Эрмитаже, посвященное в честь 500-летия Алишера Навои. Электроэнергию для проведения этого мероприятия давал электродвигатель военного корабля, стоявшего на Неве близ музея. В декабре 1941 года были защищены 38 дипломных работ, а И.Я. Билибин до последних дней жизни (умер в феврале 1942 года) работал над образами былинных богатырей в подвалах Академии. А. П. Остроумова-Лебедева отказалась покидать город, несмотря на многочисленные предложения.

Часть художников была эвакуирована. Многие ушли на фронт. Но большое количество людей просто погибали. Некоторых художников посылали в партизанские отряды и на фронт. Часто это спасало от голода, ибо там можно было подкрепить свои силы и таким образом были сохранены жизни некоторых художников. Кроме того, партизаны старались оставлять художников на базе для поправки здоровья. Здесь художники встречались с интереснейшими людьми и создавали портрет лучших бойцов. Так, И. Серебряный создал превосходные портреты партизан, впоследствии отмеченные критиками.

Многие художники выехали на прифронтовые аэродромы. И, конечно же, привезли прекрасные портреты замечательных людей. Да и на фронт отправлялись художники запечатлевать стойко державших оборону войск Ленинградского фронта. Со стороны могло казаться, что бедные художники вынужденно переносили страдания, не выказывая никакого героизма. Показательна в этом плане ситуация со снайпером Т. Ширинским, на счету которого числилось уничтоженных свыше 200 гитлеровцев. Он был очень недоволен тем, что его прислали в город для того, чтобы художник создал его портрет. И. Серебряный во время сильного обстрела продолжал работу над его портретом и объяснил, что «мы во время обстрела всегда работаем, иначе ничего не успеем сделать», что изменило его отношение к живописцу и они стали друзьями и впоследствии переписывались» При этом художники не делали эскизы, не делали

подготовительные работы. И все же многие из их произведений вошли в золотой фонд советского изобразительного искусства. .

Поразительным является тот факт, что художники, жившие в блокаду, старались своим трудом помогать людям, понимая, что их искусство может способствовать мужественному противостоянию и сопротивлению нечеловеческим трудностям, обступившим людей. Они выполняли свой гражданский долг, несмотря на собственную слабость.

С самого начала блокады художники организовали отряд в Союзе художников, в котором они находились на казарменном положении. Это позволяло сокращать походы домой – транспорт не действовал – и добираться до дома было сложно. Условия оказались очень тяжелыми, но люди понимали, что так легче будет работать. Дом художников стал неузнаваемым. Тут художники работали, съедали скудный рацион, отдыхали. Новый год 1942 года встречали тут же.

Вполне показательно, что дом Союза художников был внесен немецкими захватчиками в список военных объектов, которые необходимо было уничтожить.

Конечно, условия были тягчайшие. От голода, бомбежек, обстрелов в первую блокадную зиму погибло более 100 художников. Часть наиболее больных и престарелых была эвакуирована в глубокий тыл по «Дороге жизни». В Союзе осталось едва ли более 80 человек. И уходили знаменитые и талантливые художники.

В июне 1942 года было принято решение создать альбом, который предназначался для подарка шотландским женщинам, приславшим альбом защитникам Ленинграда. Оформление этого альбома было поручено нескольким художником. Руководила этой работой А. Остроумова–Лебедева.

Первое, на что было обращено внимание художников – маскировка военных объектов. Многие художники участвовали в работах, связанных с обороной Ленинграда. Кроме того, они упаковывали бесценные сокровища Эрмитажа и Русского музея, которые готовили к эвакуации. Приходилось снимать с подрамников бесценные произведения, на стенах оставались пустые рамы. Уже 1 июля 1941 года в тыл ушел первый эшелон с сокровищами Эрмитажа и Русского музея, а в конце июля еще 25 вагонов. Художники В. Милютина, В. Кучумов, А. Каплун, В. Пакулин весной 1942 года работали в Эрмитаже, запечатлевая раны, нанесенные войной.

Скульпторы осуществляли маскировку жизненно важных промышленных и военных объектов, многие состояли в отрядах МПВО, в сандружинах. Художники помогали убирать улицы, выращивали овощи в скверах Ленинграда. И все же искусство для них оставалось главным. Приходится удивляться, как в таких условиях художники создавали творческие произведения. Большинство считало, что искусство – это такое же оружие, как и боевое снаряжение на фронте. Маскировали важнейшие гражданские объекты – например, Смольный, маскировали военные и важнейшие гражданские объекты, архитектурные памятники, монументальную скульптуру.

Конечно, почти все художники записались в ополчение. Но многие из них были отозваны и возвращены в Союз, так как было件件но, что их работа в городе несет важную миссию. Осталось в блокадном Ленинграде художников мало – кто ушел на фронт, кто был эвакуирован. Но оставшиеся работали в нескольких направлениях

Они запечатлевали замечательные деяния, участниками и свидетелями которых были.

Многие создавали плакаты, лубки, лозунги, даже если это не было их прямой специальностью. Если до войны над плакатом работало не более 5 ленинградских графиков, то во время блокады сложился сильный коллектив художников-плакатистов более 50 человек, куда вошли не только графики, но и художники других специальностей. Они делали не только плакаты, но и газетные карикатуры, художественно оформляли призывы. Делались также портреты полководцев, героев Великой отечественной войны, художественные открытки – все виды печатной

пропаганды. Многие художники непосредственно приходили в Смольный и, оставляя заявление об отправке на фронт, приносили свои произведения - эскизы плакатов, лубки, открытки. И. А. Серебряный придумал плакат «Накося, выкуси!», в котором старый машинист показывает Гитлеру шиш. Понятно, что такой плакат вызывал улыбку и своим остроумием вселял в души людей оптимизм. Такой же силой обладал плакат А. М. Лебедева «Заготовки царей в Берлине!», так как было известно, что Гитлер хотел оставить наместниками в Москве и Киеве каких-то потомков дома Романовых. Эти якобы потомки были изображены рядом с пушкой, тщетно ожидая своего наместничества.

У каждого мастера плаката постепенно складывался свой прием, язык, воплощая индивидуальный почерк.

Каждое утро на стенах Ленинграда появлялись плакаты. В первые дни войны плакаты выходили почти ежедневно, иногда одновременно до шести новых названий. В плакатах воспевался подвиг женщин, заменивших на трудных работах мужчин, вообще труд в тылу, также отмеченный героизмом – примеры мы видим в самом блокадном городе.

Вскоре был разработан тематический план широкой наглядной печатной агитации. Была создана большая мобильная группа художников, которые соответственно плану должны были создавать плакаты, лубки, призывы, художественные открытки, боевые листки. Большую роль в пропаганде сыграли сатирические плакаты «Боевого карандаша». «Боевой карандаш» был чрезвычайно востребован, ибо был наиболее подвижен и оперативным видом агитационного искусства.

Война возродила забытую к этому времени форму массового агитационного искусства – «Окна ТАСС», наминавшие «Окна РОСТА». После разгрома гитлеровцев под Москвой, был создан плакат В. А. Серова «Били, бьем и будем бить» В нем было два сюжета – разгром немцев на Чудском озере и под Москвой. В 1942-1943 годах создавались не только плакаты о войне, но и о героическом труде ленинградцев. Еще не закончилась война, но темы восстановления стала все чаще звучать в произведениях художников. Любопытно, что плакат «А ну-ка взяли!» пользовался популярностью среди ленинградцев. Во многих районах города были выставлены увеличенные копии плаката. Ленинградская студия кинохроники использовала его в одном из киножурналов, посвященных восстановлению города. А артисты Театра музыкальной комедии подготовили специальную концертную программу под названием «А ну-ка, взяли!» Но, помимо восхваления трудовых подвигов, плакатисты обратились к сатирическим сюжетам, ибо сама жизнь поставляла большой и многообразный источник тем. Особенно часто сатирические плакаты стали появляться после прорыва блокады в 1943 году.

Еще шла война, а художники уже обращались к теме восхваления и прославления доблестных воинов, плакаты стали героико-торжественными, показывающими величественную громящую силу нашей армии. Завершал огромный цикл плакатов был посвященный Дню Победы – «Слава нашему великому народу, народу-победителю!».

Эффективной формой пропаганды были художественные открытки.

Создавались плакатные коллективы. Ленинград превращался в город-выставку. Понятно, что художники старались работать и вне чисто агитационной тематики. Например, художник В. Пакулин выходил на ленинградские улицы, закутанный в шерстяные платки и старую шубу, часами простаивая на морозе, воспроизводя на холстах трагически опустевшего города. Можно привести огромное количество имен художников, показывавших город во всем его своеобразии в эти страшные времена. Живописцы писали город во многих аспектах. Не отставали от них и графики. Скульптор В. Лишев в это время лепил маленькие фигурки из жизни осажденного города. Не покидала блокированный город скульптор В. Исаева, создавшая огромное количество портретов бойцов Советской Армии, партизан, женщин, заменивших во всех трудовых и боевых областях мужчин. Вера в победу звучала во всех работах того времени. Молодой

еще тогда скульптор М. Аникушин создал портрет выдающегося хирурга П. Куприянова – скромного и самоотверженного человека, героя Социалистического Труда, генерал-лейтенанта.

Как мы видим, героическая оборона Ленинграда дала огромное количество тем и сюжетов.

Поразительно, что в это трудное время организовывались выставки. Первая выставка была открыта 2 января 1942 года в Ленинградском Союзе советских художников – это время лютых морозов. И все же художники отважно создавали произведения и с трудом приносили их на выставку. Готовить эту выставку начали в декабре 1941 года. В этих работах представала героическая действительность осажденного города, где сами художники часто находились в состоянии тяжелой дистрофии. Многие с трудом принесли свои работы на выставку и вскоре умирали. Тем не менее, они хотели участвовать в выставке, чтобы показать героизм жителей. Несмотря на царивший на выставке холод, открытие выставки было торжественным. Был даже сделан этикетаж. Собралось около 50 художников. На выставку, как это ни удивительно, приходили зрители - 15-18 человек в день.

В марте 1942 года выставка пополнилась. На ней уже было 126 работ.

Не следует забывать и о выставке зимой 42/43 года в павильоне Росси.

Вторая выставка открылась в мае 1942 года, в которой были представлены работы, участвовавшие в первой выставке, и работы, посвященные партизанской тематике, ибо художники ездили к партизанам. Теперь уже было экспонировано 150 работ. Работы, выполненные в партизанских базах, дополнили выставку и теперь ее открыли в июне уже не в малом, а большом выставочном зале, правда, в первом отсеке.

12 июня 1942 года открылась третья выставка. В ней были представлены станковые работы, сделанные за период войны. Каждая работа обсуждалась. Теперь уже было более 300 работ. Казалось бы, такие условия не могли не влиять на творческие способности. Но оказалось, что именно в это время многие художники стали интенсивно развиваться в своих творческих потенциях, исканиях и находках. Этому способствовал патриотизм, который весьма ярко проявлялся в жизни этих людей.

В конце июля 1941 года было предложено открыть весеннюю выставку ленинградских художников в Москве. Упаковали 18 ящиков и отправили их в Москву. В помещении музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина была открыта выставка 4 октября 1942 года. Опять был выпущен каталог с вступительной статьей искусствоведа О. М. Бескина. Экспозиция была приобретена Советом Народных Комиссаров РСФСР и полностью передана Государственному Русскому музею. Выставка закончилась к ноябрю. О ней широко оповещали средства массовой информации и писали положительные отзывы. 8 ноября она была отправлена домой.

С апреля 1942 года получили распространение передвижные выставки – в госпиталях, эвакуационных пунктах, воинских частях, фронтовых клубах, на переднем крае, на курсах политсостава резерва Ленинградского фронта, в Доме отдыха фронтовиков, на разного рода военных курсах, на музыкальных концертах и в фойе кинотеатров.

18 января 1943 года блокада Ленинграда была прорвана. За один месяц художники В. Серов, И. Серебряный и А. Казанцев закончили большую картину «Прорыв блокады Ленинграда». 23 февраля 1943 года была открыта выставка в Доме офицеров, посвященная 25 годовщине создания Красной Армии. Здесь экспонировалось 170 работ, многие из которых были созданы за месяц, вдохновленные прорывом блокады. Обсуждение выставки состоялось 6 марта 1943 года – первое за годы войны. С этого времени участились поездки художников на передовые линии. В мае 1943 года в залах Союза художников открылась «Весенняя выставка ленинградских художников». Об этом событии возвещала афиша, созданная В. Двораковским. Как видим, несмотря на лишения, сложности и трагичности положения, художники продолжали работать, вселяя в жителей уверенность в победе. Теперь на выставке были представлены и изделия из

фарфора, созданные художниками фарфорового завода им. М. В. Ломоносова. Почти одновременно была открыта выставка художников-фронтовиков, которые работали в армейских газетах, готовили разного рода агитационные материалы в виде листовок, лубков и т.п. Кроме того, писали портреты отличившихся воинов. На выставке участвовало 37 живописцев, скульпторов, графиков.

Особо следует сказать о выставке «Оборона Ленинграда». 23 ноября 1943 года была открыта «Первая выставка работ художников ленинградского фронта» в Москве, в Центральном Доме Красной армии. На ней уже было представлено 411 произведений. Успех выставки был такой, что уже через год в ГРМ открылась «Вторая выставка работ художников Ленинградского фронта». Теперь уже было представлено свыше 700 работ.

27 января 1943 года Ленинград стал полностью освобожденным от блокады, и город ожил, постепенно люди входили в мирную жизнь. Теперь Союз художников стал пополняться. Летом 1944 года он уже насчитывал более 200 членов. Появились новые задачи, которые с энтузиазмом выполнялись художниками. Сразу после освобождения они фиксировали в пригородах варварские разрушения, причиненные прекрасным дворцам Пушкина, Павловска, Петродворца.

К концу войны уже смогли устроить персональные выставки. Так, в сентябре 1943 года была открыта выставка В. М. Конашевича, где было представлено около 300 работ. В залах Государственного Русского музея, была открыта в 1944 году выставка пяти – Пакулина, Конашевича, Пахомова, Рудакова, Стрекалина. А затем выставки стали открываться все чаще. И двигались они вместе с наступающими дивизиями на запад.

Летом 1944 года была открыта выставка «Героическая оборона Ленинграда». Она размещалась в специально оборудованных 26 залах именно для этой цели подготовленного здания в Соляном переулке. Главным художником выставки был Н. Суетин. Помимо художественных работ, были представлены боевые виды техники всех видов и родов войск, защищавших Ленинград, а также немецкие орудия, сбитые самолеты и трофейное оружие. Были здесь карты, диорамы, Эта выставка впоследствии была преобразована в музей. К сожалению, музей этот был расформирован через несколько лет. Многие экспонаты оказались в Музее истории Ленинграда.

Интересно, что в годы войны и блокады ленинградские художники участвовали в международных выставках в Иране и Англии. За время блокады скульпторы создали огромную галерею Героев Советского Союза, воевавших на Ленинградском фронте. К сожалению, многие из этих работ погибли. Скульпторы создавали большие панно-барельефы агитационного назначения. Многие погибали – так рано ушла из жизни во время блокады любимая ученица А. Т. Матвеева Галина Пьянкова, создавшая много работ о жизни в осажденном городе. Безвременно погибла Анна Васильевна Петошина, учившаяся у А. Т. Матвеева и Л. В Шервуда. Ее работы на выставке в 1937 году в Париже получили золотую медаль. Так как жизнь становилась все время труднее, выживать оказывалось сложно, многие художники были отправлены в стационар, который был организован в гостинице «Астория». В их числе оказалась и Вера Васильевна Исаева, один из авторов монумента «Родина-мать» на Пискаревском кладбище. Она же сделала карикатуры на Гитлера – «Вандал XX века», «Гитлер на осле», которые были экспонированы на первой выставке ЛОСХ в начале 1942 года. Получали отражение в работах скульпторов и представители интеллигенции. Таков портрет В. А. Орбели А. А. Стрекалова, портрет Веры Инбер В. С. Драчинской.

Часто скульпторы изображали детей («Дети – помощники партизан», «Девочка с кошкой» «После бомбежки» Т. С. Кирпичниковой), муки ослабевших от голода людей - например, работы В. С. Драчинской «За водой», «В дни блокады» и А. Ф. Гуппиус «После бомбежки», «На лесозаготовках», «Полевая почта» «Прорыв блокады».

Оказывается, что в эти страшные годы в осажденном городе продолжали выходить книги! Художники были не чужды музыке. Так, М. Серебряный любил играть на рояле в это время Ф. Шопена, и многие художники прислушивались к его игре.

Казалось бы, в таких условиях думать о предметах роскоши, о фарфоре – совершенно бессмысленно. Но на самом деле на фарфоровом заводе имени М. В. Ломоносова работала группа энтузиастов. Этот завод в августе 1941 года уехал в Ирбит. Оставшиеся художники в осажденном городе рыли окопы, траншеи, принимали участие в маскировке города, они закамуфлировали корабли, стоявшие на Неве. Николай Михайлович Суетин сотрудник завода – руководитель художественной лаборатории – выезжал в партизанский край и создал большую выставку, посвященную партизанскому движению. Ломоносовцы работали и над плакатами. Многие из известных художников фарфорового завода уехали ранней весной 1942 года в эвакуацию. Но уже на выставке в июне 1943 года были представлены и работы в фарфоре. В 1943 году заработала художественная лаборатория завода. Руководить ею снова стал Николай Михайлович Суетин, тонкий знаток фарфора, прекрасный художник. К сожалению, многие знаменитые художники, уехавшие с заводом в Ирбит, там ушли из жизни. И все же уцелевшие продолжали работать. На выставке в Москве 1943 года к Октябрьским праздникам демонстрировались и работы фарфористов.

75 лет прошло с тех пор. Но произведения тех лет остались для нас столь же важными и актуальными, что и те, которые создаются сегодня. Трагические события, запечатленные художниками, убедительно раскрывали «те замечательные качества советских людей, благодаря которым и могла быть одержана победа в Великой Отечественной войне» (Окунь Я. Пламенное искусство..., с. 34). Можно с уверенностью констатировать, что годы Великой Отечественной войны вписали не только славную страницу в историю русского воинства, но и в историю русского советского искусства. Оказывается, что «музы не молчат, когда говорят пушки». Художники показали людей, сумевших отстоять свой город, победив голод, отчаяние и смерть.

Кох Ольга Борисовна, доктор исторических наук, профессор кафедры истории и петербурговедения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

«Вы в книгах читаете, как миф...»¹ Биографика войны

Биографический метод в отечественных междисциплинарных исследованиях давно и заслуженно занял достойное место. Всплеску интереса к биографии, по мнению большинства исследователей, способствовало развитие таких направлений как микроистория, история повседневности, «история снизу» (history from below), благодаря которым в поле зрения исследователей были включены судьбы не только «великих» и «достойных», поэтому исследовательское поле существенно возросло². Одной из проблем в развитии биографики является поиск новых субъектов, ведь рядовые – «маленькие люди» как правило не заботятся о формировании биографического письма, не создают личных архивов целенаправленно, редко пишут мемуары, их судьбы часто фиксированы только датами рождения и смерти.

В настоящее время поиск материалов личного биографического письма в нашей стране получил неисчерпаемый ресурс в реализации двух проектов – «Подвиг народа» и «Бессмертный полк», благодаря которым возможно соединение частных архивов с официальным биографическим письмом – документами делопроизводства, которые ранее практически были закрыты для исследователей. Невиданный ранее информационный

¹ МЫ. Николай Майоров (Обожженная Муза) - URL:Стихи.pystihi.ru/2011/05/10/4684 (дата обращения: 10.04.2020)

² Репина Л. П. Интеллектуальная история в человеческом измерении // Человек второго плана в истории. – Ростов н/Д, 2006. – Вып. 3. – С. 15.

потенциал создает широкое поле для биографических исследований на междисциплинарном уровне и еще ждет своего часа.

Одним из примеров применения названных проектов является поиск биографии Арона Исааковича Бланкштейна - директора Ленинградского коммунистического института политико-просветительной работы им. Н. К. Крупской (02.06.1935-21.07.1941 гг.). По воспоминаниям Л. В. Казанцевой известно, что Бланкштейн не подлежал призыву в армию по здоровью, но добился переосвидетельствования и был признан «ограниченно годным» и ушел добровольцем¹. В литературе по истории вуза, посвященной периоду Великой Отечественной войны 1941-1945 гг., неизменно отмечалось, что А. И. Бланкштейн погиб, и более о его военной биографии ничего не было известно. Учитывая место призыва – Ленинград и время – 21 июля 1941 г., этот факт не вызывал сомнения. Поиск по интернет-ресурсу дал иную информацию.

Арон Исаакович Бланкштейн родился 28 ноября 1901 г. в местечке Городок Заблудовского района Белостокской области. Данные о месте рождения имеют в поиске биографии особое значение, это своего рода маркер, по которому можно начать восстанавливать военную биографию. Таким же маркером является место призыва. Сочетание этих данных дают абсолютно точную идентификацию личности. О довоенной жизни Бланкштейна известно из его автобиографии², видимо написанной в 1937-1938 гг., поскольку он сообщил, что его мать умерла в 1936 г. Это был обязательный документ для приема на работу. В биографиях тех лет особо важно было подчеркнуть свое рабоче-крестьянское происхождение и трудовое детство. Автобиография написана в духе времени: «Родился <...> в семье ремесленника-шорника. С 1907 по 1913 годы учился в еврейской школе «Хедер». В 1914 и в 1915 годы работал дома с отцом. С конца 1915 года в связи с мировой войной и бегством из нашего района русских помещиков, а так же значительной части крестьян, у отца работы по специальности не стало и семья наша в течении трех лет занималась сельским хозяйством В 1917 и 1918 гг. я работал библиотекарем в местной библиотеке-читальне, продолжая во время полевых работ работать вместе с семьей в сельском хозяйстве. С октября 1919 г. по май 1920 г. работал писарем в кооперативе при общине. В июне 1920 г., в связи с приходом Красной Армии (наступление на Варшаву) я был привлечен к работе в местном военном ревкоме (в том же местечке Городок), в качестве секретаря». Поскольку из автобиографии сохранилось только два листа (первый и последний), дальнейшие события жизни Бланкштейна реконструируем по «Личному листку по учету кадров». В этом документе Бланкштейн особо подчеркнул, что его отец был ремесленником-одиночкой, т. е. не имел наемной силы и не был эксплуататором.

В деле сохранились также выписки из автобиографии Бланкштейна, выполненные в 1958 г. для выставки, посвященной 40-летию юбилею института. Это особенно важно. О нем помнили и рассказывали, как о руководителе, но о том, что он жив-здоров и трудится в Москве, по какой-то причине не знали. Из выписки следует, что работая секретарем местного ВРК, в августе 1920 г. вступил добровольцем в Красную Армию. Так началась его военная биография. «В сентябре на фронте под городам Волковыском³ я заболел брюшным тифом и после продолжительного пребывания в полевых лазаретах, я был эвакуирован в город Тулу в 870 полевой госпиталь. По выздоровлении я остался работать в и секретаря военного госпиталя. В этом же госпитале в качестве красноармейца». Работал год с ноября 1920 по май 1921 г. Именно в армии он принял решение вступить в РКП(б) в марте 1921 г. В подлинном последнем листе автобиографии Бланкштейн писал, что он с конца 1919 г. по июль 1920 г. состоял в еврейской

¹ Казанцева. Л. В. Институт в годы Великой Отечественной войны 1941 - 1945 гг. Рукопись. - Музей СПьГИК.

² Арон Исаакович Бланкштейн | Президентская... – URL: prlib.ru/section/1171059 (дата обращения: 10.04.2020)

³ Волковыск – город в Гродненской обл., Беларусь.

мелкобуржуазной партии ЕКП «Поале-Цион»¹, в которую вступил в Городке и она действовала в полном подполье. Он также подчеркнул, что в оппозиционных группировках ВКП(б) не участвовал, «а активно с ними боролся».

С мая 1921 г. Бланкштейн работал секретарем в Губернского Комитета РКП(б), Губернском Отделе Профсоюза Кожевников, был секретарем ячейки РКП(б) кожевников. В мае 1922 г. Тульским Губернским Комитетом РКП(б) командирован на учебу в Ленинградский Комвуз им. И. В. Сталина. В 1923 г. направлен на работу лектором и политруком в Красную Армию. В 1923 г. он служил заведующим клубом в 59 полку 20 дивизии, которая была дислоцирована в Старой Руссе, с 1924 г. – политруком пулеметной команды в 168 полку 56 дивизии в селе Аракчеевские казармы в Новгородском уезде. Далее его военная карьера успешно шла по линии политрука, лектора, инструктора, начальника агитполитчасти в Новгороде, Великих Луках. В 1927 г. – в качестве инструктора направлен в политотдел Спецвойск Ленинградского военного округа. Перенесенное в молодости заболевание тифом серьезно подорвало его здоровье, с годами давало о себе знать. Дальнейшая военная карьера была под вопросом. Бланкштейн принимает решение получить образование – и поступает на подготовительные курсы Института Красной Профессуры в Ленинграде. Это было специальное высшее учебное заведение ЦК ВКП(б) для подготовки высших идеологических кадров партии и преподавателей общественных наук в вузах. Для поступления требовался стаж в определенных должностях и партийный стаж не менее восьми лет, кандидатуры рассматривались в ЦК или обкомах партии. Политическая биография Бланкштейна была безупречна.

В конце 1930 г. был демобилизован по болезни и продолжил учиться по специальности «Мировое хозяйство». В советское время из-за нехватки специалистов сроки обучения в вузах были максимально сокращены, данный курс был полным – 4 года. Бланкштейн получил образование университетского уровня. И по окончании вуза в 1935 г. был назначен директором ЛКППИ им. Н. К. Крупской. Опыт преподавания у него был с 1931 г., кроме того, с третьего курса по совместительству заведовал экономическим и аграрным отделением ИКП.

При нем в институте создается кафедра политпросвет работы в 1935 г., завершается слияние с Московской Академией коммунистического воспитания им. Н. К. Крупской и с 1938 г. начитается конкурсный набор студентов по результатам испытательных экзаменов – идет новая реформа, превращение вуза из закрытого партийного учебного заведения в общегражданский – Ленинградский государственный библиотечный институт им. Н. К. Крупской. И эту мирную созидательную работу прервала война.

Военный по призванию, политработник по духу, Бланкштейн уходит добровольцем в армию 21 июля 1941 г. Он вновь политработник. Служил инспектором, лектором политотдела в чине майора 4 Свирского стрелкового корпуса. Корпус был сформирован в июне 1942 г. в составе 7-й Армии². И с 1942 г. по 1944 г. занимал оборонительные позиции по реке Свирь. В ходе Свирско-Петрозаводской операции корпус форсировал реку на левом фланге армии 21.06.1944 г. Расформирован был в июле 1946 г. По приказам о награждении известно, что Бланкштейн воевал на Карельском фронте, закончил войну в Архангельске (Беломорский военный округ), что соответствует дислокации корпуса. По данным интернет-проекта «Подвиг народа» имя его также упоминается в документах ЭГ 2759 – эвакогоспиталя, который был придан 7-й армии и входил состав действующий

¹ Поале-Цион — название некоторых организаций еврейских рабочих-сионистов, стоящих на классовой точке зрения и стремящихся к территориальному разрешению еврейского вопроса посредством создания демократического еврейского общегития в Палестине. В России первая организация П.-Ц. возникла в Екатеринославе, в 1900 г. В 1901—1902 гг. возникли организации в Двинске, Вильне, Витебске, Одессе, Варшаве и др.

² В составе действующей армии с 15.06.1942 г. по 15.11.1944 г.

армии 15.8.41-2.3.42 гг.¹ Возможно Бланкштейн был ранен или обострилось старое заболевание, но обнаружить достоверных сведений не удалось. Затем продолжал служить в политических должностях в 7-й армии. Был награжден орденом «Красной Звезды», медалями «За боевые заслуги» и «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»

В представлении к ордену «Красной Звезды» ему была дана характеристика как опытному боевому командиру: «В течении 11 последних месяцев тов. Бланкштейн работает в политотделе корпуса. К своей работе относится очень добросовестно. Систематически работает над воспитанием бойцов и офицерского состава на переднем крае в землянках, как правило пешком обходя большие пространства. Тов. Бланкштейн вкладывает в дело весь свой богатый опыт и подлинную страсть большевика. Он энтузиаст-пропагандист и больше всех прочитал лекций и докладов для офицерского состава и бойцов. Его работа имеет большое значение в воспитании личного состава»².

Почему, демобилизовавшись, А. И. Бланкштейн не заехал в Ленинград – загадка. Его не могли призвать восстанавливать институт. ЛГППИ им. Н. К. Крупской, уже после того, как Бланкштейн ушел на фронт, был присоединен к Педагогическому институту им. М. Н. Покровского и весной 1942 г. эвакуирован из Ленинграда. Восстановление вуза как самостоятельного учебного заведения началось весной 1944 г. В это время Бланкштейн он продолжал служить до 1946 г. Не удалось установить и чем он занимался после демобилизации в 1947-1948 гг. В 1949 г. Бланкштейн – в Москве, и до 1954 гг. преподавал в Финансовой Академии Министерства финансов СССР³. Умер 12 декабря 1957 г.

Благодаря интернет-ресурсу «Подвиг народа» биография майора, политработника, Арона Исааковича Бланкштейна написана до конца.

«В историю Великой Отечественной войны, как одна из славных и почетных ее фигур, войдет фигура политрука, - писала газета «Правда». - С автоматом в руках, в маскировочном халате и каске, он шел впереди и увлекал за собой бойцов к достижению возвышенной и благородной цели — разгрома германских фашистов и освобождения своего Отечества»⁴.

Скотникова Галина Викторовна, доктор культурологии, профессор кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Архетип воинской доблести в культуре России

Осмысление архетипов отечественной культуры - это приобщение к её духовным родникам, укрепление фундаментальных опор национального самосознания.

В православной культуре постепенно выработалось иное по сравнению с языческим отношение к войне. В античном языческом мире война прославлялась, успехи в ней воспринимались как проявление благоволения богов, военные убийства не только не воспринимались как что-то аномальное, но, напротив, возвеличивались и прославлялись Римские легионы как безукоризненный военный инструмент создали империи ее богатство и мощь, завоевав громадные территории. Византия (Βασιλεία των ρωμαίων- Царство ромеев), первая христианская империя, явила собой принципиально иной тип культуры, в котором Православие, Новый Завет становится основой всей государственной системы. «Государство есть ограда Церкви», -

¹ Действующая армия. Перечни войск. Перечень № 28... – URL: teatrskazka.com/Raznoe/Perechni_voisk/Perechen_28... (дата обращения: 10.04.2020)

² Фронтовой приказ № 6/н от 29.04.1944 // ЦАМО. Ф. 33. Оп. 686044. Ед. хр. 3972. № зап. 20132022; Подвиг народа / Мин. обр. России. М., 2010. URL: <http://podvignaroda.ru> (дата обращения: 02.10.2019).

³ Личное дело Бланкштейна Арона Исааковича // РГАЭ. Ф. 1035. URL: opisi.rgae.ru/scripts/uis/rgae_any.php... (дата обращения: 18.09.2019).

⁴ Политрук – душа роты // Правда. 1942, 22 марта. С. 1.

провозглашает своим заключительным словом на первом Вселенском соборе 325 г. в Никее император Константин Великий, установивший союз священства и царства Миланским эдиктом ещё в 313 г., определив формообразующий принцип культуры Византии и, соответственно, всей православной цивилизации, включающей разные государства. В византийскую эпоху меняется главная идея войны. Уходит элемент захватнический, исчезает оправдание грабежа. Война теперь понимается либо как оборонительная, либо, если она связана с возвращением захваченных территорий, как справедливая. В целом теперь война видится как аномалия, отступление от Божественных заповедей, поскольку она связана с убийством. Но вместе с тем воинская служба предполагает жертвенность, поскольку человек, защищающий своих ближних, исполняет главную заповедь Господа: полагает душу свою за други своя: «Нет больше той любви, аще кто положит душу свою за други своя». (Ин. 15.13). Но даже жертвенное служение, приводящее к убийствам, рассматривается церковью как вид греха. Идея война прежде всего как духовного воителя воплощена в древнерусской иконописи в образе святого Георгия Победоносца, побеждающего не столько благодаря физической силе, сколько внутренней силе духа, верностью православной Истине.

Именно этот духовный архетип война оказался востребованным, глубоко осмысленным русским самосознанием в период катастрофического слома отечественной культуры. В книге «О сопротивлении злу силою», написанной в 1925 г. русский мыслитель Иван Александрович Ильин писал, говоря о пережитой Россией трагедии: «И первое, что возродится в нас через это - будет религиозная мудрость восточного Православия и особенно русского Православия. Как обновившаяся икона являет царственные лики древнего письма, утраченные и забытые нами, но незримо присутствовавшие и не покидавшие нас, так нашем новом видении и волеии да проглянет древняя мудрость и сила, которая вела наших предков и страну нашу святую Русь!» . Труд был написан с целью осознать и укрепить глубинные русские силы в борьбе с разрастающимся злом, в противостоянии получившему большое влияние учению Л.Н. Толстого о «непротивлении злу насилием». И.А. Ильин видел в идее Л.Н. Толстого разновидность государственного и патриотического нигилизма.

Строгий мыслитель И.А. Ильин отчетливо определяет исследовательский вопрос и задачу: «Может ли человек, стремящийся к нравственному совершенству, сопротивляться злу мечом и силою? Может ли человек, верующий в Бога, приемлющий Его мироздание и свое место в мире, не сопротивляться злу мечом и силою? Вот двуединый вопрос, требующий ныне новой постановки и нового разрешения» . «Этот вопрос надо поставить и разрешить философически, как вопрос, требующий зрелого духовного опыта, продуманной постановки и беспристрастного решения» .

В русской эмиграции книга вызвала «ожесточенную и злобную полемику», которая велась, как отметил впоследствии Н.П.Полторацкий, отнюдь «не на уровне» труда И.А. Ильина. Это сочинение И.А. Ильина, представители религиозного модернизма (Н.А. Бердяев, З.Н. Гиппиус) называли «кошмар злого добра», «небесный ЧК» . Определяя свой путь, И.А. Ильин подчеркивал, что его философия противостоит философии Бердяева-Мережковского-Булгакова-Карсавина-Розанова. Разрешение вопроса, выработанное И.А. Ильин (вынужденно использовавший меч не праведен, но прав) подвергается критическому неприятию и в современном русском философском дискурсе.

И.А.Ильина поддержали иерархи православной церкви: епископ Берлинский и Германский Тихон(Лященко), митрополит Антоний (Храповицкий), архиепископ Иерусалимский Анастасий (Грибановский) (впоследствии митрополит, Глава Русской Зарубежной Церкви). И.А. Ильин сообщал: «Епископ Берлинский Тихон и митрополит Антоний считают мою книгу подлинным и точным выражением православного воззрения» (курсив Г.С.).

Именно смысл духовного воительства, преодоления ада раем выражен в иконе «Благословенно воинство Небесного Царя» - как вневременный смысл бытия России, глубинное созвучие с которым хранит в себе русское сердце.

Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

«Мифологема брань и ее иконографический образ в восточно-христианской художественной культуре»

В центре нашего внимания будет мифологема «брань». Значение этого слова – война, раздор, вражда, борьба.

Черта мифологем, которую подчеркивал Юнг, - их незавершенность, они продолжают аккумулировать смыслы, служат основой для нового творчества. Это свойство мифологем обуславливает тот факт, что и сегодня наше сознание структурирует картину мира на основе традиционных мифологем.

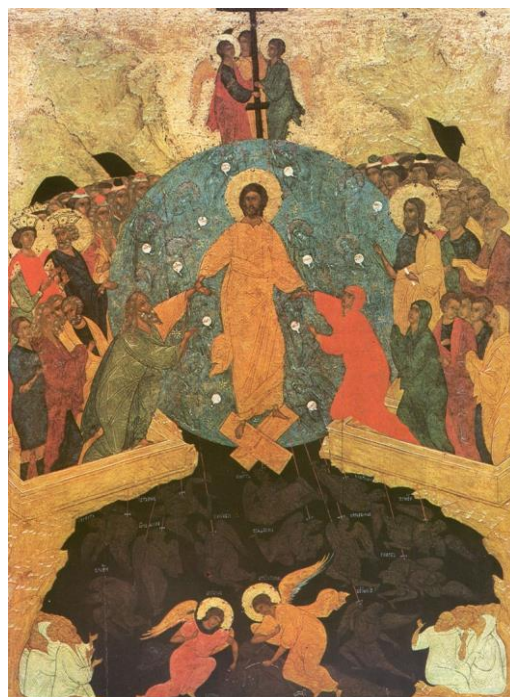
Именно брань является существенной характеристикой деятельности человека, его волевой реализации. Один из образов успешной брани – попадание в цель, что невозможно без сугубой концентрации внимания. Отсюда семантическое сближение знания и волевого напряжения, постижения и поражения цели.

Уникальный в древнерусской иконографии образ брани мы обнаруживаем на знаменитой иконе Дионисия «Воскресение Христово» («Сошествие во ад») из собрания Государственного Русского Музея. Данную иконографию принято возводить к апокрифу V в. - Евангелию от Никодима. Но иконография Дионисия весьма оригинальна и содержит дополнительные подробности, а именно – брань между обитателями мира невидимого. Причем, подписи в медальонах говорят нам, что в соответствии с традиционным пониманием христианской аскетической практики борющиеся ангелы и их противники бесы – суть помыслы и ментальные побуждения человека, праведные и неправедные. Надписи частично утрачены, но большую их часть можно прочесть: «правда» пронзает «кривду», «восстание» низлагает «падение», «жизнь» побеждает «смерть», «смирение» одолевает «величание», «чистота» (?) ниспровергает «истление», «радость» уничтожает «горесть», «любовь», соответственно, - «ненависть», а «разум» - «неразумие».

Всего перед нами безусловно неслучайное символическое число полноты – двенадцать пар борющихся ангелов и демонов – падших ангелов. Надписи свидетельствуют, что полем брани является душа человека и перед нами духовная брань. Эта брань, по слову апостола, идет не «против крови и плоти, но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесных». (Еф. 6.10 – 15). Именно в такой брани преуспели великие христианские подвижники.

Таким образом, иконография Дионисия фиксирует восточно-христианское понимание осуществления, или пути, человека, антропологическую концепцию, в которой именно брань, имеющая целью победу добра над злом, света над тьмой, жизни над смертью, – неотъемлемая черта духовной деятельности человека. Безусловно, здесь могут быть прослежены параллели с глубокой индоарийской архаикой. Духовная брань – категория характеризующая деятельность человека в восточно-христианской культуре и являющаяся первообразом внешних военных действий.

Этот Первообраз – основа понимания любой праведной войны и брани в христианской культуре. Внешний агрессор – тот, кто встал на сторону сатаны, «человекоубийцы искони»; значит, битва с внешним врагом есть ничто иное как лишь проявление внутренней и подлинной, невидимой, духовной брани.



Александров Илья Юрьевич, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

Великая Отечественная война и ноосфера В.И.Вернадского

К созданию учения о переходе биосферы в ноосферу В.И.Вернадский подошёл во второй половине 30-х гг. XX в., осуществив синтез многолетних научных исследований. Понятие «ноосфера» ещё отсутствует в работе «Биосфера» (1926 г.) Вернадского. Появляется оно в его поздних работах «Научная мысль как планетное явление», «Химическое строение земли и её окружения», а также в письмах и дневниковых записях конца 30-х- начала 40-х годов. Впервые это произошло в письме В.И.Вернадского из Карсбада к Б.Л.Личкову от 6 сентября 1936 г.: «Я принимаю идею Леруа о ноосфере. Он развил глубже мою биосферу. Ноосфера создавалась в постплиоценовую эпоху – человеческая мысль охватила биосферу и меняет все процессы по-новому, и в результате энергия, активная, биосферы увеличивается (противоположно энтропии-эктропии Ауэрбаха)». Согласно Вернадскому, деятельность человека на планете качественно изменяет биосферу, внося избыточную энергию. Вернадский называет её культурной биохимической энергией или энергией человеческой культуры. В самый тяжёлый период Великой Отечественной войны создатель биогеохимии твёрдо верил, что победа над фашизмом – это эволюционная неизбежность. Вернадский выражал надежду, что после победы над фашизмом к руководству в разных странах будут привлечены учёные. Учение Вернадского о переходе биосферы в стадию ноосферы не приняло окончательной, строгой формулировки. Это порождает многочисленные противоречивые трактовки понятия ноосфера.

Самобытный культурный феномен русского космизма раскрылся в годы горбачёвской «перестройки». Учение о переходе биосферы в ноосферу в годы «перестройки» представлялось некоторым отечественным учёным и философам некой квинтэссенцией русской философской мысли, которая способна помочь в решении глобальных проблем человечества. Благодаря горячей вере и активной пропагандистской позиции этих исследователей после падения марксистской идеологии в нашей стране философия русского космизма многими начала рассматриваться в качестве «последнего

слова мировой философии». Русский космизм обрёл силу мессианского мифа во многом благодаря учёным и философам, которые были участниками Великой Отечественной войны – Н.Н.Моисееву, В.П.Казначееву, А.В.Гулыге и др. А.В.Гулыга писал: «Любовь как принцип бытия, преобразующий мир – вот о чём мечтали русские космисты. Любовь и жизнь побеждают ненависть и смерть. Жизнь ищет всё новые и новые, небывалые ещё формы. Русский космизм – последнее слово философии. Больше ей сказать нечего, мудрецы выполнили свою задачу. Теперь дело за политиками (чтобы государства не угрожали друг другу и всему человечеству), за военными (чтобы исчезло смертоносное оружие), за аграриями и промышленниками (чтобы накормить людей, дать им одежду и кров), за всеми людьми (чтобы почувствовали себя единой семьёй)». Оценивая всю мощь врага и колоссальные усилия, которые потребовались для победы в Великой Отечественной войне, можно понять во многом наивный оптимизм многих, веривших, как в годы войны, так и в годы «перестройки», в последующее гуманистическое переустройство общества. Идеал перехода биосферы в стадию ноосферы, который создатель биогеохимии выдвинул в качестве эмпирического обобщения накопленных к тому времени наукой знаний, связан со свободным, не знающим запретов, научным поиском.

Кузнецова Ирина Владимировна, *доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, реставратор станковой живописи.*

Деятельность Игоря Эммануиловича Грабаря в военный и поствоенный период

В период Великой Отечественной войны (1941 – 1945 гг) изменилась жизнь и деятельность абсолютно всей страны и каждого человека, в частности. В сфере сохранения объектов культуры было задействовано большое количество специалистов и рядовых граждан, равнодушных к памятникам настоящего и прошлого. Особое место в изучении и сохранении памятников культуры занимает деятельность Игоря Эммануиловича Грабаря.

Игорь Эммануилович Грабарь (1871 – 1960) - советский художник-живописец, реставратор, искусствовед, теоретик искусства, музейный деятель, педагог.

В статье рассмотрены военный и поствоенный периоды жизни И.Э. Грабаря, его непрекращающаяся работа даже в самый сложное время для страны и отдельно взятого человека. Великая Отечественная война застала 70-летнего художника в полном расцвете творческих сил и конечно повлияла на ход начатых работ, внося свои изменения отдалила их завершение.

С 1941 по 1942 года Игорь Эммануилович был эвакуирован в Грузию вместе с другими деятелями художественной культуры. Находясь в эвакуации, Грабарь вел переписку с преподавателями и другими работниками Московского государственного художественного института, директором которого он был с 1940 года. Так находясь в отдалении, он налаживал учебу студентов, их быт, питание и прочие вопросы.

Находясь в эвакуации, Игорь Эммануилович продолжает живописную работу, пишет портреты деятелей искусства, стараясь запечатлеть и сохранить «разрушающийся мир».

«Большую роль в дальнейшей деятельности Грабаря сыграло назначение его в июле 1942 года председателем Комиссии по учету и охране памятников искусства при Комитете по делам искусств при СНК СССР и последовавшее затем возвращение весной 1943 года в Москву».¹ Как и прежде Грабарь активно ведет работу по вопросам

¹ Игорь Грабарь Письма, 1941 – 1960 // Редакционная коллегия: Н.А. Евсина, Т.П. Каждан, В.Н. Лазарев. Москва.: Наука, 1983. С. 6.

обследования и сохранения памятников архитектуры, скульптуры, живописи, в освобожденных от оккупантов районах и городах. В 1943 году, в самый разгар Великой Отечественной войны, уносившей миллионы человеческих жизней, когда гибли величайшие ценности русского и мирового искусства, Грабарь ставит перед Президиумом Академии наук СССР и Комитетом по делам искусств вопрос о необходимости фиксации исследованных памятников и в результате, создание комплексной «Истории русского искусства». По инициативе Грабаря для обсуждения этого вопроса собираются конференции, а в конце 1943 года Президиум Академии наук ходатайствует об организации «в СССР единого научно-исследовательского центра по изучению истории искусств» в составе Отделения истории и философии Академии наук Института истории искусств. Осенью 1944 года Институт истории искусств был основан. Во главе его встал И. Э. Грабарь, вокруг которого объединились многие крупнейшие ученые того времени¹.

Главной задачей института было создание капитальных многотомных трудов – «История русского искусства», «История русского театра», «История русской музыки». Красной нитью, по замыслу Грабаря, должна была проходить в этих трудах «мысль о величии русского народа, о его богатырских силах и громадности им содеянного на протяжении тысячелетней истории»². Таким образом, труды по Истории русского искусства содержат важнейшую информацию по методологии построения истории искусства и атрибуции памятников.

На время блокады работники Академии Художеств в Ленинграде были эвакуированы и находились сначала в Самарканде, а затем в Подмоскovie, продолжая свою деятельность, насколько это было возможно. В 1943 году И.Э. Грабарь был назначен на должность директора Всероссийской Академии художеств и Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. В 1944 году Академия возобновляет свою деятельность в освобожденном от блокады, Ленинграде. И.Э. Грабарь, также приехав в Ленинград, параллельно с должностью директора начинает вести монументальные и живописные мастерские³. Проработав в Академии достаточно небольшое время, но очень тяжелое для всей страны, И.Э. Грабарь не только восстанавливает ее деятельность, но и продолжая заниматься искусствоведческой и реставрационной деятельностью, воспитывает плеяду художников-монументалистов. Его учениками были Н.П. Денисова, Т.К. Афонина, М.А. Бирштейн, А.И. Лактионов, сам И.Э. Грабарь особо выделял А.А. Мыльникова, сравнивая его дипломную работу «Клятва балтийцев» (1945г.) с дипломной работой И.Е. Репина «Воскрешение дочери Аира» (1873г.)⁴.

В послевоенные годы поставленные задачи продолжают реализовываться и появляется необходимость прикладывать больше сил для решения задач по восстановлению и сохранению памятников искусства.

Многотомное издание «История русского искусства», план которого был разработан Грабарем, продолжало выходить с 1954 по 1962 год и до сих пор остается одним из наиболее полных изданий такого рода. До последних дней его жизни составление и редактирование «Истории» оставалось его основной заботой.

¹ Там же

² Грабарь И. Тезисы к «Истории русского искусства». Рукопись 1943 г. // И. Грабарь. Москва.: Отдел рукописей ГТГ, 1943. С. 106.

³ Лисовский В.Г., Академия художеств 2-е издание переработанное // В.Г. Лисовский. Ленинград.: Лениздат, 1982. С. 198.

⁴ Грабарь И.Э. Молодые художники дипломники // Творчество. 1947. № 1. С. 20-22.

Куракова Надежда Витальевна, *доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры*

Роль ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в подготовке кадров для послевоенного восстановления памятников истории и культуры

Ленинградское художественно-промышленное Училище (далее: ЛХПУ) было создано в 1945 г. и подчинено Управлению по делам Архитектуры при Совнарком РСФСР¹. ЛХПУ разместили в здании бывшего ЦУТР и его музея. В состав ЛХПУ было включено Художественное училище по архитектурной отделке зданий функционирующее при Ленинградском Горисполкоме.

ЛВХПУ находилось не только в здании музея и Центрального училища технического рисования барона А.Л.Штиглица (далее: ЦУТР), но являлось по своей сути его приемником. Необходимость в профессионально подготовленных художниках декоративно-прикладного искусства возникла и в 1945 г. и связано это в первую очередь с реставрацией поврежденных во время войны исторических зданий и памятников.

С момента организации ЛХПУ и на протяжении нескольких десятилетий его возглавляли ведущие архитекторы, выпускники ЛИЖСА им. И.Е. Репина: И.А. Вакс (1945 – 1950), М.А. Шепилевский (1950 – 1955), Я.Н. Лукин (1955 – 1983)². Такая ситуация объясняется и тем что, архитектура – основа для монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства, осуществляющая синтез искусств.

В училище решено было готовить универсальных художников декоративно-прикладного искусства, которые должны были профессионально владеящих навыками живописи и рисунка, знающими историю искусств, мастерски разбирающихся в технико-технологических приемах работы с материалом.

Учебный процесс в училище был теснейшим образом связан с актуальными задачами реставрации и промышленности. В 1946 г. на хозрасчетной основе были организованы Научно-исследовательские экспериментальные мастерские (далее: НИЭМ), подчиняющиеся управлению по делам Архитектуры при СНК РСФСР. Задачами мастерских были выполнение «по заданию Управления по делам Архитектуры при СНК РСФСР или по заданию промышленности высокохудожественных и высококачественных образцов интерьерного оборудования массового производства, образцов архитектурно-декоративных деталей и материалов для внутренней и наружной отделки зданий и образцов уникальных предметов по спецзаказам»³.

¹ Архив ЦГАЛИ Ф. 266, Оп. 1, Д. 34, Л. 8.

² Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. Диссертация кандидата искусствоведения. – СПб., 2011. – С. 65.

³ Архив ЦГАЛИ. Ф. 226, Оп. 1, Д. 62, Л. 10.

Также мастерские должны были проводить экспериментальные работы на основе научных исследований преподавателей училища. В состав научно-исследовательских экспериментальных мастерских входили мастерские по художественной обработке дерева, металла, текстиля, по декоративной лепке, росписи и по художественной керамике.

Таким образом в ЛХПУ сформировались уникальные учебные программы и училище стало «кузницей» по подготовке профессиональных кадров, необходимых для реставрации и восстановления памятников культуры после Великой Отечественной войны.

Рычков Артем Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, **Водяницкая Анастасия Вадимовна**, магистрант кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры СПбГИК

Атрибуция и методика реставрации памятника, посвященного Великой Отечественной войне (на примере скульптуры О. М. Манизера «Два товарища»)

При выполнении выпускной квалификационной работы на базе СПб государственного института культуры (кафедра реставрации) были применены методы атрибуции и реставрации монументального скульптурного произведения О. М. Манизера «Два товарища». Данный памятник, установленный у входа в Санкт-Петербургский военный институт войск национальной гвардии РФ (ул. Лётчика Пилютова,1), поступил на реставрацию в 2019 году. В результате визуального осмотра, с последующим анализом технических и художественных особенностей памятника, были выявлены основные характерные образы и черты пластической трактовки, характерной для скульптурных произведений О. М. Манизера.

Скульптурная работа, поступившая на реставрацию, является одним из двух монументов парной композиции. Данная работа посвящена Великой Отечественной войне. Памятник изображает двух бойцов. Взгляд солдата, спасающего раненого товарища, устремлен вперед, его образ полон отваги и решительности. Раненый боец изображен обессиленным, из последних сил опирающимся на плечо своего друга.

По сюжету и пластическому языку работы близки к произведениям таких скульпторов-монументалистов, как И. Д. Шадр, М. Г. Манизер, Е. В. Вучетич, Н. В. Томский¹.

На основании визуального осмотра и историко-архивных данных, было сделано предположение о том, что скульптуры были выполнены в послевоенный период и являлись экспонатом Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств, после чего были перевезены в музей военного института войск национальной гвардии в 1990-е годы.

В результате обращения в Музей городской скульптуры было получено подтверждение, что скульптуры «без сомнения обладают художественной ценностью и выполнены профессиональным скульптором; скорее всего, они действительно выполнены одним из

¹ Валериус С. С. Советская скульптура. 1917-1967 / С. С. Валериус. – М.: Знание, 1967. –

выпускников Академии художеств»¹. При обращении в Научно-исследовательский музей, ученым секретарем М. Г. Бондаревой было подтверждено, что одно из исследуемых скульптурных произведений является работой О. М. Манизера «Два товарища», выполненной в 1955 году в институте им. Сурикова. В процессе архивно-библиографического поиска был найден каталог выставки «Двести лет Академии художеств СССР» (1957), в котором была опубликована фотография одной из скульптур с указанием автора, названия и даты создания.

В процессе визуального осмотра скульптурного произведения были выявлены многочисленные сажевые и пылевые загрязнения, сколы и трещины, фрагментарные утраты элементов, кракелюр красочного слоя и оголение фрагментов каркасной конструкции. В результате некавалифицированного реставрационного вмешательства было выполнено окрашивание скульптуры в черный цвет при помощи гуталина и алкидных эмалей низкого качества, а также склейка утраченных элементов скульптуры на цемент, что является недопустимым при реставрации художественного произведения из гипса.

Таким образом, определение стилистических и образно-пластических характеристик памятника дало возможность определить период создания и авторство монументального скульптурного произведения. Применение современных методов физико-химического исследования помогло точно установить элементный состав основного материала скульптуры, поздние наслоения материала, состав лакокрасочного и защитно-декоративного покрытия.

В результате проведенных исследований была определена цель и объем работ, составлен последовательный план реставрационных мероприятий и методика их выполнений. Программа работ включает в себя:

1. Расчистку поверхности работы от различных загрязнений;
2. Расчистку скульптуры от красочного слоя;
3. Реконструкцию недостающих элементов скульптуры по косвенным аналогам методом прямого наращивания формы;
4. Доделку сколов;
5. Гидрофобизацию реконструированных фрагментов;
6. Грунтовку поверхности скульптуры;
7. Тонирование скульптуры под бронзу.

Основанием для реставрации послужила необходимость удаления красочного слоя с произведения и придания ему экспозиционного вида, поскольку имеющиеся дефекты угрожали сохранности произведения. Все необходимые работы выполнялись согласно реставрационной методике при помощи соответствующих материалов и инструментов.

В рамках практической деятельности были укреплены и склеены фрагменты пальцев и кисти правой руки фигуры раненого бойца, методом догипсовки восполнены многочисленные мелкие объемные утраты, а также был разработан проект воссоздания сложных фрагментов: сапога, ворота рубахи постамента скалы.

Тонирование гипса осуществлялось согласно методике А. С. Антоняна. Перед процессом тонирования поверхность предмета была подготовлена к нанесению защитно-декоративных покрытий. Для этого объект был высушен, расчищен и загрунтован специальным составом

В результате работы были выполнены все задачи: определено авторство, название и дата создания произведения; установлена технология изготовления и история бытования памятника, выполнен комплекс работ по реставрации и консервации скульптурного произведения; работе возвращен экспозиционный вид. Руководство Санкт-Петербургского военного института войск национальной гвардии РФ высоко оценило

¹ Ответ начальника отдела памятников и мемориальных досок Музея городской скульптуры Е. А. Шишкиной.

выполненную работу по реставрации скульптур. Впоследствии на постамент скульптуры была установлена латунная табличка с текстом: «Скульптура отреставрирована в 2019 году сотрудниками и студентами кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры СПбГИК».