

**Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное 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 2
«ИСКУССТВО И ВОЙНА»**

Доклады

Руководитель секции:

Габриэль Галина Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой искусствоведения;

Модератор:

Арутюнян Юлия Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры искусствоведения

Санкт-Петербург
2020

Юлия Ивановна Арутюнян, кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Тема Великой Отечественной войны и блокады в графике Виктора Васильевича Морозова

Виктор Васильевич Морозов (1904–1961) – выпускник факультета графики Института живописи, скульптуры и архитектуры 1940 года. Художник долго стремился попасть в прославленный вуз и только вмешательство И.И. Бродского позволило уже сложившемуся мастеру, окончившему Пермский художественный техникум и, занимавшемуся театральными декорациями и плакатом, поступить в мастерскую П.А. Шиллинговского [1, с. 175]. Обучение повлияло на формирование индивидуальной графической манеры В.В. Морозова – от широких размашистых работ, стремления к декоративности и наглядности мастер переходит к тонким вдумчивым камерным произведениям. Дипломная работа Серия ксилографий по мотивам книги Ю. Н. Тынянова «Кюхля» была оценена на «хорошо» [4, с. 380] вследствие чрезмерной академичности графических листов. Гравюры на дереве отличаются выразительностью динамичного штриха, композиции носят классический характер, мастер тонко стилизует произведения под эстетические установки изданий XIX века: заставки и виньетки с видами Санкт-Петербурга чередуются с повествовательными изображениями, построенными по академическим правилам композиции, пространства, ритмического строя. Особую роль в иллюстрациях мастера играет город, он сам говорил, что учителя – П.А. Шиллинговский и Е.С. Кругликова – научили «открывать новое в облике Ленинграда», передавать тонкость его очертаний, неповторимые тона [1, с. 175].

Во время Великой Отечественной войны В.В. Морозов вступил в народное ополчение, в годы блокады выполнял задания Политуправления Ленфронта, посещая военные части и постоянно рисуя, выпускал альбому с портретами героев и многочисленные листовки. Совместно с А.Н. Яр-Кравченко В.В. Морозов выпускает серии портретов лётчиков «Герои воздушных боев за Ленинград» (1942), «Борьба за Ленинград. Лётчики» (1944). Он иллюстрирует книги Н.С. Тихонова «Ленинградский год» и «Ленинград принимает бой» (1943). Несмотря на контузию, «в годы блокады он оставался самим собой – шутил, смеялся, картинно носил папаху, вместе с Саяновым, с которым был дружен, отпустил гвардейские усы» [1, с. 176]. Был награждён двумя орденами «Красная звезда» и медалями [3, с. 3]

Зимой 1942 года художник рисует блокадный город, отразив в этих работах величие израненного, но сопротивляющегося Ленинграда. Выпущенные в виде открыток, офорты стали документом эпохи, отразившим события глазами очевидца. Город пуст, мороз сковал каналы, разбитные решетки и повреждённые деревья острыми силуэтами читаются на фоне

зданий с чёрными проёмами окон («Фонтанка. Первая блокадная зима» (1942), «Летний дворец Петра (1943)). Узнаваемые архитектурные ансамбли – немые свидетели происходящего, заметны не разрушения, но пустота и сковавший всё лёд – холодное небо затянуто облаками, крылатая фигура форштевня «парит» над набережной («Ростральные колонны. Зима 1942 года»). Военные действия косвенно отражены в работах «Боевой корабль у Лебяжьей канавки» (1943), где острая графика мачт вторит живописным силуэтам деревьев Летнего сада и «Воздушный патруль над Невой» (1944) – над узнаваемым силуэтом Петропавловской крепости в тёмных облаках читается след самолёта. Мотив непогоды, хлещущего ливня и ветра, возникает в сцене работ по маскировке объектов «Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала» (1943), «Сфинкс на Неве» (1943). Символом обороны становятся аэростаты, расставленные в узнаваемых знаковых местах «Дворцовая площадь» (1943). Образ художника с альбомом в руках и руками, перепачканными углем, сохранился в воспоминаниях о годах войны [1, с. 176].

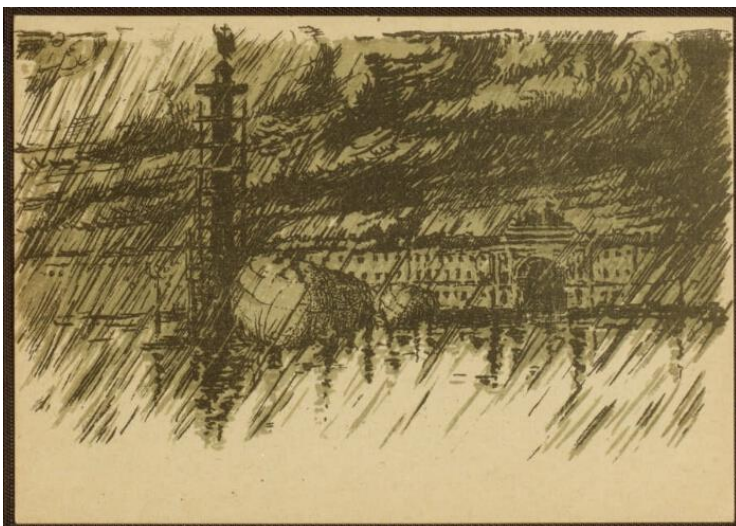
Послевоенное наследие В.В. Морозова связано с образами города на Неве – виды архитектуры и парков, иллюстрации к классическим произведениям русской литературы – А.С. Пушкина, И. А. Гончарова. Персональные выставки 1949 [2] и 1956 гг. [3] продемонстрировали широту творческих поисков и профессиональные возможности графика и иллюстратора, наследие которого актуально и как документ эпохи, и как отражение истории, и как воплощение образа Ленинграда в искусстве XX века.

Литература:

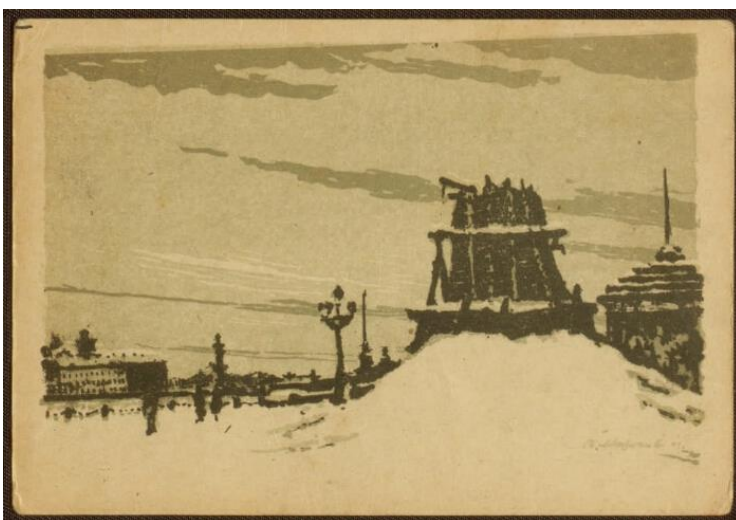
1. Вечтомова Е. Художник Морозов / Елена Вечтомова // Нева, №5, 1983. С. 175–176.
2. Каталог выставки работ художника В. В. Морозова [Текст]. – Ленинград : Ленингр. союз советских художников, 1949. - 7 с.
3. Каталог выставки работ художника В. В. Морозова [Текст]. – Ленинград : Дом писателя им. Маяковского, 1956. - 23, [1] с. : ил.
4. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской Академии художеств. 1915–2005. / Ред. С. Б. Алексеева. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 2007. – 792 с.



В. В. Морозов. Ленинград в сентябре 1942 г. (Из иллюстраций к книге Н. Тихонова "Ленинградский год"). Воениздат НКО, [1943]. 1 открытка : офсет



В. В. Морозов. Ленинград в октябре 1942 г. (Из иллюстраций к книге Н. Тихонова "Ленинградский год"). Воениздат НКО, [1943]. 1 открытка : офсет



В. В. Морозов. Ленинград в январе 1943 г. (Из иллюстраций к книге Н. Тихонова "Ленинградский год"). Воениздат НКО, [1943]. 1 открытка : офсет

Елена Анатольевна Боровская, доктор искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской Академии художеств, член Союза художников России, Союза архитекторов и Ассоциации искусствоведов (АИС).

Сквозь дым и пламя войны: искусствоведы – участники Великой Отечественной

Биографии и судьбы этих людей не часто связывали с Великой Отечественной войной, да и сами они не часто вспоминали пережитое. Вернее так – с нами, студентами 1970-х-80-х годов они об этом не говорили. А нам казалось, что война – это что-то далёкое, канувшее в прошлое, и уж точно не имеющее отношения к этим успешным и благополучным немолодым учёным, авторам фундаментальных трудов и статей по истории искусства, благосклонно отвечавших кивком на наши приветствия при встрече в длинных коридорах Академии – института им. И.Е. Репина. Только значительно позже, при подготовке справочника «Страницы памяти» мне довелось с удивлением узнать о боевом прошлом многих представителей нашей вполне мирной и отстранённо-гуманитарной искусствоведческой профессии. Вспомнить об этом в год празднования 75-летия Победы не только уместно, но и необходимо, это своего рода «долг» памяти о тех историках искусства, чьи послевоенные творческие биографии и труды нам хорошо известны, а вот тяжелейшие годы военного лихолетья, совпавшего с их молодостью – долго оставались лишь их личными историями.

Разумеется, невозможно вспомнить всех академических педагогов-искусствоведов, прошедших горнило военных лет. Кто-то, как Н.Н. Никулин, оставил книгу воспоминаний о пережитом, кто-то, как уже говорилось, предпочитал не вспоминать годы войны и блокады. Один из преподавателей – Юрий Карлович Бойтман (1923–2005) принадлежал к поколению, опаленному войной с юных лет, со школьной скамьи. В 1941 году он окончил десятилетку и сразу же был призван в армию, прошел всю войну, воевал на различных фронтах до самого конца Отечественной войны, был четырежды ранен. Последнее тяжелое ранение получил в Берлине, после выполнения важного и опасного задания по разминированию моста через р. Шпрее. Был награждён орденом «Красного знамени», двумя орденами «Красной звезды», орденом «Отечественной войны» 2-ой степени, медалями. После демобилизации Ю.К. Бойтман поступил на искусствоведческий факультет института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, который с отличием закончил в 1952 году. Профессиональная деятельность Ю. Бойтмана в эти

годы была связана с издательской деятельностью в издательствах «Искусство» и «Советский художник», а с 1965 года он начал преподавать на кафедре зарубежного искусства института им. И.Е. Репина, где читал лекции по истории искусства зарубежных стран XIX и XX века. Лекции Ю.К. Бойтмана пользовались популярностью среди студентов, в своих лекциях и статьях он освещал основные стилистические направления в искусстве XX века: кубизм, экспрессионизм, сюрреализм, концептуализм. В 1970 г. Ю.К. Бойтман защитил кандидатскую диссертацию по теме «Революционная карикатура Парижской коммуны». Этой же теме посвящены основные научные работы искусствоведа – статьи, рукописи, доклады на конференциях.

София Владимировна Коровкевич (1901–1992) перед войной работала в Русском музее, преподавала в институте им. И.Е. Репина. В апреле 1941 года Коровкевич защитила кандидатскую диссертацию на тему «Пейзажные этюды Александра Иванова». А через 2 месяца началась война... В 1941 году София Владимировна уходит на фронт добровольцем Советской армии, сначала сандружинницей, затем получает звание лейтенанта медицинской службы. Она участвует в ожесточенных сентябрьских боях 1941 года под Ленинградом, затем проходит дорогами войны с действующими частями 3-его Прибалтийского фронта. Окончание войны С.В. Коровкевич встретила инструктором пропаганды в окружном военном госпитале г. Минска. Награждена медалями «За отвагу», «За оборону Ленинграда», «За Победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941 – 1945 гг.». После демобилизации Коровкевич вернулась в Ленинград, продолжила преподавательскую работу в институте им. И.Е. Репина, читала лекции по истории советского изобразительного искусства, писала статьи, посвященные различным проблемам русского и зарубежного искусства. Круг научных интересов Софии Владимировны был очень широк – ею написаны такие работы как «И. Серебряный», «Очерки по истории советской живописи», «Картина И.Е. Репина “Не ждали”», «О типическом образе в живописи». В 1971 году С.В. Коровкевич защитила докторскую диссертацию, а изучение и классификация советского искусства на долгие годы стало основной темой ее профессиональных интересов.

Георгий Петрович Степанов (1924–2007) окончил художественную школу (СХШ) в 1942 г., сначала попал в пехотное училище, а в феврале 1943 – в действующую армию, воевал в составе 1 и 2 Белорусских фронтов. Осенью 1944 г., после ранения, находился на излечении в эвакогоспитале в Тамбовской области. Был награждён орденом «Красной звезды», медалями. Вернувшись в 1945 г. в Ленинград Степанов поступил в институт им. И.Е. Репина. потом в аспирантуру, а после её окончания и защиты диссертации начал преподавать в этом институте. Педагогическая карьера Степанова складывалась вполне

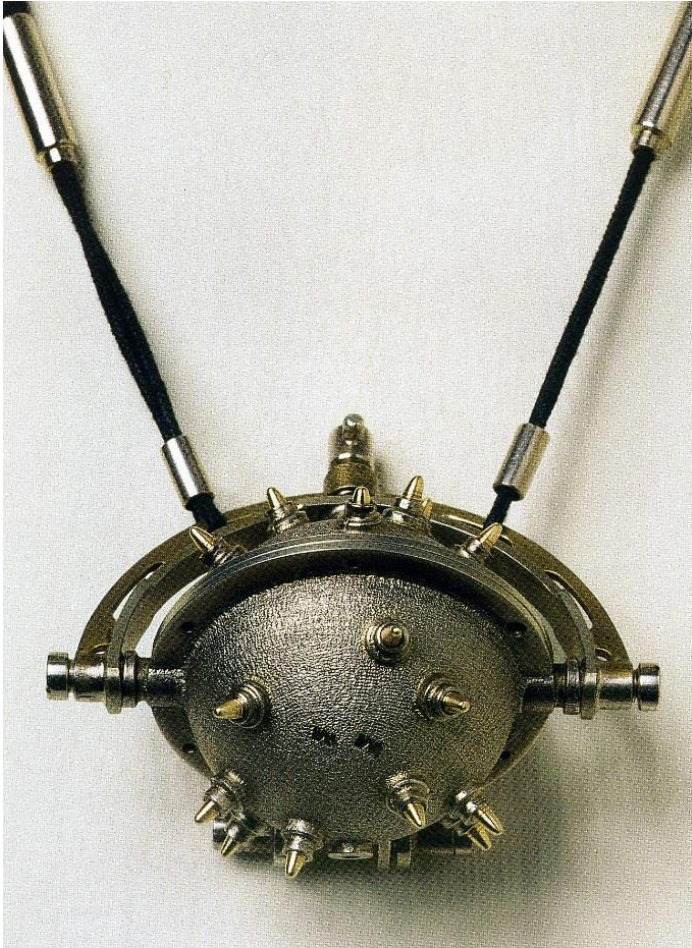
успешно, но творческая активность не позволяла ему ограничиться только преподавательской деятельностью. Он публиковал многочисленные статьи по проблемам теории и практики архитектуры, одна за другой выходили его книги: «К новому стилю», «В содружестве с архитектурой», «Эстетика социалистического города», «Основы архитектурной композиции». Научные интересы Степанова были связаны с проблемами архитектуры и прикладного искусства, синтеза пространственных искусств, с вопросами монументально-художественного убранства города. В 1973 г. Степанов защитил диссертацию по теме «Проблемы взаимодействия архитектуры и монументального искусства», за которую ему была присуждена ученая степень доктора искусствоведения. В 1984 г. вышла его фундаментальная монография «Композиционные проблемы синтеза искусств». В институте им. И.Е. Репина Степанов вёл большую преподавательскую и научную работу: он неоднократно избирался деканом архитектурного факультета, издавал статьи и монографии, разработал уникальный курс архитектурной графики, руководил аспирантами. С 1981 по 1987 гг. Степанов был ректором Высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной (ныне – СПбХПА им. А.Л. Штиглица), там же он возглавлял персональную мастерскую и заведовал кафедрой архитектурного проектирования. До последних дней Георгий Петрович Степанов был творчески деятелен, не оставлял занятий искусством, писал и публиковал статьи и воспоминания.

Всего лишь 3 биографии из многих человеческих судеб, прошедших сквозь тяжелые испытания Великой Отечественной войны, – биографии наших соотечественников, коллег, искусствоведов, наших преподавателей. Как в капле воды отразилась в них судьба всего народа, судьба поколения, прошедшего «сквозь дым и пламя войны», сквозь испытания, не разделяющие людей по профессиональному или какому-то другому признаку. Но нам необходимо знать и помнить это прошлое, прежде всего для того, чтобы лучше понимать и ценить настоящее.

*Галина Николаевна Габриэль, кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой искусствоведения, Санкт-Петербургский
государственный институт культуры*

Ювелирное искусство сквозь призму войны

Тема войны и связанных с ней памятных событий, героев – с древнейших времен становятся предметом художественного осмысления и интерпретации в различных видах декоративно прикладного творчества, в том числе ювелирного. При этом диапазон используемых пластических форм, жанров, материалов оказывается поистине неисчерпаем, как и степень «погруженности», рефлексии создателя на ту или иную «военную» тему. Различны, наконец, и обстоятельства, цели создания этих произведений, их бытование в той или иной культурной среде. Динамичные сцены битвы скифов с эллинами на серебряных ритонах и вазах из скифских курганов, античные геммы с изображениями героев греко-персидских войн, миниатюрные аллегории на тему войны, выполненные эмалью на медальонах эпохи барокко, окопные ювелирные артефакты Первой мировой войны, наивные украшения из гильз и осколков мин Великой Отечественной, сделанные солдатами для далеких и родных женщин, стреляющий «Пистолет Джеймса Бонда», запаянный датским художником Тедом Нотеном в пластиковую сумочку или миниатюрные подвесы «Танк», «Мина замедленного действия» московского художника Милы Кальницкой – все это эхо войн, агрессии, насилия, которые, увы, никогда не закончатся в нашем мире и посему останутся вечной темой сопереживания и осмысления в искусстве. Эти вещи могут быть исключительно достоверным, порой трагическим документом той или иной исторической эпохи, тема войны может нести сентиментальный, исключительно личный посыл, наконец, содержать откровенный иронический подтекст, столь характерный для постмодернизма. Каждая эпоха воплощала эту тему в ювелирных артефактах, ориентируясь на доминирующие социальные, эстетические предпочтения, существенно корректируя, дополняя и обогащая нашу историческую и художественную память.



М Масленников. Подвеска «Мина». Мельхиор, золото. 5,6х4,5 см. 2000.



А. Терещенкова. Брошь «Блокадный Ленинград». Серебро. 6х7 см. 2020.

Голикова Ирина Сергеевна доцент, доцент кафедры станковой и книжной графики, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица

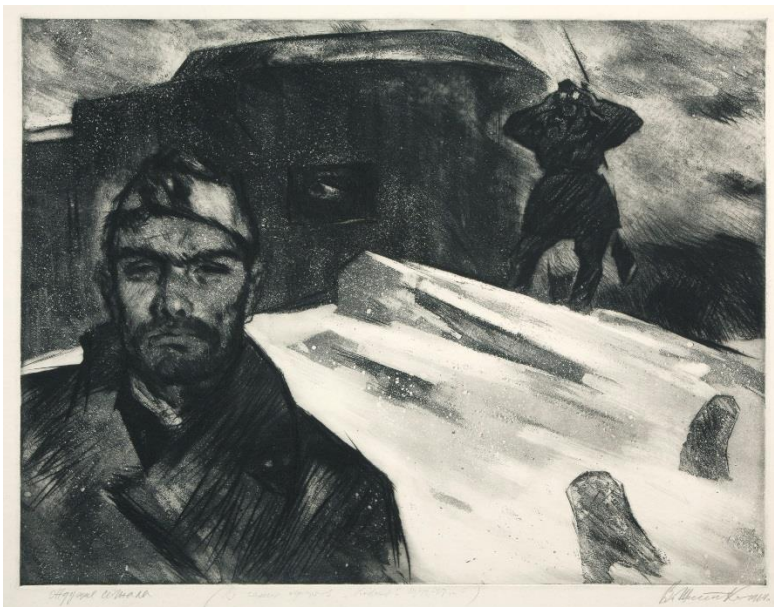
Тема Великой Отечественной войны в творчестве Владимира Ивановича Шистко

Известный ленинградский и петербургский художник Владимир Иванович Шистко (1928–2015) – значительная фигура в истории советской и российской печатной графики второй половины XX столетия, в чьем творчестве отразился диапазон тем и сюжетов отечественного реалистического искусства в его поиске образов современности, жизненной правды, гуманизма. Одна из ведущих сюжетных линий в этом контексте выразилась в особом жанре монументальной, исторической, историко-бытовой живописи, а также – графики, связанной с творческим осмыслением Великой Отечественной войны и Победы. Для выросшего в военные годы В.И. Шистко эта тема была взаимосвязана с его личным опытом, сплетавшимся в сознании художника с глубоким историческим размышлением. Начиная с 1960-х гг. В.И. Шистко выполнил значительное число графических листов на тему Великой Отечественной войны, часть которых объединена в серии, посвященные отдельным аспектам сюжетной тематики.

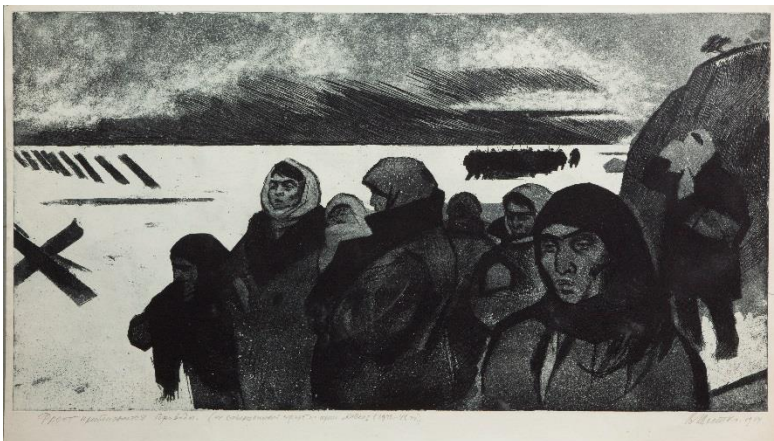
Так, одним из наиболее значимых графических циклов художника стала серия офортов «Кавказ в 1942–1943 гг.» (1963–1965), решенная в контрастной черно-белой стилистике. Эмоциональная заостренность образов коррелируется в ней с качествами графической манеры, идущими от техники исполнения. Выбор техники и сюжет здесь тесно взаимосвязаны, образуя синтез формы и содержания. В сравнении с работами других художников-графиков, обращавшихся к аналогичным сюжетам, произведения В.И. Шистко, соответствуя общей реалистической направленности, своеобразной условности графического языка советского искусства, выделяются особым чувством конструктивности формы, что в целом характерно именно для него.

Также, внимание В.И. Шистко к образам военных лет отразилось и в серии графических листов, посвященных жизни в блокадном Ленинграде (1974), проникнутых трагическим и, одновременно, монументальным настроением, что, опять же, передано и на уровне техники, как бы подтверждающей смысл образа. Резкость, экспрессия, тональный контраст – передают чувство зыбкости бытия и, в то же время, символизируют суровую силу человеческого подвига.

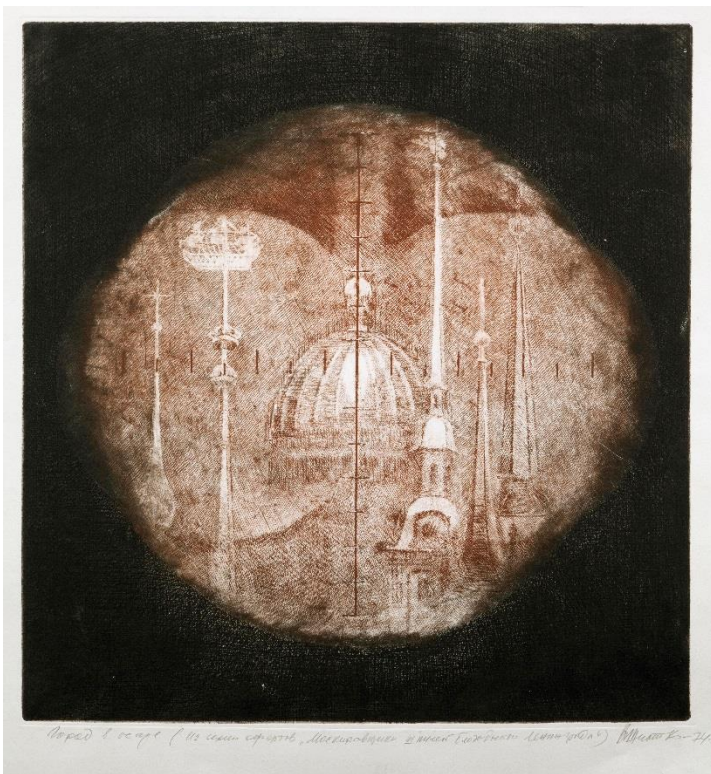
Гуманистический пафос произведений В.И. Шистко особенно значим в связи с его важной ролью в истории российской художественной школы, с позиции его участия в реформировании отечественного образования в области изобразительного искусства. Это, в частности, отобразилось в деятельности основанной им кафедры станковой и книжной графики Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица. Кафедра станковой и книжной графики, ее преподаватели, выпускники и обучающиеся на ней студенты, – сохраняют приверженность идеям, которыми было проникнуто творчество В.И. Шистко. Убежденность в верности реалистического метода творческого выражения в графическом искусстве, – что с уверенностью отображено в работах В.И. Шистко на тему Великой Отечественной войны, – остается выдающимся примером для его учеников, для будущих художников-графиков.



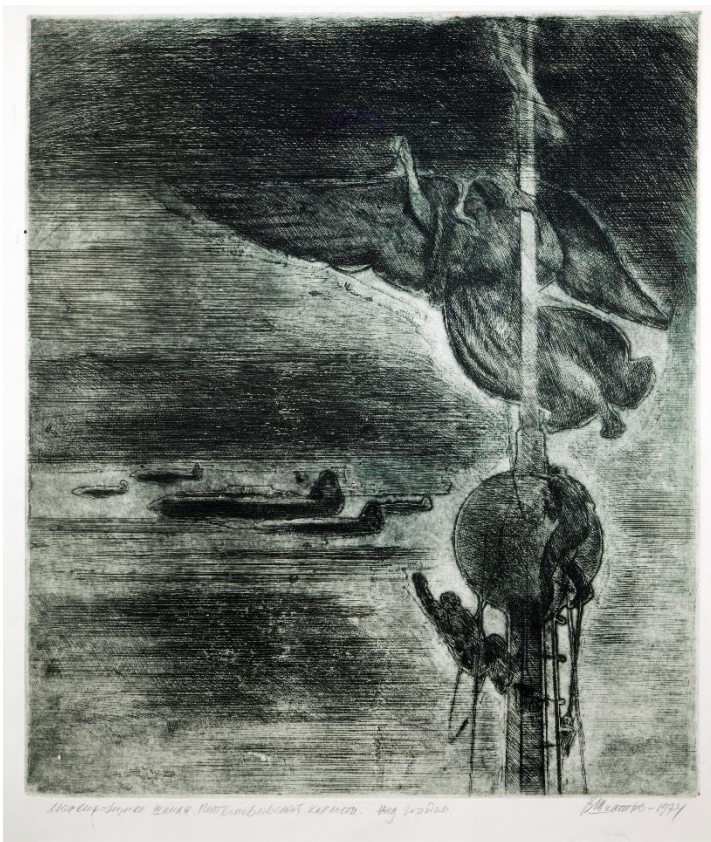
В.И. Шистко «Ждущий сигнала» (из серии «Оборона Кавказа») сухая игла, акватинта, 49x64, 1964



В.И. Шистко «Фронт приближается. Проводы» (из серии «Оборона Кавказа в 1942-43») офорт, акватинта, 50x79, 1964



В.И. Шистко «Город в осаде 1942 г.» (из серии «Маскировщики шпилей блокадного Ленинграда»), офорт, 60x60, 1974



В.И. Шистко «Маскировщики шпилья Петропавловской крепости. Над городом», офорт, 80x60, 1974

Анна Юрьевна Демшина, доктор культурологии, профессор кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Аффект в творчестве Ленины Никитиной как форма визуализации культурной памяти

В современной гуманитарной науке наблюдается повышенный интерес к биографии как к феномену, связанному с культурной памятью. Субъективный опыт, эффект вживания в чужую жизнь позволяет зрителю ощутить личность другого, не похожего на него как ценный культурный опыт. Ленина Никитина ленинградская, петербургская художница, чье творчество, к сожалению, знакомо достаточно узкому кругу зрителей. Талант автора смог превратить события личной жизни в культурное, художественное событие. Работы Ленины Никитиной оказываются актуальны для современного зрителя как яркий пример развития идей фигуративного экспрессионизма и как пример визуализации культурной памяти целой эпохи через творческое осмысление событий своей жизни и как документальное свидетельство событий истории XX века, в том числе Блокады Ленинграда. Разрыв физического восприятия времени и времени культурного приводит к переживанию представленного на картине здесь и сейчас. С позиций феноменологии подобный опыт описывается как переживание, которое, как писал Гуссерль, даётся как определённое бытие, как определяемое вот-тут, существование которого не вызывает сомнений [1, С. 67]. Целостная многослойность художественного жеста напитана определённой субъективного опыта автора. Талант художницы запускает механизм телесного вживания в происходящее, сопереживание придает образу достоверность, заставляет погрузиться в него как в происходящее здесь-и-сейчас. Трагичность образа раскрывается мгновенно, осознание документальности истории, изображённой на полотне, понимание автобиографичности работы лишь усиливают ощущение ужаса и скорби. Многослойность здесь оказывается не интеллектуальным приемом, как например в «Маргарите» Ансельма Кифера, а эмоциональным шоком, связанным с нереалистичной-реалистичностью образа. В данном случае живопись оказывается способной быть более документальной, чем, например, фотография или видеосъемка. Именно живописная форма презентации придаёт образу особую подлинность.

«Жить хочется» самая пронзительная работа Ленины Никитиной. Сама художница рассказывала, что после смерти матери и сестры, она стала жить с соседкой. Ленина и соседка выжили. Но 29 апреля 1942 года они убили и съели третьего обитателя квартиры, кота Полосатика. Это событие стало катастрофой для художницы, хотя благодаря этой жертве она выжила в блокаду. Всю жизнь она была вегетарианкой, помогала бездомным животным и просила, чтобы после смерти ее оставили лежать, как лежали мама и Ляля, чтобы ее съели собачки и котики [2].

Работы Блокадного цикла отличает темная цветовая гамма. Деформированные образы заставляют зрителя вжиться в ужас, пережитый автором, и задуматься об антигуманизме любой войны, ценности личности каждого человека. Талант автора смог превратить события личной жизни в культурное, художественное событие. Э. Гуссерль говорил о «точке-источнике» с которой начинается «производство» длящегося объекта, которая есть первичное впечатление» [3, С. 32]. Произведение искусства может стать, при определённых обстоятельствах такой «точкой источником», запускающим процесс производства объекта. Это позволяет интерпретировать время-переживания художественного произведения как отдельный способ конструирования новых смыслов. Автор автобиографии распадается на себя-нынешнего и себя-вернувшегося в прошлое, на себя существующего телесно и себя представляемого. Этим он может дать зрителю возможность открыть себя другого не похожего на себя привычного. В пространстве между этими полюсами создается я-новый, я телесно целостный и раздробленный одновременно. К. Юнг писал: «Я должен иметь и тeneвую сторону, если я хочу быть целым» [4, С.124]. Блокадная история Л. Никитиной как реальная, так и художественно зафиксированная, представляет зрителю эту оборотную сторону блокадной жизни, о которой и сегодня не очень принято говорить.

Талант художницы запускает механизм телесного вживания в происходящее, сопереживание придает образу достоверность, заставляет погрузиться в него как в происходящее здесь-и-сейчас. В данном случае живопись оказывается способной быть более документальной, чем, например, фотография или видеосъемка. Личная история и субъективное восприятие мира, возведённые талантом в ранг экзистенциального опыта, становятся документальным историческим свидетельством, воздействующим на зрителя не только за счет фактов, но и при помощи художественного языка, создающего эффект погружения в чужой опыт как в свой собственный. Аффективность переживания становится не только способом телесного постижения-ощущения прошлого, но может стать опытом, влияющим на здесь-и-сейчас, личным культурным опытом.

Литература:

1. Михальский К. Логика и время: Опыт анализа теории смысла Гуссерля. Хайдеггер и современная философия. / К.Михальский. - М., 2010. – 424 с.
2. Починок О.М. "Жить хочется" / О.М. Починок. Документальный фильм "Жить хочется". – Электронный ресурс.
3. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени // Гуссерль Э. Собр. соч. под ред. В.И.Молчанова. Т.1. М., 1994.– 470с.
4. Психология личности : [хрестоматия]. Том 1 / ред.-сост. Д. Я. Райгородский. 2-е изд., доп. Самара : Бахрах, 1999. — 448 с.

Ольга Анатольевна Исаева, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Военная тематика в австралийском искусстве первой половины XX века

Тема войны в творчестве австралийских художников занимает особое место. Память об участии австралийских и новозеландских вооруженных сил в кампаниях первой и второй мировых войн бережно сохраняется в истории и художественной культуре обеих стран; одним из наиболее важных музеев Австралии является Военный Мемориал (AWM) в Канберре, открытый в 1941 году и таким образом связавший воедино две мировые войны. Задуман он был как памятник «анзакам» – солдатам Австралийско-Новозеландского корпуса (ANZAC), не вернувшихся с фронтов Первой Мировой, однако сама жизнь превратила его в мемориал по погибшим и в боях Второй Мировой, и других войн XX и даже XXI века. Показательно, что главное сооружение Мемориала – Зал памяти – имеет вид византийского храма; внутреннее декоративное убранство – мозаики и витражи, созданные ветераном Первой Мировой войны, Нейпиром Уоллером, потерявшем правую руку после атаки при Бюлекуре (1917), удивительным образом сочетают в себе религиозную символику и гимн чести, воинской отваге и человеческой памяти и скорби по погибшим.

Первая Мировая война отразилась в творчестве австралийских художников многообразно. Так, существовала должность армейского художника, в чьи обязанности входило запечатление военных событий не с точки зрения участника, а как бы беспристрастного свидетеля. В этом анзаки были не новы – английские вооруженные силы обзавелись такими же художниками-солдатами. Так, одним из важнейших живописцев-документалистов Британии стал Джон Лейвери (его товарищ по кисти Уильям Орпен был более драматичен и менее пунктуален в изображении событий войны). В числе «анзаков» существовало специальное подразделение – Australian War Records Section, которое, помимо составления документации иными способами, вело живописное отображение событий войны. Так, среди его служащих были лейтенант Фрэнк Крозьер и капитан Уилл Лонгстафф, оставившие масштабные пейзажи, где запечатлены ландшафты Галлиполи и Соммы как театры боевых действий. Однако следует в первую очередь назвать имя Джорджа Ламберта, чье служение кистью заслуживает отдельного уважения – его работы, подобно живописи Орпена, будучи документальными, пронизаны то гордостью, то горечью от увиденного и далеко не всегда оставляют впечатление отвлеченного, беспристрастного запечатления событий. Такими являются и его портреты – друзей-художников, случайно или специально запечатленных солдат и офицеров АНЗАК, – например, созданный им портрет Артура Стритона, одного из самых блестящих

представителей «Гейдельбергской школы» и в целом австралийского искусства конца XIX–начала XX века, который отправился на войну в качестве военного врача и вернулся с серьезным душевным надломом. Именно Джордж Ламберт создал знаковое произведение «АНЗАК. Высадка. 1915», ставшее одновременно и военным документом, и памятником мужеству простых солдат, и обвинительным актом безжалостной машине войны.

Вторая мировая война в произведениях австралийских художников – участников боевых действий – отразилась совсем иначе. Не стоит забывать и тот факт, что до момента строительства Австралийского Военного мемориала художникам-свидетелям Первой мировой пришлось пройти и этап унижительного пренебрежения их военным творчеством – не все оценили их усилия и результаты их творческо-военного подвига. Однако с началом Второй Мировой войны стало ясно, что военный художественный опыт не останется в прошлом.

Как и во время Первой мировой войны, австралийские военные власти поручили художникам запечатлеть военные действия Австралии, в основном для коллекции Австралийского военного мемориала. В период с 1941 по 1945 год около 45 художников служили на театрах военных действий. Несколько художников, в том числе, например, Айвор Хиль, работали на Ближнем Востоке и в Греции. Характерный, маскулинный стиль Хиля сделал его идеальным художником для воплощения образа австралийского солдата в официозно-патриотическом смысле; позже он участвовал с теми же целями – запечатлеть участие австралийских подразделений – в Корейской войне. Не менее заслуживающие внимания произведения были созданы в Юго-Восточной Азии и Новой Гвинее Дональдом Френдом, Эриком Тейком и Мюрреем Гриффином, запечатлевшими ужасы принудительных трудовых лагерей. Более мирные пейзажи Новой Гвинее можно увидеть в зарисовках Джеффри Мейнуоринга; мирные или объятые тревогой, но без военных сцен, – виды сельской Польши и Германии – в изображении Гая Грей-Смита; ландшафты Сирии и Ливана – в живописных этюдах Фрэнка Ходжкинсона.

Другие художники (некоторые из которых были прикреплены к отряду камуфляжа) сделали официальные записи о тылу: картины и рисунки Уильяма Добелла из Корпуса гражданского строительства включают его культовый портрет «Билли Бой» (1943). Австралийцы, служащие в Англии, были запечатлены Стеллой Боуэн, а их скульптурные портреты сделаны Барбарой Трайбл.

По-особенному вторая мировая война отразилась в живописи и графике тех художников, кто не был призван служить кистью, но на фронте побывал: почти рембрандтовские мотивы внутреннего, глубокого спрятанного страдания и непосредственное обращение к светотеневой драматургии великого голландца, которые только подчеркивают подспудный трагизм изображения, можно увидеть в живописи Артура Бойда. Иначе военные мотивы отразились в творчестве художников, бежавших из Европы, например, целой плеяды еврейских мастеров, среди которых наиболее оригинальным и

мощным явлением представляется живопись Йосля Бергнера – он пишет портреты аборигенов, полные безрадостных, тягостных размышлений, – проводя совершенно явные параллели с судьбой еврейского народа на оккупированных территориях. Другой лик войны показали немецкие художники – бежавшие из нацистской Германии и переправленные в лагеря для интернированных из Англии в Австралию – это крик боли, горечи, непонимания, – таковы ксилографии Людвига Мака. Среди художников-австралийцев с яростью и гневом немецких экспрессионистов лики войны отобразил Альберт Такер в целой сюите «Образы современного зла» и отдельных произведениях, как например «Девушки победы», показав обратную сторону военного быта. В целом, характеризуя искусство австралийских художников периода Второй Мировой, легко отметить гораздо более мрачный, не помпезный и не ура-патриотический характер (за редкими исключениями), что объясняется тяжелым опытом художников, прошедших Первую Мировую, наплывом европейских эмигрантов и общими гораздо более пессимистическими настроениями в Австралии – если Первая Мировая война шла далеко от границ страны, то Вторая стала куда ближе из-за вступления в войну Японии.

Тем не менее, каким бы тяжелым не был опыт, полученный художниками Австралии на войне, он занял заметное и достойное место в художественной культуре страны; произведения, созданные в память о военных событиях, строго документальные или наполненные мрачной экспрессией, созданные свидетелями или как отклик на события – вошли в золотой фонд австралийского искусства и коллекцию одного из крупнейших мировых военных мемориалов – AWM.

Литература:

1. Allen C. Art in Australia. – London: Thames & Hudson, 1998. 223 p.
2. Sayers A. Australian art/ Andrew Sayers. – Oxford: University Press, 2001. 257 p.
3. Smith B. Australian painting. 1788-1990/ Bernard Smith, Terry Smith. – Melbourne, Oxford: University Press, 1992. 568 p.
4. Коллекция изобразительного искусства. Вторая Мировая война// Австралийский военный мемориал. – Australian War Memorial// Доступ: https://www.awm.gov.au/advanced-search?collection=true&facet_type=Art&facet_related_conflict_sort=10%3ASecond%20World%20War%2C%201939-1945 . Дата обращения: 2.10.2020



**Джордж Ламберт. АНЗАК. Высадка, 1915. Х.м. 1920-22. 199x370 см.
Австралийский Военный Мемориал**



**Алан Мур. Монастырский холм в Кассино. Италия. 1945. Х.м. 33x45 см.
Австралийский Военный Мемориал**



Деннис Адамс. Рейд. 1945. Х.м. 85x95 см. Австралийский Военный Мемориал



Харольд Герберт. Перевязочный пункт. Дамур. Сирия. 1941. Акв., бум. 37x53 см. Австралийский Военный Мемориал

Мухаметзянова Раушания Фархатовна, аспирант.
Научный руководитель: д-р пед. н., проф. Бенин Владислав Львович, ФГБОУ
ВО Башкирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы, г. Уфа

Портрет героя войны в виртуальной версии Русского музея

Современные культурные интернет-проекты стали основными мероприятиями в праздновании 75-летия Победы. Наиболее масштабным мультимедийным проектом в представлении произведений изобразительного искусства является «Виртуальная выставка «Великая Отечественная война» из собраний Русского музея и собраний музеев России». На сайте «Русский музей: виртуальный филиал» демонстрируется свыше 900 работ выдающихся художников страны. Основой интерактивной коллекции стала выставка «70 лет Победы», созданная еще в 2015 году. Государственный Русский музей сформировал единое культурно-информационное пространство, объединившее коллекции Русского музея и 45 художественных галерей России.

На сайте виртуального музея представлены работы художников Башкортостана, которые находятся в Башкирском государственном художественном музее имени М.В. Нестерова: картина А.Ф. Лутфуллина «Ожидание», акварельные портреты К.С. Девлеткильдеева «Г.Х. Мухамедисламов» и «Г.А. Муратова», графика Р.Г. Гумерова «Освобожденный Смоленск» и «Переправа через Березину», живопись В.П. Пустарнакова «Пулеметная рота» и «Прифронтной эвакуационной больницы», а также полотно художника Р.М. Нурмухаметова «Портрет Героя Советского Союза, генерал-майора в отставке Тагира Таиповича Кусимова».

Рашит Мухаметбареевич Нурмухаметов – Народный художник РСФСР, заслуженный художник БАССР, лауреат Государственной премии Башкирской АССР им. Салавата Юлаева – «выдающийся художник, творчество которого неразрывно связано с родным Башкортостаном. Великолепный портретист внес огромный вклад в развитие национального изобразительного искусства, активно способствовал признанию национальной живописи на международной арене».

Рашит Мухаметбареевич Нурмухаметов создал образ Тагира Таиповича Кусимова как дань уважения к герою. Портрет генерала-майора Тагира Таиповича Кусимова является воплощением национального образа воина-героя, передает ценности национальной культуры, которые заключаются в любви к Родине и великому служению народу. Портрет Героя Советского Союза Т.Т. Кусимова, написанный в 70-х годах прошлого века, увековечил прославленного башкирского генерала в изобразительном искусстве и в виртуальном мире.

Цифровые проекты, представляющие произведения искусства разных регионов страны, знакомят с богатым культурным наследием народов России.

Единое культурно-информационное пространство формирует условия для развития и интеграции национальных культур в единой ценностной парадигме средствами современных интерактивных технологий.

Литература:

1. Великая Отечественная война / Виртуальный Русский музей [Электронный ресурс] // Государственный Русский музей. URL: https://rusemuseumvrm.ru/online_resources/art_gallery/vov/index.php (дата обращения: 10.10.2020).
2. Левандовский С.Н. Посвящается светлой памяти всех, кто принимал участие в борьбе с фашизмом. / Вступительная статья к виртуальной выставке "70 лет Победы" [Электронный ресурс] // Государственный Русский музей. URL: <http://www.virtualrm.spb.ru/ru/resources/galleries/70> (дата обращения: 10.10.2020)
3. 70 лет Победы. Произведения из собраний БГХМ им. М.В. Нестерова (Уфа) / Виртуальная выставка [Электронный ресурс] // Государственный Русский музей URL: <http://www.virtualrm.spb.ru/ru/resources/galleries/70> (дата обращения: 10.10.2020)
4. Сорокина В. История и Культура Башкортостана. Рашит Мухаметбареевич Нурмухаметов. / По В. Сорокиной, Я. Голованову [Электронный ресурс] // URL: <https://www.bashculture.ru/archives/100> (дата обращения: 10.10.2020)



Р.М. Нурмухаметов
Портрет Героя Советского
Союза генерал-майора в
отставке Т.Т. Кусимова.
1973. Государственный
Русский музей.
Санкт-Петербург

Олейник Мария Сергеевна, старший научный сотрудник музейного отдела фондов (МОФ), Центральный военно-морской музей

Графика 1941-1945 гг. художников политуправления при ВМФ СССР как документ военного времени

С началом войны батальный жанр переживает новый виток развития, что было обосновано созданием художественных документов и работ большого творческого накала. Эффективной формой работы художников и фотографов на фронтах являлась фронтовая бригада, также художники служили при Политическом управлении Краснознаменного Балтийского флота (КБФ), Северного флота (СФ), Черноморского флота (ЧС) и Дунайской флотилии. В то время как советский ВМФ вел боевые действия и содействовал приморским группировкам Красной армии, участвовал в наступательных и оборонительных операциях, уничтожению кораблей противника и нарушению его морских коммуникаций, защищал свои морские коммуникации, защищал свои морские, речные и озерные перевозки.

Особое значение придавалось художественной фиксации событий Великой Отечественной войны. Служба военных художников при Главном управлении политической пропаганды Военно-Морского Флота Краснознаменного Балтийского флота проходила в Кронштадте в Доме Военно-Морского Флота, где с началом Великой Отечественной войны располагался также и Штаб КБФ.

В задачи художников входило отображение реалий войны, а также выпуск плакатов и иллюстраций для газет, посвященных событиям на флотах, приказам командования. Документальные серии военных этюдов и рисунков Б.И. Пророкова направленного на полуостров Ханко. Я.Д. Романс и В.А. Титов служившие на линкоре «Октябрьская революция», заложили основу повествования о войне Краснознаменного Балтийского флота. В собрании ЦВММ находятся альбомы с рисунками и акварелями Г.С. Верейского с изображением кораблей и событий, выполненные во время боевых вахт, портреты героев. Выразительными и острыми являются портреты матросов, моряков, офицеров ВМФ работы М.Е. Ткачева, А.В. Трескина. Художники касались важных, драматичных, а иногда повседневных сюжетов. Эти натурные зарисовки, этюды составляют мощный корпус документов военного времени.

Флотские художники КБФ активно занимались созданием плакатов и агитационных средств. За громкими именами С.С. Боима, Ю.М. Непринцева, стоит имя И.Ф. Меркеева – художника-любителя, с 19 ноября 1941 г. зачисленного художником в Дом Военно-Морского Флота КБФ (Кронштадт). В Кронштадте выпускали небольшие тиражи сатирических плакатов и боевых листов, объединенных под названием «Балтийский прожектор». Эти агитационные материалы выполнялись специально для флотов и распространялись на кораблях.

О военных художниках в годы Великой Отечественной войны часто говорят, что кисти их оружие и с этим сложно не согласиться. К.Г. Дорохов – художник, который в течение войны служил на Краснознаменном Балтийском, Черноморском флотах и Дунайской флотилии. Образы «тружеников» войны, их будни и героические подвиги – таково содержание сотен произведений флотского художника. Л.В. Сойфертис – сотрудник фронтовой газеты, участник обороны Одессы, Севастополя. Окончил войну в Берлине. В.П. Катаев назвал художника Л.В. Сойфертиса «снайпером пера и карандаша», поскольку его жанровые зарисовки, сделанные в годы Великой Отечественной войны, были удивительно точны и понятны каждому.

Штатным художником при Политуправлении ВМФ Северного флота в годы войны был А.А. Меркулов. Он создал более тысячи картин, гравюр, рисунков, плакатов, в первую очередь, посвященных Северу. Участник Великой Отечественной войны, обороны Советского Заполярья, Петсамо-Киркенесской наступательной операции, боевых походов кораблей Северного флота, боевых вылетов. Руководитель маскировки кораблей, один из авторов сатирических плакатов «Таран» и «Окна «Полярной правды». Автор линогравюр, публиковавшихся в газетах «Краснофлотец», «Северная вахта», «В бой за Родину», «Полярная правда». Оформитель нескольких сборников «Слава бесстрашным», альбома «СФ в боях за Родину», серии графических зарисовок «Дорога в Киркенес – Норвегию».

Достоверность в графике была исключительной, что К.Г. Дорохов отмечал в своих мемуарах. Впечатления и созданные графические листы послужили базой для создания многих художественных произведений уже поствоенное время. Ю.М. Непринцев в картине «Балтийцы» (1969) сформировал образную суть замысла картины, основанную на военном опыте: В картине Ю.М. Непринцева «Натюрморт» (1979), в которой старые фотографии и боевые награды на столе приближены к зрителю, напоминают о тех, кто их заслужил их своим подвигом. За именами известных фронтовых флотских художников сегодня стоят имена современных художников мастерской художников-маринистов ЦВММ, которые создают талантливые произведения, повествующие о героизме моряков.

Мария Валерьевна Омеляненко, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

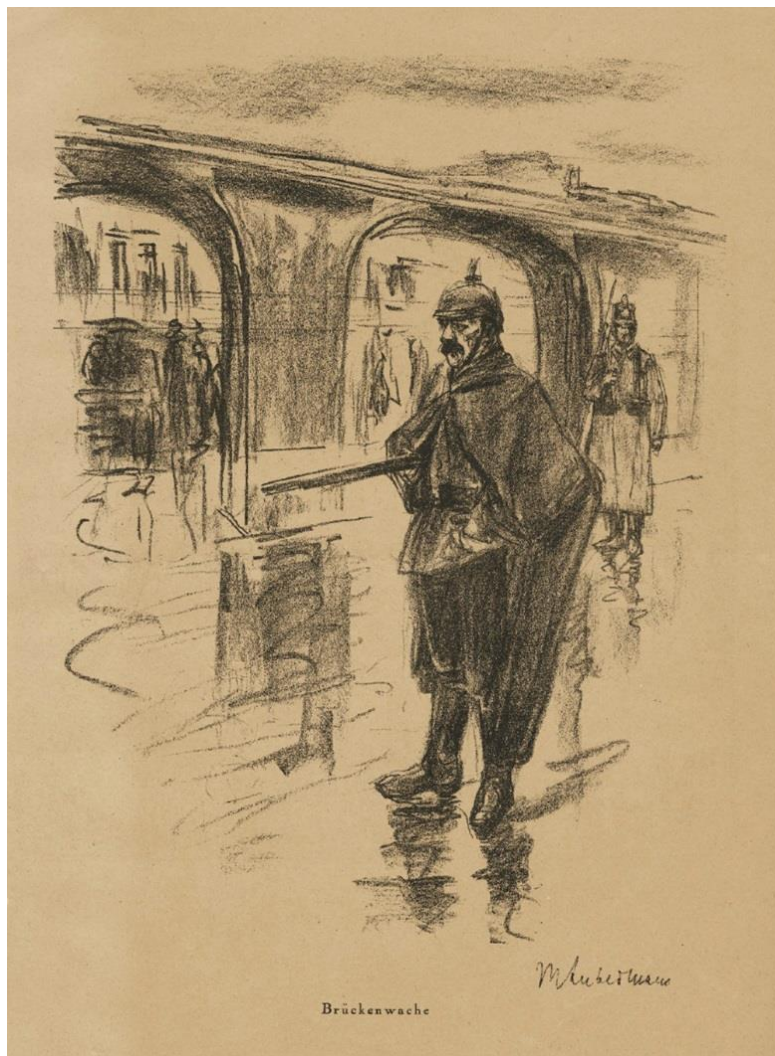
Образы войны в литографиях листовок «Kriegszeit»

Немецкие листовки «Kriegszeit», издававшиеся в 1914–1916 годах в Берлине, представляют собой одновременно идеологический и художественный проект, нацеленный на поднятие патриотического духа немцев. Идея этого литографированного издания, сближавшегося по функции с заново востребованными в XX в. «летучими листками», принадлежала П. Кассиреру – коллекционеру и галеристу современного динамичного и рефлексивного типа. В годы своей деятельности он формировал запрос на целые отрасли берлинской графики и привлек к работе с литографией ряд выдающихся живописцев и скульпторов. Номера листовок «Kriegszeit» содержат многообразные в жанровом и стилистическом отношении реакции людей искусства на текущие военные и политические события. В проекте участвовали ведущие представители художественного сообщества Берлина и начинающие: М. Либерман, А. Гауль, Э. Барлах, молодые художники экспрессионистического направления и те, кому только предстояло найти свой метод в 1920-е годы. Наследником «Kriegszeit» стало издание с теми же участниками, но имевшее уже антивоенную программу – «Der Bildermann» (1916).

В течение второй половины XX в. данная периодика не привлекала к себе большого внимания исследователей. Она трактовалась как побочная и утилитарная работа крупных художников. Кроме того, из-за манифестации в листовках имперского патриотизма они подвергались идеологическому осуждению, постепенно смягчавшемуся с ходом времени. В данный момент, – в соответствии с вниманием искусствоведов к изучению малых, ранее игнорируемых художественных феноменов и глобальным исследованием художественной периодики последних столетий, – издание «Kriegszeit» воспринимается как уникальный опыт программной постановки творческой задачи мастерам из совершенно разных художественных лагерей, при этом не всегда знакомым с разработкой злободневной тематики. Результат этого проекта – настоящий срез эстетического и политического восприятия событий Первой мировой войны, включающий в себя отвлеченные аллегории и «правду» о фронте, меланхолические частные наблюдения и батальные репортажи, политическую карикатуру и мемориальные изображения, посвященные павшим товарищам.

Современное изучение этого проекта значимо: для понимания эволюции профессии галериста и куратора, для социальной истории искусства, для исследования трансформаций национальной идеи в изобразительном искусстве, а также попыток воплотить военную тему - при полном отсутствии временной дистанции и возможности дать обобщение с художественной или

чисто человеческой точки зрения. Важным современным открытием может быть названо то, что патриотическое и порою милитаристское содержание «Kriegszeit» не отменяет того обстоятельства, что наряду с «Der Bildermann» Кассирера, это издание внесло свой вклад в формирование осознанной концепции антивоенного искусства, обсуждавшейся в Германии в 1920-х годах, спустя десятилетие после военных событий.



Макс Либерман. Караульный на мосту («Kriegszeit: Künstlerflugblätter», № 64/65, март 1916 г.)



Эрнст Барлах. Эвакуация
(«Kriegszeit: Künstlerflugblätter»,
№ 50, август 1915 г.)



Оскар Нерлингер. Госпиталь в
Зюденде («Kriegszeit:
Künstlerflugblätter», № 43, июнь
1915 г.)

Лариса Викторовна Папина, аспирант, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Научный руководитель Юлия Ивановна Арутюнян, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Инсталляция Герхарда Рихтера «Биркенау» как воплощение памяти жертвам Холокоста

Герхард Рихтер – один из самых дорогих современных немецких художников. Его творческий путь проследовал от фотокартин до абстрактных работ. Недавно была анонсирована последняя крупная работа Герхарда Рихтера, создание витражей для трех больших окон в монастыре Толай в Сааре [1].

В контексте предложенной темы мы сфокусируемся на другой работе Герхарда Рихтера – инсталляции «Биркенау». Эта инсталляция начала создаваться в 2014 году и посвящена концентрационному лагерю Биркенау, известному более всего под названием Аушвиц, Аушвиц-Биркенау или Освенцим. В историю этот концентрационный лагерь вошел 14 июня 1940 года, когда в него была доставлена первая партия заключенных – свыше 700 поляков.

Герхард Рихтер, создавая инсталляцию, посвященную памяти об этом концентрационном лагере изначально хотел создать фотокартину, но полотно перерисовывалось, вскрывалось скальпелем и видоизменялось так, что от первоначальной задумки художника остались черно-белая с красными вкраплениями абстракция. Или кровь на черно-белом фоне. Глядя на неё можно подумать, что осталось черно-белое фото, истлевшее со временем. Фотографии тогда были еще черно-белыми и в них въелась кровь. Очевидно, в процессе работы художник понял, что ни одна фотография не передает ужаса от случившейся трагедии. Оттого полотна не стремятся к реализму лишь абстрактно намекая, что произошло и позволяя зрителю самому выработать интерпретацию основываясь на личную память, воспоминания из прочитанной литературы или образные ассоциации.

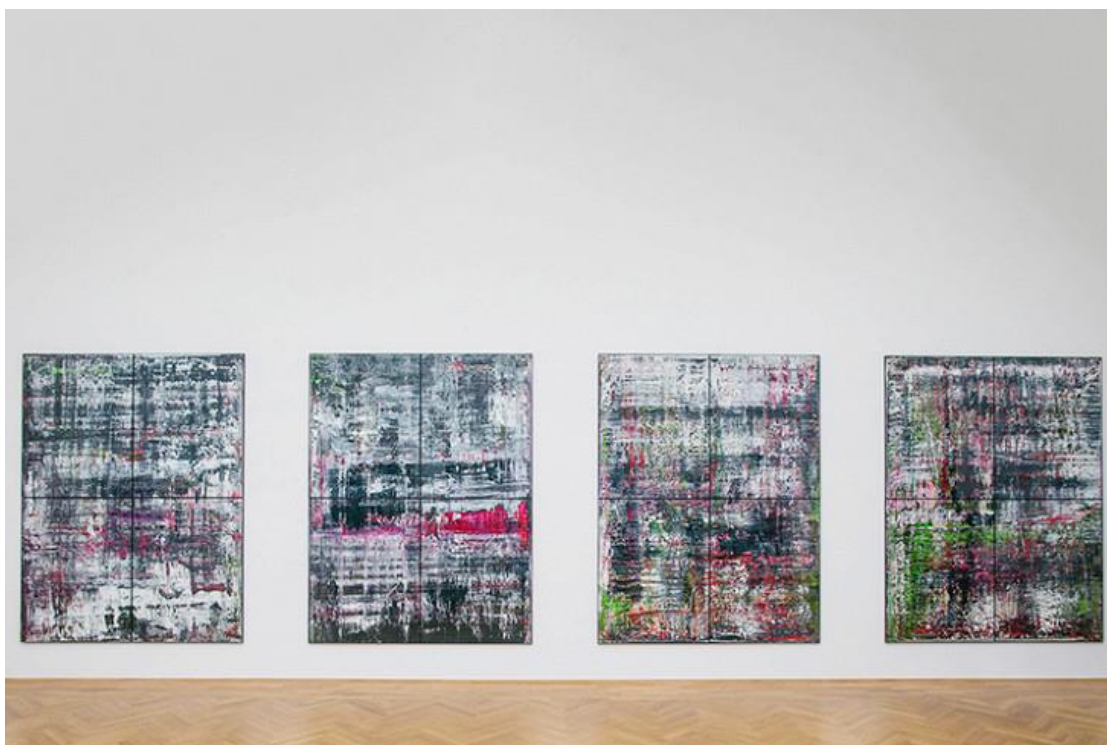
Эти полотна были показаны в Москве в 2016 году на выставке в Еврейском музее и центре толерантности [2] вместе с 93 деталями этих фотографий, которые стали основами для полотен. Это вошло в инсталляцию, получившую название «Биркенау».

Эта инсталляция, основанная на образных ассоциациях от работы художника, запечатлевает память о погибших в концентрационных лагерях.

Литература:

1. Kirchenfenster sind "letzte Werknummer". Gerhard Richter zieht sich aus der Malerei zurück // Monopol-magazin.de. 16.09.2020. URL: <https://www.monopol-magazin.de/gerhard-richter-kirchenfenster-sind-sicher-meine-letzte-werknummer> (дата обращения: 15.10.2020).

2. Марина Анциперова. 7 главных работ Герхарда Рихтера с выставки в Еврейском музее. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/3568-7-glavnyh-rabot-gerharda-rihtera-s-vystavki-v-evreyskom-muzee/> (Дата обращения 15.10.2020)



Герхард Рихтер. Полотна инсталляции Биркенау © Gerhard Richter Archive, Staatliche Kunstsammlung Dresden. Фотография - Oliver Killig



Герхард Рихтер. Часть 93 деталей фотография, ставших основами для полотен © gerhard-richter.com

Дарья Анатольевна Рыбакова кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Драматургия экспрессионистских спектаклей в России первой половины 1920-ых гг.

В краткий период всплеска театрального экспрессионизма режиссеры обращают внимание не только на современную экспрессионистскую драматургию, западную и русскую (Г. Кайзер, Э. Толлер, В. Газенклевер, А.Пиотровский), на пьесы предшественника экспрессионизма А. Стриндберга, символистские драмы В. Брюсова и Л. Андреева, но также и — несколько неожиданно — на классические произведения У.Шекспира, Н.Гоголя, М.Салтыкова-Щедрина, А.Сухово-Кобылина.

В литературной основе для экспрессионистских спектаклей режиссеров прежде всего интересовали следующие темы.

1. Конфликт, носящий вневременной характер, отказ от правдоподобия в построении сюжетов, обнаженный схематизм коллизий, их развитие в сторону мифов и аллегорий. Характерная тематика — космический катаклизм, «судороги мирового смятения» [1, с.128]. Глобальная катастрофа — природная, социальная или нравственная (гибель человеческого в личности и готовность всего человечества к самоистреблению) — с некоторыми вариациями происходит в значительном количестве пьес.

2. Герой, вступающий с безумным и бесчеловечным в неравную борьбу. Герою экспрессионистской драмы свойственны: повышенная активность переживания, крайняя напряженность чувств. Экспрессионистские герои — это «люди с незащитной, обнаженной раненой душой, они терпят сокрушительное поражение в жизненной борьбе, которую так романтизируют, так высоко ставят» [2, с.179]. Аллегорией чудовищного столкновения человека с миром и неизбежных душевных ран и квинтэссенцией вздыбленного, искореженного во многих спектаклях служит болезнь героя, ущербность его физики и/или психики.

3. Гротеск как способ воплощения ненормального мира. Гротеск несет семантику как ужасного, так и кошунственного, проявляясь в характерном для экспрессионизма балансировании на грани возвышенного трагического начала и фарса, «чего-то обнаженно-низового, балаганного» [3, с.400].

Интерес русского театра первой половины 1920-х гг. к экспрессионизму очевиден и закономерен. Возможность острого современного высказывания неумолимо ограничивалась, но живой крик экспрессионистского героя звучал как свой, вздыбленная реальность выглядела портретом современности. А

гротескный образ бесчеловечного мира, хотя и казался чудовищным, но очевидно не дотягивал до того, что уже стоял у порога.

Литература:

1. Гвоздев А. Пиотровский А. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 117-154.
2. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. - 395с.
3. Толмачев В. М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека // Энциклопедия экспрессионизма. М., 2003. С. 390-431.

Мария Викторовна Яковлева, кандидат культурологии, доцент кафедры искусствovedения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Война и мода: мир повседневности 1940 х годов

Традиционно, динамику моды рассматривают в непосредственной зависимости от экономических, политических, социальных кризисов. В такие, переломные для общества и культуры моменты, значимым становится смена ценностных ориентиров, духовных доминант, которые, несомненно, влекут за собой изменения эстетических идеалов.

Для моды XX века таким фактором, повлиявшим на ее развитие, стала Вторая Мировая война, именно в этот период отмечена смена идеалов и социальных приоритетов, кризис в самой индустрии моды. В первую очередь, необходимо отметить, что производство модных продуктов на европейское территории практически было остановлено, многие кутюрье эмигрировали из военной Европы. Модные дома прекратили свою работу. Например, Люсьен Лелонг, председатель Синдиката Парижской моды, приложил немало усилий для эвакуации домов моды, которые составляли национальное достояние Франции и Европы в целом. Поэтому, данный период для истории моды характеризуется динамичной сменой идеалов, новой повседневностью, нежели своеобразием творчества кутюрье.

В эпоху военной реальности отмечается смена идеалов образов мужественности и женственности, теперь это образы «героев», «патриотов» характерные как мужчины, так и женщины, образ «защитника отечества», образ «сестры милосердия». Инструментом репрезентации этих образов, традиционно служит костюм. Мобилизация населения приводит к тому, военная, медицинская форма составляют повседневный гардероб, одновременно влияя на стилистику бытового костюма. Такие элементы военной униформы как погоны, накладные карманы, лаконичность кроя заимствуются при создании штатской одежды, одновременно становясь характерными элементами стиля «милитари». Который, в свою очередь получает развитие в послевоенные периоды.

Мир повседневности военных лет отмечен дефицитом товаров народного потребления – талонная система, нехватка элементарных средств личной гигиены. Важно отметить, что многие женщины шли в ополчение, чтобы получить довольствие и обмундирование. Практически все производство стран Европы было переориентировано на нужды армии от военной техники до пошива военной формы. Теперь мир и индустрия моды также подчиняются законам военного времени. Ярким примером, является план «Утилити» предложенный Э. Бевином в 1941 году и регламентирующий производство одежды в Великобритании. Основными концептами данного плана стали: контроль текстильных предприятий, талоны на одежду, запрет на вышивку и украшения блестками, регламент расхода ткани – 4 м. на костюм

или платье, максимальная длина юбки – 68 см, использование не более 5 пуговиц, запрет на отвороты, шлицы, накладные карманы, капюшоны. Это привело к тому, что женский костюм стал графичным, в крое можно отметить большое количество заимствований из «мужского» покроя – четкая геометричность форм, стремление к функциональности, утилитарности.

Еще одна важная составляющая мира повседневности связана с тем, что актуальность приобретают вещи «сделанные своими руками», журналы мод, такие как Vogue выходят с практическими приложениями – выкройками, описаниями создания моделей. В этот период появляется выражение – «женщина, из ничего может сделать салат, шляпку и скандал». Нехватка мыла и шампуня приводит к моде на ношение таких головных уборов как чалма и тюрбан, которые полностью скрывают неидеальные прически. Отсутствие модных шелковых чулок стало причиной появления моды на прорисовку «стрелки» на ногах. В обиход вошла обувь «на платформе», часто сделанной из пробкового дерева, что связано с отсутствием необходимых материалов для ремонта обуви.

Для этого периода уникальным явлением становится «трофейная мода». Она олицетворяет патриотизм, сопротивление, победу и национальную силу. Так в годы войны популярностью пользовались платья, юбки, блузки, сшитые из шелка вражеских парашютов.

Таким образом, можно отметить, что мир повседневности в годы Второй Мировой войны в условиях дефицита и разрухи, является своего рода «сопротивлением», противостоянию военной реальности, несокрушимости силы духа. Использование ремесленных традиций, народной смекалки помогали создать образ «мирной жизни». В области конструирования одежды и дизайна костюма военного времени можно отметить такие критерии как утилитарность, удобство, функциональность.