

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Авдеев В.А. — Несостоявшееся тоталитарное искусство. Английская военная живопись Первой мировой войны // Культура и искусство. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.5.38241 EDN: CPMBUP URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38241

Несостоявшееся тоталитарное искусство. Английская военная живопись Первой мировой войны

Авдеев Василий Александрович

кандидат искусствоведения

аспирант, кафедра искусствоведения, Институт Современного Искусства

121309, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Новозаводская, 27 а

✉ 2theweapon@mail.ru



[Статья из рубрики "Культура и власть"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.5.38241

EDN:

CPMBUP

Дата направления статьи в редакцию:

10-06-2022

Аннотация: Предметом настоящей статьи являются сюжеты на военную тему в картинах европейских художников первой половины XX века. Объектом исследования выступают стилистические и художественные особенности живописи английских военных художников и живописцев тоталитарных государств первой половины XX века. Автор впервые в отечественной практике предлагает к рассмотрению уникальное явление британской военной живописи Первой Мировой войны. Проводит сравнение с близким ей по духу и связанным с нею модернистскими корнями итальянским аэрофутуризмом, стилем, взятым на вооружение фашистским режимом во время Второй Мировой войны. Основой исследования послужили положения отечественного автора Игоря Голомштока, взявшего в качестве критерия определения тоталитарного искусства принцип мегамшины американского историка и философа Льюиса Мамфорда. Основными выводами настоящего исследования явилось подтверждение эффективности формулы Мамфорда при определении критериев принадлежности произведений живописи к тоталитарному искусству. Вместе с тем, рассмотренный пример английской военной живописи, созданной в демократическом государстве, но несшей явные черты тоталитарного искусства, ставит вопрос об однозначности соотнесения последнего с

авторитарной формой правления. Новизной данной работы является уже сама возможность знакомства отечественного читателя с интереснейшим художественным и духовным явлением - английской военной живописью, тесно связанной с вортицизмом, национальным направлением модернизма также недостаточно знакомого нашей публике. Помимо этого, рассмотрен широкий круг вопросов, связанных с искусствоведческой проблемой выделения критериев тоталитарного искусства.

Ключевые слова:

английская военная живопись, вортицизм, футуризм, тоталитарное искусство, аэроживопись, фашизм, Кристофер Невинсон, Филиппо Томмазо Маринетти, Уиндем Льюис, Первая мировая война

Тоталитарная идеология и модернизм. Тема тоталитарного искусства сегодня вызывает все больший исследовательский интерес как со стороны специалистов – историков, искусствоведов, культурологов, так и со стороны широкой публики. Актуальность темы подтверждается большим количеством выставок и публикаций, посвященных этому, еще недавно практически забытому и зачастую игнорируемому явлению художественной и духовной жизни середины XX века. В отечественном научном и популярном информационном пространстве настоящим прорывом стала книга Игоря Голомштока «Тоталитарное искусство». Впервые изданная на английском языке за рубежом в 1990 году, четыре года спустя эта работа, претерпев изменения в плане художественного оформления, увидела свет и на русском.

Голомшток не был первопроходцем в этом направлении: одним из первых исследований, посвященных вопросу тоталитарного искусства, была книга немца Гельмута Лемана-Хаупта «Искусство при диктатуре», изданная в 1954 году [\[1, с. 7\]](#). Одной из основных идей этой работы стало утверждение о том, что тоталитарное искусство призвано «служить средством полного растворения индивида». Далее Леман-Хаупт заключал, что «так называемое современное искусство» для этой цели не подходит, так как оно, по мнению автора, является «мощным символом антитоталитарных устремлений» [\[2, с. 3\]](#). С тех пор в научных кругах укрепилась тенденция разделять авангард и тоталитарное искусство как выражение борьбы свободы и развития против мегаконтроля и стагнации.

Примером такого радикального подхода является книга Филиппа Серса «Тоталитаризм и авангард», изданная в 2001 году в Париже, где радикальный авангард, в лице его наиболее «крайних» представителей - супрематистов, абстракционистов, кубофутуристов, «мусорных художников» - объявляется форпостом борьбы с национал-социализмом и насаждаемым им тоталитарным искусством [\[3, с. 26\]](#). Подход Голомштока не столь однозначен. Причина этого в том, что значительную часть своей книги он посвящает истории рождения тоталитарного искусства (тотарта, как его называет автор) подробно исследуя художественный и духовный климат стран, его породивших, являющихся помимо этого родиной своего собственного национального направления модернизма. В центре внимания при этом неизбежно оказывается футуризм в Италии, экспрессионизм в Германии, конструктивизм в России.

Нарушив традицию своих предшественников и включив в свое исследование итальянское искусство времен Муссолини, Голомшток вынужден постоянно делать оговорки и замечания, отмечая, что к фашистской Италии то или иное явление, типичное для тотарта, относится не полностью, с трудом или даже совсем не характерно. Ведь в

отличие от того, что было сделано Гитлером в Германии и Сталиным в России, итальянский тоталитаризм в лице Муссолини «осуществлял свою культурную политику поощрения союзников, а не уничтожения противников». «Требую на словах жизненной правдивости и реалистической формы, фашизм на деле мирился с тем, что на протяжении всех 30-х годов в Италии продолжал существовать даже абстракционизм в широком масштабе и диапазоне» [\[1, с. 118\]](#).

Для исследования тоталитарного искусства крайне важно выделить признаки, которые, собственно, позволяют его определить таковым. Голомшток старается избегать описательных принципов, перечень которых подробно представлен в работе современного немецкого исследователя Ханса Гюнтера в статье «Тоталитарное государство как синтез искусств» (2000). В качестве неперенных качествами тотарта Гюнтер называет «сверхреализм», монументализм, классицизм, народность и героизм [\[4\]](#). Задолго до этого Леман-Хаупт, Бертольд Гинц, Роберт Тейлор, Мартин Дамус, Джордж Моссе и другие именитые исследователи так же пытались выделить «лишь набор формальных элементов, диапазон которых укладывается в рамки от академизма XVIII до реализма XIX века» [\[1, с. 265\]](#).

В отличие от них Голомшток отталкивается от мировоззрения американского философа и историка Льюиса Мамфорда, предложившего модель тоталитарного государства-мегамашины, использующей стандартизированный человеческий материал для поглощения ресурсов и производства гигантских армий, циклопических построек, монументальных произведений искусства и технических сооружений [\[1, с. 9\]](#). Следуя этому, признаком тотарта он признает не стиль и не формальные признаки, а архетипическую идею монолитности, «соподчинения отдельных частей целому», выстроенную систему ценностной иерархии. А это роднит тоталитарное искусство уже не с XIX веком, а с «куда более отдаленными временами, когда в центре искусства стояла религиозная картина, а все остальное имело значение лишь как отражение в земном небесного и обрело смысл в своей причастности к чему-то высшему» [\[1, с. 267\]](#).

Принцип Мамфорда в определении признаков тоталитарного искусства. Религиозный экстаз, благоговение, страх - цель посланий, транслируемых монументальным искусством, типичным для теократий древности и активно использовавшимся для управления массами. Ведь «как только в обществах появилась иерархия и власть, как это было в Месопотамии и Древнем Египте, искусство становится на службе богатства и власти, украшая дворцы и прославляя победы властителей» [\[1, с. 8\]](#). Демонстрация мощи и власти правителя, адресованная врагам государства, но предназначенная для лицезрения собственных подданных, действительно аналогична функциям тоталитарного искусства XX века. Могущество в древности ассоциировалось с военной силой, поэтому главным идеологическим мотивом становились сцены сражений, портреты царей со своими богами-покровителями, поражающих и пленяющих своих врагов.

Сходство мегаломании и милитаризма древний империй и тоталитарных режимов середины XX века отмечали в своих работах многие авторы. Задолго до Серса, эту идея стала общеизвестной благодаря Луи Повелю и Жаку Бержье, авторам нашумевшей работы «Утро магов», изданной более полувека назад [\[5\]](#). Из отечественных исследователей, помимо Голомштока, свой взгляд на архитектуру нацистской Германии как отражения духа цивилизаций древности представил Андрей Васильченко, автор развернутой работы «Имперская тектоника. Архитектура в Третьем рейхе» [\[6\]](#). Вместе с тем, при проведении подобных сравнений, безусловно, нельзя не учитывать то

обстоятельство, что диктаторы XX века были вынуждены действовать в сильно изменившемся пространстве: временном, технологическом, культурном и информационном. Уровень общественной информированности, кросс культурные связи, развитие медиа ставили перед авторитарными правителями задачи, которых не знали цари Аккада, Египта и Рима.

Тем не менее базовый принцип монолитности тоталитарной системы по Мамфорду и, следовательно, главное требование к искусству, обслуживающему этот механизм: служить катализатором этого единства, осталось неизменным. Новым стало использование механизмов манипуляции общественным мнением на основе разработанных к этому времени приемов пропаганды, изучения психологии толпы, а также возможностей средств массовой информации. Для эффективной демонстрации достижений режима в период, когда государство не ведет военных действий, диктаторам XX века в отличие от царей древности недостаточно было просто показать роскошь церемоний и процессий и военную мощь. Катализатором единого духовного порыва в Новейшее время стало чувство национальной гордости и превосходства, которое культивировалось институтами власти, использующими для этого факты достижения нации и государства в какой-то значимой на международном уровне области.

Суть политических процессов осталась при этом прежней, но изменились скорость и эффективность, с которой можно было воодушевить не просто толпу или армию, а всех граждан государства, направив их энергию и духовный порыв на достижения целей одного человека или группы людей на вершине власти. Немаловажная роль в работе этой тоталитарной машины стала отводиться и искусству, призванному продемонстрировать и воспеть национальные достижения. В изменившейся картине мира важным фактором, наряду с грандиозностью проекта, идеологической наполненностью и художественным мастерством, стало наличие двух важных аспектов: наличия времени и условий (политических и материальных). Об этом пишет Голомшток, когда уделяет особенное внимание уделено жанру батальной живописи сталинского Советского Союза и гитлеровской Германии.

Изначально в молодом коммунистическом государстве был особенно выражен пафос первых ударных пятилеток, великих строек и освоения целины, что и было отражено в произведениях художников, «прикомандированных» ко всем этим мероприятиям. Когда позже возобладала тема милитаризма, самопожертвования и, наконец, победы в кровопролитной войне, главной темой гордости коммунизма, как и главным ресурсом Советского Союза были, несомненно, человеческий фактор: идеологизированные и воодушевленные людские массы. При этом советский человек, массовый, но не безликий, с хорошо узнаваемыми «родными чертами» неизменно представлял главным героем цикла эпических полотен, созданных как довоенными, так и послевоенными «придворными» художниками.

Голомшток подчёркивает, что в одержавшем военную победу СССР были созданы все условия для создания «если так можно выразиться, тоталитарного искусство полного цикла», иными словами, своего собственного мифа о войне. И если прежние фронтовые акварели и зарисовки, запечатленные очевидцами и убранные впоследствии в запасники, отражали войну «не так и недостаточно», то послевоенные эпические полотна и огромные панорамы в полной мере соответствовали требованиям «героической летописи». Словами Голомштока, драматизм «оборон» картин фронтовых художников, был заменен на ликование «освобождений» полотен, предназначенных для формирования чувства национальной гордости. «Штурм Севастополя» (1947) Павла Соколова-Скаля, «Триумф победившей Родины» (1947) Михаила Хмелько, «Победа»

(1948) Петра Кривоногова стали ярко выраженными образцами батального тоталитарного искусства [\[1, С. 226\]](#).

Нацистское искусство, возникшее позже советского, гораздо шире использовало тему недавней политической борьбы, размаха партийных съездов и празднеств. Самые известные идеологизированные картины, такие как «Шествие 9 ноября в Мюнхене» (1941) и «Вы всё же победили» (1942) Пауля Херрманна, были созданы во время войны, но отражали гораздо более ранние события прихода нацистов к власти. Полноценные эпические произведения на военную тему, подобные циклу фресок Франца Айххорста, были посвящены событиям Первой мировой, а масштабные пропагандистские групповые портреты, такие как «Гитлер на поле боя» (1939) и «Рейхсмаршал Геринг в штабе военно-воздушных сил» (1940) Конрада Хоммеля, готовились в единичном количестве специально для открытия выставок и так и не стали широким явлением в условиях приближавшегося военного краха [\[1, С. 228\]](#).

Тоталитарное искусство по-итальянски. Искусство муссолиниевской Италии сильно отличается от художественного наследия как сталинского Советского Союза так и гитлеровской Германии. Здесь сыграли роль самые разные факторы: как политические и идеологические, так и иные, в том числе временные, культурные и национальные. Муссолини пришел к власти раньше Сталина и гораздо раньше Гитлера. Этим объяснялось в том числе и различное отношение к современному искусству: если в сталинском Советском союзе авангард ассоциировался с троцкизмом и эпохой военного коммунизма, а в гитлеровской Германии — с разгулом фовизма, кубизма и дадаизма (то есть пришлых чуждых течений) в Веймаровской республике, то фашисты Италии, наоборот, противопоставляли себя как чтимой Гитлером эклектике довоенного периода 1910-х годов, так и к пышному академическому стилю ассоциировавшемуся с эпохой Джованни Джолитти, политического врага Муссолини [\[7\]](#).

Кроме того, итальянские фашисты никогда не забывали какую роль их нация сыграла в развитии мирового искусства, живя в ожидании нового Ренессанса гораздо больше, чем их тоталитарные «собратья» из правого и левого лагерей. Неудивительно, что появление истинного художественного выражения фашистской идеологии из среды модернизма было бы для них более ожидаемо, в отличие от поиска корней Нового немецкого искусства в наследии реалистической и романтической живописи XIX века в гитлеровской Германии или апелляция к живописи передвижников (подвергшейся резкой критике в начальный период советской власти) как образцов для создания произведений социалистического реализма в сталинском Советском Союзе.

Несмотря на пафос Новеченто, движения созданного в 1926 году и поддержанного на первых порах Муссолини, заявившего тогда же впервые, что «нужно создать новое искусство нашего времени, фашистское искусство» [\[8, С. 13\]](#), попытка сделать обращенность в прошлое, неоклассицизм основой воплощения идей фашизма в живописи вскоре провалилась, подтверждая идею о том, что апелляция к прошлому может стать исходной почвой, но не идеологическим стержнем тоталитарного искусства как эффективного оружия психологического воздействия. Новой Италии нужна была тема, объединяющая всех граждан фашистского государства, одновременно актуальная современная и обращенная в будущее, ведь итальянские фашисты так же, как нацисты и коммунисты считали себя революционерами духа.

Несмотря на развернутую по всей стране компанию всевозможных «битв за хлеб», грандиозных мероприятий по осушению болот и строительств совершенно новых городов,

их пафос, очевидно, не воспринимался ни лидерами, ни художниками режима как что-то, позволяющее гордиться достижениями своей нации, в отличие от сходных, но гораздо более масштабных процессов в СССР. В итоге итальянская фашистская пресса, ознакомившись с продукцией сталинского соцреализма в виде эпических картин, документирующих достижения советского государства в деле индустриализации, строительства и мелиорации, признавала, что «провозглашать до звона в ушах фашистское искусство, а потом ничего или почти ничего не сделать чтобы отобразить созидательную силу фашизма, которой завидует весь мир, - такое положение глубоко печально и поразительно» [\[1, С. 116\]](#).

Шанс представить новое фашистское искусство выпал аутентичному национальному художественному движению модернизма – футуризму, в лице его последнего и самого активного направления Аэроживописи или Aeropittura, сделавшего предметом своего восхищения национальные достижения в сфере авиации. Для появления аэропитуры существовало несколько предпосылок, но толчком к ее развитию, распространению и росту популярности стали, несомненно, экономические и внутри- и внешнеполитические факторы. В марте 1923 года, всего спустя полгода после прихода к власти дуче итальянского фашизма Бенито Муссолини, вдохновленный собственным летным опытом (правда, едва не стоившим ему жизни) создал Министерство авиации, объединив военную, гражданскую и колониальную авиацию.

Благодаря этому Италия стала второй после Великобритании крупной державой, обладающей независимыми военно-воздушными силами. Отмечая эту особенность политики итальянского фашистского государства, американский историк Джеффри Херф в своей работе «Реакционный модернизм: технология, культура и политика в Веймаре и Третьем рейхе» (1984) прямо утверждает, что «если в Германии национализм был построен на арийских и почвенных идеологиях, то в Италии и латинских странах, вместо этого национальная идентичность устремила свой взор в небо, укрепляя национальную гордость и технологии в небесах» [\[9, p. 224\]](#). В июле 1933 года усилия Муссолини увенчались настоящим триумфом: состоялся первый трансатлантический перелет двадцати четырех гидросамолетов под руководством ветерана фашистского движения Итало Бальбо.

Но авиационный мистицизм и эйфория на этом не завершились. В 1934 году летчик Франческо Аджелло побил мировой рекорд, пролетев на гидросамолете со скоростью более 700 км/час. На выставке итальянской авиации, открытой в том же году, были представлены как реликвии останки самолета аса-истребителя Первой мировой войны Франческо Баракки, сбитого в 1918 году, аэроплан, на котором поэт и герой войны Габриеле Д'Аннунцио пролетел над Веной, гидросамолет SS.55X, который Бальбо использовал в перелете через Атлантику, а также самолет, в котором Муссолини разбился в 1921 году. Все экспонаты были представлены как мистические реликвии новой религии, сам же Муссолини представал Икаром, мучеником за дело авиации, который чудом выжил [\[9, p. 225\]](#).

Английская военная живопись Первой мировой. В исследовании Голомштока есть интересный момент, как правило игнорируемый его критиками. Исследователь приводит мнение американцев Уильям Йенн и Кейт Диллс, авторов изданной в 1983 году книги «Германское военное искусство», говорящих о несомненном сходстве образцов живописи тоталитарных и демократических стран в той области, где на первый план, наряду с художественными качествами произведения выступали также и пропагандистские задачи. Сравнение работ немецких и американских художников,

попавших в сферу их рассмотрения, даже побудили Йенна и Диллс заявить, что между искусством нацизма и американским военным искусством не существует принципиальных стилевых и художественных различий [\[1, с. 223\]](#).

Но Голомшток, построивший логику своего исследования на размежевании искусства тоталитарных государств (СССР, Германии, Италии, Китая) и искусства государств демократических, тут же отмечает, что работы английских военных художников кардинально отличаются от произведений тотарта, созданных на военную тему. Действительно картины военных художников Второй мировой - Генри Мура, Грэхема Сазерленда и Джона Пайпера — это работы, выполненные отнюдь не в реалистической манере. В духе экспрессионизма, вызывающим ассоциации с антивоенными работами немцев Георга Гросса и Отто Дикса, они описывают будни и невзгоды гражданского населения и мрачные образы войны. Говоря словами Голомштока, здесь «героика сражений и побед... вытесняется трагедией разрушения и гибели» [\[1, с. 225\]](#).

Автор признает, что если и существует какое-то сходство, то оно вызвано тем, что «то, что в демократических странах является порождением критической ситуации и отпадает вместе с ней, составляет цель и ядро всех тоталитарных идеологий». Иными словами, представители нации тоталитарного государства «либо ведут войну, либо празднуют победу, либо готовятся к новой войне» [\[1, с. 224\]](#). При этом Голомшток, осознанно или нет, не проводит сравнение произведений художников тоталитарного лагеря с картинами, созданными в демократических странах, в частности в Англии во время Первой мировой войны. Возможность ознакомиться с этими работами предоставили Мерион и Сьюзи Харрис, английские авторы, издавшие в том же 1983 году книгу «Военные художники. Официальное британское военное искусство XX века».

В книге представлены наиболее известные работы фронтовых художников, освещавших события начиная с начала Первой мировой войны вплоть до военных действий Англии в Фолклендской войне 1982 года. И по сравнению с работами английских военных художников Второй мировой войны (за редким исключением портретов, большинство картин, как говорилось – это незавершенные акварели, наброски, этюды, а также образцы живописи в импрессионистской и экспрессионистской манере) совсем по-другому предстает живопись художников Первой мировой войны, чьи произведения отличаются гораздо более четкими контурами, соблюдением формы и, наследуя скорее приемам плакат-стиля, в то же время отсылают к более поздним модернистским работам итальянских живописцев межвоенного периода.

Из представленных в книге произведений реалистичная манера более всего характерна для работ одного из самых оригинальных военных художников Великобритании Эрика Кеннингтона. На его картинах это качество сочетается с контрастностью цветов и композиционной насыщенностью, что создает ассоциации со стилем настенных росписей или монументального искусства. При этом герои Кеннингтона – «Кенсингтонцы в Лавентии» (1915) или «Завоеватели» (1919), - не сверхлюди германского тотарта или стилизованные спортсмены-богатыри соцреализма, а очеловеченные персонажи с озабоченностью и усталостью на лицах. Картины художника – рассказы скорее не о подвигах и самопожертвовании, а о «лишениях окопной войны и стойкости и товариществе простых солдат» [\[10\]](#). Интересно, что именно благодаря успеху картин Кеннингтона, демонстрировавшихся широкой публике в начале Первой мировой войны, английскому военному ведомству пришла идея использовать живопись как элемент пропаганды, что привело к созданию штата военных художников.

Кристофер Невинсон, поначалу убежденный пацифист, будучи противником войны, начал свою военную службу как санитар. Невинсон, впоследствии ставший самым известным и скандальным живописцем Первой мировой войны, был дружен с лидером итальянских футуристов Филиппо Томмазо Маринетти еще до визита последнего в Англию в 1914, когда они вместе опубликовали Манифест английского футуризма и имел непосредственное отношение к созданию у себя на родине английского варианта футуризма – Вортицизма. Неудивительно, что самые известные военные работы Невинсона были явно созданы под влиянием кубизма и футуризма. Таковы его кубистические «Пулемет» (1915) и «Войска на отдыхе» (1916). Впоследствии Невинсон отошел от манеры кубизма, что видно на примере «Фигур на рассвете» (1917), картины, выполненной в импрессионистской манере, изображающей атаку английских солдат на фоне траншеи и светлеющего неба.

Несмотря на близость к футуристическому движению, героями всех картин Невинсона являются люди, а не машины, техника или динамика и движение света как у итальянских коллег. То же самое можно сказать и про работы других авторов из штата военных художников. Так, на картине Колина Гилла «Тяжелая артиллерия», многофигурной, выполненной в манере фресок работе, изобилующей техническими деталями, и при этом напоминающую стиль Новеченто, основное внимание зрителя так же приковывается к фигурам солдат-артиллеристов с лицами средневековых статуй, выражающими усталость и отрешенность. А на отсылающей к традиции сюрреализма картине основателя вортицизма Уиндема Льюиса «Батарея под обстрелом», центром композиции являются человеческие фигурки, представленные в виде марионеток.

В книге Мериона и Сьюзи Харрис присутствуют картины, которые можно было бы с некоторой уверенностью отнести к жанру аэроживописи. Военно-воздушные силы были на самом деле предметом гордости англичан, сумевших в 1915 году создать первый в мире аэроплан-истребитель Виккерс FB 5, а впоследствии и самые мощные военно-воздушные силы, что, несомненно повлияло на то, что вскоре появились картины на эту тему. Среди прочего особенно показательна литография Невинсона «Пикируя на «Таубе» (1917), изображающая захватывающий момент воздушного боя против немецкого аэроплана, чье название вынесено в заголовок картины. Бой разворачивается в лучах Солнца, прорывающихся сквозь гряды облаков, что создает визуальный эффект, созвучный приемам силовых линий итальянских футуристов [\[11, с. 41\]](#).

Напротив, совершенно в реалистической манере выполнена акварель Нормана Арнолда «Последний бой капитана Болла» (1917), показывающая драматический момент поединка британского аса с пилотом германского аэроплана «Альбатрос». Почти так же реалистично, только уже в технике масла представлена картина Ричарда Кэрлайна «Горы Хермон и Саннин над облаками». Картина, созданная художником во время пребывания на восточном фронте в Палестине, показывает уникальный живописный пейзаж на Ближнего Востока, контрастирующий со строгостью фрагмента крыла британского аэроплана. Обе эти картины, а также еще три других размещены в особой главе книги, названной «Художники королевских воздушных сил», что показывает, насколько важным было отображение сюжетов на тему войны в воздухе для британских военных художников Первой мировой войны.

Случай английской батальной живописи Первой мировой уникален: это наследие творения настоящих мастеров, отправившихся на фронт и зачастую перемежавших свою художественную деятельность с военной. «Солдаты-художники» (так названа одна из

глав книги), использовавшие художественные приемы модернизма, не могли в то же время не гордиться техническими и военными успехами Британской империи. Несмотря на то, что среди большого количества работ, выполненных британскими военными художниками, был ряд пацифистских работ (к примеру, самые известные и скандальные полотна Невинсона), картин, отображающих повседневность войны в холодном репортажном стиле или же вовсе наполненных футуристическим видением войны как «гигиена мира», было создано даже больше, то же можно сказать про мастерство и титул их создателей.

Несмотря на наличие условий и факторов аналогичных тем, в которых родился ангажированный итальянским фашизмом аэрофутуризм, это не привело к рождению искусства, которое бы по своим признакам могло бы соответствовать характеристикам тотарта как об орудии мегамашины. В первую очередь это обусловлено политическими различиями между демократическим и авторитарным строем. Но существовали и другие причины, которые можно рассмотреть, проследив творческий путь Невинсона. Ведь по-настоящему его карьера военного художника началась не с пацифистских и упаднических работ, изображавших тыл, а с нашумевшей картины «Пулемет».

Эта работа поражает жестким, угловатым рисунком, из-за чего солдаты кажутся роботизированными существами, превратившимися в «машину для убийства» «с помощью невероятно мощного оружия, которым они владеют». Картина произвела настолько сильное впечатление, что практически сразу же после её появления авторитетный критик Уолтер Сикерт назвал её «самым впечатляющим и концентрированным изображением войны в истории живописи» [\[12\]](#). Но постепенно от работ, выполненных в кубистической и футуристической технике («Возвращение в окопы» (1916), «Наводящаяся гаубица» и др.), к окончанию войны художник перешел к более реалистическому изображению и, вместе с тем, размытым контурам и приглушенным цветам. Картины Невинсона, полные неприятных подробностей ужасов войны вызывали критику из-за своего деморализующего настроения, на выставки они, если и допускались, то помещались подальше от основного потока посетителей.

Можно сказать, что создав целый ряд интереснейших работ, посвященных технике войны, в том числе и авиационной («Спиральный спуск», «Пикирование на врага», «Война в воздухе»), Невинсон в чем-то опередил свое время. «Это что-то невероятное, - писал в 1920 году о нем известный художественный издатель и критик Чарльз Льюис Хинд, - в возрасте тридцати одного года быть самым обсуждаемым, самым успешным, самым многообещающим, вызывающим наибольшее восхищение и наибольшую ненависть художником» [\[12\]](#). Невинсон не принимал поклонение машине своих итальянских коллег, но в начале своей карьеры военного художника он говорил о войне так же, как его итальянский наставник: «Все художники должны идти на фронт, чтобы укрепить свое искусство, поклоняясь физическому и моральному мужеству, бесстрашному желанию приключений, риска и отваги, и освободиться от немогущности профессоров, археологов, гидов и антикваров» [\[10\]](#).

Многие его работы, такие как «Наводящаяся гаубица», «Производство двигателей» (1917), «Из окна офиса» (1918) выглядят как апофеоз машинолатрии, но сам художник придерживался социальных взглядов на взаимоотношения человека и машины, отмечая, что он стал первым, кто показал подчинение личности бездушному механизму [\[10\]](#). Будучи изначально приверженцем футуристического взгляда на войну, Невинсон быстро изменил его мировоззрение, получив опыт работы санитаром и водителем скорой помощи, признав, что сущность современной войны представляется ему «бесконечно

чуждой и лишенной героических черт» [\[12\]](#). Но при этом Невинсон, отрицавший свое восхищение машиной, продолжал создавать образы индустриальных объектов и военной техники и в межвоенный период, и в начале Второй мировой войны («Противовоздушная оборона» (1940).

В этой связи резким контрастом выглядит судьба французского коллеги Невинсона Фернана Леже, входившего в довоенное объединение кубистов «Золотое сечение». На Леже война произвела впечатление не меньшее, чем на Невинсона, хотя эффект от этого получился едва ли не совершенно противоположным. Французский художник описывал свой «культурный шок» когда посреди крови и ужасов увидел затвор орудия, предмет идеальный в своей красоте: «Я был ослеплен замком 75-миллиметровой пушки, блеском его белого металла под ярким солнцем... Я оказался лицом к лицу с реальным предметом, построенным человеческими руками, которые в своей работе зависели от геометрических законов, ибо в механике господствует геометрический порядок» [\[13\]](#). Тем не менее, послевоенные произведения Леже, призванные воспеть красоту машин («Пропеллеры» (1918), «Механик» (1920), на деле не имели ничего общего со строгим обликом и дизайном технических объектов, которыми он восхищался.

Политические и культурные условия. Несостоявшееся тоталитарное искусство. Рассматривая военную живопись Англии и тоталитарное искусство Италии, возможно отметить значительное сходство внешних и внутренних условий, в которых творили английские военные художники-модернисты во время Первой мировой войны и их итальянские коллеги аэрофутуристы спустя почти поколение. Большинство английских военных художников, отправившихся на поля Первой мировой, были последователями модернистских течений: от мрачного сюрреалиста Пола Нэша (так же хорошо знакомого с Невинсоном) до неистового основателя вортицизма Уиндема Льюиса. И как уже было сказано выше, уникальность итальянской

Военные художники Великобритании были ангажированы своим правительством уже вскоре после того, как 1916 году представленные широкой публике картины получили широкий успех. После этого при содействии Бюро военной пропаганды была создана система отбора, отправки на фронт и материальной поддержки перспективных художников. Многие из них, как было показано выше, посвятили свои работы технике на войне: помимо рассмотренных выше картин воздушных сражений и драматических кубофутуристических полотен Невинсона, были и реалистические изображения танков, нового грозного оружия войны. Так, практически сразу после своего назначения танки стали героями одноименной графической работы Мюрхеда Бона, первого официального военного художника Англии.

Для проведения сравнений между военной ситуацией в Англии во время Первой мировой войны и в муссолиниевской Италии является и сходство в военной организации этих двух казалось бы различных политических систем. В работах по истории движения Британского союза фашистов отмечается та роль в становлении политических взглядов будущего лидера движения Освальда Мосли, которую сыграл опыт его знакомства с государственной системой военного времени в период его работы сначала в министерстве иностранных дел, а после – в министерстве вооружений. Получивший после 1916 года практически диктаторские полномочия премьер-министр Ллойд Джордж вместе с военным кабинетом из пяти человек единолично принимал решения по всем возможным управления страной, устранил оппозицию, ввел цензуру и запретил забастовки [\[14, с. 27\]](#).

Последним аспектом, играющим значимую роль для создания описанного выше комплекса условий и предпосылок для возникновения тоталитарного искусства, должна была единая тема, отражающая сферу достижений, отражающая мощь государства и имеющая важнейшее национальное значение. В классической тоталитарной системе такой сферой был, как было показано выше, человеческий фактор: герои строек, освоения целины, политически мотивированные и бесстрашные бойцы, наконец, просто готовый к самопожертвованию народ. Фашистская Италия после долгих метаний остановила выбор на теме успехов авиации. Но для Британии ни статус крупнейшей на тот момент империи мира, ни военная мощь, ни успехи в создании новых видов вооружений не стали символом для рождения идеологизированного искусства.

Для этого существовали в первую очередь политические причины. Тоталитарная идеология была чужда менталитету англичан, гордящихся помимо прочего и своей старейшей в Европе парламентской традицией и системой политических свобод. Сыграло роль и положение Великобритании как страны-победительницы, что сказывалось на экономическом положении и лишало политический экстремизм возможности использования реваншистских настроений, как это происходило в проигравшей Германии и обделенной победой Италии. Кроме того, пик художественного и духовного подъема Великобритании прошелся в другую эпоху, когда в конце XIX века и на рубеже веков были созданы лучшие творения Движения искусств и ремесел и национального модерна. Аутентичное же направление модернизма – агрессивный и энергичный вортицизм (ставший английским ответом на итальянский футуризм и несомненно повлиявший на возникновение и развитие британской военной живописи) исчез практически сразу после окончания Первой мировой войны.

Как уже было сказано, ближе всего по духу и художественному выражению английское военное искусство стоит к позднему итальянскому футуризму, оформившемуся как направление к концу 1920-х годов. Но здесь важно то, что несмотря на схожесть тематики и некоторую стилистическую близость, английские военные художники творили в период войны или, говоря словами Голомштока, «максимального напряжения сил». Здесь напрашиваются явные ассоциации с российским революционным авангардом, возникшим так же во время Гражданской войны и угасшим с переходом к (условно) мирному образу жизни. Творчество английских военных художников так же растеряло свою энергетику и выразительность в мирный период, переродившись к началу Второй мировой войны в сюрреалистическую абстрактную живопись за редким исключением парадных портретов, политических плакатов и творений таких одиозных личностей как Невинсон.

На недолгую жизнь национального модернизма несомненно оказало влияние отсутствие в массовом сознании англичан элемента восхищения промышленными успехами в период описываемых событий, в отличие от ситуации в Италии и России, только относительно недавно вступившими на путь индустриального развития. В своей книге «Воинствующий модернизм» (2014) английский искусствовед Оуэн Хазерли описывает какие именно исторические факты традиционно ассоциировались с промышленным взлетом и успехом Британской империи для ее граждан. Ключевой фигурой этих событий стал «поэт металла» инженер Изамбард Кингдом Брюнель, проекты которого (верфи, железные дороги, пароходы, мосты и тоннели), которые были созданы еще в середине XIX века, кардинальным образом изменили современную технику и транспортную систему. Во многом благодаря Брюнелю Великобритания стала тем, что основатель вортицизма Уиндем Льюис называл «Индустриальной островной машиной» [\[15, С. 24\]](#).

Сам Льюис отрицал актуальность темы машинолатрии для Англии XX века, постоянно подчеркивая, что вортицизм «не пел романтических од машинам на футуристический манер, а скорее отражал эстетические устремления тех, чье восприятие было деформировано присутствием машин с самого их рождения». «Вы постоянно говорите о приводных ремнях и кипятитесь по поводу двигателей внутреннего сгорания, - говорил Льюис Маринетти, приехавшему в Лондон в 1910 году – у нас в Англии машины были с незапамятных времен, они не новость для нас» [\[15, С. 28\]](#). Став всего лишь «симптомом довольно нехарактерного для Британии экстремизма», вортицизм просуществовал лишь несколько лет, выпустив два номера журнала «Бласт» (название которого придумал Невинсон) и отметившись в истории своей ролью в создании «ослепляющего камуфляжа» для кораблей военно-морского флота.

Заключение. Рассмотренный в настоящей работе пример английской военной живописи Первой мировой войны представляет уникальную возможность проверить состоятельность модели тоталитарного искусства, предложенную Мамфордом и поддержанную в своем исследовании Голомштоком. Мы видим исторический пример творчества, ангажированного правительством, самим на тот момент несшим некоторые авторитарные черты. Эти произведения, объединенные единой темой, сюжетом, а также задачами, которые по задумке британского бюро военной пропаганды должны были содействовать подъему воинского духа и гражданского энтузиазма, создавались в условиях, близких к тем, что спустя поколения существовали в Германии и Италии. Тем не менее, за исключением замечаний и оговорок отдельных исследователей пример британской военной живописи не рассматривается в контексте исследований тоталитарного искусства.

Сравнение со случаем итальянского аэрофутуризма как искусства на службе тоталитарного режима, сохранявшего определенный набор демократических свобод, позволяет понять причины того, почему творчество военных художников Англии нельзя отнести к тотарту. Очевидно, что принцип, предложенный Мамфордом требует уточнений как только в сфере рассмотрения окажутся произведения демократических стран схожей стилистической направленности и идеологически заряженные не меньше чем образцы тоталитарного искусства реакционных режимов XX века. Вероятно, ответ на вопрос о том, почему не произошло рождение тотарта в воюющей демократической стране содержится в книге английского исследователя Пола Гофа, автора работы «Ужасная красота (2014)» [\[16\]](#).

Комментируя исследование Гофа, английский автор Джерри подчёркивает важнейшую черту художников, вышедших из школ «воинственного модернизма» и нанятых Военным министерством с целью пропаганды и поднятия патриотических настроений и милитаристского духа, которые «вместо этого создали искусство, которое ставило под сомнение цель войны и в котором ощутим ужас войны» [\[17\]](#). Представляется, что пример английской военной живописи – один из ключей к поиску ответа на вопрос о том, как определять, выделять и объединять между собой те образцы живописи, которые в научной литературе последнего времени принято относить к тоталитарному искусству. Сам вопрос о том, что такое тоталитарное искусство остается открытым для дальнейших исследований, и при этом его актуальность нисколько не уменьшается. Интересно, что тема батальной живописи также сохраняет свою актуальность. Фронтовые художники продолжают сопровождать войска повсюду по всему миру, а на выставках можно увидеть их произведения, не менее интересные, чем у их коллег сто лет назад [\[18\]](#).

Библиография

1. Голомшток, Игорь. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство.-Москва: Галарт, 1994.
2. Паперный, Владимир. Культура два [Электронный ресурс] Режим доступа: https://mir-knig.com/read_193460-3 (дата обращения 10.04.2022)
3. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с англ. М.: Университетская книга, 2012.
4. Гюнтер, Ханс. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон.-Санкт-Петербург 2000-С. 7-15
5. Жак Бержье, Луи Повель-Утро магов-Москва, «Миф», 1991.
6. Васильченко А. В. Имперская тектоника. Архитектура в Третьем рейхе – Москва: Вече, 2010.
7. Лаку-Лабарт Ф. Нацистский миф [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/laku-labart-f/nacistskiy-mif> (дата обращения 06.04.2022)
8. Вяземцева А.Г. Искусство тоталитарной Италии. Москва: Издательский дом "РИП-холдинг", 2018.
9. Pizzi, Katia. Italian Futurism and the Machine.-Manchester University Press, 2019.
10. Pearce, Tom. World War I remembered through British art. Truth and Memory at the Imperial War Museum, London, until March 2015. 6 September 2014. World Socialist Web Site. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.wsws.org/en/articles/2014/09/06/trut-s06.html> (дата обращения 18.04.2022)
11. Harris, Meirion. Harris, Susie. The War Artists. British Official War Art of the Twentieth Century. Michael Joseph Ltd, London. 1983.
12. Little, Allan. The faceless men. BBC News. 24 June 2014. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.bbc.co.uk/news/magazine-27903827> (дата обращения 12.04.2022)
13. Кругликов Вадим. Фернан Леже. Неторопливая гуманизация метода. 20 Февраля 2012 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://adindex.ru/publication/gallery/2012/02/17/86286.phtml> (дата обращения 13.01.2022)
14. Прокопов А. Ю. Фашисты Британии. Союз Освальда Мосли: идеология и политика (1932 – 1940)-Санкт-Петербург: Алетейя, 2001.
15. Хазерли, Оуэн. Воинствующий модернизм. Защита модернизма и его защитников – Москва: Кучково поле, 2019.
16. Gough, Paul James. Centenary of World War One: Global Visual Arts. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/335083526_Centenary_of_World_War_One_Global_Visual_Arts (дата обращения 23.04.2022)
17. Gerry. February 16, 2014. A Terrible Beauty: British Artists in the First World War [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://gerryco23.wordpress.com/2014/02/16/a-terrible-beauty-british-artists-in-the-first-world-war/> (дата обращения 23.04.2022)
18. Alphord, Michael. In the Footsteps of Paul Nash: British War Artists Today. Memphis, Nov 14, 2021, Exhibitions, War Artist [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://michaelalford.co.uk/in-the-footsteps-of-paul-nash-british-war-artists-today/> (дата обращения 13.04.2022)

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Представленная для публикации в журнале «Культура и искусство» статья «Несостоявшееся тоталитарное искусство. Английская военная живопись Первой мировой войны» посвящена рассмотрению несомненно актуальной проблемы развития тоталитарного искусства первой половины второй четверти XX века. Как справедливо отмечает автор статьи, эта актуальность подтверждается как выставочной практикой, так и необходимостью возврата к рассмотрению этого вопроса спустя несколько десятилетий с момента публикаций знаковых публикаций на данную тему. Еще более актуальным представляется заявленный ракурс – рассмотрение в качестве предмета «несостоявшегося тоталитарного искусства» - неочевидного в контексте тотарта государства (Великобритании).

Методология исследования не была отчетливо артикулирована автором в тексте, однако это замечание с лихвой окупается внушительным введением в проблему, представляющем собой достаточно подробный историографический блок, включающий работы отечественных и зарубежных специалистов. В качестве положительного необходимо отметить, что этот историографический обзор является в полной мере раскрытым, автором не ограничивается кратким перечислением фамилий авторов, названий трудов и описанием основных идей. Автору удается в рамках сразу нескольких выделяемых им тематических блоков представить как идеи исследователей, так и их концепции и подходы в изучении проблем тоталитарного искусства.

Статья обладает несомненной научной новизной ввиду не совсем привычного ракурса рассмотрения в рамках проблемы развития и определения признаков тоталитарного искусства – явления неоднозначного и неоднозначно представляющегося специалистами, в том числе в силу социально-экономической и политической повестки, в рамках которой существует конкретный исследователь. Обращение автором в этом контексте к английской живописи, попытка сопоставления ее с «классическими» образцами тоталитарного искусства СССР, Германии или Италии позволяет расширить исследовательские границы в рамках рассматриваемой проблемы.

Стиль изложения, выбранный автором, соответствует принципам научных текстов. Единственное, на что можно было бы обратить внимание – порой чрезмерное увлечение автором прямыми цитатами. Как кажется, целый ряд цитат не представляют собой настолько важной авторской позиции, которую необходимо повторять слово в слова, а не представить в суммированном виде с той же ссылкой на исследование. Структура работы не вызывает особых вопросов, в особенности если последуют корректировки в связи с ранее высказанным замечанием о чрезмерности прямых цитат (в частности это поможет несколько сократить объем первых нескольких блоков текста, предваряющих разговор о собственно английской живописи).

Библиография, как и отмеченный ранее достаточно скрупулезный историографический обзор, удовлетворяет уровню научной статьи. Автором освоены основные научные труды по проблемам тоталитарного искусства, включая работы на английском языке.

Подводя итог, еще раз отметим необходимость сокращения количества прямого цитирования, вызывающего ощущение (только ощущение!) некоторой реферативности первых тематических блоков статьи. В целом, исходя из вышесказанного, статья рекомендуется к печати в журнале, т.к. являет собой один из немногочисленных примеров научного обращения к теме тоталитарного искусства, требующего от исследователя ориентированности не только в художественных вопросах, но и

понимания социально-политических процессов.