



«УЖАСЫ ВОЙНЫ» В КОНТЕКСТЕ ТРАНСФОРМАЦИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА XX в.

Е.О. Гранцева

Гранцева Екатерина Олеговна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института всеобщей истории Российской академии наук. 119334, Москва, Ленинский проспект, 32а.

E-mail: kgrantseva@yandex.ru

Гранцева Е.О. 2020. «Ужасы войны» в контексте трансформаций изобразительного искусства XX в. *Концепт: философия, религия, культура*. Том 4. № 4. С. 147–157. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2020-4-16-147-157>

Статья поступила в редакцию: 08.10.2020. Принята к публикации: 24.11.2020

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.



В статье представлен обзор социально-культурных преобразований XX в., вызванных глобальными конфликтами. Основное внимание уделяется проблемам преодоления травм средствами искусства и влиянию травматического опыта на трансформации художественного языка. Тема «ужасов войны», их переживания и отображения приобретает особое значение в художественной культуре XX в., когда бедствия и травмы, которые принесли с собой мировые войны, становятся не только эмоциональным ответом на происходящие катастрофы, но и катализатором глобальных трансформаций искусства, произошедших в визуальной революции. В этой связи необходимо обратиться к сущностным культурным характеристикам искусства данного периода, рассмотреть схожесть и различие отдельных тенденций, его наполнявших. Раскрытие специфики художественного процесса, рассматриваемой в рамках историко-культурного подхода, позволяет проанализировать причины, обусловившие глобальные трансформации искусства. В данной работе в рамках междисциплинарного исследования, сделана попытка рассмотреть визуальную революцию XX в. через призму травматического опыта мировых войн, связать трансформации визуального выражения с внутренним состоянием человека, его восприятием происходящих событий. Данные вопросы располагаются на стыке проблематики, исследуемой в рамках истории эмоций и истории искусства. Это определяет и специфику историографии, представленную как исследованиями по истории искусства, так и работами, относящимися к такому направлению исторической науки, как история эмоций. Произведения искусства, связанные с переживанием и отображением «ужасов войны», с одной стороны, помогают осознать и пережить травмирующий опыт, рассказывая о нём в метафорической форме, а с другой, воплощая эти цели, кардинально меняют художественный язык в контексте визуальной революции XX в.

Ключевые слова: искусство XX в., война, визуальная революция, травма, культурные исследования, история эмоций, модернизм, авангард, послевоенный период.

Проблематика «искусство и война» неизменно присутствует в художественной культуре, её кульминацией в Новое время становится творчество Франсиско Гойи. «Пуэрта дель Соль 2 мая 1808 года», «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», офорты «Какое мужество!», «Нет спасения», «Невозможно смотреть» из графический цикла «Бедствия войны» являются документами эпохи, языком искусства, откровенного и свободного от канонов, представившими ужас и трагедию войны.

Особую значимость тема «ужасов войны», их переживания и отображения приобретает в художественной культуре XX в., когда бедствия и травмы, которые принесли с собой мировые войны, становятся не только эмоциональным ответом на происходящие катастрофы, но и катализатором глобальных трансформаций искусства, выразившихся в визуальной революции [Дудинец, 2019].

Период с 1890 по 1920-е гг. можно определить, как время инновационного взрыва в мировой культуре. Годы Первой мировой войны здесь представляются фазой анализа, переосмысления и кульминацией трансформации, выразившейся, прежде всего, в формах абстрактного искусства [Гнесь, 2010]. Созданные тогда произведения и концепции составляют фундаментальную основу дальнейших путей развития художественной культуры.

В этой связи необходимо обратиться к сущностным культурным характеристикам искусства данного периода, рассмотреть схожесть и различие отдельных тенденций, его наполнявших. Раскрытие специфики художественного процесса, рассматриваемого в рамках историко-культурного подхода, позволяет проанализировать причины, обусловившие глобальные трансформации искусства, выразившиеся в визуальной революции XX в.

Трансляция искусством опыта переживания «ужасов войны» отличается использованными художественными приёмами, интерпретациями и подходами, но конечный результат здесь чаще всего связан с ощущением дискомфорта реципиента и ра-

ботой с коллективным бессознательным [Jung, 1976]. Среди используемых методов трансляции можно назвать демонстрацию различных отклонений и акцент на аффектах. Однако вне зависимости от того, какие приёмы использует художник, он стремится вызвать у реципиента беспокойство, чувство тревоги, ужас и отвращение. «То, что нельзя передать логикой, передается, по крайней мере частично, художественными средствами, и сознательно удерживается в памяти. Это прежде всего не полностью решаемая вербальными средствами совокупность художественно изображаемого, которая в отличие от научно смоделированного позволяет не только ощущать чудовищное, но и открывает тем самым возможность для дальнейших интерпретаций» [Аймермахер, 2008: 39].

Тема «искусство и война» в контексте XX в. включает проблематику эпистемологического и социального фона смены парадигм в художественных практиках, рассмотрение специфики языка искусства авангарда, исторических и концептуальных отношений между авангардом и современным искусством, анализ практик психоанализа, теории пост-травматического творчества и художественной обработки болезненного опыта, исследования символики войны в образах искусства.

В данной работе, в рамках междисциплинарного исследования, сделана попытка рассмотреть визуальную революцию XX в. через призму травматического опыта мировых войн, связать трансформации визуального выражения с внутренним состоянием человека, его восприятием происходящих событий. Данные вопросы располагаются на стыке проблематики, исследуемой в рамках истории эмоций и истории искусства.

Это определяет и специфику историографии, представленную исследованиями по истории искусства и работами, относящимися к такому направлению исторической науки, как история эмоций. Среди работ по истории искусства XX в. надо особенно выделить исследования, связанные с трансформациями в искусстве XX в. и тематикой «искусство и война». Среди работ по истории эмоций надо назвать

исследования Яна Плампера «Страх: солдаты и эмоции в истории военной психологии» [Plamper, 2009], «История эмоций» [Plamper, 2015] и статьи И.И. Кобылина и Ф.В. Николаи «Культурная история эмоций и поворот к аффекту: по ту сторону эссенциализма и социального конструктивизма» [Кобылин, Николаи, 2017] и Ф.В. Николаи и А.В. Хазины «История эмоций и „аффективный поворот“: проблемы диалога» [Николаи, Хазина, 2015] и др. Тема «ужасов войны» определяет необходимость обращения к работам К.Г. Юнга «Архетипы коллективного бессознательного» [Jung, 1976] и З. Фрейда «Жуткое» [Freud, 1919], которые позволяют рассмотреть психологический аспект взаимосвязи рефлексии травматического опыта и ужасного как части творческого процесса.

Первая мировая война обозначила становление нового мира в политическом и социальном отношении, то же самое можно сказать и о сфере культуры. Н. Бердяев ещё в 1914 г. отмечал: «Война имеет более глубокий смысл и более глубокие движущие причины»¹. Взгляд на войну через призму культурных откликов, специфику новаторских течений в искусстве, восприятие войны как культурной травмы позволяет глубже понять особенности исторических и художественных процессов. Произведения искусства позволяют дополнить образ минувшей эпохи, провести параллели, реконструировать историческую память.

Искусство первой четверти XX в. определяется господством модернизма в различных его модификациях. Оно не представимо без опоры на философию и призвано решать проблемы, не стоявшие перед художниками прошлого. В центре внимания деятелей культуры — анализ строения мира, поиск его духовных основ, отстаивание свободы личности и художника.

Модернизм формулирует новую духовность, вне религии и церкви, пытается проникнуть в самую суть вещей, ставя под сомнение позитивизм XIX в. Целью художника становится предельное самовыражение, акцентирование индивиду-

ального начала. Инновации, новаторство, эксперимент, поиски новых смыслов — превращаются в основополагающие культурные доминанты XX в. Одновременно с этим можно наблюдать процесс тотальной дегуманизации культуры, перед человечеством встаёт вопрос о первичности всеобщего над индивидуальным. Новые условия способствуют распространению культа научности и рациональности, внедряющегося в пространство эстетического и сосуществующего там с внерациональными формами. Одновременно низвергается традиционное понимание красоты, на смену которому приходит новая трактовка прекрасного, сопряжённая с романтизацией антикрасоты. Смерть, в ходе катастрофы войны, теряет былое величие, обретая налет обыденности. Отсюда всё большее желание «не знать», попытка убежать от реальности, распространённая в идеологии некоторых модернистических течений 1910-х гг.

Довоенный период новой культурной эпохи связан с отвержением установок реализма и академизма, осознанным эстетизмом, доминированием мотивов ухода от реального мира и бегства в иные духовные сферы, влечением к утонченной красоте, богоискательством, низвержением идеалов и тоской о них. Ключевым образом меняется отношение к божественному, в культуре доминируют эсхатологические мотивы, предчувствия грядущей катастрофы. Бытовая, социальная сторона жизни принципиально не интересна творцам нового искусства, они обращаются к глобальным проблемам бытия, смысла жизни, предвещают приход *эпохи Духа*. Художников в это время связывает общий взгляд на проблему художественного индивидуализма, уверенность в необходимости автономии мира искусства, освобождённого от социальных и политических проблем.

Первая мировая война принципиально изменила ситуацию. Если в начале XX в. искусство транслировало ощущения приближающейся катастрофы, тревожное волнение перед грядущими переменами, то во время войны и в послевоенные годы

¹ Бердяев Н.А. 1914. Война и возрождение. *Утро России*. 17 августа. С.2.

главными темами художественной культуры становится гибель, потеря прошлого и открытие мира грядущего.

Анализ художественной жизни 1910-х гг. со всей очевидностью показывает влияние событий Первой мировой войны на смену идейной и тематической наполненности художественных произведений, пересмотр системы культурных ценностей.

Война заставляла переоценить окружающую действительность. Трудность, но необходимость пути к миру без войны — одна из главных идей, фигурирующих в культурном поле военных лет. На смену «искусству для искусства», искусству чистому, отвлечённому, приходит актуализация социальной функции искусства. Рождается ощущение ответственности деятелей культуры за сегодняшний и завтрашний день страны. Меняется язык культуры и при этой смене неожиданно оказывается, что «настоящий художник всегда в «партии авангарда»².

Модернизм привносит в искусство обостренное внимание к личности. Первая мировая война интенсифицирует эту проблематику, одновременно высвечивая конфликт ценностей [Griffin, 2007]. Это время стало этапом противостояния внутри культуры, сменой вектора ее развития. Чрезвычайно важной для этих лет была идея *созидания*. Отображение *трагического* мыслилось как возможность страдания и очищения. Художественное восприятие понималось как «постижение непознаваемого»³. Для передачи ощущения войны необходим был новый художественный язык, говорящий о ней как о катастрофе вселенского порядка.

Первая мировая война выступила катализатором процесса смены культурной модели, перехода модернистических тенденций на новый качественный уровень [Cohen, 2008: 116-117]. Искусство авангарда, включающее в себя комплекс программ, идей и художественных подходов, прошло в своём становлении ряд этапов.

Довоенный период, соотнесённый со временем между 1907-1914 гг. можно назвать подготовкой, мобилизацией творческих сил. В это же время процесс формирования русского авангарда, обусловленный как внешними, так и внутренними причинами, перешёл в новую фазу. В её начале он занял равноправные позиции в русской культуре, а затем, вместе с революцией 1917 г., начал безусловно доминировать [Bowl, 2017].

В преддверии Первой мировой войны представители русского авангарда, и, в частности, К. Малевич, выходят на новый уровень трансформации художественного языка. Прорыв свершился в 1913 г. в ходе работы К. Малевича над декорациями и эскизами костюмов к опере А. Крученых и М. Матюшина «Победа над солнцем». 1914 г., год начала войны, становится переломным для художника, именно тогда появляется один из вариантов «Чёрного квадрата на белом фоне», ставший одним из главных феноменов абстрактного (или, в трактовке К. Малевича, супрематического, искусства). Перед публикой свои первые супрематические работы К. Малевич выставляет на «Последней футуристической выставке картин «0, 10», состоявшейся зимой 1915-1916 гг. в Петрограде. Эта выставка «заранее задумывалась и готовилась как программная акция, демонстрирующая новый этап в истории русского живописного авангарда» [Стригалева, 2001: 71].

Одним из самых сильных в эмоциональном плане художественных феноменов русского авангарда, в его обращении к военной тематике, стал цикл Н. Гончаровой «Мистические образы войны»⁴, выполненный в технике литографии. По глубине, экспрессии и новаторству языка сравнить его можно, разве что, с работами Пабло Пикассо, созданными в период гражданской войны в Испании 1936-1939 гг.

Первая мировая война обозначила переломный момент в истории и культуре. Её масштаб несопоставим с предыдущими

² Петров-Водкин К. 1917. На рубеже искусства. *Дело народа*. 28 мая. С. 4.

³ Андреев Л. 1914. Война. *Отечество*. № 1. С. 1

⁴ Гончарова Н.С. 1914. *Мистические образы войны. 14 литографий*. Москва: Издательство В.Н. Кашина. 16 л.

военными конфликтами как по масштабам, так и по степени кровопролитности и количеству задействованных в конфликте государств.

Война трансформировала картину мира и восприятие окружающей действительности. Новый язык, на котором заговорило искусство, стал главной смыслообразующей составляющей культурного перелома и обозначил начало визуальной революции в искусстве. Старыми художественными средствами невозможно было отобразить весь масштаб катастрофы меняющегося мира. В связи с этим авангард быстро захватил доминирующие позиции и в России, и в мире.

Искусство пыталось решить проблему выражения невыразимого, художники «использовали такие методы, как фрагментарность, отказ от реалистического общего, гиперболизация, использование символов и концентрация на самом существенном» [Аймермахер, 2007: 41].

В столкновении с трагедией Первой мировой войны на европейскую художественную авансцену вышли такие модернистические течения как экспрессионизм, дадаизм и сюрреализм.

Художники-экспрессионисты с отчаянием, болью и страхом кричали о мировой катастрофе, дадаисты с насмешкой отворачивались от реальности, переводя её в плоскость абсурда, сюрреалисты, скрываясь от действительности, предпочитали погрузиться в мир бессознательного.

Русский авангард в этой ситуации занял активную позицию в деле обустройства нового мира и, взамен иррациональности и асоциальности искусства рубежа веков, предложил свою модель грядущего. Модель, которая должна была воплотиться в жизнь на основе рационального проектирования и при непосредственном участии творцов нового искусства.

Процессы визуальной революции, запущенные Первой мировой войной, нашли яркое выражение в межвоенном периоде, обозначенном 1918-1939 гг. В это время опыт войны проецировался на искусство, которое выступало в качестве средства рефлексии эмоций, их фиксации и воплощения в художественной культуре.

Влияние переживаемого исторического опыта на искусство, которое выступает в качестве средства рефлексии эмоций, их фиксации и воплощения, нашло яркое проявление в искусстве немецкого экспрессионизма, а также в произведениях представителей пост-экспрессионизма и Новой вещественности [Гранцева, 2020]. Значимая часть проблематики здесь сконцентрирована на выражении драматичных, пугающих и тревожных переживаний, связанных с прошедшей войной [Семенюк, 2015: 87]. Тесная взаимосвязь с эмоциональным опытом эпохи выражена в экспрессионизме за счет направленности на демонстрацию душевных переживаний автора, тяжёлыми переживаниями исторических событий и их последствий. В середине 1920-х гг. в немецком искусстве сформировалось объединение «Новая вещественность», в определенной степени, противостоявшее эмоциональному заряду экспрессионизма [Barron, 1997]. Первая мировая война и ее последствия, как экономические, так и демографические, а также связанные с национальным самосознанием привели к тотальному ощущению подавленности, сформировавшему тенденции отвлеченного четкого изображения с яркими акцентами [Schmied, 1978] и восприятие реальности такой, какая она есть, без идеализирующих или романтических фильтров. К художникам, представившим это объединение (многие из них на предыдущем этапе были связаны с экспрессионизмом) относят, например, Макса Бекманна, Георга Гросса, Рудольфа Шлихтера, Отто Дикса и др. С темой «искусство и война» так или иначе связано творчество каждого из них, но особенно показательно проявляется в таких работах Отто Дикса как «Триумф смерти» и триптих «Война», демонстрирующие ужас войны в самом неприглядном виде [Житнев, 2016]. Натуралистичность изображения, его цветовое и композиционное решение внутри каждой части, формирует гармоничную и шокирующую картину, которую можно считать не только яркой фиксацией ощущений Отто Дикса от Первой мировой войны, но и мощным аргументом против военных действий как таковых.

Изобразительное искусство межвоенного периода зачастую прибегает к шокирующим образам, которые художники используют для фиксации социальной реальности. При этом выразительность графического образа работает на привлечение внимания, а в самом произведении учитывается роль реципиента, как участника взаимодействия. Художники ставят перед собой задачу рассказать о собственном опыте, передать в аллегорической форме проблематику ужасов войны. При этом визуальные образы направлены не только на то, чтобы позволить автору выразить собственные чувства, но и дать форму переживаниям реципиента, помочь ему пережить свой эмоциональный опыт, осознать и принять новый порядок вещей.

Межвоенный период укрепив позиции авангарда, обозначил и возвращение к традиционным формам существования искусства. «Одно из наиболее значимых противоречий, формирующих культурную динамику 1920-1930-х гг. в мировом масштабе, отразилось в сложном взаимодействии инновационных и традиционных культурных установок, авангардных устремлений и консервативных ценностей, отображения хаоса бытия и стремления к порядку. При этом тенденция рецепции элементов традиционных художественных систем была характерна для всего модернистского периода, но проявлялась спорадически — периоды революционных преобразований и экспериментов сменялись периодами «неоклассики», «возврата к порядку» и традиционной художественной стилистики» [Гранцева, 2020]. Именно в этой атмосфере родилось полотно Пабло Пикассо «Герника», воплотившее в себе кульминацию выразительных возможностей нового художественного языка. «“Герника” Пикассо — трагическое и невероятное прозрение — и предостережение человечеству. Опередившее время, тот метафизический ужас, который явит Вторая мировая, Хиросима, все те грядущие бойни и теракты, что неминуемо оказы-

ваются в поле притяжения «Герники». Это не кубизм и не сюрреализм: это хаос, это гибель самой материи»⁵. В преддверии нового глобального конфликта, Пикассо, на материале событий гражданской войны в Испании, сочетая традиционные образы мировой культуры и революционный художественный язык, удалось передать всю глубину трагедии войны во вселенском и вневременном масштабе [Cabañas Bravo, López-Yarto Elizalde, Rincón García, 2009].

1945 год открывает новый этап в истории мировой культуры, который связан со сложностью восприятия, художественного плюрализма и постоянной отсылкой к предыдущему культурному опыту. Культура вступила в новую фазу существования, сопровождавшуюся противоречивыми толкованиями и оценкам. Вторая половина двадцатого столетия, по сути, открывается окончанием Второй мировой войны, усилившей трагическое звучание культуры. Травматический опыт мало что изменил — в послевоенный период мир снова разделился - политически, культурно и идеологически. Но травма войны с новой силой пробудила потребность в продолжении процессов культурного обновления, в подключении возможностей искусства к переживанию трагедии войны. Искусство открыло новую фазу визуальной революции, развивая художественный язык, способный выражать невыразимое.

Послевоенный период балансировал на стыке драматизма и гуманизма. Трагедия Второй мировой войны, отражённая во множестве произведений, говоривших на языке фигуративности или абстракции, сочеталась с внутренним оптимистическим посылом, выражавшим чувство преодоления, завершения трагического финала и веры в возможность мира — и вновь Пабло Пикассо визуализирует эти чувства в своей «Голубке мира», литографии голубя на плакате Конгресса сторонников мира в Париже в 1949 г.⁶

Искусство после Второй мировой войны вновь переживало этап пересмотра и

⁵ Пигарева Т.И. 2017. «Герника» Пикассо. Опыт прочтения. Colta.ru. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/14725-gernika-pikasso-opyt-prochteniya> (дата обращения: 21.11.2020).

⁶ Подосик А. Пабло Пикассо. Альбом. СПб.: Аврора, 1996. 184 с.

обновления, но вместо резких разрывов и крайностей первого авангарда, теперь среди его характеристик можно назвать стремление к компромиссу и принятию, попытку найти точки пересечения между новым и старым, традицией и поиском новых форм.

Вместо мотивов отчаяния, побега, игры с реальностью искусство обращается к глобальным проблемам человеческого существования и бытия искусства, вопросам «возможна ли культура в мире гуманитарного пост-апокалипсиса?», «возможно ли искусство после Освенцима?».

Мощный гуманистический посыл, рожденный этим временем, подхвачен и реализован во многих произведениях искусства и, отчасти, возрождает преобразовательную энергию авангарда, её подвижнический оптимизм, устремленность в будущее нового мира.

При этом всю неоднозначность новых условий существования искусства в 1950 г. выразил Теодор Адорно, говоря о том, что его задача «непосредственно выражать и выдерживать раздробленное, даже непримиримое», а «любая попытка внести в современное искусство гармонию, идею упорядоченности подтверждает что мы стыдимся своей уязвимости и стремимся навести те мосты к прошлому, которые следует разобрать»⁷.

Послевоенное искусство не боялось заглянуть в лицо трагедии, преодолевая боль и страх, художникам важно было раскрыть причины произошедшей гуманитарной катастрофы, найти новый язык для ее выражения, для описания страданий и их преодоления.

Тематика войны, боли, памяти, травмы становится неизменным содержанием искусства второй половины XX века, но не исчерпывает его. Художественная культура второй половины века музеефицирует авангард и воспроизводит его художественные практики, используя приставку «нео». Новые технические возможности дают простор для эксперимента и синтеза, а визуальные образы становятся основой пространства коммуникации.

Абстрактный экспрессионизм, заявивший о себе в 1940-е гг., наследовал художественным течениям авангарда, скрещивая энергетику экспрессионизма с внерациональностью сюрреализма и абстрактного искусства. В середине XX в., благодаря техникам Д. Поллока, это направление перешло в зрелую фазу, позиционируя себя в работах М. Родко как «простое выражение сложной мысли» [Гранцева, 2017: 196].

Дадаизм, рожденный безумием Первой мировой войны [Фостер, Краусс, Буа, Бухло, Джослит, 2015: 135-141], предоставил творцам второй половины XX века обширный материал для вдохновения и воспроизведения. В 1947 г. коллажи Э. Палоцци открывают эру поп-арта, ставшего «новым импрессионизмом» - художники вновь запечатлевали окружающую среду, но теперь порожденную обществом потребления (Р. Раушенберг, Э. Уорхол). Своеобразным вариантом поп-арта в странах восточного блока стал соц-арт (В. Комар и А. Меламид). Источником вдохновения здесь являлся соцреализм, воспроизводимый в абсурдистском протестном ключе.

Кинетические опыты дадаистов и развитие идей геометрической абстракции были продолжены экспериментами в сфере визуального восприятия, спровоцировавшими рождение оптического искусства (оп-арт, кинетическое искусство) в работах В. Вазарели [Фостер, Краусс, Буа, Бухло, Джослит, 2015: 419-422].

Как реакцию на доминанту абстракции можно понимать гиперреализм (суперреализм, фотореализм), стремившийся воспроизвести реальность во всех деталях (Ч. Клоуз, Р. Гоингз).

Дюссельдорфская группа ZERO, существовавшая с 1957 по 1966 гг. и ее единомышленники формулировали стремление «стать новым началом, радикально обновить арсенал художественных средств... обнулить все существующие культурные парадигмы» [Булатов, 2016: 333].

Финальную точку в истории искусства модернизма на рубеже 1960-1970-х гг. ставит минимализм, апеллирующий к со-

⁷ Цит. по Вайбель П., Гиллен Э. 2017. Европа после дождя. *Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968*. Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина. С. 13.

ветскому конструктивизму и ищущий порядка и ясности (С. Левитт, Д. Флавин). Его представители стремились к созданию чистых форм, далеких от реальности, отличавшихся от темных, бесформенных, приземленных образов художников, принадлежавших к течениям информель и новый реализм. Искусство вновь возвращалось к идеям и концепциям довоенного авангарда. Своими работами «новые идеалисты» утверждали, что мир вновь подошел к новой точке отсчета⁸.

Современному искусству важна идея, а не создание физического объекта. Наследуя реди-мейдам дадаиста М. Дюшана, концептуализм сосредотачивается не на том *что*, а на том *как* и отстаивает свободу художника в выборе средств выражения (М. Абрамович, Й. Оно, Б. Науман, И. Кабаков). Перформанс, как субжанр концептуального искусства, преобразует художественную среду и музейное пространство посредством интерактива, став своеобразным «аттракционом», соединяющим категории элитарного и массового. В хэппенинге (А. Капроу), работающем во взаимосвязи изобразительного искусства и театра, происходит переход к созданию «произведения-процесса» или акции, «произведению-событию» (А. Капроу), часто становясь формой акционизма [Гранцева, 2017: 196]. Нарастающая визуализация культуры происходит посредством повсеместного использования зрительного канала восприятия. Искусство и повседневность срачиваются, стирая границы между реальностью и иллюзией.

Итогом визуальной революции, преобразивших искусство в XX в., стало вытеснение изображений абстракцией и реальностью. В ходе первого авангарда и утверждения абстракции был провозглашен отказ от изображения реальных предметов, в пользу демонстрации возможностей изобразительных средств. Вместе с этим в искусство приходит реальность

как таковая, трансформируя живопись в трехмерные объекты. «Ассамбляжи (композиции из соединенных предметов) и энвайронменты (ситуации, сконструированные с помощью реальных объектов) становятся кульминацией «искусства реальности». В искусство вслед за реальным объектом, поднятым на небывалую высоту, вводится реальное тело, что означает возникновение искусства действия и перформанса»⁹.

Вторая мировая война вновь поставила вопрос о фундаментальном изменении функции искусства и его художественных средств. Петер Вайбель выделяет пять реакций на травматический опыт войны и гуманитарной катастрофы, реализованных в послевоенном искусстве второй половины XX в. и, во многом, характеризующих визуальную революцию второй половины XX в.

Первая — эта реакция травмы и вины, выразившая общее настроение недоверия к репрезентативной культуре и сформулированная Т. Адорно в вопросе «почему наша культура не смогла предотвратить холокост?» и обозначившая отказ от изобразительного начала. Вторая реакция выразилась в реализации форм «антиискусства» и саморазрушении изобразительных средств (работы А. Бурри, Л. Фонтана, Г. Мецгера, Ж. Тэнгли). Третий вид реакции — тяготение к «новому реализму» и «сверхреализму», готовому пережить столкновение с травмой «лицом к лицу», отобразить ее в духе реди-мейда. Четвёртый тип предполагал трансляцию реальности через перформативный подход, вторжение зрителя в изображение, появление «материальной живописи», акционизма. Пятым типом реакции стало появление технического изображения, позволившего преодолеть границы классической репрезентативной функции искусства и открывшего возможности для развития медиаискусства¹⁰.

⁸ Вайбель П., Гиллен Э. 2017. Европа после дождя. *Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968*. Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина. С. 14.

⁹ Вайбель П. 2017. Искусство в Европе после 1945 года. *Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968*. Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина. С. 19.

¹⁰ Вайбель П. 2017. Искусство в Европе после 1945 года. *Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968*. Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина. С. 22-24.

Таким образом, произведения искусства, связанные с переживанием и отображением «ужасов войны», с одной стороны, провоцировали неприятные ощущения и ставили под сомнение защищенность аудитории, а с другой стороны, помогали пережить травмирующий опыт, рассказывая о нем в метафорической форме, создавая дистанцию между событием и его участниками (свидетелями). Переживаемое чувство страха, транслируемое искусством, с меньшей вероятностью могло привести к повторной психологической травме у тех, кто пережил этот тяжелый опыт, одновременно, позволяя тем, у кого такого опыта не было, пройти через него опосредованным, «мнимым» образом, по-

лучая представление о событии, но избегая реальной травмы.

Искусство, создаваемое под давлением травматического опыта, демонстрировало болезненные аспекты социальной реальности, смещая акценты и изменяя методы отображения. С одной стороны, оно отражало боль и скорбь, демонстрировало последствия войны для каждой отдельной личности, транслировало предостережение о недопустимости повторения травмирующего опыта, передавало память о бедствиях войны, а с другой, воплощая эти цели, кардинально меняло художественный язык в контексте визуальной революции XX в.

HORRORS OF WAR IN THE CONTEXT OF THE FINE ARTS TRANSFORMATION OF THE 20th CENTURY

E.O. Grantseva

Ekaterina O. Grantseva — PhD in History, Senior Research Fellow, Institute of World History, Russian Academy of Sciences. 191991, Moscow, Leninskiy prospekt, 32a. E-mail: kgrantseva@yandex.ru

Grantseva E.O. 2020. *Horrors of War* in the Context of the Fine Arts Transformation of the 20th Century. *Concept: Philosophy, Religion, Culture*. Vol. 4. No 4. P. 147–157. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2020-4-16-147-157>

Received: 08.10.2020. Accepted: 24.11.2020.

Conflicts of interest. The author declares absence of conflicts of interest.

Abstract. The article is dedicated to the outlook on the socio-cultural transformations of the 20th century brought by global conflicts. The main attention is paid to the problems arisen from overcoming traumas by the means of art and to the influence the traumatic experience has had on the transformation of the artistic language. The themes of the horrors of war, war and post-war experience and reflections acquire special significance in the artistic culture of the 20th century, with traumas brought by both world wars and other conflicts giving rise not only to emotional responses to ongoing disasters, but also being a catalyst for global reshaping of artistic content, form and industry, expressed in the visual revolution. In this regard, the paper turns to the essential cultural characteristics of the art of this period, to consider the similarities and differences in the individual trends that followed the general trend. Then, revealing the specifics of the artistic process, considered within the framework of the historical and cultural approach, the reasons that determined the global transformations of art were discovered. In this work, the issues mentioned above are perceived at the junction of the problems studied in the history of emotions and the history of art. So is the conceptual focus of this interdisciplinary text. Such an approach not only attempts to consider the visual revolution through the prism of personal experience,

to link the transformation of visual expression with the inner state of a person and one's perceptions of current events. It also underlines the specificities of historiography, represented both by research on the history of art and by works related to such a direction of historical science as the history of emotions. The main results of the research are as follows. Works of art related to the experience and display of the horrors of war, on the one hand, help to understand and survive the traumatic experience, telling about it in a metaphorical form, and on the other hand, embodying these goals, they radically change the artistic language in the context of the visual revolution of the 20th century.

Keywords: 20th century art, war, visual revolution, trauma, cultural studies, history of emotions, modernism, avant-garde, post-war period.

References:

- Plamper J. 2009. Soldiers and Emotion in early Twentieth-Century Russian Military Psychology. *Slavic Review*. 68 (2). Pp. 259-283. <https://doi.org/10.2307/27697958>
- Plamper J. 2015. *The History of Emotions: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 352 p.
- Griffin R. 2007. *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. London: Palgrave Macmillan. 470 p.
- Cohen A.J. 2008. *Imaging the Unimaginable: world war, modern art, and the politics of culture in Russia, 1914-1917*. Lincoln: Univ. of Nebraska press. 247 p.
- Bowl J. 2017. *Russian Art of the Avant-Gard*. London: Thames and Hudson Limited. 416 p.
- Barron S. 1997. *German Expressionism*. New York: Rizzoli. 400 p.
- Schmied W. 1978. *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*. London: Arts Council of Great Britain. 159 p.
- Freud Z. 1919. Das Unheimliche. *Imago*. 5/6. S. 297-324 (In German).
- Jung C.G. 1976. *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Freiburg i.Br. Olten: Walter. 472 s. (In German).
- Cabañas Bravo M., López-Yarto Elizalde A., Rincón García W. (coord.). 2009. *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC. 638 p. (In Spanish).
- Aymermaher K. 2008. Uzhasy vojny v zerkale iskusstva [The Horrors of War in the Mirror of Art]. *Istori i hudozhnik*. No. 8. Pp. 38-46 (In Russian).
- Bulatov D.A. 2016. *Vozrozhdenie modernizma* [Revival of Modernism]. Moscow: RIP-holding. 440 p. (In Russian).
- Dudinets V.V. 2019. Reprezentatsiia kul'turnoi travmy Germanii v nemetskom izobrazitel'nom iskusstve [The Representation of German Cultural Trauma in the German Fine Art]. *Terra Aestheticae*. No. 2 (4). Pp. 244-256 (In Russian).
- Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B.H.D., Joselit D. 2004. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson. 704 p. (Russ. ed.: Foster H., Krauss R. 2015. *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm. Antimodernizm. Postmodernizm*. Moscow: Ad Marginem Press. 816 p.)
- Gnes A.A. 2010. Pervaia mirovaia voina kak kul'turnaia katastrofa [First World War as a Cultural Catastrophe]. *Ideas and Ideals*. 1 (1). Pp. 42-51 (In Russian).
- Grantseva E. 2020. Konservativnyi povorot v kul'ture mezvhoennogo perioda [Conservative Turn in the Culture of the Interwar Years]. *ISTORIYA*. 11 (5). <https://doi.org/10.18254/S207987840010262-7> (In Russian).
- Grantseva E.O. 2017. Novaia vizual'naia sreda [New Visual Environment]. *Vsemirnaia istoriia. T. 6. Mir v XX veke: epoha global'nykh transformatsii. Kniga 1*. Moscow: Nauka. Pp. 196-197 (In Russian).
- Kobylin I.I., Nikolai F.V. 2017. Kul'turnaia istoriia emotsii i povorot k affektu: po tu storonu essentsializma i sotsial'nogo konstruktivizma [The Cultural History of Emotions and the Turn to Affect: Beyond Essentialism and Social Constructivism]. *Professii-istorik. K iubileiu L.P. Repinoj*, ed. O. V. Vorob'eva. Moscow: Akvilon. Pp. 69-98. (In Russian).
- Nikolai F.V., Khazina A.V. 2015. Istoriia emotsii i "affektivnyj povorot": problemy dialoga [The History of Emotions and the Affective Turn: Problems of Dialogue]. *Dialogue with time*. No. 50. Pp. 97-115. (In Russian).

Semenyuk X.A. 2015. Ekspressionizm VS Dadaizm: Dva obraza ekzistentsial'noi tragedii nachala XX veka [Expressionism vs Dadaism: Two Images of the Existential Tragedy of the Early 20th Century]. *Praxema. Journal of visual semiotics*. 1 (3). Pp. 84-90 (In Russian).

Strigalev A. 2001. Proidemsia po vystavke "nol'-desjat'" ("0, 10") [Let's Walk through the Exhibition "Zero-Ten" ("0, 10")]. *Russkii avangard: problemy reprezentatsii i interpretatsii*. Saint-Petersburg: Palace Editions. Pp. 71-110 (In Russian).

Zhitinev D. 2016. Voina i smert' glazami Otto Diksa [War and Death through the Eyes of Otto Dix]. *Arheologiya russkoi smerti*. No. 1. Pp. 210-224 (In Russian).

Список литературы на русском языке:

Аймермахер К. 2008. Ужасы войны в зеркале искусства. *Историк и художник*. № 8. С. 38-46.

Булатов Д.А. 2016. *Возрождение модернизма*. Москва: РИП-холдинг. 440 с.

Гнесь А.А. 2010. Первая мировая война как культурная катастрофа. *Идеи и идеалы*. 1 (1). С. 42-51.

Гранцева Е.О. 2020. Консервативный поворот в культуре межвоенного периода. *Электронный научно-образовательный журнал «История»*. 11 (5). URL: <https://doi.org/10.18254/S207987840010262-7> (дата обращения 21.11.2020).

Гранцева Е.О. 2017. Новая визуальная среда. *Всемирная история. Т. 6. Мир в XX веке: эпоха глобальных трансформаций. Книга 1*. Москва: Наука. С. 196-197.

Дудинец В.В. 2019. Репрезентация культурной травмы Германии в немецком изобразительном искусстве. *Terra Aestheticae*. № 2 (4). С. 244-256.

Житинев Д. 2016. Война и смерть глазами Отто Дикса. *Археология русской смерти*. № 1. С. 210-224.

Кобылин И.И., Николаи Ф.В. 2017. Культурная история эмоций и поворот к аффекту: по ту сторону эссенциализма и социального конструктивизма. *Профессия-историк. К юбилею Л.П. Репиной* / Отв. ред. О.В. Воробьева. Москва: Аквилон. С. 69-98.

Николаи Ф.В., Хазина А.В. 2015. История эмоций и «аффективный поворот»: проблемы диалога. *Диалог со временем*. № 50. С. 97-115.

Семенюк К.А. 2015. Экспрессионизм VS Дадаизм: Два образа экзистенциальной трагедии начала XX века. *Праксема. Проблемы визуальной семиотики*. 1 (3). С. 84-90.

Стригалева А. 2001. Пройдемся по выставке «ноль-десять» («0, 10»). *Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации*. Санкт-Петербург: Palace Editions. С. 71-110.

Фостер Х. Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. 2015. *Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм*. Москва: Ад Маргинем Пресс. 816 с.