

БРИТАНСКИЙ МОДЕРНИЗМ И ОБРАЗЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Елена В. Игумнова

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия;
igumnovaev@rah.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме модернистского восприятия механизированной войны и тому как молодые британские художники адаптировали новейшие формы и концепции в произведениях военного времени. Первая Мировая война не была похожа на предыдущие военные столкновения. Возросшая роль техники в военных действиях усиливала впечатление имперсональности войны, солдат воспринимали как малую часть большой машины, уносящей миллионы жизней. Британские модернисты, столкнувшись с военной реальностью, искали иные художественные возможности, чтобы передать «машинный» характер войны, уносящей жизни, взрывающей землю, сминающей технику. Художники понимали, что время картин в духе героического реализма и аллегорий прошло; война, идущая с участием большого количества техники, требовала иных средств отображения — ломаных линий и геометричных форм, контрастных цветов.

Ключевые слова: британский модернизм, искусство и война, искусство и Первая мировая война, художники на войне, вортицизм, футуризм, образы войны

Для цитирования: Игумнова Е.В. Британский модернизм и образы Первой мировой войны // Academia. 2020. № 2. С. 277–284. DOI: 10.37953-2079-0341-2020-2-1-277-284.

BRITISH MODERNISTS AND THE IMAGES OF THE FIRST WORLD WAR

Elena V. Igumnova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
igumnovaev@rah.ru

Abstract. The article is devoted to the problem of modernist perception of the situation of mechanized war, as young British artists adapted the latest forms and concepts in wartime works. The First World War was not like previous military clashes. The increased role of technology in the process of hostilities created the impression of the impersonality of the war, the soldiers were perceived as a part of a large machine that claimed millions of lives. British modernists, faced with a new military reality, were looking for suitable possibilities of modernist art in order to convey the broken, like geometric abstraction, “machine” character of war, taking away lives, blowing up the earth, crushing equipment and airplanes. Artists understood that the time heroic realism and allegories has passed; the war, deprived of a human face, going on with the participation of a large number of equipment, required other means of artistic display – broken lines and geometric shapes, contrasting colors.

Keywords: British modernism, art, First World War, artists and war, vorticism, futurism, images of war

For citation: Igumnova E.V. (2020), “British Modernists and the Images of the First World War” // Academia, 2020, no 2, pp. 277–284. DOI: 10.37953-2079-0341-2020-2-1-277-284.

Введение

Первая мировая война не была похожа на прежние военные конфликты, с самого начала ее характер был более хаотичным, обезличенным и машинным. Отражение новой военной реальности было трудной задачей, стоящей перед художниками во время и сразу после конфликта 1914–1918 годов. Если говорить о живописных произведениях, созданных во время Первой мировой войны, можно проследить несколько основных линий. Реалистичное и академическое искусство было востребовано официальными властями, но с полотнами военных баталий начали конкурировать новые виды искусства — фотография и кино съемка. Но были задействованы и концепции модернизма: молодые художники адаптировали новейшие формы в произведениях военного времени. Геометрическая абстракция и опыты кубофутуристов оказались полезными в военной практике, их приемы использовались для создания камуфляжа и маскировочных конструкций.

Перед началом Первой мировой войны одним из важных стимулов для молодого авангардного искусства в Великобритании были выставки и визиты футуристов. Они оказали воздействие и на художников, и на публику, но увлечение «механизмами» и воинственными сюжетами у молодых художников было не поверхностным копированием тем футуристов. Поэт и теоретик Эзра Паунд был прав, написав, что «чувства по отношению к машинам — одна из тенденций нашей эпохи, возникшая одновременно во многих местах и вошедшая в искусство весьма спонтанно в Англии, Америке и Италии» [*New Age* 1915, n. pag.]. Один из лидеров молодых модернистов, художник Уиндем Льюис с конца 1913 года готовил собственный художественно-литературный журнал с рассуждениями о «живых формах английского искусства» *Blast* (номер вышел прямо перед войной, в июле 1914-го), по словам его создателя, это был «ураган, сносящий старые идеи и избитые понятия» [*Daily News & Leader* 1914, n/p]. Первый номер журнала с вызывающей по цвету обложкой, идущим по диагонали гигантским названием, свободной версткой и восклицательным тоном, был нарочито агрессивным по форме и по содержанию. Риторика журнала имела много общего с декларациями итальянских футуристов. Их общими намерениями были разрушение культа «старого» и традиций, отказ от навязчивой идеи античности. В опубликованном там манифесте художники требовали создавать и поддерживать искусство, вдохновленное грохотом и шумом фабрик, машин, поездов, радио и мюзик-холлов, ярким светом электрических ламп, и буквально призывая к войне против норм и к разрушению старого мира.

Но настоящая война многое изменила, меньше чем за год она устроила жесткую проверку новому искусству. Через три недели после выхода первого номера журнала *Blast* Великобритания попала в настоящий вихрь и водоворот — не художественных баталий, а войны, губительной для авангардных идей и для тысяч людей. Художник Дэвид Бомберг вспоминал первые военные дни: «Ночью 4 августа я сидел в кафе Ройал с Огастесом Джоном, когда один из знакомых официантов принес весть об объявлении войны. Джон, весьма взволнованно сказал: «Давид, эти новости слишком плохи для искусства» [Lipke 1967, p. 51]. Жизнь Лондона перевернулась в одно мгновение, внимание горожан переключилось с художественных стычек на настоящие бои. Среди художников и писателей



Ил. 1. К. Невинсон. Взрыв бомбы. 1915. Холст, масло. 760×560. Галерея Тейт, Лондон. T03676

эстетические споры сменились мрачными мыслями о военной службе. Декларации и манифесты художников были заглушены политическими призывами и лозунгами. Художник Уильям Робертс вспоминал, что «первые три месяца войны были сложными для нас»: он и сам работал несколько недель на военном заводе, изготавливая части для бомб [Roberts 1974, p. 1]. Положение не только радикальных художников, но и британского искусства в целом было сложным.

Второй номер авангардного журнала *Blast* вышел с подзаголовком «Военный». Уиндем Льюис исполнил для обложки издания черно-белый рисунок «Перед Антверпеном» с шеренгой солдат на абстрактном фоне. Номер готовился в спешке, большинство иллюстраций носило военные названия «Битва», «Орудия», «На пути в окоп», и по стилю они более едины, чем иллюстрации первого номера. Из окопов скульптор Анри Годье-Бржешка прислал несколько рисунков и статью для второго номера *Blast*. Они оказались его последними работами: скульптор погиб во время пехотной атаки в ноябре 1915 года, и его статья вышла уже с траурной рамкой.

Почти все британские модернисты прошли через испытания войны, а кто-то с нее не вернулся: Анри Годье-Бржешка погиб, Фредерик Этчеллс перенес тяжелую болезнь, которая не давала ему работать несколько военных лет, Уильям Робертс вступил в Королевские артиллерийские войска и находился во Франции, Эдвард Уодсворт работал для флота, Кристофер Невинсон записался в Красный Крест и вернулся с войны с душевным расстройством, Дэвид Бомберг находился в инженерных войсках с ноября 1915 года, в марте 1916-го на фронт ушел лейтенантом артиллерийской батареи и У. Льюис. Почти все художники и скульпторы призывного возраста отправились на войну. Довоенные призывы художников к битве концепций, жажде вихря, сметающего все старое на своем пути, превратились из концептуальных споров в настоящее оружие. Художник Кристофер Невинсон суммировал этот ужасный процесс, написав картину «Взрыв бомбы» (1915, Галерея Тейт, Лондон), где в центре взрыва возникает силовой вихрь. Эту картину можно считать своеобразной метафорой молодого авангардного искусства, понесшего утраты во время войны (ил. 1).



Ил. 2. У. Орпен. Готов. 1917. Доска, масло. 608×494. Имперский военный музей, Лондон. IWM ART 2380

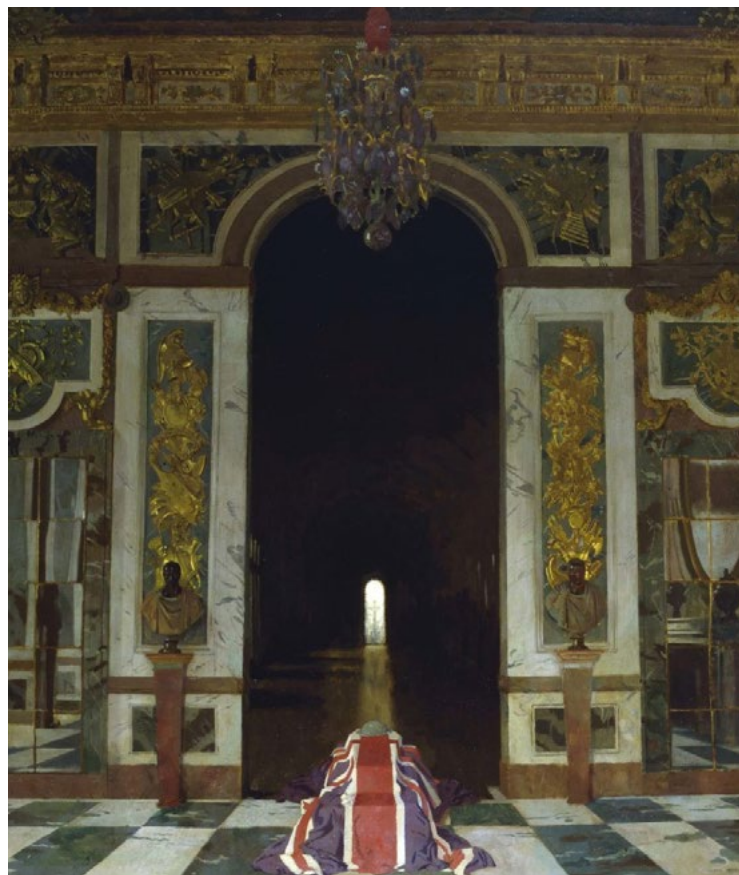
Возросшая роль техники в процессе военных действий усиливала впечатление имперсональности войны, солдаты воспринимались как малая часть большой машины, уносящей миллионы жизней. Традиционные реалистичные формы изображения войны сохранились, но их активно вытесняли фотография и кинохроника, которые использовали журналисты и военные корреспонденты. Газеты и журналы воюющих стран печатали кадры мест сражений, виды окопов и разрушений, портреты героев войны. Фотокорреспонденты и кинооператоры, прикомандированные к фронтам, снимали военные действия и последствия боев. Художники старшего поколения, сохранявшие традиции реализма и академизма, выступали в большей степени как документалисты.

Молодые же художники искали подходящие способы выражения модернистского искусства, чтобы передать ломаный, как геометрическая абстракция, «машинный» характер войны, уносящей жизни, взрывающей землю, сминающей танки и самолеты. Художники понимали, что время картин в духе героического реализма и аллегорий прошло; война, лишенная человеческого лица, требовала других средств

художественного отображения — ломаных линий и геометрических форм, контрастных цветов. На полях сражений Западного фронта они пытались определить облик современной им войны. Во время Первой мировой войны власти организовали работу официальных военных художников, которые ездили на фронт в места крупных боев, делая наброски местности и портреты героев. Такие бригады находились под контролем специального комитета при военном министерстве, организованного в 1916 году, а в первую бригаду военных художников входили М. Боун, Э. Кеннингтон, Ф. Додд, П. Нэш, Дж. Макбей, К. Невинсон, У. Орпен. [См.: Cough 2010; Malvern 2004; Fox 2015]. Но были и художники, оказавшиеся в окопах добровольцами или призванные по общему военному набору. Их зарисовки и написанные по этим эскизам полотна составляют большой массив искусства военного времени, который после войны явился основой собрания Имперского военного музея в Лондоне.

Среди британских художников модернистов, прошедших войну, можно выделить Кристофера Невинсона, братьев Поля и Джона Нэша, Дэвида Бомберга, Уиндема Льюиса, Уильяма Орпена и Стенли Спенсера. Если художники из официальных бригад появлялись на фронте время от времени и командировались в определенные места, то У. Орпен постоянно находился при штабе фельдмаршала Хейга как своего рода придворный живописец: он писал портреты командующих армиями, генералов, солдат экспедиционного корпуса, летчиков. Например, можно увидеть его портреты фельдмаршала Дугласа Хейга (1917, Имперский военный музей, Лондон), генерал — майора сэра Дэвида Уотсона (1918, Канадский военный музей, Онтарио), начальника главного морского штаба Рослина Эрскина Уимисса (предпол. 1917–18, Национальная галерея, Лондон) пилота У.Д. Беннетта. Писал он и автопортреты, например, ироничную работу «Готов» перед отъездом на фронт (1917, Имперский военный музей, Лондон). Одетый в армейскую форму, художник смотрит в зеркало, где отражаются гостиничные обои в цветочек, сифон, книги и бутылка с вином на столе, а за окном видна улица тихого городка, вдали от боев и смерти (ил. 2).

Западный фронт, куда попал У. Орпен, вел долгие позиционные бои и был изрыт окопами, траншеями и переходами. Летом 1916 года в лесу Тьепваль у Соммы произошло одно из самых тяжелых сражений между немецкими и британско-французскими войсками. Художник попал туда несколько месяцев спустя и был потрясен картиной массовой смерти и безжалостной разрушительной силы войны: солнечный день, разбросанные взрывами камни, остатки арматуры и укреплений, остовы машин, остатки столбов, истлевшая одежда, ружья, каски и кости солдат. Картины 1917 года, посвященные боям в этой местности и хранящиеся в Имперском военном музее в Лондоне, как и другие работы Орпена на ту же тему («Мертвые немцы в окопе», «Большая воронка», «Немецкие артиллерийские укрепления», 1917–1918, Имперский военный музей, Лондон), стали свидетельством и осмыслением той безжалостной войны.



Ил. 3. У. Орпен. Неизвестному британскому солдату во Франции. 1921–1928. Холст, масло. 1542×1289. Имперский военный музей, Лондон. IWM ART 4438

После войны Орпену поручили написать парадный портрет видных политиков, генералов и адмиралов, «выигравших войну» и подписавших в Версальском дворце мирный договор. Художник потратил девять месяцев на работу над заказанной композицией и обнаружил, что не может ее завершить. Это казалось ему ложью, он продолжал вспоминать всех погибших, навсегда оставшихся во Франции и словно забытых официальными властями. Вместо парадного портрета с изображением политиков и генералов он написал картину «Неизвестному британскому солдату во Франции» (1921–1928, Имперский военный музей, Лондон). В первоначальной версии полотна изображен парадный зал, где стоит солдатский гроб, задрапированный британским флагом. Как символ любви, над гробом расположены два путти, а за гробом в вечном карауле стоят два истощенных и раненых солдата в касках, рваной форме, с винтовками в руках и размотанными портянками. В 1928 году Орпен закрасил раненых солдат и путти. Все, что он оставил на картине, был одинокий гроб, стоящий в версальском Зале мира (ил. 3).

Модернистский художественный язык подходил для решения новых тем, но требовал компромиссного подхода, ведь восторженные довоенные чувства молодых художников по отношению к технике и механизмам изменились. Эта адаптация была непростой, как можно увидеть на примере работы Дэвида Бомберга (до войны самого последовательного кубофутуриста в Англии) для Канадского мемориального фонда. Фонд заказал ему картину об успешной операции канадских саперов около немецких позиций под



Ил. 4. У. Льюис. Обстрел артиллерийской батареи. 1919. Холст, масло. 1828×3175. Имперский военный музей, Лондон. IWM ART 2747

Аррасом. Первый вариант картины «Саперы за работой» (1918–1919, Галерея Тейт, Лондон) показался заказчикам слишком радикальным: художник использовал симультанные формы, локальный колорит красного, желтого и черного, механистичную структуру из ломаных линий. Ко второму варианту картины художник подошел с большей натуралистичностью (1919, Национальная галерея Канады, Оттава), вместо абстрактных линий здесь хорошо считывается балочная конструкция тоннеля, а работающие в полумраке саперы изображены более реалистично.

Уиндем Льюис попал на Западный фронт в 1916 году, служил лейтенантом Королевской артиллерии, участвовал в битвах на Ипрском рубеже. В 1917 году он стал официальным художником при британском и канадском штабах. Для канадцев У. Льюис написал картину «Канадская батарея» (1918, Национальная галерея Канады, Оттава), а для британцев — «Обстрел артиллерийской батареи» (1919, Имперский военный музей, Лондон), в которых соединил приемы вортицистов с более традиционной фигуративностью. Портретным образам артиллеристов, среди которых есть и автопортрет Льюиса, противопоставлены изломанные фигурки солдат, механически выполняющих свою работу (ил. 4).

Другой пример интеграции авангардных идей в задачи батальной живописи — произведения художника Уильяма Робертса (он служил с 1916 года наводчиком в Королевской артиллерии). По заказу канадцев он написал монументальную работу «Первая немецкая газовая атака на Ипре, 1915» (1918, Национальная галерея Канады, Оттава), а для британцев — «Склад боеприпасов. Франция» (1919, Имперский военный музей, Лондон). Обе картины выставлялись на лондонской выставке в Королевской академии художеств зимой 1918–1919 года.

Братья Пол и Джон Нэш ушли на войну в самом начале, став военными художниками только в 1917 году. Пол воевал с 1914 года, участвовал в битвах на Ипрском рубеже, младший Джон воевал с осени 1916-го по январь 1918-го. Во время лечения в Лондоне весной 1917 года Пол Нэш создал графическую серию фронтовых пейзажей. Рисунки вызвали интерес и показывались на двух выставках летом — осенью 1917 года. После этого старый приятель Пола, художник Кристофер Невинсон, предложил другу присоединиться к Бюро военной пропаганды и стать официальным военным художником. Пол Нэш вернулся на Ипрский рубеж, когда там шли последние бои, и все поля были усеяны остатками техники и касками солдат. Он не писал битв и портретов героев войны. Он создавал пейзажи, где нет солдат и сражений, только разбитые орудия, взорванная техника, изрывшие землю траншеи и залитые водой воронки. Но при этом его пейзажи внушают больший ужас, чем изображения битв: это поля, где нет ничего живого, озаренные лучами прожекторов и вспышками дальних взрывов («Дорога в Менин», «Проволока», «Ипрский рубеж ночью»; все — 1917, Имперский военный музей, Лондон) (ил. 5). Его акварельный рисунок с восходом солнца над полем боя у Ипра стал основой картины, которая считается одним из символов Первой мировой войны — «Мы создаем новый мир». На холсте изображена опустошенная и изрытая снарядами земля с мертвыми деревьями (ил. 6).

Среди военных работ молодых британских художников выделяются произведения Кристофера Невинсона. Сперва он служил медиком во Франции, а в 1917 году присоединился к группе официальных художников и отправился на Западный фронт. До войны Невинсон дружил с главой итальянских футуристов Т. Маринетти и был главным сторонником футуризма в Британии. Его довоенная манера с ломаной перспективой и нелинейными пропорциями сохранилась и в военных работах. Ритмом геометризованных объемов, смещением точек зрения, смешением ярких пятен, simultaneностью движений он передавал военную реальность. На выставке 1915 года в Королевской академии художеств показывали одну из его первых военных картин «Возвращение в окопы» (1914–1915, Национальная галерея, Оттава) с механистичными рядами марширующих солдат, где основу ритма задают повторы торчащих штыков. Другая картина Невинсона «Пулемет»



Ил. 5. П.Нэш. Дорога в Менин. 1919. Холст, масло. 1828×3175. Имперский военный музей, Лондон. IWM ART



Ил. 6. П.Нэш. Мы создаем новый мир. 1918. Холст, масло. 711×914. Имперский военный музей, Лондон. IWM ART 2242

(1915, Галерея Тейт, Лондон) тоже отражала довоенную эстетику футуризма, где человек и машина становились единым целым (ил. 7).

С 1916 года стиль Невинсона меняется, он переходит к почти монохромному колориту. Картина «Тропы славы» (1917, Имперский военный музей, Лондон) — одна из самых известных работ художника. Ее название взято из стихотворения английского поэта XVIII века Томаса Грея «Элегия, написанная на сельском кладбище» (1751), где одна из строк гласит: «Пути славы ведут к смерти» (*“The paths of glory lead but to the grave”*). Название картины звучало как мрачная ирония, на полотне художник изобразил двух убитых британских солдат, лежащих на грязной земле у колючей проволоки. Когда Бюро пропаганды попыталось подвергнуть картину цензуре, Невинсон выставил ее в лондонской галерее Лестер, прикрыв изображенные тела листами бумаги, на которых было написано «цензура». Под влиянием этой картины название «Пути славы» получил антивоенный фильм о солдатах Первой мировой войны, снятый Стэнли Кубриком в 1957 году (ил. 8).



Ил. 7. К. Невинсон. Пулемет. 1915. Холст, масло. 609×508. Галерея Тейт, Лондон. N03177



Ил. 8. К. Невинсон. Тропы славы. 1917. Холст, масло. 457×609. Имперский военный музей, Лондон. IWM ART 518

Нэшем, Кристофером Нэвинсоном и Дэвидом Бомбергом. В начале войны он записался в медицинскую службу, страдания раненых и их смерти повлияли на образный строй и содержание его послевоенных религиозных работ.

Через несколько лет после войны Стенли Спенсер получил заказ на роспись мемориальной капеллы Сэндхем в городке Беклере в память о погибших солдатах. Он написал 18 композиций со сценами солдатской жизни и на алтарной стене изобразил «Воскрешение солдат». Солдаты воскресают там, где застала их смерть и где они были в спешке похоронены, в могилах с одинаковыми белыми крестами и бледными лицами. Вместе с солдатами воскресают и лошади. Несмотря на реалистичную манеру, цикл Спенсера, его окопный эпос наполнен символическим, почти религиозным содержанием, напоминая о пути искупления, который прошло его поколение.

Довоенное увлечение абстракцией пришлось к месту не только в живописи на военные сюжеты, но и в более практических целях. Геометрические линии и пятна успешно использовали для маскировки в камуфляже. Так один из британских вортицистов Уильям Уодсуорт с 1918 года участвовал в создании камуфляжа для кораблей в портах Бристоля и Ливерпуля. Художник Фредерик Этчеллс писал, что «закамуфлированный

корабль — одно из светлых пятен войны, и неудивительно, если бы не было экспериментов с абстрактными композициями в 1914-м, то не было бы и камуфляжа» [Etchells 1919, n/p]. Например, У. Уодсуорт придумал камуфляж для кораблей «Нью-Йорк» в виде ломаных абстрактных зигзагов, а лайнер «Мавритания» расписал гигантскими ромбами в виде шахматной доски. Используя опыт геометрической абстракции, художник создавал на корпусе композицию, в которой с трудом угадывались очертания корабля и его деталей. Новая окраска получила шутовское название «дазл» (от английского «gazzle dazzle» — суматоха), а корабли, раскрашенные таким образом, стали называться «dazzle ships». Хотя первым камуфляжную технику придумал маринист Норманн Уилкинсон, позаимствовавший из теории оптики идею об искажении, которое создается с помощью сильных цветовых контрастов.

Заключение

Позже Уиндем Льюис вспоминал о влиянии войны на свое поколение: «Эта война, как плотная черная масса, вырвала все, что появилось перед ней» (из письма к Дж. Т. Собби) [Rose 1963, p. 406]. После войны авангардисты и сам Льюис вернулись другими, непохожими на довоенных бунтующих юношей: «Я изменился, причем довольно сильно. Геометрия, которая прежде так меня интересовала, сейчас стала казаться гнетущей и пустой. Она требовала заполнения, плоти и крови, которые и есть — жизнь» [Lewis 1984, p. 129].

Литература

1. Cough 2010 — Cough P. *A Terrible Beauty: British Artists in the First World War*. Bristol, 2010.
2. *Daily News&Leader*, 1914 — *Daily News&Leader*. 1914. 7 April, n/p.
3. Etchells 1919 — Etchells F. *Exhibition of Original Woodcuts & Drawings of E. Wadsworth*, London, 1919.
4. Fox 2015 — Fox J. *British Art and the First World War, 1914–1924*. Cambridge, 2015.
5. Lewis 1984 — Lewis W. *Rude Assignment*. London, 1984.
6. Lipke 1967 — D. *Bombing*, London, 1967.
7. Malvern 2004 — Malvern S. *Modern Art, Britain and the Great War*. London, 2004.
8. *New Age* 1915 — *New Age*, 1915, 11 February.
9. Roberts 1974 — Roberts W. *Memoires of the War to the End of War, 1914–1918*, London, 1974.
10. Rose 1963 — Rose W. *The Letters of W. Lewis*. London, 1963.

References

1. Cough, P. (2010), *A Terrible Beauty: British Artists in the First World War*, Sanson and Company, Bristol.
2. *Daily News & Leader* (1914), 7 April, n/p.
3. Etchells, F. (1919), *Exhibition of Original Woodcuts & Drawings of E. Wadsworth*, London.
4. Fox, J. (2015), *British Art and the First World War, 1914–1924*, Cambridge University Press, Cambridge.
5. Lewis, W. (1984), *Rude Assignment*, Black Sparrow Press, Santa Barbara and London.
6. Lipke, W. (1967), *D. Bombing*, Evelyn, Addams and Mackay, London.
7. Malvern, S. (2004), *Modern Art, Britain and the Great War*, Yale University Press, New Haven and London.
8. *New Age* (1915), 11 February.
9. Roberts, W. (1974), *Memoires of the War to the End of War, 1914–1918*, London.
10. Rose, W. (1963), *The Letters of W. Lewis*, New Directions, London.

Информация об авторе:

Елена В. Игумнова, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; igumnovaev@rah.ru; eligumnova@mail.com

Author Info:

Elena V. Igumnova, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21, Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; igumnovaev@rah.ru; eligumnova@gmail.com