

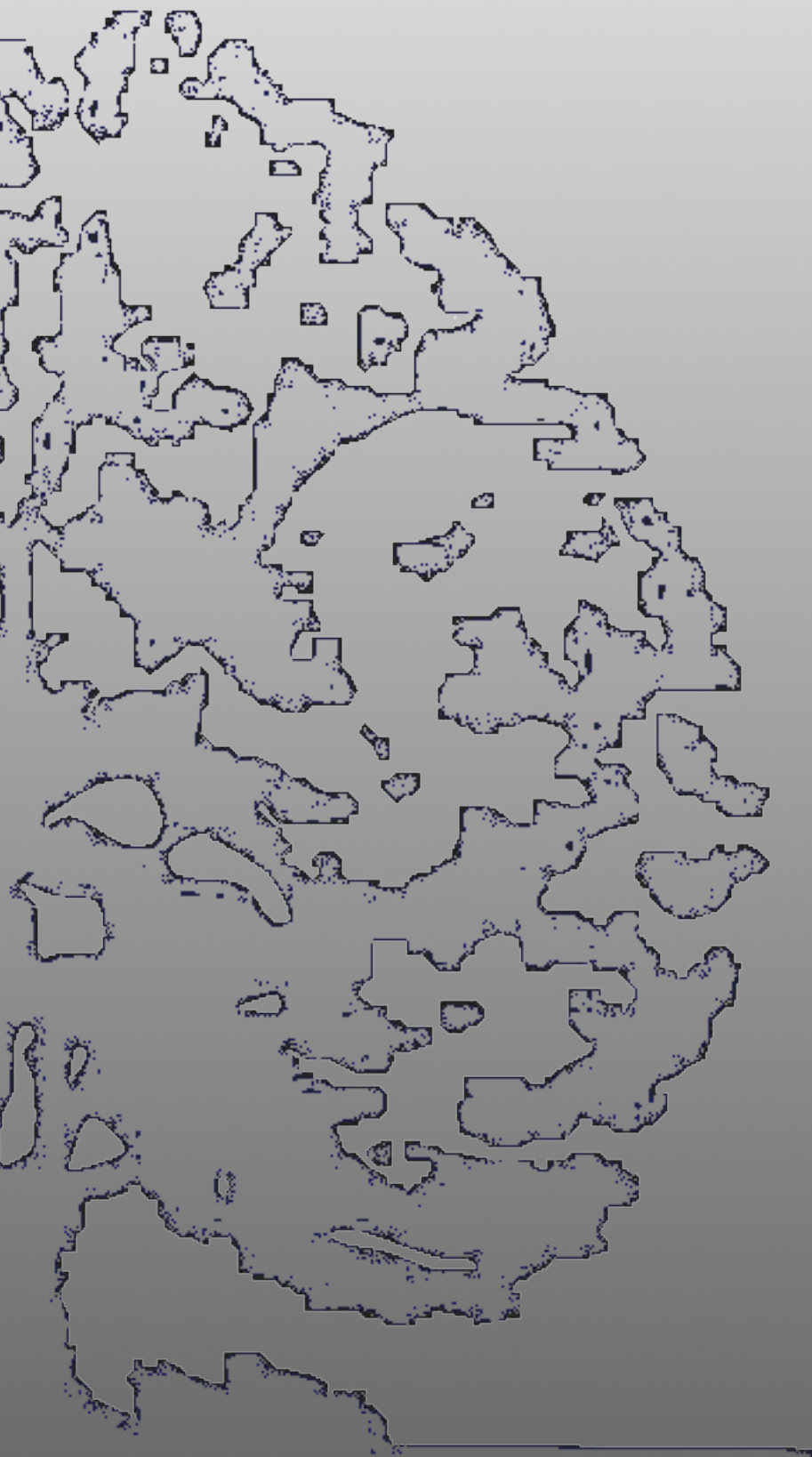
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Пятый год издания / 5th Year of publication



№18 (2-2015)
апрель-июль / April-July

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА*Председатель*

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент

Губин Валерий Дмитриевич, доктор философских наук, профессор

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор

Кравцова Елена Евгеньевна, доктор психологических наук, профессор

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор,

действительный член Российской академии художеств

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук,

PhD по философии (Университет Париж 8, Франция)

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент

Шишко Ольга Викторовна

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения,

действительный член Российской академии художеств

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ*Главный редактор*

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора),

доктор филологических наук, доцент

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор

Толстой Андрей Владимирович, доктор искусствоведения, доцент,

действительный член Российской академии художеств

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

web: <http://articult.rsuh.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2015

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD

Gubin, Valerij Dmitrievich, Dr.Habil, professor

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, professor

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor

Kravcova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor

Krivcun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr.Habil

Shishko Ol'ga Viktorovna

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor

Tolstoj, Andrej Vladimirovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФC77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

Founder:

Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:

125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

web: <http://articult.rsuh.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО

- 6 С.А. Ключев К вопросу о фигурных рельефах в скальных церквях Эфиопии
- 16 Ю.Е. Поспелова Своеобразие трактовки западного фасада в ранней английской готике на примере собора в Питерборо
- 23 Л.М. Терентьева Зооморфные мотивы в романской скульптуре Испании
- 29 О.А. Королева Предметно-пространственные отношения в натюрмортах художников «Бубнового валета»: теоретический аспект
- 37 Н.О. Михайлова Серия кондитерских вкладышей «Виды Сибири и ее железной дороги» как часть массовой визуальной культуры конца XIX – начала XX века
- 48 А.Р. Соколова Феномен театра Таирова
- 56 О.С. Субботина Возникновение и развитие жанра стеклопластики в советском художественном стекле

КИНО

- 62 Я.А. Скларова Традиции немецкого киноэкспрессионизма в американских фильмах нуар 1940–1950 гг.
- 66 Е.И. Федуненко Свой/чужой как художественная концепция раннего Дж.Джармуша
- 70 С.Н. Скалдина Живопись в кино: художественный метод П. Гринуэя (на примере фильма «Гольциус и Пеликанья компания»)

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 77 О.Я. Лукьянова К проблеме феноменологии звука
- 86 SUMMARY

CONTENTS

ART

- 6 *S. Klyuev* To the question of figurative reliefs in rock-hewn churches of Ethiopia
- 16 *Ju. Pospelova* Originality of representation of west front in the Early English Gothic period in terms of Peterborough cathedral
- 23 *L. Terentyeva* Zoomorphic forms in the Spanish Romanesque sculpture
- 29 *O. Korolyova* Subject-spatial relations in the still lives of the artists of «The Bubnoviy valet» art-group: a theoretical view
- 37 *N. Mikhaylova* Confectionery trade cards from the series “The views of Siberia and the Siberian railway” as part of mass visual culture of the late 19 early 20 century Russia
- 48 *A. Sokolova* Phenomenon of the Tairov’s theatre
- 56 *O. Subbotina* The emergence and development of the genre of glass art object in Soviet art glass

CINEMA

- 62 *J. Sklyarova* Traditions of German expressionism in American films Noir 1940–1950
- 66 *E. Fedunenko* Native/Alien as art concept of early Jim Jarmusch movies
- 70 *S. Skaldina* Peter Greenaway’s artistic method to work with painting in cinema: “Goltzius and the Pelican Company”

CONTEMPORARY ART

- 77 *O. Lukyanova* Towards a phenomenology of sound

- 86 SUMMARY

С.А. Ключев

аспирант Научно-исследовательского института
теории и истории архитектуры и градостроительства
serjklyuvue@yandex.ru

К ВОПРОСУ О ФИГУРНЫХ РЕЛЬЕФАХ В СКАЛЬНЫХ ЦЕРКВЯХ ЭФИОПИИ

Статья посвящена проблеме фигурных рельефов в скальной архитектуре Эфиопии. Фигурный рельефный декор – в целом нетипичное явление для скальной архитектуры Эфиопии. Рассматриваются возможные варианты происхождения этого явления на примере двух памятников комплекса Лалибелы: церквей Бетэ-Марйам и Бетэ-Голгота. Рассматривается вопрос о возможном влиянии как искусства Христианского Востока, так и Европы.

The paper examines reliefs in ethiopian rock-hewn architecture. We try to answer why sculpture decoration is not typical for rock-hewn architecture of Ethiopia. We consider existing hypotheses of the origin of this phenomenon and making our conclusions in the case-study of monuments of the Bet-Maryam and Bet-Golgotha (Lalibelas complex). We try to track influence not only Christian Eastern, but also European art on the idea to use reliefs in the rock-hewn architecture.

Ключевые слова: фигурные рельефы, скальная архитектура, Эфиопия, Лалибела, святые всадники, декор, скульптура

Keywords: figurative relief, rock-hewn architecture, Ethiopia, Lalibela, equestrian saints, sculpture

Для скальной архитектуры Эфиопии создание фигурных рельефов крайне не характерно. Немногочисленные примеры вызывают большой научный интерес.

В скальных храмах Эфиопии, сосредоточенных главным образом в двух исторических областях – Ласта и Тыграй, – в декоре заметно преобладание имитации деревянных конструкций и резных орнаментов геометрического и растительного характера¹. С XII века известны фигурные росписи храмов (более ранние росписи не сохранились). Они имеют характерные коптские черты².

Среди немногих примеров фигурного рельефа выделяется изображение двух всадников на западном фасаде храма Бетэ-Марйам в Лалибеле (рис. 1).



Рис. 1
Рельеф, изображающий всадников.
Западный фасад церкви
Бетэ-Марйам, Лалибела.
Фото автора.

© Ключев С.А., 2015

¹ Gerster G. Churches in Rock. L., 1970: p. 57-59.

² Balicka-Witakowska E., Gervers M. The church of Yemrehanna Krestos and its wall-paintings: a preliminary report // Africana bulletin, Warszawa, 2001, №49, p. 9-48.

Сам храм датируется исследователями, в зависимости от предлагаемой ими хронологии, концом X – началом XIII века³. (Вопрос датировок остается для исследователей эфиопского зодчества затруднительным и по сей день). Неизвестно, создан ли сам рельеф единовременно с церковью, так как исследователями установлено, что окна, вырезанные выше, более поздние⁴.

На рельефе представлены два всадника, копьями поражающие противников (змея и, возможно, Юлиана Отступника, Диоклетиана или же льва), изображения которых не сохранились. Над головами лошадей расположены круглые предметы. Проведя аналогии с известными изображениями других всадников в Эфиопии, можно предположить, что это щиты⁵.

Также здесь изображены небольшая рептилия и мифическое существо – лев со змееголовым хвостом, держащий рыбу в передней лапе. Изображение этого существа восходит к южноаравийской традиции⁶ и известно в росписях некоторых других храмов (в церкви Марьям Коркор, вероятно, изображены те же самые существа, но с антропоморфными чертами⁷).

За лошадью первого всадника следует птица, похожая на орла, но, возможно, это петух. В росписях некоторых скальных храмов вокруг изображения святого всадника часто присутствует некоторое число небольших персонажей (людей, мифических существ, животных, птиц), вероятно, связанных с сюжетом жития святого. Так, в скальной церкви Абуна Йемаата Гу (конец XV - начало XVI века) изображен святой Йемаата в окружении петуха, киноцефала и льва⁸.

Рельеф со всадниками расположен над западным портиком, на столбах которого сохранились остатки рельефа, изображавшего, видимо, симметрично расположенных друг напротив друга львов или, по мнению Лепаж и Мерсье, один из них мог быть грифоном⁹. Каких именно всадников изображает рельеф в Бэте-Марьям, доподлинно неизвестно, так как подписи на нем отсутствуют.

В эфиопской церковной традиции известно около 17 святых всадников, не имеющих в иконографии сколь-либо существенных отличий¹⁰. Известно, что их изображения стали наиболее популярны в Абиссинии с XIV века в период начала регулярных войн с мусульманами¹¹. Тогда их воспринимали как «Воинов Христа» и изображали возле алтарной части либо входа в храм, веря в их способность защитить внутреннее пространство церкви¹².

Первые известные нам изображения святых всадников в Эфиопии относятся к XII веку (церковь Йемреханна Крестос) и демонстрируют прямое влияние Коптского Египта¹³. Стилистически схожие с ними изображения известны в египетских монастырях и церквях: Баут (VI-VII вв.), Габриэль Наклун (нач. XI в.), Дейр-эль-Шухада (XII в.), Святого Антония и Святого Павла (XIII в.)¹⁴.

Французские исследователи К.Лепаж и Ж.Мерсье, основываясь на нехарактерном для изображений святых всадников галопе лошадей, неглубоком характере рельефа, его расположении напротив предполагаемой царской ложи и на некоторых других деталях, высказывают гипотезу, что здесь изображен в двух ипостасях царь Лалибела¹⁵. Они отмечают, что

³ Phillipson D. W. *Ancient Churches of Ethiopia: IV–XIVth Cent.* New Haven; L., 2009: p.179-180; Lepage C., Mercier J. *Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures.* L., 2012: p.262-263.

⁴ Phillipson D. W. *Ancient Churches of Ethiopia: IV–XIVth Cent.* New Haven; L., 2009: p.162-163.

⁵ Gerster G. *Churches in Rock.* L., 1970: p. 97.

⁶ Tribe, T. "The Word in the Desert: the wall-paintings of Debra Maryam Korkor (Ger'alta, Tigray)" *Ethiopia in Broader Perspective: Papers of the 13th International Conference of Ethiopian Studies*, 1997, 3, p. 35-61.

⁷ Ibid.

⁸ Gerster G. *Churches in Rock.* L., 1970: p.136.

⁹ Lepage C., Mercier J. *Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures.* L., 2012: p. 205.

¹⁰ Balicka-Witakowska E. *Equestrian saints.* // *Encyclopaedia Aethiopica.* Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 2005. Vol. 2. p. 347-351.

¹¹ Ibid., p.347.

¹² Ibid.

¹³ Balicka-Witakowska E., Gervers M. *The church of Yemrehanna Krestos and its wall-paintings: a preliminary report* // *Africana bulletin*, Warszawa, 2001, №49, p. 9-48.

¹⁴ Ibid., p. 39.

¹⁵ Lepage C., Mercier J. *Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures.* L., 2012: p.203.

такая иконография правителя, восходящая к персидской традиции изображения царя, была распространена у сельджукских правителей Иконийского султаната XIII века¹⁶ (например, рельеф на дворце в Конье). Образ крылатого существа – «грифона» – французские исследователи возводят к исламской мифологии¹⁷.

Сюжет рельефного изображения святых всадников на фасадах храмов характерен для архитектуры Закавказья. Среди наиболее известных примеров в грузинской и армянской архитектуре церкви – Сурб-Хач на острове Ахтамар¹⁸ (X век), Джоисубани¹⁹ (X век), Никорцминда²⁰ (XI век).

Гипотетически, можно предположить влияние архитектурной традиции грузинских или армянских мастеров. Известно, что в период с конца XI - начала XII века существовали контакты эфиопов с армянами, массово переселившимися в период нашествия сельджуков в Египет²¹. Местом пересечения культур также мог быть Иерусалим²².

Но сама стилистика рельефа и иконография изображенных всадников все же свидетельствуют о работе местных мастеров.

Другой важный пример – горельефы, в храме Бетэ-Голгота, Лалибела (рис. 2). Здесь в нишах вырезаны изображения святых приблизительно человеческого роста. Семь фигур расположены в северной и южной стенах храма.



Рис. 2
Горельефы, изображающие святых.
Южная стена церкви
Бетэ-Голгота, Лалибела.
Фото автора.

Именно этот храм комплекса часто отождествляют с образом Храма Гроба Господня, Нового Иерусалима Эфиопии²³, хотя прямое соответствие в его устройстве не прослеживается. Даты его создания конец XII - начало XIII веков²⁴.

Первым дошедшим до нас описанием этих горельефов являются путевые заметки португальца Франсишку Альвареша середины XVI века²⁵. Что позволяет установить дату, на момент которой они уже были созданы.

¹⁶ Ibid., p. 205.

¹⁷ Ibid., p. 203.

¹⁸ Халпахчян О.Х. Архитектурные памятники Ахтамара. // Архитектурное наследство. М., 1969. Т. 18. с. 135-150.

¹⁹ Аладашвили Н.А. Монументальная скульптура Грузии: фигурные рельефы V-XI веков. – М.: Искусство, 1977. – 275 с. : фот. – (Памятники древнего искусства)

²⁰ Амиранашвили Ш.Я. История грузинского искусства. - М.: Искусство, 1963.: с. 200-202.

²¹ Бартницкий, А., Мантель-Нечко И. История Эфиопии. / пер. с польск., предисл., ред. Ю.М. Кобищанов и М.В. Райт. М.: Прогресс, 1976.: с.11.

²² Там же.

²³ Heldman M.A. Architectural symbolism, sacred geography and the Ethiopian Church // Journal of Religion in Africa, 1992, 22: p. 222-241.

²⁴ Phillipson D.W. Ancient Churches of Ethiopia: IV–XIVth Cent. New Haven; L., 2009: p.179-180; Lepage C., Mercier J. Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures. L., 2012: p. 262-263.

²⁵ Les églises monolithes de Lalibela: Descriptions de Francisco Alvarès, Gerhard Rohlfs, Achille Raffray et Gabriel Simon // Vie de Lalibela, roi d'Éthiopie / Éd., trad. J. Perruchon. P., 1892. p. 130–161.

Эти рельефы крайне нехарактерны для эфиопского искусства. Единственный подобный пример был вырезан, вероятно, немного ранее, – двое святых в храме Канканет Микаэль, в нескольких километрах от Лалибелы²⁶.

Традиция скульптурного изображения святых, в отличие от Европы, культурное влияние которой с определенного времени начинает распространяться в Эфиопии, не получила широкого распространения на Христианском Востоке. Известно, что в конце XV века в Абиссинии работал итальянский художник-иконописец Николо Бранкалеоне, благодаря деятельности которого эфиопская живопись приобретает европейские черты и возникает «итальянизированный» стиль живописи²⁷.

Росписи, окружающие горельефы в Бетэ-Голгота, вероятно, более позднего времени. Надписи, выгравированные выше рельефов, по мнению ряда исследователей, являются ошибочными и были созданы в период, когда изначальная символика комплекса была забыта²⁸. Некоторые святые изображены с нимбами, один из них – в тюрбане (рис. 3). Изображения святых в тюрбанах, подчеркивавших их высокий статус, были широко распространены в иконографии Эфиопии с конца XV века (например, фрески в Абуна Йемаата Гу и в притворе церкви Черкос в Укро)²⁹. Святые держат в руках посохи, увенчанные крестами и, вероятно, свитки.



Рис. 3
Фигура святого в тюрбане (Святой Кирик?).
Бетэ-Голгота, Лалибела.
Фото автора.

Изображения святых в арочных нишах – распространенный декоративный прием в книжной миниатюре, настенных росписях и произведениях декоративно-прикладного искусства различных христианских традиций (Армения, Византия, Грузия, Египет).

В средневековых Армении и Грузии рельефные изображения святых создавались главным образом в экстерьере храма³⁰.

²⁶ Phillipson D.W. *Ancient Churches of Ethiopia: IV–XIVth Cent.* New Haven; L., 2009: p. 110-112.

²⁷ Henze, Paul B. *Layers of Time, A History of Ethiopia* (New York: Palgrave, 2000), p. 80.; Crawford O.G.S., *Ethiopian Itineraries, circa 1400–1524* (Cambridge: Hakluyt Society, 1958), p. 40–54; Mercier, Jacques *Ethiopian Art History*. // *Ethiopian Art: The Walters Museum*. L.: Third Millennium, 2001, p. 56.

²⁸ Phillipson D.W. *Ancient Churches of Ethiopia: IV–XIVth Cent.* New Haven; L., 2009: p. 171.

²⁹ Lepage C., Mercier J. *Les églises historiques du Tigray* // *The ancient churches of Tigray*. P.: APDF, 2005: p. 170-179.

³⁰ Strzykowski J. *Die Baukunst der Armenier und Europa*. W., 1918. Bd. 1-2; idem. *Origin of Christian Church Art*. Oxf., 1923; Якобсон А.Л. *Очерк истории зодчества Армении V-XVII вв.* М.; Л., 1950; Халпахчян О.Х. *Архитектурные ансамбли Армении*. М., 1980: с. 315-347; Казарян А.Ю. *Армения*. // *Православная энциклопедия*. М., 2001. Т.3. с. 286-322; Беридзе В. *Исследования истории Грузии*. // *Грузинское искусство раннефеодальной эпохи*. Тбилиси, 1973. Т. II. с. 641-642.; Аладашвили Н.А. *Монументальная скульптура Грузии: фигурные рельефы V-XI веков*. М.: Искусство, 1977. – 275 с.: фот. – (Памятники древнего искусства); Амиранашвили Ш.Я. *История грузинского искусства*. М.: Искусство, 1963.: с. 200-202.

В данном контексте интересны поясные рельефы, изображающие двух епископов с крестами в храме Ошки (Ошкванк, X век)³¹. Они фланкируют нишу с живописным изображением другого святого.

Возможно, что возникновение скульптурных рельефов, изображающих святых, в регионах, где скульптура не была традиционна, таких, как средневековая Абиссиния, восходит к декоративно-прикладному церковному искусству: резьбе по дереву и кости, чеканке по металлу.

Церковь Бетэ-Голгота, благодаря своему скульптурному декору интерьера, фундаментально отличается от других церквей комплекса Лалибелы и в целом от основного массива скальных церквей Эфиопии, что, вероятно, подчеркивает ее особое символическое значение.

В северо-восточной части Бетэ-Голгота, на невысокой платформе, вырезан кенотаф, символизирующий Гроб Господень. На нем – рельеф, изображающий фигуру лежащего Христа. Возле кенотафа вырезаны фигуры ангелов.

В восточной части Бетэ-Голгота прорублен проход в небольшую часовню Селассие (Святой Троицы), считающуюся особо священной³². Сюда допускаются лишь священники особо высокого ранга. Тем не менее, некоторым исследователям удалось изучить это помещение (Монти-делла-Корте³³, Герстер³⁴, Герверс³⁵, Лепаж и Мерсье³⁶. По имеющимся фотографиям и описаниям мы можем судить о ее устройстве.

В восточной стене, в нишах, вырезаны рельефы в человеческий рост, изображающие Святую Троицу: Христа, Трон Бога Отца, антропоморфную фигуру с голубем над ней, символизирующую Святой Дух.

Перед рельефами, на ступенчатой платформе, вырезаны три монолитных мэнбара табот³⁷. Их формы имитируют деревянную конструкцию переносных «вместилищ Ковчега», сохранившихся в некоторых храмах. В основании центрального мэнбара табот, с четырех сторон изображены фигуры ангелов с головами Четырех Сущностей (Тетраморф), отсылающих к Видению Пророка Иезекиля (Иез 1. 5–27), а также символам Евангелистов.

Важно отметить такое явление, как изображение резных фигур на деревянных мэнбара табот. Чаще всего они были украшены орнаментами или крестами, но известны и примеры изображения ангелов³⁸, распятия³⁹ и святых⁴⁰. Мы не располагаем сведениями, когда именно появляются первые рельефные изображения святых, декорирующие эти переносные престолы.

Все же, возникновение рельефов в Бетэ-Голгота не послужило шагом к широкому распространению скульптуры в Эфиопии.

Более поздние примеры фигурных рельефов – меньшего масштаба. Например, это парные изображения птиц вблизи резной плетеной арки (рис. 4). Сюжет, широко распространенный в христианском искусстве (в частности, в книжной миниатюре, на саркофагах раннехристианского периода), изображен в рельефе церкви Марйам Коркор в Тыграе⁴¹. Возможно, в этом храме было гораздо большее число рельефов, изображавших животных, птиц, а, может быть, и людей, но сохранился лишь этот фрагмент. Впоследствии он был дополнен росписями. Фрески здесь написаны поверх рельефов и не всегда соответствуют их сюжетам.

³¹ Амиранашвили Ш. Архитектура Ошки и художественный анализ. // История грузинского искусства. Тбилиси, 1971. с. 75-76.; Беридзе В. Ошки. // Древняя грузинская архитектура. Тбилиси. с. 50-51, 131-132.; Беридзе В. Исследования истории Грузии. // Грузинское искусство раннефеодальной эпохи. Тбилиси, 1973. Т. II. с. 641-642.

³² Gerster G. Churches in Rock. L., 1970: p. 99-102.

³³ Monti della Corte A.A. Lalibela: le chiese ipogee e monolitiche e gli alti monumenti medievali del Lasta. Roma: Societa Italiana Arti Grafice, 1940.

³⁴ Gerster G. Churches in Rock. L., 1970: p. 99-102.

³⁵ Gervers M. The Rehabilitation of Zagwe Kings and the Building of the Dabra Sina-Golgotha-Sellassie Complex in Lalibala. // Africana Bulletin. Warszawa, 2003. Vol. 51. p. 23-49.

³⁶ Lepage C., Mercier J. Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures. L., 2012: p. 189-192.

³⁷ Ibid, p.192-197.

³⁸ Gerster G. Churches in Rock. L., 1970: p.141-146.

³⁹ Lepage C., Mercier J. Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures. L., 2012: p. 115-123.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Tribe, T. The Word in the Desert: the wall-paintings of Debra Maryam Korkor (Ger'alta, Tigray) // Ethiopia in Broader Perspective: Papers of the 13th International Conference of Ethiopian Studies, 1997, 3, p. 35-61.



Рис. 4
Рельеф в церкви Марйам Коркор,
Геральта, Тыграй.
Фото автора.

Подобный рельеф с птицами декорирует одну из каппадокийских церквей – Селиме Калеси⁴².

В христианской Эфиопии самым ранним из дошедших до нас примером зооморфных рельефов, выполненных по дереву, является филенчатый потолок церкви монастыря Дебре-Дамо (IV-VI вв.)⁴³. Ряд исследователей отмечает здесь коптское влияние⁴⁴. Наблюдается некоторое сходство с резьбой, украшающей ворота VI века между нартексом и наосом в соборе монастыря святой Екатерины на Синае⁴⁵. Сюжеты этого набора миниатюрных рельефов, изображающих разнообразных животных, вероятно, имеют некоторое отношение и к декору церкви Марйам Коркор.

Другой тыграйский рельеф, изображающий Богородицу, Ангелов и святого Абуну Абрахама, покрывает стены помещения, считающегося его пещерной кельей в Дебре Цион⁴⁶. Небольшая округлая в плане комната с купольным сводом вырезана в мягкой породе. Стены и свод полностью покрыты геометрическими рельефами, а также изображением нескольких фигур святых (рис. 5).

Сюжеты некоторых рельефных изображений, высеченных в скальных церквях крайне необычны. Так, например, в Каппадокии в монастыре Халлач, в помещении №5, в северо-восточном



Рис. 5
Рельефы на стенах кельи
Абуны Абрахама, Дебре Цион,
Геральта, Тыграй.
Фото автора.

⁴² Rodley, L. *Cave monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1985: p. 65.

⁴³ Matthews D., Mordini A. The monastery of Debra Damo, Ethiopia. // *Archaeologia*. Oxford, 1959, vol. 97, p.1-58.; Mordini A. Il soffitto del secondo vestibolo dell'Enda abuna Aragawi in Dabra Dammo. *Rassegna di studi etiopica*, 1947, 6: p. 29-35.

⁴⁴ Phillipson D.W. *Ancient Churches of Ethiopia: IV–XIVth Cent*. New Haven; L., 2009: p. 58.

⁴⁵ Forsyth George H. *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian*. // *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 22. (1968), p. 1-19.

⁴⁶ Gerster G. *Churches in Rock*. L., 1970: p. 84.



Рис. 6
Неизвестная фигура в северо-восточном углу помещения №5, монастырь Халлач, Каппадокия.
Фото Н. Голубцовой
(воспроизводится с разрешения автора).

углу вырезана фигура человека, изображенного, вероятно, в прыжке с раскинутыми в стороны руками⁴⁷ (рис. 6). Происхождение и смысловое значение этой фигуры остается неизвестным. В Эфиопии есть нечто подобное. Так, в скальной церкви Микаэль Барека на северной колонне, поддерживающей триумфальную арку, вырезано подобие человеческой ноги, тянущейся вверх, к куполу. Местные священники трактуют этот рельеф как изображение ноги святого, который вознесся на небо.

В Закавказском регионе⁴⁸ фигурные рельефы обнаруживаются в наземной архитектуре, а в более аскетичной – скальной, практически отсутствуют. Исключение, прежде всего, – монастырь Гегард XIII века в Армении, часть которого возведена, в то время как другая – вырезана в скале. Стены его храмов украшены фигурами птиц, животных и портретов святых⁴⁹.

Можно предположить, что создание храмов в скалах существует по законам, схожим с созданием скульптуры и, очевидно, располагает к большим возможностям в создании пластических образов, в том числе в культурах, где скульптура не была традиционной.

Фигурные рельефы как явление, не свойственное скальной архитектуре Эфиопии, возникает лишь в нескольких храмах и не находит развития в местном искусстве. Самые ранние из дошедших до нас фигурных росписей, предшествовавших, вероятно, подобным рельефам, находятся в храмах Дебре Селам и Йемреханна Крестос и датируются концом XII века⁵⁰. Исследователи предлагают различные версии о причинах возникновения фигурных рельефов и, в частности, горельефов в Бетэ-Голгота и часовне Селассие в Лалибеле⁵¹. Существует версия о европейском влиянии. Она основывается на схожих с католической традицией чертах скульптурного изображения святых в нишах. Эту версию подкрепляют факты о работе итальянских мастеров в Эфиопии. Так, родоначальником «итальянизированного» стиля в эфиопской иконописи стал Николо Бранкалеоне,

⁴⁷ Rodley, L. Cave monasteries of Byzantine Cappadocia. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1985: p.19.

⁴⁸ См. об этом выше, сн. 30.

⁴⁹ Халпахчян О.Х. Архитектурные ансамбли Армении. М., 1980.: с. 315-347.

⁵⁰ Lepage C., Mercier J. Les églises historiques du Tigray // The ancient churches of Tigray. P.: APDF, 2005: p. 94-101.

⁵¹ Phillipson D.W. Ancient Churches of Ethiopia: IV–XIVth Cent. New Haven; L., 2009: p. 171; Gervers M. The Rehabilitation of Zagwe Kings and the Building of the Dabra Sina-Golgotha-Sellassie Complex in Lalibela // Africana Bull. Warsz., 2003. Vol. 51. p. 23-49; Lepage C., Mercier J. Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures. L., 2012: p. 111-115.

работавший в Эфиопии с конца XV века⁵².

Другая версия – о влиянии Закавказья (Грузии и Армении). В пользу этой версии можно констатировать некоторое сходство изображения святых в рельефах. Святые всадники, несмотря на их традиционную эфиопскую стилистику и иконографию, в целом соответствуют закавказской традиции изображать их в рельефах на фасадах храма.

Изображения святых в часовне Селассие также имеют определенную долю сходства с некоторыми рельефами храмов Закавказья.

Пример фигур, вырезанных на монолитных мэнбара табот в часовне Селассие, дает возможность предположить, что фигурный рельеф, вероятно, мог возникнуть сначала в деревянных прототипах (в частности, в произведениях церковного декоративно-прикладного искусства).

Так или иначе, вопрос о возникновении фигурных рельефов в эфиопской скальной архитектуре остается открытым и представляет широкую перспективу для дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аладашвили, Н.А. Монументальная скульптура Грузии: фигурные рельефы V-XI веков. М.: Искусство, 1977. 275 с.: фот. (Памятники древнего искусства)
2. Амиранашвили, Ш.Я. Архитектура Ошкы и художественный анализ. // История грузинского искусства. Тбилиси, 1971. с. 75-76.
3. Амиранашвили, Ш.Я. История грузинского искусства. М.: Искусство, 1963.
4. Бартницкий, А., Мантель-Нечко, И. История Эфиопии. / пер. с польск., предисл. и ред. Ю.М. Кобищанов и М.В. Райт. М.: Прогресс, 1976.
5. Беридзе В. Исследования истории Грузии. // Грузинское искусство раннефеодальной эпохи. Тбилиси, 1973. Т. II. с. 641-642.
6. Беридзе В. Ошкы. // Древняя грузинская архитектура. Тбилиси.
7. Вольпе, М.Л. Литература Эфиопии: Очерк. М.: Зебра Е, 2003.
8. Казарян А.Ю. Армения // Православная энциклопедия. – М., 2001. – Т.3. – с. 286-322.
9. Халпахчян О.Х. Архитектурные ансамбли Армении. М., 1980.
10. Халпахчян О.Х. Архитектурные памятники Ахтамара. // Архитектурное наследство. М., 1969. Т.18. с.135-150.
11. Якобсон А.Л. Очерк истории зодчества Армении V-XVII вв. М.; Л., 1950.
12. Balicka-Witakowska, E., Gervers, M. The church of Yemrehanna Krestos and its wall-paintings: a preliminary report. // Africana bulletin, Warszawa, 2001, №49. p. 9-48.
13. Balicka-Witakowska, E. Equestrian saints. // Encyclopaedia Aethiopica. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 2005. Vol. 2. p. 347-351
14. Forsyth G. H. The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian Dumbarton Oaks Papers, Vol. 22. (1968), pp. 1-19.
15. Gerster, G. Churches in Rock. L., 1970
16. Gervers, M. The Rehabilitation of Zagwe Kings and the Building of the Dabra Sina-Golgotha-Sellassie Complex in Lalibela. // Africana Bulletin, Warszawa 2003. Vol. 51. p. 23-49
17. Heldman M.A. Architectural symbolism, sacred geography and the Ethiopian Church. // Journal of Religion in Africa, 1992, 22: pp. 222-241.
18. Henze P.B. Layers of Time: A History of Ethiopia, 2000.
19. L'Armenie et L'Ethiopie au IV siecle (a propos des sources de l'alphabet Armenien). IV Congresso Internazionale di Studi Etiopici (Roma, 10-15 Aprile 1972). Tomo I. Roma: Accademia Nazionale Del Lincei, 1974.
20. Lepage, C., Mercier, J. Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures. L., 2012.

⁵² Paul B. Henze, Layers of Time, A History of Ethiopia. New York: Palgrave, 2000, p. 80.; Crawford O.G.S., Ethiopian Itineraries, circa 1400–1524. Cambridge: Hakluyt Society, 1958, p. 40–54; Mercier Jacques, Ethiopian Art History // Ethiopian Art: The Walters Museum. L.: Third Millennium, 2001, p.56.

21. Lepage, C., Mercier, J. Les églises historiques du Tigray / The ancient churches of Tigray. P.: APDF, 2005.
22. Les églises monolithes de Lalibala: Descriptions de Francisco Alvarès, Gerhard Rohlfs, Achille Raffray et Gabriel Simon. // Vie de Lalibala, roi d'Éthiopie / Éd., trad. J. Perruchon. P., 1892. P. 130–161.
23. Leva A.E. Uno squadro alla pittura etiopica tradizionale. Torino, 1986.
24. Matthews, D., Mordini, A. The monastery of Debra Damo, Ethiopia. // Archaeologia. Oxford, 1959, vol. 97. p. 1-58.
25. Monti della Corte A.A. Lalibela: le chiese ipogee e monolitiche e gli alti monumenti medievali del Lasta. Roma: Società Italiana Arti Grafiche, 1940.
26. Mordini, A. Il soffitto del secondo vestibolo dell'Enda abuna Aragawi in Dabra Dammo. // Rassegna di studi etiopica, 1947, 6. p. 29-35.
27. Phillipson, D.W. Ancient Churches of Ethiopia: IV–XIVth Cent. New Haven; L., 2009.
28. Rodley, L. Cave monasteries of Byzantine Cappadocia. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1985.
29. Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. W., 1918. Bd. 1-2.
30. Strzygowski J. Origin of Christian Church Art. Oxford, 1923.
31. Tribe, T. The Word in the Desert: the wall-paintings of Debra Maryam Korkor (Ger'alta, Tigray). // Ethiopia in Broader Perspective: Papers of the 13th International Conference of Ethiopian Studies, 1997, 3, pp. 35-61.

REFERENCES

1. Aladashvili, N.A. *Monumental'naja skul'ptura Gruzii: figurnye rel'efy V - XI vekov* [Georgian monumental sculpture, figure relieves 5-11 cc.]. Moscow, 1977.
2. Amiranashvili, Sh.Ja. Arhitektura Oshki i hudozhestvennyj analiz [Oshki architecture and art analysis] in *Istorija gruzinskogo iskusstva*. Tbilisi, 1971.
3. Amiranashvili, Sh.Ja. *Istorija gruzinskogo iskusstva* [History of Georgian Art]. Moscow, Iskusstvo, 1963.
4. Balicka-Witakowska, E. "Equestrian saints" in *Encyclopaedia Aethiopica*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005. Vol. 2. p. 347-351
5. Balicka-Witakowska, E., Gervers, M. "The church of Yemrehanna Krestos and its wall-paintings: a preliminary report" in *Africana bulletin*, Warszawa, 2001, №49, p. 9-48.
6. Bartnickij, A., Mantel'-Nechko I. *Istorija Jefiopii* [History of Ethiopia, from Polish]. Moscow, Progress, 1976.
7. Beridze V. Issledovaniya istorii Gruzii [Researches in Georgian History] in *Gruzinskoe iskusstvo rannefeodal'noj jepohi* [Early medieval Georgian art]. Tbilisi, 1973. T. 2.
8. Beridze V. Oshki in *Drevnjaja gruzinskaja arhitektura* [Ancient Georgian architecture]. Tbilisi.
9. Forsyth G. H. "The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian" in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 22. (1968), pp. 1-19.
10. Gerster, G. *Churches in Rock*. L., 1970
11. Gervers, M. "The Rehabilitation of Zagwe Kings and the Building of the Dabra Sina-Golgotha-Sellassie Complex in Lalibala" in *Africana Bulletin*. Warszawa, 2003. Vol. 51. p. 23-49
12. Halpachjan O.H. *Arhitekturnye ansambli Armenii* [Architecture complexes of Armenia]. Moscow, 1980.
13. Halpachjan O.H. *Arhitekturnye pamjatniki Ahtamara* [Akhtamar architecture monuments] in *Arhitekturnoe nasledstvo* [Architectural Heritage]. Moscow, 1969. T.18.
14. Heldman M.A. "Architectural symbolism, sacred geography and the Ethiopian Church" in *Journal of Religion in Africa*, 1992, 22: pp. 222-241.
15. Henze P.B. *Layers of Time: A History of Ethiopia*, 2000.
16. Jakobson A.L. *Oчерк istorii zodchestva Armenii V-XVII vv.* [Essays on the history of Armenian architecture and building] Moscow, Leningrad, 1950.
17. Kazarjan A.Ju. Armenija in *Pravoslavnaja jenciklopedija* [Russian Orthodox Encyclopedia]. Moscow, T.3.
18. *L'Armenie et L'Ethiopie au IV siecle (a propos des sources de l'alphabet Armenien)*. IV Congresso Internazionale di Studi Etiopici (Roma, 10-15 Aprile 1972). Tomo I. Roma: Academia Nazionale Del Lincei, 1974.
19. Lepage, C., Mercier, J. "Les églises historiques du Tigray" in *The ancient churches of Tigray*. Paris: APDF, 2005.
20. Lepage, C., Mercier, J. *Lalibela, Wonder of Ethiopia: The Monolithic Churches and their Treasures*. London, 2012.
21. Les églises monolithes de Lalibala: Descriptions de Francisco Alvarès, Gerhard Rohlfs, Achille Raffray et Gabriel Simon in *Vie de Lalibala, roi d'Éthiopie*, Éd., trad. J. Perruchon. Paris, 1892. P. 130–161.

22. Leva A.E. *Uno squadro alla pittura etiopica tradizionale*. Torino, 1986.
23. Matthews, D., Mordini, A. "The monastery of Debra Damo, Ethiopia". in *Archaeologia*. Oxford, 1959, vol. 97, p. 1-58.
24. Monti della Corte A.A. *Lalibela: le chiese ipogee e monolitiche e gli alti monumenti medievali del Lasta*. Rome: Societa Italiana Arti Grafice, 1940.
25. Mordini, A. "Il soffitto del secondo vestibolo dell'Enda abuna Aragawi in Dabra Dammo" in *Rassegna di studi etiopica*, 1947, 6: 29-35.
26. Phillipson, D.W. *Ancient Churches of Ethiopia: IV–XIVth Cent*. New Haven; London, 2009.
27. Rodley, L. *Cave monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge university Press, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1985.
28. Strzygowski J. *Die Baukunst der Armenier und Europa*. W., 1918. Bd. 1-2;
29. Strzygowski J. *Origin of Christian Church Art*. Oxford, 1923.
30. Tribe, T. "The Word in the Desert: the wall-paintings of Debra Maryam Korkor (Ger'alta, Tigray)" in *Ethiopia in Broader Perspective: Papers of the 13th International Conference of Ethiopian Studies*, 1997, 3, pp. 35-61.
31. Vol'pe, M.L. *Literatura Jefiopii*. Ocherk [Ethiopian Literature: A survey]. Moscow, Zebra E, 2003.

Ю.Е. Поспелова

студентка третьего курса

кафедры Теории и истории декоративного искусства и дизайна,

МГХПА им. Строганова

ju.rainbow23@gmail.com

СВОЕОБРАЗИЕ ТРАКТОВКИ ЗАПАДНОГО ФАСАДА В РАННЕЙ АНГЛИЙСКОЙ ГОТИКЕ НА ПРИМЕРЕ СОБОРА В ПИТЕРБОРО

В статье, обращенной к проблеме трактовки западного фасада в ранней английской готике, рассмотрен фасад собора в Питерборо как один из ярких примеров оригинальности мысли английских зодчих.

The article considers the question of west façade representation in the Early English Gothic period and studies the west front of Peterborough cathedral as one of the most powerful examples of original artistic thought of English architects.

Ключевые слова: средневековое искусство, готическая архитектура, ранняя английская готика

Keywords: Medieval Art, Gothic architecture, Early English Gothic style

Англия была одной из первых стран, которая восприняла новый стиль, зародившийся во Франции, что было обусловлено тесной взаимосвязью с Нормандией, установившейся после 1066 года, когда Англия подверглась нормандскому завоеванию. Имев столь сильные культурные и политические связи с Францией и приняв от нее новые архитектурные идеи, Англия не стала слепой подражательницей: созданные в то время соборы значительно отличались от современных им построек на континенте. Английская архитектура сформировалась как соединение французских новаторских концепций и суровой национальной англо-нормандской традиции¹, подарившей богатство форм.

Факт, что многие строения на Британских островах не имели сильного сходства с современными им соборами во Франции, явно демонстрирует, что там происходил процесс отбора архитектурных идей, пришедших из-за Ла-Манша. И как замечает Питер Дрейпер, один из ведущих исследователей в данной области, отличность английской готической архитектуры от континентальной является одним из проявлений формирующегося чувства национальной идентичности.

И одной из отличительных черт ранней английской готики является трактовка западного фасада собора как «экрана». Подобное решение фасада можно увидеть у четырех соборов того времени, находящихся в Линкольне, Солсбери, Уэллсе и Питерборо. Фасады указанных четырех соборов, были главным образом возведены в период ранней английской готики.

Следует заметить, что английская архитектура сформировалась как соединение французских новаторских концепций и суровой национальной англо-нормандской традиции. Таким образом, главные отличия английской ранней готики уходят корнями в романскую эпоху. И появление трактовки западного фасада собора как «экрана» относится к этому же времени.

Говорить о фасадах англо-нормандских соборов в Англии достаточно проблематично, поскольку их практически не сохранилось. И, в первую очередь, потому что большинство соборов той эпохи подвергалось перестройке или модернизации в последующие столетия. Довольно часто можно

*Ju. Pospelova Originality of representation of west front
in the Early English Gothic period in terms of Peterborough cathedral*

встретить собор, интерьер которого будет представлять романский стиль, но его внешнее убранство будет уже готическим: прекрасным примером в данном случае служит как раз собор в Питерборо.

Собор в Питерборо относится к числу выдающихся памятников романской архитектуры в Англии. Строительство романского собора началось примерно в 1118 году. Ранее на этом месте был относящийся к англо-саксонскому периоду собор, который был освящен в 972 году. Однако история монастыря более древняя и ведет свое начало с середины VII века. Собор в Питерборо был монастырским, как в принципе большинство крупных храмов того времени на территории Британии. Первый монастырь был разрушен датчанами около 870 года. Причиной для возведения ныне существующего собора стал пожар 1116 года². Фасад собора, в свою очередь, относится к первой половине XIII века и является одним из прекраснейших «экранных» в английской архитектуре.

Как мы заметили выше, решение западной части как «экрана» появилось еще в англо-нормадский период и затем продолжилось в период ранней готики в Англии. Считается, что одним из первых соборов в Англии, фасад которого был трактован как «экран», является собор аббатства Бери-Сент-Эдмундс. Разработка фасада подобного характера в аббатстве Бери-Сент-Эдмундс, как считает Питер Кидсон, могла быть вызвана тем, что при большой протяженности здания требовалось особенное решение западной части, которая должна была стать более выразительной³. Но, к сожалению, собор сохранился до нашего времени лишь в виде руин.

Схожее решение получает фасад собора в Или, который наиболее других сохранил свои романские черты. Он был практически полностью завершен ко второй половине XII века. Центральная западная башня была возведена лишь частично; достроена она была к концу XIV века. Южная часть фасада, относящаяся к последней четверти XII века, дошла до нашего времени практически неизменной⁴. Главным мотивом декора является «слепая» арка – один из излюбленных видов декоративного решения в романике.

Сама идея «экранного» фасада в романику транслировалась не только на территории Британских островов, но и на континенте, и здесь следовало бы вспомнить о фасадах Пуату и Тосканы. Причины появления подобного типа на юго-западе Франции давно является дискуссионным вопросом. Подробно об этом пишет в своей статье Томаш Орловски, который видит, что истоком «экранного» фасада в каролингской эпохе, когда западная часть собора имела автономный характер, которая впоследствии исчезла, но повлияла на появление фасада, трактуемого как «экрана». Существуют и другие гипотезы, упомянутые Томашом Орловски в статье, которые относят истоки к декоративно-прикладному искусству или к древнеримской архитектуре⁵. Но связать появление «экранного» фасада на континенте и на территории Британских островов довольно проблематично, поскольку на данный момент отсутствуют какие-либо подтверждения.

Говоря о своеобразии английских западных фасадов, необходимо обозначить главные отличительные черты от «классической» модели решения западного фасада, под которой мы подразумеваем фасады французских соборов.

Вертикализм, который в принципе присущ готической архитектуре, находит свое выражение и на западном фасаде: двумя вертикальными доминантами на фасаде выделяются фланкирующие башни, создающие ощущения устремления в высь. В английской готике подобное стремление проявляется довольно слабо, как в интерьере (английские соборы обладали скромной высотой), так и на фасаде, который развивается в ширину.

Английской архитектуре не была чужда идея двух фланкирующих башен, но она получала совершенно иное воплощение, чем во Франции. Если обратиться к собору в Питерборо, то мы увидим,

² Sweeting W.D. The Cathedral Church of Peterborough. London. 1926. P. 39.

³ Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. История английской архитектуры. М., 2003. – С. 66.

⁴ Sweeting W.D. Bell's Cathedrals: The Cathedral Church of Ely. London. 1910. P. 44.

⁵ Orłowski, T. La façade romane dans l'Ouest de la France// Cahiers de civilisation médiévale Vol. 34. 1991. pp. 367-377.

*Ю.Е. Поспелова Своеобразие трактовки западного фасада
в ранней английской готике на примере собора в Питерборо*

что башни в композиции фасада не играют большой роли. Но если в нем все же башни визуально ощутимы, то в Солсберийском соборе они не читаются на фасаде, хотя, как конструктивная часть, присутствуют: это небольшие башенки, напоминающие, скорее, увеличенные в размере пинакли.

Следует в первую очередь упомянуть то, что французские фасады отражают внутреннее решение собора, и мы можем прочесть на них то членение, которое увидим внутри. Английские западные фасады не имеют связи с интерьером – они самостоятельны в своем композиционном решении.

Вертикально французский фасад делится на три части: две боковые, завершающиеся башнями, и центральную. Каждая часть имеет входной портал, что чаще всего соответствует трехнефному делению внутреннего пространства. В английских соборах подобное членение не ощущается настолько явно.

По горизонтали во французской модели также идет трехчастное разделение. Наиболее ясно оно прочитывается на фасаде собора Нотр-Дам в Париже. Первый ярус прорезан входными порталами. Во французской культовой архитектуре входным порталам придается особенное значение, и выражается оно как композиционно, так и декоративно. Богатство скульптурного украшения входных порталов несопоставимо. Сам скульптурный декор также развивается по определенной системе. Архивольты заполнены фигурами херувимов и святых. От дверей по перспективному фасаду расходятся фигуры апостолов или святых. Перегородка между дверьми центрального портала может располагаться фигура Девы Марии, как в Реймсе и Лане, или же Христа, как в Амьене и Париже. Тимпан центрального нефа нередко посвящен теме «Страшного суда» – эта традиция идет еще из романики. Примером оригинального решения данной части фасада служит Реймский собор, где пространство тимпанов занято окнами-«розами», создающими особенный эффект: он выглядит ажурным и изощренным в своем декоративном убранстве.

Порталы могут венчаться вимпергами. Впервые подобное решение было предпринято в Ланском соборе⁶, в дальнейшем оно получило активное развитие, и данный элемент мы можем видеть на фасаде соборов в Реймсе и Амьене. Своего апогея вимперги достигнут в период пламенеющей готики, став буквально напоминать каменное кружево. Плоскость вимперга могла быть декорирована скульптурой, что видно в соборах в Лане и Реймсе, или же орнаментом, как в Амьене.

В английских соборах порталы решены гораздо беднее. По сравнению с общей массой фасады довольно малы, а их скульптурный декор изначально не предполагал больших изысков. Иной подход, нежели чем во Франции, к трактовке входных порталов вызывал у некоторых исследователей отрицательное отношение⁷. Ряд замечаний, связанных с этим, есть у Николауса Певзнера, который в принципе находил решение западного фасада в Англии «нелогичным»⁸.

Безусловно, композиционным центром данного яруса и фасада в целом является окно-«роза». Рисунок «розы» в разные этапы готики изменялся, и если обратиться к некоторым французским фасадам, то можно проследить эту эволюцию: от довольно простых и крупных переплетений, как в соборе Парижской Богоматери, до тонкого ажурного кружева окна Амьенского собора. Его размещение на фасаде также могло варьироваться, но роль в композиции фасада при этом не изменялась.

Окно-«роза» несвойственно для западных фасадов в Англии, хотя оно использовалось на фасадах трансептов. Прекрасным примером может послужить «Епископский глаз» Линкольнского собора, расположенный в южном трансепте. Вероятнее всего, оно появилось в XIV веке⁹, в решении его узора чувствуется сильное влияние французской «пламенеющей» готики. Но все же традиция окна-«розы» не так свойственна английской архитектуре, как французской. На английских фасадах на месте

⁶ Frankl, P. Gothic Architecture. P. 90.

⁷ Blum, P. Z. Liturgical influences on the design of the west front at Wells and Salisbury // Gesta, 25. pp. 145-150.

⁸ Певзнер Н. Английское в английском искусстве. М. 2004. С.120.

⁹ Kendrick, A.F. The Cathedral Church of Lincoln. London, 1902. P. 96.

*Ju. Pospelova Originality of representation of west front
in the Early English Gothic period in terms of Peterborough cathedral*

«розы» располагались одно или три окна стрельчатой формы. На раннеготических фасадах, как в соборах в Солсбери и Уэллсе, можно увидеть три окна ланцетовидной формы. Кстати, подобная форма окна транслировалась не только на западном окончании собора, но и на восточном. В более поздних образцах чаще можно увидеть одно крупное окно, например в Линкольнском соборе, центральное окно которого было установлено в XV веке¹⁰.

Что касается скульптурного декора на фасаде, то сравнение проводить довольно трудно, поскольку, как известно, в Англии сохранилось довольно мало скульптуры того времени. Хотя если обратиться к Уэльскому собору как к примеру скульптурного убранства на фасаде в период готики, то можно уверенно говорить, что декор в Англии решался иначе. Нельзя сказать, что он уступает французским образцам – он развивается по иным правилам. Конечно, скульптура фасадов во Франции выглядит более изящной и изощренной в своем решении, а система, по которой она развивается, более продуманной, но при взгляде на фасад собора в Уэллсе мы видим не менее интересный подход в решении скульптурного ансамбля, в основе которого лежит своеобразная система.

Отметив главные особенности трактовки западного фасада в ранней английской готике, можно рассмотреть воплощение данных отличительных черт на конкретном памятнике, а именно на фасаде собора в Питерборо, являющимся восхитительным примером своеобразия архитектурной мысли английских зодчих. Но следует заметить, что исследователями он воспринимался по-разному. Например, Томас Краддок в своем труде отмечает, что фасад лишь при первом взгляде вызывает восхищение и удивление, но после у зрителя остается лишь разочарование¹¹. Николаус Певзнер также отмечает, что решение фасада собора «неудачно»¹². С негативными оценками данного фасада сложно согласиться – они исходят чаще всего из того, что его критики видят идеальным воплощением западного фасада именно французские образцы. Но, как ни странно, они словно не видят той оригинальности, которая присуща английской готической архитектуре. И, на наш взгляд, трудно назвать «неудачей» фасад собора в Питерборо, ибо его трактовка есть материальное воплощение неординарности готической архитектуры в Англии.

Обратимся к самому фасаду: мы видим перед собой не привычный массив стены, а великолепную конструкцию из трех высоких стрельчатых арок. Боковые шире, чем центральная, часть пространства которой закрыта папертью, относящейся уже к перпендикулярной готике¹³. Уолтер Свитинг пишет в своей книге, посвященной истории и архитектуре собора в Питерборо, что зритель сам должен решить: снижает паперть эффект фасада в целом или нет. При этом он отмечает, что само сооружение выполнено превосходно¹⁴. Также он замечает, что оно несет и конструктивную роль в фасаде, поддерживая опоры арок. Лиза Рейли, оценивая паперть, пишет, что она благодаря единству декоративного мотива вписывается в общую композицию фасада¹⁵. Паперть вызывает довольно противоречивые ощущения: можно согласиться с Лизой Рейли, что нет ярко ощутимого стилевого резонанса, как например, и в соборе в Или, где также позднее к фасаду была добавлена паперть. Трудно понять, как выглядел бы фасад собора в Питерборо без данной детали, но, как нам кажется, в любом случае должен присутствовать тот или иной акцент на центральном входном портале, и, возможно, пристройка паперти является вполне удачным решением данной проблемы.

Появление подобной трактовки фасада связывают с мотивом триумфальной арки, которая нередко транслируется на средневековых фасадах. Лиза Рейли отмечает, что существует связь с романским фасадом Линкольнского собора, который прорезан тремя арками, поскольку монастырь

¹⁰ Sekules, V. Architecture and pattern: the western façade of Lincoln Cathedral and modernist reference points for its interpretation // Architecture and Interpretation. P.131.

¹¹ Craddock, T. Peterborough Cathedral: a general, architectural, and monastic history. Peterborough. 1864. P. 142.

¹² Reilly, L.A. An architectural history of Peterborough Cathedral. Oxford. 1997. P. 87.

¹³ Ibid. P. 95.

¹⁴ Sweeting W.D. The Cathedral Church of Peterborough. London. 1926. P. 46.

¹⁵ Reilly, L.A. An architectural history of Peterborough Cathedral. Oxford. 1997. P. 97.

*Ю.Е. Поспелова Своеобразие трактовки западного фасада
в ранней английской готике на примере собора в Питерборо*

находился в епархии Линкольна. И, таким образом, фасад собора в Питерборо можно считать «перетолкованием» (“reinterpretation”) арок Линкольнского собора. Также исследовательница упоминает собор Св. Марка в Венеции и Сен-Жиль-дю-Гар в Провансе как фасады, где проявляются традиции использования мотива триумфальной арки¹⁶. На данный момент наиболее убедительной и распространенной является гипотеза о связи именно с римской триумфальной аркой. Уте Энгель пишет, что три арки могут символизировать вход в Иерусалим¹⁷, об этом же предполагает и Лиза Рейли, говоря о том, что на формирование фасада могла повлиять и литургия, как в случае с фасадами в Солсбери и Уэллсе.

Здесь необходимо подробнее рассмотреть особенности Сарумского обряда и результат влияния на формирование фасадов Солсберийского и Уэллского соборов, поскольку именно на этих двух фасадах получило наиболее яркое воплощение.

В Солсбери практиковался так называемый Сарумский обряд (Sarum Use). Данный тип литургии был учрежден епископом Осмундом в конце XI века, который сочетал континентальную и англо-саксонскую практику. И наиболее впечатляющим событием было Вербное Воскресенье, когда духовенство и прихожане покидали церковь и, напевая и держа ветки, проходили определенный путь по погосту и возвращались к собору, где благословили вербные ветки. Там, у главного входа, они воссоздавали Вход Господень в Иерусалим. В это время семь мальчиков хористов антифонально исполняли Gloria, laus et honor, находясь eminenti loco («на возвышении»).

Именно для расположения мальчиков-хористов в фасаде Солсберийского собора над порталом находится проход. На фасад этот проход выходил восемью маленькими отверстиями в виде обрамленных ромбами квадрифолиев, сейчас заполненных цементом. Изнутри от лестничных площадок башен западного фасада в этот проход ведут два коротких лестничных пролета. На фасаде эти отверстия сейчас не видны из-за установленных в 1870-х годах статуй¹⁸.

В соборе в Уэллсе применяется схожее решение: на западной стене находится проход с двенадцатью круглыми проемами, которые группируются по три, образуя треугольник. Туда ведет лестничный пролет, связанный с проходом трифория на северной стороне нефа. Сейчас проемы закрыты прозрачным стеклом, на фасад они выходят на второй, называемый ангельским, уровень. Как замечает Пол Бински, фасад, таким образом, работал как «музыкальный инструмент»¹⁹.

Наличие данных проходов не позволяло зодчим создать высокие порталы. Из-за чего фасады данных соборов подвергались сильной критике со стороны исследователей. Но акцент при возведении соборов на литургические или ритуальные требования, даже в ущерб эстетическим соображениям, является сугубо английским подходом.

В Питерборо также практиковался Сарумский обряд. И есть предположения, что в Вербное Воскресенье проходившие певчие могли подниматься по башни и располагаться в проходе фронтонов во время процессии, потом спускаться по другой лестнице²⁰.

Говоря о влияниях на трактовку фасада, мы сталкиваемся с главной проблемой в попытках найти истоки появления той или иной трактовки фасадов, а именно отсутствие письменных источников того времени, в которых могли упоминаться концепции, которые были вложены в фасад. И мы имеем дело лишь с гипотезами, которые выглядят более или менее убедительно. В любом случае, фасад в Питерборо не теряет своего значения как образец оригинальности идеи трактовки фасада в целом.

Арки создают особенный эффект воздействия на зрителя, но фасад имеет довольно развитое декоративное убранство. Если обратиться к декору стены, непосредственно связанной с собором,

¹⁶ Ibid P. 103.

¹⁷ Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись. / под ред. Р. Томана. Кёльн, 2006. С. 134.

¹⁸ Blum, P.Z. Liturgical influences on the design of the west front at Wells and Salisbury // Gesta, 25. P.149.

¹⁹ Binski, P. Becket's crown: Art and imagination in Gothic England ; 1170-1300. New Haven, 2004. P. 111.

²⁰ Reilly, L.A. An architectural history of Peterborough Cathedral. Oxford. 1997. P. 104.

*Ju. Pospelova Originality of representation of west front
in the Early English Gothic period in terms of Peterborough cathedral*

то она украшена тремя лентами «слепых» арок. Нижняя лента соответствует по высоте входным порталам. Центральная довольно узкая, а арки верхнего регистра связаны с размером окон, прорезающих фасад.

Арки фасада увенчаны фронтонами, на которых главным образом сосредоточен декор. Следует отметить, что формы декора на фасаде собора в Питерборо, если возможно так выразиться, имеют наиболее французские черты. На данный факт обращают внимание большинство исследователей. Центр композиции фронтонов занимают окна-«розы», но они довольно далеки от французских образцов и играют менее значительную роль. Если сопоставить их с окном на фасаде Линкольнского собора, что будет более уместно, чем обращение к французским примерам, то можно заметить: эти окна имеют более усложненную композицию, поскольку в отличие от окна в Линкольне, где несколько дуг соединяются, образуя крайне условный силуэт цветка, линии, образующие «лепесток», соединяются в центре, в небольшой розетке. Окно центрального фронтона трактуется чуть иначе, чем боковые: «лепестки» более частые. Окно с трех сторон – по двум сторонам и сверху – окружено скульптурными изображениями. Под окном размещается лента слепых арок, где, чередуясь, идут скульптура и узкие окна. Лиза Рейли замечает, что в данном случае присутствует переключка с французскими фасадами, где под окном-«розой» располагается галерея королей²¹. Ниже на антресольных мы видим продолжение скульптурного декора.

Фасад в Питерборо, как отмечает Лиза Рейли, представляет собой переосмысление английскими зодчими элементов французской высокой готики в более драматической конфигурации²². И его особенный характер создается благодаря сочетанию идей из англо-нормандской традиции и современной континентальной архитектуры. И действительно оперируя множеством элементов, которые больше проявились во французской архитектуре, фасад собора в Питерборо благодаря новому прочтению данных являет собой воплощение именно английской архитектурной мысли.

«Экранный» фасад выступает как одна из особенностей английской ранней готической архитектуры, которая иллюстрирует иной подход к новым тенденциям в архитектуре, пришедших из Франции. Примечательно, что на западном фасаде отражаются основные черты, свойственные английской готической архитектуре. Во-первых, «горизонтализм» форм, в отличие от вертикальной устремленности в архитектуре Франции. Во-вторых, приверженность к местной архитектурной традиции: подобная трактовка фасада появилась в англо-нормандский период. Здесь же можно отметить верность излюбленному декоративному мотиву и способу его применения. Аркаду, покрывающую регистрами фасад, можно увидеть и на романском фасаде собора в Или, и на фасаде XIII века в Линкольне. Продолжает использоваться и мотив сдвоенной аркады: его можно увидеть, например, в романском интерьере собора в Питерборо, но и в готическом интерьере собора Уэллсе. В-третьих, господствует особенное отношение к зданию старой церкви, чему служит примером фасад Линкольнского собора. В-четвертых, необходимо отметить преобладание практических соображений над эстетическими. Здесь можно вспомнить фасады соборов Солсбери и Уэлсе, где были созданы менее удачные по пропорциям порталы, чтобы поместить над ними проходы, необходимые для литургии.

И если внимательно изучить каждый памятник той эпохи мы увидим, что западный фасад представляет собой сложную материю, на которую оказало влияние множество факторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись. / ред. Р. Томан. Кёльн, 2006.
2. Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. История английской архитектуры. М., 2003.

²¹ Ibid. P. 107.

²² Ibid.

*Ю.Е. Поспелова Своеобразие трактовки западного фасада
в ранней английской готике на примере собора в Питерборо*

3. Певзнер Н. Английское в английском искусстве. М. 2004.
4. Binski, P. *Becket's Crown: Art and Imagination in Gothic England; 1170-1300*. New Haven, 2004.
5. Craddock, T. *Peterborough Cathedral: a General, Architectural, and Monastic History*. Peterborough. 1864.
6. Blum, P.Z. Liturgical influences on the design of the west front at Wells and Salisbury // *Gesta*, 25. P. 145 – 150.
7. Draper, P. *The Formation of English Gothic: Architecture and Identity*. New Haven. 2006.
8. Frankl, P. *Gothic Architecture*. New Haven, London. 2000.
9. Kendrick, A.F. *The Cathedral Church of Lincoln*. London, 1902.
10. Orłowski, T. La façade romane dans l'Ouest de la France // *Cahiers de civilisation médiévale* Vol. 34. 1991. P. 367-377.
11. Reilly, L.A. *An Architectural History of Peterborough Cathedral*. Oxford. 1997.
12. Sekules, V. *Architecture and Pattern: the Western Façade of Lincoln Cathedral and Modernist Reference Points for its Interpretation* // idem. *Architecture and Interpretation*. P. 128-143.
13. Sweeting W.D. *The Cathedral Church of Peterborough*. London. 1926.
14. Wilson, C. *The Gothic Cathedral. The Architecture of the Great Church. 1130 – 1530*. London. 2011.

REFERENCES

1. *Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*. ed. Rolf Toman. Köln. 2006.
2. Kidson, P., Murray P., Thomson P. *A History of English Architecture* [in Russian]. Moscow. 2003.
3. Pevsner, N. *The Englishness of English art* [in Russian], Moscow, 2004.
4. Binski, P. *Becket's Crown: Art and Imagination in Gothic England 1170-1300*. New Haven, 2004.
5. Craddock, T. *Peterborough Cathedral: a General, Architectural, and Monastic History*. Peterborough. 1864.
6. Blum, P.Z. Liturgical influences on the design of the west front at Wells and Salisbury in *Gesta*, 25. P. 145 – 150.
7. Draper, P. *The Formation of English Gothic: Architecture and Identity*. New Haven. 2006.
8. Frankl, P. *Gothic Architecture*. New Haven and London. 2000.
9. Kendrick, A.F. *The Cathedral Church of Lincoln*. London, 1902.
10. Orłowski, T. “La façade romane dans l'Ouest de la France” in *Cahiers de civilisation médiévale* Vol. 34. 1991. P. 367-377.
11. Reilly, L.A. *An Architectural History of Peterborough Cathedral*. Oxford. 1997.
12. Sekules, V. “Architecture and Pattern: the Western Façade of Lincoln Cathedral and Modernist Reference Points for its Interpretation” in idem. *Architecture and Interpretation*. P. 128-143.
13. Sweeting W.D. *The Cathedral Church of Peterborough*. London. 1926.
14. Wilson, C. *The Gothic Cathedral. The Architecture of the Great Church. 1130 – 1530*. London. 2011.

Л.М. Терентьева

студентка Московской государственной художественно-промышленной

академии им. С.Г. Строганова

linda1294@yandex.ru

ЗООМОРФНЫЕ МОТИВЫ В РОМАНСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ИСПАНИИ

Многочисленные памятники романской архитектуры разбросаны по всей Европе. Испанская романика выделяется своими яркими национальными чертами, которые были обусловлены историческими, политическими, географическими, а также культурными факторами. В данной статье рассматривается вопрос происхождения некоторых национальных особенностей испанской романики, а также приводится стилистический и иконографический анализы избранных памятников провинции Бургос, Испания.

Numerous monuments of Romanesque architecture are scattered all over Europe. Spanish Romanesque is notable for local features, provoked with many factors: historical, political, geographical and cultural. This article studies origins of some local characteristics of the Spanish Romanesque, such as particular zoomorphism (beast-shapes) of monumental decorations, providing stylistic and iconographic analysis of exemplar monuments of the province of Burgos, Spain.

Ключевые слова: романское искусство, Испания, монументальная скульптура, архитектура, зооморфные мотивы

Keywords: Romanesque art, Spain, monumental sculpture, architecture, zoomorphic forms

Романский стиль стал первым проявлением европейской общности. Именно поэтому комплексное изучение стиля дает возможность проследить пути развития европейской культуры, начиная с самых ее истоков. Многочисленные памятники романского зодчества, декорированные монументальной скульптурой, разбросаны по всей Европе.

Испанская романика выделяется своими яркими национальными чертами. Яркое национальное своеобразие может быть объяснено целым рядом факторов. Наиболее значительный из них – это политическая обстановка, сложившаяся на территории Пиренейского полуострова в XI-XIII вв. Это время является расцветом реконкисты [исп. «отвоевание»] – непрерывной многовековой войны христиан с маврами за освобождение Испании¹.

На Пиренейском полуострове романский стиль наиболее ярко проявился на северо-западе, где он утвердился во второй половине XI века, а на рубеже XI-XII веков достиг своего наивысшего расцвета. Север Испании отличается большой концентрацией памятников романской архитектуры и монументальной скульптуры.

Предмет данного исследования ограничивается одним регионом – Бургос, на территории которого находится свыше 500 памятников романского зодчества, многие из которых имеют дошедшее до наших дней в превосходном состоянии скульптурное убранство. Рассматриваемые в данной статье памятники объединены также тем, что все они относятся к так называемому позднему романскому стилю, к концу XII - началу XIII века.

Переходя к стилистическому анализу избранных памятников региона Бургос, следует начать с церкви Сан-Хуан-и-Санта-Басилиса [исп. San Juan y Santa Basilisa], которая находится в небольшом поселении Реболльедо-де-ла-Торре [исп. Rebolledo de la Torre].

Несмотря на то, что это строение было практически полностью перестроено в XVI веке, арочная

© Терентьева Л.М., 2015

¹ Татьяна Каптерева указывала на тот факт, что именно борьба за освобождение Пиренейского полуострова от захватчиков «заострила и рельефно выявила черты своеобразия» средневекового испанского искусства. – *Каптерева Т.П.* Испания. История искусства. М., 2003. – с. 114.

галерея уцелела и дошла до наших дней в своем первоизданном облике XII века. Она примыкает к постройке с южной стороны.

Арочные галереи – типичный элемент испанской архитектуры романского периода. Он встречается и в других культовых постройках. В качестве примера можно привести церковь Св. Мигеля в Сан-Эстебан-де-Гормаз в провинции Сория [исп. San Miguel de San Esteban de Gormaz, Soria] конца XI – начала XII вв².

Хорошо изучено, что романские зодчие придавали большое значение оформлению входа в здание³. В рассматриваемом памятнике вход решен в виде широкой полуциркульной арки, прерывающей летящий ритм аркады. Вход выделен неглубоким перспективным порталом. Аркада представляет собой десять арок, опирающихся на колонны. Имеются как сдвоенные колонны под одной капителью, так и одиночные колонны с широким стволом. Важно подчеркнуть, что одной из особенностей романского стиля считается новое понимание колонны как архитектурного элемента. В средние века она постепенно утрачивает свой конструктивный смысл и берет на себя исключительно декоративные функции⁴. Этой тенденцией обуславливается появление сложных резных капителей, которые пришли на место традиционных античных ордеров.

Церковь Сан-Хуан-и-Санта-Басилиса в Реболльедо-де-ла-Торре относится к позднему романскому стилю. Скорее всего, этим объясняется многообразие декоративного убранства постройки. Капители, украшенные сложными многофигурными композициями, соседствуют здесь с более скромными, декорированными исключительно орнаментальными мотивами.

Для скульптурного декора этой церкви свойственны мягкие линии и объемы, плавно перетекающие друг в друга. Следует отметить также высокую степень детализации изображаемых мотивов. Разумеется, столь подробная трактовка свидетельствует о широких возможностях материала для пластической моделировки – церковь сложена из известняка, который является очень податливой для обработки породой камня.

На одной из капителей аркады изображена пара грифонов, которые стоят друг к другу спиной, но их головы повернуты к центру.

А. Волков отмечает, что в романском искусстве Испании распространен именно такой иконографический тип⁵. Будучи вымышленным существом, образ грифона является проявлением фантастической стороны образного строя романского искусства. Очень важно то, как трактуется этот мотив. В данном случае грифоны не просто повернуты друг к другу: они извергают из пасти орнаментально изображенные лозы винограда. Данный иконографический тип встречается нечасто, что дает повод предположить, что здесь имеется связь с изображением грифонов с веточкой в клюве с фриза церкви Санта-Мария-де-Кинтанилья-де-лас-Виньяс [исп. Santa María de Quintanilla de las Viñas].

Этот памятник, датированный VII веком, является одним из ярчайших примеров вестготского искусства, дошедших до наших дней. Предположение о наличии связи между данными памятниками подтверждается тем фактом, что обе церкви находятся на территории провинции Бургос. Безусловно, традиции вестготского искусства, как и влияние французской архитектуры, оказали значительное влияние на испанский романский стиль.

Также хотелось бы подчеркнуть, что фигуры грифонов изображаются внутри изящного пластического орнамента. Это придает данным скульптурным изображениям очень изысканный,

² См. подборку изображений и комментариев:

http://www.spainisculture.com/en/rutas_culturales/ruta_transromanica_en_castilla_y_leon.html

³ Титус Буркхард писал об особом значении оформления входной группы в романских постройках. Он объяснял применение перспективных порталов как конструктивной необходимостью, так и религиозно-философскими взглядами христиан тех времен. Перспективный портал, по его мнению, символизировал «Врата небес», тогда как вход в храм служил переходом из мира реального в мир трансцендентный, божественный. – *Буркхард Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы* / Пер. с англ. Н.П. Локман – М., 1999. – с. 95.

⁴ *Нессельштраус Ц.Г. История искусства зарубежных стран: Средние века и Возрождение.* М., 2003. – с. 42.

⁵ *Волков А. Код Средневековья. Загадки романских мастеров.* М., 2013. – с. 245.

декоративный вид. То же самое можно сказать и о тонко проработанном растительном орнаменте, покрывающем абакс колонн. Декоративное начало здесь столь же сильно, как содержательное, об этом можно судить по тому, как орнаментальные ленты «вмешиваются» в композицию рельефа, перекрывая собой фигуры чудовищ.

Композиции скульптурных изображений выстроены таким образом, что между скульптурой и архитектурной формой выстраивается прямая тектоническая связь. Безусловно, композиции рельефов строго подчинены форме капители колонны, однако мастеру, работавшему над скульптурным декором этого памятника, удалось очень убедительно трактовать представленные здесь мотивы.

Фасад церкви декорирован сдвоенными приставными колоннами монументального ордера, которые делят его на несколько частей. Можно сделать предположение, что эти элементы были добавлены в архитектурную композицию для придания легкости пропорциям храма. Приставные колонны также украшены резными капителями. В них встречается мотив львиных голов в сочетании с растительным орнаментом.

Столь большое разнообразие мотивов в декоративном убранстве церкви могло проявиться только во время расцвета романского искусства, что подтверждает общепринятую датировку памятника. Кроме того, судя по высокому уровню мастерства исполнения, над этим заказом работали лучшие мастера пластики в этом регионе.

Далее, необходимо обратиться к рассмотрению такого памятника как церковь святой Сесилии [исп. Iglesia de Santa Cecilia] в поселении Эрмосилья [исп. Hermosilla]. Вероятно, церковь была основана в XII, однако перенесла ряд перестроек⁶. Эта постройка обладает пышным декоративным убранством. Некоторые исследователи полагают, что скульптурное убранство церкви имеет стилистическое сходство с наиболее выдающимся памятником романского искусства на территории Бургос, с известнейшим клуатром монастыря Санто-Доминго-де-Силос [исп. Santo Domingo de Silos].

Наибольший интерес здесь представляет скульптурный декор апсиды, а в частности капители приставных колонн, которыми украшены ниши, консоли и капители, венчающие приставные колонны монументального ордера.

Начать стоит с капителей монументальных приставных колонн, которые располагаются под карнизом. Здесь встречается мотив встречи двух драконов.

Их фигуры симметрично повторяют друг друга. Эти два силуэта будто сливаются в один, что придает этим изображениям поразительную динамичность. Все линии здесь плавные и мягкие, нет острых углов. Чешуя драконов показана тонким резным орнаментом в виде волн, что хорошо сочетается с выразительным силуэтом. При этом, скульптор постарался передать объем, выбрав такую скульптурную форму как горельеф для реализации своего замысла. Тем не менее, несмотря на гармоничность этих двух изображений, мне кажется, что встреча двух драконов в данном случае может быть интерпретирована как проявление ими агрессии. Об этом говорят их позы, приоткрытые клювы, а также расположение крыльев. Можно предположить, что в рассматриваемом памятнике данный сюжет призван изобличать зло. Об этом свидетельствует вся иконографическая программа скульптурного убранства этой церкви.

Одна из наиболее выразительных композиций – это изображение двух львов, которые вонзают свои клыки в жертву-парнокопытное.

В романской скульптуре, которой свойственны спокойные и несколько отстраненные образы, редко встречаются столь экспрессивные и насыщенные драматизмом сцены. Разумеется, львы, которые здесь изображены с неправдоподобно огромными глазами и в ломаных сложных позах, имеют негативную смысловую окраску. В целом, изображение львов как отрицательных зооморфных персонажей было характерно для романского искусства. Однако сцены, где львы

⁶ От оригинальной романской постройки осталась только апсида. Она органично включена в более позднюю композицию собора. – *Braulio Valdivielso Ausín. Rutas del románico en la provincia de Burgos. Valladolid, 1999. – p. 133.*

представлены с жертвой, встречаются довольно редко. Можно выдвинуть предположение, что этот мотив символизирует терзания, которым подвергнется душа грешника в аду.

Таким образом, уже второе рассмотренное скульптурное изображение на апсиде церкви святой Сесилии в Эрмосилье несет в себе символическое указание на зло, которого праведный христианин должен остерегаться. Интересно заметить, что в данной постройке не применяется пластический орнамент как самостоятельный декоративный элемент. Это усиливает выразительность представленных здесь образов.

Можно сделать вывод, что рассмотренные памятники – церкви Сан-Хуан-и-Санта-Басилиса и святой Сесилии – хоть и относятся к одному времени постройки, тем не менее являются произведениями разных артелей. В первом случае, скульптурное убранство более декоративно. В нем прослеживается стремление к орнаментации и к плоскостной трактовке изображений. Второму памятнику свойственна экспрессивность поз, в которых изображаются чудовища и животные. Композиции «очищены» от лишних деталей, капители колонн лишены абаки. Сама плоскость, которая отведена под рельеф, намного меньше, чем в случае первого памятника.

Можно сравнить две резные капители, в которых представлен один и тот же мотив – гарпии. В Эрмосилье гарпии изображаются в виде птиц с человеческими лицами. Они смотрят в разные стороны. Обращают на себя внимание тонко проработанные перья крыльев, которые покрывают практически все тело гарпий. Такую же тонкую резьбу можно увидеть в сценах встреч двух грифонов и петухов.

В Реболльедо-де-ла-Торре этот мотив включен в капитель, наряду с другими мотивами. Это было обусловлено конструктивными особенностями колонны. Если в данном случае мы рассматриваем отдельно стоящую колонну, то в Эрмосилье – приставную. Тем не менее, в Реболльедо-де-ла-Торре этот мотив трактуется более сложно: гарпии представлены в виде странных существ с бородатыми головами, хвостами в виде змей и туловищами парнокопытных. При этом огромное внимание было уделено орнаментации. Хотелось бы отметить, что мотив гарпии типичен для романского искусства севера Пиренейского полуострова. Он встречается в большом количестве памятников.

Продолжая сравнительный анализ памятников, хотелось бы отметить заметное стилистическое сходство между скульптурными изображениями в Реболльедо-де-ла-Торре и некоторыми памятниками провинции Паленсия. Стоит обратиться к двум сходным по иконографии мотивам. Например, можно рассмотреть гарпий из Реболльедо-де-ла-Торре в сравнении с гарпиями из декоративного убранства часовни святой Сесилии в Вальеспиносо де Агилар [исп. Ermita de Santa Cecilia de Vallespinoso de Aguilar, Palencia] и церкви Спасителя в Позанкосе [исп. Iglesia de El Salvador de Pozancos].

Последний памятник практически точно копирует изображения гарпий из Реболльедо-де-ла-Торре, что является безусловным свидетельством тесных культурных связей между различными провинциями Испании. Так как Паленсия граничит с Бургосом и эти памятники довольно близки друг другу территориально, можно выдвинуть предположение, что они являются произведением искусства одной артели мастеров. Кроме того, остальные памятники Бургоса намного менее тяготеют к включениям в композиции рельефов лент орнамента, а также растительных узоров, покрывающих абаки капителей.

Далее, хотелось бы рассмотреть такой памятник как церковь Сан-Андрес в Сото-де-Буреба [исп. Iglesia de San Andrés de Soto de Bureba]. Он находится в небольшом поселении в северо-восточной части региона Бургос, неподалеку от поселения Эрмосилья. Этот памятник считается одним из наиболее выдающихся произведений искусства региона Бургос. Интерес представляют как хорошо сохранившийся входной портал с украшенными скульптурой архивольтами, так и декор капителей. Здесь задействовано большое количество мотивов, например, драконы, грифоны, сирены, олени.

Здесь чувствуется умелое сочетание натуралистичности трактовки и декоративности мотива.

Дракон представлен здесь с длинным извивающимся хвостом, который покрыт чешуей.

Подробная трактовка деталей, включение орнамента в композицию, а также расположение изображений чудовищ позволяют охарактеризовать этот декор как пышный. Абаки колонн, а также внешняя сторона первого архивольта полностью заполнены растительным орнаментом. Несмотря на то, что по качеству исполнения он уступает декору церкви в Реболльедо-де-ла-Торре, его присутствие в композиции говорит о стремлении мастеров сообщить постройке декоративность.

Отдельно стоит отметить колонны с резными капителями, которые находятся в нишах апсиды. Они декорированы особо искусно. Позы фантастических существ, которые там изображены, напоминают скульптурные изображения на фасаде церкви в Эрмосилье. Учитывая географическое расположение этих памятников, можно сделать предположение, что здесь работали мастера одной артели.

Следующий памятник – это церковь Сан-Лоренцо в Валье-де-Мена [исп. Iglesia de San Lorenzo de Vallejo de Mena], которая находится на севере региона Бургос. Постройка датирована поздним XII – началом XIII вв.

Эта церковь построена из массивных тесанных каменных блоков. Скульптура, представленная здесь, отличается лаконичностью композиций. Например, можно обратиться к рассмотрению западного портала церкви. Он решен в виде перспективного портала с четырьмя архивольтами, которые опираются на колонны.

Здесь обращает на себя внимание капитель с изображением двух сфинксов. Скульптор решает капитель как две абсолютно симметричные фигуры этих фантастических существ. Они изображены в позе лицами друг к другу, однако их головы отведены друг от друга. Скульптор не увлекается передачей фактуры, так крылья оказываются процарапанными всего несколькими штрихами. Объем фигур выявлен очень явно.

Интересно, что капитель с изображением сфинксов находится неподалеку от капители с гарпиями, которые показаны в такой же позе. Трактовка зооморфных мотивов в этом памятнике очень лаконичная. Скульптор стремился передать объем фигур. Форма здесь не дробится на несколько частей, а остается единой, цельной. Это добавляет убедительности изображениям чудовищ, делая их материальными.

Иконографическая программа этого памятника своеобразна. Помимо достаточно редкого в романском искусстве Испании мотива сфинкса, здесь присутствуют также многочисленные изображения змей.

Можно заключить, что скульптурное убранство церкви Сан-Лоренцо в Валье-де-Мена отличается по своим стилистическим характеристикам от рассмотренных выше памятников, но проявляет стилистическое сходство с другими романскими памятниками этой области. Например, с убранством церкви Санта-Мария-де-Сионес [исп. Iglesia de Santa María Siones]. Скульптура этих памятников лишена декоративных элементов. Можно сказать, что она примитивна, но в отказе от орнамента чувствуется выразительность чистой формы.

Проведенное исследование позволяет сделать несколько важных выводов. Памятники Бургоса представляют собой интересный материал для исследования. Учитывая тот факт, что произведение романской архитектуры – это всегда умелое сочетание конструктивных и декоративных элементов, можно сказать, что на территории этой небольшой провинции собраны практически все возможные варианты подобных комбинаций.

В данном регионе наблюдаются как минимум три разные школы мастеров. Одна из них работала над убранством церкви Сан-Хуан-и-Санта-Басилиса [исп. San Juan y Santa Basiliisa]. Вероятно, это была группа мастеров, которая работала также в соседней провинции – Паленсии. Их отличает декоративность мотивов, высокое качество резьбы по камню, включение орнаментальных лент в композицию рельефа.

Над скульптурным декором церкви святой Сесилии [исп. Iglesia de Santa Cecilia] в поселении

Эрмосилья [исп. Hermosilla] работала другая группа мастеров. Они также отличаются великолепным уровнем резьбы по камню, но акцент ими делался на экспрессивную трактовку формы. Церковь в Сото-де-Буреба [исп. Iglesia de Soto de Bureba] тяготеет к тем же тенденциям, что позволяет выделить эту группу памятников как произведения одной школы.

Еще одна артель мастеров работала на севере Бургоса. Ее произведениями являются скульптурное убранство церквей Сан-Лоренцо в Валье-де-Мена [исп. Iglesia de San Lorenzo de Vallejo de Mena] и Санта-Мария-де-Сионес [исп. Iglesia de Santa María Siones]. Для этой школы характерен отказ от декоративных деталей в пользу лаконичных и пластически выразительных композиций.

Кроме того, необходимо отметить определенную общность мотивов, использовавшихся при декоре романских храмов Бургоса. Грифоны, драконы, гарпии появляются не только в рассмотренных в данной статье памятниках, но и во многих других. Это приводит нас к выводу о том, что в романском искусстве не существовало одной, четко регламентированной системы монументальной скульптуры. Мастера и заказчики церквей могли выбирать, какие мотивы использовать. Некоторые из мотивов пользовались большей популярностью, чем другие. Тем не менее, скульптурное убранство храмов всегда придерживалось какой-то одной линии, как стилистически, так и в плане смысловой интерпретации.

**Автор выражает свою признательность
научному руководителю данного исследования, В.С. Ярных.**

ЛИТЕРАТУРА

1. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман – М., 1999.
2. Волков А. Код Средневековья. М., 2013.
3. Каптерева Т.П. Испания. История искусства. М., 2003.
4. Нессельштраус Ц.Г. История искусства зарубежных стран: Средние века и Возрождение. М., 2003
5. Braulio Valdivielso Ausín. Rutas del románico en la provincia de Burgos. Valladolid, 1999.
6. Ruta transromanica en castilla y leon. URL
http://www.spainisculture.com/en/rutas_culturales/ruta_transromanica_en_castilla_y_leon.html

REFERENCES

1. Burckhardt Titus. *The Universality of Sacred Art, a précis of Sacred Art in East and West*, in Russian translation, Moscow, 1999.
2. Volkov A. *Kod Srednevekovya*. [The Medieval code], Moscow, 2013.
3. Kapтерева T. *Hispania. Istoria iscusstva*. [Spain. History of art], Moscow, 2003.
4. Nesselshtraus. *Istoria iskusstva zarubejnyj stran: Srednye veka y Vosrojdenye*. [The art history of foreign countries: Middle Ages and the Renaissance], Moscow, 2003.
5. Braulio Valdivielso Ausín. *Rutas del románico en la provincia de Burgos*. [Ways of the Romanesque in Burgos] Valladolid, 1999 r.
6. [Collection of images and commentaries] Ruta transromanica en castilla y leon URL:
http://www.spainisculture.com/en/rutas_culturales/ruta_transromanica_en_castilla_y_leon.html

О.А. Королева

аспирант кафедры русского искусства факультета теории и истории искусств

СПбГАИЖСА (Академии художеств) им. Репина

oolgakor@gmail.com

ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ В НАТЮРМОРТАХ ХУДОЖНИКОВ «БУБНОВОГО ВАЛЕТА»: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматривается теоретический аспект предметно-пространственных отношений как онтологического вопроса художественной пластики. Важнейшие составляющие понятия раскрываются на примере натюрмортного творчества художников «Бубнового вале́та». Иллюстративный материал охватывает период 1908-1916-х годов. Проводится мысль о принципе пластической детерминированности, то есть степени зависимости образной системы произведения от характера художественно-выразительных средств. В статье особое внимание уделяется пониманию эволюции предметно-пространственных отношений как диалектического единства предмета и пространства на плоскости, а также особенностям их пластической материализации / дематериализации.

Ключевые слова: предмет, пространство, пластика, онтология, «Бубновый вале́т», искусство XX века, натюрморт, авангард

The theoretical aspect of the object-spatial relations is considered as ontological problem of the artistic plastic. The most important lines of the idea are explained on example of still lives by the artists of "The Bubnoviy valet" Russian art group. The illustrative material includes years from 1908 to 1916. The plastic determinism in these works, we prove, is dependence of the figurative system and general composition from the main character of expressive artistic methods and means. Special attention is paid to the evolution principles of the object-spatial relations as dialectical unity of object and space on the plane, and to the peculiarity of their plastical materialization and dematerialization.

Keywords: cobject, space, plastic, ontology, "The Bubnoviy valet", art of the XX century, still life, avant-guard

Понятие пластического в изобразительных искусствах предстает как система формообразующих средств, при помощи которых создается и живописная ткань на плоскости и художественно-выразительный образ. Любое произведение, как целостный, стремящийся к гармонии мир, является ценностью в себе именно по основанию своих сущностных, онтологических свойств, реализуемых на холсте посредством пластики, для которой «высшим должно быть, по-видимому, полное равновесие между душой и материей»¹, то есть единство формы и содержания.

Художник, воплощая свое представление о мире в системе чувственно-воспринимаемых образов², решает основополагающую задачу пластики – предметно-пространственные отношения. Категории предмета и пространства являются базовыми не только для любого произведения, но и для всего бытия в целом. Среди жанров изобразительного искусства именно в натюрморте данная проблема обнаруживает себя наиболее явно. На почве отечественной традиции предметная живопись приобрела особое пластическое и мировоззренческое значение в творчестве художников «Бубнового вале́та».

От чувственного, брутального, материально-осознательного освоения формы художники двигались к усложнению концепции предмета, его пластической дематериализации и к пониманию

© Королева О.А., 2015

¹ Шеллинг Ф.В.И. Соч. в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 65.

² Симонов П.В. Лекции о работе головного мозга. Потребностно-информационная теория высшей нервной деятельности. М.: Институт психологии РАН, 1998. С. 57 – 58.

*О.А. Королева Предметно-пространственные отношения
в натюрмортах художников «Бубнового валета»: теоретический аспект*

пространства, как неотъемлемой диалектической пары. Акцент на самодовлеющее значение живописи выделял их как в среде авангарда, так и в общем художественном контексте того времени.

Натюрморт не только стал ведущим жанром бубнововалетского творчества в период существования самого объединения, но и обусловил соответствующие особенности пластического мышления – вот, почему многие их портретные и тематические композиции имеют предметный характер, сам же натюрморт приобретает в этой системе «вненатюрмортное значение».

Предметно-пространственные отношения на плоскости реализуются в системе художественных средств. При этом:

- характер предмета определяет свойства пространства, особенности пространства детерминируют свойства предмета;
- предмет не существует вне пространства, пространство не существует вне предмета;
- предмет есть особая форма пространства, а пространство есть, в свою очередь, особая форма предметности.

Основные же пластические средства моделирования предметно-пространственных отношений следующие:

- фактура, пастозность, тектоника мазка;
- цвет, его психо-физиологические особенности;
- пропорции и масштабы, соотношение предметов, их отношение к пространству, параметры золотого сечения;
- линия и ее функциональные особенности;
- использование цветового качества основы (холста) с целью актуализации пространственных характеристик и придания пространству специфических черт;
- композиционные особенности.

В произведениях Петра Кончаловского, Ильи Машкова, Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, Александра Куприна первое, с чем мы сталкиваемся – это с фактурно-осозательными характеристиками плоскости: с тектоникой мазка, пастозой поверхности. Повышение тектонических свойств произведений характерно в той или иной степени художественным системам всех «валетов». Фактура в их работах имеет аналоговый характер. Масляная краска в этом случае теряет буквальные физические параметры и становится глиной, тестом, из которых «лепится» живописная ткань.

Виртуозами в разработке осозательных аспектов плоскости являются Кончаловский и Машков, для которых категория пастозности служит специфической формой выражения, способом создания ощущения самоценности вещи. Концепция предметности в их работах формируется постепенно и имеет разные векторы. Но в целом художники движутся на пути:

- от постижения натуры в своей объективности (предметы существуют в узнаваемом конкретном пространстве, реагируют на пространственные характеристики среды и свойства других предметов);
- к гиперболизации материальных качеств предметного мира (предметы пластически «обособлены» от среды и ее характеристик).

К числу первых можно отнести работы Кончаловского «Азалия в горшке» (1908), «Натюрморт с корзиной» (1908). В них предметность дана не сама по себе, а в пространстве объективном, не гиперболизированном. Тектонический аспект опосредован формой предметов, что говорит о рационалистическом характере восприятия художника при моделировании фактурного ряда.

В работе «Фрукты» (1908) и в «Натюрморте» с цветами бегонии (1910) пастозность живописи эмоциональна, хаотична и носит эмпирический характер. Мазок не определяет ни форму предмета, ни качества пространственной среды. Кончаловский использует в качестве палитры саму изобразительную плоскость. Резким движением с сильным нажимом он проводит кистью с синей

краской по столу, потом смело «вмешивает» этот же цвет в «тулово» кувшина, затем прерывисто, но так же уверенно его кисть обводит горлышко и ручку. Лепка объемов настолько телесна, что нервное движение кисти становится физически ощутимым.

Если у Кончаловского от работы к работе развоплощается форма предмета и гиперболизируется пластическое выражение, то Машков от развоплощенного пятна и предмета как мельчайшей пластической единицы движется, наоборот, к узнаваемой форме, к предельной акцентуации качеств предметности. Художественное решение его «Натюрморта с ананасом» (1908) кажется грубым и подчеркнуто неаккуратным. Художник не преследует цели упорядоченного и системного решения предметно-пространственных отношений, об этом говорит хаотичный характер зеленых рефлексов – то ли от среды, то ли от других предметов.

Эволюция пластической системы, а, следовательно, и мышления Машкова в начале 1910-х гг. проходит очень интенсивно. Если написанные в 1908 году «Натюрморт с фруктами» и «Натюрморт» еще отличаются довольно механическим фактурным решением и невнимательным отношением художника к детали, то в «Натюрморте с ананасом» (1908), а также в «Натюрморте с виноградом» и «Синих сливах» (обе 1910) художнику удается достичь такой степени художественной выразительности, при которой форма тождественна содержанию. Грубый прерывистый мазок, насыщенные, интенсивные цвета, жестко очерченные черным контуром предметы – все призвано раскрыть сущностные признаки натуры.

Однако уже в работах 1914 года создана иллюзия «вещности», в отличие от аллегорического способа моделирования предметно-пространственной среды³. В «Натюрморте с парчой» и в некоторых других холстах художника в этот период прослеживается мотив «сюжетно необязательных вещей», о которых в связи с творчеством Аркадия Пластова упоминал В.А. Лёняшин⁴.

Большинство композиций Ильи Машкова имеют весомый, «приземистый» колорит, призванный подчеркнуть материальность созданного им мира. Что касается работ Кончаловского, то ранние «Азалия в горшке», «Апельсины», «Тюльпаны», помимо игры между вещью и предметом, обнаруживают не свойственный автору светлый и легкий колорит – чуть ли не единственный случай в творчестве мастера до 1916 года.

Как только «валеты» начинают работать аналогиями, «вещность» их натюрмортов становится неоспоримой. Появляется целостный, замкнутый в самом себе материально-осознательный мир, в котором предметы как таковые занимают главенствующее положение.

На рис. 1 отчетливо видно, что в верхней и нижней частях цветового спектра расположены так называемые «пространственные» цвета – все оттенки белого, желтого, синего и черного, – сила выразительности которых тем больше, чем меньше их фактура. По горизонтали расположены зеленый и красный. Оттенкам первого свойственна осязательность, оттенки второго выражают энергетическую сущность, при работе с которыми, как в случае с желтым и синим, художник должен быть осторожен с фактурой. Их комбинации дают различные градации плотных тонов коричневого и других «земляных» цветов. Разбелы всех оттенков уменьшают силу их визуального воздействия, которая в этом случае может быть повышена пастозой.

Особенность использования фактурных свойств поверхности в синтезе с мышлением художника определяют характер мельчайшей пластической единицы, в роли которой выступает вместо красочной точки или мазка сначала цветное пятно, а потом и целые предметы. «Валетам», как предметникам, чрезвычайно важна тектоника, но не каждая вещь окружающей действительности, будучи «взята» тектонически, способна раскрыть свою внутреннюю специфику. Для художников подобным мотивом становятся хлеба.

Хлеб – не просто «всему голова», он дитя земли, дар ее. Не случайно он появляется в

³ Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. С. 340-348.

⁴ Лёняшин В.А. Художников друг и советник: современная живопись и проблемы критики. Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 83.

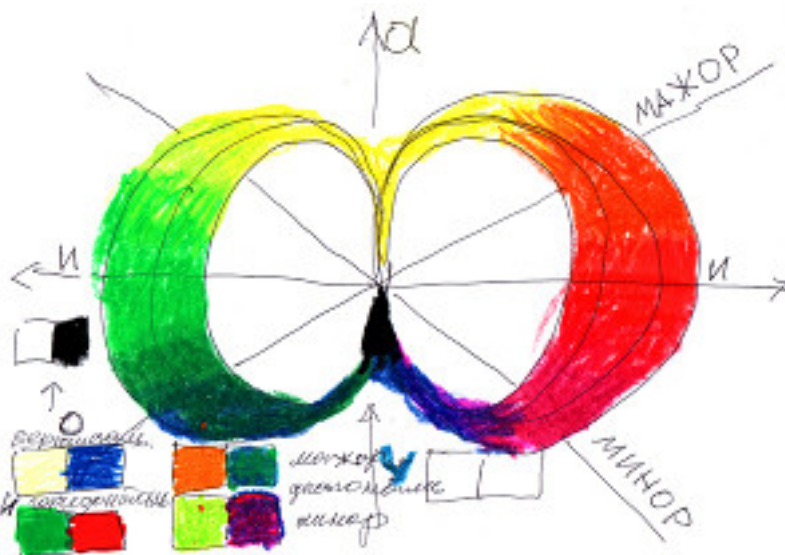


Рис. 1
Двумерная схема
цветового спектра.
Рисунок автора.

натюрмортах и Кончаловского, и Машкова, и Ларионова, и Куприна. Использование данного мотива не просто позволяло художникам «месить» краску как тесто, ощущая ее вязкость и липкость, но и напрямую связывало с глубинными культурно-национальными реалиями.

Работа «Хлеб» (1910) является квинтэссенцией натюрмортного жанра раннего творчества Ларионова. Колорит, взамен тонко нюансированных ранних и локально звонких «фовистских» натюрмортов, нарочито утяжелен. Палитра плотная, насыщенная. Белая драпировка с лежащими на ней хлебами уравнивает светлую часть стены, на фоне которой разворачивается «действие». Ларионов менее внимателен к пастозному аспекту мотива, и, не гипертрофируя его, разрабатывает приемы травестирования, снижения содержательного контекста – тем самым раньше других «валетов» подходя к осмыслению символической стороны предмета.

Кончаловский и Машков работают аналогиями на базовых уровнях – физическом и эмоциональном, взамен логического и образного. Художникам необходимо передать буквальное ощущение мучного теста, запах выпечки, ее вкусовые качества.

В «Хлебах на фоне подноса» (1912) Кончаловского раскрывается та фактурная смелость и решительность, которая проводит связующую нить между творчеством после 1910 года и «Фруктами» 1908, где была ясно ощутима пластическая экспрессия автора. Художественная мощь и сила нажима кисти достигают такой степени, что процесс живописания не похож на работу пекаря, но, скорее, напоминает плотничью работу по дереву.

Кончаловскому важно «набрать плоть», поэтому вертикальных мазков серого на переднем плане ему не достаточно, он берет умбру жженую и кладет поверх горизонтальные темно-красно-коричневые пятна. Потом чуть спокойнее распределяет этот же цвет в буханках и в рисунке подноса на дальнем плане. Художника, в отличие от Ларионова, не интересует часть вместо целого, существеннее предать саму значительность предметной массы, заострить внимание на «вещности».

Венцом творческих исканий 1912 года для Машкова становятся его «Хлебы». В этом же году Кончаловский пишет свои «Хлебы на фоне подноса». Но одно принципиальное отличие раскрывает перед нами особенности пластического мышления обоих художников: Кончаловский изображает буханки целыми, в то время как Машков использует прием синекдохи, наделяя самостоятельными качествами части предметов. Если в натюрморте первого изъятие хлебной пирамиды изменит содержание, но сохранит структуру холста, то в картине Машкова без хлебов не будет и окружающего пространства.

Гиперболизация работ Натальи Гончаровой имеет другой характер. Фактура как самоцель не интересует художницу и уже в «Натюрморте с арбузами» (1906-1909) пастозность холста работает на декоративное звучание плоскости, которая построена на четком делении на две равно

повествовательные горизонталы, контрастирующих с чуть вытянутым вверх форматом. Нижняя часть утяжелена сине-зелеными оттенками, верхняя орнаментализирована бледно-желтым узором цветов. Стол, покрытый густо-синей драпировкой, уравновешен тремя белыми пятнами – двумя блюдцами и бумагой, лежащими на нем. Эти элементы замыкаются в композиционный треугольник и не дают столешнице, едва склоняющейся к нижнему правому краю, упасть вниз.

Ягоды лежат на сине-зеленой скатерти, густо изрезанной белыми грубыми растительными узорами, фоном к натюрморту служит какое-то сюжетное изображение в паспарту. Эта картинка выполнена в гризайльных тонах, обрамляет ее охристо-желтый узор обоев на стене. В данной работе Гончарова применяет один из своих излюбленных приемов – введение в натюрморт жанрового элемента.

Особенность работ 1900-1910-х годов кроется в амбивалентности стремления к обобщению красного пятна и одновременному расщеплению его на мельчайшие оттенки.

В «Цветах и перцах» (1909) важна роль силуэта, который наделяет характерными признаками ту или иную предметность.

Гончарова использует прием количественной гиперболы, увеличивая бутоны цветов практически до размера кувшина. Разрабатывая приемы декоративности, художница практически не обращает внимание на необходимость создания условного пространства, которое написано довольно осязаемыми тональными мазками. На этом фоне цветы в кувшине, перцы на столе, да и сам стол выглядят аппликацией. Автор ставит задачу написать холодное на холодном, тем самым расширяя пластические поиски Гогена, а также использует прием количественной гиперболы, увеличивая бутоны цветов практически до размера кувшина. В данной работе отчетливо прослеживается принцип силуэтного решения предметно-пространственных отношений. Смысловая роль контура ослабляет значительность цвета, который, в отличие от ранних произведений, не передает характер предметов: перцы взяты настолько плоско, что порой их сложно отличить от зеленых листьев в букете. Если Кончаловский и Машков «берут» предмет на уровне тектоники, то Гончарова доводит его до знака в своей силуэтности.

Эволюцию взгляда Гончаровой на решение предметно-пространственных отношений можно условно обозначить как движение от орнамента к силуэту. В написанных ею в 1908–1909 годах двух работах с подсолнухами преодолена фактурная осязательность и подчеркнутая предметность первых произведений. В своих пластических поисках она опирается не только на традиции искусства примитивов и народного творчества, но и развивает нить гогеновской манеры письма. Используя в приоритете теплые оттенки цветового спектра, она доводит приемы Гогена до максимальной выразительности, ставя перед собой пластическую задачу написать теплое на теплом. Даже пространственный синий, служащий фоном в одном из вариантов «Подсолнухов», кажется теплым за счет снижения его тональных характеристик.

Типичным элементом многих натюрмортных композиций «Бубнового валета» является линия, которая под брутальным натиском кисти художников приобретает характер жирной черной обводки. Функции ее различны, но в самых общих очертаниях сводятся к следующему:

- объединяющая (П. Кончаловский «Поднос и овощи», 1910);
- разъединяющая (А. Куприн «Натюрморт с синим подносом» 1914);
- пространственная (И. Машков «Ягоды на фоне красного подноса» 1910-1911).

Финалом экспериментов с линией становится ее трансформация в своеобразную «подносно-черную» основу (термин Г.Г. Пospelova), имеющий важнейшее смысловое значение. Именно черный цвет психологически выявляет силу других оттенков, в то время как белый, наоборот, рассеивает их индивидуальность (рис. 2-3). Данная метаморфоза имеет важный метафизический характер – превращение отдельного элемента плоскости в саму плоскость определяет более контекстуальный подход к восприятию отдельных деталей произведения и самого этого произведения в целом.

Таким образом, граница между линией и пятном стирается. Жирная черная обводка

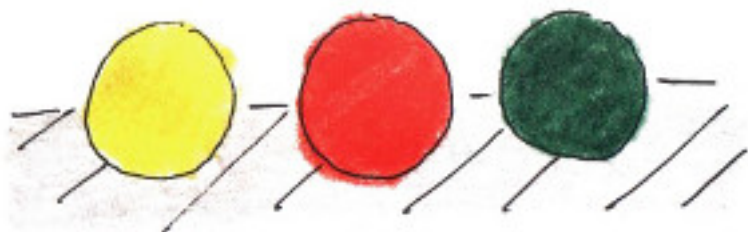


Рис. 2
Особенность влияния белого
фона на силу цвета и
психологическое восприятие его.
Рисунок автора.

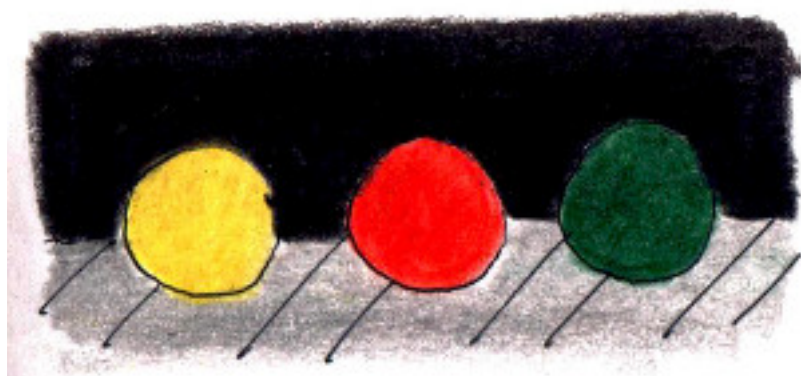


Рис. 3
Особенность влияния черного
фона на силу цвета и
психологическое восприятие его.
Рисунок автора.

превращается в изначальную поверхность. Сами пластические средства у художников «Бубнового валета» трансформируются из предметных в пространственные.

Куприн выходит на собственные приемы выразительности в композициях с чрезмерно завышенной точкой зрения, где интересующие его предметы заполняют всю изобразительную плоскость. Чтобы создать пространство ему, как и большинству «валетов», необходимо заполнить его вполне определенными вещами. В карандашном «Натюрморте с книгами и со свечой» (1911), а также в масляном варианте этой же композиции наглядно видно, как художник материализует предметность.

Используя прием гранения формы, он постепенно «оплотняет» необходимые ему детали, как бы «выхватывая» их из плоскости белого листа. Живописные приемы принципиально не отличаются от работы с карандашом, поэтому его масляные картины зачастую кажутся графичными. Не краска ведет художника, но некая идея. Ему не требуется показывать предметный мир с различных точек зрения, как это делали французские кубисты. Точка зрения одна, она следует по пути изгибов линий и пересечения граней на плоскости и в фоне. Лишь конструктивная ясность композиции, достигаемая за счет граненых и округлых форм, сообщает стилистике Куприна схожесть с кубизмом в собственном смысле слова.

В более поздних рисунках 1917-1921-х годов одной из главных задач для художника становится материализация пространства и снятие предметной осязательности, то есть дематериализация предмета. Типичны для этого периода громоздкие названия, описывающие не только предметную атрибутику, но структурные и цветовые особенности композиции, то есть качество пространственной среды: «Натюрморт с бегонией, подносом и яблоками», «Красные искусственные цветы и зеленый поднос на белом фоне», «Розовые, лиловые и черные искусственные цветы на розовом фоне (Букет цветов)» и др.

В поисках национальной самоидентификации на почве западных традиций художники обращались и к опыту Ван Гога с его экспрессивно-фактурным проживанием натуры, и к приемам Гогена с его орнаментально-плоскостным построением изображения, и к Матиссу, на холстах которого господствует цветовая локальность и доведенный до знака силуэт, но чаще всего – к Сезанну, за что передовые «валеты» и с легкой подачи А.Н. Бенуа получили прозвище «русские

сезаннисты»⁵.

Симбиоз отечественных и западных традиций в творчестве «валетов» проходил неравномерно. Настойчивое увлечение вывесочными композициями на начальном этапе привело к формированию уверенной пластической и мировоззренческой базы, поэтому для них метод Сезанна стал органичным и естественным средством обогащения и углубления собственной живописи. С другой стороны, знакомство с работами французского художника тоже происходило постепенно – от простого увлечения его натюрмортами (отмеченное уже с 1912 года) до аналитического осмысления стилистики (ближе к середине 1910-х годов).

Выбор сделанных предметов, вслед за французским мастером, определял соответствующий характер их бытования в пространстве, способы их объективации, а также пластические средства, для этого необходимые. Г.Г. Поспелов в этой связи пишет о «нерасчлененном единстве, в котором находились у Сезанна «пространственное движение» его форм в глубину и из глубины и своего рода «фактурное движение», заключающееся в чередовании мазков, как бы в «размеренной поступи» кисти по поверхностям его полотен»⁶. Русские сезаннисты, если и понимали до конца философскую подоплеку его пластики, но сознательно уходили от осмысления ее. Они искали собственные пути выражения, и в этом смысле метод Сезанна мог быть усвоен лишь фрагментарно.

Наиболее часто наши художники в качестве пространственного элемента использовали так называемые «ритмизированные пучки мазков». Лежащие рядом мазки, примерно одинаковые по качеству и протяженности, на тактильном уровне создавали ощущение движения. Но то же движение присутствует и в больших пастозных пятнах, которые в работах «валетов» очень часто обозначают какой-либо предмет. Мир на их холстах – своеобразное преломление мира действительного, он у них трепещет и движется, основа его образности и самобытности – в чередовании ритмов и остановок, обозначенных пучками мазков и грубыми пятнами. Сезанн же, напротив, открывает перед нами тайну творения, его мир как будто проявляется на плоскости холста. «На наших глазах становление живописи превращалось в становление мира»⁷.

Сезанн наделяет каждый мазок особой творящей ролью, превращая его в активный элемент плоскости. Так на холстах появляются самостоятельные динамичные детали – углы, обрезы столов, фрагменты драпировок. Примечательно, что именно этот формальный аспект охотнее всего используют «валеты». Вводя в композицию диагонали столешниц, фрагменты тканей и предметов, Ларионов, вслед за ним Гончарова и другие художники, строят пространство своих картин.

Часть другого предмета как бы стирается в работах Сезанна⁸. И это связано с философскими концепциями греческих философов, устанавливающих динамичное, изменчивое, но одновременное единое, субстанциональное бытие. В этом контексте нет и не может быть границ между вещами, они принципиально отсутствуют.

Таким образом, в решении предметно-пространственных отношений у художников нет какой-либо определенной системы. Они не объединяют композиции лессировочной тенью, как это делали старые мастера; не исследуют возможности бокового, верхнего, контражурного освещений, от интенсивности которых зависят локальные качества предметов. «Валеты» берут спокойные фронтальные ситуации среды, позволяющие им в полной мере раскрыть сущность предметных характеристик, этому же служат и пространственные элементы картины.

Отсутствие системы всегда требует большей степени контроля над процессом работы, ведь эмоция, руководящая художником, нередко может привести к разрушению целостности

⁵ Бенуа А.Н. Художественные письма. Выставка «Союза молодежи» // Речь, 1912, 21 декабря.

⁶ Поспелов Г.Г. О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка. Под ред. Чегодаева А.Д. и др. М.: Искусство, 1976. С. 34-67.

⁷ Турчинская Е.Ю. Сезаннизм и отечественная живопись XX века / Научные труды (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), 2013. С. 134.

⁸ Там же.

*О.А. Королева Предметно-пространственные отношения
в натюрмортах художников «Бубнового валета»: теоретический аспект*

изобразительной плоскости и искажению изначального замысла. Наметившиеся в произведениях ошибки и несообразности неминуемо вынуждали мастеров отойти от эмпирического познания природы. С этой целью они обратились к серьезному осмыслению пластики Сезанна и к тем основаниям, на которых она зиждилась.

Сложные взаимосвязи частного и общего, вечного и преходящего отличает большинство произведений «валетов». В этом русле система Сезанна, имея логическую подоплеку и универсальный характер, послужила для русских художников надежным рациональным фундаментом. Универсализм этот исходит из того, что универсально само мироздание, и универсален мир, который творит художник средствами живописи на своих холстах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А.Н. Художественные письма. Выставка «Союза молодежи» // Речь, 1912, 21 декабря.
2. Лентяшин В.А. Художников друг и советник: современная живопись и проблемы критики. Л.: Художник РСФСР, 1985.
3. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002.
4. Поспелов Г.Г. О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка. Под ред. Чегодаева А.Д. и др. М.: Искусство, 1976.
5. Симонов П.В. Лекции о работе головного мозга. Потребностно-информационная теория высшей нервной деятельности. М.: Институт психологии РАН, 1998.
6. Турчинская Е.Ю. Сезаннизм и отечественная живопись XX века / Научные труды (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), 2013. С.134.
7. Шеллинг Ф.В.И. Соч. в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989.

REFERENCES

1. Benoit, A.N. Art of writing. The exhibition "Youth Union" in *Rech'* [The Speech], 1912 December 21. [in Russian]
2. Lentyashin, V.A. *Artists friend and adviser: modern art criticism and challenges* [in Russian]. Leningrad: Artist of the RSFSR, 1985.
3. Lotman, Y.M. Still-life in the perspective of semiotics in Lotman, Y.M. *Articles on the semiotics of culture and the arts* (Series "World of Art") [in Russian]. Saint-Petersburg Academic Project, 2002.
4. Pospelov, G.G. On the motion of space and Cezanne in *The Impressionists and their contemporaries, their associates. Art. Graphics. Literature. Music* [in Russian]. Ed. Chegodaeva A. D. and others. Moscow, Iskusstvo, 1976.
5. Schelling, F.W.J. *Works in 2 volumes* [in Russian]. Vol. 2. Moscow, Mysl', 1989.
6. Simonov, P.V. *Lectures on the work of the brain. Need-information theory of higher nervous activity* [in Russian]. Moscow, Institute of Psychology, Russian Academy of Sciences, 1998.
7. Turchinskaya, E.J. Cézanne and Russian art of the XX century in *Proceedings* (Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture), 2013.

Н.О. Михайлова

*магистрант факультета истории искусств
Европейского университета в Санкт-Петербурге
mikhaylovawork@gmail.com*

СЕРИЯ КОНДИТЕРСКИХ ВКЛАДЫШЕЙ «ВИДЫ СИБИРИ И ЕЁ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ» КАК ЧАСТЬ МАССОВОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Серия вкладышей товарищества «Эйнем» «Виды Сибири и ее железной дороги» наглядно демонстрирует некоторые «реперные точки» массовой визуальной культуры рубежа XIX-XX веков. Она отражает особенности взгляда на строительство Сибирской железной дороги и символического «присвоения» Сибири жителем Центральной России.

Ключевые слова: массовая культура, визуальная культура, реклама, кондитерские вкладыши, Сибирь, Сибирская железная дорога

A series of trade cards “The views of Siberia and the Siberian railway” demonstrates some key points of the mass visual culture of the late XIXth –early XX-th centuries. The series reflects the vision on Siberian Railroad and the symbolic appropriation of Siberia by a Central Russia resident.

Keywords: mass culture, visual culture, advertising, confectionery trade cards, Siberia, Siberian railroad

Понятие «кондитерский вкладыш» сегодня практически не используется и далеко не каждый специалист по рекламе начала XX века сможет сразу сформулировать, что это такое. Технически кондитерский вкладыш – это любая печатная продукция, которая вкладывалась в коробки со сладостями на рубеже XIX-XX веков. Это могли быть как настольные игры, мозаики, мини-брошюры, так и серии открыток, объединенные общей темой. Именно последние и станут объектом нашего исследования.

Выпуск серий открыток-вкладышей (рис. 1) с изображениями, объединенными общей темой,



Рис. 1
Пример серийных вкладышей
товарищества Эйнем
Трехсотлетие дома Романовых.
1913. Хромолитография. Музей
истории русского шоколада,
Москва

Н.О. Михайлова Серия кондитерских вкладышей «Виды Сибири и ее железной дороги» как часть массовой визуальной культуры конца XIX – начала XX века

представлял собой особый вид рекламной стратегии.

Серия могла состоять из разного числа вкладышей (нам известны серии от 6-ти до 72 вкладышей). О количестве вкладышей в серии было написано на каждом из них. В коробку конфет вкладывался только один вкладыш; для получения следующего необходимо было приобрести следующую коробку. После того, как владелец собирал всю серию, ему полагался приз от производителя. Такая рекламная стратегия не только «привязывала» покупателя обещанием приза, но и воспитывала в нем склонность к коллекционированию. Познавательная ценность изображений, воспроизведенных на вкладышах, позволяла покупателю совместить приятное с полезным, потребление шоколада – с потреблением культуры и в итоге увеличить свой культурный капитал. Успешность подобной стратегии подтверждается тем, что, возникнув в конце XIX века, она просуществовала в неизменной форме вплоть до 1917 года и в несколько измененном виде продолжала использоваться в советское и постсоветское время¹.

Наиболее ярким представителем и последовательным сторонником этой рекламной стратегии было товарищество «Эйнем» (после революции – фабрика «Красный Октябрь»). Вкладыши «Эйнема» славилась красочностью и разнообразием, однако своей популярностью они были обязаны также и текстам, которые нередко печатались на оборотной стороне вкладышей (рис. 2)².



Рис. 2

Лицевая и оборотная стороны вкладышей из серии Война 1812 г. товарищества Эйнем. 1912. Хромолитография. Фонд изобразительных изданий Российской государственной библиотеки

Серии вкладышей выпускались и другими производителями, однако главным объектом изучения станут именно вкладыши «Эйнема», представляющие наиболее обширный и сохранный корпус изображений, который позволяет проанализировать последовательную программу пионера в этой области.

Серия вкладышей товарищества «Эйнем» «Виды Сибири и ее железной дороги» (рис. 3) наглядно демонстрирует некоторые «реперные точки» массовой визуальной культуры рубежа XIX-XX веков.

¹ Выпуск вкладышей после революции практически прекратился. Однако ту же функцию стали выполнять кондитерские обертки и фантики. Они составляли серии, объединенные общей темой и даже содержащие какой-то минимум познавательной информации. В постсоветское время функцию таких познавательных серий частично переняли на себя альбомы для наклеек, популярные в 1990-х гг.

² Одной из самых популярных серий, выпущенных товариществом «Эйнем», была серия «Географические карты». Это далеко не самые красочные вкладыши, однако их обратная сторона содержит любопытную информацию о странах, изображенных на лицевой стороне.

N. Mikhaylova Confectionery trade cards from the series “The views of Siberia and the Siberian railway” as part of mass visual culture of the late 19 early 20 century Russia



Рис. 3

Вкладыши из серии
Виды Сибири и ее железной
дороги товарищества Эйнем.
Ок. 1900. Хромофотография.
Фонд изобразительных изданий
Российской государственной
библиотеки

Несмотря на то, что точное время создания серии неизвестно, вероятную датировку можно предложить, опираясь на одноименный фотоальбом, изданный в Красноярске в 1899 году И. Р. Томашкевичем и М. Б. Аксельродом (рис. 4).



Рис. 4

Обложка фотоальбома
Великий путь. Виды Сибири
и ее железной дороги
изд. И. Р. Томашкевичем и
М. Б. Аксельродом. 1900

Простое сопоставление вкладышей с открытками из альбома подсказывает, что последние, несомненно, служили ориентиром для неизвестного художника «Эйнема».

У такого способа мемориализации важного для государства строительства были зарубежные аналоги: например, альбом «Great West Illustrated» изданный в конце 1860-х годов и связанный с постройкой Тихоокеанской железной дороги в США. Однако значение нашего альбома в свою эпоху было больше, чем просто издание, документирующее строительство Великого Сибирского пути. Он играл важную роль в популяризации грандиозной стройки не только в России, но и за рубежом: представленный на Всемирной выставке в Париже в 1900 году, наряду со знаменитыми панорамами П. Пясецкого (рис. 5)³, он способствовал формированию визуального образа масштабного русского предприятия у европейского зрителя.

Массовым вариантом этого альбома можно назвать серию товарищества «Эйнем». Всемирная

³ П. Пясецкого можно назвать официальным художником сибирской железной дороги. Министерством внутренних дел ему была поручена живописная фиксация строительства пути и его деятельность широко освещалась в прессе.

Подробнее о художнике см. *Принцева Г.* Сибирский путь Павла Пясецкого. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2011. 274 с.

*Н.О. Михайлова Серия кондитерских вкладышей «Виды Сибири и ее железной дороги»
как часть массовой визуальной культуры конца XIX – начала XX века*



Рис. 5

*Панорамы П. Пясецкого, выполненные в ходе путешествия по строящейся Сибирской железной дороге.
Из кн. Принцева Г. Сибирский путь Павла Пясецкого. СПб. Государственный Эрмитаж, 2011. С. 27, 45, 113.*

выставка в Париже широко освещалась в прессе этого периода. Русская публика была информирована об экспонатах, представленных в русском павильоне, основной темой которого было строительство Сибирской железной дороги. Весьма вероятно, что альбом Томашкевича – Аксельрода обладал высоким культурным статусом. Покупатель коробки конфет, обнаруживавший там картинку из серии, одноименной фотоальбому, имел, таким образом, возможность приобщиться к опыту тех, кто смог посетить всемирную выставку. Собирая вкладыши, он получал «сокращенный вариант» альбома, который, как мы покажем далее, нес в себе те же культурные импульсы, что сам альбом.

Другим инструментом стимулирования спроса на продукцию был тот язык, на котором «говорили» с массовым зрителем кондитерские вкладыши. Сопоставление их с теми фотографиями из альбома, на которые они опирались, позволяет сделать вывод о том, что художник стремился отойти от фотографической точности и придать изображениям качества живописности.

Серия вкладышей «Виды Сибири...» состояла из 12 картинок. По аналогии с альбомом она включала городские пейзажи, виды железной дороги или связанные с ней примечательные инженерные объекты – то, что можно было бы назвать «индустриальным пейзажем», а также изображения населения Сибири. Примеры двух первых типов изображений ярче всего демонстрируют стремление художника отказаться от документальности в пользу живописности. Так, на вкладыше «Вид Томска» (рис. 6-7) сильно изменен передний план.

Вместо многочисленных повозок ямщиков изображена одна подвода. При этом ее присутствие на берегу реки не совсем понятно: перед лошастью изображен низенький забор, отгораживающий реку и делающий невозможным подход к воде. Отсутствие других упряжек на вкладыше изменяет «значение» этого места для города. Согласно фотографии, спуск к реке был своего рода местом сбора ямщиков. Однако на вкладыше этого не видно: передний план занят кустом, растущим как будто из воды. Обратим внимание и на дальний план изображения на вкладыше. Он, по-видимому, намеренно увиден в голубоватую дымку. Фотографическая точность в изображении зданий на дальнем плане пропадает. Таким образом, перед нами своего рода подражание классическим пейзажам. Есть подобие «ширмы» – куст на первом плане и обязательный для городских пейзажей стаффаж – человек с повозкой у воды. Затем идет основной, второй план, изображающий достопримечательности города. Наконец, третий план, согласно классической традиции, изображен в дымке холодных тонов. По тем же принципам строится пейзаж на вкладышах «Озеро Байкал», «Университетские клиники», «Железнодорожный мост через Обь», «Пристань на реке Томь». На них по законам классического пейзажа дорисовывается стаффаж или «кулисы», добавляются бегущие по небу облака, выполненные в живописной манере.

Этот язык был узнаваем массовым зрителем, сопоставим им с произведениями классической живописи, эталоном которой в рассматриваемый период можно назвать живопись передвижников. Некоторые из них еще активно принимали участие в выставках, а ранние работы передвижников уже были причислены к национальным шедеврам.

N. Mikhaylova Confectionery trade cards from the series “The views of Siberia and the Siberian railway” as part of mass visual culture of the late 19 early 20 century Russia



Рис. 6

Вид Томска. Вкладыш из серии
Виды Сибири и ее железной
дороги товарищества Эйнем.
Ок. 1900. Хромолитография.
Фонд изобразительных изданий
Российской государственной
библиотеки



Рис. 7

Вид Вознесенской горы и
старого моста в Томске.
Фотография из альбома
Великий путь. Виды Сибири и ее
железной дороги. Красноярск.
Изд. А. Р. Томашкевича и
М. Б. Аксельрода. 1900. С. 27.

Особенностью серийных вкладышей, как мы уже говорили, был их «нарративный» характер. В 12 картинках необходимо было показать виды грандиозной магистрали (не ограничиваясь лишь Средне-Сибирским ее участком, как в альбоме), составить своего рода живописный рассказ о величайшей стройке конца XIX века. У художественного высказывания, основанного на нарративе, шансы быть понятым широким кругом потребителей гораздо выше. В этот круг попадали не только образованные, начитанные, подготовленные зрители, но и те, кто не имел даже навыков чтения: картинка рассказывала историю лучше любого текста, изображение, несомненно, обладало высоким познавательным потенциалом.

Просветительская миссия, которую, безусловно, несли в себе кондитерские вкладыши, позволяет поставить вопрос о том, какой визуальный образ Сибири транслировался через них, и кому принадлежал «взгляд» на Сибирь, отразившийся во вкладышах.

С сюжетной точки зрения выбор художника был ограничен альбомом Томашкевича – Аксельрода. Этот альбом, задуманный как первый выпуск серии, включал в себя виды только западного участка магистрали. Создатель вкладышей, выбирая из него главные, с его точки зрения, виды, мог отступать от оригинала или вносить в него существенные изменения. Анализ выбора художника и несоответствий между фотографиями и вкладышами позволяет показать, каким образом благодаря вкладышам в массовую культуру транслировались определенные идеи, связанные с освоением Сибири, и в чем была их специфика.

Целый корпус вкладышей в серии был посвящен Томску (рис. 8).

Его университетские клиники, главная (наиболее живописная!) улица, речной порт создавали благоприятный образ города в глазах зрителя. Томск предстал «европейским» городом и с



Рис. 8
Университетские клиники в Томске. Пристань на реке Томь. Вкладыши из серии Виды Сибири и ее железной дороги товарищества Эйнем. Ок. 1900. Хромолитография. Фонд изобразительных изданий Российской государственной библиотеки.

культурной, и с инфраструктурной точки зрения. Отметим, что именно виды Томска претерпели минимальное количество изменений при переносе с фотографий на вкладыши. Таким образом, изображения Томска служили наглядным доказательством цивилизованности региона и способствовали развенчанию мифа о «дикости» Сибири.

Мысль о том, что этот край пользуется благами технического прогресса, должна была возникнуть у зрителя, получавшего, например, вкладыш с мостом через Обь (рис. 9-10).

Этот вкладыш – своего рода «портрет моста» – не вызывал ощущения обжитого края: фигурки людей здесь малочисленны, жилых построек не изображено вовсе. Зато индустриальная

Рис. 9
Мост через р. Обь.
Вкладыш из серии Виды Сибири
и ее железной дороги
товарищества Эйнем. Ок. 1900.
Хромолитография.
Фонд изобразительных изданий
Российской государственной
библиотеки



Рис. 10
Мост через р. Обь. Фотография
из альбома Великий путь. Виды
Сибири и ее железной дороги.
Красноярск. Изд. А. Р.
Томашкевича
и М. Б. Аксельрода. 1900. С. 3.

N. Mikhaylova Confectionery trade cards from the series "The views of Siberia and the Siberian railway" as part of mass visual culture of the late 19 early 20 century Russia

освоенность района передана с избытком: на одной картинке соседствуют паровоз, пароходы и грандиозный железнодорожный мост.

Показательны изменения, внесенные в изображения при копировании на вкладыши. В непримечательный пейзаж из альбома Томашкевича-Аксельрода было добавлено разнообразящее вид дерево на переднем плане, словно символизирующее отступающую перед прогрессом природу. На реке изображены пароходы, которых нет на фотографии. Небо передано исключительно живописно: закатный колорит придает изображению романтическую окраску, смягчающую индустриальный пейзаж. Эти изменения создают впечатление огромного пространства, которому предстоит быть освоенным, и в то же время подчеркивают скорость вступления технического прогресса на эти земли. Кроме того, они улучшают эстетическое впечатление от вида, который в оригинале лишен всякой «живописности».

В противовес образу Сибири как края, пользующегося всеми преимуществами европейской культуры и технического прогресса, ряд вкладышей демонстрировал необходимость дальнейшей цивилизаторской экспансии. Лучшей иллюстрацией этой мысли могут послужить два вкладыша: «Стан киргизов в степи» (рис. 11) и «Рабочие в сибирских лесах» (рис. 12-13).

Первый из них, не опиравшийся на альбом, акцентировал внимание зрителя на экзотичности изображенного народа. Вкладыш с избытком наполнен множеством визуальных маркеров, показывающих непохожесть киргизов на жителей европейской части России: в одежде, способе приготовления пищи, музыкальных инструментах, жилье. С другой стороны, в изображении можно увидеть отсылку к образу «благородного дикаря»⁴: киргизы изображены слушающими игру на музыкальном инструменте, то есть не чуждыми культуры.

Необходимость дальнейшей колонизации и освоения этих земель проявлялась в контрасте, который составлял этот вкладыш с другими видами серии. Такой же контраст выражает вкладыш «Рабочие в сибирских лесах». Половина его срисована с фотографии из альбома «Виды Тайги. Шалаш чернорабочих в Тайге». Главное изменение отражено и в разнице названий. «Чернорабочие» превратились в «железнодорожных рабочих». Действительно, фотография в альбоме изображает бедный, почти нищенский быт чернорабочих. (Любопытно, что в тексте, комментирующем фотографию в альбоме, рабочие не упомянуты вовсе, зато подробно и художественно описана тайга). На вкладыше сцена выглядит гораздо более благополучной. Несмотря на серьезные изменения, внесенные в фотографию и ее название при перенесении на вкладыш, он создавал впечатление исключительно скудного быта тех, кто возводит железнодорожную магистраль и, следовательно, ощущение необходимости скорейшего освоения этих земель.

Наконец, сознательное или бессознательное стремление преодолеть чуждость края для

Рис. 11
Вкладыш *Стан киргизов в степи*
из серии *Виды Сибири и ее*
железной дороги товарищества
Эйнем. Ок. 1900.
Хромофотография.
Фонд изобразительных изданий
Российской государственной
библиотеки



⁴ Подробнее об этом см. *Smith B. European Vision and the South Pacific // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1950. Vol. 13. № 1/2. p. 65-100.*

Н.О. Михайлова Серия кондитерских вкладышей «Виды Сибири и ее железной дороги» как часть массовой визуальной культуры конца XIX – начала XX века



Рис. 12
Вкладыш Рабочие в сибирских лесах из серии Виды Сибири и ее железной дороги товарищества Эйнем. Ок. 1900.
Хромолитография.
Фонд изобразительных изданий Российской государственной библиотеки



Рис. 13
Шалаши чернорабочих в тайге.
Фотография из альбома Великий путь. Виды Сибири и ее железной дороги. Красноярск. Изд. А. Р. Томашкевича и М. Б. Аксельрода. 1900. С. 73.

потенциального зрителя выражено во вкладыше «Станица на Амуре» (рис. 14).

Этот вид, также не опиравшийся на альбом, едва ли мог быть идентифицирован с далекой восточной окраиной. Наоборот, он передавал быт станицы, схожий с бытом любой другой местности России. Такое сопоставление должно было рождать у зрителя мысль о том, что в далеких сибирских землях жизнь течет так же, как в Центральной России.

Казалось бы, отмеченные особенности формируемого образа Сибири входят в противоречие друг с другом. Однако эти противоречия были в целом свойственны не только сфере массовой визуальной культуры, но и, например, сфере литературы о Сибири. Как отмечает Н.Н. Родигина,



Рис. 14
Вкладыш Станица на Амуре из серии Виды Сибири и ее железной дороги товарищества Эйнем. Ок. 1900.
Хромолитография.
Фонд изобразительных изданий Российской государственной библиотеки

N. Mikhaylova Confectionery trade cards from the series “The views of Siberia and the Siberian railway” as part of mass visual culture of the late 19 early 20 century Russia

на рубеже XIX-XX веков, на страницах массовых периодических изданий Сибирь предстает одновременно и как символ тяжелой жизни, каторги, и как «земля обетованная»⁵. Каждое из этих пониманий имело глубокие исторические корни.

Как уже было замечено, вкладыши серии, очевидно, отражают взгляд человека – жителя Центральной России. Ярче всего это могут проиллюстрировать изменения, внесенные во вкладыши с изображением Байкала и города Красноярска. Вкладыш «Вид озера Байкал» (рис.15-16) повторяет вид из альбома, который, однако, находится совершенно в другом месте: у Томашкевича-Аксельрода это вид «Гремячей сопки» на Енисее и беседки летней дачи Иннокентия Алексеевича Матвеева, городского головы Красноярска.



Рис. 15
Вкладыш Озеро Байкал из серии
Виды Сибири и ее железной
дороги товарищества Эйнем.
Ок. 1900. Хромотография.
Фонд изобразительных изданий
Российской государственной
библиотеки



Рис. 16
Вид Гремячей сопки на Енисее
и летней дачи И. А. Матвеева.
Фотография из альбома
Великий путь. Виды Сибири и ее
железной дороги. Красноярск.
Изд. А. Р. Томашкевича и
М. Б. Аксельрода. 1900. С. 117.

Кроме того, на дальнем плане виднеется мост. Житель Сибири, несомненно, хорошо знал, что мостов через Байкал нет. Громким событием для региона и всей России было открытие паромной переправы через Байкал в 1900 году. Довольно сильные изменения претерпевает фотография из альбома «Железнодорожная пристань Правый Енисей» (рис. 17-18), которая превращается во вкладыш «На берегах Енисея». Помимо традиционного стаффажа за рекой на дальнем плане возникают горы, причем значительной высоты.

Создается впечатление, что, не желая привязывать изображение к конкретному месту (пристани «Правый Енисей»), художник попытался создать некий «образ» Енисея, который был бы узнаваем. Такие горы на Енисее могли представляться воображению рядового зрителя Европейской

⁵ Родигина Н.Н. Другая Россия: образ Сибири в русской журнальной прессе второй половины XIX – начала XX в. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2006.

Н.О. Михайлова Серия кондитерских вкладышей «Виды Сибири и ее железной дороги» как часть массовой визуальной культуры конца XIX – начала XX века



Рис. 17
Вкладыш На берегах Енисея из серии Виды Сибири и ее железной дороги товарищества Эйнем. Ок. 1900.
Хромолитография.
Фонд изобразительных изданий Российской государственной библиотеки



Рис. 18
Пристань Правый Енисей.
Фотография из альбома Великий путь. Виды Сибири и ее железной дороги. Красноярск.
Изд. А. Р. Томашкевича и М. Б. Аксельрода. 1900. С. 121.

части России благодаря работам того же П. Пясецкого⁶. Однако утрированность взгляда художника, очевидно, никогда не видевшего местность в районе Красноярска, становится особенно наглядной при сопоставлении с точными фотографическими видами региона.

Вкладыши, показывающие, казалось бы, совершенно конкретные места, тем не менее, названы не точно или даже ошибочно, как например, в случае с «Видом Байкала». Названия, данные им фотографами альбома, меняются на более общие формулировки: упоминания определенных мест исчезают (это касается и других вкладышей серии). Едва ли можно предположить, что местный житель, не заметил бы таких ошибок. Скорее всего, не жителем Сибири и не для жителей Сибири создавалась эта серия. Это подтверждается и тем, что у «Эйнема» отсутствовала торговля в Сибири: все магазины и фабрики фирмы были расположены в европейской части страны.

Вторая особенность взгляда, транслируемого вкладышами, заключается в том, что это – взгляд колонизатора. Основной темой, вокруг которой строится серия, если считать ее цельным нарративом, оказывается тема демонстрации успехов цивилизаторской миссии и утверждение необходимости дальнейшей колонизации показанных территорий.

Наконец, третья его особенность в том, что этот взгляд заставляет зрителя встать на позицию

⁶ Выполняя панорамы Сибирской железной дороги и прилегающих к ней местностей, Пясецкий занялся активной пропагандой своих работ. Он выступал с лекциями в обеих столицах и старался популяризировать созданные им изображения. Об этом см.: Принцева Г. Указ. Соч. С. 9.

N. Mikhaylova Confectionery trade cards from the series "The views of Siberia and the Siberian railway" as part of mass visual culture of the late 19 early 20 century Russia

государственной власти: здесь я имею в виду не только то, что сказано выше о колониальном дискурсе, но и то, каким образом выстраивается логика нарратива серии. В нее входят не только виды, представленные в альбоме, но и не представленные. При этом те вкладыши, которые изображают не представленные в альбоме местности, имеют нечто общее между собой: все они изображают территории, по которым к 1900 году только-только прошла магистраль (вкладыши «Стан киргизов в степи», «Станица на Амуре»). Отмеченные грубые расхождения в названиях между некоторыми вкладышами и альбомом (вкладыш «Озеро Байкал»), отсутствие конкретики (вкладыш «Станица на Амуре»), контрастирующее с остальными изображениями только одного из «инородческих народов» Сибири, позволяют думать, что перед художником стояла задача поставить своего рода мысленные «флажки» на тех территориях, по которым недавно прошла дорога. Он словно стремился раскинуть перед зрителем своеобразную панораму строительства дороги, показать ее не имеющую аналогов протяженность, составлявшую гордость государственной власти.

Эта задача объясняет и неточности в изображениях, отмеченные выше: художник использовал фотографии из альбома, которые могли бы «напоминать» имеющийся в памяти массового зрителя образ Байкала или холмистого пейзажа по берегам Енисея. Он апеллировал не к географической точности, а к массовым визуальным стереотипам⁷.

Таким образом, серия вкладышей «Виды Сибири и ее железной дороги» демонстрирует один из механизмов возникновения массового представления о пользе освоения Сибири. Способом формирования такого представления была намеренная или ненамеренная постановка зрителя на позицию государственной власти.

Кроме того, благодаря своему содержанию, художественному языку и при этом тесной связи с практикой коллекционирования эта серия позволяла облегчить символическое «присвоение» жителем европейской России территорий Сибири, включение их в пределы «своего», а не «чужого» пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Великий путь. Виды Сибири и ее железной дороги. Красноярск: Изд. А. Р. Томашкевича и Б. М. Аксельрода, 1900.
2. Принцева Г. Сибирский путь Павла Пясецкого. СПб., 2011.
3. Родигина Н.Н. Другая Россия: образ Сибири в русской журнальной прессе второй половины XIX – начала XX в. Новосибирск, 2006.
4. Smith B. European Vision and the South Pacific // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1950. Vol. 13. № 1/2. p. 65-100.

REFERENCES

1. Princeva G. *Sibirsky put' Pavla Piaseckogo* [Siberian way of Pavel Piasecky], Saint Petersburg, 2011.
2. Rodigina N.N. *Drugaya Rossia: obras Sibiri v russkoy zhurnalnoy presse vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka* [Other Russia: the image of Siberia in the Russian press of the second half of XIX - early XX century.], Novosibirsk, 2006.
3. Smith B. European Vision and the South Pacific // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1950. Vol. 13. № 1/2. p. 65-100.
4. *Veliky put'. Vidy Sibiri i ee zheleznoy dorogoy* [The Great Way: The views of Siberia and the Siberian railway], Krasnoyarsk, 1900.

⁷ Smith B. Op. Cit. P. 66.

А.Р. Соколова

студент (бакалавр) III курса

факультета теории и истории декоративно-прикладного искусства и дизайна
Московской Государственной Художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова

anna.karenina_94@mail.ru

ФЕНОМЕН ТЕАТРА ТАИРОВА

Уникальную роль в истории отечественного театрального искусства сыграл во всех смыслах передовой для начала XX века Театр Таирова (Камерный театр). В данном случае феномен театра неразрывно связан с феноменальностью его режиссера. Данная статья посвящена истории возникновения и становления театра Таирова в контексте театральной жизни рассматриваемого периода, а так же личности режиссера: новаторству и системному подходу вышеупомянутого по отношению к стилю театра, мастерству актера, задачам режиссера и театрального художника, роли литературы и музыки в театре, сценической атмосфере и костюму

An unique role in the history of Russian theater art perfectly played advanced in artistic achievements at the level of the early 20 c. Tairov's theater (Chamber Theater). Theatre phenomenon was here inseparable from the figure of its director. The article focuses on the history and formation of the Tairov's theater in the context of theatrical life of the period and of personality of the director: his formal innovations and the systematic approach regarding theatre style, mastery of the actor, tasks of director and stage designer, the role of literature matter and music in the theater, stage atmosphere and costume decisions

Ключевые слова: театр, Таиров, режиссер, актер, сценография

Keywords: theatre, Tairov, director, actor, scenography

*«Я режиссер, я формовщик и строитель
театра...»¹*

А.Я. Таиров

Камерный театр возник в 1914 году. Как? Как возникает утро? Как возникает весна? Как возникает человеческое творчество? Так возник и Камерный театр – со всей непостижимостью и всей стихийной логичностью подобного возникновения². Для театра были нужны: помещение, деньги, труппа. У начинающего режиссера Александра Яковлевича Таирова не было ни того, ни другого, ни третьего. Был лишь огромный потенциал к созданию собственного театра, да багаж актерского, зрительского и еще наивного режиссерского опыта. Но этого оказалось достаточно. Труппа, готовая работать с Таировым при любых условиях, ушла вслед за ним после «смерти» Свободного театра. Отыскалось помещение – дом 23 по Тверскому бульвару, владельцы которого уже и сами подумывали о постройке театра. Не смотря на категорический отказ от меценатства, нашлись пайщики, внесшие нужную сумму. Одним словом, «несмотря на» и «вопреки» театр должен был возникнуть – так было начертано в книге театральных судеб.

Итак, Камерный театр есть факт. Почему Камерный? Дело в том, что режиссер и его труппа хотели работать вне зависимости от рядового зрителя, а хотели иметь небольшую камерную аудиторию своих зрителей, таких же неудовлетворенных деятельностью действующих театров и ищущих новое. Однако ни к камерному репертуару, ни к камерным методам постановки создатели нового театра не стремились – напротив, по своему существу они были чужды их замыслам и исканиям. Уже в первые годы работы театра стало понятно, что название утратило свой

© Соколова А.Р., 2015

¹ Таиров А.Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма, М., 1970. С.77.

² Там же, С.96.

первоначальный смысл, но Таиров сохранил его, как сохраняет человек имя, данное ему при рождении³.

Что же принципиально новое принес театр Таирова в российскую театральную среду начала века: от чего категорически отказался и что позаимствовал у предшественников? Безусловно, театр не мог возникнуть на пустом месте. Главное в театре – его наполненность идейной составляющей. Привнести этот основной компонент в театр – задача режиссера. Свою *театральную концепцию* А. Я. Таиров создавал на протяжении всей жизни, однако к 1914 году – дате рождения Камерного – основные ее аспекты уже были осмыслены режиссером и применены на практике.

Путь Камерного театра – это путь отрицания. Отрицания идейных концепций Натуралистического и Условного театров, о которых Таиров знал не понаслышке. Итак, Натуралистический театр с его «рабским преклонением перед правдой жизни», с его стремлением к тому, чтобы актер и зритель забыли о театре, чтобы они чувствовали себя так, словно та драма или комедия, которая разыгрывается на подмостках, происходит в реальной жизни. Отсюда проистекает требование, предъявляемое к актеру, быть как бы копией человека, взятого из жизни, – так же «безыскусственно» чувствовать, двигаться, говорить, вообще быть «естественным» настолько, чтобы зритель не усомнился, что перед ним действительно реальный человек, а не актер. Актер, таким образом, лишался всех своих выразительных средств, при помощи которых он являл свое искусство. «Актерство», «актер» стало почти ругательным словом. Правда жизни восторжествовала, и актер бежал из театра. Но вместе с ним исчезла и его сущность, исчезло искусство. Натуралистический театр «заболел» бесформием. Сосредоточившись исключительно на натуральном переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив творчество его жизненной правде со всеми ее случайностями, Натуралистический театр тем самым уничтожил сценическую форму, имеющую свои особые, отнюдь не продиктованные жизнью, законы. Театром именно такого рода Таиров считал Передвижной театр, в котором он работал два года (1907 и 1908) в качестве актера и режиссера, безуспешно пытаясь убедить Гайдебурова (руководителя театра) отказаться от концепции театрального натурализма; также в ряд постановок натуралистического толка Таиров включает ряд пьес Московского Художественного театра, под руководством Станиславского.

В истории современного театра Натуралистический театр все же занял свою нишу: его методы и идеи нашли своего зрителя. Однако бунт против натурализма в театре постепенно нарастал: теза всегда породит антитезу. И этой антитезой стал театр Условный. «Все наоборот» – так в двух словах можно определить линию Условного театра⁴. Основными постулатами театра этого типа было: «Все не как в жизни», «Зритель ни на минуту не должен забывать, что он находится в театре», «Актер должен помнить, что под ним подмостки, а не реальная жизнь», «Никаких искренних переживаний у актера быть не должно». Эти законы Условного театра Таиров усвоил сполна, будучи молодым актером в стенах петербургского театра В.Ф. Комиссаржевской в 1905 и 1906 годах. Тогда под предводительством Судейкина и Сапунова на сцену пришли художники, так стосковавшиеся по большим полотнам и так радостно откликнувшиеся на призыв Мейерхольда к совместной работе. В результате Условный театр оказался в плену у живописи, в то время как Натуралистический театр, был пленен литературой. Вся сцена, вся задача построения театра стала рассматриваться с точки зрения «красоты» общедекоративного плана и замысла художника, в который актер входил лишь в качестве необходимого «колоритного пятна», в свою очередь строго подчиненного ритмическим движениям линий и общему музыкальному созвучию колоритных пятен. Стоило актеру сдвинуться – он тут же передвигал «колоритное пятно» и, конечно, портил художнику картину. Отсюда само собой вытекает вынужденная «статуарность», скупость и скудость жеста актера в Условном театре⁵. У бессильного сосредоточить на себе внимание зрителя актера просто не осталось выбора, кроме как

³ Там же, С.95.

⁴ Там же, С.86.

⁵ Там же, С.89.

уступить поле сцены новому властелину – художнику.

Основным вопросом для Таирова было – что можно взять от театра Условного и театра Натуралистического и привнести в концепцию своего театра? Да и нужно ли вообще брать что-либо? Пожалуй единственное, к чему Таиров все же прислушался, что отвечало его собственным воззрениям – это концепции подлинных новаторов западноевропейской театральной сцены рубежа веков – Эдварда Гордона Крэга и Адольфа Аппиа. Эти всемирно известные теоретики театра были убеждены, что оформление театра должно быть подчинено интересам актера, которого должно окружать подлинно трехмерное пространство, с планшетом сцены, разбитом на планы различных высот; подобного рода теории как нельзя больше импанировали позициям Таирова. Также не менее важной становится для него предложенная Крэгом в самом начале XX века концепция кинетического пространства, то есть подвижной декорации, с момента возникновения которой становятся возможны все последовавшие потом пространственные метаморфозы, нашедшие свое воплощение и в стенах Камерного театра. Так, отталкиваясь от идей, парящих в воздухе в период первой четверти XX века, Таиров начал работу над собственной театральной концепцией (сначала – в рамках Свободного театра Марджанова, а затем и Камерного). Он опирался на отрицательные положения, шел по собственному пути, не пересекаясь с театром Условным и театром Натуралистическим. Таиров хотел, чтобы Камерный театр достиг необходимого сценического синтеза, нашел новую самодавлеющую сценическую форму, неизменно исходя из особой природы актерского материала, к которому столь пренебрежительно отнеслись ни раз упомянутые выше российские театры.

В одной из программных статей газеты «7 дней МКТ» говорилось: «Единый театр растаскан по “театрам”, целое разорвано по элементам, идея на тезы: театр изолированного метро-ритма; театр биомеханики в отрыве от психоорганики; здесь – говорящие паралитики; там – глухонемые акробаты. Наша школа отдает себя собиранию Театра, сцену – его сращиванию; кафедру – под анализ, сцену – под синтез. Мы хотим быть не театром узкой тезы, а театром крутой и узкой стези, доступной лишь шагу Мастера»⁶.

Личность режиссера: новаторство и системный подход

Определение стиля. Поиски и эксперименты в творчестве Таирова были неотделимы от его стремления теоритически обосновать стиль Камерного театра, его художественное направление и основные принципы работы. Так, при создании театра Таиров провозгласил сценический принцип «эмоционально-насыщенных форм» и дал театру определение – «Театр Неореализма». Однако уже в середине 20-х годов программой Камерного театра становится «конкретный реализм», к 30-м годам – «структурный реализм», а уже в 40-ые годы Таиров декларирует принципы «романтического реализма». Новые термины возникали как результат переоценки ценностей и пересмотра творческих позиций режиссера. Это легко объяснить, обратившись к одному из незыблемых принципов Таирова – утверждению непрестанного движения, обновления искусства, его динамики; отказ от понимания традиций как канонов и полная свобода даже по отношению к традициям собственным. Однако термин «реализм», типы которого режиссер неоднократно варьировал, для Таирова имел свое специфическое значение. «Реализм есть понятие не сценическое, а идейное, содержание и внешнее выражение (стиль) которого видоизменяются в зависимости от идей, выражающих ту или иную эпоху»⁷ – записывал он на листках своей тетради.

Мастерство актера. В какой бы период деятельности театра Таиров не излагал свою художественную программу, (постоянно изменявшуюся, как уже было отмечено выше) всегда первенствующее место он отдавал актеру. Важно отметить, что в сценическом образе, рожденном творческой фантазией актера, синтезируется эмоция и форма; исходя из этого можно говорить о

⁶ «Эти страницы хотят быть...» // 7 дней МКТ, 23-30 октября 1923 г., С.2.

⁷ Из заметок А.Я. Таирова. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 158. // Театр, 1964, №10, С.79.

том, что режиссер противопоставлял свои искания опять-таки и Натуралистическому театру, который, по его мнению, «давал лишь неоформленную физиологическую эмоцию», и Условному с его якобы «не насыщенной внешней формой». Именно так писал Таиров в своих «Записках режиссера». Выработка необычайно гибкой клавиатуры выразительных средств актерского искусства, по требованию Таирова, должна была служить тому, чтобы актеру ничто не препятствовало свободно выражать эмоции на сцене.

Уже первый этап воспитания артистов в Камерном театре представлял собой выполнение напряженной, целеустремленной программы; в результате огромного труда труппа должна была овладеть виртуозным, всесторонним, изощренным мастерством. Таиров не терпел дилетантизма, был убежден, что «путь к чаемому нами театру лежит через полное преодоление дилетантизма и через предельное утверждение мастерства». «Права актера, – снова и снова повторял режиссер, – неотделимы от его обязанностей. Со сцены должно быть изгнано пластическое косноязычие», «актер должен в совершенстве владеть своей внутренней и внешней техникой, чтобы все свои творческие хотения облекать в соответствующую, законченную ритмически, пластически и тонально форму», – таковы его призывы. При этом актер должен быть Мастером Синтетического театра – театра, сливающего органически все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое монолитное театральное произведение. Новый тип актера – Мастер-актер – с одинаковой свободой и легкостью владеет всеми возможностями своего многогранного искусства и проявляет его в самых различных театральных жанрах. Сегодня трагедия – «Федра», завтра оперетта – «Жирофле-Жирофля», после мистерии «Благовещение» – арлекинада «Принцесса Брамбилла»; таковы не только желания Таирова, но и практика его театра⁸.

Все остальные искусства, которые мобилизует режиссер – искусство художника, музыканта, осветителя и бутафора, – должны актеру помогать. «Актер должен быть окружен сценической атмосферой, обогащающей его выразительные средства». «Сцена – это клавиатура для игры актера», где нет ничего «как бы украшающего, но на самом деле отвлекающего»⁹. Из анализа работ Таирова совершенно ясно, что режиссер не только стремился к такому театру, но и создал его.

Режиссер. Поскольку театр является продуктом коллективного творчества, постольку в нем необходим режиссер. Режиссер, – в данном случае – А.Я. Таиров, – это кормчий театра; он ведет корабль театрального представления, избегая мелей и рифов, преодолевая возникающие внезапно препятствия, борясь с бурей и штормом, все время ведя корабль к поставленной творческой цели. Говоря иначе, главной органической задачей режиссера является координирование творчества отдельных индивидуальностей и конечная его гармонизация.

Главным образом искусство режиссера выражается в процессе постановки спектакля. Процесс этот распадается на несколько моментов, первым из которых, несомненно, является творческий замысел спектакля. В театре Таирова подлинное театральное действие неизменно вращается между двумя основными полюсами – мистерией и арлекинадой. Но, вращаясь между ними, в каждом спектакле оно принимает особые, неповторимые формы.

Замыслить форму спектакля, имея в виду творческий коллектив театра, его сильные и слабые стороны, его запросы и пожелания, и то действенное устремление, которое лежит в данный момент на его пути, – такова первостепенная задача режиссера. Лишь ощутив и претворив ее в жизнь, он может приступить к созданию, либо отысканию сценария или пьесы, обратившись к литературному наследию.

Роль литературы в театре. По мнению Таирова, периоды цветущего развития театра наступали лишь тогда, когда театр уходил от писанных пьес, и сам создавал свои сценарии. Таким

⁸ Головащенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970. С.223.

⁹ Камерный театр. Беседа с Таириным. // Парижские новости, 1923, 3 марта; ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 32.

образом, Камерный театр, ведомый своим режиссером, обращается к литературе лишь как к необходимому ему на данной ступени его развития материалу. Таиров утверждал, что «только такой подход к литературе является подлинно театральным, так как иначе театр неизбежно перестает существовать, как самоценное искусство, а превращается лишь в хорошего либо скверного данника литературы, в граммофонную пластинку, передающую идеи автора»¹⁰. Таиров не мог этого допустить. Нет, задача театра велика и самодавлеющая. Он должен, используя пьесу, соответственно своим действенным замыслам, создать свое, новое самоценное произведение искусства. Созданию Нового театра (Камерного театра) поспособствует, конечно, не литература, а новый Мастер-актер, которому уже и сейчас, даже на первых шагах, бывает тесно в рамках, отводимых ему литературой.

Итак, отыскание необходимого для намеченного сценического замысла литературного материала и преобразование его соответственно действенному построению постановки – вот второй момент творческого процесса по созданию режиссером спектакля¹¹.

Музыка или оркестровка пьесы и ее ритмическое разрешение. Ощутить ритм пьесы, услышать ее звучание, ее гармонию и затем как бы оркестровать ее – такова третья задача режиссера. Из всех существующих искусств искусство музыки, безусловно, наиболее близко искусству театра. Подобно тому, как в качестве творческого помощника нужен театру поэт, так нужен ему и композитор, для того чтобы самодавлеющее искусство театра зазвучало со всей неисчерпаемой полнотой его многогранных возможностей, чтобы творческая палитра актера заиграла новыми волнующими красками.

Сценическая атмосфера. На завершающем этапе работы режиссера очень важным моментом является разработка нужной для определенного представления сцены, то есть той сценической атмосферы, в которой должен действовать актер. Задача сценической атмосферы – помочь актеру выявить его творческий замысел, создать для него своего рода базу, пригодную для развития воплощаемого им действия. Каждая эпоха по-своему разрешала задачу сценической атмосферы. Эволюцию сценической атмосферы в стенах театра Таирова можно охарактеризовать как: от макета через эскиз к неомакету. Важным является то, что в этой эволюции режиссеру неизменно сопутствовал и помогал художник. Натуралистический театр, создавая атмосферу жизни на сцене для своего актера, искал нужные ему решения в макете, утверждая «жизненность» декорации и, по сути, не нуждаясь в творческой работе художника. Театр Условный перешел от макета к эскизу, тем самым, уйдя от объема к плоскости и вынудив трехмерного актера на неизбежное превращение в плоскостную марионетку¹². В поисках нужного Камерному театру разрешения сценической атмосферы, методом проб и ошибок, – преобразая эскиз и изменяя принципы макетного построения, – Таиров приходит к созданию неомакета, в котором основное внимание уделяется разработке пола сцены (сценической площадки) как основной базы для движения актера. Основным принципом построения такой площадки Таиров избирает принцип ритма; отсюда следует, что построение пола каждой постановки должно базироваться на ритмическом замысле, выработанном художником и режиссером. Основными формами при построении неомакета являются трехмерные формы, так как только они, по мнению режиссера, гармонически сочетаются с трехмерным телом актера. Трехмерные формы неомакета гармонически закономерны и возникают исключительно с целью дать ритмически и пластически необходимую базу для проявления актером своего искусства.

«Я строитель сцены, проникаю внутрь видимых мною явлений и из чудесного процесса Мироздания беру те изначальные кристаллы, в творческой гармонизации которых и таится радость и сила моего искусства» – писал Таиров в своих «Записках режиссера».

Этими изначальными кристаллами являются основные геометрические формы, выступающие в роли материала при построении макета; формы, близкие «художникам-строителям»,

¹⁰ Таиров А.Я. О театре... С.145.

¹¹ Там же, С.151.

¹² Там же, С.159.

наиболее ярко проявившим себя в стенах Камерного театра – кубистам и конструктивистам; формы, которые с жизненной точки зрения могут показаться условными, как, например, в спектакле «Фамира Кифаред» 1916 года (рис. 1), но на самом деле будут воистину реальны с точки зрения искусства театра. Исходя из этого Таиров назвал свой театр Театром Неореализма, так как он создается реальным искусством актера в реальной (в пределах театральной правды) сценической атмосфере.



Рис. 1

Сцена из спектакля «Фамира Кифаред» 1916 г. Иллюстрация из книги: Левитина М. З. Таиров. М., 2009, С. 96-97.

Костюм. Кроме указанных уже задач перед художником-строителем нового театра стоит еще одна важная задача, ни в коей мере не уступающая по значимости вышеупомянутым. Это искусство театрального костюма. Таиров понимал костюм как вторую оболочку актера, как нечто неотделимое от его существа, как одно из важнейших средств для обогащения выразительности жеста актера и как средство, призванное сделать все тело, всю фигуру актера более красноречивой и звучащей, придать ей стройность и легкость. Исходя из этих принципов, художником и режиссером (впервые – А. Экстер и, соответственно, А. Я. Таировым в спектакле «Саломея» в 1917 году) было принято решение в работе над костюмом (рис. 2-3) всегда стремиться к макету, уделять значительное



Рис. 2

Эскиз костюма Саломеи к одноименной постановке. Сценограф - А. Экстер. Иллюстрация из книги Коваленко Г.Ф. Александра Экстер. Путь художника. Художник и время. М., 1993. С.70.



Рис. 3
Эскиз костюмов Саддукеи к спектаклю
«Саломея». Сценограф – А. Экстер.
Иллюстрация из книги Коваленко Г.Ф.
Александра Экстер. Путь художника.
Художник и время. М., 1993. С.79.

внимание крою и анатомическим характеристикам актера, ведь «не по костюму делается актер, а по актеру костюм».

Роль художника в театре. Ставя перед художником столь значительные задачи в отношении сценической атмосферы и театрального костюма, Таиров тем самым неустанно подтверждает значимость и необходимость творческого участия художника в театре. Позиционируя Таирова как знатока живописи, нельзя не привести слова одного из сценографов Камерного театра. Георгий Якулов говорил, что «едва ли есть в России, а может быть и во всем мире другой такой театр, который бы так горячо, так остро, с таким большим, глубоким и широким знанием относился к завоеваниям живописного искусства». И действительно, руководитель Камерного театра не раз повторял, что сценическое творчество не имеет права игнорировать развитие изобразительных искусств, следил за этим развитием внимательно и пристально, что широко отобразилось в его экспериментах над сценографией Камерного театра, которая, в свою очередь, может послужить темой еще не одного десятка статей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берковский Н.Я. Таиров и Камерный театр: В кн. Литература и театр. М., 1969
2. Головащенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970
3. Державин К. Книга о Камерном театре 1914-1934. Л., 1934
4. Коонен Алиса. Страницы жизни. М., 1975
5. Левитин М. Таиров, М., 2009
6. Сахновский В.Г. Работа режиссера. М., 1937
7. Сбоева С.Г. Актер в театре А. Я. Таирова // Русское актерское искусство XX века. Спб., 1992
8. Таиров А.Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма, М., 1970
9. Эфрос А. Камерный театр и его художники, М., 1934

REFERENCES

1. Berkovski N.Ia. Tairov and Chamber theatre [in Russian]: In *Literatura i teatr* [Literature and theater]. Moscow, 1969.

2. Golovaschenko Yu.A. *Tairov's art of directing* [in Russian]. Moscow, 1970.
3. Derzhavin K. *Book about Chamber theatre 1914-1934* [in Russian]. Leningrad, 1934.
4. Koonen Alisa. *Pages of life* [memoirs, in Russian]. Moscow, 1975.
5. Levitin M. *Tairov* [biographical book, in Russian]. Moscow, 2009.
6. Sakhnovsky V.G. *Rabota rezhissera* [The work of the director]. Moscow, 1937.
7. Sboeva S.G. Actor in A. Ya. Tairov's theatre [in Russian] in *Russian performing Arts of 20th century*. Saint-Petersburg, 1992.
8. Tairov A.Ya. *On theatre. Notes of director. Articles. Conversations. Speeches. Letters* [in Russian]. Moscow, 1970.

О.С. Субботина

аспирант кафедры искусствоведения и культурологии

Санкт-Петербургской Государственной

Художественно-Промышленной Академии им. А.Л.Штиглица

leskus30@mail.ru

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА СТЕКЛОПЛАСТИКИ В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛЕ

Статья посвящена истории возникновения и развития жанра стеклопластики (арт-объекта) на базе советской школы стеклоделия. На основе рассмотренных произведений определяются основные черты оригинального жанра в художественном стекле XX века. Анализ творчества современных художников выявляет глубокую преемственность традиций в российском стекле.

The article is devoted to the history of the emergence and development of the genre of glass-plastic (glass art object) in Soviet school of glassmaking; the pure genre from the applied genre. On the base of particular works, we define the main features of the original genre in the art glass of the twentieth century. The analysis of creativity of modern artists reveals deepest old traditions of art glass in contemporary Russia.

Ключевые слова: Советское искусство, стеклоделие, художественное стекло, жанровая дифференциация, арт-объект

Keywords: Soviet art, glass making, art glass, genre differentiation, art object

Прежде чем рассматривать конкретный жанр, необходимо сказать о своеобразной жанровой дифференциации в декоративно-прикладном искусстве. В случае художественного стекла приходится говорить скорее о жанровых формах. Можно выделить несколько основных жанровых форм художественного стекла: анималистическая пластика, фигурный сосуд, декоративный сосуд, абстрактная композиция, декоративный ансамбль, инсталляция, кинетический объект. Некоторые из этих жанров известны со времен изобретения стекла, другие жанры возникли лишь в XX веке. Кроме того, существуют смежные жанровые формы, которые появляются в процессе творческого эксперимента.

В Советском Союзе временем жанровых поисков в художественном стекле стал период конца 1960-х – начала 1970-х годов. Немногочисленные примеры использования изобразительных средств в выдувном стекле доказали наличие неизбежных трудностей для автора скульптурной вещи. Поэтому, не останавливаясь строго в пределах понятной по смыслу и назначению декоративной скульптуры, художники начали поиск новых видов пространственных композиций. Свободная пластика горячего стекла провоцировала авторов на довольно смелые эксперименты с формой и содержанием произведений. «Пересмотр границ привычных жанров вывел стекло на путь свободных объемно-пластических решений, на путь использования художественных средств смежных искусств – скульптуры, живописи, графики»¹.

В 1970 году в советском искусстве появляется первый арт-объект, выполненный в гутном стекле Б.А. Смирновым – композиция «Человек, конь, собака и птица» (рис. 1). Эта вещь, полусосуд-полускульптура, традиционно называемая стеклопластикой, носит не абстрактный, а изобразительный характер, являясь первым значительным шагом к актуальной фигуративной

© Субботина О.С., 2015

¹ Казакова Л.В. Художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – М. : Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств, 2000. – С.5.



Рис. 1

Б.А. Смирнов «Человек, конь, собака и птица». 1970 г.
Воспроизводится по изданию: Павлинская А.Н. Борис
Александрович Смирнов. М.: Художник РСФСР, 1980.

скульптуре современного Петербурга. Исследователь студийного стекла XX века, в том числе стеклянной скульптуры, Л.В. Казакова отождествляет понятия «арт-объект» и «стеклопластика», выделяя композицию Б.А. Смирнова в отдельный новейший жанр². Работа вызвала полемику у искусствоведов, поражая исследователей и зрителей необычностью художественного решения. Форму этого предмета сложно причислить к какому-либо привычному типу изделий – в широкую цилиндрическую емкость вставлены два прозрачных узких сосуда. Нижний цилиндр ограничивает своим краем спину красного коня, выполненного из наклепленной стеклянной массы, шея коня расположена на стенке высокой вазы: соприкасаясь, оба сосуда воссоединяют облик животного. Зеленая фигурка собаки и желтая – летящей птицы оформляют те же два объема. Фигура человека из темно-синего стекла стоит обособленно, занимая собственный сосуд, включенный в общий замысел композиции. По словам самого художника: «...хотелось, чтобы был отдельно воспринят человек»³, возможно, в качестве самостоятельной части природы, осознающей себя и потому самоценной. Для достижения цели автор выбрал необычную структуру и добился очень обобщенного, даже монументального образа, воссоединяя все элементы земной жизни, «...продекларировав образную способность стекла объединять, точнее – сплавлять в единое целое кажущийся разрозненным мир»⁴.

Другие работы в жанре объекта-стеклопластики, например «Метаморфозы» В.Я. Шевченко (1973 г.), показывают эволюцию этого вида художественного стекла (рис. 2). В 1961 году В.Я. Шевченко начал работать на одном из крупнейших советских стекольных предприятий – Дятьковском хрустальном заводе. Став ведущим художником завода, он освоил новый материал – сульфидно-цинковое стекло, которое стало главной линией его творчества наряду с гутной пластикой. Одна из знаковых вещей В.Я. Шевченко, декоративная композиция «Метаморфозы», была исполнена в содружестве с мастером Дятьковского завода В.П. Ковалеровым. Ансамбль из трех предметов

² Там же, С.55.

³ Каратеев Л.И. Всесоюзная выставка декоративного искусства / Л.И. Каратеев // Декоративное искусство СССР. – 1970. – №9. – С.7.

⁴ Изотова М.Д. Любовь Савельева. Поэтическое стекло / М.Д. Изотова // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Выпуск 27. – СПб.: Ассоциация искусствоведов (АИС). Творческий союз историков искусства и художественных критиков России, 2013. – С.66.



Рис. 2
В.Я. Шевченко «Метаморфозы». 1973 г.
Воспроизводится по изданию: Степанян Н.С. Виктор
Шевченко. Свободная пластика стекла.
М.: Советский художник, 1978.

сульфидного стекла отсылает к первоосновам всего сущего, к материи в состоянии протоплазмы, способной к любой трансформации. «Метаморфозы» – «псевдососуды», образ развивающихся, преобразующихся форм жизни, их движения, слепая энергия которого, пожалуй, чуть жутковата»⁵. С цилиндрических оснований растут вверх подвижные текучие формы, вязкость застывшего стекла напоминает упругую силу органической массы, а глубокие красные оттенки усиливают внутреннюю динамику. «Наполненное солнечным отсветом стекло, будто нарушая законы земного тяготения, льется снизу вверх, плавно меняет свой цвет от прозрачного оранжевого до глухого без единого просвета – белого <...> Декоративная композиция «Метаморфозы» создавалась для МХАТа, но не вошла в оформление данного архитектурного интерьера. Как считает дятковский искусствовед И.В. Тараканова: «в полутьме фойе МХАТа, в его камерной атмосфере, появление ритмичных, пульсирующих, активно воздействующих на пространство форм, послужило бы причиной возникновения диссонанса»⁶. Декоративная, а значит, функционально-прикладная сущность ансамбля преобразовалась, таким образом, в совершенно самостоятельное произведение, берущее на себя всю ответственность содержания и его воплощения. На примере «Метаморфоз» тема природы в широком смысле, материи, жизни обнаруживает скрытые течения в основной системе сюжетов советского художественного стекла и становится неотделимой от присутствия в ней человека, его чувств, мыслей и действий.

Продолжение чистого жанра стеклопластики можно увидеть в работе Н.П. Малевской-Малевич «Вечерние тени» (1995 г.) (рис. 3). Композиция создавалась на базе стекольных мастерских галереи Жан-арт в Сеуле (Корея), в период, когда Ленинградский завод художественного стекла уже был близок к закрытию. Однако ни время, ни место создания работы не препятствуют ее включению в традицию советского стеклоделия. Набор декоративных сосудов «Вечерние тени» представляет собой квадратные в сечении, мягких очертаний вазы, выполненные гутым способом; одна грань

⁵ Цельтнер В. Украина. Мир декоративных образов и предметных форм / В. Цельтнер // Декоративное искусство СССР. – 1983. – №2. – С.5.

⁶ Черванюк Т.В. Гутная пластика Виктора Шевченко в коллекции Музея Дятковского хрусталя / Т. В. Черванюк // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е. А. Власова. – СПб.: Елагиностровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера XVIII-XX веков, 2013. – С.24.



Рис. 3
Н.П. Малевская-Малевич
«Вечерние тени». 1995 г.
Фото из архива художника.

каждой из них, утолщаясь и ступая темный оттенок стекла, словно набухает и принимает форму неясной антропоморфной фигуры. Слияние сосуда и скульптуры, на редкость удачно сбалансированное в этой работе, усиливает тревожный образ материализованных теней, возможных призраков привычных предметов. «Вечерние тени» – замечательный образец стеклопластики или арт-объекта, декоративная сущность которого приобретает сложные ассоциативные связи, отталкиваясь исключительно от оригинальной пластической мысли художника.

Современные художники по стеклу во многом продолжают традицию советской школы стеклоделия, развивая и преобразая сформированные предшественниками жанровые формы. Юмор, ирония и постоянная потребность в игре – характерные особенности творчества авторов, активно участвующих в создании необычных экспозиций вне музейных стен. Петербургский художник И.В. Фролов, помимо устраиваемых им на выставках перформансов с горячим стеклом, удивляет зрителя смелостью художественных решений. Его двухметровая инсталляция «Петушок» (2013 г.) совмещает натянутую на треугольном каркасе искусственную ткань и двухсоставный объект гутного стекла. Игровое начало работы, заключенное в противоречии материалов и форм, геометрически-абстрактных и угадываемых, нарочито плотских, заставляет вспомнить скульптурные каверзы дадаистов. В другой работе И.В. Фролов так же свободен в выборе сюжета и воплощающей его стилистики. Скульптура «Мадам Коко Шанель в панталонах» (2013 г.) составлена из разнообразных выдувных деталей: цилиндров, чаш и колб бесцветного и рубинового стекла (рис. 4). Композиция выглядела бы произвольным нагромождением стеклянных объемов, если бы не головка героини, венчающая сооружение. Фигуративная часть скульптуры делится на три элемента: сюрреалистическую шляпу с рогатыми отростками из агатового стекла, собственно голову, исполненную в тиходутой технике из глушенного молочного стекла, и прозрачный лепной кокетливый бант, соединяющий конструкцию с шеей. Создание подобной композиции потребовало от автора знания и применения законов тектоники, что приближает скульптуру И.В. Фролова к жанру арт-объекта. «Важными составляющими арт-объекта из стекла, как художественной формы, являются черты инсталляции, архитектурной тектоники, кинетичности и, даже, в некоторых случаях, интерактивности»⁷. Учитывая традиционное своеобразие жанра объекта-стеклопластики в ленинградском/петербургском стеклоделии, можно расценить работу И.В. Фролова «Мадам Коко Шанель в панталонах» как устоявшийся жанр в новейшей конфигурации.

⁷ Зинчук А.Е. Арт-объект как вид скульптурной композиции в современном художественном стекле / А. Е. Зинчук // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е. А. Власова. – СПб.: Елагиностровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера XVIII-XX веков, 2013. – С.25.



Рис. 4
И.В. Фролов
«Мадам Коко Шанель в панталонах». 2013 г.
Фото автора.

На основе рассмотренных произведений, избранных исследователями в один жанр, определяются общие черты своеобразной жанровой формы. Работы из стекла в жанре стеклопластики балансируют на грани декоративного сосуда, абстрактного объекта и фигуративной скульптуры. Кроме того, их объединяет способ выполнения, а именно гутная техника – техника работы с горячим выдувным и лепным стеклом, обрабатываемым в один прием у стекловаренной печи. Пластика гутного стекла отталкивается от выдутого пузыря или стеклянной капли, и потому эксперимент с формой изначально заложен в технологии создания объектов художественного стекла. Синтез изобразительного начала и традиционной функциональности сосуда приводит к объединению в один оригинальный жанр совершенно разных произведений разных авторов. Таким образом, определение разных жанровых форм в области стеклоделия ограничивается не рамками сюжета, как в изобразительном искусстве, а функционально-пластическими свойствами объекта. Можно заключить, что стеклянная пластика Б.А. Смирнова, родоначальника жанра арт-объект в официальном советском искусстве, произведения В.Я. Шевченко и других неординарных художников определяют перспективу развития отечественного стеклоделия и составляют основу современного российского художественного стекла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зинчук А.Е. Арт-объект как вид скульптурной композиции в современном художественном стекле / А.Е.Зинчук // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е.А. Власова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера XVIII-XX веков, 2013.
2. Изотова М.Д. Любовь Савельева. Поэтическое стекло / М.Д. Изотова // Петербургские искусствovedческие тетради. Статьи по истории искусства. Выпуск 27. – СПб.: Ассоциация искусствovedов (АИС). Творческий союз историков искусства и художественных критиков России, 2013.
3. Казакова Л. В. Художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора искусствovedения. –

*O. Subbotina The emergence and development of
the genre of glass art object in Soviet art glass*

М. : Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии
Художеств, 2000.

4. Каратеев Л.И. Всесоюзная выставка декоративного искусства / Л.И. Каратеев // Декоративное искусство СССР. – 1970. – №9.
5. Цельтнер В. Украина. Мир декоративных образов и предметных форм / В. Цельтнер // Декоративное искусство СССР. – 1983. – №2.
6. Черваньюк Т.В. Гутная пластика Виктора Шевченко в коллекции Музея Дятковского хрусталя / Т.В. Черваньюк // Скульптурная пластика в художественном стекле. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост. Е.А. Власова. – СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера XVIII-XX веков, 2013.

REFERENCES

1. Zinchuk A. Art-obyekt kak vid skulpturnoy kompozicii v sovremennom hudozhestvennom stekle [Art object as a type of sculptural composition in the modern art glass] in *Skulpturnaya plastika v hudozhestvennom stekle. Sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferencii*. Saint-Petersburg, 2013.
2. Izotova M. Lyubov Savelyeva. Poeticheskoe steklo [Lyubov Savelyeva. Poetic glass] in *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi*. Vol. 27. Saint-Petersburg, 2013.
3. Kazakova L. *Hudozhestvennoe steklo XX veka. Osnovnye tendencii. Vedushchie мастера. K probleme mirivogo studiynogo dvizheniya* [Art glass of the XX century. The main tendencies. Leading masters. The problem of the world studio movement]. Moscow, 2000.
4. Karateyev L. Vsesoyuznaya vystavka dekorativnogo iskusstva [All-Soviet exhibition of the decorative art] in *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1970, №9.
5. Celtner V. Mir dekorativnykh obrazov i predmetnykh form [The world of the decorative images and forms] in *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1983, №2.
6. Chervanyuk T. Gutnaya plastika Viktora Shevchenko v kolekcii Muzeya Dyatkovskogo hrustalya [Blowing glass of Victor Shevchenko in the collection of the Dyatkovo Museum of crystal glass] in *Skulpturnaya plastika v hudozhestvennom stekle. Sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferencii*. Saint-Petersburg, 2013.

Я.А. Склярова*студентка 1 курса магистерской программы «Искусство кино»**факультета истории искусств РГТУ*ya.sklyarova@gmail.com

ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОГО КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМА В АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ НУАР 1940-1950 ГГ.

Немецкие кинематографисты оказали влияние на американских режиссеров времен второй мировой войны. Цель статьи – проанализировать творческий метод немецкого киноэкспрессионизма, которые американские режиссеры использовали в своих фильмах 40-50 гг.

German filmmakers influenced American cinema of the WWII period. The article aims to reconstruct and analyze the creative method of the German expressionism that American directors borrowed in the films of 1939-1959.

Ключевые слова: нуар, киноэкспрессионизм в Германии, кьяроскуро, декорации экспрессионизма, светотень

Keywords: noir, German expressionism, chiaroscuro, scenery of expressionism, chequered light and shade

На сегодняшний день до сих пор не существует единого признанного определения нуар как жанра кинематографа. Так, американский киновед Пол Шредер в своих работах определяет «нуар» как совокупность изобразительных приемов и драматических конфликтов в определенный конкретный период в истории кино. Реймонд Дергнат также отмечал, что фильм нуар – это не жанр, так как его не возможно определить через место действия или конфликт, и предлагал определять «черный фильм» как противопоставление «серому» и «белому» фильмам.

Кинематограф США времен войны отличался особым пессимизмом и циничными настроениями. Персонажи в фильмах того времени были порочны, освещение в кадре темнее прежнего, а атмосфера приобрела фаталистическую окраску. Послевоенное крушение иллюзий, обращение к реализму, влияние экспрессионистской поэтики и «школы крутого детектива» – все это складывается в технологию создания «черного» фильма.

В данной работе своей целью мы ставили рассмотрение изобразительных приемов киноэкспрессионизма, которые американские режиссеры удачно использовали в своих фильмах 1940–1950-х гг.

В первые десятилетия XX века в Европе, а именно в Германии и Австрии, широкое распространение получило модернистское течение, именуемое экспрессионизмом. Возникший, как реакция на ужасы Первой мировой Войны и зарождение капиталистической цивилизации, экспрессионизм стал для авторов способом выражения отчаяния, тревоги и их личных внутренних страхов. Принцип выражения главенствовал над изображением не только в живописи и архитектуре экспрессионистов, но в полной мере проявил себя в кинематографе в период с 1920 по 1925 г. Первой главой в истории немецкого киноэкспрессионизма принято считать картину «Кабинет доктора Калигари», вышедшую на экраны в 1920 г. Режиссер Роберт Вине и оператор Вилли Хамайстер обратились к изобразительным элементам, используемым ранее в смежных искусствах.

Так, например, заимствованный из живописи того времени прием кьяроскуро – игра контраста света и тени, использовался в «Кабинете доктора Калигари» в модернизированном варианте – стандартная черно-белая гамма была заменена окрашенным в черно-желтую цветовую гамму

© Склярова Я.А., 2015

кадром. Использование стилистики контрастных кадров служило передаче напряжения повествования, визуального раздражения и дискомфорта у зрителя. Благодаря яркому выразительному гриму художникам удалось сделать акцент на мимике и жестах персонажей, что приводило к удвоению приема в кадре. С помощью темных кругов под глазами Сомнамбулы Чезаре и накладных элементов грима у Калигари художникам фильма удалось сделать образы более четкими и выразительными. Успешна работа приема кьяроскуро и в классической черно-белой экспрессионистской ленте 1924 г. Роберта Вине «Руки Орлака», когда контрастность кадра подчеркивает ужас и драматизм разворачивающихся на экране событий в жизни пианиста Поля Орлака. Экспрессионисты использовали свет, чтобы привлечь внимание зрителя на конкретного персонажа, выделить его из толпы. Освещение работает лишь на выбранную точку, все остальное пространство кадра должно оставаться в темноте. Такой характерный прием еще раз подчеркивал, что фильм обращен к миру внутренних переживаний героя, а не к происходящему во внешнем мире¹.

Вторым мощнейшим изобразительным элементом фильмов немецкого экспрессионизма стало использование теней для погружения зрителя в мир тревог, безумия, страхов и галлюцинаций. В «Руках Орлака» теневой акцент делается на изображениях рук главного героя, чтобы подчеркнуть фатализм и смещение фокуса повествования. В «Кабинете Доктора Калигари» мир теней занимает центральное положение. Вальтер Рериг, выступивший художником-постановщиком фильма, нанес тени прямо на декорации, что позволило добиться тревожного эффекта и создать гнетущую атмосферу во всех без исключения сценах фильма. Этим приемом также удалось добиться эффекта раздвоения сознания и безумия героев.

Стилизованные гротескные декорации также были призваны вызвать чувство дискомфорта у зрителя. На необходимость всегда держать внимание в напряжении и ожидании чего-то трагичного работают и вертикальные линии в кадре. Эксплуатация образа лестницы, поделенного светом на искривленные геометрические фигуры, формирует новую пространственную плоскость—диагональ в фильмах. Бегство Чезаре с Жанной от полиции не случайно происходит на лестничном пространстве. Длинные ступени завораживали зрителя неизвестностью, которая таится в новом загадочном пространстве. Исследователь Лотте Айснер предлагает трактовку образа лестницы, как символа, способного выразить экзальтацию визуальными средствами и подчеркнуть в диалогах психологическую или эмоциональную униженность или превосходство.

В 1933 г. программная речь, произнесенная министром пропаганды нацистского правительства Германии Йозефом Геббельсом, дала старт первой волне эмиграции и лишила немецкий кинематограф ярких талантов того времени. Перебравшиеся в Голливуд и заключившие контракты Фриц Ланг и Фрэнк Мурнау, мастера светотени, внесли определенный вклад в развитие американского кинематографа периода 1940–1950-х гг., позднее получившего название *film noir*.

Может показаться, что опыт немецких киноэкспрессионистов, работавших в основном на студиях среди декораций, не применим к натурным съемкам, к которым тяготел американский военный и послевоенный реалистичный кинематограф. Однако в зернистых черно-белых нуарных лентах постоянно использовалось экспрессионистское освещение².

Так, к характерному стилистическому приему фильмов нуар можно отнести съемки в полумраке. Большинство сцен сняты при выключенном основном свете, тусклом освещении торшера. В классической «черной» ленте «Двойная страховка» (1944) Билли Уайлдера на первых минутах фильма герой Фреда МакМюррея произносит свою исповедь в кабинете при тусклом свете настольной лампы. Как и в немецких кинолентах 1920-х гг., данный прием использовался, чтобы подчеркнуть критическое внутреннее состояние героя и перенести акцент с внешних событий на

¹ Эйзенштейн Б. Немецкое кино 1933–1945 // Киноведческие записки. – № 58. – URL <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/246/>

² Артюх А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра // Искусство кино. – №5. – 2007. – URL <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>

*Я.А. Складорова Традиции немецкого киноэкспрессионизма
в американских фильмах нуар 1940-1950 гг.*

внутренние переживания. Зритель с самого начала погружается в атмосферу фатализма и ожидания скорой смерти героя. С самого начала ленты настроение фильма не предполагает счастливого конца. Также в фильме встречается столь любимый экспрессионистами образ лестницы. Героиня Барбары Стенвик на протяжении всей картины не раз спускается с лестницы и с каждым разом открывается перед зрителем со все более неприглядной стороны. Стоит рассматривать лестницу символически как «спуск, падение вниз». Сцены, где муж героини Стенвик поднимается по ступеням наверх, можно рассматривать, как невиновный герой впоследствии будет убит нечестными людьми из корысти³.

С немецким киноэкспрессионизмом фильмы нуар роднит преобладание в кадре вертикальных и косых линий. Немцы снимали свои картины в специально отстроенных павильонах. Так, например, картина «Кабинет Доктора Калигари» целиком снята в далёких от реальности декорациях с искажёнными пропорциями. В свою очередь, американцы, снимающие в реалистической традиции, использовали город, как большую декорацию, чередуя городские ландшафты с интерьерными съёмками. «Гилда» (1946) Чарльза Видора изобилует кадрами с знаменитой кинозвездой 40-х годов, Ритой Хэйуорт, среди массивных городских зданий и бетонных стен. Казино и концертные залы, где проводят время центральные персонажи фильма, украшены колоннами, устремленными в вверх кадра и схожи с фонарными столбами, так часто встречающимися в лентах немецких экспрессионистов.

В изобразительных приемах, используемых режиссерами «черных» фильмов, главенствующими становятся приемы чередования света и тени, использование контрового и фоновых светов. Как нельзя лучше традиционные приемы, наработанные в Германии в 1920-е годы, входят в активное использование в 1940-1950-х гг. в Америке. В своей ранней ленте «Завороженный» (1945) Альфред Хичкок обращается к внутреннему миру преступника и сознанию убийцы. Джон Балантайн в исполнении Грегори Пека пытается разобраться в себе и преступлениях, которые он возможно совершил. Для иллюстрации напряженной внутренней работы психоанализа Хичкок прибегает к использованию приема контрастных кадров. В сцене отхода персонажа ко сну и его душевных терзаний лицо персонажа выхвачено из общего пространства кадра мощным лучом рисующего света. Все окружающее же остается в темноте комнаты, яркий акцент на лице героя, его задумчивого выражения лица и тревог погружает зрителя в мир переживаний и страстей, кипящих внутри, но почти никак не отражённых во внешних действиях персонажа. Помимо схожести использования приема контрастных кадров можно наблюдать схожесть сюжетных ходов. В «Завороженном» обыгрывается мотив амнезии на грани безумия, в «Кабинете Доктора Калигари» – мотив безумия доктора.

Обращение сценаристов к традициям школы «крутого детектива» также требовало интересных визуальных решений, которые были найдены еще в немецком кино 1920-х гг. с использованием мира теней. Изображение лишь тени преступника в кадре, скрытое изображение лица – прием, работающий на создание тайны в фильме «Кабинет Доктора Калигари», переняли на вооружение американские режиссеры.

Фильм Роберта Олдрича «Целуй меня на смерть» (1955) – работа, включающая в себя все традиции американского нуара и аккумулирующая весь наработанный к тому времени опыт кинематографистов. На лестнице, прежде символизировавшей неизвестность, происходят драки и сцены насилия, герои скатываются вниз с крутых ступеней. Визуальное решение фильма наполнено контрастными кадрами, нестандартными углами и ракурсами съёмки, искривленными линиями и необычной геометрией пространства, которая работает на поддержание и усиление эмоционального напряжения в фильме. Так, в сцене где насильно ставят укол пентатала натрия мистеру Хаммеру, камера снимает кровать с угла комнаты, при этом ракурс выбран так, чтобы лицо преступника в кадр не попадало, но лицо Хаммера, искаженное ужасом, и четкую тень преступника зритель мог видеть даже с этой точки обзора.

³ Шредер П. Заметки о фильме нуар // Сеанс. 15.02.2011. Блог. – URL <http://seance.ru/blog/noir-notes/>

В своей единственной режиссерской работе «Ночь охотника» (1955) Чарльз Лоутон обращается к нестандартным ракурсам, съемке каше, эксплуатации образа лестницы. Особенно стоит обратить внимание на сцену преследования Гарри Пауэллом детей в ночи и кадры с плывущими под водой волосами убитой героини в исполнении Шелли Уинтерс, снятые, несомненно, в киноэкспрессионистской эстетике. На крупнейшем портале о кинематографе IMDb.com жанр фильма определен как Film noire. Однако при ближайшем рассмотрении мы обнаружим, что фильм не несет в себе ни одного признака кинематографа нуар тех лет, кроме перечисленных выше изобразительных приемов.

Таким образом, мы можем сделать выводы, что, несмотря на недостаточную изученность стилистики фильмов нуар, можно убедиться, что изобразительные приемы, несомненно, были заимствованы у мастеров светотени – немецких экспрессионистов. Однако использование только стилистических приемов не делает фильм классической «черной» лентой. Только при удачном сочетании стилистических изобразительных приемов, тем и традиций школы «крутого детектива», и конкретного временного промежутка картина может быть определена к еще пока малоизученному, но очень притягательному жанру нуар.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Гилда / Gilda (1946, реж. Ч. Видор, США) игр.
2. Двойная страховка / Double Indemnity (1944, реж. Б. Уайлдер, США) игр.
3. Завороженный / Spellbound (1945, реж. А. Хичкок, США) игр.
4. Кабинет Доктора Калигари / Das Cabinet des Dr. Caligari (1920, реж. Р. Вине, Германия) игр.
5. Ночь Охотника / The Night of the Hunter (1955, реж. Ч. Лоутон, США), игр.
6. Руки Орлока / Orlocks Hände (1924, реж. Р. Вине, Германия) игр.
7. Целуй меня насмерть / Kiss Me Deadly (1955, реж. Р. Олдрич, США) игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артюх А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра // Искусство кино. – №5. – 2007. – URL <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>
2. Шредер П. Заметки о фильме нуар // Сеанс. 15.02.2011. Блог. – URL <http://seance.ru/blog/noir-notes/>
3. Эйзеншиц Б. Немецкое кино 1933–1945 // Киноведческие записки. – № 58. – URL <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/246/>

REFERENCES

1. Artjuh A. Nuar: golos iz proshlogo. Ob istorii i teorii zhanra [Noire: a voice from the past. On the history and the theory of the genre] in *Iskusstvo kino*. №5. 2007. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>
2. Shreder P. Zametki o fil'me nuar [Notes on the noire film genre] in *Seans*. 15.02.2011. Blog. URL: <http://seance.ru/blog/noir-notes/>
3. Jeizenshic B. Nemeckoe kino 1933–1945 [German cinema of the Third Reich (1933–1945)] in *Kinovedcheskie zapiski*. № 58. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/246/>

Е.И. Федуненко

студент 1 курса магистерской программы «Искусство кино»

факультета истории искусств РГТУ

eugen.fet@yandex.ru

СВОЙ/ЧУЖОЙ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ РАННЕГО ДЖ. ДЖАРМУША

В статье дан разбор первых кинолент Дж.Джармуша «Более странно, чем в раю», «Вне закона» и «Таинственный поезд», которые можно объединить в «трилогию иностранца». В каждой картине представлен взгляд на Америку с точки зрения приезжего, чужого. В статье сделана попытка установить художественные функции образа иностранца в ранних работах Джармуша.

The article analyses early Jim Jarmusch movies “Stranger than Paradise”, “Down by Law”, “Mystery Train”, which all could be united as “foreigner trilogy”. In all these pictures Jarmusch views on America with the years of newcomers, so the problem is, why Jim Jarmusch needs a foreigner as art concept of Alien, working for the main message of the film.

Ключевые слова: Джармуш, иностранец, чужой, американский кинематограф, «американская мечта»

Keywords: Jarmusch, foreigner, alien, American cinema, “American dream”

Знакомство с Джармушем у многих начинается с «Мертвеца», который по многим параметрам можно считать лучшим фильмом Джима Джармуша. Но если темы, поднятые в «Мертвеце», в большой степени являются исконно американскими (индейцы были, конечно, и в других странах, но в Америке конфликт между цивилизацией и natives [аборигенами, местными жителями] был наиболее остр), то ранние ленты Джармуша «Более странно, чем в раю», «Вне закона», «Таинственный поезд» затрагивают тему Америки с другой стороны.

Когда Джармуша спросили, почему среди его героев столько иностранцев, он ответил, что Америка состоит из иностранцев, и что ему нравится путешествовать¹. Он, конечно, лукавил – для первых работ Джармушу жизненно необходим был иностранец, чтобы показать свежий взгляд на вещи, которая американская культура исторически преподносила как наиболее привлекательные в США. Иностранец в его фильмах важен для смены точки зрения – гораздо проще поверить в американскую мечту подросткам из восточной Европы или Японии, воспитанным на американской музыке, или итальянскому шулеру, который не понимает по-английски, но читал американские стихи в переводе и смотрел американские экшны, чем закоренелому американцу. Исходя из персонажей иностранцев, можно сделать вывод о том, что Джармуш в своих произведениях хочет показать взгляд людей, влюбленных именно в культуру Америки, – и как настоящая Америка отвечает им на их любовь. В данной статье доказывается, что в первых лентах Джармуша иностранец являлся единственным способом показать, что настоящая Америка отличается от наших представлений о ней.

О чем же думают иностранцы, представляя Америку:

Об американской музыке. Музыка в ранних картинах Джармуша не существует сама по себе – если она появляется, то ее обязательно слушают персонажи. Это создает дополнительный эффект присутствия, который так необходим Джармушу, чтобы показать, что мы находимся внутри фильма вместе с персонажами (что мы видим правдивую картину), – если за кадром играет песня, то это создает настроение только у зрителя, но не у персонажей.

Ева, приехав в Нью-Йорк, слушает Скримин Джей Хокинса “I Put a Spell on You” в проигрывателе,

© Федуненко Е.И., 2015

¹ Джим Джармуш: интервью. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. С.46.

Ева, приехав в Нью-Йорк, слушает Скримин Джей Хокинса “I Put a Spell on You” в проигрывателе, пока идет по улице и в доме брата. Во «Вне закона» в машине играет песня Тома Уэйтса “Jockey Full of Bourbon”. В «Таинственном поезде» Элвиса Пресли по радио и проигрывателям слушают все подряд.

Об американском кино. Кинематограф – один из ключевых символов Америки в работах раннего Джармуша. Он работает как один из способов пропаганды американского благополучия – того, что Джармуш не искал и не собирался отражать в своих фильмах. Джармуш использует кинематограф в противоположном смысле – как способ деконструкции американского мифа. По этой причине режиссер, к примеру, нередко прибегает к совмещению какого-либо киномифа/штампа и реальности. Возникающая ирония, неизбежная комическая или драматическая разработка эпизода ослабляет или вовсе развенчивает стереотип, позволяет дать реалистическую интерпретацию мифологемы.

Стереотип об американском кинематографе как о чем-то чисто развлекательном невероятно силен, и Роберт (не говоривший по-английски итальянец из фильма «Вне Закона») – здесь показательный пример. Исконным американцам даже в голову не приходила идея о побеге (по крайней мере, нам ни слова не говорят об этом), но именно Роберту, насмотревшемуся американских боевиков, могло прийти в голову, что так в Америке постоянно делают и в жизни. И для него было естественным состояние, когда они просто взяли и сбежали. После побега он говорит своим товарищам: «Мы сбежали, как в Американском кино».

Об американской поэзии. Роберт также цитирует американских поэтов Роберта Фроста, Уолта Уитмена. Причем любопытно, что Фрост, хотя и родился в Америке, стал известен после того, как переехал в Великобританию. Любовь Роберта к поэзии объясняется тем, что сам Джармуш любил поэзию и даже собирался становиться писателем; в одном из интервью он заявлял, что ему нравится поэзия именно своей непереводаемостью. Как он еще говорил, ему нравится приезжать в страну, не зная языка, так его воображение позволяет дорисовывать события. Так и Роберт дорисовывает в своем воображении Америку. Неправильная интерпретация, благодаря которой возникает что-то новое. И также, как и Роберт, Джармуш в своих фильмах тоже выбирает дорогу “less travelled by” [мало исхоженную]. Позднее поэзия станет еще более определяющим моментом для режиссера, когда он будет снимать «Мертвеца».

Америка, существующая в умах героев-иностранцев, оказывается совсем не такой красивой, как показывают по телевизору. Замусоренные пустующие улицы Нью-Йорка, серые промышленные районы и холод Кливленда, пустыня Флориды в «Более странно, чем в раю». Продавцы газет и бродяги, готовые продать тебе что угодно, даже старую всем известную историю про встречу Элвиса на дороге, сделать экскурсию даже в маленькой студии звукозаписи, в которой когда-то записывался Элвис Пресли в Мемфисе из «Таинственного поезда» (Джармуш как-то сказал, что «когда туристы с Востока устремятся в нашу страну (Америку) после упадка «американской империи»..., то все, что мы сможем им предложить, будут дома рок-звезд и киноактеров... Путешествие в Мемфис – паломничество к колыбели американской культуры»²). «Вне закона» посвящен судебной системе Америки, в которой любой невиновный может попасть за решетку.

Американская массовая культура имеет мало общего с настоящей Америкой, жизнью в настоящей Америке – именно об этом говорит Джармуш в своих ранних работах – он показывает обратную сторону американской жизни и утверждает, что в США все не намного лучше, чем в Европе.

Еще одной причиной, по которой Джармушу был необходим иностранец – он хотел вывернуть наизнанку сам американский кинематограф – если Америка всегда воспринималась как «плавильный котел», и люди разных национальностей становились американцами или рождались ими, то Джармуш показывает приезжих, которые либо пожелали стать американцами,

² Там же, С.57.

но реальность оказалась не такой, как они ее себе представляли, либо просто туристов, воспринимающих Америку через ее культуру. Он делает героем фильма про Америку не американца, тем самым переворачивая существовавшую традицию представления героя в американском фильме.

«Более странно, чем в Раю». Иностранцами в картине являются почти все герои – Ева, Вилли, Тетя Лотта. Причем Вилли уже настолько давно в Америке, что Эдди – еще один персонаж фильма, даже и не догадывается об этом, пока не узнает от своего товарища о его венгерском происхождении. Ева, конечно, самый главный персонаж фильма, главным посылом которого является мысль – «И это рай?»³. Она пытается понять Америку, но не может, ей не нравится платье, которое дарит ей Вилли, хотя он и говорит, что так их носят все в Америке. Музыка из ее проигрывателя Вилли на дух не переносит, хотя это и есть исконно американская музыка, что создает диссонанс в восприятии Евы. Ева начинает ухаживать за домом, пылесосить – но пылесосом уже давно не пользовались (не «душили аллигатора» – еще одно выражение, непонятное девушке). Она не понимает американский спорт и «телеужин». Однако она становится американкой в глазах Вилли, когда крадет ему немного еды. Она надеется, что если они поедут во Флориду, то хотя бы там обнаружат что-то наподобие «Рая», но там везде одна пустыня. Для героев Джармуша рая не существует, это просто мечта, которую люди придумывают сами себе, чтобы чувствовать себя лучше. И в конце они эту мечту теряют⁴.

«Вне закона». В следующей работе Джармуша нам говорится о происхождении немногих персонажей, но с уверенностью можно сказать, что два героя точно прибыли из Италии – Роберт и Николетта (кстати говоря, будущая жена актера, игравшего Роберта – Роберта Бенини). Он воспринимает Америку через языковой барьер – он всегда ходит с книжечкой и нужными словами, и когда ее теряет, для него это трагедия – он ведь не поймет, что ему говорят. Однако это не мешает ему найти свое место в жизни и свою любовь. Очень интересно, как в тюрьме Роберт подвигает других на «шаманские танцы» и становится «своим» в глазах товарищей. Еще раз он приближается к друзьям, когда готовит им кролика, что американцы делать не умеют (хотя, казалось бы, судя по американским вестернам – охотиться на кроликов в Америке должны все). Болтливый Роберт очень хорошо выделяется на контрасте с остальными персонажами, которые некоммуникабельны (не зря же Джармуш говорил, что пересмотрел все фильмы Антониони перед тем, как начал снимать⁵), и он единственный в конце находит свой путь – «дорогу, по которой не шли», в то время как остальные персонажи продолжают бродить по миру в поисках самих себя. Фантазер же Роберт попал в ту сказку, которую и представлял себе. И здесь, конечно, есть движение вперед по сравнению с той безысходностью, которая царил в «Более странно, чем в Раю».

«Таинственный поезд». В ленте главные иностранцы – японская пара Джун и Мицуко. Они – самые настоящие туристы, в отличие от персонажей прошлых картин Джармуша, которые иммигрировали в Америку. Они возмущаются, что в самом дешевом отеле нет телевизора (впрочем, как и остальные персонажи), сравнивают Мемфис с Йокогамой (в конце концов признают, что они не похожи – «Это Америка», «здесь своя атмосфера»). Для них выстрел в отеле олицетворяет Америку.

«Таинственный поезд» куда сильнее поднимает тему алчности и карьеризма (уже упомянутые продавцы газет и бродяги). Джармуш показывает, что из всего можно сделать товар.

«Таинственный поезд» начинается и заканчивается так же, как и «Страннее, чем в раю» – только если в последнем прилетал и улетал самолет, то в первом, неудивительно, поезд. Здесь интересно посмотреть на разницу с тем, кто улетел в «Более странно, чем в Раю», и кто в «Таинственном поезде» и почему. Вилли улетает в «Более странно, чем в Раю», потому что, по словам самого Джармуша,

³ Karl Williams. Stranger than Paradise. Review, 1984 г., [Электронный ресурс]. URL: <http://www.allmovie.com/movie/stranger-than-paradise-v47216/review>

⁴ Плахов А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: АКВИЛОН, 1999. С.120.

⁵ Джим Джармуш: интервью. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. С.100.

над ним подшутила Ева, отомстив ему за не слишком радушный прием в Нью-Йорке. В «Таинственном поезде», помимо тех героев, которые приезжают в Мемфис и уезжают из него (японская пара и Луиза), есть и еще одна девушка Ди Ди. Она сбегает из города от своего жениха, и, по сравнению с предыдущими фильмами, это могло бы считаться прорывом, однако она сумела убежать на этом поезде не потому, что она лучше или у нее есть особенная надежда на будущее – она просто выглядит как инородное тело в этом городе, где люди не умеют общаться: именно поэтому «Элвис» с друзьями не уезжает на этом поезде – а таинственный он именно потому, что он приезжает неизвестно откуда и уезжает неизвестно куда.

Джим Джармуш потратил много времени на то, чтобы доказать, что Америка является не совсем такой, какой мы представляем ее по кинофильмам. Зачем ему было это?

В одном из интервью Джармуш говорил, что ему претит «американская мечта», он не заботится об успехе⁶. Его герои не стремятся к успеху и не достигают его. Он хотел показать Америку, похожей на Европу – серые, унылые будни в промышленных городах, «одноэтажную» Америку, однообразную Америку (не зря же, когда герои заходят в отели, они им кажутся на одно лицо), супермаркеты тоже одинаковые (Ева поражается, что в магазине в другом городе продукты будут точно такие же, как в Нью-Йорке). Зачем? Потому что это больше похоже на правду, а для Джармуша это куда важнее, чем соблюсти кинематографические законы, а еще потому, что он любит европейское кино. Но у американца взгляд замылен – он не видит глубины, а «иностранец» – человек со свежим взглядом, может увидеть всю подноготную Америки. Тем не менее, его герои – типичные американцы, поэтому они и имеют право разрушать заложенное телевидением и кинематографом представление об Америке как рае земном.

В первых фильмах Джармуша Америка показана глазами иностранца. В своем эссе я попытался понять, зачем Джармушу нужен был такой тип персонажа и пришел к выводу, что это был единственно возможный способ показать свежий взгляд на настоящую, живую Америку, а не на гламурные прилизанные картинки из Американских кинолент.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Более странно, чем в раю / *Stranger Than Paradise*. (1984, Дж. Джармуш, США), игр.
2. Вне закона / *Down by Law* (1986, Дж. Джармуш, США), игр.
3. Таинственный поезд / *Mystery Train* (1989, Дж. Джармуш, США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джим Джармуш: интервью / [сост. Л. Херцберг; пер. с англ. Е. Бурмистровой, А. Ефимова]. СПб.: Азбука-классика, 2007. – 347 с.
2. Плахов А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. СПб.: АКВИЛОН, 1999. – 456 с.
3. Canby, Vincent. *Stranger than Paradise, a trio on the road*. *New-York Times*, 29 september 1984 г., [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=940DE6DA153BF93AA1575AC0A962948260>
4. Williams, Karl. *Stranger than Paradise*. Review, 1984 г., [Электронный ресурс]. URL: <http://www.allmovie.com/movie/stranger-than-paradise-v47216/review>

REFERENCES

1. Jim Jarmush: *Interview*, by L. Hercberg; translated from English into Russian by E. Burmistrova, A. Efimova, Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2007. 347 p.
2. Plahov A. *Vsego 33. Zvezdy mirovoi kinorezhissury* [Total 33. The stars movie directors]. Saint-Petersburg, AKVILON, 1999. 464 p.
3. Canby Vincent. *Stranger than Paradise, a trio on the road*. in *New York Times*, 29 september 1984 г., web article. URL: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=940DE6DA153BF93AA1575AC0A962948260>
4. Williams, Karl. *Stranger than Paradise*. Review, 1984 г., web article, URL: <http://www.allmovie.com/movie/stranger-than-paradise-v47216/review>

⁶ Там же.

С.Н. Скалдина

студентка 1 курса магистерской программы «Искусство кино»

факультета истории искусств РГТУ

sonya.skaldina@gmail.com

ЖИВОПИСЬ В КИНО: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД П. ГРИНУЭЯ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ГОЛЬЦИУС И ПЕЛИКАНЬЯ КОМПАНИЯ»)

Питер Гринуэй – одна из ярких фигур современного авторского кинематографа. Его фильмы отличаются насыщенной визуальной составляющей и склонностью к взаимодействию с другими искусствами. Статья посвящена основным методам работы Питера Гринуэя с живописью в кино, а также их использованию в фильме «Гольциус и Пеликанья компания».

Peter Greenaway, one of the most outstanding directors in contemporary cinema, is famous for his works with rich visual component, tending to mix different types of art. The article investigates main Peter Greenaway's methods to rework paintings in his movies, which finds its perfect implementation in his film "Goltzius and the Pelican Company".

Ключевые слова: Гринуэй, визуальный язык кино, живопись в кино, Гольциус и Пеликанья компания, авторское кино

Keywords: Greenaway, visual language, painting in cinema, Goltzius and the Pelican Company, art-house

«Кинематограф мертв!» – эту фразу весьма часто произносит английский режиссер Питер Гринуэй во время своих пресс-конференций. Более того – он называет точную дату его смерти: 31 сентября 1983 г. – день, когда появился пульт дистанционного управления. С этим изобретением зритель перестал быть «пассивным созерцателем» и получил возможность пусть примитивного, но все-таки выбора зрелища¹.

Но режиссер не ограничивается одним эффектным высказыванием. Развивая свою мысль о смерти кинематографа, он поясняет, что тот кинематограф, к которому все привыкли, на самом деле родился мертвым. Связано это с тем, что кино избрало путь продолжения литературных традиций и превратилось в иллюстрацию текста. «Вы прекрасно видите, как большинство режиссеров аккуратненько следуют за текстом – они не снимают картину, они ее иллюстрируют», – поясняет Питер Гринуэй². Подобная «текстоориентированность», по его мнению, является проблемой не только кино, но и всей современной культуры в целом. Людей учат сначала буквам, потом – словам, а потом – пониманию текста. В результате они теряют – или просто не приобретают – навыки чтения и понимания образов.

Третье заявление режиссера можно считать своеобразным манифестом его творчества. Гринуэй считает, что только сейчас, в XXI веке, кино наконец-то получило те средства и ресурсы, которые помогут выработать новый язык и сделать кино по-настоящему «кинематографичным». Отказ от привычных изобразительных решений, создание нового визуального языка кино и постепенное обучение зрителя этому языку – вот те задачи, которые ставит перед собой Питер Гринуэй.

Весьма странно слышать заявления о смерти кинематографа и упреки в его сторону от режиссера, чьи картины уже успели стать классикой современного авторского кино. Однако «режиссером» Питера Гринуэя называют весьма осторожно. Сам он считает себя «художником, который по чистой

© Скалдина С.Н., 2015

¹ См. Гринуэй П. Главный итог развития кино. Московская лекция // Искусство кино. – 2003. – №4.

² Мцитуридзе Е. Питер Гринуэй: «Это очень важно – быть автором» // Искусство кино. – 2001. – №1. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article23>

*S. Skaldina Peter Greenaway's artistic method to work with painting in cinema:
"Goltzius and the Pelican Company"*

случайности снимает фильмы»³. Действительно, Гринуэй по образованию – художник. Он окончил Школу искусств Уэлтэмстоу, Великобритания.

Но «художник» – в случае Гринуэя – не просто профессия. Это стиль жизни. Режиссура – лишь одна из сфер его «художественных интересов». На счету Гринуэя – многочисленные выставки, мультимедийные инсталляции, видео–перформансы, эксперименты с современными технологиями и даже создание музыки! Столь разносторонний опыт делает Гринуэя–режиссера невероятно чутким к экранным образам – многие его фильмы называют “visually striking” [«визуально захватывающими»]. Отечественный критик А. Плахов также предлагает весьма емкое определение фигуры режиссера – визионер⁴.

Итак, предварительный портрет Питера Гринуэя можно описать следующим образом: с одной стороны, богатый художественный бэкграунд и разносторонний опыт в различных сферах искусства, с другой – экстравагантные заявления, желание «обновить» существующий язык кино и уйти от его «текстоориентированности». Эти два вектора сталкиваются в картинах режиссера, во многом определяя методы его работы.

Как отмечалось ранее, Гринуэй считает, что текст как таковой противоречит визуальной и образной природе кино. Несмотря на это, режиссер понимает, что полностью отказаться от повествования пока невозможно. Причины весьма материальны: сам Гринуэй говорит, что вряд ли продюсеры согласятся финансировать его новый фильм, если он придет к ним с пачкой рисунков вместо четкой истории⁵. В итоге, режиссер придерживается некоего сюжета, который старается сделать максимально понятным и даже примитивным. Основные темы творчества Гринуэя, которые отмечают исследователи, и о которых он открыто говорит в своих интервью – это секс и смерть. Подобными «полюсами» он как бы проверяет степень эластичности кинематографа.

Отказываясь от кино как иллюстрации текста, Гринуэй видит обновление его языка через визуальное начало кинематографа, которое во многом обусловлено живописными традициями.

Можно выделить два метода работы Гринуэя с живописью в его фильмах.

Первый метод можно назвать «Цитата».

В этом случае, отдельные кадры или фильм в целом строятся в определенной живописной манере. Здесь важно отметить два момента.

Во–первых, заимствование эстетики или приемов живописи не является новаторством Гринуэя: кино весьма часто «обращается» к живописи. В качестве одного из хрестоматийных примеров можно привести немецкий киноэкспрессионизм, визуальная составляющая которого во многом сформировалась на основе творчества арт–группы «Мост».

Во–вторых, сам метод «Цитаты» весьма органично вписывается в общую постмодернистскую эстетику.

Г. С. Кнабе в своей статье «Проблема постмодерна и фильм Питера Гринауэя [sic!] “Брюхо архитектора”» отмечает, что для постмодерна характерно восстановление преемственности по отношению к наследию европейской культуры. Более того, автор «расценивает» это не как возвращение, а как продолжение. «Подлинный постмодерн поэтому вовсе не предаст забвению искусство и цивилизацию нового времени, <...> а напротив того, ощущает свою особую близость к некоторым специфическим фигурам раннего Возрождения, к барокко и маньеризму, к рококо. Он не отбрасывает культурную традицию, а лишь обнаруживает в ней силы, себе близкие <...>» – резюмирует Г. С. Кнабе⁶.

³ Там же.

⁴ См. Плахов А. Режиссеры настоящего в 2 т. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008.

⁵ См. Dawson, N. Peter Greenway, Rembrandt's J'Accuse / Peter Greenway, Rembrandt's J'Accuse | Filmmaker magazine. – 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://filmmakermagazine.com/1391-peter-greenaway-rembrandts-jaccuse/#.VWHakabaxp1>

⁶ Кнабе Г.С. Проблема постмодерна и фильм Питера Гринауэя «Брюхо архитектора» // Дерево познания – дерево жизни. – М.: РГГУ, 2006. – с. 329.

*С.Н. Скалдина Живопись в кино: художественный метод П. Гринуэя
(на примере фильма «Гольциус и Пеликанья компания»)*

Н. Б. Маньковская в монографии «Париж со змеями» также указывает на диалог между произведениями постмодернизма и другими ранее созданными произведениями: «Творческие перекомбинации стереотипов коллективного эстетического сознания позволяют не только создать самоценный фантастический мир постмодернизма, но и осмыслить пути предшествовавшего развития культуры, создавая почву для ее обновления»⁷.

Автор также приводит весьма точную метафору постмодернистской эстетики, сравнивая ее с «карликами, стоящими на плечах гигантов <...> : опираясь на опыт гигантов модернизма, они видят дальше всех»⁸. «Нетрадиционное осмысление традиционных эстетических ценностей», по мнению Н. Б. Маньковской, создает возможности для новых художественных прорывов⁹. Автор отмечает, что в основе постмодернизма лежит «синтез возврата к прошлому и движения вперед»¹⁰.

Таким образом, использование такого метода как «Цитата» весьма органично с позиции современной эстетики постмодернизма. Гринуэй в своих фильмах не отвергает художественные достижения предыдущих эпох: он переосмысливает их и органично «вплетает» в свои работы.

Например, фильм «Зед и два нуля» визуально построен на полотнах Яна Вермеера. Гринуэй использует творчество конкретного художника как визуальное вдохновение, однако сам кинематографический материал строится на независимой основе. Иными словами, фильм и картина пересекаются только в сфере визуального; сюжет фильма не связан с картинами Яна Вермеера.

Второй метод – условно назовем его «Реконструкция» – можно считать изобретением Гринуэя. В этом случае живопись (картина / серия картин) – с ее визуальной составляющей и сюжетом – оказывается отправной точкой для всего фильма (то есть и для визуальной, и для сюжетной его части). Подобная модель была реализована в таких работах Гринуэя, как «Рембрандт! Я обвиняю!» (2008) и «Тайны “Ночного дозора”» (2007). Оба фильма посвящены одному из самых известных полотен фламандского художника – «Ночной дозор» (1642).

Фильм «Тайны “Ночного дозора”» – это попытка на основе имеющегося материала (самой картины) воссоздать контекст ее создания. Гринуэй как бы приглашает зрителя заглянуть «за кулисы» картины – здесь подобное выражение абсолютно уместно, потому что о рембрандтовском «Ночном дозоре» часто говорят как о застывшем театре.

Отталкиваясь от самой картины, Гринуэй рассказывает, что могло происходить в жизни Рембрандта в период ее создания, а также указывает на тайные смыслы, которые он мог вкладывать в полотно. Тем не менее «Тайны “Ночного дозора”» остаются игровым кино, в котором Гринуэй не претендует на документальность.

Вторая работа Гринуэя «Рембрандт! Я обвиняю!» во многом выросла из первой. Однако она выполнена в более «документальной» манере и построена как расследование убийства, якобы совершенного одновременно с написанием полотна. Основным «визуальным» отличием данного фильма от предыдущей работы можно назвать щедрое применение компьютерных технологий, а также наличие фигуры самого режиссера в качестве рассказчика.

«Рембрандт! Я обвиняю!» – это авторская гипотеза, которую Гринуэй подкрепляет фактическим визуальным материалом – самой картиной, на которой Рембрандт якобы изобразил убийц и свою версию случившегося. Приводя различные доказательства и делая акцент на деталях самой картины, Гринуэй добивается того, что понимание зрителем картины Рембрандта меняется по ходу фильма.

В описанных выше работах Гринуэй реализует один из пунктов «манифеста» своего творчества: научить зрителя не просто видеть, а понимать и уметь интерпретировать образы. В итоге, заданный Гринуэем контекст создания картины (хоть и фантазийный) позволяет зрителю по-новому взглянуть на привычное произведение.

⁷ Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1995. – с. 36.

⁸ Там же, с.105–106.

⁹ Там же, с.120.

¹⁰ Там же, с. 21.

Метод «Реконструкции» также является весьма органичным постмодернизму приемом. Н. Б. Маньковская отмечает, что «специфика постмодернистской эстетики во многом связана с неклассической трактовкой классических традиций. Дистанцируясь от классической эстетики, постмодернизм не вступает с ней в конфликт, но стремится вовлечь ее в свою орбиту на новой теоретической основе»¹¹.

Стоит отметить, что «Реконструкцию» – то есть создание фильма на основе картины – уже опробовали и другие режиссеры. Например, в 2011 г. польский режиссер Лех Маевски снял фильм «Мельница и крест» – авторскую фантазию на тему картины П. Брейгеля «Путь на Голгофу».

Последняя на данный момент работа Гринуэя с применением метода «Реконструкции» – фильм «Гольциус и Пеликанья компания» (2012).

Фильм посвящен творчеству Хендрика Гольциуса, нидерландского художника, творившего в XVI–XVII вв. Как и в предыдущих своих фильмах, Гринуэй не претендует на стопроцентную документальность: он использует фигуру и творчество художника лишь как отправную точку для дальнейших «фантазий на тему».

Тем не менее в фильме все же появляются реальные работы художника («Лот и его дочери», «Адам и Ева»), а также некоторые реальные факты его биографии (обоженная правая рука, запечатленная на многих набросках Гольциуса).

По сути, фильм рассказывает о финансовом кризисе художника: Гольциус ищет деньги на новый печатный станок, который позволил бы ему создать иллюстрированный Ветхий Завет и «Метаморфозы» Овидия. Но интересует художника не весь Ветхий завет – свое внимание он желает сосредоточить на шести наиболее «сексуально насыщенных» эпизодах: грехопадение Адама и Евы, инцест Лота и его дочерей, прелюбодеяние Давида и Вирсавии, соращение несовершеннолетнего Иосифа женой Потифара, проституция Далилы и, наконец, некрофилия – Саломея, лобзающая мертвую голову Иоанна Крестителя.

В связи с нехваткой средств Гольциус и его коллеги–печатники (по совместительству – актеры, по совместительству – та самая «Пеликанья компания») вынуждены искать инвесторов. Один из них – маркиз Эльзаский – соглашается выделить средства при условии, что каждый из выбранных Гольциусом эпизодов будет разыгран Пеликаньей компанией. Фактически Гольциус должен превратить свои будущие иллюстрации в театральные постановки. После каждого представления маркиз собирает небольшой суд, на котором подробно анализируется увиденное.

И если в случае работ, посвященных рембрандтовскому «Ночному дозору», Гринуэй хотел привлечь внимание зрителей на тайный шифр и передать им некое знание, то «Гольциус» – это рассказ о том, на что идет художник, чтобы получить возможность писать. Иными словами, это фильм о вечном конфликте между заказчиком (властью) и творцом (искусством). Гринуэй ищет ответ: возможен ли между ними компромисс, и всегда ли художник должен страдать в угоду власти?

Итак, Гринуэй, «борец» с текстом в кино, предлагает зрителю заглянуть вглубь творчества Хенрика Гольциуса и воссоздать (реконструировать) тот контекст, в котором жил и творил художник. Каким образом Гринуэй реализует эту идею?

С одной стороны, он использует уже опробованный в предыдущих работах метод «Реконструкции», строя фильм вокруг истории создания картины. Но в «Гольциусе» он идет дальше, расширяя возможности данного метода.

Герой Гольциуса превращает слова в картинки (иллюстрирует текст Библии), а затем картинки – в театральные представления (необходимые для получения средств от маркиза). Таким образом, помимо библейского сюжета как текста и картины как образа, он использует еще и театр как способ воплощения истории.

Здесь важно отметить, что Гринуэй выбирает некие смысловые каркасы, опираясь на которые, он организует повествование в своих фильмах. Например, архитектура в фильме «Живот

¹¹ Там же, с.214.

*С.Н. Скалдина Живопись в кино: художественный метод П. Гринуэя
(на примере фильма «Гольциус и Пеликанья компания»)*

архитектора» (1987), математика – в фильме «Отсчет утопленников» (1988) и кухня / приготовление пищи – в фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989). В «Гольциусе» именно театр выступает в роли подобного смыслового каркаса, к которому как бы «стягиваются» текст и образы.

Шесть эпизодов фильма строятся по схожей схеме. Сначала Гольциус из некоего абстрактного пространства, в окружении различных натюрмортов и текстовых проекций на его лицо, рассказывает о библейском сюжете (тексте), лежащем в основе картины. В этот момент на заднем плане мелькают своеобразные иллюстрации: существующие картины, какие-то изображения (образы). Далее – Пеликанья компания на основе этого текста и этих образов разыгрывает перед маркизом представление (театр).

Но Гринуэй идет дальше и к выше описанным элементам – тексту, образу и представлению – добавляет кинематограф. Кинематограф не становится частью истории: Гринуэй использует его как некий сосуд, в котором можно смешать описанные выше ингредиенты.

Сьюзен Сонтаг называет кинематограф Гринуэя «ориентированным больше на поверхность, нежели на содержание»¹². Во многом это определяет особенности созданного им языка. В случае Гринуэя имеет смысл говорить о кадре как о чем-то многослойном и постоянно меняющемся. Гринуэй является сторонником компьютерных технологий и всячески призывает современных режиссеров использовать их возможности. Н. Б. Маньковская в работе «Париж со змеями» отмечает эту манеру Гринуэя. Упоминания цитатного принципа, коллажа киноряда и литературного текста, игровых и анимационных приемов, особой роли титров, заставок, авторского комментария, звуковых эффектов и контрастного музыкального сопровождения отлично иллюстрируются кадрами «Гольциуса»¹³.

Например, мультиэкранные композиции позволяют Гринуэю демонстрировать зрителю одно и то же событие, снятое разными планами или с разных ракурсов. Также действие может происходить на нескольких слоях одновременно, как в случае с Гольциусом–рассказчиком: актер ведет повествование в кадре, а за его спиной или «поверх него» появляются текст или иные изображения, поясняющие / дополняющие происходящее.

Однако основная задача метода «Реконструкции» в «Гольциусе» – это показать, как различные виды искусства могут плавно перетекать друг в друга. Н. Б. Маньковская пишет: «Постмодернистские эксперименты стимулировали также стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, развитие тенденций синестезии»¹⁴.

Гринуэй превращает кино в некое расширение живописи и театра, задача которого – показать то, что скрыто. Но на этом режиссер не останавливается: он позволяет искусству перетекать и в реальную (в контексте фильма) жизнь. Именно поэтому маркиз влюбляется в одну из актрис «Пеликаньей компании», погибает драматург Боэций, а после каждого представления всю компанию ждет мини-суд со стороны маркиза и его окружения. Это и приводит к тому, что – цитируя слова героя Гольциуса – «образное представление обернулось кровавой реальностью».

В итоге, кинематограф Питера Гринуэя – это искусственно созданное пространство, которое позволяет режиссеру осуществлять смелые визуальные эксперименты. Используя метод «Реконструкции», он отталкивается от картины как образа и ее сюжета как текста, а затем идет дальше – от образа переходит к театру, от театра – к реальности фильма. Подобные «перемещения» постепенно стирают границы между этими «разнородными» материями, погружая зрителя в некое абстрактное, визуально насыщенное пространство, которое можно считать вкладом Питера Гринуэя в обновление киноязыка.

¹² Цит. по Enns, A. The Art and Artifice of Peter Greenaway / A. Enns // Postmodern Culture. – 1998. – Vol.8 – №2. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pomoculture.org/2013/09/21/the-art-and-artifice-of-peter-greenaway/>

¹³ Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1995. – с. 137.

¹⁴ Там же, с.217.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Гольциус и Пеликанья компания / Goltzius and the Pelican Company (2012, П.Гринуэй, Великобритания, Нидерланды, Франция, Хорватия), игр.
2. Живот архитектора / Belly of an Architect (1987, П.Гринуэй, Великобритания, Италия), игр.
3. Зед и два нуля / A Zed & Two Noughts (1985, П.Гринуэй, Великобритания, Нидерланды), игр.
4. Мельница и крест / The Mill and the Cross (2011, Л. Маевски, Польша, Швеция), игр.
5. Отсчет утопленников / Drowning by Numbers (1988, П.Гринуэй, Великобритания, Нидерланды), игр.
6. Повар, вор, его жена и её любовник / The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover (1989, П.Гринуэй, Великобритания, Франция), игр.
7. Рембрандт: Я обвиняю...! / Rembrandt's J'Accuse...! (2008, П.Гринуэй, Германия, Финляндия, Нидерланды), игр.
8. Тайны «Ночного дозора» / Nightwatching (2007, П.Гринуэй, Великобритания, Польша, Канада, Нидерланды), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринуэй, П. Главный итог развития кино. Московская лекция / П. Гринуэй // Искусство кино. – 2003. – №4. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2003/04/n4-article25> (дата обращения: 18.06.2015)
2. Гринуэй, П. Дадим Микеланджело электричество! / П. Гринуэй // Диалог искусств. – 2013. – №5 [Электронный ресурс]. URL: <http://di.mmoma.ru/news?mid=933&id=216> (дата обращения: 18.06.2015)
3. Кнабе, Г. С. Проблема постмодерна и фильм Питера Гринауэя «Брюхо архитектора» / Г.С. Кнабе // Древо познания – древо жизни. – М.: РГГУ, 2006. – с. 319–331 [Электронный ресурс]. URL: <http://ec-dejavu.ru/p-2/Postmodernism-2.html> (дата обращения: 18.06.2015)
4. Маньковская, Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1995. – 220 с. [Электронный ресурс]. URL: http://iph.ras.ru/upfile/root/biblio/1995/Mankovskaya_Paris.pdf (дата обращения: 18.06.2015) Системные требования: Acrobat Reader
5. Мцитуридзе, Е. Питер Гринуэй: «Это очень важно – быть автором» / Е. Мцитуридзе // Искусство кино. – 2001. – №1. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article23> (дата обращения: 18.06.2015)
6. Плахов, А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. / А. Плахов. – СПб.: АКВИЛОН, 1999. – 464 с.
7. Плахов, А. Режиссеры настоящего в 2 т. / Андрей Плахов. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – (Серия «Дом кино»). – 312 с.
8. Уваров, С. Гринуэй снял живописное порно / С. Уваров // Известия. – 2013. – 15 сентября. [Электронный ресурс]. URL: <http://izvestia.ru/news/557098#ixzz3Wj609phR> (дата обращения: 18.06.2015)
9. Enns, A. The Art and Artifice of Peter Greenaway / A. Enns // Postmodern Culture. – 1998. – Vol.8 – №2. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pomoculture.org/2013/09/21/the-art-and-artifice-of-peter-greenaway/> (дата обращения: 18.06.2015)
10. Dawson, N. Peter Greenway, Rembrandt's J'Accuse / Peter Greenway, Rembrandt's J'Accuse // Filmmaker magazine. – 2015. – 21 октября 2009 года [Электронный ресурс]. URL: <http://filmmakermagazine.com/1391-peter-greenaway-rembrandts-jaccuse/#.VWHakabaxp1> (дата обращения: 18.06.2015)
11. Pally, M. Order vs Chaos: The films of Peter Greenaway / M. Pally // Cineaste. – 1991. – Vol. 18 №3 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jstor.org/stable/41687085> (дата обращения: 18.06.2015)

REFERENCES

1. Dawson, N. Peter Greenway, Rembrandt's J'Accuse in *Filmmaker magazine*. 2015. 21 October 2009 [web source]. URL: <http://filmmakermagazine.com/1391-peter-greenaway-rembrandts-jaccuse/#.VWHakabaxp1> (date of reference: 18.06.2015)
2. Greenaway, P. Glavnyi itog razvitiya kino. Moscovskaya lekcija [The most important result of the cinema development. Moscow lecture] in *Iskusstvo kino*. 2003. №4. [web source]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2003/04/n4-article25> (date of reference: 18.06.2015)
3. Greenaway, P. Dadim Mikelandzhelo elektrichestvo! [Let's give Michelangelo electricity!] in *Dialog iskusstv*. 2013. №5 [web source]. URL: <http://di.mmoma.ru/news?mid=933&id=216> (date of reference: 18.06.2015)
4. Knabe, G.S. Problema postmoderna v filme Petera Greenaway "Zhivot arhitekatora" [The problem of postmodernism in Peter Greenaway's «Belly of an architect»] in *Drevo poznaniya – drevo zhizni*. Moscow, RSUH, 2006. p. 319–331 [web source]. URL: <http://ec-dejavu.ru/p-2/Postmodernism-2.html> (date of reference: 18.06.2015)

*С.Н. Скалдина Живопись в кино: художественный метод П. Гринуэя
(на примере фильма «Гольциус и Пеликанья компания»)*

5. Mankovskaya, N.B. "Parizh so zmeyami" (*Vvedenie v estetiku postmodernizma*) [«Paris with snakes» (Introduction to the esthetics of postmodernism)]. Moscow, 1995. 220 p. [web source]. URL: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/1995/Mankovskaya_Paris.pdf (date of reference: 18.06.2015) System requirements: Acrobat Reader
6. Mzituridze, E. Peter Greenaway: "Eto ochen vazhno – but' avtorom!" [Peter Greenaway: "It is very important to be an author!"] in. *Iskusstvo kino*. 2001. №1. [web source]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article23> (date of reference: 18.06.2015)
7. Pally, M. Order vs Chaos: The films of Peter Grenaway in *Cineaste*. 1991. Vol. 18 №3 [web source]. URL: <http://www.jstor.org/stable/41687085> (date of reference: 18.06.2015)
8. Plahov A. *Vsego 33. Zvezdy mirovoi kinorezhissury* [Total 33. The stars movie directors]. Saint-Petersburg, AKVILON, 1999. 464 p.
9. Plahov A. *Rezhissery nastoyaschego v 2 t.* [The directors of present in 2 vols.]. Saint-Petersburg, Seans; Amfora, 2008. – (Seriya «Dom kino»). – 312 p.
10. Uvarov S. Greenaway snyal zhivopisnoe porno [Greenaway shot artistic porn] in *Izvestiya*. 2013. 15 September. [web source]. URL: <http://izvestia.ru/news/557098#ixzz3Wj609phR> (date of reference: 18.06.2015)
11. Enns, A. The Art and Artifice of Peter Greenaway in *Postmodern Culture*. 1998. Vol.8 №2. [web source]. URL: <http://www.pomoculture.org/2013/09/21/the-art-and-artifice-of-peter-greenaway/> (date of reference: 18.06.2015).

О.Я. Лукьянова

магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

lukyanolga@gmail.com

К ПРОБЛЕМЕ ФЕНОМЕНОЛОГИИ ЗВУКА

Использование звука в качестве основного медиа позволяет раскрыть новые возможности искусства инсталляции. В саунд-инсталляциях соединяются свойства пространства, характеристики самого звука и особый модус вовлеченности зрителя. Звуковая инсталляция акцентирует внимание на взаимосвязи акустики и среды и её физических, тактильных, социальных, исторических, нарративных и других аспектах. Исходя из этого, искусство звуковой инсталляции требует специфических аналитических инструментов для её анализа и теоретического осмысления. Наиболее адекватным с этой точки зрения представляется феноменологический подход к звуку, то есть рассмотрение его как феномена, постигаемого в человеческом опыте восприятия и осмысления акустических импульсов.

Ключевые слова: саунд-арт, звуковая инсталляция, феноменология, Сьюзен Филипс

The use of sound as a primary media reveals new dimensions of installation art. Sound installation combines features of space, parameters of sound itself as well as special mood of spectator's engagement. Sound installation focuses on the relationship of acoustics and space in the physical, tactile, social, historical, narrative and other aspects. Art of sound installation requires special analytical tools for its analysis and theoretical understanding. The most adequate will be phenomenological approach to the sound, which considers sound as a phenomenon in human experience of perception and of interpretation of acoustic effects.

Keywords: sound-art, sound installation, phenomenology, Susan Philipsz

Работа со звуком в поле современного искусства – явление не новое. Возможности звука как непосредственного проводника идей и смыслов, происходящего до их рационализации и объективного осмысления, служили и служат источником вдохновения не только для музыкантов, но и для более широкого круга художников. Однако, несмотря на свою более чем 100-летнюю историю, он всегда оставался маргинальной практикой, и лишь в последние десятилетия стал активно проникать в пространство музеев и галерей в виде звуковых инсталляций.

В начале XX века эксперименты со звуком были широко распространены в кругу советских и итальянских футуристов. Они манифестировали освобождение музыки и включение в неё всех возможных звуков¹, изобретали новые инструменты и дали начало шумовой музыке. Широко известна «Гудковая симфония» Арсения Авраамова, которая представляла из себя масштабное слияние заводских гудков, свиста пара, звуков пушечных и пистолетных выстрелов, шума самолётов и других «машинных» звуков, доносящихся из разных точек города. Симфония была впервые исполнена в 1923 году в Баку, а затем – в Москве. Вовлекая целый город в осуществление своей затеи, Авраамов стремился трансформировать это колоссальное пространство, объединив заводы, улицы и их обитателей в едином триумфальном порыве празднования пятой годовщины Октября.

На Западе важным периодом становления искусства звука, бросившего вызов академической традиции, стали 50-60-е годы XX века. Джон Кейдж (John Cage), Элвин Люсьер (Alvin Lucier),

Макс Нейхаус (Max Neuhaus), Мериенн Амаршер (Maryanne Amacher) и другие открыли новые возможности работы с акустическим медиумом. Они исследовали резонанс и эхо, тишину и молчание, существование звука в пространстве и различных средах, их взаимное влияние друг на друга и на слушателя.

В конце 60-х Макс Нейхауз, описывая свою работу “Drive-In Music” (1967), придумал термин «звуковая инсталляция» (sound installation)². Работа состояла из нескольких десятков радиопередатчиков, размещенных на обочине обычной дороги в Буффало (штат Нью-Йорк, США). Передаваемый звук улавливали и воспроизводили приемники проезжающих мимо машин таким образом, что в каждой из них складывалась уникальная композиция, которая зависела от скорости и направления движения. Нейхауз подчеркивал, что в отличие от музыки, звуковая инсталляция ни имеет ни начала, ни конца, и звук в ней располагается «скорее в пространстве, чем во времени»³.

Вплоть до 1980-х годов существовал серьезный экономический барьер, препятствующий развитию как звуковых инсталляций, так и саунд-арта в целом – звукообрабатывающая и звуковоспроизводящая техника была достаточно дорога, и лишь массовое распространение персональных компьютеров и MIDI⁴ позволило художникам во всем мире начать активно развивать различные формы искусства звука, спровоцировав огромную волну различных саунд-практик⁵.

В результате, в начале XXI века искусство звука прочно встало в арсенал жанров современного искусства, став темой ряда выставок и фестивалей как в музейных, так и в различных публичных пространствах. Только за последние несколько лет прошёл ряд масштабных выставок на важных мировых площадках: “Soundings: A Contemporary Score” в МОМА (Нью-Йорк), “Open museum. Open city” в MAXXI (Рим), “Word.Sound.Power.” в Tate Modern (Лондон) и др. Кроме того ни одно крупное событие в сфере актуального искусства не обходится без звуковых инсталляций (Джанет Кардифф и Джордж Миллер на dOCUMENTA13, Сьюзен Филлипс на MANIFESTA 10, Камила Нормент на Венецианской Биеннале 2015).

Звуковая инсталляция – особый жанр саунд-арта, в котором соединяются свойства пространства, характеристики самого звука и особый модус вовлеченности зрителя (который одновременно слушатель). Звуковые инсталляции могут реализовываться в очень разных формах: они часто бывают site-specific⁶, но могут создаваться и без привязки к пространству, или вообще быть мобильными; они могут включать в себя элементы перформанса или видео; они могут объединять целую сеть различных пространств (причем, не только реальных, но и виртуальных). В отличие от музыки, важнейшей характеристикой которой является темпоральность, звуковая инсталляция акцентирует внимание на взаимосвязи звука и среды и её физических, тактильных, социальных, исторических, нарративных и других аспектах⁷. Это принципиально пространственное искусство.

Исходя из всего вышесказанного, искусство звуковой инсталляции требует специфических аналитических инструментов для её анализа и теоретического осмысления. Наиболее адекватным с этой точки зрения представляется феноменологический подход к звуку, то есть рассмотрение его как феномена, постигаемого в человеческом опыте восприятия и осмысления акустических импульсов. Такой ракурс исследования звука (точнее, сначала музыки, а потом уже более широко – звука) получил активное развитие еще в середине XX века, после того как публикации основных философских феноменологических трудов (Гуссерль, Хайдеггер, Мерло-Понти⁸) были

² Ouzounian, Gascia. “Embodied Sound: Aural Architectures and the Body.” Contemporary Music Review 25(1/2), 2006: 69-79.

³ Ibid.

⁴ Musical Instrument Digital Interface (Цифровой интерфейс музыкальных инструментов) – стандарт цифровой звукозаписи на формат обмена данными между электронными музыкальными инструментами (Wikipedia).

⁵ Schedel, Margaret and Uroskie, Andrew V. Introduction: Sonic Arts and Audio Cultures. Writing about Audiovisual Culture / Journal of visual culture, SAGE Publications, Vol 10(2), 2011.

⁶ Работы, созданные специально для заранее определенного пространства.

⁷ Ouzounian, Gascia. “Embodied Sound: Aural Architectures and the Body.” Contemporary Music Review 25(1/2), 2006: 69-79.

⁸ Гуссерль, Эдмунд «Логические исследования» (1900-01) и «Идеи I» (1913), Хайдеггер, Мартин «Бытие и время» (1926), Мерло-Понти, Морис «Феноменология восприятия» (1945).

переведены на английский язык, и в особенности после их распространения в США. Наиболее яркими теоретиками феноменологии музыки и звука считаются трое исследователей: Дон Ихде (Don Ihde), Томас Клифтон (Thomas Clifton) и Лоуренс Феррара (Lawrence Ferrara). Дон Ихде разрабатывает новаторские методы феноменологического расследования звука в "Listening and Voice. Phenomenologies of Sound" (1976). Томас Клифтон в книге 1983 года "Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology" открывает путь для феноменологического подхода к звуку, а также к рассмотрению позиционных особенностей времени и пространства в музыке. Лоуренс Феррара разрабатывает практический метод философского анализа музыки, во многом основывающегося именно на феноменологическом подходе, в книге "Philosophy and the Analysis of Music. Bridges to Musical Sound, Form, and Reference" (1991).

Философский базис

Феноменология не является завершенной философской парадигмой, она скорее представляет собой развивающуюся практику системного исследования структур опыта и сознания. Она ставит в центр своего рассмотрения первичный опыт человека, окруженного миром и встроенного в него. Исследование строится на идее о том, что сознание, человеческое бытие и предметный мир принципиально неразрывны и одновременного взаимно несводимы⁹. Комментируя знаменитый Гуссерлевский лозунг «Назад, к самим вещам!», Мерло-Понти пишет: «Все, что я знаю о мире, пусть даже и через науку, я знаю исходя из моего видения или того жизненного опыта, без которого символы науки были бы пустым местом»¹⁰. В феноменологическом анализе, благодаря отстранению от причинных и функциональных связей между сознанием и предметным миром (и тем самым, отказу от предзаданных научных, идеологических, культурных схем обоснования явлений) становится возможно воссоздание максимально чистого и непосредственного смыслового поля, поля значений между сознанием и предметами¹¹.

Морис Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия» в поиске точки первичного контакта человека с миром, где изначально это смысловое поле возникает, обращается к понятию восприятия, трактуя его как искомый феномен, благодаря которому происходит контакт. Роль субъекта в этом процессе философ отводит человеческому телу, говоря о нем, как об изначально укоренённом в физическом мире вещей, явленном ему. Тело существует до оппозиции субъекта и объекта. Оно трактуется как естественное продолжение мира, состоящее из того же вещества что и мир, материально с ним созвучное и за счет этого способное быть его «универсальным измерителем»¹². Мир в своей материальности отражается в теле. «Исходя из формулировки М. Мерло-Понти о том, что посредством восприятия, чувственности и рефлексии мы познаем мир и одновременно принадлежим ему»¹³. Тактильность восприятия и его синестетичность (выражающаяся в комплексности чувственной рецепции) имманентны телу. Оно в такой перспективе рассмотрения является не просто посредником, не просто связкой между нами и миром вещей, оно выступает в роли экзистенциальной опоры всего существующего и воспринимаемого.

Сознание при этом не является чем-то отдельным, равно как и не является более высоким уровнем осмысления мира. Оно понимается не как замкнутая система, но как сознание чего-то, то есть открытое миру и обладающее направленностью к объекту: физическому или воображаемому, равно как к событию или идее. Таким образом, всегда существует что-то, к чему сознание устремлено. Эту устремленность Гуссерль обозначает термином «интенциональность». Мерло-Понти в свою очередь определяет сознание как «бытие в отношении вещи посредством тела»¹⁴, подчеркивая

⁹ Философия: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики, 2004.

¹⁰ Мерло-Понти, Морис. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.

¹¹ Философия: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004.

¹² Мерло-Понти, Морис. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.

¹³ Демченко Л.М., Гончаров Н.В. Феноменология восприятия и понятие телесности как альтернативный способ раскрытия специфики субъективности в философии М. Мерло-Понти // Вестник ОГУ. 2012. №7 (143).

¹⁴ Мерло-Понти, Морис. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.

феноменологическое значение телесности, через которую интенционально направленное сознание встречается с объектами мира. Через восприятие сознание выполняет функцию, которая заключается главным образом в проектировании мира вокруг субъекта и его включенности в мир. Интенциональность, раскрывающаяся в способности тела воспринимать и двигаться (или интенцией восприятия и двигательной интенцией) – «это выражение исходного бытия-в-мире, исходного опыта мира, располагающегося в виде вещей и событий не перед или за существующим, а вокруг него, в который существующий вплетён интенциональными нитями – своими двигательными и перцептивными проектами»¹⁵. Тело является первоисточником окружающего пространства со всем его содержанием – оно «проецирует значения вовне», позволяя вещам существовать у нас под руками и перед глазами¹⁶. Иными словами, восприятие пространства всегда телесно-опосредованно и берет свое начало в комбинации рецепторных воздействий.

Феномен звука в современном искусстве

Среди разнообразия путей и способов воздействия на человеческие чувства, ощущения и состояния, звук является одним из мощнейших инструментов. Реакция организма на акустические стимулы не ограничивается только тем, что мы «слышим что-то», воспринимаем какую-то информацию: текст, мелодию или просто шум. Звук имеет комплексное воздействие на человека и способен нести в себе сложносочиненные смысловые и аффективные конструкции. Так, с помощью звука можно с легкостью создать необходимое эмоциональное состояние: вызвать у слушающего тревогу, или тоску, или наоборот радость, воодушевление, вплоть до эйфории¹⁷.

Британская саунд-художница Сьюзен Филипс создает в своих инсталляциях особые пространственные акустические отношения. Ее многоканальные объемные произведения буквально приглашают зрителя проникнуть внутрь своего акустического полотна, испытать все нюансы звука и его мельчайшие изменения. Именно полотна, поскольку благодаря своей композиционной и (возможно, даже в большей степени) пространственной структуре звук в этих работах очень вещественный, осязаемый. Он обволакивает зрителя со всех сторон, погружая его в эфемерную сонорную игру метафорически возникающих смыслов. Проекты Филипс всегда site-specific – они создаются для определенного пространства и нацелены на глубокую интеграцию в него таким образом, что на грани визуального и акустического возникает новая особая среда, наполненная воображаемыми образами, отражающими историю, память и мифологию места. Имея образование скульптора, Филипс работает со звуком так, словно это вещественный медиум, который, оставаясь невидимым, способен создавать объем и трансформировать окружающее пространство. «Для меня главный вопрос – это каким образом эмоциональные и психологические эффекты звука способны изменить наше ощущение места, в котором мы находимся», – говорит художник в одном из интервью¹⁸.

Её проект “Part File Score” (2014) создавался специально для берлинского музея Hamburger Bahnhof, бывшего прежде железнодорожной станцией. Филипс разработала аудио-визуальную инсталляцию для главного зала музея, представляющего собой огромное светлое прямоугольное пространство, интерьер которого ритмически задан каскадом из 12 арок. Филипс обживает зал, воссоздавая звуком образ и характер здания – железнодорожного вокзала как места отправления и прибытия, встреч и расставаний, радости и тоски, словом, места, где до сих пор незримо живёт история тысячи судеб. Художница рассказывает об одной из них – о богатой событиями жизни композитора Ганса Эйслера (1898-1962), жившего в Берлине во времена, когда вокзал ещё выполнял свою изначальную функцию. Эйслер иммигрировал в США в 30-е годы, но был депортирован оттуда из-за своих коммунистических политических убеждений в 1948 году, и вернулся в Восточный Берлин. Будучи композитором, он, как и русские авангардисты-производственники, отстаивал

¹⁵ Шпарага, Ольга. Феноменология опыта: опыт как «почва и горизонт» познания // Логос # 2 2001 (28).

¹⁶ Мерло-Понти, Мерло. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.

¹⁷ Фишер-Лихте, Эрика. Эстетика перформативности., М.: Межд. театр. агентство Play&Play, Канон+, 2014.

¹⁸ Ibid.

необходимость искусства быть полезным и служить народу, прежде всего пролетарскому классу. Стремясь сделать свое творчество социально ангажированным, он писал музыку для театра и кино. Именно композиции Эйслера для фильмов легли в основу 24-канальной звуковой инсталляции Филипс, дополненной двенадцатью принтами документов о музыканте из архивов ФБР, наложенными на его партитуры. Часть документов не поддаются прочтению, текст на них закрашен черным маркером, так что восстановить историю полностью не удастся уже никогда. Нам остаются лишь осколки утраченной биографии.

Инсталляция Филипс не просто концептуально рассказывает эту историю, она тактильно погружает зрителя в свой нарратив за счет пространственно-акустической структуры, характеризующейся раздробленностью и неполнотой, звук здесь так и норовит развалиться на части, но всегда остается на грани целостности и гармонии. Художник добивается этого эффекта, раскладывая композиции Эйслера на тона и паузы - она привязывает отдельные инструменты и партии к определенным колонкам. Таким образом, формируется целый оркестр, распределенный в помещении. В результате восприятие внутреннего объема и архитектуры огромного зала плавно меняется, повинувшись звуку, пребывающему в постоянном пространственном движении.

Звук и пространство

Звуку по его природе присуща пространственная составляющая, он окружает слушающего со всех сторон, и в отличие от видимого, которое доступно лишь в поле зрения смотрящего, достигает слушателя из любой точки пространства. Смотрящий волен в любой момент перевести взгляд и увидеть другую картину. Слушающий же полностью погружен в акустический поток, у которого не бывает четких границ. Звук окружает человека с целью захватить его тело и сознание¹⁹.

И действительно, человек, чье внимание сосредоточено на музыкальном произведении, буквально погружается в его пространственно-временное полотно. Он закрывает глаза и словно растворяется в звуковом потоке, приобретая совершенно специфический опыт. Морис Мерло-Понти отмечал: «В концертном зале, когда я открываю глаза, видимое пространство кажется мне слишком узким по сравнению с тем другим пространством, которое только что раскрывала музыка, и даже если я оставляю глаза открытыми, когда исполняют какой-либо определенный отрывок, мне кажется, что музыка в действительности не уместается в это четко очерченное незначительное пространство»²⁰. Пространство и музыкальное произведение сливаются в комплексном восприятии слушателя, они неотделимы друг от друга. Так звук трансформирует физическое пространство в пространство акустического события²¹.

Искусство инсталляции, и в особенности звуковых инсталляций, из-за неотъемлемой у них пространственности и темпоральности, является способом трансформации пространства, его оживления и переоценки.

Так, в инсталляции Филипс акустика с одной стороны повторяет ритмический строй пространства вокзала, встраиваясь в главный элемент его интерьера – 12 арок; в то же время звук заставляет это пространство раскрыться с новой стороны – оно предстает как динамическая, дышащая, живая структура, обладающая своей историей, атмосферой и памятью. Посетитель окунается в пространственно распределенный звук, в специфическую среду. Он попадает («входит», «включается») в инсталляцию и движется внутри неё. Он обретает своего рода синестетический опыт комбинации (или взаимодействия) пространства, образа и звука.

Звук, тело и движение

Томас Клифтон объясняет пространственные свойства звука через телесность. Он рассматривает

¹⁹ Ihde, Don (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press.

²⁰ Мерло-Понти, М. *Феноменология восприятия*. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.

²¹ Clifton, Thomas. *Music as Heard: A Study in Applied. Phenomenology*. New Haven, CT: Yale University Press. 1983.

тело как систему, в которой синестетически соединяются сонорная, зрительная, тактильная рецепция²², и утверждает, что пространство выстраивается заново в каждом отдельном акте восприятия²³. Акустическая среда с его точки зрения – трехмерна, и в её объемности мы тактильно, через телесность переживаем «феноменологические позиции высокого и низкого звучания, приближенного и отдаленного, находящегося позади и спереди, окружающего и вовлекающего нас»²⁴. Таким образом, звук обладает способностью воздействовать на наше ощущение пространства: специфическим образом выстраивать и изменять его, конструировать иллюзорные среды или подчеркивать особенности существующей архитектуры. Посредством звука возникает особый мир непосредственного чувственного погружения. Мы при помощи тела воспринимаем физические, пространственные качества звука, такие как резонанс, обертоны, направленность и искажения при распространении в среде. Все это в свою очередь формирует особый виртуальный образ места, в котором могут отражаться его история, память, мифы или искусственно привнесенные в него идеи²⁵.

Мы видим причину такого эффекта звука в физиологических основах слуха. Восприятие звука – процесс глубоко тактильный. Слушание представляет из себя ни что иное как вибрацию барабанных перепонки в нашем ухе. Именно эта вибрация и есть первичное восприятие, передающее услышанное далее в виде импульсов на обработку в высшую нервную систему. То есть наше тело реагирует на звук как резонатор, и это происходит в буквальном смысле так. Звук, проникая в воспринимающего, способен даже спровоцировать внутренние висцеральные реакции. Исследования психофизиологов показывают, что слушание музыки оказывает непосредственное воздействие на вегетативную нервную систему, которая регулирует сердечный ритм, дыхание, пищеварение и потоотделение²⁶.

Таким образом, тело вовлекается в слушание всё целиком, реагируя не только эмоционально, но и кинестетически. Томас Клифтон даже описывает динамику развития музыкального произведения как телесный опыт: «Воспринимая композицию мы движемся вместе с ней; так, если она “изменяет свой темп”, это происходит потому, что мы внутренне изменяем его»²⁷.

В работе Филипс звук устроен так, что он не только воздействует на тело зрителя и тактильно ощущается в своей объемности, но и приглашает посетителя к движению. Так как разные музыкальные инструменты привязаны к разным точкам в пространстве, восприятие общей композиции зависит от положения слушающего. Двигаясь по залу, он конструирует свой уникальный вариант произведения, развивающийся в зависимости от его перемещений. Инсталляция динамична и находится в постоянном развитии, в котором зритель играет роль завершающего звена.

Звук и внимание

Теоретики феноменологии звука сходятся на том, что, чтобы добиться необходимого качества слушания от воспринимающего требуется активная осмысленная включенность. Расфокусированное сонорное восприятие не может дать всей полноты погружения в звуковое произведение.

²² Дон Айде также рассматривает рецепцию звука не как изолированную, но в её единстве с другими чувствами. Он утверждает, что единство чувств изначально присуще человеку, и его восприятие телесно и глобально (global experience). Для него практика звуковой феноменологии не означает изолированного рассмотрения только слуха. Она лишь смещает акцент. Более того, звук и музыка пронизывают все воспринимающее тело. Мы слышим не только при помощи ушей, звук также отражается в наших костях и внутренних органах, а движения и ритмы музыки оживляют тело, проникая в него. – *Ihde, D. Listening and Voice. Phenomenologies of Sound. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press, 2007.*

²³ *Clifton, Thomas. Music as Heard: A Study in Applied. Phenomenology. New Haven, CT: Yale University Press. 1983.*

²⁴ Ibid.

²⁵ *Waterman, Ellen. The poetic dimension of sound art: Gordon Monahan's Claybank Installations // Sighting, Citing, Siting: Crossfiring / Irwin Kathleen, ed. Mama Wetotan: Theorising Practice, University of Regina Press, 2009.*

²⁶ *Christensen, Erik. Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience / PhD Thesis, Aalborg University, Denmark, 2012.*

²⁷ *Clifton, Thomas. “Music as Constituted Object” // Music Man, 2, 1976, 73-98.*

Дон Айде самой целью своего феноменологического исследования ставит выявление незаметных аспектов музыкального опыта²⁸. Для этого нужно, говорит он, заменить «естественный подход» к слушанию на «феноменологический подход». Это означает необходимость пристального сфокусированного внимания непосредственно на музыке. Айде, следуя феноменологической редукции Гуссерля, призывает отбросить научные, культурные, обыденные предпосылки восприятия звука, и направить восприятие на само раскрывающееся музыкальное полотно, позволяя ему в Хайдеггеровских терминах «показать себя в самом себе»²⁹.

Лоуренс Феррара называет такое восприятие «открытым слушанием» (open listening), описывая его как лишенное каких-либо предзаданных установок и характеристик, и позволяющее слушающему свободно реагировать на звук³⁰.

Томас Клифтон, развивая эту линию, приходит к мнению, что прослушивание музыки – это активный процесс. Причём, он никогда не является окончательным, это непрерывное развитие. Более того, Клифтон говорит, что смысловое содержание акустического произведения также не является окончательно предустановленным и зафиксированным автором, но во многом достраивается слушателем³¹. Поэтому от последнего требуется позиция активного восприятия, сфокусированного внимания. Когда слушатель полностью поглощен звуком, он чувствует, что его интенционально направленное сознание в свою очередь наполняется музыкой, поглощается ей. Словами Клифтона: «я схватываю музыку, а музыка схватывает меня»³².

В дополнение, слушатель волен манипулировать собственным восприятием, смещая акценты на различные аспекты произведения: звук отдельного инструмента, нюансы композиционной структуры, источник и направленность звука, общую музыкальную панораму. Айде называет это свойство рецепции «изменчивостью фокуса» (variable focus)³³, описывая этим понятием наши возможности по трансформации слухового поля и конструированию индивидуального опыта встречи с музыкой.

Снова обратившись к работе Филипс, мы увидим, что без осознанной включенности и внимания зрителя она бессильна раскрыть всю полноту своего художественного содержания. Она превращается просто в фоновую музыку, пусть и немного странную, но в целом мало чем отличающуюся от музыки в парке, на вокзале или любом другом публичном месте. Искусство рождается из встречи внимательного зрителя с произведением. Только в этом случае инсталляция будет способна вовлечь его в свою внутреннюю динамику, свою глубину, настроение и содержание. Только через внимание возможно восприятие тонкого баланса между гармонией и раздробленностью, с помощью которого художник закладывает в произведение эмоциональное переживание отдельно взятой судьбы, рассказывая эту историю на ином уровне, до её рационального и сознательного понимания. Передавая смыслы невербально, воздействуя звуком на тело напрямую, минуя первоначальное осмысление, Филипс добивается у зрителя внутреннего чувственного отклика.

Заключение

Феноменологический подход к искусству звука раскрывает широкие возможности глубокого комплексного анализа акустических произведений, более полного и глубокого их понимания и восприятия. Мы попытались наметить лишь несколько характеристик звука, на основе которых строится существование саунд-инсталляций и восприятие их слушателями.

²⁸ *Ihde, Don* (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press.

²⁹ *Christensen, Erik*. *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience* / PhD Thesis, Aalborg University, Denmark, 2012.

³⁰ *Ferrara, Lawrence*. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. London: Greenwood Press, 1991.

³¹ *Clifton, Thomas*. "Music as Constituted Object" // *Music Man*, 2, 1976, 73-98.

³² *Ibid.*

³³ *Ihde, Don* (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press.

С феноменологической точки зрения человек, попадая в наполненное звуком пространство произведения искусства, оказывается включенным в комплексный процесс взаимодействия его субъективности и внешней акустической среды. Звуку внутренне присуща пространственность и темпоральность, а его восприятию человеком – тактильность, так как звук способен вызывать непосредственные телесные и эмоциональные реакции. Переживая этот опыт, субъект конструирует восприятие места и раскрывающегося в нём художественного произведения специфически, аффективно его переживая и наделяя концептуальными смыслами. Тело зрителя приобретает особое качество движения, оно выстраивает собственный образ и образ окружающего мира в соответствии с изменяющейся сонорной средой. При этом, для полноценного взаимодействия с произведением от слушателя требуется особое качество внимания, его восприятие активно, и он в некотором смысле оказывается соавтором, так как фокус его интенционально направленного сознания придает произведению статус завершенности. Все эти свойства звука позволяют художникам обращаться напрямую к чувственному восприятию зрителя, погружая его в специфический опыт и вызывая в его теле и сознании особый отклик и особое состояние включенности и внимания к миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вдовина, И.С. Морис Мерло-Понти: интерсубъективность и понятие феномена // История философии / под ред. Г. Тавризян. Вып. 1. – М.: ИФ РАН, 1997. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://iph.ras.ru/page50935802.htm> (Дата обращения: 12.06.2015)
2. Гуссерль Э. Идея феноменологии: Пять лекций / пер. с нем. и комментарии Н.А. Артеменко, вступ. ст. И.И. Мавринского. – СПб: ИЦ «Гуманитарная академия», 2006.
3. Демченко Л.М., Гончаров Н.В. Феноменология восприятия и понятие телесности как альтернативный способ раскрытия специфики субъективности в философии М. Мерло-Понти // Вестник ОГУ. 2012. №7 (143).
4. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.
5. Шпарага, О. Феноменология опыта: опыт как «почва и горизонт» познания // Логос, 2001, №2 (28).
6. Фишер-Лухте, Э. Эстетика перформативности. М.: Межд. театр. агентство Play&Play, Канон+, 2014.
7. Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004.
8. Christensen Erik Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience / PhD Thesis, Aalborg University, Denmark, 2012.
9. Clifton Thomas Music as Constituted Object // Music Man, 2, 1976, 73-98.
10. Ferrara L. Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference. London: Greenwood Press, 1991.
11. Gallagher Shaun, Zahavi Dan The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science / Routledge, 2008.
12. Ihde D. Listening and Voice. Phenomenologies of Sound. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press, 2007.
13. Kathleen Irwin, ed. Sighting, Citing, Siting: Crossfiring/Mama Wetotan : Theorising Practice / University of Regina Press, 2009.
14. Ouzounian G. Embodied Sound: Aural Architectures and the Body / Contemporary Music Review 25(1/2), 2006: 69-79.
15. Ouzounian G. Sound art and spatial practices : situating sound installation art since 1958 / PhD Thesis, UC San Diego, USA, 2008.
16. Pollack B. Now hear this: sound art has arrived by / Artnews, November 2013. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.artnews.com/2013/11/14/now-hear-this-sound-art-has-arrived/> (дата обращения: 10.06.2015).
17. Schedel M. and Uroskie A.V. Introduction: Sonic Arts and Audio Cultures. Writing about Audiovisual Culture / Journal of visual culture, SAGE Publications, Vol 10(2), 2011.

REFERENCES

1. Christensen Erik. *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience*. PhD Thesis, Aalborg University, Denmark, 2012.
2. Clifton Thomas. "Music as Constituted Object" in *Music Man*, 2, 1976, 73-98.

3. Demchenko L.M., Goncharov N.V. "Fenomenologija vosprijatija i ponjatie telesnosti kak al'ternativnyj sposob raskrytija specifiky subektivnosti v filosofii M. Merleau-Ponty" [Phenomenology of perception and concept of embodiment as alternative way to discover intersubjectivity in the philosophy of Maurice Merleau-Ponty] in *Vestnik OGU*. 2012. №7 (143).
4. Ferrara L. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. London, Greenwood Press, 1991.
5. Fischer-Lichte Er. *Jestetika performativnosti* [The aesthetics of the performativity], Moscow, Mezhdunarodnoe teatralnoe agentstvo Play&Play, Kanon+, 2014.
6. Gallagher S., Zahavi D. *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. Routledge, 2008.
7. Husserl Ed. *Ideja fenomenologii: Pjat' lekcij* [The idea of phenomenology: five lectures], transl. and comment. N.A. Artemenko, intro. I.I. Mavrinskogo. Saint-Petersburg, Gumanitarnaja akademija, 2006.
8. Ihde D. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press, 2007.
9. Ivin, A.A., ed. *Filosofija: Jenciklopedicheskij slovar'* [Philosophy: encyclopedic dictionary] Moscow, Gardariki, 2004.
10. Kathleen Irwin, ed. *Sighting, Citing, Siting: Crossfiring*. Mama Wetotan: Theorising Practice, University of Regina Press, 2009.
11. Merleau-Ponty M. *Fenomenologija vosprijatija* [Phenomenology of perception] transl. I.S. Vdovina, S.L. Fokin. Saint-Petersburg, Juventa; Nauka, 1999.
12. Ouzounian G. "Embodied Sound: Aural Architectures and the Body" in *Contemporary Music Review* 25 (1/2), 2006: 69-79.
13. Ouzounian G. *Sound art and spatial practices : situating sound installation art since 1958*. PhD Thesis, UC San Diego, USA, 2008.
14. Pollack B. "Now hear this: sound art has arrived by" in *Artnews*, November 2013. [URL: <http://www.artnews.com/2013/11/14/now-hear-this-sound-art-has-arrived/> (free: 10.06.2015).
15. Schedel, M. and Uroskie, A. V. "Introduction: Sonic Arts and Audio Cultures. Writing about Audiovisual Culture" in *Journal of visual culture*, SAGE Publications, Vol 10 (2), 2011.
16. Shparaga Olga. "Fenomenologija opyta: opyt kak "pochva i gorizont" poznaniya" [Phenomenology of experience: experience as a "basis and horizon" of the knowledge] in *Logos* (Moscow), 2011, 28 (2).
17. Vdovina, I.S. Maurice Merleau-Ponty: intersubektivnost' i ponjatie fenomena [Maurice Merleau-Ponty: intersubjectivity and the concept of the phenomenon] in *Istorija filosofii* [History of Philosophy], ed. G. Tavri-zjan. Vol. 1. Moscow, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 1997. URL: <http://iph.ras.ru/page50935802.htm> (12.06.2015).

SUMMARY

К ВОПРОСУ О ФИГУРНЫХ РЕЛЬЕФАХ В СКАЛЬНЫХ ЦЕРКВЯХ ЭФИОПИИ

УДК 7.027.2+72.04:73/77

Автор: *Клюев Сергей Андреевич*, аспирант Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства, e-mail: serjklyuvue@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена проблеме фигурных рельефов в скальной архитектуре Эфиопии. Фигурный рельефный декор - в целом нетипичное явление для скальной архитектуры Эфиопии. Рассматриваются возможные варианты происхождения этого явления на примере двух памятников комплекса Лалибелы: церквей Бетэ-Марйам и Бетэ-Голгота. Рассматривается вопрос о возможном влиянии как искусства Христианского Востока, так и Европы.

Ключевые слова: фигурные рельефы, скальная архитектура, Эфиопия, Лалибела, святые всадники, декор, скульптура

TO THE QUESTION OF FIGURATIVE RELIEFS IN ROCK-HEWN CHURCHES OF ETHIOPIA

UDC 7.027.2+72.04:73/77

Author: *Klyuev Sergey*, Ph.D. Student at the Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning (Russia), e-mail: serjklyuvue@yandex.ru

Summary: The paper examines reliefs in ethiopian rock-hewn architecture. We try to answer why sculpture decoration is not typical for rock-hewn architecture of Ethiopia. We consider existing hypotheses of the origin of this phenomenon and making our conclusions in the case-study of monuments of the Bet-Maryam and Bet-Golgotha (Lalibelas complex). We try to track influence not only Christian Eastern, but also European art on the idea to use relieves in the rock-hewn architecture.

Keywords: figurative relief, rock-hewn architecture, Ethiopia, Lalibala, equestrian saints, sculpture

СВОЕОБРАЗИЕ ТРАКТОВКИ ЗАПАДНОГО ФАСАДА В РАННЕЙ АНГЛИЙСКОЙ ГОТИКЕ НА ПРИМЕРЕ СОБОРА В ПИТЕРБОРО

УДК 7.033.5(410.1)

Автор: *Поспелова Юлиана Евгеньевна*, студентка третьего курса кафедры Теории и истории декоративного искусства и дизайна, МГХПА им. Строганова, e-mail: ju.rainbow23@gmail.com

Аннотация: В статье, обращенной к проблеме трактовки западного фасада в ранней английской готике, рассмотрен фасад собора в Питерборо как один из ярких примеров оригинальности мысли английских зодчих.

Ключевые слова: средневековое искусство, готическая архитектура, ранняя английская готика

ORIGINALITY OF REPRESENTATION OF WEST FRONT IN THE EARLY ENGLISH GOTHIC PERIOD IN TERMS OF PETERBOROUGH CATHEDRAL

UDC 7.033.5(410.1)

Author: *Pospelova Juliana*, third-year student of the Department of Theory and History of Applied Arts and Design of Stroganov Moscow State Academy of Applied and Industrial Arts, e-mail: ju.rainbow23@gmail.com

Summary: The article considers the question of west façade representation in the Early English Gothic period and studies the west front of Peterborough cathedral as one of the most powerful examples of original artistic thought of English architects.

Keywords: Medieval Art, Gothic architecture, Early English Gothic style

ЗООМОРФНЫЕ МОТИВЫ В РОМАНСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ИСПАНИИ

УДК 72.033.4

Автор: *Терентьева Линда Максимовна*, студентка Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, e-mail: linda1294@yandex.ru

Аннотация: Многочисленные памятники романской архитектуры разбросаны по всей Европе. Испанская романика выделяется своими яркими национальными чертами, которые были обусловлены историческими, политическими, географическими, а также культурными факторами. В данной статье рассматривается вопрос происхождения некоторых национальных особенностей испанской романики, а также приводится стилистический и иконографический анализы избранных памятников провинции Бургос, Испания.

Ключевые слова: романское искусство, Испания, монументальная скульптура, архитектура, зооморфные мотивы

ZOOMORPHIC FORMS IN THE SPANISH ROMANESQUE SCULPTURE

UDC 72.033.4

Author: *Terentyeva Linda*, student of Moscow State Academy of Arts and Industry named after Stroganov, e-mail: linda1294@yandex.ru

Summary: Numerous monuments of Romanesque architecture are scattered all over Europe. Spanish Romanesque is notable for local features, provoked with many factors: historical, political, geographical and cultural. This article studies origins of some local characteristics of the Spanish Romanesque, such as particular zoomorphism (beast-shapes) of monumental decorations, providing stylistic and iconographic analysis of exemplar monuments of the province of Burgos, Spain.

Keywords: Romanesque art, Spain, monumental sculpture, architecture, zoomorphic forms

ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ В НАТЮРМОРТАХ ХУДОЖНИКОВ «БУБНОВОГО ВАЛЕТА»: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

УДК 7.036

Автор: *Королева Ольга Александровна*, аспирант кафедры русского искусства факультета теории и истории искусств СПбГАИЖСА (Академии художеств) им. Репина, e-mail: oolgakor@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается теоретический аспект предметно-пространственных отношений как онтологического вопроса художественной пластики. Важнейшие составляющие понятия раскрываются на примере натюрмортного творчества художников «Бубнового вале́та». Иллюстративный материал охватывает период 1908-1916-х годов. Проводится мысль о принципе пластической детерминированности, то есть степени зависимости образной системы произведения от характера художественно-выразительных средств. В статье особое внимание уделяется пониманию эволюции предметно-пространственных отношений как диалектического единства предмета и пространства на плоскости, а также особенностям их пластической материализации / дематериализации.

Ключевые слова: предмет, пространство, пластика, онтология, «Бубновый валет», искусство XX века, натюрморт, авангард

SUBJECT-SPATIAL RELATIONS IN THE STILL LIVES OF THE ARTISTS OF “THE BUBNOVIY VALET” ART-GROUP: A THEORETICAL VIEW

UDC 7.036

Author: *Korolyova Olga*, postgraduate student Faculty of Theory and History of Art Ilya Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture, e-mail: oolgakor@gmail.com

Summary: The theoretical aspect of the object-spatial relations is considered as ontological problem of the artistic plastic. The most important lines of the idea are explained on example of still lives by the artists of “The Bubnoviy valet” Russian art group. The illustrative material includes years from 1908 to 1916. The plastic determinism in these works, we prove, is dependence of the figurative system and general composition from the main character of expressive artistic methods and means. Special attention is paid to the evolution principles of the object-spatial relations as dialectical unity of object and space on the plane, and to the peculiarity of their plastical materialization and dematerialization.

Keywords: object, space, plastic, ontology, “The Bubnoviy valet”, art of the XX century, still life, avant-guard

СЕРИЯ КОНДИТЕРСКИХ ВКЛАДЫШЕЙ «ВИДЫ СИБИРИ И ЕЕ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ» КАК ЧАСТЬ МАССОВОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

УДК 769.91

Автор: *Михайлова Наталья Олеговна*, магистрант факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге, e-mail: mikhaylovawork@gmail.com

SUMMARY

Аннотация: Серия вкладышей товарищества «Эйнем» «Виды Сибири и ее железной дороги» наглядно демонстрирует некоторые «реперные точки» массовой визуальной культуры рубежа XIX-XX веков. Она отражает особенности взгляда на строительство Сибирской железной дороги и символического «присвоения» Сибири жителем Центральной России.

Ключевые слова: массовая культура, визуальная культура, реклама, кондитерские вкладыши, Сибирь, Сибирская железная дорога

CONFECTIONERY TRADE CARDS FROM THE SERIES “THE VIEWS OF SIBERIA AND THE SIBERIAN RAILWAY” AS PART OF MASS VISUAL CULTURE OF THE LATE 19 EARLY 20 CENTURY RUSSIA

UDC 769.91

Author: *Mikhaylova Natalia*, MA student of Art History department. European University at St. Petersburg (Russia), e-mail: mikhaylovawork@gmail.com

Summary: A series of trade cards “The views of Siberia and the Siberian railway” demonstrates some key points of the mass visual culture of the late XIXth –early XX-th centuries. The series reflects the vision on Siberian Railroad and the symbolic appropriation of Siberia by a Central Russia resident.

Keywords: mass culture, visual culture, advertising, confectionery trade cards, Siberia, Siberian railroad

ФЕНОМЕН ТЕАТРА ТАИРОВА

УДК 792(027+075)

Автор: *Соколова Анна Романовна*, студент (бакалавр) III курса факультета теории и истории декоративно-прикладного искусства и дизайна Московской Государственной Художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова, e-mail: anna.karenina_94@mail.ru

Аннотация: Уникальную роль в истории отечественного театрального искусства сыграл во всех смыслах передовой для начала XX века Театр Таирова (Камерный театр). В данном случае феномен театра неразрывно связан с феноменальностью его режиссера. Данная статья посвящена истории возникновения и становления театра Таирова в контексте театральной жизни рассматриваемого периода, а так же личности режиссера: новаторству и системному подходу вышеупомянутого по отношению к стилю театра, мастерству актера, задачам режиссера и театрального художника, роли литературы и музыки в театре, сценической атмосфере и костюму.

Ключевые слова: театр, Таиров, режиссер, актер, сценография

PHENOMENON OF THE TAIROV'S THEATRE

UDC 792(027+075)

Author: *Sokolova Anna*, student (bachelor) of the 3rd course of theory and history of applied and decorative arts and design faculty of Stroganov Moscow State University of Arts and Industry, e-mail: anna.karenina_94@mail.ru

Summary: An unique role in the history of Russian theater art perfectly played advanced in artistic achievements at the level of the early 20 c. Tairov's theater (Chamber Theater). Theatre phenomenon was here inseparable from the figure of its director. The article focuses on the history and formation of the Tairov's theater in the context of theatrical life of the period and of personality of the director: his formal innovations and the systematic approach regarding theatre style, mastery of the actor, tasks of director and stage designer, the role of literature matter and music in the theater, stage atmosphere and costume decisions.

Keywords: theatre, Tairov, director, actor, scenography

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА СТЕКЛОПЛАСТИКИ В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛЕ

УДК 748

Автор: *Субботина Олеся Сергеевна*, аспирант кафедры искусствоведения и культурологии Санкт-Петербургской Государственной Художественно-Промышленной Академии им. А.Л.Штиглица, e-mail: leskus30@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена истории возникновения и развития жанра стеклопластики (арт-объекта) на базе советской школы стеклоделия. На основе рассмотренных произведений определяются основные черты оригинального жанра в художественном стекле XX века. Анализ творчества современных художников выявляет глубокую преемственность традиций в российском стекле.

Ключевые слова: Советское искусство, стеклоделие, художественное стекло, жанровая дифференциация, арт-объект

THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF THE GENRE OF GLASS ART OBJECT IN SOVIET ART GLASS

UDC 748

Author: *Subbotina Olesya*, Ph.D. Student, Saint-Petersburg State Academy of Art and Design named after Alexander Stieglits (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: leskus30@mail.ru

Summary: The article is devoted to the history of the emergence and development of the genre of glass-plastic (glass art object) in Soviet school of glassmaking: the pure genre from the applied genre. On the base of particular works, we define the main features of the original genre in the art glass of the twentieth century. The analysis of creativity of modern artists reveals deepest old traditions of art glass in contemporary Russia.

Keywords: Soviet art, glass making, art glass, genre differentiation, art object

ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОГО КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМА В АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ НУАР

1940-1950 ГГ.

УДК 791.43.03

Автор: *Склярлова Яна Алексеевна*, студентка 1 курса магистерской программы «Искусство кино» факультета истории искусств Российского Государственного Гуманитарного Университета, e-mail: ya.sklyarova@gmail.com

Аннотация: Немецкие кинематографисты оказали влияние на американских режиссеров времен второй мировой войны. Цель статьи – проанализировать творческий метод немецкого киноэкспрессионизма, которые американские режиссеры использовали в своих фильмах 40-50 гг.

Ключевые слова: нуар, киноэкспрессионизм в Германии, кьяроскуро, декорации экспрессионизма, светотень

TRADITIONS OF GERMAN EXPRESSIONISM IN AMERICAN FILMS NOIR 1940-1950

UDC 791.43.03

Author: *Sklyarova Jana*, first-year student of master program “The Art of Cinema”, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: ya.sklyarova@gmail.com

Summary: German filmmakers influenced American cinema of the WWII period. The article aims to reconstruct and analyze the creative method of the German expressionism that American directors borrowed in the films of 1939-1959.

Keywords: noir, German expressionism, chiaroscuro, scenery of expressionism, chequered light and shade

СВОЙ/ЧУЖОЙ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ РАННЕГО ДЖ.ДЖАРМУША

УДК 791(43-2+43.04+44.071.1)

Автор: *Федуненко Евгений Игоревич*, студент 1 курса магистерской программы «Искусство кино» факультета истории искусств Российского Государственного Гуманитарного Университета, e-mail: eugen.fet@yandex.ru

Аннотация: В статье дан разбор первых кинолент Дж.Джармуша «Более странно, чем в раю», «Вне закона» и «Таинственный поезд», которые можно объединить в «трилогию иностранца». В каждой картине представлен взгляд на Америку с точки зрения приезжего, чужого. В статье сделана попытка установить художественные функции образа иностранца в ранних работах Джармуша.

Ключевые слова: Джармуш, иностранец, чужой, американский кинематограф, «американская мечта»

NATIVE/ALIEN AS ART CONCEPT OF EARLY JIM JARMUSCH MOVIES

UDC 791(43-2+43.04+44.071.1)

Author: *Fedunencko Evgeniy*, first-year student of master program “The Art of Cinema”, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: eugen.fet@yandex.ru

Summary: The article analyses early Jim Jarmusch movies “Stranger than Paradise”, “Down by Law”, “Mystery Train”, which all could be united as “foreigner trilogy”. In all these pictures Jarmusch views on America with the years of newcomers, so the problem is, why Jim Jarmusch needs a foreigner as art concept of Alien, working for the main message of the film.

Keywords: Jarmusch, foreigner, alien, American cinema, “American dream”

SUMMARY

ЖИВОПИСЬ В КИНО: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД П. ГРИНУЭЯ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ГОЛЬЦИУС И ПЕЛИКАНЬЯ КОМПАНИЯ»)

УДК 791(43-2+43.04+44.071.1)

Автор: *Скалдина Софья Николаевна*, студентка 1 курса магистерской программы «Искусство кино», факультета истории искусств Российского Государственного Гуманитарного Университета, e-mail: sonya.skaldina@gmail.com

Аннотация: Питер Гринуэй – одна из ярких фигур современного авторского кинематографа. Его фильмы отличаются насыщенной визуальной составляющей и склонностью к взаимодействию с другими искусствами. Статья посвящена основным методам работы Питера Гринуэя с живописью в кино, а также их использованию в фильме «Гольциус и Пеликанья компания».

Ключевые слова: Гринуэй, визуальный язык кино, живопись в кино, Гольциус и Пеликанья компания, авторское кино

PETER GREENAWAY'S ARTISTIC METHOD TO WORK WITH PAINTING IN CINEMA: "GOLTZIUS AND THE PELICAN COMPANY"

UDC 791(43-2+43.04+44.071.1)

Author: *Skaldina Sofya*, first-year student of master program "The Art of Cinema", Faculty of the History of Arts, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: sonya.skaldina@gmail.com

Summary: Peter Greenaway, one of the most outstanding directors in contemporary cinema, is famous for his works with rich visual component, tending to mix different types of art. The article investigates main Peter Greenaway's methods to rework paintings in his movies, which finds its perfect implementation in his film "Goltzius and the Pelican Company".

Keywords: Greenaway, visual language, painting in cinema, Goltzius and the Pelican Company, art-house

К ПРОБЛЕМЕ ФЕНОМЕНОЛОГИИ ЗВУКА

УДК 7.038.55

Автор: *Лукьянова Ольга Ярославна*, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: lukyanolga@gmail.com

Аннотация: Использование звука в качестве основного медиа позволяет раскрыть новые возможности искусства инсталляции. В саунд-инсталляциях соединяются свойства пространства, характеристики самого звука и особый модус вовлеченности зрителя. Звуковая инсталляция акцентирует внимание на взаимосвязи акустики и среды и её физических, тактильных, социальных, исторических, нарративных и других аспектах. Исходя из этого, искусство звуковой инсталляции требует специфических аналитических инструментов для её анализа и теоретического осмысления. Наиболее адекватным с этой точки зрения представляется феноменологический подход к звуку, то есть рассмотрение его как феномена, постигаемого в человеческом опыте восприятия и осмысления акустических импульсов.

Ключевые слова: саунд-арт, звуковая инсталляция, феноменология, Сьюзен Филипс

TOWARDS A PHENOMENOLOGY OF SOUND

UDC 7.038.55

Author: *Lukyanova Olga*, MA, Department of Cinema and Contemporary Art Studies, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: lukyanolga@gmail.com

Summary: The use of sound as a primary media reveals new dimensions of installation art. Sound installation combines features of space, parameters of sound itself as well as special mood of spectator's engagement. Sound installation focuses on the relationship of acoustics and space in the physical, tactile, social, historical, narrative and other aspects. Art of sound installation requires special analytical tools for its analysis and theoretical understanding. The most adequate will be phenomenological approach to the sound, which considers sound as a phenomenon in human experience of perception and of interpretation of acoustic effects.

Keywords: sound-art, sound installation, phenomenology, Susan Philipsz

