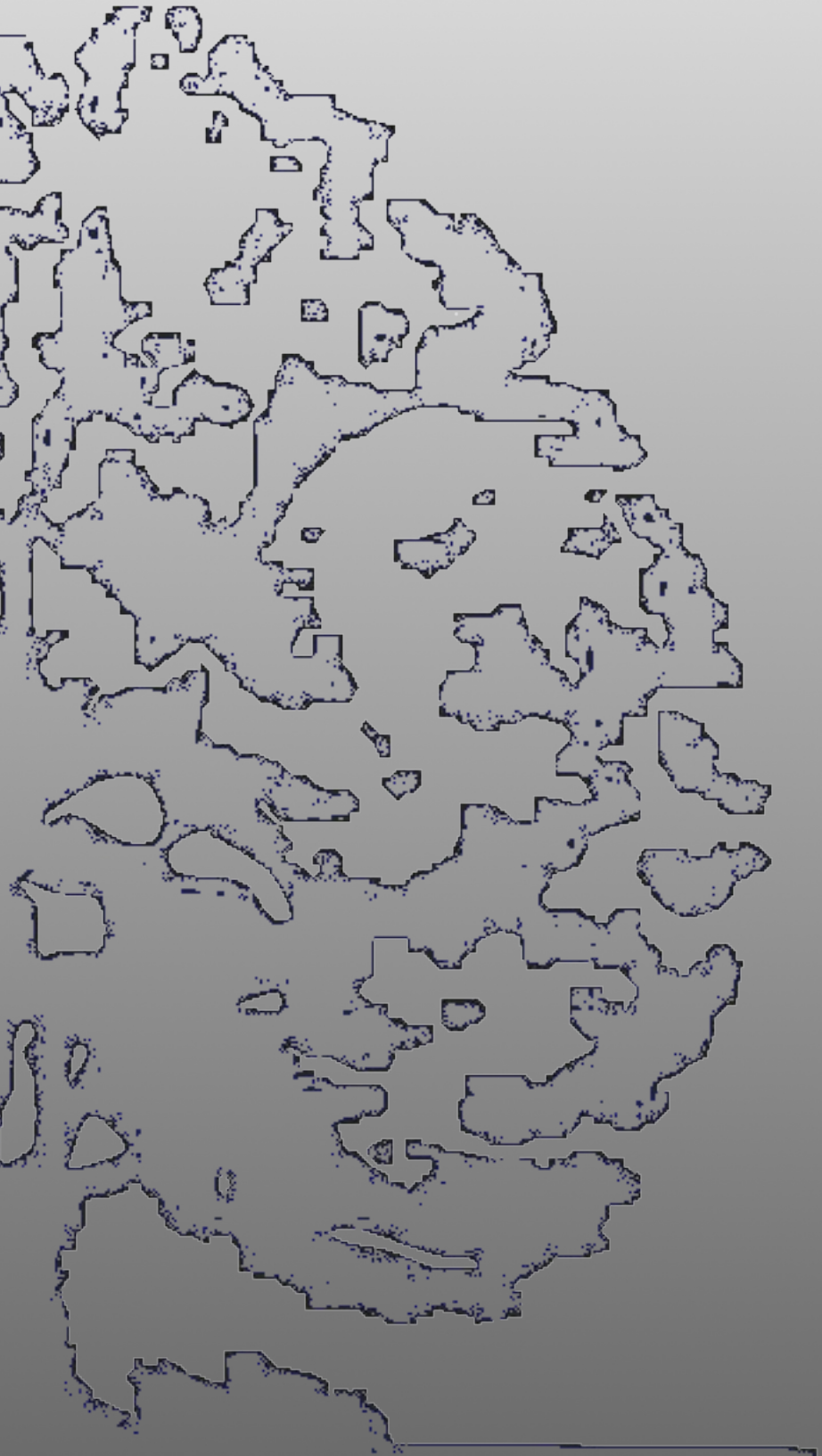
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

Десятый год издания / 10th Year of publication



№37 (1-2020)
январь-март / January-March

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

Кравцова Елена Евгеньевна, доктор психологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института изучения детства, семьи и воспитания Российской академии образования (Москва, Россия).

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия).

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

Спиридонов Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

Тхостов Александр Шамилевич, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК» (Москва, Россия).

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и мадиаискусства ГМИИ им.А.С.Пушкина (Москва, Россия).

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, и.о. зав.кафедрой теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Ответственные за выпуск: В.А. Колотаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения, доцент)

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, 2020

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubjana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

Kravcova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor, Chief research fellow of the Institute for the Study of Childhood, Family and Upbringing of the Russian Academy of Education (Moscow, Russia).

Krivtsun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor (Moscow, Russia).

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia)

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor,Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography" (Moscow, Russia).

Shishko, Ol'ga Viktorovna, founder of the “MediaArtLab” Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil., associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH (Moscow, Russia).

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate Professor, department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor, acting Head of the Department of theory and history of modern and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia).

Executive editors of the issue: V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD, associate Professor).

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА 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 ФС77-45872
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, 2020

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *Е.В. Кревченко* Историография изучения проблем средневековой иллюминированной картографии

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

19 *А.В. Мельченко* Луристанские колчанные накладки: исторический контекст и вопросы художественной атрибуции

26 *И.А. Абрамкин* Автопортреты М.-Э. Виже-Лебрен с ребенком: интерпретация образа матери в 1780-е годы

34 *Д.О. Мартынова* Отражение «Великого невроза» второй половины XIX века в творчестве Фелисьена Ропса

41 *С.И. Баранова, Е.Ю. Деменина* К истории каминов «Встреча Вольги Святославовича и Микулы Селяниновича» М.А. Врубеля

48 *А.П. Салиенко* Обращение к традиции и сложение стереотипа «изображения» художника в советской прозе 1920–1970-х гг. Портрет художника

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

58 *Е.А. Карцева, М.Л. Звягинцева* Паблик-арт: терминологические подходы и критерии идентификации

74 *Я.Э. Цырлина, С.К. Кудрин* «Манифест отеля “Челси”» Ива Кляйна: перевод и попытка интерпретации

КИНО

85 *Е.А. Стругова* Реализм как свойство и как эффект кинематографического образа в концепции Андре Базена: историко-теоретический аспект

98 *Н.А. Цыркун* Кросс-культурная специфика цветового решения в кинотрилогии М. Найта Шьямалана

106 *А.В. Тарасова* Одомашнивание вампира в эпоху Чосон: южнокорейский телесериал «Ученый, гуляющий ночью» как пример глокализации

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

115 *Е.В. Подобуева* Кризис искусства: Малевич, Бердяев, Гершензон

125 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *E.V. Krevchenko* The history of studies in medieval illuminated cartography

HISTORY OF ART

19 *A.V. Melchenko* Luristan quivers' covers: the historical context and art attribution

26 *I.A. Abramkin* Self portraits with a child by Vigee Le Brun. The interpretation of the Image of Mother in 1780s

34 *D.O. Martynova* Mapping "The Great neurosis" of the second half of the XIXth century in Felicien Rops's artworks

41 *S.I. Baranova, E.Y. Demenina* On the history of M. Vrubel's "The meeting of Volga Svyatoslavovich and Mikula Selyaninovich" fireplaces

48 *A.P. Salienko* Appellation to the tradition and origin of an artistic "image" stereotype in Soviet Union prose during 1920s-1970s. The portrait of an artist

CONTEMPORARY ART

58 *E.A. Kartseva, M.L. Zvyagintseva* Public art: terminological approaches and identification criteria

74 *Ya.E. Tcyrlina, S.K. Kudrin* Yves Klein's "Manifesto of 'Chelsea Hotel'": Translation and Attempt to Interpretation

CINEMA

85 *E.A. Strugova* Realism as a property and as an effect of the cinematic image in Andre Bazin`s conception: historical and theoretical aspect

98 *N.A. Tsyrkun* Cross-cultural Profile of Colour Assessment in M. Night Shyamalan's Movie Trilogy

106 *A.V. Tarasova* Domestication of the Vampire in the Joseon Era: The South Korean TV series "The Scholar Who Walks the Night" as an example of glocalisation

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

115 *E.V. Podobueva* The crisis of art: Malevich, Berdyaev, Gershenzon

125 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-6-18

Е.В. Кревченко
магистр искусствоведения РГГУ
danivice304@gmail.com

ИСТОРИОГРАФИЯ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИЛЛЮМИНИРОВАННОЙ КАРТОГРАФИИ

Научное изучение средневековой иллюминированной картографии имеет сравнительно короткую историю, так как долгое время было распространено мнение, что картография как таковая в Средние века переживала период упадка. Тем не менее, уже начиная с момента ее зарождения, в христианской картографии во главе угла стояла репрезентация мира с учетом представлений о его неразрывности с процессом священной истории, в то время как географическая достоверность играла лишь второстепенную роль. В данной статье представлен обзор литературы, целью которого является рассмотрение истории изучения средневековой иллюминированной картографии с позиций хронологического подхода, анализ общего спектра обозначенных в ходе этого изучения проблем, а также выявление степени изученности проблемы репрезентации на подобных картах истории.

Ключевые слова: христианская картография, Средние века, репрезентация истории, историография, иллюминированная картография, иллюминированная карта, история картографии, средневековая карта, карта мира, образ мира, mappa mundi, imago mundi, морализованная картография

The study of medieval illuminated cartography has a short history, since for a long time it was widely believed that cartography in the Middle Ages was into a period of its decline. Nevertheless, in Christian cartography, starting from the moment of its inception, at the main focus was the problem of representation of the world within the idea of its inextricable connection with the process of sacred history, while geographical data played here a secondary role. The article presents a review of the literature, the purpose of which is to examine the history of the study of medieval illuminated cartography from the chronological approach, and to analyze the set of the general problems identified during this study, and to establish the level of the studies of the problem of representation history on the medieval maps.

Keywords: Christian cartography, Middle Ages, representation of history, historiography, illuminated cartography, illuminated map, history of cartography, medieval map, world map, world image, mappa mundi, imago mundi, moralized cartography

Христианская картография с самого начала преследовала цель не максимальной географической достоверности, а визуализации истории мира как процесса развертывания Божественного Плана. Определенный вид карты, известный как mappa mundi (с латыни: mappa – салфетка и mundi – мир, но со времен раннего Средневековья понимается как «карта мира»), репрезентовал образ сотворенного Богом мира, включавший представления о неразрывности пространства и времени, тварного мира и его священной истории. Как картографический жанр mappa mundi зарождается в Европе в VII–VIII веках, достигнув расцвета на рубеже XIII–XIV веков. В основе данных карт лежала экуменическая схема T-O типа, визуально отражавшаяся как буква T, вписанная в букву O, где окружностью O ограничивались пределы известной человеку земли, а перекрестьем T эта земля разделялась на отдельные части света.

Принципы репрезентации истории в иллюминации mappa mundi остаются недостаточно полно изученными, так как длительное время считалось, что картография, как таковая, в Средние века переживала период упадка. По этой причине еще в конце XIX века исследователи не придавали самостоятельного значения средневековым картам, воспринимая их лишь как искаженные копии утраченных римских карт. С наступлением XX века ситуация немного меняется, но лишь в его конце интерес к средневековым картам действительно возрастает и mappa mundi начинает

© Кревченко Е.В., 2020

ISSN 2227-6165

рассматриваться как источник мировоззренческих представлений эпохи. Интересной при этом является диссертация Арентцена [Arentzen, 1984], где, уделяя внимание соотношению исторического контекста и текстового наполнения карт, исследователь доказывает, что карты представляли собой один из методов средневековой историографии [Henkel, 1990, p. 283-285] и являлись символом Божественного Плана, проявленного в сотворенном Им мире [Arentzen, 1984, p. 23].

Одной из существенных проблем в изучении mappae mundi (мн. ч.) является отсутствие единого принципа их классификации. Довольно четко ее обозначил Вудвард, который в 1987 году не только разработал свою классификацию карт, но и подытожил работу других авторов [Woodward, 1987, p. 286-370, 295], среди которых Симар [Simar, 1912-1913, p. 1-23, 81-102, 145-169, 225-252, 289-310, 440-441], Эндрюс [Andrews, 1926. p. 61-76], Уден [Uhden, 1931. p. 321-340], Дестомб [Destombes, 1964], Арентцен [Arentzen, 1984]. Сам Вудвард предлагает классифицировать карты по 4 категориям: трехчастные, зональные, четырехчастные и переходные [Woodward, 1987, p. 286-370, 296]. Решив этим проблему невозможности включения ряда карт в какую-либо из категорий предшествующих классификаций, Вудвард упускает проблему возможности включения в рамках собственной классификации одной и той же карты сразу в несколько категорий. После Вудварда возникали и другие попытки решения проблемы, но большинство из них не имели таких четких критериев и разработанной структуры. Так, в 1999 году Чекин отмечает, что классификация средневековых карт все еще остается камнем преткновения исследователей [Чекин, 1999, с. 11].

Mappae mundi изначально привлекали внимание историков с точки зрения истории картографии и содержащихся в них историко-географических сведений, таких как границы государств или степень географических познаний средневековой Европы. Позднее исследователи увидели в них источник по изучению мировоззренческих взглядов эпохи. Как ни странно, но, при всей своей образной наполненности, mappa mundi довольно поздно привлекла внимание историков искусства. Именно поэтому работ, посвященных рассмотрению карты как произведения искусства, все еще мало, и зачастую они посвящены изучению какой-либо конкретной карты с привлечением других в качестве сравнительных примеров. Более широким обзором отличаются такие работы, как «Карты и Монстры в Средневековой Англии» Асы Миттман [Mittman, 2006], где проводятся параллели между иконографией образов диковинных животных карт и книжных миниатюр.

Mappa mundi, являясь многофункциональным произведением, исполнявшим, помимо прочих, функции историографические и дидактические, требует к себе междисциплинарного подхода, который мог бы позволить получить наиболее полное представление о карте как о сложном инструменте визуальной кодификации знаниевого багажа эпохи.

В данной статье представлен обзор литературы по специфике изучения проблем средневековой картографии в целом и ее иллюминации в частности. Целью обзора является рассмотрение общего спектра поставленных относительно mappa mundi проблем, а также выявление степени изученности проблемы репрезентации истории в иллюминации данных карт. Обзор был систематизирован по хронологическому принципу, но с точки зрения проблемного подхода были сделаны акценты на зарождение и эволюцию отдельных проблем, а также рассмотрена степень их изученности.

История научного изучения средневековой картографии начинается с середины XIX века. И одной из первых поставленных проблем была проблема определения того, что вообще представляет средневековая карта и каково ее место в истории картографии.

Первое общее исследование средневековой картографии было предпринято в середине XIX века вторым виконтом Сантарена, португальским дипломатом и историком Мануэлем Франсиско де Барросом, который впервые ввел в оборот термин «картография» (в письме от 8 декабря 1839 года к бразильскому историку Франсиско Адольфо де Варнхагену). Его «Очерк по истории космографии и картографии Средних веков, а также развитии географии после великих открытий XV века, призванный служить введением и пояснением для атласа, состоящего из mappemondes, портуланов и других географических памятников с VI по XVII век» состоял из 3 томов, выпущенных в Париже с 1849 по 1852 год [Santarém, 1849-1852]. Как можно увидеть уже из названия, автор видит

ISSN 2227-6165

в средневековой картографии лишь отсталую стадию географической науки по сравнению с последовавшим после Великих географических открытий прогрессом. Но де Баррос, тем не менее, рассматривает историю картографии во взаимосвязи с историей космографии, в хронологическом порядке описывая особенности мировоззренческих представлений, содержащиеся в трудах авторитетных для Средневековья авторов. Он начинает обзор с Макробия и Орозия и двигается дальше, затрагивая широкий круг таких произведений, как труды Исидора Севильского, Беды Достопочтенного, Гуго Сен-Викторского, Альберта Великого, Роджера Бэкона, Данте и других, что становится первой попыткой анализа мировоззренческого контекста карт.

Некоторые из современников де Барроса также внесли вклад в историю изучения средневековой картографии. Среди них Эдме Франсуа Джомар, Йоахим Лелевел и Мари-Арман д'Авезак Макая [Woodward, 1987, p. 286-370, 293]. Так, в 1839 году Джомар присоединился к кампании по публикации памятников географии [Richard, p. 71-75], в рамках которой с 1842 года начал выпуск атласа «Памятники географии или сборник древних европейских и восточных карт» [Jomard, 1842-1862] с факсимильными версиями карт преимущественно XV и XVI веков, включавших около 30 mappa mundi, а также несколько астрономических карт. Что касается Лелевела, то он начал выпуск четырехтомника «География Средних веков» в 1852 году [Lelewel, 1852-1857], где отметил и арабский вклад в средневековую картографию. Д'Авезак же занимался изучением отдельных карт, среди которых карта Беата [Avezac-Macaya, 1870, p. 193-210] и Херефордская карта [Avezac-Macaya, 1861, p. 321-334].

Первая попытка включения mappae mundi в общую картину эволюции картографии была предпринята в 1879 году Чарльзом Дэйли [Daly, 1879], рассматривавшим историю карт на примерах, начиная с древнегреческих образцов и заканчивая картой Марко Поло, включая и некоторые образцы арабских карт. Дэйли также делает попытку рассмотрения карт с точки зрения особенностей мировоззренческих представлений создателей, но период Средневековья в истории картографии все же характеризует как период упадка.

Начиная со второй половины XIX века появляются первые попытки описания легенд отдельных карт с целью анализа заключенной в них географической информации. Одним из примеров является изданная в 1873 году книга Бэвана и Филлотта, посвященная попытке рассмотрения уровня средневековых географических познаний через анализ информации, содержащейся в образах и легендах Херефордской карты [Bevan, Phillott, 1873].

Первая же попытка глобальной систематизации легенд средневековых карт была произведена немецким ученым и священником Конрадом Миллером в труде, посвященном описанию всех доступных на тот момент mappae mundi, который до сих пор является ценным источником. Он состоял из 6 томов, которые увидели свет в период с 1895 по 1898 год [Miller, 1895-1898]. Миллер также не придает еще самостоятельной ценности средневековым картам, пытаясь с их помощью лишь воссоздать якобы послужившие им прототипами древние греческие и римские карты.

Почти одновременно с Миллером, с 1897 по 1906 год, британский историк Чарльз Рэймонд Бизли выпускает трёхтомник «Заря современной географии: история открытий и географической науки» [Beazley, 1897-1906], где приводит обзор истории картографии, начиная с римских времен и по начало XV века. Так как основные научные интересы Бизли в период написания труда лежали в сфере изучения истории Великих географических открытий, то и его обзор рассматривает весь включенный период как предысторию современной географии, становление которой началось после знаменитых открытий XV века. Его труд, тем не менее, также до сих пор представляет интерес как богатый материалом источник.

В 1925 году вышла книга Джона Киртланда Райта [Wright, 1925], посвященная географическим представлениям эпохи Крестовых походов, где собран богатый материал по мировоззренческим и географическим источникам Средневековья. Но данная книга по большей части описательна, а рассматриваемые автором мировоззренческие взгляды анализируются им с позиций позитивизма как отсталые и подверженные различным суевериям.

ISSN 2227-6165

Другой содержательный источник представляет пятитомный атлас принца Юсуфа Камаля, скомпилированный для него Фредериком Каспаром Видером [Woodward, 1987, p. 286-370] и выходивший в Каире с 1926 по 1951 год [Kamal, 1926-1951]. Несмотря на то, что атлас ограничен вопросами, посвященными исследованию Африки, он включает почти все средневековые карты, которые содержат ее изображение, причем эти карты воспроизведены фотографическим способом, что и делает его ценным источником их иллюстраций.

Британский географ Джордж Кимбл, в связи с отсутствием подобного исследования, приходит к решению написать не очередную историю географических исследований, а историю географической мысли. Результатом становится труд «География в Средние века», вышедший в 1938 году [Kimble, 1938], где автор рассматривает средневековые карты как карты периода «темных веков географии» и продукт ограниченности научных познаний их создателей. Кимбл акцентируется на том, что картография с самого начала зависела от мировоззренческих представлений картографов, что имело место еще во времена Древнего мира. Пытается отследить взаимосвязь между расширением реальных географических познаний и естественной эволюцией картографии. Рассматривая роль расширения границ путешествий человека, он упоминает не только период Великих географических открытий, но и времена Крестовых походов, когда христианское мировоззрение впервые начало глобальное расширение, раздвигая границы мира в представлениях средневекового человека.

В 1949 году, на 16 Международном географическом конгрессе в Лиссабоне, историк Марсель Дестомб выдвинул идею создания общего перечня средневековых карт. Для ее реализации была создана комиссия во главе с Дестомбом для подготовки каталога, в котором первый том предполагалось посвятить mappae mundi, второй – портуланам, третий – региональной картографии, включая карты с Птолемея, а четвертый – печатным картам XV века [Woodward, 1987, p. 286-370]. Четвертый том вышел в 1952 году [Destombes, 1952], а в 1964 году – посвященный mappae mundi первый том [Destombes, 1964]. Два других тома так никогда и не вышли.

Значительный вклад в изучение позднего периода средневековой картографии внесла монография Дюрана «Венско-Клостернойбургский корпус карт XV века: исследование перехода от средневековой к современной науке» 1952 года [Durand, 1952], где рассмотрена неизвестная ранее группа карт XV века, оказавшихся независимыми как от Птолемеевской традиции, так и от традиции средневековых региональных карт. Таким образом, карты представляли переход между средневековой и ренессансной картографией [Woodward, 1987, p. 286-370].

В 1953 году выходит книга Джеральда Роу Кроуна «Карты и их создатели: Введение в историю картографии» [Crone, 1953], где он рассматривает карту как таковую с точки зрения ее различных аспектов: как научный отчет, как исторический документ, как исследовательский инструмент и как объект искусства. Рассматривая эволюцию карты с древних времен, автор включает в ее историю и mappa mundi, но вновь лишь как продукт картографического упадка.

Некоторый всплеск интереса к средневековым картам и содержащейся в них информации появляется после 1957 года, когда в Йельский Университет попала карта XV века, списанная с оригинала XIII века, на которой, в виде острова Винланд к западу от Гренландии, присутствовало изображение Америки. До 1965 года существование карты не афишировалось, так как были сомнения в ее подлинности. Но после обнаружения в 1960 году на острове Ньюфаундленд остатков поселения викингов, карту обнародовали в поддержку идеи норманнской колонизации Америки. За этим последовала конференция и ряд научных статей, посвященных Винландской карте. В частности, в 1965 году вышел труд английского ученого Скелтона и его коллег [Skelton, Marston, Painter, 1965], где рассматривалась связь карты с викингами. В связи с этими событиями появляется спрос на факсимильные издания старых карт. В них пытаются найти географическую информацию об Америке, Скандинавии и Скифии. Как результат этих исканий, в центре исследовательских интересов 70-х годов постепенно оказываются карты более поздних периодов: XVII–XIX веков, а также русские карты периода правления Петра I. Средневековая же картография вновь остается невостребованной.

ISSN 2227-6165

Непосредственная заинтересованность исследователей в средневековых картах начинает появляться позднее, на фоне растущего интереса к общей истории картографии и к роли карты в жизни общества. Но средневековые карты, и особенно mappae mundi, включаемые в процесс картографической эволюции, все еще рассматриваются лишь как результат невежественности и картографического упадка. Тем не менее, постепенно начинают возникать и альтернативные взгляды. Средневековые карты пытаются рассматривать по их видам, в связи с чем становится распространенным мнение, что mappae mundi, которые несли наименьшую географическую достоверность, создавались наиболее ярыми приверженцами библейских взглядов, полагавших, что земля является плоской.

В 1980 году выходит статья Рональда Риса, посвященная поиску связей между картографией и искусством [Rees, 1980, p. 60-78], где он рассматривает влияние средневекового искусства на особенности картографии эпохи. В этом же году Блейкмор и Харлей пишут ряд статей для журнала «Картографика», где демонстрируют новый взгляд на карту как таковую и, в особенности, на карты Средневековья и Ренессанса. Эти статьи рассматривают карту и как артефакт [Blakemore, Harley, 1980, p. 45-53], и как язык [Blakemore, Harley, 1980, p. 87-106]. Авторы проявляют интерес и к иконографии картографических образов [Blakemore, Harley, 1980, p. 76-86]. В 1981 году, в том же журнале, можно найти статью Джонатана Ланмана, посвященную вопросу религиозного символизма буквы Т в схематике mappae mundi [Lanman, 1981, p. 18-22]. Исходя из тематик статей, можно увидеть как в начале 80-х годов начинает возрастать интерес к mappa mundi как к источнику мировоззренческих представлений эпохи.

В 1984 году германский исследователь Йорг-Герд Арентцен защищает диссертацию [Arentzen, 1984], где рассматривает средневековые экуменические карты через призму взаимодействия текста и изображения. Проведя параллели между историческим контекстом создания карт и их текстовым наполнением, Арентцен доказывает, что mappa mundi представляет один из методов ведения средневековой историографии, а также является аллегорией и совокупным символом Божественного плана, отраженного в сотворенном мире.

Широкое внимание средневековым картам уделяют в своих исследованиях в области истории картографии Пол Харвей и Дэвид Вудвард. В 1985 году Вудвард пишет статью по вопросу отражения реальности и символизма, времени и пространства на mappa mundi [Woodward, 1985, p. 510-521], где рассматривает различные виды карт, принципы их строения, а также пытается решить проблему их классификации. В первом томе трехтомного сборника по истории картографии, вышедшем в 1987 году, Харвей посвящает статью локальной и региональной картографии Средневековья [Harvey, 1987, p. 464-501]. В том же сборнике есть статья Вудварда, где он рассматривает вопросы значения текста на mappa mundi, символизма ее образов, а также отношения mappa mundi к другим типам средневековых карт. Он вновь приводит свою классификацию карт, рассматривает их различия между собой [Woodward, 1987, p. 286-370].

В 1991 году Харвей продолжает исследования mappa mundi в книге «Средневековые карты» [Harvey, 1991], где рассматривает различные виды средневековых карт, включая, помимо mappae mundi, и портуланы. Также ставит вопрос о степени влияния исламских и византийских карт на западноевропейскую средневековую картографию, затрагивает основные функции карт и, исходящие из этих функций, сферы применения.

Изучением средневековой картографии в конце 80-х – начале 90-х годов начинает заниматься и Леонид Сергеевич Чекин, российско-американский ученый, родившийся в России. К данному периоду относится ряд его статей по выявлению географической информации, содержащейся в различных mappae mundi. Так, статья 1992 года посвящена вопросу обозначения на Эбсторфской карте русских городов [Chekin, 1992, p. 98-107], а 1993 года – отражению на различных mappae mundi Скандинавии [Chekin, 1993, p. 487-520].

В это же время изучением mappa mundi начинает заниматься американская исследовательница Эвелин Эдсон, и ее первая статья, изданная в 1993 году, посвящена поиску источников трех mappae

ISSN 2227-6165

mundi VIII века [Edson, 1993, p. 169-184]. В 1994 году она пишет статью по карте Палестины Матфея Парижского [Edson, 1994, p. 18-22], а в 1996 году – по изучению средневековых календарных манускриптов для вычисления дат Пасхи, которые содержали элементы mappae mundi T-O типа, а также зональных и других типов карт [Edson, 1996, p. 25-42], где рассматривает принципы графической репрезентации таких календарей. В 1997 году выпускает монографию, посвященную проблемам визуальной репрезентации времени и пространства на средневековых картах [Edson, 1997], где показывает, что мировоззренческие идеи, которые были выражены в mappa mundi, отражали философские и религиозные взгляды картографов. И один из главных элементов мировоззрения, время, отображалось на картах в качестве повествования о духовном развитии человечества. Именно поэтому картографическое пространство mappa mundi было немыслимо без включения в него временной составляющей.

В 1998 году Скотт Вестрем, занимаясь изучением апокалиптических народов Гога и Магога, которые фигурируют в пророческих произведениях как Ветхого (Иез. 38-39), так и Нового Завета (Откр. 20:7), в посвященной этой теме статье [Westrem, 1998, p. 54-75] затрагивает вопрос репрезентации данных народностей на mappae mundi.

В 1998 году в России выходит книга «Образ мира: Географические представления в Западной и Северной Европе V-XIV в.» Елены Александровны Мельниковой [Мельникова, 1998], где автор рассматривает генезис и эволюцию средневекового образа мира как синтез античной и библейской традиций, а также вычленяет основные источники средневековой географии и анализирует влияние на нее понятия «ойкумена».

В 1999 году Чекин, в рамках серии «Древнейшие источники по истории Восточной Европы», издает труд по картографии христианского Средневековья [Чекин, 1999], на страницах которого впервые выпущена подборка mappae mundi, отражавших территории Восточной Европы и Северной Азии. В книге, наряду с репродукциями карт, дана транскрипция их легенд с переводом на русский, а также справочник топонимов, этнонимов и названий животных.

В начале XXI века интерес к mappa mundi становится более всесторонним. В 2001 году Вестрем издает труд, посвященный текстам легенд Херефордской карты [Westrem, 2001], где приводит не только транслитерацию ее латинских текстов, но и их перевод на английский, расширяя тем самым круг читателей.

Постепенно mappa mundi начинает вызывать интерес и у искусствоведов. Примером может служить выпущенная в 2001 году книга историка искусств Наоми Рид Клайн «Карты средневековой мысли: Херефордская парадигма» [Kline, 2001], где автор рассматривает mappa mundi как энциклопедическую панораму концептуального «пейзажа» Средневековья на примерах нескольких карт, но в большей степени Херефордской. Клайн помещает изучение карт в контекст средневекового искусства и интеллектуальной истории. Отмечает, что время и пространство на теле карт словно бы телескопируется, представляя прошлое, настоящее и будущее одновременно. Также производит анализ образов Херефордской карты в их связи с сопроводительными легендами, приводя переводы этих легенд. Проводит параллели между mappae mundi и Колесами Фортуны, изображения которых были популярны во времена Средневековья как один из символов суетности мира. Отмечает, что каждая mappa mundi содержит свою иконографическую программу, диктующую не только ее оформление, но также структуру и образное содержание, рассматривая карты, программы у которых различны.

Немецкая исследовательница Бриджит Энлиш в книге 2002 года [Englisch, 2001] рассматривает mappa mundi как логически продуманное произведение, которое может служить источником информации о средневековом мировоззрении. С помощью математических методов она изучает роль геометрии в средневековой картографии и, в частности, роль правильных треугольников как в построении карт, так и в закономерностях расположения на них ключевых объектов. Математические данные 22 карт, от ранних, воспроизводящих карты Беата и Исидора, и до карт XIII-XIV веков, представленных Псалтырной, Эбсторфской и Херефордской, сведены в таблицы геометрических координат расположенных на этих картах объектов.

ISSN 2227-6165

В 2004 году Эдсон, совместно с Эмили Савадж-Смит, выпускает труд, посвященный средневековым взглядам на Космос и отражению их на картах, графиках, книжных миниатюрах и монументальных изображениях, причем как христианского, так и исламского мира на примерах XII-XVI веков [Edson, Savage-Smith, 2004]. В книге анализируется христианское средневековое видение космоса как строгой иерархии небесных сфер и земли, защищенной небесами со множеством созвездий. Центр мира представлялся расположенным в Иерусалиме, а по краям земли размещались мифические животные и народности. Каждая из небесных сфер содержала определенный морально-нравственный урок для человека, а сама земля являлась мировым театром человеческой истории, направляемой свыше рукой Бога. Mappa mundi, таким образом, исполняла, помимо прочих, морализирующую функцию.

В 2006 году Чекин, продолжая исследования по изучению содержащейся в mappae mundi географической информации, издает труд по отражению на данных картах регионов Северной Евразии [Chekin, 2006]. В том же 2006 году выходит книга «Карты и Монстры в Средневековой Англии» Асы Миттман [Mittman, 2006], где проводятся параллели между иконографией мифических монстров Херефордской, Эбсторфской и других карт и иконографией подобных монстров в миниатюрах манускриптов.

В 2007 году Эдсон выпускает книгу, посвященную картам переходного в истории картографии периода с 1300 по 1492 год [Edson, 2007], где изучает их с точки зрения попыток соблюдения баланса между сохранением традиций и внесением новаторских трансформаций, рассматривая проблему того, каким образом географические открытия миссионеров и торговцев влияли на содержательное наполнение и структурные элементы карт в процессе их эволюции.

В 2008 году выходит сборник статей под редакцией Талберта и Ангера [Talbert, Unger, 2008], представляющий переосмысление опыта истории изучения древней и средневековой картографии. В том же году Альфред Хиатт выпускает книгу «Терра Инкогнита: Изображение антиподов до 1600 года» [Hiatt, 2008], где ставит под сомнение верность толкования средневековой пространственности как исключительно символической и религиозной картины мира. Он рассматривает на примерах карт, схем, трактатов и документов эпохи тот путь, по которому средневековые представления о неизвестной на тот период так называемой нижней части Земли и обитающих там антиподах формировали своеобразную умозрительную картину мира, влияя, в свою очередь, и на его картографию.

Развитие идеи существования антиподов в 2010 году рассматривает в труде «Идея антиподов: место, люди и голоса» Мэттью Голди [Goldie, 2010], базируя исследование на изображениях антиподов не только на картах, но также в литературном наследии и в книжной иллюстрации. Вторая глава его, имеющего широкие временные рамки труда, посвящена месту антиподов в средневековой картографии. Вера в существование антиподов не только вызывала в средневековых умах ряд философских и теологических вопросов, но и играла значительную роль в формировании представлений о строении мира. Голди отмечает, что идея антиподов оказывала влияние и на труды таких авторитетных энциклопедистов, как Ламберт Сент-Омерский на рубеже XI-XII веков и Альберт Великий в XIII веке, и на автора популярных в XIV веке «Приключений Сэра Джона Мандевиля».

В 2011 году Людмила Юрьевна Лиманская в статье, посвященной визуализации духовных странствий в средневековой картографии [Лиманская, 2011, с. 27-31], исследует особенности педагогических практик Гуго Сен-Викторского, который предлагал использовать геометрические элементы mappa mundi в качестве мнемотических матриц для упражнений по тренировке памяти. Ведь развитие памяти в эпоху Средневековья являлось неотъемлемой частью духовных практик человека на его пути к Богу.

Вопросам отражения Святой Земли на средневековых картах посвящен труд Харвея 2012 года [Harvey, 2012], где он рассматривает роль и место на картах образов таких сакральных мест, как Палестина, Иерусалим и земной Рай. Самым же крупным исследованием по вопросу отражения

ISSN 2227-6165

на mappa mundi Рая является книга Алессандро Скафи, изданная в 2013 году [Scafi, 2013]. Рассматривая место расположения и роль образа Рая на картах, а также особенности его иконографии, Скафи предоставляет материал по множеству карт от самых ранних и до самых поздних. Им также рассматривается проблема взаимосвязи времени и пространства на картах, их мировоззренческой наполненности, философского и религиозного смысла.

В конце 2015 года Чет Ван Дазер и Илья Дайнес издают труд по вопросу Апокалиптической картографии [Duzer, Dines, 2015], где размещен материал неопубликованного ранее манускрипта XV века (HM83, Cosmography; Astrological Medicine. Lübeck (?), 1486-1488, Huntington Library), содержащего тематическую подборку карт, отображающих период с 639 по будущий для того времени 1661 год. Карты эти иллюстрируют поэтапные преобразования мира, вплоть до его прохождения через Судный день. Авторы приводят обзорное обсуждение данных карт, дают переводы их комментариев.

Представленный обзор литературы не является всеобъемлющим. Некоторые издания были опущены, так как либо являлись дублирующими темы уже упомянутых, либо были посвящены тонкостям изучения отдельной карты, либо лишь затрагивали средневековую картографию на фоне исследований, посвященных совершенно иной проблематике. Некоторые из последних, представляющие наибольший интерес для данного обзора, тем не менее, были упомянуты. Также необходимо учесть, что большая часть рассмотренной литературы является англо- или русскоязычной. Тем не менее, максимально возможная в сжатых рамках широта обзора должна была создать некое общее представление об истории изучения средневековой картографии, а также относительно поставленных в ходе этого изучения проблем.

На основании анализа рассмотренной литературы можно сделать следующие выводы. Во-первых, научный интерес к средневековой картографии как к источнику мировоззренческих представлений эпохи возник сравнительно недавно, а именно с 80-х годов XX века в мировой науке и с 90-х годов XX века в России, то есть общая история изучения вопроса составляет около 40 лет. Во-вторых, изначально интерес зарождался в двух направлениях: с точки зрения рассмотрения средневековой карты как источника географической информации и с точки зрения ее места в общей истории картографии. И лишь затем она начала привлекать внимание как источник мировоззренческих представлений, рождая интерес к своим функциям, иконографии содержащихся образов и принципам репрезентации заложенных в ней идей. В-третьих, степень изученности проблем, поставленных относительно средневековой карты как источника мировоззренческих представлений еще недостаточно высока, что объясняется короткой историей изучения mappa mundi.

Следует также отметить, что проблема принципов репрезентации истории на mappa mundi в рассмотренной литературе не находится в центре фокуса, в лучшем случае занимая место на периферии работ. Тем не менее, проблема является актуальной, так как интерес к ней все чаще проявляется на фоне более широких исследований по проблемам средневековой картографии и мировоззренческих представлений эпохи. Большой интерес при этом проблема представляет и для истории искусства, так как она напрямую связана с иконографическим и семантическим сложением не только различных исторических образов, но также и общего образа мира, его сакральных мест, диковинных животных и народностей его населяющих, то есть тех образов, которые являются важными при рассмотрении развития европейского искусства в целом.

Широкий функционал mappae mundi и их глубокая информационная наполненность рождает потребность междисциплинарных подходов в их изучении. Обратным образом и данные, полученные в ходе такого изучения, могут быть полезны для исследовательских задач различных наук гуманитарного знания.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лиманская Л.Ю.* Визуализация духовных странствий в хрониках и путеводителях XII-XIII веков / *Л.Ю. Лиманская* // Культура и искусство. 2011. №1. – С. 27-31.
2. *Мельникова Е.А.* Образ мира: Географические представления в Западной и Северной Европе V-XIV в. / *Е.А. Мельникова.* – Москва: Янус-К, 1998.
3. *Чекин Л.С.* Картография христианского средневековья. VIII-XIII вв.: Тексты, перевод, комментарий. / *Л.С. Чекин.* – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999.
4. *Andrews M.C.* The Study and Classification of Medieval Mappae Mundi / *M.C. Andrews* // Archaeologia. – Oxford: Society of Antiquaries of London, 1926. No.75. P. 61-76.
5. *Arentzen J.-G.* Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt- und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild / *J.-G. Arentzen.* – München: Fink, 1984.
6. *Avezac-Macaya M.A.P. d'.* La mappemonde du VIlle siecle de St. Beat de Liebana: Une digression geographique a propos d'un beau manuscrit afigures de la Bibliotheque d'Altamira / *M.A.P. d'Avezac-Macaya* // Annales des Voyages, de la Geographie, de l'Histoire et de l'Archeologie. – Paris: Chez F. Buisson, 1870. Vol. 2. P. 193-210.
7. *Avezac-Macaya M.A.P. d'.* Note sur la mappemonde historiee de la cathedrale de Hereford, determination de sa date et de ses sources / *M.A.P. d'Avezac-Macaya* // Bulletin de la Societe de Geographie. – Paris: Chez Artus-Bertrand, 1861. No.2. P. 321-334.
8. *Beazley C.R.* The dawn of modern geography: a history of exploration and geographical science / *C.R. Beazley.* in 3 vols. Vol.1-2. – London: J. Murray, 1897, 1901; Vol.3. – Oxford: The Clarendon Press, 1906.
9. *Bevan W.L., Phillott H.W.* Mediaeval geography: an essay in illustration of the Hereford Mappa Mundi / *W.L. Bevan, H.W. Phillott.* – London: E. Stanford, 1873.
10. *Blakemore M.J., Harley J.B.* Cultural Meaning: The Iconography Of Maps / *M.J. Blakemore, J.B. Harley* // Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization. – Toronto: University of Toronto Press, 1980. Vol.17. No.4. P. 76-86.
11. *Blakemore M.J., Harley J.B.* Early Maps As Artefacts / *M.J. Blakemore, J.B. Harley* // Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization. – Toronto: University of Toronto Press, 1980. Vol.17. No.4. P. 45-53.
12. *Blakemore M.J., Harley J.B.* Early Maps As Language / *M.J. Blakemore, J.B. Harley* // Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization. – Toronto: University of Toronto Press, 1980. Vol.17. No.4. P. 87-106.
13. *Chekin L.* Cities of Rus on the Ebstorf Map / *L. Chekin* // Scando-Slavica. – London: Taylor and Francis, 1992. Vol.38. P. 98-107.
14. *Chekin L.* Mappae Mundi and Scandinavia / *L. Chekin* // Scandinavian Studies. – Champaign: University of Illinois Press, 1993. Vol.65. No.4. P. 487-520.
15. *Chekin L.* Northern Eurasia in Medieval Cartography: Inventory, Text, Translation, and Commentary / *L. Chekin.* – Turnhout: Brepols, 2006.
16. *Crone G.R.* Maps and their makers: an introduction to the history of cartography / *G.R. Crone.* – London and New York: Hutchinson's University Library, 1953.
17. *Daly C.P.* Annual address: on the early history of cartography, or what we know of maps and the map-making, before the time of Mercator / *C.P. Daly.* – New York: The Society, 1879.
18. *Destombes M.* Catalogue des cartes grave es au XV sie cle. International Geographical Union / *M. Destombes.* – Paris: Bibliothèque nationale, 1952.
19. *Destombes M.* Mappemondes A. D. 1200-1500: Catalogue prepare par la Commission des Cartes Anciennes de l'Union Geographique Internationale / *M. Destombes.* – Amsterdam: New Israel, 1964.
20. *Durand D.B.* The Vienna-Klosterneuburg Map Corpus of the Fifteenth Century: A Study in the Transition from Medieval to Modern Science / *D.B. Durand.* – Leiden: E. J. Brill, 1952.
21. *Duzer C.V., Dines I.* Apocalyptic Cartography: Thematic Maps and the End of the World in a Fifteenth-century Manuscript / *C.V. Duzer, I. Dines.* – Leiden and Boston: Brill Academic Publishers, 2015.
22. *Edson E.* Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed Their World / *E. Edson.* – London: British Library, 1997.
23. *Edson E.* Matthew Paris' “other” map of Palestine / *E. Edson* // The map collector. – New York: Karger Publishers, 1994. Vol.66. P. 18-22.
24. *Edson E.* The Oldest World Maps: Classical Sources of Three VIII Century Mappae mundi / *E. Edson* // The Ancient World. – Chicago: Ares Publishers, 1993. Vol.24. P. 169-184.

25. *Edson E.* The World Map, 1300-1492: The Persistence of Tradition and Transformation / *E. Edson.* – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
26. *Edson E.* World maps and Easter tables: medieval maps in context / *E. Edson* // Imago mundi. The international journal for the history of cartography. – London: Taylor and Francis, 1996. Vol.48. P. 25-42.
27. *Edson E., Savage-Smith E.* Medieval Views of the Cosmos: Picturing the Universe in the Christian and Islamic Middle Ages / *E. Edson, E. Savage-Smith.* – Oxford: Bodleian Library, 2004.
28. *Englisch B.* Ordo orbis terrae: Die Weltsicht in den Mappae mundi des frühen und hohen Mittelalters / *B. Englisch.* – Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2002.
29. *Goldie M.B.* The Idea of the Antipodes: Place, People, and Voices / *M.B. Goldie.* – London: Routledge, 2010.
30. *Harvey P.D.A.* Local and Regional Cartography in Medieval Europe / *P.D.A. Harvey* // The History of Cartography. – Chicago: University of Chicago Press, 1987. Vol.1. P. 464-501.
31. *Harvey P.D.A.* Medieval Maps / *P.D.A. Harvey.* – London: British Library, 1991.
32. *Harvey P.D.A.* Medieval Maps of the Holy Land / *P.D.A. Harvey.* – London: British Library, 2012.
33. *Henkel N.* Jörg-Geerd Arentzen, Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt- und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild / *N. Henkel* // Arbitrium. – München: University of Munich, Jan. 1990. Vol.8. Issue 3. P. 283-285.
34. *Hiatt A.* Terra Incognita: Mapping the Antipodes Before 1600 / *A. Hiatt.* – Chicago: University of Chicago Press, 2008.
35. *Jomard E.F.* Les monuments de la geographie, ou Recueil d'anciennes cartes europeennes et orientales / *E.F. Jomard.* – Paris: Duprat, 1842-1862.
36. *Kamal Y.* Monumenta cartographica Africae et Aegypti / *Y. Kamal.* 5 vols. – Cairo: Fuat, 1926-1951.
37. *Kimble G.H.T.* Geography In The Middle Ages / *G.H.T. Kimble.* – London: Methuen and Co. Ltd., 1938.
38. *Kline N.R.* Maps of Medieval Thought: The Hereford Paradigm / *N.R. Kline.* – Woodbridge: Boydell Press, 2001.
39. *Lanman J.T.* The Religious Symbolism Of The T In T-O Map / *J.T. Lanman* // Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization. – Toronto: University of Toronto Press, 1981. Vol.18. No.4. P. 18-22.
40. *Lelewel J.* Géographie du moyen âge / *J. Lelewel.* 4 vols. – Brussels: Pilliet, 1852-1857.
41. *Miller K.* Mappaemundi: die ältesten Weltkarten / *K. Miller.* Heft 1-6. – Stuttgart: Roth, 1895-1898.
42. *Mittman A.S.* Maps and Monsters in Medieval England / *A.S. Mittman.* – New York and London: Routledge Taylor and Francis Group, 2006.
43. *Rees R.* Historical Links between Cartography and Art / *R. Rees* // Geographical Review. – New York: American Geographical Society, 1980. Vol.70. No.1. P. 60-78.
44. *Richard H.* Les Documents Cartographiques à Caractère Patrimonial Conservés Dans Les Bibliothèques / *H. Richard* // Comité Francais de Cartographie. – Paris: Fayard, 2014. No.220. P. 71-75.
45. *Santarém M.F.* Essai sur l'histoire de la Cosmographique et de la Cartographie pendant le Moyen Âge, et sur les progrès de la Géographie après les grandes découvertes du xve siècle, pour servir d'introduction et d'explication à l'Atlas composé de mappemondes et de portulans, et d'autres monuments géographiques depuis le VI siècle de notre ère jusqu'au XVII / *M.F. Santarém.* tome I-III. – Paris: Maulde et Renou, 1849-1852.
46. *Scafi A.* Maps of Paradise / *A. Scafi.* – London: The British Library, 2013.
47. *Simar T.* La géographie de l'Afrique Centrale dans l'antiquite et au Moyen Âge / *T. Simar* // Revue Congolaise. – Bruxelles: Vromant, 1912-1913. No.3. P. 1-23, 81-102, 145-169, 225-252, 289-310, 440-441.
48. *Skelton R.A., Marston T.E., Painter G.D.* The Vinland map: and the Tartar relation / *R.A. Skelton, T.E. Marston, G.D. Painter.* – New Heaven and London: Yale University Press, 1965.
49. *Talbert R.J.A., Unger R.W.* (editors). Cartography in Antiquity and the Middle Ages: Fresh Perspectives, New Methods / *ed. R.J.A. Talbert, R.W. Unger* // Technology and change in history. – Leiden: Brill, 2008. Vol.10.
50. *Uhden R.* Zur Herkunft und Systematik der mittelalterlichen Weltkarten / *R. Uhden* // Geographische Zeitschrift. – Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1931. No.37. P. 321-340.
51. *Westrem S.D.* Against Gog and Magog / *S.D. Westrem* // Text and Territory: Medieval Geographical Imagination in the European Middle Ages. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998. P. 54-75.
52. *Westrem S.D.* The Hereford Map: A Transcription and Translation of the Legends with Commentary / *S.D. Westrem.* – Turnhout: Brepols Publishers, 2001.
53. *Woodward D.* Medieval Mappaemundi / *D. Woodward* // The History of Cartography. – Chicago: University of Chicago Press, 1987. Vol.1. P. 286-370.

ISSN 2227-6165

54. *Woodward D.* Reality, Symbolism, Time and Space in Medieval World Maps / *D. Woodward* // Annals of the Association of American Geographers. – London: Taylor and Francis, 1985. Vol.75. No.4. P. 510-521.

55. *Wright J.K.* The geographical lore of the time of the crusades; a study in the history of medieval science and tradition in western Europe / *J.K. Wright*. – New York: American Geographical Society, 1925.

REFERENCES

1. Andrews, M.C. *The Study and Classification of Medieval Mappae Mundi*. In: *Archaeologia*. Oxford, Society of Antiquaries of London, 1926, No.75. P. 61-76.
2. Arentzen, J.-G. *Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt- und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild*. München, Fink, 1984.
3. Avezac-Macaya, M.A.P. d'. *La mappemonde du VIlle siecle de St. Beat de Liebana: Une digression geographique a propos d'un beau manuscrit afigures de la Bibliotheque d'Altamira*. In: *Annales des Voyages, de la Geographie, de l'Histoire et de l'Archeologie*. Paris, Chez F. Buisson, 1870, Vol. 2. P. 193-210.
4. Avezac-Macaya, M.A.P. d'. *Note sur la mappemonde historiee de la cathedrale de Hereford, determination de sa date et de ses sources*. In: *Bulletin de la Societe de Geographie*. Paris, Chez Artus-Bertrand, 1861, No.2. P. 321-334.
5. Beazley, C.R. *The dawn of modern geography: a history of exploration and geographical science*, in 3 vols. Vol.1-2, London, J. Murray, 1897, 1901; Vol.3, Oxford, The Clarendon Press, 1906.
6. Bevan, W.L., Phillott, H.W. *Mediaeval geography: an essay in illustration of the Hereford Mappa Mundi*. London, E. Stanford, 1873.
7. Blakemore, M.J., Harley, J.B. *Cultural Meaning: The Iconography Of Maps*. In: *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*. Toronto, University of Toronto Press, 1980, Vol.17, No.4. P. 76-86.
8. Blakemore, M.J., Harley, J.B. *Early Maps As Artefacts*. In: *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*. Toronto, University of Toronto Press, 1980, Vol.17, No.4. P. 45-53.
9. Blakemore, M.J., Harley, J.B. *Early Maps As Language*. In: *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*. Toronto, University of Toronto Press, 1980, Vol.17, No.4. P. 87-106.
10. Chekin, L. *Cities of Rus on the Ebstorf Map*. In: *Scando-Slavica*. London, Taylor and Francis, 1992, Vol.38. P. 98-107.
11. Chekin, L. *Kartografiya hristianskogo srednevekov'ya. VIII-XIII vv.: Teksty, perevod, kommentarij* [Cartography of the Christian Middle Ages. VIII-XIII centuries: Texts, translation, commentary]. Moscow, Izdatel'skaja firma “Vostochnaja literatura” RAN, 1999.
12. Chekin, L. *Mappae Mundi and Scandinavia*. In: *Scandinavian Studies*. Champaign, University of Illinois Press, 1993, Vol.65, No.4. P. 487-520.
13. Chekin, L. *Northern Eurasia in Medieval Cartography: Inventory, Text, Translation, and Commentary*. Turnhout, Brepols, 2006.
14. Crone, G.R. *Maps and their makers: an introduction to the history of cartography*. London and New York, Hutchinson's University Library, 1953.
15. Daly, C.P. *Annual address: on the early history of cartography, or what we know of maps and the map-making, before the time of Mercator*. New York, The Society, 1879.
16. Destombes, M. *Catalogue des cartes grave es au XV sie cle. International Geographical Union*. Paris, Bibliothèque nationale, 1952.
17. Destombes, M. *Mappemondes A. D. 1200-1500: Catalogue prepare par la Commission des Cartes Anciennes de l'Union Geographique Internationale*. Amsterdam, New Israel, 1964.
18. Durand, D.B. *The Vienna-Klosterneuburg Map Corpus of the Fifteenth Century: A Study in the Transition from Medieval to Modern Science*. Leiden, E. J. Brill, 1952.
19. Duzer, C.V., Dines, I. *Apocalyptic Cartography: Thematic Maps and the End of the World in a Fifteenth-century Manuscript*. Leiden and Boston, Brill Academic Publishers, 2015.
20. Edson, E. *Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed Their World*. London, British Library, 1997.
21. Edson, E. *Matthew Paris' “other” map of Palestine*. In: *The map collector*. New York, Karger Publishers, 1994, Vol.66. P. 18-22.
22. Edson, E. *The Oldest World Maps: Classical Sources of Three VIII Century Mappae mundi*. In: *The Ancient World*. Chicago, Ares Publishers, 1993, Vol.24. P. 169-184.
23. Edson, E. *The World Map, 1300-1492: The Persistence of Tradition and Transformation*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007.

ISSN 2227-6165

24. Edson, E. *World maps and Easter tables: medieval maps in context*. In: *Imago mundi. The international journal for the history of cartography*. London, Taylor and Francis, 1996, Vol.48. P. 25-42.
25. Edson, E., Savage-Smith, *E. Medieval Views of the Cosmos: Picturing the Universe in the Christian and Islamic Middle Ages*. Oxford, Bodleian Library, 2004.
26. Englisch, B. *Ordo orbis terrae: Die Weltsicht in den Mappae mundi des frühen und hohen Mittelalters*. Berlin, Akademie Verlag GmbH, 2002.
27. Goldie, M.B. *The Idea of the Antipodes: Place, People, and Voices*. London, Routledge, 2010.
28. Harvey, P.D.A. *Local and Regional Cartography in Medieval Europe*. In: *The History of Cartography*. Chicago, University of Chicago Press, 1987, Vol.1. P. 464-501.
29. Harvey, P.D.A. *Medieval Maps*. London, British Library, 1991.
30. Harvey, P.D.A. *Medieval Maps of the Holy Land*. London, British Library, 2012.
31. Henkel, N. *Jörg-Geerd Arentzen, Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt- und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild*. In: *Arbitrium*. München, University of Munich, Jan. 1990, Vol.8, Issue 3. P. 283-285.
32. Hiatt, A. *Terra Incognita: Mapping the Antipodes Before 1600*. Chicago, University of Chicago Press, 2008.
33. Jomard, E.F. *Les monuments de la geographie, ou Recueil d'anciennes cartes europeennes et orientales*. Paris, Duprat, 1842-1862.
34. Kamal, Y. *Monumenta cartographica Africae et Aegypti*, 5 vols, Cairo, Fuat, 1926-1951.
35. Kimble, G.H.T. *Geography In The Middle Ages*. London, Methuen and Co. Ltd., 1938.
36. Kline, N.R. *Maps of Medieval Thought: The Hereford Paradigm*. Woodbridge, Boydell Press, 2001.
37. Lanman, J.T. *The Religious Symbolism Of The T In T-O Map*. In: *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*. Toronto, University of Toronto Press, 1981, Vol.18, No.4. P. 18-22.
38. Lelewel, J. *Géographie du moyen âge*, 4 vols. Brussels, Pilliet, 1852-1857.
39. Limanskaya, L. *Vizualizaciya duhovnyh stranstvij v hronikah i putevoditelyah XII-XIII vekov* [Visualization of spiritual journeys in chronicles and guides of the XII-XIII centuries]. In: *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], Moscow, NB-Media, 2011, №1. S. 27-31.
40. Mel'nikova, E. *Obraz mira: Geograficheskie predstavleniya v Zapadnoj i Severnoj Evrope V-XIV v*. [The image of the world: Geographical lore in Western and Northern Europe of V-XIV centuries]. Moscow, Janus-k, 1998.
41. Miller, K. *Mappaemundi: die ältesten Weltkarten*, Heft 1-6. Stuttgart, Roth, 1895-1898.
42. Mittman, A.S. *Maps and Monsters in Medieval England*. New York and London, Routledge Taylor and Francis Group, 2006.
43. Rees, R. *Historical Links between Cartography and Art*. In: *Geographical Review*, New York, American Geographical Society, 1980, Vol.70, No.1. P. 60-78.
44. Richard, H. *Les Documents Cartographiques à Caractère Patrimonial Conservés Dans Les Bibliothèques*. In: *Comité Francais de Cartographie*, Paris, Fayard, 2014, No.220. P. 71-75.
45. Santarém, M.F. *Essai sur l'histoire de la Cosmographique et de la Cartographie pendant le Moyen Âge, et sur les progrès de la Géographie après les grandes découvertes du xve siècle, pour servir d'introduction et d'explication à l'Atlas composé de mappemondes et de portulans, et d'autres monuments géographiques depuis le VI siècle de notre ère jusqu'au XVII*, tome I-III, Paris, Maulde et Renou, 1849-1852.
46. Scafi, A. *Maps of Paradise*. London, The British Library, 2013.
47. Simar, T. *La géographie de l'Afrique Centrale dans l'antiquite et au Moyen Âge*. In: *Revue Congolaise*, Bruxelles, Vromant, 1912-1913, No.3. P. 1-23, 81-102, 145-169, 225-252, 289-310, 440-441.
48. Skelton, R.A., Marston, T.E., Painter, G.D. *The Vinland map: and the Tartar relation*, New Heaven and London, Yale University Press, 1965.
49. Talbert, R.J.A., Unger, R.W. (editors). *Cartography in Antiquity and the Middle Ages: Fresh Perspectives, New Methods*. In: *Technology and change in history*, Leiden, Brill, 2008, Vol.10.
50. Uhden, R. *Zur Herkunft und Systematik der mittelalterlichen Weltkarten*. In: *Geographische Zeitschrift*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1931, No.37. P. 321-340.
51. Westrem, S.D. *Against Gog and Magog* In: *Text and Territory: Medieval Geographical Imagination in the European Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998, P. 54-75.
52. Westrem, S.D. *The Hereford Map: A Transcription and Translation of the Legends with Commentary*, Turnhout, Brepols Publishers, 2001.

ISSN 2227-6165

53. Woodward, D. *Medieval Mappaemundi*. In: *The History of Cartography*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, Vol.1. P. 286-370.

54. Woodward, D. *Reality, Symbolism, Time and Space in Medieval World Maps*. In: *Annals of the Association of American Geographers*, London, Taylor and Francis, 1985, Vol.75, No.4. P. 510-521.

55. Wright, J.K. *The geographical lore of the time of the crusades; a study in the history of medieval science and tradition in western Europe*, New York, American Geographical Society, 1925.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-19-25

ISSN 2227-6165

А.В. Мельченко
аспирантка сектора искусства стран Азии и Африки
Государственного института искусствознания
am.studiomir@gmail.com

ЛУРИСТАНСКИЕ КОЛЧАННЫЕ НАКЛАДКИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АТРИБУЦИИ

Металлические колчанные накладки Луристана (IX-VII вв. до н. э.) относятся к изделиям круга «типичных» луристанских бронз – наиболее выразительным художественным произведениям местной металлургии. Эти оригинальные декорированные предметы военной экипировки, находящиеся в коллекциях ведущих мировых музеев, практически не освещены ни в зарубежной, ни в отечественной историографии. Исследование находок осложняется тем, что почти все они обладают статусом неизвестного происхождения. Анализ декора единственного образца, обнаруженного на раскопках, и пластин, приобретенных музеями и частными коллекционерами у дилеров, позволяет наметить три стилистические линии изделий. Цель статьи – определить место луристанских колчанных накладок в контексте археологии и искусства древнего Ирана, проанализировать художественные особенности трех стилистических групп предметов, уточнить их атрибуцию, рассмотреть возможные функции.

Ключевые слова: Луристан, луристанские бронзы, колчаны, накладки колчанов, древнее оружие, искусство древнего Ирана, искусство древнего мира, древний Иран

The metal quivers' covers of Luristan (9-7 BCE) belong to the objects of "typical" Luristan bronzes – the most prominent artistic works of local metallurgy. These original decorated plaques of military equipment are in the collections of world museums and practically not covered in either international or Russian historiography. The study of these objects is complicated by the fact that almost all of them have the status of unknown origin. Analysis of the decor of the only plaque found during the controlled excavations and quivers' covers purchased by museums and private collectors from dealers allows to trace three stylistic lines of objects. The purpose of the article is to determine the place of Luristan quivers' covers in the context of archeology and art of ancient Iran, to analyze the artistic features of the three stylistic groups of objects, to clarify their attribution and to consider their possible functions.

Keywords: Luristan, Luristan bronzes, quivers, luristan quivers' covers, ancient armour, Iranian art, ancient Iran

В IX-VII вв. до н. э. на западе Иранского плато, в современной области Луристан, существовала культура, представленная своеобразными металлическими изделиями, получившими в науке понятие «луристанские бронзы». Хотя луристанская металлургия насчитывала не одно тысячелетие, наиболее примечательны с исторической и художественной точки зрения предметы, создаваемые торевтами в IX-VII вв. до н. э, в так называемую фазу «типичных» луристанских бронз, характеризующуюся такими видами произведений, как штандарты, дисковидные и кареобразные ажурные булавки, фигуративные псалии и упряжные кольца, выполненные в весьма специфическом стиле.

Среди предметов данной группы выделяются накладки колчанов – бронзовые декорированные пластины длиной в среднем 45-60 см, которые, вероятно, нашивались на кожаные чехлы. Поскольку данные элементы значительно утяжеляли колчан, вероятнее, что накладки использовались не в бою, а в особых случаях, например, в качестве парадного воинского аксессуара. Не исключено, что они подвешивались на ассирийский манер к колесницам с помощью цепей, продетых через отверстия в верхней и нижней кромке предметов [Moorey, 1975, p. 26]. В этом случае они могли выполнять

© Мельченко А.В., 2020

ISSN 2227-6165

магическую защитную функцию, быть чем-то наподобие эгиды. Также следует добавить, что в древности парадное оружие и аксессуары были эквивалентны ритуальным, использовавшихся человеком в особо значимых ситуациях [Горелик, 2003, с. 10].

Несмотря на множество изобразительных свидетельств использования колчанов, представленных новоассирийскими и более поздними ахеменидскими рельефами царских дворцов, в контексте археологии Ближнего Востока подобные находки встречаются редко. Их малочисленность может объясняться тем, что большая часть изделий изготавливалась из недолговечных материалов. Например, в Месопотамии, откуда происходят ассирийские изображения батальных сцен, в которых нередко фигурируют колчаны, в крепости Саламансара III в Нимруде (IX в. до н. э.) был обнаружен единственный образец с гладкой поверхностью [Oates, 1961, p. 13].

Наиболее высока концентрация колчанов в археологических памятниках на территории Урартского царства: только из древнего поселения Кармир-блур происходит 18 медных и один железный колчан [Кастеллучча, Дан, 2016, с. 74], многие из которых содержат дарственные надписи, позволяющие достаточно точно датировать предметы. Помимо экземпляров, декорированных линейным и зигзагообразным орнаментом, примечательны пластины, содержащие фигуративные сцены – изображения шествующих животных (львов и быков) и колесниц, запряженных лошадьми, управляемых воинами. Эти изделия датируются концом VIII – началом VII вв. до н. э. [там же, с. 81]. В целом, традиция украшать царские колесницы и колчаны пластинами с изображениями мифологических демонов и зверей впервые появляется в Ассирии и восходит к царствованию Ашшурнацирапала II (883-859 до н. э.) [Moorey, 1975, p. 20].

В контексте археологии Ирана все известные в настоящее время накладки колчанов происходят из северо-западной части плато за исключением не документированной детально пластины из Суз, описанной П. Кальмейером [Calmeyer, 1969, p. 87]. По свидетельству немецкого исследователя, предмет длиной 60 см разделен рельефными линиями на три фриза, состоящих из пяти полос, в четырех из которых содержатся ряды выпуклых точек. Шесть бронзовых фрагментированных накладок конической формы было обнаружено в некрополе Марлик в провинции Гилан [Negahban, 1996, vol. 1, p. 283]. Декор этих изделий представляет собой вариации простого геометрического узора: поверхность двух фрагментов, вероятно, изначально составлявших одно целое, сплошь покрыта горизонтальными рядами рельефных точек. Другая пластина украшена вертикальной линией из равномерно расположенных полусфер. Еще один экземпляр оформлен круглыми выпуклостями, образующими треугольник, дополненный сверху волнистыми и прямыми линиями. В могильнике Тул-е Талыш был обнаружен бронзовый колчан с двумя подвесными петлями, декорированный полосами с зигзагообразным орнаментом. Немецкий исследователь К. Пиллер привел убедительные доводы, что предмет следует относить к изделиям, скорее, урартских, а не иранских мастерских, и датировать концом VIII в. до н. э. (зигзагообразный мотив появляется в репертуаре урартского искусства приблизительно в этот период) [Piller, 2010, p. 67]. Из крепости Хасанлу на юге озера Урмия происходят три медные и одна железная пластины [Muscarella, 1989, p. 26]. Железный образец украшен изображениями животных и сценами охоты на оленя [Piggot, 1989, p. 75].

Из луристанских колчанных накладок, находящихся в мировых музейных и частных собраниях, только один экземпляр был обнаружен при археологических раскопках – это пластина из Вар Кабуда (Западный Луристан, на границе с современным Ираком) [Haerinck, Overlaet, 2004, p. 52], декорированная, по выражению археолога Луи Ванден Берге, в «ассирийском» стиле [Vanden Berghe, 1968, p. 168]. Исследования показали, что памятник относится к VIII-VII вв. до н. э. Находка дала основание ученым размышлять о возможном существовании центра производства колчанов в районе Вар Кабуда. Следует отметить, что оформление этой обкладки включает в себя чеканный узор в виде ряда розетт, напоминающий ассирийский, четырехъярусные фризы, похожие на урартские, и декор из горизонтальных рядов выпуклых точек, характерный для марликских

ISSN 2227-6165

накладок. Оформление образца из Суз по описанию также во многом соответствует пластине из Вар Кабуда. Таким образом, «колчан» из Вар Кабуда, соединивший в себе декор из искусства четырех потенциальных источников (Ассирии, Урарту, Марлика и Суз), в равной степени мог быть изготовлен в одной из этих мастерских и являться импортированным в Луристан товаром. Следовательно, гипотеза, что центр производства колчанов, характеризующихся геометрическими узорами, располагался именно в Вар Кабуде, малоперспективна. Отчасти это подтверждает уникальность образца, поскольку других подобных находок в обширном некрополе найдено не было.

Вторая группа луристанских колчанных накладок в основном представлена экземплярами с изображением отдельных лучников и многофигурных батальных сцен, копирующих новоассирийский дворцовый рельеф. Однако наряду с ними встречаются пластины с иным сюжетным содержанием, созданные под влиянием вавилонского искусства: герой (предположительно, Гильгамеш), доминирующий над парой копытных, охота на льва. По сведениям французской исследовательницы и коллекционера Й. Малеки, посетившей Луристан в 1950-х гг. с целью приобретения местных древностей, эти вещи происходят из некрополей, расположенных на западе Луристана вблизи иракской границы, неподалеку от иранского поселения Каср-и Ширин [Maleki, 1964, p. 2]. Впоследствии, колчаны данной группы в научных публикациях начали называть «ассиро-вавилонскими» [Calmeyer, 1969, p. 84; Moorey, 1975, p. 21].

Ассиро-вавилонские (или ширинские) изделия характеризуются «метопным» принципом композиционного построения: сцены или эпизоды распределены равномерными «кадрами» вертикально по всей поверхности пластины и отделены друг от друга рельефной горизонтальной линией. Следует отметить, что существует несколько экземпляров, фактически дублирующих друг друга: верхний регистр (или «метопа») демонстрирует осаду крепости, в середине показано двое идущих навстречу друг другу лучников, внизу – охота на страуса. Накладки сохраняют идентичный порядок сцен и различаются только изображением крылатого диска с человеческим торсом в профиль – фаравахаром, символизирующим ассирийского бога Ашшура, как на экземпляре из частной коллекции Боровски. Особенность ширинских изделий состоит в том, что иногда некоторые «метопы» остаются пустыми. С другой стороны, известен смешанный вариант, когда между сюжетами-мифологемами (Древо жизни, противостоящие копытные) появляется «метопа» с изображением лучников.

Среди всех луристанских колчанных накладок неизвестного провенанса «ассиро-вавилонская» группа является наиболее спорной в вопросах подлинности. П. Кальмейер впервые заявил, что крылатый диск с фигурой человека вышеупомянутой пластины был, скорее всего, добавлен современным мастером [Calmeyer, 1969, p. 45]. Эту мысль поддержал и развил американский ученый О. Мускарелла, считавший, что не только диск, но и сцены осады крепости и охота на страуса также были привнесены фальсификаторами для искусственного повышения художественной значимости, а, соответственно, стоимости предмета [Muscarella, 2000, p. 118]. В ряде случаев другие изображения «ассиро-вавилонской» группы обкладок также вызывали у О. Мускареллы сильные сомнения.

С опорой на точку зрения американского исследователя можно предположить, что весь декор был выполнен современными мастерами, поскольку он не соответствует ни одному критерию подлинной древнеиранской торевтики северо-западного региона. Во-первых, одна из ключевых особенностей местного искусства заключается в отсутствии двух одинаковых по форме и оформлению предметов (это также касается ювелирных украшений, где каждое изделие обладает своими уникальными художественными характеристиками). Исследования археологических примеров показывают, что торевты, видимо, сознательно избегали абсолютных повторений, подчеркивая уникальность каждого произведения за счет мельчайших деталей. Во-вторых, мы не располагаем ни одним североиранским археологическим предметом с изображением осады крепости и лучников «ассирийского» типа в геральдическом положении противостояния, а тем более изображением крылатого диска с вписанной в него антропоморфной фигурой (фаравахаром). В-третьих, сцена охоты на страуса никак не связана с древнеиранским искусством [Ibid]. В-четвертых,

ISSN 2227-6165

декор «колчанов» создавался, как это присуще и другим предметам металлопластики, в низком рельефе, а затем дорабатывался гравировкой. Однако изображения накладок из Каср-и Ширина в основном вырезаются инструментом на внешней поверхности изделий и механически вписываются в поле «метопы». Наконец, сочетание в рамках одного предмета сюжетов, нетипичных для древнеиранской традиции, усиливает впечатление, что отбор осуществлялся современным художником в соответствии с его представлениями о древнем искусстве Передней Азии. В этом случае фальсификатор стремится создать узнаваемые, знаковые образы в контексте заявленной культуры, придать им «ожидаемые стилистические признаки» [Кононенко, 2014, с. 74].

Следует отметить, что технико-технологическая экспертиза металла нередко подтверждает древность изделий [Muscarella, 2000, p. 83]. Таким образом, технические показатели противоречат данным иконографического анализа, что свидетельствует о практике добавления изображений на поверхность древних предметов, изначально бывших гладкими или в оригинале содержащих иной декор (например, только орнамент).

Наибольшую известность обрела третья группа луристанских колчанных накладок неясного провенанса с изображениями ритуальных сцен, которые по содержанию и стилю сильно контрастируют со всеми перечисленными ближневосточными примерами. Вопреки распространенной точке зрения, в списках находок луристанского святилища Сурх-и Дум подобные бронзовые обкладки или другие декорированные пластины крупных размеров не значились [Muscarella, 1981, p. 329].

Данную группу «колчанов» характеризует, главным образом, ритуально-мифологический контекст. В «метопах» пластин представлен разнообразный репертуар миксаморфных и зооморфных персонажей, включаются архетипические сюжеты (Древо жизни, противостояние животных), схожие с изображениями «вавилонской» линии ширинских колчанных накладок. Наиболее дискуссионными являются образы, в которых преломились эламские, хурритские, митаннийские и вавилоно-ассирийские изобразительные черты – это, прежде всего, трехголовое бородатое божество, крылатый персонаж с бородой в длинном платье иногда с прорисовкой личины на туловище, львиноголовый змеевидный монстр с крыльями, бородатое существо верхом на кошачьем хищнике, «жрецы» с кинжалами и в однорогой тиаре. Основанием для хронологической атрибуции IX-VII вв. до н. э. выступило сходство некоторых образов и стилистических признаков с аналогичными изображениями дисковидных булавок, происходящих из святилища Сурх-и Дум, которые достаточно надежно датируются указанным периодом.

Самым репрезентативным, «цитируемым» и первым, о котором узнало научное сообщество памятником данной группы, является накладка из музея Метрополитен[1]. Хотя это памятник без провенанса, О. Мускарелла описывает его как «великолепный образец древнеиранской работы, демонстрирующий иконографию и стиль, характерный для северо-западного региона» [Muscarella, 1981, p. 330]. Представленные на нем сцены процессии трехголовых существ, поклонения бородатому божеству с антропоморфной маской на туловище интерпретировались разными учеными с позиции местной касситской религии [Godard, 1931], зороастрийской [Ghirshman, 1963], Р. Дюссо [Dussaud, 1949]) или индоарийской ведической теологии [Dumezil, 1950]. В отношении данной накладки также важно отметить, что образы трехголовых божеств третьего регистра и бородатого персонажа с личиной на туловище (пятый регистр колчана) выступили отправной точкой для фальсификаторов в создании отдельных копий и даже целой группы разнообразных памятников «зурванского» цикла[2].

[1] Накладка была приобретена музеем в 1941 году у крупнейших исследователей иранского искусства супругов Артура Поупа и Филлис Акерман. В сопроводительной документации было указано, что пластина происходит из Кух-и Дашта – окрестностей святилища Сурх-и Дум, однако Ф. Акерман позднее заявляла, что предмет был ими куплен у известного дилера Р. Рабену, а значит, он находился какое-то время в руках перекупщиков, и вся информация о его происхождении заведомо является сомнительной и противоречивой. Тем не менее, многие исследователи еще на протяжении долгого времени продолжали связывать этот и другие луристанские колчаны со святилищем [Muscarella, 1981, p. 330-331].

[2] Данная группа памятников получила название по главному трехголовому персонажу, который отождествляется с иранским божеством времени и пространства Зурваном.

ISSN 2227-6165

Помимо «колчана» из музея Метрополитен, к атрибутированным научным сообществом и наиболее известным образцам относятся накладки из коллекций Жан Поля Барбье (Лувр), Назли Хираманека (Музей искусства округа Лос-Анджелеса), музея Пятидесятилетия (Брюссель) [Moorey, 1975, p. 21-27]. В том числе в Лувре хранится пластина, считающаяся верхней частью вышеуказанной накладки из музея Пятидесятилетия [Bronzes du Luristan. Enigmes de l'Iran ancien ... , 2008, p. 28, fig. 3b].

К этому списку можно также добавить исследованную автором статьи пластину, хранящуюся в Иранском национальном музее, которая, на взгляд О. Мускареллы, отличается «размытым иранским стилем» [Muscarella, 2000, p. 119]. Сцены верхнего и нижнего регистров, вызывающие сомнения у американского исследователя, обнаруживают прочные изобразительные параллели как в иранской культуре, так и культурах других древневосточных регионов. Образ лучника в колеснице – весьма распространенный сюжет в луристанском и гиланском искусстве и не уникален для данного типа предмета. Сцену охоты на оленей демонстрирует вышеупомянутый колчан из Хасанлу. Обращает на себя внимание и изображение повозки с колесами с шестью спицами, аналогичное колесницам кубка из Хасанлу и серебряного сосуда с инкрустацией из Лувра (так называемый «урмийский» кубок). Образ кабана, расположенный в этом же фризе, трактовка солярных знаков, изображенных в пространстве регистра и на бедре лошади, также вполне соответствуют местной художественной традиции. О подлинности свидетельствуют, в том числе специфически луристанский профиль лучника, очерченная область брюха копытного, заштрихованная узором «сетка», с исходящим из нее характерным отростком, высокий уровень обработки металла и качество гравировки. Наиболее дискуссионным остается рисунок божества на кошачьем хищнике нижнего регистра. Хотя иконография персонажа взаимосвязана с образом божества на леопарде, представленном на синхронной луристанской дисковидной булавке, тем не менее, его изображение можно считать редким.

К художественным особенностям колчанных накладок «ритуально-мифологической» группы относится часто используемый прием разделения «метопы» на несколько квадратов. Примером служит «колчан» из коллекции П. Давида-Вейля (Лувр). Как правило, сверху и снизу регистры обрамляет геометрический узор в ассирийском стиле – ряд квадратов с размещенными в них розеттами. Каждый фрагмент – это отдельно взятый сюжет, который на первый взгляд не связан с другими, но, скорее всего, они являются эпизодами единого мифологического повествования. Необходимо отметить, что такой же принцип используется для членения пространства ряда дисковидных наверший булавок.

Таким образом, в Луристане синхронно (IX-VII вв. до н. э.) могли существовать два художественных центра по производству колчанных металлических накладок, первый из которых находился в западной части Луристана, в районе Вар Кабуда, испытывавшего влияние ассирийского искусства (раскопки Л. Ванден Берге показали, что многие предметы, обнаруженные в некрополях Вар Кабуда, несут в себе черты ассирийского искусства) [Ванден Берге, 1992, с. 36], второй – на юге провинции (район Пиш-и Кух), в окрестностях святилищ Сурх-и Дум (где было сильное воздействие эламских изобразительных традиций[3]) и Сангтарашан[4]. Однако ввиду отсутствия археологического контекста колчанов с ритуально-мифологическими сценами данная версия остается предварительной.

Функции пластин требуют некоторых уточнений: если образец из Вар Кабуда, несмотря на свой внушительный вес и габариты, скорее всего, использовался в военных церемониях (к тому же внутри него была обнаружена дюжина железных наконечников стрел [Haerinck, Overlaet, 2004, p. 52]),

[3] Версия, что еще один художественный центр находился в районе Каср-и Ширина, автор считает несостоятельной по изложенным выше причинам, касающихся их подлинности.

[4] Материалы святилища Сангтарашан, обнаруженного в 2004 году иранскими археологами, показали высокую концентрацию бронзового оружия (наконечников стрел, кинжалов, ножей, топоров с пальцевидными выступами на обухе и с широкой изогнутой лопастью, топоры-алебарды с лопастью в виде полумесяца, топоры-клевцы) и сосудов с шарообразным туловом и длинным открытым носиком-сливом, имеющих ритуальный характер [Malekzadeh, 2017].

ISSN 2227-6165

то предметы группы «Пиш-и Кух» изготавливались только в качестве посвятительного храмового или же погребального подношения. На мой взгляд, колчанные накладки из музея Метрополитен и Иранского национального музея создавались для святилищ, поскольку их определенные культовые сцены связаны с обращением к божествам о благосклонности в земных делах донаторов. Например, нижняя «метопа» тегеранской накладки воспроизводит двух, предположительно, жрецов с боевыми топорами в руках в момент совершения некого ритуала. «Жрецы» обращены к центральному бородатому персонажу, восседающему на кошачьем хищнике, который отождествляется с богиней Иштар в иконографии воительницы. Контекст и характер данной сцены, представленной на предмете военной экипировки, вызывают предположение, что он мог быть пожертвованием воинской знати божеству в благодарность, например, за удачный исход битвы. Практика ограничения или полного лишения по функциональным свойствам орудий имела место в разных древневосточных культурах, однако, это в большей мере относится к наступательному и оборонительному оружию, но не к такому предмету как колчан. Следует добавить, что индикаторами использования оружия и военных аксессуаров исключительно в качестве вотивов являются их нестандартная величина, материал и изображения ритуальных сцен [Горелик, 2003, с. 10].

Таким образом, накладки колчанов ритуально-мифологического контекста точно отображают специфику луристанского искусства, заключающуюся в трансформировании вещи, в данном случае, военного назначения в объект, связанный опосредованно или напрямую с культовой практикой. В Луристане не создается, но заимствуется необходимая форма предмета, при этом в зависимости от задачи его первоначальная функция предельно нивелируется, и вещь за счет «сакрального» декора наполняется новым смыслом.

Недостаток научных образцов не позволяет на сегодняшний день сделать более точные выводы об историческом контексте и атрибуции колчанных накладок, подтвердить или опровергнуть гипотезу о существовании нескольких художественных центров их производства. Однако имеющиеся данные дают возможность утверждать, что луристанские «колчаны» обладают изобразительной спецификой и двойственностью функций. Для пластин характерно разделение декора на орнаментальный и фигуративный типы. Орнаментально-геометрический декор находится в русле традиций ассирийского, урартского и местного иранского искусства. В основе фигуративных изображений лежат древневосточные образы-мифологемы, ассиро-вавилонские, хурритские, эламские сюжеты и локальные религиозные мифы (орнамент по-прежнему является частью декора, однако теперь ему отводится второстепенная роль). Луристанские колчанные накладки, судя по всему, являлись ценными предметами, принадлежащими элитарным группам. Произведения группы «Пиш-и Кух», вероятно, свидетельствуют о предназначении для жреческой касты, тогда как экземпляр из Вар Кабуда был, скорее, связан с военно-политической элитой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ванден Берге Л.* Древности страны луров / Пер. с фр. *И.Н. Медведской*. Каталог выставки: Государственный Эрмитаж. Королевский музей искусств и истории (Брюссель). – Санкт-Петербург, 1992.
2. *Горелик М.В.* Оружие древнего Востока (IV тысячелетие – IV в. до н.э.) / 2-е изд., доп. – Санкт-Петербург: Атлант, 2003.
3. *Кастеллучча М., Дан Р.* Колчаны Урартского царства // Российская археология. – 2016. – №3. – С. 73-83.
4. *Кононенко Е.И.* Подлинники, имитации, подделки на ближневосточном антикварном рынке // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока: сб. статей. – Москва: Государственный институт искусствознания, 2014. – С. 71-93.
5. Bronzes du Luristan. Enigmes de l'Iran ancien (III-I millénaire avant J-C). – Paris: Paris Musées and Musée Cernuschi, 2008.
6. *Calmeyer P.* Datierbare Bronzen aus Luristan und Kirmanshah. – Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1969.
7. *Dumezil G.* Dieux cassites et dieux védiques: à propos d'un bronze du Luristan // Revue hittite et asiatique. – 1950. – Vol. 11. – Pp. 19-37.
8. *Dussaud R.* Anciens bronzes du Louristan et cultes iraniens // Syria. – 1949. – T. 26. – Pp. 196-229.
9. *Ghirshman R.* Perse. Proto-iraniens, Medes, Achémenides. – Paris : Gallimard, 1963.

10. *Godard A.* Les bronzes du Luristan. – Paris : Les Editions G. Van Oest, 1931.
11. *Haerinck E., Overlaet B.* The Iron Age III Graveyard at War Kabud, Pusht-i Kuh, Luristan (Luristan Excavation Documents, 5). – Leuven: Peeters. 2004.
12. *Maleki Y.* Une fouille en Luristan // Iranica antigua. – 1964. – № 4. – Pp. 1-35.
13. *Malekzadeh M., Hasanpur A., Hashemi Z.* Fouilles (2005-2006) à Sangtarashan, Luristan, Iran // Iranica Antiqua. – 2017. – Vol. 52. – Pp. 61-158.
14. *Moorey P.R.S.* Some Elaborately decorated bronze quiver plaques made in Luristan // Iran. – 1975. – Vol. 13. – Pp. 19-29.
15. *Muscarella O.* Warfare at Hasanlu in the Late 9th Century B.C. // Expedition. – 1989. – Vol. 31. –Pp. 24-36.
16. *Muscarella O.W.* Surkh Dum at The Metropolitan Museum of Art: a Mini-Report // Journal of Field Archaeology. – 1981. – Vol. 8. – №. 3. – Pp. 327-359.
17. *Muscarella O.W.* The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures. – Groningen: Styx, 2000.
18. *Negahban E.O.* Marlik: The Complete Excavation Report. – Philadelphia: University of Pennsylvania Museum, 1996. – Vol. 1.
19. *Oates D.* Excavations at Nimrud (Kalku) // Iraq. – 1961. – Vol. 23. – Pp. 1-14.
20. *Pigott V. C.* The Emergence of Iron Use at Hasanlu // Expedition. – 1989. – Vol. 31. – Pp. 67-78.
21. *Piller C. K.* Northern Iran in the Iron Age II and III: A Neighbour of Urartu? // Aramazd. – 2010. –Vol. 5. – №2. – Pp. 53-75.
22. *Vanden Berghe L.* Het archeologisch onderzoek naar de Bronscultuur van Luristan. Opgravingen in Pusht-i Kuh. I. Kalwali en War Kabud (1965 en 1966) / with French summary. – Brussels: Paleis der Academien, 1968.

REFERENCES

1. *Bronzes du Luristan. Enigmes de l'Iran ancien (III-I millénaire avant J-C).* Paris, Paris Musées and Musée Cernuschi, 2008.
2. Calmeyer P. *Datierbare Bronzen aus Luristan und Kirmanshah.* Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1969.
3. Castellucca M., Dan R. *Kolchany Urartskogo Tsarstva* [Quivers of Urartu]. In *Rossiyskaya archeologhia* [Russian archeology]. 2016, №3. Pp. 73-83.
4. Dumezil G. *Dieux cassites et dieux védiques: à propos d'un bronze du Luristan.* In *Revue hittite et asiatique.* Vol. 11. 1950. Pp. 19-37.
5. Dussaud R. *Anciens bronzes du Louristan et cultes iraniens.* In *Syria.* T. 26. 1949. Pp. 196-229.
6. Ghirshman R. *Perse. Proto-iraniens, Medes, Achémenides.* Paris, Gallimard, 1963.
7. Godard A. *Les bronzes du Luristan.* Paris, Les Editions G. Van Oest, 1931.
8. Gorelik M.V. *Oruzhie drevnego Vostoka (IV millenium – IV c. BC)* [Warfare of Ancient Orient (IV millenium – IV c. BC)]. Saint-Petersburg, Atlant, 2003.
9. Haerinck E., Overlaet B. *The Iron Age III Graveyard at War Kabud, Pusht-i Kuh, Luristan (Luristan Excavation Documents, 5).* Leuven, Peeters, 2004.
10. Kononenko E.I. *Podlinniki, imitacii, poddelki na blizhnevostochnom antikvarnom rynke* [Originals, imitations, fakes in the Middle East antique market]. In *Orighinal i povtorenie. Podlinnik, replika, imitaciya v iskusstve Vostoka* [Original and repetition. Original, replica, imitation in the art of the East]. Moscow, Gosudarstvenny institut iskusstvoznaniya, 2014. Pp. 71-93.
11. Maleki Y. *Une fouille en Luristan.* In *Iranica Antigua.* № 4. 1964. Pp. 1-35.
12. Malekzadeh M., Hasanpur A., Hashemi Z. *Fouilles (2005-2006) à Sangtarashan, Luristan, Iran.* In *Iranica Antiqua.* Vol. 52. 2017. Pp. 61-158.
13. Moorey P.R.S. *Some Elaborately decorated bronze quiver plaques made in Luristan.* In *Iran.* Vol. 13. 1975. Pp. 19-29.
14. Muscarella O. *Warfare at Hasanlu in the Late 9th Century B.C.* In *Expedition.* Vol. 31. 1989. Pp. 24-36.
15. Muscarella O.W. *Surkh Dum at The Metropolitan Museum of Art: a Mini-Report.* In *Journal of Field Archaeology.* Vol. 8. №. 3. 1981. Pp. 327-359.
16. Muscarella O.W. *The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures.* Groningen, Styx, 2000.
17. Negahban E.O. *Marlik: The Complete Excavation Report. Vol. 1.* Philadelphia, University of Pennsylvania Museum, 1996.
18. Oates D. *Excavations at Nimrud (Kalku).* In *Iraq.* Vol. 23. 1961. Pp. 1-14.
19. Pigott V.C. *The Emergence of Iron Use at Hasanlu.* In *Expedition.* Vol. 31. 1989. Pp. 67-78.
20. Piller C.K. *Northern Iran in the Iron Age II and III: A Neighbour of Urartu?* In *Aramazd.* Vol. 5. №2. 2010. Pp. 53-75.
21. Vanden Berghe L. *Drevnosti strany lurov. Katalog vystavki: Gosudarstvenny Ermitag. Korolevsky muzey iskusstv i istorii (Brussel)* [Antiquites of the Country of Lurs. Exhibition Catalog. The State Hermitage. The Royal Museum of Fine Arts (Brussels)]. Saint-Petersburg, 1992.
22. Vanden Berghe L. *Het archeologisch onderzoek naar de Bronscultuur van Luristan. Opgravingen in Pusht-i Kuh. I. Kalwali en War Kabud (1965 en 1966) / with French summary.* Brussels, Paleis der Academien, 1968.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-26-33

И.А. Абрамкин
старший преподаватель кафедры теории и истории искусства
факультета истории искусства РГГУ
ivanabramkin@list.ru

АВТОПОРТРЕТЫ М.-Э. ВИЖЕ-ЛЕБРЕН С РЕБЕНКОМ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА МАТЕРИ В 1780-Е ГОДЫ

Целью статьи является рассмотрение нескольких автопортретов М.-Э. Виже-Лебрен с ребенком, написанных накануне Великой французской революции. Этот вариант изображения занимал особое место в творчестве французской художницы, позволяя не только утвердить собственную творческую личность, но и подчеркнуть ее исключительное положение в мире искусства, который состоял преимущественно из мужчин. Внимательное изучение контекста создания этих произведений позволяет не только отметить важные черты культурного развития и общественного сознания Франции того времени, но и выявить особенности портретной концепции мастера. Ее специфика проявляется в демонстрации нежности материнских чувств и творческой женской природы, что приводит к созданию уникального варианта автопортрета, недоступного для других художников.

Ключевые слова: М.-Э. Виже-Лебрен, автопортрет, образ матери, искусство Франции, XVIII век, Великая французская революция

The object of the article is the research of several Vigée Le Brun's self portraits with child created just before the French Revolution. Such type of a portrait took a special place in artist's creative activity. While using such a type, Vigée Le Brun depicted herself as a creator. It also raised her among men in the sphere of art. The proper analysis of portraits and the context of their creation reveals not only the significant features of cultural development and social consciousness of France, but also the peculiarity of artist's portrait conception. Its specificity lies in representing the tenderness of maternal feelings and the artistry of female nature. All mentioned formed the artist's individual manner of demonstration a model with child in self portrait. It is notable that, among the artists' of the epoch, such a manner was related to Vigée Le Brun only.

Keywords: Vigée Le Brun, self portrait, the Image of Mother, French art, 18th Century, French Revolution

Интерес к автопортрету в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен обусловлен большой галереей подобных изображений, созданных на протяжении всей ее жизни. Автопортрет занимает важное место в классификации портретного жанра, демонстрируя уровень развития самосознания у мастеров исследуемой эпохи. Для французской художницы он не только служил средством утверждения собственной творческой личности, но и подчеркивал ее исключительное положение в мире искусства. Отличительной особенностью автопортрета как жанра является большая свобода мастера в создании образа, который неизбежно предполагает взгляд художника на себя «со стороны» и, следовательно, включает субъективную оценку собственной личности [Яблонская, 1978, с. 135], играющую значительную роль в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен.

Особое внимание привлекает вариант автопортрета в образе матери, который позволяет выявить не только специфику портретной концепции французской художницы, но и важные особенности общественной и культурной жизни Франции дореволюционной поры. М.-Э. Виже-Лебрен считалась одной из самых известных и талантливых женщин в европейской культуре на рубеже XVIII-XIX столетий и стремилась к достойному и благородному изображению женщины. Женские портреты с ребенком были так популярны в дореволюционной Франции, что образ заботливой матери может быть отнесен к социальным категориям, отраженным в живописи того времени [Sheriff, 1997, p. 43-44]. В творчестве М.-Э. Виже-Лебрен тема материнства получила наиболее убедительное

© Абрамкин И.А., 2020

ISSN 2227-6165

воплощение [Nolhac, 1912, p. 4] во многом благодаря удивительной способности художницы отразить сущность детства и особую связь между матерью и ребенком [Goodden, 1997, p. 62-63]. При создании произведений она вдохновлялась композициями «Святых Семейств» итальянского Возрождения [Pitt-Rivers, 2001, p. 61-62], а также работами Ж.-Б. Греза на тему любящей матери, которые высоко ценились критиками (в первую очередь, Д. Дидро) за их моральную составляющую [May, 2010, p. 60].

Иными словами, интерпретация автопортретов с ребенком в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен в качестве предмета исследования позволяет рассмотреть портретную концепцию художницы во взаимосвязи с особенностями общественного и культурного контекста. Актуальность исследования, в свою очередь, приобретает более выраженный характер благодаря неоднозначному отношению ученых к автопортретам М.-Э. Виже-Лебрен, которое занимает значительное место в историографии ее творчества. Некоторые авторы воспринимают ее автопортреты как отражение внутреннего идеала художника [Blum, 1919, p. 6], который во многом определяет особенности изображения женщин в целом [Nolhac, 1912, p. 3-4]. Другие исследователи выявляют отличия в понимании задач автопортрета по сравнению с голландскими мастерами, которые использовали этот тип изображения скорее для изучения натуры, чем для приукрашивания собственной внешности [Helm, 1915, p. 10].

Тем не менее, при столь полярных позициях об автопортрете в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен практически не вызывает споров в научных трудах представление о понимании этого типа изображения как средства саморефлексии и фиксации значимых вех ее биографии [Sheriff, 1997, p. 214], к которым, безусловно, относится рождение дочери в 1780 году. После этого события материнская любовь становится центральной темой в творчестве художницы [May, 2010, p. 33], утверждающей, тем не менее, в воспоминаниях о неготовности к этому событию [Воспоминания г-жи Виже-Лебрен, 2004, с. 158], что демонстрирует ее стремление ставить искусство выше женской роли. В этой связи любопытен тот факт, что на Салоне М.-Э. Виже-Лебрен выставляет картину, изображающую Венеру с Купидоном в роли ее сына: это произведение, созданное в период беременности, является художественной параллелью естественным процессам рождения [Sheriff, 1997, p. 42-43] и отражает неразрывную связь искусства и личных событий в творчестве художницы.

Таким образом, тема материнства представляет собой важный предмет размышлений М.-Э. Виже-Лебрен и может быть рассмотрена на примере некоторых автопортретов художницы с ребенком дореволюционного времени. Наиболее известные автопортреты М.-Э. Виже-Лебрен с дочерью написаны в 1786 и в 1789 годах и относятся к периоду наибольшей популярности художницы. Подобный успех связан с исполнением нескольких портретов Марии-Антуанетты, которая ценила образы художницы за гармоничное сочетание необходимой для парадного произведения лести и портретного сходства.

Первым будет рассмотрен «Автопортрет с дочерью» (1786, Лувр), который также именуется «Материнская нежность». М.-Э. Виже-Лебрен изображает себя сидящей на канапе с дочерью на коленях. Именно поза, избранная мастером для портрета, определяет художественную силу произведения, которое выразительно представляет материнское чувство и нежность по отношению к ребенку. Выбор позы является важным элементом портретной концепции М.-Э. Виже-Лебрен, которая всегда стремилась найти наиболее соответствующий возрасту и характеру модели вариант расположения для усиления сходства и выразительности [Helm, 1915, p. 106]. Художница обладала врожденным чувством изящества, а отсутствие академической практики (в связи с запретом для женщин заниматься анатомическими штудиями) компенсировала внимательным изучением старых мастеров [Goodden, 1997, p. 319], что придавало ее произведениям непосредственность и естественность в постановке и одевании фигур, столь несвойственные той эпохе [Helm, 1915, p. 103]. В «Автопортрете с дочерью» фигура художницы занимает центральную часть изображения и слегка смещена в левую сторону, что акцентируется высокой спинкой канапе. М.-Э. Виже-Лебрен держит дочь на коленях и тесно прижимает к себе, обхватывая ее правой рукой за плечо и придерживая за пояс левой рукой. Сам ребенок сидит боком, спустив ножки с колен матери, и поворачивает голову в сторону зрителя с выразительным взглядом больших искренних глаз, полных надежды на материнскую защиту.

ISSN 2227-6165

Изучение позы в «Автопортрете с дочерью» позволяет сделать вывод, что изображение матери и ребенка представляет собой одно композиционно-пространственное целое, которое, однако, имеет сложную координацию двух фигур. Если М.-Э. Виже-Лебрен уверенно располагается в пространстве картины, фиксируя ее центральную ось, то дочь занимает менее устойчивое положение, что проявляется в спущенных ногах и резком повороте головы. Ощущение неуверенности, характерной для позы ребенка, соотносится с особенностью обшей организации портрета – высокой спинкой канапе в левой части произведения, что в совокупности привносит в композицию диагональ с оттенком неустойчивости. Подобное композиционное решение было осознанным приемом М.-Э. Виже-Лебрен, так как именно на контрасте со скользящей позой дочери представление художницы обретает черты уверенности и готовности защитить своего ребенка в любой ситуации. Это единение, существующее между ними, особенно удачно воплощено в изображении лиц: М.-Э. Виже-Лебрен едва заметно склоняется к ребенку таким образом, что их головы соприкасаются, а в композиционном отношении имеют мягкую форму овала, подчеркнутую плавной линией платья матери и свидетельствующую о нежности семейных чувств.

Единение матери и ребенка выражено не только композиционно-пространственными, но и колористическими средствами. Так, платье девочки написано в белоснежных и гризайльных оттенках, которые буквально сливаются с тоном платья матери и усиливают цельность изображения. Колорит, избранный художницей для написания накидки платья, юбки и канапе и состоящий из золотистых, изумрудных и глубоко синих цветов, позволяет создать пышный, колористически богатый и благородный образ, свидетельствующий о стремлении М.-Э. Виже-Лебрен добиться убедительной репрезентации себя в автопортрете. Однако доминирующим акцентом в цветовом решении оказывается белоснежный тон платья, который придает произведению простоту и искренность, необходимые для выражения материнского чувства, и при этом отодвигает на задний план богатство окружающих оттенков, тем самым маскируя парадные оттенки, присутствующие в данном портрете.

Этот портрет произвел фурор на Салоне 1787 года, но более любопытным оказывается не характер восторженных отзывов, а тот художественный контекст, в который художница помещает произведение, и тот смысл, который оно обретает. М.-Э. Виже-Лебрен сознательно ослабляет образ себя как матери созданием годом позже парного портрета – портрета ее хорошего друга художника Ю. Робера (1788, Лувр), представленного на Салоне 1789 года [Rasidich, 1992, p. 452-453]. Логика представления этих работ как парных является оригинальной и беспрецедентной. Портрет ее мужа был бы подходящим партнером, если бы она хотела связать свой образ с темой семьи. Художница, однако, избегает этой возможности и подталкивает своих современников к осмыслению связи между портретируемыми, основанной на общности профессии. Здесь изображены два художника: один из них также является матерью. Критики хвалили портрет Ю. Робера за силу и энергию – качества, которые ассоциировались в критике того времени не только с творчеством мужчин вообще [Sheriff, 1997, p. 46], но, в частности, и с пейзажами самого Ю. Робера, которые восхищали современников своей монументальностью и убедительностью конструктивных элементов [Hubert Robert et Saint-Pétersbourg, 1999, p. 11]. Таким образом, в этих портретах художница разрушает любую естественную связь между ее полом и характером творческой манеры.

Второй «Автопортрет с дочерью» (1789, Лувр), имеющий название «в греческом вкусе», значительно отличается от первого как по избранной программе, так и по художественным особенностям. М.-Э. Виже-Лебрен представляет себя сидящей на краю кушетки с разворотом фигуры в левую сторону, обнимающей за пояс дочь, которая стоит рядом с матерью, обвив ее шею руками и прижавшись к ней всем телом. Фигуры изображены на фоне условного и неопределенного заднего плана, что подчеркивает пластическую убедительность их расположения в пространстве картины. Более того, подобная убедительность во многом обусловлена приемами организации композиции, которая имеет явные пирамидальные очертания и тем самым соответствует важнейшему принципу живописи классицизма, обращенной к возрождению идеалов античности в искусстве.

ISSN 2227-6165

Обращенность к античности, заявленная в названии автопортрета, проявляется не только в композиционно-пространственных аспектах произведения. Во-первых, М.-Э. Виже-Лебрен исполняет одежду в духе античной моды: художница изображена в воздушной белоснежной тунике, придающей движениям мягкость и естественность, с красным поясом, завязанным на талии, и с красной повязкой на голове, поддерживающей легкие и свободно спускающиеся локоны прически. Широкие складки накидки, имеющей оливковый оттенок, соответствуют по характеру изображения таким же свободным очертаниям пояса, а колористически – изумрудному тону, в котором написана кушетка. Платье дочери имеет такие же легкие контуры, как и одеяние матери, и исполнено в голубоватых оттенках, которые оказываются созвучны по цвету кушетке и накидке, и все вместе представляют нюансировку зеленовато-голубоватой палитры. Во-вторых, как уже видно из описания одежды представленных на портрете фигур, М.-Э. Виже-Лебрен использует ограниченную цветовую гамму, которая состоит из белого, красного, голубого и зеленого оттенков. Подобное решение художницы представляется ее осознанным выбором, который связан со стремлением добиться строгости и благородности колорита, что соответствует еще одному важному принципу классицистической живописи.

Тем не менее, следует отметить, что обращение М.-Э. Виже-Лебрен к теме античности в данном автопортрете, демонстрирующее на первый взгляд убедительную последовательность, достигнутую с помощью живописных средств классицизма (пирамидальность композиции, античная мода в одежде, сдержанный колорит), вступает при этом в противоречие с некоторыми особенностями организации портрета. Существующая композиционная продуманность изображения не отменяет наличия деталей, свидетельствующих о неустойчивом и неуверенном расположении фигур: так, мать с дочерью представлены в пустом пространстве с неопределенным задним планом – художница сидит на краю кушетки, а ребенок прижимается к матери головой таким образом, что часть лица оказывается в тени, и как будто ожидает защиты с ее стороны.

Это противоречие, присутствующее в «Автопортрете с дочерью», требует обращения к истории создания произведения, которая, возможно, позволит объяснить, каким образом взаимосвязаны античные мотивы в изображении фигур и свойственная им внутренняя противоречивость. Произведение было создано в 1789 году, когда произошла Великая Французская революция, которая изменила развитие не только французской, но и общемировой истории. Исследование более точной даты позволит понять контекст написания портрета, определяющий особенности его художественного решения.

Следуя хронологии жизни М.-Э. Виже-Лебрен, созданной Ж. Арош-Бузинак [Elisabeth-Louise Vigée Le Brun, 2015, p. 334], произведение было создано весной 1789 года, в промежутке между публикацией переписки художницы с Ш.А. Калонном – скандальным государственным деятелем эпохи Людовика XVI (март) и чтением «Оды к Генеральным Штатам» французского поэта и критика П.-Л. Женгенэ в доме художницы (апрель). Таким образом, создание «Автопортрета с дочерью» относится к марту-апрелю 1789 года – крайне насыщенному периоду в истории Франции, предшествующему созыву Генеральных штатов (5 мая того же года).

Более того, изучение биографии М.-Э. Виже-Лебрен позволяет сделать вывод, что она не только находилась в курсе самых важных политических событий, но и лично общалась со многими важными деятелями как периода монархии (Ш.А. Калонн), так и предреволюционной эпохи (П.-Л. Женгенэ). Фигура второго из них более интересна в связи с творчеством художницы. Пьер-Луи Женгенэ был известным французским поэтом и музыкальным критиком, активным участником революционных событий, что проявилось в написании «Оды к Генеральным штатам» (апрель 1789 года) и сотрудничестве с журналом «La feuille villageiose» (с сентября 1790 года), целью которого было распространение правильных представлений о целях и принципах французской революции [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, 1894, с. 858-859]. Однако большее значение для исследования имеет «Ода к Генеральным штатам», художественные особенности которой

ISSN 2227-6165

позволяют лучше понять историко-художественный контекст написания «Автопортрета с дочерью» М.-Э. Виже-Лебрен. П.-Л. Женгене неслучайно избрал лирическую форму оды, которая, во-первых, отсылала к великим творениям поэтов античной Греции, а, во-вторых – представлялась наиболее адекватной для отражения знаменательных событий 1789 года [Grossi, 2006, p. 51]. Иными словами, создание художественных произведений с явным обращением к искусству Древней Греции («Ода к Генеральным штатам» Женгенэ и «Автопортрет с дочерью» М.-Э. Виже-Лебрен) в период начала Великой Французской революции свидетельствует о значительной роли античности в осмыслении этих эпохальных событий современниками.

Тем не менее, трактовка античности в этом произведении отличается неоднозначностью. Строгость и лаконичность композиции приводит некоторых исследователей к мысли о влиянии творчества Ж.-Л. Давида [Hautecœur, 1914, p. 61], который занимал ведущее положение в искусстве последних лет перед революцией и определял многие художественные тенденции (например, исчезновение сельских сюжетов в живописи после 1787 года) [Nolhac, 1912, p. 143]. При этом художница не поддерживала суровую геометрическую трактовку античных тем в его творчестве [Goodden, 1997, p. 40] и отдавала предпочтение тому пониманию древности в живописи Ф. Буше и Ж.-М. Вьена, которое именуется «милая античность» [Hautecœur, 1914, p. 52]. В искусстве М.-Э. Виже-Лебрен влияние античности проявляется не в имитации сюжетов с римских барельефов и греческих ваз, а в строгости линий и смягченных формах, в искренности и смелости выражения [Blum, 1919, p. 9]. В данном произведении указанные черты присутствуют, но не отменяют некоторой противоречивости образа: греческое платье может как свидетельствовать об увлечении античностью, так и напоминать о скандальном «греческом ужине» 1788 года в доме художницы, вызвавшем сплетни о невероятной сумме потраченных денег [Sheriff, 1997, p. 47-48]. Таким образом, автопортрет художницы обладает удивительной многозначностью, провоцирующей его разнообразные трактовки.

Существенным моментом оказывается и историко-культурная перспектива, в которую М.-Э. Виже-Лебрен помещает, как и в случае с первым автопортретом, произведение и тем самым придает ему дополнительный смысл. Этот портрет был особенно дорог художнице, поэтому в завещании она попросила родственников подарить его музеям Парижа [Pitt-Rivers, 2001, p. 244]. Подобная значимость может быть связана как со сложностью исторического момента создания произведения, так и с его идейным и эстетическим содержанием. Известен факт, что при написании семейных портретов М.-Э. Виже-Лебрен вдохновлялась работами художников итальянского Возрождения, в особенности Рафаэля, который в данном случае выступает в роли художественного эталона. Во Франции XVIII века Рафаэль был известен как мастер изящества не только по характеру живописи, но и по образу жизни идеального придворного [Sheriff, 1997, p. 69]. Изящество, в свою очередь, ассоциировалось в большей степени с женской природой, поэтому М.-Э. Виже-Лебрен не только демонстрирует преемственность с итальянским художником, включая себя в историческую традицию великих мастеров, но и возвеличивает женскую природу, для которой является естественным то, чем славен в искусстве Рафаэль.

Таким образом, изучение двух «Автопортретов с дочерью», написанных М.-Э. Виже-Лебрен во Франции до эмиграции, позволяет выявить как значительные отличия, так и общие моменты в трактовке образа матери. Первому произведению, созданному в 1786 году, присущ оттенок парадной характеристики, которая, проявляясь в убедительности позы, трактовке одежды и тканей, сложной координации двух фигур, тем не менее, остается слабовыраженной благодаря единению в изображении матери и ребенка, достигнутому композиционно-пространственными и колористическими средствами. Второй портрет, написанный в 1789 году, несмотря на реализацию некоторых принципов классицистической живописи, отличается неустойчивой позой и неопределенным задним планом, что свидетельствует о чувстве неуверенности изображенных персонажей и придает произведению оттенок камерной характеристики. При существующих

ISSN 2227-6165

отличиях, касающихся сочетания парадных и камерных черт в этих произведениях, безусловно, общим моментом является пристальное внимание М.-Э. Виже-Лебрен к отображению отношений между матерью и ребенком, а если быть точнее – к особой нежности их проявления, что представляет собой главную особенность ее автопортретов с дочерью. Следствием интереса художницы к возвеличиванию семейных ценностей является невыраженный характер трактовки интерьера, который практически отсутствует на обоих произведениях.

Внимание к созданию интерьера только на первый взгляд может казаться внешним и второстепенным элементом произведения, но является важным средством выстраивания отношений между моделью и окружающим миром в пространстве портрета и позволяет понять расставленные художником акценты. Отсутствие внимания к интерьеру в автопортретах приводит к выделению изображения фигур, которые оказываются и композиционным, и смысловым центром произведения в отсутствии дополнительных сюжетно-предметных мотивов. Все внимание зрителя фокусируется на группе матери с ребенком, поэтому их взаимоотношения становятся главным сюжетом произведения. Однако значимой представляется не только роль, отведенная теме материнства в композиционной организации произведений, но и специфика портретной характеристики: автопортреты художницы исполнены нежностью чувств и душевной близостью между матерью и ребенком [Macfall, 1922, p. 42], что выражено в индивидуальности и живости поз, в смелости и выразительности композиции, а также в непосредственности изображения материнской нежности и детской искренности.

Отмеченные выше черты позволяют сделать вывод о значительной роли автопортрета с ребенком, то есть образа матери, в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен. Эта разновидность изображения соответствовала не только общественным представлениям о материнстве, восходящим к философии Ж.-Ж. Руссо и творчеству Ж.-Б. Грезу [May, 2010, p. 61], но и личным стремлениям художницы, которая хотела показать себя любящей матерью, не забывающей о ребенке во время работы и насыщенной придворной жизни [Goodden, 1997, p. 63]. Кроме того, автопортреты с ребенком обладали и более серьезным историческим значением, связанным с реабилитацией роли матери: в эпоху Просвещения было распространено представление о появлении уродов из-за больного воображения матерей [Sheriff, 1997, p. 48], а создание красивых и притягательных произведений позволило М.-Э. Виже-Лебрен заново присвоить матери роль истинного творца и вместе с тем подчеркнуть уникальность своего творчества.

Именно автопортреты с ребенком демонстрируют стремление М.-Э. Виже-Лебрен к переосмыслению роли женщины в обществе и искусстве. Первый портрет, написанный в 1786 году и отличающийся элегантностью, был осознанно дополнен парным портретом ее друга Ю. Робера, который воплощает подчеркнутую мужскую силу и тем самым позволяет убедить общественность в отсутствии взаимосвязи между полом мастера и особенностями художественной манеры. Второй портрет, написанный в 1789 году, исполнен с явным обращением к Рафаэлю, которое обусловлено, с одной стороны, восприятием его искусства как эталона изящества, а с другой – стремлением к возвеличиванию роли женщины: М.-Э. Виже-Лебрен метафорически возвращает себе то качество, которое изначально ассоциируется с женской природой.

Таким образом, рассмотрение двух автопортретов французской художницы с ребенком позволяет сделать вывод о многозначности смыслов, которая отражает особенности художественного, общественного и исторического контекстов, столь необходимых для реконструкции мироощущения художницы и для понимания уникальности ее портретной концепции. Искусство на рубеже XVIII-XIX веков в целом отличалось стремлением художников к неповторимости собственного изображения, достигаемой костюмизацией или необычностью композиционного решения [Яблонская, 1978, с. 136]. Особенное положение М.-Э. Виже-Лебрен в культурной среде, состоящей преимущественно из мужчин, предопределило более широкий диапазон возможностей при создании автопортрета: если обычное изображение служило для нее

ISSN 2227-6165

средством легитимизации своего статуса (что и объясняет большое количество таких произведений), то представление себя с ребенком позволяло не только отразить чувство материнства и женскую творческую природу, но и создать уникальный пример автопортрета, недоступный для других художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве, 1795-1801. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2004.
2. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. XIa: Евреиновы – Жилон. – Санкт-Петербург, 1894.
3. *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск. – Москва, 1978.
4. *Blum A.* Madame Vigée-Lebrun peintre des grandes dames du XVIIIe siécle. – Paris: H. Piazza, Edition d'Art, 1919.
5. Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l'Exposition. – Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015.
6. *Goodden A.* The Sweetness of Life, A biography of Elisabeth Vigée Le Brun. – London: André Deutsch, 1997.
7. *Grossi P.* Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne. – Bern: Peter Lang, 2006.
8. *Hautecoeur L.* Madame Vigée-Lebrun: étude critique. – Paris: Laurens, 1914.
9. *Helm W.H.* Vigée-Lebrun 1755-1842: Her Life, Works and Friendships, with a catalogue raisonné of the artist's pictures. – London: Hutchinson & Co., 1915.
10. Hubert Robert et Saint-Pétersbourg. – Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999.
11. *Macfall H.* Vigée Le Brun, Masterpieces in Colour. – New York: Frederick A. Co.; London: T.C. & E.C. Jack, 1922.
12. *May G.* Elisabeth Vigée Le Brun: The Odissey of Artist in an age of revolution. – Yale: Yale university press, 2010.
13. *Nolhac P. de.* Madame Vigée-Le Brun: Peintre de Reine Marie-Antoinette. – Paris: Goupil and Co., 1912.
14. *Pitt-Rivers F.* Madame Vigée Le Brun. – Paris: Gallimard, 2001.
15. *Rasidich P.R.* Qui peut définer les femmes? Vigée Lebrun's Portraits of an Artist» // Eighteenth-Century Studies. Vol. 25. № 4 (Summer 1992). – P. 441-467.
16. *Sheriff M.D.* The Exceptional Woman: Elisabeth Vigee-Lebrun and the Cultural Politics of Art. – Chicago: University of Chicago Press, 1997.

REFERENCES

1. Blum A. *Madame Vigée-Lebrun peintre des grandes dames du XVIIIe siécle*. Paris, H. Piazza, Edition d'Art, 1919.
2. *Elisabeth-Louise Vigée Le Brun*. Catalogue de l'Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015.
3. *Enciklopedicheskij slovar' Brokgauza I Efrona* [Encyclopedic Dictionary of Brokgauz and Efron]. T. XIa. SPb., 1894.
4. Goodden A. *The Sweetness of Life, A biography of Elisabeth Vigée Le Brun*. London, André Deutsch, 1997.
5. Grossi P. *Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne*. Bern, Peter Lang, 2006.
6. Hautecoeur L. *Madame Vigée-Lebrun: étude critique*. Paris, Laurens, 1914.
7. Helm W.H. *Vigée-Lebrun 1755-1842: Her Life, Works and Friendships, with a catalogue raisonné of the artist's pictures*. London, Hutchinson & Co., 1915.
8. *Hubert Robert et Saint-Pétersbourg*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.
9. Iablonskaia T.V. *Klassifikaciia portretnogo zhanra v Rossii XVIII veka* [Classification of the portrait genre in Russia in the 18th Century], PhD diss. Moscow, 1978.
10. Macfall H. *Vigée Le Brun, Masterpieces in Colour*. New York, Frederick A. Co.; London, T.C. & E.C. Jack, 1922.
11. May G. *Elisabeth Vigée Le Brun: The Odissey of Artist in an age of revolution*. Yale, Yale university press, 2010.
12. Nolhac P. de. *Madame Vigée-Le Brun: Peintre de Reine Marie-Antoinette*. Paris, Goupil and Co., 1912.
13. Pitt-Rivers F. *Madame Vigée Le Brun*. Paris, Gallimard, 2001.
14. Rasidich P.R. *Qui peut définer les femmes? Vigée Lebrun's Portraits of an Artist*. In *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 25. № 4 (Summer 1992). – P. 441-467.

15. Sheriff M.D. *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigee-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago, University of Chicago Press, 1997.

16. *Vospominaniia g-zhi Vizhe-Lebren o prebyvanii eie v Sankt-Peterburge i Moskve, 1795-1801* [Memores of Vigee Le Brun during her residence in Saint-Petersburg and Moscow, 1795-1801]. Saint Petersburg, Iskusstvo-SPb, 2004.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-34-40

Д.О. Мартынова
аспирант кафедры зарубежного искусства
Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств
d.o.martynova@gmail.com

ОТОБРАЖЕНИЕ «ВЕЛИКОГО НЕВРОЗА» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ ФЕЛИСЬЕНА РОПСА

Статья посвящена исследованию творчества бельгийского художника Фелисьена Ропса в контексте популярного во второй половине XIX века социокультурного феномена истерии, закрепившегося в умах современников художника под названием «Великий невроз». Затрагивается такая важная для творчества Ф. Ропса проблема, как проблема репрезентации женского тела мастером сквозь призму эротизма, вуайеризма и свойственной бельгийцам сатиры. Смещая мифопоэтические координаты, сложившиеся у исследователей при анализе произведений этого художника, автор демонстрирует специфику его эротических рисунков посредством анализа работ, связанных с популярной во второй половине XIX века проблемой объективации женского тела в лечебных учреждениях. В результате автор приходит к выводу, что своего рода «прочтение» рисунков этого мастера через современный ему медицинский дискурс позволит уточнить генезис ряда образов и сюжетов работ Ф. Ропса и поможет воссоздать социальное и историческое развитие эпохи рубежа веков.

Ключевые слова: Фелисьен Ропс, символизм, художественные репрезентации истерии, гендерные исследования, медицина и искусство, интертекстуальность

The article is devoted to the study of the creative work of the Belgian artist Felicien Rops in the context of the popular in the second half of the 19th century sociocultural phenomenon of hysteria, entrenched in the minds of contemporaries of the artist under the name “The Great Neurosis”. Such important problem for F. Rops's creative work as the problem of the representation of the female body by the master through the prism of eroticism, voyeurism and satire peculiar to Belgians are touched upon. By shifting the mythopoetic coordinates formed by researchers in the analysis of this artist's artworks, the author demonstrates the specificity of his erotic drawings through an analysis of works related to the popularization of the female body in medical institutions in the second half of the 19th century. As a result, the author comes to the conclusion that a kind of “reading” of this master’s drawings through the modern medical discourse will clarify the genesis of a number of images and plots of F. Rops's artworks and will help to recreate the social and historical development of the era of the turn of the century.

Keywords: Felicien Rops, symbolism, artistic representations of hysteria, gender studies, medicine and art, intertextuality

В своём творчестве бельгийский художник Фелисьен Ропс (1833-1898) выступает как рассказчик. Произведения этого мастера богаты символами, к которым он оставляет изобразительные и текстовые подсказки. Он говорил: “Homo sum et nihil mulierum a me alienum est” («Я человек и ничто женское мне не чуждо») (приводится по: [Евреинов, 2005, с. 81]). Действительно, основной темой творчества Фелисьена Ропса была женщина, во многом это связано с обстоятельствами жизни художника: он вступил в радикальную для того времени форму взаимоотношений – ménage à trois (любовь втроём). Ф. Ропс пытался продемонстрировать не только женские быт и распорядок, но и представить женщину как sexus sequior («сексуальное сопровождение») для мужчин, обнажая социальные проблемы общества второй половины XIX века. В его работах женщина играет роль призмы, которая пропускает через себя современность со всеми её пороками, открытиями и увлечениями; женщина – субъект, проецирующий мнение Других о себе, по большей части мужчин.

© Мартынова Д.О., 2020

ISSN 2227-6165

Сквозь эту призму Ф. Ропс преобразует универсальные образы и сюжеты, смещая мифопоэтические координаты того или иного архетипа или ситуации и анализируя сопутствующие им символы сквозь призму свойственной бельгийцам сатиры и личного опыта. Эта интерпретация женского образа вызывала противоречивые мнения о Ф. Ропсе и его творчестве. Так, авторитетный журнал "Télégraphe" писал, что всё искусство художника состоит на службе деморализации (приводится по: [Пундик, 2007, с. 57]). Подобная скандальная известность мастера, главными персонажами изобразительных рассказов которого в основном были кокотки и проститутки, отталкивает исследователей от анализа его работ и поиска интертекстуальности в них. Несмотря на это Фелисьен Ропс является заманчивой фигурой для исследователя: мастер много работал и во Франции, перенося черты, присущие бельгийскому символизму, в магистральную французскую линию этого направления.

В настоящей статье автор попытается проанализировать творчество Ф. Ропса в контексте активно развивающегося во второй половине XIX века истерического дискурса применительно к важным для его искусства явлениям вуайеризма, эротизма и проблемам репрезентации непосредственно сущности женщины. Анализ работ художника сквозь призму этого социокультурного феномена даст возможность поместить произведения Ф. Ропса в современный ему контекст, уточняющий генезис образов и сюжетов некоторых его произведений.

Медицина на протяжении веков была убеждена в генитальной причине истерии. В связи с этим врачи долгое время лечили её с помощью камней и пестиков, которые они клали на живот пациентов в районе яичников, воздействуя на репродуктивные женские органы. Подобная методика долгое время считалась самым эффективным способом лечения. Это связано с историей этой болезни: термин «истерия» имеет в качестве своей этимологии греческий термин "hystera", обозначающий «матка», а само заболевание провоцировало «удушье матки». Этиология истерии, однако, выходит за рамки медицинской сферы. Помимо исторического и этимологического контекстов эта болезнь на протяжении веков была «драматической медицинской метафорой для обозначения всего таинственного или неуправляемого у женщин» [Micale, 1989, p. 320] и «свидетельством» нестабильности женской психики.

С 1862 по 1893 гг. истерия стала важным социокультурным феноменом эпохи благодаря деятельности «отца неврологии» Жан-Мартена Шарко. Этот период в литературе называют временем «Великого невроза» [Lerner, 2003, p. 26]. Ж.-М. Шарко связывал развитие истерии с нервной системой, отходя от маточной теории происхождения недуга. Чтобы верифицировать истерию как отдельное заболевание, доктор Шарко использовал визуальные средства: он создал театр больницы Сальпетриер, в котором провоцировал приступы истерии у пациентов (см. об этом [Фуко, 1996, с. 153-155]), верифицировал симптомы болезни с помощью изобразительного искусства: создал визуальную алфавитную классификацию симптомов истерии, а также написал работу «Безумие в искусстве» в соавторстве с медиком и скульптором Полем Рише [Charcot, Richer, 1887], в которой прослеживал истерию в ряде художественных произведений с Античных времён. Доктор Шарко включил визуальные искусства в ежедневную неврологическую клиническую практику и использовал их непосредственно в процессе преподавания и исследований: изобразительное искусство и медицинские иллюстрации были источниками, подтверждающими и документирующими медицинские диагнозы. Несмотря на преобладание визуального подхода, Ж.-М. Шарко экспериментально использует давление на «истерогенные зоны», гипноз или чувствительность кожи пациентов, зачастую провоцируя у них приступ или заставляя больных симулировать выведенные им в таблице симптомы истерии [Preez, 2004, p. 53-55]. Именно эти амбивалентные методы позволяют говорить о том, что основной целью доктора Шарко было культивирование «Великого невроза», а не лечение пациентов. Таким образом, новый культ на истеричность, сформированный визуальными средствами, стал пронизывать не только французскую популярную и научную прессу, но и культуру в целом в последние десятилетия XIX века.

ISSN 2227-6165

Фелисьен Ропс, репрезентующий современность через образ женщины, конечно же, оказался заинтригован предполагаемым происхождением истерии и отобразил спорные методики её лечения в трёх работах: «Муляж» (1878-1881 гг.), «Массаж» (1878-1881 гг.) и «Душ» (1878-1881 гг.). Эти рисунки входят в серию работ под названием «Сто непритязательных набросков для развлечения добропорядочных людей», выполненных художником в 1878-1881 гг. по заказу парижского библиофила и коллекционера Жюля Ноальи[1]. В самом названии серии скрыт сарказм; два альбома были созданы для того, чтобы радовать «честных» людей и противодействовать «захватническому буржуазизму». Из письма от 26 августа 1878 года становится ясно, что эта серия должна была стать частью масштабного замысла Ж. Ноальи о создании коллекции рисунков и произведений, объединённых названием «Наше время без масок» [Lettre de Félicien Rops..., 1878]. Они отражали актуальные для того времени проблемы и явления современности, в них Ф. Ропс становится сатириком, иронично отображая современные парижские моду и тенденции и обнажая социальные проблемы своего времени.

В открывающем альбом «Сто непритязательных набросков...» фронтисписе обозначено, что местом действия в каждом из ста эскизов является театр, а женщина – главная героиня этого театра. Большинство произведений действительно посвящены теме театра: почти в каждом рисунке встречаются марионетки, театральные костюмы, сцена... Зритель приглашён на шоу современной жизни. Эти непритязательные эскизы являются настоящей современной «человеческой комедией», в которой художник весьма необычно трактует тему обнажённой (уместнее сказать «оголенной») женщины. Ее «сценический костюм» – это в основном исключительно чулки и шляпа – единственные атрибуты, необходимые современной женщине. По Ф. Ропсу, женщина – сообщник сатаны, марионетка, проводник порочности и греха, она была создана для соблазнения и искушения человека (мужчины) (подобное отношение связано с обстоятельствами личной жизни художника). Именно поэтому Ф. Ропс демаскирует нравственность современников именно через образ женщины.

Тем не менее, Ф. Ропс не относится к натуралистам, изображающим обнажённые тела на фоне повседневности. Реальность мало волнует этого художника, он играет на двусмысленности как на уровне слов, включенных в иллюстрации, так и на уровне ситуаций. И «Муляж», и «Массаж», и «Душ» – рисунки, в которых он сатирически обнажает отношения врача и пациентки (именно пациентки, а не пациента), их противоречивость и проблематичность. Ещё со времён месмеризма[2] отношения врача и женщины-пациента сенсуализировались под влиянием манипуляций доктора во время гипноза и личного осмотра, во время которых он мог дотрагиваться до любой части тела пациентки. Именно из теории о животном магнетизме, основанной на методе внушения, сформировался гипноз. Долгое время магнетизёр ассоциировался с гипнотизёром, таким образом, в карикатурах гипнотизёр/магнетизёр выдавался за лжеврача (к примеру, в карикатуре Оноре Домье «Робер Макер – магнетизёр» (1838)). Учитывая популярность гипноза и внутривагинального массажа как средств лечения истерии, подобная интерпретация закрепилась в умах современников Ф. Ропса.

Действительно, даже во второй половине XIX века были популярны операции по удалению женских гениталий как первопричин развития истерии, а также генитальный массаж, воздействие различных предметов на гениталии для создания истерических пароксизмов (оргазмов) или создание этих же пароксизмов посредством введения в гипнотическое состояние (подробнее см. [Maines, 1999]). Рисунок «Массаж» демонстрирует непосредственно интимные взаимоотношения между врачом и пациенткой, продолжая линию сатирических карикатур на эту тему второй

[1] Всего в серии 114 рисунков, выполненных чернилами, карандашом или пастелью. Ф. Ропсу потребовалось четыре года, с 1878 по 1881 год, чтобы с перерывами завершить работу над серией.

[2] Месмеризм (животный магнетизм) – паранаучная теория немецкого врача Франца Месмера, распространившаяся во Франции во второй половине XVIII-начале XIX вв. Согласно Ф. Месмеру, люди выделяют магнитную энергию или флюиды, с помощью которых можно устанавливать телепатическую связь друг с другом. Неправильное распределение флюидов вызывало болезни, которые можно было излечить при перераспределении флюидов посредством врача.

ISSN 2227-6165

половины XVIII века и Оноре Домье. Однако Ф. Ропс отражает современные ему реалии, добавляя физический контакт между врачом и пациенткой. На рисунке изображена молодая обнажённая женщина, лежащая на животе на кушетке в кабинете врача. Опершись о стол, она с улыбкой принимает лечение от пожилого доктора: врач, закатав рукава, делает массаж обнажённой пациентке в районе её таза. Платье девушки небрежно лежит на полу рядом с её головой. Тем самым Ф. Ропс подчёркивает наготу юной пациентки, позволяя зрителю домысливать сам процесс обнажения. О том, что это кабинет врача, художник намекает, вводя медицинские колбы, расположенные рядом с ногами девушки на полу, но помимо этого он вводит в рисунок пояснительный комментарий. Из этой надписи зритель узнает имя врача, так как художник поясняет, что перед зрителем сцена «Лечения доктора Тапотарда». Далее зритель узнает название представленного метода лечения: «пояснично-лобковый массаж». Помимо этого Ф. Ропс описывает то, от чего излечивает этот интимный массаж: «лечение от нервозности, приступов супружеской атаки, ясновидения, подростковой депрессии, поэтических и семинарских мечт, музыкальной дизентерии, парнасского онанизма…». Подобный массаж может также излечить «все современные, художественные, литературные и романтические заболевания, вызванные злоупотреблением книгами и инструментами различных видов». Действительно, в медицинской литературе по истерии до сих пор упоминается, что на рубеже веков этот метод был истинным лекарством, так как подобный массаж мог успокоить и вернуть на место «блуждающую матку» посредством вызывания оргазмов у пациентки [Mason, 1986, p. 29-31]. Показаниями к подобному массажу могли быть: тоска, скука, уныние и т.д.

Рисунок «Душ» продолжает линию взаимоотношений «врач-пациентка». Художник изображает врача, одетого в специальную одежду, защищающую его от воды, находящегося в специальной кабинке, в которой непосредственно установлен душ. Сильный напор воды врач направляет на обнажённую девушку (на её коже ещё видны следы от одежды), а точнее на её лоно. На стуле, расположенном рядом с кабиной и врачом, Ф. Ропс оставляет пояснительную надпись «генитальный душ». Несомненно это иллюстрация на популярный в то время и недавно изобретенный душ Шарко, который изначально был средством лечения исключительно истерии посредством тех же истерических пароксизмов. Однако здесь Ф. Ропс довольно прямо указывает на амбивалентность взаимоотношений врача и пациентки: душевой шланг прикреплен к стулу с надписью, на котором нет источников воды. Прикрепленный к резервуару на уровне гениталий врача шланг может считываться как половой орган этого же врача во время семяизвержения.

Таким образом, художник рисует перед зрителем сцену мастурбации врача на обнаженную пациентку, используя аллегорию на коитус. Помимо этого на то, что перед зрителем завуалированная сцена коитуса, говорит переведенный в современный Ф. Ропсу сюжет о Данае: брызги от направленной на лоно девушки струи попадают в воронку, находящуюся напротив ягодиц девушки, и перенаправляются в душ над ее головой. В результате появляется новый интертекст: семя врача считывается как золотой дождь, оплодотворяющий современную Данаю. Сенсуализированная и открытая поза девушки свидетельствует о её наслаждении этими водными процедурами. Подобная интерпретация душа Шарко неслучайна. Женщина, попадавшая в больницу с диагнозом истерия, объективировалась, находясь под безграничным контролем врача, сталкиваясь со злоупотреблениями со стороны медиков. Сам Ж.-М. Шарко во время театральных представлений в больнице Сальпетриер заставлял пациенток посредством гипноза оголяться и мастурбировать на сцене [Preez, 2004, p. 51-52; Didi-Huberman, 2003, p. 15]. Необходимо отметить, что подобный эротический подтекст и связанный с приватностью душевой процедуры вуайеризм не были открытиями Ф. Ропса. Вуайеристическая иконография лечения посредством воды сформировалась под влиянием английской графики XVIII века.

Рисунок «Муляж» продолжает тему объективации женщины медицинскими средствами во второй половине XIX века. Эта работа отражает практику медицинской скульптуры в Музее Шарко, наполненного слепками и художественными произведениями истерички ученика Ж.-М. Шарко Поля Рише. Он работал и как медик в Медицинской школе, и как преподаватель и скульптор в Школе

ISSN 2227-6165

изящных искусств в Париже. На рисунке представлены два бородатых доктора, которые снимают гипсовый отпечаток нижней части живота (то есть слепок с половых органов) молодой женщины. Эта сцена может интерпретироваться как обращение к древней этимологии истерии и отображение связанных с ней компрессионных практик устранения истерических симптомов. Помимо этого подобные слепки воспринимались в качестве сформированного негатива, демонстрировавшего не только обычно невидимый орган, но и его анатомическое устройство. Тем самым происходит апроприация сокрытой, интимной части женского тела. Практика снятия слепков с пациенток становится популярной и порождает феномен «научных художественных произведений», формирование которого можно проследить по творчеству Поля Рише. Он выставлял слепки и модели больных как произведения искусства, актуализируя проблему бинарных оппозиций «художественного» и «научного», обострившуюся с появлением фотографии. Создание подобных произведений провоцирует развитие и популярность медицинских музеев.

Тема медицинских слепков и музеев находит логическое продолжение в рисунке под названием «Урок гигиены», не связанном с темой истерии. Анатомические музеи были одной из самых популярных форм просвещения и развлечения в XIX веке. Они были местами общественного образования, направленными на профилактику социальных заболеваний, и являлись одной из частей программы государственной политики об общем здравоохранении [Encyclopedia of Prostitution..., 2006, v. 1, p. 30].

Большая часть экспонатов этих музеев – это восковые модели тел в натуральную величину с симптомами таких заболеваний как дифтерия, сифилис, туберкулез. Восковые модели, которые должны были информировать посетителей о последствиях венерических заболеваний. Центром медицинских музеев был зал, посвящённый венерическим заболеваниям. Он изолировался от остальной части музея красным бархатным занавесом с приглушённым светом, за которым скрывались сотни анатомических восковых слепков (см., например: [Schnalke, 1995]). Цель подобного зала была также в ограничении раскованного сексуального поведения.

Особо популярны были восковые слепки, репрезентующие симптомы сифилиса. В конце XIX века увеличивается смертность от сифилиса, и врачи пытаются найти способы просвещения жителей о последствиях этого заболевания. Отсутствие эффективного лечения означало, что врачам нужно было найти средство профилактики. Однако их медицинским возможностям препятствовали моральные ценности. Сифилис – инфекция, передающаяся половым путём, и посещение проститутки было одним из самых распространённых путей передачи этого заболевания. В медицинской литературе проститутки стали описываться как первопричины делинквентного поведения, неправильного сексуального поведения, как «угроза здоровью нации». Последующая «охота на ведьм» во времена «Прекрасной эпохи» выявила социальный парадокс. Как так называемые «козлы отпущения», эти женщины становятся центром внимания у врачей, и в результате врачи пытаются решить проблему распространения сифилиса, используя именно образ проститутки в восковых моделях. В свою очередь связь между проституцией и гарнизонной жизнью привела к тому, что музеи стали предлагать скидки солдатам [Encyclopedia of Prostitution..., 2006, v. 1, p. 31].

Именно посещение подобного зала солдатами и было проиллюстрировано Фелисьеном Ропсом. Он включает важную подсказку, позволяющую установить, какой музей посетили представленные на рисунке солдаты: художник изображает бюст, под которым делает надпись: «Дюпюитрен». Следовательно, солдаты находятся в музее патологической анатомии Дюпюитрен, одном из самых популярных анатомических музеев этого периода. Солдаты рассматривают анатомически точный бюст женщины, больной сифилисом. О том, что женщина больна именно этим заболеванием, становится ясно из надписи «третичные явления», которые характеризуются сыпью на коже, присутствующей на коже восковой модели. Художник оставляет ироничную надпись о том, что эти бюсты должны напоминать солдату о проблемах раскованного поведения. Стоит отметить, что сам альбом, по всей видимости, был посвящён проституции, являющейся неотъемлемой частью

общества, о чём свидетельствуют несколько рисунков, непосредственно затрагивающих эту тему: несколько сцен проституции происходят в условной Вселенной, мире, где существуют два антипода: монашество и бордель. Вместе с тем их объединяет замкнутость, закрытость от остального мира и отрешённость. Так, в специализированной литературе бордель иногда называют «монастырем», а то и «аббатством», хозяйку – «настоятельницей», а проститутку – «сестрой» (см., например, в [Fesseden, 2000, p. 451-453]). И в рисунке «Урок гигиены» проститутка затрагивает очередную социальную тему, связанную с ней: она сама по себе несёт ростки развращённости и смерти, она низка по своей природе. Помещенный в самом конце этот рисунок, по-видимому, является столь же болезненным, как и неожиданным заключением альбома, посредством которого Ф. Ропс заявляет о том, что видимая «киферианская» свобода эпохи «наслаждений» несёт в себе разрушающий компонент.

Таким образом, опираясь на медицинские иллюстрации и тексты, Фелисьен Ропс создаёт иные концепции репрезентации женского тела и иное восприятие оппозиции «врач-пациентка» посредством визуализации истерического дискурса, связанного не только с объективацией душевнобольных, но и с гендерной проблематикой, раскрывая заведомо сокрытую практику, популярную во второй половине XIX века и создавая одну из «глав» книги. Страницы этой главы с помощью визуальных подсказок и, в редких случаях, гелиографических текстовых пояснений, введённых художником, отсылают одна к другой, создавая связный и ироничный рассказ о современности, затрагивая проблему формирования объективации женщины не только в пространстве клиники, но и в художественной среде. Своего рода «прочтение» рисунков Ф. Ропса, заимствующих сюжеты непосредственно из современных литературных и медицинских произведений, поможет понять значение некоторых образов и сюжетов работ Ф. Ропса и воссоздать социальное и историческое развитие эпохи рубежа веков.

ИСТОЧНИКИ

1. Lettre de Félicien Rops à [Jules] [Noilly]. Bruxelles, 1878/08/26 // Province de Namur, musée Félicien Rops, Amis/LI/006/LE/005. URL: http://db.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.amis.li.006.le.0005?tab=search&howmany=25 (дата обращения: 12.11.2019)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евреинов Н. Н.* Оригинал о портретистах. – Москва: Эксмо, 2005.
2. *Пундик Я.* Фелисьен Ропс. Шедевры графики. – Москва: Совпадение, 2007.
3. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – Москва: Касталь, 1996.
4. *Charcot J.-M., Richer P.* Les Démoniaques dans l'Art. – Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887.
5. *Didi-Huberman G.* Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière. – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
6. Encyclopedia of Prostitution and Sex Work. V. 1., A-N / Ed. by *M. H. Ditmore*. – London: Greenwood Press, 2006.
7. *Fessenden T.* The Convent, the Brothel, and the Protestant Woman's Sphere // Signs 25. 2000. № 2. – P. 451-78.
8. *Lerner P.* Hysterical Men: War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930. – Ithaca & London: Cornell University Press, 2003.
9. *Mason R. O.* Educational Uses of Hypnotism // The North American Review. 1896. V. 163. № 479. – P. 448-455.
10. *Micale M. S.* Hysteria and its Historiography: A Review of Past and Present Writings (II) // History of Science. 1989. № 27(4). – P. 319–351.
11. *Maines R. P.* The Technology of Orgasm: Hysteria, the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction. – Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
12. *Preez A.* Putting on Appearances: Mimetic Representations of Hysteria // De Arte. 2004. V. 39. № 69. – P. 47-61.
13. *Schnalke T.* Diseases in Wax: the History of the Medical Moulage. – Berlin: Quintessence Publishing, 1995.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

SOURCES

1. *Lettre de Félicien Rops à [Jules] [Noilly]* [Letter from Félicien Rops to [Jules] [Noilly]]. Bruxelles [Brussels], 1878/08/26 in *Province de Namur, musée Félicien Rops* [Province of Namur, Félicien Rops Museum], *Amis/LI/006/LE/005*. URL: http://db.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.amis.li.006.le.0005?tab=search&howmany=25 (date of access: 12.11.2019)

REFERENCES

1. Charcot J.-M., Richer P. *Les Démoniaques dans l'Art*. [The Demoniacs in Art]. Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887.
2. Didi-Huberman G. *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2003.
3. Evreinov N. N. *Original o portretistah* [The original about portrait painters]. Moscow, Jeksmo, 2005.
4. Encyclopedia of Prostitution and Sex Work. V. 1., A-N / Ed. by *M. H. Ditmore*. London, Greenwood Press, 2006.
5. Fessenden T. *The Convent, the Brothel, and the Protestant Woman's Sphere* in *Signs 25*. 2000. № 2. P. 451-78.
6. Foucault M. *Volja k istine: po tu storonu znanija, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznyh let* [The will to truth: beyond knowledge, power and sexuality.Works of different years]. Moscow, Kastal', 1996.
7. Lerner P. *Hysterical Men: War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*. Ithaca & London, Cornell University Press, 2003.
8. Mason R. O. *Educational Uses of Hypnotism* in *The North American Review*. 1896. V. 163. № 479. P. 448-455.
9. Micale M. S. *Hysteria and its Historiography: A Review of Past and Present Writings (II)* in *History of Science*. 1989. № 27(4). P. 319–351.
10. Maines R. P. *The Technology of Orgasm: Hysteria, the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1999.
11. Preez A. *Putting on Appearances: Mimetic Representations of Hysteria* in *De Arte*. 2004. V. 39. № 69. P. 47-61.
12. Pundik Ja. *Felis'en Rops. Shedevry grafiki* [Felicien Rops. Masterpieces of graphics]. Moscow, Sovpadenie, 2007.
13. Schnalke T. *Diseases in Wax: the History of the Medical Moulage*. Berlin, Quintessence Publishing, 1995.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-41-47

ISSN 2227-6165

С.И. Баранова
доктор исторических наук, кандидат искусствоведения,
главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства РГГУ
svetlanbaranova@yandex.ru

Е.Ю. Деменина
магистр истории искусств, выпускница факультета истории искусств РГГУ
artbruegel@gmail.com

К ИСТОРИИ КАМИНОВ «ВСТРЕЧА ВОЛЬГИ СВЯТОСЛАВОВИЧА И МИКУЛЫ СЕЛЯНИНОВИЧА» М.А. ВРУБЕЛЯ

Статья посвящена каминам «Встреча Вольги Святославовича и Микулы Селяниновича», созданным по эскизам художника М.А. Врубеля. Авторы подробно останавливаются на двух экземплярах, чьи судьбы вызывают наибольший исследовательский интерес. Авторами статьи самостоятельно выявлено местонахождение первого, считавшегося утерянным экземпляра камина, экспонировавшегося в 1900 году на Всемирной выставке в Париже, а ныне представленного в собрании Дворца изящных искусств в Лилле, Франция (Palais des Beaux-Arts de Lille). Также прослежена история поступления одного из каминов в собрание Московского государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника (МГОМЗ).

Ключевые слова: Михаил Врубель, Абрамцево, Всемирная выставка в Париже, изразец, камин, модерн

The present article examines the history of “The meeting of Volga Svyatoslavovich and Mikula Selyaninovich” maiolica fireplaces produced upon the original drawings by Mikhail Vrubel. The authors of this paper focus on two instances of the fireplace, which provenances are of the highest research interest. The authors revealed by themselves the location of the first fireplace which was exhibited at The Exposition Universelle held in Paris in 1900, considered lost after it and now is presented in the collection of the Lille Palace of Fine Arts, France (Palais des Beaux-Arts de Lille). Also the authors traced the history of the fireplace from the collection of The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve.

Keywords: Mikhail Vrubel, Abramtsevo, The Exposition Universelle of 1900, maiolica fireplace, Russian tile, Art Nouveau

В России сохранилось пять экземпляров изразцового камина М.А. Врубеля «Встреча Вольги Святославовича и Микулы Селяниновича»[1]. Каждый из них имеет некоторые отличия в композиционном и цветовом решениях. В их основу легло созданное Врубелем живописное панно, показанное в 1896 году на Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде. Живописный сюжет, источником которого послужила русская былина о богатырях Вольге-воине и Микуле-пахаре, был реализован Врубелем в каминных панно средствами керамики.

К истории Абрамцевской мастерской, где был создан камин, обращались многие исследователи[2]. Здесь Врубель вознес утилитарное ремесло керамики до высот изящного искусства. В этом ему помогло обращение к традициям прошлого – к искусству изразца. Изразец не только позволил ему создать свой неповторимый художественный стиль, но и воплотил представления Врубеля об идеальном художнике, каковым был для него средневековый мастер-ремесленник. Создавая керамическое полотно, Врубель задействовал целый ряд новых приемов: рецептуру сверкающих

© Баранова С.И., Деменина Е.Ю, 2020

[1] В литературе также встречается другое названия камина – «Микула Селянинович и Вольга».

[2] Мы не будем подробно останавливаться на описании и истории создания камина, которое известно по многочисленным публикациям (из последних см.: [Нащокина, 2014]).

ISSN 2227-6165

глазурей с металлическими радужными отблесками, придававших керамике вид драгоценного камня, разнообразние форм изразцов, создание искусственных швов. Эксперименты в Абрамцевских мастерских позволили ему соединить в каминных панно живопись и декоративно-прикладное искусство.

В экспозиции Московского государственного объединенного музея-заповедника в Коломенском представлен один из экземпляров камина Врубеля, поступивший в 1934 году из Государственного музея керамики, куда он был передан из Государственного музейного фонда.

Поиски последних лет позволили прояснить историю камина, находящегося в Коломенском. Обнаруженные документы свидетельствуют о том, что владельцем камина был Иван Николаевич Алябьев (1874–1955), московский юрист. Его отец Николай Иванович Алябьев, выходец из крестьян, в 1867 г. был произведен в коллежские советники и утвержден преподавателем русской словесности в 1-й и 3-й женской гимназиях, а также в Совете Художественного Общества. Важная деталь: он был женат на родной сестре Саввы Ивановича Мамонтова, то есть владелец камина Иван Алябьев – племянник известного мецената.

15 ноября 1918 г. И.Н. Алябьев подал заявление с описью «имеющихся у него произведений искусства и картин» и просьбой «выдать охранную грамоту в виду того, что помещение реквизируется для нужд рабочих» [ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 8. Д. 47. Л. 2].

25 марта 1920 г. «сотрудник Отдела по делам Музеев и Охраны Памятников Искусства и Старины Нар. Ком. по Просвещению Андрей Прохорович Прохоров явился в д. № 9 по Тихвинскому переулку, в кв. № 50, занимаемую гражданином Иваном Николаевичем Алябьевым, для осмотра принадлежащих ему вещей и проверки, согласно описи за № 154, поданной им в Отдел 12 д. 1918 г. за № 3207. Осмотр и проверка проходила в присутствии самого владельца вещей Ив. Н. Алябьева и все вещи, согласно описи, оказались налицо, причем все вещи (картины), значащиеся по описи № 1, 2, 3, 4, 5, 6 зарегистрированы Отделом по делам музеев и оставлены у И.Н. Алябьева...» [там же, Л. 2 об].

В следующем году «сотрудником отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины К. по Пр. Виталием Афанасьевичем Литковым в отсутствие коменданта дома (Тихвинский пер. д. 9) Николая Филипповича Ляпина и дочери владельца Натальи Ивановны Алябьевой был принят изразцовый камин по рисунку худ. Врубеля и передан в хранилище Государственного музейного фонда (Тверская д. Английского Клуба)». В. А. Лашкову была дана расписка «в том, что через него принят в хранилище изразцовый камин по рис. Врубеля в разобранном виде, вывезенный из собр. Алябьева, Тихвинский пр-д., д. 9, кв. 77». После передачи собрание Алябьева было «снято с учета на основании резолюции Завед. Музейным Отделом от 7-го декабря 1936 г. (список № 13), как поступивш. в Госуд. Музейн. Фонд» [там же, Л. 44–47].

Дальнейшая судьба камина складывалась сложно. Попав в собрание Музея керамики, в мае 1930 г. он среди других предметов был перевезен в бывший особняк С.И. Щукина (Большой Знаменский переулок, 8), где в то время размещался музей, в места для временного хранения. В мае 1932 г., согласно договору между Московским отделом народного образования и Музеем керамики об аренде ряда зданий на территории усадьбы Кусково, туда стали перевозить все коллекции музея. Однако коллекции архитектурной керамики, в которой значился камин, места на новой площадке не нашлось. Ящики свалили в одном из подвалов.

Акт от 4 июля 1934 г., подписанный сотрудниками музея, свидетельствует, что «все это лежало навалом, отчего некоторые из них [изразцов – *С.Б., Е.Д.*] превратились в черепки, благодаря чему номера многих разбитых изразцов очень трудно восстановить... очень сильно повреждены, благодаря давлению верхних тяжелых изразцов.., на изразцах отсутствует какой-либо номер» [Отдел учета музея-усадьбы «Кусково». Папка «Акты выдачи 1934 г.». Л. 9] и т. д. Сразу после осмотра коллекции и составления этого акта ящики перевезли в Коломенское.

Пока не известны детали истории появления камина в семье Алябьевых. Жена Ивана Николаевича Ольга была дочерью археолога, историка искусства и художественного критика

ISSN 2227-6165

Адриана Викторовича Прахова (1846–1916) [Арзуманова и др., 1984, с. 148-149] – одного из самых активных участников Абрамцевского художественного кружка. Среди национализированных у Алябьева предметов искусства были, в числе прочего, вышивки шелком Е. А. Праховой, старшей дочери критика, на холсте. (Известны ее портреты работы В. М. Васнецова (ГТГ). Портреты Е.А. Праховой были также написаны М. А. Врубелем и М. В. Нестеровым.)

Еще во время учебы на историко-филологическом факультете Петербургского университета А.В. Прахов познакомился с другими будущими участниками Абрамцевского художественного кружка – М.М. Антокольским, И.Е. Репиным и В.Д. Поленовым, а с С.И. Мамонтовым – несколько позже. В своих воспоминаниях сын Прахова Николай пишет: «С Мамонтовыми наши родители познакомились в Риме в 1872 году, куда приехали после двух лет жизни в Мюнхене, Дрездене, Париже и Лондоне, где отец работал в музеях и слушал в университетах лекции знаменитых археологов и историков искусства, чтобы по окончании заграничной командировки занять первую в России кафедру истории и теории искусства в Санкт-Петербургском университете… Так состоялось первое знакомство двух семей, скоро перешедшее в дружбу. Сходство характеров, общность художественных интересов моих родителей и Саввы Ивановича Мамонтова создали прочный фундамент для этой дружбы» [Прахов, 2008, с. 18-20].

Прахов был частым гостем в московском доме Мамонтовых, подолгу жил с семьей в Абрамцеве, где принимал участие в литературных и музыкальных вечерах, а его лекции здесь горячо обсуждались. М.А. Врубеля он знал еще по Киеву: Прахов руководил художественными работами во Владимирском соборе и Кирилловской церкви и привлек художника к работе над ней. С 1884 по 1889 г. Врубель прожил в Киеве. Так врубелевский камин оказался в семье почитателей.

Кроме коломенского экземпляра, камин с сохранившейся на одном из его изразцов подписью «Исполнен у С. И. Мамонтова по рис. Врубеля» экспонируется во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства [Нарвойт, 2005, с. 20-24]. Еще один камин, поступивший в 1965 году из особняка Н.Т. Каштанова на Садовой-Самотечной (д. 14), украшает собрание Государственной Третьяковской галереи [Солоницкая, 2005, с. 20-24]. Этот камин, в отличие от всех других известных врубелевских каминов, хранящихся в Москве, был действующим: «Он был смонтирован, как изразцовая печь, фрагменты майолики были соединены между собой металлической проволокой и крепились к стене на известково-цементном растворе. В Третьяковскую галерею он был доставлен в виде нескольких сотен обломков, представляющих собой фрагменты майолики, спаянные с кусками цементно-известкового раствора, часть фрагментов была разбита, имелись множественные утраты, травмы поливы» [там же]. До 1986 г. камин находился в запасниках музея, затем его отреставрировали, и ныне он представлен в зале Михаила Врубеля.

Два экземпляра хранятся в Петербурге: в Русском музее (поступил в 1927 г. из Государственного музейного фонда) и в Детской библиотеке истории и культуры Петербурга, которая размещается в бывшем доходном доме Ф.Г. Бажанова[3].

Помимо пяти названных каминов существовал еще один – первый – экземпляр, местонахождение которого долгое время оставалось неизвестным. В 1900 г. он экспонировался на Всемирной выставке в Париже, где стал центром русского павильона (*рис. 1*). М.А. Врубель и С.И. Мамонтов, представлявшие художественную гончарную мастерскую «Абрамцево», получили золотые медали. Участвовавший в создании камина мастер-технолог П.К. Ваулин был удостоен Почетного отзыва. Затем след этого камина затерялся, ходили слухи, что он был приобретен для подношения в дар «бессмертным» – французским академикам – и остался во Франции. Подробности дальнейшей его судьбы до последнего времени были не известны.

[3] Дом Бажанова (архитектор П.Ф. Алешин) был построен в 1907–1909 гг. по заказу торгово-промышленного товарищества Ф.Г. Бажанова и А.П. Чувалдиной, представлявшего собой крупное акционерное общество, занимавшееся торговлей мануфактурными товарами. Камин для дома Бажанова был выполнен в 1908 г. на заводе в О.О. Гольдвейна и П.К. Ваулина в Кикерино под Петербургом (см.: [Художественно-керамическое производство…, 1910; Долгова, 2017]).

ISSN 2227-6165

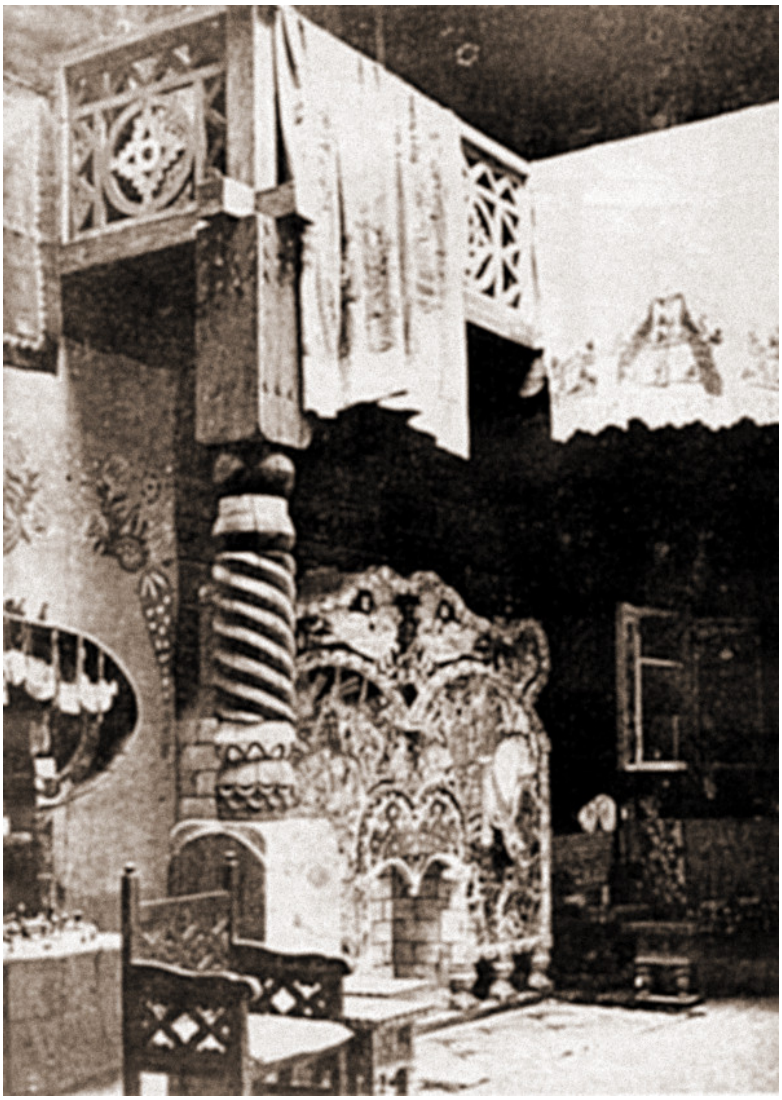


Рис. 1.
Камин М.А. Врубеля «Микула Селянинович и Вольга» в экспозиции Русского павильона на Всемирной выставке в Париже, 1900.

Однако поиски последних лет подтвердили существование первого экземпляра. Он был обнаружен в собрании Дворца изящных искусств в Лилле (Palais des Beaux-Arts de Lille). Главный хранитель отдела декоративно-прикладного искусства Флёр Морфуас подтвердила версию о том, что камин экспонировался в Русском павильоне Всемирной выставки 1900 г. Она сообщила, что идут поиски документов, раскрывающих обстоятельства его закупки (прямая закупка музея Лилля или Севрской мануфактуры для передачи музею). Как пишет Флёр Морфуас, «вероятно, его приобрела и перевезла в Лилль Севрская мануфактура, желая пополнить изящную музейную коллекцию керамики великолепным экспонатом. Также возможно, что камин был куплен непосредственно городом Лиллем»[4].

В 2011 г. ящики из запасников музея, в которых хранился разобранный в 1960-е гг. после экспонирования в атриуме Дворца изящных искусств камин, были открыты. Это, как пишет Флёр Морфуас, «позволило заново осознать его высочайшее качество, оригинальность исполнения и богатство расцветки. Сразу же не осталось сомнений в том, что его необходимо вновь представить публике»[5].

Французские коллеги, по их словам, столкнулись с «настоящей головоломкой» при сборке камина. Ей предшествовала реставрация врубелевского шедевра, так как тыльная сторона

[4] Частная переписка с главным хранителем отдела декоративно-прикладного искусства Дворца изящных искусств в Лилле.
[5] Там же.

ISSN 2227-6165

изразцов была заполнена гипсовым раствором и крепилась металлическими стержнями, лицевая сторона была серьезно загрязнена и требовала тщательной расчистки. В ходе реставрации камина стало ясно, что его экспозиционный монтаж будет более сложной и, следовательно, более дорогостоящей задачей, чем представлялось изначально. Ныне, «необыкновенный и знаковый для русского искусства XIX века» камин включен в постоянную экспозицию Дворца изящных искусств[6].

К этому событию был выпущен пресс-релиз, текст которого приводится ниже полностью[7].

«***Возрождение легендарного камина "Вольга и Микула"***[8]

Это каминное панно – одно из величайших произведений декоративно-прикладного искусства России рубежа XIX и XX веков. Его эскиз – шедевр Михаила Врубеля, выдающегося представителя искусства символизма и модерна в России. Художник известен своими живописными и графическими работами, предназначенными для исполнения в керамике (например, по его эскизу был выполнен тимпан отеля "Метрополь" в Москве). Камин из Лилля – один из нескольких экземпляров; другие хранятся в различных музеях России и их колорит несколько варьируется, поэтому каждый из каминов уникален. "Лилльский" камин – единственный экземпляр, находящийся во Франции.

Не менее интересная особенность связана с местом создания камина. Керамические мастерские в Абрамцеве (село, расположенное к северу от Москвы) славились в конце XIX века своим художественным производством. Приобретенная в 1870 году в собственность крупным промышленником и щедрым меценатом Саввой Мамонтовым усадьба Абрамцево стала первоклассным художественным центром благодаря многочисленным художникам, объединившимся в "неорусское течение" и воплощающим дух народного искусства в произведениях, полностью вписывающихся в европейские художественные течения эпохи (модерн, символизм, движение искусства и ремесел). Камин, в чьем декоре использован сюжет русской легенды о богатыре Вольге Святославовиче и крестьянине нечеловеческой силы Микуле Селяниновиче, искусно иллюстрирует это стилевое направление. Текст оды крестьянскому миру Врубель убедительно воплощает графическими средствами, подчеркивая силу русского героя.

Камин был достойно представлен на Всемирной выставке во Франции в 1900 году. Вероятно, его приобрела и перевезла в Лилль Севрская мануфактура, желая пополнить изящную музейную коллекцию керамики великолепным экспонатом. Также возможно, что камин был куплен непосредственно городом Лилль.

Недавняя находка

Выставленный до 1968 года в атриуме Дворца изящных искусств в Лилле, камин был демонтирован и помещен в контейнер для последующей сборки.

В 2011 году в ходе формирования коллекции ящики были вновь открыты для проверки состояния сохранности камина и помещения его в оптимальные условия хранения. Это позволило заново осознать его высочайшее качество, оригинальность исполнения и богатство расцветки. Сразу же не осталось сомнений в том, что его необходимо вновь представить публике. В рамках проекта реставрации были проведены исследования, прослеживающие историю создания камина.

Возрождение реставрацией

Произведенный с почтением к шедевру демонтаж 1968 года устроил из скрупулезно разобранных частей каминного панно настоящую головоломку. Однако давний способ монтажа неприемлем для существующих норм хранения: обратная сторона элементов заполнялась

[6] См. на сайте музея: URL: http://www.pba-lille.fr/Collections/Chefs-d-OEuvre/Ceramiques-et-Objets-d-art/Cheminee-de-Volga-et-Mikoula (дата обращения: 28.12.2018).

[7] Пресс-релиз, лично полученный из отдела декоративно-прикладного искусства Дворца изящных искусств в Лилле. Перевод Е.Ю. Демениной.

[8] Название приводится в точном переводе с французского.

ISSN 2227-6165

гипсовым раствором и крепилась металлическими стержнями, которые ржавели и могли вызывать повреждения деталей камина. Потребовалось сначала удалить гипс с обратной стороны каждого элемента (этой деликатной процедуре было уделено особенное внимание). Пыль и грязь на поверхности зачастую были проблемой не менее серьезной, чем повреждения. Также были очищены и консолидированы наиболее хрупкие детали. В результате реставрации, которая заняла 80 рабочих дней, мы наблюдаем настоящее возрождение камина. Свежесть красок, последовательность фрагментов и ясность композиции теперь вновь открылись зрителю.

Проблемы установки

В ходе реставрации камина, к сожалению, возникла проблема его экспозиционного монтажа, который оказался более сложной и, следовательно, более дорогостоящей задачей, чем нам виделось изначально. Из-за отсутствия стандартизации оборотной стороны деталей потребовалась точная регулировка каждого из 154 элементов камина. Кроме того, масса объекта (около 230 кг) выходила за рамки первоначальных расчетов, что потребовало более легкой, но одновременно устойчивой конструкции, которая не должна превышать разрешимую нагрузку на пол Дворца изящных искусств и нарушать требования мер безопасности. Особенные размеры объекта и его поверхности (около 7 кв. м) также вызывали некоторые затруднения. Сложной задачей установки камина стало совмещение уникальных инженерных решений и инноваций с кропотливостью и тщательностью ручной работы при соблюдении всех норм хранения.

Важное дополнение к постоянной коллекции

Важный экспонат, необыкновенный и знаковый для русского искусства XIX века, будет включен в постоянную экспозицию музея, дополнив коллекцию, посвященную художникам-символистам, в первую очередь Пюви де Шаванну».

Исследование истории изразцовых каминных панно «Встреча Вольги Святославовича и Микулы Селяниновича», созданных по эскизам художника М.А. Врубеля, не только подтвердило предположение о существовании первого экземпляра камина, считавшегося утерянным, но и помогло выявить его местонахождение. Авторы статьи самостоятельно обнаружили камин в собрании Дворца изящных искусств в Лилле. В результате переписки с главным хранителем Отдела декоративно-прикладного искусства музея в Лилле была получена важная информация о происхождении камина, истории его обнаружения музейными сотрудниками и о технических особенностях реставрации и монтажа каминного панно.

Камин из Лилля представляет особую ценность как первый, оригинальный экземпляр, представленный М.А. Врубелем на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. и должен быть введен в отечественный научных обиход.

ИСТОЧНИКИ

1. ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 8. Д. 47.
2. Отдел учета музея-усадьбы «Кусково». Папка «Акты выдачи 1934 г.». Л. 9.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арзуманова О., Кузнецова А., Макарова Т., Невский В.* Музей-заповедник «Абрамцево»: очерк-путеводитель. – Москва: Изобразительное искусство, 1984.
2. *Арзуманова О., Любартович В., Нащокина М.* Керамика Абрамцева в собрании Московского Государственного университета инженерной экологии. – Москва: Жираф, 2000.
3. *Баранова С.И.* Русский изразец. Записки музейного хранителя. – Москва: МГОМЗ, 2011.
4. *Долгова А.И.* Дом Бажанова. Памятник петербургского модерна. – Санкт-Петербург: Коло, 2017.

5. *Нарвойт К.* Камин «Встреча Вольги Святославовича и Микулы Селяниновича» // Русское искусство. 2005. № 23. – С. 20–24.
6. *Нащокина М.В.* Московская архитектурная керамика. Конец XIX – начало XX века. – Москва: Прогресс-Традиция, 2014.
7. *Прахов Н.А.* Старое Абрамцево. Воспоминания детства. – Москва: Музей-заповедник «Абрамцево», 2008.
8. *Солоцинская Л.* О реставрации камина «Встреча Вольги Святославовича и Микулы Селяниновича» по рисунку М. А. Врубеля // Русское искусство. 2005. № 23. – С. 20–24.
9. Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин [Очерки]. – Санкт-Петербург, 1910.

SOURCES

1. *GARF* f.2307. op.8. d. 47 [The State Archive of Russian Federation, f.2307, inv. 8].
2. *Otdel ucheta museja-usad'by «Kuskovo»* [The Accounting Department of Kuskovo Estate Museum], issue act 1934, l.9.

REFERENCES

1. Arzumanova O., Kuznetsova A., Makarova T., Nevkiy V. *Musej-zapovednik «Abramtsevo»: ocherk-putevoditel* [Kuskovo Estate Museum: The Essey Guide], Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1984.
2. Arzumanova O., Lubartovitch V., Naschokina M. *Keramika Abramtseva в sobraniji Moskovskogo Gosudarsvennogo universiteta inzhenernoj ekologii* [Abramtsevo ceramics in the collection of the Moscow State University of Environmental engineering], Moscow, Zhiraf, 2002.
3. Baranova S.I. Russkij izrazets. Zapiski musejnogo khranitelya [Russian tile. A museum curator's notes], Moscow, MGOMZ, 2011.
4. Dolgova A. *Dom Bazhanova: Pamjatnik peterburgskogo moderna* [The Bazhanov house: The Monument of St. Petersburg Art Nouveau], Saint-Petersburg, Kolo, 2017.
5. *Khudozhestvenno-keramicheskoe proizvodstvo Heldwein-Vaulin* [Heldwein-Vaulin artistic ceramic production [Essays], Saint Petersburg, 1910.
6. Narvoit K., *Kamin "Vstrecha Volgy Svyatoslavovicha i Mikuly Selyaninovicha"* [The "Volga Svyatoslavovich i Mikula Selyaninovich meeting" fireplace], Russkoje iskusstvo, 2005.
7. Naschekina M.V. *Moskovkaya arkhitekturnaya keramika. Konets XIX – nachalo XX veka* [Moscow architectural ceramics XIX–XX centuries], Moscow, Progress-Tradicija, 2014.
8. Prahov N. *Staroye Abramtsevo. Vospominaniya detstva* [Old Abramtsevo. Childhood memories], Moscow, Muzej-zapovednik "Abramcevo", 2008.
9. Solonitskaya L., *O restavratsii kamina «Vstrecha Volgy Svyatoslavovicha i Mikuly Selyaninovicha» po risunku M.Vrubelya* [On the restoration of the fireplace Volga Svyatoslavovich i Mikula Selyaninovich meeting»], Russkoye iskusstvo, 2005. Pp. 20–24.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Камин М.А. Врубеля «Микула Селянинович и Вольга» в экспозиции Русского павильона на Всемирной выставке в Париже, 1900.
Источник: *Баранова С. И.* Русский изразец. Записки музейного хранителя. М., 2011. С. 385.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-48-57

А.П. Салиенко
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории отечественного искусства
исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
alsalienko@mail.ru

ОБРАЩЕНИЕ К ТРАДИЦИИ И СЛОЖЕНИЕ СТЕРЕОТИПА «ИЗОБРАЖЕНИЯ» ХУДОЖНИКА В СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ 1920 – 1970-х гг. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА

Статья посвящена такой всё еще мало разработанной теме, как «изображение» художника в советской прозе 1920 – 1970-х гг. Особенность подхода в данном случае заключается в том, что здесь не будут представлены литературоведческие интерпретации текстов, речь будет идти от лица искусствоведа, для которого литература служит дополнительным источником для размышлений в его стремлении понять эпоху, поэтому слово «изображение» в заглавии статьи мы заключаем в кавычки. В поле нашего зрения попали те романы, повести и рассказы о художниках, действующими лицами которых являются вымышленные или имеющие конкретных прототипов литературные персонажи, олицетворяющие в сознании писателя «образ художника». Особое внимание в данной статье уделяется проблеме традиции и стереотипа в изображении художника писателями, герои которых не только напоминают реальных персонажей «из жизни», но и сами часто подражают литературным образцам прошлого. Одним из таких произведений, ставших заглавным в формировании образца, надо назвать повесть Н. Гоголя «Портрет». В этой статье будут рассмотрены две проблемы, имеющие значение для формирования образа художника, – художник и время и портрет художника.

Ключевые слова: портрет художника, образ художника, изображение художника, художник в литературе, советская проза, советская литература, традиция, стереотип

The article is devoted to a less developed topic in criticism, as the “image” of an artist in Soviet prose of the 1920s and 1970s. The point of the approach in this case lies in the fact that literary interpretations of texts will not be presented here, we will speak on behalf of an art historian, for whom literature serves as an additional source for reflection in a desire to understand the epoch, so the word “image” in the title of the article we conclude in quotation marks.Those novels, stories and stories about artists whose characters are fiction or having specific prototypes from literature that embody the “image of the artist” in the writer's mind are in our field of view. The main attention is paid in this article to the problem of tradition and stereotype in the artist’s portrayal by writers whose heroes not only resemble real people “from life”, but also themselves imitate literary examples from the past. One of these works, which became the leading in the formation of the sample, is the story by N. Gogol “Portrait”. This article will consider two problems that are relevant to the formation of the image of the artist – the artist and the time and portrait of the artist.

Keywords: a portrait of an artist, an image of an artist, an image of an artist, an artist in literature, Soviet prose, Soviet literature, tradition, stereotype, artist and time, the problem of creation

Как отмечают литературоведы, «на протяжении долгих веков развития европейского искусства художники столь редко становились героями произведений, а само искусство – предметом изображения и художественного осмысления, что выведение каких-либо закономерностей не представляется возможным» [Ковалев, 1985, с. 16]. И все же, заявляя проблему традиции и стереотипа в изображении художника как литературного героя, хотелось бы сразу пояснить, что речь будет идти скорее о традиции и существующих уже в рамках традиции стереотипах.

Наблюдая эволюцию образа художника в произведениях 1920 – 1970-х гг., нетрудно заметить, что писатели следуют традиции, идущей еще от романтиков, исходя из концепции,

© Салиенко А.П., 2020

ISSN 2227-6165

подразумевающей, что художники «принадлежат к тому классу, который составляет у нас довольно странное явление ..., исключительное сословие» (Н. Гоголь, «Невский проспект») [Гоголь, 1937]. Вслед за Э. Вальдманом следует особо отметить, что «вещь Гоголя [«Портрет»] – основополагающая, она дала тон и содержание всей жанровой линии в нашем литературном искусстве» [Вальдман, 1967, с. 67]. Образ гоголевского Чарткова превратился в удобный стереотип, что повлекло за собой появление вереницы его двойников. К примеру, роман В. Тендрякова «Свидание с Нефертити» (1964) пронизан многочисленными литературными реминисценциями. В одном из героев романа – Слободко – ясно угадывается традиционный образ художника, восходящий к типу романтического героя. В то же время у читателя складывается впечатление, что в образе Слободко соединяются черты других известных персонажей – художников Архимедова (В. Каверин, «Художник неизвестен», 1931) [Каверин, 1977] и Сабурова (И. Эренбург, «Оттепель», 1954) [Эренбург, 1954]. Конечно, неизбежность существования стереотипов и штампов очевидна, равно как и их влияние на дальнейшее развитие литературного процесса, вместе с тем, в некоторых случаях штамп становится своего рода символом.

Романтики вознесли жизнь духа над «обыденной реальностью», а искусство объявили главным способом познания «высших истин», поэты явились пророками и главными лидерами человечества. В литературе романтизма герои-художники наделяются особыми свойствами, характеризующими состояние души – «обостренной восприимчивостью», «душевной болью», «болезненной возбудимостью», часто пользуются репутацией «безумцев». Как отмечал Ю. Манн: «Для романтизма важно было ... состояние, а не его результат. Состояние ведь безбрежно, а результат всегда ограничен» [Манн, 1995, с. 242-243]. В романтическую литературу (особенно журнальную) «толпой ворвались юные гении, бледные челом, с горящим взором и вдохновенными речами, презирающие мирскую суету и удовлетворение насущных потребностей, возвышенно, а главное красиво, предающиеся искусству в нетопленых мансардах, красиво страдающие и красиво умирающие от чахотки, оплакиваемые юными девами неповторимой красоты» [Ковалев, 1987, с. 20].

Если литература романтизма на первый план выдвигала разрешение философско-эстетических проблем, возникавших из сочетания и соотнесения преимущественно таких понятий как природа, идеал, искусство, то уже во второй половине XIX века акцентируется проблема «художник и общество» (вспомним, у романтиков постановка проблемы была значительно шире: «художник и человечество»). Романтический художник-пророк с пьедестала спускается в «толпу», которая оказывается главным ценителем творческих стараний мастера, и доминантой конфликта становится трагическая зависимость художника от общества с его вкусами, идеалами, запросами и капризами, сковывающая свободу творца. В советской литературе конфликт «художник» и «общество» приобрел еще один акцент: художник (или, шире, интеллигенция) и социализм или художник и советское общество. Теория «литературного героя», предложенная Ю. Тыняновым в 1920-е гг., в дальнейшем получила свое развитие и долго пользовалась тайным признанием у писателей, так как она противостояла «классовому подходу» и позволяла возложить ответственность за какой-либо «неподходящий оттенок мысли» писателя на его «лирического героя». Посредством своего героя (в нашем случае художника) писатель получает возможность выразить те свои мысли и чувства, которые излагать не принято и даже опасно, вкладывая в их уста свои внутренние монологи или воображаемые споры с противниками, что дает ему возможность высказаться и выразить собственную точку зрения на ту или иную проблему. Зачастую образ художника становится одновременно образом свободы – свободы духа, творчества, выбора, слова – ему удается выразить невыразимое, назвать неназванное, увидеть новое в не раз виденном.

В качестве литературных героев художники не часто фигурируют в советской литературе и в основном им отводится весьма своеобразная роль – юродствующих гениев «не от мира сего» или, напротив, (однако, значительно реже) – отчаянных борцов за новую, советскую культуру, но все же с оттенком экзальтации, граничащей с умалишенностью. В поле нашего зрения попали те произведения, в которых наиболее ярко и многогранно предстал перед читателем «образ художника». Прежде всего, это «Оттепель» И. Эренбурга [Эренбург, 1954], вышедшая в 1954 г. и

ISSN 2227-6165

во многом предопределившая дальнейшие пути развития советской литературы. В 1960-е гг. появились романы В. Тендрякова «Свидание с Нефертити» (1964) [Тендряков, 1986] и И. Шевцова «Тля» (1964) [Шевцов, 1964], рассказ Ю. Казакова «Адам и Ева» (1962) [Казаков, 1983], роман «Перед зеркалом» В. Каверина (1965-1970) [Каверин, 1977], «Хранитель древностей» Ю. Домбровского (1964) [Домбровский, 1966], «В круге первом» А. Солженицына (1960-е) [Солженицын, 1990]. Для 1970-х – начала 1980-х гг. наиболее характерными произведениями стали роман Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей» (1978) [Домбровский, 1989], его же сборник очерков «Гонцы» (1974), повесть С. Крутилина «Мастерская в глухом переулке» (1978) [Крутилин, 1979], рассказ Ю. Нагибина «Берендеев лес» (1977), роман Д. Гранина «Картина» (1979) [Гранин, 1981], повесть А. Битова «Человек в пейзаже» (1983) [Битов, 1988], рассказ Ю. Трифонова «Посещение Марка Шагала» (1981) [Трифонов, 1987], роман С. Есина «Имитатор» (1981) [Есин, 1999]. Этот ряд можно продолжить романом Ю. Бондарева «Выбор», повестями В. Колыханова «Сверчок» [Колыханов, 1978] и Г. Шерговой «Заколоченные дачи» (обе 1978) и др., однако, в нашем случае выбор ограничен лишь теми, которые имели наибольший резонанс и в профессиональных сферах, и среди читающей публики.

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

В литературе 1920 – 1970-х гг. образ художника обретает несколько «ипостасей»: четко обозначился тип художника-дельца, преуспевающего чиновника, который, однако, находится не в ладах со своей совестью и душой, так как вынужден все время идти на всевозможные компромиссы: таковы Кудрин («Гравюра на дереве») [Лавренев, 1989], Веденин («Творчество»), Пухов («Оттепель»), Мыш («Свидание с Нефертити»), Машков («Тля»), Семираев («Имитатор»). Второй тип – традиционный – философствующий романтик (часто к тому же и алкоголик), самозабвенно отдающийся творческому процессу во имя великих идей искусства, пренебрегая бытовыми и житейскими трудностями: Архимедов («Художник неизвестен»), Векслер («Творчество»), Сабуров («Оттепель»), Слободко («Свидание с Нефертити»), Калмыков («Факультет ненужных вещей»), Кондрашев-Иванов («В круге первом»), Павел Петрович («Человек в пейзаже»). Третий тип – художник «из прошлого», творчество которого открыто только теперь (как правило, импрессионист, «формалист», индивидуалист, не соблюдавший обязательных для всех законов): это Астахов («Картина»), Марк Шагал («Посещение Марка Шагала»). Особо выделяется еще один тип художника, появившийся в литературе 1960-х гг. и соответствующий господствующему направлению в искусстве тех лет – «суровому стилю». Таковы представители молодого поколения живописцев: Федор Материн, Вячеслав Чернышев («Свидание с Нефертити») и Агеев («Адам и Ева»). Как говорит Агееву рыбак: «мы художников любим, ребята ничего ... Мы тебя ухой кормить будем». Такое единение «народа» и «творческой интеллигенции» весьма показательно для эпохи «сурового стиля».

Обычно представители «богемы», живущие искусством, в искусстве и для искусства пребывают в согласии с собой. Их характерными качествами являются склонность к философствованию, презрение к различным бытовым, то есть, «мещанским» благам, экстравагантное поведение, желание как-то выделиться, обозначить свое «Я». В то же время «приспособленцы», в большинстве своем истеричные страдальцы, борющиеся за настоящее и будущее советского искусства. При этом лишь Семираев С. Есина («Имитатор») выведен как «подонок», остальные искренни в своих переживаниях. Особо среди них выделяются Пухов («Оттепель») и Кудинов («Мастерская в глухом переулке») – противоречивые персонажи, художники, не лишенные таланта, но растратившие его впустую. Таких предостерегал еще гоголевский «профессор» из повести «Портрет»: «Смотри, брат, ... у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь».

Традиционно контрастное сопоставление становится одним из излюбленных способов в изображении характеров и психологических типов героев прозы. Пары-антагонисты как правило строятся так, что «положительный» герой является выразителем идеального начала,

ISSN 2227-6165

а «отрицательный» наделяется прямо противоположными чертами. Если в литературе 1920-х гг. уже начинается разграничение на «своих» и «чужих», но писатель, озабоченный поисками компромиссов, выступает с либеральных позиций, то уже в 1930-е гг. деление на «черных» и «белых», «врагов» и «героев» становится доминантой конфликта литературных произведений. Разыгрывая свою традиционную социальную роль, художник оказывается втянутым в спектакль, поставленный «на злобу дня».

Мотив диалога между «романтиком» и «прагматиком» развивается преимущественно в таких вариантах, как скромные бессребреники и расчетливые карьеристы, «абстракционисты» и «реалисты». Хрупкому и сложному миру художника Архимедова противопоставляется «романтика расчета» «уверенного, энергичного, веселого и простого» Шпекторова («Художник неизвестен»); пламенному революционеру Кудрину противостоит художник «отжившей эпохи» Шамурин («Гравюра на дереве»); убежденному борцу за социалистический реализм диаметрально противоположен авангардист Векслер («Творчество») и т.п.

В «Оттепели» И. Эренбурга ясно обозначено антагонистическое противостояние двух художников – Пухова, занимающего место в союзе художников, вполне обеспеченного и преуспевающего, и Сабурова, которого «в союзе считают ненормальным». «В общем, это правда, – рассуждает Пухов, – нужно быть шизофреником, чтобы так работать, не уступить, делать то, что чувствует…». Сам Пухов, «рисующий шоколадные конфеты», коров и «белых кур», признается: «Я халтурщик…». В романе И. Шевцова «Тля» противопоставлены друг другу две враждебные группировки – реалисты передвижнического толка и модернисты-космополиты. В «Имитаторе» С. Есина реализуется традиционная тема «отцы и дети», с явным преимуществом на стороне детей, которые выводят заблудшего отца на чистую воду. Исходным принципом своей повести «Мастерская в глухом переулке» С. Крутилин избрал внутреннюю конфликтность самой ситуации: известный, плодовитый, обеспеченный художник, удостоенный персональной юбилейной выставки, вдруг осознает бессмысленность своего творческого пути, так как в погоне за карьерой и материальным благополучием он растерял свой творческий дар и то чуткое и непосредственное видение мира, на которое способен настоящий художник. Целая галерея образов предстает перед читателем со страниц романа В. Тендрякова «Свидание с Нефертити»: это беспринципный карьерист Иван Мыш и «отчаянный индивидуалист» Лева Слободко, рафинированный интеллигент Вячеслав Чернышев и художник «из народа» Федор Матёрин, добрый, трогательно наивный пейзажист Лева Православный и самодеятельный, «неизвестный» и никому не нужный деревенский художник Савва Ильич.

Продолжая разговор о парах-антагонистах, необходимо особо выделить тип художника – карьериста и конъюнктурщика, дельца от искусства, подхалима и имитатора, особенно часто встречающийся в отечественной литературе второй половины XX века, который тоже нельзя назвать новым. Истинное творчество, бескорыстное служение искусству и приспособленчество, порою превращающееся в диктаторство по отношению к собрату по профессии, – основная дилемма, встающая перед художником. Вот почему персонаж романа С. Есина «Имитатор», маститый и преуспевающий живописец Семираев, с его псевдоинтеллигентностью и ханжеством выглядит еще страшнее партократа Поливанова из гранинской «Картины», «затянутого во френч» и обутого в хромовые сапоги. Таким образом, идея, заявленная еще Н. Гоголем в «Портрете», продолжает свое развитие в советской литературе. Молодой художник Чартков имел талант, «пророчивший многое». «Старая шинель и нещегольское платье показывали в нем того человека, который с самоотвержением предан был своему труду и не имел времени заботиться о своем наряде, всегда имеющем таинственную привлекательность для молодости». Неожиданно разбогатев и сделавшись модным живописцем, Чартков «стал ездить на гулянья, щегольски одеваться и утверждать гласно, что художник должен принадлежать к обществу … что художники одеваются как сапожники, не умеют вести себя, не соблюдают высшего тона и лишены всякой образованности … переодевался несколько раз в день в разные утренние костюмы, завивался, занялся улучшением разных манер …,

ISSN 2227-6165

занялся украшением всеми возможными средствами своей наружности ... одним словом, скоро нельзя было в нем вовсе узнать того скромного художника, который работал когда-то незаметно в своей лачужке на Васильевском острове». Причиной тому стал купленный им портрет, ставший своего рода символом Дьявола, искушения, болезни совести, который «до сих пор ходит по рукам ..., зарождая в художнике чувство зависти, мрачной ненависти к брату, злобную жажду производить гоненья и угнетенья».

Подобно Кудрину из повести Б. Лавренева «Гравюра на дереве», Кудинов («Мастерская в глухом переулке») предается воспоминаниям о том «добром времени, когда он был молод и беззаботен, – у него не было денег, но зато он был здоров и жил спокойно, без суеты: не егозил перед начальством, не заискивал перед собратьями, стоящими у руководства. Он рисовал что хотел ... Он был ... просто гордый, и у него было свое понятие об искусстве». Нельзя не заметить, что подобного рода ностальгия выглядит скорее традиционной романтической позой, чем искренними угрызениями совести. «Ведь какой-никакой ... небось, и бесцветный человек, он тоже есть должен», – этой весьма двусмысленной фразой Кудинова заканчивается повесть С. Крутилина.

Писатели конца 1970-х – начала 1980-х гг. портретно-описательным предпочитают развернутые психологические характеристики, сложные коллизии персонажей, бурные дебаты, выраженные в обширных диалогах и монологах. К примеру, в весьма популярном в свое время романе С. Есина «Имитатор» писателю удается избежать изображения каких бы то ни было конкретных портретных черт главного героя. Таким образом, создавая вполне узнаваемый психологический портрет известного художника, Есин лишает его лица. Вспоминается образ художника Архимедова («Художник неизвестен»), который в дуэли со Шпекторовым защищает именно лицо, «лицо, без которого нет искусства», лицо, являющееся, по мнению писателя, «единственной опасной в советском обществе доктриной, ... единственной возможной формой сопротивления». Если Кудрин (Б. Лавренев), Пухов (И. Эренбург), Кудинов (С. Крутилин), даже Аникин (В. Каверин), достаточно образованные люди, мечущиеся, ищущие и страдающие от собственной уступчивости, не лишены обаяния, то Веденин (А. Бартэн), Машков (И. Шевцов), Семираев (С. Есин) выглядят отталкивающе именно в силу своей безликости. Они представляют собой наиболее опасный тип агрессивной посредственности, вымещающей свои комплексы и амбиции, подобно гоголевскому Чарткову, на талантливых собратьях. Как говорит о Семираеве его товарищ: «А у Юрчи взгляд тяжелый и тогда был, и ныне нелегкий, блезливый взгляд, завистливый».

Веденин и Машков, герои удивительно похожих друг на друга романов А. Бартэна «Творчество» [Бартэн, 1952] и И. Шевцова «Тля», одинаково конъюнктурных и отчаянно бездарных, мало чем отличаются от других советских чиновников, предпочитающих лицу маску и одежду серого цвета. Они не завивают кудри, не меняют несколько раз по утру костюмы, как это делал Чартков, однако, имеют опрятные мастерские, персональные выставки, положение в обществе и поддержку в верхах. Создавая портрет главного героя романа «Творчество», писатель ограничивается скупым описанием внешности персонажа, в сущности, ничем не примечательного человека. О Веденине читатель узнает, что «для своих пятидесяти двух лет» он «выглядел моложаво. Живой блеск темно-серых глаз освещал энергично очерченное лицо. Волосы, зачесанные на прямой пробор, чуть тронуты были сединой. Высокая, худощавая фигура отличалась подвижностью». Самолюбование Машкова безгранично: разглядывая себя в зеркало, художник любуется «строгим, оттененным давним загаром лицом с покатым лбом и крутой волной темно-русых волос».

Главными героями повести В. Каверина «Косой дождь» (1962) [Каверин, 1977] являются талантливый архитектор Токарский, сохранивший «молодость души» и «свежесть восприятия мира» и скульптор Аникин, получивший высокое служебное положение и занятый в основном руководящей деятельностью, устроивший себе удобное «место под солнцем»; не лишенный вкуса, он постоянно вынужден озираться на то, «что скажет Б., и не повредит ли он себе, поддерживая Р., а не другого члена закупочной комиссии Академии художеств». Токарскому легко и свободно,

так как он смотрит на мир своими глазами; указывая на Аникина, он говорит «с презрением»: «И это скульптор, человек искусства… У нас людей искусства почему-то часто считают незаслуженно богатыми, высокомерными, думающими только о себе. Между тем таких, как Аникин, не так уж и много». Однако попытки разрушить сложившиеся представления о «человеке искусства» формировали новые стереотипы.

ПОРТРЕТ

В какой-то степени писатели XX века следуют традиции, заведенной романтиками, уделявшими большое внимание внешности литературных персонажей, охотно приписывая лицам своих героев исключительную таинственную силу (достаточно снова вспомнить «Портрет» Н. Гоголя).

В рассказе И. Бунина «Безумный художник» (1921) [Бунин, 1988] перед читателем предстает «господин в пенсне, с изумленными глазами, в черном Бархатном берете, из-под которого падали зеленоватые кудри, и в длинной дохе блестящего каштанового меха», «ростом невысокий, юношески легкий вопреки своему возрасту», с руками «белыми, точно алебастровыми», с «бледным, измученным лицом» и «невидящим взором очень близорукого и рассеянного человека».

Архимедов – главный герой романа В. Каверина – «мешковатый, молчаливый, в очках», с «простым русским лицом, … тупым носом, с румянцем во всю щеку», каким его впервые увидел автор повествования, – «выглядел очень странным в своем длинном пальто» или «в старомодном пиджаке», близорукий, «в кепочке, в очках на которых блестели дождевые капли» и которые сами «блестели ироническим светом», «Пожилой беспризорный в пенсне. Он был грустен и тих … судя по движениям, можно было дать ему лет сорок, судя по манере говорить – семнадцать».

Б. Лавренев предлагает вниманию читателя портрет художника «отжившей эпохи». Шамурин – «безумный старик» – «небольшого роста, высохший человек с острой седой бородкой и блестящими из-под кустистых бровей тревожными глазами» серо-синего цвета, «пристальные, они таили в себе спрятанную сумасшедшинку и глубокую боль», тогда как на первый взгляд казались «спокойными» и «замкнуто-вежливыми».

А. Солженицын рисует портрет заключенного художника Кондрашева-Иванова – «длинный, негнущийся», «вылезающий руками и ногами из своего недостаточного комбинезона», в больших очках, укрупнявших и устрожавших его лицо, прочно державшихся за уши, приспособленных к постоянным резким поворотам Кондрашева».

Лицо художника Агеева – героя рассказа Ю. Казакова «Адам и Ева» – было «презрительно…, презрительны, тяжелы набрякшие коричневые веки и нижняя губа, ленив и высокомерен был взгляд темных глаз. Носил он бархатную куртку и берет, ходил сутулясь, руки в карманы, на встречных смотрел мельком, как бы не замечая их…».

Художник Астахов (Д. Гранин. «Картина»): «мужчина был видный, однако безалаберный, поведения неизъяснимого, мог во время … неприятного для него (ответственного) разговора, отключиться и рисовать на бумаге собеседника … Сам он косолапый, широкий, лохматый, как леший». «Выгляжу я для здешних мест подозрительно, – признается Астахов, – по совету милейшего Бруни нарядился я в холщовую блузу, мятую шляпу, в полном соответствии с представлением о художниках. Мне б еще длинные волосы, да не успел отрастить».

Герой повести В. Колыханова «Сверчок» «невозможно талантливый живописец» Гарик Забавнов был «высоким лохматым мужчиной… Борода его свилась кольцами, заняла собой все лицо до самых глаз, а растительность на голове напоминала бурьян, буйно вздыбившийся где-нибудь на задах огорода. Большой, кривой нос отливал сизым, а маленькие светлые глаза чувственно как-то слезились», «белки их были хронически желты от обильных и частых возлияний».

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Наиболее выразительный портрет предлагает читателю Ю. Домбровский («Факультет ненужных вещей»). Образ, созданный писателем, документален, именно таким он и запомнился очевидцам – художник Калмыков – «что-то совершенно необычайное, что-то красное, желтое, зеленое, синее – все в лампасах, махрах и лентах ... На голове его лежал плоский и какой-то стремительный берет, на худых плечах висел голубой плащ с финтифлюшками, а из-под него сверкало что-то невероятно яркое и отчаянное – красно-желто-сиреневое». «Так он одевался не для себя и не для людей, а для космоса» и «постоянно ходил в зеленых штанах» тоже не просто так, а «потому что у него такая вера». «Калмыков сам конструировал свои одеяния и следил, чтоб они были совершенно ни на что не похожи. У него на этот счет была своя теория. Вот представьте-ка себе, – объяснял он, – из глубин вселенной смотрят миллионы глаз, и что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса, и вдруг как выстрел – яркое красочное пятно! Это я вышел на улицу».

Наконец, к замечательному выводу приходит А. Битов на страницах повести «Человек в пейзаже». Герой ее – художник, «из глубины ... оволосения» которого «тускло и смело сверкал вдохновенный взгляд» – дает впечатляющую характеристику всей братии, к которой и сам принадлежит: «Все настоящие художники – кроманьонцы. Они потому и любят блузы и длинные волосы... чтобы хвост прикрыть. У них в лицах – замечали? – сплошь такая узко- и крутолобость, глаза глубоко в глазницах», однако «еще больше у скульпторов. Те еще пещернее ... У них щетина на ушах, на плечах, на спине».

Так и рождается еще один стереотип, в силу своей распространенности и убедительности переросший в своеобразную декларацию: «Художник не должен особенно думать. У него глаза и руки думают, голова молчит ... Художник мыслит образами ..., а словами он, во всяком случае, думать не должен». «Я ведь как, – признается персонаж романа Д. Гранина живописец Астахов, – если можно не думать – не думаю. Нынче не мыслю – значит существую».

Как видно, образ вырисовывается довольно экстравагантный, пользуясь определением Павла Петровича (А. Битов. «Человек в Пейзаже»): «...Волосатый человек Евтихиев... в старом учебнике естествознания». В писательских текстах художник наделяется ореолом эпитетов, таких как «безалаберный», «неизъяснимый», «необычайный». Нетрудно заметить, что наиболее частыми характеристиками являются определения «странный», «безумный» или «с сумасшедшинкой», резкий или угловатый, ленивый и высокомерный, близорукий и в очках, с тревожным, пристальным, напряженным или изумленным взглядом, непременно неряшливо или чудаковато одетый, причем одним из любимых атрибутов является бархатный берет (как говорит «голос народа» устами официантки из рассказа Ю. Казакова «Адам и Ева»: «И все вот так, в беретах...»). Меткую пародию с использованием подобных стереотипов предлагают читателю сатирики И. Ильф и Е. Петров, описывая четырех представителей группы «Диалектический станковист» [Ильф, Петров, 1982]: «Один из них, как видно, держался того взгляда, что художник обязательно должен быть волосатым...». «Другой был просто лыс, и голова у него была скользкая и гладкая, как стеклянный абажур». Третий – «по виду художник-пушкарь», а четвертый – «толстяк, у которого под складками синей толстовки угадывалось потное брюхо. Общий вид (его) вызывал в памяти рекламу патентованной мази, начинающуюся словами: «Вид голого тела, покрытого волосами, производит отталкивающее впечатление». В общем, выражаясь словами чиновника Поливанова из гранинской «Картины»: «Безответственный народ эти художники».

Нельзя не обратить внимания также на то, что часто стимулом, вдохновляющим художника на творческие подвиги, является бутылка; причем, в одном случае герой повествования «прыгающей рукой тянется к бутылке водки» (Б. Лавренев); в ином, не найдя ничего более подходящего, в состоянии творческого экстаза он, обжигая горло, пьет одеколон (И. Бунин); герой повести А. Битова даже не в состоянии разговаривать без «Русской» или портвейна «Кавказ»: «Он был столь неожиданно весь пьян, как мертв». Агеев (Ю. Казаков) пил коньяк: «Выпивал – и, закурив, ... терпеливо ждал первого горячительного толчка. Знал, что тут же станет ему хорошо и он будет

всё любить. Жизнь, людей, город и даже дождь». «Отшельник» Семион из повести А. Битова «был высокий, на грубых шарнирах мужик, длинное молчаливое его лицо выходило за рамку: то челюсть, то лоб; он был в измазанном фартуке и пах краской...», в правой руке он держал кисточку, «в левой посверкивали пол-литра». Справедливости ради, надо заметить, «пол-литра» предназначались для Павла Петровича и его нового собеседника и собутыльника – автора повести, тогда как сам Симеон «не по этой части» – как неожиданно выясняет читатель, Симеон – наркоман. Однако такое «откровение» имеет и метафорический смысл: как признается Павел Петрович – «художник ... еще и наркоман, потому что искусство не только образ, но и способ жизни». В одном из своих писем героиня романа В. Каверина «Перед зеркалом» Елизавета Тураева пишет: «...любовь к живописи я приняла за талант? Но, Костя, как Вас убедить в том, что эта любовь совсем не абстракция, а такая же вещественность как голод или жажда? Такая же страсть, как опиум, от которой, говорят, нельзя излечиться. Ван Гога свела с ума живопись, это нисколько не удивляет меня».

Пристрастие к алкоголю объясняется терзаниями «вечно ищущей русской души». «С водкой в разговор входит действительно интересная тема – собственного душевного состояния» [Гинзбург, 1991, с. 12], – писала Л. Гинзбург. А. Генис усматривает в алкоголе символ свободы. Не случайно повесть В. Ерофеева «Москва-Петушки» обрела символическое значение для своей эпохи.

Несмотря на всю гротескность и пикантность такого портрета, он выглядит весьма убедительно, поддерживая уже сложившиеся у публики представления о художниках. В целом создается образ полубезумного алкоголика, неопрятно одетого, заросшего волосами, с горящим взором, плохо соображающего, но одержимого какой-либо идеей, и в сумасшедшем бреду или экстазе создающего свои бессмертные шедевры. Однако, с другой стороны, перед читателем предстает прекрасный и одухотворенный «юноша с горящим взором» с «византийским ликом» и «огромными, полными тоски глазами» (В. Каверин. «Перед зеркалом»), не замечающий окружающего его мира и быта, но охваченный высокими стремлениями и идеями о том, как облагодетельствовать человечество – то есть типичный герой романтической эпохи, создавшей наиболее яркие образы художников. А главным объяснением, пожалуй, является цитата, взятая из записных книжек С. Калмыкова: «Говорили обо мне. Недоумевали. Один назвал меня безумным. Ему стали возражать. Нет, я не безумен. Я вижу особые миры» [Калмыков, 1991]. Размышляя о творчестве художника (имеется в виду некий собирательный образ), Н. Пунин писал: «Калека? Да. Ненормальный человек? Несомненно. Но искусство не принадлежит к нормальным функциям человеческого организма. В своей активности и материальной форме, во всяком случае. ... в полезности и необходимости бухгалтеров никто не сомневается. В полезности и необходимости искусства тоже сомневаться давно не приходится. Значит и ненормальность живописца полезна и необходима» [Пунин, 1976, с. 199]. Стереотипы, рожденные писателями, продолжают жить среди читательской аудитории, перерастая в расхожие клише, и сами художники порою не против следовать устоявшейся традиции, охотно поддерживая и культивируя сложившийся стереотип.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бартэн А.А.* Творчество. – Ленинград: Советский писатель, 1952.
2. *Битов А.Г.* Человек в пейзаже // *Битов А.Г.* Повести и рассказы. – Москва: Советский писатель, 1988.
3. *Бунин И.А.* Безумный художник. – Собр. соч. в 4-х тт., т. 3. – Москва: Правда, 1988.
4. *Гоголь Н.В.* Портрет. – Собр. соч. в 6 тт., т. 3. – Москва: Художественная литература, 1937.
5. *Гранин Д.А.* Картина. – Ленинград: Советский писатель, 1981.
6. *Домбровский Ю.О.* Факультет ненужных вещей. – Москва: Советский писатель, 1989.
7. *Домбровский Ю.О.* Хранитель древностей. – Москва: Советская Россия, 1966.
8. *Есин С.Н.* Имитатор (Записки честолюбивого человека) // *Есин С.Н.* Гладиатор. Имитатор. Гувернер. – Москва: АСТ, 1999.
9. *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. – Москва: Высшая школа, 1982.
10. *Каверин В.А.* Косой дождь. – Собр. соч. в 2-х тт., т.1. – Москва: Художественная литература, 1977.

ISSN 2227-6165

11. *Каверин В.А.* Перед зеркалом. – Собр. соч. в 2-х тт., т. 1. – Москва: Художественная литература, 1977.
12. *Каверин В.А.* Художник неизвестен. – Собр. соч. в 2-х тт., т. 1. – Москва: Художественная литература, 1977.
13. *Казаков Ю.П.* Адам и Ева // *Казаков Ю.П.* Поедемте в Лопшеньгу: Рассказы, очерки, лит. заметки. – Ленинград: Советский писатель, 1983.
14. *Ким А.А.* Акварель / Ким А.А. Будем кроткими как дети. – Москва: Советская Россия, 1991
15. *Колыханов В.А.* Сверчок. – Сибирские огни, №1, 1978.
16. *Крутилин С.А.* Мастерская в глухом переулке // *Крутилин С.А.* Прощальный ужин: повести. – Москва: Современник, 1979.
17. *Лавренев Б.А.* Гравюра на дереве: Повести и рассказы. – Москва: Правда, 1989.
18. *Солженицын А.И.* В круге первом. – Москва: Новый мир, 1990.
19. *Тендряков В.Ф.* Свидание с Нефертити. – Москва: Молодая гвардия, 1986.
20. *Трифонов Ю.В.* Посещение Марка Шагала. – Собр. соч. в 4-х тт., т. 4. – Москва: Художественная литература, 1987.
21. *Шевцов И.М.* Тля. – Москва: Советская Россия, 1964.
22. *Эренбург И.Г.* Оттепель. – Москва: Советский писатель, 1954.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вальдман Э.* О мудром труде художника // Искусство. 1967. №3.
2. *Гинзбург Л.Я.* Претворение опыта. – Ленинград: Ассоц. Новая литература, 1991.
3. *Калмыков С.И.* Из записных книжек // Альбом; авт. примеч. *Бучинская Б.С.* – Алма-Ата: Онер, 1991.
4. *Ковалев Ю.В.* Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. – Ленинград: Изд. Ленинградского университета. 1985.
5. *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. – Москва: Аспект Пресс, 1995.
6. *Пунин Н.Н.* Русское и советское искусство. – Москва: Советский художник, 1976.

SOURCES

1. Barten A.A. *Tvorchestvo* [Creativity]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1952.
2. Bitov A.G. *Chelovek v pejzazhe* [Man in the Landscape]. In Bitov A.G. *Povesti i rasskazy* [Novels and short stories]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1988.
3. Bunin I.A. *Bezumnyj hudozhnik* [The Mad Artist]. Sobr. soch. v 4-h tt., t. 3. Moscow, Pravda, 1988.
4. Gogol' N.V. *Portret* [The Portrait]. Sobr. soch. v 6 tt., t. 3. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1937.
5. Granin D.A. *Kartina* [The Picture]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1981.
6. Dombrovskij Yu.O. *Fakul'tet nenuzhnyh veshchej* [The Faculty of Useless Knowledge]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1989.
7. Dombrovskij Yu.O. Khranitel' drevnostey [The Keeper of Antiquities]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1966.
8. Esin S.N. *Imitator* (Zapiski chestolyubivogo cheloveka) [The Imitator (Notes of an Ambitious Man)]. In Esin S.N. *Gladiator. Imitator. Guverner*. Moscow, AST, 1999.
9. Il'f I., Petrov E. *Zolotoj telenok* [The Golden Calf]. Moscow, Vysshaya shkola, 1982.
10. Kaverin V.A. *Kosoj dozhd'* [Slanting rain]. Sobr. soch. v 2-h tt., t.1. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1977.
11. Kaverin V.A. *Pered zerkalom* [Before the Mirror]. Sobr. soch. v 2-h tt., t. 1. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1977.
12. Kaverin V.A. *Hudozhnik neizvesten* [The Artist is Unknown]. Sobr. soch. v 2-h tt., t. 1. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1977.
13. Kazakov Yu.P. *Adam i Eva* [Adam and Eve]. In Kazakov Yu.P. *Poedemte v Lopshen'gu* [Let's Go to Lopshenga]: *Rasskazy, ocherki, lit. zametki*. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1983.
14. Kim A.A. *Akvarel'* [The Watercolor]. In Kim A.A. *Budem krotkimi kak deti* [Let's be as Meek as Children]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1991
15. Kolyhanov V.A. *Sverchok* [The Cricket]. In *Sibirskie ogni*, №1, 1978.
16. Krutilin S.A. *Masterskaya v gluhom pereulke* [The Workshop in a Back Alley]. In Krutilin S.A. *Proshchal'nyj uzhin: povesti* [The Farewell Dinner and other novellas]. Moscow, Sovremennik, 1979.
17. Lavrenev B.A. *Gravyura na dereve* [The Woodcut]. In Lavrenev B.A. *Povesti i rasskazy* [Novels and stories]. Moscow, Pravda, 1989.
18. Solzhenicyn A.I. *V kruge pervom* [The First Circle]. Moscow, Novyj mir, 1990.
19. Tendryakov V.F. *Svidanie s Nefertiti* [A Date with Nefertiti]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1986.

ISSN 2227-6165

20. Trifonov Yu.V. *Poseshchenie Marka Shagala* [Visiting Marc Chagall]. Sobr. soch. v 4-h tt., t. 4. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1987.
21. Shevcov I.M. *Tlya* [Aphids]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1964.
22. Erenburg I.G. *Ottepel'* [The Thaw]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1954.

REFERENCES

1. Val'dman E. *O mudrom trude hudozhnika* [About the wise work of the artist]. In *Iskusstvo*. 1967. №3.
2. Ginzburg L.Ya. *Pretvorenie opyta* [Implementation of experience]. Leningrad, Assoc. Novaya literatura, 1991.
3. Kalmykov S.I. *Iz zapisnyh knizhek* [From the notebook]. In *Al'bom*; avt. primech. Buchinskaya B.S. Alma-Ata: Oner, 1991.
4. Kovalev Yu.V. *Iskusstvo novelly i novella ob iskusstve v XIX veke* [Art novels and short stories about art in the XIX century]. In *Iskusstvo i hudozhnik v zarubezhnoj novelle XIX veka* [Art and artist in a foreign novel of the XIX century]. Leningrad, Izd. Leningradskogo universiteta. 1985.
5. Mann Yu.V. *Dinamika russkogo romantizma* [Dynamics of Russian romanticism]. Moscow, Aspekt Press, 1995.
6. Punin N.N. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo* [Russian and Soviet art]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1976.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-58-73

Е.А. Карцева
кандидат культурологии,
доцент кафедры Кино и современного искусства РГГУ,
доцент кафедры Рекламы и связей с общественностью
Московского международного университета
katyakartseva@gmail.com

М.Л. Звягинцева
художник,
член Творческого союза художников России
и Московского союза художников
artmarin@mail.ru

ПАБЛИК-АРТ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ И КРИТЕРИИ ИДЕНТИФИКАЦИИ

Актуальность темы объясняется фрагментарностью знаний о паблик-арте в совокупности с его нарастающей востребованностью, обусловленной переосмыслением пространства жизни и способов публичной коммуникации. В статье анализируются причины интереса к паблик-арту, текущее состояние российских инициатив, направленных на его осмысление и институционализацию, с акцентом на московский опыт. Дается краткий обзор эволюции термина public-art в работах западных исследователей с упоминанием достижений конкурирующей в СССР концепции декоративно-монументального искусства. Важным результатом статьи является формулировка критериев идентификации паблик-арта как современной художественной практики, подкрепленных примерами российских паблик-арт проектов. Авторы приходят к выводу, что авторитарный и коммерческий подходы к паблик-арту должны быть переосмыслены с точки зрения более демократических способов коммуникации в системе отношений художник-публика.

Ключевые слова: современное искусство, паблик-арт, искусство в общественной среде, социокультурный контекст, социально ангажированное искусство

The relevance of the topic is explained by the fragmented knowledge of public art in conjunction with its growing demand, due to the rethinking of the space of life and ways of public communication. The article analyzes the reasons for the interest in this form of contemporary art, the current state of Russian initiatives aimed to its understanding and institutionalizing, with an emphasis on Moscow experience, provides a brief review of the development of public art in the works of western researchers, with reference to the achievements of the competing concept of decorative and monumental art in the USSR. An important result of the article are the key criteria formulated by the authors for identifying public art as artistic practice, supported by examples of Russian public art projects. The authors conclude that authoritarian and commercial approaches to public art should be rethought in terms of more democratic communication formats in the artist-public relationship system..

Keywords: contemporary art, public-art, art in public spaces, sociocultural context, socially engaged art

Актуальные аспекты искусства в общественном пространстве, институционализация термина «паблик-арт» в России

Искусство в общественном пространстве – тема для нашей страны сегодня актуальная, а в каких-то аспектах, даже болезненная, так как городские власти авторитарно насаждают свое видение «паблик-арта», заполоняя улицы городов декорациями, иллюминациями и граффити,

© Карцева Е.А., Звягинцева М.Л., 2020

ISSN 2227-6165

граничащими с китчем. В то же время фрагментарность и разобщенность знаний о паблик-арте имеет место и среди экспертного сообщества. 3 июля 2019 года в ЦТИ Фабрика в Москве состоялась дискуссия, приуроченная к открытию паблик-арт проекта Марины Звягинцевой «Карта памяти», в которой приняли участие Ася Филиппова, Елена Пантелеева, Марина Звягинцева, Екатерина Карцева, Инна Пуликова, Степан Краснов, Игорь Поносов, Наталья Смолянская. Эксперты пришли к выводу, что российское арт-сообщество все еще находится на этапе формирования научных подходов к паблик-арту, что и послужило поводом написания данной статьи [Паблик-арт: как драйвер..., 2019].

Во второй половине XX века постмодернистские арт-практики вышли из выставочного зала в реальный мир, переосмыслив способы взаимодействия художников со зрителем, пространством и контекстом. Сайт-специфичное искусство, ленд-арт, акционизм, уличное искусство стали важными и полноправными художественными стратегиями, нивелировавшими границу между пространством жизни и пространством искусства. В искусствознании и художественной критике эти практики достаточно хорошо описаны. В то же время,искусство как на улицах городов, так и общественных пространствах, и парковых зонах становится сегодня все более распространенной практикой, обретая новые социокультурные аспекты.

В условиях стремительной урбанизации меняется понимание городской среды и требования человека к ней. Происходит изменение пространственно-культурного дискурса «об искусстве, архитектуре и городском дизайне, с одной стороны, с теориями города и общественного пространства с другой» [Deutsche, 1996, p. 6].

Согласно Новой программе развития городов, принятой ООН 20 октября 2016 года на Конференции Организации Объединенных Наций по жилью и устойчивому городскому развитию (Хабитат III), которую ратифицировали около 160 стран, включая Россию, современные города: «обеспечивают условия для всеобщего участия, способствуют вовлечению граждан в общественную жизнь, порождают чувство сопричастности и ответственности среди всех их жителей ...», упоминается также необходимость создания качественных общественных мест, благоприятных для семей, которые «усиливают социальное взаимодействие и взаимодействие между поколениями, формы культурного самовыражения и участие в политической жизни, в зависимости от обстоятельств, а также способствуют социальной сплоченности» [Новая программа..., 2016, с. 5,6]. Переосмысление городского пространства активно происходит в урбанистике, где все чаще можно услышать, пришедший к нам запада, термин urban health [Cities bring..., 2019-20]. Городские пространства, их соответствие человеку осмысляются символически [Shaftoe, 2008]. В то же время как бизнес, так и власть все активнее присваивают инструментарий искусства для решения своих задач[1], первые – создавая заказные рекламные граффити, арт-объекты в городской среде, инициируя городские фестивали, вторые – контролируя внешний облик города и включая паблик-арт в городские программы регенерации через культуру. В результате, улицы, бульвары, площади, парки и набережные активно украшаются, современные города «переполнены интересным» [Астафьева, Кузьмина, 2018, с. 693], но эстетическая составляющая этих изменений нередко ставится под сомнение жителями и экспертами, делая дискуссии о «праве на город» в духе Анри Лефевра по-прежнему актуальными [Лефевр, 1968]. Искусство в общественном пространстве становится сферой пересечения интересов различных общественных групп.

Российская ситуация специфична, потому что современное искусство вне стен музеев и галерей имеет в нашей стране не продолжительную историю. Арт-объекты в публичных местах стали появляться в середине 2000-х, зачастую вызывая шок у населения. Предполагалось, что на улицах могут быть только памятники. Ситуация меняется, в последние десять лет художники и кураторы начинают проявлять больший интерес к реализации городских арт-инициатив. Отдельные проекты, которые сами авторы определяли именно как паблик-арт, были номинированы на соискание

[1] Подробнее о потенциале искусства для власти и бизнеса см. [Карцева, Современное искусство как один ..., 2016] и [Карцева, Искусство как средство ..., 2018]

ISSN 2227-6165

государственной премии в области современного визуального искусства «Инновация»[2]. С 2010 года на Премии Курехина учреждена специальная номинация, включающая проекты, относимые к «public art, land art, граффити», лауреатами которой стали множество паблик-арт проектов по всей России от Санкт-Петербурга до Сибири. Впрочем, среди лауреатов в данной номинации встречаются также проекты в направлении уличного театра, перформанса, акционизма. Это говорит о том, что границы этих направлений в российском арт-сообществе пластичны [Искусство в общественном..., 2010-2019].

Современные музеи тоже более не могут пребывать в вакууме, стремясь стать частью городской жизни, выйти в город. Например, в основу концепции реконструкции Новой Третьяковки Рэмом Колхасом легла идея «открытого музея». Внутренний двор Новой Третьяковки станет парком современной скульптуры, а также площадкой для временных инсталляций. Механизмы продвижения современного искусства в общественную среду развивают и арт-кластеры: проект «Стена» ЦСИ Винзавод, «Карта памяти» ЦТИ Фабрика и другие. «Традиционная выставка с ее конфликтами и радостями размещения работ уступает место путешествию. Как карта замещает картину, так город приходит на место музея» [Бишоп, 2018, с. 289].

Заинтересованы в паблик-арте и культурные фонды. В 2009 при поддержке Фонда Прохорова был создан Всероссийский интернет-портал «Про паблик арт», но с 2015 года сайт не обновляется [PROPUBLICART.RU, 2009-2015]. В 2015 году фонд V-A-C запустил свою программу, направленную на распознавание точек взаимного интереса искусства и города [Расширение пространства..., 2018].

Тем не менее, можно констатировать опережение реализуемых паблик-арт проектов их теоретическому осмыслению. Паблик-арт по-прежнему не вполне осмыслен и практически не институционализирован в нашей стране. Заимствованный с запада термин обрастает многообразием трактовок, ни одна из которых, впрочем, не является исчерпывающей. Какими-то отечественными исследователями паблик-арт осмысляется исключительно в контексте ангажированности гос. службами [Эстетика стрит-арта..., 2018, с. 8], другими в рамках внеинституциональности [Гор и др., 2009; Аллахвердиева, 2012]. На обывательском уровне термин часто понимается в обобщающем значении, синонимично стрит-арту и т. д. Поэтому нуждается в дальнейшем изучении и определении критериев его идентификации.

Эволюция термина public-art в работах западных исследователей

Паблик-арт (от англ. “Public-art”) – явление, зародившееся в США в 1960-х, когда Национальным фондом искусств была запущена программа, суть которой заключалась в приобщении широких слоев населения к искусству, путем установки масштабных скульптур американских художников (Александра Колдера, Класса Ольденбурга, Ричарда Серры и других) в публичных пространствах, на площадях городов, в том числе периферийных, где эти скульптуры без господдержки никогда бы ни были установлены. Всего в различных городах США с 1967 по 1995 годы было возведено семьсот скульптур и арт-объектов на сумму пятнадцать млн. долларов [Community Art: A Look..., 2018]. Однако, вслед за развитием постмодернистских арт-практик, понимание что есть паблик-арт также менялось.

Американский теоретик искусства Мивон Квон в статье «Паблик-арт как публичность» рассматривает эволюцию американского паблик-арта сквозь призму четырех типов коммуникативных практик – авторитарной, патерналистской, коммерческой, демократической [Квон, 2005]. Первый этап развития американского паблик-арта Квон определяет, как патерналистский. Даже знаменитая «Наклонная арка» (“Titled Arc”) Ричарда Серры, установленная

[2] 2009 – фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга» (куратор Арсений Сергеев) – лучший региональный проект; 2011 – проект «Спальный район. Открытый урок» (кураторы Марина Звягинцева, Юрий Самодуров) – номинант в номинации «Кураторский проект»; 2017 – «Новое Пространство Театра Наций» инсталляции Шерри Доббин «Таймс Сквер: театр абсурда» и Джастина Беттмана «Декорация на улице», посвященные паблик-арту – «проект года»; 2019 – «Вспомни город» цикл лекций, экскурсий и паблик-арт проектов для людей старшего возраста (кураторы Светлана Лучникова, Любовь Шмыкова, Игорь Рябов, Петр Стабровский, Светлана Ожгибесова). Пермский музей современного искусства PERMM. – Образовательный проект.

ISSN 2227-6165

на Федерал-плаза в Нью-Йорке в 1981 году, провоцировавшая прохожих нелепым, неудобным образом пересекать площадь, в результате чего по требованиям налогоплательщиков демонтированная в 1989-м, по мнению Квон, недалеко ушла от патерналистского подхода, так как была реализована в рамках той же государственной программы и по-прежнему подразумевала превосходство меньшинства над большинством. [Квон, 2005].

В 1980-е, совместно с изменениями в дискурсе публичной сферы, оказавшими свое влияние на современное искусство, Квон говорит о рождении демократических подходов к паблик-арту, то есть максимально увеличивающих индивидуальное участие. Среди множества примеров этого подхода она упоминает Джона Ахерна, который с 1981 г. создает скульптуры темнокожих жителей на стенах многоквартирных домов в Бронксе. Бронзовые скульптуры «Раймонд и его питбуль», «Далиша и роликовые коньки», «Кори, его бумбокс и баскетбол», созданные в 1989 г. по заказу 44-го полицейского участка в Бронксе, вызвали неодобрение темнокожих чиновников и ряда местных жителей и были демонтированы. Данная ситуация побудила Джейн Крамер написать книгу «Чье это искусство?» [Kramer, 1994]. Бронзы Ахерна совпали с началом демократизации паблик-арта, отходом от понимания паблик-арта, как искусства, ориентированного на поддержку идеологии, власти и доминирующих социальных групп.

В статье «Public-art и идентичность городов» Квон выделяет три парадигмы эволюции паблик-арта в США:

– искусство в общественных местах (art in public places), обычно модернистская абстрактная скульптура, помещённая на открытом воздухе с целью «украсить» или «обогатить» городские пространства, особенно площади напротив федеральных зданий или небоскрёбов, в которых находятся офисы корпораций;

– произведения искусства как общественные места (art as public spaces) – искусство в меньшей степени ориентированное на объект и в большей степени учитывающее особенности места, стремящееся достичь большего соответствия между искусством, архитектурой и ландшафтом путём сотрудничества художника с представителями сообщества городских менеджеров;

– искусство в общественных интересах (art in the public interest) (или «новый жанр public art»), зачастую временные городские программы, сфокусированные скорее на социальных проблемах, чем на застройке [Kwon, 1997, p. 95-109].

Паблик-арт эволюционировал от понимания себя как объекта к социальной и партиципаторной деятельности, направленной на переосмысление среды, что в целом соответствует логике развития современного искусства. Таким образом, скульптуры и масштабные инсталляции – далеко не исчерпывающие формы, в которых паблик-арт может быть выражен. Форма вообще не является здесь определяющим критерием, уступая место функции, которую Мивон Квон определяет, как: «производство различных форм публичности и моделей коммуникативных практик» [Квон, 2005].

Отечественное наследие искусства в общественных пространствах

Истоки выхода искусства в город, тенденция к синтезу и применению потенциала высоких искусств в промышленном дизайне и архитектуре в отечественной истории искусства восходят к выдающимся образцам русского символизма и стиля Модерн, по сей день украшающих Москву. Гостиница Метрополь, с ее 23 мозаичными панно, крупнейшее из которых «Принцесса Греза» Врубеля, мозаики на особняке Рябушинского, Доме Перцова, руководство Александром Бенуа росписями крупнейшего общественного сооружения своего времени – Казанского вокзала и участие многих других художников в создании декоративного оформления театров, гостиниц, музеев, банков, вокзалов. Позднее русские авангардисты выдвинут новое понимание социального бытования искусства, в том числе его выход в городское пространство: «Улицы – наши кисти. Площади – наши палитры» декларируется в «Облаке в штанах» Маяковского. Публичные акции кубофутуристов, диспуты, оформляемые декоративными ширмами, показом диапозитивов, вывешиванием афиш, раздачей листовок, сотрудничество с советской властью по оформлению

ISSN 2227-6165

фасадов зданий и праздничных торжеств Родченко, Малевичем, Лисицким. Выход искусства в массы являлся одной из главных утопий русского авангарда. Несмотря на трагическую кончину последнего, идея искусства для народа не перестала существовать, а обрела новые контексты.

В нашей стране конкурирующей художественной концепцией американскому государственному паблик-арту являлось монументально-декоративное искусство. В США правительство финансировало возведение масштабных абстрактных скульптур на площадях, в зданиях аэропортов, около административных зданий, равно как в СССР осуществлялось возведение памятников вождей коммунизма, декорирование и оформление публичных пространств. Возможность развернуться в пространственном направлении была воспринята частью советских художников с воодушевлением: «Фрески, панно, цветовая и фактурная обработка стен – все это дает огромные возможности для работы. Клубы, библиотеки, спортивные залы нуждаются в изображениях ...» пишет Александр Дейнека в книге «Жизнь, искусство, время» [Дейнека, 1974]. Его оформление станции метро Маяковская было удостоено Гран-при на Нью-Йоркской Международной выставке. Советское метро изначально планировалось как дворец для народа, музей коммунизма, к оформлению вестибюлей которого привлекались ведущие советские художники.

Советское наследие сейчас подвергается переосмыслению и реабилитации его многообразия и значительности вклада. Это не всегда был авторитарный тип коммуникации, про который в своей книге Игорь Поносов упоминает, как уничтожающий рядового горожанина [Поносов, 2016]. Справедливо отметить, что стратегии художников были разнообразными, одни стремились «вписаться» в архитектуру, подчиняясь ей, другие решали разнообразные пространственные и пластические задачи. Осмыслению подвергалась и необходимость отвечать требованиям социального заказа. В декоративном искусстве больше, чем в станковой живописи, работы художников могли быть нейтральными с точки зрения пропагандистской сюжетной линии и даже контрастировать ей, большее внимание уделяя аспектам формы, вплоть до почти полной абстракции.

Школа советского монументально-декоративного искусства внесла значительный вклад в развитие столь важного для паблик-арта понятия «среды». В статье для журнала «Советское монументальное искусство» Ю. Королев подмечает, что: «Люди могут быть не знакомы с искусством и архитектурой, не знать слов «фреска» и «фасад», но они безошибочно различают ощущения свободы и стесненности, ансамбля и хаоса, разнообразия и монотонности, различают лирический, гнетущий или интимный строй пространства» [Королев, 1976, с. 7].

А. Иконников в статье «Искусство, среда, время» пишет: «Городская среда – отнюдь не сумма зданий, инженерных сооружений, произведений монументального искусства и продуктов дизайна. Это целое, к тому же не «замкнуто в себе», а непосредственно связано с социально обусловленными формами поведения людей. Социальная информация, «оседающая» в среде, значима именно в связи с поощрением и обеспечением устойчивости определенных форм поведения. Новые элементы возникают здесь в каких-то уже сложившихся контекстах, дополняя и изменяя их. Должны учитываться сложившиеся связи городского организма, в который вводится новый элемент, должна учитываться определившаяся индивидуальность города, его силуэт, его панорама, его образная характеристика, наконец, особенности его культурных традиций» [Иконников, 1976, с. 87].

Таким образом, изучая российский паблик-арт мы должны учитывать не только западный, но и советский опыт искусства в общественном пространстве. Однако паблик-арт – это практика, не растворяющаяся в монументально-декоративном искусстве и скульптуре, а прежде всего связанная с логикой развития постмодернизма и современного искусства. Так, когда в США часть художественного сообщества выступила с резкой критикой институций и диктата арт-рынка, что нашло отражение, в частности, в ленд-арте, а позднее в уличном искусстве, то советские неофициальные художники также искали альтернативные способы художественной репрезентации по причине идеологического несоответствия их художественной реальности. Это проявлялось не

ISSN 2227-6165

только в рамках квартирных выставок или в НИИ, где художники время от времени получали возможность выставляться, но также в рамках арт-проектов, осуществляемых под открытым небом, в лесу, на пароходе и т.д. Таким образом, постмодернистский дискурс проникал и за железный занавес. Процессы развития искусства были в чем-то весьма созвучны.

Критерии идентификации паблик-арта как художественной практики

Представители и исследователи уличного искусства в последние годы более менее определились с терминами и понятиями– «граффити», «уличное искусство / стрит-арт», «мурал / монументальная живопись», «уличная волна / urban contemporary», определив главными чертами уличного искусства: «нелегальность», «социально-критический посыл», «партизанинг» [Симпозиум «Тезарус», 2017, с. 7-9].

В рамках этого симпозиума был упомянут и термин public art, который эксперты определили как «искусство в общественном пространстве». Однако, отметив «негативное отношение к данному термину», который «даже не стали подробно обсуждать», потому что «термин слишком тесно связан с местом рождения (Америка периода Великой депрессии 1930-х годов) и попытками социального управления искусством через муниципальные органы власти», а также «в России большинство попыток такого сотрудничества художников с государственными службами потерпели фиаско» [Симпозиум «Тезарус», 2017, с. 8].

На наш взгляд, данная позиция все же нуждается в «подробном обсуждении», что подтверждается новыми социокультурными аспектами публичных пространств, художественными стратегиями и тактиками, обозначенными выше, в результате которых паблик-арт ушел очень далеко от формата «сотрудничества художников с гос.службами». Такие критерии паблик-арта слишком поверхностны и их необходимо конкретизировать, это право и оставили нам участники симпозиума Тезарус, отметив, что «в критическом споре с этими позициями любой участник может предложить собственную версию насыщения термина, аргументировав её» [Симпозиум «Тезарус», 2017, с. 6].

Наличие институций, стоящих некоторыми паблик-арт проектами, не является, на наш взгляд, ключевым, вообще художественным, критерием. Потому что тогда можно будет автоматически говорить об умалении художественности огромного количества проектов в общественном пространстве. Действительно, в конце 10-хх годов XXI века можно отметить возрастающий интерес бизнеса и чиновников к паблик-арту, мимикрирующему и адаптирующему современные арт-практики и языки. Ангажированный «паблик-арт» набирает все большую популярность в Москве и других российских городах. Страдает от этого не только репутация паблик-арта, но и уличного искусства, потому что муралы, монументальная живопись востребованы российскими чиновниками не меньше. Уличные художники ангажированы и арт-рынком, на котором существует даже такое направление как “urban contemporary”. Адаптированный под формат галереи вариант своих уличных росписей, многие стрит-артисты сегодня успешно продают коллекционерам, что существенно проблематичнее для художников, которые работают с паблик-артом. Не противоречит ли уже это свободному духу уличного искусства, критикующего паблик-арт за его заказной характер?

В упомянутом выше сборнике статей «Эстетика стрит-арта» Кораблева А.В. также отмечает, что стрит-арт может носить заказной характер, на фоне чего «работы некоторых паблик-артистов представляются более «честными», основанными на принципе стойкости предпочтений самого художника» [Кораблева, 2018, с. 15]. В самом деле, многие паблик-арт проекты (Марины Звягинцевой, дуэта Миш Маш, Николая Полисского) являлись результатом инициативы самого художника, вынужденного для реализации своего художественного замысла проходить череду сложных согласований. Как правило, сотрудничество художника и чиновника ограничивается не более, чем одним проектом.

ISSN 2227-6165

Кроме того, есть существенная разница в том, как паблик-арт воспринимает художник, а как чиновники и бизнес, для которых он остается лишь средством пропаганды, благоустройства и развития территорий. Как тэгинг – надписи на стенах домов, оставляемые подростками, имеют мало общего с уличным искусством, являясь видом субкультуры, так и заказные властью работы, неважно муралы или «паблик-арт» в случае, если они лишены художественного качества, искусством не являются.

Если говорить про художественные критерии идентификации паблик-арта, то принципиальными являются, на наш взгляд:

1. Сайт-специфичность;
2. Наличие неподготовленного зрителя;
3. Партиципаторность;
4. Социальная ангажированность;
4. Процессуальность;
6. Изменение аутентичности места.

Данные критерии предприняты нами, в первую очередь, для того, чтобы дифференцировать паблик-арт как актуальную художественную стратегию от других форм городского благоустройства. Отдельные из этих критериев, безусловно, будут свойственны и стрит-арту. В целом, можно отметить, что паблик-арт и стрит арт оперируют иногда близкими стратегиями. Так некоторые из представителей уличной волны также могут создавать уличные инсталляции или объекты (Паша 183, Тима Радя, Алексей Лука, частично Дима Аске), а кто-то (Кирилл Кто, Миша Мост и т.д.) этого не делает. Поэтому можно предположить, что уличные инсталляции и объекты, создаваемые стрит-артистами – это скорее разновидность паблик-арта, а не уличного искусства. Уличное искусство (муралы, росписи), в свою очередь, может быть одной из тактик искусства в общественном пространстве. Искусство в общественной среде может обретать разные формы – это зонтичный термин, который значительно шире и вбирает в себя разные стратегии.

Противопоставлять, на наш взгляд, стоит не паблик-арт и стрит-арт, а искусство в общественной среде актуальное вызовам времени, и различные формы декоративного оформления, мимикрирующие под паблик-арт, в действительности, таковыми не являющимися. Попытка синонимизировать паблик-арт городскому благоустройству 2010-х привела к тому, что этот термин обрел негативные коннотации, поэтому важно отрефлексировать и реабилитировать паблик-арт в более широком ключе, с точки зрения социально-ангажированных художественных практик.

Представляется важным выработать конкретные специфические черты, которые помогли бы помочь идентифицировать и дифференцировать паблик-арт в его актуальной стадии от других видов культурной политики. Данные критерии, в свою очередь, также не являются исчерпывающими и тоталитарными, указывая лишь на некоторые важные моменты развития искусства в общественном пространстве, актуальные логике современного искусства.

Сайт-специфичность. Одной из ключевых особенностей паблик-арта является его связка, спор или диалог с местом и социальным контекстом. Паблик-арт – это не просто выставка современного искусства в общественном пространстве, не самопрезентация художников. Работа должна создавать смысл, исходящий из места и для места, в котором существует.

Философско-теоретическое понимание пространства было существенно расширено в XX веке, став предпосылкой к возникновению контекстуального, сайт-специфического искусства [Лефевр, 2015, с. 8-9; Вайбель, 2009]. Смысл паблик-арт проектов возникает в непосредственной зависимости от места, его физического и дискурсивного аспектов. Художник разрабатывает проект под конкретное место и городской ландшафт.

Обращаясь к американскому опыту паблик-арта, еще Клас Олденбург был первопроходцем паблик-арт объектов, находящихся в непосредственной связи с окружающим пространством. В 1978 г., выполняя заказ для города Салинас, штат Калифорния, художник закладывает в основу концепции садовую шляпу, которая необходима в местном климате, где много сельскохо-

ISSN 2227-6165

зяйственной работы [Hat in Three Stages of Landing, 1978-82]. В 1979 г. в скульптуре для города Фрайбург-им-Брайсгау создает объект в виде поливочного шланга, так как раньше на этом месте располагались садовые грядки [Gartenschlauch (Garden Hose), 1979-83]. В 1991 году в проекте для Музея Нельсона-Аткинса в Канзас-Сити Ольденбург наткнулся на аэрофотоснимок музейного газона, который напомнил ему макет теннисного корта – так родилась идея с огромными воланчиками [Shuttlecocks, 1991-94]. Даже в 2009 по заказу Норвежского парка скульптур Kistefos, построенного вокруг останков целлюлозного завода, художник не захотел разместить какую-то из созданных им ранее скульптур, а поместил на склоне холма гигантские канцелярские кнопки, отдавая дань истории места [Tumbling Tacks, 2008-09].

Исследование и взаимодействие с локальным контекстом – это то, что отличает современный паблик-арт, например, от скульптуры. Хотя в XX веке скульптура также активно взаимодействует с пространством, зачастую имея смысл лишь в связке со средой, в которой она расположена, чем сближается с паблик-артом. Но, во-первых, паблик-арт скульптурой не ограничивается, а во-вторых, ключевым аспектом паблик-арта сегодня является то, что он контактирует с городом в местах, зачастую отдаленных от центральных площадей или улиц, где традиционно помещались скульптуры. Кроме того, зачастую он маркирует ничем не примечательные локации на городской карте и делает протагонистами обычных людей.

Паблик-арт проекты – популярный формат в рамках арт-резиденций или биеннальных проектов, когда художники приезжают из других стран и проводят работу в непривычном для себя контексте. Например, Выксунская арт-резиденция отдает предпочтение сайт-специфичным проектам, которые опираются на исследование местности, сообщества, ландшафта и собираются с ними в дальнейшем взаимодействовать [Арт-резиденция VYKSA, 2019]. Однако не всякий проект будет паблик-артом, а только тот, который специфически переосмысляет пространство, картографирует, маршрутизирует его, использует аксиологический подход его трансформации. Часто само пространство становится составной частью произведений. Например, в паблик-арт проекте «Неустойчивые равновесия» атриум университета стал частью ряда инсталляций. Лестница в работе Арнольда Железцова – хребтом доисторического животного; растения, которые руководство ВУЗа планировало выбросить – частью минималистской инсталляции Натальи Балабановой; звуковой перформанс студентов Института звукового дизайна резонировал с пространством атриума в прямом смысле слова [«Неустойчивые равновесия», 2017]. Эти примеры показывают, что паблик-арт не всегда подразумевает масштабные и дорогостоящие объекты, часто ситуация прямо противоположна.

Наличие неподготовленного зрителя. Паблик-арт подразумевает демонстрацию искусства в общественной, не институциональной среде, за основной принцип которой взята коммуникация с неподготовленной аудиторией, не принадлежащей к соответствующему интерпретативному сообществу. Поэтому, если проект и осуществлен в публичном пространстве, но на него приходят только приглашенные зрители – это не то, что мы вкладываем в понятие «паблик-арт».

Работа с неподготовленным зрителем накладывает определенные особенности в систему художник-публика. Как отмечает Клер Бишоп, у паблик-арта «нет вторичной аудитории: он лишен как дискурсивных рамок, так и развитой культуры восприятия, которые могли бы облегчить анализ и сравнение с похожими объектами» [Бишоп, 2018, с. 289].

В условиях плотного информационного и визуального поля, рекламы, телевидения, интернета паблик-арт должен вырвать человека из состояния безучастности к окружающему и перевести в состояние творческого осмысления действительности, разбудить эстетическое восприятие, чувство сопричастности миру. Это особенно сложно в крупных городах, где естественной защитной реакцией человека является психологическая и эмоциональная закрытость. Кроме того, ввиду сайт-специфической ориентации паблик-арта, в разных культурах могут быть приняты разные традиции эмоционального восприятия пространства и эстезиса.

ISSN 2227-6165

Одна из распространенных стратегий паблик-арта – интервенция. Художник вклинивается в среду, пытаясь ее изменить. Сквозь обыденную реальность начинает просвечивать параллельная художественная реальность. Но в отличие от акционизма, это не провокация, а поиск диалога, приглашение на территорию искусства. Поэтому паблик-арт вынужден быть более демократичным и понятным, так как без моста между художником и публикой коммуникация не состоится. И если в рамках художественных институций кураторы и художники влияют на зрителя при помощи экспликаций и авторитета выставочной площадки, у художника, работающего с паблик-артом, такого инструмента воздействия нет. В паблик-арте ставится приоритет работы над ее автором. Голый факт наличия художественного произведения, незамаскированного именем и достижениями его создателя, приводит к тому, что произведение либо обратит на себя внимание зрителя своим художественным замыслом, либо мимо него пройдут, не заметив.

Паблик-арт должен удивить зрителя, заставить его замедлить шаг, с другой стороны, быть выражен понятным неподготовленному зрителю языком. Так в проекте «Море спального района» 2014 г. Марины Звягинцевой в московском парке «Кузьминки» основным материалом инсталляции стал необычно интерпретированный символ спального района – кровать, но расположенный в непривычном контексте [Море спального района, 2014].

Здесь кроются риски. Часто паблик-арт склонен заниматься самоцензурой из страха потерять зрителя, но только качественный паблик-арт наряду с эстетической привлекательностью и, порой, трансгрессивностью содержит глубокий контекст социальной и политической направленности. Произведение, состоящее из одного слоя – не более, чем декорация на улице. Если в него вложены дополнительные смыслы, которые зритель стремится постичь, его с большей вероятностью можно идентифицировать как паблик-арт.

Партиципаторность. В паблик-арте процесс художественного творчества теряет монологичность в пользу диалогического и коллективного производства. Важным ресурсом паблик-арта являются партиципаторные практики, коллаборация с другими людьми – не художниками. Если в случае стрит-арта часто звучат понятия присвоения городского пространства, интервенции и анонимности, то паблик-арт не просто настроен на диалог со зрителем, его интерес и понимание, зачастую он возможен лишь при условии сотрудничества художника и местного сообщества, к представителям которого можно отнести и власть.

Индивидуальное «я» художника вступает в коммуникацию с коллективным «мы», призывая к диалогу и взаимодействию, объединению автоматизированных субъектов в сообщества. Эта тенденция в целом соответствует развитию постмодернистских арт-практик, где фигура автора, его значение сильно снижены. Согласно популярной теории реляционной эстетики: «реляционное искусство продуцирует интерсубъективные встречи, с помощью которых смысл вырабатывается коллективно, а не в пространстве личного потребления» [Буррио, 2002, с. 113].

Сюзанн Лейси в книге «Картографируя местность: паблик-арт нового жанра» [Лейси, 1995] пишет, что: «Паблик-арт пытается найти «демократическую» модель коммуникации, основанную на участии и сотрудничестве членов аудитории при создании произведений искусства … Демократический способ коммуникации чаще работает по созданию объединенной публичной сферы» (цит. по: [Квон, 2005]).

Паблик-арт руководствуется «открытой формой», то есть как в идее Оскара Хажена, к строению можно добавлять новые элементы, что располагает к участию и более живым отношениям с реальностью в противоположность «закрытой форме» [Hansen, 2005]. Поэтому, несмотря на свой прорывной характер, паблик-арт программа Марата Гельмана, которая реализовывалась в Перми с 2007 – 2012 гг. при администрации губернатора Чиркунова, в ходе которой на улицах Перми появились объекты Андрея Люблинского, Жанны Кадыровой, Бориса Матросова и др., прошла ярко, агрессивно, но со сменой руководства края быстро закончилась, потому что во многом лишь маскировала реальные проблемы установкой арт-объектов, проводилась патерналистски, без связки с местными жителями и учетом их нужд.

ISSN 2227-6165

Паблик-арт переводится как общественное, публичное искусство, потому что находится в тесной взаимосвязи с сообществами простых людей. Проекты Марины Звягинцевой выполнялись в тесной кооперации с врачами [Арт-прививка, Морозовская ДГКБ, г. Москва, 2014], учителями [Спальный район. Открытый урок, ГОУ Центр образования № 109, 2011], студентами [Медиа-двор, ВШЭ, г. Москва, 2013], сотрудниками библиотеки [Вечная теплота, публичная библиотека, г. Норильск, 2016]. Основой для коллективного взаимодействия становятся встречи, собрания, обсуждения, рассказ историй про место и его проблемы. Паблик-арт – это новый вид общественного искусства, функция которого в силу его коммуникативных свойств – восстанавливать социальные связи. Не всякая выставка в парке, театре, библиотеке или другом общественном пространстве – паблик-арт, если она не меняет коммуникативные практики. Поэтому уличное искусство, на наш взгляд, может быть составной частью паблик-арта, в случае, когда оно взаимодействует с жителями домов.

Социальная ангажированность. Паблик-арт – это не просто искусство взаимоотношений художника с местом, зрителем и контекстом, но и создание сообществ, решение проблем, качественные изменения. Общественное искусство дает визуальный язык для выражения и исследования временных условий существования коллектива, общества. Этика в паблик-арте неразрывно следует за эстетикой. Дискурс паблик-арта встраивается в общественные отношения и пространство настолько, что становится рупором их нужд. Особенно ярко это проявляется в спальных районах. Поэтому паблик-арт, в силу его направленности на решение социальных проблем, более важен именно на периферии. Сегодня важной особенностью развития современного искусства становится его «полезность» для общества. Социальный дискурс обвиняет художников в неэффективности и аморальности, поскольку недостаточно просто воспроизводить современность и рассуждать о ней – необходимы социальные преобразования. Паблик-арт – это совместные усилия художника и людей по преобразованию среды, на которой паблик-арт проект реализуется. Паблик-арт актуализирует проблемы города, района, улицы, нацелен на пробуждение самосознания зрителей, инициацию гражданской позиции, консолидацию общественности при помощи искусства.

Сюзан Лейси пишет про паблик-арт: «В то же время он стремится к общественным изменениям, занимая определенную инструментальную позицию по отношению к искусству, как к средству, способствующему политическим изменениям и исправлению социальной несправедливости» (цит. по [Квон, 2005]). Паблик-арт – наглядный пример преодоления искусством кризиса собственной бесполезности и художественной замкнутости. В 1983 году, когда Христо и Жанна-Клод обернули острова в заливе Бискейн, кроме того, что этот проект был сайтспецифичен, обращал внимание неподготовленного зрителя с моря, воздуха и суши, вовлекал к участию кроме художников также адвокатов, инженеров, орнитологов, экологов, волонтеров и т.д., он решал реальные проблемы акватории залива – с прилегавшей территории было вывезено около 40 тонн мусора [Christo and Jeanne Claude, 1980-1983].

Обращаясь к примерам из российского опыта, проект Ивана Топтыгина в ИЦ Сколково предлагал возможность сбора мнений резидентов по насущным проблемам. Ответить на вопрос, указанный на своде арки, можно было положительно или отрицательно, пройдя сквозь порталы с электронным счетчиком голосов [Арка решений, 2014].

В Нижнем Новгороде уличные художники много работают с ветхой деревянной архитектурой, рисуя граффити, на которых рассказывают историю жильцов дома, занимаясь современным бытоописанием. Вместе с жителями они пытаются привлечь внимание чиновников к проблеме ветхих домов [Нистратова, 2015].

В Красноярске фиктивное творческое объединение «Кипиш-град» направлено на облагораживание городской среды и приусадебных участков через обыгрывание нуждающихся в ремонте объектов. Так, в пробоину на тротуаре художник поместил пенопластового крота из чешского мультипликационного фильма 1950-х годов [Кипиш-град, 2017].

ISSN 2227-6165

Процессуальность. В работе с неподготовленным зрителем необходимо время, чтобы проект прижился. Если художник выстраивает взаимодействие со средой через конфликт, проект получает большой резонанс, но, как правило, быстрое завершение. Когда тактика художника нацелена на постепенное вживание проекта в среду, его воздействие имеет пролонгированный эффект. Длительное созерцание, и тем более участие в проекте, меняет восприятие зрителей подчас от полного неприятия к благодарности и просьбам сохранить приобретенные местом смыслы. В данном случае, санкционированность паблик-арта, рассматриваемая некоторыми представителями уличной волны строго негативно – его преимущество перед нелегальными стрит-арт работами, так как позволяет ему существовать длительное время, а следовательно, влиять своей концепцией на среду и людей.

Так было в Ливерпуле с скульптурами Энтони Гормли, которые местные жители требовали убрать. Но добившись своего, поняли, что уже не представляют своего города без этих объектов. В ИЦ Сколково, где в дубовой аллее команда Миш Маш сделала развешенные между деревьями куски материи с прорезями для глаз, резиденты стали жаловаться, что работа их пугает, и проект убрали. Но спустя какое-то время, люди же начали просить вернуть его обратно [Рожи ветров, 2013]. В паблик-арт проекте Марины Звягинцевой на территории Морозовской больницы первоначальная реакция врачей также была неоднозначной. Некоторые возражали сидеть за дверью, на которой нарисована капуста, но позднее, ощутив, как искусство снимает токсичность больничной среды, попросили его вернуть. Так, проект, начавшийся в одном из корпусов, стал распространяться на фасад здания и в другие корпуса, продолжая охватывать все большую территорию.

Паблик-арт живет в пространствах, куда люди приходят отнюдь не за искусством – в больницах, школах, офисах, парках. Но он меняет их среду обитания. Питер Вайбель сказал, что с помощью паблик-арта мы не можем сделать людей умнее, но мы можем сделать умнее окружающую их среду [Австрийский исследователь паблик-арта..., 2011].

Изменение аутентичности места. Паблик-арт стремится заполнить культурный вакуум, наполнить пустое пространство смыслами, изменить атмосферу места, повлиять на культурные практики и общегородскую культуру – «сделать этот пласт видимым, доступным для интеллектуального и эмоционального переживания» [Данилова, 2019]. В этом случае, паблик-арт проекты нередко становятся достопримечательностями, маркирующими город на карте страны и мира. Получивший широкую народную известность объект «Счастье не за горами» Бориса Матросова, установленный на берегу реки Кама в Перми, стал в итоге излюбленным местом городского досуга [Счастье не за горами, 2005]. Это произошло уже не благодаря программе Марата Гельмана, а параллельно. Жители города, спустя время, стали воспринимать объект важной частью культурного кода своего города. К нему стекаются для фото туристы, молодожены. Объект Матросова стал частью не только повседневной, но и массовой культуры. В фильме «Географ глобус пропил», по книге Алексея Иванова, действие которого разворачивается в Перми, работа Матросова становится визуальным лейтмотивом всего сюжета. Апроприация обществом объекта Матросова поставила важный для российской практики прецедент – охраны авторских прав художника, но это уже предмет другой статьи.

Другой российский паблик-арт проект – «памятник клавиатуре», установленный в центре Екатеринбурга в 2005 году, автор Анатолий Вяткин, куратор Наиля Аллахвердиева, также со временем стал локальным культурным символом. Клавиши импровизированной клавиатуры, на создание которой были привлечены деньги частного спонсора, в том числе решили проблему скамеек на популярном отрезке городской набережной, став тем первоначальным импульсом, который необходим для взаимодействия неподготовленного зрителя и художника [Аллахвердиева, 2009]. Впрочем, в проекте Медиадвор в ВШЭ Марина Звягинцева также сделала скамейки в виде интернет символа “at”(@), и первое время студенты боялись использовать их по прямому назначению – сидеть. Им было сложно справиться с традиционным восприятием произведения искусства, которое уместно лишь отстраненно созерцать.

ISSN 2227-6165

Паблик-арт можно считать состоявшимся в том случае, когда общество начинает осмыслять его как важное место на карте своего района или города, способное восстанавливать социальные связи, гуманизировать и гармонизировать среду обитания местных жителей, служить проводником их нужд. Паблик-арт зачастую вынужден занимать компромиссную позицию между художником и обществом с одной стороны и чиновниками или спонсорами с другой. Но последние являются лишь инструментом в реализации творческого замысла, потому что в противном случае проект просто не будет реализован или просуществует недолго. Заинтересованность власти в паблик-арте выше, чем обратная.

Итак, в 2010-20-е освоение современным искусством пространства – это целая совокупность стратегий и тактик. Все больше художников к этой практике обращается, стремясь преодолеть институциональный вакуум и сделать искусство полезным социуму.

Памятник князю Владимиру или изобретателю Калашникову в Москве, выражают авторитарный подход и формы публичного обращения, которые не способны описать современность, поэтому не будут эффективными в решении нужд современного гражданина. Как и сугубо коммерческий, подверженный диктату рынка подход, получивший активное развитие с 1990-х, который привел к расцвету индивидуализма, разобщенности, автоматизации отношений и разкультуриванию пространства.

* * *

Современное понимание города и роли человека в нем выдвигает новые требования. Современное искусство уже давно не бьет по щекам буржуазию, а подталкивает людей к творчеству, созиданию, заражает креативностью и провоцирует гражданскую позицию. Устоявшийся с советских времен «пережиток» восприятия городской среды, как зоны ответственности муниципальных властей, а не самих горожан, имеет тенденцию к изменению. Общество постепенно осознает собственное право на городское пространство. Как показывают социологические исследования, молодое поколение движется к большей активности в противовес пассивности. Потеря авторитетов, стремление к интерактиву и участию меняют понимание человеком своего места в городе. В этой ситуации наиболее важным, на наш взгляд, является развитие социальной направленности паблик-арта, его способности создавать сообщества. Так как если паблик-арт не учитывает специфику места, не выстраивает мост к зрителю, не слышит его нужд и не пытается вести с ним диалог, то есть не обладает обозначенными нами выше критериями паблик-арта, то будет не более чем «диснеефицировать» район или город, не давая зрителям ничего взамен.

Будучи по своей природе не просто искусством в публичном пространстве, но и искусством, созданным обществом для общества, опыт российского паблик-арта показывает, что паблик-арт – это больше, чем «институциональная альтернатива» [Аллахвердиева, 2012]. Неслучайно, он в большей степени востребован кураторами, художниками и зрителями в отдалении от условных «центров», в спальных районах или регионах, где недостаточно развита институциональная инфраструктура современного искусства, и где общество пытается повлиять на пространство жизни при помощи низовых арт-инициатив.

Возвращаясь к рекомендациям ООН и ЮНЕСКО в формировании публичных пространств, способствующих социальному взаимодействию, именно социально-ангажированное искусство и новые формы паблик-арта отвечают вызовам современности, их значимость для современного человека уже нельзя игнорировать. В отличие от рекламы, пропаганды и прочих информационных потоков паблик-арт ничего не навязывает. Это практика современного искусства, направленная на общественные изменения, но в отличие от акционизма и перформанса эти изменения предлагаются путем диалога и консенсуса. Там, где политики и бизнес бессильны, искусство в общественном пространстве может выступить медиатором и проводником конструктивных изменений.

ISSN 2227-6165

ИСТОЧНИКИ

1. Австрийский исследователь паблик-арта о музеефикации городов и креативных мэрах [Электронный ресурс] the Village URL: https://www.the-village.ru/village/people/people/109869-chto-takoe-publichnost-chto-takoe-obschestvo-imenno-v-otvetah-na-eti-voprosy-i-zaklyuchaetsya-obschestvenna (дата обращения: 15.02.2020)
2. Анна Нистратова. Нижний Новгород на карте российского стрит-арта [Электронный ресурс] URL: https://artandyou.ru/interview/art-professionals/nnovgorod_street_art/ (дата обращения: 15.02.2020)
3. Арт-резиденция VYKSA [Электронный ресурс]. Официальный сайт фестиваля Art Ovrag URL: https://artovrag.com/vyksaair (дата обращения: 15.02.2020)
4. Гор, Дьяконов, Лопухова, Самодуров, Татосян [Электронный ресурс] Про «про паблик-арт» ПАРТИЗАНИНГ партизанские городские перепланировщики URL: http://partizaning.org/?p=2268 (дата обращения: 15.02.2020)
5. Искусство в общественном пространстве [Электронный ресурс] Премия Курехина 2010-2019 URL: http://www.kuryokhin.net/public2017 (дата обращения: 15.02.2020)
6. Марина Звягинцева [Электронный ресурс] персональный сайт URL: http://www.artmarin.ru/ (дата обращения: 15.02.2020)
7. Миш Маш [Электронный ресурс] персональный сайт URL: http://www.mishmash.ru/ (дата обращения: 15.02.2020)
8. Новая программа развития городов [Электронный ресурс] The New Urban Agenda Habitat III URL: http://habitat3.org/wp-content/uploads/NUA-Russian.pdf 74 с.
9. Паблик-арт как драйвер развития территорий, дискуссия ЦТИ Фабрика, 3 июля 2019 [Электронный ресурс] Arttube.ru https://moscow.arttube.ru/event/pablik-art-kak-drajver-razvitija-territorij/(дата обращения: 15.02.2020)
10. Паблик-арт проект «Неустойчивые равновесия» [Электронный ресурс] Artandyou.ru https://artandyou.ru/context/art_proekt_neustoichivye_ravnovesia/ (дата обращения: 15.02.2020)
11. Симпозиум «Тезарус» [Электронный ресурс] Институт исследования стрит-арта URL: http://streetartinstitute.com/events/thesaurus/ (дата обращения: 15.02.2020)
12. Современное искусство на территории Инновационного Центра Сколково [Электронный ресурс] Официальный сайт фонда Сколково URL: http://sk.ru/city/b/news/archive/2014/10/21/sovremennoe-iskusstvo-na-territorii-innovacionnogo-centra-skolkovo.aspx?source=post_page---------- (дата обращения: 15.02.2020)
13. Счастье не за горами [Электронный ресурс] Туристский информационный центр Пермского края URL: http://visitperm.ru/press/articles/originalnye-suveniry-permskogo-kraya/ (дата обращения: 15.02.2020)
14. Кипиш-Град [Электронный ресурс] сообщество Вконтакте URL: https://vk.com/kipishgrad (дата обращения: 15.02.2020)
15. Chronology of Large-Scale Projects by Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen [Электронный ресурс] the official website of the artists Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen URL: http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/lsp.htm (дата обращения: 15.02.2020)
16. Cities bring opportunities… and challenges [Электронный ресурс] Drexel University Urban Health Collaborative URL: https://drexel.edu/uhc/urban-health/overview/ (дата обращения: 15.02.2020)
17. Community Art: A Look at Public Art in America [Электронный ресурс] NEA Arts Magazine 2018, Number 2 URL: https://www.arts.gov/NEARTS/2018v2-community-art-look-public-art-america (дата обращения: 15.02.2020)
18. Surrounded islands [Электронный ресурс] Christo and Jeanne Claude foundation URL: https://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аллахвердиева Н.* Паблик-арт – это перепланировка реальности // Журнал Искусство № 3 (582) / 2012 [Электронный ресурс] журнал Искусство URL: http://iskusstvo-info.ru/nailya-allahverdieva-pablik-art-eto-pereplanirovka-realnosti/ (дата обращения: 15.02.2020)
2. *Аллахвердиева Н.* Современное искусство в городской среде: стратегии, ресурсы и технологии [Электронный ресурс] портал PROPUBLICART.RU URL: http://propublicart.ru/publication?id=18 (дата обращения: 15.02.2020)
3. *Астафьева О.Н., Кузьмина Н.В.* «Интересное» в эстетическом ландшафте города // Обсерватория культуры. 2018. №15(6). С.693–707.
4. *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. – Москва: V-A-C press, 2018.
5. *Бишоп К.* Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал №58-59, 2005 [Электронный ресурс] Художественный журнал URL: http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot/ (дата обращения: 15.02.2020)

6. *Вайбель П.* Контекстуальное искусство: к социальной конструкции искусства // Образовательный портал Теории и практики [Электронный ресурс] Теории и практики, 2009-2019. URL: https://special.theoryandpractice.ru/peter-weibel (дата обращения: 15.02.2020)
7. *Данилова А.* Пресс-релиз паблик-арт проекта Марины Звягинцевой «Карта памяти». ЦТИ Фабрика, 2019 [Электронный ресурс] Арт Вести URL: https://artvesti.ru/news/afisha/2019/06/06/tsentr-tvorcheskih-industrij-fabrika-predstavlyaet-pablik-art-proekt-mariny-zvyagintsevoj-karta-pamyati/
8. *Дейнека А.* Жизнь, искусство, время. Ленинград, Издательство Художник РСФСР 1974 – 342 с. [Электронный ресурс] // статьи о монументальном искусстве URL: http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/Deyneka_.htm
9. *Иконников А.* Искусство, среда, время // Советское монументальное искусство № 74. – Москва: Советский художник, 1976. – С. 86-117.
10. *Карцева Е.А.* Современное искусство как один из ресурсов формирования имиджа России за рубежом // Обсерватория культуры. 2016. Т.13, №3. С.302-309.
11. *Карцева Е.А.* Коммуникативная специфичность искусства как средства гуманизации офисного пространства // Вопросы культурологии. 2018, №2. № С. 36-42.
12. *Королев Ю.* Актуальные идейно-творческие проблемы монументального искусства // Советское монументальное искусство № 74. – Москва: Советский художник, 1976. – С.5-8.
13. *Квон М.* Паблик-арт как публичность [Электронный ресурс] Художественный журнал №89. 2013 URL: http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/80 (дата обращения: 15.02.2020)
14. *Квон М.* Public art и идентичность городов. [Электронный ресурс] propublicart URL: http://www.propublicart.ru/publication?id=11 (дата обращения: 15.02.2020)
15. *Кораблева А.В.* Стрит-арт, паблик-арт, уличное искусство: дифференциация понятий // Эстетика стрит-арта: сборник статей / ФГБОУ ВО «С.- Петерб. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна»; под общ. ред. К. А. Куксо. – Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2018. С.10-18.
16. *Лефевр А.* Производство пространства / А. Лефевр. – Москва: Strelka Press, 2015.
17. *Поносов И.* Искусство и город: уличное искусство, активизм, граффити – Москва: Игорь Поносов, 2016.
18. Расширение пространства: художественные практики в городской среде. В 2 томах. – Москва: V-A-C press, 2018.
19. Эстетика стрит-арта: сборник статей / ФГБОУ ВО «С.- Петерб. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна»; под общ. ред. К. А. Куксо. – Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2018.
20. *Bourriaud N.* Relational Aesthetics. – Dijon: Les presses du réel. 2002.
21. *Deutsche R.* Evictions: Art and Spatial Politics. – Cambridge, 1996.
22. *Hansen O.* Towards open form Revolver, 2005.
23. *Kramer J.* Whose Art Is It? – Duke University Press; 1st edition. edition (October 19, 1994).
24. Lacy S. Mapping The Terrain: New Genre Public Art Bay Press, 1995 [Электронный ресурс] URL: Monoscop.org https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf (дата обращения: 15.02.2020)
25. *Lefebvre H.* Writing on cities. Selected, transl. and introduc. by E. Kofman and E. Lebas. B2lacwell Publishers, 1996. Part 2: The right to the city (Le droit à la ville, 1968).
26. *Shaftoe H.* Convivial Urban Spaces: Creating Effective Public Places. – London-Sterling, VA: Earthscan, 2008.

SOURCES

1. Anna Nistratova. *Nizhniy Novgorod na karte rossiyskogo strit-arta* [Nizhny Novgorod on the map of Russian street art] [Electronic resource] In artandyou online magazine URL: https://artandyou.ru/interview/art-professionals/nnovgorod_street_art/ (data obrashcheniya: 15.02.2020)
2. *Art-rezidentsiya VYKSA* [VYKSA Art Residence] [Electronic resource] Art Ovrag Festival official website URL: https://artovrag.com/vyksaair (accessed: 02.15.2020)
3. *Avstriyskiy issledovatel' pablik-arta o muzeyefikatsii gorodov i kreativnykh merakh* [Austrian public art researcher on the museumification of cities and creative mayors] [Electronic resource] the Village URL: https://www.the-village.ru/village/people/people/109869-chto-takoe-publichnost-chto-takoe-obschestvo-imenno-v-otvetah-na-eti-voprosy-i-zaklyuchaetsya-obschestvenna (data obrashcheniya: 15.02.2020)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

4. *Chronology of Large-Scale Projects by Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen* [Electronic resource] the official website of the artists Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen URL: http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/lsp.htm (accessed: 02/15/2020)
5. *Cities bring opportunities ... and challenges* [Electronic resource] Drexel University Urban Health Collaborative URL: https://drexel.edu/uhc/urban-health/overview/ (accessed: 02.15.2020)
6. *Community Art: A Look at Public Art in America* [Electronic resource] NEA Arts Magazine 2018, Number 2 URL: https://www.arts.gov/NEARTS/2018v2-community-art-look-public-art-america (Date of treatment: 02.15.2020)
7. *Contemporary art in the Skolkovo Innovation Center* [Electronic resource] Skolkovo Foundation official website URL: http://sk.ru/city/b/news/archive/2014/10/21/sovremennoe-iskusstvo-na-territorii-innovacionnogo -centra-skolkovo.aspx? source = post_page ---------- (accessed: 02.15.2020)
8. Gore, Dyakonov, Lopukhova, Samodurov, Tatosyan [Electronic resource] About “about public art” PARTISANING city guerrilla remodelers URL: http://partizaning.org/?p=2268 (accessed: 02.15.2020)
9. *Iskusstvo v obshchestvennom prostranstve* [Art in the public space] [Electronic resource] Kuryokhin Prize 2010-2019 URL: http://www.kuryokhin.net/public2017 (date of access: 02.15.2020)
10. *Kipish Grad* [Electronic resource] VKontakte community URL: https://vk.com/kipishgrad (accessed date: 02.15.2020)
11. *Marina Zvyagintseva* [Electronic resource] personal website URL: http://www.artmarin.ru/ (accessed: 02.15.2020)
12. *Mish Mash* [Electronic resource] personal website URL: http://www.mishmash.ru/ (accessed: 02.15.2020)
13. *New Urban Development Program* [Electronic resource] The New Urban Agenda Habitat III URL: http://habitat3.org/wp-content/uploads/NUA-Russian.pdf 74 p.
14. *Pablik-art kak drayver razvitiya territoriy* [Public-art as a driver for the development of territories], discussion at the CCI Fabrika, July 3, 2019 [Electronic resource] Arttube.ru https://moscow.arttube.ru/event/pablik-art-kak-drajver-razvitija-territorij/(date circulation: 02.15.2020)
15. *Pablik-art proekt* “Neustoychivyye ravnovesiya” *v atriume Moskovskogo mezhdunarodnogo universiteta* [Public-art project “Unstable equilibrium” at the atrium of Moscow International University] [Electronic resource] In artandyou online magazine URL: https://artandyou.ru/context/art_proekt_neustoichivye_ravnovesia/ (accessed: 02.15.2020)
16. *Pablic-art Schast'ye ne za gorami v Permi* [Public-art “Happiness is not far off” in Perm] [Electronic resource] Tourist information center city of Perm URL: http://visitperm.ru/press/articles/originalnye-suveniry-permskogo-kraya/ (accessed: 02.15.2020)
17. *Surrounded islands* [Electronic resource] Christo and Jeanne Claude foundation URL: https://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands

18 Symposium “Thesarus” [Electronic resource] Institute for the study of street art URL: http://streetartinstitute.com/events/thesaurus/ (accessed: 02.15.2020)

REFERENCES

1. Allahverdieva N. *Pablik-art – eto pereplanirovka real'nosti* [Public art is a redevelopment of reality] In *Art Magazine Iskusstvo* No. 3 (582) / 2012 [Electronic resource]. Art magazine website URL: http://iskusstvo-info.ru/nailya-allahverdieva-pablik-art-eto -pereplanirovka-realnosti / (date of access: 02.15.2020)
2. Allahverdieva N. *Sovremennoye iskusstvo v gorodskoy srede: strategii, resursy i tekhnologii* [Contemporary art in the urban environment: strategies, resources and technologies] [Electronic resource] portal PROPUBLICART.RU URL: http://propublicart.ru/publication?id=18 (accessed: 02.15.2020)
3. Astafyeva O.N., Kuzmina N.V. *“Interesnoye» v esteticheskom landshafte goroda”* [“Interesting” in the aesthetic landscape of the city] in *Observatory of Culture*. 2018. No. 15 (6). Pp. 693-707.
4. Bishop K. *Artificial hell. Participatory art and spectator politics*. Moscow, V-A-C press, 2018.
5. Bishop K. *Social Turn in Contemporary Art* in *Khudozhestvennyy zhurnal* No. 58-59, 2005 [Electronic resource] khudozhestvennyy zhurnal online version URL: http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot/ (accessed date: 02/15/2020)
6. Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon, Les presses du réel. 2002.
7. Danilova A. *Press-reliz pablik-art proyekta Karta pamyati* [press release of the public art project “Memory Card”]. CCI Fabrika, 2019 [Electronic resource] Art Vesti URL: https://artvesti.ru/news/afisha/2019/06/06/tsentr-tvorcheskih-industrij-fabrika-predstavlyaet-pablik-art-proekt-mariny-zvyagintsevoj- karta-pamyati /

8. Deineka A. *Zhizn', iskusstvo, vremya* [Life, art, time] Artist of the RSFSR, Leningrad. 1974. [Electronic resource] // articles on monumental art URL: http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/Deyneka_.htm (accessed: 03.07.2020)
9. Deutsche R. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, 1996.
10. *Rasshireniye prostranstva: khudozhestvennyye praktiki v gorodskoy srede. V 2 tomakh* [Expanding space: artistic practices in an urban environment. In 2 volumes]. Moscow, V-A-C press, 2018.
11. Hansen O. *Towards open form*. Revolver, 2005.
12. Ikonnikov A. *Iskusstvo, sreda, vremya* [Art, environment, time]. In *Sovetskoye monumental'noye iskusstvo* [Soviet monumental art] No. 74. M. Soviet artist, 1976. Pp. 86-117.
13. Kartseva E.A. *Sovremennoye iskusstvo kak odin iz resursov formirovaniya imidzha Rossii za rubezhom* [Contemporary art as one of the resources for shaping the image of Russia abroad] in *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. 2016. T.13, №3. Pp. 302-309.
14. Kartseva E.A. *Kommunikativnaya spetsifichnost' iskusstva kak sredstva gumanizatsii ofisnogo prostranstva* [Communicative specificity of art as a means of humanization of office space] in *Voprosy kul'turologii* [Questions of cultural studies]. 2018, №2. Pp. 36-42.
15. Korableva A.V. *Strit-art, pablik-art, ulichnoye iskusstvo: differentsiatsiya ponyatiy* [Street art, public art, street art: differentiation of concepts] in *Estetika strit-arta: sbornik statey* [Aesthetics of street art: collection of articles] FGBOU VO «S.- Peterb. gos. un-t promyshlennykh tekhnologiy i dizayna»; pod obshch. red. K. A. Kukso. Sankt-Peterburg, SPbGUPTD, 2018. Pp. 10-18.
16. Korolev Yu. *Aktual'nyye ideyno-tvorcheskiye problemy monumental'nogo iskusstva* // Sovetskoye monumental'noye iskusstvo [Actual ideological and creative problems of monumental art // Soviet monumental art] № 74. M. Sovetskiy khudozhnik, 1976. S.5-8 // No. 74. M. Soviet artist, 1976. Pp. 5-8.
17. Kramer J. *Whose Art Is It?* Duke University Press; 1st edition. edition (October 19, 1994).
18. Kwon M. *Pablik-art kak publichnost'* [Public art as publicity] [Electronic resource] in *Khudozhestvennyy zhurnal* No. 89. 2013 URL: http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/80 (accessed: 02.15.2020)
19. Kwon M. *Publik art i identichnost' gorodov* [Public art and urban identity] [Electronic resource] in *propublicart* URL: http://www.propublicart.ru/publication?id=11 (date of access: 02.15.2020)
20. Lacy S. *Mapping The Terrain: New Genre Public Art* Bay Press, 1995 [Electronic resource] URL: Monoscop.org https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf (accessed: 02.15.2020)
21. Lefebvre H. *Proizvodstvo prostranstva* [Production of space] A. Lefebvre Moscow, Strelka Press, 2015.
22. Lefebvre H. *Writing on cities*. Selected, transl. and introduc. by E. Kofman and E. Lebas. Blacwell Publishers, 1996. Part 2: The right to the city (Le droit à la ville, 1968).
23. Ponosov I. *Iskusstvo i gorod: ulichnoye iskusstvo, aktivizm, graffiti* [Art and the city: street art, activism, graffiti]. Moscow, Igor Ponosov, 2016.
24. Shaftoe H. *Convivial Urban Spaces: Creating Effective Public Places*. London-Sterling, VA, Earthscan, 2008.154 p.
25. *Estetika strit-arta* [Aesthetics of street art], Sat. st; under the general. ed. K.A. Kukso. Sankt-Peterburg, SPbGUPTD, 2018.
26. Weibel P. *Kontekstual'noye iskusstvo: k sotsial'noy konstruktsii iskusstva* [Contextual Art: Toward a Social Construction of Art] in *Educational Portal of Theory and Practice* [Electronic Resource] Theory and Practice, 2009-2019. URL: https://special.theoryandpractice.ru/peter-weibel (accessed: 02.15.2020)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-74-84

Я.Э. Цырлина
старший преподаватель
кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий
Пермского Государственного Национального Исследовательского Университета
janie.miles@gmail.com

С.К. Кудрин
аспирант Санкт-Петербургского Государственного Университета
ward_93@mail.ru

«МАНИФЕСТ ОТЕЛЯ “ЧЕЛСИ”» ИВА КЛЯЙНА: ПЕРЕВОД И ПОПЫТКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В настоящей статье представлен оригинальный перевод текста Ива Кляйна «Манифест Отеля “Челси”» (1961) с французского языка. В переводе данного манифеста отражено влияние на французского художника разных культурных феноменов таких, как различные авангардные художественные течения в искусстве Западной Европы, к примеру дадаизм, так и западные эзотерические учения, такие как розенкрейцерство и алхимия, восточные религии, например, дзен-буддизм, а также одно из направлений в западной философии – феноменология. Произведена попытка интерпретации творчества художника сквозь призму данного манифеста в контексте его мировоззрения. Показано взаимоотношение И. Кляйна с другими авангардными художниками его времени, их воздействие друг на друга. Отмечено пересечение взглядов французского художника с Гастоном Башляром – одним из известнейших французских философов и искусствоведов XX века.

Ключевые слова: Ив Кляйн, художники Франции, «Манифест Отеля “Челси”», концептуальное искусство, новый реализм, минимализм, неодадаизм, розенкрейцерство, дзен-буддизм, феноменология

This article presents the original translation of Yves Klein's “Manifesto of the Chelsea Hotel” (1961) from French. The translation of this Manifesto reflects the influence on the French artist of different cultural phenomena such as various avant-garde artistic trends in the art of Western Europe, for example, Dadaism, and Western esoteric teachings such as Rosicrucianism and alchemy, Eastern religions, for example, Zen Buddhism, as well as one of the trends in Western philosophy-phenomenology. An attempt is made to interpret the artist's work through the prism of this Manifesto in the context of his worldview. It shows the relationship of Klein with other avant-garde artists of his time, their impact on each other. The intersection of views of the French artist with Gaston Bachelard – one of the most famous French philosophers and art historians of the twentieth century.

Keywords: Yves Klein, Artists of France, “Manifesto of ‘Chelsea Hotel’”, conceptual art, new realism, minimalism, neo-dadaism, Rosicrucianism, Zen-Buddhism, phenomenology

Ив Кляйн является одним из самых известных западных художников-авангардистов XX века. На Западе, в частности, на его родине – во Франции, имеется полный архив работ Кляйна. В Российской же Федерации не было издано ни одного крупного отдельного исследования про искусство Кляйна. Также до сих пор не состоялся выпуск ни одной из его самостоятельных работ, притом что по его биографии и по его творчеству публикуются статьи как научного, так и публицистического характера. В свою очередь, эта статья призвана заполнить вакуум, имеющийся касательно французского художника-новатора, в пространстве текстов самого Кляйна на русском языке.

В данной статье представлен перевод «Манифеста “Отеля Челси”» французского деятеля искусства. Стоит отметить, что, будучи произведен с французского языка, он впервые официально

© Цырлина Я.Э., Кудрин С.К., 2020

сделан в отечественной науке [Klein, 1961]. Со всеми текстами и произведениями искусства Ива Кляйна можно ознакомиться на официальном англоязычном сайте (см. [Klein, Yves Paintings; Klein, Yves Texts]), посвященном ему.

Ив Кляйн «Манифест "Отеля Челси"» (1961 год)

Ввиду того, что я рисовал монохромы на протяжении пятнадцати лет,

Ввиду того, что я создавал состояния нематериальной живописи,

Ввиду того, что я работал с силами пустоты,

Ввиду того, что я обрабатывал огонь и воду, и что из них я получал картины,

Ввиду того, что я пользовался живыми кистями для рисования, иначе говоря, обнаженными телами живых моделей, покрытыми красками; эти живые кисти постоянно перемещались согласно моим приказам, например: «немного вправо; а сейчас влево; снова немного вправо, и так далее». В свою очередь, я решил проблему разрыва, удерживая себя на определенном необходимом расстоянии от окрашиваемой поверхности,

Ввиду того, что я изобрел архитектуру и урбанизм воздуха – конечно, эта новая концепция выходит за привычное понимание терминов «архитектура» и «урбанизм», моя цель, изначально, была возобновить миф о потерянном рае. Этот проект был осуществлен на обитаемой поверхности Земли при помощи кондиционирования воздуха в больших географических зонах посредством полного контроля тепловых и атмосферных условий, что связывает их с нашим состоянием морфологических и психических существ.

Ввиду того, что я предложил новую концепцию музыки с моей «монотонной симфонией»,

Ввиду того, что среди других бесчисленных приключений я собрал осадок театра пустоты.

Я никогда не думал (прошло пятнадцать лет, со времени моих первых попыток), что мне придется однажды внезапно ощутить необходимость оправдываться – необходимость удовлетворить ваше желание узнать обо всем том, что произошло, и почему оно случилось, и о том, что еще более опасно для меня, выяснить каково влияние моего искусства сегодня на молодые поколения художников по всему миру, и о том, почему оно таково, каково есть. Мне стыдно слышать, что некоторые из них думают, что я представляю опасность для искусства будущего – что я одно из этих вредных и губительных порождений нашей эпохи, которые необходимо сокрушить и уничтожить, прежде чем прогресс зла сможет распространиться. Я огорчен тем, что вынужден их учить, что это не было моими намерениями; и с удовольствием заявить тем, кто не верит в судьбу множества новых возможностей, которые мой подход предлагает: «Внимание!» Никакой кристаллизации подобного рода ещё не произошло; я не могу объявить то, что будет после. Все, что я могу сказать, это то, что сегодня я больше не чувствую себя таким напуганным, как раньше, находясь перед лицом воспоминаний о будущем. Художник чувствует всегда себя немного смущенным, когда его просят объяснить свою работу. Его произведения должны говорить сами за себя, особенно, когда речь идет о ценных работах. В этой связи, что я должен сделать? Нужно ли, чтобы я остановился?

Нет! Ибо то, что я называю неопределимой живописной восприимчивостью, совершенно запрещает именно это личностное решение.

Итак...

Итак, я думаю о тех словах, что вдохновили вдруг меня написать однажды: «Не будет ли художник будущего тем, кто посредством молчания, но навечно выразит необъятную картину, в которой будет отсутствовать всякое понятие размерности?»

Посетители выставок – всегда одни и те же, так же, как и все остальные люди – носят с собой эту необъятную картину в своей памяти (памяти, которая вообще не проистекает из прошлого, но которая есть сама по себе знание возможности бесконечно увеличивать неизмеримое в пределах человеческой чувствительности неопределимого). Всегда необходимо создавать и воссоздавать непрерывную физическую текучесть, и таким образом, получать эту благодать, которая позволяет подлинно творить пустоту.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Так же, как я создал «Монотонную симфонию» в 1947 году, состоящую из двух частей – огромного непрерывного звука, сопровождаемого такой же необъятной и продолжительной тишиной, снабженную неограниченным измерением – я попытаюсь сегодня представить перед вами написанную картину того, что является краткой историей моего искусства, которая естественным образом последует в конце моего доклада, за чистым эмоциональным молчанием.

Мой доклад закончится сотворением оглушающей тишины «апостериори», существование которой в нашем общем пространстве, в конце концов, является ни чем иным, как пространством единого живого существа, неуязвимого от разрушительных свойств физического шума. Это во многом зависит от успеха моей картины, написанной в своей первоначальной звуковой и технической стадии. Только тогда, оглушающая тишина «апостериори», как посреди шума, так и в ячейке физической тишины, породит новую и уникальную зону живописной чувствительности нематериального.

Достигнув сегодня этой точки пространства и знания, я предлагаю надеть шапочки для плавания, после – отступить несколько шагов назад по трамплину моей эволюции. Как олимпийский чемпион по прыжкам в воду, в наиболее классической спортивной технике, я должен подготовиться совершить погружение в будущее сегодня, идя вперед, прежде всего, с особой осторожностью, никогда не теряя из виду этот предел, осознанно достигнутый на сегодняшний день – имматериализацию искусства.

Какова цель этого ретроспективного путешествия во времени? Я просто хотел бы предотвратить мое или ваше падение под мощью этого феномена грез, описывающего чувства и пейзажи, которые будут вызваны нашей внезапной посадкой в прошлом. Это прошлое, которое является именно психологическим прошлым, анти-пространством, которое я оставил позади себя во время приключений, прожитых в течении последних пятнадцати лет.

В настоящее время я особенно воодушевлен «плохим вкусом». У меня есть глубокое убеждение, что в самой сущности безвкусицы существует сила, способная создавать вещи, намного превосходящие то, что традиционно называют «произведением искусства». Я хочу играть с человеческой сентиментальностью, с ее «болезненностью», холодно и яростно. Лишь совсем недавно я стал своего рода могильщиком искусства (достаточно курьезно, но в этот самый момент я пользуюсь терминами моих врагов). Некоторые из моих последних работ – гробы и гробницы. И в то же время я мог рисовать огнем, используя для этого особенно мощные и осушающие газовые языки пламени, высота некоторых из которых была почти три-четыре метра. Я заставил их облизать поверхность картины, чтобы она зафиксировала спонтанный след огня.

По сути, мое дело двояко: во-первых, запечатлеть отпечаток человеческой сентиментальности в современной цивилизации; а затем, записать след того, что именно породило эту цивилизацию, то есть огня. И все это потому, что пустота всегда была моим основным интересом; и я хотел бы верить, что как в сердцевине пустоты, так и в сердце человека есть огни, которые горят.

Все противоречивые факты являются подлинными принципами объяснения вселенной. Огонь на самом деле является одним из тех подлинных принципов, которые по сути противоречат друг другу, являясь одновременно блаженством и пыткой в сердце и в истоке нашей цивилизации. Но что провоцирует во мне этот поиск сентиментальности посредством изготовления супер-гробниц и супер-гробов? Что заставляет меня искать отпечаток огня? Почему я должен искать сам след? Потому что вся работа творения, без учета ее космического положения, является представлением чистой феноменологии – все, что есть явление, проявляет себя. Это проявление всегда отличается от формы и является сущностью непосредственного, следом непосредственного.

Например, несколько месяцев назад я почувствовал необходимость зарегистрировать признаки атмосферного поведения, получив на полотне мгновенные следы весенних ливней, южных ветров и молний. (Нужно ли говорить, что эта последняя попытка закончилась катастрофой?) Например, поездка из Парижа в Ниццу была бы пустой тратой времени, если бы я не использовал ее для записи

ISSN 2227-6165

ветра. Я положил холст, только что нарисованный, на крышу моего белого Ситроена. И в то время, как я ехал по автостраде со скоростью сто километров в час, жара, холод, свет, ветер и дождь подвергли мое полотно преждевременному старению. Тридцать или сорок лет или более были сведены до одного дня. Единственное, что огорчило меня в этом проекте, было то, что за всю поездку я не смог расстаться со своей картиной.

Атмосферным следам, которые я зарегистрировал несколько месяцев назад, предшествовали отпечатки растений. В конце концов, моя цель состоит в том, чтобы извлекать и получать следы непосредственного воздействия на природные объекты, независимо от природы его – будь то воздействия человеческие, животные, растительные или атмосферные. Ныне я хотел бы с вашего разрешения – и я прошу вас уделить самое пристальное внимание – раскрыть вам лицо моего искусства, которое, пожалуй, наиглавнейшее и, безусловно, самое скрытное. Я не знаю, поверите ли вы мне или нет, но это каннибализм. В конце концов, не лучше ли быть съеденным, чем быть подвергнутым бомбардировке до смерти?

Мне очень трудно развить эту идею, которая мучила меня годами. Поэтому я даю ее вам как есть, чтобы вы могли сделать свои собственные выводы о том, что я считаю будущим искусства. Если мы сделаем шаг назад по линиям моей эволюции, мы придем к тому моменту, когда я придумал рисовать с помощью живых кистей. Это было два года назад. Цель этого процесса состояла в том, чтобы поддерживать определенную и постоянную дистанцию между картиной и мной во время ее создания.

Хотя критики писали, что этим методом рисования я ничего не делал, просто воспроизводил технику того, что называют «живописью действия». Но сейчас я хотел бы подчеркнуть, что это предприятие отличается от «живописи действия», потому что я полностью отделен от любой физической работы во время творчества.

Чтобы привести лишь один пример тех антропометрических ошибок, которые были допущены по отношению ко мне искаженными идеями, широко распространенными международной прессой, я расскажу о группе японских художников, которые со всей страстью использовали мой метод странным образом. Эти художники просто превратились в живые кисти. Погружаясь в цвет и катаясь на своих холстах, они стали представителями «ультра-действенной живописи»! Лично я никогда не буду пытаться обмазать тело и, таким образом, стать живой кистью; напротив, я бы лучше оделся в мой смокинг и надел бы белые перчатки. Мне даже не пришло бы в голову испачкать руки краской. Это под моим взором и по моим приказам, отдельно и удаленно, произведение искусства должно быть сделано. Итак, как только произведение начинает свое осуществление, я стою там, присутствую на церемонии, безупречно, спокойно, расслабленно, полностью осознавая происходящее, готовый принять нарождающееся искусство в чувственно воспринимаемом мире.

Что привело меня к антропометрии? Ответ находился в работах, которые я делал между 1956 и 1957 годами, когда принимал участие в этой великой авантюре, заключавшееся в создании нематериальной живописной чувствительности.

Я только что избавил свою студию от всех моих предыдущих работ. Как результат: пустая мастерская. Все, что я мог сделать физически, это остаться в своей пустой мастерской, и моя творческая деятельность нематериальных живописных состояний чудесно развернулась. Однако мало-помалу я стал подозрительным по отношению к себе, но никогда не по отношению к нематериальному. С этого момента я нанял моделей по аналогии со всеми художниками. Но в отличие от других, я хотел лишь работать в компании моделей, а не чтобы они позировали для меня. Я провел слишком много времени в одиночестве в этой пустой студии: я не хотел оставаться один на один с этой восхитительно синей пустотой, которая только что появилась на свет.

Хотя это может показаться странным, помните, что я прекрасно осознавал, что не испытывал головокружения, которое ощущали все мои предшественники, когда они сталкивались лицом

ISSN 2227-6165

к лицу с абсолютной пустотой, естественно являющейся истинным живописным пространством. Но осознав такую вещь, как долго я буду ещё в безопасности?

Несколько лет назад художник прямо двигался в своей области, он работал во внешнем мире, в кампании и твердо стоял ногами на земле – это было естественно.

Картина больше не казалась мне должной быть функционально связанной со взглядом, когда во время моего синего монохромного периода 1957 года я осознал то, что я назвал живописной восприимчивостью. Эта живописная восприимчивость существует вне нас, и всё же она все еще принадлежит нашей сфере. Мы не имеем никакого права овладеть жизнью самой по себе. Только благодаря тому, что мы овладеваем чувствительностью, мы можем приобрести жизнь. Чувствительность позволяет нам вести жизнь на уровне ее основных материальных проявлений, в обменах и бартере, которые представляют собой вселенную пространства, необъятную тотальность природы.

Воображение – это средство чувствительности! Переносимые (успешно) воображением, мы прикасаемся к жизни, той самой жизни, которая сама по себе является абсолютным искусством. Абсолют, то, что смертные называют с восхитительным головокружением суммой искусства, материализуется мгновенно. Он появляется в материальном мире, в то время как я остаюсь в геометрически фиксированном месте, в результате необычайных объемных перемещений, со статичной и головокружительной скоростью.

Объяснение условий, которые привели меня к живописной восприимчивости, заключается во внутренней силе монохромов моего синего периода 1957 года. Этот период синих монохромов был плодом моего поиска неопределимого в живописи, который мастер Делакруа был способен заприметить уже в своё время.

С 1946 по 1956 год мои монохромные эксперименты, проведенные с использованием цветов, отличных от синего, никогда не позволяли мне забыть о фундаментальной истине нашего времени, а именно, что форма больше не является простой линейной величиной, а величиной впечатления. Когда я был еще подростком, в 1946 году, я собирался написать свое имя на обратной стороне неба во время фантастического «реалистично-воображаемого» путешествия. В тот самый день, когда я лежал на пляже в Ницце, я начал испытывать ненависть к птицам, летающим здесь и там, на моем прекрасном голубом безоблачном небе, потому что они пытались проделать дыры в самых красивых и великих из моих работ.

Нужно уничтожить птиц до последней особи.

Тогда мы, люди, будем иметь право развиваться в условиях полноценной свободы без каких-либо физических или духовных барьеров.

Ни ракеты, ни ракетоносители, ни спутники не сделают человека «завоевателем» космоса. Эти средства являются лишь частью фантасмагории современных ученых, которые все еще воодушевлены романтическим и сентиментальным духом девятнадцатого века. Человеку удастся овладеть пространством только через ужасающие силы, хотя и пропитанные покоем и чувственностью. Он не сможет по-настоящему завоевать пространство – что, безусловно, является его самым дорогим желанием после того, как он осознал запечатление пространства своей собственной восприимчивостью. Человеческая чувствительность всемогуща в нематериальной реальности. Эта чувствительность даже может прочесть воспоминания природы, будь то прошлое, настоящее или будущее! Это наша настоящая экстра-мерная способность!

И если потребуется, вот несколько доказательств того, что я выдвигаю:

Данте, в «Божественной комедии», с абсолютной точностью описал то, что ни один путешественник в его время не мог реально открыть – созвездие, невидимое начиная с северного полушария, известное под названием Южный Крест; Джонатан Свифт, в своем «Путешествии в Лапуту», предоставил удаленность и периоды вращения двух спутников Марса, тогда совершенно неизвестных. Когда американский астроном Асаф Холл их открыл в 1877 году, он обнаружил, что

меры были теми же самыми, что и у Свифта. Охваченный паникой, он их назвал Фобос и Деймос, «Страх» и «Ужас»! С этими двумя словами – «Страх» и «Ужас» – я нахожусь перед вами, в этом, 1946 году, готовый погрузиться в пустоту.

Да здравствует нематериальное!

А сейчас,
Я благодарю вас за ваше внимание.

Отель "Челси", Нью Йорк, 1961.

Ив Кляйн – французский художник-неоавангардист середины XX века. Известен своими экспериментами в области визуального искусства. Он является одним из тех, кто внес серьезный вклад в развитие концептуализма как направления искусства и перформанса как вида искусства.

В 1961 году он выпустил «Манифест "Отеля Челси"», в котором описал опыт по созданию произведений искусства и свой взгляд на искусство в целом. Так, Кляйн пишет в нём: «По сути, мое дело двояко: во-первых, запечатлеть отпечаток человеческой сентиментальности в современной цивилизации (см. например, «Антропометрии»); а затем, записать след того, что именно породило эту цивилизацию, то есть огня (см., например, «Одноминутная огненная картина»). И все это потому, что пустота всегда была моим основным интересом» [Klein, 1961]. Кляйн в своих работах всячески работал с силами пустоты, так как, согласно французскому художнику, истинным живописным пространством является абсолютная пустота (см., например, «Живописная чувствительность в поверхностях и блоках – живописные намерения»), притом пустота эта имеет синий цвет [Альтшулер, 2018, с. 194].

Пустота есть источник всего, она одновременно трансцендентна и имманентна (здесь заметно влияние на французского художника концепции шуньяты в махаянском буддизме, в школе дзен). Но в этой пустоте есть то, что причастно ей – имеющее духовную природу – это огонь (тут уже можно проследить серьезное воздействие основополагающего трактата розенкрейцеров на француза – Макс Гендель «Космогония розенкрейцеров» [McEvilley, 1982]; сам Кляйн, с другими французскими художниками-дзюдоистами Клодом Паскалем и Арманом Фернандесом (Арманом), входил в современное им общество Розенкрейцеров) [Альтшулер, 2018, с. 193]. Весь феноменальный мир в духовном плане есть проявление пустоты через духовный огонь, а в материальном – различные проявления этого духовного огня в разнообразных материальных формах. Поэтому для Кляйна так важна работа с природным, естественным, ведь оно, в конечном счете, есть ничто иное, как проявление пустоты – Одного – посредством духовного огня (см., например, «Монотонная симфония», серия картин «Монохромы»).

Кроме того, здесь проявляется его тяга к нивелированию роли автора в произведении искусства, ведь «живописная нематериальная чувствительность» запрещает личностные решения [Klein, 1961], то есть можно сказать, что личность в этом состоянии отсутствует. Хотя в то же время известны случаи продажи «живописной нематериальной чувствительности», что является личностным актом, актом передачи во владение некоей собственности одной личности другой, а также отправки в качестве завещания иным людям (тут, на первый взгляд, Кляйн впадает в явное противоречие с собственным мировоззрением, однако все его творчество пропитано желанием бешеного признания, которого он домогался; многие современники, окружавшие его, свидетельствуют о мании величия у француза) [де Дюв, 2016]. Правильной мерой оценки «живописной нематериальной чувствительности» для Кляйна стало золото, а именно золотая фольга. Художник даже устроил несколько церемоний продаж. Он передавал покупателю квитанцию в обмен на листок золотой фольги. Однако, поскольку «нематериальная чувствительность» может быть лишь духовным качеством, Кляйн настоял на том, чтобы все следы сделки были уничтожены: он бросил листок в реку и потребовал, чтобы покупатель сжег квитанцию [Голдберг, 2017, с. 182].

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

В данном случае художник выступает как проводник «живописной нематериальной чувствительности», посредством коего искусство является в мир в идеальном виде, но для того, чтобы ему (произведению искусства) обрести плоть, нужны различные средства – чисто природные феномены (дождь, гроза, свет и так далее), «живые кисти» (рисование при помощи человеческих моделей) и тому подобное. Хотя, может быть, даже достаточно медитации и визуализации художника для создания нематериальной живописи, как, например, это было на выставке Кляйна «Le Vide» в Париже в 1958 году [Альтшулер, 2018, с. 193].

При этом воображение как средство для создания нематериального играет основополагающую роль: «Воображение – это средство чувствительности! Переносимые (успешно) воображением, мы прикасаемся к жизни, той самой жизни, которая сама по себе является абсолютным искусством. Абсолют, то, что смертные называют с восхитительным головокружением суммой искусства, материализуется мгновенно. Он появляется в материальном мире, в то время как я остаюсь в геометрически фиксированном месте, в результате необычайных объемных перемещений, с постоянной и головокружительной скоростью» [Klein, 1961]. Таким образом, художник у Кляйна не только пассивен, но и вполне активен, но только в духовном мире. Он есть маг, который полностью управляет собственным субъективным миром, пытаясь воздействовать на объективный мир с помощью неких символов и образов, выраженных в концептах.

Тьерри де Дюв, бельгийско-канадский теоретик современного искусства, описывает образ Ива Кляйна следующим образом: Кляйн « <…> и тот, и другой сразу, мистик, потому что мистификатор, и мистификатор, потому что мистик. Если он мистик, то потому, что его величайший талант заключался в способности мистифицировать себя, внушить себе веру в свое мистическое призвание. А если он мистификатор, то потому, что с полной искренностью уверял в своем мистическом призвании других, совершенно спокойно позволяя им в своей искренности усомниться» [де Дюв, 2016, с. 64]. Б. Бухло констатирует, что часто Кляйн попадал в механизм «wishful thinking» – выдавал желаемое за действительное. Например, он солгал, что изобрел монохромию и международный синий цвет Кляйна («International Klein Blue»), мистифицировал размер, дату и место создания, иногда даже местонахождение своих монохромных картин [Бухло, 2016], и все это ради утверждения себя в качестве великого творца в истории западного искусства.

Продолжая описание взглядов французского художника, нужно добавить, что Ив Кляйн – ярый антисциентист. Антисциентизм Кляйна связан с его уверенностью в человеческих способностях духа. Он полагает, что чувствительность, которой обладает человек, имеет безграничные возможности (эзотерическая вера французского художника во всемогущество сознания). Кроме того, Кляйн, как и всякий прошедший школу дзен-буддизма, поддерживает таковость вещей – «все хорошо таким, какое оно есть», поэтому он выступает за созерцательный подход к жизни, в которой природа понимается как, прежде всего, духовная сущность, а не как материальная. Тем самым, он отвергает деятельностный подход, который направлен на изменение природы путем ее преобразования с помощью различных средств, находящихся вне человека. Так, он целиком восстает против повсеместной технизации общества. Он полагает, что «ни ракеты, ни ракетоносители, ни спутники не сделают человека «завоевателем» космоса. Эти средства являются лишь частью фантасмагории современных учёных, которые все еще воодушевлены романтичным и сентиментальным духом девятнадцатого века» [Klein, 1961]. Он констатирует, что человеку не удастся покорить пространство с помощью науки и техники. «Человеку удастся овладеть пространством только через ужасающие силы, хотя и пропитанные покоем и чувственностью <…> Человеческая чувствительность всемогуща в нематериальной реальности. Эта чувствительность даже может прочесть воспоминания природы, будь то прошлое, настоящее или будущее! Это наша настоящая экстра-мерная способность!» [Klein, 1961] – утверждает Ив Кляйн (необходимо отметить серьезное увлечение француза эзотерикой и различными мистическими практиками; при этом на жизнь он зарабатывал, давая уроки дзюдо).

ISSN 2227-6165

Цель Кляйна – «дематериализация искусства», что подразумевает «создание уникальных зон нематериальной живописной чувствительности» – неких «нематериальных живописных состояний», в которые вовлекаются все, кто присутствует при рождении произведения искусства вместе с Кляйном как медиумом его (Кляйн в тот самый момент выступает как акушер), дабы ощутить за всем этим пространство апостериорной «тишины», являющееся ничем иным, как пространством единого живого существа, неуязвимого от разрушительных свойств физического шума, возникающего из Одного и дающего возможность создания новых и уникальных зон «нематериальной живописной чувствительности». При этом, как уже было сказано раньше, Кляйн даже продавал за деньги такие зоны и передавал права собственности на них, а также завещал их, не видя в этом ничего плохого – с одной стороны, показывая, что при капитализме действительно все продается и все покупается, а с другой – что художнику нужно признание, даже если он является авангардистом, ведь для И. Кляйна: «Все противоречивые факты являются подлинными принципами объяснения вселенной» [Klein, 1961].

Тем самым, можно сказать, что Ив Кляйн был адептом оптимистической веры в преображающую силу человеческой чувствительности, а его искусство дематериализует элементарные силы природы: воздух, огонь, землю и воду, связывая их с космическим стремлением к трансцендентности. Его мировоззрение было вдохновлено различными философиями, среди которых Дзен, Розенкрейцерство и феноменология. Соединение цвета и пространства (двух эстетических и аффективных реальностей «в себе») приводит его к принятию пустоты как основополагающей реальности всех явлений.

Чтобы восстановить изначальную пустоту, нужно преодолеть искусство прошлого, искусство линии и формы, которое для Кляйна является злом, обрекшим искусство на изгнание из нематериальной сферы чистой чувствительности цвета. В некотором смысле чувствительность является особой памятью, которая позволяет человеку преодолевать свою формальную ограниченность материальным воплощением: «Человеческая чувствительность всемогуща в нематериальной реальности. Эта чувствительность даже может прочесть воспоминания природы, будь то прошлое, настоящее или будущее! Это наша настоящая экстра-мерная способность!» [Klein, 1961].

Для Кляйна как художника эта нематериальная чувствительность цвета выражается в пустоте, освобожденной от тюремных решеток рисунка: «Цвет подмигивает человеку, который пленен формами рисунка. Рай потерян, запутанность линий превратилась в тюремные решетки… Это борьба за вечное и, прежде всего, бессмертное творение – преобразить предметы, формы, звуки и образы, создать их из этой универсальной души цвета, которая является завоеванием самой жизни – была захвачена линией, магической, смертельной силой зла и тьмы [Overcoming the Problems of Art…, 2007, p. 119-120].

Ради освобождения изначальной пустоты Кляйн был готов буквально сжечь искусство огнем: «Я заставил их облизать поверхность картины, чтобы она зафиксировала спонтанный след огня… а затем записать след того, что именно породило эту цивилизацию, то есть огня. И все это потому, что пустота всегда была моим основным интересом» [Klein, 1961].

Как пишет об этом Пьер Рестани: «Заменяя золото черным в хроматической трилогии картин цвета огня, Ив намерен принять всю диалектическую сублимацию, весь бинарный миф об огне, который светится золотым в раю и горит черным в аду… не случайно Ив назвал FC30 Feu de l'Enfer (адский огонь), одну из самых диких барочных картин цвета огня» [Restany, 2005, p. 53].

В этой логике пустоты Кляйн противопоставляет себя Казимиру Малевичу (известно его карикатурное изображение Малевича, перерисовывающего один из монохромов) и всей традиции абстракционизма: растворение живописи в пустоте не является еще одной формой абстракции. Искусство нематериальной чувствительности для Кляйна всегда будет пребывать в бесконечном, которое может быть пережито, скорее, не благодаря какому-то представлению цвета (например, как у Василия Кандинского), а в головокружительном чувстве, которое мы испытываем при взгляде на

ISSN 2227-6165

синеву картины. Бесконечное можно увидеть лишь на какое-то мгновение в феноменологическом опыте монохромов или пустоты, в том, что Кляйн называет «зрелищем восторга». «Малевич написал натюрморт по мотивам одной из моих монохромных картин. В сущности, перед Малевичем была бесконечность, а я в ней» [Overcoming the Problems of Art..., 2007, p. 167-168]. «Только тогда оглушающая тишина “апостериори” как посреди шума, так и в ячейке физической тишины породит новую и уникальную зону живописной чувствительности нематериального» [Klein, 1961].

В 1958 году Кляйн решился представить непредставимое бесконечное в пустом пространстве галереи Ирис Клэр в Париже, предложив «Дематериализованный синий» и «Живописную чувствительность в первом материальном состоянии»: он покрасил все стены в белый цвет и, тем самым, превратил галерею в Le Vide (пустоту) – пространство, лишенное каких-либо произведений искусства (он ничего не написал), но наполненное активным присутствием художника. Кляйн утверждал, что его активное присутствие в пространстве галереи создаст ту «лучезарную» живописную атмосферу, которая обычно царит в мастерской художника, наделенного силой реального пространства, которое пустует только внешне (оно наполнено чувствительной плотностью, которая существует сама по себе). Позже Кляйн описал подобное действие так: «Я только что избавил свою студию от всех моих предыдущих работ. Как результат: пустая мастерская. Все, что я мог сделать физически, это остаться в своей пустой мастерской» [Klein, 1961].

Однако надо отметить, что синий монохром так же понимается Кляйном как визуальный аналог самой пустоты, когда художник обращается к феноменологии Гастона Башляра. В «Грезах о воздухе» (книге, которую часто цитировал Кляйн) французский философ посвящает одну главу голубому небу. Башляр пишет: «Сначала нет ничего, затем появляется глубокое ничто и, наконец, – голубая глубина» [Башляр, 1999, с. 222]. Кляйн соглашается с утверждением Башляра, что поэты (художники) не должны открывать нам то, чем является цвет. «Поэт должен не передавать для нас цвет, а внушать нам грезу об этом цвете», – утверждает французский философ [Башляр, 1999, с. 216].

Это утверждение возвращает нас к пониманию Кляйном чувствительности как особой памяти, позволяющей человеку выходить за границы материального воплощения. В представлении материальности голубого неба, по мнению Кляйна, заключено предательство, и Кляйн и Башляр утверждают, что материальная конкретика заставляет нас забывать о возможном переходе, трансгрессии, которая приводит нас к подлинному переживанию жизни. «В процессе материализации мы заходим чересчур далеко. Порою само небо глядит на нас очень уж пристально. И мы вкладываем в него слишком много субстанции и постоянства потому, что не погружаем нашу душу в жизнь» [Башляр, 1999, с. 216]. Только благодаря онейрическому эффекту помрачения (который Башляр называет «воздушной грёзой») поэт или художник могут прийти к передаче истинного цвета неба. Только дематериализуя небесную синеву, мы можем увидеть эту «грёзу» в действии, которая может быть поэтическим или художественным жестом.

Но все же, если Башляр понимает любое вмешательство в нематериальную чистоту цвета как нарушение изначальной чистоты мира: «... здесь кажется, будто полет птицы своим энергичным росчерком ранит вселенную, стремящуюся сохранить единство простого цвета... Максима этих грез такова: “Пусть ничто не усложняет голубое небо!”» [Башляр, 1999, с. 219-220]. То Кляйн понимает мир как выражение бесконечной художественной чувствительности: «В тот самый день, когда я лежал на пляже в Ницце, я начал испытывать ненависть к птицам, летающим здесь и там, на моем прекрасном голубом безоблачном небе, потому что они пытались проделать дыры в самых красивых и великих из моих работ» [Klein, 1961].

Путь дематериализации неба (постулированный Башляром в терминах поэтического воображения) имеет корреляцию с алхимической традицией, к которой так же был близок Кляйн. Здесь интересно упомянуть анализ К. Г. Юнгом «Les pèlerinages» (пилигримы) – трех стихотворений, написанных Гийомом де Дегильвилем.

Де Дегильвиль описывает видение рая на манер Данте: «Поднимая свои глаза к золотым небесам пилигрим познает чудесный круг, трех футов в поперечнике... Этот круг имеет цвет сапфира..

ISSN 2227-6165

Этот большой круг пересекает золотой круг небес» [Юнг, 2008, с. 316]. Как объясняет Юнг, синий круг представляет собой время, которое вступает в контакт с вечностью (золотым кругом конечной небесной сферы). Переход от маленькой сапфировой сферы к более высокой, золотой сфере представляет собой дематериализацию неба (вход в «бестелесную двумерность»), а сам алхимический процесс будет переходом от сапфира к золоту, от «здесь и сейчас» к нематериальной вечности, особым духовным путем. Кляйн предупреждает: «Абсолют, то, что смертные называют с восхитительным головокружением суммой искусства, материализуется мгновенно» [Klein, 1961].

Эти грезы Гийома де Дегильвиля постулируют такую символическую категоризацию неба, которая схожа с «Космоконцепцией Розенкрейцеров», книгой, которую также часто цитирует Кляйн. В «Космоконцепции», небеса – это система слоев разной материальной толщи. Посвященный должен пройти через эти слои и через ритуал подняться до ослепительного света, пустоты нематериальности [Гендель, 2004, с. 39-40]. Но, согласно розенкрейцерам, не существует такого понятия, как пустое пространство, а в христианской символике белый цвет представляет Бога в виде ослепляющего света. Яркость света делает Бога невидимым. Павел ослеплен божественным светом, он не может видеть из-за яркости этого света. Башляр пишет: «Я погружался в Бога, как атом, став… светозарным, как свет» [Башляр, 1999, с. 231].

Кляйн соединяет это понимание цвета с христианскими концепциями бессмертия. Синяя чувствительность монохромов Кляйна – это «чистый энтузиазм», который может привести к бессмертию: «Чувствительность – это "чистый энтузиазм", бессмертие, радость, которая одновременно и глубоко весела, и серьезна [Overcoming the Problems of Art…, 2007, p. 160.]. В конечном итоге, происходит алхимическое превращение искусства, которое и означает его бессмертие. Кляйн часто замечает, что его синие монохромы поглощены огнем чистой чувственности, космической бесконечности, бесконечного превращения: «Что заставляет меня искать отпечаток огня? Почему я должен искать сам след? Потому что вся работа творения, без учета ее космического положения, является представлением чистой феноменологии»[Klein, 1961].

Таким образом, можно предположить, что конечной целью Кляйна было достижение «вечной жизни и бессмертия» посредством алхимического превращения синего цвета, огня и пустоты: «… и я хотел бы верить, что как в сердцевине пустоты, так и в сердце человека есть огни, которые горят» [Klein, 1961]; его искусство – это редкое сочетание концептуального материализма и религиозно-мистической утопии, самым радикальным образом ставящее вопрос о своих пределах и своем беспредельном, даже если ответ на этот вопрос будет означать его конец.

ИСТОЧНИКИ

1. *Гендель М.* Космоконцепция розенкрейцеров / пер. с англ. *С.И. Арутюнова, В.В. Егорова*. – Москва: Литомед, 2004.
2. *Klein Y.* Le Manifeste de l'Hôtel Chelsea (1961). URL: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm#texte (дата обращения: 09.09.2019)
3. *Klein Y.* Paintings. URL: http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/ (дата обращения: 10.09.2019)
4. *Klein Y.* Texts. URL: http://www.yvesklein.com/fr/ecrits/ (дата обращения: 10.09.2019)
5. Overcoming the Problems of Art: The Writings of *Yves Klein* / trans. ed. *Klaus Ottmann*. – Spring Publications, Putnam, 2007.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альтшулер Б.* Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке. – Москва: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2018.
2. *Башляр Г.* Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. *Б.М. Скуратова*. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1999.
3. *Бухло Б.Х.Д.* Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов. – Москва: V-A-C press, 2016.
4. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017.

5. *Дюв Т. де* Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016.
6. *Юнг К.Г.* Психология и алхимия / Пер. с нем. *С.Л. Удовик.* – Москва: Мидгард, АСТ.
7. *McEvilley T.* Yves Klein: Conquistador of the Void; Yves Klein and Rosicrucianism // Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective. – Houston: Institute for the Arts, Rice University, 1982.
8. *Restany P.* Yves Klein: Fire at the Heart of the Void / trans. *Andrea Loselle.* – Putnam, Connecticut, Spring Publications, 2005.

SOURCES

1. Gendel' M. *Kosmokontseptsiya rozenkreitserov*. [The Rosicrucian Cosmo-Conception.], per. s angl. S.I. Arutyunova, V.V. Egorova. Moscow, Litomed, 2004.
2. *Klein Y.* Le Manifeste de l’Hôtel Chelsea (1961).. URL: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm#texte (дата обращения: 03.01.2019 г.)
3. Klein Y. *Paintings*. URL: http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/ (дата обращения: 04.01.2019 г.)
4. Klein Y. *Texts*. URL: http://www.yvesklein.com/fr/ecrits/ (дата обращения: 04.01.2019 г.)
5. *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*, trans. ed. *Klaus Ottmann*. Spring Publications, Putnam, 2007.

REFERENCES

1. Al'tshuler B. *Avangard na vystavkakh. Novoe iskusstvo v XX veke* [Altshuler B. The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century]. Moscow, Ad Marginem Press, Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”, 2018.
2. Bashlyar G. *Grezy o vozdukhe. Opyt o voobrazhenii dvizheniya* [Bachelard G. L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement.]. Per. s frants. B.M. Skuratova. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury, 1999. – 344 s.
3. Bukhlo B.Kh.D. *Neoavangard i kul'turnaya industriya. Stat'i o evropeiskom i amerikanskom iskusstve 1955-1975 godov* [Buchloh B. H.-D. Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975.]. Moscow, V-A-C press, 2016.
4. Goldberg R. *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dnei* [Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present]. Moscow, Ad Marginem Press, 2017.
5. Dyuv T. de *Nevol'niki Marksa: Bois, Uorkhol, Klyain, Dyushan* [Duve de T. Sewn in the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp]. Moscow, Ad Marginem Press, 2016.
6. Yung K.G. *Psikhologiya i alkhimiya* [Jung K.G. Psychology and Alchemy]. Per. s nem. S. L. Udovik. Moscow, Midgard, AST.
7. McEvilley T. *Yves Klein: Conquistador of the Void*; Yves Klein and Rosicrucianism. In *Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective*. Houston, Institute for the Arts, Rice University, 1982.
8. Restany P. *Yves Klein: Fire at the Heart of the Void,* trans. Andrea Loselle. Putnam, Connecticut, Spring Publications, 2005.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-85-97

ISSN 2227-6165

Е.А. Стругова
студентка Института Философии
кафедры культурологии, философии культуры и эстетики
Санкт-Петербургского государственного университета
st063206@student.spbu.ru

РЕАЛИЗМ КАК СВОЙСТВО И КАК ЭФФЕКТ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА В КОНЦЕПЦИИ АНДРЕ БАЗЕНА: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Рассмотрение кинематографа в контексте его онтологии, эпистемологии и эстетики предполагает обращение к таким его составляющим как статус репрезентации, эстетическое отношение, реализм, а также «эффект реальности». В данной статье постановка проблемы может быть обоснована необходимостью выявления причин интерпретации концепции реализма Андре Базена представителями последующей теории кино согласно критериям восприятия, идеологического потенциала образа и индексального аргумента. Переход от исследования реализма к эффекту реальности обусловливается возможностью разграничения первого понятия на источник формирования кинематографического образа и эффект, производный от процедуры репрезентации, направляющий свою «работу» непосредственно к зрителю.

Ключевые слова: индексальный аргумент, Андре Базен, реализм, эффект реальности, кинематографический опыт, репрезентация

The consideration of cinema in the context of its ontology, epistemology and aesthetics involves an appeal to its components such as the status of representation, aesthetic attitude, realism, as well as the 'effect of reality'. In this article, problem statement can be justified by the need to identify the reasons for the interpretation of Andre Bazin's conception of realism by adherents of the subsequent theory of cinema according to the criteria of perception, the ideological potential of an image and the indexical argument. The shift from the research of realism to the effect of reality is due to the possibility of distinguishing the first concept on the source of the formation of the cinematic image and the effect derived from the procedure of representation, directing its 'work' ultimately to the viewer.

Keywords: index argument, Andre Bazin, realism, reality effect, cinematic experience, representation

Введение

Обращение к проблеме реализма обусловлено наличием тенденции интерпретации особенностей кинематографического медиума в качестве объяснительных инструментов и приоритетных аргументов в подходе к рассмотрению его в качестве формы объективной репрезентации реальности. Данное направление было представлено так называемой «классической» или «ортодоксальной» кинотеорией [Кракауэр, 1974; Базен, 1972; Cavell, 1979]. Переходя к рассмотрению проблемного статуса эффекта реальности с точки зрения его контекстуального применения, следует обозначить разделы, которые представляют из себя предметное поле данной работы: реализм, впечатление реальности, а также «эффект реальности». Разграничение между предметами исследования обусловлено тем, что данный термин в истории теории кино обладает продолжительным применением.

Представитель фильмологического движения Альбер Мишо Ван ден Берк (цит. по: [Metz, 1974]) в 1948 году одним из первых обратил внимание на «впечатление реальности» как на самостоятельное понятие. Интерпретация данного явления в кино была сосредоточена в первую очередь на проведении аналогии с восприятием пространства в естественном режиме. Так, впечатление реальности или «экранный эффект», как он сформулирован у Мишо, был результатом двух функций

© Стругова Е.А., 2020

ISSN 2227-6165

объектов, на обработку которых направляется зрительное восприятие, а именно – «предвосхищения» и «смещения». В кинематографе такие средства как камера и монтаж так удостоверяют объекты в непрерывности существования, в их феноменальном постоянстве, что зрительский опыт служит лишь для подтверждения этой предшествующей информации. В начале 1960-х гг. Кристиан Метц поставил вопрос о впечатлении реальности, но уже с семиотической точки зрения [ibid.]. Позднее Ж.-Л. Бодри и Ж.-П. Удар представили прояснение этого понятия с психоаналитической перспективы [Baudry, 1990; Oudart, 1990].

Упоминая о предпосылках возникновения в исследованиях кино такого проблемного поля как реализм, необходимо обратиться к теории А. Базена, реакция на которую может предоставить возможность прослеживания изменений в критериях анализа фильма. Для разграничения линий критического рассмотрения его теоретического наследия следует выделить по крайней мере три. Первая из них сосредотачивается на интерпретации утверждений Базена относительно пространственного реализма кино, в котором преобладает глубинное мизансценирование [Burch, 1973; Ogle, 1972]. «Негативная» реакция была представлена многочисленными сторонниками того, что характер его работ отличается телеологичностью и несистематичностью [Gozlan, 2009; Sarris, 1972]. Главный обвинительный аргумент состоял в том, что Базен отдавал предпочтение режиссёрам, которые используют возможности, вызванные необходимостью установления контролируемой позиции зрителя посредством обеспечения лишь «частичного» взгляда на действие. Однако тот факт, что Базен не исключал возможности осведомленности о приспособлении, используемом для обеспечения данного результата, стал причиной для дальнейшей линии интерпретации его положений и в нейтральном, и в «позитивном» ключе [Romer, 1989; Andrew, 1997; Штейн, 2010; Ямпольский; Аронсон, 2003, 2013]. Представители последнего направления не прослеживали причинной зависимости между тем, что зритель отделен от аппарата, и тем, что его работа предвосхищает релевантную информацию, способствующую более непосредственному вниманию и отношению зрителя.

Также последняя тенденция сосредотачивается на оценке автономии зрителя по формированию отношения к киноматериалу. Дж. Крэри в частности рассматривал камеру-обскуру в связи с упоминаемыми Базеном техниками «классического» кинематографа как пример механизма, который не предписывает зрительскому центру внимания фиксированное положение, но допускает определенную степень физической мобильности и, таким образом, предоставляет ему иллюзию реальности [Crary, 1990].

Представители теории кино 1960-1970-х годов поставили под вопрос распределение приоритета во взаимоотношениях зрителя с реальностью, определяя статус реалистического кино тем, что рассматривается как произвольная природа взаимоотношений означающего-означаемого, то есть, в качестве конвенционального и символического аспекта знаков. Реализм кино как «эффект» интерпретировался в качестве последствия отделения акта репрезентации кино от его фотографической основы, где движущийся образ переносит свидетельство о своем реальном статусе как артикуляции, в которой метаязык фильма направляется к отрицанию собственного статуса как текста, письма, признака материального различия, распределенного во времени и пространстве.

Следовательно, концепция «интегрального кино», ассоциировавшаяся в первую очередь с А. Базеном, включившим данное словосочетание в структуру своих определенных работ, или рассмотрение кино преимущественно с точки зрения его онтологической стороны, были расценены представителями семиотической теории кино как утверждение о существовании некоторого фиксированного характера кинореальности, которая доступна зрителю с объективной точки зрения, где даже закадровое пространство должно пройти процедуру нарративизации. Важности последнего для формирования у зрителя «иллюзии» пространственной непрерывности фильма Базен в своей концепции отвел значительное место. Однако уже позиция Р. Барта [Барт, 2015] заключалась в том, что кино как объект восприятия не может просто присутствовать, выражая собой онтологическую эквивалентность собственной и естественной реальности, поскольку никакое значение не может

быть исключительно денотативным, но должно являться «следом» более высокого уровня распределения знаковой системы кино.

Утверждение Базена о «бесстрастном характере фотографических линз», тем самым свидетельствующее об исключении из статуса профильмического события работы киноаппарата, и об отсутствующей агентивности провокатора эстетического опыта, привело к появлению в психоаналитическом направлении теории кино тенденции, противопоставляющей себя реалистической [Heath, 1981; Baudry, 1970]. Согласно теории кинематографического «шва» (suture), ставшей результатом исследования работ Ж. Лакана французским философом Ж.-А. Миллером, фильм «сшивает» любое различие, которое может нарушить его пространственное единство, и, в то же самое время «вшивает» зрителя в мир фильма, как непосредственный источник, а не эффект обозначения [Miller, 1977].

Однако альтернативой рассмотрения положений Базена согласно критериям пространственного реализма стало обращение к вопросам «индексального» и временного характера кино [Prince, 1996; Casetti, 2011; Фостер, 2015]. В связи с тем, что Базен стремился показать, как фотографический образ одновременно обладает «выявляющей» и «означающей силой», то есть выполняет функцию аутентичного следа, такое положение свидетельствовало об уверенности теоретика в том, что след может пониматься лишь в галлюцинаторном смысле, как последствие соответствия воображаемому референту, что исключает из профильмического события работу киноаппарата.

Вероятные схемы интерпретации кинематографического реализма относительно критерия соответствия

Следует предварительно обозначить две причины для пересмотра «стандартного» прочтения теории реализма в кино на примере А. Базена. Во-первых, проанализировать, согласно каким предпосылкам он не использовал в качестве критерия для анализа отдельных фильмов их «соответствие» опыту реальности, при этом не только придавая второстепенное значение достоверности как цели «технического» реализма, в различных пунктах непосредственно близко подходящего к прямому противопоставлению его реализму «правдивому», но и указывая на то, что перцептивный или психологический реализм – неадекватный критерий для кинематографического реализма. Во-вторых, выявить, по каким причинам проблему реализма в кино следует рассматривать в связи с сопоставлением двух критериев: непрерывности мира фильма и реалистического потенциала медиума кино.

Характерная аргументация теоретиков эпохи, следующей за «аксиомами Cahiers du Cinéma» в отношении «онтологии» кино, строится по следующей цепи: из фотографической основы кинематографического образа следует его реалистический характер, который проистекает из категории «сходства». Д. Морган [Morgan, 2006] утверждает, что «стандартное прочтение» эстетики А. Базена можно условно подразделить на две тенденции, первой из которых является такой анализ, который направлен к максимальной генерализации («перцептивный» или «психологический реализм»). Опосредование в данном типе анализа между двумя типами восприятия: зрительским и «фильмическим» или, более того, восприятием технических средств кино, – осуществляется третьим звеном в данной цепи, которое не утверждает реалистический характер наррации и не является сугубо некинематографическим средством. Данным звеном выступают медиальные свойства фильма, которые выполняют функцию «видения», и за счет своего происхождения от наиболее неантропологических качеств и средств съемки становятся уравновешивающим элементом в различном распределении интенций, исходящих от режиссёра и от реципиента опыта просмотра. Другими словами, если признавать, что вместо прослеживания активности собственного восприятия и наделения определенным статусом образа зритель воспринимает фильм в соответствии с уже наделенным значением миром [Мерло-Понти, 1948], то агентивность фильма как медиума действительно создает условия для психологической линии анализа.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Вторая тенденция исследования опирается на критерий «репрезентативной» прозрачности, в соответствии с которым реалистические фильмы отсылают к тому, что можно было бы назвать материальной и воспринимаемой реальностью, и к тем способам, которыми регистрируются объекты в мире. Такое направление рассмотрения подготавливает условия уже для последующего приписывания предиката реалистический определенному фильму. Факт репрезентации, одной стороны, обеспечивает то, что присутствие «на экране» событий фильмического мира становится подтверждением имманентности нарративной и зрительской инстанции в одном временном плане, а, с другой, что статус «реальности» элементов фильма определяется не по отношению к пространству, в котором находится зритель, а как один уровень несубъективного повествования, заданный фильмом, который упорядочивает все остальные уровни.

Среди пропонентов перцептивного реализма прослеживается тенденция, представители которой принимают, в том числе и «индексальный аргумент», предполагая при этом, что, если существует прямая связь между образом и миром (по модели индекса Ч.С. Пирса), то реалистический фильм должен соотноситься с опытом в мире. Альтернативой такого критерия оценки фильма является иконический знак, которому соответствует определенный образ в фильме, взаимодействуя с которым зритель буквально осуществляет процедуру «узнавания», а не удостоверения в наличии у него действительно существующего аналога в естественном мире. Такая процедура происходит в случае индексального знака и посредством зрительской осведомленности о наличии модели у предварительно знакомого ему кинематографического образа, который определяет его настоящий опыт.

При обращении к работам Базена, в частности к эссе «*О реализме*» 1944 года, предшествующему «Онтологии фотографического образа», обнаруживается, что автор вводит некоторые понятия и замечания, необходимые для детализации его подхода к проблеме «фотографического реализма». В более раннем эссе Базен выстраивает сходную с более поздним аргументацию: если «механический генезис фотографии делает ее особые свойства отличными от тех, которые присущи живописи», то «в первый раз реализм образа достигает полной объективности и делает фотографию видом онтологического эквивалента модели» [Bazin, 1981, p. 71]. В то время как в более позднем эссе утверждается о том, что отсутствуют причины для «веры» в идентичность модели и объекта.

К тому же, в эссе 1944 года Базен предлагал совершенно иное различие между двумя типами реализма – «техническим» и «эстетическим», нежели чем между «правдивым» и «псевдореализмом»: «Технический реализм, следовательно, находится в самом сердце кино. Он может конституировать его сущность. Он также мог конституировать его слабость… Фильмы спасаются от старения, подчиняясь реализму» [ibid, p. 72]. Тем самым, французский теоретик подтвердил необходимость того, что в «реализме» эстетика уже предполагается изначально. Если Базен приравнивает эстетическое свойство к преодолению его временных характеристик посредством модификации его неэстетических свойств: «Однако, все еще, несмотря на его фотографическое правдоподобие, эта иллюзия реальности не может воспроизводиться без минимума конвенций», – то он не отождествляет, следовательно, «провокацию» зрителя на эстетическое отношение с прохождением его только через стадию восприятия физических свойств кино *как* реальных, поскольку реализм, будучи основным «законом» кино, все-таки имеет тенденцию изменять зрительское отношение к медиальным качествам фильма по причине появления некоторых технических приспособлений [Bazin, 2014, p. 122].

Однако такая интерпретация положений Базена требует конкретизации, ведь, как было обозначено в связи с тенденцией анализа согласно «индексальному аргументу», профильмическое событие принимается в качестве референта образа на экране. Для Базена подобное разделение кинематографического опыта на восприятие свойств киноизображения как кинематографических и их обнаружение уже в процессе просмотра двояко. Фотография освобождает объект от «временных случайностей», но зритель видит объект на фотографии, помещенный в пространственный контекст, что предполагает ослабленные связи последнего с внешним миром. Характеристика реализма

ISSN 2227-6165

Базена в большей степени сосредоточена на прозрачности формы, поскольку он не начинает с утверждения об онтологическом слиянии фильма и реальности, но, скорее, – с перспективы их онтологической эквивалентности.

Таким образом, первый возможный ответ на вопрос: на каком основании то, что соответствует внешности объекта, должно обладать ценностью, не исходящей от обычного опыта объекта как такового, – заключается в том, что ценность репрезентации помещается в знании о своих объектах, которое она обеспечивает. Второй – ценность может находиться в «упражнении» воображения, в воображаемом зрительском контакте с фигурами, знаемыми лишь более абстрактно, чем в любом оригинальном знании. Третий – ценность – это эффект изображения, достигаемый такими способами, которыми зрители его воспринимают.

Перцептивный реализм и воображение

Как было указано ранее, прочтение теории реализма посредством обращения к вопросам восприятия отличается тем, что здесь обозначается способ понимания кино реалистического направления, как к устанавливающему приоритет в отношении определенных техник создания гомогенного пространства фильма. В то время как в работах Базена данная техническая необходимость обосновывается тем, что в принципе любые приспособления в кино «возвращают зрителя к реальным условиям восприятия», которое никоим образом не обусловливается до опыта [Bazin, 1978, p. 80]. Следовательно, функция психологического реализма выступает в связи с фиксацией необходимого, но не достаточного условия взаимодействия с кинематографическим объектом, а именно обнаружением того, что он предоставляет зрителю возможность, как и в действительном восприятии, свободный выбор того, что фиксировать.

Основной предпосылкой применения к кино конвенций является уверенность теоретика в том, что эстетическая стадия кинореализма заключает в себе критерий осведомленности о воображаемых и даже иллюзорных аспектах кинематографа. В частности, Р. Аллен указывает на то, что в аргументации Базена многими теоретиками упускалось значение, придаваемое им иллюзии. Он упоминает о «диегетическом эффекте» в терминах того, что называет «проективной иллюзией», которая имеет произвольный характер, поскольку зависит от сознательного игнорирования зрителем контекстуальной информации [Allen, 2014].

Базен допускает возможность аспектов «псевдореализма», представленных в восприятии, и аспектов «настоящего реализма», представленных в воображении, указывая при этом, что «смотрение» на объекты на фотографии в полноте реальности – это не просто акт зрительского воображения (помещение объекта на фото) и не результат строгого различия между уровнями рационального восприятия и «иррационального» воображения. «Принужденные испытывать свою свободу и интеллект, зрители воспринимают онтологическую двусмысленность реальности напрямую, в самой структуре ее появления» [Bazin, 1978, p. 80]. Тем самым на примере данного фрагмента становится явным принятие Базеном определенного допущения, согласно которому первоначальным понятием, но впоследствии и стилевым эффектом, выступает «искусство реальности», которое при «ответственном» отношении режиссёра становилось конвенцией реальности, которая создает искусство.

Вследствие того, что анализ Базена предполагает существование «низкосортного реализма», то «настоящий» реализм скорее противопоставляется именно ему, как неспособности достичь реализма, «понять его природу» [Bazin, 1981, p. 35-37], а не отождествляется с результатом сосредоточения на фотографической основе кинообраза или соотнесения его с индексальным знаком. А. Базен даже упоминает о теории «Кино-Глаза» Дзиги Вертова в связи с тем, что «реальность» кино берется в смысле качества или «совершенства», которое переносит функцию «передвижения во времени и пространстве и восприятия, а также записи впечатлений» сначала на объективность записывающего устройства, то есть камеры, а затем – объективность искусственного реципиента кинематографического опыта на естественного [Bazin, 2017, p. 39]. Подобный перенос

ISSN 2227-6165

обусловлен тем, что, во-первых, для того, чтобы «поймать в свои сети огромное количество документальных изображений… вмешательство человека необходимо» [ibid.], а во-вторых, и самое серьезное отличие человеческого взгляда от эффекта взгляда камеры: реалистический стиль, который является сознательно нейтральным, невидимым, способен предоставить зрителю иллюзию «реальности» без того, чтобы заставить его осознать, что линзы кинокамеры играют посредствующую или даже вторичную роль.

Фильмическая репрезентация как причина эстетических свойств

Момент «абстракции» любого кинематографического образа и звуков в процессе монтажа предоставляет возможность постановки вопроса о соотношении медиальных и репрезентативных свойств кино, ведь не только пространство, но и время в нем могут быть полностью сфабрикованы. На примере анализа статуса кинематографической адаптации Базен утверждает, что адаптированный текст утрачивает свою «физическую реальность» в фильме, который в своем «чистом» виде «не составляется лишь из того, что мы видим, а его огрехи – это лишь еще один показатель его подлинности» [Bazin, 2002, p. 3-20]. В данном случае адаптация хоть и кажется «метафизически идентичной», но становится частью реальности второго порядка (фактом), поскольку реальность, которая появляется при помощи текста, – это уже не необработанная реальность, но реальность стиля.

В своем обзоре на фильм «Фарребик» Ж. Рукье Базен [Bazin, 1997, p. 103-108] противопоставляет нарративный аспект – репрезентации «действительной реальности», уже опосредованной подбором и монтажом кадров, организованных в последовательность. «Невидимый» монтаж характеризуется не тем, что зритель забывает или «подавляет осведомленность» о существовании пространственных разрывов, но тем, что конвенции непрерывного монтажа формируются так, что зритель обращает прямое внимание не на них, но на действие, которое продолжает свое существование за кадром, свидетельствующее о вторжении «реального» времени события в мир вымысла. Для того чтобы понять это, зрителям необходимо обратиться к факту того, что нарративный агент показывает действие для них и манипулирует временным измерением.

Таким образом, в то время как «единица кинематографического повествования» является «фрагментом реальности», порядок последовательности образов превращает ее в «факт», смысл которого возникает только впоследствии, благодаря другим привнесенным фактам, между которыми «ум зрителя устанавливает определенные отношения» [Bazin, 2004, p. 27]. Зрительское понимание случайности в кино для Базена видится возможным благодаря очень тщательной организации повествования, которое ослабляет субординацию образов внутри нарратива и устраняет строгую градацию их иконических и индексальных свойств.

«Эффекты стиля» фильмического изложения

Теория Базена имеет значительные соответствия и отсылки к теориям двух авторов, а именно – А. Мальро и Р. Леенхардта. Так, Андре Мальро приближался к предпочтению уже позже Базеном определенных взаимоотношений, которые режиссёр выстраивает с кинематографическим материалом и зрителем. Реальность кино следует определять как действие, которое осуществляет режиссёр, совершая отбор по отношению к драматически напряженным моментам, выбранным из некоторого отдельного «сырого материала» (термин Мальро), и значительном внимании к неразрывной продолжительности истории на протяжении движения образа («длительности») [Malraux, 1940].

Р. Леенхардт придерживался такой позиции относительно применения особых «кинематографических техник», например, монтажа, согласно которой в случае того, «когда отдельные качества мизансцены рассеиваются», монтаж выступает не только как «апостериорный» прием, в отличие от «декупажа» и эллипсиса как априорного, но как такой прием, в результате которого «парадоксальным образом происходит отмена фотогении» [Leenhardt, 1988, p. 200-205].

ISSN 2227-6165

Однако Базен объяснял причины необходимости применения стилевых эффектов тем, что они внутренне присущи самому кинематографическому медиуму: «Знаки-жесты остаются в прямом и современном отношении к действию, но они не разрывают последовательность. Реальные пробелы в кинематографическом повествовании редко чувствуются как эллипсисы» [Bazin, 1971, p. 65-66]. В данном фрагменте Базен приближается к определению эффекта реальности, в соответствии с его терминологией, как к «впечатлению прямого создания» (impression de création directe), а именно – последствию подобных стилевых эффектов [ibid]. Однако эллипсис посредством производства эффекта значения или сопоставления двух разрозненных событий или наборов свойств экранного изображения определенным образом «работает» на реальность саму по себе, а не на кинематографический дискурс, как это в частности утверждали теоретики «эффекта реальности» [Bonitzer, 1990; Oudart, 1990].

Следует отметить, что хотя в отношении «подлинной реальности» Базен обращается к терминам, получающим конкретное воплощение благодаря техническим средствам кинематографа в целом, он говорит и о «реалистическом» элементе стиля определенных режиссёров, например, Р. Росселини. В статье, датированной 1955 годом, «В защиту Росселини» Базен прямо разграничивает неореализм и реализм, настаивая на том, что: «Неореализм контрастирует с реалистической эстетикой, которая ей предшествует, ...неореализм – это представление событий, представление, которое сразу и эллиптическое, и синтетическое» [Bazin, 1971, p. 97]. Его тезис подразумевает отделение фактического времени, которое предполагается для просмотра фильма, от истории-времени, длительности предполагаемых событий нарратива.

Эллипсис отсылает к нарративной непоследовательности между историей и фактом, манифестацией которого является монтаж. Если эллипсисы становятся все резче, то они принимают форму компенсации за то, что сцены между ним, хотя они охватывают периоды истории-времени все более короткие, больше и больше подвергаются детализации.

Вместо того, чтобы отождествлять реализм с эффектами стиля, которые подводят под себя впечатление «реальности», или утверждать, что любой фильм с преобладанием глубокофокусной съемки является иллюзионистским, Базен упоминает о том, что реализм поощряет зрителя к фильтрации образа различными означающими. «Эллипсис в классическом монтаже – это эффект стиля. В фильмах Росселини он является лакуной в реальности или, скорее, в знании, которое мы о ней имеем, которое ограничено ее природой» [Bazin, 1971, p. 65-66]. Аналогично и реализм К.Т. Дрейера в «Страстях Жанны Д`Арк», несмотря на театральность сцены и акцент на крупных планах, а не на глубинной мизансцене, является в первую очередь итогом аккумуляции того, что Базен причисляет к вторичным деталям, случайным элементам, которые, тем не менее, предназначены для манифестации внутренне присущей им аутентичности.

Так, например, в фильме Марселя Карне «День начинается», который теоретик подвергает анализу, максимальное участие зрителя, вызываемое перемещением объектива камеры согласно приближенным к естественному восприятию паттернам, дисконцентрирующим последствиям ложных монтажных соединений, особенно в сцене воспоминаний Франсуа, персонажа, которого играет Ж. Габен, использованием субъективной камеры в качестве «стороннего» наблюдателя с одновременной концентрацией на ее объективе взглядов персонажей диегетического мира, имеет возможность привести к постоянной провокации зрителя на переключение между собственным вниманием к событиям в кадре и вниманием к ним камеры. Критерий применения к подобным сценариям направления зрительского внимания к фильму как «впечатлению» свидетельствует о том, что конкуренция позиций внеэкранного и закадрового действия нивелируется, поскольку технические приемы постоянно имитируют свои функции, становясь дополнительной нагрузкой на зрителя по приданию статуса реальности диегезису фильма.

Если творчество Ж. Ренуара, где преобладало комбинирование долгих планов с техникой глубокого фокуса, удовлетворяло критериям, которые выдвигали также представители критики Базена, но как тем, которые устанавливают «зрителя-субъекта» в качестве эффекта «нехватки»

ISSN 2227-6165

кинематографической артикуляции, то Уильям Уайлер, другой значительный для него режиссёр, совмещал вышеуказанные техники с оптическими эффектами, которые кардинально искажали геометрию кадра. Камера в фильме «Лисички» всеми путями подготавливает зрительское внимание к появлению нового элемента, используя панорамирование, монтажные переходы на начале действия, которое в следующем кадре оканчивается или разрешается в качестве лишь одного из фрагментов более крупной ситуации в системе «драматической геометрии пространства» [Базен, 1972, с. 100]. Отношение зрителя к репрезентируемой последовательности событий становится формируемым, то есть конструируемым на протяжении всего фильма способом взаимодействия с наиболее важными акцентами, которые движения камеры расставляют в диегетическом пространстве.

Таким образом, эффект стиля – это результат недостаточной связи между фактическим временем и историей-временем. Любой технический и стилистический прием в кино подтверждает присутствие в структуре фильма точки зрения, функционирующей в качестве элемента, уравновешивающего наличие в сцене субъективной и объективной позиции изложения нарративных событий. Внешняя инстанция должна таким образом стать внутренней, то есть наиболее приближенной к естественному, «антропологизированному» участнику событий экрана.

Проблемы зрительской активности: от реализма к эффекту реальности

Стоит отметить, что Базен рассуждает о некотором типе зрителя, который не просто способен, но и вынужден получить определенное «впечатление», которое режиссёр первоначально вкладывал в мизансцену. Базен не определял, однако, способ, которым эта «аутентичная реальность» могла быть отличена от «комплекса абстракций и конвенций» [Bazin, 1967, p. 27], поэтому реализм технических средств может допускать неправдоподобные детали, равно как и «ошибки» в выборе актеров, ведь «впечатление почти вызывающей непринужденности» – это главная цель кинематографического опыта, которая является по своему характеру «непосредственным убеждением зрителя и в физической реальности, и в психологической правде действия, которой они совершенно подчиняют мизансцену и актерскую игру» [Базен, 1995, с. 52-54]. Исходя из данного фрагмента можно сделать предварительный вывод о том, что Базен признает не только неизбежность, но и необходимость фрагментации и абстракции сюжетной составляющей, складывающейся в идеале в непрерывное изложение событий, поскольку подавляющая по своему масштабу прерогатива «активности» остается за зрителем. Однако, факт необходимой иллюзии, обусловленный тем, что смысл и исход событий становится искусственным, не приравнивается к средствам, использующимся режиссёром.

Проблема монтажа, обращение, по словам Базена, к «монтажной смене кадра», заключается в том, что она не попадает в сферу фильмической реальности, являясь некинематографическим средством, которое приводит к тому, что зритель не в состоянии сопоставить прерывистость пространства с требованиями сюжета, а физические свойства киноизображения подводятся под категорию кадра, то есть одного фрагмента из всего возможного плана и эпизода. В свою очередь проясняется предпочтение сохранения единства места и действия, поскольку «ни малейшая деталь этого чудесного комплекса действительности не только не пропадает в нашем сознании, но и продолжает жить в собственном ритме» [Базен, 1995, с. 64-65].

Воображаемый статус закадрового действия и виртуальный характер монтажа, интегрированного в мизансцену, в теории А. Базена – это одно из исключений для действий режиссёра по созданию «пробелов в реальности». Объективность физических свойств изображения оправдывает, с одной стороны, достоверность закадрового события в силу зрительского отношения к фильмической реальности, как независимой от любых случайностей сюжета, а, с другой стороны, то, что события «на экране» не приравниваются к объему событий фильмического мира. В данном случае перемена планов во внутридиегетическом пространстве играет роль уравновешивающего звена, свидетельствующего о единстве как о формальном качестве опыта зрителя, но не о пространственном единстве фильма как последовательности элементов объекта опыта.

Тем самым, если за начальную точку отсчета принимать то, что фильм строится на чередовании дистанцирования и абсорбирования зрителя в диегетическое пространство, то одновременно целью и результатом этого авторского вмешательства и опосредования, в случае концепции Базена, становится получение репрезентации, которая была бы более «реальна», чем сама реальность. Время присутствует только в качестве производного и присущего фильму, осознание чего способствует совпадению зрительского объема ожидания со статусом фильма как нарратива. Обращение к посредствующей роли кинематографического аппарата направляется к «репрезентированной» правде, которая существует вне, но и не так отдаленно от реальности, всегда гранича с понятием эстетического реализма.

Заключение

В связи с проблемой взаимодействия эстетических и реалистических свойств кино формируются два возможных типа зрительской активности, которые А. Базен подразделял на эстетический и эмоциональный. Если в первом типе фильм должен предоставлять зрителю эстетическую среду, которая состоит из физических свойств образа, то во втором типе активности неэстетические свойства кино вызывают у реципиентов реакцию, которая не совпадает с их предварительным горизонтом эстетического отношения, превосходя его. Данное разделение зрительской активности на несколько типов обусловлено тем, что, согласно Базену, некоторые режиссёры предусматривают и прогнозируют такой ход развития событий и направление зрителя в соответствии с риторическими конвенциями, что подразумевает возможность существования некоторой «пассивной» формы кинематографического опыта.

Таким образом, рассмотренное движение утверждений Базена в сторону разграничения реалистической формы фильма и реализма кино как свойства его медиума следует ставить в качестве проблемы и последующего ее разрешения в нескольких направлениях. Во-первых, поскольку Базен допускает возможность реалистического потенциала, в том числе и экспрессионизма, то модель индексального знака не является универсальным инструментом для того, чтобы выявить комплексный характер подхода Базена к отношению между кинематографическим образом и миром вне фильма. Во-вторых, если Базен принимает то, что реализм не в полной мере детерминируется онтологией фотографического образа, то одной из главных причин для предоставления второстепенного положения рассмотрению реализма, а впоследствии и «реалистического эффекта», с точки зрения критерия соответствия является трудность, согласно которой функция зрителя сводится к регистрации наиболее обусловленных приемов по созданию гомогенизированной пространственно-временной конфигурации фильма. Упор делается на фильме как объекте, отношение к которому становится активностью, то есть самостоятельным формированием путей зрительского внимания при отсутствии конфликта с «внутридиегетическим» нарратором.

Критерий «эффекта» реальности в случае концепции Базена может быть предварительно установлен по отношению к двум пунктам исследования: как производный от реализма эффект определенного кинематографического стиля и статус зрительского отношения. Первый из них заключается в том, что образы в кино, будучи не снабженными самими по себе достоверностью и доказательностью фотографических образов, ретроспективно помещаются зрителем в контекст, во-первых, визуальной репрезентации, во-вторых, в контекст фильмической реальности, в качестве последовательности равнозначных фактов, которые сопоставляются и связываются посредством процесса просмотра. Второй пункт выделяется из признания того, что факт осознания зрителем кинематографической иллюзии когерентности и конгруэнтности просмотра не вступает в противоречие с внутренними и отличительными особенностями киноизображения и нарратива, напротив, экран в качестве «факта» предполагает принятие зрителем отношения к нему как к субординирующему механизму.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Внимание теоретиков периода, следующего хронологически за А. Базеном, З. Кракауэром, а также за Ж. Митри, позиция которого представляла критическое переосмысление определенных положений Базена, смещается от реалистического статуса профильмического события, напротив, акцент ставится на искусственном и сконструированном характере его репрезентации. Если кинотеория берет за точку отсчета отделение перцептивных вопросов от эпистемологических в объяснении особенностей кино и фильмического вымысла, то ограничения такого «чувственного» плана обусловлены природой самого процесса кинематографической проекции и фундаментально отличаются от опытов, основанных на обмане зрения. Тем самым, наиболее правдоподобное воспроизведение события берется в качестве аксиомы или предпосылки, которое лишь в процессе формирования схемы или модели события в полной мере проявляет свой иллюзионистский потенциал реализма как эффекта. Из примеров критики Базена можно сделать вероятный вывод о том, что критерий соответствия мира фильма с окружающим миром – это основной акцент версий «стандартного прочтения». Как результат, значительная доля таких аргументов основывалась на противопоставлении реальности и иллюзии: эта иллюзия конструирует субъекта, который должен был освободиться от нее и стать подвижным и множественным.

В некоторых работах Базена (в частности, в его монографии о Жане Ренуаре) реалистическая специфичность кино («кино без кино») не допускает разделения кинематографических средств на неэстетические и эстетические, поскольку для Базена не принципиально и даже не является целью дать определение «чистого кино». Более того, по мнению рассматриваемого теоретика, если уже представляется возможным анализировать эволюцию технических средств кинематографа, все указывает на то, что он движется к меньшей «специфичности». Приоритет существенных свойств кинематографа не отождествляется с его «чистотой» как отсутствием стилевых приспособлений и правдоподобием в смысле ускоренного варианта принятия эстетического отношения и схватывания свойств, которым Базен дает определение «реалистических».

Наиболее распространенный пункт критики и пересмотра наследия Базена в прошедшие десятилетия, а также в XXI веке, может быть охарактеризован как акцент французского теоретика кино на сохранении интегральности пространства, то есть проинтерпретированной именно как эффект уже в отношении зрителя. Однако в таком случае следует утверждать о переносе свойств кинематографического произведения (как среды для производства «эффектов» или обладающей потенциалом реализма при необходимых условиях «честности» режиссёра, по выражению А. Базена) на отношение зрителя, который в свою очередь отрицает то, что пространство фильма превосходит его предварительно очерченные реакции и расположение к нему, а также позицию, согласно которой кинематографический мир должен быть отделен от реальности, являющейся его причиной. Вопрос не заключается в том, где локализовать начало опыта, точку, где он совпадает с отношением и свойствами кинообраза, как подтвержденными зрителем, но в том, где помещать предел эстетического отношения к фильму как к объекту и как к пространственно-временной конфигурации, которая совпадает с условиями реалистического стиля.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Лисички / Little Foxes (1941, реж. Уильям Уайлер, США), игр.
2. День начинается / Le jour se levé (1939, реж. Марсель Карне, Франция), игр.
3. Страсти Жанны Д`Арк / La passion de Jeanne d'Arc (1928, реж. Карл Теодор Дрейер, Франция), игр.
4. Фарребик, или Времена года / Farrebique ou Les quatre saisons (1946, реж. Жорж Рукье, Франция), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Базен А.* Жан Ренуар. – Москва: Музей кино, 1995.
2. *Базен А.* О политике авторов // Cineticle. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.cineticle.com/behind/755%E2%80%93 (дата обращения: 3.07.2019)

3. *Базен А.* Что такое кино. – Москва : Искусство, 1972.
4. *Barthes R.* The reality-effect // The Rustle of Language. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.
5. *Baudry J.-L.* The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema // Narrative, Apparatus, Ideology, ed. Philip Rosen. – New York: Columbia University Press, 1986.
6. *Bazin A.* André Bazin, the Critic as Thinker American Cinema from Early Chaplin to the Late 1950s. – Rotterdam/Boston/Taipei: Sense Publishers, 2017.
7. *Bazin A.* André Bazin's new media. – Oakland, California: University of California Press, 2014.
8. *Bazin A.* Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties. – New York: Routledge, 1997.
9. *Bazin A.* French cinema of the occupation and resistance: the birth of a critical esthetic. – New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981.
10. *Bazin A.* On Global Cinema, 1948 – 1958. – Austin: University of Texas Press, 2014.
11. *Bazin A.* Orson Welles: A Critical View. – New York: Harper & Row, 1978.
12. *Bazin A.* Three Forgotten French Filmmakers: Andre Cayatte, Georges Rouquier, and Roger Leenhardt, Cinema Journal 42, No. 1, (Fall 2002). P. 3-20.
13. *Bazin A.* What is cinema? Vol. 1. – Berkeley: University of California Press, 1967.
14. *Bazin A.* What is cinema? Vol. 2. – Berkeley: University of California Press, 1971.
15. *Bonitzer P.* "Reality" of denotation // Cahiers du cinéma, 1969–1972: The Politics of Representation. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
16. *Heath S.* On Suture // Questions of Cinema. – Bloomington: Indiana University Press, 1981.
17. *Leenhardt R.* Cinematic Rhythm // French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939. Volume 1: 1907-1929. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.
18. *Malraux A.* Outlines of a Psychology of Cinema, translated by Stuart Gilbert, Verve 8, 1940. – P. 69-73.
19. *Oudart J.-P.* The reality effect, in N. Browne (ed.), Cahiers du cinéma, 1969–1972: The Politics of Representation. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аронсон О.В.* Кинематограф сейчас – это своего рода икона секуляризованного мира // Theory and Practice, 2013. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://theoryandpractice.ru/posts/6766-aronson (дата обращения: 5.08.2019)
2. *Аронсон О.* Метакино. – Москва: Ad Marginem, 2003.
3. *Барт Р.* Третий смысл. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
4. *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности. – Москва: Искусство, 1974.
5. *Мерло-Понти М.* Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. – С. 21-22.
6. *Плахов А.С.* Влияние пост-базеновской критики на кинематограф // Киноведческие записки. 1993/94. № 20. – С. 180-187.
7. *Фостер Х.* Архивный импульс // Художественный журнал, 2015. №95. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133 (дата обращения 4.03.2019)
8. *Штейн С.Ю.* К вопросу о методологии исследования онтологии кино в концепции Андре Базена // Вестник ВГИК. 2010. №5. – С. 64-72.
9. *Ямпольский М. В.* Цветы Тарба и послевоенная французская кинематографическая традиция. Историко-теоретические заметки // Сеанс. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://seance.ru/n/49-50/perekrestok-49-50/zhizn-kak-kino/cvety-tarba-i-poslevoennaya-francuzskaya-kinematograficheskaya-tradiciya/ (дата обращения: 30.06.2019)
10. *Allen R.* There Is Not One Realism, But Several Realisms: A Review of Opening Bazin // October 148 (n.d.), 2014. – P. 63-78.
11. *Barr C.* Rethinking Film History: Bazin's Impact in England // Paragraph, Vol. 36, No. 1, 2013. URL: https://www.jstor.org/stable/43151969 (access data: 4.07.2019)
12. *Burch N.* Theory of Film Practice. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.
13. *Casetti F.* Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital // October, Vol. 138, 2011. URL: https://www.jstor.org/stable/41417909 (access data: 22.07.2019)
14. *Cavell S.* The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. – Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1979.
15. *Crary J.* Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. – Cambridge: MIT P, 1990.
16. *Andrew D.* André Bazin's "Evolution" // Defining Cinema. – New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1997.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

17. *Gozlan G.* The Delights of Ambiguity: In Praise of André Bazin // The French New Wave: Critical Landmarks. – London: BFI/Palgrave, 2009.
18. *MacCabe C.* Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses // Screen 15:2, 1974. – P. 7-27.
19. *Metz C.* Film Language: A Semiotics of the Cinema. – New York: Oxford university press, 1974. URL: https://www.academia.edu/6352636/106296634-Metz-Film-Language-a-Semiotics-of-the-Cinema-PDF (access data: 20.04.2019)
20. *Michelson A.* What is Cinema? Artforum 6:10, 1995 (1968). URL: https://docslide.us/documents/anette-michelson-on-bazin.html (access data: 22.04.2019)
21. *Miller J.-A.* 'Suture' // Screen vol. 18 no. 4, 1977/8. – P. 24-34.
22. *Morgan D.* Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics // Critical Inquiry, 32 (3), 2006. doi: 10.1086/505375 (access data: 21.05.2019)
23. *Ogle P.* Technological and Aesthetic Influences upon the Development of Deep Focus Cinematography in the United States // Screen vol. 13, № 1, 1972. – P. 45-72.
24. *Prince S.* True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory // Film Quarterly 49, no. 3, 1996. – P. 32.
25. *Rohmer E.* André Bazin's 'Summa.'// The Taste for Beauty. – Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989.
26. *Rosen P.* Change Mummified: Cinema, Historicity; Theory. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
27. *Sarris A.* The Primal Screen: Essays on film and related subjects. – New York: Simon and Schuster, 1972. URL: https://vk.com/doc397397654_448119041?hash=8a190e6ef4e42157e8&dl=4a104c480c3869dd50 (access data: 29.05.2019)

SOURCES

1. Bazin, A. *Chto takoe kino* [What is cinema]. Moscow, Iskusstvo, 1972.
2. Barthes, R. *The reality-effect* In: The Rustle of Language. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.
3. Baudry, J.-L. *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema.* In: Narrative, Apparatus, Ideology, ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986.
4. Bazin, A. *André Bazin, the Critic as Thinker American Cinema from Early Chaplin to the Late 1950s.* Rotterdam/Boston/Taipei, Sense Publishers, 2017.
5. Bazin, A. *André Bazin's new media.* Oakland, California, University of California Press, 2014.
6. Bazin, A. *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties.* New York, Routledge, 1997.
7. Bazin, A. *French cinema of the occupation and resistance: the birth of a critical esthetic.* New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1981.
8. Bazin, A. *O politike avtorov* [La politique des auteurs] In: *Cineticle* [Cineticle]. URL: http://www.cineticle.com/behind/755%E2%80%93 (access data: 3.07.2019)
9. Bazin, A. *On Global Cinema, 1948 – 1958.* Austin, University of Texas Press, 2014.
10. Bazin, A. *Orson Welles: A Critical View.* New York, Harper & Row, 1978.
11. Bazin, A. *Three Forgotten French Filmmakers: Andre Cayatte, Georges Rouquier, and Roger Leenhardt.* Cinema Journal 42, No. 1, 2002.
12. Bazin, A. *What is cinema? Vol. 1.* Berkeley, University of California Press, 1967.
13. Bazin, A. *What is cinema? Vol. 2.* Berkeley, University of California Press, 1971.
14. Bazin, A. *Zhan Renuar* [Jean Renoir]. Moscow, Muzej kino, 1995.
15. Bonitzer, P. *"Reality" of denotation* In: Cahiers du cinéma, 1969–1972: The Politics of Representation. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990.
16. Heath, S. *On Suture* In: Questions of Cinema. Bloomington, Indiana University Press. 1981.
17. Leenhardt, R. *Cinematic Rhythm* In: French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939. Volume 1: 1907-1929. Princeton, N.J., Princeton University Press. 1988.
18. Malraux, A. *Outlines of a Psychology of Cinema*, translated by Stuart Gilbert, Verve 8, 1940. Pp. 69-73.
19. Oudart, J.-P. *The reality effect* In: N. Browne (ed.), Cahiers du cinéma, 1969–1972: The Politics of Representation, Cambridge, MA, Harvard University Press. 1990.

REFERENCES

1. Allen, R. *There Is Not One Realism, But Several Realisms: A Review of Opening Bazin.* October 148 (n.d.), 2014. Pp. 63-78.

2. Andrew, D. *André Bazin's "Evolution"*. In: *Defining Cinema*. New Brunswick, NJ, Rutgers UP, 1997.
3. Aronson, O. *Kinematograf sejchas — eto svoego roda ikona sekulyarizovannogo mira* [Cinema now is a kind of icon of the secularized world]. In: *Theory and Practice* [Theory and Practice], 2013. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/6766-aronson (access data: 5.08.2019)
4. Aronson, O. *Metakino* [Metakino]. Moscow, Ad Marginem, 2003.
5. Barr, C. *Rethinking Film History: Bazin's Impact in England*. Paragraph, Vol. 36, No. 1, 2013. URL: https://www.jstor.org/stable/43151969 (access data: 4.07.2019)
6. Bart, R. *Tretij smysl* [The Third Meaning]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
7. Burch, N. *Theory of Film Practice. Princeton*. N.J., Princeton University Press, 1981.
8. Casetti, F. *Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital*. October, Vol. 138, 2011. URL: https://www.jstor.org/stable/41417909 (access data: 22.07.2019)
9. Cavell, S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA, and London, Harvard University Press, 1979.
10. Crary, J. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1990.
11. Foster, H. *Arhivnyj impul's* [Archival impulse] In: *Hudozhestvennyj zhurnal* [Art magazine], 2015, #95. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133 (access data: 4.03.2019)
12. Gozlan, G. *The Delights of Ambiguity: In Praise of André Bazin*. In: *The French New Wave: Critical Landmarks*. London, BFI/Palgrave, 2009.
13. Krakauer, Z. *Priroda fil'ma: Reabilitaciya fizicheskoj real'nosti* [Theory of film: the redemption of physical reality]. Moscow, Iskusstvo, 1974.
14. MacCabe, C. *Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*. Screen 15:2, 1974. Pp. 7-27.
15. Merlo-Ponti, M. *Kino i novaya psihologiya* [Film and the new psychology]. In Kinovedcheskie zapiski [Cinema notes]. # 16 (1992). Pp. 21-22.
16. Metz, C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York, Oxford university press, 1974.
17. Michelson, A. *What is Cinema?* Artforum 6:10, 1995 (1968). URL: https://docslide.us/documents/anette-michelson-on-bazin.html (access data: 22.04.2019)
18. Miller, J.-A. *'Suture'*. Screen vol. 18 no. 4, 1977/8. Pp. 24-34.
19. Morgan, D. *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*. Critical Inquiry, 32 (3), 2006. doi: 10.1086/505375 (access data: 21.05.2019)
20. Ogle, P. *Technological and Aesthetic Influences upon the Development of Deep Focus Cinematography in the United States*. In *Screen* vol. 13, № 1, 1972. Pp. 45-72.
21. Plahov, A. *Vliyanie post-bazenovskoj kritiki na kinematograf* [The impact of post-bazinian critics on the cinema]. In: *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes], 1993/94, #20. Pp. 180-187.
22. Prince, S. *True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory*. In *Film Quarterly* 49, no. 3, 1996. P. 32.
23. Rohmer, E. *André Bazin's 'Summa'. The Taste for Beauty*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1989.
24. Rosen, P. *Change Mummified: Cinema, Historicity; Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
25. Sarris, A. *The Primal Screen: Essays on film and related subjects*. Simon and Schuster, New York, 1972.
26. Schtein, S. *K voprosu o metodologii issledovaniya ontologii kino v koncepcii Andre Bazena* [On the methodology of studying the ontology of cinema in the concept of Andre Bazin]. In: *Vestnik VGIK* [Bulletin of cinematography], 2010, #5. Pp. 64-72.
27. Yampol'skij, M. *Cvety Tarba i poslevoennaya francuzskaya kinematograficheskaya tradiciya. Istoriko-teoreticheskie zametki* [The flowers of Tarbes and postwar French cinematic tradition. Historical and theoretical notes] In: *Seans* [Seans]. URL: https://seance.ru/n/49-50/perekrestok-49-50/zhizn-kak-kino/cvety-tarba-i-poslevoennaya-francuzskaya-kinematograficheskaya-tradiciya/ (access data: 30.06.2019)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-98-105

Н.А. Цыркун
доктор искусствоведения,
научный сотрудник ФГБУК «Государственный центральный музей кино»
tsyrkun@mail.ru

КРОСС-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ В КИНОТРИЛОГИИ М. НАЙТА ШЬЯМАЛАНА

В статье рассматриваются особенности использования цвета в комиксовой вселенной кинорежиссёра М. Найта Шьямалана, а именно в его трилогии: «Неуязвимый», «Сплит» и «Стекло». Этнический индиец, рожденный и получивший образование в США, Шьямалан использует свойственное графическому комиксу символическое цветовое решение образов в соответствии с традициями восточной и западной культур. В статье анализируется значение экспрессивного потенциала цвета в субъективации персонажей и его роли в нарративной стратегии режиссёра. Отмечая, что Шьямалан прибегает к жанру комикса для запуска и экспликации механизма идентификации, автор рассматривает особенности характеризации трех протагонистов, идентифицируемых (маркированных) цветом в соответствии с чувственным воздействием желтого, зеленого и фиолетового цветов в разных культурах. В результате делается вывод, что в трилогии Шьямалана создается кумулятивный суггестивный подтекст, который внушает зрителю определенное социопсихологическое понимание авторского месседжа.

Ключевые слова: М. Найт Шьямалан, кинокомикс, супергерой, цвет, цветовая маркировка, суггестия

The author considers some peculiarities of colour specification in M.Night Shyamalan's movie comics' universe (*Unbreakable, Split, Glass*). As an ethnic Indian, born and educated in USA, Shyamalan employs symbolism of colour in compliance with traditions of both Eastern and Western cultures. The author concentrates on consideration of expressive potential of colour in subjectivization of personages and its part in the narrative strategy of the filmmaker. Pointing out, that Shyamalan exploits comics as a genre for launching and explication of the mechanism of identification, the author treats peculiarities of characterization of the three protagonists, identified and marked by colour, dwelling on sensitive agency of yellow, green and purple colours in various cultures. The author argues, that in Shyamalan's trilogy a special suggestive subtext arises, navigating the viewer in certain socio-psychological comprehension.

Keywords: M. Night Shyamalan, movie comics, superhero, colour, color specification, suggestion

Цвет – экспрессивный способ выражения не только эмоционального состояния персонажей, но и экстернализации характера в целом. Это важнейший инструмент воздействия на восприятие зрителя, связанный с его психологическими и психофизическими процессами, а также с общекультурным контекстом, влияющим на перцепцию, вплоть до реакции иррационального страха или отвращения к определенным цветам (хромофобии). Тем не менее, как отметила австрийская исследовательница Барбара Флюкигер, значительный потенциал цвета в субъективации персонажей и его роль в нарративной стратегии не всегда в достаточной мере учитываются кинематографистами и нередко игнорируются экспертами [Flückiger, 2016, с. 209-210]. В данной статье рассматривается тщательно осознанное автором и оказывающее прямое воздействие на зрительское восприятие использование цветовых характеристик на примере трилогии американского режиссёра М. Найта Шьямалана.

М. Найт Шьямалан занимает особое место в современном американском кинематографе, во многом определяемое факторами его происхождения и образования: Шьямалан – этнический индиец, выросший и получивший образование в США. (Свое второе имя – Нелльятту он еще студентом перевел на английский: Найт – ночь, ночной). По собственному признанию Шьямалана,

© Цыркун Н.А., 2020

ISSN 2227-6165

идеи его фильмов окрашены религиозным бэкграундом: десятью годами, проведенными в католической школе, и унаследованному от родителей интересу к буддизму. Шьямалан вырос в Пенсильвании, окончил кинематографическую Тиш-скул при Нью-Йоркском университете.

Сюжет для первого фильма трилогии, поставленной Шьямаланом по собственным оригинальным сценариям, – «Неуязвимый» – Шьямалан почерпнул в популярных комиксах про обыкновенного человека, который становится супергероем, встретившись с таинственным незнакомцем. Последний фильм трилогии, – «Стекло» (2019) завершил создание комиксовой вселенной, созданной из материалов двух предыдущих фильмов режиссёра – «Неуязвимый» (2000) и «Сплит» (2016), и подключенную к большим комиксовым галактикам (отсюда многочисленные отсылки к именам известных супергероев и приемам сюжетосложения).

Особенно ценным в реализации авторского замысла является опыт вживления в ткань комикса нарратива хорошо освоенного автором психологического триллера, основанного на генетической способности комикса к гибридизации. В фильме «Сплит» Шьямалан, во-первых, продолжил художественную традицию компании DC, но сделал это в своей манере, обыграв содержательное наполнение триллера, а именно – психическое расщепление личности главного героя Кевина на 24 непохожих друг на друга индивида. Свойственное Кевину раздробление личности изоморфно структуре графического комикса с его разномасштабными рисунками-картушами, отличающимися – в зависимости от характера персонажа и тональности сюжета – разными очертаниями, а на экране – разным рисунком ролей, виртуозно исполненных Джеймсом МакЭвоем. Во-вторых, Шьямалан использовал свойственное графическому комиксу символическое цветовое решение образов и стал первым режиссёром, прибегнувшим к этому приему в жанре кинокомикса, что было подхвачено постановщиками компании DC Фрэнком Миллером, Робертом Родригесом и Квентином Тарантино в фильме «Город грехов» (2005).

Сюжет «Стекла» строится согласно казуистике комикса: зло не может существовать без добра, как и добро без зла; без суперзлодеев не было бы супергероев и наоборот. Дэвид Данн (Брюс Уиллис) – единственный пассажир, выживший в железнодорожной катастрофе, после чего оказалось, что он простым прикосновением распознает чужие грехи и, стало быть, выявляет преступников. Страдающий редким заболеванием (несовершенным остеогенезом) Элайджа Прайс/Мистер Стекло (Сэмюел Л. Джексон) подстроил ту самую аварию, чтобы найти «неуязвимого» и убедиться в возможности существования супергероя, тем самым получив своего противника. Дэвид-Неуязвимый – это сегодняшний библейский царь Давид, а обладатель гипнотического интеллекта Элайджа – грозный пророк Илия в грохочущей колеснице, которая «в миру» превращается в инвалидную коляску, так эффектно маневрирующую в сцене погони. Третий герой «Стекла» – Кевин Венделл Крамб, псих с расщеплением личности, одна из многочисленных модификаций хичкоковского Нормана Бейтса («Психоз»). В нем живут 23 независимые, разновозрастные и даже разнополые личности, которые называются Ордой. 24-я – рычащий, скалящий зубы каннибал Зверь, по словам Кевина, – вершина эволюции человека. Как хрестоматийный комиксовый злодей, Зверь вынашивает план изменить мир по своему усмотрению.

Трое протагонистов оказались в одном психиатрическом центре, где доктор Элли Стэпл (Сара Полсон) соответственно профессии диагностирует, что ее пациенты страдают манией величия, вызванной чтением комиксов. (И даже некоторые инкарнации Кевина склонны с этим согласиться). Но в начале фильма нам уже показали, как успешно справляется со своей добровольной миссией «зеленого стража»-вигилянта Дэвид Данн по прозвищу Надзиратель, сражаясь с вырвавшимся на свободу Зверем. Неуверенный в себе, а потому не осознающий своей мощи в «Неуязвимом», в «Стекле» Дэвид Данн, обретая веру в то, что он действительно обладает суперсилой и невосприимчив к болезням и физическому воздействию, становится тайным воином-карателем, который спасает невинных и наказывает преступников, находя в этом свое истинное призвание. Дэвид решает начать охоту на Зверя из убежденности, что лишь он способен остановить его. Таким образом, полагая, что суперспособности существуют только в голове пациента, доктор, по логике Шьямалана, ошибается.

ISSN 2227-6165

Она – типичный представитель экранных психиатров, пытающихся низвести неординарных пациентов до средне-приемлемого уровня безликой серости. Этим она отличается от своей коллеги Карен Флетчер (Бетти Бакли) из «Сплита», представляющей другой, «гуманизированный» тип психиатра, выдвинувшей провокативную идею, что пациентов с таким диагнозом надо не лечить, а исследовать как обладателей чрезвычайного умственного потенциала, за которыми будущее. Однако Флетчер погибла, став жертвой своей идеи.

Имя «неуязвимого» героя, которого играет Брюс Уиллис, – Дэвид Данн – придумано в соответствии с тенденцией называть супергероев комиксов аллитеративными именами – Брюс

Рис. 1.
Кадр из фильма «Стекло», реж. М. Найт Шьямалан.

Рис. 2.
Кадр из рекламного ролика к фильму «Стекло»

ISSN 2227-6165

Бэннер (Халк), Кларк Кент (Супермен), Питер Паркер (Человек-паук) и т.д. Комикс строится на дуальности персонажей; второй персонаж в данном случае – Элайджа Прайс, «Мистер Стеклянный» или «Стекло» (Сэмюел Л. Джексон) – владелец галереи комиксов, который провоцирует Дэвида к выявлению суперспособностей. Они взаимопротивоположны; в отличие от классической диспозиции комикса, репрезентирующей борьбу добра и зла, здесь мы, прежде всего, видим два человеческих типа. С одной стороны, неуязвимый, вышедший без единой царапины из страшной железнодорожной катастрофы Дэвид, с другой – хрупкий, не встающий с инвалидной коляски Элайджа, уже родившийся с переломами обеих ног. Визуально бинарная оппозиция Дэвид/Элайджа подчеркивается контрастными локальными (соответственно зеленым и фиолетово-лиловым, по-английски purple) цветами, причем по мере усиления проявлений неуязвимости зеленый цвет в одежде Дэвида становится доминирующим. Фабула фильма в основных чертах соответствует типичной коллизии комикса: герой (обыкновенный охранник) обнаруживает в себе сверхспособности. Однако, если в классическом комиксе протагонист далее борется со злом и побеждает в схватке с его реальным воплощением, то Шьямалан, собственно, весь фильм «Неуязвимый» выстраивает на развертке этого «первого акта», то есть снимает фильм о том, как обычный человек постигает невероятную масштабность своих возможностей и учится справляться со своим неожиданным могуществом, как типичный для американского кино «человек, сделавший себя сам». режиссёр воспользовался привычной идеологией комикса, чтобы подцепить зрителя на крючок и рассказать ему историю иного рода – о том, как (вопреки обыденному мнению) страшно почувствовать себя избранным, баловнем судьбы.

Шьямалан прибегает к жанру комикса для запуска и экспликации механизма идентификации. Он нашел единомышленника в операторе Майкле Гиулакисе, но как сценариста критики упрекали его в том, что ему якобы не удалось выйти за пределы поэпизодной сборки в рамках сиквелов двух исходных фильмов, утомляя зрителя бесконечным возвращением к уже известной ему информации. Вместе с тем было единодушно отмечено ценное для авторского замысла содержательное и художественное решение фильма как завершения трилогии.

Итак, в трилогии три протагониста, идентифицируемых, маркированных цветом (художник по костюмам Пако Дельгадо). Никнущий под тяжестью своей миссии Дэвид Данн на воле носит зеленый плащ-худи; амбициозный Мистер Стекло – претенциозный фиолетовый камзол, а экстравагантный Кевин-Орда – ярко-желтое больничное одеяние (*рис. 1-2*). Двойная идентичность протагонистов, как людей обычных и сверхлюдей, отражается в интенсивности цветовой идентификации; цвет становится резче и насыщенней, когда обычный человек превращается в супергероя. Примечательно, что одежда доктора Стэпл всегда блеклых тонов, таким образом, ее фигура демонстративно обесцвечена, визуально сливается с фоном и тем самым она как будто лишается реально значимой функциональной роли, выступая персонажем, которым можно пренебречь (*рис. 3-4*).

Что же касается цветовой маркировки трех мужчин-протагонистов, то значимость этого факта подчеркивали многие критики, отметил ее и сам режиссёр [Shyamalan, 2019]. Но здесь важно иметь в виду, что в Шьямалане соседствуют хай-тек и древняя индуистская философии. Не мешая друг другу, мистика рационализируется обыденностью, порождая суггестивный подтекст, создающий у зрителя определенное социопсихологическое вчувствование. Однако символика цвета не имеет однозначного строгого соответствия, закрепленного сопутствующим комплексом представлений и ассоциаций. Тем самым обусловливается и неоднозначность, расплывчатость образов персонажей, порождающая их различные истолкования, что рядом критиков и было поставлено в вину автору фильма, якобы недостаточно четко прописавшему сценарии [Johanson, 2019], а потому будто бы не обеспечившему и транслирование рационально артикулированного, достаточно внятного зрителю месседжа. Гораздо более считываемый и однозначный, иногда чисто трюковой смысл содержался в использовании цветовых включений в упоминавшемся выше черно-белом фильме компании DC – «Город грехов» и немного позднее в «Мстителе» (2008) Фрэнка Миллера. В первом это кровь насыщенного ярко-красного цвета, но кровь бывает здесь также желтой и белой; изменение цвета

ISSN 2227-6165

Рис. 3-4.
Кадры из фильма «Стекло», реж. М. Найт Шьямалан

внутри кадра (наемный убийца говорит девушке, какие красивые у нее глаза, и они становятся ярко-зелеными). Для характеристики циничного и холодно равнодушного маньяка-людоеда достаточно показать на его затененном лице бликующие очки в белой оправе. Во втором фильме явно ощущается более осознанное влияние Шьямалана; здесь были введены указующие тематические цвета — например, золотой цвет шелкового шарфа для характеристики подруги Мстителя Песчинки как намек на общее «золотое прошлое». В одежде Спрута, противника главного героя (Сэмюел Л. Джексон) эксплицирована целая гамма маркировки «плохого парня», а Мститель получил пурпурный галстук – это его графическая визитная карточка, в которой отразились вызов, месть и кровь.

Центральный персонаж – Элайджа, маркирован фиолетовым (purple) цветом. Это особенно сложный цвет, смесь красного и синего, переходящий при увеличении интенсивности красного в оттенки пурпурного. Его семантическое и символическое наполнение в западной традиции – выражение страха, печали, подавленного духа, таинственности, болезненности и угасания жизни. Немаловажно, что это и один из основных литургических цветов облачения католических священников (кардиналов). Цветопсихология соотносит предпочтение фиолетовому цвету с желанием очаровывать, внушать свою волю другим, и сам цвет мощно воздействует на центральную нервную систему. В частности, считается, что он ограничивает нашу способность восприятия событий внешнего мира, но при этом провоцирует расширение сознания и медитативность.

Следует заметить, что в семантических полях русского и английского языков контуры лексемы фиолетовый/purple не совпадают; английское purple переводится как «фиолетовый», «пурпурный», «лиловый». Шьямалан не раз говорил, что примером для него в кинематографе является

ISSN 2227-6165

Стивен Спилберг. Так что ему наверняка должен быть известен фильм Спилберга «Цветы лиловые полей» (The Color Purple, 1985), экранизация романа, вышедшего у нас под названием «Цвет пурпурный». Писательница Элис Уокер, вынеся в название книги этот цвет, подчеркнула его главную тему – установление социального статуса афроамериканок, их независимость и достоинство. Таким образом, неслучайно роль Элайджи исполняет чернокожий актер Сэмюел Л. Джексон. Как отметил Шьямалан, он выбрал этот цвет для Мистера Стекло, потому что тот ассоциируется с королевской властью, качествами величия: «Элайджа видит себя очень важным, главным персонажем комикса» [Shyamalan, 2019]. Здесь следует добавить, что этот цвет в индуизме обозначает единство с Божественной Матерью, а в христианстве это цвет святой Марии Магдалины. К тому же маркировка фиолетовым вписывает Элайджу в галерею известных комиксовых злодеев – Магнето, Лекса Лютора, Джокера и, наконец, Таноса.

В итоге Элайджа присваивает себе целый комплекс «качеств величия», в том числе сакральный статус супергероя, то есть сверхчеловека, и это дополняется намерением подчинить себе чужую волю. Однако эти качества окрашиваются в тона печали – осознания хрупкости своего существования, болезненности, по сути – бытия перед лицом смерти.

С коннотациями власти связан и желтый цвет, которым маркирован Кевин, в том числе и его главная личность – Зверь. Желтый цвет в числе прочего ассоциируется с божественной властью, это атрибут Аполлона, Зевса, римских триумфаторов, и обладает подобной коннотацией в восточных культурах, в частности, являясь маркером одеяний китайских императоров, одеждой буддийских проповедников и монахов. Шьямалан указывает на то, что он выбрал «Охряный или горчичный для Зверя, потому что этот цвет ассоциируется с религиозными церемониями, индуистскими и буддистскими, а также с одеждой монахов. Я вижу Зверя как проповедника. Как проповедника, который хочет спасти Стеклянного» [Shyamalan, 2019].

Основное течение в монашестве ламаизма получило свое название от цвета монашеской одежды: «желтые шапки». Следует добавить, что желтый монах, исполненный духовного достоинства, стал архетипической фигурой не только в сознании восточного человека, но и в сознании человека Запада. Корневой пояс (сфера) тела человека, муладхара, а также священный корневой слог «Ом» постоянно связываются в тибетском буддизме с желтым или золотым цветом. В желтые одежды облачен также и бог-творец в индуизме – Вишну. Солярная природа просветленного и просветляющего Будды, образ которого во множестве форм представлен в золоте, отражается в мандолах тибетского ламаизма, прежде всего, в Будде Ратнасамбхава, воплощающего, в частности, стремление к главенствующей роли, желание стать центром всякой ситуации. Однако личностное отношение к желтому цвету неоднозначно, и здесь важны оттенки. В средневековой символике желтый цвет золота считался цветом божественного откровения, а резкий, едкий желтый цвет ассоциировался с отверженными и заклейменными позором. Василий Кандинский признается в книге «О духовном в искусстве» в своем преимущественно негативном отношении к нему. По его мнению, он «беспокоит человека, колет его, возбуждает и обнажает скрытую в краске силу, которая, в конце концов, действует нагло и навязчиво на душу <...>, сравненное с состоянием человеческой души, его можно было бы уподобить как красочное выражение безумия, как припадка яркого безумия, слепого бешенства» [Кандинский, 2002, с. 40].

С желтым цветом связывают такие психические заболевания, как шизофрения, бред, мания и эпилепсия. Психиатрическую больницу, «сумасшедший дом», в бытовой практике называют «желтым домом». В живописи страдающих психозами, шизофренией и эпилепсией некоторых художников преобладает желтый цвет – например, у известного «одержимостью желтым» Винсента Ван Гога, которая, кстати, настигла его после знакомства с японскими гравюрами. Картина «Дом Винсента в Арле», на которой изображен арендованный Ван Гогом дом в Арле, известна также под названием «Желтый дом» – художник сам выкрасил его стены в желтый цвет, который в числе прочего связывал с позитивной теплотой надежды.

Таким образом, разнообразие в восприятии и оценке желтого цвета указывает на его полиморфную природу, потому и Кевин с его расщеплением личности предстает неоднозначной

ISSN 2227-6165

фигурой: олицетворением стремления к добру, оборачивающегося злом.

Желтый цвет соседствует в спектре с зеленым; в природе желтый свет солнца и желтые цветы дополняются зеленым цветом вегетации.

В индийской мифологии зеленый – цвет природы, успокаивающий и радующий глаз, символизирующий мир и счастье, спокойствие ума. «Я, – сказал Шьямалан, – выбрал для Дэвида Данна зеленый цвет, потому что психологически он ассоциируется с качествами, дарующими жизнь. Дэвид – защитник жизни» [Shyamalan, 2019]. Следует добавить, что в комиксах зеленый – цвет положительных супергероев – это Зеленый фонарь, Зеленая стрела, Халк и другие.

В психиатрической практике установлено (в частности, сотрудниками немецкого Института цветопсихологии в Маркварштейне Генрихом Фрилингом и Ксавьером Ауэром) [Лебедева и др., 2006, с. 243], что предпочтение зеленовато-желтых тонов означает стремление налаживать контакты или желать встреч с чем-то неизвестным, а также потребность в самоутверждении – таким образом, Дэвид Данн изначально готов почувствовать себя супергероем, представляя собой благодатный материал для эксперимента Элайджи и видя свою цель охотника в Кевине-Звере. А умиротворяющий зеленый цвет, свойственный Дэвиду в статусе обычного человека, соответствует его интровертному характеру, его погруженности в себя.

Цветовая символика, восприятие цвета и отношение к нему тесно связаны с аффективной деятельностью человека, поэтому являются полем интенсивных исследований не только в области психопатологии, но и в эмоциональной сфере, связанной с творчеством и восприятием искусства. Шьямалан виртуозно воспользовался цветовым инструментарием и акцентированием его роли в характеристике состояний персонажей, в частности определяемых их повышенной восприимчивостью к графическим комиксам. Как он написал у себя в твиттере, «Когда персонажи начинают верить в силу комикса, в фильме начинают доминировать базовые цвета. Когда их вера угасает, они вступают в монохромный мир. Комната, где устраивает занятия доктор, розовая; красный компонент переходит в белый, а бежевый обозначает момент, когда они перестают верить» [Shyamalan, 2019].

Большое внимание вопросам соответствия цвета и эмоции уделил в своем исследовании «Вертикальный монтаж» С.М.Эйзенштейн. В поздний период творчества он сосредоточился на изучении «двуединости» произведения искусства, чье воздействие строится на том, что в нем одновременно происходит двойственный процесс: прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно проникновение через строение формы в слои самого глубинного «чувственного мышления». В связи с разработкой понятия экстаза («экстазиса») и его роли в художественном творчестве как регрессивного импульса, направленного к неопределенности, расплывчатому смешению элементов, к чувственно воспринимаемой непосредственности пафоса, Эйзенштейн подробно остановился на чувственном воздействии желтого, зеленого и фиолетового цветов как в культурах разных народов в целом, так и в творчестве таких разных художников, как Поль Гоген и Николай Гоголь, Артюр Рембо и Сергей Есенин и многих других. При этом Эйзенштейн подчеркнул, что речь в данном случае идет, во-первых, об амбивалентности цветовых соответствий, а во-вторых (и это главное), о том, что «почти неизменно сами же авторы толкуют, по существу, совсем не об декларируемых ими “абсолютных” соответствиях, а об образах, с которыми у них лично связано то или иное цветопредставление» [Эйзенштейн, 1962, с. 228].

Проецируя данное высказывание на трилогию Шьямалана, можно сделать следующий вывод: то, что рядом критиков отмечалось в качестве недостатков сценарной основы и режиссёрской проработки его киновселенной, на самом деле намеренно восполнено трансляцией суггестии. Этот процесс осуществляется через скрытно прошивающие события фильмов разнонаправленные (совпадающие или конфликтующие) кросскультурные психосоциальные и философские коннотации, активно влияющие на рецепцию фильмического материала, обусловленную личным опытом и интеллектуальным багажом зрителя.

ISSN 2227-6165

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Кадр из фильма «Стекло», реж. М. Найт Шьямалан

Рис. 2. Кадр из рекламного ролика к фильму «Стекло»

Рис. 3. Кадр из фильма «Стекло», реж. М. Найт Шьямалан

Рис. 4. Кадр из фильма «Стекло», реж. М. Найт Шьямалан

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Город грехов / Sin City (2005, реж. Фрэнк Миллер, Роберт Родригес, Квентин Тарантино, США), игр.
2. Мститель / The Spirit (2008, реж. Фрэнк Миллер, США), игр.
3. Неуязвимый / Unbreakable (2000, реж. М. Найт Шьямалан, США), игр.
4. Психоз / Psycho (1960, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
5. Сплит / Split (2017, реж. М. Найт Шьямалан, Япония, США), игр.
6. Стекло / Glass (2019, реж. М. Найт Шьямалан, США, КНР), игр.
7. Цветы лиловые полей / The Color Purple (1985, реж. Стивен Спилберг, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Johanson, Mary Ann*. Glass movie review: superhero 'splaining // Flick Philosopher, Jan 22 2019. URL: https://www.flickfilosopher.com/2019/01/glass-movie-review-superhero-splaining.html (дата обращения 03.03.2019).
2. *Shyamalan, M. Night* 7:38 PM – 11 January 2019 https://twitter.com/MNightShyamalan/status/1083932417197555712 (дата обращения 17.01. 2019).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кандинский В.* О духовном в искусстве (живопись). – Москва: Архимед, 1992.
2. *Лебедева Л.Д., Никанорова Ю.В., Тараканова Н.А.* Энциклопедия признаков и интерпретаций в проективном рисовании и арт-терапии. – Санкт-Петербург: Речь, 2006.
3. *Эйзенштейн С.М.* Вертикальный монтаж // *С.М. Эйзенштейн*. Избранные произведения в шести томах, том 2. – Москва: «Искусство», 1962. – С. 189-266.
4. *Flückiger, Barbara*. Color and Subjectivity in Film // Maike Sarah Reinerth, Jan-Noël Thon (eds.): Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives. – Routledge, 2016. – P. 209-235.

SOURCES

1. Johanson, Mary Ann. *Glass movie review: superhero 'splaining*. In *Flick Philosopher*, Jan 22 2019. URL: https://www.flickfilosopher.com/2019/01/glass-movie-review-superhero-splaining.html.
2. Shymalan, M. Night 7:38 PM – 11 January 2019 https://twitter.com/MNightShyamalan/status/1083932417197555712.

REFERENCES

1. Eisenstein, S.M. *Vertikal'ny montazh* [Vertical mounting]. In Izbrannye proizvedenia v shesti tomakh [Selected Works in Six Volumes], tom 2. Moscow, Iskusstivo, 1962. Pp. 189-266.
2. Flückiger, Barbara. *Color and Subjectivity in Film*. In: Maike Sarah Reinerth, Jan-Noël Thon (eds.): *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*. Routledge, 2016. Pp. 209-235.
3. Kandinsky, Vassily. *O dukhovnom v iskusstve (zhivopis)* [On the spiritual in art (painting)]. Moscow, Arkhimed, 1992.
4. Lebedeva L.D., Nikanorova Yu.V., Tarakanova N.A. *Aentsiklopedia priznakov I interpretatsiy v proektivnom risovanii I art-terapii* [Encyclopedia of signs and interpretations in projective drawing and art therapy]. St. Petersburg, Rech, 2006.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-106-114

А.В. Тарасова
кандидат исторических наук,
доцент кафедры истории и теории культуры факультета культурологии РГГУ
aleks.tarasova@gmail.com

ОДОМАШНИВАНИЕ ВАМПИРА В ЭПОХУ ЧОСОН: ЮЖНОКОРЕЙСКИЙ ТЕЛЕСЕРИАЛ «УЧЕНЫЙ, ГУЛЯЮЩИЙ НОЧЬЮ» КАК ПРИМЕР ГЛОКАЛИЗАЦИИ

Образ вампира не имеет прямых аналогов в корейской мифологии, однако он сумел завоевать себе место в современной популярной культуре Республики Корея. Особый интерес представляют произведения, в которых вампир существует бок о бок с существами из национальных легенд или историческими лицами, в которых персонаж иностранного происхождения тем или иным образом укореняется в корейской истории и культуре. В телесериале «Ученый, гуляющий ночью» (2015) история противостояния «вампира с человеческим сердцем» и вампира-хищника оказывается включенной в давно сложившийся тип исторического сериала – сагыка, повествующего о национальном прошлом и формировании национальных традиций. Действие разворачивается в эпоху Чосон, во второй половине XVIII века; у некоторых действующих лиц есть исторические прототипы. Сериал представляет вампиризм как чуждое Корее явление, подчеркивается также связь вампиризма с западным влиянием. Статья посвящена конструированию телевизионного образа «своего» вампира.

Ключевые слова: популярная культура, Республика Корея, телесериал, вампир, традиция, глокализация

The vampire has no direct counterpart in Korean mythology, but has nonetheless succeeded in finding a place in the popular culture of the Republic of Korea. Of particular interest are the works in which we meet the vampire alongside creatures from national legends or historical figures, where this character of foreign origin has somehow taken root in Korean history and culture. In the TV series “The Scholar Who Walks the Night” (2015) the story of the confrontation between the “vampire with the human heart” and the vampire-predator turns out to be mixed with *sageuk*, a long-established type of historical series that narrates the country’s past and the origins of its national traditions. The plot is set in the Joseon era, in the second half of the 18th century; some of the characters have historical prototypes. The TV series represent vampirism as a phenomenon alien to Korea, and emphasize the connection between vampirism and Western influence. This article explores the construction of the TV image of an “indigenous” vampire..

Keywords: popular culture, Republic of Korea, TV series, vampire, tradition, glocalisation

Фигура европейского литературного вампира с самого начала отличалась двойственностью в системе координат «свой»-«чужой». В прошлом живой человек, то есть «свой», вампир пугал самим фактом превращения в кровожадное чудовище – ярко выраженного «чужого». Порождение западной литературной традиции, он в большинстве случаев был представлен «…как экзотически-жуткий феномен таинственной, «варварской», чужой культуры восточноевропейских земель, которой противопоставляют «просвещенный» взгляд извне, из цивилизованной, свободной от средневековых суеверий части Европы» [Антонов, 2007, с. 21]. Первая из этих оппозиций в полной мере сохранилась до сих пор (хотя делались и попытки объявить вампиров не «нежитью», а еще одной разновидностью вполне живых разумных существ), вторая же к сегодняшнему дню утратила свою остроту. С одной стороны, причиной тому привыкание к образу вампира, который, к тому же, давно уже не выступает как безусловный враг людей, но многократно являлся в качестве и защитника, и романтического героя. С другой – произведения в жанре фэнтези, особенно так называемого «городского», обнаружили способность с такой легкостью включать в повествования мифологических и сказочных персонажей из самых отдаленных уголков света, что вампиры на этом фоне бесповоротно утратили право на экзотичность. Напротив, можно даже привести в качестве

© Тарасова А.В., 2020

ISSN 2227-6165

примера два телесериала 2000-х годов – более известного «Ангела» и имевшие более скромную аудиторию «Узы крови» – в каждом из которых главный герой-вампир, занимающийся расследованием таинственных происшествий, был для зрителя вполне понятен и «человечен». А вот те существа, на которых герою и его соратникам предстояло найти управу, были, как правило, чужими и загадочными: неясно было, что они собой представляют, откуда взялись, насколько опасны.

Но для интерпретации вампира как «своего» требовалась его глубокая укоренённость в европейскую культуру. Более сложной представляется ситуация, когда сложившийся на Западе образ вампира переносится в относительно новый для него антураж, когда требуется сделать его органичной частью повествования, опирающегося на иные традиции. Изучение примера такого внедрения вампира в заведомо чуждый ему контекст дало бы нам возможность рассмотреть сам механизм присвоения и привыкания, своего рода «одомашнивания» этого иностранца. А это, в свою очередь, могло бы в более отчетливом виде показать, как в принципе работают механизмы такого рода – безотносительно части света.

Благодаря графу Дракуле вампир ассоциируется в первую очередь с Восточной Европой. Но в романе Брэма Стокера от имени одного из центральных персонажей, Ван Хельсинга, декларировалось, что вампиры известны повсюду, в том числе и в Китае. Современный исследователь указывает, что незадолго до выхода романа Стокера китаист из Лейденского университета Ян де Гроот опубликовал получивший большую известность пятитомный труд «Религиозная система Китая», и Стокер, очень дотошно готовившийся к работе, скорее всего, был одним из его читателей. Благодаря де Грооту он мог знать о китайских *цзяньши* (в другой транскрипции – *чианши*), местной разновидности оживших мертвецов, нападающих на людей [Burns, 2017]. Но при некотором сходстве полным аналогом европейского вампира, ни фольклорного, ни литературного, цзяньши не были – они даже не питались кровью. И в соседствующей с Китаем Корее фольклорная традиция такого аналога не знала.

Однако это не помешало вампирам обосноваться в корейской популярной культуре XXI века, в частности – они не раз становились персонажами телесериалов, знаменитых корейских «дорам» или кей-драм. На первый взгляд, впрочем, кажется, что ничего особенно оригинального мы не видим – взаимодействие вампиров и людей разворачивается в сугубо современной обстановке, в большом городе, в обстоятельствах, которые с той же степенью вероятности могли бы стать частью сюжета европейского или американского сериала. «Вампир-детектив» и выдержавший два сезона[1] «Вампир-прокурор» движутся в направлении, указанном канадским детективно-фантастическим сериалом начала 90-х годов XX века «Рыцарь навсегда» (к нему же относятся и уже упомянутые «Ангел» и «Узы крови»). «Айдол-вампир» – это комедия, иронизирующая над представителями поп-музыки. «Кровь» – романтическая история, разворачивающаяся в современной больнице.

В сериале же «Ученый, гуляющий ночью»[2] мы видим иную картину: действие в нем относится ко второй половине XVIII века, к длинному периоду, который именуется эпохой Чосон (кон. XIV – кон. XIX веков)[3], а вампиры сразу же представлены как нечто абсолютно чужое и практически неизвестное большинству жителей страны. Снят сериал по мотивам популярного комикса-*манхвы*, которую ее авторы Хан Сын-хи и Чо Чжу-хи начали выпускать в 2012 году. Центральный персонаж и манхвы, и сериала – благородный вампир по имени Ким Сон-ёль, который противостоит еще одном вампиру, жестокому хищнику Гви, и борется с чувствами к человеческой девушке Ян Сон. «Западное» происхождение вампиров в манхве проявляется весьма очевидным образом: прежде всего, обращение Ким Сон-ёля в вампира произошло на территории католической миссии в Китае, а далее

[1] Что для корейского телевидения редкость.

[2] Реж. Ли Сон-чжун, авт. сцен. Чан Хён-джу, Рю Ён-джэ, в главных ролях – Ли Джун-ки, Ли Ю-би, Ли Су-хёк; телеканал MBC, 20 серий.

[3] Впрочем, это не единственный и не первый сериал, в котором вампир вписан в историческое прошлое страны: например, в сериале-антологии «Легенды нашего города» есть серия, центральный персонаж которой – вампир более-менее «классического» образца.

ISSN 2227-6165

в действии принимает участие целая группа вампиров-католиков, охотящихся на себе подобных. Причем внешность их изображена таким образом, что, при всей условности рисовки, в них можно заподозрить европейцев. В сериале же, сценарий которого довольно свободно обращается с мотивами из манхвы[4], вся эта католическая линия отсутствует, вампиром герой стал примерно в то же время (за 120 лет до начала основного действия), но в Корее и при иных обстоятельствах. Но тема чуждости вампира в сериале все равно присутствует, она всего лишь оказывается преподнесенной не так явно.

Итак, мы имеем дело с внедрением некоего имеющего «глобальный» характер набора архетипов в сложившуюся локальную повествовательную традицию. Сама по себе эта ситуация редкостью не является; термин «глокализация» применим и к ней, описывая процесс впитывания глобального локальным и порождения новых сюжетов, не скрывающих своего родства с общемировыми архетипами, но сохраняющих при этом ориентацию на собственную культуру. Причем, как указывает Ли Сун-э [Lee, 2017], это смешение локального и глобального в рамках одного сериального сценария может быть разделено на два типа – либо задействование персонажа «глобального» типа (Золушки, например) сопровождается отсылками к местному фольклорному сюжету близкого содержания (китайской сказке о Йесянь). Либо используется обратный прием – персонажу, не имеющему мировой известности (оборотню-кумихо) придаются некоторые черты, перекликающиеся с архетипом глобальным (той же Золушкой). Но можно выделить и промежуточную стадию – при всей культурной близости древних Китая и Кореи китайский сказочный сюжет о Йесянь в свое время тоже был приспособлен к запросам корейской аудитории. И это превращение китайской сказки в корейскую сопровождалось усилением конфуцианских мотивов первоисточника, а не только сменой имен действующих лиц [там же, с. 280-281].

Чтобы проследить за глокализацией сюжета о противостоянии «хорошего» и «плохого» вампиров, стоит сперва обратить более пристальное внимание на период, к которому отнесено действие. Это достаточно отдаленное прошлое, и уже это обстоятельство автоматически превращает вампира в того, кто был в Корее давно – задолго до появления на Западе «Вампира» Полидори, «Кармиллы» Ле Фаню и, тем более, романа Брэма Стокера. Хотя это «состаривание» корейских вампиров произведено искусственно, несложный прием показывает себя весьма действенным. Кроме того, выбор времени действия усугубляет гибридный характер сериала, поскольку сюжет о вампирах вторгается на территорию давно устоявшегося на корейском телевидении жанра исторического сериала или *сагыка*. Следует, правда, сразу же уточнить, что с 2000-х годов в ряду сагыков как более или менее добросовестных и серьезных повествований о прошлом Кореи выделяется поджанр *фьюжн-сагыка*, допускающий гораздо большую степень вольности в обращении с родной историей. «Как и подразумевает сплав английского *fusion* и корейского *сагык*, фьюжн-сагык обнаруживает свое гибридное качество, торжество стилизации и разнородности. <…> Движущая сила слова *фьюжн* обеспечивала саму мотивацию к переработке и переизобретению стиля сагыка и на нарративном, и на эстетическом уровнях» [Hwang, 2011, с. 76].

Вольность выражается как в намеренном использовании анахронизмов, так и в стилистической игре с костюмами персонажей, как в подмене претендующего на подлинность исторического фона крайне условным, сконструированным «Чосоном», так и во внедрении фантастического компонента – например, путешествия во времени. Границы этого поджанра крайне расплывчаты, к фьюжн-сагыкам могут причисляться любые фильмы и сериалы, сделавшие достаточно большой шаг в сторону от того, что принято считать «историческим» повествованием. Но при всей зыбкости границ к настоящему времени у фьюжн-сагыка сложился свой набор типичных персонажей и сюжетных коллизий. В таком сериале принцы и принцессы будут то и дело сбегать из дворца и ввязываться в приключения, а хотя бы одна из героинь хотя бы ненадолго попытается выдать себя за мужчину. Предсказать же развязку фьюжн-сагыка, опираясь на факты из учебников и монографий

[4] Даже название оказывается не совсем точным. Главный герой манхвы мог выходить под открытое небо только по ночам, в сериале же у него есть особая солнцезащитная одежда, которая дает ему относительную свободу передвижения и днем.

ISSN 2227-6165

по истории невозможно: например, в сериале «Великий принц», в сюжете которого узнаются перепетии борьбы за власть между сыновьями правителя-*вана* Се-чжона, волею сценариста была отменена смерть одного из братьев и отстранен от наследования другой (хотя прототип этого персонажа сумел избавиться от всех соперников и занять трон).

«Ученый, гуляющий ночью» тоже задействует хорошо известные события XVIII века, даже не прибегая к замене имен, как это было сделано в «Великом принце». Основной хронологический ориентир в сериале – это 1762 год, когда ван Ён-чжо из династии Ли жестоко умертвил своего сына Чан-хёна (более известного под посмертным именем Садо), поскольку наследный принц якобы впал в безумие и превратился в кровавого маньяка. Этот мрачный эпизод не раз становился основой для кинематографических и телевизионных повествований (можно назвать полнометражный фильм «Трон» и сериал «Тайная дверь»). Но в «Ученом» этот мрачный сюжет приобретает новое объяснение благодаря внедрению вампиров в историю Чосона. Согласно этой версии, с самого воцарения своего в конце XIV века династия Ли заключила договор с вампиром Гви: тот поселился в подземелье под дворцом, совершая ночные вылазки для расправ с врагами династии, а правители позволяли Гви питаться, убивая дворцовых наложниц и прислугу. Изредка молодые представители династии, не желая мириться с этим чудовищным сотрудничеством, пытались разорвать договор и уничтожить Гви. Ким Сон-ёль был лучшим другом одного из таких мятежных принцев, а после гибели друга и своего превращения в вампира возложил миссию по избавлению от Гви на себя. Следующим бунтарем оказался как раз принц Садо, который поплатился не только жизнью, но и добрым именем – он был посмертно оклеветан (приписываемые ему убийства, видимо, были на совести Гви). Таким образом, безумный принц превратился в фигуру трагическую и благородную[5].

Эта смелая реконтестуализация истории принца Садо и династии Ли в целом сосуществует с набором узнаваемых типажей и коллизий, характерных как для сагыка классического, так и для фьюжн-сагыка. В сериале есть пышные придворные церемонии, есть верный правителю министр и министр-интриган (которого даже Гви брезгует убивать обычным вампирским способом). Есть наследный принц – сын Садо, который живет вне дворца, посещает куртизанок и увлекается рисованием эротических картинок. Есть сложные взаимоотношения вана Ён-чжо с уклоняющимся от дворцовых обязанностей внуком. Есть смерть старого правителя и возведение на трон молодого. Есть и девушка в мужском костюме – главная героиня, Ян Сон, с самого детства скрывает свой пол. С одной стороны, все это создает весьма причудливую смесь, временами балансирующую на грани пародии, с другой – вампиры, окруженные таким количеством знакомых аудитории деталей, сами тем скорее должны были восприниматься как что-то естественное для обстановки эпохи Чосон.

Внутри же повествования само существование Гви – тайна, в которую посвящены только правящий монарх, наследник и избранные придворные. От обычных людей вампиры настолько далеки, что у них нет даже своего вербального определения для них, они не входят в число явлений, отмеченных хотя бы на уровне объекта суеверного страха. В народе ходят слухи о таинственных смертях и обескровленных трупах, а параллельно с ними – еще и рассказы о некоем невероятно сильном защитнике слабых (это, разумеется, Ким Сон-ёль). Поговаривают, например, о ночном нападении этого героя на разбойников-работорговцев, уводивших на чужбину группу женщин и девушек: вся шайка была уничтожена, а ее жертвы благополучно вернулись по домам. Но слухи эти очень неопределенны, и даже Ян Сон, старательно собирающая информацию о ночном благодетеле (она пишет о нем книгу), оказывается не в состоянии ни опознать в этой фигуре своего нового знакомого, ни верно истолковать признаки, в обоих случаях указывающие на вампирскую природу. Для обозначения вампира в сериале используется по преимуществу слово 흡혈귀 ('heubhyeolgwi' в английской транскрипции) – буквально переводящееся скорее как «кровосос» вообще, хотя в современном корейском языке оно широко используется для обозначения вампира (но может

[5] Хотя версия о принце как жертве оговора действительно существует.

ISSN 2227-6165

переводиться и как приземленное «пиявка»). Главный герой, ученый книжник, еще в XVII веке знал, что на Западе для этого существует специальное слово, и произнес его – 뱀파이어 (‘baempaieo’), фонетически восходящее к английскому ‘vampire’. Но для остальных персонажей первый вариант понятнее, тем более что они и не знают, кого или что называют таким образом. И о том, что в Ханяне (будущем Сеуле) обитают сразу два вампира, никто уж тем более до поры не догадывается, в отличие от аудитории, которая не только знает об этом с самого начала, но и обладает внушительным объемом сведений о вампирах, накопленным благодаря другим произведениям популярной культуры.

Более внимательное изучение обоих героев-вампиров[6] позволяет проследить, как в их взаимодействии с персонажами-людьми и с обществом в целом проявляется чуждость Гви и родство Ким Сон-ёля национальной культуре, за счет чего может произойти одомашнивание вампира. Если прежде обратиться к фигуре антагониста, то начать следует с происхождения Гви, которое остается тайной. Из флэшбека известно, что он заключил договор с династией Ли в конце XIV века, но из этого же флэшбека как будто следует, что Гви к тому времени уже обосновался в стране, откуда же он взялся, и как давно это было – не поясняется. Предыстории у него нет, из его в буквальном смысле слова подпольной жизни в Чосоне известен только один эпизод – некогда он поддался слабости и вступил в связь со смертной женщиной, а потом веками разыскивал и уничтожал потомков родившегося от этой связи ребенка, считая их угрозой для себя. Семьи у него, таким образом, нет; нет, строго говоря, даже полноценного имени.

Довольно любопытные выводы позволяет сделать анализ внешнего облика Гви, который, кстати, сильно расходится с манхвой-первоисточником. В манхве у Гви длинные развевающиеся светлые волосы, сериальный Гви – брюнет с подстриженными волосами, головными уборами он пользуется редко. На прическе Гви стоит остановиться отдельно: визуально она довольно точно воспроизводит ту, которой наделяли своих героев создатели западных фильмов и сериалов про вампиров в 2000-е годы. С поправкой на тип волос эту прическу мы видим у заглавного героя «Дракулы-2000», у Крейвена в «Другом мире», у Генри Фицроя в сериале «Узы крови», у Мика Сент-Джона в «Лунном свете», у Митчелла из британского сериала «Быть человеком». Речь идет об устоявшемся варианте визуального образа вампира, и авторы «Ученого» могли рассчитывать на хотя бы мимолетное знакомство с ним своей аудитории.

Таким образом, выбор прически сам по себе порождает интертекстуальные связи «Ученого» с более ранними повествованиями о вампирах. Но помещение этой прически в контекст корейских культурных традиций открывает еще один уровень значений. В XVIII веке даже бедному простолюдину неуместно было бы показаться на людях, не затянув длинные волосы в пучок на макушке, а человек, обладавший хотя бы скромным статусом в обществе, дополнял этот пучок специальной повязкой, поверх которой водружался головной убор. Мужчины же из привилегированных слоев «…полностью закрывали свои волосы, внешне выражая свое социальное положение скорее посредством шляп, а не волос, хотя пучок в традиционной Корее мог быть виден сквозь редкое плетение шляпы из конского волоса» [Nelson, 1998, с. 117]. Все вместе – пучок, повязка и ее застежки, тип шляпы и ее украшения – представляло собой прозрачный для носителя культуры текст, содержащий необходимую информацию об обладателе головы. «Кажется парадоксальным, что, хотя волосы всегда держали под контролем, не позволяли им свободно развеваться, и плотно прикрывали, значение, придаваемое особой прическе, особенно пучку взрослого мужчины, было настолько эмоционально нагружено, что защита пучка, случалось, приводила и к убийству, и к самоубийству. Сама жизнь представлялась менее важной, чем сохранение этой прически. Волосы, выражая конфуцианский принцип, согласно которому члены общества должны были знать подобающие им места и вести себя соответственно, могли, таким образом, быть причиной

[6] В сериале появляются и другие вампиры, но роль их в большинстве случаев незначительна, а жизнь в качестве вампиров оказывается очень короткой. Исключение представляет собой лишь заезжий древний вампир, охотящийся на Гви, который появляется в первой серии, получает смертельные увечья в схватке со своим противником и умирает, успев перед тем «обратить» Ким Сон-ёля, переложить на него обязанность уничтожить Гви и передать ему свое солнцезащитное одеяние.

неконфуцианского насилия» [там же, с. 108]. Гви из манхвы уже противопоставлял себя столь важной традиции, а в сериале этот аспект усилили: не просто с распущенными, но еще и с подрезанными волосами мог расхаживать преступник, раб, дикарь, умалишенный, малолетний ребенок, но не взрослый дееспособный мужчина. Своей прической Гви бросает вызов культуре, среди представителей которой обитает, и это дополняется общим видом его одежды – богатой, но наброшенной как придется, а не надетой по всем правилам. Даже решив ближе к финалу выйти из подземелья и самому занять трон, Гви является перед министрами с пучком на голове, но в небрежно распахнутом верхнем монаршем одеянии.

Гви игнорирует и требования этикета – он со всеми разговаривает в фамильярном стиле [Котельникова, Цой, 2017, с. 43-44], не делая исключения даже для престарелого монарха, в то время как «... базовые лингвистические правила обращения и выражения почтения, которые присутствуют в корейском языке в виде определенных речевых стилей, восходят к базовой конфуцианской идее надлежащих отношений – между правителем и министром, отцом и сыном и мужем и женой» [Śleziak, 2013, с. 29]. Он публично глумится над придворными обычаями и незыблемыми правилами поведения – кладет руку на плечо старому правителю, требует, чтобы молодая жена наследника поднесла ему чарку, придя на заседание государственного совета, усаживается на столик перед ваном (заслонив его от министров). Обычаи и нормы вообще мало его беспокоят: его попытка объявить ваном себя самого – это демонстративный разрыв с освященной веками процедурой назначения преемника (тем более что законный наследник жив и от престола не отрекался). Застигнутый рассветом вдалеке от своего убежища, Гви разрывает свежую могилу, выбрасывает мертвеца из гроба и занимает его место, а вечером нападает на почтительного сына покойного, явившегося совершить поминальные обряды. И убитому им принцу Садо Гви отказывает в праве на погребение – его тело годами висит на стене в подземелье вампира. Гви пренебрегает и человеческой моралью, и законами государства Чосон, и этикетом, но именно последнее оказывается едва ли не наиболее значительным.

С XVII века в Чосоне отмечается повышенное внимание ученых-конфуцианцев к этикету, так что из отдельных трактатов, регламентирующих поведение достойных людей в различных обстоятельствах, формируется полноценная отрасль научного знания того времени. «... С выходом книги Ким Джансэна <...> "Общий свод семейных обычаев и обрядов" возникла новая наука – учение об этикете, которая и поныне пользуется большой популярностью среди различных слоев корейского общества. Ким Джансэн считал, что сущностью этикета является не бессознательное следование ритуалам, а сознательные усилия по соблюдению сущности этикета. <...> Поскольку учение об этикете считало и считает своим кредо неизменное соблюдение установленных порядков как в семье, так и в обществе в целом, оно служило как бы связующим звеном между государством и семьей...» [Ли, 2000, с. 236-237]. Так что отношение Гви к вопросам этикета – не просто проявление его невоспитанности и чуждости конфуцианству. Своим поведением он покушается на благополучие общества, на прочность государства, на сам миропорядок, и это гораздо опаснее его пищевых привычек. Даже на самом поверхностном уровне это очень явный маркер того, что Гви находится вне системы правильных человеческих взаимоотношений, системы, имеющей большую ценность и для жителя Чосона XVIII века, и для современного корейца.

В отличие от Гви, у Ким Сон-ёля есть и настоящее имя, и семья – в первой серии появляются его родители и девушка, на которой он вскоре собирался жениться. За 120 лет до начала основного действия у него было уважаемое положение в обществе – он усердно изучал конфуцианскую литературу и не менее усердно исполнял некие обязанности на государственной службе. Спокойный ход его достойной жизни был нарушен трагическими событиями, последовавшими за раскрытием планов его друга-принца по избавлению от Гви. Все близкие Ким Сон-ёлю люди погибают, а сам он становится вампиром, и, с большим трудом смирившись со своей трансформацией, отныне посвящает себя достижению цели, которая оказалась не по силам принцу. Таким образом, его превращение в условно-бессмертное существо не является результатом его собственного выбора, но преподнесено в контексте долга перед покойным другом и перед отечеством.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Несмотря на свою вынужденную, так сказать, диету, Ким Сон-ёль старается по возможности себя ограничивать[7] и, ведя замкнутый образ жизни, все равно то и дело приходит людям на помощь. В результате у него появляются верные помощники – слуга Хо-чжин и *кисэн*[8] Су-хян, которых он когда-то спас, любимая девушка и множество благодарных ему людей. Будучи вампиром, он все равно включен в систему межличностных связей. Внешне он выглядит именно так, как и подобает ученому благородного происхождения: опрятно одет, тщательно причесан[9], носит шляпу-«кат» из конского волоса, соответствующую его статусу[10]. Правила вежливости герой соблюдает, этикет и придворные обычаи чтит: так, собираясь предстать перед старым правителем Ён-чжо и открыться ему, он не забывает облечься в свое старое придворное одеяние, а разговор с монархом ведет, преклонив колени, как того требует ситуация. И среди внутренних конфликтов, терзающих героя, как минимум равное место рядом с конфликтом хищного кровопийцы и человеческого существа занимает конфликт между любовью к героине и долгом перед страной – чисто человеческий и нередкий для «классического» сагыка.

И еще одна тема связывает ким Сон-ёля с людьми вообще и культурой Чосона XVIII века – в частности: тема словесности, книг и книжного знания. Главный герой, как уже говорилось, ученый-конфуцианец и обладатель большой библиотеки, в которой нашлось место и серьезным книгам по истории, и романам про любовь. Среди подвигов его – спасение студентов и наставников конфуцианской академии Сонгюнгван, с которыми планировал расправиться Гви. Выдающая себя за юношу Ян Сон занимается продажей книг, параллельно пробуя себя в качестве писателя – она сочиняет истории про Ученого, гуляющего ночью и спасающего беззащитных людей. Своего персонажа Ян Сон даже ставит в один ряд с Хон Гиль-доном, народным героем, повесть о котором действительно была очень популярна в ту эпоху [там же, с. 260], и это дополнительно служит укоренению героя сериала в корейскую почву. Главные герои вместе бродят по книжным лавкам, вместе читают книги, ищут записи покойного наследного принца, в которых предположительно содержится инструкция по борьбе с Гви, вместе пытаются найденную инструкцию расшифровать. И хотя в сериале успехи героини в области распространения литературы и живой интерес простого народа к увлекательным книжкам (в том числе и фривольного содержания) показан все же в несколько преувеличенном виде – весь Ханян-Сеул читает запоем, гоняется за новинками и обсуждает их, но в основе своей эта картина не противоречит фактам. На XVIII век пришелся один из периодов расцвета грамотности и книжной культуры в Чосоне, в том числе – и литературы, написанной на хангыле, доступной широкой аудитории [там же, с. 259-260]. И когда природа Ким Сон-ёля становится известна, и он сталкивается с суеверной враждебностью со стороны людей, именно новая книга Ян Сон про Учёного оказывается самым эффективным инструментом, способным вытеснить страх и заменить его доверием. И этот сюжетный поворот нельзя отнести к числу безоговорочных анахронизмов.

В итоге Ким Сон-Ёль, учёный-вампир, оказывается не только успешно «вписан» в эпоху с ее конфуцианскими ценностями, сложным этикетом и жестко регламентированными костюмами, но и окружен людьми, которые охотно с ним взаимодействуют, уважают его и доверяют ему. Очень красноречив в этом отношении один из эпизодов 18-й серии: к этому времени сам себя усадивший

[7] Герой питается кровью либо животных, либо людей, которые добровольно с ним делятся, изредка, впрочем, позволяя себе воспользоваться кровью заведомых негодяев (что, конечно, ставит его в несколько двусмысленное положение). С другой стороны, в сериале задействуется одна из шаблонных для западных «вампирских» сериалов сцен – когда главная героиня спасает вампира, делясь с ним кровью, однако эта ситуация в «Ученом» подана в облагороженном виде. Происходит своего рода обмен между главными героями: кровь самого Ким Сон-ёля обладает свойством мгновенно заживлять человеческие раны, и перед тем, как отведать крови Ян Сон, он уже не раз исцелял ее таким образом.

[8] Кисэн – профессиональная куртизанка, в обязанности которой входило развлечение гостей изысканной беседой, музыкой и танцами. Су-хян представлена в сериале как кисэн высокого ранга, распорядительница дома для мужского досуга, который посещают высокопоставленные клиенты.

[9] Несколько раз Ким Сон-ёль появляется с распущенными волосами, но это сцены внутренней борьбы хищника и человека в душе героя, в которых ему всякий раз удается взять под контроль свои инстинкты вампира.

[10] Впрочем, переодетой в мужскую одежду Ян Сон тоже случается надевать такую шляпу, хотя ее приемный отец ката не носит.

ISSN 2227-6165

на трон Гви решает было добиться народной любви, для чего принимается плодить в окрестностях города новообращенных вампиров, а затем лично уничтожать их на глазах у перепуганного простонародья. Но инициативу у него перехватывают объединившиеся низложенный молодой правитель и Ким Сон-ёль. И вот после завершения очередной ночной схватки с вампирами простые люди, выбравшись из укрытий, робко подходят к своим совершенно обессиленным спасителям, окружая их. В одном из них они узнают своего законного монарха, но второй в этот момент выглядит так, что никаких сомнений в его вампиризме не остается – красные глаза, клыки, забрызганное кровью лицо. Положение его отчаянное: численное преимущество явно на стороне людей, а он после сражения не может даже устоять на ногах. Но тут из толпы выступает совсем молоденькая девушка, которую Ким Сон-Ёль недавно спас, подбегает к нему и поддерживает, помогая подняться с земли. Остальные догадываются, что перед ними тот самый ночной учёный из книжки, и следуют ее примеру. В следующей сцене, уже при свете дня, правитель и вампир мирно беседуют на фоне играющих детей, причем Ким Сон-ёля еще и пытаются угостить сладким картофелем. Ким Сон-ёль принят человеческим обществом как свой, Гви же, несмотря на все его ухищрения, так и остается чужим, изгоем.

***

Культура Кореи в эпоху Чосон – это культура достаточно замкнутая, чувствительная к проблеме границ и оберегающая себя от слишком уж очевидных внешних влияний. «"Своим" для Кореи считались как родная культура, так и (а возможно, и в большей степени) культура Китая – "Срединного государства", символического "центра" норм и морали, на которые следовало равняться. "Чужим", "варварским" соответственно считалась периферия, то есть все остальные страны» [Чеснокова, 2018, с. 287]. Но встраивание вампирской тематики в такого рода условия, создание вампира сугубо корейского, вампира-аборигена оказалось вполне возможным, как то и демонстрирует пример «Учёного, гуляющего ночью». Оба центральных нечеловеческих персонажа сохраняют характерные признаки, позволяющие аудитории видеть в них хорошо знакомых по западным образцам популярной культуры «классических» вампиров. Но безоговорочно «положительным» героем один из них становится не только за счет своей любви к людям и готовности жертвовать собой ради их безопасности. Уважительное отношение к принятым в корейском обществе правилам и условностям тоже весьма важно, и последовательное нежелание «отрицательного» вампира им следовать укладывается во вполне конфуцианскую логику повествования. Персонаж, который не соблюдает речевого этикета и носит неподобающую прическу, самым буквальным образом разрушает и жизнь отдельных людей, и моральные устои чосонского общества, и само государство. А персонаж, который стремится все делать по правилам, да к тому же еще и занимает положение учёного книжника, хранителя знания – прилагает все силы к тому, чтобы это разрушение остановить и, в итоге, останавливает. И сочетание элементов корейского фьюжн-сагыка и носящего заимствованный характер повествования о вампирах тем самым приобретает органичность и обогащает обе разновидности сериального жанра.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Айдол-вампир / 뱀파이어 아이돌 (2011-2012, реж. Ли Гын-ук, Республика Корея), игр.
2. Ангел / Angel (1999-2004, реж. Д.А. Контнер и др, США), игр.
3. Быть человеком / Being Human (2008-2013, реж. К. Тиг и др., Великобритания), игр.
4. Вампир-детектив / 뱀파이어 탐정 (2016, реж. Ким Га-рам, Республика Корея), игр.
5. Вампир-прокурор / 뱀파이어 검사 (2011, реж. Ким Пён-су, Республика Корея), игр.
6. Великий принц / 대군 (2018, реж. Ким Чон-мин, Республика Корея), игр.
7. Дракула-2000 / Dracula 2000 (2000, реж. П. Люссье, США), игр.
8. Другой мир / Underworld (2003, реж. Л. Уайзман, США / Германия / Великобритания / Венгрия), игр.
9. Кровь / 블러드 (2015, реж. Ким Мин-Су, Ли Чжэ-хун, Республика Корея), игр.

ISSN 2227-6165

10. Легенды нашего города / 전설의 고향 (2009, реж. Ли Мин-хон и др., Республика Корея), игр.
11. Лунный свет / Moonlight (2007-2008, реж. Ф. Туа и др, США), игр.
12. Рыцарь навсегда / Forever Knight (1992-1996, реж. А. Крокер и др., Канада / Германия), игр.
13. Тайная дверь / 비밀의 문 (2014, реж. Ким Хён-сик, Республика Корея), игр.
14. Трон / 사도 (2015, реж. Ли Джун-ик, Республика Корея), игр.
15. Узы крови / Blood Ties (2007, реж. Д. Даннисон и др., Канада) игр.
16. Учёный, гуляющий ночью / 밤을 걷는 선비 (2015, реж. Ли Сон-джун, Республика Корея), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антонов С.А.* Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре. // «Гость Дракулы» и другие истории о вампирах: Сборник / Пер. с англ., нем., фр. – Санкт-Петербкрг: Азбука-классика, 2007. – С. 5-86.
2. *Котельникова Е.В., Цой С.А.* Влияние конфуцианской системы образования на язык и культуру Южной Кореи (исторический аспект) // Язык: История и современность, 2017, №2. – С. 42-56.
3. *Ли Г.-Б.* История Кореи: новая трактовка. – Москва: ООО ТИД Русское слово», 2000.
4. *Чеснокова Н.А.* Гора Пэктусан и оппозиция «свой – чужой» в «Описании избранных деревень» (Тхэнниджи, 1751 г.) Ли Джунхвана (1690–1756?) // Вестник РГГУ № 12 (45) ч. 2, Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение», 2018. – С. 285-296.
5. *Burns S.* Vampire and Empire: Dracula and the Imperial Gaze // eTropic 16.1 (2017). – https://journals.jcu.edu.au/etropic/article/view/3563 (дата обращения – 11.08.2019).
6. *Hwang Y-M.* South Korean Historical Drama: Gender, Nation and the Heritage Industry . A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of St Andrews, 2011. https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/1924 (дата обращения – 11.08.2019).
7. *Lee S-A.* Fairy-Tale Scripts and Intercultural Conceptual Blending in Modern Korean Film and Television Drama // Grimms' Tales around the Globe The Dynamics of Their International Reception. Detroit: Wayne State University press, 2014. – S. 275-294.
8. *Nelson S.M.* Bound hair and Confucianism in Korea // Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures. SUNY Press, NY, 1998. – S. 105-119.
9. *Śleziak T.* The Role of Confucianism in Contemporary South Korean Society // Rocznik Orientalistyczny, T. LXVI, Z. 1, 2013. – S. 27-46.

REFERENCES

1. Antonov S.A. *Tonkaja krasnaja linija. Zametki o vampiricheskoj paradigme v zapadnoj literature i kul'ture* [Thin red line. Notes on the vampiric paradigm in Western literature and culture]. In *"Gost' Drakuly" i drugije istoruji o vampirah* ["Dracula's Guest" and Other Vampire Stories]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika, 2007. Pp. 5-86.
2. Burns S. *Vampire and Empire: Dracula and the Imperial Gaze*. In *eTropic* 16.1 (2017).
3. Chesnokova N.A. *Gora Paektusan I oppozitsija "svoj-chuzhoj" v "Opisaniji yzbrannih dereven'* (T'aengniji, 1751) Yi Chung-hwana (1690–1756?) [Mountain Paektu and the concept of "friend or foe" in the "Description of the Selected Villages" (T'aengniji, 1751) by Yi Chung-hwan (1690–1756?)]. In *Vestnik RGGU* № 12 (45), issue 2. Serija "Istorija. Filologija. Kulturologija. Vostokovedenije". 2018. Pp. 285-296.
4. Hwang Y-M. *South Korean Historical Drama: Gender, Nation and the Heritage Industry*. A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of St Andrews, 2011.
5. Kotelnikova E.V., Tsoj C.A. *Vlijanije konfutsianskoj sistemy obrazovanija na jazyk I kul'turu Juzhnoj Korei (istoricheskij aspekt)* [The Confucian education system influence on the language and culture of South Korea (historical aspect)]. In *Jazyk: Istorija i Sovremennost'*. 2017, №2. Pp. 42-56.
6. Lee G.-B. *Istorija Korei: Novaja traktovka* [History of Korea: a new interpretation]. Moscow, OOO TID Russkoje slovo. 2000.
7. Lee S-A. *Fairy-Tale Scripts and Intercultural Conceptual Blending in Modern Korean Film and Television Drama*. In *Grimms' Tales around the Globe The Dynamics of Their International Reception*. Detroit, Wayne State University press, 2014. Pp. 275-294.
8. Nelson S.M. *Bound hair and Confucianism in Korea*. In *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*. SUNY Press, NY, 1998. Pp. 105-119.
9. Śleziak T. *The Role of Confucianism in Contemporary South Korean Society*. In *Rocznik Orientalistyczny*, T. LXVI, Z. 1, 2013. Pp. 27–46.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-115-124

ISSN 2227-6165

Е.В. Подобуева
студентка бакалавриата «Школы философии»,
стажер-исследователь НУЛ «Трансцендентальной философии»
НИУ «Высшая школа экономики»
katrin-arabesk@yandex.ru

КРИЗИС ИСКУССТВА: МАЛЕВИЧ, БЕРДЯЕВ, ГЕРШЕНЗОН

Статья посвящена рассмотрению проблемы кризиса искусства в России начала XX века на примере супрематического творчества К. Малевича и философских воззрений Н. Бердяева и М. Гершензона. К. Малевич представлял собой уникальный феномен в мире искусства первой половины двадцатого столетия. Он сумел воплотить в супрематизме сущность «искусства ради искусства», стремление к выходу за данность эмпирической реальности. Подобное стремление было крайне важно для М.О. Гершензона, который видел обращение к «внеэмпирическому» необходимым для избавления от тяжких оков «прошлого», которые в том числе представляются одними из атрибутов кризиса искусства. Похожая позиция была актуальна и для Н. Бердяева, однако, с одной существенной оговоркой: он полагал, что идеи Малевича только лишь отражают наличие самого кризиса, но не выводят ни к чему новому, потому как подобное искусство обезличено, лишено духовного. Тем не менее, если обращаться к философским текстам Малевича, можно обнаружить определенное несоответствие тезису Бердяева, так как для него самого ключевым понятием его философии и творчества остается интуиция, неразрывно связанная с понятием духовного. Именно посредством взаимодействия данных понятий, согласно Малевичу, возможно истинное искусство.

Ключевые слова: кризис искусства, Малевич, Гершензон, Бердяев, творчество, свобода, супрематизм

The article is devoted to the consideration of the problem of the art crisis in Russia at the beginning of the twentieth century using the example of the Suprematist work of K. Malevich and philosophical views of N. Berdyaev and M.O. Gershenzon. K. Malevich was a unique phenomenon in the art world of the first half of the twentieth century. He managed to embody in Suprematism the essence of “art for art's sake”, the desire to go beyond the given empirical reality. Such an aspiration was extremely important for M.O. Gershenzon, who saw the appeal to the “extra-empirical” necessary to get rid of the heavy shackles of the “past”, which, among other things, seem to be one of the attributes of the art crisis. A similar position was relevant for N. Berdyaev, however, with one significant caveat: he believed that Malevich’s ideas only reflect the existence of the crisis itself, but do not lead to anything new, because such art is depersonalized, devoid of spiritual. Nevertheless, if we turn to the philosophical texts of Malevich, we can find a certain discrepancy with the thesis of Berdyaev, for him, the key concept of his philosophy and creativity remains intuition, inextricably linked with the concept of the spiritual. It is through the interaction of these concepts, according to Malevich, true art is possible.

Keywords: the crisis of art, Malevich, Gershenzon, Berdyaev, creativity, freedom, suprematism

Введение

Остро вставшая проблема кризиса культуры и искусства начала XX века порождает соответствующий вопрос о его преодолении. Кризис этот был самоочевидным, и реакции на него не заставили себя ждать. Одним из художников, преодолевшим его, был Малевич, дав миру «новое искусство», вполне подходящее под уже ставшее классикой определение «искусства ради искусства». В рамках настоящей статьи Малевич рассматривается нами как «дикарь» со свойственной ему «дикарской» свободой. Эта свобода, находя свой отклик в его искусстве и философии, дала возможность для преодоления кризиса. Примечательным и важным для нас является отношение к Малевичу его современников и их понимание его творчества. В данной статье мы рассмотрим взгляды

© Подобуева Е.В., 2020

ISSN 2227-6165

Бердяева и Гершензона в контексте кризиса искусства. Будет показана противоположность их позиций на примере супрематического творчества Малевича.

Исследуя проблему того, как творчество Малевича отвечает на кризис искусства начала XX века, мы должны проанализировать и вопрос о том, смог ли сам Малевич его преодолеть. Разумеется, настоящий вопрос сложен и многогранен, и, раскрывая его в рамках данного текста, мы условимся о том, что будем в основном говорить о проблематике, разворачивающейся в начале XX века, а процессы, происходившие после угасания первой волны авангарда, мы примем во внимание исключительно в контексте подведения итогов о влиянии супрематизма на дальнейшее развитие русского искусства.

Возвращаясь к тезису об отношении к Малевичу современников, важно упомянуть, пусть и очевидный, но немаловажный факт о том, что еще при жизни его идеи вызвали крайне бурные дискуссии в общественном пространстве того времени. Впоследствии же они переросли в определенный диалог: нам известны свидетельства о переписках и дискуссиях Малевича с Матюшиным, Эль Лисицким, Эттингером, Александром Дорнером и другими. Но важнейшим для данной работы остается интерес к Малевичу Гершензона, потому как именно он впоследствии перерастает в активное творческое взаимодействие. Обосновать подобную заинтересованность антиковеда, философа и историка русской культуры художником-новатором можно предположением о том, что Гершензон, кажется, увидел в Малевиче «чистого неиспорченного дикаря, и притом, гения» [Букша, 2013, с. 58]. Вероятно, он находил в этом революционном новаторстве Малевича некое решение проблем, волновавших его самого. Гершензон и Малевич вели активную переписку, обсуждая в ней не только вопросы искусства, но и проблемы философии. При этом, сам Малевич, согласно свидетельствам, был мало знаком с философскими произведениями. Гершензон же, вероятно, был единственным философом, тексты которого тот внимательно прочитал [Левина, 2015, с. 20]. Плодами этого творческого взаимодействия стал не только диалог философа-художника, но и постепенное «офилософствование» творчества Малевича. Именно Гершензон вдохновлял его на фиксацию «философских размышлений» в тексте [Малевич, 2000, т.3, с. 327-353] и, вне всякого сомнения, крайне успешно. Впоследствии Малевич напишет ряд философских работ, например, такие как: «Бог не скинут» (1922 года) и «Супрематизм: Мир как беспредметность или Вечный покой» (1918-1924 годов).

Знакомство же Гершензона и Малевича произошло через племянницу Бердяева – Наталью Давыдову [Букша, 2013, с. 58], которая входила в общество «Супремус». Как отмечает А. С. Шатских, скорее всего, именно благодаря ей Бердяев вообще узнал о супрематизме [Шатских, 2000, с. 39], относительно которого он критически высказался в своей лекции «Кризис искусства», прочитанной, вероятно, 1 ноября 1917 года[1]. Кроме того, Бердяев в 1915 году видел картины Малевича, однако впечатления они на него не произвели (приводится по: [Бычков и др., 2017, с. 21-22]). Лекция «Кризис искусства» вызвала своеобразный фурор; в том числе, известно о том, что Малевич был знаком с ее содержанием. Если учесть тот факт, что лекция могла быть прочитана еще в 1916 году, то в письме к Матюшину того же года мы, вероятно, можем увидеть реакцию Малевича на неё: «В Москве было уже несколько лекций, и Белый и Бердяев собирают монету за наш счет» [Вакар, Михиенко, 2004, т.1, с. 100]. Его возмущенный тон совершенно понятен: в своей лекции Бердяев обвиняет супрематистов и футуристов в «поверхностности» их идей, в то время как для самого Малевича супрематизм – особенно это актуально для его более позднего творчества – мыслился не только как истинное искусство, но и как своеобразная онтологическая система.

Стоит отметить, что 10-е года XX века пришлись на расцвет русской философии Серебряного века: в 1914 году был опубликован главнейший труд Флоренского «Столп и утверждение истины», в 1916 году в свет выходит «Смысл творчества» Бердяева, а в 1917 году публикуется «Свет невечерний» Булгакова. Кажется, что представители философии Серебряного века, которая во многом была философией христианской, могли выступать скорее в качестве оппозиции к авангардному движению

[1] Хотя есть сведения (приводится по [Сидорина, 2012, с. 433]), что Бердяев читал данную лекцию еще в 1916 г.

ISSN 2227-6165

тех же лет. В связи с этим еще более удивительным кажется творческое взаимодействие Малевича и Гершензона, которого также можно отнести к представителям русской религиозной философии. Более того, Гершензон был инициатором создания сборника «Вехи», вышедшего в 1909 году, среди авторов которого были, в том числе ранее нами упомянутые, Бердяев и Булгаков. Интересно отметить, что проблематика «Вех» была связана с кризисом интеллигенции, а, следовательно, и с кризисом культуры, носителем которой была интеллигенция. Все это дает плодотворную почву для анализа заданной нами проблемы.

«Свобода дикаря» К. Малевича

Своеобразное «Дикарство», как мы уже условились ранее, стало тем, что зацепило Гершензона в Малевиче. Однако, все же, необходимо прояснить, в чем именно оно заключалось; для этого стоит обратиться не только к супрематистскому искусству, но и к текстам Малевича, в которых выражаются его основные взгляды как теоретика искусства и философа. Наиболее значим для настоящего исследования манифест «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1916 год). В нем формируется основная позиция автора о необходимости радикального отказа от искусства, «копирующего реальность» [Малевич, 2017, с. 15-21] в направлении «искусства ради искусства», как выхода в область «беспредметного», трансцендентного. Так, согласно Малевичу, все созданное ранее искусство, в своем подражании реальности было лишь «копиркой, грабежом и фальсификацией» [там же, с. 21]. Для Малевича «творить значит жить, вечно создавать новое и новое» [там же, с. 20], а в условиях подражания чему-либо уже существующему в реальной данности творение принципиально нового невозможно. Таким образом, всё, что было создано искусством «реалистичным» стоит перечеркнуть, потому как никакой ценности оно не имеет и представляет собой лишь жалкие копии самой прекрасной картины – «живой природы» [там же, с. 21]. Можем ли мы рассматривать данные идеи в контексте возвращения к «дикому», «первозданно новому»? И да, и нет. Малевич предлагает радикальный отказ от старых правил, но говорит он скорее о новом этапе развития искусства. Здесь видится удачным выражение: *прогрессивное обнуление*. То есть, с одной стороны, происходит радикальное перечеркивание прошлого, и в этом смысле некий откат назад – обнуление. С другой стороны, за счет этого обнуления делается шаг вперед, призванный не только преодолеть былые несовершенства, но и подвести искусство к новому этапу его развития: отказу от формы в пользу чистого содержания.

Понятие чистого содержания стало для Малевича одним из основных положений его теории, в которой супрематизм является искусством, дающим возможность для полного освобождения этого самого содержания от формы. В данной теории в качестве основы полагается «черный квадрат», представляющий собой «нуль форм». Согласно Малевичу, «черный квадрат» нельзя разложить на составные части, он как бы *первичен*. Мы можем изобразить овал, пририсовав к нему определенное количество «палочек» и «точечек», и наш разум уже сможет вычленить из этого схематичного рисунка образ какой-нибудь лошади или осла [там же, с. 15-16]. «Черный квадрат» же мы можем изобразить, лишь нарисовав сам «черный квадрат». Да, «черный квадрат» имеет некоторую форму, в привычном понимании этого слова, но сама форма его есть чистое неделимое содержание. Таким образом, супрематизм есть искусство чисто содержательное. Важно отметить, что «черный квадрат» и прочие супрематические объекты, существующие в мире беспредметного, не являются в полной мере объектами реального мира, они не копируют его, а скорее создают[2], и в этом смысле супрематизм представляется путем к трансцендированию, к выходу за грани реальности. Человек, закрепощённый «формами реального мира» стремится избавиться от этих оков, но он может это сделать лишь благодаря своей интуиции, «творческому порыву», посредством которого создается не только истинное искусство [Малевич, 2017, с. 28-30], но и становится возможна мысль, свободная и чистая, осуществленная разумом в попытке выйти в область трансцендентного, «беспредметного».

[2] Весь универсум супрематизма конструируется посредством видоизменений «черного квадрата» по форме, путем «движения» («черный квадрат», «черный крест», «черный круг»), и по цвету («черный квадрат», «красный квадрат» (как «цветность вообще»), «белый квадрат»).

ISSN 2227-6165

Все вышеназванное может интерпретироваться в защиту тезиса о «дикарстве» Малевича. Он действительно «дикарь» в своем «дерзком новаторстве», в своей радикальности. «Дикарство» здесь не столько возвращение к «первобытности», сколько обнуление прошлых результатов за их ненужностью в пользу возведения нового (и единственно верного и возможного) этапа искусства. В этом и обнаруживается его «свобода дикаря», свобода *воз-рождения* нового искусства из пепла «творческого опыта» прошлых веков, намеренно сожжённого во имя искусства истинного.

Невозможно отрицать революционность идей Малевича и его заявку на победу над кризисом искусства. Действительно, и «прогрессивное обнуление», и определение нового места искусства, и того, как быть на этом новом месте, на первый взгляд, должно решить проблемы старого искусства, пришедшего в упадок и погрязшего в канонах. Однако подобные заключения, скорее, относятся к тому, как сам Малевич чувствовал свое творчество, и к тому, каким хотел его видеть. Даже опуская самоочевидный факт о том, что искусство авангарда было и остается непонятно массам, реакция на данное новаторство была совершенно неоднозначна также и среди современного Малевичу круга интеллигенции. Например, однажды Соллертинский сказал Малевичу: «[если Вы]…поднимите руки, вытяните их и опустите, коснитесь пальцами асфальта и посмотрите между ног. Тут можно познать больше, чем в чёрном квадрате!» (цит. по: [Букша, 2013, с. 49]). А знаменитый Бенуа говорил о «Черном квадрате» как об акте «самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного, приведёт всех к гибели» (цит. по: [Шарп, 1993, с. 45]).

Современники Малевича пытались подобрать к его идеям разные ключи, некоторые из которых включали в себя и полное отторжение супрематизма как несостоятельной теории. Он был искусным мастером, который ввел в недоумение даже профессионалов своего дела. В этом тоже видится революционность – в ее неожиданности. Мы также не можем не упомянуть позиции, согласно которой сама идея беспредеметности, воплощенная Малевичем в его супрематизме, витала в воздухе, а её появление было лишь вопросом времени [Букша, 2013, с. 46]. Однако подобные замечания необходимы нам лишь для лучшего понимания контекста, в котором существовал и развивался супрематизм; гораздо важнее же для нас философия, которую выстроил Малевич вокруг своего искусства.

М. О. Гершензон о «Кризисе культуры»

Гершензон считал Малевича творцом, не отравленным умирающей культурой, а его «черный квадрат» символом «нигилистического освобождения». Вероятно, освобождения от тех самых оков «предметной реальности» через прорыв в область трансцендентного. Гершензон смотрел на Малевича как на деятеля с оригинальными философскими мыслями, громящего уже умирающее старое искусство, и создателя нового, граничащего с философией. Малевич писал письма Гершензону, где описывал свои философские идеи и взгляды. Так в одном из них художник говорит: «Не знаю, как Вы отнесетесь к моим решениям, но я вижу в Супрематизме, в трех квадратах и кресте, начала не только живописные, но всего вообще» [Малевич, 2000, т.3, с. 343]. Это дает нам основания для рассмотрения супрематизма не только как «манифеста нового искусства», но и как полноценной философской онтологической концепции.

Гершензона крайне волновал вопрос кризиса культуры, чему посвящено его одноименное произведение: «Кризис современной культуры» (1917)[3], и о чем также идет речь в «Переписке из двух углов» (1921) и, отчасти, в «Тройственном образе совершенства» (1918). Важнейший для нас тезис сформирован Гершензоном в «Переписке», где он говорит о том, что человек, обремененный современной культурой, не может «воспарить к свободе» [Гершензон, Переписка…, 2017, с. 36]. Также, в «Тройственном образе совершенства» звучит тезис, перекликающийся с одной из главных идей Малевича, о том, что труд копирующий «неполон», а следовательно, не может выражать

[3] Указан год, когда данная лекция была прочитана. Текст же, был опубликован только в 1992 г.

ISSN 2227-6165

истинное творчество, потому как в нем невозможно достижение *образа совершенства* [Гершензон, Тройственный образ..., 2017, с. 87]. Кажется, что программа Малевича с его «свободой дикаря» способна удовлетворить вышеперечисленные потребности, необходимые для преодоления кризиса. Однако, прежде всего, следует уделить внимание вопросу о том, в чем же конкретно заключалась проблема «обременения культурой», и как Гершензон предлагал ее разрешить.

Когда Гершензон пишет о невыносимо давящей тяжести культуры и о внутреннем желании не иметь на себе этого груза, от которого едва ли возможно избавиться[4], он все же не отрекается от всех прежних знаний (включая, в том числе, и грамоту) [Гершензон, Переписка..., 2017, с. 33-36]; а говорит скорее о необходимости самостоятельной мысли и рефлексии: «В наследии отцов ценно не столько содержание, сколько методы» [там же, с. 33-34]. То есть, если мы не будем принимать на веру истины, открытые предками, а скорее прибегнем к анализу методов, которые они использовали, совершенствуя и применяя их в познании мира, мы сможем как проверять старые положения науки, так и открывать новые. Тогда человек не будет перегружен фактологическим материалом, который не дает ему никакой пользы, а лишь затуманивает сознание.

Кризис современной культуры также обнаруживается в обезличивании и чистом потреблении труда-творчества, что, в том числе, побуждает Гершензона призывать к отказу от «знаний предков». Обезличивание, как полагает Гершензон, главный враг истинного творчества [Гершензон, Тройственный образ..., 2017, с. 86-88]. Но разве искусство Малевича не обезличивает? Ведь все, что в нем есть, это только представления *форм* и *цветности*. Однако, Гершензон понимает под *не-обезличенным* творчество, включающее в себя *личную заинтересованность* творца, которая представляется самым ценным в данном виде труда [там же, с. 86-87]. Несомненно, идеи Малевича и его супрематизм были определенным признаком самостоятельного и независимого решения в искусстве, а главное – нового, без оглядки на «опыт предков». И в этом, действительно, видится как бы утверждение «личности» в смысле самостоятельности мышления и творчества – *личной заинтересованности*.

Гершензон, очевидно, связывает кризис культуры, с «культом прогресса», который являл себя как абсолютное благо, стремившееся упразднить власть духа, несмотря на то что наука сама по себе есть лишь его орудие [Гершензон, Кризис современной..., 2017, с. 13-14]. Одна из основных проблем науки, по мнению Гершензона, заключается в том, что она в большинстве своем опирается на эмпирические данные, которые на самом деле достаточно скудны и ограниченны [там же, с. 15]. Вместе с тем, человек пренебрегает интуицией [там же, с. 18], которая, по всей видимости, мыслится автором как источник, подчиненный в полной мере мировому закону, связанный с духом. Дух же, в свою очередь, представляется как источник знания трансцендентного, не добытого в мире, но истинного. И здесь научное знание проигрывает тем, что не имеет никакой «абсолютной основы» – оно существует лишь как данное в мире и систематизированое разумом. Соответственно, должна ли борьба с подобным упадком означать возвращение главенства духа над научностью? Здесь, кажется, можно обратиться к Бердяеву, ведь мы можем видеть мотивы, сходные с его протестом против «онаучивания» философии и идеи о необходимости обретения человеком свободы через творческий акт.

Стоит также отметить, что, согласно Гершензону, проблема противоборства духовного и рационально-эмпирического уже проявлялась в ходе истории России до кризиса культуры, в том числе и в споре славянофилов и западников. Гершензон отмечает, что славянофилов во многом погубило то, что, развивая свою теорию, ядром которой было учение о душе, они постепенно от него отошли, и «религиозная идея в своем чистом виде постепенно отмерла совсем» [Гершензон, 1923, с. 214]. Беда западников же заключалась в том, что у них изначально не было той истинной опоры, потому как в своих идеях они ориентировались на чистую рациональность, забыв о духе [там же, с. 215]. Этот фрагмент также интересен тем, что в нём отчётливо прослеживается

[4] Подобная невозможность заключается также, в том, что человек находится под постоянным влиянием социума и пр. внешних факторов.

ISSN 2227-6165

мысль Гершензона о том, что церковный догмат и проявления духа могут не совпадать, так как «отмирание» религиозного в лагере славянофилов произошло во многом из-за чрезмерного преобладания православных догм, в слепом и бездумном следовании которым едва ли возможно отыскать истинный путь [там же, с. 214-215].

Но каким образом идеи Малевича могут соотноситься с предположениями, выдвинутыми Гершензоном о способах возрождения искусства и культуры из кризиса, предлагает ли Малевич путь освобождения от ее давящей «тяжести»? В целом, да, посредством отказа от самой культуры, что довольно схоже с позицией Гершензона. Так, в манифестах художника можно найти призывы к необходимости «снимать с себя огрубевшую кожу столетий» [Малевич, 2017, с. 40]. Кроме того, как уже было сказано ранее, Малевич выделяет понятие интуиции, благодаря которой возможно творение истинного искусства [там же, с. 28-32]. Сами супрематические формы есть «доказательство постройки форм[5] из ничего, найденных интуитивным разумом» [Малевич, 2017, с. 32]. Здесь кажется важным отметить, что Малевич читал «Тройственный образ совершенства» [Шатских, 2000, с.42], в котором, как мы уже заметили ранее, можно обнаружить несколько тезисов, перекликающихся с его идеями. Но, в отличие от Гершензона, Малевич полагает, что интуитивное чувство есть нечто вроде нового разума, или, по крайне мере, нечто непосредственно с ним связанное, в то время как для Гершензона разум противопоставляется интуиции, подобно эмпирическому и трансцендентному. И все же, для обоих мыслителей интуиция является тем, благодаря чему возможно «освобождение», а следовательно, и создание нового искусства. Для Малевича таковым становится супрематизм – «творчество интуитивного разума» [там же, с. 32], в рамках идей которого представляется возможным освобождение от «тяжести и духоты одежд, накопленных историческим опытом», за счет их обнуления, но при этом супрематизм сохраняет в себе некоторый *метод*, представляющийся в виде чистых содержаний, конструирующих реальность. Малевич становится той самой «свежей кровью», он настроен на радикальный слом и перемены, на отказ от нагромождений прошлого и обращение к духу, к интуиции. Гершензон открыто называет его «папуасом» [Малевич, 2000, т.3, с. 348], но исключительно в положительном контексте: как человека иного мира, способного привнести нечто радикально новое.

Н. Бердяев. Творчество и свобода

В рамках настоящего текста в качестве противопоставления гершензоновской открытости к творческому взаимодействию с супрематизмом мы рассмотрим позицию Бердяева. В своей лекции он очень четко определяет, что в связи с «кризисом» искусство претерпевает трансформации, главной из которых является попытка художников выйти за свои же пределы [Бердяев, 1990, с. 3]. И, несомненно, Малевич представляется ярким тому примером. Однако позиция Бердяева относительно той «запредельности», которой следуют все футуристы, включая Малевича, отлична от своеобразного трепета Гершензона перед «дикарем-новатором».

Бердяев полагал, что человек способен выйти за границы «объектного» мира именно посредством творческого акта [Бердяев, 2018, с. 33-34]. Само же творчество он разумеет как «потрясение и подъем всего человеческого существа, направленного к иной, высшей жизни, новому бытию» [Бердяев, 2016, с. 248]. Здесь важно отметить, что для Бердяева именно «творчество художественное лучше всего раскрывает сущность творческого акта» [Бердяев, 2018, с. 277]. В самом же творческом акте происходит утверждение индивидуальности человека посредством *свободы* как его «обязанности» перед Богом [Бердяев, 2016, с. 245], что, таким образом, дает ему возможность выхода в область трансцендентного через творчество-искусство. Следовательно, творчество, вероятно, не должно находиться в бесконечном перемалывании эмпирических данных, а должно стремиться к выходу за их пределы, и, быть может, даже отказу от этих данных. И тем не менее, Бердяев относился двояко к тем изменениям, которые повлек «кризис искусства».

[5] Форм супрематических.

ISSN 2227-6165

Отчасти отношение Бердяева к «революции в искусстве» было положительным, ибо кризис старого казался вполне очевидным [Бердяев, 1990, с. 3], а перемены, которые можно было наблюдать, в частности, у футуристов, были необходимы. Он также выступал противником искусства «канонического», полагая что оно как бы «задерживает творческую энергию» [Бердяев, 2018, с. 279-280], а соответственно препятствует полному осуществлению творческого акта. Однако в «Кризисе искусства» (1918) Бердяев пишет, что футуристы, хоть и выявили основные кризисные моменты «старого искусства», основанного на непосредственном отражении реальности, они лишь окончательно его разрушили, не дав противоядия от губительных процессов, происходивших в нем тогда [Бердяев, 1990, с. 11-12]. Соответственно, их эпоха уходит и должна смениться на «искусство создающее». Может ли стать этим новым этапом, по мнению Бердяева, Малевич, ведь в его творчестве явно прослеживается манифестация создания кардинально нового искусства? Но для Бердяева супрематизм остается лишь ступенью, иллюстрирующей кризис «канонического искусства», и в этом, как мы можем полагать, он видел единственный его плюс. Бердяеву казалось, что результатом «революции» должно стать «восстановление мира», в том числе мира искусства, а Малевич, в этом смысле, остается мыслителем, показавшим кризис, «освободившим чистый творческий акт», но, скорее, отрицающим и нигилистичным[6].

В чем же заключался его нигилизм по мнению Бердяева? Малевич, создавая некий «новый мир искусства», исключил из него и человека, и природу, в то время как для Бердяева создание искусства, исключающего *человечность*, представлялось ложным путем, не способным в своем итоге придти к полноценному воплощению творческого акта. Бердяев полагал, что после преодоления «кризиса канонического искусства» настанет время творческой религиозной эпохи [Бердяев, 2018, с. 280], в которой невозможно подобное *ничтожение* живого. Наилучшим образом корень бердяевского неприятия искусства Малевича можно рассмотреть в цитате: «Искусство должно стать новой, преображенной природой. Сама природа есть произведение искусства, и красота в ней есть творчество» [там же, с. 309]. Несмотря на то, что данная фраза (в особенности ее вторая часть) очень похожа на то, что говорил Малевич в своем манифесте [Малевич, 2017, с. 21], все же в ней просматривается существенное различие между двумя мыслителями: для Бердяева невозможен разрыв с природным, с живым в искусстве, который как раз и совершает Малевич. Путь, по которому идет супрематист, *внешне-нигилистический* и не дает никакой возможности для имманентности, «изжитости человеком», которая открывается лишь в *имманентно-творческом* преодолении искусства [там же, с. 306-307]. Только придерживаясь *имманентно-творческого* пути, возможен выход к теургии как совместному богочеловеческому творческому акту, в котором происходит творение «жизни в красоте» [там же, с. 307]. Так, мы можем предположить, что Бердяев порицал Малевича как раз за попытки уничтожить в своем искусстве «жизнь». Но Малевич, кажется, скорее пытался как бы «разобрать» наш мир на некие составляющие. Порвав с прошлым, с нагруженным «воровством реальности», он воссоздал философию, транслирующуюся через искусство, и вышел к чистым абсолютно абстрактным формам, заложив их в основу, открыв возможность к пониманию и конструированию не только искусства, но и, в определенном смысле, самого мира. То есть Малевич, не просто «уничтожил» человека, оставив лишь голые формы. Он, скорее, обнаружил возможность создания и человека, и природы через данные абстракции.

Заключение

На первый взгляд, идейная схожесть позиций Бердяева и Гершензона относительно кризисов, происходивших в начале XX века, действительно кажется очевидной. Оба они видели важнейшую проблему, породившую кризис, в потере главенствующих позиций духа. Воплощением кризиса искусства и культуры становится исчерпанность старого искусства и его невозможность сказать

[6] Например, заявление Малевича в статье «О музее» (1919 г.) о необходимости очистки музеев от хлама, которым он называет все былое искусство.

ISSN 2227-6165

ничего нового, в связи с чем происходит стремление творцов к выходу за границы [Бердяев, 1990, с. 3][7]. Однако, как мы показали в ходе данного исследования, все же имеются значительные различия между позициями двух мыслителей, преимущественно заключающиеся в полярном взгляде на то, какие именно итоги привнесли аванградные художники и, в частности, Малевич в искусство. Гершензон видел в дикарской свободе Малевича некую надежду на преодоление кризиса, для него та или иная интерпретация есть уже определенное культурное действие. Следовательно, интерпретация самого кризиса посредством творчества есть уже творчество, а значит, и возрождение, и выход. Бердяев же воспринимал то, что делал Малевич, по сути, просто как иллюстрирование самого кризиса, но никак не его разрешение. Искусство Малевича не вписывалось в бердяевский идеал религиозного творчества, которое должно было стать этапом, окончательно преодолевшим кризис.

Но можем ли мы все-таки говорить о том, что Малевич преодолел кризис искусства? Стало ли дикарство лекарством для современной ему культуры? Спасло ли оно ее посредством выведения на первый план таких понятий, как свобода, интуиция и возможность выхода к трансцендентному? Вероятно, да. По крайне мере, в рамках кризиса искусства XX века. Так, более сильной представляется позиция Гершензона, который разглядел в Малевиче нечто большее, чем художника, выдвигающего очередную идею «правильного искусства». Бердяев же видел в Малевиче лишь одну из ступеней, полагая, что, разобрав все до костей, он не вышел, по сути, ни к чему, кроме манифестации о необходимости отказа от прошлого наследия искусства, копирующего реальность. Но все же, в творчестве Малевича мы можем наблюдать проникновение философии через искусство; и Гершензон поддерживает художника в его стремлении к обретению большего, чем просто создание новой живописи. Быть может, то, что Малевич посредством своего творчества через интуицию вышел в область беспредметного-трансцендентного, обнаруживая «начала не только живописные, но всего вообще», стало именно тем, что требовалось для высвобождения культуры из ее кризиса – возвращением к главенству интуитивно духовного чувства.

Остается важным вопрос, подводящий окончательный итог данному тексту: насколько жизнеспособными оказались идеи супрематизма впоследствии? Сразу стоит отметить, что попытка ответа на данный вопрос будет произведена в контексте развития русского искусства, потому как на путь живописи в западной Европе и Америке в большей степени повлияли течения дадаизма и сюрреализма, например, на французских ситуационистов. Малевич умирает в 1935 году. В последние годы своей жизни он обращается к более реалистичной живописи, за что впоследствии его стали упрекать. Оправдание подобному шагу можно найти в его теории «прибавочного элемента», согласно которой супрематизм может пониматься как искусство высшее, но только до тех пор, пока не появится новый «прибавочный элемент» [Малевич, 1998, с. 55-104]. Однако все же данная теория, которую Малевич изложил в форме доклада в 1925 году во многом расходилась с тем, что утверждалось в его главном манифесте [Малевич, 2017, с. 15-40]. Кроме того, на Малевича, как и на прочих представителей авангарда, все сильнее начинала давить новая власть. С 1932 года начинается активная пропаганда соцреализма, который впоследствии на долгие годы станет единственно разрешенным стилем в живописи. Искать в соцреализме авангардистские веяния, вероятно, можно, однако, остается очевидным что данный стиль выступает в качестве абсолютной противоположности идеям супрематизма, изложенным в манифесте 1916 года. И тем не менее, параллельно с официальным искусством соцреализма в Советской России с 1950-х годов развивалось искусство неофициальное, в котором, как раз, очевидно, можно усмотреть влияния первой волны авангарда, и, в особенности, Малевича. Очевидны отсылки к Малевичу в картинах В. Пивоварова[8], а О. Васильев (цит. по: [Иньшаков, 2018, с. 208]), М. Чернышов [там же, с. 200], И. Кабаков (приводится по: [Маневич, 2009, с. 257-260]) и прочие упомянули его в своих текстах и высказываниях. Как отмечает

[7] Искусство, постепенно отходя от стремления к как можно более четкому отражению реальности, начинает как бы разлагаться, линии и мазки становятся условными, лишь как обозначение, а не как стремление к «фотографическому воспроизводству».

[8] Например, серия картин «Эйдосы», а также картина «Малевич в снегу».

А. Н. Иньшаков: «...творчество Малевича оказывается для мастеров конца 1970-х годов в чем-то завораживающим, притягательным и манящим, а в чем-то чуждым и совершенно неприемлемым» [Иньшаков, 2018, с. 203]. Не остается никаких сомнений в том, насколько масштабной и влиятельной фигурой оказался Малевич для последующего развития авангардной ветви русского искусства. Однако отсылки, которые делают художники к Малевичу больше походят на выражение глубочайшего почтения и вдохновения его фигурой. Что же касается супрематизма в его изначальном виде (то есть до появления на свет теории о «прибавочном элементе»), он, кажется, в действительности стал лишь ступенью развития искусства, потому как живописно оказался преодолен последующими художниками, однако, супрематическая теория, несомненно, остается жить в качестве цельной системы в рамках некоторой доктрины философии искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму // *Малевич К.* Черный квадрат / Казимир Малевич. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – С. 15- 40
2. *Малевич К.* Письма К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924) // *Малевич К.* Собрание сочинений Т. 3 Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924). Ком. и Сост. *А.С. Шатских.* – Москва: Гилея, 2000. – С. 327-353
3. *Малевич К.* Мир как беспредметность. Ч.1 Введение в теорию прибавочного элемента // *Малевич К.* Собрание сочинений Т. 2 Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924-1930. Сост. *Г.Л. Демосфенова*, науч. ред. *А.С. Шатских.* – Москва: Гилея, 1998. – С. 55-104
4. *Бердяев Н.* Самопознание: опыт философской автобиографии. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
5. *Бердяев Н.* Смысл творчества. – Москва: Издательство АСТ, 2018.
6. *Бердяев Н.* Кризисъ искусства. (Репринтное издание) – Москва: СП Интерпринт, 1990.
7. *Гершензон М.О.* Кризис современной культуры // *Гершензон М.О.* Тройственный образ совершенства / Составители *С.Я. Левит, Л.Т. Мильская.* – 2-е изд. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 13-18
8. *Гершензон М.О., Иванов В.И.* Переписка из двух углов // *Гершензон М.О.* Тройственный образ совершенства // / Составители *С.Я. Левит, Л.Т. Мильская.* – 2-е изд. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 22-62
9. *Гершензон М.О.* Тройственный образ совершенства // *Гершензон М.О.* Тройственный образ совершенства / Составители *С.Я. Левит, Л.Т. Мильская.* – 2-е изд. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 63-114
10. *Гершензон М. О.* Исторические записки. – Берлин: Книгоиздательство «Геликон», 1923.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Букша К.С.* Малевич. – Москва: Молодая гвардия, 2013.
2. *Вакар И.А., Михиенко Т.Н.* Малевич о себе. Современники о Малевиче (Письма. Документы. Воспоминания. Критика): В 2 т. – Москва: RA, 2004. Т. 1.
3. *Иньшаков А.Н.* Русский авангард в журнале «а – я» // Художественная культура. 2018. №2 (24). – С. 194-219
4. *Левина Т.В.* Онтологический аргумент Малевича: Бог как совершенство или вечный покой // Артикульт. 2015. 19(3). – С. 18-28.
5. *Маневич Г.И.* Опыт благодарения. Воспоминания. – Москва: Аграф, 2009.
6. *Сидорина Елена* Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. – Москва: Прогресс-Традиция, 2012.
7. *Бычков А.С. Гиренок Ф.И., Мартынов В.И., Мигунов А.С., Ростова Н.Н.* Философия русского авангарда. Коллективная монография. – Москва: Издательство «Проспект», 2017.
8. *Шарп Д.* Малевич, Бенуа и критическое восприятие выставки «0,10» // Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915-1932. – Берн; Москва: Издательство «Бентелли», Издательство «Галарт», 1993.– С. 41-54
9. *Шатских А.С.* Малевич после живописи // *Малевич К.* Собрание сочинений Т. 3 Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924). Ком. и Сост. *А.С. Шатских*, «Письма К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924)». – Москва: Гилея, 2000. – С. 7-68.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

SOURCES

1. Berdyaev N. *Krisis iskusstva* [The crisis of art]. (Reprint Edition). – Moscow: SP Interprint, 1990.
2. Berdyaev N. *Samopoznaniye: opit filosophskoi avtobiographii* [Self-knowledge: the experience of philosophical autobiography]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016.
3. Berdyaev N. S*misol tvorchestva* [The meaning of creativity]. Moscow, 2018.
4. Gershenzon M.O. *Krisis sovremennoy culturi* [The crisis of modern culture]ю In Gershenzon M.O. *Troistvenniy obraz sovershenstva* [Triple image of perfection]. Compiled by S.Ya. Levit, L.T. Milka. 2nd ed. Moscow, St. Petersburg, Centr Gumanitarnih Initsiativ, 2017. Pp. 13-18
5. Gershenzon M.O., Ivanov V.I. *Perepiska iz dvih uglov* [Correspondence from two corners]. In Gershenzon M.O. *Troistvenniy obraz sovershenstva* [Triple image of perfection]. ompiled by S.Ya. Levit, L.T. Milka. 2nd ed. – Moscow, St. Petersburg, Centr Gumanitarnih Initsiativ, 2017. Pp. 22-62
6. Gershenzon M.O. *Istoricheskiya zapiski* [Historical notes]. Berlin, Book publishing house "Helikon", 1923.
7. Malevich K. *Ot kubizma I foturizma k suprematizmu* [From Cubism and Futurism to Suprematism]. In Malevich K. *Cherniy kvadrat* [Black square]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. Pp. 15-40
8. Malevich K. *Pisma K.S. Malevicha k M.O. Gershenzony (1918-1924)* [Letters to K.S. Malevich to M.O. Gershenzon (1918-1924)]. In Malevich K. *Sobranieye sochuneniy T.3 Suprematizm. Mir kak bespredmetnost, ili Vechniy pokoy. S prilozheniyem pisem K.S. Malevicha k M.O. Gershenzony (1918-1924)* [Collected essay of T. 3 Suprematism. Peace as pointlessness, or eternal peace. With the application of letters to K.S. Malevich to M.O. Gershenzon (1918-1924)]. Com and Comp. A. S. Shatskik. Moscow, Gileya, 2000. Pp. 327-353
9. Malevich K. *Mir kak bespredmetnost. Ch. 1 Vvedenie v teoriyu pribavochnogo elementa* [World as a pointlessness. Part 1 Introduction to the theory of a surplus element]. In Malevich K. *Sobranieye sochuneniy T.2 Stati i teoreticheskiye sochineniya, opublikivanniye v Germanii, Polshe i na Ukraine. 1924-1930* [Collected work T. 2 Articles and theoretical works published in Germany, Poland and Ukraine. 1924-1930.] Comp. G. L. Demosthenov, scientific. ed. A. S. Shatskikh. Moscow, Gilea, 1998. P.p 55-104
10. Gershenzon M.O. *Troistvenniy obraz sovershenstva* [Triple image of perfection]. In Gershenzon M.O. *Troistvenniy obraz sovershenstva* [Triple image of perfection]. ompiled by S.Ya. Levit, L.T. Milka. 2nd ed. Moscow, St. Petersburg, Centr Gumanitarnih Initsiativ, 2017. Pp. 63-114

REFERENCES

1. Buksha K.S. *Malevich*. Moscow, Molodaya Gvardiya, 2013.
2. Bychkov A.S., Girenok F.I., Martynov V.I., Migunov A.S., Rostov N.N. *Filosophiya russkogo avantgarda. Kollektivnaya mographiya* [The philosophy of the Russian avant-garde. Collective monograph]. Moscow, Izdadelstvo "Prospect", 2017.
3. Inshakov A.N. *Russki avangard v jurnale "a-ya"* [Russian avant-garde in the journal "A - Z"]. In *Hudozhestvennaya cultura* [Art Culture]. 2018. No2 (24). Pp. 194-219
4. Levina T.V. *Ontologicheskiy argument Malevicha: Bog kak sovershenstvo ili vechiy pokoy* [Malevich's ontological argument: God as perfection or eternal peace]. In *Articult*. 2015. #19(3). Pp. 18-28.
5. Manevich G.I. *Opit blagodareniya. Vospominaniya* [Thanksgiving experience. Memories]. Moscow, Agraf, 2009 .
6. Sharp D. *Malevich, Benoit i kriticheskoye vospriyatiye vistavki "0,10"* [Malevich, Benoit and Critical Perception of the "0.10" exhibition]. In *Velikaya Utopiya: Russki i sovetskiy avantgarde* [The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Garde. 1915-1932]. Bern, Moscow, Izdadelstvo "Bentelli", Izdadelstvo "Galart", 1993. Pp. 41-54
7. Shatskikh A. S. *Malevich posle zhivopisi* [Malevich after painting]. In Malevich K. *Sobranieye sochuneniy T.3 Suprematizm. Mir kak bespredmetnost, ili Vechniy pokoy. S prilozheniyem pisem K.S. Malevicha k M.O. Gershenzony (1918-1924)* [Collected essay of T. 3 Suprematism. Peace as pointlessness, or eternal peace. With the application of letters to K.S. Malevich to M.O. Gershenzon (1918-1924)]. Com and Comp. A. S. Shatskik. Moscow, Gileya, 2000. Pp. 7-68.
8. Sidorina Elena *Konstruktivizm bez beregov. Issledovaniya i etudi o russkom avantgarde* [Constructivism without shores. Studies and etudes about the Russian avant-garde]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2012.
9. Vakar I.A, Mihienko T.N. *Malevich o sebe. Sovremenniky o Maleviche (Pisma. Dokumenti. Voospominaniya. Kritika)* [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich (Letters. Documents. Memories. Criticism)]. In 2 T. Moscow, RA, 2004, T.1.

SUMMARY

ИСТОРИОГРАФИЯ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИЛЛЮМИНИРОВАННОЙ КАРТОГРАФИИ

УДК 7.04

Автор: ***Кревченко Елена Викторовна***, магистр искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: danivice304@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1127-212X

Аннотация: Научное изучение средневековой иллюминированной картографии имеет сравнительно короткую историю, так как долгое время было распространено мнение, что картография как таковая в Средние века переживала период упадка. Тем не менее, уже начиная с момента ее зарождения, в христианской картографии во главе угла стояла репрезентация мира с учетом представлений о его неразрывности с процессом священной истории, в то время как географическая достоверность играла лишь второстепенную роль. В данной статье представлен обзор литературы, целью которого является рассмотрение истории изучения средневековой иллюминированной картографии с позиций хронологического подхода, анализ общего спектра обозначенных в ходе этого изучения проблем, а также выявление степени изученности проблемы репрезентации на подобных картах истории.

Ключевые слова: христианская картография, Средние века, репрезентация истории, историография, иллюминированная картография, иллюминированная карта, история картографии, средневековая карта, карта мира, образ мира, mappa mundi, imago mundi, морализованная картография

THE HISTORY OF STUDIES IN MEDIEVAL ILLUMINATED CARTOGRAPHY

UDC 7.04

Author: ***Krevchenko Elena Viktorovna***, Master of Arts, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: danivice304@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1127-212X

Summary: The study of medieval illuminated cartography has a short history, since for a long time it was widely believed that cartography in the Middle Ages was into a period of its decline. Nevertheless, in Christian cartography, starting from the moment of its inception, at the main focus was the problem of representation of the world within the idea of its inextricable connection with the process of sacred history, while geographical data played here a secondary role. The article presents a review of the literature, the purpose of which is to examine the history of the study of medieval illuminated cartography from the chronological approach, and to analyze the set of the general problems identified during this study, and to establish the level of the studies of the problem of representation history on the medieval maps.

Keywords: Christian cartography, Middle Ages, representation of history, historiography, illuminated cartography, illuminated map, history of cartography, medieval map, world map, world image, mappa mundi, imago mundi, moralized cartography

ЛУРИСТАНСКИЕ КОЛЧАННЫЕ НАКЛАДКИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АТРИБУЦИИ

УДК 7.032(358)+739.7

Автор: ***Мельченко Анастасия Викторовна***, аспирантка сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания (125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5), e-mail: am.studiomir@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1143-4280

Аннотация: Металлические колчанные накладки Луристана (IX-VII вв. до н. э.) относятся к изделиям круга «типичных» луристанских бронз – наиболее выразительным художественным произведениям местной металлургии. Эти оригинальные декорированные предметы военной экипировки, находящиеся в коллекциях ведущих мировых музеев, практически не освещены ни в зарубежной, ни в отечественной историографии. Исследование находок осложняется тем, что почти все они обладают статусом неизвестного происхождения. Анализ декора единственного образца, обнаруженного на раскопках, и пластин, приобретенных музеями и частными коллекционерами у дилеров, позволяет наметить три стилистические линии изделий. Цель статьи – определить место луристанских колчанных накладок в контексте археологии и искусства древнего Ирана, проанализировать художественные особенности трех стилистических групп предметов, уточнить их атрибуцию, рассмотреть возможные функции.

Ключевые слова: Луристан, луристанские бронзы, колчаны, накладки колчанов, древнее оружие, искусство древнего Ирана, искусство древнего мира, древний Иран

ISSN 2227-6165

LURISTAN QUIVERS' COVERS: THE HISTORICAL CONTEXT AND ART ATTRIBUTION

UDC 7.032(358)+739.7

Author: ***Melchenko Anastassia Viktorovna***, PhD student at the State Institute for Art Studies (5, Kozitsky pereulok, Moscow, Russia, 125000), e-mail: am.studiomir@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1143-4280

Summary: The metal quivers' covers of Luristan (9-7 BCE) belong to the objects of "typical" Luristan bronzes – the most prominent artistic works of local metallurgy. These original decorated plaques of military equipment are in the collections of world museums and practically not covered in either international or Russian historiography. The study of these objects is complicated by the fact that almost all of them have the status of unknown origin. Analysis of the decor of the only plaque found during the controlled excavations and quivers' covers purchased by museums and private collectors from dealers allows to trace three stylistic lines of objects. The purpose of the article is to determine the place of Luristan quivers' covers in the context of archeology and art of ancient Iran, to analyze the artistic features of the three stylistic groups of objects, to clarify their attribution and to consider their possible functions.

Keywords: Luristan, Luristan bronzes, quivers, luristan quivers' covers, ancient armour, Iranian art, ancient Iran

АВТОПОРТРЕТЫ М.-Э. ВИЖЕ-ЛЕБРЕН С РЕБЕНКОМ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА МАТЕРИ В 1780-Е ГОДЫ

УДК 7.035(44)+7.041.53

Автор: ***Абрамкин Иван Александрович***, старший преподаватель кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: ivanabramkin@list.ru

ORCID-ID: 0000-0001-7648-2446

Аннотация: Целью статьи является рассмотрение нескольких автопортретов М.-Э. Виже-Лебрен с ребенком, написанных накануне Великой французской революции. Этот вариант изображения занимал особое место в творчестве французской художницы, позволяя не только утвердить собственную творческую личность, но и подчеркнуть ее исключительное положение в мире искусства, который состоял преимущественно из мужчин. Внимательное изучение контекста создания этих произведений позволяет не только отметить важные черты культурного развития и общественного сознания Франции того времени, но и выявить особенности портретной концепции мастера. Ее специфика проявляется в демонстрации нежности материнских чувств и творческой женской природы, что приводит к созданию уникального варианта автопортрета, недоступного для других художников.

Ключевые слова: М.-Э. Виже-Лебрен, автопортрет, образ матери, искусство Франции, XVIII век, Великая французская революция

SELF PORTRAITS WITH A CHILD BY VIGEE LE BRUN. THE INTERPRETATION OF THE IMAGE OF MOTHER IN 1780S

UDC 7.035(44)+7.041.53

Author: ***Abramkin Ivan Aleksandrovitch***, lecturer, Department of theory and history of art, School of Art History, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: ivanabramkin@list.ru

ORCID-ID: 0000-0001-7648-2446

Summary: The object of the article is the research of several Vigée Le Brun's self portraits with child created just before the French Revolution. Such type of a portrait took a special place in artist's creative activity. While using such a type, Vigée Le Brun depicted herself as a creator. It also raised her among men in the sphere of art. The proper analysis of portraits and the context of their creation reveals not only the significant features of cultural development and social consciousness of France, but also the peculiarity of artist's portrait conception. Its specificity lies in representing the tenderness of maternal feelings and the artistry of female nature. All mentioned formed the artist's individual manner of demonstration a model with child in self portrait. It is notable that, among the artists' of the epoch, such a manner was related to Vigée Le Brun only.

Keywords: Vigée Le Brun, self portrait, the Image of Mother, French art, 18th Century, French Revolution

ОТОБРАЖЕНИЕ «ВЕЛИКОГО НЕВРОЗА» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ ФЕЛИСЬЕНА РОПСА

УДК 7.036.45+7.04

Автор: ***Мартынова Дарья Олеговна***, аспирант кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств (199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17), e-mail: d.o.martynova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0426-6458

Аннотация: Статья посвящена исследованию творчества бельгийского художника Фелисьена Ропса в контексте популярного во второй половине XIX века социокультурного феномена истерии, закрепившегося в умах современников художника под названием «Великий невроз». Затрагивается такая важная для творчества Ф. Ропса проблема, как проблема репрезентации

женского тела мастером сквозь призму эротизма, вуайеризма и свойственной бельгийцам сатиры. Смещая мифопоэтические координаты, сложившиеся у исследователей при анализе произведений этого художника, автор демонстрирует специфику его эротических рисунков посредством анализа работ, связанных с популярной во второй половине XIX века проблемой объективации женского тела в лечебных учреждениях. В результате автор приходит к выводу, что своего рода «прочтение» рисунков этого мастера через современный ему медицинский дискурс позволит уточнить генезис ряда образов и сюжетов работ Ф. Ропса и поможет воссоздать социальное и историческое развитие эпохи рубежа веков.
Ключевые слова: Фелисьен Ропс, символизм, художественные репрезентации истерии, гендерные исследования, медицина и искусство, интертекстуальность

MAPPING "THE GREAT NEUROSIS" OF THE SECOND HALF OF THE XIXTH CENTURY IN FELICIEN ROPS'S ARTWORKS

UDC 7.036.45+7.04

Author: ***Martynova Daria Olegovna***, PhD student in Art Studies, Repin Saint-Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture (17 Universitetskaya enb., Saint-Petersburg, Russia, 199034), e-mail: d.o.martynova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458

Summary: The article is devoted to the study of the creative work of the Belgian artist Felicien Rops in the context of the popular in the second half of the 19th century sociocultural phenomenon of hysteria, entrenched in the minds of contemporaries of the artist under the name "The Great Neurosis". Such important problem for F. Rops's creative work as the problem of the representation of the female body by the master through the prism of eroticism, voyeurism and satire peculiar to Belgians are touched upon. By shifting the mythopoetic coordinates formed by researchers in the analysis of this artist's artworks, the author demonstrates the specificity of his erotic drawings through an analysis of works related to the popularization of the female body in medical institutions in the second half of the 19th century. As a result, the author comes to the conclusion that a kind of "reading" of this master's drawings through the modern medical discourse will clarify the genesis of a number of images and plots of F. Rops's artworks and will help to recreate the social and historical development of the era of the turn of the century.
Keywords: Felicien Rops, symbolism, artistic representations of hysteria, gender studies, medicine and art, intertextuality

К ИСТОРИИ КАМИНОВ «ВСТРЕЧА ВОЛЬГИ СВЯТОСЛАВОВИЧА И МИКУЛЫ СЕЛЯНИНОВИЧА» М.А. ВРУБЕЛЯ

УДК 738.81+749.21

Автор-1: ***Баранова Светлана Измайловна***, доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: svetlanbaranova@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-9393-1151
Автор-2: ***Деменина Екатерина Юрьевна***, магистр истории искусств, выпускница факультета истории искусств Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: artbruegel@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4734-9464

Аннотация: Статья посвящена каминам «Встреча Вольги Святославовича и Микулы Селяниновича», созданным по эскизам художника М.А. Врубеля. Авторы подробно останавливаются на двух экземплярах, чьи судьбы вызывают наибольший исследовательский интерес. Авторами статьи самостоятельно выявлено местонахождение первого, считавшегося утерянным экземпляра камина, экспонировавшегося в 1900 году на Всемирной выставке в Париже, а ныне представленного в собрании Дворца изящных искусств в Лилле, Франция (Palais des Beaux-Arts de Lille). Также прослежена история поступления одного из каминов в собрание Московского государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника (МГОМЗ).
Ключевые слова: Михаил Врубель, Абрамцево, Всемирная выставка в Париже, изразец, камин, модерн

ON THE HISTORY OF M. VRUBEL'S "THE MEETING OF VOLGA SVYATOSLAVOVICH AND MIKULA SELYANINOVICH" FIREPLACES

UDC 738.81+749.21

Author-1: ***Baranova Svetlana Ismailovna***, Doctor of Sciences (History), PhD in Art history, Chief Researcher of Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: svetlanbaranova@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-9393-1151
Author-2: ***Demenina Ekaterina Yurievna***, Master of Arts in Art History, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: artbruegel@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4734-9464

Summary: The present article examines the history of "The meeting of Volga Svyatoslavovich and Mikula Selyaninovich" maiolica fireplaces produced upon the original drawings by Mikhail Vrubel. The authors of this paper focus on two instances of the fireplace,

ISSN 2227-6165

which provenances are of the highest research interest. The authors revealed by themselves the location of the first fireplace which was exhibited at The Exposition Universelle held in Paris in 1900, considered lost after it and now is presented in the collection of the Lille Palace of Fine Arts, France (Palais des Beaux-Arts de Lille). Also the authors traced the history of the fireplace from the collection of The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve.

Keywords: Mikhail Vrubel, Abramtsevo, The Exposition Universelle of 1900, maiolica fireplace, Russian tile, Art Nouveau

ОБРАЩЕНИЕ К ТРАДИЦИИ И СЛОЖЕНИЕ СТЕРЕОТИПА «ИЗОБРАЖЕНИЯ» ХУДОЖНИКА В СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ 1920 – 1970-Х ГГ. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА

УДК 7.04+821.161.1

Автор: ***Салиенко Александра Петровна***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (119192, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4), e-mail: alsalienko@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9421-475X

Аннотация: Статья посвящена такой всё еще мало разработанной теме, как «изображение» художника в советской прозе 1920 – 1970-х гг. Особенность подхода в данном случае заключается в том, что здесь не будут представлены литературоведческие интерпретации текстов, речь будет идти от лица искусствоведа, для которого литература служит дополнительным источником для размышлений в его стремлении понять эпоху, поэтому слово «изображение» в заглавии статьи мы заключаем в кавычки. В поле нашего зрения попали те романы, повести и рассказы о художниках, действующими лицами которых являются вымышленные или имеющие конкретных прототипов литературные персонажи, олицетворяющие в сознании писателя «образ художника». Особое внимание в данной статье уделяется проблеме традиции и стереотипа в изображении художника писателями, герои которых не только напоминают реальных персонажей «из жизни», но и сами часто подражают литературным образцам прошлого. Одним из таких произведений, ставших заглавным в формировании образца, надо назвать повесть Н. Гоголя «Портрет». В этой статье будут рассмотрены две проблемы, имеющие значение для формирования образа художника, – художник и время и портрет художника.

Ключевые слова: портрет художника, образ художника, изображение художника, художник в литературе, советская проза, советская литература, традиция, стереотип

APPELLATION TO THE TRADITION AND ORIGIN OF AN ARTISTIC “IMAGE” STEREOTYPE IN SOVIET UNION PROSE DURING 1920S-1970S. THE PORTRAIT OF AN ARTIST

UDC 7.04+821.161.1

Author: ***Salienko Aleksandra Petrovna***, candidate of Art History, Associate Professor, Section of History of Russian Art, History Department, Lomonosov Moscow State University (korp. 4, 27, Lomonosovsky prospect, Moscow, Russia, 119192), e-mail: alsalienko@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9421-475X

Summary: The article is devoted to a less developed topic in criticism, as the “image” of an artist in Soviet prose of the 1920s and 1970s. The point of the approach in this case lies in the fact that literary interpretations of texts will not be presented here, we will speak on behalf of an art historian, for whom literature serves as an additional source for reflection in a desire to understand the epoch, so the word “image” in the title of the article we conclude in quotation marks.Those novels, stories and stories about artists whose characters are fiction or having specific prototypes from literature that embody the “image of the artist” in the writer's mind are in our field of view. The main attention is paid in this article to the problem of tradition and stereotype in the artist’s portrayal by writers whose heroes not only resemble real people “from life”, but also themselves imitate literary examples from the past. One of these works, which became the leading in the formation of the sample, is the story by N. Gogol “Portrait”. This article will consider two problems that are relevant to the formation of the image of the artist – the artist and the time and portrait of the artist.

Keywords: a portrait of an artist, an image of an artist, an image of an artist, an artist in literature, Soviet prose, Soviet literature, tradition, stereotype, artist and time, the problem of creation

ПАБЛИК-АРТ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ И КРИТЕРИИ ИДЕНТИФИКАЦИИ

УДК 7.01

Автор-1: ***Карцева Екатерина Александровна***, кандидат культурологии, доцент кафедры Кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (125993, Москва, Миусская площадь, 6), доцент кафедры Рекламы и связей с общественностью Московского международного университета (125040, Россия, Москва, Ленинградский проспект, д. 17), главный редактор портала об искусстве artandyou.ru, куратор, e-mail: katyakartseva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3517-5551

Автор-2: ***Звягинцева Марина Леонидовна***, художник, член Творческого союза художников России, член Московского союза художников, куратор паблик-арт программы «Спальный район», номинант VII Всероссийского конкурса в области современного визуального искусства ИННОВАЦИЯ (2012), Премии АРХИWOOD(2012), Премии Кандинского (2008 и 2009), Премии Курехина (2011 и 2018), e-mail: artmarin@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6964-9834

Аннотация: Актуальность темы объясняется фрагментарностью знаний о паблик-арте в совокупности с его нарастающей востребованностью, обусловленной переосмыслением пространства жизни и способов публичной коммуникации. В статье анализируются причины интереса к паблик-арту, текущее состояние российских инициатив, направленных на его осмысление и институционализацию, с акцентом на московский опыт. Дается краткий обзор эволюции термина public-art в работах западных исследователей с упоминанием достижений конкурирующей в СССР концепции декоративно-монументального искусства. Важным результатом статьи является формулировка критериев идентификации паблик-арта как современной художественной практики, подкрепленных примерами российских паблик-арт проектов. Авторы приходят к выводу, что авторитарный и коммерческий подходы к паблик-арту должны быть переосмыслены с точки зрения более демократических способов коммуникации в системе отношений художник-публика.

Ключевые слова: современное искусство, паблик-арт, искусство в общественной среде, социокультурный контекст, социально ангажированное искусство

PUBLIC ART: TERMINOLOGICAL APPROACHES AND IDENTIFICATION CRITERIA

UDC 7.01

Author-1: ***Kartseva Ekaterina Aleksandrovna***, PhD in Cultural Studies, Associate professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993), Associate professor, Moscow International University (17 Leningradsky Prospekt, Moscow, Russia, 125040), chief editor of artandyou.ru art portal, curator, e-mail: katyakartseva@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3517-5551
Author-2: ***Zvyagintseva Marina Leonidovna***, artist, curator of public-art program “Spal'nyy rayon”, nominee of the VII All-Russian competition in the field of contemporary visual art INNOVATION (2012), ARCHIWOOD Prizes (2012), twice nominee of the Kandinsky Prize (2008 and 2009), Kurekhin Prize (2011 and 2018). Member of the Creative Union of Artists of Russia, Moscow Union of Artists, e-mail: artmarin@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6964-9834

Summary: The relevance of the topic is explained by the fragmented knowledge of public art in conjunction with its growing demand, due to the rethinking of the space of life and ways of public communication. The article analyzes the reasons for the interest in this form of contemporary art, the current state of Russian initiatives aimed to its understanding and institutionalizing, with an emphasis on Moscow experience, provides a brief review of the development of public art in the works of western researchers, with reference to the achievements of the competing concept of decorative and monumental art in the USSR. An important result of the article are the key criteria formulated by the authors for identifying public art as artistic practice, supported by examples of Russian public art projects. The authors conclude that authoritarian and commercial approaches to public art should be rethought in terms of more democratic communication formats in the artist-public relationship system.

Keywords: contemporary art, public-art, art in public spaces, sociocultural context, socially engaged art

«МАНИФЕСТ ОТЕЛЯ “ЧЕЛСИ”» ИВА КЛЯЙНА: ПЕРЕВОД И ПОПЫТКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

УДК 7.01+7.037

Автор-1: ***Цырлина Яна Эдуардовна***, старший преподаватель кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий Пермского Государственного Национального Исследовательского Университета (614990, Пермь, улица Букирева, 15), e-mail: janie.miles@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3006-7137
Автор-2: ***Кудрин Сергей Константинович***, аспирант Санкт-Петербургского Государственного Университета (199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7-9), e-mail: ward_93@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-4283-2924

Аннотация: В настоящей статье представлен оригинальный перевод текста Ива Кляйна «Манифест Отеля “Челси”» (1961) с французского языка. В переводе данного манифеста отражено влияние на французского художника разных культурных феноменов таких, как различные авангардные художественные течения в искусстве Западной Европы, к примеру дадаизм, так и западные эзотерические учения, такие как розенкрейцерство и алхимия, восточные религии, например, дзен-буддизм, а также одно из направлений в западной философии – феноменология. Произведена попытка интерпретации творчества художника сквозь призму данного манифеста в контексте его мировоззрения. Показано взаимоотношение И. Кляйна с другими авангардными художниками его времени, их воздействие друг на друга. Отмечено пересечение взглядов французского художника с Гастоном Башляром – одним из известнейших французских философов и искусствоведов XX века.

Ключевые слова: Ив Кляйн, художники Франции, «Манифест Отеля “Челси”», концептуальное искусство, новый реализм, минимализм, неодадаизм, розенкрейцерство, дзен-буддизм, феноменология

ISSN 2227-6165

YVES KLEIN'S "MANIFESTO OF 'CHELSEA HOTEL'": TRANSLATION AND ATTEMPT TO INTERPRETATION

UDC 7.01+7.037

Author-1: ***Tcyrlina Yana Eduardovna***, senior teacher, Department of the Cultural Studies and Social-Humanitarian Technology, Perm State University (15 Bukireva st., Perm, Russia, 614990), e-mail: janie.miles@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3006-7137
Author-2: ***Kudrin Sergey Konstantinovich***, post-graduate student, Saint-Petersburg State University (7-9 Universitetskay Embankment, Saint-Petersburg, Russia,199034), e-mail: ward_93@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-4283-2924

Summary: This article presents the original translation of Yves Klein's "Manifesto of the Chelsea Hotel" (1961) from French. The translation of this Manifesto reflects the influence on the French artist of different cultural phenomena such as various avant-garde artistic trends in the art of Western Europe, for example, Dadaism, and Western esoteric teachings such as Rosicrucianism and alchemy, Eastern religions, for example, Zen Buddhism, as well as one of the trends in Western philosophy-phenomenology. An attempt is made to interpret the artist's work through the prism of this Manifesto in the context of his worldview. It shows the relationship of Klein with other avant-garde artists of his time, their impact on each other. The intersection of views of the French artist with Gaston Bachelard – one of the most famous French philosophers and art historians of the twentieth century.

Keywords: Yves Klein, Artists of France, "Manifesto of 'Chelsea Hotel'", conceptual art, new realism, minimalism, neo-dadaism, Rosicrucianism, Zen-Buddhism, phenomenology

РЕАЛИЗМ КАК СВОЙСТВО И КАК ЭФФЕКТ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА В КОНЦЕПЦИИ АНДРЕ БАЗЕНА: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

УДК 791.43.01

Автор: ***Стругова Екатерина Александровна***, студентка Института Философии кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета (199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5), e-mail: st063206@student.spbu.ru
ORCID ID: 0000-0002-7688-0679

Аннотация: Рассмотрение кинематографа в контексте его онтологии, эпистемологии и эстетики предполагает обращение к таким его составляющим как статус репрезентации, эстетическое отношение, реализм, а также «эффект реальности». В данной статье постановка проблемы может быть обоснована необходимостью выявления причин интерпретации концепции реализма Андре Базена представителями последующей теории кино согласно критериям восприятия, идеологического потенциала образа и индексального аргумента. Переход от исследования реализма к эффекту реальности обусловливается возможностью разграничения первого понятия на источник формирования кинематографического образа и эффект, производный от процедуры репрезентации, направляющий свою «работу» непосредственно к зрителю.

Ключевые слова: индексальный аргумент, Андре Базен, реализм, эффект реальности, кинематографический опыт, репрезентация

REALISM AS A PROPERTY AND AS AN EFFECT OF THE CINEMATIC IMAGE IN ANDRE BAZIN`S CONCEPTION: HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECT

UDC 791.43.01

Author: ***Strugova Ekaterina Alexandrovna***, student of the Institute of Philosophy of the Department of Cultural studies, philosophy of culture and aesthetics of Saint Petersburg State University (5 Mendeleevskaya line, Saint Petersburg, Russia, 199034), e-mail: st063206@student.spbu.ru
ORCID ID: 0000-0002-7688-0679

Summary: The consideration of cinema in the context of its ontology, epistemology and aesthetics involves an appeal to its components such as the status of representation, aesthetic attitude, realism, as well as the 'effect of reality'. In this article, problem statement can be justified by the need to identify the reasons for the interpretation of Andre Bazin's conception of realism by adherents of the subsequent theory of cinema according to the criteria of perception, the ideological potential of an image and the indexical argument. The shift from the research of realism to the effect of reality is due to the possibility of distinguishing the first concept on the source of the formation of the cinematic image and the effect derived from the procedure of representation, directing its 'work' ultimately to the viewer.

Keywords: index argument, Andre Bazin, realism, reality effect, cinematic experience, representation

КРОСС-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ В КИНОТРИЛОГИИ М. НАЙТА ШЬЯМАЛАНА

УДК 791.43-2

Автор: ***Цыркун Нина Александровна***, доктор искусствоведения, научный сотрудник ФГБУК «Государственный центральный музей кино» (129223, Москва, проспект Мира, 119, павильон № 36), e-mail: tsyrkun@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

Аннотация: В статье рассматриваются особенности использования цвета в комиксовой вселенной кинорежиссёра М. Найта Шьямалана, а именно в его трилогии: «Неуязвимый», «Сплит» и «Стекло». Этнический индиец, рожденный и получивший образование в США, Шьямалан использует свойственное графическому комиксу символическое цветовое решение образов в соответствии с традициями восточной и западной культур. В статье анализируется значение экспрессивного потенциала цвета в субъективации персонажей и его роли в нарративной стратегии режиссёра. Отмечая, что Шьямалан прибегает к жанру комикса для запуска и экспликации механизма идентификации, автор рассматривает особенности характеризации трех протагонистов, идентифицируемых (маркированных) цветом в соответствии с чувственным воздействием желтого, зеленого и фиолетового цветов в разных культурах. В результате делается вывод, что в трилогии Шьямалана создается кумулятивный суггестивный подтекст, который внушает зрителю определенное социопсихологическое понимание авторского месседжа.
Ключевые слова: М. Найт Шьямалан, кинокомикс, супергерой, цвет, цветовая маркировка, суггестия

CROSS-CULTURAL PROFILE OF COLOUR ASSESSMENT IN M. NIGHT SHYAMALAN'S MOVIE TRILOGY

UDC 791.43-2

Author: ***Tsyrkun Nina Aleksandrovna***, Dr.Habil. in art studies, researcher at the Central State Cinema Museum (Pavilion Nr.36, 119 Prospekt Mira, Moscow, Russia, 129223), e-mail: tsyrkun@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

Summary: The author considers some peculiarities of colour specification in M.Night Shyamalan's movie comics' universe (*Unbreakable*, *Split*, *Glass*). As an ethnic Indian, born and educated in USA, Shyamalan employs symbolism of colour in compliance with traditions of both Eastern and Western cultures. The author concentrates on consideration of expressive potential of colour in subjectivization of personages and its part in the narrative strategy of the filmmaker. Pointing out, that Shyamalan exploits comics as a genre for launching and explication of the mechanism of identification, the author treats peculiarities of characterization of the three protagonists, identified and marked by colour, dwelling on sensitive agency of yellow, green and purple colours in various cultures. The author argues, that in Shyamalan's trilogy a special suggestive subtext arises, navigating the viewer in certain socio-psychological comprehension.
Keywords: M. Night Shyamalan, movie comics, superhero, colour, color specification, suggestion

ОДОМАШНИВАНИЕ ВАМПИРА В ЭПОХУ ЧОСОН: ЮЖНОКОРЕЙСКИЙ ТЕЛЕСЕРИАЛ «УЧЕНЫЙ, ГУЛЯЮЩИЙ НОЧЬЮ» КАК ПРИМЕР ГЛОКАЛИЗАЦИИ

УДК 791.43-2

Автор: ***Тарасова Александра Владимировна***, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Российского Государственного Гуманитарного Университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: aleks.tarasova@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1248-9336

Аннотация: Образ вампира не имеет прямых аналогов в корейской мифологии, однако он сумел завоевать себе место в современной популярной культуре Республики Корея. Особый интерес представляют произведения, в которых вампир существует бок о бок с существами из национальных легенд или историческими лицами, в которых персонаж иностранного происхождения тем или иным образом укореняется в корейской истории и культуре. В телесериале «Ученый, гуляющий ночью» (2015) история противостояния «вампира с человеческим сердцем» и вампира-хищника оказывается включенной в давно сложившийся тип исторического сериала – сагыка, повествующего о национальном прошлом и формировании национальных традиций. Действие разворачивается в эпоху Чосон, во второй половине XVIII века; у некоторых действующих лиц есть исторические прототипы. Сериал представляет вампиризм как чуждое Корее явление, подчеркивается также связь вампиризма с западным влиянием. Статья посвящена конструированию телевизионного образа «своего» вампира.
Ключевые слова: популярная культура, Республика Корея, телесериал, вампир, традиция, глокализация

DOMESTICATION OF THE VAMPIRE IN THE JOSEON ERA: THE SOUTH KOREAN TV SERIES "THE SCHOLAR WHO WALKS THE NIGHT" AS AN EXAMPLE OF GLOCALISATION

UDC 791.43-2

Author: ***Tarasova Aleksandra Vladimirovna***, PhD in history, Associate Professor of the Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: aleks.tarasova@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1248-9336

Summary: The vampire has no direct counterpart in Korean mythology, but has nonetheless succeeded in finding a place in the popular culture of the Republic of Korea. Of particular interest are the works in which we meet the vampire alongside creatures from national legends or historical figures, where this character of foreign origin has somehow taken root in Korean history and culture. In the TV series "The Scholar Who Walks the Night" (2015) the story of the confrontation between the "vampire with the human heart" and the vampire-predator turns out to be mixed with *sageuk,* a long-established type of historical series that narrates the country's past and the origins of its national traditions. The plot is set in the Joseon era, in the second half of

ISSN 2227-6165

the 18th century; some of the characters have historical prototypes. The TV series represent vampirism as a phenomenon alien to Korea, and emphasize the connection between vampirism and Western influence. This article explores the construction of the TV image of an "indigenous" vampire.

Keywords: popular culture, Republic of Korea, TV series, vampire, tradition, glocalisation

КРИЗИС ИСКУССТВА: МАЛЕВИЧ, БЕРДЯЕВ, ГЕРШЕНЗОН

УДК 7.01+7.038.14

Автор: ***Подобуева Екатерина Владимировна***, студентка бакалавриата «Школы философии» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», стажер-исследователь НУЛ «Трансцендентальной философии» Национального исследовательскиого университета «Высшая школа экономики» (105066, Москва, ул. Ст. Басманная ул., д. 21/4, стр. 1), e-mail: katrin-arabesk@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5257-2276

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению проблемы кризиса искусства в России начала XX века на примере супрематического творчества К. Малевича и философских воззрений Н. Бердяева и М. Гершензона. К. Малевич представлял собой уникальный феномен в мире искусства первой половины двадцатого столетия. Он сумел воплотить в супрематизме сущность «искусства ради искусства», стремление к выходу за данность эмпирической реальности. Подобное стремление было крайне важно для М.О. Гершензона, который видел обращение к «внеэмпирическому» необходимым для избавления от тяжких оков «прошлого», которые в том числе представляются одними из атрибутов кризиса искусства. Похожая позиция была актуальна и для Н. Бердяева, однако, с одной существенной оговоркой: он полагал, что идеи Малевича только лишь отражают наличие самого кризиса, но не выводят ни к чему новому, потому как подобное искусство обезличено, лишено духовного. Тем не менее, если обращаться к философским текстам Малевича, можно обнаружить определенное несоответствие тезису Бердяева, так как для него самого ключевым понятием его философии и творчества остается интуиция, неразрывно связанная с понятием духовного. Именно посредством взаимодействия данных понятий, согласно Малевичу, возможно истинное искусство.

Ключевые слова: кризис искусства, Малевич, Гершензон, Бердяев, творчество, свобода, супрематизм

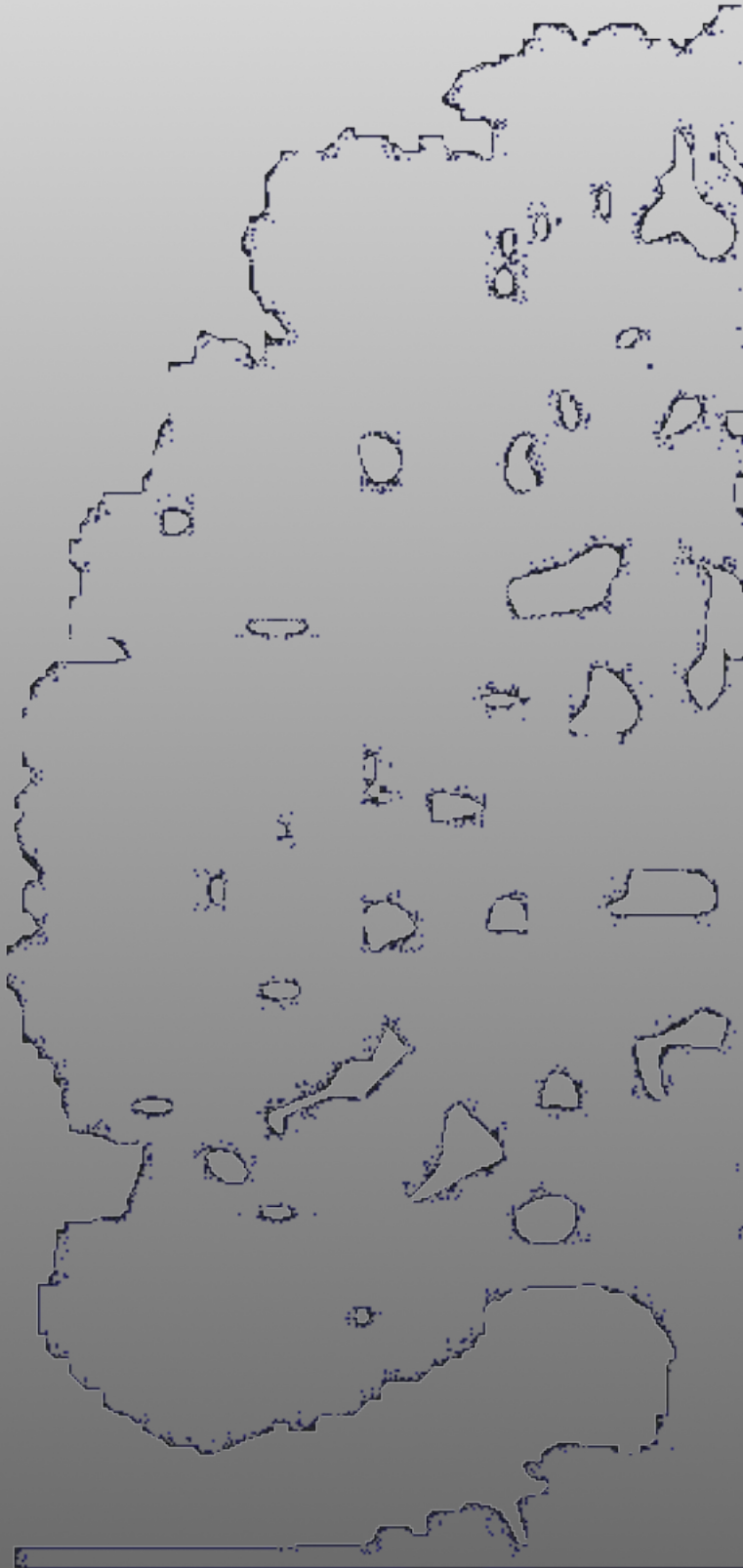
THE CRISIS OF ART: MALEVICH, BERDYAEV, GERSHENZON

UDC 7.01+7.038.14

Author: ***Podobueva Ekaterina Vladimirovna***, undergraduate student, research intern at STL of "Transcendental philosophy" National Research University Higher School of Economics (21/4,1, Staraya Basmannaya, Moscow, Russia, 105066), e-mail: katrin-arabesk@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5257-2276

Summary: The article is devoted to the consideration of the problem of the art crisis in Russia at the beginning of the twentieth century using the example of the Suprematist work of K. Malevich and philosophical views of N. Berdyaev and M.O. Gershenzon. K. Malevich was a unique phenomenon in the art world of the first half of the twentieth century. He managed to embody in Suprematism the essence of "art for art's sake", the desire to go beyond the given empirical reality. Such an aspiration was extremely important for M.O. Gershenzon, who saw the appeal to the "extra-empirical" necessary to get rid of the heavy shackles of the "past", which, among other things, seem to be one of the attributes of the art crisis. A similar position was relevant for N. Berdyaev, however, with one significant caveat: he believed that Malevich's ideas only reflect the existence of the crisis itself, but do not lead to anything new, because such art is depersonalized, devoid of spiritual. Nevertheless, if we turn to the philosophical texts of Malevich, we can find a certain discrepancy with the thesis of Berdyaev, for him, the key concept of his philosophy and creativity remains intuition, inextricably linked with the concept of the spiritual. It is through the interaction of these concepts, according to Malevich, true art is possible.

Keywords: the crisis of art, Malevich, Gershenzon, Berdyaev, creativity, freedom, suprematism

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова