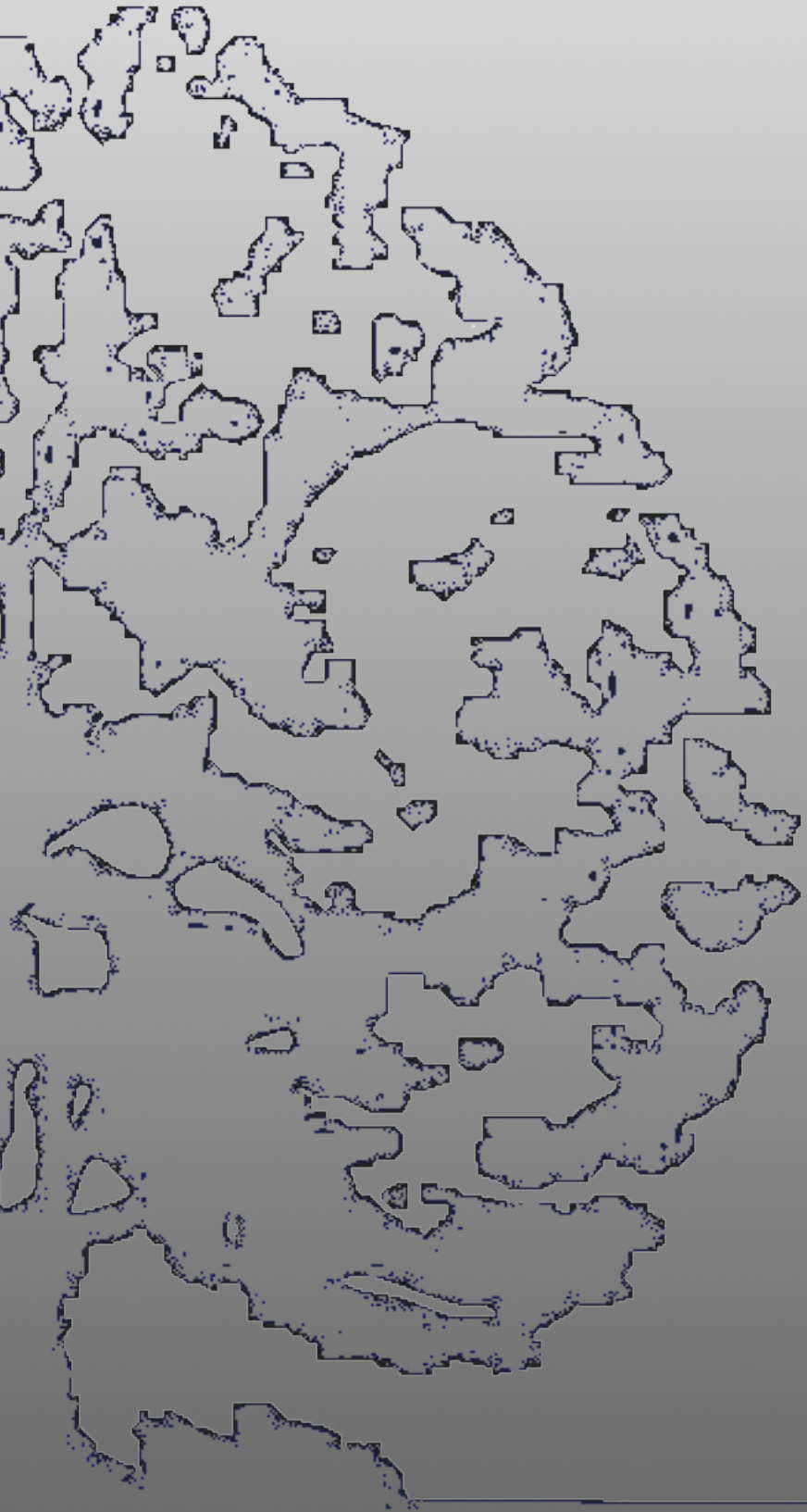
ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Одиннадцатый год издания / 11th Year of publication



№43 (3-2021)
август-сентябрь / August-September

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).

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, зав.кафедрой теории и истории искусства 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)

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, 2021

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).

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, Head of the Department of theory and history of 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).

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, 2021

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *С.Ю. Штейн* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область

40 *Т.В. Левина* Нетварный свет и ослепительный мрак: Византия Авангарда

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

56 *О.С. Давыдова* Михаил Врубель в поисках «стильно прекрасного». Биографический аспект

68 *Г.С. Игнатенко* Вышивая авангард: Супрематические вышивки на примере деятельности артели Вербовка 1900-1919

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

74 *В. Саван, М.Э. Вильчинская-Бутенко* Ремейк арабской каллиграфии: каллиграффити в пространстве города

81 *В.Л. Гайдук* История Центра современного искусства на Якиманке. Архивная оптика

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

96 *Е.О. Кузина* Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории: гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924-2002)

КИНО

106 *Е.Ю. Абрамова* «Сабрина» и «Зачарованные»: образ ведьм в культовых сериалах и их ребутах

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

115 *А.В. Марков* От идеализма к неомарксизму. Часть 2. Борис Виппер

125 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *S.Yu. Schtein* Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing area

40 *T.V. Levina* Uncreated light and dazzling darkness: Byzantium of Avant-Garde

HISTORY OF ART

56 *O.S. Davydova* Mikhail Vrubel in Search of the "Stylishly Beautiful". The Biographical Aspect

68 *G.S. Ignatenko* Stitching avantgarde: suprematist embroidery followed by the activities of Verbovka Artel 1900-1919

CONTEMPORARY ART

74 *V. Savan, M.E. Vilchinskaya-Butenko* Remake of Arabic calligraphy: calligraffiti in the city space

81 *V.L. Gayduk* The history of the Center for Contemporary Art on Yakimanka. Archive optics

VISUAL ARTS

96 *E.O. Kuzina* Indian Modernism in postcolonial perspective: hybrid imagery in F.N. Souza's art (1924-2002)

CINEMA

106 *E.Yu. Abramova* "Sabrina" and "Charmed": the image of witches in original TV series and their reboots

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

115 *A.V. Markov* From Idealism to new Marxism. Part 2. Boris Vipper

125 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39

Сергей Юрьевич Штейн
Sergey Yuryevich Schtein
кандидат искусствоведения, доцент,
PhD in Art Studies, assistant professor,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
sergey@schtein.ru

МЕТОДИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА ИССЛЕДОВАНИЙ КИНЕМАТОГРАФА. ПРЕДМЕТНАЯ ОБЛАСТЬ

STRATEGIES AND METHODOLOGICAL SCHEME OF CINEMA RESEARCH. THING AREA

Во второй статье из цикла работ, посвящённых анализу существующих и потенциально возможных алгоритмов исследования кинематографа, во-первых, описывается логика выделения онтологической схемы предметной области киноведения, которая для самого киноведения является непроблематизируемой данностью, во-вторых, конструируется теоретическая модель одного из компонентов данной схемы – материала – наличествующего в предметной области киноведения безотносительно познавательной активности в её отношении. Полученное построение является своеобразной «системой координат», фиксирующей ключевые компоненты исследуемого и устанавливающей основные функциональные связи между ними. Такая схема может быть использована как для ввода начинающих исследователей в понимание специфики дисциплинарного киноведения, так и для унификации самих киноведческих исследований. Также данное построение является важным дополнительным инструментом для распредмечивания любых существующих представлений в отношении кинематографа, их координирования по отношению друг к другу и систематизации.

Ключевые слова: киноведение, наука о кино, методология киноведения, предметная область киноведения, кинематограф, кинообразование, фильм, деятельностный подход, автор, фильмопроизводство, прокат, цензура

Для цитирования: *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39

In the second article from the cycle of works devoted to the analysis of existing and potentially possible algorithms of the research of cinematography, firstly, the logic of identifying an ontological scheme of the thing area of cinema studies, which for cinema studies itself is an unproblematic given, is described, and secondly, a theoretical model of one of the components of this scheme is constructed - material - available in the thing area of cinema studies regardless of the cognitive activity in relation to it. The resulting construction is a kind of "coordinate system" that fixes the key components of the researched and establishes the main functional connections between them. This scheme can be used both to introduce novice researchers into an understanding of the specifics of disciplinary cinema studies, and to unify of cinema studies researches. Also this construction is an important additional tool for thing-elimination of any existing representations in relation to cinematography, their coordination in relation to each other and systematization.

Keywords: cinema studies, cinema science, methodology of cinema studies, thing area of cinema studies, cinematography, cinema education, film, activity approach, author, film production, rental, censorship

For citation: Schtein S.Yu. "Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing area." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 6-39. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39

В первой статье цикла, посвящённого методико-методологической схеме исследований кинематографа [Штейн, 2021], было осуществлено принципиальное разделение ситуаций, в которых кино может оказываться либо материалом – тем, через что исследуется нечто иное, либо предметом исследования – тем, что исследуется само по себе. Следующим этапом данной работы является необходимость более-менее чёткой демаркации границ предметной области киноведения как специфической дисциплинарной предметности (отдельно оговорим, что нас интересует только обособленное от искусствоведения дисциплинарное киноведение, для которого киноведение-искусствоведение и все иные киноведческие дискурсы являются частью его собственной предметной

© Штейн С.Ю., 2021

ISSN 2227-6165

области – потенциально исследуемым). Причём важным оказывается даже не столько определение самих этих границ (которые, между прочим, во многом определяют дисциплинарную идентичность, в данном случае киноведения) – это можно сделать и через обобщённую дефиницию – «вся совокупность вопросов, так или иначе связанных с кинематографом», сколько методологическое обоснование этих границ, утверждающих целостность находящегося в них. Это оказывается возможным через фиксацию онтологической схемы данной предметной области, задающей и закрепляющей определённую «систему координат», в которой сознательно или неосознанно существуют все исследователи, ассоциированные с этой дисциплиной. А это значит, что по отношению к данной «системе координат» затем могут позиционироваться любые исследования кинематографа – уже осуществлённые, осуществляемые и ещё только проектируемые (главным образом – дисциплинарные, но при необходимости – и дискурсивные). Это чрезвычайно важно, во-первых, для начинающих дисциплинарных исследователей кинематографа – в качестве доступного максимального и целостного представления всего того, на отдельных аспектах которого затем будет фиксироваться конкретика исследовательского взгляда, во-вторых, как раз для педагогов начинающих исследователей кино – в качестве дидактического средства, по вводу обучающихся в понимание многообразия взаимосвязанных компонентов, образующих предметную область дисциплинарного киноведения, в-третьих, для действующих исследователей-эмпириков – в качестве инструмента, содержащего в себе абстрактные шаблоны исследуемого, с конкретизациями которого они имеют дело, что позволяет и унифицировать полевые исследования, и гомогенизировать понятийно-терминологический аппарат самих этих исследований и в то же время приводить к систематике имеющееся эмпирическое знание, и, наконец, для исследователей-теоретиков – в качестве той основы, которая может (должна!) получить предельно полное знаниевое выражение, не обусловленное той или иной интерпретацией и привязкой к конкретике эмпирического материала. Вместе с тем такая схема – основа для понимания допустимой вариативности познавательной активности – тех принципиальных методико-методологических оснований, которые могут использоваться для её исследования, определяемых исходя из: a) нахождения на теоретическом или эмпирическом уровне, b) конкретики определённого масштаба исследуемого, c) учёта либо игнорирования взаимосвязи исследуемого с иными компонентами данной предметной области.

Для того, чтобы конструируемая онтологическая схема была понятна как результат определённой специфической методологической работы, нацеленной на то, чтобы получаемое построение оказалось принципиально открыто для его масштабирования и детализации, но в то же время – для возможного уточнения и корректировки, для начала сделаем общее описание того, что такое вообще онтологическая схема предметной области научной дисциплины (*1. Онтологическая схема предметной области научной дисциплины*), затем выведем структуру онтологической схемы предметной области киноведения (*2. Структура онтологической схемы предметной области киноведения*), и, наконец, подробно проанализируем один из основных компонентов данной онтологической схемы (*3. Материал онтологической схемы предметной области киноведения*).

1. Онтологическая схема предметной области научной дисциплины

Любой предмет (в философском значении) или предметная область могут быть представлены через образующую их онтологическую схему, состоящую из трёх основных компонентов: *материала* – того, что соответствует наличествующему в данности до возникновения познавательной активности в его отношении, которой как раз и делается попытка его схватывания (познания), *условностей познавательной активности* – совокупности инструментов познания, которые используются при попытке схватывания этого материала, а также *основного условия связи* – конкретного допущения, что рассматриваемый материал является именно тем, за что он принимается (*рис. 1*) [Штейн, 2020, с. 108-109].

ISSN 2227-6165

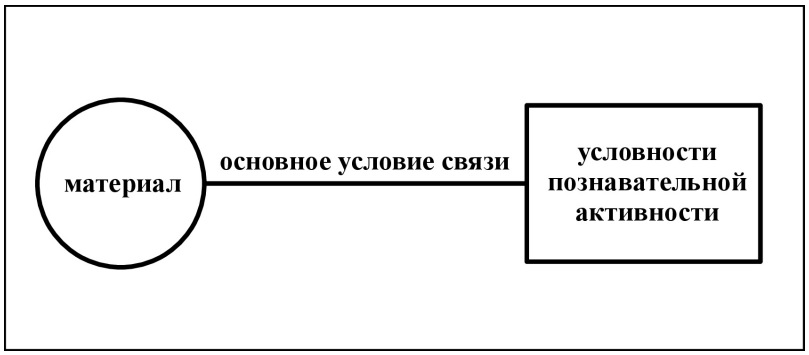


Рис. 1.

Например, при рассмотрении в микроскоп капли крови, материалом является сама эта кровь, условностями познавательной активности – использование для познания зрения, усиленного специальным техническим средством, а также определённого набора методов (анализ, измерение, сопоставление), основным условием связи – допущение, что нечто (кровь) может быть, во-первых, отделено от всего иного, а во-вторых, рассмотрено через разъятие его на отдельные компоненты (эритроциты, лейкоциты, тромбоциты и т. д.). При этом, если первое допущение кажется исходно оправданным и самоочевидным – капля крови ведь не стекло, на котором она находится перед окуляром микроскопа, не воздух, который её окружает, и не пыль, которая оседает на неё – по большому счёту отделить кровь от того, что ею не является может не только человек, но и множество иных живых существ, живущих на земле (при этом используя не только и не столько зрение, сколько иное средство, которое в такой же степени недоступно человеку – обоняние), то второе допущение требует объяснения. Человек расширил возможности элементов своей сенсорной системы за счёт технических средств, что дало ему определённое преимущество перед иными живыми существами – в данном случае он может проникать и разнимать структурную целостность крови на компоненты, которые вроде бы самоочевидны, исходя из их отличия от иных компонентов целого. Однако эта очевидность предзадана определённой точкой зрения на них человека! Ни эритроцитов, ни лейкоцитов, ни тромбоцитов самих по себе без познавательной активности человека не существует – они возникают как нечто обособленное друг от друга, от целостности, частью которой являются только в результате определённой познавательной активности человека в их отношении. Не говоря уже о том, что если отделять каплю крови не от стекла, воздуха и пыли, а от того организма, которому она исходно принадлежит, то вопрос её возможного обособления и рассмотрения без учёта целого сделает исходное допущение ещё более условным.

Познание данности, не обусловленной деятельностной активностью человека (природы), человекоразмерно – тотально подчинено не только актуальным на какой-то конкретный рассматриваемый момент познавательным возможностям человека (наличие технических средств, сформированность специфических исследовательских подходов и методов, доступность необходимой информации и уже определённого знания), но и его исходным предельным познавательным возможностям, зависимым от физиологии, психофизиологии, а также того, что, возможно, обусловлено нечто трансцендентным (откинуть этот фактор мы не можем, так как в противном случае окажемся на определённой частной – естественнонаучной предметоформирующей позиции, тогда как нас как раз интересует максимальное отстранение от любых вариативных точек зрения). В то же время всё то, что как раз обусловлено деятельностной активностью человека (всё, что делает человек – культура в целом, включая, конечно же, и саму познавательную деятельность), не только при познании человекоразмерно, но и человекоразмерно само по себе – невозможно без человека. И поэтому, в отличие от данности, не обусловленной деятельностной активностью человека, принципиально познаваемо. Хотя, конечно, и тут возникают определённые сложности, но несколько иного характера – главным образом, связанные с переходом от элементарного масштаба рассмотрения (деятельности, раскладываемой на компоненты[1])

[1] Подробнее об этом см. далее.

ISSN 2227-6165

к масштабу более общему, включающему в себя совокупность различных компонентов, либо к тому же ещё и то, что уже является исходно не человекоразмерным, а природным (восприятие, память и т. п.), либо трансцендентным (озарение, виде́ние и т. п. – рассматриваемые именно таким образом, а не через физиологию).

Например, при рассмотрении спички, лежащей на столе, она так же, как и капля крови отделяется от всего иного (стола, скатерти, стоящей рядом посуды). При этом, в отличие от капли крови, она может рассматриваться и с использованием зрения, но так же и тактильно. Структурно спичка может быть разделена на образующие её компоненты – древко и серную головку. Ясна функция спички – возжигать огонь и некоторое короткое время удерживать его. Исходя из определённой структуры и предполагаемой функции, можно восстановить примерный алгоритм процессов той деятельности, в результате реализации которой был произведён рассматриваемый продукт – спичка. Вроде бы вот и всё – оказавшееся в фокусе интереса познано, причём в онтологической схеме спички как предмета исследования, основное условие связи и условности познавательной активности никак искажающе не повлияли на её материал – предмет (в философском значении) слился с объектом (в философском значении). То есть в данном конкретном случае (а по аналогии – ко всему подобному – любому продукту деятельностной активности человека) разоблачена пресловутая вещь в себе. Вещь оказалась только вещью. Одно только «но»...

При описании приведённых примеров сознательно была упущена одна из онтологических процедур, которая предшествует применению к материалу условностей познавательной активности. Это было сделано для того, чтобы показать, что при исходном наличии для познающего основного условия связи (то есть его включённости в определённое предзнание материала) данная процедура просто-напросто пропускается как несущественная – материал уже определён наличием принятого познающим основного условия связи. Пропущенная же процедура – идентификация. Ведь говоря о капли крови и спичке, мы уже *знали*, что это кровь и спичка. Не зная же этого, осуществляя познавательную деятельность в отношении этого незнаемого, мы должны были бы самостоятельно задать его онтологическую схему. Понятно, что каждый раз реализовывать такое задавание просто-напросто не имеет никакого смысла! Устойчивость, константность данности для человека как раз и обусловлена тем, что образующие её компоненты им практически всегда автоматически идентифицируемы – то есть исходно определены как что-то конкретное, а их последующее возможное исследование уже обусловлено фактом допущения, что они есть что-то одно, а не нечто иное. Правда, это ведёт к определённому тоталитаризму наличествующего знания – знание овладевает человеком и предзадаёт видение им данности, исходя из собственного содержания, при том, что может быть и иное знание... Однако сама возможность всё-таки понимать это и при необходимости проблематизировать – инструмент, с использованием которого принципиально осуществим отход от такого предзнания, в том числе для того, чтобы затем, исходя из определённого запроса либо верифицировать его удовлетворительность, либо задать иное знание.

По сути всё, что сейчас было оговорено, даёт возможность подойти непосредственно к рассмотрению онтологической схемы предметной области научной дисциплины необходимым образом методологически подготовленными.

Для субъекта, находящегося в условиях той или иной конкретной дисциплинарной предметности, специфика его познавательной активности предзадана условностями, формируемыми данной конкретной дисциплиной. Поэтому для него наличие предметной области, соответствующей его дисциплине – непроблематизируемая данность. Она для него – нечто объективно наличествующее. И это несмотря на то, что в любой предметной области есть реальное (соответствующее наличествующему в данности независимо от познавательной активности субъекта – материал онтологической схемы) и фантомное (возникающее в результате определённого исследовательского взгляда на реальное)[2]. В обычных, «повседневных» условиях реализации

[2] Это подробно описывалось в первой статье серии [Штейн, 2021, с. 8-14].

ISSN 2227-6165

познавательной активности, дисциплинарным учёным разделение исследуемого на реальное и фантомное не производится. Но даже и в экстраординарных ситуациях, когда в связи с возникшими затруднениями дисциплинарный исследователь проблематизирует те или иные аспекты своей познавательной активности и как бы выходит на рефлексивную (стороннюю) позицию по отношению к собственной работе с исследуемым, то он всё равно не проводит оговариваемое здесь разделение, ведь оно разоблачает наличествующую дисциплинарную идентичность – раскрывает все исходные условности и допущения, на которых строится познание в условиях данной дисциплины. Проблематизировать и трансформировать их – значит создать иную дисциплину: в чём-то схожую с исходной, но иную. Чтобы понять это, рассмотрим пример, в котором киноведение является субдисциплиной искусствоведения.

Реальным – материалом для киноведения-субдисциплины искусствоведения являются фильмы. Основным условием связи, которое соединяя реальное с условностями познавательной активности образует онтологическую схему предметной области данной дисциплины, может быть определено то, что эти фильмы рассматриваются как формы искусства. При этом в данном дисциплинарном случае условности познавательной активности могут быть самые разные, что определённым образом характеризует специфику конкретной дисциплинарной идентичности, а также определяет характер продуцируемого в её условиях знания – оно всегда потенциально вариативно по отношению к знанию, сформированному в тех же самых дисциплинарных условиях, но с использованием иных условностей познавательной активности (то есть для кого-то искусством могут быть одни фильмы, а для кого-то совсем иные – существующая разность принципиальных интерпретаций фиксирует наличествующее разнообразие концепций, борющихся друг с другом за невозможное первенство). Однако в данном случае основное условие связи не может быть ни вариативным, ни трансформироваться без изменения исходной дисциплинарной идентичности: рассмотрение фильмов не как формы искусства, а, например, как специфических культурных форм трансформирует киноведение-субдисциплину искусствоведения в киноведение-субдисциплину культурологии, а рассмотрение фильмов самих по себе – безотносительно их интерпретации как искусства или культурных форм, выводит киноведение из-под субдисциплинарной зависимости и искусствоведения, и культурологии. Поэтому дисциплинарный исследователь, находящийся в киноведении-субдисциплине искусствоведения, в лучшем случае может проблематизировать те условности познавательной активности, которые он ранее использовал, и которые по тем или иным причинам стали его не удовлетворять – вместо них могут быть избраны иные (существующие устойчивые или привнесённые извне концептуальные основания), но основное условие связи без выхода из данной дисциплины трансформировано быть не может.

Естественно, встаёт вопрос: если дисциплинарный исследователь не может выйти на требуемую для рассмотрения онтологической схемы предметной области его дисциплины рефлексивную позицию, не ставя под сомнение её дисциплинарную идентичность, то каким образом возможно это осуществить вообще и в данном конкретном случае в отношении киноведения? Это оказывается вполне реализуемым с помощью *методолога* – специалиста по нормированию деятельности как таковой, и не связанного изначальными установками в отношении какой-то конкретной деятельности, который помогает осуществить рефлексивный выход, проблематизацию и выдвижение предложений по оптимизации исходной активности (в данном случае – научно-исследовательской). Либо – при апроприации предметником (дисциплинарным исследователем) функций методолога. Собственно для того, чтобы такая апроприация стала возможной, здесь так подробно и описываются обычно специально не проговариваемые аспекты фундаментальных основ научно-исследовательской деятельности. В то же время, конечно, автор настоящей работы сам выполняет здесь функции методолога, но открыто – показывая возможный механизм распредмечивания дисциплинарных основ. Не будем подробно останавливаться на трёх вариантах реализации данной рефлексивной работы – рефлексивно-методологической, перманентной

ISSN 2227-6165

рефлексивно-методологической и специальной рефлексивно-методологической – они уже неоднократно в различной полноте описывались ранее (наиболее полно здесь – [Штейн, 2020, с. 168-174]) и в том числе, правда несколько сумбурно, в ситуации применения их в отношении кинематографа [Штейн, 2015-ab].

Оговорим два важных момента, касающихся дисциплинарной идентичности и дисциплинарного знания, понимание которых нам необходимо для перехода и рассмотрения непосредственно онтологической схемы предметной области киноведения.

В самом начале, при описании онтологической схемы предмета (в философском значении) и предметной области, чтобы не усложнять её понимание, был упущен ещё один – дополнительный её компонент – вариативность познавательной активности (*рис. 2*) [Штейн, 2020, с. 108-109], при его наличии, указывающий на тот спектр существующих устойчивых вариантов различных условностей познавательной активности в отношении материала, которые существуют при неизменности основного условия связи онтологической схемы. Например, в естественнонаучных дисциплинах такой вариативности нет, и потому данный компонент в онтологической схеме их предметных областей отсутствует. В гуманитарных дисциплинах ситуация обратная. Наличие либо отсутствие данного компонента может быть положено в основу деления дисциплин на *центростремительные* – в отсутствии вариативности познавательной активности, направленные на попытку сокращения фантомного в своей предметной области (*рис. 3-a*), и *центробежные* – напротив, за счёт наличия вариативности познавательной активности, умножающие фантомное при неизменности реального (*рис. 3-b*). В качестве примера центробежной дисциплины можно привести классическое искусствоведение: работы мастеров прошлого – реальное предметной области, ограничены и неизменны, а продолжающаяся исследовательская их интерпретация не столько приоткрывает это реальное, сколько громоздит на его основе бесконечное фантомное. С этим же мы сталкиваемся и в киноведении-искусствоведении, когда в отношении творчества одного и того же автора, например Эйзенштейна и Тарковского, наличествует такая развёрнутая исследовательская рефлексия, которая уже только опосредованно связана с реальным (их фильмами, фактами биографии этих режиссёров), продуцируя фантомное на основе предшествующей исследовательской рефлексии в отношении этого реального, то есть по большому счёту оказываясь фантомным фантомного.

Для того, чтобы преодолеть эту ситуацию и попытаться формировать киноведение всё-таки как центростремительную дисциплину, как раз и было определено, что киноведение нас интересует само по себе безотносительно киноведения-искусствоведения, которое может быть рассмотрено как один из вариантов внутрисистемного или обособленного дискурса о кино[3]. Однако для того, чтобы киноведение с определённой нами предметной областью также не оказалось центробежной дисциплиной, необходим специфический методологический инструментарий, с использованием которого будет формироваться знание такого качества, которому не сможет противопоставляться в качестве альтернативного никакое иное представление, сформированное в условиях иной методологии.

Рис. 2.

[3] См. об этом в предыдущей статье цикла [Штейн, 2021, с. 16-22]).

ISSN 2227-6165

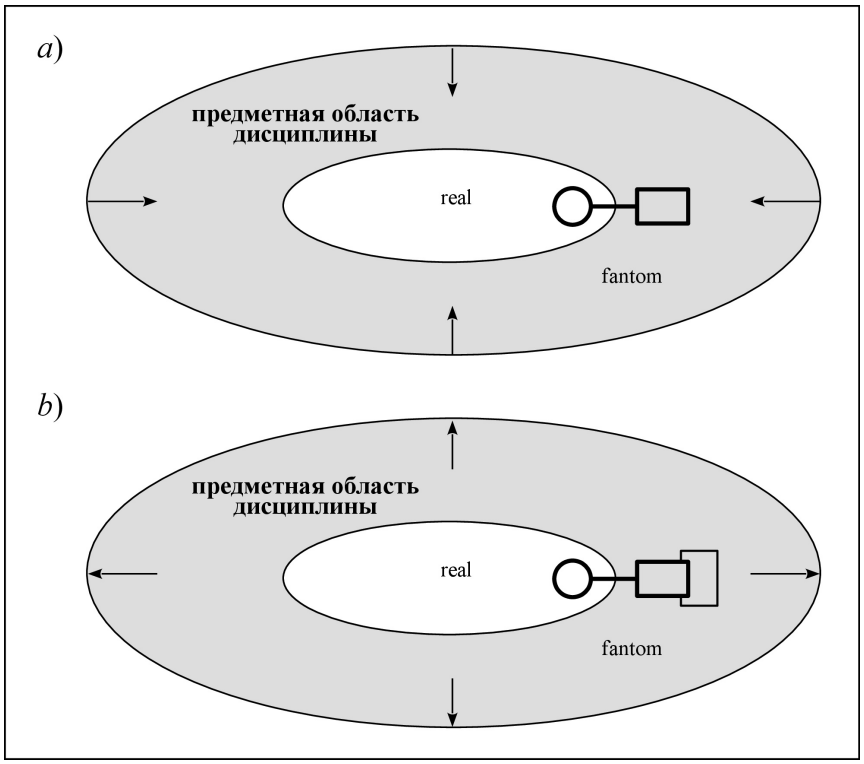


Рис. 3.

Теоретическое знание в условиях дисциплинарной предметности – это информационное замещение материала онтологической схемы предметной области, которое не может быть в какой-то конкретный период времени вариативным. Поэтому в один и тот же актуальный момент не может быть двух разных теоретических знания! Но при невозможности формирования теоретического знания складывается ситуация наличия в отношении одного и того же вариативного *концептуального знания* – представления материала онтологической схемы предметной области, выражающего частное отношение к нему познающего. Таким образом, характер дисциплины – её центробежность или центростремительность, обусловлены наличием либо отсутствием теоретического знания.

В естественнонаучных дисциплинах теоретическое знание является эмпирически-теоретическим – выводимым из эмпирического материала и оказывающимся верным по отношению ко всему подобному независимо от его положения. Попытки выведения чисто теоретического знания возможны в форме гипотез, которые без эмпирического (опытного) подтверждения так и оказываются гипотезами, но не теоретическим знанием.

Не делая обобщения на все гуманитарные дисциплины – всё-таки они очень разнохарактерные по материалу, но говоря теперь только о киноведении (что отчасти уже делалось в первой статье цикла), можно заключить, что любое теоретическое знание, выводимое из эмпирического материала, ограничено и потенциально проблематизируемо – всеобщее не обнаруживается через частное. Теоретическое знание в отношении деятельности (единичной либо полисистемной) возможно только вследствие теоретического моделирования, фиксирующего основные компоненты исследуемой деятельности (механизм, исходный материал, средства, методы, продукт, продуктивный контейнер), которые в реальности получают уникальную конкретизацию в связи с теми или иными ситуативными обстоятельствами, в которых данная деятельность развёртывается. Такого рода фиксация деятельности – это не просто её теоретическая модель, но онтология конкретной деятельности, в которой, как и в примере со спичкой, вещь оказывается только вещью. Учитывая же, что материалом онтологической схемы предметной области киноведения, которое нас интересует, является всё то, что так или иначе связано с кинематографом – различные виды деятельности, то для создания теоретического знания просто-напросто необходимо создание их взаимосвязанных теоретических моделей.

ISSN 2227-6165

2. Структура онтологической схемы предметной области киноведения

Для того дисциплинарного киноведения, которое нас интересует – обособленного от каких-либо иных дисциплин, материалом является всё то, что так или иначе связано с кинематографом. Таким образом, основным условием связи онтологической схемы, лежащей в основе его предметной области, может быть определено допущение о возможности вычленения из всей совокупности деятельностной активности людей только того, что так или иначе связано с созданием фильмов и их последующего использования в том или ином качестве. Условности же познавательной активности могут быть любыми, которые будут функциональны при данном основном условии связи. Такое широкое определение условностей познавательной активности указывает на её изначальную принципиальную вариативность (*рис. 4.1*).

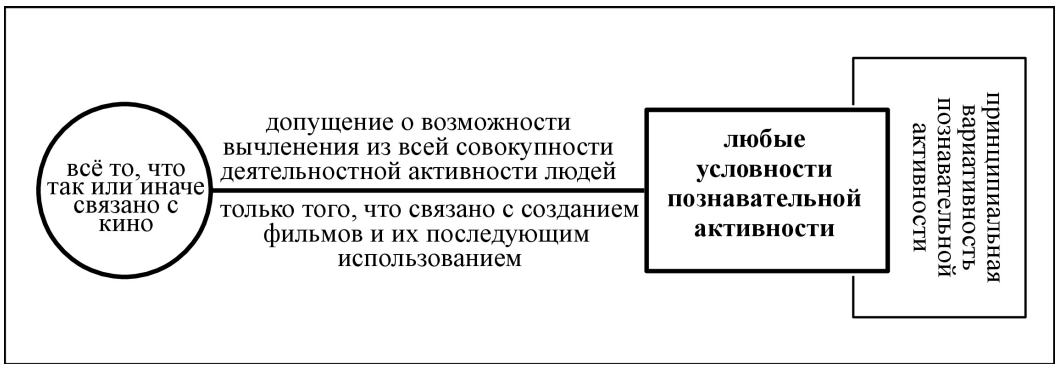


Рис. 4.1.

Данной онтологической схемой предметной области киноведения фиксируется центробежный характер дисциплины. Однако нас это принципиально не устраивает! Для того, чтобы утвердить центростремительный характер рассматриваемого киноведения, необходимо предложить такую методологию, с которой по качеству продуцируемого знания не смогут конкурировать иные методы. Сделаем это и определим в качестве условностей познавательной активности конкретный методологический инструментарий, с которым при возможном предложении/возникновении иного этот иной как раз и должен будет соревноваться.

Для того, чтобы были понятны условия, почему в качестве методологии определяется именно эта, а не какая-то иная методология, то есть для снятия претензий к нашей собственной тенденциозности в данном вопросе, выдвинем несколько основных требований, которым искомая методология должна удовлетворять, исходя из предполагаемого результата её применения к определённому уже материалу (соответственно при предложении альтернативного методологического инструментария, он также должен соответствовать этим условиям):

– методология должна быть применима к исследованию деятельности;

– методология должна быть теоретической;

– получаемые знания должны потенциально максимально формализовываться.

Исходя из данных требований, можно определить набор подходов и методов, которые им удовлетворяют.

Во-первых, это *деятельностный подход*, позволяющий исходно представлять исследуемое в качестве деятельности, которая может разниматься на составные компоненты [Щедровицкий, 1995, с. 241-245; Штейн, 2020, с. 92-100], а также *генетически-конструктивный подход* [Смирнов, 1962, с. 263-284], предполагающий возможность рассмотрения предмета и формирования знания о нём посредством «построения и развёртывания теории, основанной на конструировании идеальных теоретических объектов и мысленных экспериментов с ними» [Стёпин, 2009, с. 140].

Во-вторых, это *теоретическое моделирование*, с использованием которого как раз и реализуется необходимое построение идеальных теоретических объектов, а также метод *онтологизации*, позволяющий устанавливать состав, определяющий в условиях конкретного избранного масштаба уникальность рассматриваемого по отношению к чему-либо иному [Штейн, 2020, с. 184-186].

ISSN 2227-6165

В-третьих, для формализованного выражения знания, получаемого с использованием уже определённого методологического инструментария, могут быть определены метод схематизации [Розин, 2011; Штейн, 2020, с. 27] и метод онтопроцессуального членения [Щедровицкий, 1995, с. 257-263; Штейн, 2020, с. 33-35].

Естественно, что на тех или иных этапах ведения познавательной активности и разнообразных масштабах отношения к исследуемому, не говоря уже о переходе с теоретического на эмпирический уровень, может задействоваться и иной методологический инструментарий, однако именно с использованием указанной здесь методологии оказывается возможным создание теоретической модели материала онтологической схемы предметной области киноведения. Причём сама эта модель может существовать на разных масштабах, что определённым образом характеризует состояние киноведения как дисциплины.

Зафиксируем четыре возможных принципиальных масштаба для теоретической модели материала онтологической схемы предметной области киноведения:

– *общий* (фиксация компонентов, входящих в целостность материала предметной области, без их собственного членения на компоненты);

– *средний* (фиксация компонентов, входящих в целостность материала предметной области, с их членением на избранные компоненты);

– *крупный* (полное методическое представление компонентов, входящих в целостность предметной области, с установлением структурных отношений между ними);

– *максимальный* (выражение всех компонентов предметной области и структурных отношений между ними с использованием онтопроцессуального членения).

С учётом всего вышеизложенного структура онтологической схемы предметной области рассматриваемого киноведения, приобретающего центростремительный характер за счёт утверждаемой в качестве единственно возможной методологии, которая удовлетворяет поставленным требованиям, получает своё самое общее схематическое выражение (*рис. 4.2*).

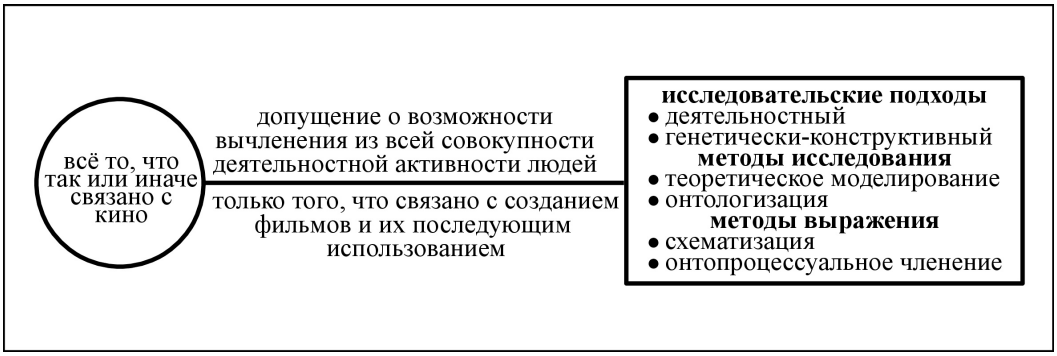


Рис. 4.2.

Для того, чтобы функционально использовать данную онтологическую схему, необходимо иметь теоретическую модель её материала, сконструированную хотя бы на среднем масштабе.

Сразу оговорим, что само по себе описание материала предметной области не искусствоведческого киноведения ни есть что-то уникальное. Существуют различные по полноте её вербальные представления (через области исследования – см., например: [Лебедев, 1974, с. 416-436; Основные направления..., 1994]). Однако, фиксируя самые общие самоочевидные аспекты, они не являются функционально инструментарными – использовать их в том качестве, которое оговаривалось выше, просто-напросто невозможно. И, конечно, они не являются теоретическими моделями материала онтологической схемы предметной области киноведения даже на самом общем масштабе. Причём и уже осуществлённое ранее с использованием оговоренной методологии построение онтологической схемы материала онтологической схемы предметной области киноведения [Штейн, 2019-а, с. 287-304], масштаб которой был общим, при том, что в отношении онтологической уникальности основного материала фильма – автоматически получаемого кадра, максимально детализированным, не является удовлетворительным именно в связи с запросом к ней

ISSN 2227-6165

на определённую функциональность[4]. В то же время всё это допустимо определить для нас самих – осуществляющих здесь теоретическое построение, в качестве материала. Ведь по-большому счёту текущая цель при создании теоретической модели материала онтологической схемы предметной области киноведения – это не открытие чего-то неизведанного, но методологический перевод самоочевидного, но аморфного, в структурно целостное.

3. Материал онтологической схемы предметной области киноведения

Учитывая определённые дидактические условия, предъявляемые к осуществляемому построению, его алгоритм может быть определён следующим образом. Для удобства сначала будем описывать отдельные компоненты материала онтологической схемы предметной области киноведения, при необходимости оговаривая их связи с иными компонентами целого. Так как содержательно эти компоненты являются различными видами деятельности, то в основном здесь они будут фиксироваться через исходный материал (ИМ) и получаемый из него продукт (П), а при необходимости и через иные – важные для их понимания аспекты. При этом каждый из таких компонентов при переходе на иной масштаб теоретического построения может быть и детализирован, и дополнительно формализирован. Здесь же масштаб рассмотрения будет *средним* –достаточным для понимания ключевых аспектов каждого из компонентов самого по себе и в структуре потенциального целого. В заключении же будет проведена сборка всех частей в единое построение.

Последовательность раскрытия компонентов целого подчинена определённой логике – начиная с того, без чего невозможно полноценно говорить о последующем. Однако последовательность может быть и иной! В идеале – исходно необходимо видеть целое (в настоящей работе – это *рис. 19*) и уже затем рассматривать на избранном масштабе отдельные его компоненты, понимая их место в этом целом и структуру тех основных отношений с иными компонентами, которая фиксируется на данном масштабе осуществляемого построения. Но чтобы, видя схематически выраженное структурное целое, понимать его – уметь «читать» и функционально использовать, необходимо иметь уже хоть какое-то понимание его отдельных частей. Несмотря на оговоренную уже выше самоочевидность многого из того, что будет выражаться в построении, в связи со спецификой формализации самого этого выражения, используемый здесь индуктивный подход (от частного к общему) скорее всего всё же является наиболее оптимальным.

2.1. Материальная и социокультурная данность. Любая деятельность разворачивается в условностях определённой данности. Чем сложней деятельность, тем тотальнее её зависимость от этих условностей. В случае с кинематографом к этому аспекту добавляется то, что фильм как продукт фильмопроизводства – системообразующего для кино вида деятельности, всегда содержит в себе конструкцию специфической данности, которая не может так или иначе не соотноситься с данностью как таковой.

Несмотря на теоретический характер данного построения, в котором как раз делается попытка максимально дистанцироваться от каких-либо ситуативных условностей, для того, чтобы, во-первых, фиксировать сам факт возможности наличия такой обусловленности и соотносимости, а, во-вторых, при прикладном использовании данного построения в условиях уже эмпирических исследований, иметь реперные точки для работы с полевым материалом, необходимо установить наиболее важные моменты, касающиеся данности и возможности её структурного членения.

Первое, что необходимо сделать, говоря о данности, это установить, что нельзя, не встав на определённую точку зрения, не учитывать её принципиальную двойственность, обусловленную

[4] Функция того построения онтологической схемы предметной области киноведения заключалась в демаркации чётких границ между киноведением-субдисциплиной искусствоведения и обособленным от искусствоведения киноведением.

ISSN 2227-6165

наличием имманентной и трансцендентной данности. Причём, если имманентная данность для человека понятна и самоочевидна – будучи доступна для восприятия элементами его сенсорной системы, то трансцендентная данность обусловлена либо только знанием о ней, либо наличием уникального внесенсорного опыта[5].

Имманентная данность, будучи материальной, может быть разделена на два компонента: природный – не зависимый от деятельностной активности человека как вида, и человекоразмерный – как раз обусловленный этой деятельностью.

Человекоразмерный компонент материальной данности образует то, что условно можно обозначить как социокультурная данность, которая при необходимости расчленяется на такие компоненты, как политический, экономический, социальный, культурный.

Однако несмотря на изначальную зависимость как всего человекоразмерного, так и его отдельных аспектов от природного, в какой-то момент на природное начинает оказывать влияние человекоразмерное, причём влияние всё более и более значимое. Поэтому необходимо установить наличествующую взаимообусловленность между материальной данностью и социокультурной.

При рассмотрении любых аспектов имманентной данности они могут быть спозиционированы по отношению к конкретному пространству (s) и «стреле» времени (t), на которой фиксируется точка актуального момента (для рассматриваемого или рассматривающего), по отношению к которой слева располагается историческая перспектива, а справа – временная потенция (*рис. 5*).

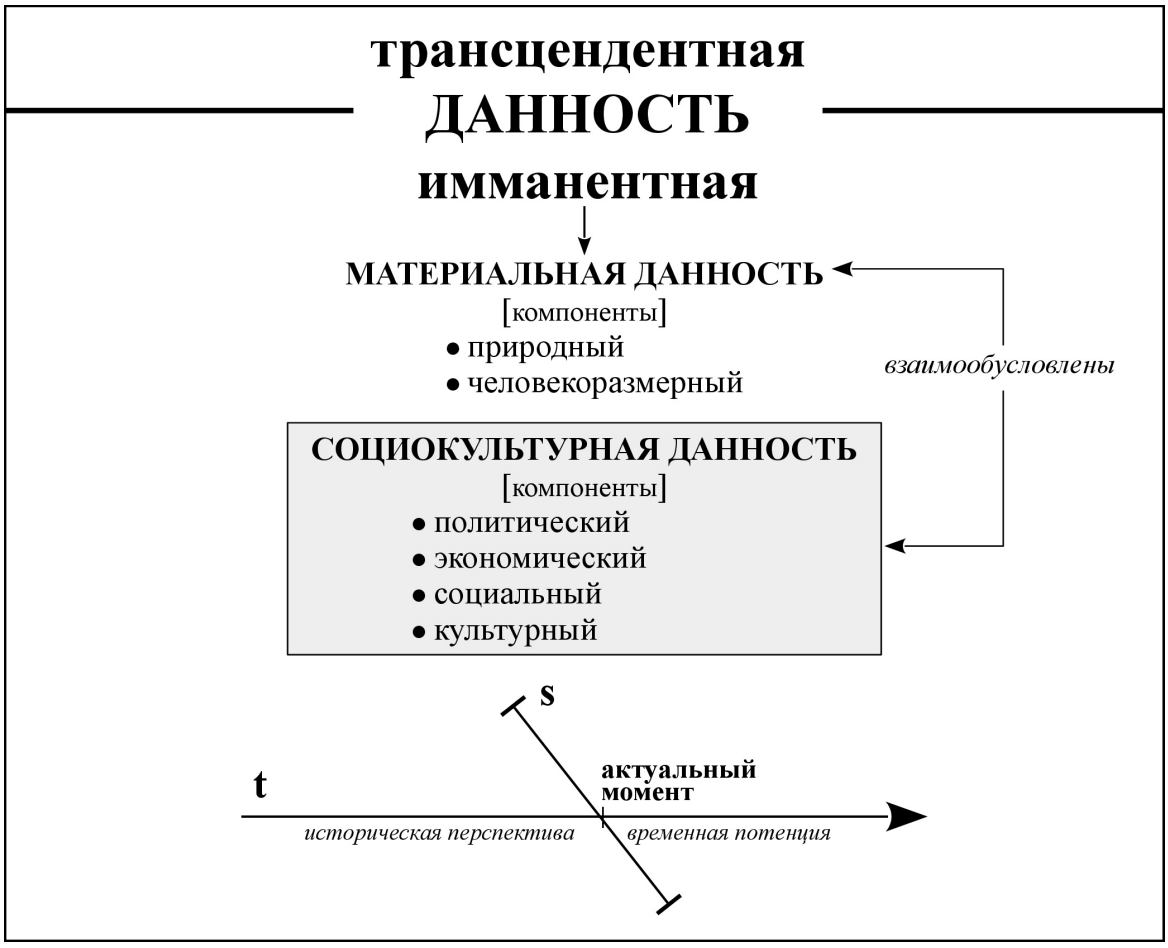


Рис. 5.

[5] Подробнее о необходимости и допустимости разделения данности на имманентную и трансцендентную см. [Штейн, 2020, с. 10-12].

ISSN 2227-6165

2.2. Фильм и его целостность. Несмотря на то, что по логике, чтобы вести речь о продукте деятельности, сперва необходимо сформировать самое общее представление о той деятельности, в условиях которой он произведён, здесь мы поступим иначе. Связано это с несколькими факторами. Во-первых, несмотря на рассмотрение предметной области киноведения, которое не фокусируется исключительно на фильмах, всё-таки фильм является тем, что иллюминирует исследовательский интерес на иные – так или иначе обусловленные им виды деятельности. Во-вторых, так как сам термин «фильм» является очень широким, под которым в различных ситуациях может подразумеваться, в том числе и то, что не входит в предметную область киноведения (например, реклама, музыкальные клипы, видео-арт и т. п.), то необходимо более-менее чётко определить, что именно и по каким критериям отделяется киноведением от всего прочего. Однако, чтобы сделать это, необходимо зафиксировать несколько фундаментальных положений, которые обычно по разным причинам пропускаются.

Во-первых, надо определить, что такое *кадр – объектно выражающая информацию формосодержательная целостность (закреплённая или возникающая в процессе актуализации), имеющая определённую временну́ю длительность и пространственный формат, доступная для зрительного или звукозрительного восприятия*. Если не иметь здесь в виду возможное наличие специфического кадра – фотокадра[6], то единственной формой актуализации кадра для его непосредственного восприятия человеком является экранная форма.

Во-вторых, необходимо зафиксировать, что точно так же, как текст – самый общий, неконкретизирующий специфику образуемой формосодержательной целостности онтологический продуктивный контейнер[7] для некоторой совокупности слов, точно так же и *фильм – онтологический продуктивный контейнер для любой деятельности, единственным структурным компонентом продукта которого является кадр*. Именно это и образует определённую сложность при необходимости чёткого на уровне определения отделения фильмов, которые находятся в предметной области киноведения от всего иного. И это несмотря на то, что существует целый ряд различных альтернативных фильму терминов: достаточно широких – ролик, клип, а также более узких – передача, видеокаст. Однако провести разделение только через сами эти термины невозможно – во-первых, потому что их множество, и в различных языковых традициях они не только могут быть отличными, но и обозначать при этом разное, а во-вторых, в связи с тем, что формосодержательная целостность фильма как предмета киноведения может иметь достаточно широкую вариативность и в определённых ситуациях вполне выходить за условные рамки сформированного в её отношении представления (отдельные кадры братьев Люмьер фильмы ли? фильмы ли те формы, целостность которых зависит от действий зрителя? «живое» кино – трансляция происходящего в прямом эфире на экран кинотеатра – фильм ли? и т. д.). В идеале – необходимым является конструирование формализованной онтологической схемы фильма, который оказывается в фокусе киноведения, однако это цель для отдельного исследования. Поэтому, отмечая это, здесь мы остановимся на самых общих – рамочных определениях интересующего нас фильма.

Для того, чтобы преодолеть описанное затруднение, но в то же время исходно самим не оказаться на какой-то субъективной точке зрения, представим фильм в двух различных ракурсах исследовательского взгляда к нему, в условиях которых возникает *культуроцентричная* и *киноцентричная* «системы координат» в отношении к фильму.

В культуроцентричной «системе координат» в отношении к фильму в центре лежит фильм как онтологический продуктивный контейнер для кадра. При этом фильм может рассматриваться в

[6] Здесь и далее как раз под кадром будет подразумеваться не фотокадр, а то, что, формализуя, можно назвать тактовофазным кадром (см. об этом подробнее: [Штейн, 2019-b]).

[7] «Продуктивный контейнер – это то, чем является продукт деятельности независимо от конкретики его возможных вариантов. <…> – это основное условие выражения результатов конкретной деятельности, обуславливающее специфику трансформации и организации исходного материала и определяющее рамки вариативности конечной формосодержательной целостности [Штейн, 2020, с. 92-93].

ISSN 2227-6165

самом широком спектре (обозначим здесь только основное):

– фильм как форма киноискусства (фильмы, которые как раз и исследуются киноведением – причём как киноведением-искусствоведением, так и киноведением, обособленным от искусствоведения);

– фильм как форма современного искусства (видео-арт, видео-инсталяции и т. п.);

– фильм как форма социокультурного дискурса (сериалы, реалити-шоу и т. п.);

– фильм как форма подачи информации (рекламные ролики, музыкальные клипы, телевизионные передачи, различные формы интернет-контента, различные формы частной самоидентификации – свадебные, юбилейные видео и т. п.);

– фильм как форма хранения информации (формальная организация кадров в целостность; сюда, например, можно отнести всевозможные государственные, корпоративные и семейные кино-видеоархивы, в которых хранится не весь имеющийся отснятый материал, а уже каким-то образом отфильтрованный, что даёт право фиксировать это производное в данной «системе координат» в качестве фильма).

Отдельно можно указать, что кадр сам по себе вне фильма в условиях культуроцентричной «системы координат» может рассматриваться в качестве материала для различных форм традиционного и современного искусства, продуктивная целостность которых не является фильмом (например, сценическое действие, инсталляция и т. п.).

Для удобства выразим описанное в форме схемы (*рис. 6-а*).

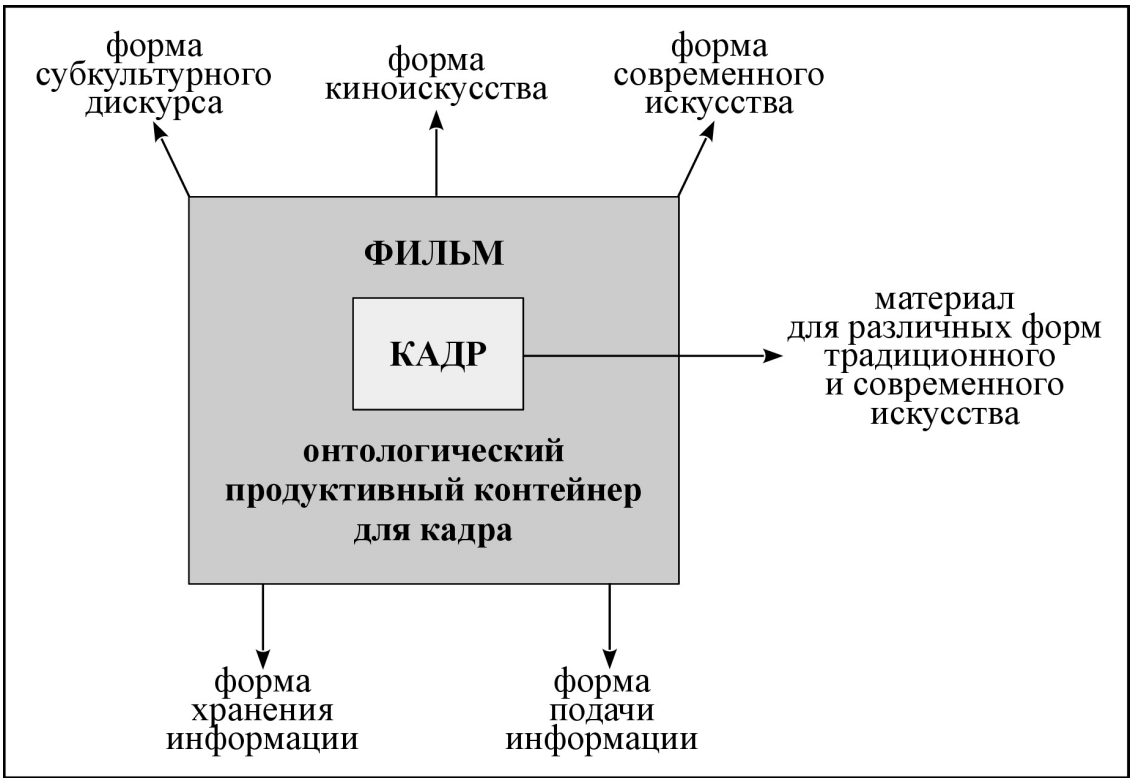


Рис. 6-а.

В киноцентричной «системе координат» в отношении к фильму в центре лежит фильм как конвенциональный продуктивный контейнер для кадра. В качестве онтологического «ядра» такой конвенции могут быть определены следующие аспекты:

– фильм образует формосодержательную целостность;

– фильм содержит информацию, буквально не выражаемую через информацию (изображение, звук), доступную для непосредственного восприятия;

– фильм исходно предполагается для кинотеатрального показа, что, во-первых, обуславливает определённые рамки для его формосодержательной целостности, а во-вторых, подразумевает

ISSN 2227-6165

формирование/наличие особого специфического отношения между ним и зрителем, при котором последний оказывается заинтересован в целостном (от начала до конца) восприятии предлагаемого ему продукта.

В то же время, так как указанная здесь «конвенция» условна и потенциально трансформируема, то существует определённая амплитуда для расширения формосодержательной целостности фильма, которой задаётся подвижная граница в отношении того, что является в данной «системе координат» фильмом, а что нет. При этом можно выделить *горизонтальную амплитуду* – определяющую возможность для формосодержательного расширения целостности фильма, с одной стороны которой располагаются различные аспекты технико-технологического характера («расширенное» кино, интерактивное кино, «живое» кино), а с другой – форматного (сериалы, реалити-шоу, тв/интернет форматы). Также можно определить *вертикальную амплитуду* – характеризующую возможное функциональное расширение использования фильма, с одной стороны которой располагается рекламная, презентационная, социальная функциональность (музыкальные клипы, рекламные ролики, информационный тв/интернет контент), а с другой – творческая (видео-арт, иные формы современного экранного искусства).

Исторически сложилось, что фильм как конвенциональный продуктивный контейнер для фильма возник ранее, чем иные его варианты. Поэтому при нахождении в условиях данной конвенции кажется, что все иные экранные формы являются расширением исходного конвенционального «фильма». Возможно, отчасти это и так. Но в актуальный исторический момент допустимо фиксировать, что это всё-таки не всегда так – экранные формы могут возникать и совершенно независимо от существующей «фильмической» традиции и при этом быть не расширением конвенционального «фильма», а напротив, – тем, что оказывается довлеющим на него (*рис. 6-b*).

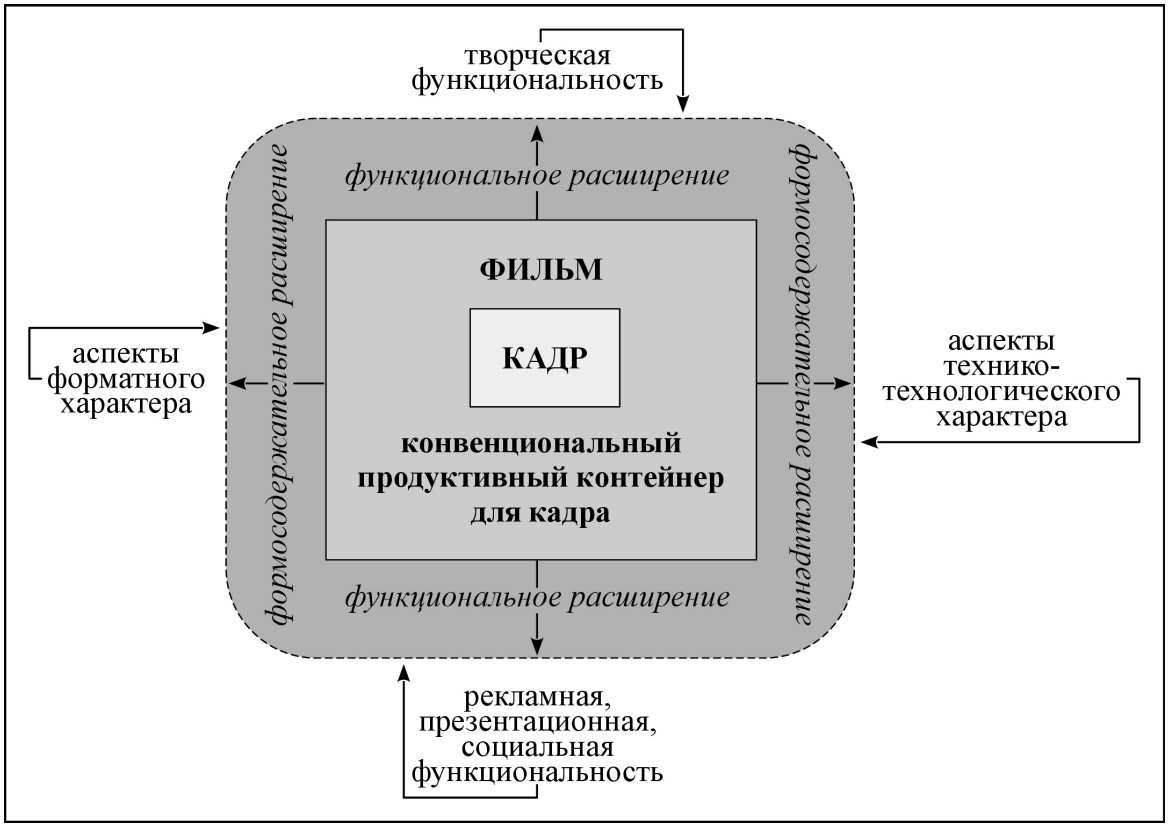


Рис. 6-b.

ISSN 2227-6165

Итак, для рассматриваемого киноведения *фильм – конвенциональный продуктивный контейнер фильмопроизводства как компонента полисистемы «кинематограф»*.

Перечислим то основное, что определяет специфику конкретного фильма при его восприятии.

Любой фильм – это *материал*, организованный в *целостность*.

Материал фильма может быть:

– автоматическим (получаемым с использованием феномена автоматической фиксации; автоматически полученный кадр – автокадр, может быть однофазным или тактовофазным; для тактовофазного кадра экранная актуализация – единственная форма его актуализации, тогда как для однофазного автокадра – фотографии, безусловно, более привычной является непосредственная объектная актуализация в форме фотографии-вещи, но при экранной актуализации, несмотря на формосодержательную неизменность, фотография оказывается тактовофазной)[8];

– креационным (создаваемым без использования феномена автоматической фиксации);

– смешанным (образуемым, в результате сочленения автоматического и креационного материала, как, например, при врисовывании чего-либо в отснятый кадр).

Целостность фильма, во-первых, связана с объективными *общими характеристиками* (хронометраж, формат изображения и звука), а во-вторых, с тем, что при разности исследовательского взгляда может как объективироваться, так и концептуализироваться – *содержанием* и *формой*.

Под содержанием в фильме могут определяться:

– видовая принадлежность фильма;

– жанр фильма;

– тематика фильма;

– структурообразующая конструкция (которая может быть не только драматургической, но и дидактической или дискурсивной)[9];

– иные конструктивные, потенциально структурообразующие (драматургическая, дискурсивная или дидактическая, выступающие по отношению к структурообразующей конструкции конкретного фильма в качестве вспомогательных);

– изображение и звук (при условии, что они были получены автоматически, ведь в данном случае, онтологически не являясь знаками, они сами при актуализации и являются ничем иным, как объектно выражаемой фрагментацией имманентной данности);

– монтаж (здесь имеется в виду общая композиция кадров по отношению друг к другу и в условиях конструктивного целого фильма).

Под формой в фильме как правило определяются:

– изображение и звук (при их креационном получении, в котором как раз любая информация онтологически знаковая, а так же приёмы, которые используются при автоматическом получении материала, являющиеся по отношению к онтологическому материалу формой);

– монтаж (здесь имеются в виду принципы и приёмы, используемые при соединении между собой отдельных кадров, а также монтажных «кусков»);

[8] Подробнее об этом см.: [Штейн, 2019-b].

[9] Фатальной ошибкой киноведения-субдисциплины искусствоведения при анализе фильмов является исходное отождествление структурообразующей конструкции фильма с драматургической конструкцией, тогда как её в одном случае может вообще не быть в фильме, а в другом – ею может реализовываться обслуживающая функция по отношению к актуальной для этого фильма структурообразующей конструкции – дидактической либо дискурсивной. Если драматургическая конструкция обусловлена наличием конфликта (ситуации нарушения условной устойчивости), то для дидактической конструкции таким исходным компонентом является посыл – заключение, содержащее разрешение противоречия, которое выражается либо напрямую, либо через процесс выхода на него при решении исходно актуализированного противоречия, а для дискурсивной конструкции – дискурс – обособленное единство субъектов, связанных особым пониманием друг друга, задающее специфичность информации, выражаемой через формосодержательную целостность, адекватное понимание которой обусловлено либо включённостью в этот дискурс, либо пониманием его.

– изобразительная конструкция (совокупность компонентов, образующих зрительно воспринимаемую часть фильмической целостности);

– звуковая конструкция (совокупность компонентов, образующих воспринимаемую через слух часть фильмической целостности).

Безотносительно специфики материала, исходя из конкретики формосодержательной целостности, между фильмом и данностью (отдельными её аспектами) может быть установлено отношение. Принципиальными формами такого отношения являются отображение, трансформация, дистанцирование. Качество отношения может быть определено как идеализация, нейтралитет, критика. Само же это установление всегда субъектозависимо – является продуктом специфической деятельности. Одним из факторов, влияющих на эту деятельность, является то, что будучи производственно завершён и актуализирован для зрителей, фильм оказывается не чем-то самим по себе обособленным, но тем, что всего-навсего одно из совокупности уже существующих, в соотнесении с чем он и рассматривается как в этом, так и в иных аспектах (см. далее – 2.12. Рефлексивно-исследовательская деятельность).

Выразим основное содержание блока «фильм» в схематическом изображении (*рис. 7*).

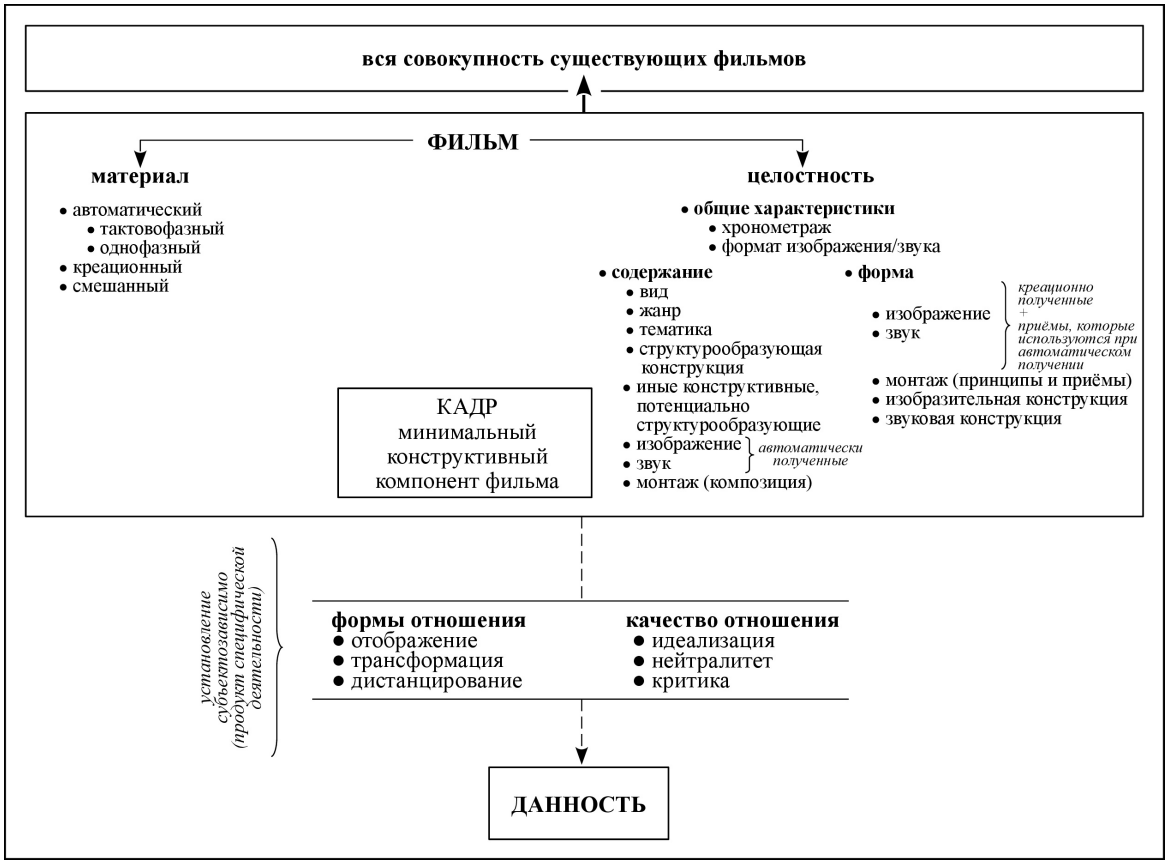


Рис. 7.

2.3. Фильмопроизводство. Как и любой вид деятельности, фильмопроизводство может быть разделено на процессуальную множественность – совокупность последовательно и даже параллельно (что характеризует сложность деятельности) реализуемых процессов, направленных на получение предполагаемого продукта. Исходя из специфики исходного материала, все эти процессы могут быть сгруппированы в этапы. Для фильмопроизводства, основанного на съёмочном процессе, это будут:

– этап написания сценария (исходный материал – информация, доступная для мысленного оперирования, продукт – литературный сценарий);

– подготовительный этап (в связи со сложностью данного этапа и того результата, который должен быть на нём получен, он может быть разложен на два взаимосвязанных, но параллельных

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

друг другу этапа, для первого из которых исходный материал – литературный сценарий, продукт – режиссёрский сценарий, как теоретическая модель будущего фильма, а для второго – исходный материал – объекты материальной данности, продукт – объекты материальной данности, подготовленные для их использования в качестве объекта съёмки);

– съёмочный период (исходный материал – объекты материальной данности, подготовленные для их использования в качестве объекта съёмки, а также, возможно, объекты материальной данности, специально не подготовленные к съёмке, продукт – съёмочный материал (отснятые кадры); продукт предыдущего этапа – режиссёрский сценарий, используется здесь в качестве вербальной (словесное описание), схематической (планировка), изобразительной (раскадровка) модели того, что должно быть материализовано в форме кадра), в соотнесении с которой и происходит организация исходного материала, а также выбор средств, методов и приёмов, с использованием которых этот материал переводится в форму кадра;

– монтажно-тонировочный период[10] (если предположить, что звук записывался во время съёмок, то исходный материал – это отснятые кадры, а продукт – конкретный фильм).

Для фильмопроизводства, основанного на процессе креации изображения, все процессы, кроме озвучания, будут связаны с переводом вербальной информации в форму создаваемого изображения, образующего знаковую структуру, соотносимую при её зрительном восприятии с материальной данностью.

Последовательность процессов образует *условную норму* для данного вида деятельности, однако, в реальных условиях, в связи с возникновением различных ситуативных обстоятельств и довлеющих условий эта норма, как правило, нарушается и возникает *конкретизация реализации* данной деятельности. Ту или иную конкретизацию деятельности (в нашем случае – фильмопроизводства) качественно как раз и характеризует приближение к норме или отход от неё.

Системное фильмопроизводство – организация гарантированно последовательной и/или одновременной реализации циклов по производству фильмов. Системное фильмопроизводство всегда стремится к условной норме, которая является оптимальной для данного вида деятельности. И она как раз и достигается за счёт отладки алгоритма реализации процессов в результате их многократного цикличного репродуцирования.

В условиях же *проектного фильмопроизводства*, моделирующего один цикл системной деятельности, за счёт либо неслаженности механизма деятельности, либо отсутствия средств, а также дополнительно возникающих ситуативных обстоятельств, которые в условиях системного фильмопроизводства, как правило, просчитываются, отход от нормы обычно достаточно велик. Или точнее, – так как исходно нет самой деятельности, то при проектном запуске одного её цикла происходит всего лишь попытка выхода на эту норму. Однако даже знание такой нормы не гарантирует этого: фильмопроизводство во многих смыслах очень энергозатратный вид деятельности, главнейшим компонентом которого является его *механизм*, образуемый субъектами с различными функциями – авторскими, субавторскими, обслуживающими [Штейн, 2020, с. 98-100], причём при отсутствии последних (дольщиков, камерменов, администраторов и т. п.) никакой даже самый выдающийся автор (режиссёр, продюсер) не сможет добиться желаемого результата.

В то же время фильмопроизводство, конечно же, очень зависит от производственных мощностей – средств, с использованием которых субъекты механизма деятельности, переводят исходный материал в состоянии продукта. Например, при создании анимационного фильма один человек, зная норму данной специфической деятельности, вполне может апроприировать все

[10] Данная терминология является классической для советского фильмопроизводства, тогда как в современных российских реалиях термин «подготовительный период» подменяется руссифицированным англицизмом – «пре-продакшен», термин «съёмочный период» – оказывается «продакшеном», а «монтажно-тонировочный период» – «пост-продакшеном».

ISSN 2227-6165

функции обслуживающего её механизма, но время создания продукта растянется, если не в сотни, то в десятки раз (если бы Норштейн создавал свою «Шинель» на студии Гибли, то он завершил бы работу за несколько лет, а не трудился бы над ней более сорока, при том, что, если бы Миядзаки делал бы любой из своих полнометражных фильмов в домашних условиях, то не один из них, скорее всего, до сих пор так и не был бы завершён).

Основные довлеющие на фильмопроизводство условия могут быть *внешними* – обусловленными самой данностью (в большей или меньшей степени – различными её аспектами), в которой реализуется фильмопроизводство, а также *внутренними*:

– экономическими;

– технико-технологическими (локальными для конкретного фильмопроизводства и глобальными для всего фильмопроизводства на актуальный момент времени);

– субъектными (людьми, обслуживающими механизм деятельности);

– ситуативными (например, смерть снимающегося актёра, брак плёнки и т. п.);

– внутрисистемными (для системного фильмопроизводства; обусловлены спецификой конкретной системы – например, определённые требования к дисциплине, такое позиционирование себя для потенциальных зрителей, которое не позволяет использование в фильме сцен или образов определённого содержания и т. п.).

Выразим основное содержание блока «фильмопроизводство» в схематическом изображении (*рис. 8*).

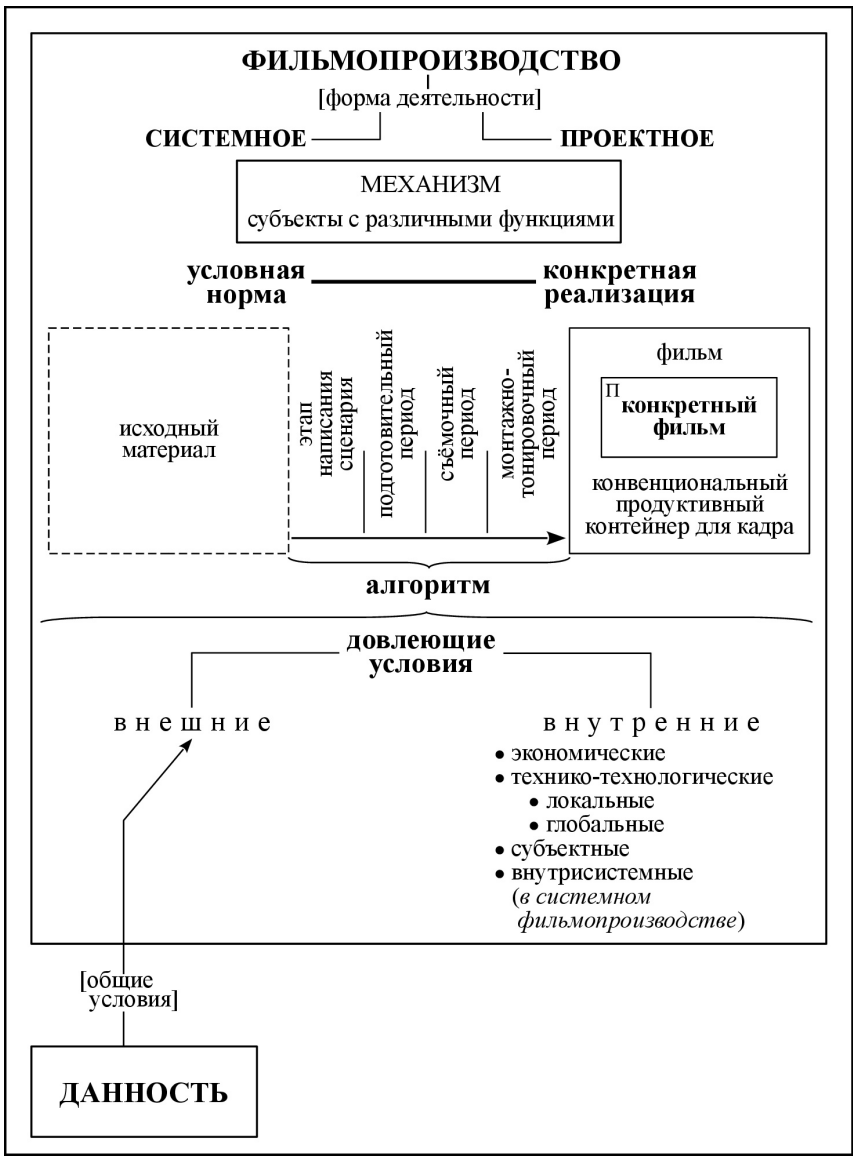


Рис. 8.

ISSN 2227-6165

2.4. Субъект с авторской функцией в фильмопроизводстве. В связи с важностью данного аспекта и тем, что несмотря на интерес к нему исследователей кино, в таком методологическом ключе он никогда не разбирался, вынесем его из разговора о фильмопроизводстве в отдельный раздел.

Субъект с авторской функцией в фильмопроизводстве – это такой функциональный компонент деятельности, от которого главным образом зависит определение формосодержательной целостности создаваемого продукта. Для фильмопроизводства – это режиссёр или продюсер (не будем здесь останавливаться на том, как такое может быть и кто из них, у кого заимствуя онтологические функции, оказывается обладателем права на авторство – примем за факт возможность такой двойственности в реалиях фильмопроизводства). Остановимся на трёх моментах, которые и являются важными, и на данном масштабе вполне могут быть рассмотрены.

Первое. Так как любая деятельность существует независимо от человека, который только в какой-то момент включается в неё, то важным оказывается попытка выявления *побуждения* его к такому включению. Учитывая специфику фильмопроизводства и разбираемой функции в его механизме, это побуждение может быть либо *меркантильным*, либо *личностноориентированным*.

Меркантильное побуждение в данном случае может обуславливаться предполагаемыми дивидендами в форме:

– благосостояния;

– известности;

– престижа/положения.

В основе личностноориентированного побуждения может лежать желание:

– самореализации (раскрытие творческого потенциала через авторское функционирование);

– самовыражения (актуализация собственной самости через продукт деятельности);

– самоидентификации (поиск и обнаружение собственной личностной идентичности в процессе авторского функционирования);

– существование в дискурсе (институализация и нахождение в определённом дискурсе, связанном с кинематографом).

Второе. Для субъекта с личностноориентированным побуждением фильмопроизводство всегда является всего лишь средством, которое он предполагает использовать как *автор*. Тогда как для самого фильмопроизводства любой субъект независимо от его желаний всего лишь *функция* в обслуживающем его механизме. И вот в этой двойственности субъекта с потенциальной авторской функцией в фильмопроизводстве заключается одна из ключевых проблем, с которой сталкивается и сам субъект-автор, и фильмопроизводство: первому необходима свобода, второму – результат, гарантирующий продолжение функционирования на иных циклах (что связано с окупаемостью деятельности и получением прибыли, которая может быть направлена на модернизацию производства).

Третье. Включение субъекта в фильмопроизводство с авторской функцией возможно как непосредственно – через погружение в существующую деятельность (что очень сложно в связи с запросом не на какую-то, а на конкретную и при том центральную функцию), либо через самостоятельное моделирование цикла этой деятельности, так и опосредованно – через образовательную деятельность (при условии, что такая существует и в свою очередь функциональна в качестве и подготовки к функционированию субъекта в фильмопроизводстве в определённой роли, и в качестве инструмента по его реальной гарантированной институализации в фильмопроизводстве).

Выразим основное содержание блока «субъект с потенциальной авторской функцией в фильмопроизводстве» в схематическом изображении (*рис. 9*).

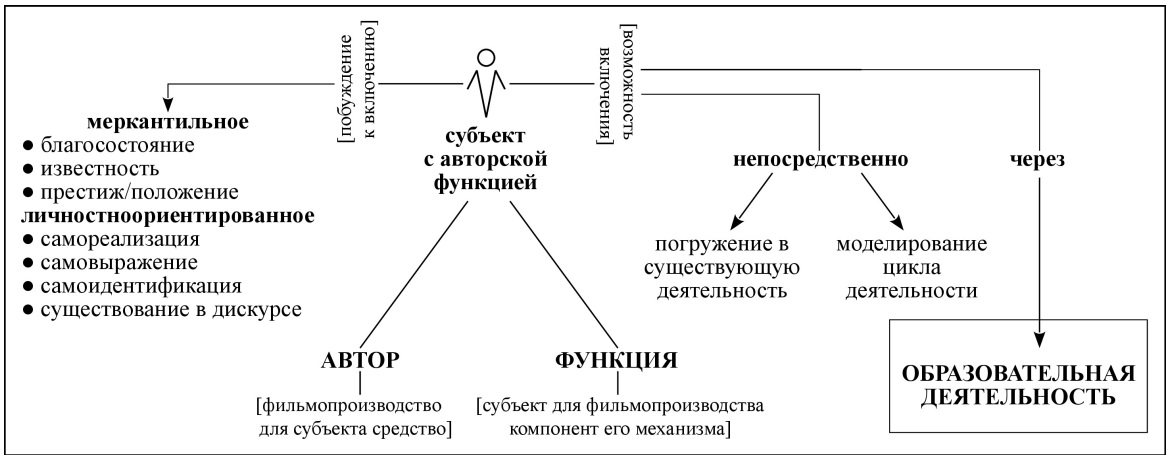


Рис. 9.

2.5. Прокатная деятельность. Деятельность по экранной актуализации фильма, наравне с фильмопроизводством, является системообразующей для кинематографа-полисистемы. Без этой деятельности продукт фильмопроизводства не функционален. Более того – развивая мысль Кристиана Метца [Метц, 1991], можно заключить, что в настоящий момент фильмопроизводство может вообще перестать существовать, но если прокатная деятельность останется, то будет существовать и вся система – количества произведённых фильмов достаточно для её бесконечного функционирования.

Для удобства деятельность по организации фильмопотребления может быть разложена на два «измерения» – *форматное* и *содержательное*.

На актуальный момент очевидно, что прокатная деятельность при рассмотрении её форматного «измерения» – это, в одном случае, деятельность по продуцированию организуемой ситуации, в которой происходит вход субъекта (потенциального зрителя) в специальное пространство, в котором предполагается его взаимодействие с экранной актуализацией фильма – традиционный кинотеатральный прокат, а в другом случае – при иных формах проката (которые в отсутствии тех средств по передаче фильма, которые сейчас предоставляет сеть интернет, а также доступности качественных средств по переводу в домашних условиях фильма в экранную форму, ранее не отождествлялись с прокатом и были вторичными по отношению к нему видами деятельности по организации внеэкранного распространения фильмов) – продуцирование предполагаемой ситуации, в условиях которой в потенциально любом пространстве субъект будет взаимодействовать с экранной актуализацией фильма. Для форматного «измерения» прокатной деятельности при запросе ею фильма – он оказывается средством, но в случае его предложения прокату фильмопроизводством – исходным материалом, с которым прокат вынужден работать. Такая двойственность использования фильма характеризует характер связи между фильмопроизводством и прокатом. Однако и в том и другом случае продукт будет один и тот же – та или иная из описанных ситуаций.

Сами же эти ситуации являются средством для содержательного «измерения» прокатной деятельности, в условиях которой можно выделить коммерческую «связку» (исходный материал – субъект, способный заплатить за просмотр фильма, а продукт – деньги, полученные от субъекта за просмотр фильма) и коммуникационную «связку» (исходный материал – 1) информация, содержащаяся в фильме, 2) субъект, способный воспринять содержащуюся в фильме информацию, а продукт – субъект, воспринявший информацию, содержащуюся в фильме).

Выразим основное содержание блока «прокатная деятельность» в схематическом изображении (*рис. 10*).

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

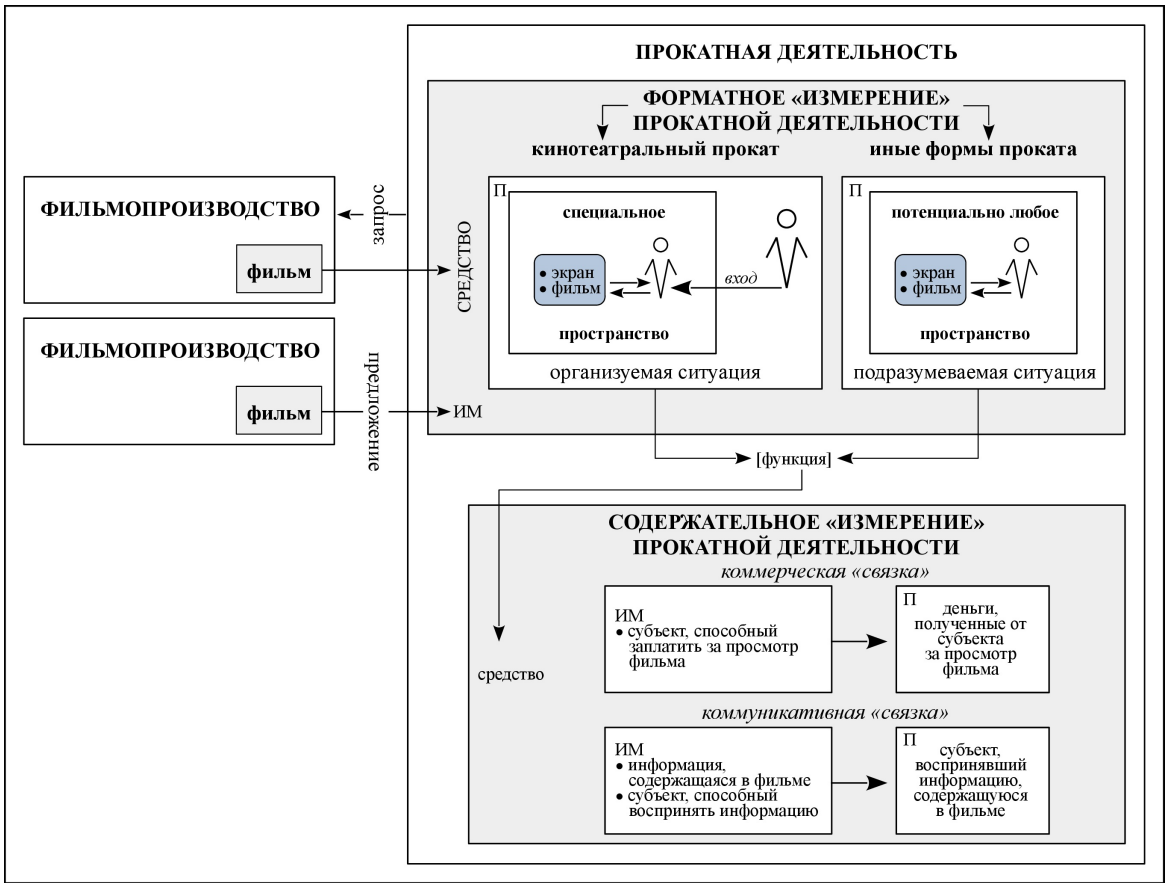


Рис. 10.

2.6. Деятельность по восприятию человеком фильма. Несмотря на то, что восприятие – физиологический процесс, отдельные его аспекты могут быть переведены в деятельностную плоскость, а само оно рассмотрено как специфический вид деятельности. В данном случае исходным материалом для реализации такой деятельности является сам фильм и память воспринимающего, позволяющая неосознанно и осознанно работать с воспринимаемым. При этом продукт данной деятельности будет двойственен: во-первых – это будет информация о фильме в сознании воспринимающего (промежуточный продукт, формируемый непосредственно в момент ежесекундного восприятия фильмической длительности), а во вторых – информация о фильме в памяти воспринимающего (итоговый продукт, полученный после того, как фильм закончился). Промежуточный продукт, будучи постоянно «теряем» сознанием, что связано с приобретением нового промежуточного продукта, перестаёт существовать. Чтобы вернуть его, необходимо «вынуть» его из памяти, но полученное таким образом будет уже не то, что было, так как пропущено через дополнительный, только частично сознательно контролируемый человеком процесс припоминания.

Такие аспекты восприятия фильма человеком, как поступление информации, неосознанное координирование информации, а также воздействие информации на воспринимающего, обусловлены физиологией и психологией человека, а следовательно, не доступны для полноценного исследования в условиях гуманитарной дисциплины. Вместе с тем такие аспекты, как осознанное считывание информации и осознанное координирование информации, будучи обусловлены не только психологией, но и мыследеятельностью, вполне доступны для исследований и вне естественнонаучных дисциплин.

Если же не интерпретируя, переводить информацию о фильме (которая-то субъектом как раз и может быть «вынута» из памяти) в информацию более широкого спектра (ведь не только ради информации о самом фильме человек его воспринимает), то для субъекта, воспринявшего её через фильм, она может быть:

ISSN 2227-6165

– информацией о фильме (как раз только тем, чем она и является);

– представлением о чём-то, содержащемся в воспринятой информации (тем, что возникает для субъекта при соотнесении информации о фильме с имеющейся у него информацией о данности, о собственном уникальном опыте и т. п.);

– включённостью субъекта в определённый дискурс (имея информацию об определённом отношении других субъектов к информации как о самом фильме, так и, возможно, о представлении о чём-то, возникающем у других, через воспринятую информацию, содержащуюся в фильме, этот субъект невольно включается в определённый дискурс, однако, другой вопрос – будет ли он его разделять или дистанцируется от него; так как это является важным моментом, который касается не только восприятия фильма, но и любой культурной формосодержательной целостности, которая не просто утилитарно функциональна, то приведём здесь один самый общий пример: человек, который ничего не знает про «Черный квадрат» Малевича, увидев его, не будет включён ни в какой дискурс, однако, зная о истории его создания и отношении к нему исследователей искусства, при его восприятии невольно будет включён в определённый дискурс, равно как и в случае, если информация о данной картине будет получена им уже после того, как он её увидел – в этом случае будет иметь место отложенная включённость субъекта в определённый дискурс, но в то же время этот субъект может как разделить данный дискурс – через разделение имеющегося отношения других к картине, так и дистанцироваться от него – либо заняв нейтральную позицию по отношению к имеющемуся отношению, либо сформировав или разделив имеющуюся критическую позицию, но в таком случае он, дистанцировавшись от одного дискурса, окажется включён в другой дискурс).

Выразим основное содержание блока «деятельность по восприятию человеком фильма» в схематическом изображении (*рис. 11*).

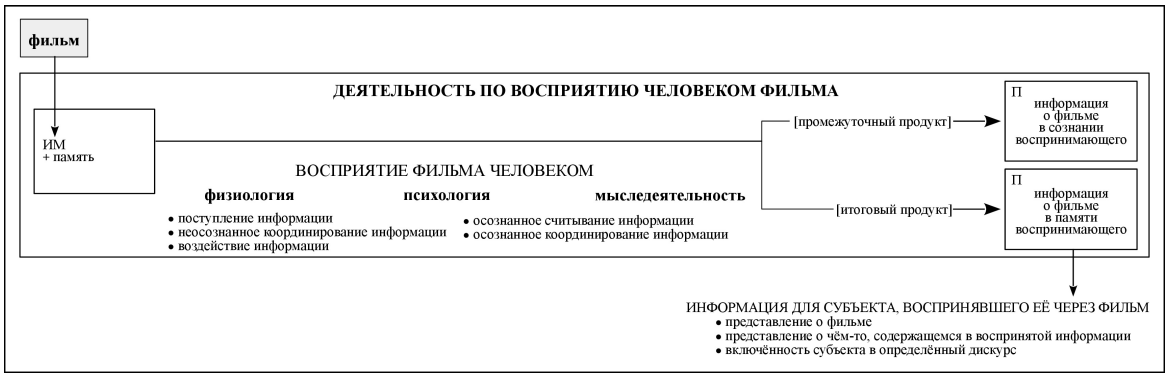


Рис. 11.

2.7. Индивидуальная личностноориентированная форма деятельности. При исследовании кинематографа часто встаёт вопрос: для чего человеку-зрителю нужна такая специфическая информация, которую он получает через фильм?

Для удобства ответа на него определим, что продукт форматного «измерения» проката (ситуация взаимодействия субъекта с экранной актуализацией фильма) является средством для индивидуальной личностноориентированной формы деятельности человека, реализуя которую, он получает не просто какую-то информацию из вышеперечисленного, а ту, которую ожидает получить. Причём эта форма деятельности может получать свою спецификацию, представляемую через конкретизированные виды деятельности, в данном случае имеющие личностноориентированный характер:

– познавательная деятельность (исходный материал – человек без какого-то знания, продукт – человек с определённым знанием);

– деятельность по получению опыта (исходный материал – человек без какого-то конкретного опыта, продукт – человек, обладающий конкретным опытом);

ISSN 2227-6165

– развлекательная деятельность (исходный материал – исходное психоэмоциональное состояния человека, продукт – иное психоэмоциональное состояния человека);

– коммуникативная деятельность (исходный материал – человек без каких-то связей, продукт – человек с определёнными связями);

– ориентационно-мировоззренческая деятельность (исходный материал – определённая мировоззренческая ориентация человека, продукт – изменённая мировоззренческая ориентация человека);

– ориентационно-охранительная деятельность (исходный материал – определённая мировоззренческая ориентация человека, продукт – утверждение человека в определённой мировоззренческой ориентации).

Если личностноориентированные виды деятельности направлены на самого человека, то человек, находясь в социуме, очень редко когда не оказывается субъектом механизма, различных конкретных видов деятельности, которые в целом могут быть охарактеризованы как индивидуальные или коллективные, социоориентированные формы деятельности. В этом заключается его социальная функция. Качество же её реализации, а также и удовлетворённость ею самим человеком, во многом зависит от того, насколько она соответствует тому состоянию человека, которое он приобретает, реализуя активность в условиях индивидуальной личностноориентированной формы деятельности.

Выразим основное содержание блока «индивидуальная личностноориентированная форма деятельности» в схематическом изображении (*рис. 12*).

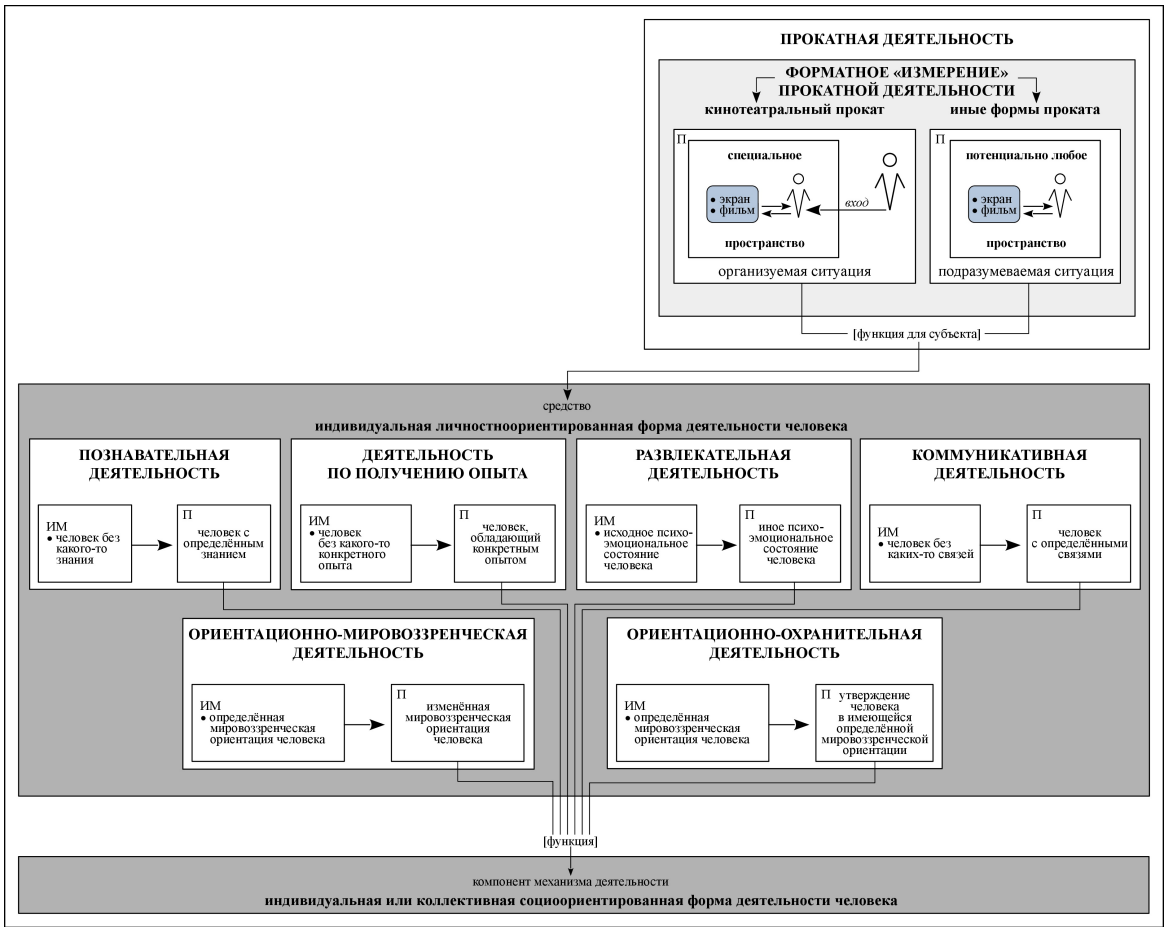


Рис. 12.

2.8. Деятельность по формированию к фильмопроизводству социального заказа. Учитывая то распространение, которое с момента своего появления очень быстро получил кинематограф, а также востребованность фильмов представителями самых разных социальных

ISSN 2227-6165

слоёв населения, и, конечно их влияние на человека, вполне естественно, что к фильмопроизводству со стороны государства и иных социальных институтов возникает запрос либо в определённом содержании фильмов, либо, напротив, в ограничении какого-то содержания. Для удобства можно определить такой запрос через самую общую неконкретизированную деятельность, которая может быть обращена не только к фильмопроизводству, но и к иным видам деятельности (театральной, литературной и т. п.) – деятельность по формированию социального заказа на специфику формосодержательной целостности продукта определённых видов деятельности, которые могут оказывать влияние на внутренний строй человека и его индивидуальную картину мира.

Возможными субъектами механизма такой деятельности, обращённой к фильмопроизводству, могут быть:

– государство и его институты;

– дисциплинарная общность;

– дискурсивная общность;

– само фильмопроизводство как институция.

Исходным материалом, с которым имеет дело эта деятельность, может быть определено, во-первых, представление о том, каким должен быть внутренний строй человека и его индивидуальная картина мира, а во-вторых, представление о средствах, которые могут влиять на человека. Продуктом данной деятельности является заказ такой формосодержательной целостности, которая определённым образом будет влиять на человека.

При наличии запроса данной деятельности к фильмопроизводству *проектируется* та информация в фильме, которая для воспринимающего его субъекта является представлением о чём-то содержащемся в воспринятой информации, а также тем, что включает субъекта в определённый дискурс. И в то же время – *потенциально вменяется* не осознаваемая самим человеком какая-то конкретная деятельность, имеющая личностноориентированный характер.

Для фильмопроизводства, при условии прямой или косвенной его зависимости от рассматриваемой деятельности (реализующих её субъектов), получаемый заказ может быть определён в качестве конкретного внешнего условия. Необходимость полного или частичного удовлетворения его зависит от степени указанной зависимости.

Выразим основное содержание блока «деятельность по формированию к фильмопроизводству социального заказа» в схематическом изображении (*рис. 13*).

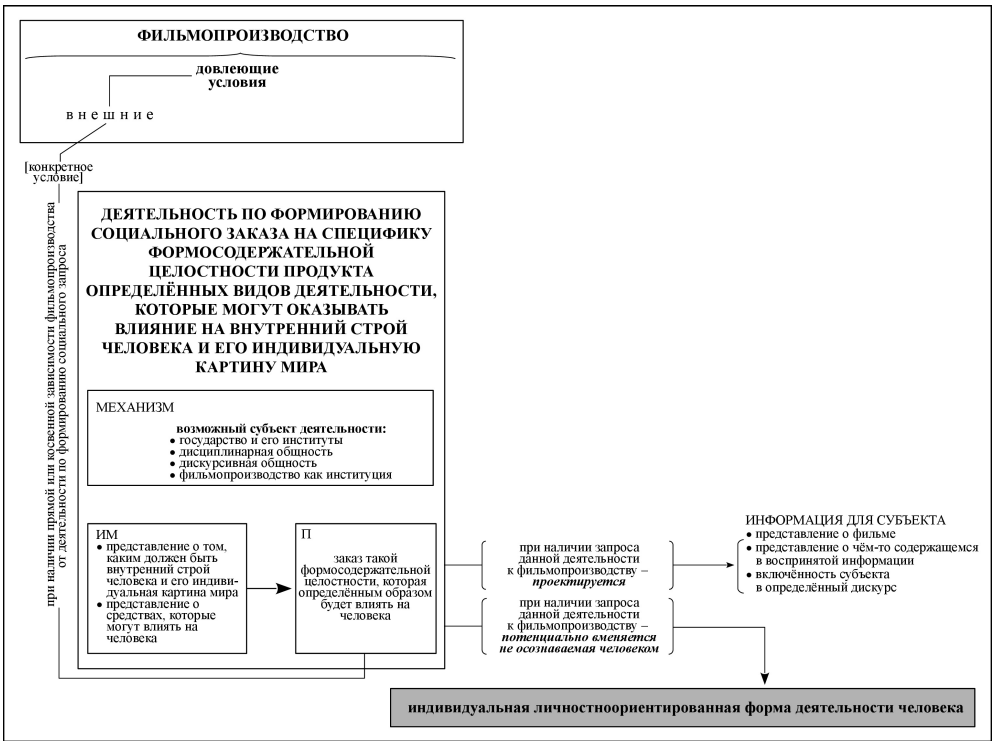


Рис. 13.

ISSN 2227-6165

2.9. Организация кинофестивалей и кинопремий. Двумя специфическими для кинематографа видами деятельности являются деятельность по организации кинофестивалей и деятельность по организации кинопремий. По сути они есть ни что иное, как один из инструментов косвенного социального заказа к фильмопроизводству, который реализуется через формирование с помощью данных видов деятельности определённых специфических дискурсов, включённость в которые приносит фильмам рекламу, которая является не напрямую коммерческой, а экспертной. Таким образом, для фильма (фильмопроизводства, прокатной деятельности) кинофестиваль и кинопремия – средство. Тогда как для самих этих видов деятельности средством являются фильмы, с использованием которых удаётся утверждать и поддерживать определённый дискурс.

Учитывая ограниченность кинопремий главным образом локальным национальным дискурсом, при том, что кинофестивали могут быть как локально (концептуально), так и национально дискурсивны в качестве исходного материала для деятельности по организации кинопремий, можно определить концепцию национального кинематографического дискурса, а для деятельности по организации кинофестивалей – концепцию локального или национального кинематографического дискурса. Продуктом же и в том и в другом случае будет утверждение/поддержание этих дискурсов.

О характере той или иной конкретной рассматриваемой деятельности можно судить по тому, является ли она самоокупаема или спонсируема. В ситуации спонсируемости данных видов деятельности важно определение характера приносимых спонсору дивидентов – экономических (в данном случае кинофестиваль и кинопремия – средство для прямой коммерческой рекламы) или репутационных (в этом случае – средство для косвенной коммерческой рекламы).

Выразим основное содержание блока «организация кинофестивалей и кинопремий» в схематическом изображении (*рис. 14*).

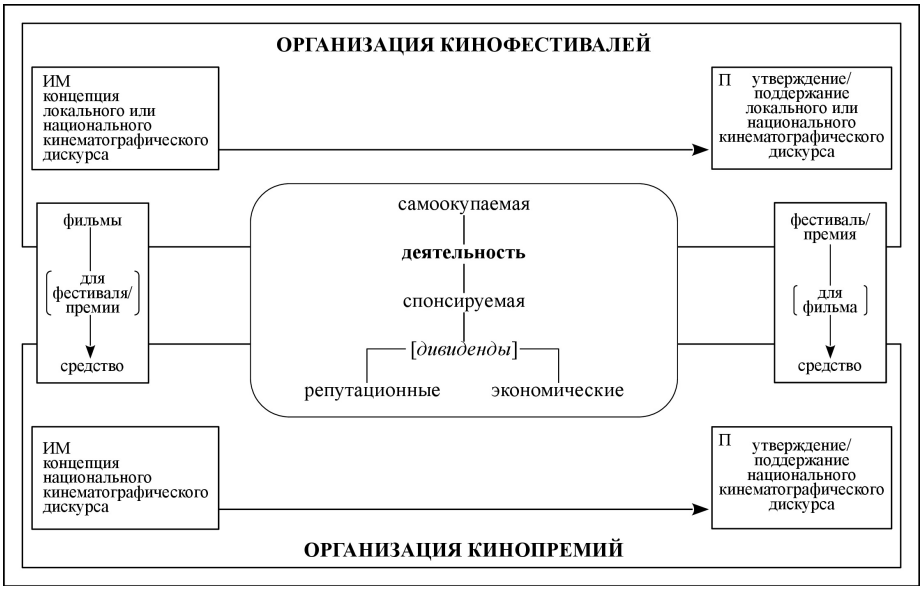


Рис. 14.

2.10. Организация киноклубов. Данный вид деятельности в разные периоды истории кинематографа приобретал большую или меньшую важность для кинематографа-полисистемы, что обуславливалось как положением кинематографа в социокультурной данности, так и спецификой самого социума, в котором наличествовали группы, нуждающиеся в такой форме приобщения к фильмам или нет. Но в то же время – наличием или отсутствием средств коммуникации, делающих фильмы более доступными (если любой фильм можно посмотреть дома, то зачем ходить куда-то), а также наличием социальных институтов или субъектов, готовых инициировать и реализовывать эту деятельность.

ISSN 2227-6165

Содержание деятельности по организации киноклубов в полной мере выражает её продукт – субъекты, включённые в дискурс. Для его получения необходим исходный материал в форме фильмов, субъектов, которые могут и хотят воспринимать фильмы в организуемых условиях (не просто потенциальные зрители, но дискурсанты, разделяющие условия конкретного дискурса), а также самого главного, без чего продукт будет невозможен (либо сама эта деятельность окажется специфическим вариантом прокатной деятельности) – концепции дискурса.

Данный вид деятельности может быть инициирован «снизу» с целью создания формы для существования дискурса. Сложность функционирования киноклуба, возникшего в результате низовой инициативы, заключается в его исходном некоммерческом целеполагании при том, что сама реализация этой деятельности является весьма ресурсозатратной (необходимо помещение, средства коммуникации, средства кино-видеопоказа, средства для приобретения прав на показ фильмов). С развитием сети Интернет появляется мощное средство, с использованием которого оказывается доступной специфическая форма существования киноклуба – в on-line формате. Хотя и она требует определённых экономических и человеческих ресурсов. Поэтому всё-таки более распространена ситуация, в которой организация киноклуба является инициативой «сверху» – от государства и его институтов, социоориентированных департаментов коммерческих структур, причём в данном случае не с одним, а с различными возможными целеполаганиями: киноклуб как форма культурного досуга, инициирование дискурса (в ситуации его отсутствия), поддержка дискурса (при его наличии, в том числе – как поддержка имеющейся низовой инициативы).

Выразим основное содержание блока «организация киноклубов» в схематическом изображении (*рис. 15*).

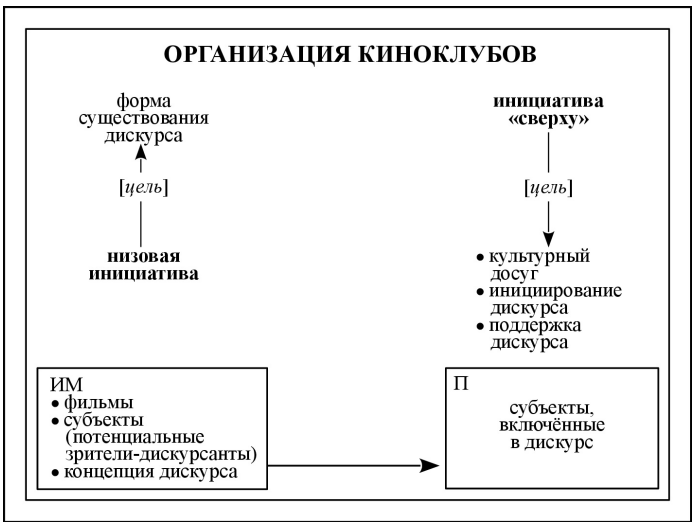


Рис. 15.

2.11. Организация фильмосохранения. Реализация данного вида деятельности даёт возможность при необходимости обращаться к фильмам, которые не используются прокатной деятельностью либо по тем или иным причинам вообще не актуализировались. На первый взгляд это какой-то второстепенный вид деятельности в целостности кинематографа-полисистемы, но для исследователей кино именно им сохраняется материал, дающий возможность для сложения полной картины в отношении кинопроцесса в тот или иной исторический период. Отсутствие или не должная реализация данной деятельности приводит к утрате кинематографических памятников. Именно поэтому субдеятельностью внутри фильмосохранения может быть определена деятельность по реставрации фильмов, исходным материалом которой является фильм с утраченной изначальной материальной и формосодержательной целостностью, а продуктом – фильм с исходной материальной и формосодержательной целостностью.

ISSN 2227-6165

В настоящее время, в ситуации сетевого распространения фильмов, фильмосохранение всё более конвергирует с прокатной деятельностью, создавая условия для перманентного проката любого из существующих фильмов, который оказывается сохранён для восприятия его экранной формы.

Как и при рассмотрении иных видов деятельности, формализуя основные компоненты, можно заключить, что исходным материалом для деятельности по организации фильмосохранения является фильм, а продуктом – фильм с сохранённой исходной материальной и формосодержательной целостностью (*рис. 16*).

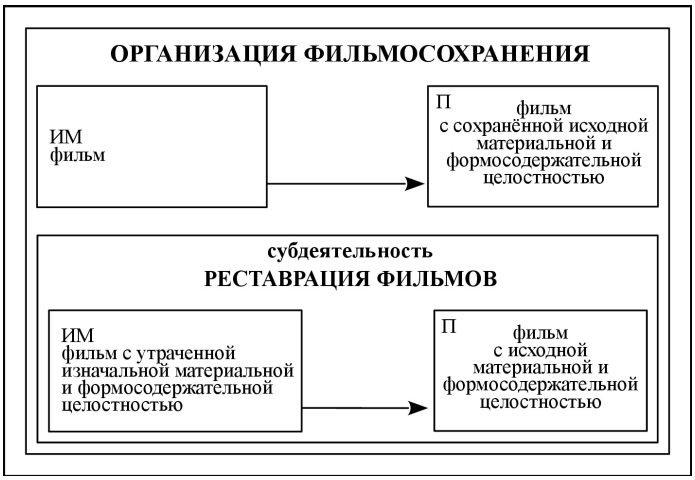


Рис. 16.

2.12. Рефлексивно-исследовательская деятельность. Описывая в первой статье цикла кинематограф как предмет исследования, были достаточно подробно разобраны ситуации разнохарактерного развёртывания рефлексивно-исследовательской деятельности в условиях как внутрисистемных дискурсов о кино, так и дискурсов о кино обособленных, которые в определённых ситуациях могут оказываться дискурсами внутрисистемными [Штейн, 2021, с. 16-19]. Также была описана ситуация, в которой киноведением как дистанцируемой от кинематографа дисциплиной, при решении каких-то прикладных для самого кинематографа задач, эта дисциплина трансформируется во внутрисистемный дискурс [Штейн, 2021, с. 21-22].

Если на самом общем масштабе представить связку исходный материал – продукт для данного вида деятельности, то они будут выглядеть следующем образом: исходный материал – любой аспект кинематографа, продукт – вербально выраженная информация о конкретном аспекте кинематографа. Причём в данном случае важным дополнением является то, что полученный продукт должен быть так или иначе функционален в ином или иных видах деятельности, образующих кинематограф-полисистему, ведь в противном случае деятельность, в условиях которой он получен, либо только условно может считаться внутрисистемной, либо вообще не будет являться таковой. Однако необходимо оговорить, что в ситуации апроприации кинематографом-полисистемой знания о том или ином её аспекте, которые спродуцированы дисциплинарным киноведением или в условия иных дисциплин (и в том и в другом случае первичная функция этого знания – заместительная в отношении части предметной области внутри условностей самих этих дисциплин), познавательная деятельность этих дисциплин не будет для кинематографа внутрисистемной. Конечно, вполне возможны и иные подобные случаи, поэтому при рассмотрении той или иной конкретизации рефлексивно-исследовательской деятельности как компонента кинематографа-полисистемы необходимо как можно более точно определять её связи с иными видами деятельности данной полисистемы – однозначным определением конкретной рефлексивно-исследовательской деятельности как внутрисистемной может считаться первичная функция её продукта для кинематографа. Но в то же время, при выводе из кинематографа конкретных видов рефлексивно-исследовательской деятельности, необходимо всё-таки определять возможную функциональность их продукта для кинематографа.

ISSN 2227-6165

В качестве примера приведём два конкретизированных вида деятельности, которые могут быть охарактеризованы как рефлексивно-исследовательские, и результат которых используется в различных дискурсах, связанных с кинематографом, и различных видах деятельности, входящих в него (например, фильмопроизводство, образовательная деятельность), а значит, являющийся функциональным (и даже первично функциональным) в кинематографе-полисистеме, при том, что сами эти деятельности вполне могут быть и независимы от кинематографа.

Во-первых, это деятельность по группировке и периодизации фильмов, которая может реализовываться индивидуально или коллективно в условиях дисциплины, дискурса или обособленных самим индивидом условиях. Исходным материалом для данной деятельности является некоторая (вся) совокупность существующих фильмов, а продуктом – фильм/фильмы (исходя из масштаба реализации деятельности), спозиционированные по отношению к иным фильмам по определённому принципу. При этом можно определить наиболее устойчивые принципы такого позиционирования:

– территориальный;
– исторический;
– территориально-исторический;
– биографический;
– тематический;
– жанровый;
– стилистический.

Во-вторых, это деятельность по определению «места» фильма/фильмов в культуре, которая также может реализовываться индивидуально или коллективно в условиях дисциплины, дискурса или обособленных самим индивидом условиях. Исходным материалом для данной деятельности также является некоторая (вся) совокупность существующих фильмов, а продуктом в данном случае – «место» фильма/фильмов в культуре. При этом фильм может рассматриваться по разному: как вид искусства, как средство коммуникации, как культурная форма и т. п., что определённым образом будет сказываться на конечном результате. Важным фактором для реализуемого определения является масштаб, который может быть глобальным, условным (выделяемым по определённому принципу с учётом определённых аспектов), локальным.

Выразим основное содержание блока «рефлексивно-исследовательская деятельность» в схематическом изображении (*рис. 17*).

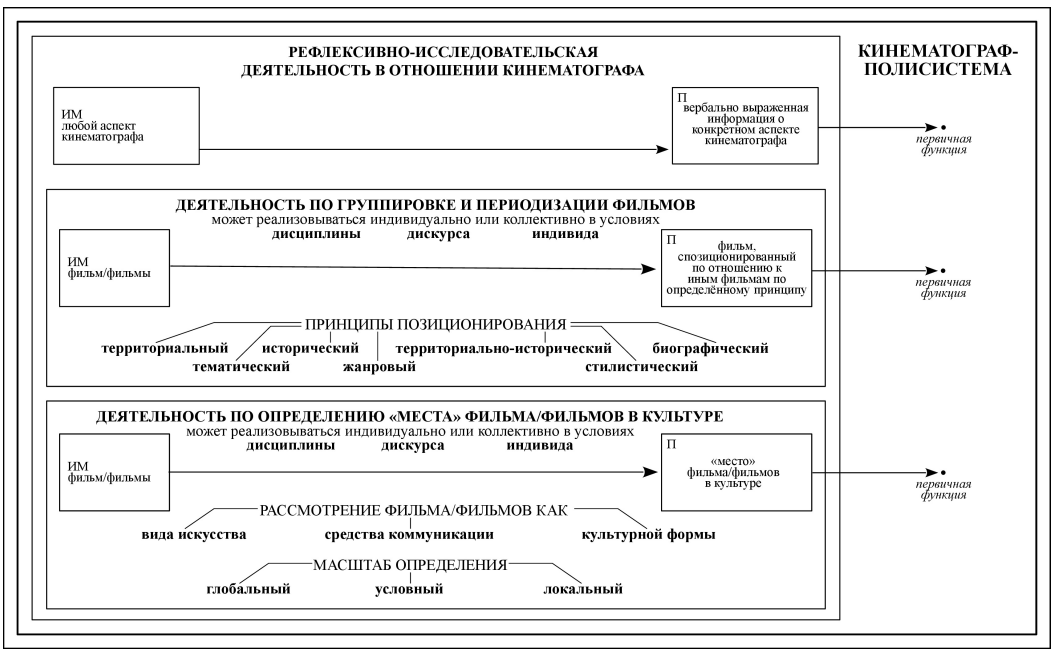


Рис. 17.

ISSN 2227-6165

2.13. Кинообразование. В механизмах различных видов деятельности, образующих кинематограф-полисистему, есть функции, реализация которых либо не требует никакого специального образования (грузчик, администратор и т. п.), либо требует, но не специфического для кинематографа (водитель, бухгалтер и т. п.). Но есть и различной степени сложности специальности, которые существуют только в кинематографе и требуют определённого образования: кинорежиссёр, оператор, монтажёр, киномеханик, кинокритик и т. п. В ситуации отсутствия специального кинообразования, оно замещается опытным постижением специфики той или иной конкретной специальности при наблюдении за ней в непосредственных условиях реализации её функций в деятельности. Однако, чем сложнее функция, тем более трудным оказывается её опытное постижение. Кроме того, в такого рода образовании есть очень много недостатков: специфичность получаемого знания, обусловленная ситуативностью конкретно наблюдаемого, неполнота, отсутствие знания теоретических основ.

Собственно же профессиональное кинообразование возникает в ситуации формирования устойчивого запроса либо от самих видов деятельности, входящих в кинематограф, на определённых специалистов, которые были бы подготовлены в условиях образовательной деятельности, либо от отдельных субъектов в получении определённой специальности, связанной с кинематографом. Соответственно, независимо от государственных и спонсорских дотаций, кинообразование может существовать только в непрекращающейся ситуации такого рода двухстороннего запроса.

Но образовательная деятельность может не только запрашиваться производственной деятельностью, но и инициироваться и реализовываться ею самой. Однако, чем более сложным и глубоким оказывается знание, которое должен освоить обучающийся, тем не функциональней оказывается такая образовательная модель (если возможны и функционируют курсы при крупных студиях для монтажёров, ассисстентов режиссёра/оператора, то такие же курсы для режиссёров и операторов просто-напросто невозможны).

Если не вводить никакой конкретизации, то можно определить, что исходным материалом для кинообразования является либо вообще любой человек, либо человек, который хочет включиться в конкретную функцию в деятельности, входящей в кинематограф-полисистему, а продуктом – специалист, способный реализовывать конкретную функцию в деятельности, входящей в кинематограф-полисистему. (Отдельно оговорим, но так как это является единственным – исключительным частным случаем в кинообразовании, то не будем переносить его на схематическое построение: актёр в условиях фильмопроизводства оказывается не субъектом механизма деятельности, а одним из компонентов исходного материала, поэтому его профессиональная подготовка всегда связана с определёнными рисками, обусловленными тем, что, несмотря на полученное образование, он может оказаться так и не востребованным в связи с наличествующей физиологической и психоэмоциональной индивидуальностью, которая просто-напросто в актуальный момент не коррелирует с иным материалом, который используется при создании фильмов.)

Выделим две возможные принципиальные специфические формы существования кинообразования:

– кинообразование, подстраивающееся под ситуативный запрос кинематографа-полисистемы;

– кинообразование, ориентирующееся на наличие гипотетического теоретического знания о кинематографе.

В первом случае мы имеем ситуацию, в которой подготавливаемый специалист реально готов функционировать в конкретной деятельности в актуальный момент времени (причём зачастую в реалиях только конкретной страны), но при возможной трансформации как самой этой деятельности, так и только его функции, он не подготовлен к самоадаптации к изменившимся условиям (его возможная адаптивная мобильность обусловлена не полученным образованием,

ISSN 2227-6165

а личностными качествами). Тогда как во втором случае обученный специалист, обладая знанием об общей рамке деятельности, в которой он должен функционировать, независимо от её ситуативной конкретизации, о своей функции в данной деятельности, а также о существующих на актуальный момент основных принципиальных вариантах ситуативной конкретизации этой деятельности и связанной с этим трансформацией интересующей функции, потенциально готов адаптироваться к любым изменениям.

В то же время качество кинообразования обусловлено качеством наличествующего знания о кинематографе, которое будучи спродуцированным внутри самой системы, всегда ситуативно и отображает всего лишь какие-то аспекты целого, к тому же зачастую пропущенные через ту или иную концептуальную призму взгляда исследователя на свой предмет, а также решаемую при этом конкретную прикладную задачу. Полноценно же дисциплинарное киноведческое знание, о чём уже шёл разговор ранее, по сути только чается. А это как раз обусловлено тем, что киноведческое образование существует в условиях внутрисистемного кинообразования, в котором киновед исходно представляется как субъект, так или иначе функционирующий внутри кинематографа-полисистемы, а не как независимый от неё академический исследователь (примером такого внутрисистемного образования киноведов-прикладников является работа киноведческой кафедры ВГИКа).

Выразим основное содержание блока «кинообразование» в схематическом изображении (*рис. 18*).

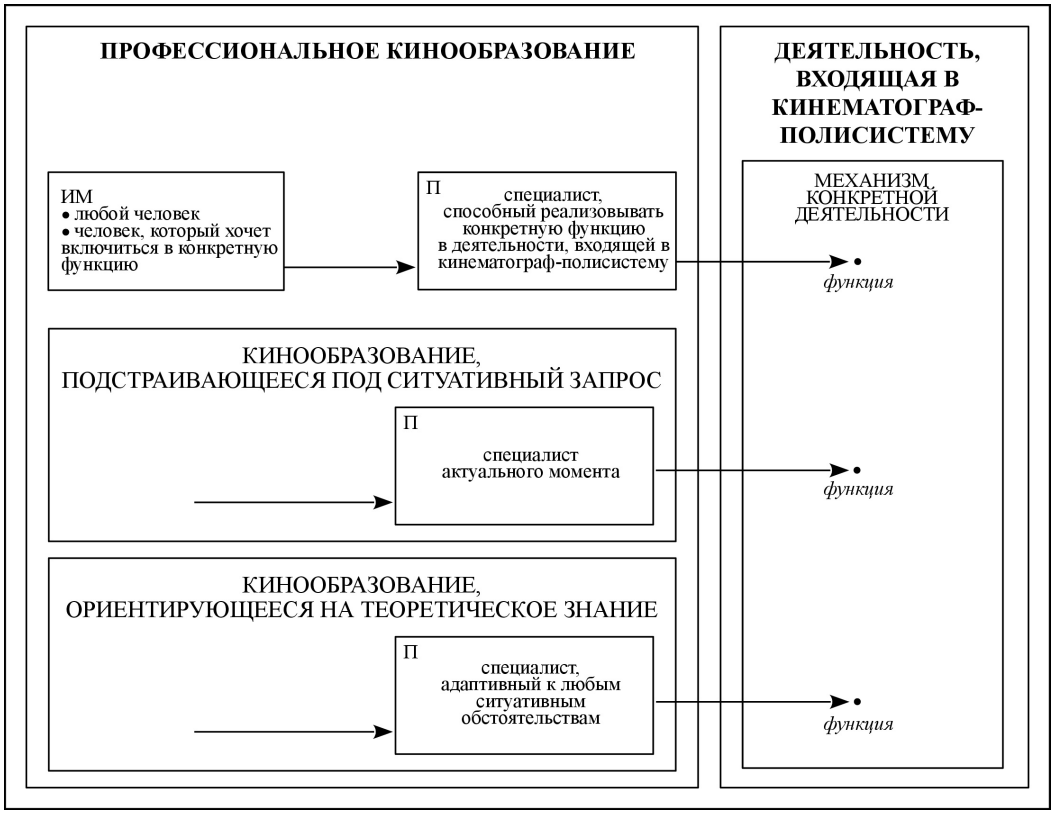


Рис. 18.

Сводя во едино все полученные схематические блоки, по возможности сохраняя и дополняя отмечаемые в самом тексте отношения между ними, мы получаем теоретическую модель материала онтологической схемы предметной области киноведения, выполненную на среднем масштабе её возможного выражения (*рис. 19*). Имея это построение, теперь можно наглядно позиционировать по отношению к нему любую информацию о кинематографе (дискурсивную и дисциплинарную) – чётко определяя место её предмета (в методологическом значении) в структуре целого кинематографа-полисистемы и выражение в ней отношений данного предмета с иными компонентами целого, что является одной из главнейших процедур распредмечивания, после

ISSN 2227-6165

Научный электронный журнал **АРТИКУЛЬТ №43 (3-2021) август-сентябрь**

ISSN 2227-6165

***ARTICULT: e-journal in art studies and humanities.* August-September 2021, no. 3 (43)**

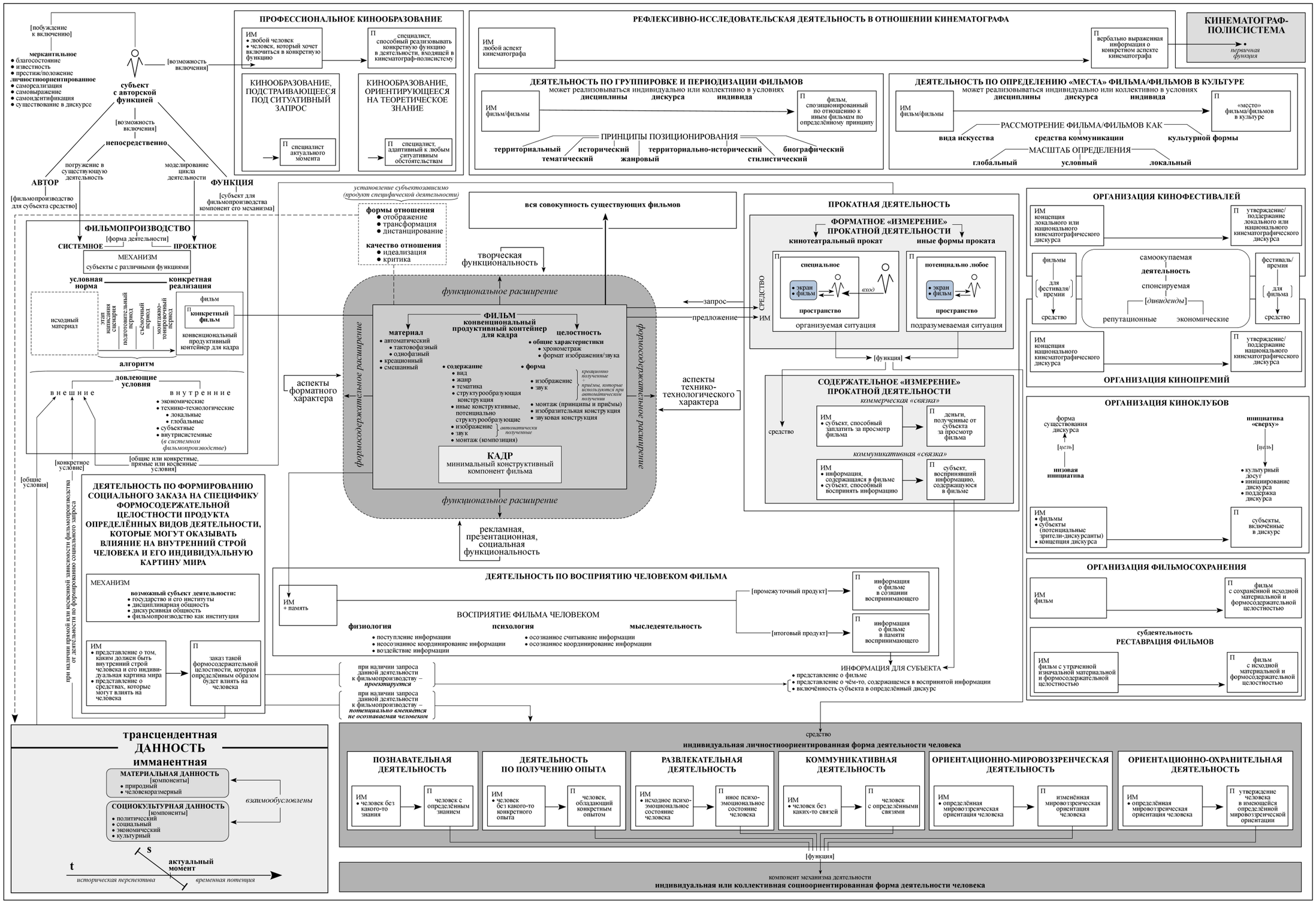


Рис. 19.

ISSN 2227-6165

реализации которой уже можно переходить к выявлению той методологии, которая использовалась при формировании представления в отношении чётко определённого предмета. Но с другой стороны, полученное построение – средство для дисциплинарного исследователя кинематографа, которое может быть использовано, во-первых, для определения того исходного материала, который необходим для ведения полноценного исследования тех или иных компонентов данного целого, а во-вторых, для выбора того оптимального методологического инструментария, который для этого может быть задействован[11]. И с этой точки зрения сконструированная теоретическая модель материала онтологической схемы предметной области киноведения – отсутствовавшее ранее функциональное дидактическое средство.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лебедев Н.А.* Внимание, кинематограф! – Москва: Искусство, 1974.
2. *Метц К.* Будет ли у кино второе столетие? // Киноведческие записки. 1991. №12. С. 30.
3. Основные направления и проблемы современного киноведения. Проект 1989 года / Составители: *Л. Козлов*, *В. Соколов*, *И. Шилова*, *М. Ямпольский* // Киноведческие записки. 1994. №22. С. 80-84.
4. *Розин В.М.* Введение в схемологию: схемы в философии, культуре, науке, проектировании. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
5. *Смирнов В.А.* Генетический метод построения научной теории // Философские проблемы современной формальной логики. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 263-284.
6. *Стёпин В.С.* Генетически-конструктивный метод // Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Российская академия наук, Институт философии РАН. – Москва: Канон+, 2009. – С. 140.
7. *Штейн С.Ю.* Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 234-314. (a)
8. *Штейн С.Ю.* Кино-фотография-звукозапись. Феномен автоматической фиксации: онтология, филогенез, онтогенез производных форм // Артикульт. 2019. 1(33). С. 6-32. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-6-32 (b)
9. *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020. 192 с. ISBN 978-5-7281-2898-4
10. *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // Артикульт. 2021. №2(42). С. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23
11. *Штейн С.Ю.* От теории к методологии кино // Вестник ВГИК. 2015. №1 (23). С. 26-36. (a)
12. *Штейн С.Ю.* От теории к методологии кино // Вестник ВГИК. 2015. №2 (24). С. 20-30. (b)
13. *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 233-280.

REFERENCES

1. Lebedev N.A. *Vnimanie, kinematograf!* [Attention, cinema!]. Moscow, Iskusstvo, 1974. (in Russ.)
2. Metz K. “Budet li u kino vtoroe stoletie?” [Will cinema have a second century?] *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes]. 1991, no. 12, p. 30. (in Russ.)
3. “Osnovnye napravlenija i problemy sovremennogo kinovedenija. Proekt 1989 goda” [The main directions and problems of modern film studies. Project 1989]. Compiled by L. Kozlov, V. Sokolov, I. Shilova, M. Yampolsky. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematographic Notes]. 1994, no. 22, pp. 80-84. (in Russ.)
4. Rozin V.M. *Vvedenie v shemologiju: shemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii* [Introduction to Schemology: Schemes in Philosophy, Culture, Science, Design]. Moscow, Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2011. (in Russ.)
5. Schtein S.Yu. “Granicy kinovedenija kak subdisciplinarnoj predmetnosti iskusstvovedenija” [The boundaries of cinema studies as a subdisciplinary subject of art studies]. *Logika vizual'nyh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k jekrannomu obrazu* [Logic of visual representations in art: from icon-painting space and architecture to screen image]. Moscow, Izdatel'stvo Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 2019. Pp. 234-314. (in Russ.) (a)

[11] Этому будет посвящена следующая статья цикла – Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология.

6. Schtein S.Yu. “Kino-fotografija-zvukozapis'. Fenomen avtomaticheskoj fiksacii: ontologija, filogenez, ontogenez proizvodnyh form” [Cinema-photo-sound recording. Automatic fixation phenomenon: ontology, phylogenesis, ontogenesis of derivative forms]. *Articult*. 2019, no. 1(33), pp. 6-32. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-6-32 (b)
7. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. 192 p. ISBN 978-5-7281-2898-4
8. Schtein S.Yu. “Metodiko-metodologicheskaja shema issledovanij kinematografa. Predmet i material” [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing and material]. *Articult*. 2021, no. 2(42), pp. 6-23. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23
9. Schtein S.Yu. “Ot teorii k metodologii kino” [From Theory to Methodology of Cinema]. *Vestnik VGIK* [Bulletin of Film Art]. 2015, no. 1(23), pp. 26-36. (in Russ.) (a)
10. Schtein S.Yu. “Ot teorii k metodologii kino” [From Theory to Methodology of Cinema]. *Vestnik VGIK* [Bulletin of Film Art]. 2015, no. 2(24), pp. 20-30. (in Russ.) (b)
11. Shchedrovitsky G.P. “Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti” [The basic concepts and categorical means of the activity theory]. Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.233-280. (in Russ.)
12. Smirnov V.A. “Geneticheskij metod postroenija nauchnoj teorii” [Genetic method of constructing a scientific theory]. *Filosofskie problemy sovremennoj formal'noj logiki* [Philosophical problems of modern formal logic]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1962. Pp. 263-284. (in Russ.)
13. Stjopin V.S. “Geneticheski-konstruktivnyj metod” [Genetically constructive method]. *Jenciklopedija jepistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow, Kanon+, 2009. P. 140. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+7.038
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-40-55

Татьяна Владимировна Левина
Tatiana Vladimirovna Levina
кандидат философских наук, приглашенный научный сотрудник,
CandSci in Philosophy, visiting fellow,
Институт гуманитарных наук (Вена, Австрия)
Institute for Human Sciences (Vienna, Austria)
levinatat@gmail.com

НЕТВАРНЫЙ СВЕТ И ОСЛЕПИТЕЛЬНЫЙ МРАК: ВИЗАНТИЯ АВАНГАРДА*

UNCREATED LIGHT AND DAZZLING DARKNESS: BYZANTIUM OF AVANT-GARDE**

Авангардные живописцы были поражены русскими иконами «старого стиля» XV-XVI веков, которые увидели свет в начале XX века после двух столетий запрета. В XVII веке аскетические иконы были заменены «западными» миметическими образами. Они оказали огромное влияние на основоположника лучизма Михаила Ларионова: он считал, что русские иконописцы были сильно увлечены абстракцией. В 1913 году он организовал выставку, на которой представил собственные картины в виде лучей света, отраженных от объектов. Под влиянием иконописи находился и Казимир Малевич: в своих теоретических работах он много ссылался на Евангелие. Представляя супрематические полотна на «Выставке 0,10», Малевич поместил свой шедевр в «красном углу», как икону. Александр Бенуа писал, что «Черный квадрат» – это «культ пустоты, мрака, "ничто"». В исследовании доказывается, что у Малевича в действительности был мрак, но другого типа, связанный с «нетварным светом» и «ослепительным мраком» из теологии Дионисия Ареопагита и Григория Паламы. На примере работ П.Флоренского и С.Булгакова я показываю, как исихазм – теория Паламы – воплощается в иконописи XV-XVI веков, а затем в теории и живописи авангарда: в частности, у Ларионова и Малевича.

Ключевые слова: Казимир Малевич, Михаил Ларионов, Дионисий Ареопагит, Григорий Палама, исихазм, супрематизм, нетварный свет

Для цитирования: *Левина Т.В.* Нетварный свет и ослепительный мрак: Византия Авангарда // Артикульт. 2021. №3(43). С. 40-55. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-40-55

Summary Avant-Garde painters were amazed by fifteenth to sixteenth century "old style" Russian icons, which saw the light of the day in the early twentieth century after two centuries of prohibition. In the seventeenth century, ascetic had been replaced by "Western" mimetic images. Icons had a massive impact on Mikhail Larionov, the founder of Rayonism, who wrote that "Russian icon painters <...> were strongly drawn towards abstraction". In 1913 he organized an exhibition of his Rayonnist paintings with rays of light reflected from objects. Kazimir Malevich was also influenced by icons. In his theoretical writings, he refers to Gospels. Launching his Suprematism at the "0,10 Exhibition" in 1915, Malevich placed his masterpiece in the "beautiful corner", as an icon. Alexandre Benois said that the Black Square is a "cult of emptiness, darkness, 'nothing'". It will be justified that it was another type of darkness, connected to the concepts of "uncreated light" and "dazzling darkness" in Dionysius the Areopagite and Gregory Palamas' theology. I refer to Pavel Florensky and Sergey Bulgakov's philosophy to demonstrate how an application of Palamas' theory, hesychasm, was reflected in fifteenth-sixteenth-century icon-painting and later in Avant-Garde theory and paintings, in particular by those of Larionov and Malevich.

Keywords: Kazimir Malevich, Mikhail Larionov, Dionysius the Areopagite, Gregory Palamas, hesychasm, suprematism, uncreated light

For citation: Levina T.V. "Uncreated light and dazzling darkness: Byzantium of Avant-Garde." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 40-55. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-40-55

Тема влияния иконы на авангард сегодня не вызывает сомнений: опубликовано множество работ, характеризующих мотивы иконописи в русском авангарде, таких авторов, как Мирослава Мудрак, Клемена Антонова, Нина Гурьянова, Олег Тарасов, Мария Тарутина и многих других [Gurianova, 2017; Mudrak, 2015; Spira, 2008; Tarasov, 2002]. Вслед за исследователями я исхожу из мысли, что авангард испытал влияние не миметических икон XVI-XIX веков, а «старых икон»,

© Левина Т.В., 2021

* Исследование выполнено по гранту 19-011-00610 «Трансцендентность и нарратив в становлении моделей историзма» Российского фонда фундаментальных исследований в 2020 году.
Благодарю Дмитрия Бирюкова и Александра Петрова за обсуждение богословских проблем этой статьи, а также Ирину Сироткину за дискуссию о «Белом на белом».

**The research was carried out under grant 19-011-00610, "Transcendence and Narrative in the Formation of Models of Historicism" by the Russian Foundation for Basic Research in 2020.
I am grateful to Dmitri Biriukov and Alexander Petrov for discussing the theological issues in this article, and to Irina Sirotkina for her discussion on "White on White".

ISSN 2227-6165

относящихся к наследию исихазма. Однако в своем недавнем исследовании Сара Уоррен утверждает, что, несмотря на радикальный абстракционизм как метод авангардистов, никаких прямых связей между старыми иконами и авангардной живописью нет [Warren, 2016, p. 92-93]. Отыскать прямые связи сложно, так как авангардисты редко ссылались на других авторов. Например, Казимир Малевич, стремясь выглядеть оригинально, вовсе не указывал источники своей мысли. Однако, пользуясь архивными источниками и концептуальным анализом, мы можем восстановить многие из его интеллектуальных источников. В этой статье я предлагаю сфокусироваться на моментах встречи авангарда и иконописи, а далее сместить фокус на философские и теологические работы современников авангардистов – русских философов Николая Бердяева, Сергея Булгакова, Павла Флоренского. Я также обращусь к теологическим трактатам и посланиям Дионисия Ареопагита и Григория Паламы и проанализирую рецепцию икон авангардистами не столько в качестве исторического источника, сколько в качестве свидетельства рецепции, признания авангардистов, к какой традиции они сами себя причисляют.

В данном исследовании я хотела бы предложить не только концептуальные, но и исторические связи преемственности между русским абстракционизмом и византийской теологией. Я рассмотрю авангардных художников в более широком контексте интеллектуальной культуры, где искусство, философия и теология представляют единое поле, но пользуются различными средствами выражения, дополняя и отзываясь друг на друга. Рассмотрев две основные фигуры авангардистов – Михаила Ларионова и Казимира Малевича – я предложу метафизическое различение их концепций.

Кризис искусства

Весьма известна критика художником Александром Бенуа супрематизма, где он критикует «Черный квадрат», на манер иконы помещённый в «красный угол». Приводится его цитата: это «*та икона, которую господа футуристы ставят взамен мадонны…*» [Малевич, 1995, с. 365]. Бенуа определяет футуризм (то есть первые опыты супрематизма) «культом пустоты, мрака и ничтожества». Многие интеллектуалы в 1910-х гг. описывают свой опыт «новейшего искусства» как впечатление кризиса. Философ Николай Бердяев более оптимистично отнёсся к «супраматизму», отталкиваясь от своей философии творчества, напирая на важность «задачи окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира». Бердяев объясняет движение к абстракционизму его освобождением от сюжетности, «от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего» [Бердяев, 1990, с. 15].

В целом представление об авангардистах как ниспровергателях культуры и иконоборцах весьма дискуссионно и зачастую неверно. Хотя если рассмотреть часто цитируемое эссе Малевича «О музее» (1919), именно так это и выглядит:

«Нужен ли Рубенс или пирамида Хеопса, нужна ли блудливая Венера Пилоту в выси нашего нового познания?

Нужны ли храмы во имя Христа, когда жизнь давно уже ушла из-под гула сводов и копоти свечной и церковный купол ничтожен в сравнении с любым депо миллионов железобетонных балок?

Нужен ли колпак Римского Папы двенадцатиколесному паровозу, который мчится по шару земному молнией, желая взлететь с его спины?» [Малевич, 1995, с. 132-133]

Ничего не нужно современности, – заключает Малевич, предлагая строить современность, сжигая за собой путь.

В 1914 году прошла выставка Пабло Пикассо. Кубизм произвел неизгладимое впечатление на круг религиозных мыслителей. Отзывы на Пикассо были опубликованы Г. Чулковым, Н.А. Бердяевым, С.Н. Булгаковым и другими [Чулков, 1998; Бердяев, 1914; Булгаков, 1918]. Бердяев выразил свои ощущения от новой живописи так: «Когда входишь въ комнату Пикассо

ISSN 2227-6165

галлереи С.И. Щукина, охватываетъ чувство жуткаго ужаса. То, что ощущаешь, связано не только съ живописью и судьбой искусства, но съ самой космической жизнью» [Бердяев, 1914]. Флоренский критикует супрематизм, связывая его с кубизмом. Он связывает сам кубизм с теософскими практиками, нигилизмом и отречением от духовных ценностей. О супрематизме же пишет, что он направлен к построению магической реальности, но не дотягивает по силе воздействия [Флоренский, 1993, с. 326]. В общем, Флоренский декларирует настороженное отношение к авангарду, хоть и знает авангардистов и читает их книги (Казимира Малевича, Василия Кандинского и др.).

Тем не менее, несмотря на пафос разрушения, авангард манифестировал возвращение к классической эстетике. Интересно, что и Малевич, критиковавший музеи, и Флоренский, опасавшийся авангардного нигилизма, занимались сохранением культурного наследия после Революции 1917 года. Реконтекстуализация религиозного искусства произошла при Ленине, именно он, а не авангардисты, переозначил иконы и другие предметы религиозного культа в собрание произведений искусства, томящемся в запасниках секуляризованного музея [Antonova, 2011, p. 107]. В 1919 году Александр Родченко, художник, скульптор, фотограф-авангардист, писал, что зарождение русского искусства следует искать в иконе (цит. по: [Jefferson et al., 2011, p. 6]).

Иконы Авангарда

В 1905 году Николай II подписал указ о религиозной свободе. Патриарх Никон запретил старообрядческие символы на Церковных Советах 1656 и 1666-67 гг. Это было частью политики вестернизации и секуляризации, проводимой Петром I. В середине февраля 1913 года произошло беспрецедентное событие. В Императорском московском археологическом институте имени Императора Николая II была организована Выставка древне-русского искусства, устроенная в ознаменование чествования 300-летия Дома Романовых (*рис. 1*). Эта выставка не просто представляла иконы и предметы культа – она стала первой выставкой «раскрытых» икон XII-XV веков [Муратов, 2008, с. 185] из частных собраний Н.П. Лихачева, И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского [Шевеленко, 2006]. Теперь общественность получила доступ к «старым иконам» и наследию староверов.

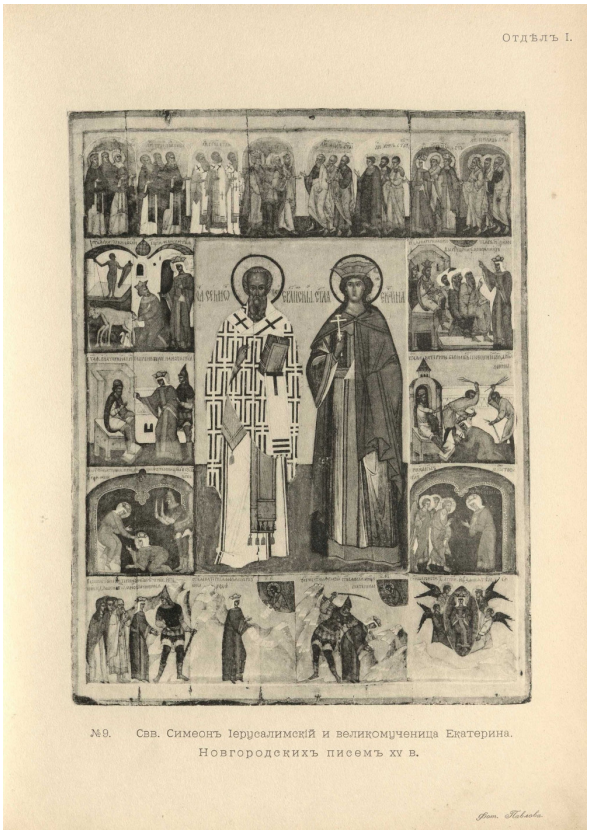


Рис. 1.
Св. Симеон Иерусалимский
и Великомученица Екатерина.

ISSN 2227-6165

Одновременно с этой выставкой Михаил Ларионов, авангардный художник, организовал свою «Первую выставку лубков», потом вторую – «Выставку иконописных подлинников и лубков» и параллельно провел выставку «Мишень». Вторая выставка икон и лубков открылась на Большой Дмитровке, в Москве, 24 марта 1913 года. На двух выставках русского наследия всего было выставлено 596 экспонатов, включая 129 икон и 170 лубков из коллекции Ларионова.

К «Мишени» Ларионов опубликовал и программу нового искусства, которую он назвал «лучизмом». П. Мансуров, художник, иронически описывает увлечение Ларионова авангардными экспериментами: «Лучизм как-то недолго длился. Больше всего они бродили с Кандинским по базарам и отыскивали мужицкие лубки. Бова Королевич и Царь Салтан, а с ними ангелы и архангелы, хваченные анилином вдоль и поперек – вот это, а не Сезанн, и явилось источником всех начал» (цит. по [Иньшаков, 2010, с. 188]). «Старые иконы» поражали не только представителей реалистического искусства, они в действительности повлияли на русский авангард. Иконические и религиозные мотивы часты у Казимира Малевича, Натальи Гончаровой, Василия Кандинского и других авангардистов.

Связана ли кураторская деятельность Ларионова с художественной, иными словами, повлияло ли коллекционирование наследия старообрядцев на его авангардные эксперименты? По воспоминаниям художников-экспериментаторов, «раскрытые» от поновленных образов иконы поразили их чистыми цветами, аскетизмом образов святых, чёткостью линий и так далее. Это была новая техника живописи, которая привела авангардистов к художественным экспериментам, а о. Павла Флоренского – к написанию важного теоретического труда «Иконостас». Напомню, что «Иконостас» Флоренского был написан в 1921–1922 гг., параллельно с трактатом Казимира Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность».

Однако позже, описывая свое впечатление от святых на «раскрытых» иконах в 1920 году, Ларионов отмечает их аскетичность – они есть «абстрактные символы иной жизни» [Spira, 2008, p. 59]. Он раскрывает свою мысль на примере «старых образов», отмечая, что в отличие от живоподобных икон более позднего периода, эти иконы «устремлены к абстракции» [Spira, 2008, p. 59]. Эта устремлённость связана с исследованием жизни самой по себе, постоянной и неизменной, без влияния постоянно изменяющихся форм окружающего быта. Следовательно, этот тип живописи нацелен на выражение наиболее важных аспектов. Хочу обратить внимание, что в сочинении «О водоразделах мысли» Флоренский формилирует близкую Ларионову мысль. Он пишет о схематизме в иконе, объясняя причину её аскетичности: «Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета» [Флоренский, 2000, т. 3(1), с. 50][1]. В качестве метафизической структуры и у Ларионова, и у Флоренского выступает тема света. Следовательно, по моему мнению, есть основания для сопоставления Ларионова-куратора и коллекционера икон с Ларионовым-абстракционистом.

Излучаемость

Ларионов формулирует свою теорию «лучизма» в ответ на кубизм и футуризм[2]. В полотне «Стекло» (1912) (*рис. 2*) мы видим расходящиеся от предметов линии. Эти пучки света, пишет Ларионов, – «сумма отраженных от предмета лучей». В таких работах, как «Стекло», а также «Петух и курица», «Лучистая колбаса и скумбрия» видно, что художник двигается к абстракции от реальных предметов, и эти предметы различимы. Ларионов пишет, что в основе мира – «излучаемость», которая пронизывает весь мир. Безусловно, эта концепция Ларионова, в которой излучение света является основой видимого мира, напоминает физическую концепцию света. Он пишет об излучаемости, которая связана с отражением света, и «в межпредметном пространстве это образует как бы цветную пыль» [Иньшаков, 2010, с. 185].

[1] Напомню, что «О водоразделах мысли» – это сочинение, которое Флоренский собирал по частям с 1917 по 1926, но так и не издал его.

[2] См. подробнее в [Левина, 2011].

ISSN 2227-6165

Рис. 2.
Михаил Ларионов. Стекло (1912).

Ларионов пишет о природе света как «пыли света, ткани света», о том, что сопрягает свет с цветом. Интересно, что такой же образ есть и у Флоренского: «Те роскошные цвета, которыми украшается небосвод, есть не что иное, как способ соотношения неделимого света и раздробленного вещества: мы можем сказать, что цветность солнечного света есть тот привкус, то видоизменение, которое привносит в солнечный свет пыль земли, и может быть, еще более тонкая пыль неба» [Флоренский, 1993, с. 310].

Безусловно, художественные эксперименты Ларионова представляют собой рецепцию научных открытий, а также ненаучных концепций, весьма популярных в литературных и художественных кругах. Исследователи указывают на теософский трактат П.Д. Успенского «Tertium Organum» (1911) [Иньшаков, 2010, с. 197]. Флоренский, обсуждая живопись кубистов, также сравнивает их с теософской теорией. Он ведет опыты кубистов от экспериментов с восприятием человека и ссылается на опыты Чарльза Говарда Хинтона, чья книга «Новая эра мышления» повлияла на П.Д. Успенского [Флоренский, 2000, т. 3(2), с. 98-99]. Хинтон предлагал теорию четырех измерений[3], которую связал с необходимостью перестраивать способы восприятия вещей. Манифест Ларионова и его соратников, примкнувших к лучистскому направлению, относится к 1913 году. Годом ранее художники-футуристы описали «удвоенную силу нашего зрения, которую нам дает открытие Х-лучей». Кроме того, Боччони предложил учение о «линиях направления сил», желая «выявить подспудное напряжение элементов в картине, сделать явными их недоступные для обычного зрения сложные взаимосвязи» [Иньшаков, 2010, с. 233]. На десятилетие позже, в 1922 году, кинорежиссер-авангардист Дзига Вертов также обращается к рентгену как к современной технике исследования реальности. Он публикует манифест «Киноков», где утверждает, что, в отличие от человеческого глаза, киноглаз проникает в самую суть вещей. Призвание киноглаза-– быть рентгеноглазом, воодушевленно заявляет Вертов[4].

Новые научные исследования, теософские концепции, ставшая доступной живопись XII-XV веков, новые переводы философов и мистиков – все это определяло контекст интеллектуальной жизни и художественных экспериментов начала XX века.

[3] Детальное исследование «четвертого измерения» в контексте науки и культуры см. в [Henderson, 2014].

[4] «Киноглаз» понимается как то, «чего не видит глаз», как киноанализ, как микроскоп и телескоп времени, как «жизнь врасплох», как рентгеноглаз. Все ради киноправды и жизни врасплох, см. [Вертов, 1966, с. 75].

ISSN 2227-6165

Лучизм Ларионова

Итак, важной предпосылкой формирования новейших теорий в начале XX века, как мы видим, являлось стремление найти такие техники, которые покажут человечеству, какими вещи являются на самом деле. Искусствовед Дмитрий Сарабьянов рассматривает Ларионова в кругу этих исканий.

Сарабьянов обращает наше внимание, во-первых, на луч – носитель света. Он становится основой его концепции. Сарабьянов утверждает, что впервые художественное направление полностью концентрируется на свете (в сравнении со световыми экспериментами Караваджо и импрессионистов). Более того, он утверждает, что «свет выступает в его лучистских картинах как творящее начало» [Сарабьянов, 1998, с. 417].

«Петух» и «Улица с фонарями», 1913 (*рис. 3*) становятся доказательством этого тезиса. Свет не отражается, не преломляется, а сам творит реальность. Таким образом, по интерпретации Сарабьянова, на картине «Улица с фонарями» белые полосы, источники энергии, более экспрессивны, чем фонари. «Перед нами не отражение какого-то света, где-то сотворенного, а сам творящий свет» [Сарабьянов, 1998, с. 418].

Тема «несотворенного» света, о которой говорит Сарабьянов, отсылает нас весьма далеко от авангарда, к защите Григорием Паламой концепции «нетварного света». Защита учения исихазма была связана с «паламитскими спорами», разворачивавшимися многие годы. С 1338 по 1341 годы Григорий Палама писал свои возражения Варлааму, разделенные на триады. Варлаам представлял позицию, близкую философии номинализма и апофатическому учению, ограничиваясь интеллектуальным познанием Бога. Наиболее интересная для нашего исследования тема «Триад в защиту священно-безмолвствующих» – это обоснование нетварности Божественного света, увиденного учениками на горе Фавор. На горе Фавор Господь дал ученикам видение своей славы: «Прославь меня Ты, Отче, у Себя той славой, которую Я имел у Тебя до того как быть миру (Ин 17, 5)» [Палама, 2004, с. 227]. Слава, которую узрели ученики, стала мистическим явлением трансцендентного Бога. В связи с этим Палама постулировал недостаточность интеллектуального постижения Бога.

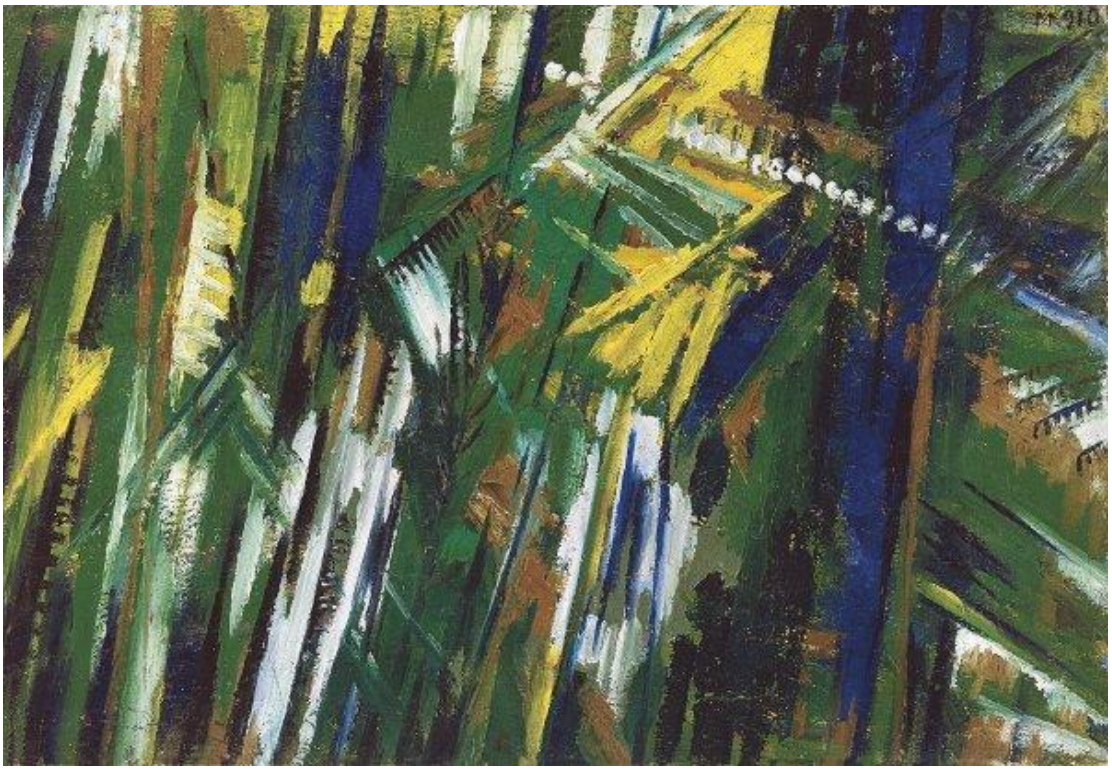


Рис. 3.
Михаил Ларионов. Улица с фонарями (1913).

ISSN 2227-6165

Нетварный свет

Учение Григория Паламы оказало большое влияние на культуру Византии этого периода. К этому периоду правления Палеологов относят взлет в художественной жизни Византии, называемый «Палеологовским Ренессансом». Для этого исследования более всего интересен период XIV века. Этот период можно условно разделить на два: в начале века мозаики и фрески миметичны, «живоподобны», во второй половине их стиль направлен на решение совершенно иных задач, которые не связаны с миром [Колпакова, 2010, с. 141][5].

Описывая фрески Феофана Грека, искусствовед Галина Колпакова говорит о главной их теме – преображении человеческой плоти в новую материю. Напомню, что Феофан Грек, византийский иконописец, родился около 1340, а в 1370 начал работать в Новгороде на Руси. Как русские, так и западные искусствоведы выделяют одинаковые черты в живописи Феофана Грека, которые свидетельствуют о его включённости в проблематику исихазма и теологии света.

Галина Колпакова обращается к рассмотрению фресок Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Великом Новгороде (1378) (*рис. 4*). Фигуры столпников выражают духовное подвижничество. Образ пространства у Феофана – это образ невидимого присутствия Бога, «осеняющего собой все явления и способствующего их видоизменению – преображению. Именно поэтому огромное значение в росписи приобретают пространственные цезуры – не заполненные формами участки фона. <…> эти участки насыщены сокровенной внутренней жизнью: протекание в них цвета, света и воздуха косвенно напоминает о всеобъемлемости действия божественных энергий…» [Колпакова, 2010, с. 165].

Рис. 4.
Феофан Грек. Столпники Симеон старший, Симеон младший Дивногорец, Алипий (1378). Фрески церкви Спаса на Ильине улице, Великий Новгород.

[5] Более подробно см. в моей ранней статье [Левина, 2011].

ISSN 2227-6165

Искусствоведы выделяют иконы Благовещенского собора Московского Кремля (конец XIV в.) Феофана Грека. Иконы Благовещенского собора по своему духу близки к росписям церкви Спаса Преображения. Как пишет искусствовед Виктор Лазарев, они «пронизаны пафосом отречения от мира», в чем он также усматривает отражение идей исихазма [Лазарев, 1996, с. 88].

Искусствовед Анна Стрезова так описывает новое направление в живописи этого периода: этот стиль характеризуется «постепенным уходом от выражения психологических состояний» [Strezova, 2014, p. 66]. Теологические трактаты и размышления не остаются изолированными интеллектуальными продуктами эпохи, так как иконные образы выполнены в соответствии с доктриной Божественного света. На иконах, фресках и мозаиках явно различимы не реалистичные образы святых, которые искусствоведы относят к предыдущему периоду, а совершенно иные – аскетичные, экономные, неземные образы, обращенные к трансцендентному Богу. Эмоции в этой технике выражаются через плотные, сильные, драматические штрихи кисти, поскольку целью этого искусства является не имитация античной модели, а отображение уникальной духовной красоты, «наполняя фигуры божественным светом» [Strezova, 2014, p. 8]. После победы исихазма в 1375 г. эти идеалистические тенденции стали более различимы.

Искусствовед Ольга Попова также связывает технику Феофана с исихазмом и спорами о природе Фаворского света. Отчетливые белые штрихи, пишет она, соответствуют паламитскому учению о реальности Божественной энергии [Попова, 2006, с. 111]. На фресках Феофана Грека резкий акцент на свет, лучи целенаправленны. Она добавляет: «такой свет не взаимодействует с реальной тканью, а противопоставляется ей, господствует над ней, иногда даже испепеляет ее» [Попова, 2006, с. 112]. У Феофана, пишет она, «самые эффектные во всем византийском искусстве света и пробела, чистый и резкий свет, неземной, слепящий, внезапно обрушившийся на материю, на всякую форму; света – молнии, преображающие плоть, света – стрелы, вонзающиеся в тело, очищающие от скверны» [Попова, 2006, с. 143]. Это, однако, не означает, что созданный Феофаном тип образа был распространенным. Он был довольно редок, хоть и появился в начале XIV века, в мозаиках Фетие Джами в Константинополе (до 1310), во фресках Кахрие Джами в Константинополе (1316-1321) и так далее [Попова, 2006, с. 690].

Другой известный пример позднепалеологовской иконописи – это икона Феофана Грека «Преображение Господне» (ок. 1403) из Спасо-Преображенского собора Переславля Залесского (*рис. 5*). На иконе, пишет Лазарев, парит в воздухе Христос, его «фигура облачена в белоснежное

Рис. 5.
Неизвестный иконописец. Преображение Иисуса Христа пред учениками на горе Фавор. (ок. 1403).

ISSN 2227-6165

одеяние и обладает наибольшей светоносной силой, [образ] дан в окружении ореола с исходящими от него лучами» [Лазарев, 1996, с. 88]. Как отмечает религиовед Александр Петров, в описании и иконографии Преображения мотив сияющей одежды довольно частый. Часты эпитеты «блистающие Божественной славой одежды Спасителя», описания Христа, появляющегося в сияющем облаке [Петров, 2020, с. 92]. Искусствовед Присцилла Хант ведет иконографию света к понятию символа у Дионисия Ареопагита (V-VI вв.) [Hunt, 2009]. Его понятие Блага отсылает читателя к Проклу (412-485) и Плотину (205-270), интерпретаторам Платона. Мысль Плотина обнаруживает, что метафора окружности и исходящих из нее лучей у Дионисия связана со скрытой сферой Света. Свет – это образ всего-во-всем, различий и единства, части и целого, творения и творца. Прокл интерпретирует Благо как источник Света и трансцендентного единства (монады).

Знали ли авангардисты Григория Паламу и неоплатонический контекст его изысканий? Этого не могло произойти, так как тексты Паламы практически не были прочитаны русскоязычной публикой. Однако традиции исихазма закрепились в монастырях и могли, таким образом, передаваться [Лурье, 1997, с. 338-339].

Русский паламизм

Рецепция паламизма в русской мысли началась с появлением трактата «Апология веры во Имя Божие и во Имя Иисус», который написал иеросхимонах Антоний (Булатович) в связи с имяславскими спорами[6]. Философ Дмитрий Бирюков пишет, что в «Апологии» Булатович проводит характерное для паламизма учение о различающихся в Боге неименуемой сущности и именуемых божественных действий (энергий). Однако отсылки к сочинениям Григория Паламы отсутствуют. В эпоху имяславских споров Палама не был еще переведен на русский. Тем не менее, паламитское учение стало развиваться и нашло своих почитателей в лице С.Н. Булгакова и П.А. Флоренского. Флоренский сразу начал применять различение сущности и энергий, еще не читая, собственно, трудов Паламы [Бирюков, 2019, с. 74].

Первым автором, обратившимся к текстам Паламы, был Булгаков, это, как пишет Бирюков, произошло в 1914-1915 гг. В «Свете Невечернем» Булгаков использует тексты Паламы и приводит цитаты, как предполагается, собственного перевода. В 1914 году Булгаков обсуждает сочинения Паламы в переписке с Флоренским. В «Свете Невечернем» Булгаков несколько раз обращается к паламитскому учению. В главе, посвященной Ничто, он анализирует различение в Божестве «трансцендентной сущности», связанной с отрицательным богословием, и энергий, в каковых Бог «осуществляет себя» (цит. по [Бирюков, 2019, с. 75]).

Флоренский обращается к Паламе в своих лекциях в Московской духовной академии. В 17-й лекции 10 ноября 1921 года он упоминает об афонских монахах, которые описывали видение Фаворского света. «Этот виденный им свет не есть нечто тварное, а есть Свет Божий» – говорит он [Флоренский, 2000, т. 3(2), с. 469]. Далее он объясняет своим слушателям различия божественной сущности и его энергии.

Описывая общество 1910-х гг., Сарабьянов говорит, что это был «плавильный котел» идей – революции, философии, живописи, научных открытий. Атмосфера тех лет была единой, поэтому сопоставления, например философов и художников, не кажутся ему безосновательными [Сарабьянов, 1998]. Например, как указывает игумен Андроник (Трубачёв), в библиотеке Флоренского хранились сочинения авангардистов, в том числе и книги Казимира Малевича: «От Сезанна до супрематизма» (надпись Флоренского: «1922. IV. 22») и «Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика», выпущенная в Витебске в 1922 году [Андроник, 2018, с. 258]. В качестве второго примера приведу деятельность Флоренского в оплоте ЛЕФовцев ВХУТЕМАСе. Флоренский читал курс в должности профессора ВХУТЕМАС (1921-1927). Он вскользь упоминает о супрематизме, работая во ВХУТЕМАС с Родченко, Поповой и Татлиным. Напомню, что «Иконостас» Флоренского

[6] Популярное изложение проблемы в контексте развития математики см. в [Грэхэм, Кантор, 2011].

ISSN 2227-6165

был написан в 1921-1922 гг., параллельно с трактатом «Супрематизм. Мир как беспредметность» Малевича. Малевич не упоминает Флоренского, но ссылается и на Сергея Булгакова, и на Николая Бердяева в переписке с Михаилом Гершензоном.

Малевич и богословие света

Александра Шатских считает, что размышления Малевича были тесно связаны со всем, что происходило в русской философии. В свою очередь, философы писали о своих впечатлениях в связи с экспериментами авангардистов, как Флоренский в примере выше, или как Николай Бердяев в своей статье «Кризис искусства» [Бердяев, 1990, с. 15]. В письме 21 декабря 1919 года Малевич рассказывает Гершензону о Булгакове. В своей статье «“Освобожденное Ничто”: Экхарт авангарда» [Левина, 2019] я обсуждаю рецепцию Булгакова Малевичем. Малевич критикует выступление Булгакова о храме как кратчайшем пути к Богу. Теологические темы волнуют Малевича уже с начала 20-х гг. Он много рассуждает о Боге как Абсолюте в трактате «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» (1922). В 1924 году Малевич цитирует Иоанна Богослова: «Бог есть свет и нет в нем никакой тьмы», «Соединение с Богом разумеется только в свете. Нужно быть светлым, чтобы соединиться с Богом» [Малевич, 2004, с. 400]. Далее он цитирует слова ап. Павла: «Все же обнаруженное делается явным от света, ибо все, делающееся явным, свет есть» [там же].

Тема света воплощается в супрематических работах Малевича, таких как «Белое на белом» (1918) (*рис. 6*). Искусствовед Алексей Курбановский пишет, что полотно «Белое на белом» находится в ряду работ, связанных с интересом Малевича к традиционной культуре и христианским символам. «Черный квадрат» (1915), «Черный крест» (1915), «Черный круг» (1920) связаны с мистическими символами христианской иконографии. По мысли Курбановского, квадрат, традиционный символ Земли в средневековой иконографии, обозначает все земные вещи. Круг представляет небо или Бога. Значением креста является Церковь как единство земного и небесного. Выбор креста в греческом стиле указывает на православную традицию. Надо сказать, что Малевич написал множество полотен с изображением креста и других христианских символов [Kurbanovsky, 2007, p. 367].

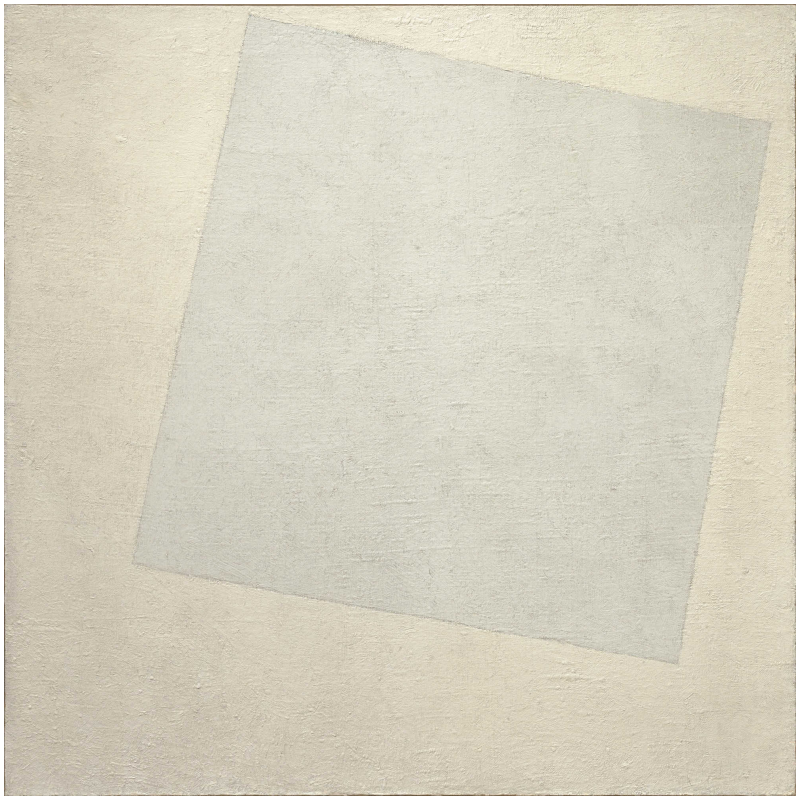


Рис. 6.
Казимир Малевич.
Белое на белом (1918).

ISSN 2227-6165

В 1933 году Николай Харджиев предложил Малевичу написать автобиографию. Малевич рассказывает о своем интересе к крестьянскому искусству: «Я учуял какую-то связь крестьянского искусства с иконным... Я понял и Боттичелли, и Чимабуэ. Чимабуэ мне ближе, в нем был дух, который я чувствовал в крестьянах. Это была третья стадия перелома в моей жизни» [Малевич, 2004, с. 28]. В автобиографии Малевич пишет о борьбе с институциональными академическими ограничениями, с современным обществом, «ибо в его установках к искусству были тени»[7], с художниками, которые подчинились требованиям общества. В разговорах с Бурлюком, Гончаровой и Ларионовым они обсуждали искусство как новую систему, которая имеет идеологическое значение (и ведет художников к отображению их идеологии в жизни и искусстве). Далее он пишет: «Мы восставали главным образом против классиков эпохи Ренессанса и против античного искусства. <...> Но мы никогда не боролись против народного искусства и против иконописцев, и против талантливых вывесочников» [Малевич, 2004, с. 37].

Очевидно, что икона и христианские символы играли важную роль в жизни авангардистов. Известно, что Наталья Гончарова была заинтересована в церковной живописи. Сергей Бобров писал, что Гончарова хотела расписать храм, но ей не позволили, сославшись на известный канон Васнецова. «Попробуйте, достаньте церковь и мы бесплатно распишем ее» – заключает он [там же].

Ослепительный мрак

Курбановский рассматривает «Белое на белом» в качестве наиболее радикального полотна Малевича. Это символ конца репрезентации, когда видимое исчезло: «Художник вышел за пределы визуальности в поисках бесплотной трансценденции» [Kurbanovsky, 2007, p. 369]. «Итак, вселенная – безумие освобожденного Бога, скрывавшегося в покое» [Малевич, 1995, p. 257] – цитирует Малевича искусствовед. Он разделяет «Черный квадрат» (*рис. 7*) и «Белое на белом», связывая первый с апофатическим богословием, а второе – с учением божественного света [Kurbanovsky, 2007, p. 371]. Исихазм, то есть ἡσυχία, *hesychia*, означает «покой, молчание, неподвижность, тишину». Последователи исихазма должны были придерживаться духовной дисциплины, практикуя «умную молитву», как пути к непознаваемому Богу. Свечение Фаворского света – вот та возможность встречи с Божественным, которую может ощутить молящийся. По крайней мере, апостолы – люди, и они увидели этот свет.

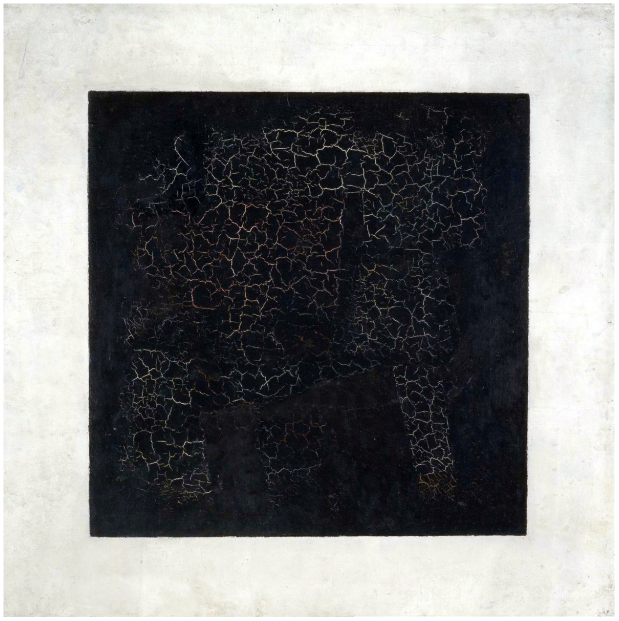


Рис. 7.
Казимир Малевич.
Черный квадрат (1915).

[7] Ср. с «мифом о пещере» в: [Платон, 1994, с. 295-296].

ISSN 2227-6165

Является ли «Черный квадрат» христианским символом земного порядка? Я считаю, что тема черного квадрата имеет иное звучание. Прежде всего обратимся к цитате, на которую указывает Шатских. Она датирует появление «Черного квадрата» 8 июня 1915 года. Малевич – великий мистификатор, и долгое время считалось, что супрематизм появился раньше. Иван Клюн оставил красноречивое свидетельство о нем в своих мемуарах: на вопрос А.В. Бакушинского, «как он писал свой «Черный квадрат» и что служило для этого побудительной причиной, Малевич ответил, что когда он писал «Черный квадрат», то перед ним по полотну все время проходили какие-то огненные молнии» (цит. по [Шатских, 2009, с. 52]). Вспомним также, как именно повесил Малевич «Черный квадрат» в своем зале на Последней футуристической выставке картин «0,10» в художественном бюро Надежды Добычиной[8] – в «красном углу», как располагали иконы крестьяне.

Итак, «Черный квадрат» – это конец / начало, по определению Шатских, материальный манифест супрематизма, который разбивает мир «мяса и кости» [Малевич, 1995, с. 114]. Малевич подводит к «Черному квадрату» свою собственную теорию беспредметности. Действительность, мир– на самом деле то, что непонятно и то, что не существует (в сравнении с тем, как существуют предметы) [Малевич, 1995, с. 242]. Беспредметность, нематериальность, молчание. Может ли это быть отсылкой к исихазму? Позднее он пишет: «Иисус Христос как сын Божий есть пустое имя, есть полное молчание, в котором раздаются звуки не Божьих сынов, людей, страдающих психо-представлениями разных видений в пустоте явлений. Иисус Христос, как и Бог, беспредметны, пустые молчаливые пространства, если можно так сказать, в которых заболевший видениями мозг человека видит, слышит и даже осязает предметы» [Малевич, 2004, с. 403]. В «Триадах в защиту священно-безмолвствующих» Григорий Палама направляет свое красноречие против сторонников Варлаама, которых ассоциирует с апофатическим богословием. Варлаам критикует учение о Божественном свете как учение о познаваемости Бога. Варлаам приводит слова Дионисия Ареопагита о радикальной непознаваемости Бога: «Всякий удостоившийся понять и узреть Бога вступает в божественный мрак, становясь выше видения и знания через саму неспособность привычным образом видеть и познавать[9]» (цит. по [Палама, 2004, с. 263]). В этот мрак можно войти, толкует Варлаам Дионисия, если оставить божественный свет, ибо полное избавление от знания характеризует апофатический путь. Однако, парирует Палама, свет благодати осиял учеников при Преображении на горе Фавор и приводит другую цитату Дионисия: «Неприступный свет есть по преизбытку сверхсущего светолития божественный мрак; в него вступает всякий удостоившийся знать и видеть Бога, ставший выше видения и знания через само невидение и незнание, но знающий, что он за краем чувственного и умопостигаемого» [там же, с. 265]. Как свет может одновременно оказаться и мраком? Обращаясь к словам Дионисия, Палама говорит: «от преизбытка светолития». Этот парадокс тот объясняет следующим образом: божественный свет является светом, однако для тех, кто пытается его познать или почувствовать, он становится мраком. Ярчайший блеск ослепляет учеников, на иконах они изображаются павшими ниц и закрывающими лица.

Напомню: Палама пишет, что Бог захотел, чтобы ученики увидели его славу. И в сноске к этому рассуждению Палама указывает, что и слава трансцендентна всему сущему, как и сам Бог. Поэтому Бога Дионисий в «Таинственном богословии» называет «несуществующим», то есть превосходящим всяческое существование [Палама, 2004, с. 227]. По моему мнению, Малевич обратился именно к этому смыслу несуществования. Итак, Палама считает, что апофатического видения недостаточно, оно должно сочетаться с катафатическим. По крайней мере, катафатическое учение признает Моисея и апостолов реальными свидетелями сияния Божественного света. Если «Черный квадрат» связан с этой великой теологической традицией, может ли он

[8] Проходила в Петрограде 19 декабря 1915 года по 17 января 1916 года.

[9] Также можно сравнить с переводом Дионисия Ареопагита: [Дионисий Ареопагит, 2002, с. 781].

ISSN 2227-6165

символизировать «ослепительный мрак»? В переводе В.В. Бибихиным «Таинственного богословия» Дионисия Ареопагита читаем, что «Неприкровенно и истинно является Он только тем, кто <...> оставляет все божественные светы, и гласы, и небесные глаголы и погружается во мрак, где, как говорят Писания, воистину пребывает Запредельный всему сущему» [Дионисий Ареопагит, 1991, с. 228]. «Черный квадрат» для Малевича оказывается таким символом.

Заключение

Итогом проведённого анализа можно предложить сопоставление двух метафизических концепций у Ларионова и Малевича. Метафизическим основанием рассмотренных тем у этих авангардистов выступает метафизика света. Однако Ларионов остается в рамках темы метафизики света, а Малевич следует дальше, к метафизике мрака и Ничто. Запредельность всему сущему манифестируется «Черным квадратом». В то же время богословие света очень важно для Малевича – не менее, чем для Ларионова, – в таком парадоксальном смысле света/мрака. Авангардисты оказываются генетически связанными с неоплатонической эстетикой. Это еще один ответ Александру Бенуа: «Черный квадрат» является не символом разрушения, а символом возвращения к платонической эстетике после миметизма реалистической живописи. Учитывая большой интерес Малевича к иконам и христианским символам, Малевич есть не иконоборец, как его назвал Безансон [Безансон, 1999, с. 400], а иконопочитатель.

Итак, можно провести линию от искусства исихазма XIV-XV веков до его возрождения в начале XX века и влияния на абстракционизм авангардной живописи. Это восстановление можно рассмотреть как полёт машины времени через века. Сейчас можно увидеть течение истории между несколькими расколами – в XVII-XX веках – Русской Церкви. Очень важно оглянуться назад на историю русского искусства и восстановить ее слепые пятна.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бердяев Н.* Пикассо [Электронный ресурс] // София. No. 3. 1914. (Режим доступа: http://www.picasso-pablo.ru/library/berdyaev-picasso.html)
2. *Бердяев Н.* Кризис искусства. – Москва: СП Интерпринт, 1990.
3. *Булгаков С.Н.* Русская трагедия // *Булгаков С.Н.* Тихие думы. – Москва: Изд. Г.А. Лемана и С.А. Сахарова, 1918. – С. 5-31.
4. *Григорий Палама.* Триады в защиту священно-безмолвствующих. – Санкт-Петербург: Наука, 2004.
5. *Дионисий Ареопагит.* Сочинения. Толкования Максима Исповедника. – Санкт-Петербург: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002.
6. *Дионисий Ареопагит.* О таинственном богословии // Историко-философский ежегодник'90. – Москва: Наука, 1991. – С. 227-232.
7. *Малевич К.* Главы из автобиографии художника // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т. Т. 1. – Москва: RA, 2004.
8. *Малевич К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы: 1913-1929. – Москва: Гилея, 1995.
9. *Платон.* Собрание сочинений в 4 т. Т.3. – Москва: Мысль, 1994.
10. *Флоренский П. А.* Сочинения в 4 т. Т.3 (1). – Москва: Мысль, 2000.
11. *Флоренский П. А.* Сочинения в 4 т. Т.3 (2). – Москва: Мысль, 2000.
12. *Флоренский П. А.* Иконостас. Избранные труды по искусству. – Санкт-Петербург: Мифрил, Русская книга, 1993.
13. *Чулков Г.* Демоны и современность (мысли о французской живописи) // *Чулков Г.* Валтасарово царство. – Москва: Республика, 1998. – С. 404-409.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андроник (Трубачев).* Путь к Богу. Личность, жизнь и творчество священника Павла Флоренского. В 6 кн. Кн 5. – Сергиев Посад: Фонд священника Павла Флоренского, 2018.

2. *Безансон А.* Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. – Москва: МИК, 1999.
3. *Бирюков Д.* Тема иерархии природного сущего в паламитской литературе. Ч.2. Паламитское учение в контексте предшествующей византийской традиции и его рецепция в русской религиозной мысли XX в. (философия творчества С.Н. Булгакова) // Konštatínove listy, 2019, vol. 12, issue 2. С. 74.
4. *Грэхэм Л, Кантор Ж.-М.* Имена бесконечности: правдивая история о религиозном мистицизме и математическом творчестве. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та, 2011.
5. *Иньшаков А.Н.* Михаил Ларионов: русские годы. – Москва: Гнозис, 2010.
6. *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Поздний период. – Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2010.
7. *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – Москва: Искусство, 1996.
8. *Левина Т.В.* Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве // Артикульт. 2011. № 1(1). С. 141-187.
9. *Левина Т.В.* «Освобожденное Ничто»: Экхарт авангарда // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. №4. С. 34 47.
10. *Лурье В.* Комментарии к изданию отца Иоанна Мейендорфа Жизнь и труды Св. Григория Паламы: введение в изучение. – Санкт-Петербург: Византинороссика, 1997.
11. *Муратов П.П.* Открытия древнего русского искусства // Русская живопись до середины XVII века. – Санкт-Петербург: Библиополис, 2008.
12. *Петров А.Е.* Преображение Господне // Православная Энциклопедия. Т. 58. – Москва, 2020. – С. 87-104.
13. *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. – Москва: Северный паломник, 2006.
14. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. – Москва: Искусствознание, 1998.
15. *Шатских А.* Казимир Малевич и общество Супремус. – Москва: Три квадрата, 2009.
16. *Шевеленко И.* «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. – С. 259-281.
17. *Antonova C.* Re-contextualizing Holy Images in Early Soviet Russia: Florensky's Response to Lenin's Plan for Monumental Propaganda // Der Sturm der Bilder. – Berlin: Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs, 2011.
18. *Gurianova N.* Re-imagining the Old Faith: Goncharova, Larionov, and the Cultural Traditions of Old Believers. // Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives. – Cambridge: Open Book Publishers, 2017.
19. *Henderson L.* The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. – Cambridge: MIT Press, 2014.
20. *Jefferson J.* et al. Alter Icons: The Russian Icon. – Pennsylvania: Penn State University Press, 2011.
21. *Kurbanovsky A.* Malevich's Mystic Signs // Sacred Stories: Religion and Spirituality in Modern Russia. – Indiana: Indiana University Press, 2007.
22. *Mudrak M.* Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity // Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity. – Leiden: Brill, 2015.
23. *Priscilla H.* The Wisdom Iconography of Light: The Genesis, Meaning and Iconographic Realization of a Symbol // Byzantinoslavica. 2009. №67. P. 55-118.
24. *Spira A.* The Avant-Garde Icon. – London: Lund Humphries, 2008.
25. *Strezova A.* Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries. – Canberra: ANU Press, 2014.
26. *Warren S.* Mikhail Larionov and the Cultural Politics of Late Imperial Russia. – London: Routledge, 2016.

SOURCES

1. Berdyaev N. *Krizis Isskustva* [The Crisis of Art]. Moscow, SP Interprint, 1990. (in Russ.)
2. Berdyaev N. *Pikasso* [Picasso] [Electronic resource] URL: http://www.picasso-pablo.ru/library/berdyaev-picasso.html (accessed date 11/11/2021) (in Russ.)
3. Bulgakov S.N. "Russkaya tragediya" [Russian tragedy]. In Bulgakov S.N. *Tikhiye Dumi* [Quiet Thoughts]. Moscow, Izdatel'stvo G.A. Lemana i S.A. Sakharova, 1918. Pp. 5-31. (in Russ.)
4. Chulkov G. "Demony I Sovremennost' (mysli o frantsuzskoi zhivopisi)" [Demons and Modernity (Thoughts on French Painting]. Chulkov G. *Valtasarovo tsarstvo* [Belshazzar's Kingdom]. Moscow, Respublica, 1998. Pp. 404-409. (in Russ.)
5. Florenskiy P.A. *Sochineniya v 4 t. T. 3 (1)* [Collected Works in 4 volumes. Vol 3 (1)]. Moscow, Mysl', 2000. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

6. Florenskiy P.A. *Sochineniya v 4 t. T. 3 (2)* [Collected Works in 4 volumes. Vol 3 (2)]. Moscow, Mysl', 2000. (in Russ.)
7. Florenskiy P.A. *Ikonostas: izbrannye trudi po iskusstvu* [Iconostasis: Selected Works in Art]. Saint-Petersbourg, Myfril, Russkaya kniga, 1993. (in Russ.)
8. Gregory Palamas. *Triady v zashchitu svyashchenno-bezmolvstvuyushchih* [Triads For The Defense of Those Who Practice Sacred Quietude]. Saint-Petersbourg, Nauka, 2004. (in Russ.)
9. Dionysius the Areopagite. *Sochineniya. Tolkovaniya Maksima Ispovednika* [Works. Maximus the Confessor' Interpretations]. Saint-Petersbourg, Aleteya, Izdatelstvo Olega Abyshko, 2002. (in Russ.)
10. Dionysius the Areopagite. "O tainstvennom bogoslovii" [About the Mysterious Theology]. *Istoriko-filosofskij ezhegodnik'90* [Historical and Philosophical Yearbook'90]. Moscow, Nauka, 1991. Pp. 227-232. (in Russ.)
11. Malevich K. "Glavy iz avtobiografii hudozhnika" [Chapters from the Artist's Autobiography]. *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika* [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism]. Vol. 1. Moscow, RA, 2004. (in Russ.)
12. Malevich K. *Sobranie Sochinenii v 5 t.* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow, Gileya, 1995. (in Russ.)
13. Platon. *Sobranie Sochinenii v 4 t. T. 3* [Collected Works in 4 volumes. Vol. 3]. Moscow, Mysl', 1994. (in Russ.)

REFERENCES

1. Andronik (Troubachev). *Put' k Bogu* [Path to God]. Sergiev Posad, Fond sviashchennika Pavla Florenskogo, 2018. (in Russ.)
2. Antonova C. "Re-contextualizing Holy Images in Early Soviet Russia: Florensky's Response to Lenin's Plan for Monumental Propaganda." *Der Sturm der Bilder*. Berlin, Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs, 2011.
3. Besançon A. *Zapretnyi obraz. Intellektual'naya istoriya ikonoborchestva* [The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm]. Moscow, MIK, 1999. (in Russ.)
4. Biriukov D. "Tema ierarkhii prirodnogo sushchego v palamitskoi literature. Ch. 2. Palamitskoe uchenie v kontekste predshestvuiushchei vizantiiskoi traditsii i ego retseptsiia v russkoi religioznoi mysli XX v. (filosofiia tvorchestva S.N. Bulgakova)" [Taxonomies of beings in the Palamite literature. Part 2. The Palamite doctrine in the context of the previous Byzantine tradition and its reception in the Russian religious thought of the 20th century (Philosophy of Creativity by Sergei Bulgakov)]. *Konštatínove listy*. 2019, no 2, pp. 69-79. (in Russ.)
5. Graham L., Kantor J.-M. *Imena beskonechnosti: pravdivaia istoriia o religioznom mistitsizme i matematicheskom tvorchestve* [Naming Infinity – A True Story of Religious Mysticism and Mathematical Creativity]. Saint-Petersbourg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta, 2011. (in Russ.)
6. Gurianova N. "Re-imagining the Old Faith: Goncharova, Larionov, and the Cultural Traditions of Old Believers." *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives*. Cambridge, Open Book Publishers, 2017.
7. Henderson L. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge, MIT Press, 2014.
8. Inshakov A.N. *Mikhail Larionov: russkiye gody* [Mikhail Larionov: Russian years]. Moscow, Gnosys, 2010.
9. Jefferson J. et al. *Alter Icons: The Russian Icon*. Penn State University Press, 2011. (in Russ.)
10. Kolpakova G.S. *Isskustvo Vysantii. Pozdny Period* [Byzantine Art. Late Period]. Saint-Petersbourg, Azbuka-Klassika, 2010. (in Russ.)
11. Kurbanovsky A. "Malevich's Mystic Signs." *Sacred Stories: Religion and Spirituality in Modern Russia*. Indiana University Press, 2007.
12. Lazarev V.N. *Russkaya ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka* [Russian Icon Painting from the Origins to the Beginning of the XVI Century]. Moscow, Isskustvo, 1996. (in Russ.)
13. Levina T.V. ""Osvobozhdennoye Nichto": Ekhart avangarda" ["Liberated Nothingness": Eckhart of avant-garde]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofia. Sotsiologiya. Isskusstvovedeniye"*. 2019, no. 4, pp. 34-47. (in Russ.)
14. Levina T.V. Abstraktsia I ikona: metafizicheskiy realism v russkom istusstve [Abstraction and Icon: Metaphysical Realism in Russian art]. *Artikult*. 2011, no. 1(1), pp. 141-187. (in Russ.)
15. Lourie V. *Predislovie k izdaniiu Ioann Meiendorf, Zhizn' I Trudy Sv. Grigoniya Palamy: vvedenie v izuchenie* [Preface to John Meyendorff's Life and Works of Gregory Palamas: Introduction]. Saint-Petersbourg, Vizantinorossika, 1997. (in Russ.)
16. Mudrak M. "Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity." *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity*. Leiden, Brill, 2015.
17. Muratov P.P. "Otkritiya drevnego russkogo iskusstva" [Discoveries of ancient Russian art]. *Russkaya Zhivopis' do serediny XVII veka* [Russian Painting until the Middle XVII Century]. Saint-Petersbourg, Bibliopolis, 2008. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

18. Petrov A.E. “Preobrazheniye Gospodne” [The Transfiguration of the Lord]. *Pravoslavnaya Entsiklopediya*. T. 58. Moscow, 2020. Pp. 87-104. (in Russ.)
19. Popova O.S. *Problemy visantiiskogo iskusstva. Mosaiki, freski, ikony* [Problems of Byzantine art. Mosaics, frescoes, icons]. Moscow, Severnyi palomnik, 2006. (in Russ.)
20. Priscilla H. “The Wisdom Iconography of Light: The Genesis, Meaning and Iconographic Realization of a Symbol.” *Byzantinoslavica*. 2009, no. 67, pp. 55-118.
21. Sarabyanov D.V. *Russkaya zhivopis'. Probuzhdeniye pamyati* [Russian painting. Awakening memory]. Moscow, Isskusstvoznaniye, 1998. (in Russ.)
22. Shatskikh A. *Kazimir Malevich I obshchestvo Supremus* [Kazimir Malevich and Supremus group]. Moscow, Tri kvadrata, 2009. (in Russ.)
23. Shevelenko I. “Otkrytie drevnerusskoi ikonopisi v esteticheskoi refleksii 1910-kh godov” [The “discovery” of Ancient Russian icon painting in the Aesthetic Reflection of the 1910s]. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: ‘Vek nyneshnii i vek minuvshii: kulturnaia refleksiia proshedshei epokhi’. V 2 ch. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Pp. 259-281. (in Russ.)
24. Spira A. *The Avant-Garde Icon*. London, Lund Humphries, 2008.
25. Strezova A. *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*. Canberra, ANU Press, 2014.
26. Warren S. *Mikhail Larionov and the Cultural Politics of Late Imperial Russia*. London, Routledge, 2016.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Св. Симеон Иерусалимский и Великомученица Екатерина.

Источник: Выставка древне-русского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия Дома Романовых : [Каталог] / Императорский московский археологический институт имени Императора Николая II. – Москва, 1913. – С. 21.

Рис. 2. Михаил Ларионов. Стекло (1912).

Источник: официальный сайт Музея Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк, США – https://www.guggenheim.org/artwork/2408

Рис. 3. Михаил Ларионов. Улица с фонарями (1913).

Источник: официальный сайт Национального музея Тиссена-Борнемисы, Мадрид, Испания – https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/larionov-mikhail/street-lanterns

Рис. 4. Феофан Грек. Столпники Симеон старший, Симеон младший Дивногорец, Алипий (1378). Фрески церкви Спаса на Ильине улице, Великий Новгород.

Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Столпник#/media/Файл:Spas_na_Ilyine_-_Three_stylites_3.jpg

Рис. 5. Неизвестный иконописец. Преображение Иисуса Христа пред учениками на горе Фавор. (ок. 1403). Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Transfiguration_icon_(c._1403,_Tretyakov_gallery)

Рис. 6. Казимир Малевич. Белое на белом (1918).

Источник: официальный сайт MOMA, Нью-Йорк, США – https://www.moma.org/collection/works/80385

Рис. 7. Казимир Малевич. Черный квадрат (1915). Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Чёрный_квадрат

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7-049.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-56-67

Ольга Сергеевна Давыдова
Olga Sergeevna Davydova
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Ph.D. in the History of Arts, Leading Researcher Associate,
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts
davydov-olga@yandex.ru

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ В ПОИСКАХ «СТИЛЬНО ПРЕКРАСНОГО». БИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

MIKHAIL VRUBEL IN SEARCH OF THE "STYLISHLY BEAUTIFUL". THE BIOGRAPHICAL ASPECT

Статья представляет собой концептуальное осмысление жизненного и творческого пути Михаила Александровича Врубеля (1856–1910) в контексте индивидуальных особенностей его личности. Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью поиска новых понятийных ракурсов в области постижения идеалистической составляющей творчества М.А. Врубеля, а именно в области его иконографической поэтики. Визуальное мифотворчество художника, опиравшегося на подлинные духовные прообразы, определило ведущую роль Врубеля не только в русском символизме и модерне, но и модернизме в целом. Сцепление биографического аспекта с поэтическим мышлением М.А. Врубеля, рассмотренное сквозь призму «чистого искусства», то есть в контексте мысли о правомерности самостоятельного существования замкнутой в себе реальности произведения, на современном этапе развития искусствознания может дать совершенно новые акценты понимания глубинных истоков и потенциальных смыслов творчества художника.

Ключевые слова: искусствознание, русское искусство конца XIX – начала XX века, символизм, модерн, модернизм, Михаил Врубель, поэтика творчества, иконография, художественное мышление

Для цитирования: *Давыдова О.С.* Михаил Врубель в поисках «стильно прекрасного». Биографический аспект // Артикульт. 2021. №3(43). С. 56-67. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-56-67

The article is a conceptual exploration of the life and creative path of Mikhail Aleksandrovich Vrubel (1856-1910) in the context of the individual characteristics of his personality. The relevance of this study is determined by the need to find new conceptual angles in the field of understanding the idealistic component of M.A. Vrubel's work, i.e. in the field of his iconographic poetics. The visual myth-making of the artist, who drew on authentic spiritual prototypes, defined the leading role of Vrubel not only in Russian Symbolism and Modernism, but also in Modernism as a whole. The linking of the biographical aspect with M.A. Vrubel's poetic thinking, examined through the prism of "pure art", i.e. in the context of the idea of the legitimacy of the independent existence of the self-contained reality of the work, can give entirely new accents of understanding the deep origins and potential meanings of the artist's work at the present stage of development of art history.

Keywords: Art History, Russian Art of the Late 19th – Early 20th Century, Symbolism, Art Nouveau, Modernism, Mikhail Vrubel, Poetics of Creativity, Iconography, Artistic Thinking

For citation: Davydova O.S. "Mikhail Vrubel in Search of the "Stylishly Beautiful". The Biographical Aspect." *Articult.* 2021, no. 3(43), pp. 56-67. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-56-67

И там, в торжественной пустыне,
Лишь ты постигнул до конца
Простертых крыльев блеск павлиний
И скорбь эдемского лица!
В.Я. Брюсов М.А. Врубелю

Притяжение мощного формотворческого начала, титанически напряженная психологическая аура искусства М.А. Врубеля (*рис. 1*) неоднократно побуждали размышлять и писать о его наследии, начиная уже с современников [Яремич, 1911; Иванов, 1916; Евдокимов, 1925]. Однако, несмотря на то, что наследие художника привлекало к себе исследователей на протяжении всего XX века, целый ряд аспектов в раскрытии смыслов образной системы мастера оставался обойденным в связи с неоднозначным положением символизма и модерна в контексте официальной советской

© Давыдова О.С., 2021

ISSN 2227-6165

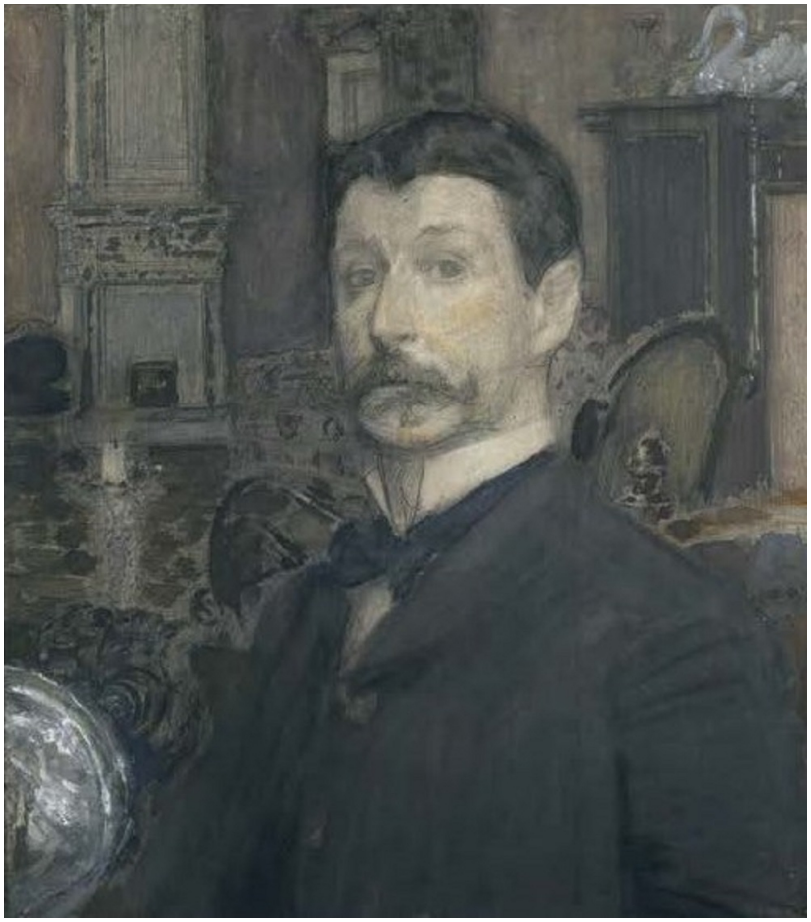


Рис. 1.
М.А. Врубель. Автопортрет с раковиной. Конец 1904 – начало 1905.
Бумага, акварель, уголь, гуашь, сангина. 58,2х53.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

идеологии. Наметившийся с конца 1960-х годов постепенный перелом в области изучения символистского художественного мышления [Федоров-Давыдов, 1968; Тарабукин, 1974; Киселев, 1973; Алленов, 1978, 1996; Суздалев, 1984; Герман, 1996], результаты которого на общем уровне уже сказались в прошедшие десятилетия XXI столетия (см.: Круглов, Леняшин, 2006; Леняшин, 2009] и др.), позволяет с новых научных позиций подойти к изучению визуального языка Врубеля, на современном этапе не менее актуального, чем в прошлом.

В контексте новых исследований проблематика творчества художника все более настойчиво заставляет говорить о символистской пленённости Врубеля воображаемым, о его порыве к преодолению предметно устойчивых границ, в основе которого лежал модернистски активный поиск абстрактной, но органически мотивированной взаимосвязи смысла и визуального подобия. Неслучайно младший современник Врубеля, художник Александр Головин отмечал, что несмотря на очевидное новаторство символистского языка Михаила Александровича, ему «всегда казалось непостижимым, как люди не замечали удивительной "классичности" Врубеля». «Я не знаю, каким другим словом можно выразить сущность врубелевского искусства. Многим оно казалось в ту пору каким-то растрепанным, сумбурным, дерзким. <...> Повторяю: Врубель был классичнее всех художников той эпохи. Конечно, это была особенная, специальная, «врубелевская» классика, ни на какую другую не похожая. Суть этой особенности в том, что Врубель идеально выражал свою мысль; он был "идеален" по своей природе. Есть какая-то безошибочность во всем, что он сделал» [Головин, 1960, с. 28].

Идеализм натуры Врубеля отражают как созданные им произведения, так и переписка художника, воспоминания о нем. Находясь в непрерывном «поиске заветного», «чисто и стильно прекрасного в искусстве» (М.А. Врубель. Письмо к А.А. Врубель. Июль 1892) [Врубель, 1976, с. 57],

ISSN 2227-6165

на протяжении всего своего жизненного пути Михаил Александрович был охвачен порывом к недостижимому – к попытке удержать в зримых художественных формах сложную гармонию чувствующей души: «Как “техника” – есть только способность видеть, так “творчество” – глубоко чувствовать» (М.А. Врубель. Письмо В.Е. Савинскому. Март – апрель 1885) [Врубель, 1976, с. 74-75], – считал художник.

Поэтическую зависимость от образов Врубель считал одним из главных критериев творчества, в соответствии с которым «искусство изо всех сил стремится иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного» (М.А. Врубель. Письмо к Е.И. Ге. [1902]) [Врубель, 1976, с. 95]. При этом именно «ремесло», органично вторящее внутренним чаяниям, Врубель считал главной областью своих художественных усилий. Неслучайно, в 1890-м году, в период работы над «Демоном (сидящим)» (1890, ГТГ), художник писал сестре: «Я чувствую, что я окреп – то есть многое платоническое приобрело плоть и кровь. Но мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня; и я все-таки <…> могу повторить про себя: “Куда идешь ты? Я этого не знаю”. Одно только для меня ясно, это поиски мои исключительно в области техники» (М.А. Врубель. Письмо к А.А. Врубель. 1 мая [1890]) [Врубель, 1976, с. 55]. Несмотря на то, что слова художника еще только предшествуют многим открытиям Врубеля в области пластического языка, с характерным для него «призмированием» формы, ее кристаллическим гранением, в это время Михаил Александрович уже был автором выдающихся работ раннего киевского периода: декоративно-психологической арабески «Девочки на фоне персидского ковра» (1886, Киевский музей русского искусства), индивидуальных по своей лирической патетике росписей и икон Кирилловской церкви (1884), а также неожиданных по силе художественной метафоричности и драматизму эскизов для Владимирского собора (1887–1889). Несмотря на печально известные обстоятельства (подробнее об этом см.: [Евдокимов, 1925, с. 21-35]), связанные с отвержением Строительной комиссией Владимирского собора композиций Врубеля «Надгробный плач» и «Воскресение», художник иносказательно выразил свое понимание духовной красоты, исполнив ряд декоративных орнаментов, отличающихся высокой степенью образного насыщения и богатой ритмической вариативностью. Понимание Врубелем орнаментальных принципов визуальной гармонии, проявляющейся как в монументальных, так и в камерных художественных формах, например, в цветах, опирается на семантику христианского искусства, в котором растительные узоры уподобляются символическим оттискам райской природы. Врубель с глубокой серьезностью относился к древнерусскому и византийскому искусству. С ноября 1884 по апрель 1885 находясь в Венеции, он изучает не только итальянский ренессанс, но и мозаики византийской школы: «Был я в Торчелло, радостно шевельнулось на сердце – родная, как есть, Византия. Посмейтесь над человеком, находящимся в стране Тициана» (М.А. Врубель. Письмо к А.В. Прахову. 31 декабря 1884) [Врубель, 1976, с. 72], – писал художник.

В образный строй своих произведений, независимо от их жанра и масштаба, Врубель всегда вкладывал больше, чем это ожидалось на предсказуемом уровне. «Впечатление громадного, как бы бешеного подъема сил» (цит. по: [Врубель. No comments, 2012, с. 231]), которое, по воспоминаниям Ильи Остроухова, переживал Врубель во время создания «Демона поверженного» (ГТГ) в 1902 году, в сущности, было состоянием, логически соответствовавшим представлениям художника о творчестве. Врубель сопереживал не только «печальному демону, духу изгнанья», ставшему одной из главных тем его искусства, но и вообще всему тому духовному миру ангелов, серафимов, пророков и вообще всем тем одухотворяющим мир субстанциям, которые способны пробудить душу. Важно понимать, что «Демон» Михаила Врубеля – это не Люцифер Франца фон Штука. Врубель считал, что лермонтовского «Демона», с юных лет повлиявшего на воображение художника, «не понимают – путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески значит просто “рогатый”, дьявол – “клеветник”, а “Демон” значит “душа” и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей,

ISSN 2227-6165

познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе» (цит. по: [Врубель, 1976, с. 195]). Иными словами, «демоническое» ассоциировалось для Врубеля с понятием «чувствующего». Эту концепцию Врубель вложил и в самобытные по образной свободе рисунки (1890–1891) иллюстраций к поэме «Демон» для юбилейного издания собрания сочинений М.Ю. Лермонтова 1891 года, и в независящие от литературного сюжета композиции. Своего героя, которому художник посвятил три крупноформатных холста («Демон (сидящий)», 1890, ГТГ; «Демон летящий», 1898–1899, ГРМ; «Демон поверженный», 1902, ГТГ), множество графических набросков и несколько скульптур (сохранился только один раскрашенный гипсовый слепок головы, 1894, ГРМ), Врубель воспринимал не в религиозном, а в поэтическом смысле «крылатой», «уныло-задумчивой» души, тоскующей по недостижимой, но видимой ей «цветущей поляне» [Врубель, 1976, с. 56, 195] – поляне утраченного Рая. Неслучайно те же отсветы лилово-синей заревой вечерни, перекликающейся в поэтике Врубеля с колоритом настроения души, в 1904 году проникнут в музыкальную атмосферу искупительного видения «Шестикрылого Серафима» (ГРМ). До сих пор существуют рисунки, в которых образы Ангельских сил настолько схожи с привычной врубелевской иконографией Демона, что определить с однозначной точностью, кого изобразил мастер, представляется сложным (например, «Серафим», 1904, ГРМ). На более раннем этапе ассоциативную связь с чертами «Демона» у Врубеля несет «Ангел с кадилом и свечой» (1887, эскиз неосуществленной росписи для Владимирского собора в Киеве, Киевский музей русского искусства), «Пророк» (1898, ГТГ); после 1902 года, когда Врубель уходит от темы «Демона» – выделяется целый ряд подобных произведений. Созданные в 1904–1906 годах «Шестикрылый серафим», «Голова пророка» (1904, ГТГ), «Видение пророка Иезекииля» (начало 1906, ГРМ) – преисполнены того же страстного порыва к трудно удерживаемому на земле вдохновенному подъему, о котором исповедально тосковала душа художника и в «демонический» период: «мир духов рядом, дверь не на запоре», – эти слова из «Фауста» Гёте Врубелю были близки на уровне творческого принципа. Важно отметить, что несмотря на ощутимое в образном строе ранних и поздних произведений Врубеля экзальтированное горение духа, пластическая логика его композиций всегда хорошо структурирована, лишена хаотичности и эклектизма. Подобное качество внутренне точной живописной и иконографической организации мотивов сродни поэтической форме высказывания, высшие проявления которой тем более возвышенны и содержательны, чем более концентричны по эмоциональной емкости и ритмической дисциплине пластические или вербальные интонации, найденные художником-поэтом.

Боязнь «застывания» (М.А. Врубель. Письмо к А.А. Врубель 6 января 1883) [Врубель, 1976, с. 35]), как писал сам художник, и вызванное ею порывистое трудолюбие, источником которого была прежде всего гениальная одаренность, проявились в характере Врубеля уже на этапе его обучения в Академии художеств. Неслучайно, Павел Петрович Чистяков, выдающийся педагог того времени, вспоминал о таланте Михаила Александровича: «…этого анализ предметный так свербил, что покойный из всех вожжей выскакивал… Этого надо было задерживать, чтобы сквозь предмет не проскочил…» (цит. по: [Петров-Водкин, 1970, с. 292]). В Академию художеств Врубель поступил уже в сознательном возрасте, в 1880-м году, получив первое образование на юридическом факультете Петербургского университета. Однако изобразительным искусством Михаил Александрович серьезно увлекался с детства, занимаясь в рисовальных школах Петербурга и Одессы, а во время обучения в университете, посещая классы Императорской академии художеств и создавая работы на темы произведений И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Гёте, Шекспира. Уникальная по гуманитарной разносторонности, «индивидуально-сложная» [Яремич, 1911, с. 17] образованность Врубеля, как точно охарактеризовал ее в 1911 году автор первой биографии о художнике Степан Яремич, во многом была обусловлена его происхождением. Михаил Александрович родился 5 (17) марта 1856 года в Омске в семье офицера, военного юриста Александра Михайловича Врубеля, поляка по происхождению. Мать Врубеля, Анна Григорьевна, принадлежавшая к русскому дворянскому роду, была дочерью вице-адмирала, военного губернатора Астрахани Г.Г. Басаргина. Потеряв ее в

ISSN 2227-6165

трехлетнем возрасте, Врубель не был лишен домашней заботы, которую обрел во второй жене Александра Михайловича, серьезной пианистке, поддерживавшей творческие устремления будущего художника. Частые переезды, связанные со службой отца, заложили определенный кочевой ритм в жизни Врубеля, который в принципе сопровождал его до самой смерти. Омск, Астрахань, Саратов, Петербург, Одесса, Харьков, Киев, Москва, вновь Петербург – таков круг городов, пунктирно связанных с топографией жизни Михаила Александровича. Интересное воспоминание о Врубеле в «контексте» его индивидуальной культуры, синтезировавшей европейские и русские черты, оставила сестра жены художника Екатерина Ге: «...по убеждениям Михаил Александрович был русский человек, московского образа мыслей, любитель русской старины, самодержавия, ему нравились былины, русский стиль» (цит. по: [Врубель. No comments, 2012, с. 54]). О том, что «Врубель был настоящим барином», писал и Федор Шаляпин. Врубель, действительно, был художником с рыцарским гербом, причем не только в метафорическом, но и прямом смысле. В архивном собрании Русского музея хранится рисунок герба рода Врубелей, в нежно голубых и золотисто-желтых тонах изображающий рыцарский шлем, увенчанный короной. Так что увлечение «готицизмами» и Средневековым искусством, характерное для художников и архитекторов модерна, имело у Врубеля глубоко личные корни. Романтизированное представление о рыцарском Средневековье выразилось в целом ряде произведений художника – прежде всего, в его работах для московских особняков, выстроенных по проектам Федора Шехтеля, – в бронзовой скульптуре «Роберт и монахини» и витраже «Рыцарь» для лестницы особняка Саввы Тимофеевича Морозова на Спиридоновке (1894–1896), в серии панно на тему «Фауста» для готического кабинета в доме Алексея Викуловича Морозова во Введенском переулке (ныне – ГТГ). В контексте идеалистической поэтики рыцарства стоит вспомнить панно «Принцесса Грёза» (1896, ГТГ) и некоторые другие произведения. Неслучайно художник Константин Коровин писал, что по аристократизму вкуса Врубель не уступал изысканности французов. Отмечая редчайшую европейскую образованность Врубеля, в совершенстве знавшего несколько языков – немецкий, французский, английский, латынь – не только в оригинале знакомившегося с сочинениями Гёте, Канта, Овидия и Горация, но и читавшего на ночь Гомера для обретения душевного равновесия, Коровин писал, что по душевному строю Врубель был глубоко русским. С юношеских лет и на протяжении всей жизни он зачитывался Лермонтовым, Тургеневым, Пушкиным, Достоевским, из своих молодых современников особенно ценил Чехова, отголоски повести «Степь» которого трансформировались в таинственную атмосферу картины Врубеля «К ночи» (1900, ГТГ), которую сам художник в письмах так порой и называл – «Степь». К Толстому Врубель относился неоднозначно, принимая Льва Николаевича как художника-слова в «Войне и мире» и «Анне Карениной», но не разделяя поздних взглядов писателя на искусство. Подобное отрицание вполне закономерно, если учесть, например, что внутреннюю близость художник находил между собой и главным героем символистской пьесы Ибсена «Призраки». Круг чтения Врубеля – невероятно обширен и глубок по степени аналитического восприятия. Не менее серьезными были его музыкальные и театральные знания. В этой связи нельзя не отметить, что на творческое воображение художника литературные и музыкальные образы всегда имели большое влияние, начиная от возникновения у Врубеля одной из главных его тем – «демониады», синтезировавшей в себя впечатления и от поэмы Лермонтова, и от оперы А.Г. Рубинштейна (премьера 26.11.1884, Киевский оперный театр), до других многочисленных проявлений, например, в нескольких вариантах шекспировской композиции «Гамлет и Офелия» (эскиз – 1883; картина, не окончена – 1884, ГРМ; 1888, ГТГ), в акварели «Восточная сказка» (1886, Киевский музей русского искусства), один из импульсов к созданию которой дали «Сказки Шехерезады» («Тысяча и одна ночь»), услышанные художником на французском языке; в зрелых по новаторскому языку модерна «гётевских» панно «Фауст», «Маргарита», «Мефистофель и ученик», «Полет Фауста и Мефистофеля» (1896, все – ГТГ), «Фауст и Маргарита в саду» (1896, Местонахождение неизвестно). Однако искусство Врубеля никогда не было иллюстративным, его прежде всего привлекали возможности ассоциативной

ISSN 2227-6165

образной метаморфозы некогда найденной идеальной темы. Глубоко символистский подход к восприятию жизни образов как метафизических субстанций, наделенных собственной логикой движения во времени, наглядно прослеживается на примере тех модификаций, которые происходят в метафорическом диапазоне развития Врубелем образа «Царевны-Лебедь», некогда созданного Пушкиным в «Сказке о царе Салтане», а затем музыкально преображенного Николаем Римским-Корсаковым и исполнительским искусством Надежды Забелы-Врубель в одноименной опере. Если сравнить картину «Царевна-Лебедь» (ГТГ) 1900 года с картиной «Лебедь» (ГТГ) 1901 года, то можно обнаружить странный, противоречащий естественной логике ход – от уже найденного образа, хранящего связь с наглядным идеализированным женским обликом, Врубель вновь возвращается к более хаотичному, смутному по своей природе пластическому сгустку, производящему впечатление сложной духовной завязи, чего-то зарождающегося или исчезающего. Интересно отметить, что, будучи одной из любимых работ Александра Блока, репродукция которой висела в его кабинете в Шахматовке, «Царевна-Лебедь» даст и еще один поэтический виток в своем образном развитии в стихотворении с подзаголовком «Врубель»: «Вихрь, исполненный видений, – / Голубиный лет… / Что мгновения бессилья? / Время – легкий дым… / Мы опять расщеплем крылья, / Снова отлетим!» Духовная и телесная метаморфоза природы, изначальная двойственность целостного образа, балансирующего на грани сказочности и реального психологического прозрения в сущность времени, ощутимы и в таких произведениях Врубеля, как «Богарырь» (1898, ГРМ), «Пан» (1899, ГТГ), «К ночи» (1900, ГТГ), в панно «Утро» (1897, ГТГ) и цикле «Времена дня» (1898, Особняк С.Т. Морозова на Спиридоновке, Москва), в нескольких вариантах «Сирени» (1900, ГТГ; ГРМ), да и во многих портретах художника.

Творчество – это непрерывная метаморфоза ищущей свой образ души, гарантировать обретение которого не может ни один предсказуемый сюжет или закон. Являясь ведущим представителем символизма в России, даже в произведениях, восходящих к литературным и музыкальным ассоциациям, Врубель стремился к синтезу индивидуального переживания, индивидуальной фантазии с той платонической реальностью характера, который был создан писателем или композитором. Музыкально-театральный мир был внутренне родственен отзывчивой и эмоционально восприимчивой натуре Врубеля, умевшего понять разные формы проявления артистического таланта – от оперы до цирка. Михаил Александрович не был чужд и вкусам чисто внешней светской культуры. И все же, несмотря на редкие «прогулки из своего внутреннего мирка» (М.А. Врубель. Письмо к В.Е. Савинскому. 4 января 1885) [Врубель, 1976, с. 74] «чистого искусства» (М.А. Врубель. Письмо к А.А. Врубель. [Апрель] 1883) [Врубель, 1976, с. 37] в «порыве к кубку жизни» (М.А. Врубель. Письмо к А.А. Врубель. 26 марта 1891) [Врубель, 1976, с. 56] (как писал художник), Врубель тяготел к творческому уединению: «…вон из-под роскошной тени общих веяний и стремлений в каморку, но свою – каморку своего специального труда – там счастье!» (М.А. Врубель М.А. Письмо к А.А. Врубель. 6 января 1883) [Врубель, 1976, с. 35], – писал художник. Чувство декоративной красоты мира, присущее Врубелю, на каком бы уровне оно не проявлялось, никогда не было поверхностным. Неслучайно, виртуозно понимая образные возможности орнаментального начала в искусстве, он предупреждал молодого Сергея Судейкина: «Я видел твою картину, она кружевная, это опасно. Милый юноша, приходи ко мне учиться, ты на опасном пути. Я научу тебя видеть в реальном фантастическое, как фотография, как Достоевский» [Судейкин, 1976, с. 294].

Если попытаться на условно обобщающем уровне охарактеризовать своеобразие искусства Врубеля, совмещавшего декоративную виртуозность и почти катастрофическую по концентрации духовной энергии глубину, то прежде всего стоит сказать о присущем ему синтезе импровизаторского и поэтически-философского начал. Красота врубелевских образов основана на смешении свободного воображения в духе Моцарта со стихийной эсхатологической интуицией Достоевского. Врубель разрабатывал тему в глубину, тяготея, как писал отец художника, к «мистицизму», что пугало последнего. Пугало это и многих современников Врубеля. Упреки в антихудожественности,

ISSN 2227-6165

декаденстве, претенциозности были весьма привычным контекстом для рецензий о творчестве мастера. Не углубляясь в историю критики того времени, приведем лишь одно типичное для массовой прессы высказывание, озвученное совсем не рядовым зрителем – Максимом Горьким. В 1896 году на Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде в специально выстроенном Саввой Мамонтовым павильоне были показаны два выдающихся с точки зрения стилистических тенденций модерна панно Врубеля – «Принцесса Грёза» и «Микула Селянинович» (1896, ГТГ). Работы Врубеля не были приняты в основную экспозицию Академическим жюри, посчитавшим произведения «слишком претенциозными для декоративной задачи». Официальную позицию в своих журналистских заметках колоритно озвучил Горький. В уничижительном смысле сравнивая Врубеля с художниками Возрождения и академически предсказуемыми братьями Сведомскими, Горький сетовал на ту степень чудовищного новаторства, которой Михаил Александрович испортил сюжет пьесы Эдмона Ростана «Принцесса Грёза»: «Теперь посмотрим, как иллюстрировал Врубель своей кистью эту простую и трогательную, облагораживающую сердце вещь. …общий фон картины напоминает о цвете протертого картофеля и моркови. Присматриваясь пристальнее, вы вспоминаете о византийской иконописи – те же темные краски, то же преобладание прямых линий, угловатость контуров и китайское представление о перспективе. <…> О, новое искусство! <…> Ведаешь ли ты то, что творишь? <…> В конце концов – что все это уродство обозначает?» [Горький, 2017, с. 93, 100]. Горький стоял на позиции, наиболее очевидной для большинства – искусство должно быть ясно и практически полезно, его лучший удел – хорошая иллюстрация к жизни (или сюжету пьесы, как в случае с «Принцессой Грёзой»). Парадоксально, но с точки зрения творческих принципов, отзыв, данный Горьким, мог скорее обрадовать Врубеля, чем огорчить: «Ваше отрицание меня дает мне веру в себя» (цит. по: [Коровин, 1990, с. 525]), – подобные слова Михаил Александрович адресовал целому ряду своих оппонентов. Врубель твердо выступал против иллюстративных задач в творчестве, считая, что «написать натуру нельзя и не нужно, должно поймать ее красоту» [Коровин, 1990, с. 89]. Образы, созданные художником, полны едва постижимых на физическом уровне метаморфоз, которые связаны с внутренними эмоциональными движениями. В силу подобных убеждений Врубель еще при жизни стал одним из лидеров русского символизма или, как тогда его зачастую называли, декаденства. Сам художник эпоху декаданса, то есть конец XIX века, считал Ренессансом русской культуры. Несмотря на конфликтную атмосферу непонимания и неприятия творческой позиции Врубеля, отстаивавшего права искусства на независимость его образных задач, даже в самые напряженные времена вокруг художника были люди, воспринимавшие его искусство как творческое откровение. На раннем этапе поиски Врубеля поддерживали Павел Чистяков, отчасти Илья Репин и Адриан Прахов, Виктор Васнецов, Василий Поленов, Валентин Серов, с которым Врубель сдружился в период своего обучения в Академии художеств в Петербурге. С 1890-х годов искренним поклонником дара художника был Савва Иванович Мамонтов, в реализации проектов которого Врубель играл одну из главных ролей, повлияв не только на сценическую образность «Русской частной оперы», но и на стилистику Абрамцевской керамики (подробнее об этом см: [Мамонтов, 1951; Пастон, 2021]). Мамонтовское «Абрамцево», как и имение М.К. Тенишевой Талашкино, связано прежде всего с выплеском интереса Врубеля к национально-романтическим особенностям русской культуры, нашедшим выражение как в живописи, так и в прикладных видах творчества – в упомянутой выше майолике (вспомним, например, его сказочные «фигуринки» (цит. по: [Врубель. No comments, 2012, с. 260]) из керамической сюиты на темы опер Николая Римского-Корсакова «Садко», 1899 и «Снегурочка», 1899–1900), в разработке декоративных мотивов для украшения предметов быта (например, птицах-сиренах на спинке скамьи в абрамцевском парке) и даже в росписи балалаек (заказ княгини М.К. Тенишевой для мастерской в Талашкине, 1899). Новаторский язык и символистскую поэтику работ Врубеля одним из первых оценил Сергей Дягилев. В 1900-е годы творчество Врубеля признают не только художники первой волны русского символизма – мастера группы «Мир искусства», но он становится одним

ISSN 2227-6165

из ориентиров и для более молодого поколения художников круга «Золотого руна» и «Голубой розы». Положительный резонанс творчество Врубеля имело не только в России. Его неоднократно приглашали к участию в выставках в качестве экспонента западные сецессионисты. В 1906 году, во время показа Дягилевым выставки «Два века русской живописи и скульптуры» в Париже, Врубель был избран пожизненным членом Осеннего салона. До сих пор редкая публикация о творчестве художника обходится без упоминания того, что во время парижской выставки перед полотнами Врубеля «часами простаивал» Пабло Пикассо. В 1907 году 15 работ Врубеля были показаны на 7 Международной художественной выставке в Венеции, произведя весьма сильное впечатление на интернациональную публику. С появлением в России новых художественно-литературных символистских журналов, таких как «Мир искусства», «Золотое руно», «Весы», «Аполлон», творчество Врубеля получило и близкий по языку аналитический контекст. Так, например, именно страницами, посвященными художнику, в ноябре 1906 года открылся первый номер «Золотого руна», в котором были опубликованы 20 снимков с произведений мастера и стихотворение Валерия Брюсова «М.А. Врубелю». В это время Михаил Александрович работал над одним из своих последних замыслов – портретом Брюсова, который создавался по заказу издателя журнала Николая Рябушинского, задумавшего сделать серию портретов русских писателей и поэтов Серебряного века. Несмотря на свою незавершенность (в феврале 1906 года художник потерял зрение), а, возможно, и благодаря ей, если рассматривать процесс восприятия графического образа не только по законам статичного, но отчасти и музыкального искусства, то есть как образа эмоционально подвижного, испытывающего духовно-физические превращения, передать которые и стремились символисты, «Портрет В.Я. Брюсова» (1906, ГТГ) стал одной из кульминаций психологически точной интуиции Врубеля в области понимания личностной ауры человека. Михаил Александрович проницательно передал пламенеющий в глазах, но сдержанный, точно застегнутый на все пуговицы фрака, романтический порыв Брюсова, записавшего в «Дневнике»: «Свою встречу с Врубелем считаю в числе удач жизни» [Брюсов, 1927, с. 135]. Встреча эта стала и одной из творческих удач Брюсова, воссоздавшего в поэтических строках тот духовно емкий синтез смыслов и чувств, который лежит в основе «лиловых миров» Врубеля:

Нам недоступны, нам незримы,
Меж сонмов вопиющих сил,
К тебе нисходят серафимы
В сияньи многоцветных крыл [Брюсов, 1961].

Упоминание о «небывалых сине-лиловых» мирах – связь, возводящая к краскам, с гениальной точностью внесенным в характеристику искусства Врубеля другим «трагическим тенором эпохи», символистом Александром Блоком, глубоко сопереживавшим творчеству мастера: «Быть может, по темпераменту Врубель не уступал Веласкезу или подобным ему легендарным героям» [Блок, 1962, с. 424], – считал поэт. Отчасти прав был Блок и в своем суждении о непрерывной пульсации в жизни Врубеля того порыва к недостижимому, к иллюзорной мечте, которые не просто влекли, но были сутью жизни художника: «Нить жизни Врубеля мы потеряли вовсе не тогда, когда он "сошел с ума", но гораздо раньше: когда он создавал мечту своей жизни – Демона» [Блок, 1962, с. 424], – писал Блок. На уровне практических интересов Врубель действительно никогда не жил. Страх «усыпляющей рассудочности» («полное равновесие – унылый признак» (М.А. Врубель. Письмо к А.А. Врубель. 6 декабря 1888) [Врубель, 1976, с. 54], считал художник), убежденность в том, что временами творчество требует полной беззаветности, даже «фанатизма» (М.А. Врубель. Письмо к А.А. Врубель. [Осень 1883. Петербург]) [Врубель, 1976, с. 42], побуждали Врубеля к постоянному душевному напряжению, к той высочайшей степени самоотдачи, которая не могла рано или поздно не сказаться на его здоровье. Последние годы жизни художника были трагичными – страшные нервные переутомления и, как следствие, психологические срывы, почти непрерывное пребывание в клиниках, смерть сына, слепота. Несмотря на перепады в состоянии, Врубель продолжал работать. Созданные им в период с 1902 по 1906 годы произведения

ISSN 2227-6165

представляют собой уникальные по силе концентрации чувства и содержательной глубине мысли художественные высказывания, будь то пронзительные по камерной точности интонаций «графические» заметки (вспомним, например, нежный универсум его «Розы» (1904, ГТГ); экзистенциальный лаконизм таких серий, как «Бессонница», «Кампанулы», «Раковины» (*рис. 2*), поздние автопортреты) или более цельные по своей художественной программе произведения – «Шестикрылый серафим», «Жемчужина», «Автопортрет с раковиной» (1905, ГРМ), «После концерта. Портрет Н.И. Забелы-Врубель у камина» (1905, ГТГ), «Портрет В.Я. Брюсова» и др. Неслучайно лечащий врач Врубеля Федор Усольцев писал: «Я долго и внимательно изучал Врубеля, и я считаю, что его творчество не только вполне нормально, но так могуче и прочно, что даже ужасная болезнь не могла его разрушить. Творчество было в основе, в самой сущности его психической личности» [Усольцев, 1976, с. 289].

В 1906 году Врубель, к которому постепенно возвращалось духовное самообладание, ослеп. Однако «творческое начало», потребность в пространстве, созданном искусством, в нем по-прежнему продолжали жить – ему много читали вслух, он был окружен музыкой. Во многом испытания, выпавшие художнику в период с 1902 по 1910-е годы, были следствием того дара гениального труженика, которым Врубель был наделен также щедро, как и любовью к искусству. Неслучайно последними словами, благословившими художника в вечную жизнь, были слова священника: «Художник Михаил Александрович Врубель, я верю, что Бог простит тебе все грехи, так как ты был работником» [Врубель, 1976, с. 285]. Михаил Врубель умер 1 (14) апреля от воспаления легких в клинике нервных болезней доктора А.Э. Бари в Санкт-Петербурге. Несмотря на то, что наиболее цельный и счастливый в творческом и личном плане период жизни художника пришелся на московские годы, место своего упокоения Михаил Александрович нашел в Петербурге, где и покоится на кладбище Новодевичьего (Воскресенского) монастыря, словно во исполнение того внутреннего стремления, о котором художник еще в молодости писал сестре: «Мною овладела in gens desiderium Petropolis [Врожденная тоска по Петербургу – О.Д.]» (М.А. Врубель. Письмо к А.А. Врубель. 2 февраля 1875) [Врубель, 1976, с. 31]. В день похорон Врубеля 3 (16) апреля Александр Бенуа в газете «Речь» опубликовал статью «Врубель», в которой писал: «Бывают в жизни художников сюиты, бывают пьески, песенки, даже всего только упражнения. Жизнь Врубеля,

Рис. 2.
М.А. Врубель. Раковина. Конец 1904 – начало 1905 Из серии этюдов «Раковины».
Бумага, черная пастель, графитный карандаш, мел. 17,6х25,5.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

какой она теперь отойдет в историю – дивная патетическая симфония, то есть полнейшая форма художественного бытия. Будущие поколения, если только истинное просвещение должно наступить для русского общества, будут оглядываться на последние десятилетия XIX века, как на эпоху Врубеля. <…> Именно в нем наше время выразилось в самое красивое и в самое печальное, на что оно было способно» [Бенуа, 1910]. Нельзя не согласиться, что эти слова Александра Николаевича оправдались. Поэтика и сам художественный язык Врубеля, опиравшегося в своих поисках на символистскую попытку передачи внутренних смыслов и взаимосвязей между явлениями, действительно стали классикой русского модерна. При этом Врубель с наибольшей степенью, чем другие русские художники-символисты, оказался связанным с модернистскими процессами в живописи – в поиске самобытных качеств пластического языка. Он одним из первых заговорил о возможностях дематериализации предметной формы на основе психологического восприятия ее смыслов. Неслучайно, например, даже физически реальный мир врубелевских образов – наделенные экзистенциальной сущностью цветы и перламутровые раковины (подробнее об этом см.: [Пунин, 1913; Алленов, 1978; Давыдова, 2021], декоративные орнаменты, пламенеющие закатом кристаллы гор – предвосхищают язык абстрактного искусства, а монохромные пространственные ниши за фигурами Богоматери и Христа в его «Надгробном плаче» (созданном для Владимирского собора) не только содержат в себе потенциальный намек на образность супрематизма, но с духовной точки зрения, поглощают ее. Иными словами, визуальное мифотворчество Врубеля, выражаясь в образах, опирающихся на подобия духовного порядка, выдвинуло Михаила Александровича в число лидеров не только символизма, но и вообще модернизма, внесшего в образный строй живописного и графического произведения то чувство вневременности, которое повлияло на модификацию формы в абстракции.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бенуа А.Н.* Врубель // Речь. 1910. 3 апреля
2. *Блок А.А.* Памяти Врубеля. [Переработка речи, прочитанной на похоронах М.А. Врубеля 3 апреля 1910 г.] // *Блок А.А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. – Москва; Ленинград: Гослитиздат, 1962. – С. 421-424.
3. *Брюсов В.Я.* Дневники. – Москва: М. и С. Сабашниковы, 1927.
4. *Брюсов В.Я.* М.А. Врубелю // *Брюсов В.Я.* Стихотворения и поэмы. – Ленинград: Советский писатель, 1961. – С. 322-323.
5. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / вступ. ст. *Э.П. Гомберг-Вержбинской* и *Ю.Н. Подкопаевой*. – Ленинград: Искусство, 1976.
6. Врубель. No comments / Сост., вст. ст. *Л. Барсова*. – Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2012.
7. *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. – Ленинград; Москва: Искусство, 1960.
8. *Горький М.* Беглые заметки. Нижегородская публицистика Максима Горького / Сост. *М.Г. Уртминцева*, *П.Е. Янина*. – Нижний Новгород: НГОУНБ им. В. И. Ленина, 2017.
9. [*Коровин К.А.*]. Константин Коровин вспоминает… / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. *И.С. Зильберштейн* и *В.А. Самков*. – Москва: Изобразительное искусство, 1990.
10. *Мамонтов В.С.* Воспоминания о русских художниках: Абрамцевский художественный кружок / предисл. *Е.А. Кацмана*. – Москва: Изд-во Акад. художеств СССР, 1951.
11. *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. – Ленинград: Искусство, 1970.
12. *Судейкин С.Ю.* Две встречи с Врубелем // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / вступ. ст. *Э.П. Гомберг-Вержбинской* и *Ю.Н. Подкопаевой*. – Ленинград: Искусство, 1976. – С. 291-295.
13. *Усольцев Ф.А.* Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / вступ. ст. *Э.П. Гомберг-Вержбинской* и *Ю.Н. Подкопаевой*. – Ленинград: Искусство, 1976. – С. 289-291.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алленов М.М.* Этюды цветов Врубеля (1886-1887) // Советское искусствознание'77: сборник статей. Выпуск 2. 1978. – С. 191-209.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

2. *Алленов М.М.* Михаил Врубель. – Москва: Изобразительное искусство, 1996.
3. *Герман М.* Михаил Врубель, 1856-1910. – Санкт-Петербург: Аврора, 1996.
4. *Давыдова О.С.* Поэзия метаморфоз. Цветы и орнаменты Михаила Врубеля / Третьяковская галерея. Приложение. № 3 (72) 2021.
5. *Евдокимов И.* М.А. Врубель. – Москва: Искусство, 1925.
6. *Иванов А.П.* Врубель. – Петроград: Н.И. Бутковская, 1916.
7. *Киселев М.Ф.* «Восточная сказка» М.А. Врубеля // Искусство. 1973. № 7. С. 64-66.
8. *Круглов В., Леняшин В.* Михаил Врубель из собрания Русского музея. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2006.
9. *Леняшин В.* Врубель – мысль неизреченная: (к вопросу о пластических основаниях поэтического символизма) // Петербургские искусствоведческие тетради: [периодический сборник трудов по истории искусства]. Выпуск 16 / ред.-сост. *А.Г. Раскин.* – Санкт-Петербург, 2009. – С. 116-123.
10. *Пастон Э.В.* «Сейчас я опять в Абрамцеве...» // Третьяковская галерея. №3 (72). 2021. С. 133-179.
11. *Пунин Н.* К рисункам М.А. Врубеля // Аполлон. 1913. № 5. С. 5-14.
12. *Суздалев П.К.* Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. – Москва: Изобразительное искусство, 1984.
13. *Тарабукин Н.М.* Михаил Александрович Врубель. – Москва: Искусство, 1974.
14. *Федоров-Давыдов А.А.* Природа и человек в искусстве Врубеля (к вопросу об образном мышлении и проблематике творчества художника) // Михаил Александрович Врубель. 1856-1910 / [сост. альбома и авт. вступ. ст. А.А. Федоров-Давыдов]. – Москва: Искусство, 1968. – С. 5-41.
15. *Яремич С.Я.* Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. – Москва: Издание І. Кнебель, 1911.

SOURCES

1. Benua A.N. “Vrubel`” [Vrubel]. *Rech`* [Speech]. 1910. 3 aprelya [3 April]
2. Blok A.A. “Pamyati Vrubelya [Pererabotka rechi, prochitannoj na poxoronax M. A. Vrubelya 3 aprelya 1910]” [To the memory of Vrubel. (Revision of the speech read at the funeral of M.A. Vrubel April 3, 1910)]. Blok A.A. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: In 8 volumes. Moscow, Leningrad, Goslitizdat, 1962. V. 5. Pp. 421-424.
3. Bryusov V.Ya. *Dnevniki* [Diaries]. Moscow, M. and S. Sabashnikov, 1927.
4. Bryusov V.Ya. “M.A. Vrubelyu” [To M.A. Vrubel]. Bryusov V.Ya. *Stixotvoreniya i poe`my`* [Poems and verses]. Leningrad, Soviet Writer, 1961. Pp. 322-323.
5. Golovin A.Ya. *Vstrechi i vpechatleniya. Pis`ma. Vospominaniya o Golovine* [Meetings and impressions. Letters. Memories of Golovin]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo, 1960.
6. Gor`kij M. *Begly`e zametki. Nizhegorodskaya publicistika Maksima Gor`kogo* [Fugitive notes. Maxim Gorky's Nizhny Novgorod Journalism]. Sost. M.G. Urtminceva, P.E. Yanina. Nizhny Novgorod, V. I. Lenin NSHOUNB, 2017.
7. *Konstantin Korovin vspominaet...* [Konstantin Korovin remembers...]. Sost., avt. vstup. st. i komment. I.S. Zil`bershtejn i V.A. Samkov. Moscow, Izobrazitel`noe iskusstvo, 1990.
8. Mamontov V.S. *Vospominaniya o russkix xudozhnikax: Abramcevskij xudozhestvenny`j kruzhok* [Memories of Russian Artists: Abramtsevo Art Circle]. Predisl. E.A. Kaczmana. Moscow, Academy of Arts of the USSR, 1951.
9. Petrov-Vodkin K.S. *Xly`novsk. Prostranstvo E`vklida. Samarkandiya* [Khlynovsk. Euclid's space. Samarkand]. Leningrad, Iskusstvo, 1970.
10. Sudejkin S.Yu. “Dve vstrechi s Vrubelem” [Two meetings with Vrubel]. *Vrubel`. Perepiska. Vospominaniya o xudozhnike* [Vrubel. Correspondence. Memories of the artist]. Vstup. st. E`.P. Gomberg-Verzhbinskoj i Yu.N. Podkopaevoj. Leningrad, Iskusstvo, 1976. Pp. 291-295.
11. Usol`cev F.A. “Vrubel`” [Vrubel]. *Vrubel`. Perepiska. Vospominaniya o xudozhnike* [Vrubel. Correspondence. Memories of the artist]. Vstup. st. E`.P. Gomberg-Verzhbinskoj i Yu.N. Podkopaevoj. Leningrad, Iskusstvo, 1976. Pp. 289-291.
12. *Vrubel`. No comments.* Sost., vst. st. L. Barsova. Saint Petersburg, Baltic Seasons, 2012.
13. Vrubel`. *Perepiska. Vospominaniya o xudozhnike* [Vrubel. Correspondence. Memories of the artist]. Vstup. st. E`.P. Gomberg-Verzhbinskoj i Yu.N. Podkopaevoj. Leningrad, Iskusstvo, 1976.

REFERENCES

1. Allenov M.M. “E`tyudy` czvetov Vrubelya (1886-1887)” [Vrubel's studies of flowers (1886-1887)]. *Sovetskoe iskusstvoznanie'77: sbornik statej* [Soviet Art History'77: A collection of articles]. Vy`pusk 2, 1978. Pp. 191-209.

2. Allenov M.M. *Mixail Vrubel`* [Mikhail Vrubel]. Moscow, Izobrazitel`noe iskusstvo, 1996.
3. Davy`dova O.S. "Poe`ziya metamorfoz. Czvety` i ornamenty` Mixaila Vrubelya" [The Poetry of Metamorphosis: the Flowers and Ornaments by Mikhail Vrubel]. *Tret`yakovskaya galereya. Prilozhenie* [Tretyakov Gallery Magazine / Special edition]. 2021, no. 3(72).
4. Evdokimov I. *M.A. Vrubel`* [Vrubel]. Moscow, Iskusstvo, 1925.
5. Fedorov-Davy`dov A.A. "Priroda i chelovek v iskusstve Vrubelya (k voprosu ob obraznom my`shlenii i problematike tvorchestva xudozhnika)" [Nature and Man in Vrubel's Art (on the figurative thinking and problems of the artist's work)]. *Mixail Aleksandrovich Vrubel`. 1856-1910* [Mikhail Alexandrovich Vrubel. 1856-1910]. Sost. al`boma i avt. vstup. st. A.A. Fedorov-Davy`dov. Moscow, Iskusstvo, 1968. Pp. 5-41.
6. German M. *Mixail Vrubel`, 1856-1910* [Mikhail Vrubel, 1856-1910]. Saint Petersburg, Avrora, 1996.
7. Ivanov A.P. *Vrubel`* [Vrubel]. Petrograd, N.I. Butkovskaya, 1916.
8. Kiselev M.F. ""Vostochnaya skazka" M.A. Vrubelya" [Vrubel's "Oriental Tale"]. *Iskusstvo* [Art]. 1973, no. 7, pp. 64-66.
9. Kruglov V., Lenyashin V. (avt. st.). *Mixail Vrubel` iz sobraniya Russkogo muzeya* [Mikhail Vrubel from the collection of the Russian Museum]. Saint Petersburg, Palace Editions, 2006.
10. Lenyashin V. "Vrubel` – my`sl` neizrechennaya: (k voprosu o plasticheskix osnovaniyax poe`ticheskogo simvolizma)" [Vrubel – the Unspeakable Thought: (On the Plastic Foundations of Poetic Symbolism)]. *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi: (periodicheskij sbornik trudov po istorii iskusstva)* [Peterburgskie Iskusstvennye tetradi: (periodical collection of works on art history)]. Vy`pusk 16, 2009, pp. 116-123.
11. Paston E`.V. "Sejchas ya opyat` v Abramceve..." ["Now I'm back in Abramtsevo..."]. *Tret`yakovskaya galereya* [Tretyakov Gallery Magazine]. 2021, no. 3 (72), pp. 133-179.
12. Punin N. "K risunkam M.A. Vrubelya" [To M.A. Vrubel's drawings]. *Apollon* [Apollo]. 1913, no. 5, pp. 5-14.
13. Suzdalev P.K. *Vrubel`. Lichnost`. Mirovozzrenie. Metod.* [Vrubel. Personality. Worldview. Method]. Moscow, Izobrazitel`noe iskusstvo, 1984.
14. Tarabukin N.M. *Mixail Aleksandrovich Vrubel`* [Mikhail Alexandrovich Vrubel]. Moscow, Iskusstvo, 1974.
15. Yaremich S.Ya. *Mixail Aleksandrovich Vrubel`. Zhizn` i tvorchestvo* [Mikhail Alexandrovich Vrubel. Life and work]. Moscow, Izdanie I. Knebel`, 1911.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. М.А. Врубель. Автопортрет с раковиной. Конец 1904 – начало 1905. Бумага, акварель, уголь, гуашь, сангина. 58,2х53. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Источник: *Давыдова О.С.* Поэзия метаморфоз. Цветы и орнаменты Михаила Врубеля / Третьяковская галерея. Приложение. № 3 (72) 2021. С. 111.

Рис. 2. М.А. Врубель. Раковина. Конец 1904 – начало 1905 Из серии этюдов «Раковины». Бумага, черная пастель, графитный карандаш, мел. 17,6х25,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Источник: *Давыдова О.С.* Поэзия метаморфоз. Цветы и орнаменты Михаила Врубеля / Третьяковская галерея. Приложение. № 3 (72) 2021. С. 110.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.038.14+746.344
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-68-73

Галина Сергеевна Игнатенко
Galina Sergeevna Ignatenko
аспирант, Школа дизайна НИУ «Высшая школа экономики»
Phd student, National Research University "Higher School of Economics"
galina.s.ignatenko@gmail.com

ВЫШИВАЯ АВАНГАРД: СУПРЕМАТИЧЕСКИЕ ВЫШИВКИ НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРТЕЛИ ВЕРБОВКА 1900-1919

STICHING AVANTGARDE: SUPREMATIST EMBROIDERY FOLLOWED BY THE ACTIVITIES OF VERBOVKA ARTEL 1900-1919

Статья посвящена деятельности артели вышивальщиц в селе Вербовка, учрежденной Н.М. Давыдовой в 1900 году. Уникальной особенностью рассматриваемой творческой мастерской являлось ее сотрудничество с художниками русского авангарда, в особенности с обществом «Супремус», Александрой Экстер, Надеждой Удальцовой, Ольгой Розановой и другими. Важнейшим принципом работы мастерской являлось сохранение ремесленных и народных традиций, а также использование в декоративно-прикладных изделиях новаторских абстрактных эскизов. Этот творческий эксперимент является не только важной отправной точкой для экспериментов художников авангарда в области костюма, но и одним из первых примеров сотрудничества между художниками-станковистами и ремесленниками. В статье также рассматривается не только роль «Вербовки» в распространении идей супрематизма, но и важность обращения художников к новому медиа.

Ключевые слова: супрематическая вышивка, Амазонки авангарда, кустарная мастерская, вышивка, Вербовка

Для цитирования: *Игнатенко Г.С.* Вышивая авангард: Супрематические вышивки на примере деятельности артели Вербовка 1900-1919 // Артикульт. 2021. №3(43). С. 68-73. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-68-73

The article is devoted to the activities of the artel of embroiderers in the village Verbovka, founded by N.M. Davydova in 1900. The collaboration of the artel with artists of the Russian avant-garde, such as: Alexandra Exter, Nadezhda Udaltsova, Olga Rozanova was brave and innovative. The most important principle of the artel was the preservation of craft traditions, as well as the use of abstract sketches in decorative and applied products. This creative experiment is not only an important starting point for the experiments of avant-garde artists in the field of costume, but also one of the first examples of collaboration between folk crafts and artisans. The article also examines not only the role of Verbovka artel in of suprematism expansion, but also the importance of artists' appeal to new media.

Keywords: suprematist embroidery, Amazon avant-garde, stiching art, emproidery, Verbovka

For citation: Ignatenko G.S. "Stitching avantgarde: suprematist embroidery followed by the activities of Verbovka Artel 1900-1919." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 68-73. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-68-73

Начало XX века охарактеризовано стремлением художников создать вокруг себя предметную среду, которая была бы отражением их художественного видения. Выйти за пределы картины, в предметную среду было важной миссией, которую видели перед собой авангардисты. Раньше декоративное искусство редко интересовало художников-новаторов. К нему относились если не с легким пренебрежением, то точно без особого интереса. Однако в начале XX века оно становится предметом пристального внимания. Одна за другой открываются выставки фольклорного и примитивного искусства. Обращение к народному искусству становится буквально повсеместным, молодые художники начинают видеть в нем не только источники вдохновения, но и возможность к реализации своего художественного видения. В России эти тенденции нашли отражение во многих областях, от моды до архитектуры, но одним из первых подобных экспериментов становится работа супрематистов с вышивкой. Многообразие потенциала этого вида ремесла поистине велико и в течение будущего столетия художники по всему миру будут не редко обращаться к нему. Но опыт авангардистов был не только одним из первых, но и весьма показательным.

Первоначально интерес к традиционным, крестьянскими видам творчества повлек за собой появление многочисленных мастерских, организованных в селах аристократов. Во многих имениях империи открываются артели, которые изучали, поддерживали и возрождали самые разные

© Игнатенко Г.С., 2021

ISSN 2227-6165

народные ремесленные традиции. Самыми известными считаются творческие артели в Талашкино и Абрамцево.

В рамках данной статьи я бы хотела осветить деятельность артели «Вербовка», которая существовала на территории современной Украины в начале XX века. Уникальность именно этой артели состояла в том, что для создания их изделий привлекались одни из самых передовых художников того времени. Создательница артели Наталья Михайловна Давыдова была родом из дворянской семьи Гудим-Левкович. Она была хорошо образована, эрудирована, разбиралась в актуальном искусстве. Кроме того, она была увлечена искусством не только как меценат, но и как художница. К сожалению, ее персональные работы не сохранились. Ее семья также оказывала поддержку традиционных ремесел. Ее отец Михаил Васильевич Гудим-Левкович являлся одним из основателей Киевского общества поощрения художеств (1890–1896) [Шатских, 2009, с. 92]. Мать Натальи Михайловны, Юлия Николаевна Гудим-Левкович учредила производство в селении Зозово. Мастерицы из этой артели были очень талантливы, о чем свидетельствуют многочисленные награды, которые они получали на выставках. Интересно также то, что семья Натальи Михайловны так же владела магазином в Лондоне, в котором можно было приобрести изделия кустарных мастерских Украины. Скорее всего, именно там Наталья Давыдова вдохновилась идеей движения «Искусства и ремесла». В 1913 году мастерская Омега, которая производила предметы декора и женские аксессуары стала приглашать к сотрудничеству русских художников, Наталью Гончарову, Михаила Ларионова и других. Такое сотрудничество не только помогало молодым художникам, но и укрепляло позиции современного искусства.

Создание артели в Вербовке, по разным данным, можно отнести к 1900 году. Первоначально ее артель, в числе других, производила изделия более привычные для подобных мастерских. Это, по-видимому, были предметы декоративно-прикладного искусства в фольклорном стиле. Но в 1912 году начинается модернизация артели. Именно в это время Наталья Давыдова оснащает мастерскую по последнему слову техники. Исследователь супрематизма Александра Шатских пишет, что «фотография Давыдовой в автомобиле на водительском месте наводит на мысль о большом доверии дворянки-предпринимательницы к техническому прогрессу» [Шатских, 2009, с. 82].

Переход от пути традиционной ремесленной мастерской к лаборатории авангарда произошел не только под влиянием Лондонских мастерских, но, по-видимому, после знакомства Натальи Давыдовой с художницей Александрой Экстер [Коваленко, 2005, с. 537]. Александра Экстер еще в начале своего творческого пути увлекалась декоративно-прикладным искусством, искала интересные образцы в украинских деревнях. Она обращала внимание не только на вышивки, но и на предметы церковного облачения и ткани, которые можно было бы использовать в последующей работе. Александра Экстер не только коллекционировала работы, но и вышивала самостоятельно. В 1908 году художница сделала вышивку частью экспозиции на выставке «Звено» в Киеве, кроме работ, вышитых ею, там были представлены вышивки и других художников [Коваленко, 2009, с. 56].

Яркая, творческая и смелая Экстер, безусловно, способствовала обновлению работы Вербовки. Она не только сама начала рисовать эскизы для декоративно-прикладных изделий, но и знакомила Давыдову с другими художниками, с которыми Наталья Михайловна начала сотрудничество. Вместе они открывали все больший потенциал вышивки. Позднее украинская авангардистка Евгения Прибыльская, которая также стала писать эскизы для Вербовки, писала: «У Давыдовой стала собираться прекрасная коллекция крестьянских рисунков и композиций для вышивок. Она привлекала, кроме того, многих в то время левых художников, таких как Любовь Попова, Экстер, Ольга Розанова: искали цвет и динамику» [Шатских, 2009, с. 84].

Осенью 1915 года в Московской галерее открылась первая выставка «Современное декоративное искусство. Вышивки и ковры по эскизам художников». О том, как выглядели изделия, нам дают возможность узнать фотографии, которые были напечатаны в еженедельнике «Искры». Всего около 40 разных предметов декора и женские аксессуары (шарфы, сумочки, подушки) по эскизам Александры Экстер, Ксении Богуславской, Ивана Пуни, эскизы самой Натальи Давыдовой и других.

ISSN 2227-6165

Как заметили некоторые исследователи, именно эта выставка становится местом первой демонстрации супрематизма. В своих дневниках Варвара Степанова писала, что во время обсуждения выставки «0,10» Малевич говорит о том, что еще до выставки показывал Давыдовой, как делать супрематические орнаменты [Степанова, 1994, с. 65]. Судя по фотографиям в журнале «Искра», Наталья Давыдова выделила для них одно из центральных мест в экспозиции. Однако работы Малевича не были вышиты на изделиях, что дает нам возможность предположить, что художник присоединился к выставке в последний момент. Любопытно, что Малевич также умел вышивать сам и упоминал об этом: «Мать моя тоже занималась разными вышивками и плетением кружев. Я этому искусству у нее обучался и тоже вышивал, и вязал крючком» [Мислер, 1994, с. 96].

Важным является тот факт, что был период, когда выставка декоративно-прикладного искусства и знаменитая выставка «0,10» шли одновременно. В Москве посетители могли приобрести изделия с абстрактными орнаментами, а в Петрограде публика активно возмущалась черному квадрату. Надо сказать, что изделия и аксессуары с предметными абстрактными орнаментами публика принимала все же благосклоннее. Однако реакция критиков на эту выставку была достаточно негативной. Сергей Глаголь и Яков Тугенхольд высказывали возмущение, что вместо возрождения старинных образцов, мастерицы Вербовки вышивают «нервно-страстный крик современности». Однако же в статье, посвященной выставке в женском журнале, отзыв более нейтрален. В. Дударева описывает цвета, материалы и «гирлянды из красочных пятен, играющих всеми переливами ярко цветущего июльского сада» [Шатских, 2009, с. 97]. В журнале «Мир женщины» также обратили внимание на сумочку, расшитую по эскизам И. Пуни. Сумка-мешок, которая полностью отражала модные тенденции того времени, с которой позже Ксения Богуславская выходила в свет, была не только модным аксессуаром, но и определенной рекламой нового художественного стиля.

К сожалению, большинство изделий, вышитых в те годы, не сохранились. Мы можем представить их, включив воображение или посмотрев на картины художников того периода. К примеру, живописные работы Ольги Розановой, которая присоединилась к артели Давыдовой уже после первой выставки, очень схожи с ее эскизами для вышивок. Сумки, которые, как я уже упомянула, были идеальными переносными произведениями искусства. Судя по сохранившимся эскизам О. Розановой, они часто имели причудливую форму и были расшиты узорами из линий и полос на контрастном фоне. Для того, чтобы представить, как они выглядели, можно ознакомиться с проектом «Вербовка-100», который был создан к юбилею этого проекта. Для него современные вышивальщицы постарались воссоздать аксессуары по эскизам художников – авангардистов или же пофантазировать на тему того, как они могли выглядеть столетие назад.

В 1916 году, после закрытия выставки «0,10», Ольга Розанова, Надежда Удальцова и Вера Пестель также вдохновились идеей супрематизма и начали сотрудничать с Натальей Давыдовой и, вместе с тем, работать с Малевичем над подготовкой журнала «Супремус», который должен был нести новое искусство в массы. Это издание так и не было издано из-за войны и революции. Однако трудами исследователей наследия К. Малевича был воссоздан первый номер, в котором, по замыслу, должен был быть раздел, посвященный моделям одежды и вышивке в стиле супрематизм. Позднее в своих дневниках Надежда Удальцова выражала сожаление, что журнал не выйдет в свет [Удальцова, 1994, с. 42]. Этот проект является еще одним подтверждением, что эксперимент с декоративно-прикладным искусством не являлся случайным и должен был получить логичное продолжение.

После первой выставки артель Вербовка активно работала, с ней, как сказано выше, начали сотрудничать новые художницы. 10 октября 1916 года Надежда Удальцова записала, что приглашена в «общество вышивок» [Удальцова, 1994, с. 29]. Нельзя не упомянуть, что этот год был чрезвычайно тяжелым для страны. Производство практически остановилось, а положение на фронте было близко к катастрофе. Заводы закрывались, текстиль производился в крайне ограниченном количестве. Но несмотря на весь ужас повседневной жизни и бесконечную тревогу, художники продолжали создавать эскизы для Н. Давыдовой и ткани ручной работы. Для некоторых

ISSN 2227-6165

художников это был интересный творческий эксперимент, другие же видели в этой работе возможность зарабатывать деньги в эти сложные времена. Как бы то ни было, именно этот год стал необыкновенно плодотворным для артели. Буквально каждый художник создавал десятки эскизов. Крестьянские женщины также много вышивали, возможно, это было связано с желанием хоть как-то улучшить свое материальное положение. Изготовление и продажа изделий декоративно-прикладного искусства по-прежнему давала возможность заработать как художницам, так и вышивальщицам.

В результате такой сложный, но плодотворный год закончился открытием еще одной, второй и последней выставки. 19 декабря 1917 в тяжелое революционное время, в салоне Михайловой в доме на Большой Дмитровке открылась выставка современного декоративного искусства. На ней экспонировались более 400 различных изделий, вышитых по эскизам 16 художников. Большой удачей для истории стало то, что одним из посетителей выставки был американский театральный критик Оливер Сейллер, который собирал материалы для книги о России. Именно он сделал 17 снимков, которые дают нам возможность немного погрузиться в атмосферу выставки и увидеть некоторые из представленных изделий. Как мы сейчас можем видеть, в основе большинства орнаментов были сгруппированные геометрические фигуры. Фактурные ряды стежков и разные материалы нитей придавали изделиям интересную текстуру и яркий внешний вид. Современники писали, что на каждой вещи «печать вкуса ее автора» [Дуглас, 2015, с. 304]. Также критики удивлялись тому, насколько реакция посетителей декоративно- прикладной выставки отличалась от той, которая ждала художников при демонстрации их картин с подобными изображениями. «Удивительно, что публика, возмущающаяся картинами этих художников, с готовностью покупает подушки, обложки для книг и так далее, которые чаще всего являют собой копии живописных полотен супрематизма» [Дуглас, 2015, с. 304]. На второй выставке было представлено много различных типов изделий. Кроме декоративных подушек и сумочек, вышивальщицы артели работали над платьями, фартуками и платками. Таким образом, мы видим, что идея о переходе супрематизма в предметную область была еще актуальна. Любопытно то, что на выставке также проходила лекция Владимира Маяковского, на которой поэт рассказывал о важности декоративного искусства.

Вербовка стала важным этапом в переходе от живописи к работе с вещью и для Любови Поповой. Она также присоединилась к сотрудничеству с Натальей Давыдовой перед второй выставкой. Многочисленные эскизы того периода являются подтверждением ее увлечением супрематизмом и дает нам представление о том, как начинался ее путь к производственному искусству [Туловская, 2016, с. 25]. Именно этот проект становится важным этапом к переходу от картины к вещи. Универсальность супрематической системы выразительности подтвердила свою универсальность на практике. Супрематическая идея создания единой, не только художественной, но и философской концепции, окружающей человека и его предметный мир, начала реализовываться.

Крайне интересными, с точки зрения дизайна, мне кажутся эскизы для сумочек Ольги Розановой. Они выделяются среди других не только интересным колоритом, но и большим вниманием художницы к деталям. В эскизах других художниц мы чаще видим супрематическую картину в миниатюре, заключенную в прямоугольник, однако же Ольга Розанова поступала иначе. Можно заметить, что она здесь выступает уже не только как создатель рисунка, но и как настоящий дизайнер. Кажется, что Розанова была больше других увлечена созданием не только супрематического эскиза, но модного женского аксессуара. Все ее сумочки не похожи друг на друга, выглядят актуально для своего времени и представляют собой совершенно законченный эскиз готового изделия. Так как большинство работ были распроданы еще на выставке, долгое время информация об этих изделиях была совершенно недоступна. Именно поэтому найденный в Берлине блокнот с эскизами для Вербовки из собрания А. Федоровского стал настоящим открытием. Особенно любопытно то, что кроме рисунков Розанова оставляла подробные указания,

ISSN 2227-6165

какой шелк использовать, какая должна быть фактура, какими декоративными элементами следует украсить готовое изделие [Гурьянова, 2002, с. 165]. Также интересен тот факт, что именно Розанова, отдавая дань народному декоративно-прикладному искусству, видела в нем вдохновение в творчестве: «У меня в комнате от массы деревянных игрушек, которые я купила во Владимире, от пестрых подушек на стульях и от красивых образов уютно, располагает к работе» [Терехина, 2003, с. 67]. Также в своем очерке «о прикладном искусстве», который находится в архиве семьи Родченко и Степановой, она пишет, что именно декоративно-прикладное искусство во все временя является отражением эпохи, а значит, к нему не должно относиться с пренебрежением, а напротив нужно вплотную им заниматься. И не просто изучать, и продолжать традиции, но создавать новые [Лаврентьев, 2020, с. 47].

После выставки Наталья Давыдова еще была полна надежд продолжать работу, Надежда Удальцова даже упоминает о совместных планах Вербовки и кутюрье Надежды Ламановой. Также были стремления устраивать в России и Европе не только выставки декоративно-прикладного искусства, но и живописные [Удальцова, 1994, с. 35].

К сожалению, планам было не суждено сбыться. Несмотря на то, что деятельность артели не прекращалась ни вовремя Первая мировой войны, ни во время уличных боев революции, она не пережила смену политического курса. Судьбу развития декоративного искусства в России предопределило то, что беспредметная живопись стала вызывать сомнения в идеологическом плане. В 1918 году еще была проведена выставка прикладного искусства в Киеве вместе с Александрой Экстер и Евгенией Прибыльской. А уже в 1919 году Наталья Михайловна Давыдова была арестована вместе со своим сыном по доносу. Ее сын скончался в заключении, а сама Наталья Михайловна, освободившись, эмигрировала в Париж, где через несколько лет приняла решение уйти из жизни.

Трагическое завершение этого амбициозного проекта оставило после себя еще одно любопытное напоминание. В 1935 году был написан портрет Елизаветы Яковлевой. Она была театральным декоратором, на картине она изображена в шляпке и пальто, а в руках она держит ярко красную сумочку с супрематическим рисунком или вышивкой. Посмотрев на эту работу, кажется, что она и создавалась ради этого аксессуара, так гордо и с удовольствием хозяйка его демонстрирует. Эта картина была обнаружена относительно недавно. Первоначально автором картины называли Казимира Малевича [Дуглас, 2015, с. 304]. Однако существуют убедительные доказательства, которые привел коллекционер Андрей Васильев, согласно которым работа была написана Марией Джагуповой [Васильев, 2019]. Интересно также и то, что у вышеупомянутой ученицы Малевича также были эскизы сумочек с супрематическим орнаментом. Таким образом, даже после прекращения деятельности артели, их идеи вдохновляли других художников.

ИСТОЧНИКИ

1. *Степанова В.* Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. – Москва: Сфера, 1994.
2. *Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки. – Москва: Лит.-худож. агентство “RA”, 1994.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бесчастнов Н., Лаврентьев А.* Ткань авангарда. – Москва: РИП-холдинг, 2020.
2. *Васильев А.* Выставляя картину как Малевича, мы убиваем ее подлинного автора // The Art Newspaper Russia. Online. 2019. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/6880/
3. *Гурьянова Н.* Ольга Розанова и ранний русский авангард. – Москва: Гилея, 2002.
4. *Дуглас Ш.* Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде. – Москва: Три квадрата, 2015.
5. *Калмыкова В.* Вера Пестель. Путь с башни. – Москва: ИП Забозлаев А.Ю., 2016.
6. *Коваленко Г.* Александра Экстер: Путь художника. Художник и время. – Москва: Галарт, 1993.
7. *Терехина В.* Розанова О. «Лефанта чиол...» – Москва: RA, 2002.

8. *Туловская Ю.* Текстиль Авангарда. Рисунки для ткани. – Екатеринбург: TATLIN, 2016.
9. *Шатских А.* Казимир Малевич и общество Супремус. – Москва: Три квадрата, 2009.

SOURCES

1. Stepanova V. *Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda: Pis'ma. Pojeticheskie opyty. Zapiski hudozhnicy* [A Man Cannot Live without Miracle: Letters. Poetic Experiments. The artist's notes]. Moscow, Sfera, 1994.
2. Udaltsova N. *Zhizn russkoi cubistki* [Life of a Russian cubist]. Moscow, Lit.-hudozh. agentstvo “RA”, 1994.

REFERENCES

1. Beschastnov N., Lavrentiev A. *Tkani avangarda* [Avantgarde fabric]. Moscow, Rip holding, 2020.
2. Douglas Ch. *Lebedi inyh mirov I drugie stat'I ob avangarde* [Swans of Other Worlds and other articles about the avantgarde]. Moscow, Tri kvadrata, 2015.
3. Gurianova N. *Olga Rozanova i ranii avant-garde* [Olga Rozanova and the early Russian avant-garde]. Moscow, Gileya, 2002.
4. Kalmikova V. *Vera Pestel, Put' s bashni* [Path from the tower]. Moscow, IP Zabozlaev A.Yu., 2016.
5. Kovalenko G. *Alexandra Exter: Put' hudoznika. Hudoznik i vremya* [Alexandra Exter: The Artist's Way. The artist and time]. Moscow, Galart, 1993.
6. Shatskikh A. *Kazimir Malevich i Obshchestvo Supremus* [Kazimir Malevich and the Supremus Society]. Moscow, Tri kvadrata, 2009.
7. Terechina V. *Rosanova Olga “Lefanta chiol...”* [Rozanova O. “Lefanta chiol...”]. Moscow, RA, 2002.
8. Toulovskaya U. Tekstil avangarda. Risunki dlya tkani [Avant-garde textiles. Drawings for fabric]. Ekaterinburg,TATLIN, 2016.
9. Vasil'ev A. “Vystavljaja kartinu kak Malevicha, my ubivaem ee podlinnogo avtora” [By exposing a painting as Malevich, we are killing its true author]. *The Art Newspaper Russia*. Online. 2019. URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/6880/

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.036(5)
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-74-80

Васим Саван
Vasim Savan
аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
post-graduate student, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
2722306@gmail.com

Марина Эдуардовна Вильчинская-Бутенко
Marina Eduardovna Vilchinskaya-Butenko
кандидат педагогических наук, доцент,
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
зав.кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций,
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
Head of the Department of History and Theory of Design and Media Communications,
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
marina.gutd@gmail.com

РЕМЕЙК АРАБСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ: КАЛЛИГРАФФИТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА

REMAKE OF ARABIC CALLIGRAPHY: CALLIGRAFFITI IN THE CITY SPACE

Информатизация повседневных практик в виде цифровых медиа и социальных сетей существенно повлияла на художественную жизнь стран Ближнего Востока и Северной Африки. Традиционное искусство и, в частности, арабская каллиграфия оказались перед проблемой мемориализации. Логической эволюцией арабской каллиграфии стало направление, вызревшее в недрах хуруфийа – эстетического движения середины XX века, имевшего развитие в странах Ближнего Востока и Северной Африки, – и получившее название каллиграффити. Точки пересечения арабской каллиграфии и западного граффити объясняются с позиции противостояния традиционализма и постмодернистских идей на примере теоретических исследований и творчества Хасана Массуди, eL Seed, Карима Джаббари и других уличных художников. Отмечается, что сегодня благодаря постмодернистскому мироощущению, нашедшему наглядное воплощение в художественном творчестве ближневосточных и североафриканских художников, в отношении арабской каллиграфии фиксируется культурный ремейк и гибридизация.

Ключевые слова: арабская каллиграфия, каллиграффити, арабское искусство, современное искусство, уличное искусство

Для цитирования: *Саван В., Вильчинская-Бутенко М.Э.* Ремейк арабской каллиграфии: каллиграффити в пространстве города // Артикульт. 2021. №3(43). С. 74-80. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-74-80

The informatization of everyday practices in the form of digital media and social networks has significantly influenced the artistic life of the countries of the Middle East and North Africa. Traditional art and, in particular, Arabic calligraphy faced the problem of memorialization. The logical evolution of Arabic calligraphy was the direction that appeared in the depths of hurufiya – an aesthetic movement of the mid-twentieth century, which had a development in the Middle East and North Africa – and was called calligraffiti. The points of intersection of Arabic calligraphy and Western graffiti are explained from the point of view of the confrontation between traditionalism and postmodern ideas, using the example of theoretical research and the work of Hassan Massoudi, eL Seed, Karim Jabbari and other street artists. It is noted that today, thanks to the postmodern worldview, which has been clearly embodied in the artistic work of Middle Eastern and North African artists, a cultural remake and hybridization is being recorded in relation to Arabic calligraphy.

Keywords: Arabic calligraphy, calligraffiti, Arabic art, contemporary art, street art

For citation: Savan V., Vilchinskaya-Butenko M.E. “Remake of Arabic calligraphy: calligraffiti in the city space.” *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 74-80. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-74-80

Современные процессы глобализации, происходящие в западном мире, неизбежно затрагивают и арабские общества. Некоторые из них ищут спасения в консерватизме и традиционализме, другие нацелены на модернистский подход к социальности. Исследования традиционной и

© Саван В., Вильчинская-Бутенко М.Э., 2021

ISSN 2227-6165

постмодернистской духовности, традиционализма как явления постмодерна в арабских странах представлены в основном социально-философскими работами (Р. Барт, Ж. Бодрийар, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ф. Джеймисон, Ж.Ф. Лиотар, М. Фуко, У. Эко, А. Бахнасси, С. Окаша, А. Ураби и др.), в то время как весомых работ, исследующих современные трансформации арабского искусства, практически нет. Между тем арабская каллиграфия, будучи одновременно духовной практикой и отраслью изобразительного искусства, претерпевает сегодня серьезнейшие изменения, результатом которых может быть либо мемориализация и забвение, либо ее второе рождение. Рассмотрению перспектив арабской каллиграфии в современном художественном процессе посвящена данная статья.

Арабская каллиграфическая традиция имеет долгую историю формирования и регулирования визуального аспекта арабской письменности. Первоначально задуманная как изображение священного писания Корана, арабская письменность трансформировалась в символ ислама, и потому ее красота и процесс воспроизведения стали символом религиозного благочестия. Каллиграфию использовали не только для репрезентации религиозных высказываний, но и в профанных текстах, а также в качестве орнамента на повседневных предметах и архитектуре, что свидетельствует о ее особом статусе в рамках арабской/исламской культур. Это часть целостной жизненной философии, в которой художественное выражение играет важную роль.

Визуальное представление арабского языка через каллиграфию считается высшим художественным достижением исламской культуры. Система, изобретенная финикийцами в 1300 году до нашей эры, дала начало нескольким ветвям алфавитных письменностей, в том числе арамейскому письму с его матрес лекционис и огласовками [Белова, 1999, с. 9]. Возникнув на основе арамейской письменности, арабский язык в процессе арабских завоеваний объединил народы обширного региона от Атлантического океана до Индии, а алфавит в результате распространения ислама развился в один из видов изобразительного искусства. Однако в начале XX в. распространение пишущих машинок и развитие полиграфической промышленности [Сабур, Вильчинская-Бутенко, 2019, с. 597] стали медленно, но уверенно вытеснять каллиграфию как искусство красивого письма. Только в конце 1940-х годов политическое движение за независимость арабских стран Ближнего Востока и Северной Африки актуализировало отстаивание собственной эстетической независимости: так среди арабских и североафриканских художников возникло эстетическое движение аль-хуруфийа (hurufiyya). Данное понятие, в основе которого лежит «харф» («буква»), характеризовал букву как графический элемент, без гарантий разборчивости или лингвистического смысла. Классическая каллиграфия была связана строгими правилами, а хуруфийа освобождала художников от этих правил, давая возможность деконструировать, изменять буквы, создавать из них абстракции [Treichl, 2017, p. 3]. Самобытность хуруфийи определялась тем, что интерес к ней возник независимо в разных точках арабского мира: в Судане – в рамках Старой Хартумской школы, на сочетании каллиграфии и африканских мотивов [Wijdan, 1992, p. 187], в Марокко – на предпочтении традиционных берберских мотивов с использованием традиционных красителей, таких как хна [Issa et al., 2016, p. 78] и т.п.

Одной из первых, кто начал использовать буквы арабского алфавита в своих композициях в конце 1940-х годов, была Мадиха Омар, работавшая в США и Ираке. В своей книге «Арабская каллиграфия: элемент вдохновения в абстрактном искусстве» (1949) она сформулировала идею о том, что современные художники должны использовать букву в качестве визуального элемента в современной художественной композиции. Другой художник иракского происхождения – Джамиль Хамуди – в то время работал в Париже. Будучи абстракционистом, он выставлялся в салоне Réalités Nouvelles и также делал геометрические композиции, отсылающие к алфавитным знакам, хотя, как Мадиха Омар, не формулировал точного тезиса.

Однако Стефани Салданья предполагает, что движение хуруфийя, вероятно, началось в Северной Африке, в районе вокруг Судана, с работы Ибрагима эль-Салахи, который, первоначально исследуя коптские рукописи, затем пришел к экспериментам с арабской каллиграфией [Saldaña, 2017]. Очевидно, что, начиная с 1950-х годов, ряд художников в разных странах

ISSN 2227-6165

экспериментировали с арабской каллиграфией, в том числе иракские художники и скульпторы Джамиль Хамуди, Джавад Салим, Мохаммед Гани Хикмат, иорданский керамист Махмуд Таха, который сочетал традиционную эстетику, включая каллиграфию, с искусным мастерством, катарский скульптор Юсеф Ахмад, египетский художник Рамзи Мустафа. Сочетая традиции и современность, эти художники работали над развитием панарабского визуального языка, который прививал чувство национальной идентичности в их национальных государствах, в то время как эти государства освобождались от колониального господства и утверждали свою независимость. Движение хуруфийа, как правило, не было организовано по формальным признакам, хотя в Ираке художники хуруфийя образовывали формальные группы, как, например «Аль-Бу'д Аль-Вахид». Таким образом, панарабское художественное движение хуруфийя отличалось от парижского движения Letterist International, куда входили радикальные художники и теоретики во главе с Ги Дебором.

Ливанский искусствовед Шарбель Дагер считает, что арабская хуруфийя является одним из самых значительных художественных движений, которые имели место в арабском мире начиная с XIV века, достигнув своего пика снова в середине XX столетия. Его книга «Арабская Хуруфийя: искусство и идентичность» [Дагер, 1990] стала первой детальной попыткой наметить разнообразие подходов к использованию букв, слов и письменности в работах современных арабских художников, таких как Шакир Хасан Аль Саид, Юсеф Ахмад, Диа Аззави, Рашид Корайчи и др. Как исторический документ, исследование Шарбель Дагер заканчивается 1980-ми годами, но роль хуруфийи была определена в книге «Современное исламское искусство: развитие и преемственность» [Wijdan, 1997], опубликованной в 1997 году иорданской принцессой, художником и искусствоведом Виджан Али, как движение, не ограниченное во времени. В частности, Виджан Али выделила неоклассический стиль хуруфийи (работы, которые соответствуют правилам каллиграфии XIII века, например, работы Хайрата ас-Салеха); современную классику (работы, которые сочетают чистую каллиграфию с другими мотивами, такими как повторяющиеся геометрические узоры у Ахмада Мустафы), каллиграфию свободной формы (произведения искусства, которые уравновешивают классические стили с каллиграфией), абстрактную каллиграфию (направление, которое деконструирует буквы и включает их в качестве графического элемента в абстрактное произведение искусства; в этом стиле буквы могут быть разборчивыми, неразборчивыми или использовать псевдописьмо; представителями направления являются Рафа Аль-Наисири и Махмуд Хаммад), каллиграфические комбинации (произведения искусства, использующие любую комбинацию стилей каллиграфии, маргинальную каллиграфию или бессознательную каллиграфию, например, художник Диа Аззави) и, наконец, каллиграффити (направление, не подчиняющееся никаким правилам, где художники, не имеющие формального обучения, в рамках создания композиции изменяют форму букв или просто изобретают новые буквы с отсылкой на традиционные арабские письмена).

Среди художников-каллиграффитистов XX века Виджан Али называет ливанскую художницу и поэта Этель Аднан, египетского художника Рамзи Мустафу, иракского художника Шакира Хасана Аль-Саида. Все они были обучены живописи или скульптуре в западном стиле и ясно выражали свое намерение считаться художниками, а не каллиграфами.

Этель Аднан никогда не использовала термин хуруфийа для описания своей работы – она, скорее, говорила о каллиграфии, например, в своих беседах с Гансом Ульрихом Обристом [Дагер, 1990, p. 137-140]. Однако можно сказать, что движение хуруфийа дало место ее творчеству в рамках более широкого направления, которое долгое время доминировало в художественном творчестве арабского мира и до сих пор практикуется арабскими художниками. В каталоге лондонской и дубайской выставки Word into Art, где были представлены художники со всего исламского мира, выражающие себя через алфавитные знаки, говорится об Аднан: «Ее книги художников <...> поместили ее с иракским художником Шакиром Хасаном аль-Саидом [sic] твердо в центре жанра, известного как хуруфийя» [Eigner, Porter, 2008, p. 53]. Для Аднан «живопись по-арабски» – это гораздо больше, чем просто эстетический выбор, как у некоторых художников

ISSN 2227-6165

хуруфийа, или способ подчеркнуть свою принадлежность к арабскому миру. Рисование стихов на бумаге отмечено в высшей степени авангардным характером. Рисуя геометрические абстракции различных знакомых ей пейзажей, она имитировала акт письма «между фигуративизмом и абстракцией, ее картины развивают высокую степень эмоциональной силы, сочетая выраженное с невысказанным и оставляя место для индивидуальных чувств» [Adnan, 2015, p. 6]. Отношение между текстом и изображениями обретает новое и более эмоциональное качество, поскольку выходит за пределы как слова, так и изображения. Соня Мейчер-Атасси отмечает, что Этель Аднан предвидела события, которые обычно описываются как постмодернистские и постколониальные [Neuwirth et al., 2010].

Точно так же художник и философ Шакир Хасан Аль-Саид, принимавший активное участие в формировании иракского художественного движения (Багдадская группа современного искусства, 1951), способствовал разработке идей по преодолению разрыва между современностью и традиционализмом. Шакир и близкие ему по духу художники были вдохновлены работами каллиграфов и иллюстраторов багдадской школы XIII века, в частности, Яхьи Аль-Васити. Они считали, что монгольское нашествие 1258 года обусловило разрыв в цепи изобразительного иракского искусства, и лелеяли надежду восстановить утраченные традиции. Теории Шакира Хасана Аль-Саида наметили новую арабскую художественную эстетику, оценивая региональное искусство исключительно с арабской, а не западной точки зрения. Этот специфический подход был назван Истильхам аль-турад (Поиск вдохновения из традиции) и представлялся ему основной отправной точкой для достижения культурного видения с помощью современных стилей.

В 1971 году художник сформировал группу «аль-Бу'д аль-Вахид» («Одномерность»). Группа представляла собой собрание всех известных Шакиру художников, работавших с арабской каллиграфией. Они сосредоточились на исследовании различных значений арабского письма в графических, пластических, лингвистических и символических формах современного искусства. На самом базовом уровне группа отказалась от двух– и трехмерных произведений искусства в пользу единого «внутреннего измерения». На практике одно внутреннее измерение было трудно проявить, потому что большинство произведений искусства создаются на двумерных поверхностях. На более глубоком уровне одномерность Шакир Аль-Саид отнес к «вечности», то есть расширению прошлого «до времени, предшествующего существованию изобразительной поверхности, до не-поверхности. Наше сознание мира – это относительное присутствие. Это наше самосуществование, в то время как наше отсутствие – наше вечное присутствие» [Shabout, Al Said, 2021]. Важным аспектом его поиска связи между временем и пространством, между художественными традициями Ирака и современными художественными методами стало включение в произведения искусства каллиграфических букв. Переход Шакира Аль-Саида к абстрактному искусству через арабскую каллиграфию имел явную отсылку к исламской теологии, где буквы рассматривались как изначально означающие. Таким образом, художник наметил очертания новой арабо-исламской художественной эстетики и инициировал возможность альтернативной оценки местного и регионального искусства, отличной от принятой в западном каноне истории искусства.

Высокая динамичность общемирового развития начала XXI века внесла коррективы в художественную жизнь арабских стран. Первые десятилетия XXI века, в том числе «арабская весна», привели к постепенному угасанию интереса к каллиграфии. Так, например, в Египте из 272 школ каллиграфии, существовавших еще в 2006 году, через 14 лет осталось только 70 [Farouk, 2021]. Казалось бы, уделом арабского искусства, имеющего сокровенный или даже тайный смысл, должна была стать мемориальная фаза. Действительно, у каллиграфии наметились два пути: первый – использовать каллиграфию как инструмент, как материал, и в этом случае художник освобождается от создания сценария, потому что правила каллиграфии весьма жесткие, следовательно, ее невозможно адаптировать под новые условия; второй путь – это «освобождение» каллиграфии от правил и последующая ее гибридизация. Выбор второго пути детерминировал ремейк арабской каллиграфии, движущей силой которого следует считать, в первую очередь, процесс глобализации уличного искусства.

ISSN 2227-6165

Логической эволюцией двух видов искусства – каллиграфии и граффити – стало направление, вызревшее в недрах хуруфийа и получившее, как уже отмечалось, название каллиграффити (соответственно, художники – каллиграфферы). В последние годы каллиграффити довольно активно развивается на Ближнем Востоке, особенно после арабских восстаний. Хотя граффити никогда не было широко распространено в арабском регионе, оно обрело популярность вместе с ростом диссидентства против ближневосточных диктатур и авторитарных режимов. Каллиграффити, по мнению Я.Н. Питерса, для ближневосточных художников стал способом вернуть себе этот регион, оставаясь при этом в рамках своей культуры и традиций [Pieterse, 2004]. Хела Захар считает, что каллиграффити представляет собой форму культурного (арабского) возрождения глобализованного городского искусства западного происхождения (ньюйоркское граффити), типичную гибридизацию культуры ремикса в контексте постмодернизма [Zahar, 2018].

Один из художников, вдохновивший творчество нескольких современных арабских каллиграфферов, – Хасан Масуди. В своей книге «Живая арабская каллиграфия» [Massoudy, 2010] арабскую каллиграфию и граффити он называет «двумя дочерьми одних и тех же родителей» и отмечает, что центром притяжения каллиграфии и граффити выступает красота письма, а также использование пустого пространства и композиция внутри этого пространства. Его интересует работа над пространством, над композициями, над объемом в пространстве, над красотой линии и над эффектами глубины, которых он не видит в традиционной каллиграфии. По его мнению, сходство арабской каллиграфии и граффити наиболее очевидно в тегах, потому что здесь инструменты – чернила и томар либо маркер – практически одинаковы. Движения также выполняются всем телом и синхронны с дыханием. Это, собственно, ограничивает размер каллиграфии: мазок томар не может длиться дольше, чем требуется каллиграфу для следующего вдоха. Таким образом, большая часть арабской каллиграфии ограничивается диаметром, возможно, одного-двух метров. Если надпись становится больше, она должна быть сконструирована из частей, и таким образом это уже не каллиграфия, а дизайн. Франко-тунисский уличный художник-каллиграфитист eL Seed указывает на произведения иракского художника как на главный источник своего вдохновения, отмечая, что «работа Хасана Массуди была полностью вне всего, что я видел, начиная с того, как он формирует буквы, и заканчивая цветами, которые он использует. Он полностью революционизировал искусство каллиграфии» [Saldaña, 2017].

В работах художника eL Seed, безусловно, присутствует модуляция практик физического ремикса. Отношение к месту размещения всегда является частью каллиграфического изложения его произведений. Переведенные на арабский язык цитата Бальзака на мосту Искусств в Париже, коптского епископа святого Афанасия Александрийского в христианском квартале Каира, строки из стихотворения Габриэлы Торрес Барбосы в фавеле Рио-де-Жанейро, высказывание шейха, правящего эмиратом в Дубае, или фраза Сэма Хьюстона в Хьюстонском университете, безусловно, придают местный оттенок всем его каллиграффити и облегчают включение арабской каллиграфии в пространство неарабской культуры. Все ремиксы eL Seed фактически отражают модуляцию или, как он сам говорит, преемственность пресловутой традиции древних поэтов ислама. Трудность чтения этих стилизованных посланий, написанных на арабском языке, художник считает минимальным препятствием, полагая, что эстетический эффект от сообщений – это и есть транслятор сути арабской души без необходимости дословно понимать послание. Транслирующие эффекты заключаются не столько в арабистике ремиксов, сколько в выборе мест и текстов посланий, создающих культурные мосты между всеми интерпретирующими сообществами, которые встречаются в современной визуальной культуре; например, его каллиграффити, размещенное на 50 зданиях каирского «района мусорщиков», актуализирует тему дискриминации в отношении маргинализированных общин египетской столицы.

Модуляция физических ремиксов обнаруживается и в работах других арабских каллиграфов: Inkman смешивает латинский алфавит и арабский жест, L'Atlas упрощает стиль куфи до геометрической абстракции, которая приближает его к лабиринту, Карим Джаббари пишет куфи

ISSN 2227-6165

в Монреале: «Я хотел бы знать вселенную, но я не знаю себя» – послание, которое сочетает в себе очень современное индивидуалистическое переживание и сильную арабистику сценария. В сентябре 2017 года Карим Джаббари создает в Альметьевске (Татарстан) работу «Капля», где сочетает несколько стилей каллиграффити: старотатарскую арабицу, древние славянские руны и современную кириллицу. Образ капли – это образ культуры, которая распространяется, как круги по воде. В центре изображения – слово «дети», от которого идут радиальные волны, в определенной точке они соединяются в единое целое вместе с рисунком на здании.

Итак, арабская каллиграфия – экзистенциальное измерение сложной практики, которая соединяет воедино несколько аспектов человеческого существования, включая духовный. Будучи духовной практикой, арабская каллиграфия предстает сегодня как агент памяти, как искусство и одновременно акт поклонения, поэтому в традиционном смысле современная арабская каллиграфия остается проявлением культуры, образа жизни и религии.

Однако за последние десятилетия культура потребления в арабском обществе и ее проявления (универсализация мышления художников, доступность и привлекательность современных промышленных материалов и технических разработок, расцвет пластического искусства в регионе ислама, использование компьютеров для создания каллиграфических форм) способствовали существенному снижению духовной функции, изначально присущей арабской каллиграфии, обусловив серьезные ее изменения. Новые эстетические, символические и эмоциональные потребности арабского общества привели к деформации традиционной каллиграфии: она все меньше выполняет духовную функцию и все больше становится эстетическим элементом. В то же время модернизация арабского общества способствовала включению каллиграфии в качестве эстетического посредника в современное искусство, и не только арабское. Новые образцы каллиграфии – каллиграффити – ценятся значительной частью современных обществ. Следует рассматривать это явление как свидетельство гибкости арабской каллиграфии, а это значит, что на сегодня ей не грозит мемориализация, забвение и исчезновение.

ИСТОЧНИКИ

1. *Massoudy H.* Calligraphie arabe vivante. – Paris: Flammarion, 2010.
2. *Neuwirth A., Pflitsh A., Winckler B.* Arabic Literature: Postmodern Perspectives. – London: Saqi, 2010.
3. *Pieterse J.N.* Globalization and Culture: Global Mélange. – Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2004.
4. *Wijdan A.* Modern Islamic Art: Development and Continuity. – University of Florida Press, 1997.
5. داغر، شربل. الحروف العربية الفن والهوية. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر, 1990 [Дагер Ш. Искусство арабских букв и идентичность. – Бейрут: Издат. компания по распространению и книгоизданию, 1990]. (На араб. яз.)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белова А.* Очерки по истории арабского языка. – Москва: Восточная литература, 1999.
2. *Сабур К., Вильчинская-Бутенко М.Э.* Этапы развития графического дизайна в арабском мире // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2019. № 3. С. 590-603.
3. *Adnan E.* La joie de vivre [Exhibition catalogue]. – Zürich, Germany: Museum Haus Konstruktiv Selnaustrasse, 2015.
4. *Eigner S., Porter V.* Word Into Art: Artists of the Modern Middle East. – Dubai: Dubai Holding / The Trustees of the British Museum, 2008.
5. *Farouk M.A.* Egypt's oldest Arabic calligraphy school struggles to survive // Al-Monitor. Accessed January 24, 2021. URL: https://www.al-monitor.com/pulse/originals/2019/01/cairo-school-tries-to-keep-up-calligraphy-education.html#ixzz6MW3br574
6. *Issa R., Cestar J., Porter V.* Signs of Our Times: From Calligraphy to Calligraffiti. – New York: Merrill, 2016.
7. *Saldaña S.* Reviving Arabic Calligraphy: An Encounter with Iraqi-French artist Hassan Massoudy // Mosaic Stories. 2017. Accessed January 10, 2021. URL: https://www.mosaicstories.org/2017/03/10/reviving-arabic-calligraphy-encounter-iraqi-french-artist-hassan-massoudy/.

8. *Shabout N., Al Said S.H.* Time and Space in the Work of the Iraqi Artist: A Journey Towards One Dimension // Nafas Art Magazine. Accessed January 24, 2021. https://universes.art/en/nafas/articles/2008/shakir-hassan-al-said/
9. *Treichl Ch.* Art and Language: Explorations in (Post) Modern Thought and Visual Culture. – Kassel: Kassel University Press, 2017.
10. *Wijdan A.* The Status of Islamic Art in the Twentieth Century // Muqarnas. 1992. no. 9 P. 186-188.
11. *Zahar H.* Le calligraffiti arabe dans la culture visuelle contemporaine: tensions urbaines et circulation des images / Thèse. Doctorat en études urbaines. – Québec, Université du Québec, Institut national de la recherche scientifique, 2018.

SOURCES

1. Massoudy H. *Calligraphie arabe vivante.* Paris, Flammarion, 2010.
2. Neuwirth A., Pflitsh A., Winckler B. *Arabic Literature: Postmodern Perspectives.* London, Saqi, 2010.
3. Pieterse, J.N. *Globalization and Culture: Global Mélange.* Lanham, MD, Rowman & Littlefield, 2004.
4. Wijdan A. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. University of Florida Press, 1997.
5. 1990 داغر، شربل. الحروف العربية الفن والهوية. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر, [Dagher Charbel. *The art of Arabic letters and identity*. Beirut, Publishing Company for Distribution and Book Publishing, 1990]. (in Arabic)

REFERENCES

1. Adnan E. *La joie de vivre*. Exhibition catalogue. Zürich, Germany, Museum Haus Konstruktiv Selnaustrasse, 2015.
2. Belova A. *Ocherki po istorii arabskogo yazyka* [Essays on the history of the Arabic language]. Moscow, Vostochnaya literatura, 1999. (in Russ.)
3. Eigner S., Porter V. *Word Into Art: Artists of the Modern Middle East*. Dubai, Dubai Holding / The Trustees of the British Museum, 2008.
4. Farouk M.A. "Egypt's oldest Arabic calligraphy school struggles to survive." *Al-Monitor*. Accessed January 24, 2021. URL: https://www.al-monitor.com/pulse/originals/2019/01/cairo-school-tries-to-keep-up-calligraphy-education.html#ixzz6MW3br574
5. Issa R., Cestar J., Porter V. *Signs of Our Times: From Calligraphy to Calligraffiti*. New York, Merrill, 2016.
6. Sabur K., Vil'chinskaya-Butenko M.E. *"Etapy razvitiya graficheskogo dizajna v arabskom mire"* [Stages of graphic design development in the Arab world]. *Vestnik SPbGU* [Bulletin of St. Petersburg State University] Seriya 15: Iskusstvovedenie. 2019, no. 3, pp. 590-603. (in Russ.)
7. Saldaña S. "Reviving Arabic Calligraphy: An Encounter with Iraqi-French artist Hassan Massoudy." *Mosaic Stories*. 2017. Accessed January 10, 2021. URL: https://www.mosaicstories.org/2017/03/10/reviving-arabic-calligraphy-encounter-iraqi-french-artist-hassan-massoudy/.
8. Shabout N., Al Said S.H. "Time and Space in the Work of the Iraqi Artist: A Journey Towards One Dimension." *Nafas Art Magazine*. Accessed January 24, 2021. https://universes.art/en/nafas/articles/2008/shakir-hassan-al-said/
9. Treichl Ch. *Art and Language: Explorations in (Post) Modern Thought and Visual Culture*. Kassel, Kassel University Press, 2017.
10. Wijdan A. "*The Status of Islamic Art in the Twentieth Century*." *Muqarnas*. 1992, no. 9, pp. 186-188.
11. Zahar H. *Le calligraffiti arabe dans la culture visuelle contemporaine: tensions urbaines et circulation des images*. Thèse. Doctorat en études urbaines, Québec, Université du Québec, Institut national de la recherche scientifique, 2018.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.072
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-81-95

Владислава Леонидовна Гайдук
Vladislava Leonidovna Gayduk
ведущий специалист, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина
Leading expert, The Pushkin State Museum of Fine Arts
bastetm9u@gmail.com

ИСТОРИЯ ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НА ЯКИМАНКЕ. АРХИВНАЯ ОПТИКА

THE HISTORY OF THE CENTER FOR CONTEMPORARY ART ON YAKIMANKA. ARCHIVE OPTICS

История Центра современного искусства на Якиманке представлена в статье через призму архивных документов, которые хранятся в Медиатеке Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. В результате анализа административных документов и материалов творческой деятельности центра автор приходит к выводу, что по своей сути Центр современного искусства был воплощением «художественной тусовки», о которой писал Виктор Мизиано. Масштаб выставок и особенно художественных проектов, которые были придуманы в стенах центра (газета современного искусства «Вернисаж», журнал «Артограф», Мастерская кураторов, Мастерская визуальной антропологии и др.), служит одним из подтверждений этой гипотезы. Не смотря на слабые внутриинституциональные связи, которые были характерны для таких организаций, Центр современного искусства стал одной из важных вех в развитии современного российского искусства.

Ключевые слова: институциональная история современного искусства, Центр современного искусства на Якиманке, Бажанов, Мизиано, архив современного искусства

Для цитирования: *Гайдук В.Л.* История Центра современного искусства на Якиманке. Архивная оптика // Артикульт. 2021. №3(43). С. 81-95. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-81-95

The history of the Center for Contemporary Art on Yakimanka is analyzed through the prism of archival documents that are stored in the Media Library of the Pushkin State Museum of Fine Arts. The investigation of the all types of the archival documents allows us to consider the Centre for contemporary art not as an art institution but as the embodiment of the “artistic tusovka”. This term was suggested by Victor Misiano. The magnitude of the exhibition and other art projects that were created in the Center (the newspaper of contemporary art “Vernisage”, the magazine “Artograph”, the Curators’ workshop, Visual Anthropology workshop, etc.) confirms this hypothesis. Despite the weak institutional ties that characterize artistic tusovka, the Centre became one of the important milestones in the development of contemporary Russian art.

Keywords: institutional history of contemporary art, Yakimanka Center for Contemporary Art, Bazhanov, Misiano, Archive of Contemporary art

For citation: Gayduk V.L. “The history of the Center for Contemporary Art on Yakimanka. Archive optics.” *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 81-95. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-81-95

Архивы современного искусства давно стали фразеологизмом, и никто не видит противоречия между архивом как частью прошлого и современным искусством, отсылающим нас к настоящему. Во многих мировых музеях современного искусства есть специализированные институциональные и персональные архивы художников (см., например, [Archives. MoMA; Tate Archive; The Kandinsky Library]). В России ситуация с институциональными архивами обстоит иначе. В настоящее время есть несколько крупных площадок, которые собирают и хранят архивы, но так было далеко не всегда. Табуированность актуального искусства в СССР ставила его представителей за рамки официального дискурса. Архивы художников и художественных групп в СССР сохранялись частным порядком (об архивах неформальных организаций см., [Гордеева, Заславская, 2016]): архив «Коллективных действий», Папки Московского архива нового искусства (МАНИ), архив Леонида Талочкина и пр.

Развитие практик институционального документирования было неразрывно связано с появлением различных объединений, выставочных площадок и галерей, которые специализировались на современном искусстве. В СССР эти процессы приходились на рубеж 1980-1990-х гг., когда необходимость оправдываться «перед недремлющим ликом идеологической

© Гайдук В.Л., 2021

ISSN 2227-6165

власти» [Ковалев, 2013, с. 18] стремилась к нулю. Творческое объединение «Эрмитаж», Первая галерея, Центр современного искусства на Якиманке, галерея Риджина, Якут гелери – вот несколько основных игроков на поле современного искусства в это время. Галереи и художественные объединения берут на себя не только роль экспонирования и продвижения произведений современного искусства, но также выполняют зачастую и музейные функции ввиду отсутствия специализированных музеев. Проект музея современного искусства активно обсуждается в это время. Коллекционер Леонид Талочкин пишет, что музей хотели открыть при творческом объединении «Эрмитаж», при Центре художественной культуры, при Третьяковской галерее (см., например, [АМСИ Гараж, Письмо Талочкина Котлярову; Письмо Талочкина Сокову]); но в начале 1990-х все это остается на уровне проектов. Именно поэтому галереи самостоятельно начинают собирать коллекции и архивы современного искусства.

В середине 1990-х в России практика коллекционирования и сохранения архивных материалов начинает приобретать системные черты: внутри художественных институций появляются специальные направления по документации современного искусства. В это время архивированием занимается Центр современного искусства им. Дж. Сороса, коллекция которого затем перешла фонду «Художественные проекты». В 2004 г. в составе Государственного центра современного искусства была открыта специализированная Медиатека, перед которой стояла задача сбора, систематизации, хранения и изучения документов по истории современного искусства в России и за рубежом [Медиатека]. В 2012 г. Музей современного искусства «Гараж» основал архив по истории российского современного искусства RAAN, в состав архива вошли не только документы московских институций и художников (в том числе и коллекции материалов фонда «Художественные проекты»), но также региональные художественные архивы и архивные коллекции документов по истории советского неофициального искусства Музея Зиммерли при Ратгерском университете и Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете [Сеть архивов российского искусства].

Архивные материалы стали основой ряда выставок-реконструкций, проведенных в 2010-2015 гг. фондом культуры «Екатерина» (см. подробнее, [Поле действия, Реконструкция, Реконструкция 2, В поле зрения]. К выставкам «Реконструкция» и «Реконструкция 2» был подготовлен одноименный каталог [Реконструкция. 1990-2000, 2013-2014], где была представлена документальная хроника событий, происходивших в галереях современного искусства в 1990-е гг., а также ряд аналитических статей, авторы которых рассуждают об экономических, социологических и концептуальных аспектах функционирования современного искусства.

Тремя годами позже вышел еще один сборник по институциональной истории российского искусства 1990-х «Открытие России». Сборник под редакцией Кейт Фаул и Рута Эдисона был сконцентрирован на интернациональных выставках и проектах, организованных в 1986-1996 гг. Помимо большого количества фотографий, фрагментов интервью и исследований о выставках, на страницах сборника также представлен «ряд документов, забытых или долгое время считавшихся утраченными» [Открытие России, 2016, с. 35].

Общим местом для каталога «Реконструкции» и сборника «Открытие России» является тяготение к документальности, то есть включение в статьи обширных цитат из источников или же непосредственная публикация архивных материалов. Кроме того, эти сборники носят скорее обобщающий характер, они описывают художественную ситуацию в целом, история отдельных институций и художественных объединений представлена в сборниках в достаточно сжатом виде. Кроме того, при подготовке сборников учитывались только материалы архивной коллекции RAAN, довольно обширная коллекция ГЦСИ об искусстве 1990-х осталась за рамками публикаций, так же как «за рамками исследования остались истории многих московских галерей и выставочных залов, в том числе и таких легендарных, закрывшихся и ныне действующих, как Центр современного искусства, “Московская палитра”, M’ARC, Today, Восточная галерея и многие другие» [Реконструкция. 1990-2000, ч. 1., 2013, с. 16].

ISSN 2227-6165

Истории одного из таких легендарных мест – Центру современного искусства на Якиманке (ЦСИ) – и посвящена данная статья. Основной акцент исследования сделан на архивных материалах из разных архивных коллекций. Наибольший комплекс материалов по истории ЦСИ представляет коллекция документов, которая была передана в Медиатеку ГЦСИ Леонидом Бажановым. Документы, которые сохранились в архиве Бажанова, в большей степени относятся к 1990-1992 гг., времени, когда Леонид Александрович был художественным руководителем ЦСИ. Архив ЦСИ, по всей видимости, не собирался систематически, так как в структуре ЦСИ не было специализированного структурного подразделения, которое бы занималось сохранением и систематизацией архивных документов, хотя первоначально такой замысел существовал [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 3]. Галереи, которые входили в состав ЦСИ, были фактически независимыми, поэтому вопросы документации собственной деятельности должны были решать самостоятельно. В настоящее время для исследователей доступны архивы трех галерей: галерея Гельмана [НА ГЦСИ. Ф. 6], галерея Школа [АМСИ Гараж. Фонд галереи Школа] и ТВ галерея [АМСИ Гараж. Фонд Нины Зарецкой…]. На основе анализа документов, которые входят в состав этих архивов, можно сказать, что далеко не всегда руководители галерей имели четкий план документации собственной деятельности. Большую часть архивов галерей составляют разрозненные фотографии, каталоги, приглашения, пресс-релизы, листовки, открытки, афиши, рецензии. Только комплексное привлечение всех доступных материалов позволяет провести анализ деятельности ЦСИ.

ЦСИ на Якиманке был официально открыт в 1990 г. Идею создания центра искусствоведу Леониду Александровичу Бажанову предложила известный бард Татьяна Никитина, которая в 1990-1991 гг. занимала должность начальника отдела культуры Октябрьского райисполкома города Москвы [Якиманка, 00.03.00-00.03.30]. Двумя годами ранее Бажанов выступил организатором одного из первых творческих объединений неофициальных художников – любительского общества «Эрмитаж». Принципы, на которых был создан «Эрмитаж» – «особое внимание к независимому отечественному искусству, сопряжение выставочной практики с аналитической, аккумуляция материалов по истории современного искусства, сотрудничество с западным художественным сообществом и прочее» [Бажанов, 2014, с. 85] – легли и в основу деятельности ЦСИ.

Целью ЦСИ была консолидация «работников всех видов искусств, объединенных идеей культурного диалога для решения проблем, стоящих перед нашей страной и человечеством» [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 1]. Позднее Бажанов вспоминал, что руководство ЦСИ хотело работать в разных направлениях достаточно в широком спектре от наивного искусства до концептуализма со всеми промежуточными, от визуального искусства до теории художественной культуры в целом, в форме выставок, проектов, в форме исследовательской деятельности, издания журнала и т.д.» [Якиманка, 00.02.12-00.02.30].

Деятельностью ЦСИ руководил координационный совет, в состав которого входили Л.А. Бажанов, Е.В. Барабанов, Л.А. Гуревич, С.Г. Джафорова, М.Э. Дмитриева, И.Б. Ефимович, В. Мизиано, В.Б. Поликарпов, И.А. Пронина, А.Г. Раппопорт., Д.В. Сарабьянов, А.А. Слюсарев, В.С. Турчин, М. Хазанов, М. Ямпольский [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 5]. Директором объединения назначили Александра Чекмарева, а художественным руководителем Леонида Бажанова. С 1992 года пост художественного руководителя занимал Виктор Мизиано.

ЦСИ выступил инициатором и учредителем целого ряда художественных галерей, которые существовали на его территории, образовывали так называемое «Сообщество Центра Современного искусства». По мысли организаторов, каждая галерея должна была иметь свою специализацию. По воспоминаниям одного из кураторов ЦСИ Владимира Левашова: «одна галерея должна была заниматься концептуальным искусством; другая – фотографией; третья – реализмом, <…>; четвертая – примитивом; пятая – экспериментальная галерея, ну и в центре этого созвездия – выставочный зал центра как общая площадка» [«В поле зрения»: Владимир Левашов]. Специализация галерей была обусловлена «как выработанными Центром моделями, так и личными пристрастиями и творческими интересами кураторов, арт-директоров галерей» [там же].

ISSN 2227-6165

Один раз в год галереи получали право сделать большую выставку в помещении самого ЦСИ, это помещение – бывший районный выставочный зал – первоначально было единственным пригодным пространством для проведения масштабных выставок. Дело в том, что комплекс зданий, в которых располагались галереи, не был предназначен для выставочной деятельности, в основном это были жилые помещения. Согласно договорам о долгосрочной аренде [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 14], ЦСИ был обязан провести отселение жильцов и приступить к реконструкции помещений за свой счет. Разработкой плана реконструкции зданий на Якиманке занимался Михаил Хазанов. Архитектор предложил выстроить галереи по принципу коммунальной квартиры, знаковая роль кухни коммуналки отводилась «поленовскому дворику», «в центре которого предполагалось построить модульную конструкцию, напоминающую гигантскую голубятню, для всевозможных проявлений жизни современного искусства и его представителей» [Коробьина, 2012]. К сожалению, план реконструкции осуществлен не был, и Хазанову пришлось приспосабливать существующие здания под выставочные залы. Увеличение выставочных площадей было осуществлено за счет перекрытия окон косыми стенками, это решение позволило разместить за перекрытиями запасники, а в середине располагались «темные с искусственным светом сложной формы» [Якиманка, 00.04.40-00.05.10] экспозиционные пространства.

Каждая из галерей, входивших в состав ЦСИ, достойна отдельного исследования, поэтому в рамках данной статьи представляется возможным лишь обозначить направления деятельности галерей и художников, выставки которых проходили в галереях. Изначально каждая галерея стремилась не выходить за рамки прописанных в пресс-релизах тем. Первые коллективные выставки можно считать программными, так как они были призваны не только презентовать художественные направления, но и очертить круг художников, с которыми работали галереи.

Одной из первых начала свою деятельность галерея «Школа» под руководством Ирины Меглинской (Пигановой). Любопытно, что галерея открылась выставкой «Реплика», на которой были установлены видеомониторы с фильмами Дзиги Вертова, фотографии из его фильма «Человек с киноаппаратом» и фотографии, сделанные Александром Родченко. По утверждению Ирины Меглинской, в выставочном пространстве были представлены не работы Вертова и Родченко, а реплики работ Вертова и Родченко [Реплика, 1990, с. 2-3]. Таким образом, выставка не носила ретроспективный характер, как могло показаться на первый взгляд, скорее она указывала на те направления, которые были интересны кураторам галереи – новаторский подход к фотографии и нетривиальные выставочные проекты. К сожалению, галерея просуществовала всего несколько лет, но за это время в галерее прошли выставки Марии Серебряковой [Мария Серебрякова, 1991], Алексея Шульгина [АМСИ Гараж, приглашение на выставку Алексея Шульгина], Юрия Бабича [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 47], Николая Селиванова [там же], Юрия Лейдермана [АМСИ Гараж, о выставке Юрия Лейдермана], Вадима Фишкина [АМСИ Гараж, приглашение на выставку Вадима Фишкина], Гора Чахала [АМСИ Гараж, видеодокументация персональной выставки Гора Чахала] и др.

Позднее, в 1992 году, под руководством двух фотографов-шестидесятников Александра Лапина и Сергея Гитмана была открыта еще одна галерея, специализирующаяся на фотографии – «Фотомост». Главный акцент галереи был сделан на экспонирование «так называемой чистой фотографии, которая избегает внефотографических средств выразительности» [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 46]. К сожалению, галерея провела всего несколько выставок и была закрыта.

В центре интересов галереи «I.0» была «традиция «московского концептуального искусства» и те художественные феномены, которые возникли при ее непосредственном влиянии в последние годы» [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 45]. Директором и куратором галереи был Владимир Левашов, коммерческим директором – Андрей Романов. Одной из первых выставок галереи была групповая выставка «Приватные занятия», которая объединила в одном выставочном пространстве концептуалистов разных поколений. Экспозиция расположилась в выставочном зале на Солянке. Выставка очертила круг художников галереи, в который вошли Юрий Альберт, Сергей Ануфриев,

ISSN 2227-6165

Дмитрий Гутов, Владислав Ефимов, Елена Елагина, Анатолий Журавлев, Константин Звездочетов, Лариса Звездочетова, Мария Константинова, Юрий Лейдерман, Игорь Макаревич, Андрей Монастырский, Антон Ольшванг, Павел Пепперштейн, Виктор Пивоваров, Мария Серебрякова, Надежда Столповская, Андрей Филиппов, Ольга Чернышева [Приватные занятия, 1991, с. 3]. Как и многие галереи ЦСИ, галерея закрылась в 1995 г.

Основной целью галереи «Дар» была поддержка наивного искусства, примитивизма и традиционных видов народного творчества. Директором галереи был Сергей Тарабаров, а куратором – Ксения Богемская. В 1992 г. открылась масштабная выставка наивного искусства «Сон золотой». На выставке были представлены работы Елены Волковой, Ивана Селиванова, Кати Медведевой, Павла Леонова, Стефании Базыленко, Михаила Ржанникова [АМСИ Гараж, приглашение на выставку «Сон золотой»] и др. Организаторы хотели показать все разнообразие русского наива. К сожалению, к моменту проведения выставки ремонт в помещении галереи «Дар» не был закончен, поэтому выставку разместили в залах Центра современного искусства. Это была первая в России концептуальная выставка наивных художников. Выставка «Сон золотой» во многом определила дальнейшую стратегию развития галереи. Здесь проходили как персональные выставки примитивистов (выставки Алексея Кондратенко [НА ГЦСИ. Ф. 8. Оп. 4. Диск № 1269], Михаила Ржанникова [там же], Елены Волковой [Приглашение на выставку Елены Волкововой], Павла Леонова [Павел Леонов, 1999] и др.), так и тематические концептуальные выставки, на которых работы наивных художников перемежались с творческими проектами современных художников (выставки «Русский деликатес» [НА ГЦСИ. Ф .1. Оп. 3. Д. 40], «ЯБЛочный день» [Парнов, 1999] и др.). В галерее выставляли не только живопись, но и скульптуру, произведения декоративно-прикладного искусства, мебель, предметы интерьера.

Галерея «Эрмитаж АТ» была своеобразным оммажем творческому объединению «Эрмитаж», которое создал Л.А. Бажанов. Согласно пресс-релизу основные интересы галереи были сосредоточены в области российского и зарубежного беспредметного искусства [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 44]. Директором выставочного пространства стала Таисия Бондарева, а куратором – Евгения Горчакова. Галерея провела персональные выставки Юрия Злотникова [там же], Олега Ланга [Олег Ланг, 2006, с. 577], Руслана Гудиева [АМСИ Гараж, буклет. Руслан Гудиев] и др.

У Леонида Бажанова были также планы создания экспериментальной площадки внутри ЦСИ. На первой ярмарке Арт-Миф в 1990 г. был показан проект некоммерческой Конгалереи, галерею представляли художники Гия Абрамишвили и Николай Панитков [ArtMifOne, 1990, с. 127]. Первоначальный замысел создания Конгалереи как поля чистого эксперимента не состоялся, в итоге в ЦСИ была образована Лаборатория под руководством Ирины Романовой. Главный акцент в работе Лаборатории был сделан на молодых кураторах и художниках. Здесь прошли выставки Анны Чижовой [АМСИ Гараж, приглашение на выставку А. Чижовой], Кирилла Орлова [АМСИ Гараж, листовка. Кирилл Орлов…], Юлии Кисиной [АМСИ Гараж, приглашение на выставку Ю. Кисиной] и др.

«Студия 20» делала ставку на художников, проявляющих «интерес к визуальной достоверности изображения» [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 41]. По мнению арт-критика Елены Курляндцевой, «галерея эта должна была стать и стала неким архаичным звеном в цепочке галерей Центра на Якиманке, поскольку занялась искусством, не модным в московской художественной среде, а именно традиционной живописью и графикой, заявив о вере в ценность произведения как такового» [Курляндцева, б.г., с. 20]. Директор галереи Татьяна Ростопчина и куратор Ирина Горлова проводили выставки российских современных художников и принимали участие в международных проектах. Вокруг галереи сложился круг художников, в число которых входили Нина Котел, Владимир Сальников, Валерий Орлов, Катя Ковалева, Людмила Митурич, Илья Пиганов [Арт-Миф-1993, 1993].

Архитектурная галерея была создана в ноябре 1991 года Ириной Коробьиной и занималась «презентацией достижений современного архитектурного творчества» [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 39].

ISSN 2227-6165

В галерее проходили не только выставки архитекторов – Игоря Пищукевича [там же], Евгения Асса [АМСИ Гараж, приглашение на выставку «Мой дорогой дом»], Михаила Хазанова [там же], но также художников – Валерия Кошлякова [Биография Валерия Кошлякова] – и скульпторов – Геннадия Воронова [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 39].

«Галерея Гельмана» – была одной из наиболее успешных галерей в составе ЦСИ. Главной художественной стратегией галереи была «эстетика участия в жизни». Гельман понимал это как программу «внедрения искусства в социальный контекст», который в 1990-е гг. был крайне разнообразным и неоднородным [Современное искусство..., 2007, с. 22]. За двадцать лет существования галереи было реализовано около 300 проектов. Галерея провела первые выставки Энди Уорхола и Йозефа Бойса в России, открыла для зрителей десятки новых художников. Среди художников галереи можно отметить Семена Агроскина, Андрея Басанца, Дмитрия Врубеля, Павла Керестея, Валерия Кошлякова, Бориса Лейкина, Павла Макова, Богдана Мамонова, Андрея Медведева, Александра Ройтбурда, Арсена Савадова, Юрия Сенченко, Владимира Ситникова, Авдея Тер-Оганяна, Юрия Хоровского [Арт-Миф-1993, 1993]. В 1993 г. галерея переехала в здание на Полянке, затем в здание на Винзаводе, где и просуществовала вплоть до 2012 г.

В 1990-е идея документации современного художественного процесса активно обсуждалась и воплощалась в жизнь. В июле 1992 года в пространстве ЦСИ под руководством Нины Зарецкой открылась видеостудия «TV галерея». В пресс-релизе видеостудии было обозначено три направления деятельности: создание телевизионной программы для канала «Авторское телевидение»; создание видеоархива культурной жизни страны и «поиск самостоятельных творческих возможностей в области видеоарта» [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 38]. Открытие ТВ галереи стало мощным импульсом для развития российского видеоарта. В ТВ галерее свои первые работы в этой области показали Владимир Сальников [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 38], Гия Ригвава [Ригвава, 1993], Кирилл Преображенский [Приглашение на выставку К. Преображенского «Вставка»] и др.

Специфика современного искусства диктовала свои правила, и галереи довольно быстро стали отказываться от первоначальных установок. Как пишет А. Ковалев, «изначально поставленные галереями ЦСИ “программы” стали мутировать и сливаться в единое целое» [Ковалев, 2013, с. 34]. Многие галереи проводили совместные выставки. Например, художник Александр Ройтбурд вспоминает, как в 1993 году была организована его персональная выставка «Портрет. Дамы. В белом»: выставка «проходила сразу в трех выставочных пространствах: у Левашова были показаны коллажи, у Гельмана – живопись, а у Иры Пигановой – ретушированные фотографии. Володя Левашов придумал делать буклет, разрезав его на три части – чтобы зритель мог получить буклет полностью, лишь посетив все три выставки» [Ройтбурд, 2007, с. 33-34].

Художники не хотели быть «закрепленными» за определенной галереей, поэтому они стремились «участвовать в максимально большем количестве проектов, предлагаемых максимально полярными друг другу тусовочными лидерами» [Мизиано, 2004, с. 23]. Это обстоятельство, по мнению Виктора Мизиано, является одной из характеристик *тусовки* – «формы самоорганизации художественной среды в ситуации отсутствия институций и государственного протекционизма». Хотя ЦСИ задумывался как одна из первых институций современного искусства, он в большей степени обладал именно характеристиками *тусовки*, нежели институции. Даже фактическое пренебрежение документацией собственной деятельности также свидетельствует о слабости внутриинституциональных связей. Эти связи также были плохо прочерчены на поле взаимодействия между художниками и кураторами. Примером этого могут служить различные мастерские, внутри которых проходили многочасовые обсуждения проблем современного искусства, а итогом деятельности мастерских стали выставочные проекты, которые воплотили в себе весь дисциплинарный кризис современного искусства.

Одной из первых весной 1993 года под руководством Владимира Левашова и Виктора Мизиано открылась Мастерская визуальной антропологии. Мастерская стала творческой площадкой для выработки возможных способов преодоления кризиса репрезентации, который активно

ISSN 2227-6165

дискутировался в художественной среде в начале 1990-х гг. Участники мастерской, а это были преимущественно художники, читали и обсуждали тексты, специально подобранные философом Валерием Подорогой, и представляли на его суд свои работы – рисунки, эскизы, заметки, фотографии. Первоначально в состав мастерской входили Александр Алексеев, Сергей Волков, Дмитрий Гутов, Татьяна Добер, Нина Котел, Владимир Куприянов, Юрий Лейдерман, Гия Ригвава, Владимир Сальников, Вадим Фишкин. Всего состоялось десять встреч, материалы встреч были показаны в рамках выставки, которая проходила в ЦСИ в мае 1994 г., несколько лет спустя материалы мастерской были изданы отдельным каталогом [Мастерская визуальной..., 2000]. Главной особенностью мастерской была ее нарочитая замкнутость: художники презентовали свои работы лишь в узком кругу участников мастерской, обсуждения также не выходили за пределы мастерской. В результате получалось, что «искусство теряло свою репрезентативную функцию, становясь формой дискурсивной практики, а философская мысль, отрекаясь от критической функции, становилась формой креативного действия» [Мизиано, 2003, с. 37].

Практически одновременно с Мастерской визуальной антропологии начала функционировать учебная по задачам и интерактивная по форме программа Мастерская кураторов. Программа обучения в Мастерской кураторов включала не только лекции, семинары, встречи с художниками, критиками и кураторами, но и «осуществление самостоятельных и совместных – с ведущими кураторами и художниками – творческих проектов» [Центр современного искусства приступает...]. 29 июня 1994 года состоялось открытие финального проекта Мастерской кураторов под названием «Escape или история о том, как Мастерская кураторов ЦСИ готовила выставку экспозиционных проектов А. Шульгина, О. Кулика, Ю. Лейдермана, Г. Литичевского, Д. Пригова и чем все это закончилось». В основе проекта лежала идея А. Шульгина, который предложил провести выставку «произведений московских художников различных поколений, использовавших в своем творчестве прием репродуцирования» [АМСИ Гараж, пресс-релиз. Escape]. Далее участники мастерской решили, что проблематика современного искусства не исчерпывается только репродуцированием и обратились к О. Кулику, Ю. Лейдерману, Г. Литичевскому, Д. Пригову с просьбой обозначить еще несколько актуальных проблем современного искусства. В итоге у выпускников оказалось пять выставочных проектов, но многие участники проектов стали отказываться от участия по разным соображениям, в итоге на выставке кураторы были вынуждены заменить многие произведения художников их техническими репродукциями. Таким образом, выпускной проект Мастерской кураторов стал «не панорамой актуальных тем, а историей исчезновения художественной реальности» [там же].

Главным свидетельством институционального кризиса, по мнению Мизиано, стал «Гамбургский проект». Весной 1993 г. ЦСИ был приглашен на Международную художественную ярмарку в Гамбурге. Перед Виктором Мизиано стояла задача представить ЦСИ на выставке художественными средствами. Мизиано подчеркивал, что ЦСИ был «хрупкой, лишенной экономической стабильности, социальной функции и поддержки» организацией, и использовать привычные художественные средства для репрезентации Центра было невозможно. Мизиано нашел следующий выход: он предложил кругу художников ЦСИ разработать выставочный проект вместе с куратором. Участниками проекта стали Дмитрий Гутов, Владимир Куприянов, Юрий Лейдерман, Анатолий Осмоловский, Илья Пиганов, Гия Ригвава, Алексей Шульгин, Владимир Фишкин. После нескольких месяцев обсуждения «Каждый из художников положил на небольшой стеклянный столик, вокруг которого как раз и велись многочасовые дебаты, по одному небольшому предмету, обладающему для них неким персональным символическим смыслом» [Мизиано, 2003]. Этот жест был началом экспозиционной фазы Гамбургского проекта. В последующие месяцы художники размещали в выставочном пространстве объекты и инсталляции, которые, по их мнению, были ремарками на объекты и инсталляционные конструкции других участников. В итоге выставка распространилась по четырем залам ЦСИ, приобрела характер коллективной инсталляции и завершилась 21 апреля 1994 г., так и не выйдя за пределы залов ЦСИ.

ISSN 2227-6165

Институциональная слабость ЦСИ проявлялась не только в специфических формах взаимодействия между художниками и кураторами, но и в отсутствии постоянного финансирования. Согласно уставу финансовые средства формировались в основном за счет выручки от реализации художественных проектов, спонсорской помощи и кредитов [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 8]. Действительно, многие проекты и галереи поддерживались спонсорами, нельзя сказать, что эта поддержка осуществлялась на регулярной основе. Многие амбициозные планы осуществить ЦСИ в полной мере не удалось именно по причине отсутствия финансовых средств. Например, одним из проектов ЦСИ было создание в 1991 году информационно-издательского агентства «Артограф», которое должно было издавать специализированные газеты и журналы по современному искусству [НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 50]. Согласно документам директором агентства числился Анатолий Киляков. Из архивных материалов также следует, что одним из проектов «Артографа» была Газета по современному искусству. Среди участников проекта были галерея современного искусства «Росарт» и ЦСИ. В редакционный совет входили Александр Шварц, Валерий Перфильев, Михаил Боде, Виктор Сукочев, Олег Головко, Александр Горшков, Леонид Бажанов и Валерий Турчин. По замыслу издателей четырехполосная газета о современном искусстве должна была выходить два раза в месяц общим тиражом 2500 экземпляров и распространяться через музеи, галереи и выставочные залы. Первый номер газеты «Вернисаж» вышел 20 сентября 1991 г. (числился он почему-то нулевым, [Вернисаж]). Издатели мыслили газету как «свободный канал информации по современному искусству, отслеживающий этапы художественного процесса: выставки, акции, возникающие в среде художников и критиков дискуссии и проекты, проблемы нарождающегося арт-рынка, включающие в себя практику галерей, ярмарок, вопросы вывоза произведений» [К читателям]. Газета просуществовала четыре месяца, затем была закрыта. К идее газеты о современном искусстве вернулись в 1993 г. и начали издавать Газету Центра Современного Искусства. Ответственным редактором газеты была Юлия Радошовецкая, в редакционную коллегию входили Марат Гельман, Владимир Левашов, Виктор Мизиано, Татьяна Плошко. В научном архиве ГЦСИ сохранилось два первых номера газеты, очевидно, что выпуск газеты также был прекращен из-за отсутствия должного финансирования.

В планах агентства также было издание одноименного цветного иллюстрированного журнала по вопросам современного искусства [Артограф]. Планировалось, что журнал будет выходить четыре раза в год: три раза на русском языке, один раз – на английском. Главным редактором журнала была театральный критик Татьяна Плошко. Первый и единственный номер журнала вышел в мае 1993 года. Как было указано в объявлении, размещенном на страницах Газеты Центра Современного искусства: «В розничную продажу журнал поступит в ограниченном количестве <…> большая часть тиража будет распродана за рубежом» [Объявления…]. По всей видимости, создатели журнала хотели сделать русский вариант знаменитого журнала о современном искусстве Flash Art, но, к сожалению, попытка оказалась не очень удачной.

Как и многие другие художественные периодические издания 1990-х гг., газеты и журналы, которые выпускались Артографом, оказались недолговечными. Изначальная установка на самоокупаемость таких изданий оказалась ошибочной, а поиски спонсоров не всегда были успешными. Единственным исключением является только «Художественный журнал», под редакцией Мизиано, который первое время также существовал в пространстве ЦСИ, но юридически к нему и к агентству Артограф не относился. Журнал неоднократно находился на грани выживания, но «в результате невероятных финансовых сальто-мортале» [Леденев, 2013] продолжает издаваться и в настоящее время.

Таким образом, желание институцианализировать художественную тусовку приводит к созданию эфемерной в организационном плане институции. Эта призрачность не мешает осуществлению большего числа замыслов, но становится непреодолимым препятствием при

ISSN 2227-6165

попытке реформирования Центра. В 1995 году ЦСИ объявляет о прекращении самостоятельной выставочной деятельности, обещая сконцентрироваться на проведении образовательных программ. Однако замыслы по продолжению деятельности ЦСИ сталкиваются не только с финансовыми трудностями, но и с новыми условиями аренды, на которых московское правительство готово предоставить комплекс зданий на Большой Якиманке. В итоге, большинство галерей, что обитали здесь прекращают свою работу навсегда, галерея Гельмана и «Дар» переезжают в здание на Большой Полянке, где на протяжении нескольких лет продолжают свою деятельность, а сам ЦСИ закрывается, оставив после себя несколько коробок архивных документов и видеозаписей и навсегда вписав себя в историю современного русского искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. [Объявления] // Газета Центра Современного Искусства. 1993. № 2. С. 6.
2. «В поле зрения»: Владимир Левашов // URL: http://artuzel.com/content/v-pole-zreniya-vladimir-levashov (дата обращения 13.07.2021)
3. Арт-Миф-93. Каталог. – Москва: [Б.и.], 1993.
4. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Буклет. Руслан Гудиев. Живопись. Графика // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E4722 (дата обращения 20.07.2021)
5. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Видеодокументация персональной выставки Гора Чахала «Вооружение глаза» // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/V10009 (дата обращения 20.07.2021)
6. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Листовка. Кирилл Орлов «Объект желания/Одиссея-10» // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E2293 (дата обращения 20.07.2021)
7. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). О выставке Юрия Лейдермана «Они будут первыми, кто станет четвертыми» // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D2393 (дата обращения 20.07.2021)
8. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Письмо Талочкина Котлярову (Толстому) от 7 апреля 1988 г. // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D10168 (дата обращения 20.07.2021)
9. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Письмо Талочкина Сокову от 28 июня 1987 г. // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D10100 (дата обращения 20.07.2021)
10. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Пресс-релиз. Escape. // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E2285 (дата обращения 20.07.2021)
11. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Приглашение на выставку «Мой дорогой дом» // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E6226 (дата обращения 20.07.2021)
12. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Приглашение на выставку «Сон золотой» // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E84 (дата обращения 20.07.2021)
13. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Приглашение на выставку А. Чижовой «Развоплощение» // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E145 (дата обращения 20.07.2021)
14. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Приглашение на выставку Алексея Шульгина «Кто я? Искусство выбора» // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E727 (дата обращения 20.07.2021)
15. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Приглашение на выставку Е. Волковой «Рыбы, птицы и звери...» // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E469 (дата обращения 20.07.2021)
16. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Приглашение на выставку К. Преображенского «Вставка» // URl: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E194 (дата обращения 20.07.2021)
17. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Приглашение на выставку Ю. Кисиной «За зеркалом» // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E440 (дата обращения 20.07.2021)
18. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Приглашение на открытие персональной выставки Вадима Фишкина // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E106 (дата обращения 20.07.2021)
19. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Фонд галереи Школа // URl: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/shkola-gallery-archive (дата обращения 22.07.2021)
20. Архив Музея Современного искусства «Гараж». (АМСИ Гараж). Фонд Нины Зарецкой (Арт Медиа ЦентрTV галерея) // URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/nina-zaretskaya-tv-gallery-archive (дата обращения 22.07.2021)
21. *Бажанов Л.А.* Восьмидесятые были полны отчаяния, но закладывали перспективы // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014. С. 78-91.

ISSN 2227-6165

22. Биография Валерия Кошлякова // URL: http://www.gif.ru/people/koshlyakov (дата обращения 20.07.2021)
23. В поле зрения. Эпизоды художественной жизни. 1986-1992. // URL: http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/2015/insight/ (дата обращения 13.07.2021)
24. Вернисаж. 1991. 20 сент. № 0.
25. К читателям // Вернисаж. 1991. 20 сент. № 0. С. 1.
26. *Коробьина И.* ЦСИ – 20 лет // URL: https://arch-museum.livejournal.com/67055.html (дата обращения 13.07.2021)
27. *Курляндцева Е.* Студия-20. Галерея // Ассоциация московских галерей. – Москва: Има-пресс. Б.г. С. 20.
28. Мария Серебрякова. Каталог выставки. – Москва: Школа, 1991.
29. Мастерская визуальной антропологии. 1993-1994. Документация проекта/ Проект документации. – Москва: Художественный журнал, 2000.
30. Медиатека // URL: https://pushkinmuseum.art/museum/branches/index.php?lang=ru#media (дата обращения 13.07.2021)
31. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ) Ф. 1. Оп. 3. Д. 1. Протокол учредительного собрания общественной организации «Центр современного искусства».
32. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 3. Планы структуры Центра современного искусства.
33. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 5. Список участников координационного совета ЦСИ.
34. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 8. Устав Центра современного искусства.
35. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 14. Договор о передаче ЦСИ в долгосрочную аренду отдельно стоящих зданий.
36. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп.3. Д. 38. ТВ Галерея. Пресс-релиз.
37. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 38. Приглашение на выставку В. Сальникова «Спасение пространств».
38. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 39. Архитектурная галерея. Пресс-релиз.
39. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 39. Приглашение на выставку «Египетские ночи».
40. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 40. Концепция выставки «Русский деликатес».
41. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д.41 Студия 20. Пресс-релиз.
42. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д.44 Эрмитаж АТ. Пресс-релиз.
43. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп.3. Д. 44. Приглашение. Юрий Злотников. Пространство. Цвет. Импульс.
44. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 45. Галерея «I.0». Пресс-релиз.
45. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 46. Галерея «Фотомост». Пресс-релиз.
46. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 47.Приглашение на выставку Николая Селиванова «Пурпурная пирамида».
47. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп. 3. Д. 47.Приглашение на выставку Юрия Бабича «Ковры».
48. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 1. Оп.3. Д. 50 Материалы информационного агентства «Артограф».
49. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф.6. Архив галереи Марата Гельмана.
50. Научный архив ГЦСИ в составе Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (НА ГЦСИ). Ф. 8. Оп. 4. Диск № 1269. Материалы галереи наивного искусства «Дар»; интервью с А. В. Кондратенко, интервью с М.А. Ржанниковым.
51. Олег Ланг. Живопись. – Москва: Издательство журнала «ДИ», 2006.

52. Павел Леонов. Я другой такой страны не знаю. – Москва: Дар, 1999.
53. *Парнов А.* Яблочный бум в наивном искусстве // Яблоко России. 1999. № 12 (46).
54. Поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст. 70-е-80-е гг. XX в. // URL: http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/2010/actfield/ (дата обращения 13.07.2021)
55. Приватные занятия. Каталог. – Москва: Б.И., 1991.
56. Реконструкция // URL: http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/2013/reconstruction/ (дата обращения 13.07.2021)
57. Реконструкция 2 // URL: http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/2014/reconstruction_2/ (дата обращения 13.07.2021)
58. Реплика. Каталог. – Москва: Школа, 1990.
59. *Ригвава Г.* Ты бессилен?! или в общем-то все не так уж плохо // Газета Центра современного искусства. 1993. № 2. С. 3.
60. *Ройтбурд А.* Гельман и его галерея // К 15-летию Галереи М. Гельмана. Каталог. – Москва: Б.и. 2007. С. 24-35.
61. Сеть архивов российского искусства // URL: https://russianartarchive.net/ru (дата обращения 13.07.2021)
62. Современное искусство как способ изменить судьбу. Создание галереи и первые годы ее деятельности. (Интервью с Маратом Гельманом) // К 15-летию Галереи М. Гельмана. Каталог. – Москва: Б.и. 2007.
63. Центр современного искусства приступает к осуществлению учебно-творческой программы Мастерская кураторов // Газета Центра Современного Искусства. 1993. № 2. С. 6.
64. Якиманка.90е. [Видеозапись]: документальный фильм / реж. А. Сильвестров. – Москва: Фонд Арт-Проект, 2012. – 53 мин.
65. Archives. MoMA // URL: https://www.moma.org/research-and-learning/archives/ (дата обращения 13.07.2021)
66. Artograph. Иллюстрированный журнал по вопросам современного искусства. 1993. № 1.
67. ArtOneMif. Идеальный проект советского художественного рынка. 18-28.X/1990. – Stourbridge: Storm Publishing Company Ltd.
68. Tate Archive // URL: https://www.tate.org.uk/art/archive (дата обращения 13.07.2021)
69. The Kandinsky Library. Centre Pompidou // URL: https://www.centrepompidou.fr/en/collections/the-kandinsky-library (дата обращения 13.07.2021)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гордеева И.А., Заславская О.В.* Хиппи бросают вызов историкам: современные проблемы собирания и публикации документов по истории новых социальных движений // Вестник РГГУ. Серия: документоведение и архивоведение. Информатика. Защита информации и информационная безопасность. 2016. Т. 4. № 6. С. 61-78.
2. *Ковалев А.* Инсталлирование девяностых // Реконструкция. 1990-2000. Ч. 1. – Москва: Арт Гид, 2013. – С. 18-39.
3. *Леденев В.* «Это был журнал, который делался изнутри и процесс генерировал» // URL: https://www.colta.ru/articles/art/952-eto-byl-zhurnal-kotoryy-delalsya-iznutri-protsessa-i-protsess-generiroval (дата обращения 20.07.2021)
4. *Мизиано В.* «Гамбургский проект»: прощание с дисциплиной // Художественный журнал. 2003. № 48-49. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/71/article/1531 (дата обращения 16.12.2020)
5. *Мизиано В.* Культурные противоречия тусовки // *Мизиано В.* "Другой" и разные. – Москва: Новое литературно обозрение, 2004. – С. 15-42.
6. Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986-1996. – Москва: Арт Гид, 2016.
7. Реконструкция. 1990-2000. Ч. 1. – Москва: Арт Гид, 2013.
8. Реконструкция. 1990-2000. Ч. 2. – Москва: Арт Гид, 2014.

SOURCES

1. [Ob"yavleniya] [Advertisment]. *Gazeta Centra Sovremennogo Iskusstva* [The Newspaper of the Centre for contemporary Arts]. 1993, no. 2, p. 6. (in Russ.)
2. "*V pole zreniya": Vladimir Levashov* [In sight: Vladimir Levashov]. URL: http://artuzel.com/content/v-pole-zreniya-vladimir-levashov (accessed 13.07.2021) (in Russ.)
3. *Archives. MoMA* // URL: https://www.moma.org/research-and-learning/archives/ (data obrashcheniya 13.07.2021) (in Russ.)
4. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Buklet. Ruslan Gudiev. Zhivopis'. Grafika* [Garage Museum of Contemporary Art. Booklet. Ruslan Gudiev. Painting. Graphics]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E4722 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
5. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Listovka. Kirill Orlov «Ob"ekt zhelaniya/Odisseya-10»* [Garage Museum of Contemporary Art. Leaflet. Kirill Orlov. The object of desire/ Odysseum-10]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E2293 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

6. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). O vystavke YUriya Lejdermana «Oni budut pervymi, kto stanet chetvertymi»* [Garage Museum of Contemporary Art. About Yuiry Leiderman's exhibition "They were first who will be the fourth"]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D2393 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
7. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Pis'mo Talochkina Kotlyarovu (Tolstomu) ot 7 aprelya 1988 g*. [Garage Museum of Contemporary Art. Talochkin's letter to Kotlyarov. 7 april 1988]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D10168 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
8. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Pis'mo Talochkina Sokovu ot 28 iyunya 1987 g*. [Garage Museum of Contemporary Art. Talochkin's letter to Sokov. 28 June 1987]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D10100 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
9. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Press-reliz. Escape*. [Garage Museum of Contemporary Art. Press-release. Escape]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E2285 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
10. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Priglashenie na vystavku «Moj dorogoj dom»* [Garage Museum of Contemporary Art. Invitation to the exhibition "My dear home"]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E6226 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
11. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Priglashenie na vystavku «Son zolotoj»* [Garage Museum of Contemporary Art. Invitation to the exhibition "Golden dream"]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E84 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
12. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Priglashenie na vystavku A. Chizhovoj «Razvoploshchenie»* [Garage Museum of Contemporary Art. Invitation to the A. Chizhova's Exhibition "Desembodiment"]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E145 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
13. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Priglashenie na vystavku Alekseya SHul'gina «Kto ya? Iskusstvo vybora»* [Garage Museum of Contemporary Art. Invitation to the A. Shulgin's exhibition "Who I am? The art of choise"]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E727 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
14. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Priglashenie na vystavku E. Volkovoj «Ryby, pticy i zveri…»* [Garage Museum of Contemporary Art. Invitation to the E. Volkova's exhibition "Fish, birds, animals…"]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E469 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
15. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Priglashenie na vystavku K. Preobrazhenskogo «Vstavka»* [Garage Museum of Contemporary Art. Invitation to the K. Preobrazhensky's exhibition "Insert"]. URl: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E194 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
16. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Priglashenie na vystavku YU. Kisinoj «Za zerkalom»* [Garage Museum of Contemporary Art. Invitation to the Yu. Kisina's exhibition "Behind the mirror." URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E440 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
17. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Priglashenie na vystavky Vadima Fishkina* [Garage Museum of Contemporary Art. Invitation to the V. Fishkin's exhibition]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E106 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
18. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh). Videodokumentaciya personal'noj vystavki Gora Chahala «Vooruzhenie glaza»* [Garage Museum of Contemporary Art. Video of Gor Chahal's exhibition "Arming the eyes"]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/V10009 (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
19. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh).Fond galerei Schkola* [Garage Museum of Contemporary Art. Fund of School gallery]. https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/shkola-gallery-archive (accessed 22.07.2021) (in Russ.)
20. *Arhiv Muzeya Sovremennogo iskusstva «Garazh». (AMSI Garazh. Fond Niny Zareckoi (Art media centr TV galereya)* [Garage Museum of Contemporary Art. NanaZareckaya's fund (Art Media Center TV gallery)]. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/nina-zaretskaya-tv-gallery-archive (accessed 22.07.2021) (in Russ.)
21. *Art-Mif-93. Katalog*. [Art-Mif-93. Catalog]. Moscow, 1993. (in Russ.)
22. *ArtMifOne. Ideal'nyj proekt sovetskogo hudozhestvennogo rynka. 18-28.X/1990* [ArtMifOne, The ideal project of the soviet art market. 18-28.X/1990]. Stourbridge, 1991. (in Russ.)
23. *Artograph. Illyustrirovannyj zhurnal po voprosam sovremennogo iskusstva* [Artograph. Illustrated magazine on the problems of contemporary art]. 1993, no. 1. (in Russ.)
24. Bazhanov L.A. "Vos'midesyatye byli polny otchayaniya, no zakladyvali perspektivy" [The eighties were full of despair but laid down prospects]. *Perelomnye vos'midesyatye v neoficial'nom iskusstve SSSR* [The turning point of the eighties in the soviet underground art]. Moscow, 2014, pp. 78-91. (in Russ.)

25. *Biografiya Valeriya Koshlyakova* [Valery Koshlyakov's biography]. URL: http://www.gif.ru/people/koshlyakov (accessed 20.07.2021) (in Russ.)
26. "Centr sovremennogo iskusstva pristupaet k osushchestvleniyu uchebno-tvorcheskoj programmy Masterskaya kuratorov" [The Center of contemporary Art starts the implementation of the educational and creative program of the curators ' workshop]. *Gazeta Centra Sovremennogo Iskusstva* [The newspaper of the Centre for contemporary art]. 1993, no 2, p. 6. (in Russ.)
27. "K chitatelyam" [To the readers]. *Vernisazh* [Vernissage]. 1991, no. 0, p. 1. (in Russ.)
28. Korob'ina I. *CSI – 20 let* [CSI – 20 years]. URL: https://arch-museum.livejournal.com/67055.html (accessed 13.07.2021) (in Russ.)
29. Kurlyandceva E. "Studiya-20. Galereya" [Studio 20. Gallery]. *Associaciya moskovskih galerej* [Assocoation of the Moscow galleries]. Moscow. P. 20. (in Russ.)
30. *Mariya Serebryakova. Katalog vystavki.* [Mariya Serebryakova. Exhibition catalogue]. Moscow, 1991. (in Russ.)
31. *Masterskaya vizual'noj antropologii. 1993-1994. Dokumentaciya proekta/Proekt dokumentacii.* [Visual anthropology workshop. 1993-1994. Project Documentation]. Moscow, 2000. (in Russ.)
32. *Mediateka* [Media library]. URL: https://pushkinmuseum.art/museum/branches/index.php?lang=ru#media (accessed 13.07.2021) (in Russ.)
33. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI) F. 1. Op. 3. D. 1. Protokol uchreditel'nogo sobraniya obshchestvennoj organizacii «Centr sovremennogo iskusstva»* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 1. Protocol of the constituent assembly of the public organization] (in Russ.)
34. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 3. Plany struktury Centra sovremennogo iskusstva* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 3 Plans of the structure of the Center for contemporary art] (in Russ.)
35. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 5. Spisok uchastnikov koordinacionnogo soveta CSI* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 5 The list of the participants of the Coordinating Council of CSI] (in Russ.)
36. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 8. Ustav Centra sovremennogo iskusstva* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 8 Articles of Assocoation of CSI] (in Russ.)
37. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 14. Dogovor o peredache CSI v dolgosrochnuyu arendu otdel'no stoyashchih zdanij* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 14 Agreement on the transfer of detached buildings for long term lease] (in Russ.)
38. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op.3. D. 38. TV Galereya. Press-reliz* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 38 TV Gallery. Press release] (in Russ.)
39. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 38. Priglashenie na vystavku V. Sal'nikova «Spasenie prostranstv»* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 38 Invitation to the Salnikov's exhibition "Saving Spaces"] (in Russ.)
40. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 39. Arhitekturnaya galereya. Press-reliz* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 39. Architecture Gallery. Press-reliase] (in Russ.)
41. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 39. Priglashenie na vystavku «Egipetskie nochi»* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 39 Invitation to the exhibition "Egypt nights"] (in Russ.)
42. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 40. Koncepciya vystavki «Russkij delikates»* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 40 The conception of the exhibition "Russian dekicacy"] (in Russ.)
43. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D.41 Studiya 20. Press-reliz* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 41 Studio 20. Press release] (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

44. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D.44 Ermitazh AT. Press-reliz* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 44 Hermitage AT. Press release] (in Russ.)
45. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op.3. D. 44. Priglashenie. YUrij Zlotnikov. Prostranstvo. Cvet. Impul's* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 44 Invitation to Zlotnikov's exhibition "Space. Colour. Pulse"] (in Russ.)
46. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 45. Galereya «I.o». Press-reliz* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 45. Gallery "I.o" Press release] (in Russ.)
47. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 46. Galereya «Fotomost». Press-reliz* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 46 Gallery Fotomost. Press-relese] (in Russ.)
48. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D.47 Priglashenie na vystavku Nikolaya Selivanova «Purpurnaya piramida»* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage 46 Invitation to the Nicolay Selivanov's exhibition "The purple Pyramid"] (in Russ.)
49. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op. 3. D. 47Priglashenie na vystavku YUriya Babicha «Kovry»* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage Invitation to the Babich's exhibition "The carpets"] (in Russ.)
50. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 1. Op.3. D.50 . Materialy informacionnogo agentstva «Artograf»* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 1, inventory 3, unit storage The materials of the information agency Artograph] (in Russ.)
51. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 6. Fond galerei Marata Guelmana* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 6.Fund of Marat Guelman's gallery] (in Russ.)
52. *Nauchnyj arhiv GCSI v sostave Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina (NA GCSI). F. 8. Op. 4. Disk № 1269. Materialy galerei naivnogo iskusstva «Dar»; interv'yu s A. V. Kondratenko, interv'yu s M.A. Rzhannikovym* [Scientific Archive of the state Centre for Contemporary Art as part of the Pushkin state Museum of Fine Art Fund 8, inventory 4, disk 1269 Materials of the gallery of the naïve art "Insight"; Kondratenko's interview; Rzhannikov's interview] (in Russ.)
53. *Oleg Lang. Zhivopis'.* [Oleg Lang. Painting]. Moscow, 2006. (in Russ.)
54. Parnov A. "Yablochnyj bum v naivnom iskusstve" [Naïve boom in the naïve art]. *Yabloko. Russia.* 1999, no. 12 (46). (in Russ.)
55. *Pavel Leonov. Ya drugoj takoj strany ne znayu.* [Pavel Leonov. I don't know any other contry like this] Moscow, 1999. (in Russ.)
56. *Pole dejstviya. Moskovskaya konceptual'naya shkola i ee kontekst. 70-e-80-e gg. XX v.* [The field of action. Moscow conceptual school and its context. 70-80 XX]. URL: http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/2010/actfield/ (accessed 13.07.2021) (in Russ.)
57. *Privatnye zanyatiya. Katalog*. [Private actions. Catalogue]. Moscow, 1991.
58. *Rekonstrukciya* [Reconstruction]. URL: http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/2013/reconstruction/ (accessed 13.07.2021) (in Russ.)
59. *Rekonstrukciya 2* [Reconstruction 2]. URL: http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/2014/reconstruction_2/ (accessed 13.07.2021) (in Russ.)
60. *Replika. Katalog*. [Replica. Catalogue]. Moscow, 1990. (in Russ.)
61. Rigvava G. "Ty bessilen?! ili v obshchem-to vse ne tak uzh ploho" [Are you powerless? or in general, everything is not so bad]. *Gazeta Centra Sovremennogo Iskusstva* [The Newspaper of the Centre for Contemporary Art]. 1993, no 2, p. 3. (in Russ.)
62. Rojtburd A. "Gel'man i ego galereya" [Galman and his gallery]. *K 15-letiyu Galerei M. Gel'mana Katalog* [To the 15th Anniversary of the Guelman gallery. Catalogue]. Moscow, 2007. Pp. 24-35. (in Russ.)
63. *Set' arhivov rossijskogo iskusstva* [Russian art achieves network]. URL: https://russianartarchive.net/ru (accessed 13.07.2021) (in Russ.)
64. "Sovremennoe iskusstvo kak sposob izmenit' sud'bu. Sozdanie galerei i pervye gody ee deyatel'nosti. (Interv'yu s Maratom Gel'manom)" [The contemporary art as a way to change ones life (Marat Guelman's Interview)]. *K 15-letiyu Galerei M. Gel'mana. Katalog*. [To the 15th Anniversary of the Guelman gallery. Catalogue]. Moscow, 2007. (in Russ.)

65. *Tate Archive*. URL: https://www.tate.org.uk/art/archive (data obrashcheniya 13.07.2021)

66. *The Kandinsky Library. Centre Pompidou*. URL: https://www.centrepompidou.fr/en/collections/the-kandinsky-library (data obrashcheniya 13.07.2021)

67. *V pole zreniya. Epizody hudozhestvennoj zhizni. 1986-1992* [In sight. The episodes of the art life. 1986-1992.]. URL: http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/2015/insight/ (accessed 13.07.2021) (in Russ.)

68. *Vernisazh* [Vernissage]. 1991, no. 0. (in Russ.)

69. *Yakimanka 90e* [Yakimanka. 90th]. Documentary film. Prod. A. Silverstov. Moscow, Fund Art-Project, 2012. 53 min. (in Russ.)

REFERENCES

1. Gordeeva I.A., Zaslavskaya O.V. “Hippi brosayut vyzov istorikam: sovremennye problemy sobiraniya i publikacii dokumentov po istorii novyh social'nyh dvizhenij” [Hippies challenge Historians: Modern problems of collecting and publishing documents on the history of new social movements]. *Vestnik RGGU. Seriya: dokumentovedenie i arhivovedenie. Informatika. Zashchita informacii i informacionnaya bezopasnost'* [Bulletin of the Russian State University. Series: documentary and archival studies. Computer science. Information protection and information security]. 2016, vol. 4, no 6, pp. 61-78. (in Russ.)

2. Kovalev A. “Installirovanie devyanostyh” [Installing the nineties]. *Rekonstrukciya. 1990-2000*. [Reconstruction. 1990-2000]. Part 1. Msocow, Art Gid, 2013. Pp. 18-39. (in Russ.)

3. Ledenev V. “Eto byl zhurnal, kotoryj delalsya iznutri i process generiroval” [It was a magazine that was made from the inside and generated the process]. URL: *https://www.colta.ru/articles/art/952-eto-byl-zhurnal-kotoryy-delalsya-iznutri-protsessa-i-protsess-generiroval* (accessed 20.07.2021) (in Russ.)

4. Miziano V. “"Gamburgskij proekt": proshchanie s disciplinoj” [The Hamburg project. farewell to discipline]. *Hudozhestvennyj zhurnal* [Art magazine]. 2003, no. 48-49. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/71/article/1531 (accessed 16.12.2020) (in Russ.)

5. Miziano V. “Kul'turnye protivorechiya tusovki” [The cultural ambivalence of tusovka]. Miziano V. *“Drugoj” i raznye*. [Other and different]. Moscow, Novoe literaturno obozrenie, 2004. Pp. 15-42. (in Russ.)

6. *Otkrytie Rossii. Desyatiletie novogo internacionala: 1986-1996* [The opening of Russia. The decade of the new international]. Moscow, Art Gid, 2016. (in Russ.)

7. *Rekonstrukciya. 1990-2000. Ch. 1.*[Reconstruction. 1990-2000. Part 1]. Moscow, Art Gid, 2013. (in Russ.)

8. *Rekonstrukciya. 1990-2000. Ch. 2.* [Reconstruction. 1990-2000. Part 2]. Moscow, Art Gid, 2014. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.036
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-96-105

Елизавета Олеговна Кузина
Elizaveta Olegovna Kuzina
стажер-исследователь, Российский университет дружбы народов
research intern, RUDN University
младший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания
junior researcher, State Institute for Art Studies
asilandco@yahoo.com

ИНДИЙСКИЙ МОДЕРНИЗМ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ТЕОРИИ: ГИБРИДНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ИСКУССТВЕ Ф.Н. СУЗЫ (1924-2002)*

INDIAN MODERNISM IN POSTCOLONIAL PERSPECTIVE: HYBRID IMAGERY IN F.N. SOUZA'S ART (1924-2002)

В статье совершена попытка проанализировать творчество Фрэнсиса Ньютона Сузы, художника португало-индийского происхождения, через призму постколониальной теории, особенно понятия *гибридности (hybridity)*. Суза создает специфическую образность, существующую на границе индийской культуры и европейской. *Переписывая* произведения известных европейских художников, переосмысляя знаменитые композиции Тициана, Пикассо, а также некоторых своих современников (Фрэнсиса Бэкона), Суза внедряет в них новые черты, призванные обнаружить в старом нарративе *Другого*. Мрачная цветовая палитра, монструозные фигуры и лица, агрессивная чувственность – все это характеризует работы Сузы, появившиеся из столкновения с европейской культурой, в то время как об индийской традиции в творчестве Сузы напоминают неизменно повторяющиеся женские образы, отсылающие к образам апсар, индийских небесных музыкантов, или якшинь, древних духов леса.

Ключевые слова: Фрэнсис Ньютон Суза, индийский модернизм, постколониальные исследования, гибридность, переписывание, третье пространство

Для цитирования: *Кузина Е.О.* Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории: гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924-2002) // Артикульт. 2021. №3(43). С. 96-105. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-96-105

An attempt to analyze the oeuvre of Indian-Portuguese artist Francis Newton Souza is made in this paper, adopting postcolonial theory, especially the concept of *'hybridity'*. Souza creates his special imagery, existing on the border of Indian and European cultures. *Re-writing* works by well-known European artists, reconsidering compositions by Titian, Picasso as well as some of his contemporaries (Francis Bacon), Souza implicates new traits, designed to discover figure of the *Other*. Dark color palette, monstrous forms and faces, aggressive sensuality – all these characterize those works by Souza, emerged from the clash of Indian culture and European, on Indian culture, at the same, time reminds repeatedly emerging in Souza's oeuvre feminine images, referring to images of apsaras, Indian celestial musicians, or yakshinis, ancient nature spirits of forests.

Keywords: Souza, Indian Modern Art, postcolonial studies, hybridity, re-writing, third space

For citation: Kuzina E.O. "Indian Modernism in postcolonial perspective: hybrid imagery in F.N. Souza's art (1924-2002)." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 96-105. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-96-105

Индийская культура с момента обретения независимости в 1947 году обычно рассматривается как центральный пример постколониального состояния, во многом благодаря Гаятри Чакраворти Спивак, американскому философу индийского происхождения, предложившей пересмотр европейской философии на основе метода деконструкции, восходящего к работам Жака Деррида (Спивак перевела на английский одну из его центральных работ – «О грамматологии») [Derrida, 1976]. Она и другие классики постколониализма анализировали в основном литературный материал (например, произведения Джозефа Конрада), но инструментарий, разработанный ими, допускает также осмысление неевропейской истории изобразительного искусства, не становившейся предметом их специального интереса. Такие понятия этой теории, как «инаковость» (*otherness*), «переписывание» (*re-writing*), «третье пространство» (*third space*) и «гибридность» (*hybridity*),

© Кузина Е.О., 2021

* Работа подготовлена в рамках Соглашения между Министерством науки и высшего образования РФ и РУДН № 075-15-2021-603 «Разработка методологии и интеллектуальной базы нового поколения по изучению индийской философии в ее соотношении с другими ведущими философскими традициями Евразии.

ISSN 2227-6165

применимы и к исследованию индийского модернизма, что успешно продемонстрировала Реббека Браун на материале визуальной культуры современной Индии [Brown, 2008; 2009].

Настоящая статья посвящена поиску методологии, позволяющей рассматривать индийское изобразительное искусство второй половины XX века, другими словами, в ней тестируется постколониальный словарь. По мнению как отечественных исследователей старшего поколения (И.И. Шептуновой), так и зарубежных специалистов (Я. Дальмиа), такое искусство ставит перед собой как минимум две задачи – с одной стороны, поиск идентичности и ее культурных оснований, с другой, – поиск выхода в глобальный модернистский проект [Шептунова, 2016; Dalmia, 2001]. В русскоязычной науке эта проблема обычно фигурировала как «проблема традиции и новаторства». Постколониальная оптика предлагает посмотреть на эту двойственность посредством более детализированного устройства, позволяющего снять культурные установки, и включиться в контекст исследуемого материала через диалогическую концепцию *я – Другой*. А также поставить следующий вопрос: можно ли сказать, что созданное на территории пересечения культуры страны-гегемона и местного контекста искусство, технически ориентирующееся на европейскую элиту, бессознательно следует европоцентристским идеям или же оно принципиально *гибридно*? В этой статье я ставлю вопрос о продуктивности и необходимости использования постколониальной оптики для анализа индийского модернизма.

Итак, постколониальная теория – это аппарат, вошедший в отечественное искусствоведение сравнительно недавно, структурно объединяющий весь массив постколониальных исследований[1] и радикально критикующий колониализм. Эта теория была разработана двумя поколениями авторов. К первому относятся Франц Фанон и Эдвард Саид [Fanon, 1986; Саид, 2006], считающиеся ее основоположниками, а ко второму – Хоми Баба и Гаятри Чакраворти Спивак, развивавшие философские импликации этой теории [Баба, 2005; Spivak, 1988].

Если основной тезис Спивак: «Угнетенные не могут говорить» (потому что их речь всегда опосредована культурой-гегемоном), то Хоми Баба противоположным образом смотрит на эту ситуацию: говорить они могут, но их «речь» обладает особыми признаками, помещающими их в промежуточное *третье пространство*, которое разрушает представление о четкой и неизменной идентичности, призывая анализировать культурные различия внутри самого постколониального субъекта [Баба, 2005].

Качественное взаимовлияние различных, подчас антагонистических культур внутри такого субъекта концентрируется в идее *гибридизации,* которой отводится основное внимание постколониального анализа. В целом, эта концепция постулирует изменение отношений между *центром* и *периферией*, помещая в фокус внимания *зоны пересечения, края и границы*. С точки зрения этой концепции существует особая, *гибридная субъективность,* проницаемая для различных влияний и в силу этого амбивалентная. Наиболее последовательно представления о такой субъективности развивал Хоми Баба. Согласно Хоми Бабе, «идентификация субъекта культурного дискурса является диалогической <…> Она конституируется через *locus* Другого, и это значит, с одной стороны, что объект идентификации амбивалентен, а с другой стороны, <…> что акт идентификации никогда не является чистым или целостным, но всегда конституируется в процессе замены, смещения или проецирования» [Баба, 2005, с. 105]. Иными словами, такой субъект всегда осознает и понимает себя через призму Другого, но при этом сам не может стать этим Другим, в силу чего в самом процессе идентификации возникают постоянные колебания и смещения.

Так, предполагается, что в искусствоведении понятие *гибридная субъективность* может способствовать более тонкому анализу модернистской образности и, возможно, улавливанию той

[1] Постколониальные исследования (*postcolonial studies*) – это корпус академических исследований, анализирующих и переосмысляющих значение культурного наследия эпохи колониализма (литературы, музыкального и изобразительного искусства). Эти исследования стремятся отфильтровать этот материал, выявляя того *Другого*, или подавленного колониальной экспансией актора, обладающего «постколониальной субъективностью» и выявить его особенную организацию. Достаточно подробный список литературы по этому вопросу собран здесь: Бахманн-Медик, 2017.

ISSN 2227-6165

стилевой и художественной разнородности, которая создает своего рода «вибрацию», свидетельствующую об отсутствии идентичности.

Такого эффекта «обнуления» добивается в своем творчестве Фрэнсис Суза не только посредством разнообразных отсылок, смещающих центральное положение какого-либо одного из вовлекаемых им образов, но и намеренным столкновением стереотипического с новым содержанием: нарушая иерархичность или пытаясь обнаружить в ней Другого.

Фрэнсис Ньютон Суза (1924–2002) считается одной из центральных фигур бомбейского модернизма, хотя большую часть своей карьеры он провел в Лондоне (1950-е) и Нью-Йорке (с 1967), где его воспринимали как «индийского художника». Я думаю, что его творчество особым образом прочитывается через постколониальную оптику: прозрачной становится его ирония, эстетическим выражением которой является специфическая грубость живописного языка, образы искажения и ужаса.

Художник Суза сложился под влиянием неклассического метода в обучении, которое возникло в школе «Джей Джей» в Бомбее в 1940-е. По воспоминаниям одного из известных бомбейских модернистов, коллеги и друга Сузы, Сайеда Хайдера Разы, их наставник художник Лангхаммер учил их создавать собственное произведение на основе различных визуальных систем, впитанных во время практики одновременного восприятия изображений итальянского, испанского и Северного Возрождения, импрессионизма и других модернистских направлений, а также миниатюрного искусства персидских, раджпутских и могольских школ. Сопоставление произведений разных эпох друг с другом, с одной стороны, позволяло отстраниться от сюжетной составляющей и сконцентрироваться на непосредственном восприятии, а с другой, отказаться от идеи стиля, как единого и вытесняющего чуждые ему элементы – главного оппонента модернизма. Такой, *гибридный*, способ восприятия мирового искусства в художественной практике воплощался в виде синтеза не связанных друг с другом частей, когда локальная традиция преображалась, превращаясь в набор разрозненных символов и знаков, и одновременно деконструировалась посредством модернистского художественного языка, позволяющего объединять эти символы и знаки в новую целостность.

Тем не менее субъективность Сузы можно рассматривать как гибридную не только в силу усвоения им синтетического модернистского тренда, но и потому что он был наследником гоанской католической культуры, с ее необычайно эклектичным европейско-индийским искусством. Художник родился в Салигао, в христианской семье, и его ранний интерес к рисованию соединился с восприятием католического церковного убранства и ритуала (об этом он пишет в своем автобиографическом эссе). Благодаря этому его зрелое творчество оказалось в значительно большей мере ориентированным на западный мир, чем творчество других индийских художников. Суза провел жизнь, перемещаясь между разными городами Индии и европейского мира, адаптируясь к местному культурному контексту. Это сделало его искусство в большей степени открытым постколониальной проблематике, предполагающей одновременную принадлежность к культуре бывшей колонии и разрыв с ней.

Это особое состояние пребывания как бы на границе проявлялось далеко не только в биографии художника, но и в его творчестве, значительное место в котором занимали опыты по переосмыслению и «пересозданию» как западного искусства, так и вновь открытого европейцами живописного наследия буддийской Индии (в частности, росписей Аджанты) и индуистской скульптуры (в Кхаджурахо и Эллоре).

Одним из примеров гибридизации может послужить серия работ Сузы, созданная им в конце 1940-х начале 1950-х годов в Бомбее, когда он работал с Макбулом Фидой Хусейном, упоминаемым ранее Разой и другими своими соратниками, сегодня – известными индийскими художниками. Индийская скульптура для Сузы является образцом лепки женской фигуры, которую он претворяет в живописи с помощью двух цветов, как например, в «Ревнивом любовнике»[2] женская фигура

2 *Ф.Н. Суза*. Ревнивый любовник, 1949, масло на доске, 90 x 60 см. Частная коллекция. См. репродукцию: Kurtha, 2006: p. 108.

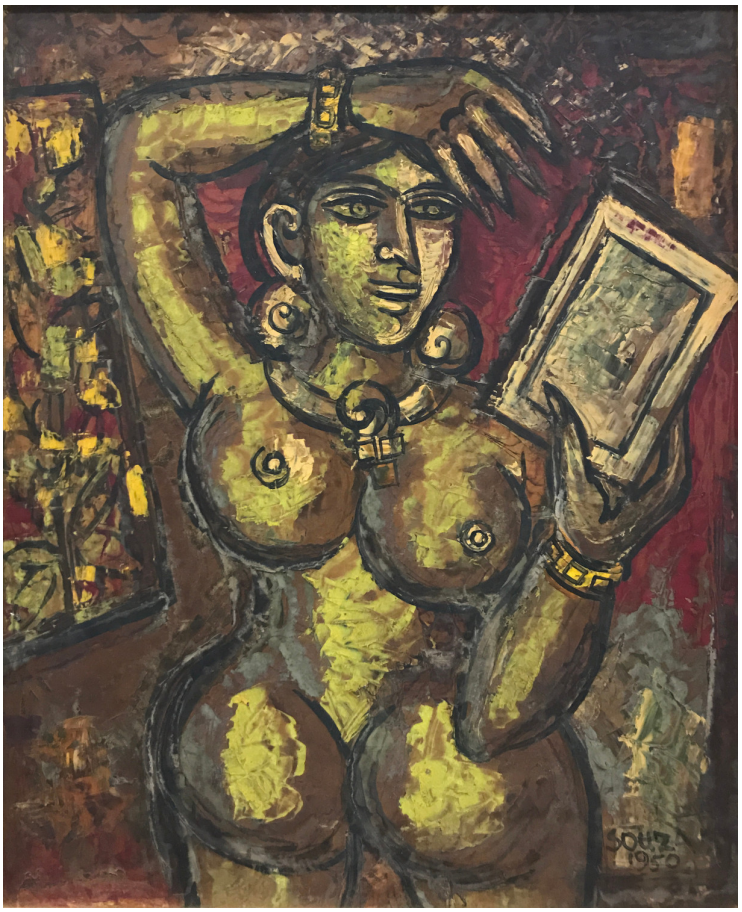


Рис. 1.
Ф.Н. Суза. Композиция.
Холст, масло. 60 x 81 см.
Музей «Рупанкар», Бхопал, Индия.

«вылеплена» оттенками красного и зеленым. В работе из музея «Рупанкар» в Бхопале (*рис. 1*) на темно-красном фоне изображена обнаженная с зеркалом: Суза изображает ее одновременно и в анфас, и со спины, скругляя объемные части фигуры золотистой краской, – такой специфический взгляд на фигуру, как бы сливающий две точки зрения, можно считать *гибридным*. Ее запрокинутая рука одновременно напоминает о якшини[3] из декоративного убранства торан Большой ступы в Санчи[4] и могольскую иконографию образов красавиц, томящихся в ожидании возлюбленного. Образ девушки с зеркалом поистине классический для истории искусства, поэтому могут возникнуть ассоциации и с мастерами европейского искусства («Венера перед зеркалом» Тициана или, например, Рубенса и т. п.).

В другой работе, также относящейся к раннему творчеству, «Любовники»[5], художник интегрирует средневековый сакральный образ любовного соития из храмового комплекса в Кхаджурахо в контекст современной живописи, решая композицию в примитивистском ключе, наделяя цвет символическим звучанием: мужская фигура красного цвета, женская – синего. Его более поздняя работа 1962 года, с точки зрения развития той же самой темы, испытывает значительную деформацию и выражает, как я думаю, наиболее полно, экзистенциальный ужас постколониального состояния. «Любовники» теперь называются «Радиационной мутацией» (*Fall out mutation*)[6]. В этой работе изображается соитие светлой женщины и темного мужчины, что также вызывает ассоциации с тезисами постколониальных авторов, например Франца Фанона, который в своей книге «Черная кожа – белые маски» трагически свидетельствует, что единственный путь для человека с темным цветом кожи – стать белым [Fanon, 1986].

[3] Якши, или якшини – женские духи деревьев или божества плодородия в индийской мифологии.
[4] Ср. с похожей композицией Сузы того же периода, образ девушки с растительными украшениями, недвусмысленно отсылающий к иконографии якшини: *Ф.Н. Суза*. Без названия, масло, доска, 71 x 60 см. См. репродукцию: Kurtha, 2006: p. 109.
[5] *Ф.Н. Суза*. «Любовники», 1948, кроющий пигмент на бумаге, 78,7 x 55,9 см. Местонахождение неизвестно.
[6] *Ф.Н. Суза*. Радиационная мутация (Fall-Out Mutation). 1962. Холст, масло. Размеры неизвестны. Частное собрание Пундол (Pundole Family Collection). См. репродукцию: Kurtha, 2006, p. 45.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Проявление монструозности в работе Сузы – и у мужской, и у женской фигуры измененные, будто мутировавшие, телесные признаки: много глаз и конечности, напоминающие копыта, но главное, вопиющие раскрытые рты (*рис. 2*) – также можно связать с определенным влиянием искусства его современника, знаменитого английского художника Фрэнсиса Бэкона. Суза вдохновляется Бэконом, его особым типом живописной чувственности и бесстрашно оголенной телесности, обретающейся по Делезу как бы в падении: «<...> плоть сходит с костей, тело спускается с рук или задранных бедер. Ощущение развивается в падении, падая с одного уровня на другой» [Делёз, 2006, с. 91]. Именно такое впечатление производят работы Сузы, созданные в поздние шестидесятые, одна из них стоит за шаг до того, чтобы иллюстрировать приведенную цитату: две обнаженных лежащих фигуры как бы стекают с горизонтальной плоскости, их функциональные отверстия и чувствующие органы смещены и перетекают друг в друга[7]. Но все же Суза и Бэкон понимают художественные задачи по-разному.

Иногда Суза копирует и изменяет композиции Бэкона, как например, в работе 1964 года, заимствуя главный бэконовский прием – создание глубины внутреннего пространства посредством изображения каркаса, заменяющего перспективу, где размещается фигура или *фигурация*[8]. Их принципиальное различие может заключаться в том, что у Бэкона этот прием, как правило, служит эффекту предельной изоляции, тогда как Суза, создавая подобное пространство, помещает туда гетеросексуальную любовную пару, что как бы отменяет изолированный субъект Бэкона[9].

Рис. 2.
Ф.Н. Суза. Голод. 1962.
Холст, масло. 180 x 129 см.
Музей искусств Гленбарра,
Химедзи, Япония.

[7] См. одну из таких композиций, например, в: Kurtha, 2006, p. 126 (илл. 161).

[8] *Фигурация* – это термин, который часто использовал Фрэнсис Бэкон для объяснения своей живописи. Делез описывает «фигурацию» как одновременно «репрезентацию, иллюстрацию и наррацию» [Делез, 2006, с. 12].

[9] См.: *Ф.Н. Суза*. Без названия (мужчина и женщина в интерьере), 1966, коллаж и чернила на бумаге, 22.9 x 22.6 см, Галерея Гровенор. См. репродукцию [URL: http://www.artnet.com/artists/francis-newton-souza/untitled-man-and-woman-in-an-interior-a-wusKrYv4QpqZkfTg1nRpqQ2. Дата обращения 23 апреля 2021 года].

ISSN 2227-6165

Подобный метод в постколониальной теории называется *переписыванием*, он рассматривается как один из основных методов, характерных для искусства деколонизированных стран, подразумевающий особую интерпретацию европейских нарративов. Постколониальный исследователь сказал бы, что в случае Сузы это способ обратиться к знакам европейской культуры и посредством мимикрии вписать себя в канон истории искусства (ведь Суза копирует самых известных художников прошлого и современности). Можно заметить, что в работах после 1949 года (созданных, когда художник покидает Индию) с большим постоянством появляются знаки европейской культуры. Так, некоторые его работы представляют собой «копии» полотен старых мастеров или авангардистов, где исходное изображение видоизменяется и деформируется. Для достижения такого результата Суза может использовать иную чем в «оригинале» технику, изменять цвета и детали, – это позволяет ему обнаружить при помощи этих изображений присутствие Другого (или же самого себя). Инаковость может выражаться у Сузы также и особенным способом: количество пальцев, глаз, ноздрей может бесконечно мультиплицироваться. Например, в работе на сюжет трагедии «Царя Эдипа»[10], имеющей особую ценность для художника, царь становится семипалым, а количество его невидящих глаз невозможно сосчитать (в дневниках Суза сравнивает себя с Эдипом из-за того, что его отец умер очень рано, – отцу было 24 года).

Пабло Пикассо сыграл значительную роль в творчестве Сузы: он сравнивал себя с ним, утверждая, что ему удалось изобрести новую манеру, более универсальную нежели у Пикассо. Суза изображает «других» авиньонских девиц и называет работу «Девицы из Белсайз-парка» (*Young Ladies in Belsize Park*)[11]. Примечательно, что это тихий и уютный район Лондона, в котором жил некоторое время индийский художник. Можно предположить, что идея этой картины появилась у него именно там.

Зачастую Суза переписывает Тициана. В одной из таких вольных копий характерно, что на выбеленном лице он изображает кружки-сферы, которые условно обозначают органы чувств или, скорее, подчеркивают само их наличие[12]. Такой прием – схематического изображения органов чувств на лицах – особенно характерный для его серии «Головы», да и для всего творчества, нечто вроде печати, гарантирующей целостность творчества, – это личный знак Сузы, хотя и свидетельствующий об отсутствии какой-либо идентичности, но проявляющий «голую жизнь» или «голое восприятие» внутри культурного пространства, здесь – «высокого» искусства эпохи Возрождения[13].

Достаточно процитировать знаменитого британского критика Дэвида Сильвестра, слова которого свидетельствуют об этом сбое восприятия его работ и объясняют пограничное положение Сузы как творческого субъекта внутри мира современного искусства в Лондоне и Нью-Йорке: «Когда я нахожусь перед (его – *Е.К.*) работами, я чувствую только неистовую силу и страсть, стоящую за ними, но мало что обнаруживаю в них. Будто смотришь в телевизоре на певца, исполняющего арию, а звук выключен» (цит. по: [Ratnam, 2005, p. 67]). Такой специфический «обрыв коммуникации» между работами художника и их зрителями, при котором, тем не менее, особое внимание привлекает именно чувственность, также указывает на их постколониальные истоки: художник одновременно и говорит на языке европейского искусства, и избегает его, что делает восприятие его работ двойственным, амбивалентным. Это резонирует также со специфическим постколониальным состоянием, которое в интерпретации Хоми Бабы предполагает постоянное столкновение субъекта с «частичными», отчасти «опустошенными» означающими, которое непосредственно его преобразует. Философ называет такую субъективность *молчаливым другим*. Так, находящийся в иноязычной и инокультурной среде человек по необходимости копирует

[10] *Ф.Н. Суза*. Царь Эдип. 1961. Холст, масло. 70 х 105. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, p. 84.

[11] *Ф.Н. Суза*. «Девицы из Белсайз-Парка», 1962, холст, масло, 95 х 125 см. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, p. 57.

[12] *Ф.Н. Суза*. «Сидящий человек в красном (по Тициану)», 1963, холст, масло, 115 х 95 см, частная коллекция. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, p. 47; или на сайте аукциона «Шафрановое искусство» [URL: https://www.saffronart.com/auctions/postwork.aspx?l=10473. Дата обращения 23 апреля 2021 года].

[13] Работа Тициана «Портрет Карла V в кресле» (1548) была скопирована Сузой наряду с некоторыми другими композициями венецианского живописца, такими как: «Портрет Пьетро Аретино» (ок. 1545) и «Венера Урбинская» (1538).

ISSN 2227-6165

жесты и манеру поведения местных жителей, не будучи в состоянии полностью воспринять ту знаковую систему, в которую они встроены.

В одной из своих центральных работ Баба анализирует подобный опыт, обращаясь к Джону Берджеру, который был особо чувствителен к постколониальной проблематике и, как было отмечено выше, к творчеству Сузы: «Сознание мигранта пронизано историческими необходимостями, о которых не знает ни он сам, ни те, с кем он сталкивается. Поэтому его жизнь – словно сон другого. <…> Они наблюдают реальные жесты и учатся подражать им <…> в изнурительном повторении жест ложится на жест, точно, но непреклонно, жесты штабелируются минута за минутой, час за часом. <…> Тело теряет в жесте свое сознание. Как непроницаемая маска слов <…>» (цит. по: [Баба, 2005, с. 110]).

Таким образом, постколониальный субъект находится в пустотном зазоре между формой и содержанием, и я предполагаю, что именно такое состояние, со ссылками на индийскую традицию, поэтизирует Суза в своем англоязычном эссе «Нирвана личинки» [Souza, 1992]. Он описывает особое, мистическое единение с миром, когда не существует языка и «невозможно допустить ошибку», оно обретается до возникновения какого-либо образа, или формы [Souza, 1992, p. 43]. Суза указывает на термин из поэтической традиции каннада (*вачхана-бала:* санксp. *vachana* букв. «то, что сказано», *bala* «сила») и интерпретирует его как «силу, извлекающую звук» – это понятие связано с общеиндийским традиционным мировоззрением, согласно которому первой *проявленной* формой после возникновения вселенной из пустого центра (*бинду*[14]) является звук [Souza, 1992, p. 43].

Внимание известного писателя и художественного критика Джона Берджера к Сузе, выраженное в заметке 1954 года, ныне опубликованной в сборнике текстов «Портреты» [Берджер, 2017], стало поворотной точкой как для осмысления искусства Сузы, так и других художников индийского модернизма. Берджер пишет о появлении «нового гуманистического азиатского искусства»; по его словам, «он (Суза, – *Е.К.*) захватывает несколько традиций, но не служит ни одной из них» *(*цит. по: [Kurtha, 2006, с. 156]). Это высказывание часто сопровождает разговор о творчестве художника, потому что отражает *бездомность*, незакрепленность и амбивалентность его образов и возникающих на этой территории неустойчивость или гибридность.

Примечательно, что мутациям, деконструкции и прочим деформирующим процессам в творчестве Сузы чаще подвергаются мужские персонажи. Женские фигуры, если изображаются в гетеросексуальной паре, будто сакрализованы и защищены от деформации – например, в работах «Мужчина и женщина» (1959)[15] или «Психиатр и его жена» (1993)[16], или в его работе, которую можно увидеть в Национальной галерее современного искусства в Нью-Дели: светлотелая женская фигура не только наделяется иконографическими чертами божественной апсары, но и в противоположность красному монстру изображается с сияющими белыми крыльями – «Эрос, убивающий Танатос» (*рис. 3*).

Гибридность, характеризующая субъективность художника, проявляется в специфической образности, которая может быть рассмотрена как следствие смешения различных художественных языков. Традиционное индийское искусство, чаще всего проявляющееся у Сузы в полнотелых, округлых женских фигурах, регулярно повторяющихся в различных композициях и, тем самым, обещающих какое-то постоянство (*рис. 4*), переплетается с примитивизмом и агрессивной чувственностью европейского модернистского искусства (Пабло Пикассо, Фрэнсис Бэкон). При этом Суза заимствует композиции знаменитых художников, работы которых он изучает в лондонской Национальной галерее и других центральных музеях западного мира (Лондон, Нью-Йорк) для того, чтобы их *переписать*, а именно внедрить в них собственную логику

[14] Точка *бинду* – изначальная *пустая* космическая точка, лишенная какой-либо формы.

[15] *Ф.Н. Суза*. «Мужчина и женщина», 1959, масло, доска, 115 x 125 см, местонахождение неизвестно. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, p. 156.

[16] *Ф.Н. Суза*. «Психиатр и его жена», 1993, масло, холст, 86 x 114 см, местонахождение неизвестно. См. репродукцию в: Kurtha, 2006, p. 131.

Рис. 3.
Ф.Н. Суза. Эрос, убивающий Танатос. 1984/1985.
Национальная галерея современного искусства, Нью Дели.

Рис. 4.
Ф.Н. Суза. Стоящая обнаженная. 1961.
Масло, доска. 122 x 91,3 см.
Национальная галерея Виктории,
Мельбурн, Австралия.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ощущений *постколониального* субъекта: стертые лица, обнаженные органы чувств, монструозная телесность.

Одновременно с такими, будто обитающими на границе нескольких миров и наделяющими известную иконографию новыми свойствами, образами, будучи эссеистом и поэтом, Суза создает полифоническое пространство в своих англоязычных произведениях – он внедряет в свой рассказ индийские традиционные понятия с такой же настойчивостью, с которой индийские современные языки пользуются английскими словами: так, в его автобиографической прозе, являющейся неотъемлемым элементом его саморепрезентации, «чужая» для него английская письменная речь стремится выразить то, что в индийском языке можно сказать одним словом – *вачхана-бала*.

Постколониальная проблематика может использоваться как оптика для анализа творчества Сузы, и если не учитывать ее, тогда художник должен был бы рассматриваться как эпигон искусства европейского модернизма. Если посмотреть на его творчество сквозь постколониальную перспективу, становится более прозрачным то, как устроен его диалог с европейским модернизмом: он находится в мучительном поиске ответа на вопрос, какова его собственная идентичность и идентичность индийского художника вообще, и что может представлять из себя *индийский* модернизм. Так, постколониальная теория позволяет представить творчество художника как принципиально объемное и многомерное, направленное на решение глобальных вопросов культурной политики.

ИСТОЧНИКИ

1. *Souza, F. N.*A Fragment of Autobiography // *Souza F.N.* Words and Lines. – 1959. – P. 7–11.
2. *Souza, F.N.* Nirvana of a Maggot [reprint of 1955] // Third Text. 1992. No. 19. – P. 42–48.
3. Souza in the Forties. Exhibition catalog. – New Delhi: Dhoomi Mal Gallery, 1983.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баба Х.* ДиссемиНация: время, повествование и края современной нации // Синий диван. 2005. Вып. 6. С. 68-118.
2. *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Перевод *С. Ташкенова*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
3. *Берджер Д.* Портреты. – Санкт-Петербург: Азбука, 2017.
4. *Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. – Санкт-Петерубрг: Machina, 2011.
5. *Саид Эд.В.* Ориентализм. Западные концепции Востока. / Пер. с англ. *А.В. Говорунова*. – Москва: Русский мир, 2006.
6. *Шептунова И.* Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. – Москва: Государственный музей Востока, 2016.
7. *Brown R.M.* Art for a Modern India, 1947-1980. – Durham; London: Duke University Press, 2009.
8. *Brown R.M.* Provincializing Modernity: From Derivative to Foundational // The Art Bulletin, vol. 90, no. 4, December 2008, pp. 555-557.
9. *Dalmia Y.* The Making of Modern Indian Art: The Progressives. – New Delhi: Oxford University Press, 2001.
10. *Derrida J.* Of grammatology. / Translated by G.C. Spivak. – Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1976.
11. *Fanon F.* Black Skins, White Masks. – London: Pluto Press, 1986.
12. *Kurtha A.* Francis Newton Souza (1924-2002). Bringing Western and Indian Modern Art. – Ahmedabad: Mapin Publishing, 2006.
13. *Ratnam N.* This is I // After Criticism. New Responses to Art and Performance. Ed. Gavin Butt. – Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing Ltd., 2005.
14. *Spivak G.C.* Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

SOURCES

1. Souza F.N. “A Fragment of Autobiography.” Souza F.N. *Words and Lines*. 1959. Pp. 7-11.
2. Souza F.N. “Nirvana of a Maggot.” *Third Text*. 1992, no. 19, pp. 42-48.
3. *Souza in the Forties. Exhibition catalog*. New Delhi, 1983.

ISSN 2227-6165

REFERENCES

1. Baba H. "DissemiNacija: vremja, povestvovanie i kraja sovremennoj nacii" [DissemiNation: time, narrative and modern nation margins]. *Sinij divan*. 2005, no 6, pp. 68-118. (in Russ.)
2. Bahmann-Medik D. *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukah o kul'ture* [Cultural turns. New tendencies in humanities]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (in Russ.)
3. Berdzher D. *Portrety* [Portraits]. *Sankt-Peterburg, Azbuka,* 2017. (in Russ.)
4. Brown R.M. *Art for a Modern India, 1947–1980*. Durham; London, Duke University Press, 2009.
5. Brown R.M. "Provincializing Modernity: From Derivative to Foundational." *The Art Bulletin*. Vol. 90, no. 4, December 2008, pp. 555-557.
6. Dalmia Y. *The Making of Modern Indian Art: The Progressives*. New Delhi, Oxford University Press, 2001.
7. Deljoz Z. *Frjensis Bjekon: Logika oshhushhenija* [Francis Bacon: Sensation logic]. Sankt-Peterubrg, Machina, 2011. (in Russ.)
8. Derrida J. *Of grammatology*. Translated by G.C. Spivak. Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1976.
9. Fanon F. *Black Skins, White Masks*. London, Pluto Press, 1986.
10. Kurtha A. *Francis Newton Souza (1924-2002). Bringing Western and Indian Modern Art*. Mapin Publishing, 2006.
11. Ratnam N. "This is I." *After Criticism. New Responses to Art and Performance*. Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing Ltd., 2005.
12. Said J.V. *Orientalizm. Zapadnye koncepcii Vostoka* [Orientalism. Oriental conceptions of the East]. Per. s angl. A. V. Govorunova. Moscow, Russkij mir, 2006. (in Russ.)
13. Sheptunova I. *Izobrazitel'noe iskusstvo Indii XX veka v sobranii Gosudarstvennogo muzeja Vostoka* [Pictorial art of the 20th century in Museum for oriental art collection]. Moscow, 2016. (in Russ.)
14. Spivak G.C. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, University of Illinois Press, 1988.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Ф.Н. Суза. Композиция. Холст, масло. 60 х 81 см. Музей «Рупанкар», Бхопал, Индия.

Источник: URL: http://bharatbhawan.org/html/urban_art006.html

Рис. 2. Ф.Н. Суза. Голод. 1962. Холст, масло. 180 х 129 см. Музей искусств Гленбарра, Химедзи, Япония.

Источник: https://www.glenbarramuseum.com/gallery/galleryalbum.aspx?type=1

Рис. 3. Ф.Н. Суза. Эрос, убивающий Танатос. 1984/1985. Национальная галерея современного искусства, Нью Дели.

Источник: URL: https://artsandculture.google.com/asset/eros-killing-thanatos-francis-newton-souza/kQEiDhw8Zmc8PQ?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.374679761662703%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.5497697040940577%2C%22height%22%3A1.25%7D%7D

Рис. 4. Ф.Н. Суза. Стоящая обнаженная. 1961. Масло, доска. 122 х 91,3 см. Национальная галерея Виктории, Мельбурн, Австралия.

Источник: URL: https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4374/

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 398.47+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-106-114

Екатерина Юрьевна Абрамова
Ekaterina Yuryevna Abramova
аспирант, Тюменский Государственный Институт Культуры
PhD student, Tyumen State Institute of Culture
kateabramova.new@gmail.com

«САБРИНА» И «ЗАЧАРОВАННЫЕ»: ОБРАЗ ВЕДЬМ В КУЛЬТОВЫХ СЕРИАЛАХ И ИХ РЕБУТАХ

"SABRINA" AND "CHARMED": THE IMAGE OF WITCHES IN ORIGINAL TV SERIES AND THEIR REBOOTS

Статья посвящена изучению образа ведьм в массовой культуре посредством анализа четырёх американских сериалов: «Зачарованные» (1998), «Зачарованные» (2018), «Сабрина – маленькая ведьма» (1996) и «Леденящие душу приключения Сабрины» (2018). Данные сериалы были выбраны благодаря своей популярности и новому взгляду на образ ведьм, а также благодаря региональным и мировоззренческим особенностям общества, их создавшего. Методологическую основу работы составил информационный подход, рассматривающий кино, как часть культурного пространства и культуры в целом, а также использовался «классический» метод сравнительного анализа. Сама категория «ведьма» рассматривается как универсаль культуры, акцент делается на изменение роли и образа ведьм в «обществе потребления». Историческую основу статьи составил анализ таких источников, как «Сумма Теологии» Ф. Аквинского, «Муравейник» Й. Нидера, «Молот ведьм» Г. Крамера и Я. Шпренгера, сборник средневековых трактатов «Демонология эпохи возрождения», а также ряда нормативно-правовых документов, затрагивающих вопрос колдовства в странах Западной Европы и Новой Англии.

Ключевые слова: ведьмы, феминизм, сериал, колдовство ведьмы в поп-культуре, американские ведьмы, зачарованные, Сабрина

Для цитирования: *Абрамова Е.Ю.* «Сабрина» и «Зачарованные»: образ ведьм в культовых сериалах и их ребутах // Артикульт. 2021. №3(43). С. 106-114. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-106-114

The article is devoted to the study of the image of witches in popular culture through the analysis of four American TV series: "Charmed" (1998), "Charmed" (2018), "Sabrina the Little Witch" (1996) and "The Chilling Adventures of Sabrina" (2018). These series were chosen due to their popularity and a new look at the image of witches. Also due to the regional and ideological characteristics of the society that created them. The methodological basis of the work was an informational approach that considers cinema as part of the cultural space and culture as a whole, also used the "classical" method of comparative analysis. The category "witch" itself is considered as a universal of culture, the emphasis is on changing the role and image of witches in the "consumer society". The historical basis of the article is the analysis of such sources as "The Sum of Theology" by Thomas Aquinas, "The Anthill" by J. Nieder, "The Hammer of Witches" by G. Kramer and J. Sprenger, a collection of medieval treatises "Demonology of the Renaissance", as well as a number of normative legal documents affecting the issue of witchcraft in Western Europe and New England.

Keywords: witches, feminism, witches in pop culture, witches in USA, the Charmed, Sabrina

For citation: Abramova E.Yu. ""Sabrina" and "Charmed": the image of witches in original TV series and their reboots." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 106-114. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-106-114

Образ ведьм: истоки

Зародившись в эпоху античности, образ ведьмы не имел негативных ассоциаций: колдуньи были частью повседневной жизни во времена язычества [Петров, 1999, с. 95, 111]. Христианство оказалось не способно искоренить языческие представления о магии в народном сознании, но смогло превратить ведьм во «врага общества» [Чубаров, 2019]. Во многом развитию этих идей помогла философия Фомы Аквинского. Он развил мысли Августина о том, что дьявол может вмешиваться в дела людей посредством воздействия на ведьм и колдунов (с божественного позволения) и настаивал на личной ответственности ведьм и колдунов. Таким образом, в теологии Фомы человек выступал не жертвой, а активным участником (иногда и инициатором) союза с дьяволом [Аквинский, 2005, С. 528-529]. В 1326 г. была издана папская булла Super illius specula, которая подтвердила право инквизиции расследовать дела, связанные с колдовством, а обвиненных ведьм и колдунов наказывать, как и еретиков (сжигать

© Абрамова Е.Ю., 2021

ISSN 2227-6165

на костре) [Корсавин, 1912, с. 605-606]. Под конец классического средневековья появляются сразу два демонологических трактата, закрепляющих идею о зле ведьм в христианском мире: «Formicarius» Й. Нидера (1380-1438) и «Malleus Maleficarum» Г. Крамера (ок. 1430-1505) и Я. Шпренгера (1436-1495). Оба труда имеют общие черты: их авторами были мужчины–инквизиторы из доминиканского ордена, а текст, который описывал явления колдовства, использовал в основном феминитивы [Nider, 1516; Sprengeri, Institoris, 1496]. Таким образом, уже в начале XVв. в теологических взглядах господствовала идея о том, что ведьмами в основном являлись женщины, как более склонные к греху. В 1563 г. королева Англии Елизавета издала указ, который предусматривал смертную казнь за колдовскую деятельность [Шмаков, 2009, с. 120]. После 1660 г., при короле Карле II, пуританская часть английского общества, спасаясь от жестоких преследований со стороны власти, была вынуждена эмигрировать в Новую Англию (основанную первыми переселенцами в 1620 г.). В 1641 г. в колониях узаконили смертную казнь за занятия колдовством. 26 мая 1647 г. в Новой Англии повесили Элис Янг – это была первая задокументированная казнь «ведьмы» в Америке. В целом, американская охота на ведьм отличалась гуманизмом по сравнению с европейским преследованием ведьм. Жертв колдовских процессов в колониях было гораздо меньше в связи с рациональным взглядом судей, которые могли признать подсудимого невиновным человеком, а в случае обвинительного приговора – посадить в тюрьмы или изгнать из общины, вместо казни (хотя пытки при допросах имели место быть). Если в Европе ведьм и колдунов сжигали на костре, то в Новой Англии их казнили через повешивание. Для женщин, которых признали виновными в занятиях колдовством, могла быть отсрочка смертной казни из-за беременности. Стоит отметить, что хотя среди жертв были и мужчины, у них имелось больше шанса быть признанными невиновными. [Абрамова, 2021, с. 157-159].

В современном обществе потребителей религиозность сознания отходит на второй план. К началу прошлого века в мировоззренческих взглядах западного общества господствовало два противоположных образа ведьм: привлекательная соблазнительница и злая старуха (зачастую молодая девушка была иллюзией, а под ее маской скрывалась старая женщина).

В конце 60-х г., в Америке, раскололось феминистическое движение «Радикальные женщины Нью-Йорка». На его основе возникла новая организация Women's International Terrorist Conspiracy from Hell («Международный женский террористический сговор из ада») или сокращенно W.I.T.C.H. (в переводе аббревиатуры с английского – «Ведьма»). Участницы представляли молодую группу радикальных феминисток, которые ранее участвовали в движениях за гражданские права и выступали против войны во Вьетнаме. В ходе участия в протестных организациях женщины столкнулись с гендерной дискриминацией. Покинув антивоенное движение, многие девушки перешли в феминистические группы, в том числе в W.I.T.C.H.. На Хэллоуин 1968 г. 13 представительниц нового движения оделись в костюмы ведьм: черные плащи и платья, распущенные волосы украшали перья, листья и меха. У одной из них была остроконечная шляпа, которую «украшала» голова свиньи, сделанная из папье-маше и окруженная долларовыми купюрами. В таком виде девушки прошлись по Уолл-стрит, чтобы наложить «проклятие» на финансовый район Нью-Йорка[1]. На следующее утро американский фондовый рынок упал на 13 пунктов, которые W.I.T.C.H. записали на свой счёт. В этом выразилось главное отличие новой организации: участницы W.I.T.C.H. боролись не с патриархальным обществом, а с капиталистическим, поскольку в капиталистах видели причину гендерного неравенства [Федаренко, 2017]. Фотографии, сделанные в тот день одной из активисток движения – Бев Грант, показывают группу молодых белых женщин, которые делают политическое заявление, веселясь и ошеломляя простых прохожих. Наиболее ярко на фотографиях изображена Розлин Баксандалл: она носит черный плащ с черепом из белого папье-маше и надписью: «Ведьмы – настоящие женщины партизанки»[2]. Её подруги, также в плащах, раздают листовки, призванные выразить

[1] Девушки скандировали: Wall Street, Wall Street, mightiest wall of all street. Trick-or-treat, corporate elite, up against the Wall Street!

[2] Оригинал: Witches, the Original Women Guerilla

ISSN 2227-6165

протест против классовой борьбы между богатыми и бедными. Девушки не акцентировали свою деятельность на борьбе против угнетения мужчин, фактически они протестовали как обыкновенные женщины, отстаивающие свои права. Но приняв образ ведьмы, как источник женской власти, они вошли в историю радикального феминизма [Masarik, 2020].

Согласно манифесту группы, не было никакого условия для вступления в ряды ведьм: если вы женщина и осмеливаетесь заглянуть внутрь себя, вы уже ведьма. Но быть ведьмой для этих женщин не означало быть плохой, для новой группы феминисток быть ведьмой означало быть свободной и независимой. Организация, выбирая ведьму в качестве центрального символа, подразумевала в ее образе женскую силу, знания, независимость и, что было немаловажно, аспект мученичества. Для них ведьмы отожествлялись со всем, что, по их мнению, общество хотело искоренить в девушках: уродливость, агрессивность, злобность, независимость. Для «новых» ведьм их предшественницы являлись сторонниками языческой религии, которую христианство стремилось уничтожить [McGill, 2016]. Движение «ведьм» призывало женщин быть ведьмами и организовывать собственные шабаши и ковены, поскольку, по идеологии группы, каждая женщина внутри является ведьмой, свободной и красивой, способной устанавливать свои собственные правила, быть необузданной, радостной, бессмертной [Адлер, 2016]. Необходимо учесть, что «W.I.T.C.H.» была исключительно политической, а не религиозной организацией. Шабаши, которые они устраивали, являлись союзом женщин, отстаивающих свою независимость. Это некий альянс женщин, заявляющих свои права в патриархальном мире.

Таким образом, к концу прошлого века ведьмы ушли из прошлого в современность, а их образ изображал привлекательных и романтичных молодых девушек. Именно эту модель подхватил кинематограф. В 90-х «мода» на ведьм «рождает» сразу два значимых сериала, оставивших культурный след кинематографии: «Зачарованные» (1998–2006 гг.) от студии Spelling Television и «Сабрина – маленькая ведьма» (1996–2003 гг.) от студии Archie Comics. Оба сериала получили перезапуск в 2018 г. Образ ведьм, показанный в оригинале и ребуте, отражает настроение общества и эволюцию взглядов на колдовство в целом.

«Сабрина – маленькая ведьма» и старые «Зачарованные»

В 1996 г. выходит комедийный сериал «Сабрина – маленькая ведьма», который повествует о ведьме-подростке, живущей в маленьком городке Бостона с двумя ведьмами, сёстрами её отца – колдуна (мать Сабрины – обычная женщина-археолог, с которой ей запрещено видеться). Сабрина Спеллман – обычная девушка, на свой шестнадцатый день рождения узнаёт, что она потомственная ведьма, которая обладает магическими силами. Несмотря на обретенные силы, Сабрина продолжает ходить в школу и жить обычной жизнью подростка, но при этом имея приятный бонус в виде магии. Во время учебы в школе Сабрина сталкивается с обычными подростковыми проблемами: первая любовь, важные экзамены, новые знакомства, поиск подработки на лето… После выпуска из школы героиня поступает в университет, переезжает в общежитие. Её тетя – Зельда – также устраивается на работу преподавателем (без помощи магии, опираясь на свои знания и достижения в науке). Её сестра – Хильда – открывает свой собственный бизнес: сначала часовой магазин, а потом выкупает кофейню, где подрабатывает Сабрина. После окончания университета Сабрина ищет работу и устраивается сотрудницей в редакцию журнала.

В общем и целом, «Сабрина – маленькая ведьма» – это сериал, который показывает успешную семью женщин, в одиночку воспитывающих свою племянницу. Сабрина в фильме – сильная и стильная девушка, обладающая магической силой, но живущая жизнью обычного молодого человека. Сабрина на протяжении всего сериала ищет свое место в мире, стремится получить образование, устроиться на работу по профессии и найти любимого человека. В последнем сезоне Сабрина живет со своими подругами в семейном доме – её тетя Зельда превратилась в маленькую

ISSN 2227-6165

девочку, пожертвовав своими взрослыми годами, чтобы вернуть Сабрине счастье, а Хильда вышла замуж, и вместе с мужем взяли ребенка-сестру к себе. Зельда пошла на это добровольно, ради Сабрины, поскольку семья для неё всегда была на первом месте. Именно о семейных ценностях в первую очередь и повествует данный сериал.

Параллельно с «Сабриной» в 90-х начали показывать еще один сериал про ведьм: «Зачарованные». В центре сюжета семья добрых ведьм – сестер: Прю, Пайпер и Фиби, которые неожиданно обретают магические способности. Получив свои силы, борются со злом, параллельно строят свою карьеру и романтические отношения. Девушки работают, платят кредиты, открывают свой собственный бизнес, при этом успевая спасать мир от демонов. На кухне девушек обычные специи перемешены с ингредиентами для зелий. Сюжет сезонов был прост: есть некое глобально зло, которое необходимо одолеть, а между делом сестры сражаются с обычными демонами и стараются наладить личную жизнь. Быт сестер – обычный и понятный каждому человеку: очереди в душ, кофе на завтрак, походы за покупками, «одалживание» одежды, походы на вечеринки к соседям... На протяжении всего сериала девушки узнают о прошлом своей семьи, сближаются с отцом, который оставил их в детском возрасте, а так же становятся ближе друг к другу, учатся понимать свои способности и принимать себя такими, как они есть – ведьмами.

Сериал показывает взросление девушек, их личностное развитие, душевные переживания – все те аспекты, которые присущи обычным людям. Фиби из безработной превращается в успешную журналистку, работающую в крупном журнале, Пайпер оставляет карьеру шеф-повара, открывает свой собственный клуб, а с пятого сезона становится любящей женой и матерью. Пейдж (сводная сестра, сюжетная замена Прю) работает социальным работником, затем посвящает всю свою жизнь помощи другим людям. В конце фильма она становится учителем в школе магии, где, кстати, начинает работать Лео – муж Пайпер и первый хранитель Зачарованных, отказавшийся от своих сил ради семьи. В финальном эпизоде сериала девушки живут в семейном особняке, вместе со своими мужьями и в окружении своих детей.

«Сабрина – маленькая ведьма» и оригинальные «Зачарованные» это сериалы про семейные ценности, женскую независимость, становление личности. Сабрина проходит путь от обычного подростка с его проблемами до зрелой успешной девушки, которая обретает свое счастье и отправляется в путешествие с любимым человеком. Фиби, Пайпер, и Пейдж теряют друзей, члена семьи и, несмотря на все трудности, становятся сильными и сплоченными. Ведьмы в этих сериалах – это обычные люди, которые могут быть как плохими, так и добрыми. Главные героини – это добрые колдуньи, живущие в своих мирах по своим правилам, сражающиеся со злом. В этих сериалах добро и зло находятся в вечном противостоянии. В «Сабрине» это выражено в наличии у ведьмы злого близнеца, а в «Зачарованных» – более явно: в сериале присутствуют демоны и злые колдуньи, против которых и ведут борьбу главные героини. Сериалы 90-х оказали масштабное культурное влияние на своего зрителя. Эти сериалы не обошли стороной проблемы общества, но снято это неосознанно и скрытно, что оказало колоссальное влияние на общество, сыграв важную роль в становлении мировоззрения своих зрителей.

Перезапуск сериалов

В 2018 г. оба сериала были перевыпущены: 14-го октября вышли новые «Зачарованные» от CBS, а 26-го октября – сериал «Леденящие душу приключения Сабрины» от Netflix. На первый план в обоих сериалах уже осознанно выходит проблема феминизма: одна из школьных подруг Сабрины, как и средняя сестра новых Зачарованных – феминистки, активно продвигающие свои идеи в окружающее их общество. Также в новых сериалах отразились современные американские реалии: в сюжетах появляются представители ЛГБТ сообщества, которые занимают одну из главных ролей. Показанный магический мир в обоих сериалах стал более жестоким, а бытовые сцены в

ISSN 2227-6165

сериалах уходят на второй план. Сюжет во многом отходит на второй план, а социальные проблемы выдвигаются на первый: в первой серии новых «Зачарованных» сюжет сосредоточен вокруг сексуального скандала в одном из университетов, где учатся и работают девушки (и их хранитель, который тоже состоит в феминисткой организации университета, возглавляемой Мэл – средней сестрой). Один из преподавателей, который предположительно домогался до студентки, был представлен в образе злого демона-мужчины, которого предстояло победить ведьмам-женщинам. В «Леденящих душу приключениях Сабрины» Сабрина и её школьные друзья создают в обычной школе группу поддержки для девушек, подвергшихся харассменту со стороны учительского состава – этой теме посвящено несколько эпизодов.

Новые «Зачарованные» показали нам не только новую историю, но и совершенно новых персонажей. Старшая сестра – Мэйси, только что обрела своих сестер (она росла отдельно от них), вскоре после смерти их матери, три девушки – Мэйси, Мэл и Мэгги – обрели свою силу Трёх. В ходе сюжета девушки осваивают свои магические способности, ведут социальную жизнь и спасают мир от зла. В новой версии сериала изменился образ старейшин – совета хранителей, которые опекают и наставляют ведьм. Теперь его возглавляют женщины, следящие за выполнением всех правил в мире колдовства. Сюжет нового сериала раскручивается стремительно и быстро. Если в оригинальных «Зачарованных» повествование двигалось логично и неторопливо, знакомя с историей сестер, их увлечениями и личной жизнью, то в новом сериале – слишком много ключевых событий, мотивация тех или иных поступков не раскрыта до конца. Плюс ко всему, новые персонажи еще не окончили университет, а им сразу поставлена масштабная цель: сестрам в будущем необходимо одолеть грядущий Апокалипсис.

Ребут старой версии Сабрины, «Леденящие душу приключения Сабрины», имеет более интересную и новую сюжетную основу: Сабрина, будучи полуведьмой, отказывается служить Темному Повелителю и продолжает жить обычной жизнью современного подростка. Героиня отстаивает свою независимость и в конце находит гармонию между обычным и магическим миром, несмотря на то, что она поступает в академию для ведьм и учится темной магии (однако она использует свои силы для хороших дел). Сабрина никогда не использует свои силы во вред кому-либо. Тетушки Сабрины любят свою племянницу и готовы пойти на многое, чтобы защитить её. Зельда в новой версии воплощает собой идеал сильной и властной женщины, которая в конце фильма возглавила академию ведьм, которые отказались поклоняться дьяволу. Хильда, несмотря на мягкий характер, весьма сильная ведьма, которая готова помочь своей семье в любую минуту и защитить тех, кто находится в опасности. Данный сериал олицетворяет образец того, как традиционные ведьмовские атрибуты могут существовать в образе жизни современных женщин.

Новые сериалы показывают образы ведьм в виде успешных женщин, которые, в отличие от старых версий, зачастую слишком рьяно отстаивают свои права и открыто говорят о проблемах современного, реального общества. В сериалах демонстрируются семейные ценности не традиционного характера, а проблемы феминизма выдвигаются на первый план.

Образ ведьм в культовых сериалах: историческая достоверность

«Муравейник» Нидера, доминиканского инквизитора, один из первых демонологических трактатов, написанный в начале XV века, не обходит стороной представления и практики колдовства, описывая которые автор ссылается на свой опыт и священные тексты. Пятая книга трактата раскрывает вопросы, связанные с колдовством и одержимостью. Доминиканец признает эффективность заклинаний, причем как исходящих от ведьм, так и от экзорцистов, которые изгоняют демонические силы. Однако главное отличие словесного колдовства в том, что «слугам» Христа достаточно всего лишь слова, в то время как ведьмы и колдуны должны ритуально закрепить произнесенные магические формулы (жестами или взаимодействием с подобием объекта заклинания) [Nider, 1516, с. 79-91].

ISSN 2227-6165

Сериалы подхватывают эту идею: Сабрине, чтобы её магия подействовала, необходимо задействовать указательный палец и произнести словесную формулу. Зачарованные, произнеся заклинания, держатся за руки, усиливая свою силу, или садятся в круг, посреди которого котел с зельем и часть от объекта их колдовства (волосы, кожа, ткань от одежды или даже кукла подобия…)

Самым известным и распространённым[3] демонологическим трактатом считается вышедшая книга в 1486 г. «Malleus Maleficarum» или «Молот ведьм», написанный еще одним доминиканским инквизитором Генрихом Крамером, в предполагаемом соавторстве с деканом Кельнского университета Якобом Шпренгером. Их трактат, опираясь на учение Фомы Аквинского, ставил перед собой цель доказать существование ведьм и необходимость их наказания. Именно данный труд «рисует» «стандартный» образ ведьмы: старая женщина, живущая одна, или наоборот, молодая незамужняя девушка, которая, как правило, имеет родственницу-ведьму. Если ведьма состоит в браке, то между супругами возникает неприязнь, постоянные ссоры, отсутствие половой жизни [Sprengeri, Institoris, 1496].

Во всех рассматриваемых сериалах нет ведьм-одиночек. У Сабрины 90-х есть тети и отец колдун, а у современной Сабрины, помимо теть, есть кузен-колдун. Зачарованные в обоих сериалах – потомственные ведьмы по женской линии. Почти все героини 90-х не замужем в сериале, за исключением Пайпер – одной из зачарованных. Но в отличие от тезиса «Молота» её брак пережил бытовые трудности и закалился: у них с мужем двое детей, и они живут счастливой жизнью. Жизнь её сестёр, сыгравших в финальной серии свадьбы, складывается также хорошо. Как и у Сабрины, которая в конце сериала обрела свое счастье. В сериалах 2018 г. все гораздо сложней: героини, будучи ведьмами, не стремятся выстроить семейные отношения. Любовный интерес Сабрины – школьный друг детства и колдун из школы магии. Повстречавшись с ними двумя, она оказывается несчастна. Любовный интерес Мэл, средней из зачарованных, девушка-полицейский по имени Нико. Несмотря на сильные чувства, им не суждено быть вместе, так как Мэл не хочет подвергать опасности находящихся с ней рядом людей. Мэгги – влюбилась в парня своей подруги и пытается выстроить с ним отношения. Мэйси какое-то время встречается со своим боссом, но они расстаются. Таким образом, даже киноэкранные ведьмы – это молодые девушки, которые являются потомственными ведьмами, но какой-то промежуток времени они несчастны в своей любви, но, как показали сериалы 90-х, могут выстроить серьезные отношения.

В «диалоге о ведьмах и колдовстве, в котором открыто, показано, как Дьявол обманным путем вводит в заблуждение не только ведьм, но и многих других людей, ввергая их дурным образом во многие великие греховные деяния». Под авторством Джорджа Гиффорда (ок. 1548-1600) имеется упоминание о допросе ведьмы, которая призналась в том, что *«у нее был один дух в образе желто-серой кошки»*. Животное появилось у женщины, когда она, сидя у домашнего очага, поссорилась с соседом и захотела отомстить. Кошка рассказала о том, что уже была в служении *«у одной дамы в Кенте»,* а теперь ищет новую хозяйку (так как прежняя умерла). Женщина оказалась не против этого и послала свое новое животное к мужчине-соседу, который ее обидел. Сначала животное убило его свиней, а потом наслало смертельную болезнь на самого человека [Гиффорд, 1995, с. 88-89]. Исходя из логики диалога, в образе кошки оказался скрыт сам Дьявол, но миф о том, что коты и кошки сопровождают ведьм, сохранился в народном сознании.

Почти у всех ведьм в рассматриваемых сериалах имеются животные фамильяры – коты и кошки, сопровождающие их жизненный путь. А в сериалах 90х это оказались люди, заточенные в теле животного, а вот кошка-фамильяр новой Сабрины – магическое существо в образе черной кошки, которая защищает хозяйку по мере возможности и предупреждает об опасности. У новых сестёр-зачарованных отсутствует животное-фамильяр, которое характерно для ведьм.

[3] В период с XV-XVII вв. данная книга издавалась 29 раз.

ISSN 2227-6165

Во всех средневековых источниках, начиная с теологических комментариев Августина и Суммы Теологии Фомы Аквинского, указывается на связь ведьм с дьяволом. Однако почти во всех сериалах, кроме новой Сабрины, магические силы ведьм имеют нейтральную природу, и только от выбора ведьмы зависит, будет ли она доброй или злой. «Леденящие душу приключения Сабрины», на первый взгляд, лишает ведьм этого выбора и, несмотря на современность происходящих действий, сериал рисует более приближенный к средневековью образ ведьм: остающиеся бессмертными привлекательные женщины и девушки поклоняются Сатане, а их ритуалы могут включать жертвоприношения и детоубийство. Однако Сабрину, будучи ребенком, тайком крестили, тем самым дав ей выбор: поклоняться Дьяволу или сохранить свою независимость. В конечном итоге был выбран второй вариант, причем от поклонения дьяволу отказалась вся академия ведьм, уйдя под покровительство Лилит.

Таким образом, в рассматриваемых сериалах прослеживается наличие «типичных» атрибутов ведьм: книга заклинаний, котелок для варки зелий, кровные узы (ведьм всегда несколько, они не одиноки), черный кот, магия, помимо словесного заклинания, должна быть подтверждена действием, реже: бессмертная жизнь колдуний. Сама магия ведьм выражена в словесном аспекте и жестовом или вещественном закреплении слов.

Подведение итогов

Образ ведьмы развивался на протяжении длительного времени. В современном потребительском мире происходит переосмысление женского колдовства, в том числе благодаря художественному образу, конструируемому кинематографом. В 90-х, благодаря двум культовым сериалам, ведьма становится «популярным» персонажем, который близок к обычным людям. Происходит развитие образа в пользу его человечности и благого начала.

Другое преобразование образа ведьмы в кинематографе: разнообразность источника магических сил и строгих правил, по которым живут магические семьи. Можно говорить о неком едином образе женщин-ведьм на современном этапе его развития: ведьма внешне ничем не отличается от обычной женщины и использует колдовскую атрибутику, а их магия передается по наследству, причем магические силы представляют собой определенный навык, которым необходимо овладеть.

Образ ведьм отходит от религиозного значения, но при этом сохраняет основные элементы, ассоциируемые с ним. Несмотря на наличие соответствия средневековым представлениям о ведьмах, кинематограф использует совершенное иное трактованные образа, наделяет ведьм новыми чертами, приближая их образ к обычному зрителю. Такие сериалы пользуются популярностью среди молодежи, формируя их мировоззренческие взгляды. Через образ ведьм режиссёры затрагивают социальные проблемы общества: появляется новая задача для ведьм: не только противостояние злым силам и спасение всего человечества, но и защита и помощь девушкам, пострадавшим от харассмента.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Зачарованные / Charmed (1998-2006, созд. Констанс М. Бёрдж, США), телесериал
2. Зачарованные / Charmed (2018-н.в., созд. Дженни Снайдер Урман, США), телесериал
3. Леденящие душу приключения Сабрины Chilling Adventures of Sabrina) (2018-2020, созд. Роберто Агирре-Сакаса, США), телесериал
4. Сабрина – маленькая ведьма / Sabrina, the Teenage Witch (1996-2003, созд. Нелл Сковелл, США), телесериал

ИСТОЧНИКИ

1. *Гиффорд Дж.* Диалог о ведьмах и колдовстве, в котором открыто показано, как Дьявол обманным путем вводит в заблуждение не только ведьм, но и многих других людей, ввергая их дурным образом во многие великие греховные деяния // Демонология эпохи Возрождения (XVI-XVII вв.). / общ. ред., сост. *М.А. Тимофеева*. – Москва: РОССПЭН, 1995. – С. 59-149.

2. *Фома Аквинский.* Сумма теологии. Часть I. Вопросы 75 –119 / Перевод, общая редакция и примечания *С.И. Еремеева.* – Киев: Эльга, Ника-Центр, 2005.
3. *Чубаров И. М.* Ведьма как объект социального исключения. 2019. [Электронный ресурс] – URL: https://postnauka.ru/video/101528 (дата обращения: 05. 06. 2020).
4. *Nider J.* Formicarius (1420). – Augsburg: bibliotheca regia, 1516.
5. *Sprengeri J., Institoris H.* Malleus maleficarum (1486). Unknown: Anthonium Koberger Nure[m]bergen[sis]. civem est impressus et ad hunc fine[m] p[ro]ductus, 1496.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамова Е.Ю.* «Охоты на ведьм»: от религиозной идеи к социальному конфликту (на примере Нового света) // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2021. Том 10. № 1А. С. 156-164.
2. *Адлер М.* Рисование Луны: ведьмы, друиды, поклонники богинь и другие язычники в Америке (пересмотренное издание). – Лондон: Пингвин, 2006.
3. *Карсавин Л.П.* Очерки религиозной жизни в Италии XII-XIII веков. – Санкт-Петербург: типография Александрова, 1912.
4. *Леховицер Д.* Ведьмы превратились в феминисток: почему женское движение принимает в свои ряды библейских демониц и средневековых колдуний. [Электронный ресурс] – URL: https://knife.media/feminist-witches/ (дата обращения: 05. 02. 2021).
5. *Петров А.В.* Женщина в религии и философии в античности // Астарта. Выпуск I. Культурологические исследования из истории древнего мира и средних веков: проблемы женственности / под ред. *М.Ф. Альбедиль* и *А.В. Цыба.* – Санкт-Петербург, 1999. – С. 95-112.
6. *Садуль Ж.* История киноискусства. От его зарождения до наших дней. Перевод с французского издания *М.К. Левиной.* Редакция, предисловие и примечания Г.А. Авенариуса. – Москва: Иностранная литература, 1957.
7. *Тихонова Е.П.* Развитие образа ведьмы в культуре Нового и новейшего времени // Общество: философия, история, культура №7 (51). Краснодар, 2018. – С. 95-98.
8. *Федаренко Н.*. Слава богине: Как ведьма стала новой иконой феминизма [Электронный ресурс] – URL: https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life/22650-magical-feminism (дата обращения: 22. 07. 2021).
9. *Шмаков А.В.* Охота на ведьм: экономика против демонологии // Пространство экономики №1. Ростов-на-Дону, 2009. – С. 119-123
10. *Echols A.* Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967-1975, Thirtieth Anniversary Edition. – University Of Minnesota Press, 2019.
11. *Masarik E.G.* WITCH: Women's International Terrorist Conspiracy from Hell // Published by Elizabeth Garner Masarik on September 27, 2020. [Электронный ресурс] – URL: https://digpodcast.org/2020/09/27/w-i-t-c-h/ (дата обращения: 22. 07. 2021).
12. *McGill M.* Wicked W.I.T.C.H: The 60s Feminist Protestors Who Hexed Patriarchy. Vice, October 28, 2016. [Электронный ресурс] – URL: https://www.vice.com/en/article/43gd8p/wicked-witch-60s-feminist-protestors-hexed-patriarchy (дата обращения: 22. 07. 2021).

SOURCES

1. Chubarov I. M. *Ved`ma kak ob``ekt social`nogo isklyucheniya [Witch as an object of social exclusion]* – URL: https://postnauka.ru/video/101528 (in Russ.)
2. Gifford G. "Dialog o ved'mah i koldovstve, v kotorom otkryto pokazano, kak D'yavol obmannym putem vvodit v zabluzhdenie ne tol'ko ved'm, no i mnogih drugih lyudej, vvergaya ih durnym obrazom vo mnogie velikie grekhovnye deyaniya" [A Dialogue Concerning Witches and Witchcraftes]. *Demonology of the Renaissance (XVI-XVII)* [Demonologiya epohi Vozrozhdeniya (XVI-XVII)]. Total ed., comp. M. A. Timofeev. Moscow, ROSSPEN, 1995. Pp. 59-149. (in Russ.)
3. Nider J. *Formicarius* (1420). Augsburg: bibliotheca regia, 1516. (In Latin)
4. Sprengeri J., Institoris H. *Malleus maleficarum* (1486). Unknown, Anthonium Koberger Nure[m]bergen[sis]. civem est impressus et ad hunc fine[m] p[ro]ductus, 1496. (In Latin)
5. Thomas Aquinas. *Summa Teologii* [Summa theologiae]. Part I. Questions 75 -119. Translation, general edition and notes by S.I. Eremeev. Kiev, Elga, Nika-Center, 2005. (in Russ.)

REFERENCES

1. Abramova E.Y. ""Witch hunts": from a religious idea to a social conflict (on the example of the New World)" [«Ohoty na ved'm»: ot religioznoj idei k social'nomu konfliktu (na primere Novogo sveta)]. *Context and reflection: philosophy about the world and man* [Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke]. 2021, volume 10, no 1A, pp. 156-164. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

2. Adler M. *Risovanie Luny: ved'my, druidy, poklonniki bogin' i drugie yazychnikiv Amerike (peresmotrennoe izdanie)* [Drawing the Moon: Witches, Druids, Goddess Worshippers, and Other Pagans in America (Revised Edition)]. London, Penguin, 2006. (in Russ.)
3. Echols A. *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967-1975.* Thirtieth Anniversary Edition. University Of Minnesota Press. 2019.
4. Fedarenko N. *Slava bogine: Kak ved'ma stala novoj ikonoj feminizma* [Thank the Goddess: How the witch became the new icon of feminism]. URL: https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life/22650-magical-feminism (in Russ.)
5. Karsavin L.P. *Ocherki religioznoj zhizni v Italii XII-XIII vekov* [Essays on religious life in Italy of the XII-XIII centuries]. St. Petersburg, Alexandrov printing house, 1912. (in Russ.)
6. Lekhovitser D. *Ved`my` prevratilis` v feministok: pochemu zhenskoe dvizhenie prinimaet v svoi ryady` biblejskix demonicz i srednevekovy`x koldunij.* [Witches turned into feminists: why the women's movement accepts biblical demons and medieval sorceresses]. URL: https://knife.media/feminist-witches/ (in Russ.)
7. Masarik E.G. "WITCH: Women's International Terrorist Conspiracy from Hell." *Published by Elizabeth Garner Masarik* on September 27, 2020. URL: https://digpodcast.org/2020/09/27/w-i-t-c-h/
8. McGill M. "Wicked W.I.T.C.H: The 60s Feminist Protestors Who Hexed Patriarchy." *Vice*. October 28, 2016. URL: https://www.vice.com/en/article/43gd8p/wicked-witch-60s-feminist-protestors-hexed-patriarchy
9. Petrov A.V. "Zhenshhina v religii i filosofii v antichnosti" [Woman in religion and philosophy in antiquity]. *Astarte*. Issue I. Cultural Studies from the History of the Ancient World and the Middle Ages: Problems of Femininity [Astarta. Vy`pusk I Kul`turologicheskie issledovaniya iz istorii drevnego mira i srednix vekov: problemy` zhenstvennosti]. St. Petersburg, 1999. Pp. 95-112. (in Russ.)
10. Sadul` Zh. *Istoriya kinoiskusstva. Ot ego zarozhdeniya do nashix dnej* [The history of cinematography. From its inception to the present day]. Moscow, Foreign Literature, 1957. (in Russ.)
11. Shmakov A.V. "Oxota na ved`m: e`konomika protiv demonologii" [Witch Hunt: Economics vs. Demonology]. *Prostranstvo e`konomiki* [Economy space]. 2009, no 1, pp. 119-123. (in Russ.)
12. Tixonova E.P. "Razvitie obraza ved`my` v kul`ture Novogo i novejshego vremeni" [Development of the image of a witch in the culture of the New and Modern Times]. *Obshhestvo: filosofiya, istoriya, kul`tura* [Society: philosophy, history, culture]. 2018, no. 7 (51), pp. 95-98. (in Russ.)

ART & CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 316.74:82:7+7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-115-124

Александр Викторович Марков
Alexander Viktorovich Markov
доктор филологических наук, профессор,
Dr.Habil. in philology, full professor,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
markovius@gmail.com

ОТ ИДЕАЛИЗМА К НЕОМАРКСИЗМУ. ЧАСТЬ 2. БОРИС ВИППЕР
FROM IDEALISM TO NEW MARXISM. PART 2. BORIS VIPPER

Проект Бориса Виппера, авторитетно обосновавший порядок операций искусствоведа при работе с различным материалом, был частью интеллектуальных поисков, направленных на преодоление противоречий между формалистским пониманием визуального и неокантианской вариацией вещи в себе. Эти поиски в искусствоведении ГАХН вскрыли еще два противоречия: между индивидуальной заинтересованностью в эстетическом факте и коллективным переживанием как основой вчувствования, и между интерпретацией как принципом обособления и тематизации социального опыта и собственной динамикой искусства как манифестацией его автономии. Ранние работы Виппера касаются этих противоречий, но в отличие от других ученых ГАХН, он утверждал автономию художественных миров, сближая признак и характер. Отказ от признания автономии социального в поздних работах не выходил за рамки этого сближения, но позволил отстаивать автономию искусства, но не прямо, а в некоторых терминологических проговорках. Способ рассуждения позднего Виппера основан на ином, чем у формалистов, понятии стиля, что и позволяет ему принимать марксизм, не принимая мифологему «гения», а в своих рассуждениях о причинах эволюции искусства приблизиться к неомарксистскому пониманию практик и институционализации не благодаря смене теоретической оптики, но благодаря редукции терминологии и преодолению инерции привычных речевых оборотов.

Ключевые слова: марксизм, социология литературы, социология искусства, Борис Виппер, ГАХН, неокантианство, гегельянство

Для цитирования: *Марков А.В.* От идеализма к неомарксизму. Часть 2. Борис Виппер // Артикульт. 2021. №3(43). С. 115-124. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-115-124

Boris Vipper's project, which authoritatively substantiated the order of operations of the art historian when dealing with various material, was part of an intellectual quest to overcome the contradictions between the formalist understanding of the visual and the neo-Kantian variation of the Ding an sich. These searches in the GAKhN art criticism uncovered two other contradictions: between individual interest in an aesthetic fact and collective experience as the basis of empathy, and between interpretation as a principle of isolation and thematization of social experience and art's own dynamics as a manifestation of its autonomy. Wipper's early works deal with these contradictions, but unlike the GAKhN colleagues, he asserted the autonomy of artistic worlds, bringing sign and character together. The rejection of the recognition of the autonomy of the social in his later works did not go beyond this convergence, but allowed him to defend the autonomy of art, not directly, but in some terminological caveats. The way of reasoning of the late Vipper is based on a different concept of style than that of the formalists, which allows him to accept Marxism without accepting the ideology of genius, and in his discussion of the causes of art evolution to approach the neo-Marxist understanding of practices and institutionalization not through a change of theoretical optics, but through a reduction of terminology and overcoming the inertia of common turns of phrase.

Keywords: Marxism, sociology of literature, sociology of art, Boris Vipper (alias: Boriss Vipers, Boriss Wipper), GAKhN, neo-Kantianism, Hegelianism

For citation: Markov A.V. "From Idealism to new Marxism. Part 2. Boris Vipper." *Articult.* 2021, no. 3(43), pp. 115-124. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-115-124

Десятые-двадцатые годы двадцатого века были для России, как и для сопредельных стран, временем развития кафедр, институтов и лабораторий, причем возникновение множества новых государств Восточной Европы по итогам первой мировой войны только ускорило этот процесс. Лаборатории легко встраивались в университетскую систему, гарантируя университету значимость на переднем крае науки. Но и сама модель продвижения знаний, связанная с работой институтов, подразумевала, что частное начинание выходит за пределы университета, начинает влиять как новая форма обоснования достоверности знания. В каком-то смысле наступила «эпоха кабаре», в смысле соединения продюсирования с профессионализацией всех форм артистизма – артистическое место, как и научное, определяет внутри себя критерии профессионализма.

© Марков А.В., 2021

ISSN 2227-6165

Как кабаре вбирает в себя маргинальные формы искусства, так и университет те практики экспериментального обоснования знания, которые прежде напрямую не соотносились с рутинным воспроизводством науки; и как кабаре начинает определять способ осмысления большого города, так и обновленный университет, включающий в себя напрямую или через сотрудничество сети институтов, от частных клиник до мест междисциплинарных дискуссий, позволяет отказаться от прежних мифологем «мировоззрения» или «эпохи», ограничивавших современность опытно известной политической или социальной рамкой, и перейти к более сложному пониманию современности.

Борис Робертович Виппер (alias: Boriss Wipper, Boriss Vipers) (1888–1967) в силу биографических перипетий работал сразу в нескольких мирах такого обновления научного производства, при этом ни разу не отступая от своей специализации. Исторические аналогии всегда затруднительны, как раз здесь, по заветам Ж. Бедье, «каждый случай – особый». С 1924 по 1941 год он, как и его отец, знаменитый историк, работал в Риге, при этом опередив отца на пути эмиграции [Ковальчук, 2019, с. 241], и он же вместе с отцом вернулся в Москву. При этом Виппер-младший быстрее, чем отец, перешел на латышский язык преподавания, и хотя и вместе с отцом преподавал на Русских университетских курсах [там же, с. 242], в целом держался в стороне от общественной жизни.

Отчасти, конечно, различие траекторий определялось различием философских предпочтений: отец, прославленный в том числе открытием Джамбаттисты Вико для русских читателей, был склонен к неогегельянству, его даже иногда хочется назвать «русским Кроче», тогда как сын в гораздо большей степени имел в виду контексты неокантианства – и в том, и в другом случае это определялось не систематическими философскими занятиями, а кругом профессионального научного общения и более широкого общественного звучания работ. Понятно, что когда Виппер-старший писал про интеллигенцию или даже употреблял это слово, то совсем избежать гегельянской проблематики было невозможно, даже если дискуссию следовало привязывать к текущему опыту. Также и Виппер-младший, как показывает его недолгое сотрудничество с ГАХН, не мог быть в стороне от той проблематизации ценностей в неокантианстве, которая и определяла общий проект ГАХН как пересборку самих оснований, на которых создается искусство, путем изучения автономии форм и открытия тех возможностей искусства, которые не сводятся к опытному познанию [Плотников, 2017, с. 177-178].

Если говорить совсем просто, неокантианство различает природу как мир бытия и культуру как мир ценностей. В культуре существует собственный функционал, который и позволяет созерцать культурные формы, то есть определять какие-то формы нашего познания как культурные, говоря, что вот это поэзия, это проза, это подражание, а это изображение. А этот функционал может быть описан как форма, то есть некая схема, по которой строится созерцание, то есть как совокупность действующих конструкций, или приемов, что вполне остается актуальным, например, в современной архитектурной критике [Власов, 2018, с. 7]. Тем самым, формальный анализ оказывался просто некоторым практическим приложением к неокантианству.

При этом формализм как когнитивное продолжение этого практического приложения был несколько двойственным, и дискуссии в ГАХН прямо этого касались [Плотников, 2017, с. 175-176]. С одной стороны, само понятие «второй реальности» Конрада Фидлера подразумевало режимы заинтересованности, создаваемые самой этой реальностью, откуда и произошла теория «вчувствования» Теодора Липпса, так что формы оказывались манифестациями реальности, разными способами сделать нашу эстетическую заинтересованность принадлежащей реальности, а не чему-либо другому. С другой стороны, автономизация зрения, которая была начата Адольфом фон Гильдебрандтом с его «принципом рельефа», требовавшим различать ощущение и зрение, и завершенная Генрихом Вёльфлиным в его понимании чистой визуальности как несводимости видимого к другим формам мышления, в том числе и к духовным содержаниям эпохи, подразумевала отрешенность эстетических форм.

ISSN 2227-6165

В таком случае наша заинтересованность оказывалась не эстетическим, а социологическим фактом: устройство нашего социального опыта требовало легитимации как этой отрешенности, так и дальнейших практик, имеющих с ними дело. Но по нашей гипотезе, такая легитимация, если она признавалась вне социологии как нечто уже произошедшее, что мы изучаем как историки искусства, приводила к разрушению единства терминологического описания и социологической рамки, а принадлежность эстетической заинтересованности самой реальности оказывалась просто способом по-разному этой реальностью манипулировать, видя в ней то общий, то частный опыт. Конечно, в случае анализа архитектуры [Власов, 2018, с. 11] можно говорить о чистых формах созерцания и намерения, тем самым вписав формальный анализ исключительно в порядок априорно принятых нами ценностей, но уже применительно к изобразительным искусствам у нас всегда будет некоторый остаток апостериорного, требующий терминологической подгонки.

Здесь мы подходим к главной проблеме нашей статьи: Б.Р. Виппер прожил большую жизнь, как признанный искусствовед, труды которого и в наши дни лежат в основе анализа форм искусства и методов его создания. Можно сказать, что он создал прикладной формализм: что в ГАХН существовало в виде дискуссий, например, о собственном формальном ресурсе разных видов искусства как форм созерцания, то у Виппера стало частью рассказа о художниках и художественном деле. В этом смысле его проект не менее масштабен, чем проекты Б.В. Асафьева и А.Ф. Лосева.

Но у Виппера был и эмигрантский опыт, и вопрос состоит в том, насколько его метод имел в виду некоторый социологический остаток, понимание того, что эпоха кабаре и лабораторий, позволяющая конвертировать любую маргинальную дискуссию в теорию прагматической значимости искусства, не может продлиться навсегда. В конце концов, абстрактный экспрессионизм, открывший contemporary art, имел в виду как раз конец старых опорных институтов, в том числе и таких свободных как кабаре или лаборатория, так что рука художника, разбрызгивающего краски, или работа других машин присутствия искусства, может стать достаточным институтом для того, чтобы искусство было.

Заметим, что русские эмигранты вполне восприняли абстрактный экспрессионизм как в поэзии [Марков, 2021], так и в теоретических работах. Достаточно вспомнить, чтобы не перебирать множество примеров, что «Эмбриология поэзии» (1972) Вейдле жестко спорила со структурализмом Тарановского и Лотмана, именно как не учитывающим опыт абстрактного экспрессионизма, как своего рода салонным разбором искусства. Когда Вейдле говорил, что поэзия происходит из «оксюморона» и «ономатопеи» [Вейдле, 2002, с. 20-24], то сразу же представляется Поллок, который оксюморонно разбрызгивал краски, в странном, наивном, но при этом глубокомысленном действии, и Ротко, который фактически пересоздавал материю как олицетворение самой себя, тогда как для структуралистов часто образцовым оставалось искусство, принадлежащее эпохе кабаре. И здесь наше основное утверждение состоит в том, что Виппер следовал историзму ГАХН, по сути антигегельянскому, но подрывал его изнутри, указывая, что социологический остаток у нас есть, даже если мы открываем безостаточное влияние искусства на социальные процессы.

Примером такого проекта в ГАХН был коллективный труд 1926 года о природе барокко, интересный тем, что как раз переоткрытие русского барокко Д.С. Лихачевым и его союзниками больше опиралось на эмигрантскую теорию барокко Дмитро Чижевского, с ее социологическим обоснованием рождения Восточной Европы из духа барокко, чем на эту книгу, где социологическое выводится из эстетического, но и является общей рамкой разговора и дискуссии, а не концептуализации. Этот коллективный труд соединял общую социологическую рамку, причем очень экспрессивно описанную, с признанием барокко как радикальной формальной реформы, что, конечно, с трудом соединялось с интерпретативным подходом во времена Лихачева.

Г.В. Жидков в этом коллективном труде так и обосновывает существование русского барокко: именно на это время приходятся петровские реформы, которые при всей своей радикальности были восприняты как органичные, иначе говоря, вполне подготовленные и ожидаемые. Барокко тогда понимается как определенный способ работы с социальными ожиданиями, или как мы бы

ISSN 2227-6165

сказали, с социальным воображаемым, который и облегчает радикальные трансформации, как тогдашнее кабаре или подобный институт. При этом Жидков указывает на несостоятельность исторической периодизации, термин «древнерусское» для него ненаучный [Жидков, 1926, с. 100]: он был как будто создан прежней академической корпорацией, в сравнении со структурой кафедр.

Но существенный аргумент для Жидкова состоит в том, что невозможно выводить социальные эффекты искусства из возникновения и обновления стиля – напротив, стиль есть итог длительного развития искусства [там же, с. 101], подразумевается, что развития с предельным социальным вовлечением всех его свидетелей. Тем самым барокко оказывается не столько стилем, сколько режимом повышенной вовлеченности людей. Такая социологическая реконструкция оказывается тесно связанной с обновлением формального анализа в статье Н.И. Брунова, которому надлежало обосновать, что русское барокко специфично как русское, как определенная констелляция стилистических поисков, но не как барокко как социальный проект, противостоящий косности сложившихся способов использования искусства, например, форм архитектуры.

Брунов, с одной стороны, подчеркивает новое социальное измерение барочной иллюзорности, а с другой стороны, растворяет русское начало в этом местном барокко в общих поисках древнерусского искусства, тем самым оставляя от барокко только одно социальное. Если законы развития архитектуры барокко оказываются близки законам развития русской романики или готики [Брунов, 1926, с. 55], и более того, в этом развитии производится очередной раз функциональная дифференциация пространств [там же, с. 51], то это противоречит природе барокко как общей иллюзии. Тогда говорить о барокко можно только как об общем направлении развития социального воображения, а не как о проекте, связанном с определенной моделью интеллектуальной жизни.

Поэтому русское барокко сопровождает вполне архаическую функциональную дифференциацию пространств с созданием иллюзии природных кулис [там же, с. 44], с введением различных новых типов перегородок [там же, с. 46] – такое описание барочного храма больше напоминает сценографию Мейерхольда, с открытостью разделенных перегородками пространств, каждое из которых обладает своим режимом темпоральности и эмоционального воображения, конденсируемого в нем. Но вывод Брунова прост: барокко есть не способ создания общего пространства для разнородных элементов, а скорее, подчинение любой разнородности целям социального ангажирования.

Если мы обращаемся к последней опубликованной работе Виппера [Виппер, 1966], то мы видим, что он тоже понимает барокко не как время социальных и когнитивных сдвигов, но как время создания стилистических завершений в любом искусстве вместе с новыми средствами ангажирования аудитории, что смягчает эмоциональные реакции на социально-политические реформы. Так, для него общий характер маньеризма и барокко составляет «эмоциональный привкус» [там же, с. 456], который тотален, нет ни одного произведения искусства, в котором его не было. Иначе говоря, опять же перед нами своего рода кулисы искусства, обеспечение им его собственного принятия, а не порядок эксперимента, так что социальное оказывается слишком общей рамкой интерпретации, не позволяя интерпретировать отдельные работы помимо семантических возможностей отдельных техник. Именно тогда, в эпоху барокко, по Випперу и был решен вопрос об изображении среды, иначе говоря, иллюзорность и стала единственным социальным воображаемым.

При этом Виппер допускает одну область размыкания этого воображаемого, а именно, портрет [там же, с. 439] – это то место, где возможно личное отношение художника к изображаемой модели и желание художника как бы заполнить пространство лично симпатичными людьми, из этого он выводит и групповой портрет. Тем самым коммерческий заказ на групповой портрет описывается по сути как создание лаборатории; и в конце концов для Виппера специфические достижения эпохи оказываются теми же, что и достижения эпохи кабаре и лабораторий, которые были контекстом его научной деятельности. Остранение при таком разговоре о групповом портрете

ISSN 2227-6165

только подверждает некоторые презумпции метода. Так у Виппера везде, например, в разговоре о Брейгеле, допуская у него просопопею вещей [Виппер, 1970, с. 336], имеет в виду исключительно индивидуализацию, приобретение характера и темперамента, иначе говоря, определенную систему визуальной симпатии. Как это отличается от абстрактно-экспрессионистического понимания просопопеи у Вейдле!

Но дело в том, что портрет был тематизирован в ранней работе Виппера, 1917 года, и дальше он к этой теме не обращался, так что составителям его собрания статей 1970 года пришлось эту статью перепечатать, не найдя более поздней работы по вопросу. Это не случайно, учитывая, что ее радикальный схематизм прямо противоречит позднейшим выводам Виппера о социальных настроениях, движущих кистью художника, например, в создании коллективного портрета, а метод при этом – совсем не противоречит. Эта статья вполне в духе времени говорит об остром конфликте между интенциями заказчика, портретируемого и самого портрета, но сводит этот тройной конфликт к двойному, между суждениями вокруг портрета, а не между формальными поисками. Портрет – это способ радикализации неправдоподобия: если можно сказать, что такого заката не бывает, то про портрет это можно сказать всегда. То есть для Виппера схождение социального и эстетического – это тотальная радикализация позиций, и социальное содержание требует редукции конфликта от действительных проблем правдоподобия или живости к дуализму суждений.

При этом художник, бесспорно, настаивает на познавательности портрета: «Если верить современному художнику, так он не портрет вот этого лица пишет, он синтезирует свое понятие о мире и живущем, он переводит язык вещей на язык четвертого измерения, он выражает свое настроение по поводу случайного предмета» [Виппер, 1917, с. 344], иначе говоря, художник как бы соглашается с формалистами, что он создает новый тип прагматического синтеза, и что его образ оказывается лишь подспорьем для реализации настроения и языка, то есть тех социальных проявлений, которые и специфицируют позиции отдельных социальных акторов. Здесь можно было бы перейти к неомарксистской проблематике власти языка или настроения, идеологичности этих вещей, но редукция к простому конфликту просто позволяет сказать, что искусство вбирает в себя социальное как некоторое свое измерение, и редукционизм здесь подрывает именно социологическую, а не эстетическую рефлексию.

Здесь Виппер предвосхитил проблематику коллективного труда ГАХН, где тоже сведение треугольника примета – признак – намек к дуальному конфликту потребовалось для того, чтобы хоть как-то сказать о социальной функции портрета. По удачному наблюдению современной исследовательницы, этот коллективный труд «Искусство портрета» позволил перейти от «апологии несхожести», радикального остранения [Троицкая, 2018, с. 37], к дуализму модели и образа. Но именно этот дуализм, как мы увидим ниже, привел к редукции терминологической системы и к невозможности той социологии, которая позволит смотреть на эпохи в развитии искусства иначе, так что позднему Випперу пришлось искать обходные пути, вне терминологической сетки, чтобы говорить о социальном содержании эпох.

В центральной статье этого коллективного труда говорится о портретном изображении как о языке, исходя из того, что в портрете, кроме черт, есть еще и признаки [Цирес, 1927, с. 111]. При этом Цирес сразу скрыто вносит динамику, предлагая выбор в обоих случаях: если при опознании черты как приметы мы производим выбор между считыванием ее или несчитыванием, рассмотрением ее как обязательной или необязательной, то при опознании признака мы выбираем между отказом от интерпретации и производством интерпретации. Таким образом, социальный опыт проявляется не в непосредственном считывании признаков благородства или неблагородства, как в физиогномической криминологии в духе Ломброзо, но в том, что учитывая способность детали быть и приметой (чертой), и признаком (знаком), мы ставим себя перед выбором, который и наделяет произведение социальным содержанием.

ISSN 2227-6165

Казалось бы, перед нами вполне состоятельная социология искусства. Но тут же Цирес вводит термин «намек» [там же, с. 112], который сначала понимается как вид признака, производящий это различие сам по себе, как вещь в себе, намек, вроде мрачного фона, сам решает, намекать ли на мрачность личности или просто оттенять ее самостоятельность. Этот как будто неокантианский ход с пониманием вещи в себе как переменной функции научного познания имел прямые последствия для невольного разрушения социологического подхода и возвращения к архаическому романтизму. Оказывалось, что генерализующие интерпретации теперь невозможны, а может быть только выбор, совершенный за нас.

Цирес приводит пример узких глаз монгола и румянец кожи, которые будут прочитаны и как признак, и как намек – здесь уже слово «признак» стало означать скорее примету [там же, с. 113]. С точки зрения признака это черты этнической принадлежности для первого и черты здоровья для второго – иначе говоря, признак понимается теперь как знак, отсылающий к некоторому большему целому, тогда как примета отсылает к частному – к хитрости изображаемого лица для первого случая и к эмоциональности изображаемого лица во втором. Тем самым уже считывание примет оказывается выбором между отсутствием и наличием вчувствования, непроявленностью и проявленностью интереса к характеру изображаемого лица. Так утрата социологической перспективы сразу приводит к разладу и в терминологии, когда термин начинает употребляться в бытовом смысле, связанным с бытовым интересом; и резкое возвращение к старой эстетике означало уже, что теперь только частные лица считывают частные намёки. Поэтому Випперу и приходилось говорить как не-частный Рембрандт делает не-частный для эстетики групповой портрет частных лиц, чтобы просто с помощью импрессионистических намеков для читателя, которому становится симпатична работа Рембрандта, создать какую-то социологическую перспективу разговора об эпохе, не сводя социологию к порядкам отдельных взаимодействий.

В конце концов, Цирес вводит термин «портретная личность», считая, что она воспринимается «сквозь призму первого впечатления» и оказывается «составным ингредиентом каждого нового содержания, раскрываемого портретными знаками», например «носителем хитрости» [там же, с. 117]. Это «неизменное первично-наглядное ядро личности, в силу своей наглядности, заставляет делаться наглядными и связуемые с ним содержания, оно как бы распространяет вокруг себя свет наглядности» [там же]. Иначе говоря, социальный опыт сводится к умению считывать первое впечатление, которое обычно и оказывается верным, и далее подчинять самоочевидности этого первого впечатления любые порядки интерпретации. Через три с лишним десятка страниц Цирес уже прямо вписывает намеки и признаки в более общую перспективу «изображения всей полноты портретной личности» [там же, с. 151] – по сути он говорит, что полнота состоит в том, что намеков будет более одного, например, что мы считаем не только хитрость, но и мудрость.

Так социальный опыт уже окончательно оказывается зависим от воли художника сделать портрет сложным и многозначным, художник и оказывается господином воображаемого, который и подчиняет своему лицезрению [там же, с. 143] различные эмоциональные модификации в изображении, к которым и могут быть сведены как реакции первого впечатления, так и реакции вчувствования. Таким образом, вычитание социологии из анализа портрета ведет к еще более радикальным выводам, уже близким романтическому пониманию гения как выразителя духа эпохи, который ограничен только тем, что в его эпоху не все чувства достаточно развиты или достаточно модифицировались, в каждую эпоху приобретают свою «идейно-эмоциональную модификацию» [там же]. Но художник, создавая верный список эпохи, может иметь дело с этой модификаций, и тем самым как бы убеждать эпоху в ее правоте.

Виппер в своей ранней работе избежал такой редукции не только эстетических, но и когнитивных сторон к частному факту господства тем, что представил само это господство как карикатурное, странное, мимическое, указав на то, что портрет (persona) генетически восходит

ISSN 2227-6165

к мимам, маскам, чертям, к архаической культуре карнавала и показа [Виппер, 1917, с. 347]. Тогда «вчувствование» оказывается социальным инструментом легитимации портрета уже как правдоподобного образа, определяющего статус божества, а потом и человека, и тем самым вспыхивает вполне неомарксистская перспектива исследования того, как конструируется социальное через систему эмоциональных и других идеологических ловушек. Но эта перспектива и быстро схлопывается, из-за прежде всего нехватки терминологического аппарата, который у Виппера был намеренно скуднее, чем у того же Цицероса – что было и к лучшему, учитывая, как Цицерос в нем запутался.

Так, если мы вспомним работу 1922 года о натюрморте, то слова «примета» и «намек» Виппер употреблял совершенно нетерминологически, как бытовые слова без всяких последствий для терминологической системы и социальной рефлексии. «Признак» для него сводится к содержанию: так, содержание натюрморта, включая идеи и ассоциации, для него «существенный» и «первичный» признак данного жанра [Виппер, 2005, с. 70]. А в другом месте он даже вполне как позднее младоформалисты готов отождествить содержание данного жанра с повседневностью, понятой не только как модель (что пишет художник), а как свойство, качество, признак, намек (нам пришлось бы употребить все термины, от которых отказывается Виппер) [там же, с. 46]. Здесь он руководствуется именно формалистской эмансипацией зримого: зримое и есть содержащееся, содержательное, и раз натюрморт возможен не как декорация, а как самостоятельное произведение только на холсте, то зримость и есть содержание.

Именно здесь утверждается та самая вещь в себе в неокантианском понимании, как общая функция зримости как научного познания путем искусства, и в этой работе Виппер мало чем отличается от других деятелей ГАХН. Они, как мы уже говорили, принимали социальное и как общую рамку просто начала терминологического разговора, и как содержание прагматики искусства, – но не как повод подвергнуть терминологический аппарат дополнительной критической проверке. Хотя, как показывает опыт Г.Г. Шпета, такая проверка могла быть еще более радикальной и даже опережающей неомарксизм по своим следствиям, вскрывающей идеологичность не только отдельных идей и эмоций, но и их конфигураций – вспомним, как яростно Шпет отрицал уместность «синтеза искусств». Правда, в одном месте Виппер допускает социальный анализ, видя в Сезанне такого экспериментатора, менеджера, как бы мы сказали, кабаре или института-лаборатории [там же, с. 57, 71]: достаточно почитать страницы о Сезанне, чтобы в этом убедиться. Но этот социологический анализ существует в виде проговорок, например, овеществление натюрморта у Сезанна понимается вполне в духе неомарксистского отчуждения, но эту мысль Виппер никак не развивает.

Апофеозом таких проговорок стали университетские лекции Виппера о Ренессансе, изданные посмертно [Виппер, 1970]. Оспаривая общее видение модернизации как непосредственно следующего из капиталистического способа производства, Виппер по сути применяет к материалу тезис о стиле как завершении эпохи, а не динамике эпохи, как бы инструментализируя и пытаясь наделить социологическим смыслом исследования ГАХН о визуальном как итоге создания социальной среды, вроде общего для допетровского и послепетровского времени барокко, где, как мы говорили, неокантианское и формалистское исследование визуального служило созданию завершенного и убедительного образа эпохи даже при нехватке терминологического аппарата, и в перспективе позволяло ставить задачи для современности, чем занимался уже ГАХН как институт. При этом поздний Виппер инструментализует тогдашние достижения для критики романтического редукционизма и идеологемы гения.

Так, он отказывается говорить о едином стиле ренессансного капитализма, вполне неомарксистски дифференцирует создание субъектов капитализма и говорит, что как раз цеха мешали линейному движению Ренессанса к прогрессу [там же, с. 14], как создававшие свои

ISSN 2227-6165

собственные частные нормы, свои критерии верификации, что такое искусство, а значит, поддерживавшие как раз как будто проторомантическую модель гениальности. Критика советского культа гениев оказывается здесь подспудной и выражается иногда даже не в проговорках, а в употреблении фонетических фигур и письменных знаков, так что нужно читать внимательно.

Так, Виппер, будто присоединяясь к официальным советским похвалам Ренессансу, говорит, что выражением прогресса там было превращение искусства «из анонимного уменья в персональное дарование» [там же]. Уменье, написанное через *ь*, оказывается чем-то разговорно-пренебрежительным, тогда как солидно звучащее дарование, данное через *и*, знаменует институционализацию, появление академизма, иначе говоря, общей нормы для всех дарований, которые будут находиться в одной плоскости с потребителями, а значит, и круг создания стиля сразу замкнется. Таким образом, социологическая концепция, причем с необходимой данью официальному контексту научной деятельности, оказывается заключена в одной букве.

О плоскости готовых социальных ожиданий, блокирующих влияние незавершенного стиля на динамику развития искусства, и создающей тем самым множественность субъектов и практик, Виппер опять же говорит скрытно, рассуждая [там же, с. 15] о создании идеи этажа как человекосоразмерной идеи, отличающейся от произвольного устройства средневекового дома. Этаж для него и есть выражение гуманизма, как устройство пространства не для частного и цехового, но общественного функционирования. Тем самым мы видим конвертацию идеи завершенного архитектурного стиля в идею публичного пространства, и Виппер предпринимает огромные усилия, чтобы не растворить эту идею в переживании завершенности стиля и завершенности эпохи, в этом двойном обязательстве, которое создает лишь ностальгический режим отношения к социально-политическому полю.

Ведь невольно получается, что стиль поведения в этом пространстве полностью и составляет стиль эпохи как уже данный и состоявшийся, вопреки сопротивлению цехов, то есть частной выразительности отдельных мастеров. Виппер, чтобы всё же вынести суждение о происходящем, должен уже окончательно понять вчувствование не просто как способ создания коллективного портрета, а способ пребывания в коллективном духе эпохи. Так вчувствование оказывается вывернуто, оказывается отрицательной ценностью творчества, а не положительной ценностью восприятия. Остается только социальная плоскость принятия визуальности как того, что уже вместило стили со всей их живостью независимо от нашей воли.

Но тогда встает вопрос, а что именно создает собственную динамику отдельных искусств, и при этом позволяет сбыться Ренессансу не только как реформе искусств, но и как реформе визуальности? На это Виппер отвечает тоже быстро, но определенно: система предрасположенностей – сводя тем самым и социальную проблематику, и историю эмоций к начальному жесту, который только и может быть верифицирован общепринятыми историческими методами. Например, архитектура с ее инерцией цеховых технологий была, согласно Випперу, менее всего предрасположена к Ренессансу [там же, с. 16]. Но будучи осмыслена как стиль, находящийся на перекрестке влияний, с некоторой иногда неожиданной конфигурацией влияний по городам Италии (мы бы и в XXI веке говорили бы о контингентности таких влияний), архитектура стала ренессансным искусством, даже продолжая оставаться инерционной, – потому что возможности стиля сказываться как такового оказывались даже большими, чем возможности стиля влиять как такового.

Так архитектура стала чистым «признаком», и Виппер пошел в противоположном Циресу направлении: не к дифференциации намеков, блокирующих интерпретации, но напротив, к тому, что одни и те же черты раскроют разные влияния – например, мраморная инкрустация во Флоренции оказывается позднеримской, а в Пизе – ориентальной [там же, с. 17]. Тем самым, даже если мы не можем дать интерпретацию, оказывается, что концепты и категории эпох и регионов уже проинтерпретировали ситуацию ренессансной архитектуры. Таким образом, если совсем кратко, искусство по Випперу использует частные социальные предрасположенности, чтобы осуществить

ISSN 2227-6165

реформу цивилизации. Итак, редукция терминологии и редукция социальных контекстов всё же позволили говорить о множественности практик социального взаимодействия, а обратное вчувствование – о специфике ренессансной реформы.

Итак, если мы можем говорить о деле Б.Р. Виппера как о движении от идеализма к неомарксизму, то мы должны отмечать не столько его собственные заявления, сколько намеки, проговорки и, пользуясь формалистским жаргоном, минус-приемы. Именно это позволило ему, не будучи философом, взять лучшее от аналитики ГАХН, избегая той редукции, которой подвергаются идеи ГАХН, если хоть немного спадает напряжение философской рефлексии. Это же более всего помогло ему пересобрать способ рассуждения об искусстве не на основе терминов, но на основе интуитивных понятий, например, о взаимодействии или эмпатии, что опять же позволило ему уйти от частого в советском искусствоведении построения интерпретации на каком-то одном таком интуитивном понятии, вроде того, что хотел, что чувствовал или что выражал художник. Наконец, он с помощью интуитивных понятий мог возвращаться к предпосылкам неокантианства и формализма, в том числе к учению о вчувствовании или формальной автономии архитектуры, но обращая его к прошлым эпохам и как бы выворачивая его в эпоху господства рассуждений об «образах», делая не основанием, а итогом интерпретации, Виппер не позволял превратиться завершенности стилей в иллюзию завершенности эпохи, но проговаривался о множественности практик и основаниях социологической критики идеологий. Что Лихачев или Аверинцев делали с помощью хитроумных интерпретаций, Виппер делал не менее удачно, с помощью проговорок. В этом его значение как неомарксиста-заочника, и его образ как крупнейшего русского искусствоведа XX века только выигрывает от наших уточнений.

ИСТОЧНИКИ

1. *Брунов Н.И.* К вопросу о так называемом «русском барокко» // Барокко в России / Сб. ст. под ред. *А.Н. Некрасова*. – Москва: ГАХН, 1926. – С. 43-55.
2. *Вейдле В.В.* Эмбриология поэзии: введение в фоносемантику поэтической речи [1972] // *Вейдле В.В.* Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства / Сост. *И.А. Доронченков*. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – С. 10-224.
3. *Виппер Б.Р.* Западноевропейское искусство первой трети XVII века [1966] // *Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. – Москва: Искусство, 1970. – С. 451-508.
4. *Виппер Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. – Москва: Искусство, 1977. Т. 1.
5. *Виппер Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта [1922]. – Санкт-Петербург: Азбука- классика, 2005.
6. *Виппер Б.Р.* Проблема сходства в портрете [1917] // *Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. – Москва: Искусство, 1970. С. 342-351.
7. *Жидков Г.В.* К постановке проблемы о русском барокко // Барокко в России / Сб. ст. под ред. А.Н. Некрасова. – Москва: ГАХН, 1926. – С. 93-117.
8. *Цирес А.Г.* Язык портретного изображения // Искусство портрета / Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. – Москва: ГАХН, 1927. – С. 86-158.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Власов В.Г.* Архитектура как изобразительное искусство. Теория открытой формы, принцип партиципации и синоптический метод в искусствознании // Архитектон: известия вузов. 2018. Т. 61. С. 5-28.
2. *Ковальчук С.Н.* Московский профессор на кафедре Латвийского университета // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2019. Т. 64, № 1. С. 235-255.
3. *Марков А.В.* Образы музыки в поэзии Ивана Буркина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 66-72.
4. *Плотников Н.С.* Искусство как знание. Г. Шпет и К. Фидлер об эпистемологической функции искусства // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том I. Исследования / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 172-189.

5. *Троицкая А.А.* Альтернативная теория портрета. «Искусство портрета» в контексте отечественного искусствознания // Диалог со временем. 2018. Вып. 62. С. 33-47.

SOURCES

1. Brunov N.I. “K voprosu o tak nazyvaemom russkom barokko” [To the question of the so-called Russian baroque]. *Barokko v Rossii* [Baroque in Russia]. Ed. A.N. Nekrasov. Moscow, GAKhN Publ., 1926. Pp. 43-55. (in Russ.)
2. Tsires A.G. “Iazyk portretnogo izobrazheniia” [Language of a portrait image]. *Iskusstvo portreta* [Art of a portrait]. Ed.. A.G. Gabrichevsky. Moscow, GAKhN Publ., 1927. Pp. 86-158. (in Russ.)
3. Veidle V.V. “Embriologiia poezii: vvedenie v fonosemantiku poeticheskoi rechi” [Embryology of poetry: an introduction to the phonosemantics of poetic speech, 1972]. *Embriologiia poezii. Stat'i po poetike i teorii iskusstva* [Embryology of poetry. Articles on poetics and theory of art]. Ed. I.A. Doronchenkov. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002. Pp. 10-224. (in Russ.)
4. Vipper, B. R. *Ital'ianskii Renessans XIII–XVI veka* [Italian Renaissance of the 13-16 centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. Vol. 1. 224 p.
5. Vipper B.R. *Problema i razvitie natiurmorta* [Problem and development of still life, 1922]. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2005. (in Russ.)
6. Vipper B.R. “Problema skhodstva v portrete” [The problem of similarity in a portrait, 1917]. *Stat'i ob iskusstve* [Papers on art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. Pp. 342-351. (in Russ.)
7. Vipper B.R. Zapadnoevropeiskoe iskusstvo pervoi treti XVII veka [Western European art of the first third of the 17th century, 1966]. *Stat'i ob iskusstve* [Papers on art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. Pp. 451-508. (in Russ.)
8. Zhidkov, G. V. “K postanovke problemy o russkom barokko” [To the formulation of the problem of the Russian baroque]. *Barokko v Rossii*. [Baroque in Russia]. Ed. A.N Nekrasov. Moscow, GAKhN Publ., 1926. Pp. 93-117. (in Russ.)

REFERENCES

1. Koval'chuk S.N. “Moskovskii professor na kafedre Latviiskogo universiteta” [Moscow professor at the department of the University of Latvia]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriia* [Bulletin of St. Petersburg University. History]. 2019, vol 64, no. 1, pp. 235-255 (in Russ.)
2. Markov A.V. “Obrazy muzyki v poezii Ivana Burkina” [Images of music in Ivan Burkin’s poems]. *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian music almanac]. 2021, no. 4, pp. 66-72. (in Russ.)
3. Plotnikov N.S. “Iskusstvo kak znanie. G. Shpet i K. Fidler ob epistemologicheskoi funktsii iskusstva” [Art as knowledge. G. Shpet and K. Fiedler on the epistemological function of art]. *Iskusstvo kak iazyk – iazyki iskusstva. Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk i esteticheskaia teoriia 1920-kh godov. Tom I. Issledovaniia* [Art as a language – languages of art. GAKhN and Aesthetic Theory of the 1920s. Volume I. Research]. Ed. N.S. Plotnikov, N.P. Podzemskaya, Iu. N. Iakimenko. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. Pp. 172-189. (in Russ.)
4. Troitskaia A.A. “Al'ternativnaia teoriia portreta. Iskusstvo portreta v kontekste otechestvennogo iskusstvoznaniia” [Alternative theory of a portrait. The Art of Portrait in the Context of Russian Art History]. *Dialog so vremenem* [Dialogue with Time]. 2018, 62, pp. 33-47.(in Russ.)
5. Vlasov V.G. “Arkhitektura kak izobrazitel'noe iskusstvo. Teoriia otkrytoi formy, printsip partitsipatsii i sinopticheskii metod v iskusstvoznanii” [Architecture as a fine art. The theory of open form, the principle of participation and the synoptic method in art history]. *Arkhitekton: izvestiia vuzov*. 2018, vol. 61, pp. 5-28. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

SUMMARY

МЕТОДИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА ИССЛЕДОВАНИЙ КИНЕМАТОГРАФА. ПРЕДМЕТНАЯ ОБЛАСТЬ
Научная статья
УДК 7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39
Автор: ***Штейн Сергей Юрьевич***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: sergey@schtein.ru
ORCID ID: 0000-0002-4419-1369
Аннотация: Во второй статье из цикла работ, посвящённых анализу существующих и потенциально возможных алгоритмов исследования кинематографа, во-первых, описывается логика выделения онтологической схемы предметной области киноведения, которая для самого киноведения является непроблематизируемой данностью, во-вторых, конструируется теоретическая модель одного из компонентов данной схемы – материала – наличествующего в предметной области киноведения безотносительно познавательной активности в её отношении. Полученное построение является своеобразной «системой координат», фиксирующей ключевые компоненты исследуемого и устанавливающей основные функциональные связи между ними. Такая схема может быть использована как для ввода начинающих исследователей в понимание специфики дисциплинарного киноведения, так и для унификации самих киноведческих исследований. Также данное построение является важным дополнительным инструментом для распредмечивания любых существующих представлений в отношении кинематографа, их координирования по отношению друг к другу и систематизации.
Ключевые слова: киноведение, наука о кино, методология киноведения, предметная область киноведения, кинематограф, кинообразование, фильм, деятельностный подход, автор, фильмопроизводство, прокат, цензура
Для цитирования: *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39

STRATEGIES AND METHODOLOGICAL SCHEME OF CINEMA RESEARCH. THING AREA
Research article
UDC 7.01+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39
Author: ***Schtein Sergey Yuryevich***, PhD in Art Studies, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: sergey@schtein.ru
ORCID ID: 0000-0002-4419-1369
Summary: In the second article from the cycle of works devoted to the analysis of existing and potentially possible algorithms of the research of cinematography, firstly, the logic of identifying an ontological scheme of the thing area of cinema studies, which for cinema studies itself is an unproblematic given, is described, and secondly, a theoretical model of one of the components of this scheme is constructed - material - available in the thing area of cinema studies regardless of the cognitive activity in relation to it. The resulting construction is a kind of “coordinate system” that fixes the key components of the researched and establishes the main functional connections between them. This scheme can be used both to introduce novice researchers into an understanding of the specifics of disciplinary cinema studies, and to unify of cinema studies researches. Also this construction is an important additional tool for thing-elimination of any existing representations in relation to cinematography, their coordination in relation to each other and systematization.
Keywords: cinema studies, cinema science, methodology of cinema studies, thing area of cinema studies, cinematography, cinema education, film, activity approach, author, film production, rental, censorship
For citation: Schtein S.Yu. “Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing area.” *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 6-39. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39

НЕТВАРНЫЙ СВЕТ И ОСЛЕПИТЕЛЬНЫЙ МРАК: ВИЗАНТИЯ АВАНГАРДА
Научная статья
УДК 7.01+7.038
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-40-55
Автор: ***Левина Татьяна Владимировна***, кандидат философских наук, приглашенный научный сотрудник Института гуманитарных наук (Вена, Австрия), e-mail: levinatat@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-4422-3244
Аннотация Авангардные живописцы были поражены русскими иконами «старого стиля» XV-XVI веков, которые увидели свет в начале XX века после двух столетий запрета. В XVII веке аскетические иконы были заменены «западными» миметическими образами. Они оказали огромное влияние на основоположника лучизма Михаила Ларионова: он считал,

ISSN 2227-6165

что русские иконописцы были сильно увлечены абстракцией. В 1913 году он организовал выставку, на которой представил собственные картины в виде лучей света, отраженных от объектов. Под влиянием иконописи находился и Казимир Малевич: в своих теоретических работах он много ссылался на Евангелие. Представляя супрематические полотна на «Выставке 0,10», Малевич поместил свой шедевр в «красном углу», как икону. Александр Бенуа писал, что «Черный квадрат» – это «культ пустоты, мрака, "ничто"». В исследовании доказывается, что у Малевича в действительности был мрак, но другого типа, связанный с «нетварным светом» и «ослепительным мраком» из теологии Дионисия Ареопагита и Григория Паламы. На примере работ П. Флоренского и С. Булгакова я показываю, как исихазм – теория Паламы – воплощается в иконописи XV-XVI веков, а затем в теории и живописи авангарда: в частности, у Ларионова и Малевича.

Ключевые слова: Казимир Малевич, Михаил Ларионов, Дионисий Ареопагит, Григорий Палама, исихазм, супрематизм, нетварный свет

Для цитирования: *Левина Т.В.* Нетварный свет и ослепительный мрак: Византия Авангарда // Артикульт. 2021. №3(43). С. 40-55. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-40-55

UNCREATED LIGHT AND DAZZLING DARKNESS: BYZANTIUM OF AVANT-GARDE

Research article

UDC 7.01+7.038

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-40-55

Author: ***Levina Tatiana Vladimirovna***, CandSci in Philosophy, visiting fellow, Institute for Human Sciences (Vienna, Austria), e-mail: levinatat@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4422-3244

Summary Avant-Garde painters were amazed by fifteenth to sixteenth century "old style" Russian icons, which saw the light of the day in the early twentieth century after two centuries of prohibition. In the seventeenth century, ascetic had been replaced by "Western" mimetic images. Icons had a massive impact on Mikhail Larionov, the founder of Rayonism, who wrote that "Russian icon painters <... > were strongly drawn towards abstraction". In 1913 he organized an exhibition of his Rayonnist paintings with rays of light reflected from objects. Kazimir Malevich was also influenced by icons. In his theoretical writings, he refers to Gospels. Launching his Suprematism at the "0,10 Exhibition" in 1915, Malevich placed his masterpiece in the "beautiful corner", as an icon. Alexandre Benois said that the Black Square is a "cult of emptiness, darkness, 'nothing'". It will be justified that it was another type of darkness, connected to the concepts of "uncreated light" and "dazzling darkness" in Dionysius the Areopagite and Gregory Palamas' theology. I refer to Pavel Florensky and Sergey Bulgakov's philosophy to demonstrate how an application of Palamas' theory, hesychasm, was reflected in fifteenth-sixteenth-century icon-painting and later in Avant-Garde theory and paintings, in particular by those of Larionov and Malevich.

Keywords: Kazimir Malevich, Mikhail Larionov, Dionysius the Areopagite, Gregory Palamas, hesychasm, suprematism, uncreated light

For citation: Levina T.V. "Uncreated light and dazzling darkness: Byzantium of Avant-Garde." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 40-55. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-40-55

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ В ПОИСКАХ «СТИЛЬНО ПРЕКРАСНОГО». БИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Научная статья

УДК 7-049.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-56-67

Автор: ***Давыдова Ольга Сергеевна***, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (Москва, Россия.), e-mail: davydov-olga@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6834-3291

Аннотация: Статья представляет собой концептуальное осмысление жизненного и творческого пути Михаила Александровича Врубеля (1856–1910) в контексте индивидуальных особенностей его личности. Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью поиска новых понятийных ракурсов в области постижения идеалистической составляющей творчества М.А. Врубеля, а именно в области его иконографической поэтики. Визуальное мифотворчество художника, опиравшегося на подлинные духовные прообразы, определило ведущую роль Врубеля не только в русском символизме и модерне, но и модернизме в целом. Сцепление биографического аспекта с поэтическим мышлением М.А. Врубеля, рассмотренное сквозь призму «чистого искусства», то есть в контексте мысли о правомерности самостоятельного существования замкнутой в себе реальности произведения, на современном этапе развития искусствознания может дать совершенно новые акценты понимания глубинных истоков и потенциальных смыслов творчества художника.

Ключевые слова: искусствознание, русское искусство конца XIX – начала XX века, символизм, модерн, модернизм, Михаил Врубель, поэтика творчества, иконография, художественное мышление

Для цитирования: *Давыдова О.С.* Михаил Врубель в поисках «стильно прекрасного». Биографический аспект // Артикульт. 2021. №3(43). С. 56-67. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-56-67

ISSN 2227-6165

MIKHAIL VRUBEL IN SEARCH OF THE "STYLISHLY BEAUTIFUL". THE BIOGRAPHICAL ASPECT

Research article

UDC 7-049.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-56-67

Author: ***Davydova Olga Sergeevna***, Ph.D. in the History of Arts**,** Leading Researcher Associate at the Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia), e-mail: davydov-olga@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6834-3291

Summary: The article is a conceptual exploration of the life and creative path of Mikhail Aleksandrovich Vrubel (1856-1910) in the context of the individual characteristics of his personality**.** The relevance of this study is determined by the need to find new conceptual angles in the field of understanding the idealistic component of M.A. Vrubel's work, i.e. in the field of his iconographic poetics. The visual myth-making of the artist, who drew on authentic spiritual prototypes, defined the leading role of Vrubel not only in Russian Symbolism and Modernism, but also in Modernism as a whole. The linking of the biographical aspect with M.A. Vrubel's poetic thinking, examined through the prism of "pure art", i.e. in the context of the idea of the legitimacy of the independent existence of the self-contained reality of the work, can give entirely new accents of understanding the deep origins and potential meanings of the artist's work at the present stage of development of art history.

Keywords: Art History, Russian Art of the Late 19th – Early 20th Century, Symbolism, Art Nouveau, Modernism, Mikhail Vrubel, Poetics of Creativity, Iconography, Artistic Thinking

For citation: Davydova O.S. "Mikhail Vrubel in Search of the "Stylishly Beautiful". The Biographical Aspect." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 56-67. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-56-67

ВЫШИВАЯ АВАНГАРД: СУПРЕМАТИЧЕСКИЕ ВЫШИВКИ НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРТЕЛИ ВЕРБОВКА 1900-1919

Научная статья

УДК 7.038.14+746.344

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-68-73

Автор: ***Игнатенко Галина Сергеевна***, аспирант Школы дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: galina.s.ignatenko@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0253-2540

Аннотация: Статья посвящена деятельности артели вышивальщиц в селе Вербовка, учрежденной Н.М. Давыдовой в 1900 году. Уникальной особенностью рассматриваемой творческой мастерской являлось ее сотрудничество с художниками русского авангарда, в особенности с обществом «Супремус», Александрой Экстер, Надеждой Удальцовой, Ольгой Розановой и другими. Важнейшим принципом работы мастерской являлось сохранение ремесленных и народных традиций, а также использование в декоративно-прикладных изделиях новаторских абстрактных эскизов. Этот творческий эксперимент является не только важной отправной точкой для экспериментов художников авангарда в области костюма, но и одним из первых примеров сотрудничества между художниками-станковистами и ремесленниками. В статье также рассматривается не только роль «Вербовки» в распространении идей супрематизма, но и важность обращения художников к новому медиа.

Ключевые слова: супрематическая вышивка, Амазонки авангарда, кустарная мастерская, вышивка, Вербовка

Для цитирования: *Игнатенко Г.С.* Вышивая авангард: Супрематические вышивки на примере деятельности артели Вербовка 1900-1919 // Артикульт. 2021. №3(43). С. 68-73. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-68-73

STICHING AVANTGARDE: SUPREMATIST EMBROIDERY FOLLOWED BY THE ACTIVITIES OF VERBOVKA ARTEL 1900-1919

Research article

UDC 7.038.14+746.344

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-68-73

Author: ***Ignatenko Galina Sergeevna***, Phd student, Art and Design School, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow, Russia), e-mail: galina.s.ignatenko@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0253-2540

Summary: The article is devoted to the activities of the artel of embroiderers in the village Verbovka, founded by N.M. Davydova in 1900. The collaboration of the artel with artists of the Russian avant-garde, such as: Alexandra Exter, Nadezhda Udaltsova, Olga Rozanova was brave and innovative. The most important principle of the artel was the preservation of craft traditions, as well as the use of abstract sketches in decorative and applied products. This creative experiment is not only an important starting point for the experiments of avant-garde artists in the field of costume, but also one of the first examples of collaboration between folk crafts and artisans. The article also examines not only the role of Verbovka artel in of suprematism expansion, but also the importance of artists' appeal to new media.

Keywords: suprematist embroidery, Amazon avant-garde, stiching art, emproidery, Verbovka

For citation: Ignatenko G.S. "Stitching avantgarde: suprematist embroidery followed by the activities of Verbovka Artel 1900-1919." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 68-73. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-68-73

ISSN 2227-6165

РЕМЕЙК АРАБСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ: КАЛЛИГРАФФИТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА

Научная статья
УДК 7.036(5)
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-74-80

Автор-1: ***Саван Васим***, аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: 2722306@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7025-9160
Автор-2: ***Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна***, кандидат педагогических наук, доцент, зав.кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: marina.gutd@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8874-4527

Аннотация. Информатизация повседневных практик в виде цифровых медиа и социальных сетей существенно повлияла на художественную жизнь стран Ближнего Востока и Северной Африки. Традиционное искусство и, в частности, арабская каллиграфия оказались перед проблемой мемориализации. Логической эволюцией арабской каллиграфии стало направление, вызревшее в недрах хуруфийа – эстетического движения середины XX века, имевшего развитие в странах Ближнего Востока и Северной Африки, – и получившее название каллиграффити. Точки пересечения арабской каллиграфии и западного граффити объясняются с позиции противостояния традиционализма и постмодернистских идей на примере теоретических исследований и творчества Хасана Массуди, eL Seed, Карима Джаббари и других уличных художников. Отмечается, что сегодня благодаря постмодернистскому мироощущению, нашедшему наглядное воплощение в художественном творчестве ближневосточных и североафриканских художников, в отношении арабской каллиграфии фиксируется культурный ремейк и гибридизация.

Ключевые слова: арабская каллиграфия, каллиграффити, арабское искусство, современное искусство, уличное искусство
Для цитирования: *Саван В., Вильчинская-Бутенко М.Э.* Ремейк арабской каллиграфии: каллиграффити в пространстве города // Артикульт. 2021. №3(43). С. 74-80. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-74-80

REMAKE OF ARABIC CALLIGRAPHY: CALLIGRAFFITI IN THE CITY SPACE

Research article
UDC 7.036(5)
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-74-80

Author-1: ***Savan Vasim***, post-graduate student of the Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (Saint Petersburg, Russia), e-mail: 2722306@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7025-9160
Author-2: ***Vilchinskaya-Butenko Marina Eduardovna***, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of History and Theory of Design and Media Communications of the Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (Saint Petersburg, Russia, e-mail: marina.gutd@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8874-4527

Summary: The informatization of everyday practices in the form of digital media and social networks has significantly influenced the artistic life of the countries of the Middle East and North Africa. Traditional art and, in particular, Arabic calligraphy faced the problem of memorialization. The logical evolution of Arabic calligraphy was the direction that appeared in the depths of hurufiya – an aesthetic movement of the mid-twentieth century, which had a development in the Middle East and North Africa – and was called calligraffiti. The points of intersection of Arabic calligraphy and Western graffiti are explained from the point of view of the confrontation between traditionalism and postmodern ideas, using the example of theoretical research and the work of Hassan Massoudi, eL Seed, Karim Jabbari and other street artists. It is noted that today, thanks to the postmodern worldview, which has been clearly embodied in the artistic work of Middle Eastern and North African artists, a cultural remake and hybridization is being recorded in relation to Arabic calligraphy.

Keywords: Arabic calligraphy, calligraffiti, Arabic art, contemporary art, street art
For citation: Savan V., Vilchinskaya-Butenko M.E. “Remake of Arabic calligraphy: calligraffiti in the city space.” *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 74-80. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-74-80

ИСТОРИЯ ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НА ЯКИМАНКЕ. АРХИВНАЯ ОПТИКА

Научная статья
УДК 7.072
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-81-95

Автор: ***Гайдук Владислава Леонидовна***, ведущий специалист Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва, Россия), e-mail: bastetm9u@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1131-5732

Аннотация: История Центра современного искусства на Якиманке представлена в статье через призму архивных документов, которые хранятся в Медиатеке Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. В результате анализа административных документов и материалов творческой деятельности центра автор приходит к выводу, что по своей сути Центр современного искусства был воплощением «художественной тусовки», о которой писал Виктор Мизиано. Масштаб выставок и особенно художественных проектов, которые были придуманы в стенах центра (газета современного

ISSN 2227-6165

искусства «Вернисаж», журнал «Артограф», Мастерская кураторов, Мастерская визуальной антропологии и др.), служит одним из подтверждений этой гипотезы. Не смотря на слабые внутриинституциональные связи, которые были характерны для таких организаций, Центр современного искусства стал одной из важных вех в развитии современного российского искусства.

Ключевые слова: институциональная история современного искусства, Центр современного искусства на Якиманке, Бажанов, Мизиано, архив современного искусства

Для цитирования: *Гайдук В.Л.* История Центра современного искусства на Якиманке. Архивная оптика // Артикульт. 2021. №3(43). С. 81-95. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-81-95

THE HISTORY OF THE CENTER FOR CONTEMPORARY ART ON YAKIMANKA. ARCHIVE OPTICS

Research article

UDC 7.072

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-81-95

Author: ***Gayduk Vladislava Leonidovna***, Leading expert, The Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia), e-mail: bastetm9u@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1131-5732

Summary: The history of the Center for Contemporary Art on Yakimanka is analyzed through the prism of archival documents that are stored in the Media Library of the Pushkin State Museum of Fine Arts. The investigation of the all types of the archival documents allows us to consider the Centre for contemporary art not as an art institution but as the embodiment of the "artistic tusovka". This term was suggested by Victor Misiano. The magnitude of the exhibition and other art projects that were created in the Center (the newspaper of contemporary art "Vernisage", the magazine "Artograph", the Curators' workshop, Visual Anthropology workshop, etc.) confirms this hypothesis. Despite the weak institutional ties that characterize artistic tusovka, the Centre became one of the important milestones in the development of contemporary Russian art.

Keywords: institutional history of contemporary art, Yakimanka Center for Contemporary Art, Bazhanov, Misiano, Archive of Contemporary art

For citation: Gayduk V.L. "The history of the Center for Contemporary Art on Yakimanka. Archive optics." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 81-95. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-81-95

ИНДИЙСКИЙ МОДЕРНИЗМ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ТЕОРИИ: ГИБРИДНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ИСКУССТВЕ Ф.Н. СУЗЫ (1924-2002)

Научная статья

УДК 7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-96-105

Автор: ***Кузина Елизавета Олеговна***, стажер-исследователь Российского университета дружбы народов (Москва, Россия), младший научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания (Москва, Россия), член Международной ассоциации искусствоведов (Москва, Россия), e-mail: asilandco@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0002-0835-9531

Аннотация: В статье совершена попытка проанализировать творчество Фрэнсиса Ньютона Сузы, художника португало-индийского происхождения, через призму постколониальной теории, особенно понятия *гибридности* (*hybridity*). Суза создает специфическую образность, существующую на границе индийской культуры и европейской. *Переписывая* произведения известных европейских художников, переосмысляя знаменитые композиции Тициана, Пикассо, а также некоторых своих современников (Фрэнсиса Бэкона), Суза внедряет в них новые черты, призванные обнаружить в старом нарративе *Другого*. Мрачная цветовая палитра, монструозные фигуры и лица, агрессивная чувственность – все это характеризует работы Сузы, появившиеся из столкновения с европейской культурой, в то время как об индийской традиции в творчестве Сузы напоминают неизменно повторяющиеся женские образы, отсылающие к образам апсар, индийских небесных музыкантов, или якшинь, древних духов леса.

Ключевые слова: Фрэнсис Ньютон Суза, индийский модернизм, постколониальные исследования, гибридность, переписывание, третье пространство

Для цитирования: *Кузина Е.О.* Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории: гибридная образность в искусстве Ф.Н. Сузы (1924-2002) // Артикульт. 2021. №3(43). С. 96-105. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-96-105

INDIAN MODERNISM IN POSTCOLONIAL PERSPECTIVE: HYBRID IMAGERY IN F.N. SOUZA'S ART (1924-2002)

Research article

UDC 7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-96-105

Author: ***Kuzina Elizaveta Olegovna***, research intern in RUDN University (Moscow, Russia), junior researcher in State Institute for Art Studies (Moscow, Russia), International Association of Art Critics, e-mail: asilandco@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0002-0835-9531

Summary: An attempt to analyze the oeuvre of Indian-Portuguese artist Francis Newton Souza is made in this paper, adopting postcolonial theory, especially the concept of *'hybridity'*. Souza creates his special imagery, existing on the border of Indian and

ISSN 2227-6165

European cultures. *Re-writing* works by well-known European artists, reconsidering compositions by Titian, Picasso as well as some of his contemporaries (Francis Bacon), Souza implicates new traits, designed to discover figure of the *Other*. Dark color palette, monstrous forms and faces, aggressive sensuality – all these characterize those works by Souza, emerged from the clash of Indian culture and European, on Indian culture, at the same, time reminds repeatedly emerging in Souza's oeuvre feminine images, referring to images of apsaras, Indian celestial musicians, or yakshinis, ancient nature spirits of forests.

Keywords: Souza, Indian Modern Art, postcolonial studies, hybridity, re-writing, third space

For citation: Kuzina E.O. "Indian Modernism in postcolonial perspective: hybrid imagery in F.N. Souza's art (1924-2002)." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 96-105. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-96-105

«САБРИНА» И «ЗАЧАРОВАННЫЕ»: ОБРАЗ ВЕДЬМ В КУЛЬТОВЫХ СЕРИАЛАХ И ИХ РЕБУТАХ

Научная статья

УДК 398.47+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-106-114

Автор: ***Абрамова Екатерина Юрьевна***, аспирант, Тюменский Государственный Институт Культуры (Тюмень, Россия), e-mail: kateabramova.new@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1256-1871

Аннотация: Статья посвящена изучению образа ведьм в массовой культуре посредством анализа четырёх американских сериалов: «Зачарованные» (1998), «Зачарованные» (2018), «Сабрина – маленькая ведьма» (1996) и «Леденящие душу приключения Сабрины» (2018). Данные сериалы были выбраны благодаря своей популярности и новому взгляду на образ ведьм, а также благодаря региональным и мировоззренческим особенностям общества, их создавшего. Методологическую основу работы составил информационный подход, рассматривающий кино, как часть культурного пространства и культуры в целом, а также использовался «классический» метод сравнительного анализа. Сама категория «ведьма» рассматривается как универсаль культуры, акцент делается на изменение роли и образа ведьм в «обществе потребления». Историческую основу статьи составил анализ таких источников, как «Сумма Теологии» Ф. Аквинского, «Муравейник» Й. Нидера, «Молот ведьм» Г. Крамера и Я. Шпренгера, сборник средневековых трактатов «Демонология эпохи возрождения», а также ряда нормативно-правовых документов, затрагивающих вопрос колдовства в странах Западной Европы и Новой Англии.

Ключевые слова: ведьмы, феминизм, сериал, колдовство ведьмы в поп-культуре, американские ведьмы, зачарованные, Сабрина

Для цитирования: *Абрамова Е.Ю.* «Сабрина» и «Зачарованные»: образ ведьм в культовых сериалах и их ребутах // Артикульт. 2021. №3(43). С. 106-114. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-106-114

"SABRINA" AND "CHARMED": THE IMAGE OF WITCHES IN ORIGINAL TV SERIES AND THEIR REBOOTS

Research article

UDC 398.47+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-106-114

Author: ***Abramova Ekaterina Yuryevna***, PhD student, Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russia), e-mail: kateabramova.new@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1256-1871

Summary: The article is devoted to the study of the image of witches in popular culture through the analysis of four American TV series: "Charmed" (1998), "Charmed" (2018), "Sabrina the Little Witch" (1996) and "The Chilling Adventures of Sabrina" (2018). These series were chosen due to their popularity and a new look at the image of witches. Also due to the regional and ideological characteristics of the society that created them. The methodological basis of the work was an informational approach that considers cinema as part of the cultural space and culture as a whole, also used the "classical" method of comparative analysis. The category "witch" itself is considered as a universal of culture, the emphasis is on changing the role and image of witches in the "consumer society". The historical basis of the article is the analysis of such sources as "The Sum of Theology" by Thomas Aquinas, "The Anthill" by J. Nieder, "The Hammer of Witches" by G. Kramer and J. Sprenger, a collection of medieval treatises "Demonology of the Renaissance", as well as a number of normative legal documents affecting the issue of witchcraft in Western Europe and New England.

Keywords: witches, feminism, witches in pop culture, witches in USA, the Charmed, Sabrina

For citation: Abramova E.Yu. ""Sabrina" and "Charmed": the image of witches in original TV series and their reboots." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 106-114. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-106-114

ОТ ИДЕАЛИЗМА К НЕОМАРКСИЗМУ. ЧАСТЬ 2. БОРИС ВИППЕР

Научная статья

УДК 316.74:82:7+7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-115-124

Автор: ***Марков Александр Викторович***, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Аннотация: Проект Бориса Виппера, авторитетно обосновавший порядок операций искусствоведа при работе с различным материалом, был частью интеллектуальных поисков, направленных на преодоление противоречий между формалистским пониманием визуального и неокантианской вариацией вещи в себе. Эти поиски в искусствоведении ГАХН вскрыли еще два противоречия: между индивидуальной заинтересованностью в эстетическом факте и коллективным переживанием как основой вчувствования, и между интерпретацией как принципом обособления и тематизации социального опыта и собственной динамикой искусства как манифестацией его автономии. Ранние работы Виппера касаются этих противоречий, но в отличие от других ученых ГАХН, он утверждал автономию художественных миров, сближая признак и характер. Отказ от признания автономии социального в поздних работах не выходил за рамки этого сближения, но позволил отстаивать автономию искусства, но не прямо, а в некоторых терминологических проговорках. Способ рассуждения позднего Виппера основан на ином, чем у формалистов, понятии стиля, что и позволяет ему принимать марксизм, не принимая мифологему «гения», а в своих рассуждениях о причинах эволюции искусства приблизиться к неомарксистскому пониманию практик и институционализации не благодаря смене теоретической оптики, но благодаря редукции терминологии и преодолению инерции привычных речевых оборотов.

Ключевые слова: марксизм, социология литературы, социология искусства, Борис Виппер, ГАХН, неокантианство, гегельянство

Для цитирования: *Марков А.В.* От идеализма к неомарксизму. Часть 2. Борис Виппер // Артикульт. 2021. №3(43). С. 115-124. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-115-124

FROM IDEALISM TO NEW MARXISM. PART 2. BORIS VIPPER

Research article

UDC 316.74:82:7+7.01

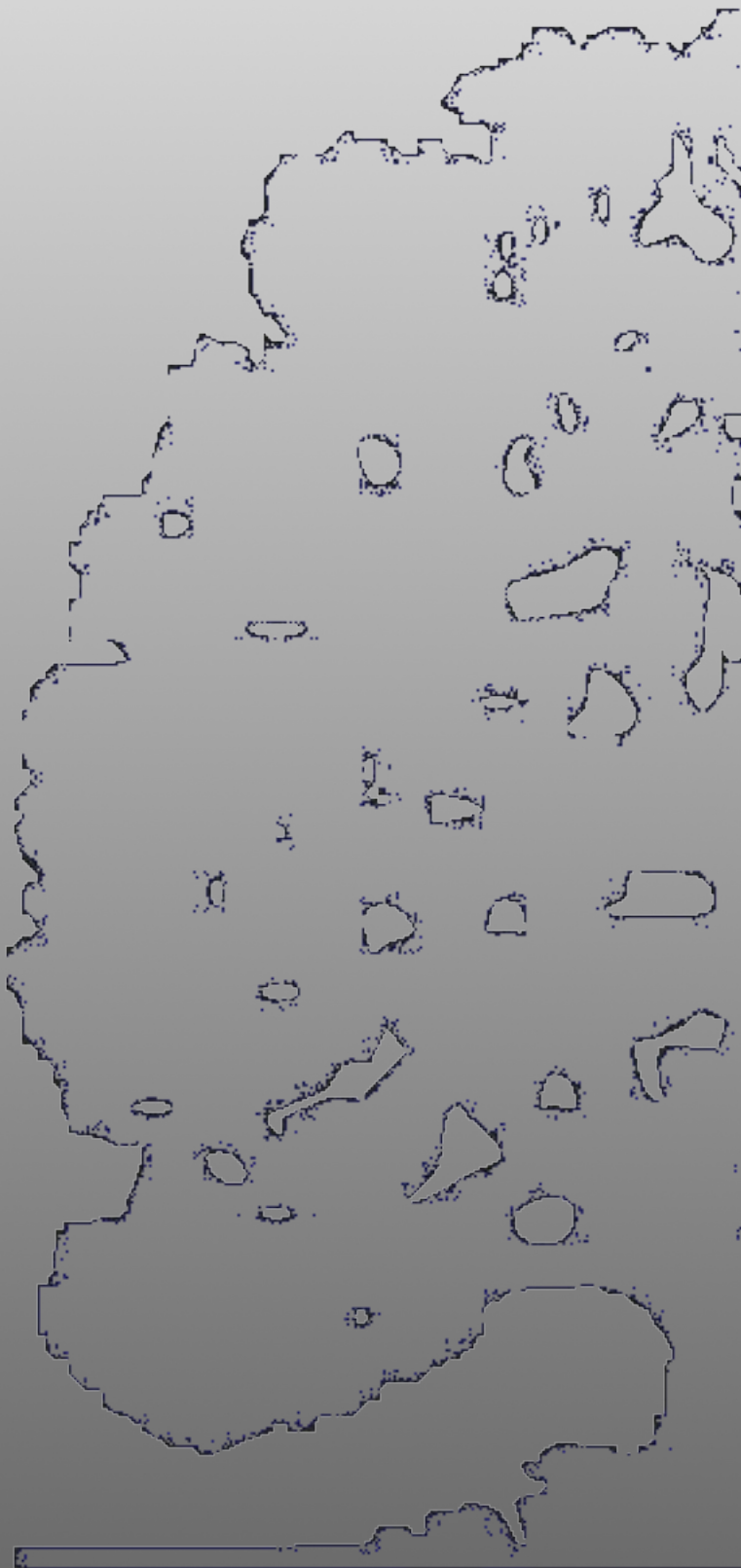
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-115-124

Author: ***Markov Alexander Viktorovich***, Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Summary: Boris Vipper's project, which authoritatively substantiated the order of operations of the art historian when dealing with various material, was part of an intellectual quest to overcome the contradictions between the formalist understanding of the visual and the neo-Kantian variation of the Ding an sich. These searches in the GAKhN art criticism uncovered two other contradictions: between individual interest in an aesthetic fact and collective experience as the basis of empathy, and between interpretation as a principle of isolation and thematization of social experience and art's own dynamics as a manifestation of its autonomy. Wipper's early works deal with these contradictions, but unlike the GAKhN colleagues, he asserted the autonomy of artistic worlds, bringing sign and character together. The rejection of the recognition of the autonomy of the social in his later works did not go beyond this convergence, but allowed him to defend the autonomy of art, not directly, but in some terminological caveats. The way of reasoning of the late Vipper is based on a different concept of style than that of the formalists, which allows him to accept Marxism without accepting the ideology of genius, and in his discussion of the causes of art evolution to approach the neo-Marxist understanding of practices and institutionalization not through a change of theoretical optics, but through a reduction of terminology and overcoming the inertia of common turns of phrase.

Keywords: Marxism, sociology of literature, sociology of art, Boris Vipper (alias: Boriss Vipers, Boriss Wipper), GAKhN, neo-Kantianism, Hegelianism

For citation: Markov A.V. "From Idealism to new Marxism. Part 2. Boris Vipper." *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 115-124. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-115-124

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова