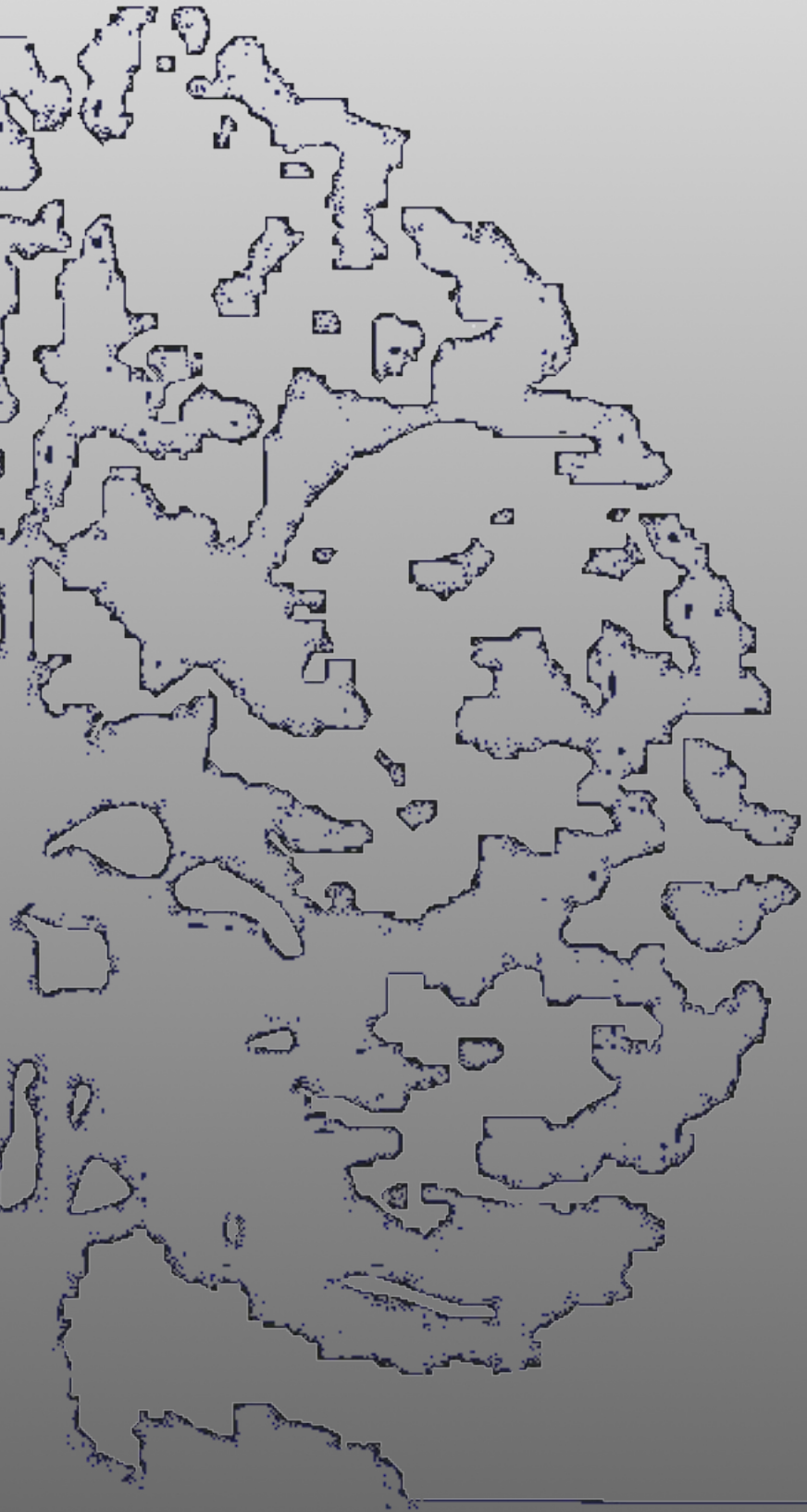
ISSN 2227-6165

ART&CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Тринадцатый год издания / 13th Year of publication



№51 (3-2023)
июль-сентябрь / July-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).

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, доктор искусствоведения, 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, доцент кафедры кино и современного 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, доктор искусствоведения, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения, доцент)

ART&CULT АРТИКУЛЬТ ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
ISSN 2227-6165
Периодичность — 4 раза в год

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

Адрес редакции:
125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2023

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).

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).

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

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

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

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

Certificate of registration Эл No ФС77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

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

Address:
125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2023

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *Е.В. Чернова* Темпоральность как функция произведения искусства в не-динамической форме

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

20 *И.А. Шик* Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации

34 Е.В. Джалилова Социалистический быт в рукописи О.А. Вутке

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

51 *Э.Ю. Слободян* Функция экфрасиса и метаэкфрасиса в подкастах о пластических видах искусства

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

62 *Т.Е. Кем* Образ Сары Бернар во французской иллюстрированной прессе 1870-1920 годов

КИНО

97 *И.А. Ефимова* Этапы пути зрелого героя как репрезентация интеграции анимы: на примере фильма «Матрица: Воскрешение»

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

104 *С.О. Сальникова* Феномен «своей вещи»: Практики формирования привязанности к одежде

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

115 *А. Молнар* «Следствие ведут (не-)знатоки». Примеры создания тревоги и страха в детективном сериале

124 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *E.V. Chernova* Temporality as a function of contemporary artwork in non-dynamic form

HISTORY OF ART

20 *I.A. Shik* Post-Avant-Garde Porcelain of the Late 1920s – the First Half of the 1930s and Political Propaganda Issues

34 *E.V. Dzhalilova* Socialist way of life in the O.A. Wutke's manuscript

CONTEMPORARY ART

51 *E.Yu. Slobodian* The function of ekphrasis and metaekphrasis in podcasts about plastic arts

VISUAL ARTS

62 *T.E. Kem* The image of Sarah Bernhardt in the French illustrated press of 1870-1920

CINEMA

97 *I.A. Efimova* Stages of an Adult Hero's Journey as a Representation of Anima Integration: on the example of "The Matrix Resurrection"

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

104 *S.O. Salnikova* The "Own Clothes" Phenomenon: Practices for Creation Attachments to Clothing

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

115 *A. Molnar* The Investigation is being conducted by (Non-)Professionals. Examples for creating Anxiety and Fear in a Detective Series

124 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-6-19

Екатерина Владиславовна Чернова
Ekaterina Vladislavovna Chernova
магистр искусствоведения
Master in Art Studies
chernovieusse@gmail.com

ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ КАК ФУНКЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В НЕ-ДИНАМИЧЕСКОЙ ФОРМЕ

TEMPORALITY AS A FUNCTION OF CONTEMPORARY ARTWORK IN NON-DYNAMIC FORM

В теории и истории искусства до сих пор существует консенсус: темпоральность есть свойство динамических видов искусства – таких как театр, кино, музыка. Однако современные дискурсы открывают принципиально иной взгляд на функциональность времени в искусстве. Благодаря феномену дематериализации произведения и в контексте современных теорий мультитемпоральности и нелинейности времени мы можем утверждать, что темпоральностью как некой соотносимостью с движением времени обладает любое произведение. Мы предполагаем, что темпоральность – не только условие существования произведения искусства как молчаливого свидетеля истории, но также потенциальный инструмент и материал для создания концепта произведения искусства. Исходя из этого, в настоящей статье мы рассмотрим, каким образом темпоральность может рассматриваться в теории как конструктивный элемент художественного высказывания, которое выражено в статичной форме. Необходимо отметить, что в нижеследующем тексте намечены лишь контуры дальнейшего исследования, которое еще требует множества уточнений и детализаций.

Ключевые слова: теория искусства, нелинейная темпоральность, неоавангард, музеологическое время, историческое время, дематериализация искусства

Для цитирования: *Чернова Е.В.* Темпоральность как функция произведения искусства в не-динамической форме // Артикульт. 2023. №3(51). С. 6-19. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-6-19

The temporality issue within contemporary theory and practice is held under one persistent convention: time is a matter of dynamic species of art, such as theatre, cinema, and music. However, contemporary theoretical discourses in the expanded field of art-theory reveal a fundamentally different view on temporality's function in a piece of art. In virtue of art's conceptual dematerialisation and the theoretical context of nonlinearity of time, the temporality, as a kind of correlation with time durality, may be concerned as feature for any piece of art – not excluding those which are expressed in static forms. We assume that temporality is not only conditional in case of art pieces expressed in static forms, but also functional as the matter and an potential instrument which can be used to create an expanded concept. In current article we take this hypothesis as a starting point to explore the way for temporality to be considerated as a constructive component of an artistic utterance expressed in a static form of art. It's necessary to notice that the current article contains only an outline of subsequent research, which still demands to be elaborated.

Keywords: theory of art, non-linear temporality, neo-avantgarde, museological time, historical time, dematerialization of art

For citation: Chernova E.V. "Temporality as a function of contemporary artwork in non-dynamic form." *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 6-19. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-6-19

Теоретическая база исследования

Теоретические представления о современных художественных практиках связаны консенсусом, не подвергнутым ревизии – а именно: время как функция принадлежит так называемым «динамическим» видам искусства. Хотя в теориях и практиках современного искусства не всегда присутствуют очевидные различия между динамичными и статичными формами художественного высказывания. Рассматривая исключительно перформативные практики, мы можем говорить о таком времени, которое является онтологическим компонентом длящегося произведения. Однако, что если темпоральность видеть как функцию, которая не дана в самой имманентности медиума, но является свойством *концепта*?

Представление о произведении искусства как о концепте связано с теорией дематериализации искусства, которая была разработана в 1970-е гг. Люси Липпард. В ходе своей кураторской и

© Чернова Е.В., 2023
Дата поступления: 14.07.2023. Дата одобрения после рецензирования: 01.09.2023. Дата публикации: 30.09.2023.

ISSN 2227-6165

исследовательской практики Липпард отметила важнейшую тенденцию в современном искусстве своего времени – постепенное смещение интереса от материального объекта к идее, которую он выражает [Lippard, 1973]. В такой оптике арт-объект как некая материальность представляется всего-навсего раздражителем, триггером, благодаря которому искусство «оживает», но живет при этом, не следуя буквально законам материальности. На данном этапе нашего исследования мы опираемся на теорию дематериализации и стремимся различать материальную, объектную форму произведения искусства и произведение как концепт. Если материальная форма связана с относительной длительностью, то концепт служит платформой для построения теоретических, интеллигибельных, чувственных конструкций, которые не зависят напрямую от пространственно-временных категорий.

Рассмотрим дифференциацию объектной формы и концепта на примере кино. Как произведение, выраженное посредством иллюзорной непрерывности движения, оно уже является проблематичным феноменом с точки зрения темпоральности. Длительность фильма может быть раскрыта и сомкнута – она формируется в момент непосредственной реализации действия, которое попадает в объектив аппарата фиксации; и она вновь раскрывается во время каждого кинопоказа. Все остальное время определенная последовательность фрагментов длительности, запечатленных кинокамерой, остается сомкнутой, сложенной в футляр. Однако в таком сжатом состоянии кино продолжает существовать в качестве умозрительного представления – оно остается произведением искусства, хотя при этом не воспринимается непосредственно как фильм. То есть без перформативного компонента, без участия зрителя, кино как материальный объект не может существовать, но существует как произведение, которое дает потенциальные возможности для припоминания, сравнения, анализа и других мыслительных операций. Таким образом, кино предполагает наличие как минимум трех темпоральных измерений – 1. фиксируемое камерой время, 2. время репрезентации и 3. время в ретроспективном осмыслении. При воспроизведении фильма они разворачиваются все сразу, хотя только одно из них следует из материальной формы воспроизводимой последовательности кадров. Зафиксированное время и время в восприятии при этом остаются вне исчисляемого пространственно-временного континуума.

Статичное произведение искусства, возможно, не менее сложно по своей темпоральной структуре. Будучи заключены в неподвижную форму, произведения скульптуры, архитектуры, живописи, инсталляции не запечатаны при этом в вакуум. Изменениям может быть подвержена материальная, объектная форма произведения: например, красочный слой живописного полотна темнеет, выцветает, и чтобы увидеть его первоначальную форму, необходимо провести реставрационные работы. Но меняются также и способы восприятия и интерпретации объекта как произведения, которые зависят от паттернов прочтения, характерных для определенного времени в истории. Майкл Баксандалл в своем исследовании искусства Ренессанса обратил внимание на этот когнитивный феномен и описал его как «взгляд эпохи». С помощью этого понятия Баксандалл связал стиль изображения с устойчивым способами его расшифровки, а следовательно, и конструирования другого изображения с помощью некоего набора легко читаемых современником художественных приемов, уже проверенных опытом. При этом зачастую ни создатель, ни интерпретатор образа не отдают себе отчет в том, что их оптика есть «взгляд эпохи», накрепко привязанный к своему историческому времени. Это означает, что мы никак не можем увидеть произведения Ренессанса или, например, авангарда глазами современников [Baxandall, 1978, p. 29-103]. Несмотря на то, что позднее в изложении Баксандалла были обнаружены фактологические ошибки, его теоретический подход стал важнейшим вкладом в социологию искусства и, в частности, был воспринят антропологом Клиффордом Гиртцем и философом Пьером Бурьде [Landgale, 1998].

Отмеченная Баксандаллом изменчивость интерпретативных паттернов, с помощью которых мы «считываем» произведение искусства – отнюдь не единственная форма темпоральности для

ISSN 2227-6165

статичного произведения искусства, такого как скульптура или инсталляция. Проблематичным остается определение момента перехода от одного культурного паттерна к другому, от «прошлого» к «настоящему». Периодизация истории, в том числе истории искусства, отделяющая материальный объект прошлого и концептуальные интерпретации настоящего – это условное обозначение, которое фиксируется как конвенциональное определение, но фактически сохраняет за собой лишь функцию разметки, инструмента для работы историка [Alberro, 2009].

Эта проблема различения прошлого и настоящего заложена в данном Анри Бергсоном определении «физического времени», которое философ противопоставил «времени сознания». Субъективное восприятие времени, как отметил Бергсон, характеризуется высокой пластичностью, оно может быть растянуто или сжато. О нем мы заранее знаем, что оно может быть недостоверно, подвержено эффектам дежавю, конфабуляции и других искажений. Однако Бергсон сомневается и в достоверности «физического времени», стабильного, измеряемого. Ведь такое измерение времени, которое претендует на объективность, на деле представляет собой метрику, разработанную человеком для удобства или автоматизации обращения с временными периодами [Bergson, 1888, p. 51]. Периодизация – один из таких инструментов, которые составляют бергсоновское «физическое время», то есть искусственный конструкт.

Любая подобная конструкция непостоянна. Один из ярких примеров такого непостоянства – это модель линейного развития истории. Сегодня отдельные исследователи настаивают на том, что время истории нелинейно, а человеческая культура вошла в период так называемой пост-истории. Джонатан Крэри описывает концепцию пост-истории «как радикальный отказ от претензии на то, что время связано с любыми долгосрочными начинаниями, даже с фантазиями о «прогрессе» или развитии» [Crary, 2013, p. 27]. С точки зрения адептов концепции пост-истории единый, монолитный вектор в смене исторических культурных парадигм является недопустимым теоретическим обобщением. Так, в теории и истории искусства мы можем говорить о «прогрессивности» или новизне отдельных художественных произведений или направлений. Однако на практике в том материале, который обладает новизной, нередко обнаруживаются ретроспективные и даже анахроничные формы и концепты. Такова, например, сама специфика неоавангарда во Франции – совокупности анахронических[1] практик, в которых художники обращались к историческому авангарду, при том не только как к источнику для реминисценций, но как к парадигмальному основанию для новаторства художественных высказываний.

Внутренняя противоречивость подобного анахронического жеста, которым художники одновременно обновляют искусство и возвращают его в прошлое, является так же примером мультитемпоральности – современного теоретического конструкта, который подразумевает параллельное существование множества темпоральных измерений, которые носят разные имена, принадлежат к различным хронологиям и которые зачастую невозможно синхронизировать [Йордхайм, 2022]. В контексте истории искусства мы можем говорить об измерениях времени, которые привязаны к процессу создания материальной формы произведения или к разработке художником концепции произведения, к провенансу или множественным процессам восприятия в разных контекстах, форматах, в разных точках мира, к истории произведения как материального объекта или к истории его интерпретаций. Существует потенциально безграничное множество таких темпоральностей, к которым может быть привязано «время» произведения.

Мультитемпоральность – один из главных аспектов того, что сегодня отдельные исследователи называют «темпоральным поворотом» [Hom, 2018]. Именно исходя из теории мультитемпоральности, а также из теории нелинейности истории, мы выдвигаем гипотезу: произведение искусства, существующее во множественных темпоральных измерениях, может, будучи выражено в статичной материальной форме, указывать на существование или соотношения отдельных темпоральных измерений. Время – не только базовое условие существования

[1] В данном контексте мы предпочитаем использовать такое определение анахронизма: «характеристика, принадлежащая концепции линейной истории, и в то же время это явление, с которым связана проблематизация истории через допущение ошибки в хронологии [Рансьер, 2016, с. 203–223].

ISSN 2227-6165

материальной формы произведения искусства, которое (если следовать логике Майкла Баксандалла) может изменить или дополнить знание и представление об этом произведении. Время есть также означаемое, которое может быть связано с одной из множеств форм темпоральности. Эти формы в свою очередь могут быть материалом и одновременно инструментом для создания произведения искусства как концепта.

В настоящей статье мы апробируем изложенную гипотезу на материале произведений неоавангарда французской художественной сцены. На данном этапе исследования выбор материала обусловлен его высокой репрезентативностью по отношению к теориям мультитемпоральности и нелинейности истории за счет анахронического обращения к приемам и к самой парадигме авангарда. Анахронизм неоавангарда во Франции был связан со специфическим историческим контекстом послевоенного времени: авангардные направления сюрреализма и дадаизма были подвергнуты «обскурации», однако постепенно авангард был реактуализирован как способ создания произведения искусства [Feldman, 2014], которое характеризует свою современность. В частности, И.Н. Захарченко писала о способах переосмысления исторического авангарда в послевоенном искусстве Франции [Захарченко, 2011, с. 126-134]. Кроме того, неоавангард во Франции актуален для нашего исследования, так как в совокупности причисляемых к этому периоду художественных практик наблюдаются признаки радикальной дематериализации искусства, то есть разделения концепта и материальной формы произведения, которая в отдельных случаях утрачивала свою ценность и даже подвергалась прямой деструкции. Например, в работе Жана Тенгли, которая была изначально создана так, чтобы само-уничтожится прямо в процессе репрезентации в MOMA, Нью-Йорк [Tinguely, 1960]. Ниже мы рассмотрим несколько произведений представителей французской неоавангардной художественной сцены и то, как в этих произведениях функционирует принцип мультитемпоральности.

Дифференциации темпоральностей в произведении искусства

Прежде чем перейти к анализу тех операций, которые делают множественные темпоральности функциональными компонентами произведения искусства, необходимо выявить некий фундаментальный принцип, который открывает художнику доступ к работе с темпоральностью. Если произведение искусства выражает собой некое концептуальное представление о современности, насколько точным может быть определение настоящего, в котором разворачивается современность? Вариативный масштаб определяемого как настоящее фрагмента в хронологической последовательности существует только благодаря некоему конвенциональному представлению о его отношении к прошлому и будущему. Значит, произведение искусства, которое характеризует современность, в своем основании имеет концептуальное различие между «сейчас» и «тогда» (будь это «тогда» в прошлом или в будущем). То есть художник работает минимум с двумя образами – с тем, что происходит на глазах у современника, и тем, что он может помнить или знать о прошлом или будущем.

Два темпоральных измерения образа – «сейчас» и «тогда» – представляются реципиенту как время *материальное* и *интеллигибельное*. Первое согласовано, со-ритмично репрезентации и восприятию объектной формы произведения. Наиболее очевидный пример такого материального времени – осмотр круговой скульптуры, которую невозможно целиком воспринять вне относительного движения, то есть некоего длящегося акта восприятия. Этот принцип работает в отношении к любой материальной форме произведения искусства, которая широко развернута в пространстве. «Физическое время» в подобном случае буквально измеряется пространством. В интеллигибельное же измерение входит все то, что разворачивается и отражается в сознании реципиента (в данном случае мы используем именно этот термин, так как на месте зрителя может быть и художник, воспринимающий свою же работу). Между материальным и интеллигибельным измерениями времени всегда существует небольшой зазор – как минимум потому, что нейронным соединениям требуется время для обработки информации. «Требуется время, чтобы физические

ISSN 2227-6165

изменения, составляющие событие, повлияли на тело (воспринимающего) и модифицировали сенсорные рецепторы сетчатки. Требуется время, чтобы полученные электрохимические модификации были переданы в виде сигналов в центральную нервную систему. Требуется время, чтобы создать нейронный паттерн и связать его с образом самого себя. Это последний критический шаг, без которого событие никогда не станет осознанным» [Damasio, 2006]. Это значит, что время не-динамического произведения искусства уже обнаруживает в себе темпоральную проблематичность – материальное время в нем не соответствует интеллигибельному.

Однако для описания темпоральности, с которой работает художник, недостаточно различать только время в сознании реципиента и время «объективное», последовательно привязанное к материальности произведения, к пространственным координатам. Так как далеко не все потенциальные измерения времени (время создания произведения, время его восприятия, и т.д.) могут быть однозначно отнесены к первой или второй категории. Даже в случае, если мы введем третью категорию и именуем ее «потенциальным» временем, заложенном в символической ткани самого произведения, выраженного нарративом или обилием референций к уже существующим сюжетам, не зависящего напрямую ни от материального, ни от интеллигибельного времени – описательная система окажется недееспособной. По той причине, что границы, определяющие материальное, интеллигибельное, а также и потенциальное время в произведении искусства построены на условности хронологии, на бергсоновском «физическом времени», то есть на недоказуемых границах между прошлым, настоящим и будущим. Однако связь времени произведения с условной хронологией событий (любого масштаба) слаба, так как реципиент воспринимает время субъективно, не считая каждую секунду, минуту или час. Таким образом, восприятие категорий прошлого, настоящего и будущего относительны. Тогда что представляет собой произведение неоавангарда, представленное в физическом, материальном времени – уже не современное прошлое или же настоящее момента восприятия? Провенанс такого произведения – это аспект интеллигибельного времени или материального? Провенанс есть одновременно представление о прошлом и аретфакт, свидетельство прошлого, к которому только привязаны представления интеллигибельные, но также и некое потенциальное время, в котором можно помыслить окружение и состояние объектной формы произведения в момент его создания или его путь от мастерской художника в актуальное поле восприятия. Произведение искусства как концепцию мы можем рассматривать в отношении любой из перечисленных форм, их проявления относительны и принципиально вариативны.

Рассмотрим в качестве примера проект Эрне Пиньон-Эрне, который он представил на конкурс к годовщине Парижской коммуны [Pignon-Ernest, 1971]. Эта интервенция в городское пространство была выполнена в технике шелкографии и стала одним из первых масштабных проектов художника. В квартале Бют-о-Кай, на кладбище Пер Лашез, вокруг базилики Святого Сердца, где в период коммуны были массово убиты люди, Пиньон-Эрне расположил однотипные полотна с отпечатанными в человеческий рост лежащими фигурами – все идентичные, не детализованные – как те очертания, что отмечают положение тела на месте убийства. Работа была создана в качестве напоминания о жертвах французской революции. Однако художник не преминул отметить также драматичные события и в недавней истории: те же полотна с распростертыми телами были расположены у входа на станцию метро «Шаронн», где девять протестующих против войны в Алжире были убиты в 1962 г.; вдоль берегов Сены, где в результате стычки с полицией 17 октября 1961 были убиты протестующие граждане Алжира; а также на местах баррикад, устроенных в ходе освобождения Парижа от оккупантов в 1944 г. [Galimberti, 2012, p. 53-73]. Художник выявлял таким образом потенциал места как особой пространственно-временной структуры, наподобие палимпсеста, собранного из «фрагментированных историй».

Пиньон-Эрне в своей художественной практике искал возможность развертывания, самораскрытия историй, заложенных в памяти городов как нерешенный «ребус» или неартикулированная мысль [Certeau, 2008, p. 15]. Сама темпоральная структура его проекта к

ISSN 2227-6165

годовщине Парижской коммуны тоже представляет собой некий ребус, сбой в настройке «квази-естественного» различения прошлого и настоящего – различения «вчера» во время алжирской войны и «позавчера» в период коммуны. С помощью иконического знака художник маркирует элементы городского пространства – брусчатки и лестничные марши – как артефакты. Они одновременно принадлежат к настоящему, материальному времени, и несут в себе память событий прошлого. Чуть позднее Пьер Нора сформулирует идеологический проект «места памяти», который ляжет в основу коммеморативной программы в публичных пространствах европейских городов [Nora, 1984, p. 23-43].

Артикулируя «воспоминания» города, художник ставит такой вопрос: история принадлежит человеческой памяти, интеллигибельному времени, или таким вот артефактам, то есть времени материальному? История живет в сознании субъекта или у него под ногами? Как далеко во времени простирается история? Градостроительный элемент, несущий в себе воспоминания – это сжатое время, хранящееся в недрах человеческой памяти и всколыхнувшееся под воздействием материального триггера, или же до конца не познанная потенциальность события, которое продолжает разворачиваться в актуальной истории?

Искусство не дает ответы на подобные вопросы. Как пишет исследовательница Кейт Бреткелли-Чалмерс, искусство запутывает зрителей в различных сенсорных, материальных, воображаемых темпоральностях – «сталкивая прошлое и настоящее», накопленный опыт и событие [Bretkelly-Chalmers, 2019, p. 17]. Искусство делает возможным сопоставление темпоральностей, создание зазоров между ними, так что настоящее представляется как бы точечно пронзенным или прошитым прошлым. Произведение оперирует смещением темпоральных категорий. Явленность времени в такой ситуации относительна, потому что темпоральность вплетена в открытый для интерпретации образ.

Здесь необходимо отметить еще одно базовое основание, в связи с которым темпоральность в искусстве не может быть привязана к устойчивой категории. Для определения этого основания необходимо задаться вопросом: что такое знание о прошлом? Если прошлое в воспоминании – это ряд событий, которые не были прожиты субъектом восприятия и памяти, то информация об этом прошлом уже пропущена как минимум через три фильтра. А именно: виртуализация события, то есть отодвижение в прошлое; затем фиксация свидетелем – перевод в некую материальную форму; затем только прошлое извне становится достоянием памяти человека, который этому прошлому не был современником. Если мы допускаем (а в большинстве случаев не можем не допустить), что в процессе передачи информация могла быть искажена, артефакт открывает доступ потенциальности в материальное и интеллигибельное время. В случае же если субъект восприятия и памяти был свидетелем прошлого, то информация, им хранимая, легко может стать объектом конфабуляции или любого другого когнитивного искажения. Сама вероятность такого искажения уже открывает червоточину в стройной хронологической последовательности, впуская в нее потенциальное время. Если в отношении одного артефакта или события мы можем провести ревизию и, не без участия счастливого случая, отделить потенциальное и материальное время, то говоря о массах свидетельств прошлого, мы вынуждены констатировать недоказуемость категорий времени. Такова, по нашему мнению, идея парижского проекта Пиньон-Эрне: судьбу одного человека восстановить можно, а «массы» людей становятся жертвами потенциальности и теряются в хаотическом движении времени – они не могут быть ни свидетелями прошлого, ни современниками.

Темпоральность «найденного объекта»

В искусстве неоавангарда во Франции время как потенциальная измеримость находит выражение в самых разных формах, большинство из которых наследуют сюрреализму и дадаизму. В качестве инструмента измерения, означивания темпоральности чаще всего возникает

ISSN 2227-6165

объект», одновременно форма желаемого и утраченного[2]. Например, в массивном корпусе работ Армана авторская техника аккумуляции передает найденным объектам темпоральное измерение, обусловленное представлением о накоплении. Аккумуляции художник создавал как трехмерные объекты в виде коробов из плексигласа, тесно заполненные множеством бытовых артефактов. В этих работах художник, коллекционер- и археолог-любитель, находит выражение собирательскому опыту. Аккумуляции в практике Армана становятся продуктом «невротической фиксации», попытки запечатлеть, законсервировать ускользающее время действительности [Bouchet, 2021, p. 35]. То есть художник стремится сохранить современность, ускользающую в прошлое, в область воспоминаний. На наш взгляд, в этом отношении весьма показателен ряд его аккумуляций из старых часов и часовых механизмов [Arman, 1976] – эти работы создают сложное переплетение 1. символа времени, 2. свидетельства лихорадочной фиксации, с которой художник их собирал, и 3. законсервированности, сохранности артефакта, как бы запечатанного под витриной. Художник спроецировал в свою работу функцию свидетельства прошлого, однако аккумулированные объекты ни о чем не свидетельствуют. Смола одновременно символизирует сохранность и выполняет функцию некоего контейнера для репрезентации. Историчность же из произведения как бы «выпотрошена» мультипликацией, ускорением, конвейеризацией попыток сохранить прошлое. Множественные операции с артефактами в работе художника указывают на определение настоящего, утопающего в культуре потребления, в так называемом «вещизме».

Несмотря на то, что аккумуляции Армана представляют собой статичные объекты, в восприятии они становятся агентами темпорального опыта. Этот перцептивный механизм был описан Эдвардом Гуссерлем, в «ретенционной» трактовке темпорального опыта. Гуссерль отвергает эмпирическую модель темпорального восприятия в виде однородной последовательности хронологических мгновений и сосредотачивает внимание на том, как остаточные фрагменты прошлого могут быть «сохранены» в рамках непосредственного «настоящего». «К каждому данному представлению естественным образом присоединяется непрерывный ряд представлений, из которых каждое воспроизводит содержание предыдущего, однако, таким образом, что оно постоянно прикрепляет к новому момент прошлого» [Гуссерль, 1994, с. 14]. Мы видим, что аккумуляции Армана стремятся к приостановке этого процесса, как бы позволяя взглянуть на последовательность моментов с некоторой дистанции – увидеть время в его завершенной, замкнувшейся явленности. При этом мы также видим, что эксперимент по консервации времени не удался: сжатый объект, как бы помещенный в витрину, становится частью другой длительности – музеефицируемого времени, которое, несмотря на все стремление его зафиксировать, ускользает из артефакта. Ниже мы рассмотрим, как именно это происходит.

Интеллигибельность, материальность и потенциальность времени – только формы явленности, способы «прочтения». В аккумуляциях Армана материальное время сосуществует с потенциальным, в отношении одних и тех же пространственных координат. Явленность времени в виде потенциальном или материальном напрямую зависит от выбранной оптики – смотрим ли мы на эти работы как на сосуды, содержащие в себе прошлое, или же как на свидетельства, которые активно взаимодействуют с данностью настоящего. При возможности такой смены оптики, определение времени посредством пространственных координат – как то глаз зрителя, художника или материальная форма произведения – не функционально.

Вместо того, чтобы пытаться определить постоянные формы темпоральных измерений в произведении искусства, мы можем говорить об относительной явленности времени. На данном этапе исследования для дифференциации некоей пограничности, соотносимости темпоральностей,

[2] Понятие «найденный объект» (фр. “objet trouvé”), введенное Андре Бретоном, в контексте сюрреалистических концепций имело множество коннотаций – в первую очередь, психоаналитических – как экстернелизация желания. В отличие от реди-мейда, найденный объект представляет собой нечто потенциально свободное от сознательной интервенции за пределы конвенционального поля искусства [Dezeuze, 2013, p. 43-44].

ISSN 2227-6165

благодаря которой возможна их относительная артикулированность, мы используем концептуальную пару понятий, введенных Жилем Делезом в его философском завещании – небольшом эссе, посвященном понятиям «актуальное» и «виртуальное» [Deleuze, 1996, p. 177-185]. Эта понятийная пара имеет преимущество перед возможными категоризациями, такими как «сейчас» и «тогда» или «внешнего» и «внутреннего» времени произведения. Последнюю понятийную пару предлагает О. В. Профатило: «внутреннее» время как то, что лежит внутри сюжета, а «внешнее» – как все, что происходит за пределами такового [Профатило, 2015, с. 100-105]. Однако, если мы рассматриваем произведение после дематериализации, произведение как идею, то определять темпоральность по границам тела арт-объекта значит заводить интерпретации в тупик.

Сопоставление актуальной и виртуальной темпоральности предпочтительно на данном этапе нашего исследования, так как дает возможность избежать устойчивой связки смысла с пространственными координатами и допускает принципиально вариативные формы темпоральностей и их соотношений. Мы уже отмечали, что темпоральность в искусстве может быть смещена от одной координаты к другой – от зрительского взгляда к материальной форме произведения или же к событию в прошлом. При этом можно предположить, что вариации таких координат, в отношении которых темпоральность может быть явлена в одном произведении искусства, потенциально не ограничены, так как зависят от тех концептуальных и формальных средств и методов, которые использует художник. Время же в «актуальной» и «виртуальной» явленности принципиально пластично: в нем актуальное может сменить виртуальное, и наоборот. Кроме того, следуя мысли Делеза, эти два измерения сосуществуют, проникают друг в друга и определяются через взаимное сообщение. Виртуальная и актуальная темпоральности могут соединять в себе множества конкретных темпоральностей, привязанных к нематериальным и материальным координатам. Произведение искусства же является формой их сообщаемости, а следовательно – потенциально может выявить и обострить отношения множественных параррелльных измерений времени.

Каким образом это происходит? Рассмотрим на примере серии работ Бена Вотье, одного из ведущих представителей движения «Флюксус» в пределах французской художественной сцены. В начале 1960-х он работал в Ницце, обращаясь к форме провокативных акций на улицах города. Бен экспериментировал с партиципаторной формой, исследуя границы произведения искусства и способы вовлечения зрителя в само произведение. Ряд его ранних ниццианских акций в 1962 г. были проведены с помощью рамочной конструкции в человеческий рост, которую художник перемещал по городу, меняя ракурсы и вместе с ними – визуальное наполнение своего произведения. Происходящее вокруг было буквально вписано в кадр, конструируемый в реальном времени – по принципу документального кино. В отдельной работе рама в руках художника была помечена фразой: «Я подписываю жизнь» [Vautier, 1962]. В корпусе ранних произведений Бена мы найдем множество подобных акций, и все они так или иначе предполагали зрительское соучастие. Метод его работы в этой серии целиком и полностью соответствовал установке Нового реализма на «прямую апроприацию реальности» [Restany, 1990, p. 76]. Только в качестве реальности Бен использовал не отдельные объекты (как большинство представителей Нового реализма, в том числе Арман), а само время, воплощенное в неспешном ритме движения по набережной.

Актуальное время, таким образом вплетенное в границы статичной объектной формы произведения, мы рассматриваем как наделенное неким символическим значением – оно становится временем не буквальным, но наделенным множеством потенциальных конкретик, которое мы можем помыслить виртуально, с помощью понятий и символов, не привязанных к стандартной системе измерений. Это связано с тем символическим смыслом, с которым Бен работал в ранние годы – с понятием «повседневности» в концептуальном осмыслении Анри Лефевра – с повседневностью как неким режимом темпоральности, который стирает событие,

ISSN 2227-6165

скрадывает его бесконечной цепью моментов, характеризуемой ритмичностью, цикличностью и повторяемостью [Lefebvre, 1959]. Редуцируя форму высказывания, художник доводил до предела нехватку события, присущую отношениям публики с искусством, которые как и все прочее погружены в режим «повседневности» [Dezeuze, 2016]. Отсюда мы делаем вывод о том, что художественные акции Бена могли сделать отсутствие события (своего рода виртуализацию актуальности) видимым, то есть работали как критическое высказывание в отношении повседневности. На наш взгляд, эта критика работала в том числе благодаря тому, что в рамочной конструкции художник мог соединить актуальное время и виртуальное, символически насыщаемые через взаимную сообщенность.

Произведение как то, что мы в нашем исследовании называем «рамочной конструкцией», не является ни субъектом, ни объектом темпоральности. То есть оно может оставаться недвижимой материальной формой, но при этом обладать агентностью за счет своей «пропускной» и преобразовательной способности. Произведение в форме такой рамочной конструкции, как описанная работа Бена, скрепляет темпоральные измерения, придавая им складчатость. Оно работает как агрегатор, способный аккумулировать и сообщить друг с другом актуальные и виртуальные итерации множественных темпоральностей, таким образом позволив им напитаться друг другом и сотворить нематериальную форму произведения. Арт-объект при этом остается только триггером, направляющим разные измерения времени к общему событию.

Музеологическое время

Важнейшим фактором агентности статичного произведения искусства является музеологическаяформа явленности времени – то есть специфический *режим* темпоральности, в который помещены институционализированный объект искусства и реципиент, воспринимающий его. Само понятие «музоелогического времени» ввел теоретик Хэл Фостер [Foster, 1996, p. 97-119] – как обозначение специфически воспринимаемого движения времени в экспозиции музея или галереи. В контексте нашего исследования музеологическое время дополняет потенциально бесконечный список темпоральных измерений произведения современного искусства, однако не стоит в одном ряду с ними, но дает условия для их переплетения – расслоения и размножывания актуальных и виртуальных темпоральностей.

Музеологическое время амбивалентно, оно тяготеет сразу к двум противоположным полюсам напряжения, образуя тем самым базовое противоречие, лежащее в основе музеефикации. Это противоречие в своей небольшой статье описала исследовательница Патриция Филлипс. Она отметила, что, с одной стороны, существует запрос на устойчивость искусства как репрезентанта вечных и незыблемых ценностей, с другой – мы имеем потребность в современном искусстве, которое было бы предельно чувствительно к актуальному контексту. В результате, пишет Филлипс, «возникает противоречивое стремление защитить эту свежесть, спонтанность, сделать ее неуязвимой для времени – чтобы она заняла свое место в музее как артефакт страстей эпохи» [Phillips, 1989, p. 331-335]. Музеологическое время, таким образом, разрывается между необходимостью законсервировать произведение искусства и раскрыть, разомкнуть его в меняющийся контекст настоящего времени. Это две диаметрально противоположные стратегии. Однако художники неоавангарда научились работать сразу с обеими, высказываясь в рамках одного произведения и о консервации, и об изменчивости контекстов.

В качестве примера рассмотрим концептуальную выставку «Пустота» Ива Кляйна [Klein, 1958]. Казалось бы, время в этом проекте сведено к чистой имманенции, к означиванию некоего абсолюта пустоты, из которого изъята граница между актуальным и виртуальным пространством-временем. Именно так этот жест читается в контексте практики Кляйна. Однако, обращаясь к такой символической категории пустоты, претендующей на абсолют, художник все равно создает работу,

ISSN 2227-6165

которая относится именно к современному искусству (а не к философии или алхимии, которые вплетены в его концептуальную базу). Для прояснения темпоральной функции проекта «Пустота» необходимо выйти за пределы художественного метода Кляйна и обратиться к истории, в которой неоавангард является анахронизмом. Пустота – это то, с чем напрямую можно работать после того, как состоялась радикальная редукция формальных средств создания художественного произведения в авангарде. Актуальное время работы Кляйна определяется через виртуализированное актуальное прошлого (бывшее когда-то актуальным, но теперь погруженное в виртуальность). Произведение, которое определено как произведение искусства в результате такого соотношения с предшествующим опытом, порождает в свою очередь референцию к иному виртуальному, а именно – к категории абсолюта, для которой признаки современности и само определение этой работы не имеют значения. Таким образом, актуальное время взаимодействует с виртуальными измерениями – с историей и символическим образом безвременья. И именно это взаимодействие определяет темпоральность проекта Кляйна.

Если рассматривать историю как совокупность виртуальных темпоральностей, отличающих наш опыт от предшествующих и при этом обнаруживающих фрагментарное единство прошлого и настоящего, то некое «естественное» течение времени становится спекулятивным понятием. Эту спекулятивность мы рассматриваем как потенциальную основу для создания художественного образа. Так, в своей серии пластических произведений под названием «Белая пища» (L'Aliment Blanc) художник Робер Малаваль проблематизировал естественный характер движения времени. В качестве основы для будущей скульптуры Малаваль использовал найденные объекты. Однако при этом он шел наперерез новаторской логике авангарда, работая с тем, что априори уже принадлежит художественному дискурсу – например, с антикварной мебелью. Так, одна из работ в серии «Белая пища» была выполнена на основе кресла эпохи Людовика XV: художник преобразовал узнаваемую форму, дополнив ее псевдо-органическими элементами, напоминающими грибные или инопланетные организмы, будто проросшие изнутри старинного предмета [Colloque intarnational l'Art Contemporain et la Côte d'Azur, 2011, p. 5]. Как говорил сам художник, это своего рода метафора раковой опухоли – бледно кремовая паста как нечто «паразитическое и монструозное», то ли пища, то ли пожирающий субъект [Warin, 2014, p. 59-77]. Малаваль таким образом создает имитацию естественного течения времени, при этом помещая объект в заведомо воображаемую плоскость виртуальных темпоральностей, в которой подменены то ли свойства самого объекта, то ли характеристика того отрезка времени, протяженность которого отделяет современника Малаваля от ремесленника из эпохи Людовика XV.

Музей, его специфический темпоральный режим, становится частью сюрреалистического проекта художника. Малаваль, имитируя «естественные» следы времени в облике артефакта и переводя образ времени в пространственное измерение, смещает привычные механизмы сцепки и обмена между виртуальным и актуальным временем. Вместо опознаваемого музейного экспоната художник предлагает зрителю артефакт, который транслирует свою спекулятивную версию виртуального прошлого, которое якобы «естественным» образом отразилось на сохранности артефакта.

Другой пример обращения к такому образу времени времени, наоборот, артикулирует «естественное», размеренное, физическое время как актуальное – проект «Большая плантация банановой культуры» («La Grande Bananeraie culturelle») (1969). Художник Жерар Титус-Кармель в этой работе актуализировал условность концепции выставки как отдельно взятого кадра, как неизменной, идеальной композиции, помещенной в вакуум и не подверженной каким-либо изменениям. «Большая плантация банановой культуры» представляла собой инсталляцию, составленную из 59 пластиковых фигур банана и одного органического «подлинника». С течением времени этот «подлинный» банан стал постепенно выделяться среди искусственных реплик. Процесс распада художник представил как «маркер жизни» [Lascault, 1971], артикулировав таким образом разрыв между актуальной темпоральностью, к которой принадлежит зритель, и неподвижным, виртуальным полем музеефицированного искусства.

ISSN 2227-6165

Исходя из сказанного выше, мы делаем следующий вывод: в этой работе Титуса-Кармеля проблематизированы два темпоральных аспекта восприятия произведения искусства. Во-первых, проект открывает взгляд на конвенциональную конструкцию выставки как на статичную пространственную композицию, «естественные» изменения в которой не принято брать во внимание. Интегрируя в инсталляцию органический, естественно изменяющийся объект, художник как бы проделал брешь в фиктивном, воображемом, темпорально-стерильном выставочном пространстве. В итоге переменная времени, благодаря тому, что она была включена в концепцию произведения, заметна не только для сотрудников музея, которые наблюдают экспозицию каждый рабочий день, но и для зрителя; более того, эта переменная осталась принципиально важным компонентом произведения в фокусе настоящего исследования. Во-вторых, произведение апеллирует к органической природе восприятия, к физиологии зрителя, связывая опыт перцепции с опытом экзистенциальным, телесным. Посредством актуализации и сопоставления двух параллельных темпоральностей художник деидеализирует, десакрализирует произведение и институт искусства, обозначая пропасть между реальностью и репрезентацией – посредством противопоставления актуального времени, буквально естественного движения времени, с нечувствительным виртуальным измерением, сконструированным в музейной экспозиции.

Примеры работ Робера Малаваля, Жерара Титуса-Кармеля позволили нам наиболее явно показать, как произведение искусства может быть трансформировано в аппарат специфической оптики, открывающей различия и соотношения темпоральностей. Как произведение искусства может сопоставить в себе ряд параллельных темпоральностей, выявить их различия и указать на противоречия. Если в серии Робера Малаваля хронологическое разделение темпоральностей представляется как фиктивное, вымышленное, то в проекте Титуса-Кармеля сопоставление параллельных темпоральностей становится инструментом критики нечувствительного к переменам музеологического времени, условий консервации искусства вне связи с событиями современности. Множественные темпоральности в обоих произведениях одновременно являются материалом для работы художника и дают инструмент для конструирования художественного высказывания.

На примере из проекта Бена Вотье мы увидели, как произведение искусства становится виртуальной рамочной конструкцией, которая служит сообщению и сопоставлению разграниченных виртуальных и актуальных темпоральностей – как то: темпоральные измерения общественной и частной повседневности, физическое время движения, «вписываемого» в рамочную конструкцию и субъективно воспринимаемого ритма этого движения; а также условное время создания произведения и его рецепции. Что же касается описанных выше работ Армана и Эрне Пиьон-Эрне, то они высвечивают множественные темпоральные интерпретации материальных форм объектов, как найденных, так и созданных художниками: концепт произведения искусства делает видимыми множественные темпоральные измерения, с которыми соотносится его материальная форма.

В каждом из рассмотренных выше примеров время является специфическим медиумом произведения, оно и материал для воплощения концепции в объектной форме, и инструмент, разделяющий множественные темпоральности, который позволяет проблематизировать темпоральные отношения между реципиентом, произведением и тем, что находится за пределами их буквальной досягаемости. Произведение искусства, будучи само по себе статичным, выхватывает фрагмент того или иного темпорального измерения, обрамляет его, перекодирует, переформатирует и создает условия для новых, непривычных актуализаций и виртуализаций феноменов из различных темпоральных измерений, то есть виртуализации и актуализации мультитемпоральности.

Мы предполагаем, что темпоральных измерений искусства бесконечное множество, так как определить их можно только относительно и только в контексте одного концептуального произведения искусства. Однако анализ ограниченного материала в настоящей статье показывает,

ISSN 2227-6165

что сам принцип, запускающий взаимодействие актуальных и виртуальных темпоральностей, остается неизменным. Это верно по крайней мере для тех произведений, которые были рассмотрены в ходе нашего исследования. Таким образом, произведение, выраженное в статичной материальной форме, может указывать, означивать множественные темпоральности с помощью актуализации и виртуализации. При этом длительность, относительная пространственным координатам, остается исключительным свойством для описания материальной формы произведения и способов взаимодействия с ним, а множественные темпоральности являются объектом экстраполирования, сопоставления и других манипуляций, доступных произведению искусства как концепту.

На данном этапе нашего исследования выводы ограничены изложенными положениями. Однако выявленная проблематика требует дальнейшей работы, для которой потребуется привлечение более обширного материала – так как мы не можем автоматически экстраполировать описанные принципы на любое произведение искусства, выраженное в не-динамическом материальном объекте. Однако уже на основе этих выводов мы можем предположить, что темпоральная функция искусства лежит вне пределов условной линейной хронологии или «физического времени» и любое произведение так или иначе соотносимо с множественными темпоральностями. Кроме того, на основе опыта настоящего исследования мы можем утверждать, что обращение к темпоральной функции в отдельных случаях не только интегрирует темпоральность в концепцию произведения искусства, но делает множественные темпоральности инструментами, доступными для работы художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени / пер. с нем. *В.И Молчанова* // Собрание сочинений. Т. 1. – Москва: Гнозис, Логос, 1994.
2. *Захарченко И.Н.* Группа GRAV: к проблеме визуальных стратегий европейского искусства 1960-х гг. // Артикульт. 2011. 2(2). С. 126-134.
3. *Йордхайм Х.* Множественное время и стратиграфии истории // Философско-литературный журнал «Логос». 2021. №4 (143). С. 95-118.
4. *Профатило О.В.* Внешнее и внутреннее время произведения искусства (на примере инсталляции) // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2015. №4 (37). С. 100-105.
5. *Рансьер Ж.* Понятие анахронизма и истина историка // Социология власти. 2016. № 2. С. 203–223.
6. *Alberro A.* Periodising contemporary art //Australian and New Zealand Journal of Art. 2008. Т. 9. №. 1-2. p. 66-73.
7. Arman. 1976 / Bukowskis. – URL: https://www.bukowskis.com/en/auctions/592/244-fernandez-arman-temps-2-mecanismes-de-montres (дата обращения: 19.06.23).
8. *Baxandall M.* Painting and Expirience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style. – Oxford University Press, 1978.
9. *Bergson A.* Essai sur les données immédiates de la conscience. 1888. – Paris: Les Presses universitaires de France, 1970.
10. *Bouchet R.* Arman et l'accumulation d'objets: la collection comme déterminisme existentiel et artistique // Collectionner aux XIXe et XXe siècles. Les hommes, l'esprit, les lieux. Paris, 2021. P. 29-38.
11. *Bretkelly-Chalmers K.* Time, Duration an Change in Contemporary Art: Beyond the Clock. – Bristol: Intellect Books, 2019.
12. *Certeau de M.* L'invention du quotidien // Pignon-Ernest, E.: Faire œuvre des situations. – Avignon: Éditions Université d'Avignon, Collection Entre-Vues, 2008.
13. Colloque international l'Art Contemporain et la Côte d'Azur. Un territoire pour l'expérimentation. 1951-2011 5 Jeudi 29 et vendredi 30 septembre 2011. Nice // artcontemporainetcotedazur.com. – URL: http://www.artcontemporainetcotedazur.com/library/Colloque/S0207_Thomas-Golsenne_Carnaval-Malaval.pdf (датаобращения: 19.06.23).
14. *Crary J.* Late Capitalism and the Ends of Sleep. – New York: Verso Books, 2013.
15. *Damasio A.R.* Remembering When: A Matter of Time // Scientific American (February 2006). – URL: https://www.scientificamerican.com/article/remembering-when-2006-02/ (датаобращения: 22.10.22).
16. *Deleuze G.* L'actuel et le virtuel // Gilles Deleuze et Claire Parnet: Dialogues. – Paris: Champs-Flammarion, 1996. – P. 177-185.
17. *Dezeuze A., Kelly J.* Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art. – London: Routledge, 2018.
18. *Dezeuze A.* Terrain vague: Ben Vautier and the Ecole de Nice // Art History. 2016. V. 39. №. 4. P. 772-795.
19. *Feldman H.* From a Nation Torn: Decolonizing Art and Representation in France, 1945-1962. – Duke University Press, 2014.
20. *Foster H.* The Archive without Museums // October. 1996. Vol. 77. P. 97-119.
21. *Galimberti J.* Places of memory and locus: Ernest Pignon-Ernest // Oxford Art Journal. 2012. Vol. 35. №. 1. P. 53-73.
22. *Hom A.* Silent Order: The Temporal Turn in Critical International Relations // Millennium: Journal of International Studies. 2018. Vol. 46. № 3. P. 303-330.

23. *Klein Y.* L'exposition "Le Vide", Galerie Iris Clert, 1958 // yvesklein.com. – URL : https://www.yvesklein.com/es/photographies/view/3530/iris-clert-lors-de-l-exposition-le-vide-galerie-iris-clert/?of=78 (датаобращения: 19.06.23).
24. *Langdale A.* Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye // Art History. UK: Wiley, 1998. Т. 21. №. 4. P. 479-497.
25. *Lascault G.* Gérard Titus-Carmel // Cimaise № 104-105. Novembre-décembre 1971. P. 122.
26. *Lefebvre A.* La somme et le reste, 2 vols. – Paris: La Nef de Paris, 1959.
27. *Lippard L.* Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. – New York, Praeger, 1973.
28. *Nora P.* Entre mémoire et histoire // Les lieux de mémoire. 1984. V. 1. P. 23-43.
29. *Phillips P.C.* Temporality and Public Art. // Art Journal. 1989. Vol. 48. P. 331-335.
30. *Pignon-Ernest E.* Interventions 1966-2019 // pignon-ernest.com. – URL: https://pignon-ernest.com (датаобращения: 19.06.23).
31. *Restany P.* Trente ans de Nouveau Réalisme. – Paris, 1990.
32. *Tinguely J.* Hommage à New York (1960). – URL: https://vimeo.com/218619751 (датаобращения: 18.09.23).
33. *Vautier B.* "La signe de la vie" (1962) / La vie ne s'arrète jamais. 60 ans de performances de Ben // www.ben-vautier.com. – URL: http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf (датаобращения: 19.06.23).
34. *Warin F.* La joie tragique // Canser(s) et Psy(s). 2014. №. 1. P. 59-77.

REFERENCES

1. Alberro A. "Periodising contemporary art." *Australian and New Zealand Journal of Art*. 2008. T. 9. # 1-2. P. 66-73.
2. *Arman. 1976 / Bukowskis*. URL: https://www.bukowskis.com/en/auctions/592/244-fernandez-arman-temps-2-mecanismes-de-montres (access: 19.06.23).
3. Baxandall M. *Painting and Expirience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford University Press, 1978.
4. Bergson A. *Essai sur les données immédiates de la conscience. 1888*. Paris, Les Presses universitaires de France, 1970.
5. Bouchet R. "Arman et l'accumulation d'objets: la collection comme déterminisme existentiel et artistique." *Collectionner aux XIXe et XXe siècles. Les hommes, l'esprit, les lieux*. Paris, 2021. P. 29-38.
6. Bretkelly-Chalmers K. *Time, Duration an Change in Contemporary Art: Beyond the Clock*. Bristol, Intellect Books, 2019.
7. Certeau de, M. "L'invention du quotidien." *Pignon-Ernest, E.: Faire œuvre des situations*. Avignon, Éditions Université d'Avignon, Collection Entre-Vues, 2008.
8. *Colloque international l'Art Contemporain et la Côte d'Azur. Un territoire pour l'expérimentation. 1951-2011 5 Jeudi 29 et vendredi 30 septembre 2011. Nice*; artcontemporainetcotedazur.com. – URL: http://www.artcontemporainetcotedazur.com/library/Colloque/S0207_Thomas-Golsenne_Carnaval-Malaval.pdf (access: 19.06.23).
9. Crary J. *Late Capitalism and the Ends of Sleep*. New York, Verso Books, 2013.
10. Damasio A.R. "Remembering When: A Matter of Time." *Scientific American* (February 2006). – URL: https://www.scientificamerican.com/article/remembering-when-2006-02/ (access: 22.10.22).
11. Deleuze G. "L'actuel et le virtuel." *Gilles Deleuze et Claire Parnet: Dialogues*. Paris, Champs-Flammarion, 1996. P. 177-185.
12. Dezeuze A. Kelly J. *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*. London, Routledge, 2018.
13. Dezeuze A. "Terrain vague: Ben Vautier and the Ecole de Nice." *Art History*. 2016. V. 39. #.4. P. 772-795.
14. Feldman H. *From a Nation Torn: Decolonizing Art and Representation in France, 1945-1962*. Duke University Press, 2014.
15. Foster H. "The Archive without Museums." *October*. 1996. Vol. 77. P. 97-119.
16. Galimberti J. "Places of memory and locus: Ernest Pignon-Ernest." *Oxford Art Journal*. 2012. Vol. 35. # 1. P. 53-73.
17. Gusserl' Je. "Fenomenologija vnutrennego soznanija vremeni" [On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time].*Sobranie sochinenij*. T. 1. Moscow: Gnozis, Logos, 1994. (in Russ.)
18. Hom A. "Silent Order: The Temporal Turn in Critical International Relations." *Millennium: Journal of International Studies*. 2018. Vol. 46. # 3. P. 303-330.
19. Klein Y. *L'exposition "Le Vide", Galerie Iris Clert, 1958*; yvesklein.com. – URL : https://www.yvesklein.com/es/photographies/view/3530/iris-clert-lors-de-l-exposition-le-vide-galerie-iris-clert/?of=78 (access: 19.06.23).
20. Jordhaim H. "Mnozhestvennoe vremja i stratigrafii istorii" [Multiple time and stratigraphys of history]. *Logos*. 2021. # 4 (143). P. 95-118. (in Russ.)
21. Langdale A. "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye." *Art History*. UK, Wiley, 1998. T. 21. # 4. P. 479-497.
22. Lascault G. "Gérard Titus-Carmel." *Cimaise*. # 104-105. Novembre-décembre 1971. P. 122.
23. Lefebvre A. *La somme et le reste, 2 vols*. Paris, La Nef de Paris, 1959. – 788 p.
24. Lippard L. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York, Praeger, 1973.
25. Nora P. "Entre mémoire et histoire." *Les lieux de mémoire*. 1984. V. 1. P. 23-43.
26. Phillips, P. C. "Temporality and Public Art." *Art Journal*. 1989. Vol. 48. P. 331-335.
27. Pignon-Ernest E. *Interventions 1966-2019*; pignon-ernest.com. – URL: https://pignon-ernest.com (access: 19.06.23).
28. Profatilo O.V. "Vneshnee i vnutrennee vremja proizvedenija iskusstva (na primere installjacii)" [External and inner time of a piece of art (on installation example]. *Obshhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)* [Society. Wednesday. Development (Terra Humana)]. 2015. # 4 (37). P. 100-105. (in Russ.)
29. Rancier J. "Ponjatie anahronizma i istina istorika" [The concept of anachronism and the truth of historian]. Sociologija vlasti [Sociology of power]. 2016. # 2. P. 203-223. (in Russ.)

30. Restany P. *Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris, 1990.
31. Tinguely J. *Hommage à New York (1960)*. URL: https://vimeo.com/218619751 (access: 18.09.23).
32. Vautier B. ""La signe de la vie" (1962) / La vie ne s'arrète jamais. 60 ans de performances de Benю" *www.ben-vautier.com*. URL: http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf (датаобращения: 19.06.23).
33. Warin F. "La joie tragique." *Canser(s) et Psy(s)*. 2014. # 1. P. 59-77.
34. Zaharchenko I.N. "Gruppa GRAV: k probleme vizual'nyh strategij evropejskogo iskusstva 1960-h gg." [GRAV groupe: to the visual strategies of the European art of 1960-s]. Artikul't [Articult]. 2011. #2(2). P. 126-134. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.038+738.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-20-33

Ида Александровна Шик
Ida Aleksandrovna Shik
кандидат искусствоведения,
PhD in Art Studies,
доцент кафедры теории и истории искусства,
assosiate professor, Chair of the Theory and History of Art,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
ida.shik@bk.ru

ПОСТАВАНГАРДНЫЙ ФАРФОР КОНЦА 1920-х – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1930-х ГОДОВ И ПРОБЛЕМЫ ПОЛИТИЧЕСКОЙ АГИТАЦИИ

POST-AVANT-GARDE PORCELAIN OF THE LATE 1920s – THE FIRST HALF OF THE 1930s AND POLITICAL PROPAGANDA ISSUES

Советский фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов стал неотъемлемой частью сталинской «агитации за счастье» средствами художественной культуры. Темы индустриализации, развития сельского хозяйства, армии и флота, «великих строек», северных экспедиций и промышленного развития Заполярья, советского Востока, культурной революции, спорта раскрылись в нем с характерным для официального эстетического и пропагандистского дискурсов оптимизмом. При этом в фарфоре конца 1920-х – первой половины 1930-х годов нашли отражение наработки супрематизма, конструктивизма, кубофутуризма и ар-деко, живописная имитация коллажа, а также совмещение визуального и вербального начал посредством добавления надписей, унаследованное от агитационного фарфора. Художники часто предпочитали обобщенные формы, использовали яркие, контрастные цвета, тяготели к лаконизму колористического решения, графичности и некоторой условности. Произведения конца 1920-х – первой половины 1930-х годов часто корреспондируют с фарфором первых послереволюционных лет, воспроизводя его визуальные коды. Можно отметить также интеграцию изображений современной, в частности – конструктивисткой архитектуры, в тематические фарфоровые композиции.

Ключевые слова: советский фарфор, политическая агитация, поставангард, искусство 1920-х – 1930-х годов, Государственный фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова

Для цитирования: *Шик И.А.* Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации // Артикульт. 2023. №3(51). С. 20-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-20-33

Soviet porcelain of the late 1920s – the first half of the 1930s was an integral part of Stalin's "propaganda for happiness" by means of artistic culture. Porcelain artists interpreted the themes of industrialization, the development of agriculture, the army and navy, "great construction projects", northern expeditions and the industrial development of the Arctic, the Soviet East, the cultural revolution, sports in optimist manner typical for official aesthetic and propaganda discourses. Nevertheless, the porcelain of the late 1920s and the first half of the 1930s appropriated the ideas of Suprematism, Constructivism, Cubo-Futurism and Art Deco, the pictorial imitation of collage, as well as the combination of visual and verbal principles through the addition of inscriptions, inherited from propaganda porcelain. Artists often preferred generalized forms, used bright, contrasting colors, aimed to concise color (only several paints), graphic and some conventionality. Works of the late 1920s and early 1930s often corresponded with the porcelain of the first post-revolutionary years, reproducing its visual codes. It's important to note the integration of images of modern, in particular, constructivist architecture, into thematic porcelain compositions.

Keywords: Soviet porcelain, political propaganda, post-avant-garde, art of the 1920s-1930s, Lomonosov State Porcelain Factory

For citation: Shik I.A. "Post-Avant-Garde Porcelain of the Late 1920s – the First Half of the 1930s and Political Propaganda Issues." *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 20-33. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-20-33

Во второй половине 1920-х – 1930-х годах в советском искусстве доминирующей тенденцией становится стремление к максимальной доступности формы и содержания художественного произведения широким массам. Как отметил И.Н. Голомшток, этот период проходит «под знаком ожесточенной борьбы противостоящих АХРР художественных группировок. Уже приняв навязанную идеологическим аппаратом доктрину реализма с его установкой на отражение героики

© Шик И.А., 2023
Дата поступления: 24.05.2023. Дата одобрения после рецензирования: 18.08.2023. Дата публикации: 30.09.2023.

ISSN 2227-6165

завоеваний революции в пределах станковых форм искусства, их представители стараются сохранить остатки творческой свободы в области формального языка и выразительных средств. Борьба эта была обречена на поражение. Однако в десятилетие между концом авангарда и утверждением социалистического реализма внутри этих группировок создавалось искусство, отразившее "романтическую" атмосферу 20-х годов и во многом определившее стиль их культуры. Через такой "героический" стиль искусство должно было пройти на своем пути к тотальному реализму. <...> Многие видные советские мастера, составлявшие ядро таких объединений, принадлежали уже к новому поколению художников (А. Дейнека, Ю. Пименов, А. Лабас, А. Самохвалов, Н. Денисовский и др.) и были прямыми или косвенными потомками революционного авангарда в своем увлечении поэтикой трудовых ритмов, пафосом социалистического строительства, героическими легендами о днях революции и процессом ковки "нового человека" – бодрого, оптимистического и физически совершенного. Было ли это иллюзиями или нет, но именно они стали живым ощущением, духом культуры этого периода и получили адекватное воплощение в стиле "поставангарда"» [Голомшток, 1994, с. 48-49].

Поставангардные работы на современные темы конца 1920-х – начала 1930-х годов постепенно уступают место конвенциональному реализму, позволяющему верифицировать то, что подается как «правда» и «факт». 23 апреля 1932 года выходит постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», положившее конец многообразию художественных объединений. В 1934 году на Первом Всесоюзном съезде писателей СССР официальным «стилем» советского искусства был провозглашен социалистический реализм, требовавший от художника «правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в её революционном развитии» в сочетании с задачей «идейной переделки и воспитания в духе социализма». На смену авангардной «Культуре Один» приходила консервативная «Культура Два» [Паперный, 1996]. Однако декоративно-прикладное искусство было объектом менее жесткого идеологического контроля со стороны официальных институций, чем архитектура, живопись или литература, и допускало большую степень стилизации и обобщения, благодаря чему авангардные традиции могли сохраняться здесь дольше – вплоть до второй половины 1930-х годов.

Советский фарфор конца 1920-х – 1930-х годов отличается форменным и цветовым лаконизмом в сочетании с нарративностью. В нем находят отражение все наиболее значимые события эпохи. Развивая широкий спектр тем, актуальных для советского социально-политического дискурса художники тем не менее сохраняют преемственность творческим поискам авангарда и свою индивидуальность. В 1931 году на Государственном фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова была организована Художественная лаборатория, создававшая как уникальные работы, так и образцы для массового производства и других заводов. В 1932 году главным художником фарфорового завода был назначен «неисправимый супрематист» Н.М. Суетин. Скульптурной мастерской заведовала Н.Я. Данько.

Творческое становление таких мастеров, как Н.М. Суетин, Н.Я. Данько, М.В. Лебедева, З.В. Кобылецкая, Р.Р. О'Коннель-Михайловская, происходило в период, когда модернистские тенденции были ведущими в различных видах искусства. Молодое поколение художников, пришедшее на Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова в середине 1920-х – начале 1930-х годов, в числе которых: И.И. Ризнич, М.Н. Мох, Л.К. Блак, Т.Н. Безпалова-Михалёва, Л.В. Протопопова, А.М. Ефимова, восприняло авангардную эстетику как от своих преподавателей, так и благодаря непосредственному знакомству с фарфором первых послереволюционных лет. Например, А.М. Ефимова была ученицей К.С. Петрова-Водкина, а М.Н. Мох и Л.К. Блак испытали значительное влияние Н.М. Суетина.

Целью данной статьи является выявление стилистических и концептуальных особенностей поставангардного фарфора конца 1920-х – первой половины 1930-х гг., посвященного теме политической агитации. Ее актуальность обусловлена исследовательским и кураторским интересом к раннему советскому фарфору – с одной стороны [История под глазурью, 2012; Время и герои, 2013;

ISSN 2227-6165

Голос времени, 2017; RussianAvant-Garde, 2022; Тамара Николаевна Безпалова-Михалёва, 2022; Русский авангард, 2023; и др.], и недостаточной изученностью произведений этого периода, наличием ряда дискуссионных вопросов в их интерпретации – с другой. В частности, специалисты не всегда проводят стилистическую дифференциацию между работами конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и образцами соцреализма в фарфоре ввиду их тематической близости. Кроме того, подробно не рассмотрен вопрос о визуальных параллелях между агитационным и поставанградным фарфором.

Объектом исследования являются произведения художников и скульпторов Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова, представленные в музейных и частных собраниях. Наиболее подробно автором в рамках знакомства с постоянной экспозицией, временными выставками, а также музейными фондами изучены коллекции Государственного Эрмитажа (ГЭ) и Государственного Русского музея (ГРМ). В статье также рассматриваются отдельные работы из коллекции ГМЗ «Кусково и Останкино», Музея политической истории России, Музея земли Баден, частных собраний, известные автору по выставочным проектам и публикациям. Предметом исследования выступает связь произведений фарфора конца 1920-х – первой половины 1930-х годов с наследием авангарда.

В рамках статьи планируется решить следующие задачи: выявить основные темы, разрабатываемые художниками-фарфористами, и обозначить подходы к их интерпретации; показать стилистические особенности в трактовке каждой из этих тем; провести параллели между фарфором конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и агитационным фарфором первых послереволюционных лет; охарактеризовать связь произведений поставангардного фарфора с культурным дискурсом эпохи. Методология исследования носит комплексный характер: в работе применяются культурно-исторический, формально-стилистический, семантический и компаративный анализ.

Социалистическое строительство

В 1928 году был принят первый пятилетний план развития народного хозяйства СССР, приоритетными задачами которого стали индустриализация, коллективизация сельского хозяйства и культурная революция. Начался процесс форсированного наращивания промышленного потенциала страны с акцентом на развитие металлургии, машиностроения, производственного строительства, потребовавший значительных ресурсов и колоссального напряжения сил. Были построены многочисленные заводы, электростанции, прокладывались железные дороги, метро. Вслед за первой пятилеткой последовала вторая, с несколько меньшим акцентом на индустриализацию, а затем третья пятилетка, которая была сорвана из-за начавшейся Второй мировой войны. Тема выполнения пятилетних планов стала магистральной для различных видов советского искусства конца 1920-х – 1930-х годов. Особенно ярко это проявилось в политическом плакате с его эффектным лапидарным художественным языком, активным использованием фотоизображений для акцентирования связи с реальностью и энергичными лозунгами. Примером могут служить известные плакаты «Выполним план великих работ» (Г.Г. Клуциус, 1930), «Укрепим индустриальную мощь Советского Союза» (С.Я. Сенькин, 1932), «Вся Москва строит метро» (Г.Г. Клуцис, 1934).

Индустриальные мотивы привлекают художников-фарфористов с первых послереволюционных лет: примером являются росписи тарелок «Фабричные трубы» (1919) Н.А. Зандер, «Красный человек» (1921) М.М. Адамовича, «Горела бы душа к работе…» (1921, все – ГЭ) Р.Ф. Вильде и др. «Индустриальный жанр» получит последовательное развитие в фарфоре эпохи «социалистического наступления». В росписи сервиза «Индустриальный» (1931, ГЭ) Л.В. Протопопова, как и ее предшественники, использует символический язык, раскрывая тему посредством изображения башенных кранов, опор линий электропередач, цепей, зубчатых шестеренок. Лаконичная по колориту графичная роспись пока не разворачивает никакого

ISSN 2227-6165

конкретного сюжета, ограничиваясь репрезентацией знаковых мотивов, связанных с «великими стройками» и электрификацией страны. Аналогичный подход к теме можно увидеть в оформлении подноса «СССР» (конец 1920-х, ГЭ) М.Л. Лильбок-Сауэр.

Как отмечают исследователи, «в годы первых пятилеток одним из главных героев изобразительного искусства был завод, и представал он как Храм Свободного Труда. Художников интересовал размах индустрии, гигантские сооружения, удивительные механизмы, фантасмагория действа. В подобных картинах среди заводских громад, дыма и грохота, пламени и блеска металла рабочие оказывались одушевленными частями механического организма» [Леняшин, Петрова, 2014, с. 51]. Величественное здание завода, в которое вереницей спешат рабочие в спецовках, показано в росписи вазы З.В. Кобылецкой «Завод» (1930, ГРМ) – их динамичный подъем напоминает передачу различных фаз движения одновременно в футуристической живописи. Элементы нарратива также добавляются к индустриальным символам в таких работах, как роспись чайника с изображением заводского цеха Л.В. Протопоповой (начало 1930-х, ГЭ), сервизов «Шахтеры» (1933, ГРМ) А.М. Ефимовой и «Завод» (1930, ГРМ) – они демонстрируют различные этапы производства и процесса добычи полезных ископаемых. В росписи сервиза «Завод» динамичные пурпурные фигуры пролетариев отсылают к знаковому для советского фарфора первых послереволюционных лет образу красного рабочего, который получил воплощение в таких произведениях, как, например, росписи тарелок «Красный человек» и «Красный человек со знаменем» (обе – 1921, ГЭ) М.М. Адамовича.

Принципы супрематизма в работах на индустриальную тематику нашли отражение в росписи сервиза М.Н. Моха «Металл» (1930, ГРМ). «Композиция основана на контрастах форм и красок. Воздействие цвета и характер, энергия мазков, строящих условное изображение, – этими средствами выразил художник образ героики труда. Он не раз наблюдал в натуре картину плавки, эту стихию борьбы равных сил – плавильщика стали с огненным металлом. И металл покорялся воле рабочего. Эта картина воплотилась в условной форме росписи», – отмечала А.К. Лансере [Лансере, 1974, с. 26]. К теме индустриализации обращается и Н.М. Суетин: в 1930 г. им в характерной для фигуративного постсупрематизма манере был расписан сервиз с изображением монохромных безликих фигур рабочих (Музей земли Баден, Карлсруэ).

Частью плановых преобразований страны стала коллективизация сельского хозяйства – принудительная политика объединения единоличных крестьянских хозяйств в совместные, проводившаяся в 1928–1937 годах. Индустриальное строительство и тема колхозной деревни представлены в росписи сервиза с зелеными фигурами рабочих и крестьян (1931, ГЭ) З.В. Кобылецкой. Цветовые контрасты, отказ от натуралистичности, лаконизм форм придают пропагандистскому по содержанию произведению авангардный характер. Колористическое решение сервиза и его тематика обнаруживают преемственность оформлению тарелки «Земля трудящимся» (1919, ГЭ) по эскизу Н.И. Альтмана: на фоне зеленого крытья показан красный ромб с фабричными трубами, серпом и колосом. Таким образом, символическое изображение трансформируется у З.В. Кобылецкой в нарративное, однако сохраняет визуальную связь с произведением авангардного фарфора первых послереволюционных лет.

Роспись монументальной вазы «Вперед за социализм!» (1932, ГЭ) Р.Р. О'Коннель-Михайловской построена по принципу коллажа – художница помещает в отдельных клеймах сцены из совершенно различных сфер жизни советского общества и играет на разнице масштабов. С одной стороны тулова – картины социалистического строительства, с другой – сцены сбора урожая, доставки грузов, демонстрации. Характерный для коллажа синтез визуального и вербального начал проявляется в добавлении надписей: «Индустриализация страны – база строительства социализма. 1917», «Мы вступаем в период социализма. 1932», «Вперед за социализм!», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».

В 1930 году Н.М. Суетиным была выполнена роспись сервиза «Бабы» («Хлебный») (ГЭ): образы крестьянок кажутся причастными некому инобытию, подобно христианским святым или

ISSN 2227-6165

манекенам, персонажам метафизической живописи, предвосхищающим сюрреалистическое одухотворение неживого. В социально-политическом контексте сталинской эпохи безликие фигуры крестьян приобретают тревожный и двусмысленный характер. В более оптимистичных росписях ваз «Урожай» (1936) и «Сенокос» (1936, обе – ГЭ) Л.К. Блак с их обобщенными формами, статичностью композиции и яркими цветовыми контрастами чувствуется формальная близость позднему супрематизму.

В фарфоровой пластике второй половины 1920-х – 1930-х годов также находят отражение новые типажи, знаковые для своего времени. Как пример «кубистической» скульптуры начала 1930-х годов с характерной для нее геометризацией объемов могут рассматриваться фигуры С. Квашнина «Работник с молотом» (1931) и «Девушка с книгой» (1931, обе – ГЭ). Скульптурная группа «Смычка города и деревни» (конец 1920-х – начало 1930-х, ГЭ) В.П. Николаева, изображающая мускулистого рабочего с молотом, крепко обнимающего седобородого крестьянина в лаптях, становится пластическим символом общественного движения по воплощению в жизнь экономического, политического и культурного союза передового рабочего класса и крестьянства России, развернувшегося в 1920-х – первой половине 1930-х гг. Тема сбора урожая звучит в образе «Женщины со снопом» (1930) Н.Я. Данько и «Жнице» (1933, обе – ГЭ) О.М. Мануйловой. Интерес к проблеме передачи движения, укрупнение форм, а также яркая и лаконичная роспись сближают эти произведения с интернациональной эстетикой ар-деко.

Освоение Севера

В 1930-е годы происходит становление полярной авиации, совершаются экспедиции по освоению Северного морского пути, осуществляется исследование и промышленное развитие Заполярья. Как отметил В. З. Паперный, «человек в культуре 2 теряет свою незафиксированность в географическом пространстве, но в качестве своеобразной компенсации культура выделяет специальных людей, которые берут на себя тяжелое бремя передвижения, избавляя тем самым от него всех остальных. Все знаменитые экспедиции 30-х годов – спасение челюскинцев, дрейф папанинцев, чкаловские перелеты через Северный полюс, полеты в стратосферу – описываются средствами массовой информации как нечто крайне трудное и мучительное (каковыми они, видимо, и являлись), хотя вместе с тем и радостное. Сопереживая сверхчеловеку, свободно (хотя и мучительно) парящему над сетью параллелей и меридианов, просто-человек как бы тоже совершал это парение, испытывая и все сопряженные с ним муки, и своей прикрепленности не замечал. Произошло своеобразное замещение: вместо реальных мук прикрепленности человек испытывал сопереживаемые муки преодоления пространства» [Паперный, 1996, с. 64-65].

В советском фарфоре конца 1920-х – 1930-х гг. тема героических экспедиций становится одной из ключевых, примером чего являются блюдо «Красин» (1928) Р.Ф. Вильде, сервизы «Челюскинцы» (1934), «Поход “Челюскина”» (1934, все – ГЭ) Л.В. Протопоповой и др. В последнем «…о северной тематике говорят не только миниатюры с изобразительными сценами и изысканный орнаментально-графический декор, но и вся бело-голубая поверхность фарфора, вызывающая ассоциации с бескрайними просторами из снега и льда, которые окружали лагерь челюскинцев. На предметах сервиза последовательно изображены этапы знаменитой экспедиции в Арктику: проводы парохода «Челюскин» в первое и единственное плавание по Северному морскому пути, гибель судна, зимовка экипажа из 104 человек на дрейфующих льдах, спасательная операция команды О.Ю. Шмидта и доставка людей на материк с помощью авиации» [Голос времени, 2017, с. 108].

Объектом интереса художников также становится строительство в удаленных районах страны. Теме «стройки на краю земли» (М. Горький) посвящена роспись сервиза «Хибиногорск» (1933-1934,

[1] В 1921-1923 гг. в Хибинах были открыты богатые залежи апатито-нефелиновых руд, разработка которых началась в 1929 г. трестом «Апатит». Одновременно со строительством рудника и обогатительной фабрики возводился город. Строительство рабочего поселка Кукисвумчорр началось летом 1929. 30 октября 1931 г. он получил статус города окружного подчинения и название Хибиногорск, а в 1934 был переименован в Кировск.

ISSN 2227-6165

ГЭ; ГМЗ «Кусково и Останкино») Т.Н. Безпаловой-Михалёвой. Она выполнена художницей в стилизованной живописно-графической манере с идеализированным зимним пейзажем, характерным для ее работ. Как отметила М.А. Шипова, «с одной стороны кофейника мы видим бремсберг – крытый деревянный тоннель, по которому передвигаются вагонетки с зелеными сверкающими кристаллами, больше похожими на драгоценные камни, чем на рудную породу. С другой стороны – первомайская демонстрация на фоне недавно построенных деревянных домов. Чашка из этого сервиза декорирована необычно: изображение заснеженных склонов Хибинских гор помещено на ее внутреннюю поверхность» [Шипова, 2020, с. 114].

Тема получит развитие в росписи сервизов «Кировский апатит» (1935) и «Кировск» (1935, оба – ГЭ). Главный герой сервиза «Кировск» – темно-синие горы Хибинского массива. Пейзажи Кировска Н.М. Суетин сравнивал с работами Сезанна, а их глубокий насыщенный синий цвет – с лиможскими эмалями. Сама Тамара Николаевна объясняла свободный живописный характер изображения ее увлечением написанием пейзажей масляными красками в 1930-е годы, а также стремлением добиться в надглазурной росписи такого же глубокого оттенка синего, который дает использование подглазурного кобальта [Безпалова-Михалёва, 1984]. На подносе сервиза изображена панорама города, раскинувшегося у подножия Хибин. На остальных предметах перед нами значимые объекты горнодобывающей промышленности и городской инфраструктуры, которые были построены за несколько лет – первые каменные дома Хибиногорска, кинотеатр «Большевик», апатит-нефелиновая фабрика, турбаза, гидростанция Нива ГЭС-2 и т.д. Интересно отметить, что архитектура зданий близка конструктивизму – они просты и функциональны. Иконографическим источником росписей северных сервизов Т.Н. Безпаловой-Михалёвой послужили фотографии, опубликованные в выпусках журнала «СССР на стройке» (“USSR im Bau”, 1932, № 12 и 1934, № 11) [Шипова, 2020, с. 114-119].

Тема освоения Севера и Сибири также нашла последовательное отражение в творчестве Л.В. Протопоповой. В живописно-графической, холодной по колориту росписи сервиза «СССР за Полярным кругом» (1933, ГЭ) сконцентрированы знаковые для этой темы мотивы и образы: пароходы, полярная авиация, зимовка во льдах, северное сияние, белые медведи, моржи и пингвины. В сервизе «От тайги до постройки» (1933, ГЭ) художница в несколько схематичной манере повествует о пути, который проходит бревно от тайги до постройки, изображая сцены рубки леса, сплава бревен по воде, погрузки на корабль, стройки. Объединяющим мотивом композиции становится таежный пейзаж и сверкающая белизна фарфора.

Восток СССР

Одним из ключевых аспектов советской культуры 1930-х годов была ее ориентация на «Восток», противопоставляемый «Западу» и его системе ценностей. «Ориентализация» культуры сталинской эпохи проявилась в интересе к литературному наследию советского Востока, его изучению и визуальной репрезентации, а также к культуре и быту народов, населявших огромную страну. Для фарфора 1920-х – 1930-х годов тема Востока была одной из наиболее значимых. Если в ранний период его развития ориентальные образы являлись продолжением традиций «Мира искусства» и эстетики дягилевских «Русских сезонов», то в 1930-х годах она стала приобретать все более выраженные агитационно-политические коннотации. Например, в росписи сервиза «Восток поднимается»(1930, ГЭ) М.Н. Мох показывает китайских и арабских борцов за революцию, вооруженных винтовками и размахивающих красными флагами с пятиконечными звездами. Герои сервиза облачены в традиционные одежды, что призвано подчеркнуть национально-освободительный характер их борьбы. Стилизованная роспись отличается динамикой (почти все персонажи показаны в движении) и очень выразительно передает ощущение мощного революционного порыва. Изысканный геометрический орнамент, которым украшены края предметов, несколько смягчает строгую поставангардную роспись и подчеркивает ее восточный колорит.

ISSN 2227-6165

Применительно к советскому Востоку магистральной для художников становится тема труда – развития сельского хозяйства и традиционных ремесел. Горный аул с типичной для него архитектурой – невысокие здания с плоскими крышами, расположенные уступами – показан на горле вазы «Крымский аул» (1930, ГЭ) М.Н. Моха. Среди зданий выделяется минарет, увенчанный советским флагом и надписью «Школа», что отсылает к «культурной революции» первой пятилетки с ее акцентами на просвещении и антирелигиозной пропаганде. На другом здании надпись: «Коммуна». Вокруг тулова показаны мужчины и женщины в восточных одеждах, которые заняты возделыванием виноградника.

В росписи сервиза «Бахчисарайские кустари» (1930, ГЭ) И.И. Ризнича представлены различные виды традиционных татарских ремесел: ювелирное искусство, производство ковров, изготовление обуви, выделка кожи. Герои сервиза – мужчины, одетые в шаровары, рубашки, безрукавки, сапоги или туфли, с фесками или тюбетейками на головах. Лаконичная роспись выразительна по колориту: художник использует черный, зеленый, синий, пурпурный, лиловый, светло-коричневый, золотой цвета. Предметы декорированы сложным геометрическим орнаментом с ромбами и шестиконечными звездами, выполненным серебром. Тема ремесленного труда также получит развитие в сервизах «Гончары» (1930) и «Восточные кустари» (1932) М.Н. Моха и «Ковры» (1934, все – ГЭ) Т.Н. Безпаловой-Михалёвой.

Программным произведением можно назвать роспись сервиза «Восток СССР» (1936, ГЭ) Л.К. Блак. Она исполнена в поставангардной манере с использованием ярких, контрастных цветов и дополнена изящным флоральным орнаментом. Художница изображает сцены музицирования, танца, отдыха, доставки грузов на верблюдах, лошадях и осликах, сбора хлопка и винограда, горные пейзажи и т.д. Персонажи показаны в национальной одежде, с традиционными прическами. Роспись выполнена на строгой и изящной форме Н.М. Суетина «Крокус», показывающей возможности супрематизма в плане создания утилитарных посудных изделий.

В пластике образы народов СССР продолжали традиции «фарфоровой этнографии», заложенные в XVIII – начале XX веков. Для работ на восточную тему особо характерна близость интернациональному стилю ар-деко как в плане пластического решения (сложные ракурсы, динамика, обобщенность и геометризация форм), так и декоративного оформления – они выделяются яркой полихромной росписью, имитирующей орнаменты традиционных костюмов. Примером могут служить скульптуры «Туркменская прачка» (1929) Ш.А. Мурадова, «Танцующая узбечка» (1929) Н. Я. Данько, «Перс в чалме», «Перс с трубкой», «Перс с блюдечком», «Перс с книгой» (начало 1930-х) Т.О. Давтяна. Значительное внимание скульпторы уделяют теме танца: О.М. Мануйловой был создан диптих «Узбекский танец» (начало 1930-х, ГРМ), отсылки к которому читаются в фарфоровых барельефах, выполненных заводом для оформления московского метро.

Письменный прибор Н.Я. Данько «Обсуждение проекта Сталинской конституции в Узбекистане» (1936, ГЭ) рассматривается исследователями как один из самых знаковых примеров ар-деко в советском фарфоре. Центральная часть рассказывает о бурном обсуждении проекта жителями советского Узбекистана. Остальные предметы «посвящены десятой главе “Основные права и обязанности граждан” новой Конституции: лоток “Ковровщицы” – статье 118 “Право на труд”, пепельница и карандашница – статье 119 “Право на отдых”, ваза – статье 121 “Право на образование”, а подставка для лампы “Народные певцы”, изображающая музыкантов, сидящих у мечети, повествует о великой культуре узбекского народа» [Левшенков, 2012, с. 114]. Произведение объединяет в себе пропагандистское начало, интерес к культуре и быту стран Средней Азии, а также яркую полихромию и орнаментальность, характерную для восточного искусства. Различные варианты росписи прибора были созданы ведущими художниками завода, в числе которых – М.П. Кириллова, И.И. Ризнич, Е.П. Кубарская, А.В. Воробьевский и др.

Без книги нет знания

Неотъемлемой частью «социалистического наступления» эпохи первой пятилетки стала так называемая «культурная революция» – комплекс мероприятий, направленный на формирование

ISSN 2227-6165

нового типа культуры и социального сознания, основанного на принципах марксистско-классовой идеологии, а также создание советской интеллектуальной элиты. Культурная революция включала ликвидацию неграмотности, антирелигиозную пропаганду, массовые демонстрации и праздники, активное развитие науки и искусства.

26 декабря 1919 года был принят декрет Совета народных комиссаров «О ликвидации безграмотности в РСФСР», согласно которому не умевшее читать и писать население должно было обучиться этому на русском или другом родном языке. В различных районах страны были организованы специальные ликпункты (школы грамоты). Ликбез также сопровождался пропагандой идейных ценностей новой власти: в 1925–1926 годах в него был введен обязательный курс политграмоты. В 1928 году по инициативе ВЛКСМ был начат «культпоход» по ликвидации неграмотности, также принесший свои результаты. В 1930 году было введено всеобщее начальное обучение, которое в перспективе способствовало практически полному решению вопроса с неграмотностью.

Тема книги как источника знаний о мире звучит в росписи блюда с надписью «Без книги нет знания» М.Н. Моха (1929, ГЭ): изображенные на фоне деревенской избы юноша и девушка внимательно читают раскрытую книгу. Экспрессивный стиль надписи, помещенной по борту блюда, заставляет вспомнить об агитационном фарфоре и в частности о работах, выполненных по заказу Государственного издательства в 1921 г. Тема ликвидации неграмотности остроумно решена в скульптурах Н.Я. Данько «Ликбез по радио» (1934) и «Ликбез» (1933, обе – ГЭ): младшее поколение заботливо помогает старшему овладеть основами грамотности. В первой скульптуре бабушка внимательно слушает радио, включенное внуком, и записывает слова, во второй – дедушка изучает азбуку, а внучка складывает из кубиков слово «Колхозы» [Голос времени, 2017, с. 132-133]. В решении скульптур Н.Я. Данько тяготеет к характерной для пластики начала 1930-х годов обобщенности и геометризации объемов.

Теме овладения знаниями посвящена и чернильница «Учеба» (1935, ГЭ) Н.Я. Данько, изображающая сидящую девушку, обложенную горой книг. На коленях героини – открытая книга с надписью: «Первый Всесоюзный съезд стахановцев». Решение подножия чернильницы представляет собой вариацию на тему архитектона [Русский авангард, 2023, с. 206].

Физкультурники

Важной частью идеологической программы советского общества стали активно пропагандируемые массовые занятия спортом, призванные подготовить граждан, а в особенности – молодое поколение, к самоотверженному «труду и обороне». Спорт «постоянно присутствовал во многих сферах культуры: литературе, кино, театре, музыке, живописи и скульптуре» [Голос времени, 2017, с. 39], став частью идеала духовно и физически развитого советского человека, закрепившегося в социальном сознании. В СССР регулярно проводились парады физкультурников и масштабные спортивные праздники. Грандиозный парад, посвященный Дню Конституции, состоялся в июле 1936 года в Москве на Красной площади. В шествии приняли участие 75 тыс. человек (Новикова). Ряд снимков физкультурного парада был сделан знаменитым советским фотографом А.М. Родченко.

В фарфоре к теме спорта в довоенный период систематически обращается Л.К. Блак, увлеченно занимавшаяся акробатикой и гимнастикой во время обучения в техникуме. В росписи сервиза «Физкультурники» (1936, ГЭ) внимание художницы привлекают теннис, баскетбол, волейбол. В своих работах она отдает предпочтение женским персонажам, словно подчеркивая, что в советском обществе женщина получила новый статус и возможность вести активную жизнь и заниматься совершенно различными видами спорта. В стилистическом отношении в росписи сервиза, как и в других работах Л.К. Блак середины 1930-х годов, ясно прослеживается влияние супрематизма с его культом пропорций, тяготением к локальным цветам и обобщенным формам.

ISSN 2227-6165

В фарфоровой пластике спортивная тематика привлекает Н. Я. Данько. Одни из самых ранних работ скульптора на эту тему – фигуры «Футболист» и «Баскетболистка» («Баскетболка») (конец 1920-х). Образ женщин-спортсменок получает развитие в чернильнице «Физкультурницы» (1934, все – ГЭ), подножие которой по своей форме напоминает архитектон [Голос времени, 2017, с. 148]. Тема спорта в советском искусстве становится легитимным поводом для изображения обнаженного тела, в котором подчеркивается сила, ловкость и физическая развитость, что особенно явно и осязаемо проявляется в пластике.

Курительный прибор «Курильщик и спортсмен» («Курильщик и некурящий») (начало 1930-х, частное собрание) Н.Я. Данько придает теме сатирический характер. «Персонажи, в соответствии со временем, противопоставлены друг другу. В композицию заложено “агитационное” начало. “Курильщик” представлен изможденным стариком с седыми волосами. “Спортсмен” (“Некурящий”), стоящий на пьедестале, – здоровый молодой человек, демонстрирующий свои бицепсы. Роспись представленной скульптурной группы, выполненная широкими мазками на основных объемах с детализацией отдельных фрагментов, дополняет представленный скульптором образ. Скульптурная группа “Курильщик и спортсмен” представляет образец развивающегося в те годы стиля ар-деко» [Русский авангард, 2023, с. 204].

Путь к социализму

Знаковыми для советской культуры были массовые праздничные демонстрации, посвященные Дню солидарности трудящихся, Дню Великой Октябрьской социалистической революции, Международному женскому дню и т.д. Советские праздники способствовали политической социализации молодежи, принимавшей в них активное участие. Теме массовой демонстрации посвящена стилизованная роспись сервиза Т.Н. Безпаловой-Михалёвой (1931, ГЭ, частное собрание), в которой можно увидеть шагающих пионеров, конных красноармейцев, демонстрантов с флагами и людей в национальных костюмах, решенная в минималистичной колористической гамме с доминированием красных и розовых тонов – художница подчеркивает, что перед нами коммунистическая, «красная» демонстрация. Красные звезды – символ советского государства – становятся элементом орнамента – они украшают ножки и крышки предметов.

Ваза «Советские праздники» (1930, ГЭ) М.Н. Моха, выполненная в лаконичной поставангардной манере, представляет собой своеобразную «энциклопедию» социалистических торжеств. На тулове вазы представлены пять белых пятиконечных звезд, обрамленных золотом с цировкой, внутри которых – изображения демонстрантов со знаменами. Над звездами размещены золотые надписи: «Да здравствует 1-ое Мая», «Да здравствует М.Ю.Д.» (Международный юношеский день), «За мировой Октябрь!», «День работницы», «День Красной Армии». На горле вазы – изображения общественных и индустриальных зданий в стиле конструктивизма и подъемных кранов. Позднее художник обратился к теме праздников в росписи сервиза «1 мая» (1933, ГМЗ «Кусково и Останкино»). Оригинально решена роспись сливочника: цифра один составлена из разноцветных зубчатых шестеренок.

День солидарности трудящихся был в числе любимых советских праздников. Посвященная ему роспись сервиза «1 мая» (1930, ГЭ) выполнена З.В. Кобылецкой в лапидарной манере, близкой экспрессивно-футуристическому стилю С.В. Чехонина первых послереволюционных лет: «На тулове предметов – поясные изображения демонстрантов с красными и пурпурными флагами, решенными автором в виде геометризованных элементов, свойственных авангардным направлениям искусства. Среди празднующих можно видеть представителей народов Востока в национальной одежде» [Голос времени, 2017, с. 124]. Динамизм росписи, ее особая стремительность напоминают о живописных экспериментах футуризма.

ISSN 2227-6165

В 1927 году широко отмечалось десятилетие Октябрьской революции. К этой знаменательной дате художники Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова создали ряд репрезентативных произведений. Наследие авангарда наиболее четко читается в юбилейных работах З.В. Кобылецкой. В центре блюда «Путь к социализму» (1927, ГЭ) изображена напоминающая знаменитый «Памятник III Интернационалу» В.Е. Татлина «пирамида» с фабрично-заводскими строениями, башнями и воротами, в которые входят демонстранты с флагами. Венчает здание социализма красный флаг с золотыми буквами «СССР». Слева и справа – изображение руин оппозиционных политических систем – буржуазно-капиталистической (руины классических зданий и небоскребов) и национал-социалистической (остатки черных строений, над которыми развеваются флаги со свастикой). Аналогичные мотивы она использует в росписи одноименной чашки с блюдцем (1927, ГЭ).

В 1932 году отмечался 15-летний юбилей Октябрьской революции, который также привлек внимание художников-фарфористов. Коллективом завода по эскизам Т.Н. Глебовой была выполнена роспись монументальной вазы «Октябрь» (1932, Музей политической истории России): в отдельных клеймах помещены историко-революционные сцены (например, штурм Зимнего дворца) и демонстрации. Между клеймами – «пояснительные» надписи: «Рабоче-крестьянская свершилась», «Мы приступаем к строительству социализма» и т. д. Оформление вазы, таким образом, решено по «коллажному» принципу, востребованному в поставангардном фарфоре.

В росписи блюда «XV лет Октября» (1932, ГЭ) М.В. Лебедевой подчеркивается новый социальный статус женщины после революции. В центре композиции – монументальное изображение идущей работницы, придерживающей правой рукой ленту с надписью: «Под руководством ВКП(б) – к свету знания и свободы из тьмы невежества и рабства». По борту блюда – фриз из кадров, рассказывающих о женщине в социалистическую эпоху, занятой в таких сферах, как преподавание, спорт, военная подготовка, работа на производстве. Визуальный прием размещения ряда отдельных сцен, которые последовательно рассматриваются зрителем, отсылает к эстетике кинематографа. К «важнейшему из искусств» апеллирует и М.Н. Мох в росписи сервиза «Юбилейный» (1932, ГМЗ «Кусково и Останкино»): тема решается посредством индустриального орнамента, дополненного экспрессивной надписью «15 лет Октября». Выполненное в лапидарной черно-красной гамме изображение заключено в рамку, напоминающую отверстия на кинопленке. На чайнике помещен профильный силуэт В. И. Ленина, произносящего речь.

К юбилею революции также была исполнена скульптурная группа «Октябрь» («Смело мы в бой пойдем» (1932, ГЭ) А.О. Бембеля. Фигуры красноармейцев со знаменем, шахтера и матроса, «решенные автором широкими обобщенными плоскостями» [Русский авангард, 2023, с. 162], отличаются особой динамикой и стремительностью. Пластика группы великолепно передает энергию революционного порыва, готового смести все на своем пути.

В 1935 году – тридцатилетней годовщины событий 1905 – художниками завода был создан ряд работ, посвященных Ленинграду, «колыбели революции». Сервизы «Ленинград» В.П. Фрезе и «Петербург – Петроград – Ленинград» Т.Н. Безпаловой-Михалёвой (оба – ГЭ), наряду с классической архитектурой и демонстрациями, запечатлели образцы ленинградского конструктивизма. В первом можно увидеть памятник В.И. Ленину у Финляндского вокзала (С.А. Евсеев; В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейх, 1924-1926), ДК им. Горького (А.И. Гегелло, Д.Л. Кричевский, 1925-1927), райсовет Кировского района (Н.А. Троцкий, 1930-1935), во втором – улицу Стачек и строящийся мост Володарского. Лаконичные росписи выполнены на форме Е.А. Штрикер (Цайзель) «Интурист» (1933), решение которой развивает принципы функционализма.

ISSN 2227-6165

Будем готовы к отпору врагам!

Тема прославления армии и флота была одной из самых знаковых для советского фарфора. Часто такие произведения создавались непосредственно к юбилеям. Например, в росписи блюда «Да здравствует десятая годовщина Красной Армии» (1928, ГЭ) З.В. Кобылецкой солдат и матрос показаны на фоне артиллеристского орудия и легендарного крейсера «Аврора». Изображения героев решены достаточно реалистично, однако их яркие монохромные фигуры напоминают о наследии авангарда. В образе матроса ясно читается отсылка к росписи подноса «Красный матрос» (1920, ГЭ) С.В. Чехонина, выполненной в экспрессивно-футуристической манере. Произведения на красноармейскую тематику часто сопровождались лозунгами: «Будем готовы к отпору врагам!», «Крепи оборону С.С.С.Р», «Красная Армия – верный страж завоеваний Октября».

Укрепление обороноспособности страны, охрана границ от внешних и внутренних врагов стали ключевыми в фарфоре 1930-х годов. Характерный пример этого – скульптура «Часовой» Т.О. Давтяна (начало 1930-х, ГЭ), образ красноармейца в тулупе, крепко сжимающего в руках ружье и бдительно смотрящего вперед. В стилистическом отношении она может быть отнесена к «кубистической» пластике с ее геометризированными формами. Как отметил В.З. Паперный, «в культуре 2 повсюду возникают непереходимые границы <…> Мы видим, как граница постепенно приобретает значение рубежа Добра и Зла. Добром в новой культуре по-прежнему является пролетарское или рабоче-крестьянское, а Злом – буржуазное, однако сама ось пролетарского – буржуазного постепенно поворачивается на 90°, в результате чего граница располагается уже в географическом, а не в социальном пространстве» [Паперный, 1996, с. 78].

В центре блюда «Красная Армия верный страж завоеваний Октября. XV лет» (1932, ГЭ) М.Н. Моха представлена красная лента в виде пятиконечной звезды, в которую заключена группа красноармейцев с винтовками на фоне индустриальных сооружений. На ленте – юбилейная надпись золотом. По борту блюда изображены пять фантастических групп с карикатурными масками интервентов.

Визуальным центром композиции вазы «15 лет Красной Армии» (1933, ГЭ) М.Н. Моха становится пурпурная фигура красноармейца с винтовкой в руках, изображенная на фоне красных силуэтов нефтяных вышек и фабричных зданий. По верхнему краю вазы – надпись «Чужой земли не хотим, своей ни пяди не отдадим». Она отсылает к известному в то время высказыванию И. В. Сталина, произнесенному на Политическом отчете ЦК XVI съезду ВКП(б): «Ни одной пяди чужой земли не хотим. Но и своей земли, ни одного вершка своей земли не отдадим никому». Образ стоящего на страже «красного воина» носит «архетипический» характер и имеет свои прототипы в фарфоре первых послереволюционных лет, примером чего является блюдо «К 5-летию Красной армии» (1923, ГЭ) М. М. Адамовича. Идея охраны рубежей звучит и в росписи блюда Л.К. Блак «Крепи оборону СССР» (1933, ГЭ).

Особой динамикой и экспрессией отличается роспись сервиза «Осенние маневры Черноморского флота» (1933, ГЭ) И.И. Ризнича. Созданные художником образы своенравной морской стихии, которую покоряет человек, матросов, военных кораблей, морских флагов, эмблем, якорей романтизируют сложную и опасную профессию моряка.

Произведения второй половины 1930-х годов, посвященные теме армии и флота, были выполнены в более строгой реалистической манере и отражали усиление международной напряженности и подготовку страны к войне.

Заключение

Советский фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов стал неотъемлемой частью сталинской «агитации за счастье» средствами художественной культуры. Темы индустриализации, развития сельского хозяйства, армии и флота, «великих строек», северных экспедиций и промышленного развития Заполярья, советского Востока, культурной

ISSN 2227-6165

революции, спорта раскрылись в нем с характерным для официального эстетического и пропагандистского дискурсов оптимизмом. В фарфоре конца 1920-х – первой половины 1930-х годов нашли отражение наработки супрематизма, конструктивизма, кубофутуризма и ар-деко, живописная имитация коллажа, а также совмещение визуального и вербального начал посредством добавления надписей, унаследованное от агитационного фарфора. Художники часто предпочитали обобщенные формы, использовали яркие, контрастные цвета, тяготели к лаконизму колористического решения, графичности и некоторой условности. Произведения конца 1920-х – первой половины 1930-х годов корреспондируют с фарфором первых послереволюционных лет, воспроизводя его визуальные коды, такие как, например, изображения символов заводской деятельности или образы красного рабочего, красного воина или матроса. Интересно отметить также интеграцию изображений современной, в частности – конструктивисткой архитектуры, в тематические фарфоровые композиции.

В рамках интерпретации каждой из тем можно выделить свою специфику. При обращении к индустриальному жанру художники используют мотивы башенных кранов, опор линий электропередач, цепей, зубчатых шестеренок и образ красного рабочего. Колорит отличается сдержанностью, нередко в нем доминируют темные тона. Тема развития сельского хозяйства обычно решается в более светлых и ярких оттенках. Здесь можно проследить близость интернациональному стилю ар-деко, особенно в пластике. Для «северных» композиций характерна графичность, холодная цветовая гамма и концептуальное использование белизны фарфоровых предметов, которая интерпретируется как бескрайнее заснеженное пространство. В рамках «восточной» темы, напротив, доминирует яркая полихромия и орнаментальность. Интерес к теме и особенности ее решения делают посвященные ей произведения характерным примером советского ар-деко. Тема «культурной революции» воплощается в работах, рассказывающих об овладении знаниями, физкультуре и спорте, советских праздниках. Последние отличаются динамикой и экспрессией, сочетанием вербального и визуального, использованием «коллажного» принципа построения и отсылками к кинематографической эстетике. В рамках интерпретации темы армии и флота художники делают акцент на образах красного матроса и красного воина, карикатурном противопоставлении советского и буржуазного, охране границ от внешних и внутренних врагов.

Необходимо также отметить, что у каждого художника-фарфориста формируется свой индивидуальный стиль в рамках общих эстетических тенденций. Кроме того, у них были свои предпочтения в рамках «заказных» тем – сюжеты, к которым они обращались чаще всего. К примеру, для Л.К. Блак это была тема спорта и советского Востока, для Т.Н. Безпаловой-Михалёвой – «строек на краю земли», а для Л.В. Протопоповой – героических арктических экспедиций.

Фарфор конца 1920-х – начала 1930-х гг., наряду с произведениями первых послереволюционных лет, был широко представлен на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в Государственном Русском музее в Ленинграде – последней масштабной экспозиции, где были показаны работы мастеров русского авангарда. На ней можно было увидеть все наиболее знаковые вещи: монументальную вазу «Октябрь» (1932) Т.Н. Глебовой, сервиз «Совхоз» (1932) Т.Н. Безпаловой-Михалёвой, вазу «Революционные праздники» (1930), сервизы «Металл», «Восток поднимается» (1932), «Гончары» (1930) М.Н. Моха, «Бахчисарайские кустари» И.И. Ризнича (1930), сервиз «Бабы (Хлебный)» (1930) Н.М. Суетина.

Из пластики были представлены фигура «Жница» (1930), чернильный прибор «Курильщик и некурящий», подставка для книг «Ликбез» (1932) Н.Я. Данько, скульптуры «Часовой» (1932), «Перс с блюдцем», «Перс с книгой», «Перс с трубкой», «Перс в чалме», «Армянка с блюдом» (все – 1930) Т.О. Давтяна, фигуры «Танцующие узбеки» (1929) и «Жница» (1932), подставки для книг «Киргиз с овцой» и «Киргизка с петухом» (1932) О.М. Мануйловой (Художники РСФСР за 15 лет, 1932, с. 112-117).

ISSN 2227-6165

В 1937 году состоялась Всемирная выставка в Париже, в которой приняли участие 47 стран. Павильоны СССР и Германии стояли друг напротив друга, символически демонстрируя противостояние двух держав. Здание советского павильона, построенное по проекту Б.М. Иофана, было облицовано самаркандским мрамором и украшено барельефами с изображением гербов СССР и 11 союзных республик. Венчала павильон 24-метровая скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В.И. Мухиной, посвященная достижениям индустриализации. Внутри он представлял собой галерею длиной 150 метров. Оформление интерьера, основанное на концепции архитектона, было выполнено по проекту Н.М. Суетина, награжденного дипломом Гран-при [Носович, Попова, 2005, с. 394]. Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова также принял участие в выставке. Как сообщает Е.Я. Данько, «правительственная комиссия по устройству советского павильона на парижской выставке отобрала в качестве экспонатов те изделия завода, в которых была поставлена, хотя, может быть, еще не разрешена до конца, проблема реалистического образа» [Данько, 1938, с. 44]. В их числе она упоминает сервиз «Восток СССР» (1936) Л.К. Блак, скульптурный диптих «Танцующие узбеки» («Кавказский танец») О.М. Мануйловой, письменный прибор «Обсуждение проекта Сталинской конституции в Узбекистане» Н.Я. Данько. На Всемирной выставке в Париже советский фарфор был удостоен золотой медали [Носович, Попова, 2005, с. 395].

ИСТОЧНИКИ

1. *Безпалова-Михалёва Т.Н.* Обо мне и о моих товарищах (Воспоминания к 240-летию Ленинградского ордена Трудового Красного Знамени завода имени М.В. Ломоносова): [рукопись]. – Ленинград, 1984. URL: http://bezpalova-mihaleva.narod.ru/vospom.html
2. Художники РСФСР за 15 лет. Каталог выставки. – Ленинград: Изд-во ГРМ, 1932.
3. *Новикова Е.С.* Парад физкультурников в Москве во второй половине 1930-х годов // Узнай Москву. URL: https://um.mos.ru/contests/umevents/works/89998/

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Л.В.* Советский фарфор. 1920–1930 годы. – Москва: Советский художник, 1975.
2. *Боровский А.Д.* Фарфор в собрании Д2 // Советский фарфор между Октябрьской революцией и Отечественной войной / авт.-сост. *Э. Б. Самецкая*. – Москва: Слово, 2014. Т. 3. – С. 314-361.
3. Время и герои: советский авторский фарфор 1930–1960-х годов. – Москва: Галерея «Сов-арт», 2013.
4. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. – Москва: Галарт, 1994.
5. Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда: каталог выставки / авт. вступит. ст. *Т.В. Кумзерова*; авт. кат. *Н.А. Щетинина*, *Н.С. Петрова*, *И.К. Майстренко* и др. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017.
6. *Данько Е.Я.* Государственный фарфоровый завод. Художественный фарфор. – Ленинград, 1938.
7. История под глазурью. Советский агитационный и тематический фарфор: каталог выставки. – Москва: ГЦМСИР, 2012.
8. *Лансере А.К.* Советский фарфор. – Ленинград: Художник РСФСР, 1974.
9. *Левшенков В.В.* Белое золото красной эпохи. Фарфоровая скульптура конца 1910-х – начала 1940-х годов Петрограда-Ленинграда. – Санкт-Петербург, Москва: Издательский дом «Книжный мир», 2020.
10. *Левшенков В.В.* Творчество сестер Н. Я. и Е. Я. Данько. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2012.
11. *Леняшин В.*, *Петрова Е.* Советский миф. Произведения из собрания Русского музея. – Санкт-Петербург: ГРМ, 2014.
12. *Носович Т.Н.*, *Попова И.П.* Государственный фарфоровый завод. 1904-1944. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2005.
13. *Паперный В.З.* Культура Два. – Москва: Новое литературное обозрение, 1996.
14. Русский авангард. Искусство для нового мира. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023.
15. Тамара Николаевна Безпалова-Михалёва. Пусть всегда будет солнце / вст. ст. *С.И. Афанасьевой*, *И.А. Шик*. – Санкт-Петербург: Арт-коллекция, 2022.
16. *Шипова М. А.* Промышленное чудо советских Хибин в зеркале ленинградского фарфора // Горный журнал. 2020. № 9. – С. 112-120.
17. Russian Avant-Garde. Revolution in Arts / *S. Scheijen*, *A. Ivanova*, *I. Shik* et al. St. – Petersburg, Amsterdam: Hermitage, WBooks, 2022.
18. Russisches Porzellan im Umbruch 1895–1935, 1991 – Russisches Porzellan im Umbruch 1895–1935 aus Leningrader Museen und Schloβ Peterhof dem Museum fur Angewandte Kunst Koln und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe : Katalog. – Karlsruhe, 1991.

ISSN 2227-6165

SOURCES

1. Bezpalova-Mikhaleva T.N. *Obo mne i o moikh tovarishchakh (Vospominaniia k 240-letiiu Leningradskogo ordena Trudovogo Krasnogo Znameni zavoda imeni M. V. Lomonosova)* [About me and my comrades (Memoirs on the 240th anniversary of the Leningrad Order of the Red Banner of Labor of the Lomonosov Plant)]. Leningrad, 1984. (in Russ.)
2. *Khudozhniki RSFSR za 15 let. Katalog vystavki* [Artists of the RSFSR for 15 years. Exhibition catalogue]. Leningrad, Izd-vo GRM, 1932. (in Russ.)
3. Novikova E.S. "Parad fizkul'turnikov v Moskve vo vtoroi polovine 1930-kh godov" [Parade of athletes in Moscow in the second half of the 1930s]. *Uznai Moskvu* [Learn Moscow]. (in Russ.)

REFERENCES

1. Andreeva L.V. *Sovetskii farfor. 1920–1930 gody* [Soviet porcelain. 1920–1930s]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1975. (in Russ.)
2. Borovsky A.D. "Farfor v sobranii D2" [Porcelain in the D2 Collection]. *Sovetskii farfor mezhdu Oktiabr'skoi revoliutsiei i Otechestvennoi voinoi* [Soviet porcelain between the October Revolution and the Patriotic War], Vol. 3. Moscow, Slovo, 2014. P. 314-361. (in Russ.)
3. Dan'ko E.Ia. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod. Khudozhestvennyi farfor* [State Porcelain Factory. Art porcelain]. Leningrad, 1938. (in Russ.)
4. Golomshtok I. *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow, Galart, 1994.
5. *Istoriia pod glazur'iu. Sovetskii agitatsionnyi i tematicheskii farfor: katalog vystavki* [History under the glaze. Soviet propaganda and thematic porcelain: exhibition catalogue]. Moscow, The State Central Museum of Contemporary History of Russia, 2012. (in Russ.)
6. Kumzerova T.V. et al. *Golos vremeni. Sovetskii farfor: iskusstvo i propaganda: katalog vystavki* [Soviet porcelain: art and propaganda: exhibition catalog], Saint Petersburg, The State Hermitage, 2017. (in Russ.)
7. Lansere A.K. *Sovetskii farfor* [Soviet porcelain]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1974.
8. Levshenkov V.V. *Beloe zoloto krasnoi epokhi. Farforovaia skul'ptura kontsa 1910-kh – nachala 1940-kh godov Petrograda-Leningrada* [White gold of the red era. Porcelain sculpture of the late 1910s – early 1940s of Petrograd-Leningrad]. Saint Petersburg, Moscow, Knizhnyi mir, 2020. (in Russ.)
9. Levshenkov V.V. *Tvorchestvo sester N. Ia. i E. Ia. Dan'ko* [Art of the sisters N. Ia. and E. Ia. Danko]. Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr, 2012. (in Russ.)
10. Leniashin V., Petrova E. *Sovetskii mif* [Soviet myth]. Saint Petersburg, The State Russian Museum, 2014.
11. Nosovich T.N., Popova I.P. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod. 1904–1944* [State Porcelain Factory. 1904-1944], Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr, 2005. (in Russ.)
12. Paperny V.Z. *Kul'tura Dva* [Culture 2]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. (in Russ.)
13. *Russian Avant-Garde. Revolution in Arts.* St. Petersburg, Amsterdam, Hermitage, WBooks, 2022.
14. *Russisches Porzellan im Umbruch 1895-1935, 1991 – Russisches Porzellan im Umbruch 1895–1935 aus Leningrader Museen und Schloß Peterhof dem Museum fur Angewandte Kunst Koln und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe : Katalog*. Karlsruhe, 1991. (in Germ.)
15. *Russkii avangard. Iskusstvo dlia novogo mira* [Art for a New World]. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2023. (in Russ.)
16. Shipova M.A. "Promyshlennoe chudo sovetskikh Khibin v zerkale leningradskogo farfora" [The industrial miracle of the Soviet Khibiny in the mirror of Leningrad porcelain]. *Gornyi zhurnal*. No. 9, 2020. P. 112-120.
17. *Tamara Nikolaevna Bezpalova-Mikhaleva. Pust' vsegda budet solntse* [Tamara Nikolaevna Bezpalova-Mikhaleva. May be Always the Sunshine]. Saint Petersburg, Art-kollektsiia, 2022.
18. *Vremia i geroi: sovetskii avtorskii farfor 1930-1960-kh godov*[Time and Heroes: Soviet Author Porcelain of the 1930s – 1960s]. Moscow: Galereia "Sov-art", 2013.

ISSN 2227-6165

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

Научная статья / Research article
УДК/UDC 72.007+72.036
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-34-50

Елена Владимировна Джалилова
Elena Vladimirovna Dzhalilova
аспирант, факультет истории искусства,
aspirant, Faculty of Art History,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
selenasch95@gmail.com

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ БЫТ В РУКОПИСИ О.А. ВУТКЕ
SOCIALIST WAY OF LIFE IN THE O.A. WUTKE'S MANUSCRIPT

Архитектура советского авангарда являлась одним из основных инструментов социального инжиниринга. К концу 1929 года в молодом революционном государстве сформировалось несколько точек зрения на проблему организации нового социалистического быта. Этот вопрос широко обсуждался представителями власти, общества и, прежде всего, специалистами, призванными на практике реализовывать концепции построения новой повседневности, среди которых одну из ведущих ролей играли архитекторы. Данная статья расширяет исследовательское представление о том, как советские специалисты 1920-х гг. понимали идею нового быта и как относились к возможности ее реализации, а также впервые вводит в научный оборот рукопись О.А. Вутке, одного из представителей советского архитектурного авангарда, в которой он предлагает собственное решение сложного вопроса.

Ключевые слова: социальный инжиниринг, архитектура, советский авангард, социалистический быт, коммуна

Для цитирования: *Джалилова Е.В.* Социалистический быт в рукописи О.А. Вутке // Артикульт. 2023. №3(51). С. 34-50. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-34-50

The architecture of the Soviet avant-garde was one of the main tools of the social engineering. By the end of 1929, several points of view had formed on the problem of organizing a new socialist way of life in a young revolutionary state. This question had been widely discussed by the government representatives, by the society and, first of all, by the specialists, destined to realize in practice the concepts of a new way of life. Among them, the architects played one of the leading roles. The article expands the research understanding of how Soviet specialists of the 1920s understood the idea of a new everyday life and what did they think about the possibility of its implementation. The article also introduces for the first time the manuscript of O.A. Wutke, one of the representatives of the Soviet architectural avant-garde.

Keywords: social engineering, architecture, Soviet avant-gard, socialist way of life, commune

For citation: Dzhalilova E.V. "Socialist way of life in the O.A. Wutke's manuscript." *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 34-50. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-34-50

В начале статьи автор хотел бы отметить, что не ставил перед собой задачу проследить трансформацию понятия «социалистический быт», что на сегодняшний день является предметом самостоятельных исследований и собственной историографии. В частности, можно упомянуть работу «Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: город» [Фицпатрик, 2008]. В задачи данной статьи также не входит анализ аспектов марксизма, повлиявших на социалистическое строительство вообще. Настоящее исследование имеет целью ввести в научный оборот рукопись О.А. Вутке – советского архитектора, автора программного произведения советского конструктивизма Смоленского дома-коммуны. С этой целью автор выявляет круг тех идей, которые вдохновляли архитекторов на освоение новых задач и двигали их творческое воображение в конкретный исторический период: конец 1920-х – начало 1930-х гг., после того как была отвергнута сравнительно умеренная и постепенная новая экономическая политика и приняты решение о коллективизации и первый пятилетний план.

Взаимоотношения между властью и архитектурой в истории государств традиционно определялись идеологическими и практическими задачами. В СССР труднейшие периоды

© Джалилова Е.В., 2023
Дата поступления: 23.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 11.09.2023. Дата публикации: 30.09.2023.

ISSN 2227-6165

восстановления экономики и жизнеобеспечения страны после революционных событий 1917 года, с одной стороны, диктовали многоуровневые задачи, в рамках которых советские архитекторы вырабатывали новые подходы к проектированию с учетом сложившихся реалий. В то же время решение жилищного вопроса на рубеже 1920–1930 годов носило уникальный характер – оно оказалось напрямую связано с попыткой тотальной реконструкции жизни общества в стране победившего пролетариата и, в целом, с попыткой формирования «нового человека» (из доклада Л.М. Кагановича на заседании Пленума ЦК ВКП(б) 15 июня 1931 г. «О московском хозяйстве и развитии городского хозяйства» [РГАСПИ, Ф. 17., Оп. 2, Д. 470, л. 89]).

Каким образом архитектура начинает рассматриваться как один из инструментов социального инжиниринга? В предисловии к «К критике политической экономии» Карл Маркс писал: «Капитал не вещь, а общественное отношение между людьми, опосредованное вещами» [Маркс, 2001, т. 1, с. 1685].

Формирование новых общественных отношений, под которыми понималась вся совокупность производственных и социальных взаимодействий, должно было исключить возможность накопления капитала и позволяло выстроить новое общество на принципах социальной правды. Как представлялось, это было осуществимо только при изменении общественного сознания, которое, в свою очередь, зависело от общественного бытия, и не наоборот: «Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание» [Маркс, 1949, с. 7]. Таким образом, партийным руководством страны выстраивалась прямая зависимость между организацией «материальной» жизни общества, формированием нового социального самосознания и новых общественных отношений между людьми. Требовалось охватить не только «политику и экономику, но и мысль, и сознание, и все творчество культуры» [Бердяев, 2020, с. 431]. Очевидно, что ни первое, ни второе, ни третье не могли развиваться в рамках старой дореволюционной культуры с ее религиозными традициями, патриархальным семейным укладом и вообще самим образом жизни буржуазного общества. Поэтому к проблеме формирования «культурной надстройки» вынуждены были обратиться крупнейшие политические и культурные деятели, определявшие судьбу страны: В.И. Ленин [Ленин, 1970, с. 369], Л. Д. Троцкий [Троцкий, 1923], А.В. Луначарский [Луначарский, 1927], Н.И. Бухарин [Бухарин, 1928], А.К. Гастев [Гастев, 1924], Н.А. Семашко [Семашко, 1923] и многие другие.

Вопрос строительства социалистической культуры непосредственно связывался с «культурой быта» (см. доклад Л.М. Кагановича [[РГАСПИ, Ф. 17., Оп. 2, Д. 470, л. 89-91]. Понятие «социалистического быта» позднее само станет предметом изучения как российских, так и иностранных специалистов, а историография этой проблемы – как понимался советский быт в каждый отдельный исторический период – может стать предметом специального изучения и в задачи данной статьи не входит. Архитектура же, цель которой – оформление пространственной среды жизнедеятельности человека, оказалась перед амбициозной задачей: требовалось построить здания совершенно иных типов и назначений, которые стали бы «социальными конденсаторами эпохи, ...новыми архитектурными организмами, эту эпоху обслуживающими» [Гинзбург, 1927, с. 160].

Нет сомнений, что советские идеологи во многом опирались на классическую работу Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» (1884), в которой используется понятие «коммунистическая семейная община» – с первых лет существования советского государства созданию коммун придавалось особое значение: они рассматривались в качестве одного из способов преодоления «частнособственнических инстинктов» посредством новых форм коллективного труда, совместной заботы о детях, распределения продуктов и проч. Семья в традиционном понимании должна была перестать существовать в силу отсутствия экономических причин, а следовательно, и страха со стороны женщины остаться без средств

ISSN 2227-6165

существования и необходимостью сохранять брак. Эти принципы были положены в основу официальной риторики, превращая большевистское движение, по определению Троцкого, не в политическую партию, но, в, своего рода, философию [Троцкий, 1923, с. 18].

Такое понимание коллектива не просто как сотрудничества людей, но как особого телесного и духовного опыта, потребовало и своей архитектурно-пространственной организации. Конечно, идеологические теории и формулировки не могут быть напрямую воплощены в творческие решения, но они могут вдохновлять и направлять, что и происходило: уже в 1920 году в рамках деятельности творческого объединения «Живскульптарх» появляются первые «бумажные» проекты домов-коммун Н.А. Ладовского и В.Ф. Кринского. Это были только эскизы, формотворческие фантазии, в которых тем не менее ясно отражается полет мысли архитекторов новой формации: тип нового строения уже был задан – это не доходный дом, не общежитие, но пространство, которое ориентировано на иные социальные отношения между людьми, с помещениями, предназначенными под общественное пользование, библиотеками и т.д.

В 1923 году, сразу после окончания основных боев Гражданской войны, В.И. Ленин провозглашает ориентир на «культурничество», в том же году выходит брошюра Л.Д. Троцкого «Вопросы быта: эпоха культурничества и ее задачи», в которой последний оговаривает ближайшие задачи: «Новое домостроительство – а мы начнем все-таки строить дома! – должно быть заранее сообразовано с потребностями семейно-групповых общежитий» [там же, с. 46].

Вопрос о бытовой культуре, то есть о постоянном регулировании бытовых привычек, был поднят не случайно. Особый социально-психологический климат эпохи порождал волну невиданного энтузиазма, когда людям казалось, что они готовы к самым радикальным экспериментам. Коммуны образовывали в основном в студенческой и рабочей среде – под их жилищные нужды пытались приспособить старый жилой фонд за счет перепланировки последнего. Так, вместо кухонных помещений увеличивали жилую площадь, в подвалах размещали столовые, ясли и т.п. Но к середине 1920 годов, несмотря на известные удачные примеры организованной жизни в коммунах, приходило понимание, что одного совместного принятия пищи в общей столовой недостаточно для формирования «коммунистической семьи»: новые социальные отношения часто шли рука об руку со старыми бытовыми пороками – дрязгами, пьянством, драками [Кетлинская, Слепков, 1929, с. 112].

Как представлялось, виной этому была традиционная форма планировки жилого помещения, основанная на принципах ведения обособленной частной семейной ячейки. Планировочное пространство старых типов домов, будь то усадьбы или доходные дома, не позволяло «раскрыть» жизнь человека, свободную от работы, во вне: не было предусмотрено пространств совместного досуга. То есть не было того, что должно было стать новым «очагом» жилого дома. В результате, «дом-коммуна приобрел все оттенки третьесортного продукта. При упоминании этого названия заранее ощетиниваются, ожидая увидеть нечто нехорошее, ненужное, вредное для окружающих» [Пастернак, 1927, с. 125]. Ситуацию осложняла общая безграмотность населения, наплыв крестьянских масс в города, которые привносили в городскую среду, помимо личного имущества, свои привычки, традиции, семейный уклад, а в целом демонстрировали «колоссальный сдвиг, потрясение всех участков быта, общественных представлений, морали, произведенные годами войн и революции» [Кетлинская, Слепков, 1929, с. 112].

Несмотря на все эти сложности, казавшиеся непреодолимыми, задача обобществления быта оставалась актуальной, и, по словам советского архитектора, одного из лидеров конструктивизма, М. Я. Гинзбурга, «работа над новым социальным типом <жилья> велась нами с 1925 года» [Гинзбург, 1934, с. 138]. Проектная деятельность и сложности, которыми она сопровождалась, были подробно рассмотрены С.О. Хан-Магомедовым во второй книге монографии «Архитектура советского авангарда» [Хан-Магомедов, 2001].

ISSN 2227-6165

В то же время вопрос о социалистической сущности пролетарской культуры, особенно на фоне развертывания новой экономической политики, продолжал широко обсуждаться, в том числе и в периодической печати, но, судя по материалам печати, единой точки зрения не сформировалось. Сложно в этой связи не упомянуть пролетарского деятеля и писателя П.К. Бессалько, который утверждал, что для рождения нового искусства (а по сути, добавим, и культуры) надо сначала «выявить себя» [Бессалько, Калинин, 1919].

В 1926 году Объединение современных архитекторов (далее – ОСА) объявило «товарищеское соревнование» на лучший эскиз дома-коммуны, результаты которого молодые архитекторы-конструктивисты преподнесли в качестве подарка десятилетию Октября на Первой выставке ОСА.

Тогда были представлены принципиально новые проекты домов-коммун, выполненные в конструктивистском стиле, в основе которых лежала идея обобществленного быта. Проектные решения были рассчитаны на так называемый «переходный этап», в котором допускалось совмещение общественной и индивидуально-семейной жизни. Таким образом, в проектном отношении квартиры представляли собой однотипные жилые ячейки, нанизанные на магистраль горизонтального коридора или вертикаль лестниц, в отдельных проектах совмещали тот и другой подход. Но даже в 1927 году представления о том, что есть социалистический быт, оставались для архитекторов неясными: в апрельском выпуске журнала «ОСА» (печатный орган объединения современных архитекторов) в сопроводительной статье к выставке предельно откровенно звучит признание: «Новый быт провозглашен передовыми ведущими страну людьми..., но где такой знающий человек, кто скажет в какие формы окончательно он выльется и закристаллизуется этот новый уклад жизни, этот НОВЫЙ БЫТ? Об этом нам не расскажет никто... ибо жизнь ...зависит ...от тысячи мельчайших подробностей, исчезающих с поля зрения при невооруженном глазе» [Пастернак, 1927, с. 125].

Непросто решался не только вопрос «бытоустройства». В связи с развертыванием плана ГОЭЛРО, позднее – с принятием плана первой пятилетки и дальнейшим пересмотром его в сторону увеличения показателей, начали формироваться проблемы градостроительного характера в привязке к территориальному размещению объектов промышленного производства по всей стране. Проектирование в этой сфере должно было определять весь цикл повседневной жизни советского гражданина от места проживания и работы до способа организации свободного времени.

Процесс градостроительных поисков шел параллельно с необходимостью сиюминутного преодоления жилищного кризиса, связанного с наплывом крестьянских масс в развивающиеся города.

До начала первой пятилетки правительственные органы осуществляли разработку нормативной базы по регулированию планировок и застроек городских территорий, опираясь на уже существующий опыт. Этот подход сводился к градостроительной концепции «города-сада», на которую ориентировались при застройке первых рабочих поселков в процессе реализации плана ГОЭЛРО. Идеи города-сада в России развивал выдающийся русский и советский архитектор и градостроитель Владимир Николаевич Семенов. В градостроительную планировку, пришедшую в Россию из Англии в конце XIX века, Семенов привнес элементы традиционного русского градостроительства, характерные для XVIII – начала XIX вв.: проект первого в России рабочего поселка по типу «города-сада» на станции Прозоровской получил регулярную в плане застройку, симметричную относительно центральной оси; трехлучие с единым композиционным центром – круглой площадью и расположенными на ней административными зданиями; общую живописную организацию, органично внедрённую в природный ландшафт.

Существенной характеристикой концепции города-сада являлось то, что за счет привлечения частных денежных средств в рамках кооперативного сотрудничества малоимущие слои населения

ISSN 2227-6165

могли бы, погашая кредит, стать полноправными собственниками и управленцами своей недвижимости.

Экономическая составляющая концепции «города-сада» представляла собой эффективный набор инструментов для решения проблем нараставшего жилищного кризиса и дальнейшей эксплуатации жилого фонда с помощью задействования механизмов жилищной кооперации. В 1922 году в Советской России было воссоздано «Общество городов-садов» [Меерович, 2017, с. 354]. Выработанный комплексный подход к проектированию вновь возводимых поселений, «подходящее» социальное содержание, государственная собственность на землю в условиях новой экономической политики создали, казалось бы, все условия для решения жилищного кризиса и внедрения коллективных форм самоуправления.

На деле в стране Советов концепция «города-сада» претерпела существенные изменения: ограниченное финансирование и нехватка строительных материалов вынуждала на деле применять в проекте примитивную геометрическую разбивку территории в виде прямоугольной сетки, что позволяло сильно сократить протяженность инженерных коммуникаций, проездов, снизить расходы на благоустройство. Подобные планы получили первые рабочие поселки Сталинграда – поселок им. Рыкова, поселок им. Минина и другие.

Социальная составляющая «города-сада», направленная на формирование частного жилищного фонда, а также предлагаемая культура загородной «усадебной» жизни вошли в противоречие с фундаментальными идеологическими установками эпохи. В результате «Первой градостроительной дискуссии» в марте 1923 года градостроительная концепция «города-сада» была объявлена «чужеродным западным мелкобуржуазным явлением» [там же].

В то же время грандиозные замыслы первой пятилетки (1928–1933), нацеленные на индустриальный прорыв СССР, намного превышали те запросы, которые позволила бы реализовать идея «города-сада» в рамках всей страны, и выдвинули на первый план принципиально иные задачи не только перед руководством страны. Советские экономисты, социологи, архитекторы, градостроители, как и все советское общество в целом, оказались неотъемлемыми участниками этого процесса.

В ходе «великого перелома» шел пересмотр производственных планов в сторону их резкого увеличения. 3 января 1929 года Политбюро ЦК ВКП(б) одобрило решение комиссии при СНК о необходимости повышения производительности труда в 1928/1929 г. на 17% [РГАСПИ, Ф. 17, Оп. 3, Д. 720, л. 1-10; РГАСПИ, Ф. 17, Оп. 162, Д. 7, л. 21-24], что, в свою очередь, делало насущной потребность в стремительном увеличении количества квалифицированных кадров, налаживании контроля показателей производства, улучшении дисциплины труда, производственной и социально-бытовой культуры.

Таким образом, реализация форсированных темпов достижения показателей первой пятилетки ставилось в зависимость от мобилизационной энергии широких трудовых масс по всей стране. Это, в свою очередь, оказывалось невозможным осуществить без опоры на энтузиазм и пафос индустриализации как служения великой цели. Также данный процесс должен был базироваться на создании новых мотиваций в работе, по сути – на перестройке сознания рабочего, трансформировавшегося из единоличного получателя экономических благ в «коллективного человека». На этом фоне вопрос о переустройстве быта становился политической задачей. С этой целью в период 1928–1929 годов создаются многочисленные партийно-государственные комиссии (при Оргбюро ЦК ВКП(б), Президиуме ЦКК НК РКИ, СТО), отвечающие за строительство новых городов, перевод предприятий на непрерывную неделю труда; комиссии по перестройке быта, и отдельно – по женскому вопросу и перестройке быта женщины и др.

На примере анализа работы упомянутых комиссий хорошо видно, насколько тесно увязывались вопросы переустройства быта с решением прикладных задач развития советской

ISSN 2227-6165

экономики (из материалов работы комиссий видно, что одной из важнейших целей социалистической перестройки быта советские экономисты Л.М. Сабсович, Ю. Ларин и др., работавшие в вышеуказанных правительственных комиссиях, видели в дополнительном привлечении на производство женского труда, за счет освобождения женщин от домашних обязанностей. Отселение детей и возложение обязанностей по воспитанию молодого поколения на государство преследовало также двойную цель: освобождение женского труда, и, по словам Л.М. Сабсовича: «Мы должны немедленно же принять все меры к тому, чтобы сделать из детей новых людей» [РГАСПИ, Ф. 17, Оп. 113, Д. 851, л. 78, 80, 117-117об, 122; Сабсович, 1930]. Не удивительно, что последующие две кардинально противоположные концепции («урбанизма» и «дезурбанизма») социалистического расселения и «бытоустройства» были предложены именно экономистами, входившими в вышеуказанные комиссии.

Суть так называемой «второй градостроительной дискуссии» подробно рассмотрела В.Э. Хазанова в монографии «Советская архитектура первой советской пятилетки» [Хазанова, 1980]. Необходимо отметить, что борьба сторонников «урбанизма» и «дезурбанизма», а также последующее осуждение их ЦК ВКП(б), имели не только сугубо экономическую, но и политическую подоплеку [Меерович, б.г.]. Освещение этого противоречивого вопроса не входит в задачи данной статьи, однако, подчеркнем, что даже на самом высоком уровне к 1930 годам отсутствовала единая точка зрения на ключевой вопрос – как должна быть организована социально-бытовая сторона жизни советского человека, города, страны [РГАСПИ, Ф. 17, Оп. 113, Д. 851, л. 42-48].

«Урбанисты» (Л.М. Сабсович – член ВСНХ и сотрудник Госплана, входивший в состав комиссии по переводу предприятий и учреждений на непрерывную неделю) видели основу социалистического расселения в создании при промышленных центрах социалистических городов – «соцгородов» – численностью населения до 50–60 тыс. человек, структурной единицей которых должны были стать не кварталы, а настоящие фаланстеры. Эти дома-коммуны по типу жилищных комбинатов, рассчитанные на 2-4 тыс. человек каждый, организованные по принципу полного обобществления быта, где не допускалось совместное проживание супругов и детей в семьях, являли собой пример «социального футуризма», экономические расчеты которого были основаны на идеалистическом представлении, что жизненный уклад человека можно в одночасье изменить путем политических решений.

«Дезурбанисты» (М.А. Охитович – экономист, входил в коллектив архитекторов-конструктивистов Секции типизации Стройкома РСФР под руководством М.Я. Гинзбурга) предлагали равномерное распределение по территории страны и промышленных и жилых объектов. Отдельно стоящие домики на одного человека, при необходимости должны были легко демонтироваться и собираться на новом месте, что обеспечивало бы человеку полную свободу передвижения и независимость от места работы.

Социальному футуризму Сабсовича, Охитович противопоставлял не менее утопическое философское мировоззрение, черты которого объемно сформулировала В.Э. Хазанова: «Исчезают все прежние представления о близости и дальности, об одиночестве и общности… Пространство человеческого общения становилось столь же беспредельным, как и пространство человеческого расселения. Сборно-разборное строительство, скоростной транспорт служили этой программной непривязанности "ни к чему из окружающего" предметного мира. Радио, телефон должны были заменить живое человеческое общение, "снять" страх одиночества, приблизить отдельное изолированное "жилище-строение" не столько к ближайшим соседям, сколько ко всему миру. Эта причастность к жизни планеты должна была заполнить все в человеке, оставив в душе его совсем немного места и сил для любви друг к другу, к своим детям и родителям» [Хазанова, 1980, с. 58]. В.Э. Хазанова особо подчеркивает парадокс, который состоял в том, что «идеями дестационаризации по сути проникнуты и все будущие постоянные и даже несколько тяжеловесные соцгорода в концепции урбанистов. Ведь «помещение на одного трудящегося»,

ISSN 2227-6165

предложенное ими, так же, как и сборные легкие «отдельные строения для одного трудящегося» в проектах расселения дезурбанистов, отторгали людей от мира привычных бытовых вещей» [там же, с. 59].

Вопрос градостроительства и перестройки быта к рубежу 1929–1930 годов – центральный вопрос, решаемым советскими архитекторами – М.Я. Гинзбургом, В.Н. Семеновым, братьями Весниными, А.У. Зеленко, И.И. Леонидовым, К.С. Мельниковым и другими. В связи с темпами, принятыми производством, вопрос жилищного строительства из теоретического становится практически ориентированным: по всей стране – в Москве, Новосибирске, Сталинграде, Томске, Екатеринбурге и многих других городах, реализовывают проекты домов-коммун.

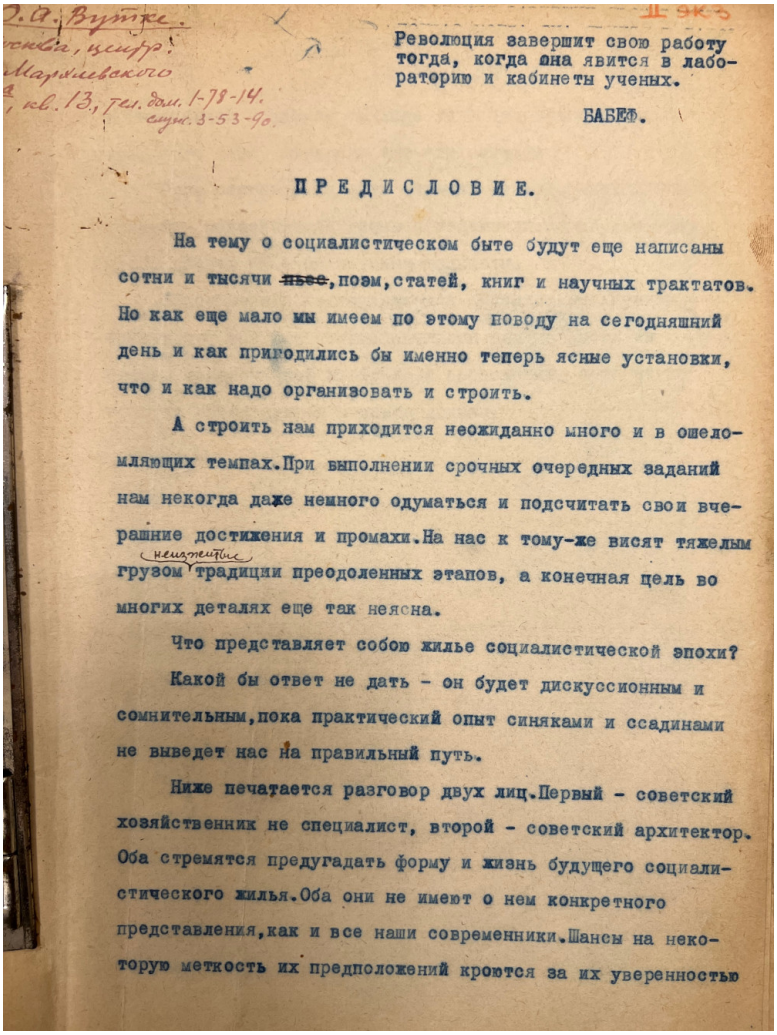
Одним из проектов, задуманных в этот период и реализованных в 1931–1933 годах, становится проект Смоленского дома-коммуны рабочего жилищно-строительного кооператива «Труд», представлявший собою строение переходного типа, возведенное по проекту архитектора Олега Алексеевича Вутке. Интерес к этому объекту связан не только с социальным «содержанием» здания новой типологии или экспериментальным применением новых конструкций перекрытий и материалов. В личном архиве архитектора удалось обнаружить рукопись, уникальность которой заключается, прежде всего, в том, что, рассуждая теоретически на тему, какова должна быть пространственная организация быта советского человека, архитектор фактически раскрывает свой замысел относительно здания, которое позже было возведено по его проекту. Рукопись О.А. Вутке оказывается живым свидетельством тех поисков, которые вели советские архитекторы в доверенной им сфере – формирование нового человека.

Жизнь и творчество Олега Алексеевича оказались неразрывно связаны с ключевыми вопросами, над которыми работали советские архитекторы в течение первых двух индустриальных пятилеток: поиск новых типов общественных зданий, разработка новых конструктивных решений, оптимизация строительно-производственного процесса в масштабах страны в период форсированных темпов индустриализации.

Из материалов личного архива известно, что О.А. Вутке, (до крещения Отто Генрихович Вутке) был этническим немцем, крестился, будучи студентом МУЖВЗ, проживал с семьей в Немецкой слободе в Москве. В период обучения Олег Алексеевич являлся учеником В.Н. Семенова. Из материалов архива можно также предположить, что В.Н. Семенов оказывал содействие и поддержку молодому архитектору. Так, Вутке проходил практику в его мастерской до 1917 года, а после революционных событий Семенов привлекал Вутке к тем проектам, в которых участвовал сам: Олег Алексеевич работал в жилищном отделе Казанской железной дороги [ГА РФ, Ф. Р393, Оп. 85, Д. 1430, л. 6], участвовал в проектировании первых рабочих поселков (Сокол, Бобрики и др.), а также социалистических городов – Сталинграда, Магнитогорска. В.Н. Семенов подписывал ходатайство об устройстве О.А. Вутке в управление коммунального хозяйства при НКВД города Москвы [там же, л. 9]. В середине 1930-х Олег Алексеевич работал в Академии архитектуры, занимался реконструкцией советских деревень, проектировал новые типы сельских строений, преподавал проектирование.

Рукопись (*рис. 1*), очевидно, была написана в переломный момент развития советской архитектуры – на рубеже 1929–1930 годов. При жизни автора она не издавалась, таким образом, теоретическая работа О.А. Вутке впервые вводится в научный оборот.

Авторский экземпляр рукописи представляет собой 90 листов машинописного текста без авторского названия, без сквозной нумерации, содержит раздел «Предисловие» и 17 глав, названных «беседами». На первом листе в левом верхнем углу расположена надпись: «О.А. Вутке. Москва, центр, ул. Мархлевского, д. 9а, кв. 13, тел. дом. 1-78-14, служ. 3-53-90», в правом верхнем углу - пометка красным карандашом «II экз». Ниже приведен эпиграф: «Революция завершит свою работу тогда, когда она явится в лаборатории ученых. Бабеф».



О.А. Вутке.
...ква, центр.
Мархлевского
..., кв. 13, тел. дом. 1-78-14.
служ. 3-53-90.

Революция завершит свою работу тогда, когда она явится в лабораторию и кабинеты ученых.

БАБЕФ.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

На тему о социалистическом быте будут еще написаны сотни и тысячи ~~пьес~~, поэм, статей, книг и научных трактатов. Но как еще мало мы имеем по этому поводу на сегодняшний день и как пригодились бы именно теперь ясные установки, что и как надо организовать и строить.

А строить нам приходится неожиданно много и в ошеломляющих темпах. При выполнении срочных очередных заданий нам некогда даже немного одуматься и подсчитать свои вчерашние достижения и промахи. На нас к тому-же висят тяжелым грузом неизжитые традиции преодоленных этапов, а конечная цель во многих деталях еще так неясна.

Что представляет собою жилье социалистической эпохи?

Какой бы ответ не дать - он будет дискуссионным и сомнительным, пока практический опыт синяками и ссадинами не выведет нас на правильный путь.

Ниже печатается разговор двух лиц. Первый - советский хозяйственник не специалист, второй - советский архитектор. Оба стремятся предугадать форму и жизнь будущего социалистического жилья. Оба они не имеют о нем конкретного представления, как и все наши современники. Шансы на некоторую меткость их предположений кроются за их уверенностью

Рис. 1.
Фото рукописи О.А. Вутке.

Датировка в тексте рукописи отсутствует, тем не менее представляется возможным определить ее по содержанию, хотя и с некоторыми оговорками. Как упоминалось выше, рукопись была создана до или в процессе проектирования автором Смоленского дома-коммуны. Косвенно на это указывает то, что некоторые предложения из рукописи вошли в пояснительную записку, датированную автором 23 февраля 1930 года и заслушанную на заседании технического совета Западной области УСК г. Смоленска 27 февраля 1930 года [Государственный архив Смоленской области, Ф. Р-701, Оп. 1, Д. 342, л. 100]. Скорее всего, рукопись создавалась до принятия Постановления ЦК ВКП(б) о перестройки быта [О работе по перестройке быта, 1930, с. 3], вышедшего в печати в мае 1930 года, так как прямых отсылок к нему в тексте статьи не содержится, что было бы естественным, учитывая тему и значимость органа, принявшего Постановление.

В рукописи в «Беседе 1» отражено, что «уже скоро год, как вся наша периодическая печать полна заметок и статей о строительстве социалистических городов и организации социалистического быта... и мне интересно, какое же течение возьмет в конце концов вверх: урбанизация или наоборот дезурбанизация». Приходится сделать оговорку, что Постановление, решая принципиальный вопрос дальнейшего направления в строительстве советских городов, одинаково осудило и урбанизм, и дезурбанизм как левые и правые «загибы». В то же время данное Постановление не дало однозначного ответа, что есть социалистический быт и каков путь дальнейшего развития ни по градостроительному вопросу, ни по вопросу пространственной организации быта, ограничившись общими указаниями «обеспечить достаточную зеленую полосу между производственной и жилой зонами, пути и средства сообщения и предусмотреть оборудование этих поселков водопроводом, электрическим освещением, банями, прачечными,

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

общественными столовыми, детскими учреждениями, клубами, школами и медпомощью», а также «принять все меры к максимальному удешевлению строительства» [там же]. Таким образом, имеются все основания предположить, что О.А. Вутке работал над статьей в период 1929-1930 годов. Работа не была закончена, также отсутствует «Беседа № 9», но содержится пометка «не доработана». Возможно, причиной того, что Вутке прервал работу над текстом, являлось само Постановление – автору могло потребоваться время скорректировать свою идею.

Рукопись представляет собой диалог – обсуждение, происходящий между «советским хозяйственником» и «советским архитектором», что косвенно отсылает к градостроительной дискуссии, развернувшейся между экономистами и архитекторами, о чем говорилось выше. При этом Вутке замечает в предисловии, что ни первый, ни второй, как и «все наши современники», не имеют представления о будущем социалистического жилья.

В самом начале О.А. Вутке упоминает современные проекты новых поселений, которые разрабатывались в период второй градостроительной дискуссии. Речь может идти о проектах Сталинграда или Магнитогорска, над которыми активно работали многие советские архитекторы в 1929–1930 годов и которые широко освещались в печати. При этом автор делает поразительное для своего времени замечание. Оно особенно ценно тем, что было озвучено архитектором еще до того, как официально прозвучали слова осуждения обеих градостроительных идей.

Вутке пишет о том, что, на первый взгляд, ни одной из концепций нельзя отказать в «правоте по некоторым отдельным моментам». Так, он отмечает экономическую выгоду обобществления быта в коммунах, в частности за счет организации общественного питания. С другой стороны, автор упоминает и чрезвычайную экономию средств и времени при возведении частных индивидуальных сборных домиков, предложенных дезурбанистами. Но в целом, «какой проект ни посмотришь – чего-то не хватает, и чего-то очень существенного. За всеми этими красивыми планами ...не видать человека».

Эту суть обеих градостроительных концепций уловила и ясно сформулировала много позже исследовательница советского авангарда В.Э. Хазанова. Она отмечала, что оба направления «прерывали естественные отношения людей с окружающей предметной средой и взамен... обрекали людей на постоянную жизнь в удобных и даже совершенных по своему устройству гостиничных номерах с ничьей мебелью, с ничьей посудой, с вещами “всех для всех”» [Хазанова, 1980, с. 58]. Очевидно, эта тенденция осознавалась с самого начала теми, кто не был без оглядки включен в разработку той или иной градостроительной идеи, а наблюдал за дискуссиями со стороны, имея возможность оценить их критически.

О.А. Вутке отмечает, что «еще до последнего года <мы предполагаем , речь идет о второй половине 1929 года> «архитекторы не располагали никакими установками кроме самых общих положений, а именно: обобществление всего, что только можно вынести за скобки в жизни и быту людей, живущих в одном здании». При этом от архитекторов, по словам Вутке, требовалось не только скомпоновать оболочку для определенного бытового процесса, подобно тому, как это происходило в промышленном проектировании с опорой на конструктивистский метод, но «скомпоноватьсамый производственный процесс, в данном случае, быт». И если идея потерпела неудачу, то виноваты в этом, по мнению Вутке, не архитекторы, а на «99% – туманность программы самого задания». Вутке находит неоправданным решение обратиться за выявлением самого «производственного процесса» нового быта, не к социологам, а «к строителям». Таким образом, в своей рукописи Вутке как бы объединяет усилия двух специалистов – хозяйственника-социолога и архитектора, чтобы совместными усилиями нащупать, каким должно быть социалистическое жилище.

В начале рукописи О.А. Вутке ставит принципиальный вопрос: если, в самом деле, «новый человек не с другой планеты явится, а будет лишь следующим звеном развития в человеческой

культуры», от чего отталкиваться в поисках ответа на «туманный вопрос»? И тут же сам отвечает – «от жизни». Но что есть жизнь? Собеседникам надо договориться, ведь для кого-то жизнь – это любимая жена рядом, друг, с которым можно перебросится шуткой, свободная одежда с открытым воротом, приподнятое настроение выходного дня, летнее солнце… Вопрос «что есть жизнь?» быстро переходит в разряд «бытийных». Очевидно, что ответ на этот вопрос всегда субъективен.

Проблема в том, что жизненный процесс, в основе которого лежат естественные, но субъективные отношения людей с окружающей предметной и социальной средой, не типизируешь, не подгонишь под производственный конвейер «бытового процесса», они не выражаются «материальным субстратом», они индивидуализированы. Собеседники пробуют унифицировать понятие «жизни», которая в социалистическом обществе неразрывно связана с коллективом, и О.А. Вутке устами своего условного героя пытается сформулировать свой собственный подход к принципам организации жилого пространства советского человека, в основе которого лежит соединение, с одной стороны, принципов коллективизма, с другой – право человека на свою собственную частную жизнь. Как будет видно в дальнейшем, в системе, ориентированной на формирование коллективистского сознания, Вутке пытался найти гармонию между общественным и личным, что позднее выразилось в личной трагедии автора – в 1938 году архитектор был осужден, расстрелян и реабилитирован только в 1958 году.

Итак, по Вутке – человек не есть «живая машина» («В жилы льется новая железная кровь. / Я вырос еще. / У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки. / Я слился с железом постройки. / Поднялся. / Выпираю плечами стропила, верхние балки, крышу. / Ноги мои еще на земле, но голова выше здания» [Гастев, 1971, с. 58]). Рассматривать быт только как рациональный производственный процесс жизненного цикла [Кузьмин, 1928, с. 14] также не представляется возможным. Жилые ячейки, нанизанные на ось коридора, эта «объемная однообразность компановки», «навязывает каждому проходящему по коридору тоскливые мысли… подсознательное ощущение, что в этом громадном корпусе все немилосердно разбито на мельчайшие объемы». Подобные планировочные приемы лишают человека «чувства уюта, приветливости», заставляют его бежать из подобных фаланстеров-коммун в поисках свободных пространств. Если считать, что социалистический быт есть следующая культурная ступень развития человечества, то что, в таком случае, может являться «точкой отсчета» для формирования новой бытовой культуры? Вутке делает, на первый взгляд, парадоксальный вывод: по отношению к материально-физической культуре человека «самый высококачественный продукт в отношении жилья – особняк».

Это предложение, которое советский архитектор решается артикулировать на рубеже 1929-1930 годов, не будет казаться таким неожиданным, если вспомнить, что Олег Алексеевич многие годы работал под руководством В.Н. Семенова, автора проектов дореволюционных городов-садов. Содержание основной части работы сводится к тому, что архитектор пытается адаптировать план особняка, по его словам – лучший «выразитель культа личности, культа индивидуализма» – к реалиям своего времени, ориентированным на обобществление всей бытовой стороны жизни. В своих рассуждениях, с одной стороны, он опирается на то, что быт действительно можно рассматривать как производственный процесс, который человек воспроизводит с момента пробуждения. С другой стороны, через идею целесообразной организации жизни, которой была пронизана вся эпоха, Вутке анализирует, какие планировочные решения в классических особняках целесообразно оставить для социалистического жилища и как их адаптировать для жизни коммунаров. О.А. Вутке не сомневался, что «по отношению к материально-физической культуре нашего рабочего жизнь в особняке является, безусловно, высшей ступенью, на которую надо подняться каждому пролетарию».

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Начиная свой анализ со спальни, архитектор признает, что площадь для жилой комнаты, по нормативу составляющую на 1929–1930 годы 9 м², можно уменьшить, если речь идет о спальне для 1 человека. В случае такого сокращения площади, это помещение должно будет выходить в смежную просторную жилую комнату. Вутке с сомнением относится к передвижным перегородкам, к складной мебели. В них он видит скорее гигиенические неудобства, чем пользу. Интересно, что архитектор, рассуждая о метраже помещений, отмечает, что не только фактическая площадь имеет значение. «Благоприятное впечатление» больше всего будет зависеть от «пропорций комнаты, расположения входной двери, качестве отделки материалов». В свою очередь качество отделки и свойства используемых для этого материалов будут зависеть, как ни странно, от вида из окна жилого помещения: «Центр тяжести наших ощущений действительности как бы переносится за пределы комнаты». При этом он отмечает, что на данном этапе строительства архитекторы не стремятся учитывать особенности природного ландшафта, а после возведения жилых построек последние остаются беспризорными, и вопросам благоустройства не уделяют внимания.

Кабинет, непременный атрибут особняка, называется у Вутке «индивидуальной комнатой» и становится обязательным элементом планировочного решения социалистического жилища, независимо от того, жилая ячейка принадлежит мужчине или женщине. При этом кабинет, являющийся надомным рабочим пространством, скажем, чертежника, инженера и проч., должен иметь площадь больше стандартной, предназначенной для рабочих профессий.

Переходя от помещения к помещению, Вутке ищет способ организации жизни человека, пытаясь привнести в повседневную жизнь элементы комфорта и найти им «целесообразное» объяснение. Так, отношение к быту как к производственному процессу требует своего инструментария, в частности, процесс непосредственного отдыха требует в интерьере мягкого, лучше кожаного, кресла: «Мягкое кресло, с подлокотниками и высокой спинкой, является столько же необходимым предметом, как оборудование комнаты письменным столом и кроватью».

В обязательную комплектацию квартиры Вутке предлагает включить также занавеску из сурового материала, называя ее «тепловой». Конструкция тепловой занавески (по аналогии с роль-ставнями) должна была препятствовать сквознякам из-под оконных рам в холодное время года и экономить тепло.

Для семейных ячеек архитектор настаивал на размещение не только индивидуальных санузлов, но и сидячих ванн. Подобные ванны оказались новаторским решением, так как действительно вошли в дальнейший обиход советского жилищного строительства. Упоминается и пылесос в качестве необходимой в домашнем обиходе техники, правда, к пылесосу должна «прилагаться» уборщица, которая раз в неделю осуществляет уборку жилых помещений коммуны.

В подобном идеализированном подходе ощущается эстетический вкус и некоторая наивность. Предложения о мягком кресле, «лучше кожаном», о ткани, выбираемой для занавесок, могли быть свойственны скорее западному архитектору, что, собственно, и говорит о том, что О.А. Вутке воспринял эту культуру, был ей не чужд. Он воспитывался представителями обрусевшего немецкого бюргерства, поддерживал связи с многочисленными сестрами в Германии, бывал у них в гостях, совершил командировочную поездку в Швецию, по маленьким, разбросанным в живописных ландшафтах деревням, где изучал традиционно применяемые шведами деревянные конструкции при возведении жилых домов. Многочисленные фотографии чудесных пейзажей, выполненные архитектором в эту поездку, хранятся в его личном архиве. Влияние западной культуры при внимательном изучении мы заметим и в других его проектах – декоративные цветные витражи «для уюта» в оконных проемах террас деревенских домов нового типа, окошко для выдачи еды на подносе между кухней и столовой – так виделся ему деревенский быт советской социалистической деревни.

ISSN 2227-6165

Вообще, если организация жизненного процесса иной раз сталкивается у Вутке с противоречиями и только за счет фантазии легко преодолевает сложности реальной жизни, то архитектурно-пространственные рассуждения мастера всегда предметны и ясно очерчены. Чтобы соотнести автора с существующими на момент написания рукописи концепциями, надо отметить, что планировочные решения жилых ячеек для дома-коммуны, предложенные О.А. Вутке, сопоставимы со знаменитыми ячейками F и К, разработанными в мастерской М.Я. Гинзбурга. Так, сочетание в проекте небольшой высоты потолков спальни с двухуровневым пространством примыкающего «зала» можно сопоставить с пространственным решением жилой ячейки, предлагаемым О.А. Вутке и основанном на комбинации меньшей площади спальни с более просторной индивидуальной комнатой-кабинетом. Акцент на отделке материалов в зависимости от естественного освещения также применялся ранее в проектах Гинзбурга: необычная цветовая гамма в жилых ячейках дома Наркомфина была задумана специально для зрительного расширения интерьеров. Спальни с маленькой высотой комнат выходили на восточную сторону, а высокие (в полтора и два этажа) гостиные с кухнями – на запад, освещаемые послеполуденным солнцем. Тот же прием использует и О.А. Вутке.

Тем не менее оригинальность представлений о проектировании коммун Вутке состоит, скорее, в общем понимании того, что жилье должно давать человеку ощущение «я – дома!», и основная функция жилья состоит не в том, чтобы создать эффективную кратчайшую систему коридоров и доступов к центрам обобществленного быта, а организовать жилую атмосферу уюта, расслабленности, «расположения к себе». «Гостиничные» планы создаваемых домов-коммун на рубеже 1929–1930 годов, в том числе по проектам М. Я. Гинзбурга, И.С. Николаева или Н.С. Кузьмина, не находили одобрения Вутке. Он считал, что под видом создания внутреннего «артериального движения» по этажам дом лишается жилого характера, а из тесных помещений человеку инстинктивно хочется бежать в открытое пространство: «проходные коридоры никогда не дадут ни того жилого вида, ни атмосферы, которую мы ищем». Более того, по словам архитектора человек всегда будет испытывать психологический шок, если сразу выходит из двери квартиры (а в случае коммун – даже не просто индивидуальной квартиры, но из чрезвычайно обособленного личного пространства) – в пространство общего доступа. Таким образом, в проектах реализованных домов-коммун О.А. Вутке видел отсутствие самой сути социалистического жилья, сравнивая его с европейскими дешевыми гостиницами.

Способ преодоления этих проблем О.А. Вутке видел в иной планировке, нежели «коридорный» или «гостиничный» тип домов-коммун. Организационную схему жилищного коллектива он представлял как разбивку общей численности жильцов дома-коммуны на жилые сектора для групп, численностью до 20 человек в каждой, при этом общая численность дома-коммуны не должна была превышать 300 человек. Жилые помещения для каждой из групп О.Вутке предлагал компоновать вокруг общественных пространств – холла, комнаты общего досуга, буфета, кладовки (*рис. 2*) [Государственный архив Смоленской …, Ф. Р-701, Оп. 1, Д. 341, л. 87]. О.А. Вутке считал, что подобным образом можно добиться такого совместного уклада жизни, который справедливо именовался бы «коммунистической семьей» и который при этом оставлял право на частную жизнь коммунаров.

Реализованный проект дома-коммуны в Смоленске стал программным произведением советского архитектурного авангарда. Дом-коммуна представляет собой семиэтажную башню на 32 квартиры, переходного типа с элементами обобществленного быта. Проект был согласован Институтом Государственных сооружений, Стройсектором Госплана СССР, Госпланом РСФСР и имел статус опытно-экспериментального [Государственный архив Смоленской …, Ф. Р-2395, Оп. 1, Д. 742, л. 1].

В целях установления целесообразности дальнейшего использования проекта в качестве типового, дом был прикреплен к Институту Государственных Сооружений для дальнейшего

ISSN 2227-6165

Рис. 2.
Фото плана второго этажа.

наблюдения. В пояснительной записке [Государственный архив Смоленской ..., Ф. Р-701, Оп. 1, Д. 341, л. 7-12], сопровождающей проектную документацию, О.А. Вутке указывает, что одна из целей его экспериментального проекта – желание избежать тех недостатков, которые присутствовали в проектах домов-коммун гостиничного типа, возведенных ранее в Москве (например, Дом-коммуна на ул. Орджоникидзе архитектора И.С. Николаева, Дом Наркомфина архитектора М.Я. Гинзбурга). Стремление избегать коридоров привело к значительному сокращению жилых ячеек в пределах одного этажа и группировке их вокруг одного помещения, которое архитектор назвал «коммунальная комната»: «К наружной стене этой комнаты расположена открытая лестница со сплошным остеклением. Таким образом, коммунальная комната получает характер своего рода holl'а. Здесь можно поставить небольшой стол и кресло ...и этим придать помещению жилой характер» [Государственный архив Смоленской ..., Ф. Р-701, Оп. 1, Д. 341, л. 11]. Проект предполагал двухкомнатные и однокомнатные квартиры, площадью 12,96 и 8,62 м2, в каждой находился санузел с сидячей ванной и душем, из мебели – встроенный шкаф-термос для горячего питания, выданного в столовой, расположенной на первом этаже.

ISSN 2227-6165

Рукопись, таким образом, открывает нам замысел архитектора, который, оставаясь идеалистом, руководствовался принципом, что «высшая форма индивидуальной свободы, когда, связывая все свои интересы и работу с коллективом, получаешь в то же время освобождение от мелочных и… чуждых забот, полную обособленность и самостоятельность в личной жизни».

Таким образом, подводя итог, можно констатировать следующее.

Вопрос перестройки быта рассматривался политическим руководством страны как одна из главных задач в общей работе по перестройке всей жизни страны. На волне всеобщего энтузиазма представлялось возможным политическими директивами изменить уклад жизни. Однако, по словам Троцкого, оказалось, что «политика гибка, а быт неподвижен и упрям» [Троцкий, 1927, т. 21, с.18]. Тем не менее на фоне принятых правительством форсированных темпов индустриализации вопрос «культурной надстройки», частью которой являлся вопрос реорганизации повседневного быта, из разряда теоретических перешел в задачу политическую, связанную в том числе с индустриализацией и мобилизацией всей страны. В процессе деятельности различных партийно-государственных комиссий сформировался круг деятелей, которые будучи экономистами, разрабатывали градостроительные концепции, связанные не только с вопросами социалистического расселения, но и с вопросами организации жизненного пространства «коллективного человека», плотно увязывая эту проблему с экономическими показателями промышленной деятельности предприятий. В ходе этих дискуссий вырабатывается установка на полное обобществление быта и коммунальный образ жизни населения, раздельное проживание супругов и детей с родителями. Эти идеи, поддержанные частью советской элиты, начинают широко пропагандироваться в печати. Тем не менее, как показывают материалы архивов, на самом деле они не получили широкой поддержки масс. В частности, о вопросе раздельного проживания детей и родителей в домах-коммунах, Н.К. Крупская на заседании комиссии по организации детского быта прямо говорила: «Тут у нас идет перманентный бой с тов. Сабсовичем, который настаивает на необходимости детей куда-то угнать в дет. дома. В нашей прессе помещается как мнение рабочих, что детей надо угнать как можно дальше… На деле же все, кто сталкивается с рабочей массой, знают, что это как раз не так» [РГАСПИ, Ф. 17, Оп. 113, Д. 851, л. 144].

Часть архитекторов, включенных в решение проблемы перестройки социальной жизни страны, проявляя бóльшую осторожность, работали над проектами домов-коммун переходного типа, в которых пытаются соединить принципы коллективистского проживания с независимостью личного пространства. Одним из таких архитекторов был О.А. Вутке. Свое виденье организации социалистического быта он обосновывает тем, что человека нельзя лишать ощущения домашних стен (за счет обобществления имущества, запрета на индивидуальные кухни и проч.), чувства защищенности (за счет длинных общих коридоров), возможности полноценного комфортного отдыха (лишение мебели, индивидуального санузла и проч.). Сопоставляя проект Смоленского дома-коммуны с рукописью, мы предполагаем, что в экспериментальном доме архитектор попытался уйти от недостатков ранних проектов своих коллег.

Тем не менее, ни отсутствие общего коридора, ни наличие собственного санузла в квартире и даже кожаного кресла и «правильных» штор не способны, на наш взгляд, соединить две разнонаправленных системы, ибо в основе первой – принцип личности, как верховной ценности, в основе второй – принцип братской общности людей [Бердяев, 2020, с. 337]. Эта проблема была обозначена Н.А. Бердяевым, как «роковая диалектика в развитии революционно-социалистической и атеистической мысли». Таким образом, представляется, что проблема нежизнеспособности домов-коммун как полного цикла обобществления быта, так и переходного типа, лежит много глубже, чем простое нежелание населения менять свой привычный бытовой уклад. В качестве примера достаточно вспомнить эксперимент М. Буташевич-Петрашевского середины XIX века [Бердяев, 2020, с. 324].

ISSN 2227-6165

К началу 1930 года руководство страны осознает, что директивным внедрением новых бытовых форм проблему социалистического быта решить невозможно, так как радикальные ее программы, по всей вероятности, не находили массовой поддержки населения. В тексте Постановления о перестройке быта фигурирует только один ориентир – создать нормальные санитарно-гигиенические условия проживания, все остальные коллективистские формы сожительства пусть развиваются естественным путем, в соответствии с общественным запросом.

Несмотря на то, что общество со временем отказалось от идеи «коммунистической семьи», многие формы организации культуры быта надолго вошли в обиход советского общества. Столовые, прачечные, детские сады и ясли, клубы, Дома пионеров, безусловно, являлись новаторским подходом к решению многих социальных проблем градостроительства и возникли в результате фантазий, поиска, ошибок и экспериментов архитекторов советского авангарда.

Автор выражает благодарность внуку архитектора – Алексею Ситнеру за помощь в предоставлении материалов.

ИСТОЧНИКИ

1. *Вутке О.А.* [Неопубликованная рукопись без названия]. Личный архив семьи Вутке.
2. ГА РФ Ф.Р393, О.85, д.1430, л.6, 9
3. Государственный архив Смоленской области Ф.Р -701, О.1, д.341, л.7-12, 87
4. Государственный архив Смоленской области Ф. Р - 2395, О.1 д.742, л.1
5. Государственный архив Смоленской области, Ф. Р-701, Оп.1, д.342, л.100
6. РГАСПИ Ф.17,О. 2, д.470, л.89-91
7. РГАСПИ Ф.17, О.3, д.720, л.1-10
8. РГАСПИ Ф.17, О.162, д.7, л.21-24
9. РГАСПИ Ф.17, О.113, д.851, л.117, 117об., 122
10. РГАСПИ Ф.17, О.113, д. 851, л.78,80
11. РГАСПИ. Ф.17, О.113, д. 851, л.42-48

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бессалько П.К., Калинин Ф.И.* Проблемы пролетарской культуры: пути и достижения пролетарской культуры в освещении рабочих писателей . – Петербург: Антей, 1919.
2. *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. – Москва: Издательство «АСТ», 2020.
3. *Бухарин Н.И.* Теория исторического материализма: популярный учебник марксистской социологии / 5 изд. – Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1928.
4. *Гастев А.К.* Новая культурная установка / Второе издание. – Москва: Издательство ВЦСПС; ЦИТ, 1924.
5. *Гастев А.К.* Поэзия рабочего удара. – Москва: Художественная литература, 1971.
6. *Гинзбург М.Я.* Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы // Современная архитектура. 1927. № 6. С. 160/
7. *Гинзбург М.Я.* Жилище: Опыт пятилетней работы над проблемой жилища. – Москва: Государственное научно-техническое издательство строительной индустрии и судостроения, 1934.
8. *Кетлинская В., Слепков В.* Жизнь без контроля. – Москва: Молодая гвардия, 1929.
9. *Кузьмин Н.С.* Проблема научной организации быта // Советская архитектура. 1928. № 3. С. 14.
10. *Ленин В.И.* О кооперации // *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений. Т. 45. – Москва: Политиздат, 1970. – С. 369.
11. *Луначарский А.В.* О быте. – Москва: Государственное издательство, 1927.
12. *Маркс К.* Капитал. Т.1. – Москва: ООО «Издательство АСТ», 2001.
13. *Маркс К.* К критике политической экономии. – Москва: Госполитиздат, 1949.
14. *Меерович М.Г.* Градостроительная политика в СССР (1917-1932): от города-сада к ведомственному поселку. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
15. *Меерович М.Г.* Дискуссия о соцрасселении. Новые материалы. URL: https://archi.ru/russia/45601/diskussiya-o-socrasselenii-novye-materialy-chast-i (дата обращения: 15.07.2023)
16. О работе по перестройке быта (Постановление ЦК ВКП (б)) от 16 мая 1930 г. // Советская архитектура, 1930. № 1-2. С. 3.
17. *Пастернак А.Л.* Новые формы современного жилья // Современная архитектура. 1927. № 4-5. С. 125.
18. *Сабсович Л.М.* Социалистические города. – Москва: Госиздат РСФСР «Московский рабочий», 1930.
19. *Семашко Н.А.* Мертвый хватает живого // Известия ВЦИК. 1923, 14 апр. № 8.
20. *Троцкий Л.Д.* Вопросы быта: эпоха «культурничества» и ее задачи. – Москва: Красная новь, 1923.

21. *Троцкий Л.Д.* Проблемы культуры. Культура переходного периода // Троцкий Л.Д. Сочинения. Т.21. – Москва, Ленинград: Госиздат, 1927. – С.18.
22. *Фицпатрик Ш.* Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 10-е годы: город. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008.
23. *Хан-Магомедов С.О.*Архитектура советского авангарда. Кн.2. Социальные проблемы. – Москва: Стройиздат, 2001.
24. *Хазанова В.Э.* Советская архитектура первой пятилетки: Проблемы города будущего. – Москва: Издательство «Наука», 1980.

SOURCES

1. Wuttke O.A. *Neopublikovannaya rukopis bez nazvaniya* [Untitled unpublished manuscript]. Personal family archive. (in Russ.)
2. GA RF F.R393, O.85, D.1430, L.6, 9 (in Russ.)
3. Gosudarstvennii archiv Smolenskoi oblasti [The State Archive of the Smolensk region], F.R -701, O.1, d.341, l.7-12, 87 (in Russ.)
4. Gosudarstvennii archiv Smolenskoi oblasti [The State Archive of the Smolensk region], F. R - 2395, O.1, 742, L.1 (in Russ.)
5. Gosudarstvennii archiv Smolenskoi oblasti [State Archive of the Smolensk region], F. R-701, Op.1, 342, L.100 (in Russ.)
6. RGASPI [RGASPH] F.17, O. 2, D.470, L.89-91 (in Russ.)
7. RGASPI [RGASPH] F.17, O.3, D.720, L.1-10 (in Russ.)
8. RGASPI [RGASPH] F.17, O.162, D.7, L.21-24 (in Russ.)
9. RGASPI [RGASPH] F.17, O.113, D.851, L.117, 117ob., 122 (in Russ.)
10. RGASPI [RGASPH] F.17, O.113, D. 851, L.78,80 (in Russ.)
11. RGASPI [RGASPH] F.17, O.113, D. 851, L.42-48 (in Russ.)

REFERENCES

1. Bezsalko P.K., Kalinin F.I. *Problemy proletarskoi kultury: puti i dostizheniya proletarskoi kultury v osveshenii rabochih pisatelei* [Problems of proletarian culture: ways and achievements of proletarian culture in the coverage of workers' writers]. Petersburg, Antey, 1919. (in Russ.)
2. Berdyaev N.A. *Istoki i smisl russkogo komminisma* [The Origins and meaning of Russian Communism]. – Moscow, AST Publishing House, 2020. (in Russ.)
3. Bukharin N.I. *Teoriya istoricheskogo materialism: populyarnii uchebnik marksistskoi socioligii* [Theory of historical Materialism: a popular textbook of Marxist sociology]. 5th ed.. Moscow, Leningrad, Gosudasrtvennoe publishing House, 1928. (in Russ.)
4. Fitzpatrik SH. *Povsednevnyj stalinizm. Social'naya istoriya Sovetskoj Rossii v 10-e gody: gorod* [Everyday Stalinism. The social history of Soviet Russia in the 10th years: the city]. Moscow, Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN), 2008. (in Russ.)
5. Gastev A.K. *Novaya kulturnaya ustanovka* [A new cultural attitude]. Second edition. Moscow, VTSPS Publishing House, CIT, 1924. (in Russ.)
6. Gastev A.K. *Poesiya rabochego udara* [A poetry of the working strike]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publishing House, 1971. (in Russ.)
7. Ginzburg M.Ya. "Konstruktivism kak metod laboratornoi i pedagogicheskoi raboty" [Constructivism as a method of laboratory and pedagogical work].*Modern architecture*. 1927. No. 6. P. 160. (in Russ.)
8. Ginzburg M.Ya. *Zhilishe: opyt pyatiletnei raboty nad problemoi zhilisha* [Housing: Experience of five years of work on the problem of housing]. Moscow, State Scientific and Technical Publishing House of the Construction Industry and Shipbuilding, 1934. (in Russ.)
9. Ketlinskaya V., Slepkov V. *Zhizn bez kontrolya* [Life without control].Moscow, Molodaya gvardiya, 1929.
10. Kuzmin N.S. "Problema nauchnoi organizacii byta" [The problem of scientific organization of everyday life].*Soviet architecture*. 1928. No. 3. P. 14. (in Russ.)
11. Khan-Magomedov S.O. *Arhitektura sovetskogo avangarda. Kniga 2. Socialnye problemy* [Architecture of the Soviet avant-garde. Book 2. Social problems]. Moscow, Stroyizdat, 2001. (in Russ.)
12. Khazanova V.E. *Sovetskaya arhitektura pervoi pyatiletki: Provlemy goroda budushego* [Soviet architecture of the first five–year plan: Problems of the city of the future]. Moscow, Nauka Publishing House, 1980. (in Russ.)
13. Lenin V.I. "O kooperacii" [On cooperation]. Lenin V.I. *Complete works. Vol. 45*. Moscow, Politizdat, 1970. P. 369. (in Russ.)
14. Lunacharsky A.V. *O byte* [About life]. Moscow, State Publishing House, 1927. (in Russ.)
15. Marx K. *Kapital* [Capital]. Vol. 1. Moscow, LLC AST Publishing House, 2001. (in Russ.)
16. Marx K. *K kritike politicheskoj ekonomii* [To the criticism of political economy]. Moscow, Gospolitizdat, 1949. (in Russ.)
17. Meerovich M.G. *Gradostroitelnaya politika v SSSR (1917-1932): ot goroda-sada k vedomstvennomu poselku* [Urban planning policy in the USSR (1917-1932): from the garden city to the departmental settlement]. Moscow, New Literary Review, 2017. (in Russ.)
18. Meerovich M.G. *Diskussiya o socrasselenii. Novye materialy* [Discussion about social settlement. New materials]. URL: https://archi.ru/russia/45601/diskussiya-o-socrasselenii-novye-materialy-chast-i (accessed 15.07.2023) (in Russ.)
19. "*O rabote po perestroike byta (Postanovlenie CK VKP(b) ot 16 maya 1930 goda)" [On the work on the restructuring of everyday life (Resolution of the Central Committee of the CPSU (b)) of May 16, 1930].Soviet Architecture*. 1930. No. 1-2. P. 3. (in Russ.)
20. Pasternak A.L. "*Novye formy sovremennogo zhiliya"* [New forms of modern housing]. *Modern architecture*. 1927. No. 4-5. P. 125. (in Russ.)
21. Sabsovich L.M. *Socialisticheskie goroda* [Socialist cities]. Moscow, Gosizdat RSFSR "Moscow worker", 1930. (in Russ.)
22. Semashko N.A. "*Mertvyi hvataet zhivogo"* [The dead is missing the living]. *Izvestiya VTsIK*. 1923, Apr 14. No. 8. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

23. Trotsky L.D. *Voprosy byta: epoha "kulturnichestva" i ee zadachi* [Questions of life: the era of "kulturnichestvo" and its tasks]. Moscow, Krasnaya Nov, 1923. *(in Russ.)*

24.Trotsky L.D. "*Problemy kultury. Kultura perekhodnogo perioda"* [Problems of culture. Culture of the transitional period]. Trotsky L.D. *Essays. Vol.21*.Moscow, Leningrad, Gosizdat, 1927. P. 18. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Фото рукописи О.А. Вутке.

Источник: ЛичныйархивсемьиО.А. Вутке.

Рис. 2. Фото плана второго этажа

Источник: Государственный архив Смоленской области, Ф. Р-701, Оп. 1, Д. 341, л. 87.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-51-61

Эльвира Юрьевна Слободян
Elvira Yurevna Slobodian
бакалавр журналистики, факультет креативных индустрий,
Bachelor of Journalism, Faculty of Creative Industries,
НИУ «Высшая школа экономики»
HSE University
elvirasl.2021@gmail.com

ФУНКЦИЯ ЭКФРАСИСА И МЕТАЭКФРАСИСА В ПОДКАСТАХ О ПЛАСТИЧЕСКИХ ВИДАХ ИСКУССТВА

THE FUNCTION OF EKPHRASIS AND METAEKPHRASIS IN PODCASTS ABOUT PLASTIC ARTS

В статье впервые проведено разграничение функций экфрасиса, нарративного экфрасиса и метаэкфрасиса в российских подкастах о пластических видах искусства на примере восьми эпизодов, посвященных живописцам и архитекторам. Эмпирическим материалом послужили выпуски подкастов «Искусство для пацанчиков», "Talk About Art", «Об истории и искусстве. Проект YaAndArt», «У стен есть уши», «Арт и Факты». Путем обзора содержания эпизодов доказывается, что полифункциональность присуща как экфрасису, включая его нарративный вариант, так и метаэкфрасису. В частности, приведенные в тексте статьи примеры иллюстрируют, как за счет экфрастических описаний решается проблема ограниченной визуальности аудионарративов. Также анализируется конструирование нарративного экфрасиса в отношении артефактов с сюжетной и бессюжетной основой и обозначается противоречие между элементами фикционального дискурса в речи ведущих и верифицируемостью искусствоведческого знания. Наконец, рассмотрено проявление метаэкфрасиса с точки зрения сопоставления произведений искусства в рамках одного вида и между разными видами, критической интерпретации автора и описания контекстов: идеологического, политико-критического, социально-конструктивного.

Ключевые слова: искусство, живопись, архитектура, экфрасис, метаэкфрасис, подкаст, нарратив, визуальность

Для цитирования: *Слободян Э.Ю.* Функция экфрасиса и метаэкфрасиса в подкастах о пластических видах искусства // Артикульт. 2023. №3(51). С. 51-61. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-51-61

The article for the first time distinguishes between the functions of ekphrasis, narrative ekphrasis and metaekphrasis in Russian podcasts about plastic arts on the example of eight episodes dedicated to painters and architects. Episodes of podcasts "Art for Guys", "Talk About Art", "About History and Art. Project YaAndArt", "Walls have ears", "Art and Facts" have become the empirical material of the research. By reviewing the content of episodes, it is proved that polyfunctionality is inherent in both ekphrasis, including its narrative version, and metaekphrasis. In particular, the examples given in the text of the article illustrate how the problem of limited visuality of audio narratives is solved due to ekphrastic descriptions. It also analyzes the construction of narrative ekphrasis in relation to artifacts with a plot and non-plot basis and indicates the contradiction between the elements of fiction in the speech of the presenters and the verifiability of art history knowledge. Finally, the manifestation of meta-ekphrasis is considered from the point of view of comparing works of art within the same type and between different types, critical interpretation of the author and description of ideological, political-critical, social-constructive contexts.

Keywords: art, painting, architecture, ekphrasis, metaekphrasis, podcast, narrative, visuality

For citation: Slobodian E.Yu. "The function of ekphrasis and metaekphrasis in podcasts about plastic arts ." *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 51-61. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-51-61

Проблема полифункциональности экфрасиса нашла отражение в целом кластере академической литературы [Fowler, 1991; Becker, 1995; Bartsch, Elsner, 2007]. Высокая степень теоретической разработанности может быть объяснена символическим статусом экфрасиса как «фундаментальной процедуры в становлении гуманистических знаний и их изобразительных практик» [Rifkin, 2007, p. 72], что, в свою очередь, привело к большой вариативности подходов к концептуализации этого понятия. В определении, предложенном в «Большой российской энциклопедии», под экфрасисом предлагается понимать «описание какого-либо предмета визуальных искусств (живописи, архитектуры, скульптуры) в художественном произведении» [Журбина, б.г.] – и именно это определение считается наиболее современным [Bartsch, Elsner, 2007]. Подобная теоретическая рамка, однако, оказывается серьезно

© Слободян Э.Ю., 2023
Дата поступления: 15.05.2023. Дата одобрения после рецензирования: 19.07.2023. Дата публикации: 30.09.2023.

ISSN 2227-6165

ограниченной в сравнении с древнегреческой риторикой, в которой экфрасис трактовался как «описательная речь, отчетливо являющая глазам то, что она поясняет» (цит. по: [Журбина, б.г.]). С этой позиции к экфрасису может быть причислена любая речь дескриптивного характера. Отсылки к софистическому пониманию экфрасиса найдем и в современных работах, например, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, где к экфрасису отнесены различные дескрипции визуальных объектов с помощью вербальных средств [Yacobi, 1995].

Тот факт, что экфрасис остается важным объектом для дискуссий в рамках современных исследований [Fowler, 1991; Rifkin, 2007], предопределил появление терминологических модификаций, поскольку смысловое содержание изначального понятия оказывается недостаточно полным и точным для исследовательских задач. Например, критикуя аристотелевскую оппозицию «нарратива» и «описания», Дон Фаулер выделяет три нарративных функции экфрасиса: придание истории реалистичности благодаря детальным описаниям зрительных образов, интеграция с нарративом (классическая иллюстрация – повествовательное описание изготовления щита Ахилла), расширение истории дополнительными смыслами, включая имплицитную и эксплицитную реакцию внутреннего наблюдателя и символизм отдельных деталей [Fowler, 1991]. Тамар Якоби подобный описательно-повествовательный экфрасис выделяет в отдельное понятие – нарративный экфрасис, который позволяет «вовлечь визуальный источник в отчетливо литературную игру» [Yacobi, 1995, p. 599].

Еще более новаторским термином мы можем считать метаэкфрасис, вошедший в академический сленг в последние несколько лет. Ольга Воробьева и Татьяна Лунева определяют метаэкфрасис как «эссеистическое представление различных фактов, связанных с произведениями искусства, обсуждение этих фактов и размышление над различными вопросами (например, экзистенциальными, эстетическими, социальными, политическими)» (приводится по: [Lunyova, 2020, p. 38]). Метаэкфрасис, таким образом, – это контекст, в который помещается произведение искусства, включая его интерпретацию, описание отношений с другими художественными артефактами, уточнение политико-идеологической ситуации, сопровождавшей его появление, и реакций современников. Как видим, метаэкфрасис имеет мало общего с описательной природой экфрасиса, и принадлежащие к нему формы высказываний охватывают группы явлений, которым ранее практически не уделялось внимание в рамках экфрастической оптики.

В нашем исследовании, в связи с его спецификой, под экфрасисом будет пониматься описание предметов визуальных искусств, предложенное в подкасте. Нарративный экфрасис мы рассмотрим с точки зрения того, как он реализуется в описаниях произведений пластических видов искусства с сюжетной и бессюжетной основой, и обобщим, в чем может заключаться проблема «нарративизации» искусствоведческого контента. Нас также будут интересовать несколько конкретных аспектов функционирования метаэкфрасиса: сравнение произведений искусства в рамках одного вида и между разными видами, элементы критической искусствоведческой интерпретации, а также уточнение окружающего произведение искусства контекста (идеологического, политико-критического, социально-конструктивного). Исследовательским объектом станут российские подкасты об искусстве, и этот нетипичный выбор (чаще экфрасис рассматривается в контексте литературных произведений) связан с тем, что журналистский аудиоконтент становится все более востребованным с точки зрения полемики вокруг художественных артефактов и расширения круга ее участников. Функциональность экфрастических описаний в подкастах остается слабоизученной, и именно поэтому видится важным провести анализ и обобщение тех задач, которые в устных медиатекстах решаются с помощью экфрасиса и метаэкфрасиса.

Эмпирическую базу исследованияобразуют русскоязычные подкасты о пластических, или пространственных, видах искусства – живописи и архитектуре [Российская академия художеств, б.г.]. Это проекты «Искусство для пацанчиков», “TalkAboutArt”, «Об истории и

ISSN 2227-6165

искусстве. Проект YaAndArt», «У стен есть уши», «Арт и Факты». Подобный фокус объясняется тем, что, с одной стороны, живопись и архитектура как типологически близкие виды искусства отличаются сходными дискурсами в рамках подкастов. С другой стороны, оба вида принадлежат к визуальным искусствам, а, как мы увидели ранее, современное понимание экфрасиса строится на его задаче описания объектов visualarts.

Что же касается выбора конкретных эпизодов, то основным критерием здесь было тематическое соответствие. Отобранные выпуски посвящены четырем деятелям искусств – это австрийский художник-экспрессионист Эгон Шиле, американский художник и продюсер, яркий представитель течения поп-арта Энди Уорхол, британский андерграундный художник Бэнкси, а также русский и советский архитектор, лидер авангардного направления Константин Мельников. Финальный перечень эпизодов представлен ниже.

1а. Ху из Бэнкси, 2021 // Искусство для пацанчиков.

1б. Не только Бэнкси. О чем с нами говорит стрит-арт?, 2022 // Talk About Art.

2а. Энди Уорхол. Дрелла – Дракула и Золушка в одном лице, 2020 // Арт и Факты.

2б. Уорхол: от банок супа до эпохальной личности 20 века, 2023 // Об истории и искусстве.

3а. Loveis… Где искать любовь в искусстве?, 2021 // Talk About Art.

3б. Секси Шиле, 2022 // Искусство для пацанчиков.

4а. Как архитектор Константин Мельников стал известен на весь мир и почему он не подружился с Ле Корбюзье, 2020 // У стен есть уши.

4б. Константин Мельников. Саркофаг Ленина, фурор в Париже, гаражи и забвение, 2023 // Об истории и искусстве.

Отметим, что эпизоды про Уорхола, как и выпуски про Мельникова, посвящены творчеству одного деятеля, в эпизоде «Не только Бэнкси. О чем с нами говорит стрит-арт?» обсуждаются работы нескольких стрит-артистов, включая Бэнкси, а в выпуске «Loveis… Где искать любовь в искусстве?» имя Эгона Шиле упоминается лишь однажды, но тем не менее тематически он сходен с эпизодом «Секси Шиле», так как посвящен проблеме репрезентации любви в искусстве. Это первое ограничение текущего исследования, которое связано с тем, что рынок подкастов об искусстве все еще не настолько широк, чтобы была возможность подобрать хотя бы два полностью тематически идентичных эпизода даже в случае дискуссии об известных деятелях. Этим же объясняется и другое ограничение – разное количество подкастов о живописи и архитектуре в нашей подборке (вторые на рынке представлены менее, чем первые). Наконец, отметим последнее, уже содержательное, ограничение: мы не ставили перед собой задачу сравнить работу экфрастических механизмов в подкастах о живописи и архитектуре (хотя в некоторых частях статьи сопоставление присутствует, т.к. структурно необходимо), равно как и сравнить все эпизоды друг с другом. Нас скорее интересовали различные проявления полифункциональности экфрасиса, и с помощью разнородного эмпирического материала мы смогли найти практическое подтверждение ряду теоретических тезисов.

Экфрасис: компенсация отсутствующей визуальности

Подкаст как медиажанр аудиальной природы ограничивает работу визуальных каналов восприятия, и эта особенность видится критичной в случае подкастов об искусстве. Отметим, что ограниченность визуальной составляющей подкаста уже проблематизировалась ранее. Так, в статье “Serial as Digital Constellation: Fluid Textuality and Semiotic Otherness in the Podcast Narrative” Эллен Мак-Кракен показывает, как работает компенсаторная стратегия экфрасиса, помогающего восполнить визуальный пробел аудионарративов [McCracken, 2018]. Проанализируем, как работает компенсаторная функция экфрасиса в конкретных эпизодах подкастов из нашей выборки.

Экфрасис артефактов, относящихся к живописи и архитектуре, закономерно основывается на описании их визуальных свойств – репрезентация строится таким образом, чтобы вербальное

ISSN 2227-6165

изображение имело сходства с физическим референтом [Becker, 1990; Bartsch, Elsner, 2007]. Так, в эпизоде «Секси Шиле» подкаста «Искусство для пацанчиков» наглядность описаний обеспечивается за счет акцентов на внешности («рыжеволосые девушки») и телесности («вот эти руки сломанные»), позах («с сексуально закинутыми ногами»), предметах одежды моделей, сопровождающихся колористической детализацией («с чулочками, с красными оборками, в этих панталонах кружевных»). В тематически близком эпизоде «Love is…» подкаста "TalkAboutArt" ведущие чаще прибегают к описанию цветовых решений («…а на первом плане мы видим лицо ревнивца. На некоторых версиях оно приобретает такой ярко-зеленый цвет», «нимфа убегает от какого-то летящего человека с синей кожей») и возраста героев полотен («там изображены молодая девушка в современной одежде и старик»).

В целом, как мы видим, в случае подкастов о живописи колористические описания выступают объединяющим фактором с точки зрения экфрасиса: соответствующие примеры найдем в обоих выпусках про Энди Уорхола («с левой стороны – двадцать пять таких портретов в ярких цветах, а справа – такое же количество в черно-белом цвете», «у него был такой странноватый мучнистый цвет лица») и в обоих эпизодах, посвященных стрит-арту («И вот на таком розовом фоне он, значит, берет лицо Джоконды и высвечивает не ее улыбку, а ее глаза», «волонтеры фестиваля покрасили угол здания в ярко-зеленый цвет – так на улице появился первый общественный хромакей»). Так же стабильно часто встречается устная детализация одежды и поз – к уже названным примерам можем добавить иллюстрации из эпизода про Бэнкси подкаста «Искусство для пацанчиков» («очаровательные крыски в образе таких мадам с зонтиком и джентльмена-крысы в котелке» – одежда) и «Love is…» («У яблочного дерева стоит девушка», «За столом сидит молодая девушка» – позы).

Другой способ сопроводить аудиальное описание визуальным компонентом – включить в него длинные перечислительные ряды, которые могут вызвать ассоциативную связь с предметами и явлениями повседневности. Например, с помощью этого приема Екатерина Андреева, ведущая подкаста «Об истории и искусстве», раскрывает метафору смерти в творчестве Энди Уорхола, показывая, что конкретно изображал художник: «Боязнь смерти и увечий Уорхол выражал посредством изображения электрических стульев, самоубийств, аварий, похорон, ядерных взрывов, траура, посмертных портретов». Такой же прием обнаружим и в эпизоде «Love is…», где через перечисления конкретизируются особенности романтизма в живописи: «В 19 веке романтической картиной были никак не розы и не закаты, а все, что представляет какую-то борьбу или трагедию, то есть: кораблекрушения, извержения вулкана, военные сражения в самом разгаре». Вместе с тем «типизация» изображенных объектов может применяться и вне перечислений, как происходит, к примеру, в выпуске «Ху из Бэнкси»: «Бэнкси изобразил на стене возле типичной английской телефонной будки трех шпионов».

В случае подкастов о пластических искусствах, где объектом внимания выступает архитектура, добавляются иные визуальные измерения: пространственность решения, форма и материал. Например, в описании спроектированного Константином Мельниковым павильона «Махорка» в подкасте «У стен есть уши» встретим детализацию формы («киоск или даже три киоска – три в одном») и материала («безумно простые материалы, абсолютно дешевые, то есть дерево и стекло»), а также заявленную кинестетичность («он больше был вверх, больше был по вертикали, нежели по горизонтали»). Сходные черты экфрасиса обнаружим и в другом эпизоде, посвященном творчеству Мельникова, где уточняются размер и материал «Махорки» («павильон-малютка из дерева и стекла») и форма дома Мельникова («это два врезанных цилиндра, которые сверху напоминают цифру 8»).

Примечательно, что в сравнении с описаниями живописных произведений с характерным обилием эпитетов-прилагательных и деталей-существительных, экфрасис архитектурных проектов отличается высокой концентрацией частей речи, тяготеющих к движению: причастий, деепричастий, глаголов. Здесь показательно описание мельниковского павильона на

ISSN 2227-6165

Международной выставке в Париже 1925 года в подкасте «У стен есть уши» («параллелепипед, разрезанный по диагонали лестницей, которая шла наверх, на бельэтаж, спускалась потом вниз, с другой стороны, то есть как бы получалось, что эти две треугольных части, они чуть-чуть раздвинуты друг по отношению к другу»), где в рамках короткого описания содержатся два глагола и два причастия, то есть суммарно четыре маркера движения. В описании дома культуры Русакова в эпизоде «Константин Мельников» эта закономерность повторяется – движение репрезентировано в словах «выпирающие», «отделяться», «образуя» («По проекту три балкона, выпирающие наружу, могли отделяться от главного зала вертикальными ширмами, образуя отдельные аудитории на 180 человек»).

Нарративный экфрасис

Замечание о том, что экфрасис архитектурных объектов в сравнении с живописными более вероятно обладает паттернами движения, справедливо, однако, только для описания как чистого литературного жанра. Если же мы имеем дело с описательно-повествовательным экфрасисом (или, в терминологии Якоби, нарративным экфрасисом [Yacobi, 1995]), то приведенное различие стирается. Прежде чем перейти к разбору конкретных примеров, видится важным оговорить, от чего зависит соотношение «описательности» и «нарративности» экфрасиса живописных произведений искусства.

Превалирующим фактором здесь может оказаться жанр живописи, подвергаемой процедуре экфрасиса – насколько он сюжетен или бессюжетен. Это объясняет, почему в эпизодах «Секси Шиле» и «Love is...», тематически объединенных репрезентацией любви в искусстве, используются разные экфрастические стратегии. Если в первом ведущая сосредотачивается на описаниях полотен Эгона Шиле в жанре портрета – и мы имеем дело с классическим описательным экфрасисом, то во втором мы чаще сталкиваемся с описаниями сюжета картин – нарративным экфрасисом. При этом упомянутые в «Love is...» полотна, как правило, относятся к мифологическим («Весна» Сандро Боттичелли: «То есть если описывать, что мы там видим, то собрались какие-то люди в лесу, три обнаженные девушки танцуют, Венеру не узнать – она одета, рядом идет Флора, цветы разбрасывает...») и бытовым жанрам («Визит поклонника» Герарда Терборха: «Кавалер приходит в комнату, открывает дверь, снимает шляпу, его встречает девушка...»).

Еще одним фактором, влияющим на использование нарративного экфрасиса, может служить искусствоведческая работа ведущих с живописными деталями, и здесь мы возвращаемся к такой функции экфрасиса, как «расширение истории дополнительными смыслами» [Fowler, 1991]. Описание сюжета картины в этом случае выступает контекстом, необходимым для интерпретации. Например, в выпуске «Искусства для пацанчиков» о Бэнкси такой деталью, раскрываемой через сюжет, являются снежинки, которые интерпретируются в оптике экологической повестки («Так вот, в 2019 году на одном из гаражей Уэльса он рисовал мальчишку, который ловит снежинки ртом. <...> Вот если обойти гараж с другой стороны, с угла, то вы увидите, что те самые снежинки на поверку оказываются пеплом из горящего мусорного бака»). В эпизоде «Love is...» ведущие также активно обращаются к отдельным деталям, в частности, объясняя смысл яблони на картине Эдварда Мунка «Ревность» после краткого уточнения ее сюжета («Яблочное дерево тут тоже неслучайно – это отсылка к истории Адама и Евы и грехопадения»).

Наконец, нарративный экфрасис может решать задачу описания не самого произведения искусства, а процесса его изготовления – и эта функция отмечается исследователями уже в гомеровской «Иллиаде», где дано детализированное описание создания щита Ахилла [Becker, 1995; Fowler, 1991]. Интересно, что именно такая реализация нарративного экфрасиса сближает живопись и архитектуру как разные виды пластических искусств – ввиду бессюжетности последней рассмотренные ранее способы проявления повествовательного экфрасиса для нее не характерны.

ISSN 2227-6165

Так, в обоих подкастах, посвященных Энди Уорхолу, предлагается описание хода изготовления произведений в стиле поп-арта. Сравним экфрасис в подкасте «Об истории и искусстве» («Он выбирал какое-то одно изображение, принимал решение, как его кадрировать») и «Арт и Факты» («На шелк наносится фотоэмульсия, засвечивается, и матрица готова. Дальше она прокатывается»). В обоих примерах мы заметим насыщенность экфрасиса действиями, и то же самое можно сказать про описание создания муралов в эпизоде «Не только Бэнкси. О чем с нами говорит стрит-арт?», где используются глаголы «наносятся» и «проецируют»: «росписи-муралы, то есть во всю стену, которые наносятся на торцевые стены домов, зачастую при помощи проектора, который проецирует придуманную заранее картинку на стену». В случае выпусков про архитектуру Мельникова нарративно описывается функциональность проектов и связанный с ней замысел того или иного сооружения, то есть под процессом мы здесь понимаем не строительство какого-то физического объекта, а развитие и реализацию идеи. Проиллюстрировать это наблюдение можно примерами из эпизода подкаста «У стен есть уши», где описывается один из мельниковских гаражей («Он позволяет автомобилям, автобусам въезжать с одной стороны, а выезжать с другой стороны. <…> Соответственно, вот эту ситуацию техническую Мельников абсолютно преодолел архитектурным способом»), и «Об истории и искусстве» с дескрипцией Ново-Сухаревского рынка («Устройство павильонов-киосков позволило торговцам не просто приходить на рынок с товаром на один день, <…> а получить возможность арендовать на какое-то время отдельное небольшое торговое помещение»). Примечательно, что в экфрасисе разных архитектурных проектов используются словоформы глагола «позволить», указывающего на новизну и инновационность решений и содержащего в себе оценочность, а имплицитная реакция – еще одна витальная для нарративного экфрасиса функция [Fowler, 1991]. Она встречается и в подкастах о живописи – например, в выпуске «Не только Бэнкси. О чем с нами говорит стрит-арт?» содержится перцепция ведущей как речевого актора («получается, как правило, очень ярко, красиво, инстаграмно»).

В завершение обзора функционального поля нарративного экфрасиса видится важным обозначить зону проблематизации. В оптике нарративного анализа подкаст об искусстве имеет изначально нон-фикшн природу, но, несмотря на это, в отдельных случаях может тяготеть к жанру фикшн. Так, в эпизоде «Уорхол: от банок супа до эпохальной личности 20 века» описание матери художника с точки зрения построения речевых конструкций имеет сходства со сказочным нарративом: «…она была очень простой женщиной. На ней всегда было длинное крестьянское платье, фартук и платок, да очки в проволочной оправе. Она продавала цветы, которые мастерила из консервных банок и гофрированной бумаги, и вышивала картины». Но если в приведенном фрагменте фикциональность является осмысленным дискурсивным приемом (подкаст «Об истории и искусстве» по жанровой принадлежности является нарративным), то в «Love is» пересказ сюжета картины по мотивам творчества античного поэта Феокрита звучит недостоверно ввиду недостаточно уверенного владения ведущей материалом. Это проявляется в дублировании вводного слова «естественно», не привносящего никакой содержательности, и использовании конструкции «не очень хорошо»: «Купидон держит в руках соты с медом, которые он только что вытащил из дупла дерева. И этим он, естественно, разгневал пчел. И вот эти пчелы, они теперь его атакуют, ему, естественно, от этого не очень хорошо».Подобная особенность нарративного экфрасиса отсылает нас к поднятой в книге “Narratives in Social Science Research” [Czarniawska, 2004] проблеме существования фрейма вымысла в представлении верифицируемого знания, к которому относится и искусствоведческое знание. Это, в свою очередь, намечает конфликт между экфрасисом и научной системой аргументации.

ISSN 2227-6165

Метаэкфрасис: аналогия, интерпретация, контекст

Как мы отмечали в вводной части статьи, метаэкфрасис может включать в себя сравнения произведения искусства с другими художественными артефактами, выходящую за рамки описательности интерпретацию произведения искусства, а также контекстуальный анализ. Проиллюстрируем каждую функцию эмпирическим материалом.

Во-первых, если мы говорим про задачу сопоставления, то сравнения могут происходить в рамках одного вида искусства, как, например, в эпизоде про Эгона Шиле подкаста «Искусство для пацанчиков». Ведущая Настя Четверикова апеллирует к достаточно известной работе Густава Климта «Поцелуй», чтобы облегчить слушателям образное восприятие другой, менее известной, картины – «Кардинал и монахиня» Эгона Шиле («изображены лицо Шиле и его возлюбленной Валли, но вместе с тем это просто вот, просто он копирует буквально работу Климта»). Кроме того, сравнения внутри одного вида искусства помогают определить место произведения, подвергаемого анализу, в ряду аналогичных работ. Иными словами, предлагают понятную слушателю типологию или обобщение. В исследуемых подкастах встретим достаточно много разных примеров, иллюстрирующих данную функцию метаэкфрасиса: «Мона Лиза» Бэнкси помещается в один ряд с «Усатой Джокондой» Марселя Дюшана (выпуск «Ху из Бэнкси» подкаста «Искусство для пацанчиков»), а проблематика работ экспрессиониста Эдварда Мунка в выпуске «Love is...» сопоставляется с эмоциональной составляющей работ мексиканской художницы Фриды Кало («Фрида выносила на поверхность все свои страдания, связанные с изменами ее мужа Диего Риверы. Но Мунка фактически интересовало то же самое»). Аналогичная ситуация складывается и в подкастах об архитектуре, к примеру, в описании дома Мельникова в Кривоарбатском переулке как объекта архитектуры рационализма в подкасте «У стен есть уши»: «Но один раз увидев его, вы уже никогда не забудете его <...> вот это направление архитекторов – в Советской России их называли рационалисты – оно вот как раз о формообразовании <...> и о том, как архитектура влияет на психику человека».

Во-вторых, экфрастическое сопоставление происходит между артефактами разных видов искусства. Объектами для проведения аналогий могут выступать произведения популярной культуры и литературы, и тогда их функция состоит в том, чтобы адаптировать язык разговора об искусстве к запросам широкой аудитории. В частности, в подкасте «Искусство для пацанчиков» упоминается сериал «Симпсоны», в одной из серий которого символически репрезентируется проблематика творчества Бэнкси («Там вы увидите <...> и рабский детский труд в Китае, и там вы увидите эксплуатацию животных и проблемы экологии, вы увидите многочисленных крыс, вы увидите культуру потребления»). В этом же эпизоде встретим отсылку к фильму «Отель “Гранд Будапешт”», на который, по мнению ведущей, похож открытый Бэнкси отель Walled Off в Вифлееме. А в выпуске «Константин Мельников» выполненный архитектором проект саркофага Ленина помещается в сказочный контекст: «получился кристалл с лучистой игрой внутренней цветовой среды, намекавшей сказку о спящей Царевне» (данное сравнение, однако, снова возвращает нас к вопросу фикциональности искусствоведческих подкастов, поскольку саркофаг партийного лидера не мог восприниматься в подобной оптике и как государственный заказ решал конкретные политические задачи).

Переходя теперь к интерпретативной задаче метаэкфрасиса, отметим, что в статье “WhatIsEkphrasisFor?” Саймон Голдхилл проблематизирует экфрасис как способ видения смысла [Goldhill, 2007]. Наличие критического взгляда, в понимании исследователя, служит признаком присутствия в экфрастическом описании искусствоведа, на восприятие которого оказывает влияние его институциональное происхождение (Голдхилл разграничения между экфрасисом и метаэкфрасисом не проводит). Подобный критический настрой воспринимающего субъекта, в свою очередь, «является частью более широкой теоретизации визуального» [ibid, p. 2]. Посмотрим, как это проявляется в метаэкфрастических моделях подкастов.

ISSN 2227-6165

Для начала изучим еще одну стратегию выстраивания сравнительного метаэкфрасиса – она заключается в работе с первоисточником и подтверждает, что мы действительно имеем дело с просветительским искусствоведческим контентом. Для развития этого тезиса обратимся к эпизоду подкаста “TalkAboutArt”, посвященному репрезентации любви в искусстве. Ведущие, дискутируя о значении образа «прекрасной дамы» для гуманистов 16 века, обращаются к примеру Франческо Петрарки («они на самом деле заказывали себе эти портреты и, подобно Петрарке, они разговаривали с этим портретом»), портрет возлюбленной которого, Лауры де Нов, написал Симоне Мартини. В другой части выпуска ведущие проводят анализ картины «Леди из Шалот» художника-прерафаэлита Джона Уильяма Уотерхауса. На полотне героиня запечатлена статично, и динамику повествованию придает описание не непосредственно картины, а той истории, которая легла в ее основу. Речь идет о поэме Альфреда Теннисона «Волшебница Шалот» («…леди Шалот бросает свою работу и убегает из башни, чтобы догнать своего возлюбленного. Но не успевает, заклятье срабатывает, зеркало разбивается, а леди Шалот умирает, так и не доплыв до Ланселота»).Примечательно, что динамичность репрезентации также соответствует поэтике классического экфрасиса, в котором «все предметы на картине надо описать так, как будто они движутся» [Марков, Рубенс в русской…, 2019, с. 155].

Другой вариант конструирования метаэкфрасиса как интерпретации состоит в оценочных комментариях ведущих касательно тех или иных произведений искусства – и именно субъективная манера интерпретации, по замечанию Барч и Эльснера, способствует удержанию внимания того, кому адресуется текст [Bartsch, Elsner, 2007]. В подкасте «Искусство для пацанчиков» дескрипцию работ и творческого пути Эгона Шиле ведущая постоянно дополняет критической интерпретацией. Например, во фрагменте «Сохранился рисунок “Поезда” 1900 года, около 1900 года, вот, где такой детской достаточно еще рукой, но достаточно уже уверенной, нарисован поезд» стиль художника описан с точки зрения сопоставления черт его раннего и зрелого творчества. А во фрагменте «очень классическая работа, четкие архитектурные линии, все прописано, как надо, как вот классический художник» ведущая сопровождает описание искусствоведческим анализом, показывая, какие черты классической живописи мы можем найти в работах Шиле. Аналогичные примеры могут быть обнаружены и в других проектах, в частности, в эпизоде «Энди Уорхол. Дрелла – Дракула и Золушка в одном лице», где предлагается анализ коммерческого успеха сотрудничества Энди Уорхола с Жаном-Мишелем Баскией и Франческо Клименте: «это абсолютно гениальный ход, который делает Уорхола великим среди молодежной культуры, то есть он не остается королем 60-х, а он становится кумиром молодой андеграундной культуры 80-х годов».

Подобное же проявление метаэкфрасиса встретим и в эпизоде про архитектора Мельникова подкаста «У стен есть уши», где восприятие приглашенного эксперта Павла Кузнецова дополнительно фреймируется его институциональной принадлежностью – он является директором Государственного музея Константина и Виктора Мельниковых. Эксперт дает следующее описание зданию «Товарищества на паях автомобильного Московского общества» (ранее – АМО, сегодня известен как Завод имени Лихачева или ЗИЛ): «И если вы посмотрите на здание этой конторы, то – а оно сохранилось до сих пор, находится на 3-ем транспортном кольце – то вы увидите, что это абсолютно классические формы, неоклассика, это никакой не авангард». Он помещает проект в ряд неоклассических и тем самым приглашает слушателя отказаться от стереотипного понимания Мельникова как исключительно архитектора авангарда. В другом эпизоде о Мельникове ведущая Екатерина Андреева также нередко вносит искусствоведческие уточнения, например, поясняя слушателям решаемые советской архитектурой задачи («Почему советская эпоха так сказалась именно на архитектуре? Потому что архитектура первична в искусстве – от нее уже отталкивается скульптура и живопись»).

ISSN 2227-6165

Наконец, в метаэкфрасисе в подкастах об искусстве могут присутствовать элементы идеологии, критики идеологии и социального конструктивизма. Отметим, что идеология может быть описана либо как составляющая самого искусства, либо как составляющая контекста, в котором существует искусство (и тогда мы скорее имеем дело с критикой идеологии) [Metscher, 1979; Wartofsky, 1980]. Эксплицитно выраженные феминистские установки заметны в речи ведущей подкаста «Искусство для пацанчиков» Насти Четвериковой. Экфрастически описывая картину Шиле «Портрет Валли Нойциль» (1912 год), она характеризует ее как «замечательную», отмечая при этом, что на полотне Валли изображена «серьезной такой бизнес-леди». Здесь, с одной стороны, прослеживается одобрение гендерного равенства в вопросе профессионального самовыражения – Валли, как будет отмечено в эпизоде, станет арт-менеджером художника. А с другой, заметна апелляция к нетипичности подобной ситуации, что снова подчеркивает «другость» женщины по отношению к доминирующему статусу мужчины в социальной иерархии.

Вместе с тем, критика идеологии в подкастах о пластических искусствах встречается чаще, чем поиск идеологических подтекстов в самих художественных артефактах. Вероятным объяснением этому может служить желание ведущих «обострить» содержание выпуска, а также подчеркнуть собственную экспертность. В эпизоде «Об истории и искусстве» про Уорхола использована культурологическая оптика, заключающаяся в оценке коммерциализации поп-арта в исследовательском поле («И со временем некоторые критики стали рассматривать коммерциализацию Уорхола как самое блестящее зеркало нашего времени»). Дело в том, что коммодификация сферы культуры, с точки зрения представителей Франкфуртской школы, является прямым негативным следствием влияния капитализма, что проблематизирует вопрос взаимоотношения между рынком искусства и идеологической дискурсивной практикой, в которой оно существует. Эту проблематизацию найдем и в обоих исследуемых эпизодах, посвященных творчеству Бэнкси. В подкасте “Talk About Art” подразумевается отсылка к надзорному капитализму: «Например, напротив камеры слежения, на одном из городских домов, он пишет надпись: “На что ты смотришь?”». Аналогичную отсылку встретим и в выпуске «Ху из Бэнкси»: «Есть аудиальные работы, связанные с прослушкой, с тем, что нам “в уши дуют” там по телеку и в других СМИ. Это замечательная работа “Голос хозяина”».

Иллюстрациями к социально-конструктивному метаэкфрасису могут стать оба эпизода, посвященных архитектору Мельникову, и функция метаэкфрасиса в них близка к той, которую мы выделили для критики идеологии. В эпизоде подкаста «Об истории и искусстве» Екатерина Андреева критикует смену курса в СССР в сторону отказа от конструктивизма («На конструктивизм начались гонения. Мельников-новатор больше был не нужен»). Для усиления эффекта ведущая обращается к цитированию интервью внучки архитектора: «Дедушка дома ходил в старом узбекском халате – привез его из Ташкента, когда проектировал там Дворец Советов. Все это надевалось поверх изношенной рубашки. Брюки были все заплатанные, на ногах у него были какие-то чуни». В эпизоде другого подкаста, «У стен есть уши», для описания особенностей восприятия проекта Мельникова на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже 1925 года Павел Кузнецов использует эпитет «скандальный». А при характеристике реакции французской прессыобращается к формату шутки («Была даже шутка, в одной из газет пущенная, о том, что плотники перепутали чертежи и собрали павильоны вверх ногами») – с целью дополнительно обострить скептическое отношение к СССР, для которого в тот период только начался период дипломатического признания. Эту шутку, между тем, мы также можем интерпретировать с позиции метаэкфрасиса как реакции современников [Lunyova, 2020].

Проведенное исследование показало, что экфрасис действительно обеспечивает визуальность аудиальному жанру подкаста о пластических искусствах. Достичь такого эффекта позволяют описания визуальных свойств художественных артефактов. В случае подкастов о

ISSN 2227-6165

живописи такими свойствами выступают цветовые решения, внешность, позы, одежда – они используются в подкастах вне зависимости от тематики эпизода и репрезентируются с помощью обилия деталей-существительных и эпитетов. При этом содержание выпуска может влиять на включение в экфрасис дополнительных визуальных свойств полотен, например, возраста изображенных персонажей в «Love is...» или телесности в «Секси Шиле». Визуальность архитектурных объектов отличается от живописных, и поэтому в экфрасисе ведущие делают акцент на таких свойствах, как пространственность, форма, материал, а также чаще используют части речи со значением движения, то есть глаголы, причастия и деепричастия.

Нарративный экфрасис в проанализированных подкастах решает несколько задач. Так, нарративно могут описываться сюжеты мифологических и бытовых полотен (в отличие от жанра портретов, для описания которых используется классический экфрасис). С помощью нарративного экфрасиса – а точнее, через раскрытие значения живописных деталей в конкретном сюжете – также воспроизводятся дополнительные смыслы картин. Кроме того, он применяется в описании процесса изготовления арт-объектов, причем как живописных, так и архитектурных. Вместе с тем, несмотря на важную функцию обеспечения динамичности эпизодов, нарративизация разговоров об искусстве имеет существенное ограничение с точки зрения верифицируемости искусствоведческого знания.

Наконец, полифункционален в подкастах о пластических искусствах и метаэкфрасис. Сравнения в рамках одного вида искусства позволяют провести понятную для слушателя аналогию, если объект (или объекты) сопоставления более известен, а отсылки к произведениям популярной культуры и литературы делают язык искусствоведческой дискуссии более простым и понятным. Это не означает, однако, отсутствие научной ценности и новизны подкастов – критические комментарии и обобщения ведущих (которые, к тому же, работают на удержание внимания аудитории) позволяют атрибутировать контент как искусствоведческий. Что же касается такого проявления метаэкфрасиса, как конструирование контекстов, то мы можем отметить, что в выбранных эпизодах присутствуют идеологические, политико-критические, социально-конструктивные маркеры, наличие и количественное соотношение которых зависит от содержания эпизода и тех задач, которые решали авторы через создание и дистрибуцию контента.

ЭПИЗОДЫ ПОДКАСТОВ

1. Как архитектор Константин Мельников стал известен на весь мир и почему он не подружился с Ле Корбюзье // У стен есть уши; [подкаст], 2020. URL: https://clck.ru/34NkWe
2. Константин Мельников. Саркофаг Ленина, фурор в Париже, гаражи и забвение // Об истории и искусстве; [подкаст], 2023. URL: https://clck.ru/34xmh9
3. Не только Бэнкси. О чем с нами говорит стрит-арт? // Talk About Art; [подкаст], 2022. URL: https://clck.ru/34NkPB
4. Секси Шиле // Искусство для пацанчиков; [подкаст], 2022. URL: https://clck.ru/34NkBY
5. Уорхол: от банок супа до эпохальной личности 20 века // Об истории и искусстве; [подкаст], 2023. URL: https://clck.ru/34Nk6o
6. Ху из Бэнкси? // Искусство для пацанчиков; [подкаст], 2021. URL: https://clck.ru/34xmRV
7. Энди Уорхол. Дрелла – Дракула и Золушка в одном лице // Арт и Факты; [подкаст], 2020. URL: https://clck.ru/34xmWa
8. Love is... Где искать любовь в искусстве? // Talk About Art; [подкаст], 2021. URL: https://clck.ru/34xmbF

ИСТОЧНИКИ

1. Виды искусства // Российская академия художеств. Словарь терминов [электронный ресурс]. – URL: https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=21105&let=%D0%92 (дата обращения: 07.05.2023).
2. *Журбина А.В.* Экфрасис // Большая российская энциклопедия [электронный ресурс]. – URL: https://old.bigenc.ru/literature/text/4928123 (дата обращения: 07.05.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Марков А.В.* Рубенс в русской поэзии: от экфрасиса к идеологии и обратно // Literatūra. 2019. Т. 61. № 2. С. 150-161.

2. *Bartsch S., Elsner J.* Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis // Classical Philology. 2007. Vol. 102. № 1. P. 1–6.
3. *Becker A.C.* The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description // The American Journal of Philology. 1990. Vol. 111. №2. P. 139-153.
4. *Becker A.C.* The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis. – Rowman & Littlefield, 1995.
5. *Czarniawska B.* Narratives in Social Science Research. – Thousand Oaks, CA Sage Publications, 2004.
6. *Fowler D.P.* Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis // The Journal of Roman Studies. 1991. Vol. 81. P. 25-35.
7. *Goldhill S.* What Is Ekphrasis For? // Classical Philology. 2007. Vol. 102. № 1. P. 1-19.
8. *Lunyova T.V.* Ekphrasis and metaekphrasis in Julian Barnes's essayistic account of Édouard Manet's paintings of the execution of Emperor Maximilian: a cognitive poetic analysis // Science and Education a New Dimension. 2020. Vol. VIII(72). № 241. P. 37-40.
9. *McCracken E.* Serial as Digital Constellation: Fluid Textuality and Semiotic Otherness in the Podcast Narrative // The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories / Eds. *Dinnen Z., Warhol R.* – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. – P. 187-201.
10. *Metscher T.W.H., Ryan K.* Literature and Art as Ideological Form // New Literary History. 1979. Vol. 11. № 1. P. 21-39.
11. *Rifkin A.* Addressing Ekphrasis: A Prolegomenon to the Next // Classical Philology. 2007. Vol. 102. № 1. P. 72-82.
12. *Wartofsky M.W.* Art, Artworlds, and Ideology // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1980. Vol. 38. № 3. P. 239-247.
13. *Yacobi T.* Pictorial Models and Narrative Ekphrasis // Poetics Today. 1995. Vol. 16. № 4. P. 599-649.

SOURCES

1. "Vidy iskusstva" [Art forms]. *Rossijskaya akademiya hudozhestv. Slovar' terminov (n.d.)* [Russian Academy of Arts. Glossary of terms (n.d.)]. (in Russ.) Retrieved May 7, 2023, from https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=21105&let=%D0%92
2. Zhurbina A.V."Ekfrasis" [Ekphrasis]. *Bol'shaya rossijskaya enciklopediya* [Big Russian Encyclopedia]. (in Russ.). Retrieved May 7, 2023, from https://old.bigenc.ru/literature/text/4928123

REFERENCES

1. Bartsch S., Elsner J. "Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis." *Classical Philology*. 2007. Vol. 102. No 1. P. 1-6.
2. Becker A.C. "The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description." *The American Journal of Philology*. 1990. Vol. 111. №2. P. 139-153.
3. Becker A.C. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis.* Rowman & Littlefield, 1995.
4. Czarniawska B. *Narratives in Social Science Research*. Thousand Oaks, CA Sage Publications, 2004.
5. Fowler D. P. "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis."*The Journal of Roman Studies*. 1991. Vol. 81. P. 25-35.
6. Goldhill S. "What Is Ekphrasis For?" *Classical Philology*. 2007. Vol. 102. No 1. P. 1-19.
7. Lunyova T. V. "Ekphrasis and metaekphrasis in Julian Barnes's essayistic account of Édouard Manet's paintings of the execution of Emperor Maximilian: a cognitive poetic analysis." *Science and Education a New Dimension*. 2020. Vol. VIII(72). No 241. P. 37-40.
8. Markov A. V. "Rubens v russkoj poezii: ot ekfrasisa k ideologii i obratno" [Rubens in Russian Poetry: from Ecfrasis to Ideology and Vice Versa]. Literatūra. 2019. Vol. 61. No 2. P. 150-161. (in Russ.)
9. McCracken E. *Serial as Digital Constellation: Fluid Textuality and Semiotic Otherness in the Podcast Narrative*. The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories. Eds. Dinnen Z., Warhol R. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018. P. 187-201.
10. Metscher T.W.H., Ryan K. "Literature and Art as Ideological Form." *New Literary History*. 1979. Vol. 11. No 1. P. 21-39.
11. Rifkin A. "Addressing Ekphrasis: A Prolegomenon to the Next." *Classical Philology*. 2007. Vol. 102. No 1. P. 72-82.
12. Wartofsky M.W. "Art, Artworlds, and Ideology." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1980. Vol. 38. No 3. P. 239-247.
13. Yacobi T. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis." *Poetics Today*. 1995. Vol. 16. No 4. P. 599-649.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.041+741.5+792.071
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-62-96

Татьяна Евгеньевна Кем
Tatiana Evgenievna Kem
магистрант,
master's student,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
kemtatianaevg@gmail.com

ОБРАЗ САРЫ БЕРНАР ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ ПРЕССЕ 1870-1920 ГОДОВ

THE IMAGE OF SARAH BERNHARDT IN THE FRENCH ILLUSTRATED PRESS OF 1870-1920

Настоящее исследование посвящено отражению образа Сары Бернар, великой французской актрисы второй половины XIX – начала XX вв. Ее живописные, фотографические и скульптурные портреты широко известны и весьма хорошо изучены. Однако иконография ее образа на страницах сатирической иллюстрированной прессы Франции остается малоизвестной. Целью статьи является выявление и анализ устойчивых образов Сары Бернар, выработанных художниками-карикатуристами Третьей Республики, рассмотренных через призму антисемитского дискурса, имевшего место во Франции в то время, и использование художниками принципов зооморфизма в карикатурах. Тщательный отбор наиболее показательных памятников журнальной иллюстрации позволил выявить основные подходы к изображению великой актрисы, а также продемонстрировать особенности публичной и художественной рецепции Сары Бернар. Это сделало возможным выделить такие устойчивые приемы, используемые мастерами при конструировании образа актрисы, как: высмеивание еврейского происхождения Сары Бернар, акцентирование внимания зрителя на ее излишней худобе, зооморфизация ее образа, высмеивание частной, публичной, театральной и творческой жизни актрисы.

Ключевые слова: Сара Бернар, карикатура, французская пресса, fin de siècle, Альфред Ле Пти, иллюстрированные журналы, театр

Для цитирования: *Кем Т.Е.* Образ Сары Бернар во французской иллюстрированной прессе 1870-1920 годов // Артикульт. 2023. №3(51). С. 62-96. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-62-96

This study is devoted to the reflection of the image of Sarah Bernhardt, the greatest French actress of the second half of the 19th - early 20th centuries. Her pictorial, photographic and sculptural portraits are widely known and very well studied. However, the iconography of her image on the pages of the satirical illustrated press in France remains little known. The purpose of the article is to identify and analyze the stable images of Sarah Bernhardt, developed by cartoonists of the Third Republic, viewed through the prism of the anti-Semitic discourse that took place in France at that time, and the use by artists of the principles of zoomorphism in cartoons. Careful selection of the most significant masterpieces of magazine illustration made it possible to identify the main approaches to the image of the great actress, as well as to demonstrate the features of the public and artistic reception of Sarah Bernhardt. This allowed to underline such stable methods in constructing the caricatural image of the actress, as: ridiculing the Jewish origin of Sarah Bernhardt, focusing the viewer's attention on her excessive thinness, zoomorphizing her image, mockering the private, public, theatrical and creative life of the actress.

Keywords: Sarah Bernhardt, caricature, French press, fin de siècle, Alfred Le Petit, illustrated magazines, theater

For citation: Kem T.E. “The image of Sarah Bernhardt in the French illustrated press of 1870-1920.” *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 62-96. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-62-96

1. Постановка проблемы и определение степени научной разработанности темы

Сара Бернар, «Божественная Сара» [Выродова, 2020, с. 73], «Властительница поз и королева жеста!» (Ростан Э. цит. по: [Бломберг, 2010, с. 157]), – актриса, которая стала «первой современной звездой на Западе» [Silverman, 2006] и получила мировое признание, посетив с гастролями пять континентов. Ее скандальная жизнь, актерское дарование, игра на сцене и огромный успех вызывали жаркие споры и находили свое отражение в изобразительном искусстве, в том числе на страницах французских периодических журналов рубежа веков.

© Кем Т.Е., 2023
Дата поступления: 20.06.2023. Дата одобрения после рецензирования: 18.07.2023. Дата публикации: 30.09.2023.

ISSN 2227-6165

Несмотря на то, что в 2023 году исполнилось 100 лет со дня смерти актрисы, ее фигура по-прежнему вызывает интерес: выпускаются спектакли и пьесы (например, «Scènes étrangères ou Sarcey et Sarah Berhnardt» в Студио-театре в Париже, постановка «Bernhardt/Hamlet» в Театре AmericanAirlines в Нью-Йорке, спектакль «Крик лангусты» в Государственном академическом театре им. Евгения Вахтангова в Москве), организуются научные конференции («Paris 1900. Conférence 10. Sarah Bernhardt»), разрабатываются каталоги к выставкам [Silverman, 2006; Cantarutti, Champy-Vinas, Lemoine, 2023], защищаются научные работы [Zembski, 2019], создаются художественные и документальные фильмы («Sarah Bernhardt: Une étoile en plein jour»; «Secrets d'Histoire – Sarah Bernhardt, sa vie, ses folies»). В Западной Европе и США проводятся выставки и конференции, посвященные жизни и творчеству Сары Бернар. Так, в 2002 году в Народном университете Монцы (Италия) состоялась конференция под названием «Сара Бернар. Вечно юная» [Ruocco, 2005], в конце 2005 – начале 2006 годов в Еврейском музее Нью-Йорка прошла выставка «Сара Бернар: Искусство высокой драмы» [Silverman, 2006]. В этом году, к столетию со дня смерти великой актрисы с 14 апреля по 27 августа Музей изобразительного искусства Пти Пале в Париже проводит выставку «Сара Бернар. И женщина создала звезду» [Cantarutti, Champy-Vinas, Lemoine, 2023], в которой представлено около четырехсот работ, прослеживается жизнь и театральная карьера этого «Священного чудовища», как назвал актрису Жан Кокто.

Елена Иосифовна Горфункель, один из ведущих отечественных театроведов, отмечает, что «вероятно, ни одну актрису столько не изображали – в портретах, карикатурах, в сериях фотографий» [Горфункель, 1995, с. 5]. Однако, если живописные изображения Сары Бернар и ее фотографические образы широко известны и относительно неплохо изучены, то карикатуры на великую французскую актрису, которые в изрядном количестве можно обнаружить в иллюстрированных сатирических журналах Франции рубежа XIX – XX вв., исследованы мало. Не без сожаления отметим, что имеющуюся лакуну не восполняет и каталог нынешней выставки в Пти Пале [Cantarutti, Champy-Vinas, Lemoine, 2023], ибо в нем сатирическому образу Сары Бернар уделяется лишь 4 краткие и малосодержательные страницы текста. При этом корпус журналов, в которых карикатурный образ Сары Бернар помещается как на обложку, так и на других полосах, довольно обширный. Он включает в себя, в том числе: «Journal amusant» (1856–1933), «Le Petit Journal illustré» (1863–1944), «Le Grelot» (1871–1903), «La lune rousse» (1876–1879), «Les Hommes d'aujourd'hui» (1878–1899), «Les Hydropathes» (1878–1880; 1884), «La Caricature» (1880–1904)», «Les Contemporains» (1880–1881), «Le Chat noir» (1881–1897), «La Plume» (1889–1914), «Le Théâtre» (1898–1914), «La Rampe» (1899–1937), «L'Assiette Au Beurre» (1901–1912) и некоторые другие.

Рост и разнообразие иллюстрированной продукции во Франции в конце XIX в. стали возможны благодаря, с одной стороны, большому количеству технических новшеств в печати, а с другой, принятию в 1881 году закона о свободе прессы, отменившего цензуру, что вкупе привело к тому, что «иллюстрированный журнал Belle Époque <...> становится художественным горнилом, аккумулирующим огромное количество графических работ ведущих мастеров французского печатного искусства» [Клюшина, 2018, с. 6], таких как Адольф Виллетт, Альбер Робида, Альфред Ле Пти, Андре Жиль, Кабриоль, Леонетто Каппьелло, Каран дАш, Шарль Леандр и других.

Несмотря на значительное количество дошедших до нас графических памятников, опубликованных на страницах журналов, степень их изученности по-прежнему остается очень низкой. До настоящего времени проблема конструирования образа Сары Бернар в иллюстрированной прессе Третьей Республики не вызывала научного интереса в отечественном искусствознании. Специальные работы, посвященные особенностям образа актрисы во французских иллюстрированных периодических изданиях, на русском языке отсутствуют. В связи с этим отечественная историография исследуемой проблемы складывается в основном

ISSN 2227-6165

на основе трудов, посвященных описанию и анализу развития французской журнальной иллюстрации в целом, что позволяет наметить историко-культурные контуры эпохи, которой принадлежала Сара Бернар, и лишь отчасти составить представление о принципах, лежащих в основе ее мифологизированного художественного образа. Среди наиболее значимых работ отметим «Очерки по истории и технике гравюры» [Гасанова, Ливитин, 1987] а также работы, принадлежащие авторству В.Е. Аникеева [Аникеев, 1999], Ю.Я. Герчука [Герчук, 2000], Н.Н. Калитиной [Калитина, 1969], Е.В. Клюшиной [Клюшина, 2018; Клюшина, 2019], Е.С. Левитина [Левитин, 1975].

В связи с ограниченным количеством отечественных трудов, основной историографический корпус составляет иностранная литература. Биографические сведения содержатся в мемуарах самой Бернар со вступительной статьей Е.И. Горфункель [Горфункель, 1995], других книгах авторства Бернар [Бернар, 2013; Bernhardt, 1878], а также литературе таких авторов, как С. Бломберг [Бломберг, 2010], А. Голд, Р. Физдал [Gold, Fizdal, 1991], Ж. Юре [Huret, 1899], К. Жоани [Joannis, 2000], К. Окман [Ockman, 2005], Ж. Ричардсон [Richardson, 1977], К. Скиннер [Skinner, 1968], Л. Вернёй [Verneuil, 1942]. Атмосфера и проблематика парижского общества рассмотрена в работах Э. Мур [Moore, 2012], Р.Томпсона [Tompson, 2012]. Сведения о художниках и развитии жанра карикатуры в конце XIX в. представлены в работах Ж.Гранд-Картере [Grand-Carteret, 1888], А. Бриссона [Brisson, 1900], Ж. Леви [Lévy, 1928], Э. Байарда [Bayard, 1900], Д. Канзла [Kunzle, 1973], М. Брийана [Bryant, 2011]. Иллюстрационный материал присутствует в альбомах А. Ле Пти [Le Petit, 1871], Л. Каппьелло [Cappiello. 1899], номерах французской прессы, размещенных на сайте «Gallica».

При этом системного подхода к анализу графики с изображением Сары Бернар с учетом особенностей иллюстрированной французской прессы предпринято не было, в связи с чем определена цель настоящего исследования, которая одновременно определяет и новизну данной работы, а именно, исследовать образ Сары Бернар через анализ устойчивых (архетипичных) образов, выработанных французской журнальной прессой 1870 – 1920 годов. Как отмечал в 1923 году Ж. Гран-Картере, оценивая корпус графических работ, посвященных Саре Бернар, «невозможно подсчитать, даже обобщенно, количество карикатур, объектом которых она стала в период с 1874 по 1923 год, поскольку это была бы тысяча штук» [Grand-Carteret, 1923]. С выдвинутым утверждением трудно не согласиться, поэтому в настоящем исследовании для достижения поставленной цели был отобран корпус наиболее показательных памятников, которые позволяют выявить основные подходы к изображению Сары Бернар в иллюстрированной прессе Франции и демонстрируют особенности рецепции образа Сары Бернар обществом и художниками. При этом довольно большой объем подобных изображений в прессе других стран – США, Великобритании, Германии, России – оставлен за рамками данного исследования.

Первичный анализ собранных изображений Сары Бернар во французской прессе показал, что их сложно структурировать согласно единому универсальному принципу, так как художники зачастую в одном рисунке использовали сразу комплекс атрибутов, с помощью которых пресса характеризовала образ актрисы. В связи с этим для осуществления всестороннего анализа сатирической иконографии Сары Бернар приходилось проводить перекрестный анализ и вычленять близкие мотивы и формальные решения. С учетом этих допущений в настоящем исследовании комплекс рисунков структурирован согласно выявленным архетипичным признакам: подчеркивание семитских корней и отражение излишней худобы Сары Бернар, использование принципов зооморфизма в конструировании образа, отражение сцен из частной жизни, отражение в иллюстрациях некоторых театральных ролей актрисы.

ISSN 2227-6165

2. Семитские черты и излишняя худоба Сары Бернар, как архетипичные особенности образа актрисы в карикатуре иллюстрированной прессы Франции Третьей Республики

Во Франции конца XIX в. возрастает экономическая, социальная и культурная роль женщины. Одновременно «с начала 1880-х годов ведет отчет история современного антисемитизма» [Бенбасса, 2004, с. 217], который выплеснется в дело Дрейфуса – историю «осуждения в 1890-е годы и последующего оправдания Альфреда Дрейфуса, эльзасского еврея и капитана французского генерального штаба, обвиненного в шпионаже в пользу Германской империи» [Молодяков, 2015]. Сара Бернар, имея семитские корни, «объединилась в крестовом походе с Эмилем Золя за освобождение капитана Дрейфуса» [Ockman, 2005, p. 29]. Кроме того, в конце XIX века во Франции после поражения во франко-прусской войне 1870–1871 годов «националистическая, антисемитская идеология полагалась на гендерные тропы и связывала стереотипы о Новой Женщине и Еврее» [Roberts, 2022, p. 5].

В это время для этнической «француженки-матери» была определена традиционная роль, позволяющая сохранять «нацию нетронутой» и «исключить из этнически определенной нации тех, кого они считали недостаточно французскими» (цит. по: [Synicky, 2012, p. 101]). «Появление “nouvelle femme” <новой женщины – Т.К.> рассматривалось как явный признак ослабления мужественности Франции. Эта новая женщина, как правило, принадлежала к среднему классу и демонстрировала свою самодостаточность, катаясь на велосипедах, получая образование, работая вне дома и, возможно, даже призывая к избирательным правам женщин» [Synicky, 2012, p. 101]. Антисемиты верили, что новые женщины пытаются захватить «исключительно мужские роли» и что «евреи и новые женщины приобретают все большее влияние и власть в Третьей республике» (цит. по: [Synicky, 2012, p. 102]). Даже если еврейские женщины «отказывались от своего еврейства или пытались его скрыть, их все равно продолжали считать еврейками. Когда бы ни шел о них разговор, их происхождение неизменно и многократно упоминалось <…>» [Бенбасса, 2004, с. 207]. При этом «Францию конца девятнадцатого века ни в коем случае нельзя было назвать сугубо антисемитской страной. И все же <…> при всей интеграции и ассимиляции, в евреях не видели полноценных граждан…» [Бенбасса, 2004, с. 222].

Как отмечает Н. Сайники, Сара Бернар являлась самой известной женщиной во Франции конца века [Synicky, 2012, p. 104] и сама намеренно «играла» на своем происхождении. К примеру, актриса сохранила для сцены имя, полученное при рождении, – Сара, хотя могла использовать христианское имя Розина, данное ей при крещении в 1857 году. Но, «что еще хуже, она владела собственными театрами, занималась спортом и ее видели и фотографировали в мужской одежде. Только ненавистная nouvelle femme могла участвовать в таких мужских мероприятиях (цит. по: [Synicky, 2012, p. 104]). Это привело к двойному осуждению Сары Бернар как еврейки и как свободной женщины (цит. по: [Meyer-Plantureux, 2009, p. 29]).

В этом отношении очень показательно так называемое дело Мари Коломбье [Affaire Marie Colombier, 1884]. Мари Коломбье – бывшая сокурсница Сары Бернар по Консерватории, являющейся высшим театральным учебным заведением Парижа [Горфункель, 1995, с. 7], участвовавшая в первом турне актрисы по Америке и затаившая обиду на свою подругу, которая лишила ее славы, оставляя ей только второстепенные роли [Joannis, 2000, с. 145]. В 1883 году Коломбье написала антисемитский роман [Colombier,1883], в котором под именем Сары Барнум вывела образ актрисы с антисемитскими чертами. Фамилия персонажа также не была случайной: «американский цирк Барнум и Бейли был большой достопримечательностью Европы» [Joannis, 2000, с. 144-145]. Коломбье так описывала внешность своей героини: «высокая и стройная, худая до смешного, <…> черты лица были правильными, их линии напоминали, смягчая и утончая, еврейскую маску матери. И все же нельзя сказать, что это лицо было красивым, как и подтвердить его безобразие. <…>

ISSN 2227-6165

Как истинная дочь Израиля, Барнум была грязной» (цит. по: [Meyer-Plantureux, 2009, p. 15-36]). Роман вызвал грандиозный скандал во французском светском обществе и, несмотря на то что был запрещен, оказался невероятно востребованным и претерпел многократные переиздания. Общественный интерес был подогрет не только фигурой самой Сары Бернар, но, в том числе, и своим соответствием антисемитскому дискурсу во французской культуре рассматриваемой эпохи.

Художники-карикатуристы также не могли пройти мимо еврейских корней Бернар. В большинстве карикатур, рассмотренных нами в настоящем исследовании, а также находящихся за его рамками, присутствуют эти архетипичные признаки, а именно: «большеносый профиль актрисы» [Tompson, 2012, p.159], вьющиеся растрепанные волосы и звезда Давида. И они часто сопровождаются критикой другой физиологической особенности актрисы, а именно ее чрезмерной худобы.

К. Отис Скинер указывает, что «в эпоху, когда идеалом женской красоты была румяная Венера с ямочками на щеках и мягкими изгибами, внешность Сары была полной противоположностью. Ее тело было телом чахоточного призрака. Ее лицо, по форме напоминающее лицо молодого фараона, со впалыми щеками, было бесцветным, и она подчеркивала его бледность с помощью белой рисовой пудры» [Skinner, 1968, p. 11]. Н. Сайники добавляет, что «ее <Сару Бернар – Т.К.> критиковали за то, что она «скелетная» и даже за то, что у нее волосы «как у светловолосой негритянки» (цит. по: [Synicky, 2012, p. 111]).

При этом сама Бернар представляла себя «…белокурой, хрупкой и тоненькой, как тростинка, лицо длинное и бледное, глаза голубые, рот немного печальный, и на всем моем существе лежала печать благородства» [Бернар, 1995, с. 166]. Иногда она публично отвечала злословам: «…Мне говорят, что моя худоба эксцентрична, но что мне делать? Я бы предпочла быть одним из тех счастливых людей, которые не слишком толстые и не слишком худые» (цит. по: [Heret, 1889, p. 58]).

Отражая в своем творчестве мнение общества, художники то превращали тело Бернар в зонтик (Альфред Ле Пти «Parapluie pour spectacle» [Doizy, 2006, p. 19-32]), то изображали в виде диаграммы (Le plan general de Sarah Bernhardt, [Ockman, 2005, p. 36]) или корня растения козлобородника (Альфред Ле Пти «Le Salsifis - Sarah Bernhardt» [Ockman, 2005, p. 36]), культивируемого из-за его длинного съедобного корня со сладким вкусом. Широкая востребованность подобного иконографического решения во французской карикатуре позволила Гран-Картере сделать следующее замечание: «Что так легко подается карикатуре, так это ее худоба, общая худоба тела, худоба рук, худоба ног…» [Grand-Carteret, 1923, p. 16]. Отметим, что Сара Бернар, по-видимому, не была против подобной критики и поддерживала общепринятое графическое клише, неоднократно повторяя: «… Я такая тонкая, что не могу промокнуть, ведь я прохожу между струй» [Бернар, 1995, с. 365] или «Первым шагом к признанию явились моя необычная худоба и хрупкое здоровье. Мое имя появилось в эпиграммах и карикатурах, что меня радовало» [Бернар, 2013, с. 92].

Оба эти архетипичных признака художники использовали в том числе в политической карикатуре, когда Бернар изображалась участницей не только театральных подмостков, но и событий общегосударственных, а ее партнерами по карикатурам становились политические деятели. «Что можно сказать, так это то, что все поступки, все факты ее жизни как художника и как женщины были переданы средствами графической сатиры, что благодаря карикатуристам она заняла место в различных областях, и мы можем ее видеть повсеместно, вплоть до рисунков политических», – писала газета «La Rampe» в номере, посвященном памяти великой актрисы [Grand-Carteret, 1923, p. 18]. Подтверждение тому находим на двух обложках журнала «Le Grelot», посвященных изображениям Сары Бернар и Леона Мишеля Гамбетты (французского государственного и политического деятеля, одного из основателей Третьей республики [Черкасов, 2022]).

Рис. 1.
Альфред Ле Пти. Увидимся на войне.
«Le Grelot» от 5 сентября 1880 года.

На рисунке Альфреда Ле Пти для «Le Grelot» от 5 сентября 1880 года, подписанном: «Увидимся на войне» (*рис. 1*), на переднем плане Гамбетта в средневековых латах на тучном теле с копьем в руке. За ним «тощая» фигура Сары Бернар, традиционно одетая в платье, спускающееся подобием юбки-волана до земли, с высоким кружевным воротником и такими же манжетами. К талии актрисы, объемом равной ее же запястью, пристегнута несоразмерно огромная сабля, достающая до пола. В руке Бернар держит знамя с надписью «За всю Францию». Оба персонажа восседают на детских лошадках-качалках. На заднем фоне разнонаправленной штриховкой представлены мельницы, схематично отсылающие к образу немецких солдат в касках.

На лице Сары, изображенном в профиль, традиционно большой еврейский нос. Копна волос еще сильнее увеличивает и так непропорционально большую для «палкоподобного» тела голову. В целом рисунок заключен в середину листа, где верхней границей просматриваются выстроенные в ряд мельницы, а нижней – дуги в основании лошадок.

Ниже рисунка располагается текст, дающий следующее пояснение читателям: «Успех месье Гамбетты у жителей Шербура чрезвычайно взволновал мадемуазель Сару Бернар, которая тоже хотела развернуть знамя мести. В Копенгагене, в Дании, на обеде актеров и журналистов, молодой конкурент председателя Палаты объявил о своем официальном намерении идти на Берлин. Спокойно выслушав восторженные высказывания гостей, она встала и произнесла тост “За всю Францию”» [Rochefort, 1880, p. 1].

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Карикатура иллюстрирует случай, имевший место на обеде в Копенгагене в августе 1880 года, когда накануне отъезда в честь Бернар был дан торжественный ужин. В своих мемуарах актриса так повествовала о произошедшем: «Господин де Фальзен взял слово и в чрезвычайно изысканных выражениях поблагодарил нас за неделю французской культуры, подаренную датчанам. <…> Каково же было изумление присутствующих, когда барон Магнус, посланник Пруссии, поднялся и громогласно провозгласил, обернувшись ко мне: «Я пью за Францию, которая дарит нам столь великих артистов! За Францию, прекрасную Францию, которую мы все горячо любим» <…> Едва минуло десять лет со времени ужасной войны, истерзавшей сердца французов и француженок. <…> Не успел он закончить свое короткое выступление, как я вскочила с места и воскликнула: “Что ж, выпьем за Францию, но только за всю Францию, всю целиком, господин министр Пруссии!”» [Бернар. 1995, с. 434]. Очевидно, что этим тостом Сара Бернар намекала на Эльзас и Лотарингию, отошедшие Пруссии по итогам франко-прусской войны.

Вторая обложка «Le Grelot» с участием тех же персонажей опубликована в журнале от 18 декабря 1881 года. На рисунке Альфреда Ле Пти «Слияние Гамбетты и Сары Бернар» художник изображает Сару в свадебном туалете, с венком и фатой на голове. На подчеркнуто тонкое тело надето платье с высоким воротником и драпировкой ниже колен, характерное для одежды Бернар. Характеризуя особенности его конструкции, Л.С. Дзенски указывает: «такое платье, придававшее ей очень индивидуальную форму, ту форму, которая привнесла новый тип женской грации. Силуэт Сары подчеркивает <…> облегающий фигуру лиф и юбка, которая более плотно облегает ноги, чем бедра и создает видимость окружения ее тела по спирали. <…> Это платье внесло свой вклад в формирование ее уникальной индивидуальности, широко описываемой в прессе или в карикатуре» [Zembski, 2019, p. 101]. Несмотря на то, что линия носа традиционно подчеркивает семитские черты актрисы, в целом лицо Сары можно назвать привлекательными, а образ – романтичным, что дополнительно подчеркивается букетом в руках «невесты». Персонажи и стол максимально приближены к переднему плану, нижний край платья актрисы обрезан границей рисунка, что создает у зрителя иллюзию участия в церемонии.

Рисунок сопровожден следующей подписью: «Мадемуазель, месье, реализация брака, который был необходим между величайшим министром века и величайшей актрисой, <…> это определенно самый счастливый день в моей жизни. Помните, мадам, что Вы должны следовать за этим большим толстяком в любую министерскую берлогу, в которой он поселится. С другой стороны, он обязан Вам и помощью, и защитой, и, если нужно, оплеухой. В случае, если Вы не сможете соблюдать вашу клятву, привязывающую вас друг к другу, не забывайте, что, если бы я мог скрепить ваш союз, я бы знал, как сделать так, чтобы мое маленькое участие восторжествовало над разводом, чтобы разрушить его» [Le Petit, 1881, p. 1].

В своих мемуарах Бернар описывает общение с Гамбеттой так: «Не раз у Жирардена я встречалась с Гамбеттой и с неизменной радостью слушала этого замечательного деятеля. <…> Как-то вечером, после ужина у Жирардена, мы разыграли вместе с ним <Гамбеттой – Т.К.> сцену с доньей Соль из первого действия “Эранани”. И, хотя он не мог сравниться красотой с Муне-Сюлли, он был столь же великолепен в этой сцене» [Бернар, 1995, с. 286]. Смеем предположить, что карикатура в «Le Grelot» иллюстрирует именно этот случай. Донна Соль в исполнении Сары Бернар в первом действии спектакля разыгрывает любовную сцену с Эрнани, а в конце драмы сочетается с ним браком, после чего, вследствие трагических событий, делит с Эрнани кубок с ядом.

На обложке журнала «Le Grelot» от 6 января 1884 года Альфред Ле Пти в карикатуре, подписанной «Отчаянный борец», изображает Сару Бернар в виде тощего боксера в схватке с Жаном Ришпаном. Сара представлена с традиционно длинной челкой на непропорционально большой голове, повернутой в профиль, что позволяет художнику изобразить большой нос.

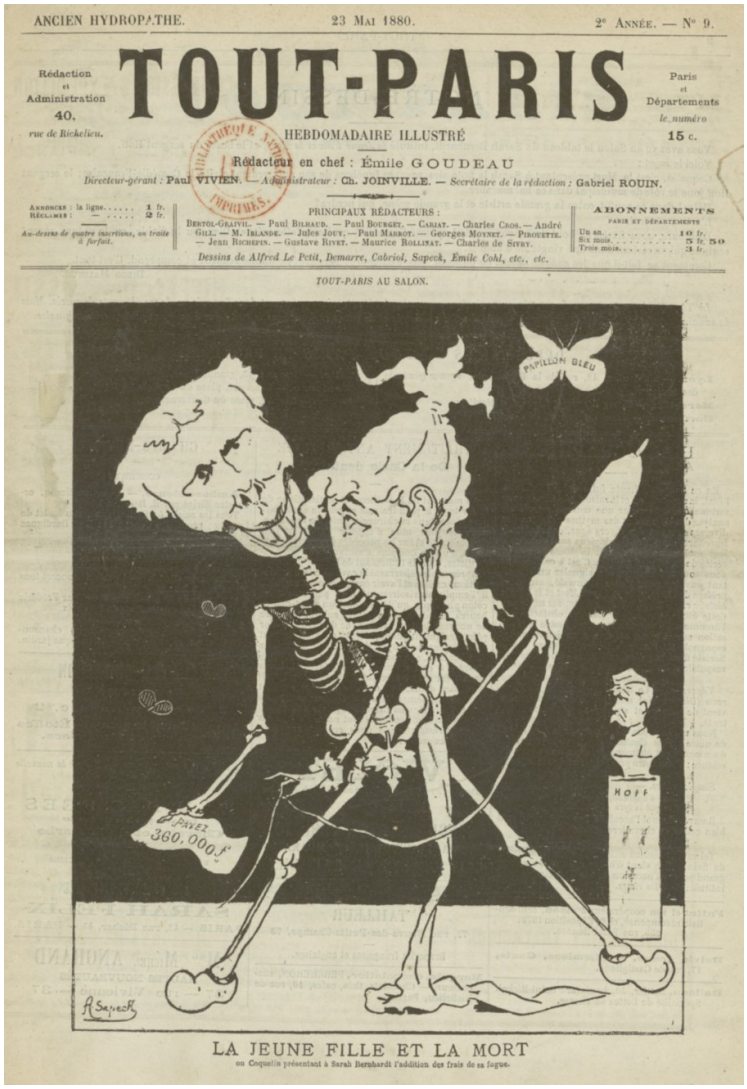
На ней надета верхняя кофта и боксерские перчатки с кружевными манжетами на тонких ручках. На ногах, напоминающих палки, нарисованы панталоны с такой же кружевной отделкой. Актриса стоит в боевой стойке с кулаками за спиной, взгляд направлен вниз на Ришпана. Ее соперник коренаст и мускулист, но в два раза ниже Бернар. На нем боксерские перчатки и трусы, отделанные кружевами. Имена обоих участников схватки указаны около подошв их обуви. Позади Сары изображена гора трупов, над которой на дальнем плане возвышаются две фигуры в изогнутых позах с подписями на плечах: Marais (французский актер, выступавший с Сарой Бернар в пьесах Фру-Фру и Нана Сахиб в конце 1883 г. [Huret, 1899, p. 101-102] и Damala (был мужем Сары Бернар [Skinner, 1967, p. 208]). В центре поверх горы трупов лежат палитра и кисти. Возможно, карикатура иллюстрирует реально произошедшее событие: «В 1883 году пьеса Ришпана “Нана Сахиб” была поставлена в театре Порт Сен-Мартен с Сарой Бернар в роли Дхармы. Согласно рассказу Томпсона, Ришпан был страстно влюблен в Бернар и в последнюю ночь ангажемента, автор сам сыграл роль влюбленного, сделав достоянием общественности свою личную страсть к великой актрисе. Затем бродячая жизнь снова позвала его, он поссорился с Бернар, и уехал на Ньюфаундленд, затем вернулся во Францию на год к своей семье в Марсель» [Shulters, 1911, p. 4].

Считаем необходимым отметить, что Альфред Ле Пти использовал в своем творчестве образ Сары Бернар не только в карикатурах для иллюстрированной прессы, но и в декоративно-прикладном искусстве и инсталляции. Например, одна из тарелок серии «Современники на тарелке» посвящена Саре Бернар в образе растения козлобородника (Музей Карнавале, Париж). Также художник делает инсталляцию, по определению Гийома Дуази, «твердую карикатуру», когда, создавая «скульптурный портрет-шарж Сары Бернар под названием “Зонтик для спектакля” (Collection J. F. Le Petit), Ле Пти использует метлу в качестве прически, и зонт, напоминающий худощавость знаменитой музы. Все держится вертикально на металлической опоре, к которой добавляются различные предметы. Заметим, что эта портретная нагрузка отнюдь не происходит от деформации черт характера <…>. Это радикальное и минималистское выражение личности, основанное на использовании предметов, взятых из повседневной жизни, символизирующих и изображающих физические или психологические черты рассматриваемого персонажа» [Doizy, 2006, с. 19-32].

Альфред Ле Пти был далеко не единственным карикатуристом, который видел объектом своей сатиры худобу Сары Бернар. На обложке «Tout-Paris», служившей приложением к журналу «Les Hydropathes», 23 мая 1880 года (*рис. 2*) была опубликована карикатура Эжена Батая, скрывавшегося за псевдонимом Артура Сапека (французский художник-карикатурист, иллюстратор [Grand-Carteret, 1888, p. 670]). На рисунке изображена Сара Бернар, из-за спины которой выглядывает скелет. Подпись под карикатурой: «Молодая девушка и Смерть. Коклен, предъявляющий Саре Бернар счет за ее побег». Текст подписи, с одной стороны, отсылает зрителя к композиции «Молодая девушка и Смерть», которую актриса представила в Салоне 1878 года [Lagrille, 1923, p. 8], с другой – иллюстрирует случай из жизни Бернар. После неудачной премьеры «Авантюристки», состоявшейся 17 апреля 1880 года, она решила заявить театру «Комеди Франсез» о своем уходе, отправив копию письма в газеты «Le Figaro» и «Le Gallois». Театр подал иск с требованием взыскать триста тысяч франков в качестве возмещения убытков и, кроме того, удержать в пользу «Комеди» причитающиеся ей сорок три тысячи франков [Бернар, 1995, с. 420]. Адвокат актрисы дело проиграл. Пока шло судебное разбирательство, Бернар гастролировала в Лондоне с актерами, которых собрала сама, и имела успех. Однако, как отмечает сама Сара Бернар в своих мемуарах, Коклен (французский актер, работавший в «Комеди Франсез», «Ренессанс», возглавлял театр «Порт-Сен-Мартен») неожиданно заявил, что не сможет выполнить своих обязательств. Этот вероломный удар был подстроен Перреном (был администратором Комеди Франсез с 1871-1885 г. [Joannis, 2000, p. 46]), «который надеялся таким образом повредить моим лондонским гастролям» [Бернар, 1995, с. 427].

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165


ANCIEN HYDROPATHE. 23 Mai 1880. 2e Année. — N° 9.

TOUT-PARIS

Rédaction et Administration 40, rue de Rickelieu. Paris et Départements le numéro 15 c.

HEBDOMADAIRE ILLUSTRÉ

Rédacteur en chef : Émile GOUDEAU

Directeur-gérant : Paul VIVIEN. — Administrateur : Ch. JOINVILLE. — Secrétaire de la rédaction : Gabriel ROUIN.

PRINCIPAUX RÉDACTEURS :
Bertol-Graivil. — Paul Bilhaud. — Paul Bourget. — Cariat. — Charles Cros. — André Gill. — M. Iriande. — Jules Jouy. — Paul Marrot. — Georges Moynet. — Pirouette. — Jean Richepin. — Gustave Rivet. — Maurice Rollinat. — Charles de Sivry.
Dessins de Alfred Le Petit, Demarre, Cabriol, Sapeck, Emile Cohl, etc., etc.

ABONNEMENTS
PARIS ET DÉPARTEMENTS
Un an ..... 10 fr.
Six mois ..... 5 fr. 50
Trois mois ..... 3 fr.

TOUT-PARIS AU SALON.

PAPILLON BLEU

PAYEZ 360,000 f.

HOFF

A. Sapeck

LA JEUNE FILLE ET LA MORT

Рис. 2.
A. Sapeck (Eugène Bataille).
La Jeune Fille et la Mort Tout-Pari
от 01 мая 1880 года.

Сюжет с изображением юной девы в сопровождении Смерти был известен со времен эпохи Возрождения. В XIX в. он был реанимирован в эпоху романтизма и продолжил быть востребованным благодаря усилиям символистов. В данной карикатуре тела у Сары Бернар практически нет, но присутствует имитация платья со всеми характерными атрибутами – высокий воротник, бант, манжеты воланами, подол юбки, спадающий на пол. Непропорционально большая голова в профиль, нос и волосы демонстрируют семитские архетипичные признаки. Смерть, имеющая вместо черепа улыбающуюся маску, держит в костлявой руке записку: «Платите 360 000 франков». Композиционно фигуры образуют диагональный крест, для поддержания формы которого в руки Сары вкладывается веретено, отсылающее к традиции изображать одну из мойр – богинь ночи, управляющих судьбой человека [Гиро, 2001, с. 149], и бабочка в правом верхнем углу, на которой имеется надпись: «синяя бабочка».

Таким образом, художники-карикатуристы выделяли семитские черты лица Сары Бернар, усиливая их подчеркнутой худобой ее тела. Даже уподобляя тело актрисы образу палки, зачастую облачали его в платье, характерное для ее повседневного гардероба.

3. Принципы зооморфизма в конструировании сатирического образа Сары Бернар

Еще один из способов конструирования образа Сары Бернар в карикатуре, – использование принципов зооморфизма, то есть намеренное подчеркивание тех характеристик человека, его нрава, поведения, внешнего вида, физиологических особенностей, которые

напоминают животное [Устуньер, 2004, с. 12]. В XIX в. зооморфные образы активно использовались для репрезентации проблем общества, когда визуальная привлекательность животного, его повадки, легко соотносились с поведением человека и истолковывались в морализаторском ключе, постепенно теряя свое символическое значение и превращаясь лишь в средства художественной выразительности [Храмова, 2015, с. 10]. Зооморфные изображения регулярно использовались в политической карикатуре XIX в. [Hadol, 1870], когда, по выражению А. Галуана, «голова с ярко выраженными чертами прививалась к зооморфному телу» [Galoin, 2006].

Для настоящего исследования были отобраны четыре наиболее показательных памятника печатной графики, в которых карикатурная иконография Сары Бернар обогащается признаками зооморфизма: две работы Андре Жиля, представляющие актрису в образе обезьянки и стрекозы, и два рисунка Альфреда Ле Пти, в которых актриса изображена в виде ласточки и курицы.

Рисунки Андре Жиля (французского мастера карикатурного портрета [Калитина, 1975, с. 215]), опубликованные в «La Lune rousse» от 6 октября 1878 года (*рис. 3*) (всего вышло 159 номеров журнала, где Андре Жиль был единственным иллюстратором [Grand-Carteret, 1888, p. 587]) и «Les Hommes d'aujourd'hui» от 25 октября 1878 года (*рис. 4*) (журнал, в котором все 4 страницы выпуска были посвящены одной личности, с цветным портретом-шаржем на обложке [Grand-Carteret, 1888, p. 582]) имеют схожее формально-стилистическое и иконографическое решение. Они представляют собой монофигурные композиции, построенные с использованием темного, практически черного фона, который постепенно размывается в

Рис. 3.
Андре Жиль. Сара Бернар.
«La lune rousse»
от 6 октября 1878 года.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 4.
Андре Жиль. Сара Бернар.
«Les Hommes d'aujourd'hui»
от 25 октября 1878 года.

нижней части листа, переходя на переднем плане в светлый. В обоих рисунках глубина фона оттеняется либо голубыми бабочками перед лицом Сары-обезьянки, либо светло-голубой полосой млечного пути со звездой над головой Сары-стрекозы. Рисунки также близки друг другу благодаря использованию традиционного для одежды актрисы банта на груди и бантиков на ногах, а также узнаваемому повороту головы в профиль. Среди разнообразных средств художественной выразительности художник значительное внимание уделяет пятну.

На первом из двух рассматриваемых рисунков фигура Бернар-обезьянки имеет S-образный разворот, дополненный круглыми формами. Так, палитра, расположенная в центре композиции, уравновешивается бантом, создающим условный контрапост. Одновременно форма палитры поддерживается округлой маской у Сары Бернар на голове, а также окружностью, которую можно провести от этой маски через инструменты в руке, нижний край палитры и пряди волос. Для тщательной прорисовки каждой детали Жиль применяет тонкую линию. Однако для объемной лепки формы, например, в зоне колен или банта на груди, мастер умело использует возможности белого цвета бумаги. Эти места он оставляет практически без штриховки. Тем не менее на контрасте с многочисленными линиями, обрисовывающими бедра, отсутствие штриховки позволяет достичь удивительного в своей убедительности объема – коленки персонажа начинают остро прорезать пространство листа.

На втором рисунке фигура Сары-стрекозы вписана в диагональный крест, где крылышки и ленты составляют две линии, пересекающиеся в центре банта на груди Бернар, который одновременно является и центром листа.

Нарисованная одежда отражает род занятий Бернар – создание живописных работ и скульптур и выступления на театральной сцене.

ISSN 2227-6165

На первом из рассматриваемых рисунков, по мнению карикатуриста Жоржа Сала – современника Бернар, представлен «огромный карикатурный портрет актрисы мадемуазель Сары Бернар в образе бабуина в брюках, с очень длинным хвостом, с палитрой художника в одной руке и скульптурным зубилом и молотком в другой» [Sala, 1882, p. 296-297]. Также существует другая трактовка данного зооморфного образа Бернар. Например, Кэрол Окман в своем исследовании выдвигает тезис о том, что на этой карикатуре у Сары «выпуклый крючковатый нос и змеевидная фигура, а ее львиные лапы и хвост наводят на мысль о сфинксе» [Ocman, 2005, p. 44]. При этом мнение Жоржа Сала по поводу рабочей одежды, которую Бернар надевала для занятий скульптурой, Окман поддерживает, отдельно выделяя тот факт, что множество профессий Бернар и ее разрушительная сексуальная сила являются злонамеренным сплавом предполагаемых социальных прегрешений Бернар [Ocman, 2005, p. 44].

Предлагая свою авторскую интерпретацию данного зооморфного образа, согласимся с описанием мужского костюма и атрибутов в руках (человеческих). Также отметим, что для Жиля аксессуары, которые принимают на себя функцию атрибутов, обладают важной смысловой ролью его персонажей. Но выскажем предположение, что лапки вместо ног, украшенные бантами, и хвост, спускающийся из-под палитры, относятся к обезьяньим, и могут быть истолкованы как намек на стремление актрисы подражать художникам, то есть «обезьянничать». Кроме того, карикатура, вероятно, отсылает не просто к желанию Сары Бернар соперничать с художниками в выразительности, но и к более простой идее диковатости, дикарства. Тем более маска указывает именно на актерство как основную профессию. Жиль в этой карикатуре иллюстрирует общественное порицание актрисе за ее стремление заниматься живописью и скульптурой. На что та отвечает в мемуарах: «Меня упрекают в том, что я пытаюсь заниматься всем: актерством, скульптурой и живописью; но эти вещи меня забавляют и приносят мне деньги, которые я могу тратить так, как мне нравится» (цит. по: [Heret, 1889, p.58]). Маска, сдвинутая на макушку Бернар, также символизирует «игру» как в актерстве, так в занятиях скульптурой и живописью.

На втором рисунке Сара-стрекоза одета в платье с традиционным для ее одежды длинным клубящимся шлейфом юбки. Она стоит у самого края листа, как на авансцене. Фигура актрисы фронтально освещена и отбрасывает резко контрастную тень, что создает впечатление освещенных театральных подмостков.

Похожие архетипичные признаки при конструировании образа Сары Бернар находим в зооморфных рисунках Альфреда Ле Пти. В творчестве художника есть достаточное количество примеров использования в карикатурах частей растений, цветов и фруктов [Le Petit, 1871], а также создание зооморфных образов путем прикрепления голов персонажей к телам птиц (например тарелка с изображением Гамбетты в серии «Les contemporains dans leur assiette», 1878 год). Один из примеров представлен на обложке журнала «Les Contemporains» № 28 от 9 июня 1881 года, где Альфред Ле Пти создает зооморфный образ Сары Бернар в виде летящей ласточки, несущей на шее мешки с деньгами. Большая голова актрисы, развернутая в профиль, «украшена» семитским носом и традиционной прической Бернар и продолжается маленьким тельцем птички. Диагональ, проходящая от левого верхнего угла через фигуру актрисы, крыло и хвост, позволяет почувствовать движение. Развивающиеся волосы также передают полет. Ласточка летит в голубом небе выше солнца, которое художник помещает в левом нижнем углу. Лицо актрисы нарисовано практически одной линией, и составляет контраст с заштрихованной прической, развивающимися волосами и мешками денег. Граница между человеческими чертами и птичьими проходит по волнистому воротнику, который практически всегда сопровождает одежду Бернар и может быть определен как один из архетипичных признаков образа актрисы.

Рисунок сопровождает четверостишие: «Сара, как ласточки, прилетает на крыльях вместе с маем. Божественная, несмотря на годы, очаровывает молодостью и весной» [Le Petit, 1881, p. 1]. На 2 – 4 полосах журнала имеется статья Фелисьена Шампсо, содержащая некоторые события из биографии Бернар и впечатления автора о них [Champsaur, 1881, p. 2-4].

Другой «птичий» образ Сары Бернар представлен в карикатуре Альфреда Ле Пти, созданной для оформления обложки журнала «Le Grelot» от 31 декабря 1882 года (*рис. 5*). Сара Бернар предстает в образе курицы, несущей «золотые» яйца в корзины, одна из которых подписана «Викторьен Сарду». При построении образа Ле Пти обращается к традиционному профильному изображению актрисы. Это позволяет художнику деформировать нос Бернар, доведя его до формы клюва. Нос в карикатурах Ле Пти – важный художественный элемент, который позволяет выявить индивидуальный характер каждого персонажа. Актриса стоит на птичьих лапках, руки превращены в подобие ободранных крыльев. Худое тело актрисы сильно деформировано и настойчиво отсылает воображение зрителя к образу курицы. При этом, в костюме Сары-курицы присутствуют характерные атрибуты повседневной одежды актрисы: высокий кружевной воротник, глубокий вырез платья, продолжающийся оборками, ювелирные украшения на груди. Фигура актрисы-курицы занимает центральное место на карикатуре, слегка выходя за верхнюю границу рисунка. Диагональ воображаемой ленты конвейера, по которому перемещаются корзины, подчеркивает движение. Лицо, нос, крылья, гребень на голове нарисованы линейно. Для построения объема складок платья, а также волос Бернар и Сарду художник использует штриховку длинными диагональными линиями. С правой стороны листа представлен обрезанный автопортрет художника и автограф.

Sarah Bernhardt-Fédora. -- Victorien Sardou.

Рис. 5.
Альфред Ле Пти.
Курица с золотыми яйцами,
Сара Бернар-Федора. - Викторьен Сарду.
«Le Grelot» от 31 декабря 1882 года.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Сопровождающая рисунок подпись «Курица с золотыми яйцами» отсылает зрителя к репутации Сары Бернар как актрисы, приносящей большой финансовый успех авторам пьес. Подпись под рисунком «Сара Бернар – Федора. – Викторьен Сарду» соответствует дате премьеры спектакля «Федора», которая состоялась в Театре Водевиль 11 декабря 1882 года. Главную роль, в написанной специально для нее пьесе, сыграла Сара Бернар [Perrin, 1883, p. 245]. «Федора <…> стала совместным триумфом как для автора, так и для звезды» [Skinner, 1967, p. 217]. Спектакль претерпел 135 представлений [Delilia, 1891, p. 2].

Применяя методы зооморфизма, художники-карикатуристы продолжали подчеркивать семитские черты Сары Бернар, добавляя к ним ассоциации и усугубляя их через черты животных: обезьянки, стрекозы, ласточки, курицы.

4. Публичная и частная жизнь Сары Бернар в зеркале журнальной иллюстрации

На протяжении всей жизни Сара Бернар окружала себя атмосферой эпатажа. Она привносила творчество не только в сценические образы, но и в повседневность. Дж. Ричардсон по этому поводу замечает: «…она могла свободно вести яркую, эксцентричную личную жизнь. Ее жизненная энергия была безгранична, ее деятельность разнообразна: она была скульптором, критиком, писательницей, театральным менеджером. Она сколачивала состояния, теряла их и зарабатывала еще больше. <…> Она ухаживала за ранеными во время осады Парижа <…> Она поднялась на воздушном шаре во время Парижской выставки 1878 года и проехала по Франции на автомобиле. <…> и со своими восемью фильмами она вступила в эпоху кинематографа. Немногие жизни демонстрировали такое ослепительное разнообразие» [Richardson, 1977, p. 10]. Частная жизнь актрисы представляла большой интерес для широкой аудитории. Публика следила за каждым ее действием, а пресса должна была удовлетворять любопытство зрителей. Ричардсон добавляет: «Неудивительно, что правда и слухи распространяются безостановочно, что Сара стала постоянным сфинксом Парижа, что личная жизнь Сары стала любимой темой в печати и разговорах» [Richardson, 1977, p. 53].

Люис Верней, посещавший Сару Бернар в последние годы ее жизни, приводит цитату из статьи Альбера Мийо, опубликованную в газете «Le Figaro» в начале августа 1878 года: «В Париже и во всех модных кругах только и разговоров, что о поступках и жестах мадемуазель Сары Бернар. <…> Главные редакторы парижских газет забывают обо всем, чтобы сосредоточиться на мадемуазель Саре Бернар и ее недавнем подъеме на воздушном шаре мсье Жиффара. <…> Причина в том, что мадемуазель Сара Бернар – необычная женщина. В ней есть что-то от богини, что-то воздушное и идеальное. Ее стройность – всего лишь результат растворения материи. Она настолько бестелесна, насколько это возможно, – все мечты, весь пар, весь дух. <…> Говорят, что она спит в гробу, что она препарирует собак и кошек, что она одевается как гробовщик, что она создает картины и статуэтки, что она красит волосы в блондинку потому, что ее щеки слишком свежие, чтобы она могла оставаться брюнеткой» [Verneuil, 1942, p. 112-113].

Мы находим иную форму представления образа Сары Бернар в иллюстрированной французской прессе, а именно отображение нескольких отдельных, наиболее известных событий жизни актрисы на одной полосе журнала. Например, на обложке журнала «La Chronique parisienne» (иллюстрированный журнал, выходивший на 8 страницах дважды в месяц, текс статей в котором сопровождался маленькими рисунками-виньетками [Grand-Carteret, 1888, p. 572]) от 5 июня 1881 года Анри Демаром представлены несколько сцен из жизни Сары Бернар. В центре листа на фоне звезды Давида размещен портрет Сары Бернар в трехчетвертном развороте. Нежный, романтичный образ актрисы выделяется на фоне окружающих его карикатур, изображающих сцены из жизни Бернар: полет на воздушном шаре, путешествие на лодке, занятия живописью и скульптурой. Художник располагает на

ISSN 2227-6165

листе исключительно изображения Сары Бернар: восемь образов (включая автопортреты, которые она создает как скульптор и живописец). В центре нижнего ряда актриса, украшенная лавровым венком, стоит на фоне лиры в окружении театральных масок. В ее образе присутствуют практически все архетипичные признаки, характерные для изображения Бернар: худоба, подчеркнуто семитские глаза и нос, эмоционально поднятые руки, от которых по диагонали вниз расходятся лучи, напоминающие крылья летучей мыши.

Еще один пример обращения Анри Демара к личной жизни Сары Бернар находим на третьей полосе журнала «Le Grelot» в номере от 18 февраля 1883 года (*рис. 6*). Художник представил несколько карикатур на Сару Бернар с Луизой Аббема (художницы-портретистки, тесно связанной с театральной средой, которая была подругой Сары Бернар на протяжении пятидесяти лет [Joannis, 2000, p. 163, 165]), в роли художницы, рисующей все эти миниатюры. Общее название «Сара Бернар, некоторые главы ее жизни» объединяет семь сюжетов, которые окружают центральную сцену, где актриса стоит с бокалом шампанского, наступив на спину немецкого солдата на фоне банкетного стола. Подпись «Сара-патриот» отсылает к случаю с тостом «за всю Францию», о котором речь шла выше. Верхняя часть листа имитирует театральный занавес с кистями, как бы открывающий зрителю сцены из жизни великой актрисы. Рисунки объединены попарно: два верхних – каждый на фоне звезды Давида, два средних симметричны, в нижнем – художник применяет частый прием карикатуры: большая голова Аббемы помещена на маленькое тельце, и эта фигура уравновешивается скульптурой Франции слева. В основном карикатуры выполнены в линейной манере. В качестве средства, моделирующего объем, художник использует штриховку и практически не применяет пятно.

Рис. 6.
Анри Демар. Сара Бернар,
некоторые главы ее жизни.
«Le Grelot» от 18 февраля1883 года.

ISSN 2227-6165

Как обычно в карикатурах присутствуют все архетипичные признаки Бернар, связанные с ее семитскими корнями: волнистые волосы, большой нос, размещение актрисы на фоне звезды Давида.

Рассматривая каждую виньетку, видим, что на рисунке в верхнем левом углу на фоне звезды Давида бежит обнаженная актриса. Художник предоставляет зрителю несколько вариантов интерпретации: Бернар бежит по цветку розы, что может быть связано с именем Бернар при крещении – Розина, с другой стороны – лепестки розы, стилизованные под морские волны, нагота и подпись «Рождение Сары», призывает зрителя вспомнить историю рождения Венеры. Нимб над головой Бернар воспринимается как символ эпитета «божественная», а книга в руках актрисы может символизировать одновременно как сотрудничество с авторами пьес, так и собственный писательский опыт Бернар.

Правее актриса летит на воздушном шаре, сидя на стуле и держа в руках перо и книгу под названием «Впечатление стула», автором которой она была [Bernhardt, 1878]. Художник иронизирует над литературными попытками Бернар, а также указывает на склонность актрисы к авантюрам. Подтверждение последнему находим в ее высказывании: «Как счастлива я была в тот миг, когда ощутила невыразимую радость полета» [Бернар, 1995, с. 364].

В правом верхнем углу виньетка «Сара во время войны» иллюстрирует период жизни Бернар, когда она организовала госпиталь в театре Одеон [Бернар, 1995, с. 213-214] в течение франко-прусской войны 1870–1871 годов, свидетельство чему находим в статье Фелисьена Шампсо: «Идет война, идет осада Парижа. Мисс Сара Бернар показала себя в том году восхитительно, как и все женщины Франции. Она организовала медицинский пункт в Одеоне, и там ухаживала за ранеными, проводя рядом с ними три ночи в неделю» [Champsaur, 1878, p. 3]. Ричардсон отмечает, что «в Одеоне у нее было шестьдесят коек, и через ее руки прошли сотни раненых» [Richardson, 1977, p. 40].

Середину листа украшают два рисунка – «Сара художник» и «Сара Скульптор», которые зеркально представляют Бернар в процессе творчества. Она одета в мужской костюм, который надевала в своей мастерской и в котором неоднократно фотографировалась (например, Меландри Ахилль, Мадам Сара Бернар, скульптор бюста Луизы Аббемы, около 1877 г., Париж, частная коллекция; Меландри Ахилль, мадам Сара Бернар, Художница, работающая над женщиной с пальмовыми листьями, около 1877 г. Париж, Музей Карнавале – история Парижа). Клодетт Жоани отмечает, что «рисовать или лепить ей было также необходимо, как выходить на подмостки или руководить труппой актеров. <…> Для занятия скульптурой она арендует мастерскую на улице Клиши и работает с безумным рвением после спектаклей» [Joannis, 2000, p. 155, 158]. Отвечая на непонимание современников, она говорила: «Я хотела все делать – писать, ваять. О я знаю, что у меня таланта нет, но мне просто хотелось попробовать все!» [Ренар, 1998, с. 132]. Отметим, что актриса здесь излишне скромничает, ибо ее скульптура «После бури» (Après la tempête, 1876, National Museum of Womeninthe Arts, Вашингтон,) получает на Салоне 1876 года серебряную медаль [Joannis, 200, p. 160].

В нижнем левом углу на рисунке «Сара, сожалеющая о своей Родине» она изображена с мешками денег, скорее всего после гастролей по Америке. Бернар направляется в сторону скульптуры со знаменем «Франция» и машет, прощаясь, темнокожему персонажу, стоящему на коленях и умоляющему ее остаться.

Пример иллюстраций сцен из жизни Сары Бернар в жанре comic strip опубликован на третьей полосе журнала «Le Chat noir» от 6 мая 1882 года (*рис. 7*). «Le Chat noir» – французский журнал, представляющий интересы Монмартра, в котором композиции рисунков всегда занимали третью страницу [Grand-Carteret, 1888, p. 571]). Comic strip, как новый вид графического искусства, «отличительной чертой которого является последовательность изображений» [Kunzle, 1972, p. 2], начал активно развиваться в XIX в. Нарисованная история

ISSN 2227-6165

Рис. 7.
Адольф Вилетт. Le Chat noir a Félicien Champsaur. «Le Chat noir» от 06 мая 1882 года.

имеет заголовок «Le Chat noir от Фелисьена Шампсо». Сценка строится на основе сопоставления двух персонажей – Сары Бернар и Пьеро. Автор карикатур Адольф Виллетт настолько часто использовал в своих рисунках персонажей комедии дель арте, что это позволило Адольфу Бриссону сделать вывод: «Виллетт и Пьеро – одно и тоже лицо. <…> Он обновляет этот классический тип. Пьеро Виллетта уже не тот зануда, который ворует конфитюр, он любит до смерти и у него легкая душа, его мозг – это апрельское небо, полное перемен: дождь и солнце сменяют друг друга» [Brisson, 1900, p. 139]. Художник лимитирует средства художественной выразительности и сводит их к линейному изображению Сары и первому образу Пьеро, во всех остальных случаях использует сплошную заливку черным цветом. Использование редкой штриховки позволяет обозначить объем. История состоит из восьми эпизодов, разделенных между собой рисунком свечи и гусиного пера.

ISSN 2227-6165

На следующей полосе журнала, под названием «Пьеро разгильдяй в гостях у Дины Самюэль» [A.K., 1882, p. 4], представлены пояснения к рисункам следующего содержания: Фелисьен Шампсо объясняет населению панораму Виллетта, которая содержит этот замечательный предмет: «Дина-Сара-Самуэль-Бернар». Текст помогает читателю понять авторский замысел. На первом рисунке Виллетт изображает Пьеро, читающего книгу «Дина Самюэль» – роман Фелисьена Шампсо, в котором «в образе главной героини Дины Самюэль безошибочно узнаваема была Сара Бернар <...> Шампсо живо изобразил ее такой, какой она предстала перед его героем Патрисом Монкларом» [Richardson, 1977, p. 108]. Затем показан Пьеро, лежащий поверх гроба Дины-Сары. Гроб открывается, Сара, с нимбом над головой и телом только выше пояса восстает из гроба в сиянии лучей. В продолжении действия Сара-Дина делает бюст свиньи (с позирующего Пьеро), рисует картину, музицирует на контрабасе и играет в теннис черепом. Свою иронию автор демонстрирует через эмоции Пьеро: он прикрывает глаза рукой, чтобы не ослепнуть от восставшей из гроба Сары; гордо позирует для бюста; спит, безвольно свисая со стула, позируя для картины; лежит на земле, закрыв уши руками от ее игры на контрабасе; галантно отбивает череп ракеткой; истошно орет, когда Сара тащит его в гроб. Последняя сцена поясняется: «Обратите внимание, господа: Дина-Сара заносит Пьеро в гроб для занятий любовью. Удивление!». В целом сюжетная линия в очередной раз иллюстрирует события частной жизни Бернар. Художник высмеивает стремление актрисы эпатировать окружающих отдыхом в гробу, который стоял у нее в комнате – подтверждение находим на фотографии Ахилля Меландри (Сара Бернар в своем гробу, 1879 год, Париж, библиотека Маргариты-Дюран), а также стремление носить мужскую одежду в мастерской и играть мужские роли в театре. Последний рисунок иронизирует над любвеобильностью Бернар.

Виллетт особое внимание уделяет одежде Бернар. Из гроба вылетает Сара с волнистой линией вместо юбки. Сара-скульптор и Сара-художник одеты в мужской шелковый костюм, в котором Бернар занималась творчеством. На контрабасе играет Сара, одетая в традиционное для нее платье с волнистыми оборками ниже колен. Для игры в пинг-понг черепом актриса носит костюм Гамлета. Сара, утаскивающая Пьеро в гроб, одета в вечернее платье с очень пышными оборками на юбке.

В отличие от ранее описанных примеров, когда на одном журнальном листе художник перечисляет многочисленные эпизоды жизни Бернар, обложка «Le Grelot» от 16 апреля 1882 года (*рис. 8*) представляет пример комиксовой разверстки листа, иллюстрирующий единую историю. Comic strip Альфреда Ле Пти имеет общее название «Замужество парообразной Сары». Фраза «Sarah-vapeur» связана с классической игрой слов во французском языке. Французское слово vapeur, с одной стороны, может переводиться как пар, следовательно – «парообразная Сара». С другой стороны, выражение «à toute vapeur» переводится – на всех парах, полным ходом [Ганшина, 1977, с. 866], то есть делать что-либо стремительно. По-видимому, художник высмеивает скоропалительность свадьбы Сары Бернар и Жака Дамала. Корнелия Скиннер указывает: «Он был на одиннадцать лет моложе ее, красив, как Адонис, дерзок, тщеславен и вообще презренен. <...> он зарекомендовал себя как один из самых печально известных Дон Жуанов» [Skinner, 1967, p. 208].

Рисунок посвящен бракосочетанию Сары Бернар и Жака Дамала, которое произошло 4 апреля 1882 года. «Думая, что это средство удержать своего колеблющегося мужчину, Сара предложила Дамале выйти за него замуж и Дамала согласился» [Skinner, 1967, p. 212]. А поскольку «Сара была римско-католической веры, а Жак Дамала – греко-православной, они не могли получить разрешение ни в Италии, ни во Франции» [Skinner, 1967, p. 213], их брак был оформлен в Лондоне во время перерыва между выступлениями.

Лист поделен на четыре стрипа по два рисунка в каждом. Пространство каждого рисунка четко делится по горизонтали на черный фон в верхней части и белый в нижней.

ISSN 2227-6165

Рис. 8.
Альфред Ле Пти. «Замужество парообразной Сары». «Le Grelot» от 16 апреля 1882 года.

Линейный рисунок оттеняется редкой штриховкой. В каждом рисунке присутствуют или клубы пара-пыли, или их имитация при помощи волос Сары Бернар. Текст под каждым рисунком и точное время, в которое происходит событие, усугубляют иронию автора:

11ч.55. «Сара-Вапер» сидит на диване в позе, в которой ее рисовали художники (например, Жорж Клеран, Портрет Сары Бернар, 1876, холст, масло, 250 x 200 см. Париж, Пти-Пале), и восклицает вдруг: «Как бы мне выйти бы замуж! Феличи, быстро, быстро! Беги, найди мне мужчину или я вынесу себе мозг!»

Полдень. «Мадам, вот первый, которого я нашла, но ему нет и 12 лет». Сара: «Не важно, с учетом того, что мне много лет, это будет засчитано».

12-05. Поезд мчится, развиваются клубы пара и волосы Сары. Путешествие из Марселя в Лондон, где должна состояться свадьба.

ISSN 2227-6165

12-10. Брачующиеся пересекают Париж тройным прыжком, преследуемые сворой репортеров. Художник изображает репортеров газет «Le Figaro» и «L'événement» в виде полусобак, пишущих статьи на бегу.

12-15. Несмотря на нарисованное бурное море, подписью «Прохождение Па-де-Кале вне штормовой погоды» художник подчеркивает отсутствие преград к бракосочетанию. Кит и рыбы скалятся в улыбках.

Полдень-20. Свадебное благословение в Лондоне. Огромная по сравнению с женихом фигура Сары расположена по диагонали, но развивающиеся волосы и спадающая фата, образующие прямой угол, придают рисунку статичность.

12-25. Бог благословил союз молодоженов. Они получают множество поздравлений. Но Сара изображена уже беременной.

12-30. Сара рожает сына, который выглядит в возрасте от 16 до 17 лет, много поздравлений. Увидев его таким большим, она восклицает: «Боже! Как сложно ему было прийти!.. Эта его трость заставила меня так страдать». Учитывая то, что актриса родила своего сына Мориса Бернара в 20 лет (22 декабря 1864 года) [Skinner, 1967, p. 213], последний стрип подчеркивает наличие на момент замужества Бернар взрослого сына, которому было полных 17 лет.

Интересным событием в жизни актрисы было ее членство в клубе «Les Hydropathes». «Клуб “Les Hydropathes” был создан в 1878 году, когда собрались вместе пятеро молодых людей, которых звали Абрам, Эмиль Гудо, Жорж Лоран, Рив и Морис Роллинат, и беседовали об искусстве и красоте... Эти пятеро составляли небольшую художественную академию для искусства. Они хотели основать группу, где будут распространять информацию о своем искусстве» [Lévy, 1928, p. 6].

После Парижской коммуны правительственные круги Франции стали поощрять сферы досуга для среднего класса: путешествия, посещения баров и кафе. Современная культура формировалась вокруг традиций питья, курения и перекусов местной едой. Но там же могла обсуждаться и политика. Поэтому, во избежание проблем, до республиканской либерализации 1880 года гидропаты отвергали любую политическую идеологию. Однако Гудо пришлось иметь дело с жалобами на шум от клуба, мешающий соседям, а также общаться с префектом, который напомнил ему о законе, запрещающем женщинам посещать вечерние мероприятия. На что Гудо ответил, что женщинам придется разрешить посещать мероприятия гидропатов, так как известная актриса Сара Бернар является членом их клуба. Но префект возразил: «О! мадемуазель Сара Бернар – она не женщина, она большой артист... Но вы должны добавить в регламент, что женщины не допускаются в гидропаты» [Trott, 2014, p. 67–70].

Образ Сары-гидропата представлен на обложке журнала «Les Hydropathes» от 5 апреля 1879 года (*рис. 9*). Карикатура выполнена Жоржем Лораном, работавшим с 1879 по 1880 год в журнале «Les Hydropathes» под псевдонимом Кабриоль. Как отмечает Е.В. Клюшина, «именно ему будет принадлежать честь создавать обложки для «Les Hydropathes» на протяжении всего недолгого существования журнала» [Клюшина, 2018, с. 121].

На рисунке актриса изображена по-мужски сидящей на стуле, развернутом спинкой вперед к зрителю. Ее фигура, выполненная в технике линейного рисунка, расположена в центре звезды Давида, которая резко контрастирует с общим черным фоном листа. Несмотря на то, что для своего рисунка Кабриоль избирает редкий для иконографии Сары Бернар фронтальный способ изображения лица, это не мешает художнику подчеркнуть еврейский нос актрисы. По углам литографии в красном цвете представлены атрибуты творчества Бернар, а именно: палитра с кистями и театральная маска вверху, инструменты скульптора и лира с гусиным пером внизу. Эти предметы прямо иллюстрируют стихотворные строки, опубликованные со следующей страницы журнала: «Художник, скульптор, автор (писатель), актриса...». [Cabriol, 1879, p. 2]. Одежда актрисы соответствует содержанию текста статьи

ISSN 2227-6165

Рис. 9.
Кабриоль.
L'hydropathe Сара Бернар.
«Les Hydropathes»
от 5 апреля 1879 года.

Жоржа Лорана под названием «Месье Сара Бернар» [Lorin, 1879, p. 2], размещенному на второй полосе номера. В тексте автор задается вопросом: «знаете ли вы <читатели – Т.К.> месье Сара Бернар, потому, что в гидропаты принимают только мужчин, а Сара Бернар – гидропат, так может ли быть иначе?» и продолжает, описывая Сару Бернар и шарж на обложке журнала, обращаясь к ней в мужском роде: «Он носит ботильоны (потому что у него очень маленькая ступня), ботильоны японские, на каблуках, красивый кружевной галстук и манжеты в том же кружеве. Сара Бернар – скульптор. И сейчас он пробует себя в живописи, и я думаю, в литературе. Он регулярно приходит на сеансы по субботам, которые дают гидропаты… Какой хороший и какой уникальный мальчик! Вот самое смешное в этом деле! Автор группы: «После бури», получивший медаль на прошедшем салоне разве он не советует себе вечером одеться в женский костюм и идти играть трагедию в Театр Франсез и получить признание как актриса и сосьетер…». Ниже под текстом в стихотворной форме другой автор – Кабриоль добавляет: «Красивый маленький приятель в кружевной туфельке… Сара, … из моих стихов я выбиваю – Марш Quand même… Художник, скульптор, писатель, актриса, раба и укротитель капризов, веселый космополит искусства… Салют! Маленькая жемчужина… Великий человек!» [Cabriol, 1879, p. 2]. Фраза «Qand même», примерно означающая «даже несмотря» или «несмотря ни на что», была девизом Сары Бернар [Skinner 1968, p. 17].

Жанр comic strip, применяемый художниками-карикатуристами для отражения образа Сары Бернар, позволял им представить на одной полосе журнала несколько событий из жизни актрисы, а также удовлетворить запрос читателей на освещение ее личной жизни.

ISSN 2227-6165

5. Отражение в карикатурах театральных образов Сары Бернар

В XIX в. театральные кулисы часто были местом, где богатые мужчины-покровители получали доступ к общению с актрисами. Однако сценические достоинства Бернар «затмевали впечатление о двойственной морали, и большинство людей, видевших ее выступления, проникались к ней высочайшим уважением» [Ocman, 2005, p. 129]. Знаменитое высказывание Марка Твена о том, что «есть пять видов актрис: плохие актрисы, прекрасные актрисы, хорошие актрисы, великие актрисы, – и еще есть Сара Бернар» (цит. по: [Ocman. 2005, p. 129]), ставит ее выше всех коллег.

Бернар принадлежала к традиционной театральной школе, выступала на сценах парижских театров Комеди Франсез, Одеон, Жимназ, Ренессанс, организовала собственный театр Сары Бернар [Горфункель, 1995, с. 6-7]. Как отмечает Е. Горфункель, «всего Сара создала более ста тридцати ролей, главным образом из традиционной французской драматургии, но были тут и Шекспир (Корделия, Офелия, Дездемона, Гамлет, Порция). Для нее писали пьесы известные драматурги рубежа веков – В. Сарду, Э.Ростан, Ж. Ришпан, даже англичанин О. Уалд и итальянец Г. д'Ануццо» [Горфункель, 1995, с. 6].

Пресса как воспевала ее театральные успехи, так и злорадствовала над неудачами. Многочисленные статьи часто сопровождались рисунками, литографиями и карикатурами.

Редкий пример образа Сары Бернар в иллюстрированной прессе, более характерный для театральных афиш, представлен цветной литографией Альфонса Мухи. Литография была размещена в журнале «La Plume» (литературно-художественный журнал, основанный Леоном Дешамом, являлся одним из важнейших «малых ревю» Франции эпохи Fin de Siècle [Клюшина, 2019, с. 154]) от 15 декабря 1896 года в качестве анонса к статье Анри Дегрона, посвященной знаменитой актрисе под заголовком «Принцесса Греза». Сама статья и повтор этой литографии в черно-белом варианте были опубликованы в номере «LaPlume» от 1января 1897 года (*рис. 10*) на полосе 17 [Degron, 1897, p. 15-19].

Affiche nouvelle de Mucha, pour *La Plume*.

Рис. 10.
Альфонс Муха. Сара Бернар.
«La Plume» от 1 января 1897 года.

ISSN 2227-6165

Актриса изображена фронтально, лицо размещено в центре круга, вписанного в квадрат. На голове Бернар украшение из драгоценных лилий, созданное Мухой специально для одноименного спектакля. Известна фотография студии Ретлингер, где актриса запечатлена в этом украшении в роли Мелиссинды в спектакле «Принцесса Греза» (1895 год, Париж, Национальная библиотека Франции). Благодаря белому цвету на темно-коричневом фоне лицо актрисы выдвигается вперед на зрителя. Выражение лица величественное, но немного застывшее. Рыжие волосы, извивающиеся прядями, представляют характерную черту и стиля ар-нуво, и стиля Мухи. Писатель Жюль Лемэтр заметил: «Особенно в случае с актрисами внешний вид имеет огромное значение. Небо наделило мадам Сару Бернар исключительными дарованиями: оно сделало ее странной, удивительно стройной и гибкой, а ее худое лицо покрыто тревожной грацией богемы, цыганки, татарки <…> что-то, что заставляет думать о Саломее. <…> Даже в современных краях она сохраняет ту странность, которую придает ей ее элегантная худоба и ее восточный, еврейский тип» (цит. по: [Synicky, 2012, p.97-119, 110-111]).

Композиция первоначально была использована для объявления Дня Сары Бернар, – памятного светского мероприятия, организованного в честь актрисы и состоявшегося 9 декабря 1896 года. Подпись к рисунку «В честь Сары Бернар, ее поклонники и друзья» предшествует общему восторженному настроению статьи: «Сара Бернар! Не вызывает ли это имя в прошлом художественных кругов, – пламя славы, в настоящем – уверенный энтузиазм, а в будущем много лавров! Безжалостная, неутомимая, никогда не колеблющаяся перед никакими жертвами, всегда готовая, всегда пылкая, здесь, как и в четырех сторонах света, она могла израсходовать все свои силы и энергию, развернуть, расточать свои блестящие качества, для этой вещи священной, божественной, почти неопределимой: Искусство!.. Ее жизнь? Беспокойная – но великолепная, естественная, как и она!..» [Degron, 1897, p. 19]. И в конце статьи благодарность актрисе: «И чтобы закончить и подвести итог, я бы сказал о Саре Бернар, используя фразу Барбе д'Оревильи <…>: “Когда мы имеем честь быть самим собой, мы уже не мадемуазель и не мадам. Мы никто, мы объект, заключающий в себе гений! – и Сара, это Сара!..” Скорее для нас, молодых людей, … с уважением, ее поклонники: “Принцессе Грезе”» [Degron, 1897, p. 19].

Совсем иначе представляет зрителю образ актрисы Бернар Леаль да Камара. С помощью шаржа под названием «Каботинки», опубликованного в политическом журнале «L’Assiette au beurre» от 31 января 1903 года, художник иронизирует над семитскими корнями Сары Бернар. Каботинкой – (от французского cabotine) в разговорном языке неодобрительно называли тех, кто проявляет склонность к претенциозности и театральности, к внешнему успеху и блеску [Larusse]. Прибегая к такому сравнению, художник подчеркивает наигранную экзальтированность Сары Бернар, ее стремление перенести театральность в повседневную жизнь. Однако содержательно подпись к рисунку расходится с его иконографическим и семантическим содержанием. В неповторимой авторской манере, выделяющей портретные шаржи да Камара на фоне тех, что создают его коллеги, на основе сочетания ярких цветовых пятен художник выводит профиль Сары Бернар. Он чрезмерно увеличивает нос и акцентирует внимание зрителя на рыжей копне волос, подчеркивая еврейские корни актрисы. Для передачи образа Бернар художнику достаточно сочетания трех цветов: глубокого черного для фона, оранжевого, который на черном превращается в яростно-алый, для волос и губ актрисы и различных оттенков бежевого для кожи лица, зубов и шрифта подписи. Черты лица выполнены линейно, скупо, буквально в три штриха, но и этих ограниченных средств достаточно для подчеркивания излишней эмоциональности образа, когда улыбка – скорее маска, искусственная и чрезмерная. Художнику удается выделить главное качество «карикатурной мимики – моментальность <…> как способ ухватить действие, заменить всеобъемлющее и вечное ситуативным и повседневным. Для карикатуры моментальность была не только жанровой основой, но и показателем качества рисунка» [Васильева, 2012, с. 181].

По-другому эмоциональность актрисы отражена в апрельском номере 1903 года журнала «Le Théâtre» (французский культурный журнал, основанный Мишелем Манзи). На карикатуре Леонетто Каппьелло актриса изображена практически в полный рост. Она стоит в развороте три четверти, с раскинутыми в стороны руками. Эта поза, демонстрирующая повышенную эмоциональность, неоднократно запечатлена фотографами (например, Поль Надар, Сара Бернар в Изейле, 1894 г. Шарантон-ле-Пон, Библиотека наследия и фотографии). Все художественные средства работают на отражение эмоционального состояния актрисы: S-образный изгиб тела, подчеркнутый шарфом, улыбка-гримаса, нарисованная отдельными линиями, кисти рук с широко расставленными пальцами. Рисунок выполнен в традиционном для Каппьелло плакатном стиле, когда на темном фоне крупными пятнами представлены фигура, лицо, волосы Бернар. Цветовая палитра ограничена оттенками коричневого.

Пресса сопровождала все актуальные события в театральной жизни Парижа. Так, в Театре Сары Бернар 25 января 1907 года была поставлена пьеса Мигеля Замакойа «Шуты», где Бернар играла одного из главных героев – шута Рене по прозвищу Болтун. После премьеры в двух номерах «Journal amusant» вышли иллюстрированная статья (в номере от 9 февраля 1907 года) и рисунок Мориса Лурдея (в номере от 23 февраля 1907 года) (*рис. 11*). «Journal amusant» – французский еженедельный сатирический журнал, который был основан карикатуристом, журналистом и издателем Чарльзом Шарлем Филиппоном на замену журнала «Le Journal pour rire» [Gallica]). С точки зрения использованной образности рисунки идентичны: Бернар представлена в костюме шута – в трико и накидке через плечо. В руке она держит жезл с фигуркой клоуна вместо набалдашника.

Рис. 11.
Морис Лурдей.
Сара Бернар в роли Шута.
Театр Сары Бернар. Шуты.
«Journal amusant»
от 23 февраля 1907 года.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Однако в «Journal amusant» рисунок художника под псевдонимом LUC, использованный в качестве одной из иллюстраций к статье «Сара Бернар – Шуты», выполнен в технике наброска мягкими материалами, возможно, углем, широкими длинными штрихами. Карикатура сопровождает текст следующего содержания: «Следует отдать должное мадам Саре Бернар за то, что она изобразила это изысканное сокровище поэзии, а также за то, что наняла для исполнения главной роли эту замечательную артистку, первую во всем мире, и имеющую имя... мадам Сара Бернар. Она исполнила роль паяца самым очаровательным образом, у нас не хватает эпитетов, чтобы достойно похвалить этого замечательного шутника» [Chandelles, 1907, p. 12].

Вторая гравюра в точности повторяет фотографию Патриса Картье – Сара Бернар в пьесе «Les bouffons» (1907 год). Линейно исполненное лицо актрисы оттеняется темными пятнами шутовской шапки, воротника и левого рукава, которые контрастируют со светлой накидкой. Ее объемные складки формируются отдельными крупными линиями различной толщины. Форма драпировки поддерживает дугу, которая начинается от верха шапки до коленей. Вторая дуга значительно меньшего размера начинается от воротника, проходит через плечо до пояса на талии и, продолжаясь через границу костюма и ноги, в целом закручивается в S-образный силуэт.

26 марта 1923 года Сары Бернар не стало. «Весь Париж приходит отдать последнюю дань уважения Великой Саре. В течение нескольких дней пресса посвящает первые страницы похоронам Сары и воспоминаниям о ее карьере» [Joannis, 2000, p. 208]. В числе прочих, два иллюстрированных журнала «La Rampe» (французский иллюстрированный театральный журнал) и «Le Petit Journal illustré» (воскресное иллюстрированное дополнение к ежедневной газете «Le Petit Journal» [Grand-Carteret, 1888, p. 593]) посвятили 8 апреля 1923 года фронтисписы и несколько колонок памяти Сары Бернар.

На обложке журнала «La Rampe» размещена черно-белая графическая копия портрета Бернар, работы Жана Корабёфа (*рис. 12*). Портрет вписан в овал, одежда слегка намечена несколькими штрихами, форма лица и свето-теневой объем лепятся точками, тем же приемом нарисованы волосы, что позволяет художнику имитировать кучерявую прическу. Легкая полуулыбка актрисы и взгляд, направленный в сторону от зрителя, придают образу задумчивости.

В этом же журнале 4 – 22 полосы отданы для публикации ряда статей, посвященных воспоминаниям о жизни и творчестве актрисы, с иллюстрациями в виде фотографий, живописных картин, гравюр, карикатур [Salomon et autre, 1923, p. 4-22]. В частности, большая статья Джона Гран-Картере «Сара через образ. Портреты, карикатуры, безделушки, графические новости» [Grand-Carteret, 1923, p. 16-20] сопровождается карикатурами как французских, так и иностранных художников, которые были ранее опубликованы в других изданиях. Например, карикатура Леонетто Каппьелло «Сара Бернар в Медее» (*рис. 13*), посвящена исполнению Бернар в 1898 годароли Медеи в одноименной драме Катюля Мендеса в Театре Ренессанс [Cantarutti, Champy-Vinas, Lemoine, 2023, p. 237]. В 1899 году карикатура была опубликована в альбоме «Наши актрисы» [Cappiello, 1899, p. 10]. Для создания образа художник использует цветовые пятна коричневого, красного и черного цветов, выделяя изумрудным цветом декор платья. Лицо и руки, цвета бумаги, созданы линейным контуром. Изображение актрисы в профиль позволяет художнику акцентировать внимание на семитском носе и неестественной гримасе.

Еще одна карикатура на Сару Бернар в уже упомянутом номере «La Rampe» – литография Шарля Леандра, подписанная «День Сары Бернар» (*рис. 14*). На сером фоне выделяются несколько белых пятен: луна в центре верхней части листа освещает лицо, плечи, руки и юбку Бернар. Четким резким контуром художник очерчивает фигуру актрисы. Запрокинутая голова и руки передают эмоциональный порыв. «Руки <...>, тщательно прорисованные, заставляют

Рис. 12.
Жан Корабёф.
Копия портрета Сары Бернар.
«La Rampe» от 08 апреля 1923 года.

Рис. 13.
Леонетто Каппьелло. Сара Бернар в Медее.
«La Rampe» от 08 апреля 1923 года.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

La journée de Sarah Bernhardt, *Lithographie de Léandre*

Рис. 14.
Шарль Леандр. День Сары Бернар.
«La Rampe» от 08 апреля 1923 года.

его <Леандра – Т.К.> вникнуть в их собственный характер. Все остальное соединяется, духовно сливается воедино в порыве умелого рисования карандашом. Его мало заботят эффекты окраски, он <...> ищет, как Гольбейн и Энгр, драгоценности контура, гармонию линии, плечо, на манер медальонов, силуэты масок нарисованы тщательно, без лишней заботы о планах» [Bayard, 1900, p. 264-265].

Лунный свет играет самостоятельную важную роль не только в данной линогравюре Леандра, но и в истории, рассказанной самой Сарой Бернар, и являющейся возможным прототипом сюжета этой графической работы. Из мемуаров Бернар мы узнаем о споре, который имел место на репетиции театральной сцены под луной в пьесе Октава Фейе «Сфинкс». Игра Бернар, которую освещала искусственная луна, затмевала игру главной героини спектакля в исполнении Софи Круазетт. Бернар описывает: «Я шла через мост, придерживая кончиками пальцев сползавшую с плеч накидку; мое бледное лицо было искажено страданием, и попавший на него лунный свет производил, по всей вероятности, поразительный, захватывающий эффект» [Бернар, 1995, с. 326]. Администратор Комеди Франсез Перрен решил, что зритель в этой сцене должен смотреть на главный персонаж, в исполнении Круазетт, а не на Бернар, поэтому надо убрать лунный свет с Бернар, с чем Сара согласиться не могла. Не только «из-за всех дверей зала и из-за кулис выглядывали любопытные лица актеров и технических служащих» [Бернар, 1995, с. 326], которые комментировали спор, но и автор пьесы Фейе и администратор Перрен разошлись во мнении по поводу необходимости луны. Репетиция была сорвана. И только по прошествии нескольких дней было принято решение, что луна будет светить обеим актрисам [Бернар, 1995, с. 324-327].

ISSN 2227-6165

Другой журнал, также датированный 8 апреля 2023 года, посвятил памяти Сары Бернар обложку и три статьи на второй полосе. На обложке «Le Petit Journal illustré» размещен портрет «Сара Бернар в одной из своих великолепных ролей» анонимного автора за подписью A.E (*рис. 15*). В центре листа светло-зеленый круг, в который, как в медальон, вписан портрет актрисы. Зритель видит традиционное изображение Бернар в профиль, однако никаких признаков карикатуры нет.

Художник представляет актрису в роли сына Наполеона Бонапарта – герцога Рейхштадтского в драме Эдмона Ростана «Орленок», поставленной в Театре Ренессанс [Cantarutti, Champy-Vinas, Lemoine, 2023, p. 236]. Одухотворенное выражение лица Бернар на фоне расправленного орлиного крыла символизирует родственные отношения герцога Рейхштадтского и Наполеона Бонапарта. В 1804 году, Наполеон, став императором Франции, избрал своим геральдическим символом изображение орла. После смерти герцога Рейхштадтского в 1832 году Виктор Гюго написал стихотворение «Наполеон II», в котором образно назвал юного принца «орлёнком», и это прозвище прижилось. Белоснежный форменный китель, в который одета Бернар, оттеняется зеленым высоким воротником. Эту щегольскую форму для нее разработал молодой французский кутюрье Поль Пуаре [Gold, Fizdal, 1991, p. 287].

12 Pages 12 Pages

Le Petit Journal

illustré

HEBDOMADAIRE
61, rue Lafayette, Paris

PRIX : 0 fr. 30
8 Avril 1923

DÉPÔT LÉGAL

Sarah Bernhardt dans un de ses rôles glorieux

La voix d'or s'est éteinte. La plus grande animatrice de l'art dramatique français recule dans le passé. Celle qui incarna tour à tour les plus émouvantes figures de la scène, Phèdre, Doña Sol ou l'Aiglon — le petit prince aux blonds cheveux, à l'uniforme blanc — vient de mourir.

Рис. 15.
A.E. Сара Бернар в одной из своих великолепных ролей.
«Le Petit Journal illustré» от 08 апреля 1923 года.

ISSN 2227-6165

Премьера «Орлёнка» состоялась 15 марта 1900 года. Сара Бернар, которой тогда уже исполнилось пятьдесят шесть лет, выступала в роли девятнадцатилетнего герцога Рейхштадтского и продолжила исполнять эту роль почти до конца своей жизни. «Премьера была триумфальной. <…> Французы, несмотря на всю шумиху вокруг Прекрасной эпохи и грандиозной выставки того года, были в упадке из-за дела Дрейфуса, постоянно вызывающего беспокойство. И вот их Сара в военной форме произносит речь за речью <…> во славу Франции. Это было патриотично, объединяюще, вдохновляюще. Люди открыто плакали. Овация следовала за овацией. Благодаря “Орленку” Сара стала народной героиней. Все, богатые и бедные, молодые и старые, дрейфусары и антидрейфусары, ходили на спектакль. Тысячи людей купили открытки с ее изображением в этой роли» [Cantarutti, Champy-Vinas, Lemoine, 2023, p. 203]. «В магазинах были выставлены пуговицы и медали с ее профилем. Дети были одеты в копии ее аккуратной белой униформы. <…> Бернар дала двести пятьдесят представлений “Орленка”» [Gold, Fizdal, 1991, p. 288-289].

Размещая на обложке журнала Сару Бернар в одной из самых успешных и патриотичных ролей, «Le Petit Journal illustré» подтверждает ее статус национальной французской актрисы. Текст внизу листа гласит: «Золотой голос умолк. Величайший деятель французской драматургии уходит в прошлое. Та, которая по очереди воплощала в жизнь самых трогательных персонажей сцены: Федру, Донну Соль или Орленка – раскаявшегося принца со светлыми волосами и в белой униформе, только что умерла».

Заключение

Проведенное исследование позволяет определить набор архетипичных образов, с помощью которых художники конструировали иконографию Сары Бернар в иллюстрированной французской прессе. Основными, наиболее часто встречающимися, были чрезмерно большой нос, кучерявые волосы, собранные в прическу с длинной челкой, и звезда Давида. Это подчеркивало семитские корни актрисы. Графики отдавали предпочтение изображению головы Сары Бернар в профиль, часто используя прием, свойственный портретам-шаржам, когда большая голова присоединялась к маленькому корпусу. При этом тело актрисы довольно часто изображалось излишне худым. Однако даже «палкообразное» тело в большинстве случаев было одето в узкое платье с пышной длинной юбкой, струящейся по полу.

Худоба, а также сатирическая интерпретация туалета актрисы также могут быть определены как архетипичные признаки. Костюм в карикатурах на Сару Бернар играет важную смысловую роль. Даже зооморфные фигуры одеты в соответствии с сюжетом, который хотел передать автор: Сара-актриса – в платье, Сара-художник – в мужском костюме. Еще одним архетипичным атрибутом являются мешки денег, отражающие стремление Бернар к финансовому благополучию.

Экзальтированность и повышенная эмоциональность актрисы высмеивались карикатуристами с помощью изображения неестественных гримас и поднятых вверх рук. Стремление перенести театральность в повседневную жизнь и желание Бернар пробовать себя в различных творческих и жизненных ипостасях позволяло художникам сопровождать фигуру актрисы гробами, воздушными шарами, кистями, красками, мольбертами и инструментами скульпторов.

Однако нельзя утверждать, что Бернар была против многочисленных карикатур, выходивших в периодической печати и порою звучащих зло, едко и даже жестоко. Смеем предположить, что, актриса использовала французскую прессу для массовой популяризации своего образа и повышения уровня известности. Архетипичные черты, с помощью которых художники высмеивали ее внешность и отдельные свойства ее характера, а также творческие занятия актрисы, в итоге сложились в самостоятельную систему и

ISSN 2227-6165

выродились во вполне самостоятельный жанр – «карикатуру сарабернардеск» [Cantarutti, Champy-Vinas, Lemoine, 2023, p. 96], в которой главная героиня всегда слишком худая и еврейская, слишком жадная и богатая, слишком творческая и любвеобильная, слишком смелая, активная и успешная.

Подводя итоги, попутно отметим, что настоящее исследование, сосредоточенное исключительно на изучении эстетики образа Сары Бернар во французской прессе, оставляет в стороне богатый иконографический материал, который содержится, к примеру, в иллюстрированных журналах за пределами Третьей Республики. Гастроли актрисы за рубежом, ее эпатажное поведение, ее художественные опыты на протяжении длительного времени вызывали неподдельный интерес как со стороны европейской и американской публики, так и со стороны художников и карикатуристов. В этом смысле трудно не согласиться с высказыванием известного французского поэта и драматурга – современника Бернар Эдмона Ростана: «Мы ожидали, что можно было бы больше сказать, чем мы знали, но совсем не так много! Да, и вот это мы совсем забыли, и это опять что-то еще! <....> Мне кажется, что жизнь мадам Сары Бернар, возможно, станет самым большим чудом девятнадцатого века» [Rostand, 1899, p. 8].

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Сара Берна / Sarah Bernhardt: Une étoile en plein jour (2006, реж. Л. Жауи, Франция), игр.
2. Тайны истории: Сара Бернар – её жизнь, её безумие (2013, группа авторов, Франция), док., седьмой сезон, 7(62) серия.

ПОСТАНОВКИ В ТЕАТРЕ

1. Scènes étrangères ou Sarcey et Sarah Berhnardt à Londres. Studio-Théâtre. Paris (1999. Directeur L.-D. de Lencquesaing; texte T. Crémieux. France). URL: https://data.bnf.fr/en/39494758/scenes_etrangeres_ou_sarcey_et_sarah_berhnardt_a_londres_spectacle_1999/ (дата обращения: 02.06.2023).
2. Bernhardt/Hamlet. American Airlines Theatre. New York (2018. Written T. Rebeck. USA). URL: https://www.broadway.com/shows/bernhardthamlet/ (дата обращения: 02.06.2023).
3. «Крик лангусты» по пьесе Дж. Марелл «Смех лангусты». Государственный академический театр им. Евгения Вахтангова. Москва (2014–2023. постановка М. Цитриняк. Россия) https://vakhtangov.ru/show/krik_langusty/

ИСТОЧНИКИ

1. *Бернар С.* Искусство театра / Перевод *А. Шемаровой*. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2013.
2. *Бернар С.* Моя двойная жизнь: Мемуары / Пер. с фр. *Н. Световидовой, Н. Паниной*. – Санкт-Петербург: Северо-запад, 1995.
3. *Ренар Ж.* Дневник / Под ред. *Н.Н. Глущенковой*; перевод с фр. *Н. Жарковой, Б. Песиса*. – Калининград: Калининградское книжное изд-во ГИПП «Янтарный сказ», 1998.
4. *A.K.* Pierrot Fumiste chez Dinah Samuel // Le Chat noir. 1882. 6 mai. P. 4.
5. *Cabriol.* Chapeau bas! // Les Hydropathes. 1879. 5 avril. P. 2.
6. *Champsaur F.* Sarah Bernhardt // Les Hommes d'aujourd'hui. 1878. 25 octobre. P. 2-4.
7. *Champsaur F.* Sarah Bernhardt // Les Contemporains. 1881. 9 juin. P. 2-4.
8. Chandelles le Moucheur de. Être cour et Jardin // Journal amusant. 1907. 23 février. P. 12.
9. *Degron H.* Princesse Lointaine // La Plume. 1897. 1 janvier Pp. 5-19.
10. *Delilia A.* Le succès au théâtre // Le Figaro. 1891. 23 août. P. 2.
11. Gallica: сайт. – Bibliothèque nationale de France – URL: https://gallica.bnf.fr/accueil/ru/content/accueil-ru?mode=desktop (датаобращения: 02.06.2023).
12. *Grand-Carteret J.* Sarah a travers l'image. Portraits, Caricatures, Bibelots, Actualites graphiques // La Rampe. 1923. 8 avril. P. 16-20.
13. *Lagrille C.* Sarah Bernhardt auteur et sculpteur // La Rampe. 1923. 8 avril. P. 8.
14. Larusse: сайт. – URL: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cabotin/11909 (дата обращения: 02.06.2023).
15. *Le Petit A.* // Les Contemporains. 1881. 9 juin. P. 1.
16. *Le Petit A.* La fusion Gambetta – Sarah Bernhardt // Le Grelot. 1881. 18 décembre. P. 1.
17. *Le Petit A.* // Le Grelot. 1881. 18 décembre. P. 1.
18. *Lorin G.* Monsieur Sarah Bernhardt // Les Hydropathes. 1879. 5 avril. P. 2.
19. *Rochefort H.* S'en vont enguerre... par Alfred Le Petit // Le Grelot. 1880. 5 septembre. P. 1.
20. *Salomon R.* L'adieu de Paris a Sarah Bernhardt // La Rampe. 1923. 8 avril. P. 4-22.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аникеев В.Е.* История французской прессы. 1830-1945. – Москва: Факультет журналистики МГУ, 1999.
2. *Бенбасса Э.* История евреев Франции. Histoire des iuifs de France / Пер. сфр. Г. Мельника. – Москва: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2004.
3. *Бломберг С.* Властительница поз и королева жеста. Сара Бернар. – Герцлия: Исадон, 2010.
4. *Васильева Е.* Характер и маска в фотографии XIX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15 Искусствоведение, 2012. Вып. 4. С. 175-186.
5. *Выродова М.В.* Женщины богемных кругов Парижа в становлении французской театральности «Прекрасной эпохи» // Genesis: исторические исследования. 2020. №2. С. 69-77. DOI: 10.25136/2409-868X.2020.2.32168
6. *Гасанова О.А., Ливитин Е.С.* Очерки по истории и технике гравюры / Гос. музей изобразит. искусств им. А.С. Пушкина. – Москва: Изобразит. Искусство, 1987.
7. *Ганшина К.А.* Французско-русский словарь. – Москва: «Русский язык», 1977.
8. *Герчук Ю.Я.* История графики и искусства книги. – Москва: Аспект Пресс, 2000.
9. *Гиро П.* Краткий словарь античности. – Москва: ОЛМАПРЕСС, 2001.
10. *Горфункель Е.И.* Вокруг Сары Бернар // *Бернар С.* Моя двойная жизнь. Мемуары наизнанку: Мемуары / Пер. с фр. *Н. Световидовой, Н. Паниной.* – Санкт-Петербург: Северо-запад, 1995. – С. 5-18.
11. *Калитина Н.Н.* Карикатурист Андре Жиль // Французский ежегодник 1973: Статьи и материалы по истории Франции. – Москва: Наука, 1975. – С. 212-224.
12. *Калитина Н.Н.* Французская литография. Альбом. – Ленинград: Советский художник, 1969.
13. *Клюшина Е.В.* История иллюстрирования журнала «La Plume» // Искусствознание. 2019. № 4. С. 154-181.
14. *Клюшина Е.В.* Французская журнальная графика конца XIX – начала XX в. (этапы развития, типология, жанры и стилевые направления): диссертация … кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Клюшина Елена Витальевна; науч. рук. Э.М. Глинтерник; Федер. гос. бюджетное образоват. учреждение высш. образования «Санкт-Петербургский гос. ун-т» (СПбГУ). – Санкт-Петербург, 2018.
15. *Левитин Е.С.* Проблема графического языка в европейской гравюре второй половины XIX века // Западноевропейское искусство второй половины XIX века. – Москва: Искусство, 1975. – С. 166-188.
16. *Молодяков В.* Рождение «действия» из «дела Дрейфуса»: Шарль Моррас и создание «Action française» // Вопросы национализма. 2015. № 3 (23). С. 49-62.
17. *Никифорова И.А.* Французская афиша из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина / Автор и составитель каталога *И.А. Никифорова*. – Москва: СканРус, 2011.
18. *Устуньер И.* Зооморфная метафора, характеризующая человека, в русском и турецком языках: автореферат диссертации … канд. филологических наук 10.02.20. – Екатеринбург, 2004.
19. *Храмова М.Н.* Семантика зооморфных образов в современной европейской культуре: автореферат диссертации … канд. культурологии 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2015.
20. *Черкасов П.П.* Гамбетта Леон // Большая Российская Энциклопедия. Электронная версия (2022); Режим доступа: URL. – https://bigenc.ru/c/gambetta-leon-b8ec24 (дата обращения: 02.06.2023).
21. Affaire Marie Colombier. Pièces a conviction. – Paris: En vente chez tous les libraires, 1884.
22. *Bayard E.* La caricature et les caricaturists. – Paris: Delagrave, 1900.
23. *Bernhardt S.* Dans les nua ges: impression' d'une chaise. – Paris: G.Charpentier, 1878.
24. *Brisson A.* Nos Humoristes. Société d'édition artistique. – Paris: Sociéte' d'édition artistique, 1900.
25. *Bryant M.* The world's greatest war cartoonists and caricaturists, 1792-1945. – London: Grub Street, 2011.
26. *Cantarutti St., Champy-Vinas C., Lemoine A.* (Ed.) Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star / Exhibition catalogue. – Paris: Paris Musées, 2023.
27. *Cappiello L.* Nos Actrices Par L. Cappiello. – Paris: Revue Blanche, 1899.
28. *Colombier M.* Les mémoires de Sarah Barnum / Prefact par Paul Bonnetain. – Paris: Chez Tous Tous les Libraires, 1883.
29. *Conti M. A.* Stages of Suffering: Performing Illness in the Late-Nineteenth-Century Theatre. Doctoral Dissertation. Submitted to the Graduate Faculty of The School of Arts and Sciences in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. University of Pittsburgh. 2011.
30. *Cooke S.* George Augustus Sala as an Illustrator. Editor S. Cooke. n.d. URL: https://victorianweb.org/art/illustration/sala/cooke.html (дата обращения: 02.06.2023).
31. *Doizy G.* Alfred Le Petit et la caricature "solide": précurseur des Avant-gardes? // La revue Ridiculosa. 2006. №13. P. 19-32.
32. *Galoin A.* La ménagerie impériale. Histoire par l'image. – mai 2006. URL: https://histoire-image.org/etudes/menagerie-imperiale (дата обращения: 02.06.2023).
33. *Gold A. Fizdal R.* The Divin Sarah. A life of Sarah Bernhardt. – New York: Alfred A. Knopf, 1991.
34. *Grand-Carteret J.* Les mœurs et la caricature en France. – Paris: La Librairie illustrée, 1888.
35. *Hadol P.* La ménagerie impériale, composée des ruminants, amphibies, carnivores, et autres budgétivores qui ont dévoré la France pendant 20 ans. – Paris: Chez Rossignol: Au Bureau de L'eclipse, 1870.
36. *Huret J.* Sarah Bernhardt / Preface by Edmond Rostand. – London: Chapman & Hall, Ltd, 1899.
37. *Joannis C.* Sarah Bernhardt "Reine de l'attitude et princesse des gestes". – Paris: Payot, 2000.
38. *Kunzle D.* The early comic strip; narrative strips and picture stories in the European broadsheet from c. 1450 to 1825. – Berkeley: University of California Press, 1973.

39. *Le Petit A.* Fleurs, fruits & legumes du jour. – Paris: Au bureau de l'eclipse, 1871.
40. *Lévy J.* Les Hydropathes. Prose et vers. – Paris. André Delpeuch. Éditeur, 1928.
41. *Meyer-Plantureux C.* De Rachel à Sarah Bernhardt ou la naissance de l'antisémitisme culturel // Double jeu. 2009. №5. P. 15-36. DOI: https://doi.org/10.4000/doublejeu.1505
42. *Moore M.A.* Sexing Political Culture in the History of France. – Amherst, NY: Cambria Press, 2012.
43. *Ockman C., Silver K.E.* Sarah Bernhardt. The art of high drama. Jewish Museum. – New York: Yale University Press. New Haven, 2005.
44. Paris 1900. Conférence 10. Sarah Bernhardt. Comité d'histoire de la Ville. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p3n2RK_sYLs (дата обращения: 02.06.2023) – Текст: электронный.
45. *Perrin E.* Les Annales du théâtre et de la musique, 1882. – Paris: Charpentier, 1883.
46. *Richardson J.* Sarah Bernhardt and her world. – New York: Putnam, 1977.
47. *Roberts M.L.* Distruptive Acts: The new Woman in Fin de Siecle France. – Chicago: The University of Chicago Press, 2022.
48. *Ruocco D.* Sarah Bernhardt: Conferenza tenuta nel 2002 all'Università Popolaredi Monza con il titolo Sarah Bernhardt, L'eterna giovane: AMLETO. 22 ottobre 2005. 8 p. URL: https://www.amleto.info/2005/10/sarah-bernhardt.html (датаобращения: 02.06.2023).
49. *Sala G.A.* Paris Herself Again in 1878-9. – London: Vizetelly; New York: Scribner and Welford, 1882.
50. *Shulters J. R.* Romanticism versus realism in the works of Jean Richepin. Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of arts in French. In the Graduate school of the University of Illinois, 1911.
51. *Silverman W. Z.* Exhibition Review of "Sarah Bernhardt: The Art of High Drama" // Sarah Bernhardt: The Art of High Drama The Jewish Museum, New York City (2 December 2005 - 2 April 2006). – New York/New Haven and London: The Jewish Museum/ Yale University Press, 2005.
52. *Skinner K.O.* Madam Sarah. – New York: Dell Publishing Co., 1968.
53. *Synicky N.* Strong French Heroine or Pious Maiden. Sarah Bernhardt as Joan of Arc // Alison M. Moore. Sexing Political Culture in the History of France. – Amherst, NY: Cambria Press, 2012.
54. *Tompson R.* Art of the actual. Naturalism and style in early third republic France, 1880-1900. – New Haven/London: Yale University Press, 2012.
55. *Trott A.M.* The Cercle des Hydropathes: A Critical Re-evaluation of a Liberal Culture in the Early Third Republic. Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. Royal Holloway, University of London. Department of Media Arts, 2014.
56. *Verneuil L.* The fabulous life of Sarah Bernhardt / Translated from the French by *Ernest Boyd.* – New York, London: Harper & Brothers publishers, 1942.
57. *Zembski L.C.* Self-fashioning and Performance in the Autobiographical Work of Sand, Bernhardt and Colette. Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. The University of Texas at Austin. – december 2019.

SOURCES

1. A.K. "Pierrot Fumiste chez Dinah Samuel."*Le Chat noir*. 6 mai 1882. P. 4.
2. Bernar S. *Iskusstvo teatra* [Theater art] *Perevod A. Shemarovoj*.St. Petersburg, Izdatel'stvo "Lan'", Izdatel'stvo "Planeta muzyki", 2013. (in Russ.)
3. Bernar S. *Moja dvojnaja zhizn': Memuary* [My Double Life: A Memoir]. Per. s fr. N. Svetovidovoj, N.Paninoj.St. Petersburg, Severo-zapad, 1995.(in Russ.)
4. Cabriol. "Chapeau bas!" *Les Hydropathes*, 5 avril 1879, P. 2.
5. Champsaur F."Sarah Bernhardt."*Les Hommes d'aujourd'hui*. 25octobre 1878. P. 2-4.
6. Champsaur F. "Sarah Bernhardt." *Les Contemporains*. 9 juin (№ 28). 1881, P. 2-4.
7. "Chandelles le Moucheur de. Être cour et Jardin." *Journal amusant*. 23 février 1907, P. 12.
8. Degron H. "Princesse Lointaine." *La Plume*. 1 janvier 1897. P. 1519.
9. Delilia A. "Le succès au théâtre." *Le Figaro*. 23 août 1891. P. 2.
10. *Gallica: sajt*. Bibliothèque nationale de France. URL: https://gallica.bnf.fr/accueil/ru/content/accueil-ru?mode=desktop (date of access: 02.06.2023).
11. Grand-Carteret J. "Sarah a travers l'image. Portraits, Caricatures, Bibelots, Actualites graphiques." *La Rampe*. 8 avril 1923. P. 16-20.
12. Lagrille C. "Sarah Bernhardt auteur et sculpteur." *La Rampe*, 8 avril 1923. P. 8.
13. *Larusse*. URL: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cabotin/11909(access: 02.06.2023).
14. Le Petit A. *Les Contemporains,* no 28, 9 juin 1881. P. 1.
15. Le Petit A. *Le Grelot*. 1881, 18 décembre. P. 1.
16. Le Petit A. "La fusion Gambetta – Sarah Bernhardt." *Le Grelot*. 18 décembre 1881. P. 1.
17. Lorin G. "Monsieur Sarah Bernhardt." *Les Hydropathes*. 5 avril 1879. P. 2.
18. Renar Zh. *Dnevnik* [Diary]. Pod red. N.N. Glushhenkovoj. Perevod s fr. N. Zharkovoj, B. Pesisa. Kaliningrad, Kaliningradskoe knizhnoe izdatelstvo GIPP "Jantarnyj skaz", 1998. (in Russ.)
19. Rochefort H. "S'en vont enguerre... par Alfred Le Petit." *Le Grelot*. 5 septembre 1880. P. 1.
20. Salomon R. "L'adieu de Paris a Sarah Bernhardt." *La Rampe*. 8 avril 1923. P. 4-22.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

REFERENCES

1. *Affaire Marie Colombier. Pièces a conviction*. Paris, En vente chez tous les libraires, 1884.
2. Anikeev V.E. *Istorija francuzskoj pressy. 1830-1945* [History of the French press. 1830-1945]. Moscow, Fakul'tet zhurnalistiki MGU, 1999. (in Russ.)
3. Bayard E. *La caricature et les caricaturists*. Paris, Delagrave, 1900.
4. Benbassa Je. *Istorija evreev Francii*. [History of the Jews of France]. Per. s fr. G. Mel'nika. Moscow, Mosty kul'tury; Ierusalim, Gesharim, 2004. (in Russ.)
5. Bernhardt S. *Dans les nua ges: impression' d'une chaise*. Paris, G.Charpentier, 1878.
6. Blomberg S. *Vlastitel'nica poz i koroleva zhesta. Sara Bernar* [Ruler of poses and queen of gesture. Sarah Bernard]. Gerclija, Isadon, 2010. (in Russ.)
7. Brisson A. *Nos Humoristes. Société d'édition artistique*. Paris, Sociéte' d'édition artistique, 1900.
8. Bryant M. *The world's greatest war cartoonists and caricaturists, 1792-1945*. London, Grub Street, 2011.
9. Cantarutti St., Champy-Vinas C., Lemoine A. (Ed.) *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star. Exhibition catalogue*. Paris, Paris Musées, 2023.
10. Cappiello L. *Nos Actrices Par L. Cappiello*. Paris, Revue Blanche, 1899.
11. Cherkasov P.P. "Gambetta Leon" [Gambetta Leon]. *Bol'shaja Rossijskaja Jenciklopedija* [Great Russian Encyclopedia]. Jelektronnaja versija (2022). URL: https://bigenc.ru/c/gambetta-leon-b8ec24 (date of access: 02.06.2023). (in Russ.)
12. Colombier M. *Les mémoires de Sarah Barnum*. Prefact par Paul Bonnetain. Paris, Chez Tous Tous les Libraires, 1883.
13. Conti M. A. *Stages of Suffering: Performing Illness in the Late-Nineteenth-Century Theatre*. Doctoral Dissertation. Submitted to the Graduate Faculty of The School of Arts and Sciences in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. University of Pittsburgh, 2011.
14. Cooke S. *George Augustus Sala as an Illustrator*. Editor S. Cooke. n.d. URL: https://victorianweb.org/art/illustration/sala/cooke.html (date of access: 02.06.2023).
15. Doizy G. "Alfred Le Petit et la caricature "solide": précurseur des Avant-gardes?" *La revue Ridiculosa*. 2006. No 13. P. 19-32.
16. Galoin A. *La ménagerie impériale. Histoire par l'image*. mai 2006. URL: https://histoire-image.org/etudes/menagerie-imperiale (date of access: 02.06.2023).
17. Ganshina K.A. *Francuzsko-russkij slovar'* [French-Russian Dictionary]. Moscow, "Russkij jazyk", 1977. (in Russ.)
18. Gasanova O.A., Livitin E.S. *Ocherki po istorii i tehnike gravjury* [Essays on the history and technique of engraving]. Avtory teksta i sostaviteli O.A. Gasanova, E.S. Livitin. Gos. muzej izobrazit. iskusstv im. A.S. Pushkina, Moscow, Izobrazit. Iskusstvo, 1987. (in Russ.)
19. Gerchuk Ju. Ja. *Istorija grafiki i iskusstva knigi* [History of graphics and art books]. Moscow, Aspekt Press, 2000. (in Russ.)
20. Giro P. *Kratkij slovar' antichnosti* [Brief Dictionary of Antiquity]. Moscow, OLMAPRESS, 2001. (in Russ.)
21. Gold A. Fizdal R. *The Divin Sarah. A life of Sarah Bernhardt*. New York, Alfred A. Knopf, 1991.
22. Gorfunkel' E.I. "Vokrug Sary Bernar" [Around Sarah Bernhardt]. Bernar S. *Moja dvojnaja zhizn'. Memuary naiznanku* [My double life. Memoirs Inside Out: Memoirs]. Per. s fr. N. Svetovidovoj, N. Paninoj. St. Petersburg, Severo-zapad, 1995. P. 5-18. (in Russ.)
23. Grand-Carteret J. *Les mœurs et la caricature en France*. Paris, La Librairie illustrée, 1888.
24. Hadol P. *La ménagerie impériale, composée des ruminants, amphibies, carnivores, et autres budgétivores qui ont dévoré la France pendant 20 ans*. Paris, Chez Rossignol, Au Bureau de L'eclipse, 1870.
25. Hramova M.N. *Semantika zoomorfnyh obrazov v sovremennoj evropejskoj kul'ture* [Semantics of zoomorphic images in modern European culture]: avtoreferat dissertacii ... kand. kul'turologii 24.00.01. Marina Nikolaevna Hramova. St. Petersburg, 2015. (in Russ.)
26. Huret J. *Sarah Bernhardt*. Preface by Edmond Rostand. London, Chapman & Hall, Ltd, 1899.
27. Joannis C. *Sarah Bernhardt "Reine de l'attitude et princesse des gestes"*. Paris, Payot, 2000.
28. Kalitina N.N. *Francuzskaja litografija. Al'bom* [French lithograph. Album]. Leningrad, Sovetskij hudozhnik, 1969. (in Russ.)
29. Kalitina N.N. "Karikaturist Andre Zhil'" [Cartoonist André Gilles]. *Francuzskij ezhegodnik 1973, Stat'i i materialy po istorii Francii* [French Yearbook 1973: Articles and materials on the history of France]. Moscow, Nauka, 1975. P. 212-224. (in Russ.)
30. Kljushina E.V. *Francuzskaja zhurnal'naja grafika konca XIX – nachala XX v. (jetapy razvitija, tipologija, zhanry i stilevye napravlenija)* [Magazine français graphique de la fin du 19e - début du 20e siècles. (étapes de développement, typologie, genres et styles)]: dissertacija ... kandidata iskusstvovedenija: 17.00.04. Feder. gos. bjudzhetnoe obrazovat. uchrezhdenie vyssh. obrazovanija «Sankt-Peterburgskij gos. un-t». St.Peterburg, 2018. (in Russ.)
31. Kljushina E.V. "Istorija illjustrirovanija zhurnala "La Plume"" [History of illustration for La Plume magazine]. *Iskusstvoznanie*. 2019. No 4. P. 154-181. (in Russ.)
32. Kunzle D. *The early comic strip; narrative strips and picture stories in the European broadsheet from c.1450 to 1825*. Berkeley, University of California Press, 1973.
33. Le Petit A. *Fleurs, fruits & legumes du jour*. Paris, Au bureau de l'eclipse, 1871.
34. Levitin E.S. "Problema graficheskogo jazyka v evropejskoj gravjure vtoroj poloviny XIX veka" [The Problem of Graphic Language in European Engraving in the Second Half of the 19th Century]. *Zapadnoevropejskoe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka* [Western European art of the second half of the 19th century]. Moscow, Iskusstvo, 1975. P. 166-188. (in Russ.)
35. Lévy J. *Les Hydropathes*. Prose et vers. Paris, André Delpeuch. Éditeur, 1928.
36. Meyer-Plantureux C. "De Rachel à Sarah Bernhardt ou la naissance de l'antisémitisme culturel." *Double jeu* [En ligne]. 2009. No 5. P. 15-36. DOI: https://doi.org/10.4000/doublejeu.1505

37. Molodjakov V. “Rozhdenie "dejstvija" iz "dela Drejfusa": Sharl' Morras i sozdanie "Action française"” [The birth of “action” from the “Dreyfus affair”: Charles Maurras and the creation of “Action française”]. *Voprosy nacionalizma* [Issues of nationalism]. 2015. No 3 (23). P. 49-62. (in Russ.)
38. Moore M.A. *Sexing Political Culture in the History of France*. Amherst, NY, Cambria Press, 2012.
39. Nikiforova I.A. *Francuzskaja afisha iz sobranija Gosudarstvennogo muzeja izobrazitel'nyh iskusstv imeni A.S. Pushkina* [French poster from the collection of the State Museum of Fine Arts named after A.S. Pushkin]. Avtor i sostavitel' kataloga I.A. Nikiforova. Moscow, SkanRus, 2011. (in Russ.)
40. Ockman C., Silver K.E. *Sarah Bernhardt. The art of high drama*. Jewish Museum. New York, Yale University Press, New Haven, 2005.
41. Paris 1900. Conférence 10. *Sarah Bernhardt*. Comité d’histoire de la Ville. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p3n2RK_sYLs (date of access: 02.06.2023).
42. Perrin E. *Les Annales du théâtre et de la musique*. 1882. Paris, Charpentier, 1883.
43. Richardson J. *Sarah Bernhardt and her world*. New York, Putnam, 1977.
44. Roberts M.L. *Distruptive Acts: The new Woman in Fin de Siecle France*. Chicago, The University of Chicago Press, 2022.
45. Ruocco D. *Sarah Bernhardt: Conferenza tenuta nel 2002 all’Università Popolaredi Monza con il titolo Sarah Bernhardt, L'eterna giovane*. AMLETO, 22 ottobre 2005. 8 p. URL: https://www.amleto.info/2005/10/sarah-bernhardt.html (date of access: 02.06.2023).
46. Sala G.A. *Paris Herself Again in 1878-9*. London, Vizetelly, New York, Scribner and Welford, 1882.
47. Shulters J. R. *Romanticism versus realism in the works of Jean Richepin*. Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of arts in French. In the Graduate school of the University of Illinois, 1911.
48. Silverman W.Z. “Exhibition Review of "Sarah Bernhardt: The Art of High Drama".” *Sarah Bernhardt: The Art of High Drama The Jewish Museum, New York City (2 December 2005 - 2 April 2006)*. New York/New Haven and London, The Jewish Museum/Yale University Press, 2005.
49. Skinner K.O. *Madam Sarah*. New York, Dell Publishing Co., 1968.
50. Synicky N. *Strong French Heroine or Pious Maiden. Sarah Bernhardt as Joan of Arc*. Sexing Political Culture in the History of France. United States of America, Amherst,NY, Cambria Press, 2012.
51. Tompson R. *Art of the actual. Naturalism and style in early third republic France, 1880-1900*. New Haven/London, Yale University Press, 2012.
52. Trott A.M. *The Cercle des Hydropathes: A Critical Re-evaluation of a Liberal Culture in the Early Third Republic*. Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. Royal Holloway, University of London. Department of Media Arts, 2014.
53. Ustun'er I. *Zoomorfnaja metafora, harakterizujushhaja cheloveka, v russkom i tureckom jazykah* [A zoomorphic metaphor characterizing a person in Russian and Turkish]: avtoreferat dissertacii ... kand. filologicheskih nauk 10.02.20. I. Ustun'er. Ekaterinburg, 2004. (in Russ.)
54. Vasil'eva E. “Harakter i maska v fotografii XIX veka” [Character and mask in 19th-century photography]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 15 Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg State University. Series 15 Art History]. 2012. Vyp. 4. P. 175-186. (in Russ.)
55. Verneuil L. *The fabulous life of Sarah Bernhardt*. Translated from the French by Ernest Boyd. New York, London, Harper & Brothers publishers, 1942.
56. Vyrodova M.V. “*Zhenshhiny bogemnyh krugov Parizha v stanovlenii francuzskoj teatral'nosti "Prekrasnoj jepohi"*” [Women of the bohemian circles of Paris in the formation of the French theatrical “Belle Epoque”]. Genesis: istoricheskie issledovanija [Genesis: Historical Studies]. 2020. No 2. P. 69-77. DOI: 10.25136/2409-868X.2020.2.32168 (in Russ.)
57. Zembski L.C. *Self-fashioning and Performance in the Autobiographical Work of Sand, Bernhardt and Colette* / Laetitia Cindy Zembski. Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. The University of Texas at Austin. – december 2019.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис.1. Альфред Ле Пти. Увидимся на войне. «Le Grelot» от 5 сентября 1880 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bd6t51055296. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148
Рис. 2. A. Sapeck (Eugène Bataille). La Jeune Fille et la Mort Tout-Pari от 01 мая 1880 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bpt6k132781r. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148
Рис. 3. Андре Жиль. Сара Бернар. «La lune rousse» от 6 октября 1878 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bpt6k10669261. http://catalogue.bnf.fr/ark:/1214
Рис. 4. Андре Жиль. Сара Бернар. «Les Hommes d'aujourd'hui» от 25 октября 1878 года.
Источник: Getty Research Institute. ark:/13960/t0ns8wf9k. https://archive.org/details/leshommesdaujour01unse/page/n27/mode/2up
Рис. 5. Альфред Ле Пти. Курица с золотыми яйцами, Сара Бернар-Федора. - Викторьен Сарду. «Le Grelot» от 31 декабря 1882 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bd6t51056504. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148
Рис. 6. Анри Демар. Сара Бернар, некоторые главы ее жизни. «Le Grelot» от 18 февраля1883 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bd6t51169110k. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148

ISSN 2227-6165

Рис. 7. Адольф Вилетт. Le Chat noir a Félicien Champsaur. «Le Chatnoir» от 06 мая 1882 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bpt6k10551169. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148
Рис. 8. Альфред Ле Пти. «Замужество парообразной Сары». «Le Grelot» от 16 апреля 1882 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bd6t5105613w. http://catalogue.bnf.fr/ark:/1214
Рис. 9. Кабриоль. L'hydropathe Сара Бернар. «Les Hydropathes» от 5 апреля 1879 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bpt6k132779f. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148
Рис. 10. Альфонс Муха. Сара Бернар. «La Plume» от 1 января 1897 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bpt6k15601c. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148
Рис. 11. Морис Лурдей. Сара Бернар в роли Шута. Театр Сары Бернар. Шуты. «Journal amusant» от 23 февраля 1907 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bpt6k5500367/d. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/
Рис. 12. Жан Корабёф. Копия портрета Сары Бернар. «La Rampe» от 08 апреля 1923 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bpt6k5725592r. http://catalogue.bnf.fr/ark:/1214
Рис. 13. Леонетто Каппьелло. Сара Бернар в Медее. «La Rampe» от 08 апреля 1923 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bpt6k5725592r. http://catalogue.bnf.fr/ark:/1214
Рис. 14. Шарль Леандр. День Сары Бернар. «La Rampe» от 08 апреля 1923 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bpt6k5725592r. http://catalogue.bnf.fr/ark:/1214
Рис. 15. А.Е. Сара Бернар в одной из своих великолепных ролей. «Le Petit Journal illustré» от 08 апреля 1923 года.
Источник: Bibliothèque nationale de France. ark:/12148/bpt6k717570j. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb3

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-97-103

Ирина Анатольевна Ефимова
Irina Anatolyevna Efimova
кандидат искусствоведения,
PhD in Art Studies,
доцент кафедры драматургии и киноведения,
associate professor, Chair of Drama and Film Studies,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения
St. Petersburg State Institute of Cinema and Television
iraefimova83@gmail.com

ЭТАПЫ ПУТИ ЗРЕЛОГО ГЕРОЯ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИНТЕГРАЦИИ АНИМЫ: НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «МАТРИЦА: ВОСКРЕШЕНИЕ»

STAGES OF AN ADULT HERO'S JOURNEY AS A REPRESENTATION OF ANIMA INTEGRATION: ON THE EXAMPLE OF "THE MATRIX RESURRECTIONS"

В статье анализируются особенности прохождения этапов мономифа героем с кризисом среднего возраста. Автор проводит сопоставление классических этаповмономифа Дж. Кэмпбелла и потребностей психики зрелого мужчины, выведенных К.Г. Юнгом при исследовании архетипов и коллективного бессознательного. Материалом для анализа выбран последний фильм кинофраншизы «Матрица» ("The Matrix", 1999-2021), главный герой которой уже реализовал этапы мономифа в предыдущих частях и в «Матрице: Воскрешение» ("The Matrix Resurrections", реж. Л. Вачовски, 2021) оказался в кризисе среднего возраста. При анализе фильма был определен базовый компонент – интеграция архетипа анимы, важнейшего для психологии данной возрастной группы. Существенными отличиями от классического мономифа являются также увеличенный хронометраж первого акта в связи с несколькими отказами героя от «зова» и страхом выйти из своего «обыденного мира», неклассические образы Богини, Женщины как искусительницы, уменьшение функции архетипа Отца и специфический способ взаимодействия с Тенью.

Ключевые слова: анима, зрелый герой, «Матрица», К.Г. Юнг, архетип, мономиф, кинематограф, психология

Для цитирования: *Ефимова И.А.* Этапы пути зрелого героя как репрезентация интеграции анимы: на примере фильма «Матрица: Воскрешение» // Артикульт. 2023. №3(51). С. 97-103. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-97-103

The article analyzes the features of the passage of the stages of the Monomyth by a Hero with a midlife crisis. The author compares the classical stages of J. Campbell's Monomyth and the needs of the psyche of a mature man, derived by C.G. Jung in the study Archetypes and the Collective unconscious. The material for the analysis is the last film of the film franchise "The Matrix" (1999-2021), the main character of which has already realized the stages of the Monomyth in the previous parts and in "The Matrix Resurrections" (directed by L. Wachowski, 2021) found himself in a midlife crisis. When analyzing the film, the basic component for this structure was determined – the integration of the Anima archetype, which is the most important for the psychology of this age group. Significant differences from the classic Monomyth are also the increased timing of the first Act, due to several refusals of the hero from the "call" and the fear of leaving his "ordinary world", non-classical images of the Goddess, the Woman as a temptress, a decrease in the function of the Father archetype and a specific way of interacting with the Shadow.

Keywords: Anima, Adult Hero, "The Matrix", C. G. Jung, Archetype, Monomyth, cinema, psychology

For citation: Efimova I.A. "Stages of an Adult Hero's Journey as a Representation of Anima Integration: on the example of "The Matrix Resurrection"." *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 97-103. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-97-103

Современный мир активно осмысляет и популяризирует достижения науки психологии, в том числе и через сферу кинематографа. При этом на русском языке существует не много специализированных исследований, посвященных изучению психологических инструментов с точки зрения анализа сценария и героя. «Психология для сценариста» У. Индика [Индик, 2016] является сборником кратких описаний генеральных направлений психологии с примерами из популярных фильмов, также базовые основы психологической и архетипической структуры героя есть в «Анатомии истории» Дж. Труби [Труби, 2017, с. 40-103]. В книге

© Ефимова И.А., 2023
Дата поступления: 19.04.2023. Дата одобрения после рецензирования: 12.08.2023. Дата публикации: 30.09.2023.

ISSN 2227-6165

гештальт-терапевта Т. Салахиевой-Талал «Психология в кино» [Салахиева-Талал, 2022] более подробно и научно изложены психологические составляющие характера, способы реагирования и механизмы защиты героя. В последнее десятилетие появляются искусствоведческие научные разработки этой тематики. Можем выделить статью Ю. А. Кошкиной о теории Э. Эриксона про кризис идентичности и ее актуальность для современных сценарных конструкций [Кошкина, 2009] и диссертацию В.А. Колотаева [Колотаев, 2022], где рассматривается структура драматургического конфликта в контексте психологической теории идентичности и способы ее отражения через композицию пути героя.

Статья предлагает применение юнгианской школы аналитической психологии для анализа пути героя среднего возраста, испытывающего характерный кризис и, следовательно, имеющего свои особенности прохождения классических этапов мономифа, сформулированных Дж. Кэмпбеллом в «Тысячеликом герое» [Кэмпбелл, 2017]. Особенности этого пути связаны с процессом *индивидуации*, описанным К.Г. Юнгом, как движение человека к обретению самости. «*Самость* есть целостный, вневременной человек; как таковая, она соответствует первоначальному сферическому двуполому существу, коим представлена обоюдная интеграция сознания и бессознательного» [Юнг, 1997, с. 351]. Именно этот психологический процесс является базой для создания структуры сценария по принципу пути героя. Происходит данная психологическая реализация через интеграцию содержаний различных архетипов. «*Архетипы*, соответственно, это элементы коллективного бессознательного, «универсальные образы, существующие с незапамятных времен» [Юнг, 2020, с. 9], в которых заложены всеобщие духовные ценности. В художественных историях архетипы репрезентуются через взаимодействие героя с другими персонажами либо ситуациями, символизирующими определенные образы. Эти процессы описаны в трудах Дж. Кэмпбелла и К. Воглера [Кэмпбелл, 2017; Воглер, 2015] максимально обобщённо и символично, без рассмотрения особенностей и специфики главного героя. По этой причине юнгианский психотерапевт Морин Мёрдок написала книгу «Путешествие героини» [Мёрдок, 2018], где структура мономифа адаптирована под героя женского пола.

В данной статье через анализ фильма «Матрица: Воскрешение» («The Matrix Resurrections», Л. Вачовски, 2021)» выделяется доминантная характеристика пути героя мужского пола среднего возраста, основанного на интеграции ключевого для него архетипа анимы, необходимого для обретения самости. Чаще всего в кинематографе путь героя представлен инициацией взросления юного человека, что определяет тему, сюжет и особенности этого пути. Примерами могут быть классические франшизы «Звездные войны» («Star Wars Trilogy», 1977-1983), «Властелин колец» («The Lord of the Rings», 2001-2003), экранизации романов о «Гарри Поттере» (2001-наст.вр.) и др. Путь зрелого человека отражает новый кризис жизни в среднем возрасте, когда достижения юности оказываются не актуальными, и герою необходимо заново найти смысл своей жизни.

Юнг писал об особенностях зрелого возраста у мужчин в контексте взаимодействия с архетипом анимы как наиболее важным в этот период жизни. «Молодые люди, которые еще не достигли среднего возраста (примерно 35 лет), могут переносить без ущерба даже полную потерю анимы. На этой стадии самое важное, чтобы мужчина был мужчиной. Юноша должен быть в силах освободиться от аниматической зачарованности матерью» [Юнг, 2020, с. 92]. Именно поэтому в классической структуре мономифа Кэмпбелл выделил этапы «встречи с богиней» и «женщиной как искушением», позволяющие юному герою пройти данную сепарацию. Юнг продолжает: «После достижения среднего возраста, однако, перманентная утрата анимы означает уменьшение жизненных сил, гибкости, человеческой доброты» [там же, с. 92]. Архетип *анимы* подразумевает связь со своей женской составляющей, то есть со своими чувствами, душой и чувствительностью. «Каждая мать и каждая возлюбленная вынуждены становиться носителем и воплощением этого вездесущего и вечного

ISSN 2227-6165

образа, который соответствует глубинной реальности в мужчине» [Юнг, 2019, с. 22]. Следовательно, в кинематографе аниму для героя мужского пола символизируют женские образы как его собственные части психики, с помощью которых он осознает свои истинные потребности. И наоборот, мужчины для героини женского пола отражают ее анимус, то есть, часто социально и традиционно не приписываемые женскому гендеру качества и поэтому подавляемые героинями – смелость, активность, воинственность, сила и т.д. Гендерные взаимодействия между героями символизируют многообразие составляющих психики человека, его мужской и женской энергий.

Рассмотрим подробно интерпретацию любовной линии зрелого героя Нео как процесса взаимодействия с его анимой, чтобы проследить особенности интеграции архетипа, которая либо приводит героя к самости, либо нет. Для анализа выбран данный материал по нескольким причинам. Во-первых, это возраст героя – старше сорока лет, во-вторых – наличие предыдущих частей франшизы, где молодой Нео уже прошел классические этапы мономифа к взрослению и обретению своего истинного «Я». В «Матрице: Воскрешение» герой оказывается в ситуации возрастного кризиса, и цель его нового путешествия заключается во взаимодействии с определенным архетипом: не в борьбе с внешним врагом, поэтому Тень – агент Смит – на время становится его помощником, не в сепарации от своей Персоны, что происходит буквально за одну сцену, а в возвращении к отделенной от него Тринити, то есть к интеграции с анимой. В-третьих, жанр фантастики позволяет наиболее точно работать с образами коллективного бессознательного и архетипами, так как символизм сеттинга может рассматриваться как индивидуальная вселенная психики каждого человека, а не тривиальная история любви.

Первые этапы классического мономифа представляют «обыденный мир» героя, «зов» и «отказ от зова», «волшебную помощь», после чего происходит «пересечение первого порога» [Кэмпбелл, 2017, с. 22-23]. Первый акт истории является «сепарацией от мира инфантилизма», где не было ответственности героя, а также подготовкой ко второму акту «инициации взросления» с вытекающей из нее ответственностью. Средний возраст героя в данном фильме вносит корректировку в структуру таким образом, что первый акт становится процессом осознания потери смысла жизни в отсутствии связи со своими чувствами и поиском выхода из кризиса.

«Обыденный мир» персонажа Киану Ривза демонстрирует серьезные изменения после предыдущей части «Матрицы: Революции» («The Matrix Revolutions», реж. Л. и Э. Вачовски, 2003) – Нео снова погружен в иллюзию Матрицы. После выхода из нее, воскрешения и обретения внутренней силы, в результате сражения со злом, он принес себя в жертву и погиб. Теперь Нео является не только частью системы, но и создателем игры с аналогичным названием, успешным гейм-дизайнером и абсолютно несчастным человеком. Мы видим все признаки глубокого кризиса среднего возраста: он находится в депрессии, проходит курс психотерапии и пьет синие таблетки от навязчивой мысли о самоубийстве из-за ощущения, что мир иллюзорен. На самом деле для преодоления кризиса герою необходимо пройти интеграцию с энергией анимы. Ирония заключается в том, что терапию ведет искусственный интеллект, создавший этот мир, который препятствует воссоединению Нео и Тринити (Кэрри-Энн Мосс), таким образом взаимодействие с Психоаналитиком (Нил Патрик Харрис) откатывает процесс индивидуации Нео назад. Цель искусственного интеллекта заключается в том, чтобы поддерживать мир машин за счет гигантской энергии, вырабатываемой телами Тринити и Нео, удерживая их в иллюзорном мире одновременно во влечении друг к другу и на расстоянии. Для этого у Тринити здесь созданы муж, дети и новое имя – Тиффани – они с Нео не могут быть вместе. Эта ситуация визуализирует образ внутреннего конфликта человека, стремящегося обладать отношениями с другим, чтобы взаимодействовать с собственными качествами, не интегрированными в себе, но спроецированными на партнера. Проекция как

ISSN 2227-6165

механизм психики впервые была определена в трудах по психоанализу Й. Брейера и З. Фрейда. Юнг также изучал этот механизм во взаимоотношениях пациента и терапевта, в межличностных связях, называя его *переносом*: «за встречей, ограниченной условностями, следует бессознательное “освоение” партнера, осуществляемое путем проецирования архаических, инфантильных фантазий, первоначально направлявшихся на членов собственной семьи пациента и, в силу своего позитивного или негативного очарования, привязывавших его к родителям, братьям и сестрам. <...> Медицинское лечение переноса дает пациенту бесценный повод для устранения проекций, возмещения своих потерь и интеграции личности» [Юнг, 1997, с. 420]. Терапия Нео не ведет к устроению проекций, напротив, искусственный интеллект с помощью ботов подогревает интерес Нео к Тиффани, поддерживая таким образом энергетический баланс системы.

Специфика пути возрастного героя реализуется также на этапах «зова» и «отказа» от него, которые у Нео повторяются несколько раз. Таким образом, первый акт «сепарации» увеличивается в хронометраже и занимает треть всего фильма. В отличие от юного человека, которому легче включиться в перемены и довольно быстро перейти к этапу приключений второго акта, герою среднего возраста крайне сложно отказаться от его стабильной жизни, даже если она не приносит счастья. Нео получает «зов» три раза и три раза отказывается от него. Первый – это сбой в программе его игры, испугавшись которого как угрозы стабильности, он уходит выпить кофе. Второй, более проявленный, когда Нео видит искажение Матрицы: у его начальника (Джонатан Грофф) склеивается рот, как это происходило с ним самим в первом фильме. Отказаться в этот раз Нео помогает Психоаналитик, логически убеждая героя, что это бурные фантазии его богатого воображения. Третий «зов», самый сильный и настойчивый, реализуется появлением в Матрице нового варианта Морфиуса (Яхья Абдул-Матин II), воплощающего архетипический образ Мудреца, и Баггз (Джессика Хэнвик) – архетипический образ Богини, которые пытаются вывести Нео из иллюзии. Но герой упорно сопротивляется и отказывается пойти вслед за зовом мудрости из-за страха, что его видения и галлюцинации вышли из-под контроля. Снова всемогущий создатель этого мира, Психоаналитик, возвращает Нео к вере в Матрицу как в реальность.

Только полнейшее внутреннее отчаяние приводит Нео на крышу, где он пытается в очередной раз покончить жизнь самоубийством. То есть, для героя среднего возраста возможность выйти из привычного мира происходит не столько из внешнего «зова», сколько из внутреннего. Психике зрелого человека очень тяжело преодолеть свою инертность, мало кто может легко начать новое дело, сменить профессию, место жительства в этом возрасте. Поэтому этап перехода «первого порога» занимает несколько сцен, так как Нео необходимо вспомнить все, что было в его прошлом, принять выдумку его компьютерной игры за реальность, а свою жизнь гейм-дизайнера осознать иллюзией. Показательно, что именно здесь Нео в буквальном смысле видит свою Персону – визуализацию архетипа, каким его воспринимают окружающие, и который позволяет ему успешно взаимодействовать с социумом. Персона имеет отдельное имя Томас Андерсон, в зеркале отражается совершенно другая внешность, с которой Нео сразу разотождествляется, выйдя из иллюзорного мира Матрицы.

Путь «сепарации» завершен, и теперь герою предстоит познание себя через соединение со своими чувствами. Действие второго акта «инициации» развивается через поиск способа вызволить свою аниму из заточения и пройти интеграцию с нею. Эту задачу мы видим на этапе «чрево кита», который, по сути, является перемещением героя в чистилище, переходный мир, где все происходит не так, как раньше, и где нужно противостоять неким силам. Обычно этот мир представлен новым для героя пространством, несущим угрозу. В данном фильме особенностью этапа является не перемещение в иной мир, а пробуждение Нео в том реальном мире, где давно находится его тело. Это символическое отражение кризиса среднего возраста, когда человек вдруг видит свою жизнь как бессмысленную и безысходную.

ISSN 2227-6165

Нео просыпается в мире машин, опоясанный множеством кабелей, а напротив, в подобной капсуле расположено тело Тринити – их разделение создает стабильную выработку огромного энергоресурса, столь необходимого машинам. Нео понимает, что его потребность заключается в том, чтобы вызволить и освободить Тринити.

Поскольку основным конфликтом фильма является интеграция анимы, то и другие женские архетипы имеют большую важность, но существенно отличаются от их представления в классическом пути молодого героя. Богиня в этой истории в образе юной Багз, которая, несмотря на возраст, является капитаном корабля и все эти годы искала Нео. Это новое преломление образа Пифии, богини первой части. Она выполняет ту же функцию – дает силы герою, чтобы поверить в самого себя.

Под этапом «женщины как искусительницы» чаще всего подразумевается соблазнение героя женщиной, временный отказ от пути и погружение в удовольствие. Здесь зрелый герой движется навстречу своей аниме, поэтому встречает особое искушение – пожилую Ниобу (Джада Пинкетт Смит), которая создала новый город людей, занимается выращиванием клубники и поддержанием тихого мира. Этот женский образ символизирует не любовные радости, а сытый покой обыденной жизни.

Характерным образом происходит и «примирение с Отцом», создателем мира Матрицы, искусственным интеллектом, прячущимся за фигурой Психоаналитика. У молодых героев этот этап проходит через несколько стадий от отвержения фигуры Отца, затем отделения от него, до принятия его негативных качеств, например, как у Люка в «Звездных войнах». Зрелому Нео не требуется столь длительный путь, поскольку он сепарируется от влияния Психоаналитика сразу после пересечения первого порога и во втором акте ради Тринити направляет свою силу против лже-Отца. Помогает ему в этом архетипический образ его Тени, представленный агентом Смитом, начальником Нео в этом фильме. Если взаимодействие Нео со Смитом в предыдущих частях строилось на антагонизме и борьбе, то в этом фильме они становятся неким целым, поскольку выход Нео из Матрицы провоцирует и выход Смита из-под контроля искусственного интеллекта. В этом тоже заключается особенность пути зрелого героя, когда Тень не является только антагонистом, а может быть интегрирована в целостность психики.

Главным препятствием для индивидуации Нео становится не фигура Отца и не Тень, а, как ни парадоксально – его анима, ведь выбор пройти интеграцию или нет делает Тринити. Характерные осложнения при отсутствии коммуникации с анимой в зрелом возрасте Юнг описал следующим образом: «Как правило, результатом является преждевременная ригидность, сварливость, стереотипия, фанатическая односторонность, упрямство, педантизм или же резигнация, утомленность, неряшливость, безответственность и, наконец, детская *ramollissement* со склонностью к алкоголизму. По этой причине после середины жизни связь с этой архетипической сферой опыта должна быть, по возможности, восстановлена» [Юнг, 2020, с. 92]. В первом акте мы наблюдали у Нео подобные проявлений: апатию, зацикленность на суициде и безвольную подчиненность. Поэтому решение Тринити пробудиться и ее выход из Матрицы становятся этапом «апофеоза», отражающим освобождение персонажа, когда «совершен переход последнего порога ужаса незнания» [Кэмпбелл, 2017, с.123]. Часто этот этап находится близко с «наградой в конце пути», где герой постигает не только свою тайну, но и получает некий артефакт, символ Знания, который ему нужно принести людям в «обыденный мир». Эта финальная фаза инициации визуализирована в фильме вспышкой энергии, сметающей все на своем пути, когда Нео и Тринити берутся за руки. Все попытки Психоаналитика остановить интеграцию анимы Нео терпят поражение: таким образом достигается своеобразная андрогинность героя, или самость, по терминологии Юнга.

Третий акт «возвращение» в данной структуре развивается намного быстрее, чем в классическом мономифе. Прежде всего отметим, что этапа «отказа возвращаться» здесь нет, в отличие от пути молодого героя, который снова входит в инерцию, наслаждается успехом,

ISSN 2227-6165

наградой и не хочет нести Знание в мир людей. Нео как возрастной герой не может себе позволить вернуться в инфантильное состояние, он проделал долгий путь к своим чувствам, и его выход из Матрицы неизбежен.

После «волшебного бегства» со множеством экшн-сцен происходит также специфический для данной структуры этап «спасения извне». Обычно в нем участвуют «добрые помощники», но в данном случае происходит обратный процесс – через внутреннее озарение, поскольку человеку в зрелом возрасте свойственно больше обращение в себя, чем во вне. После взрыва на крыше небоскреба, где герои оказались в ловушке, Тринити пробуждается от первых лучей восходящего солнца, как от осознания внутренних сил, поскольку солнце – символ Духа человека. Слова Тринити «Я помню это. Я помню нас» и поцелуй с Нео – первый в этом фильме – завершают этап интеграции анимы героем. Поэтому «преодоление порога» также реализуется благодаря действиям Тринити: она взлетает и в буквальном смысле вытаскивает безвольно повисшего на ее руке Нео. В отличие от предыдущих частей, когда в небо взлетал сам герой, то есть, когда он полагался только на свой анимус, здесь происходит обратное взаимодействие: чувства и душа Нео в образе Тринити спасают его от ложного мира иллюзий.

«Властелин двух миров» как образ нового героя, прошедшего путь индивидуации к самости, раскрыт в финальной сцене также исходя из темы интеграции анимы. Теперь попытки контролировать чувства Нео, то есть сдерживать его и управлять им, становятся невозможны. Это проявлено в действиях Тринити: она методично наносит удары Психоаналитику, который не дает ей отпора, но пытается манипулировать Нео. В финале мир машин, Матрица и ее создатель продолжают свое существование, но Нео достиг собственной цели и преодолел кризис среднего возраста: он находится в целостном единстве, которое Психоаналитик больше не может расщепить.

На примере данного фильма «Матрица: Воскрешение» с помощью инструментов юнгианской школы были проанализированы специфические особенности этапов пути зрелого героя, основой которого является процесс пробуждения и интеграции анимы. Существенным отличием от классического мономифа становится увеличение хронометража первого акта, так как «зов» и «отказ» у героя происходят несколько раз, потому как внешние помощники не могут отправить зрелого человека в приключение, он должен решиться на это самостоятельно и пройти длительный этап «перехода первого порога». Второй акт посвящен взаимодействию и конфликту с персонифицированной в образе Тиффани анимой, но для начала во «чреве кита» герою необходимо увидеть свой реальный мир, то есть очнуться от иллюзий и заблуждений, которые привели его жизнь к кризису среднего возраста. Для этого пути важно оригинальное прочтение женских персонажей, представляющих этапы «встречи с богиней» и «женщиной-искушением», чтобы раскрыть взаимодействие данного типа героя с вариациями женских архетипов. Фигура Отца имеет меньшее значение, чем в классическом мономифе, хотя и участвует во внешнем конфликте. Решить это противостояние герою помогает проявление Тени, репрезентуемой в образе бывшего антагониста агента Смита. Кульминацией становится разрешение конфликта с анимой – в данном фильме восстановление связи с нею. Третий акт «возвращения» происходит, наоборот, быстрее, так как герой не отказывается от своих новых достижений и с помощью внутренней, а не внешней помощи, реализует «волшебное бегство». В результате именно его чувства и душа помогают взлететь обратно в «обыденный мир».

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Звездные войны / Star Wars Trilogy (1977-1983, LucasfilmLtd., США), игр. трилогия.
2. Властелин колец / The Lord of the Rings (2001-2003, реж. Питер Джексон, Новая Зеландия, США), игр. трилогия.
3. Матрица: Революция / The Matrix Revolutions (2003, реж. Ларри и Эндрю Вачовски, США), игр.
4. Матрица: Воскрешение / The Matrix Resurrections (2021, реж. Лана Вачовски, США), игр.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск: Литература, 1998.
2. *Воглер К.* Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино / Пер. с англ. *М. Николенко*. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2015.
3. *Индик У.* Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / Пер. с англ. *А. Шураевой*. – 3-е изд. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2016.
4. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой / Пер. с англ. *О. Чекчуриной*. – 3-е изд. – Санкт-Петербург: Питер, 2017.
5. *Кошкина Ю.А.* Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах. – Москва: Издательство ГИТИС, 2009. № 1. – С. 173-196.
6. *Колотаев В.А.* Репрезентация моделей идентичности в структуре драматургического конфликта в игровом кино XX-XXI веков: дис. ... д-ра искусствоведения. – Москва, 2022.
7. *Мёрдок М.* Путешествие героини / Пер. *А. Мухамедшиной*. – Москва: Клуб Касталия, 2018.
8. *Салахиева-Талал Т.* Психология в кино: Создание героев и историй. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2022.
9. *Труби Д.* Анатомия истории. 22 шага к изданию успешного сценария / Пер. с англ. *Н. Мезина, А. Шураевой*. – 2-е изд. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2017.
10. *Юнг К.Г.* Архетипы и коллективное бессознательное / Пер. с нем. *А. Чечиной*. – Москва: Издательство АСТ, 2020.
11. *Юнг К.Г.* Дух Меркурий / Под ред. *В. Маркова*. – Москва: Канон, 1996.
12. *Юнг К.Г.* О психологии западных и восточных религий / Пер. с нем. *В. Желнинова*. – Москва: Издательство АСТ, 2022.
13. *Юнг К.Г.* Психология переноса / Пер. с англ. *М. Собуцкого, Е. Глушак*. – Москва: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1997.
14. *Юнг К.Г.* Эон. Исследование о символике самости / Пер. с нем. *А. Чечиной*. – Москва: Издательство АСТ, 2019.

REFERENCES

1. Aristotle. *Etika. Politika. Retorika. Poetika. Kategorii* [Ethics. Policy. Rhetoric. Poetics. Categories]. Minsk, Literatura, 1998. (in Russ.)
2. Campbell J. *Tysiyachelikiy Geroi* [The Hero with a thousand faces]. St. Petersburg, Peter, 2017. (in Russ.)
3. Indick W. *Psihologiya dlia scenaristov: Postroenie konflikta v syugete* [Psychology for screenwriters: Building Conflict in Your Script]. Moscow, Alpina non-fiction, 2016. (in Russ.)
4. Jung C.G. *Arkhetipy i kollektivnoe bessoznatel'noye* [Archetypes and the Collective Unconscious]. Moscow, AST Publishing House, 2020. (in Russ.)
5. Jung C.G. *Dukh Merkuriy* [Spirit of Mercury]. Moscow, Canon, 1996. (in Russ.)
6. Jung C.G. *Eon. Issledovaniye o simvolike samosty* [Aion. Researches into the Phenomenology of the Self]. Moscow, AST Publishing House, 2019. (in Russ.)
7. Jung C.G. O *psihologii zapadnykh I vosrochnykh religiy* [On the psychology of Western and Eastern religions]. Moscow, AST Publishing House, 2022. (in Russ.)
8. Jung C.G. *Psihologiya perenosa* [Psychology of transference]. Moscow, Refl-book; Kyiv, Vakler, 1997. (in Russ.)
9. Kolotaev V.A. *Reprezentaciya modeley identichnosty v strukture dramaturgicheskogo konflikta v igrovom kino XX-XXI vekov* [Representation of Identity Models in the Structure of Dramatic Conflict in Feature Cinema of the 20th – 21st Centuries]: dis. ... Doctor of Arts. Moscow, 2022. (in Russ.)
10. Koshkina Ju.A. "Psihologicheskie osobennosti konflikta v scenarii sovremennogo amerikanskogo malobjudzhetnogo fil'ma" [Psychological features of the conflict in the scenario of a modern American low-budget film]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Movie. Music]. Ezhekvartal'nyj al'manah. Moscow, GITIS, 2009. #1. P. 173-196. (in Russ.)
11. Murdock M. *Puteshestvie geroiny*. [The Heroine's Journey]. Moscow, Kastaliya Club. 2018. (in Russ.)
12. Salakhieva-Talal T. *Psihologiya v kino: Sozdanie geroev i istoriy* [Psychology in cinema: Creation of heroes and stories]. Moscow, Alpina non-fiction, 2022. (in Russ.)
13. Truby J. *Anatomiya istorii. 22 shaga k sozdaniyu uspeshnogo scenariya* [The Anatomy of story. 22 steps to becoming a master storyteller]. Moscow, Alpina non-fiction, 2017. (in Russ.)
14. Vogler C. *Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskiye struktury v literature i kino* [The Writer's Journey. Mythic structure for Writers]. Moscow, Alpina non-fiction, 2015. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 159.922.28+165.62
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-104-114

Светлана Олеговна Сальникова
Svetlana Olegovna Salnikova
аспирант, Школа дизайна,
phd student, School of Art and Design,
НИУ «Высшая школа экономики»
HSE University
ssalnikova@hse.ru

ФЕНОМЕН «СВОЕЙ ВЕЩИ»: ПРАКТИКИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРИВЯЗАННОСТИ К ОДЕЖДЕ

THE "OWN CLOTHES" PHENOMENON: PRACTICES FOR CREATION ATTACHMENTS TO CLOTHING

В статье исследуется опыт взаимодействия с только что приобретенной одеждой, чтобы описать практики, с помощью которых формируются устоявшиеся взаимоотношения с нашей повседневной одеждой, той, которую впоследствии мы считаем частью своего гардероба. Процесс конституирования феномена «своей» вещи опирается на феноменологию восприятия, теорию аффекта и ответы пятнадцати участниц фокус-группы, которые рассказывали истории о только что приобретенных предметах. Формирование отношений привязанности можно разделить на два этапа: взаимодействие до начала ношения, который может включать подбор подходящего места в платяном шкафу, стирку, подгонку или даже перешивание, примерку и поиск сочетаний с другими элементами гардероба; и непосредственно процесс ношения, при котором на формирование отношений с одеждой влияют как ее материальные качества – особенности длины, ширины, плотности и деталей, так и наше впечатление от процесса, опосредованное не только телесными ощущениями, но образом тела и комментариями по поводу него.

Ключевые слова: новая одежда, вестиментарные практики, теория аффекта, феноменология, гардеробный метод

Для цитирования: *Сальникова С.О.* Феномен «своей вещи»: Практики формирования привязанности к одежде // Артикульт. 2023. №3(51). С. 104-114. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-104-114

The article explores the experience of interacting with newly purchased clothes to describe the practices by which relationships are formed with our everyday clothes, the ones that we later consider part of our wardrobe. The process of constituting a phenomenon of "our own" clothing is based on the phenomenology of perception, the affect theory, and the responses of fifteen focus group participants who recalled stories about newly acquired garments. The formation of attachment relationships can be divided into two stages: pre-wearing interaction, which may include choosing the right place in the wardrobe, washing, fitting or even alteration, trying on and searching for combinations with other clothes in the wardrobe; and the wearing process itself, in which the formation of relationships with clothing is influenced both by its material qualities – length, width, density and details, and our impression of the process, mediated not only by bodily sensations, but by the image of the body and comments about it.

Keywords: new clothing, vestimentary practices, affect theory, phenomenology, wardrobe methods

For citation: Salnikova S.O. "The "Own Clothes" Phenomenon: Practices for Creation Attachments to Clothing ." *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 104-114. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-104-114

Введение

В наши отношения с одеждой включено множество вестиментарных практик от выбора в магазине до повседневного ухода, когда она уже стала частью гардероба. Определяющее значение здесь отведено процессу ношения, поскольку сенсорное взаимодействие создает гамму впечатлений, дополняющих наши сознательные ожидания [Кван, 2021; Руджероне, 2018; Энтуисл, 2019; Taylor, 2002; Tseelon, 1995]. В этой статье, редуцируя опыт ношения до опыта взаимодействия с только что приобретеннымивещами, мы попытаемся проследить, с помощью каких практик формируются устоявшиеся взаимоотношения с нашей повседневной одеждой, той, которую впоследствии мы считаем частью своего гардероба.

Исследование основывается на интервью с пятнадцатью участницами разных возрастов – женщинами, которые рассказывали истории о только что приобретенных предметах одежды и

© Сальникова С.О., 2023
Дата поступления: 26.06.2023. Дата одобрения после рецензирования: 23.08.2023. Дата публикации: 30.09.2023.

ISSN 2227-6165

рассказывали, чем отличаются любимые вещи от тех, которые мы почти не носим, почему принимается решение избавиться от вещи, которая не прижилась в гардеробе. Что означает это «прижилась»? Как формируется процесс привязанности к новой вещи? Какие практики участвуют в этом процессе? Опираясь на ответы участников фокус-группы, на феноменологию восприятия и теорию аффекта, мы предлагаем рассмотреть феномен конституирования «своей» вещи, который будет различным для каждого из нас.

Феномен «своей» одежды

Большинство вещей, которые тем или иным способом оказываются в нашем гардеробе – это одежда, произведенная массовым тиражом. Одежда не только имеет определенные размер, форму и материал, но и обладает смысловыми характеристиками, вложенными в нее дизайнерами: повседневная и деловая одежда, одежда для дома, спорта или особых случаев. Каждая из этих категорий предполагает набор практик ее использования, в основном связанных со способами ухода за ней, о чем производитель обязан сообщать на пришивной бирке. Бирка также содержит размер вещи, который по замыслу дизайнера должен соответствовать размеру наших тел. О практиках сочетания разной одежды, подборе аксессуаров и обуви мы узнаем из специализированных медиа и блогов. Особенности культуры предполагают свои ограничения на возможности использования одежды в определенных ситуациях: рабочий или вечерний дресс-код, то, как одевается наше окружение, и атмосфера открытости к экспериментам влияют на ограниченность способов и ситуаций, в которых мы можем надеть приобретенную вещь.

То есть вместе с новой вещью мы получаем набор инструкций по ее использованию – минимально указанный производителем или зависящий от нашей насмотренности и вовлеченности в дискурсы о моде. Культурный и модный дискурсы влияют в первую очередь на наш выбор одежды, но, даже если одежда соответствует этим ожиданиям, у нее есть шанс не прижиться в нашем гардеробе и оказаться в дальнем углу шкафа.

Это происходит потому что, приобретая вещь или получая ее другим способом, в момент начала взаимодействия ожидания и предпосылки, которые нельзя воспринимать как само собой разумеющиеся, подвергаются сомнению. В результате сомнения, обнуления ожиданий и рассмотрения – «рефлексирующего взгляда» – более направленного по сравнению с другой уже имеющейся в гардеробе одеждой внимания возникает феномен одежды, только появившейся в нашем гардеробе. Гуссерль включает в феномен не только сам предмет, но формы взаимодействия с ним и результаты этого взаимодействия – значения, которыми мы наделяем одежду [Гуссерль 2006].Набор форм сознания, участвующих в формировании феномена уникален для каждого владельца, даже если мы имеем дело с одним из одинаково произведенных на фабрике предметов одежды.

Определить вещь как «свою» позволяет новый набор значений, который создается в результате опыта взаимодействия с ней. Для устранения сомнения, подтверждения или опровержения ожидаемого, для получения очевидного необходим непосредственный опыт взаимодействия, на основе которого и выносятся значения об одежде, набор которых позволяет описать вещь как «свою». «Истина или истинная действительность предметов может быть почерпнута только из очевидности, и только благодаря ей действительно сущий, истинный, обладающий правомерной значимостью предмет – какого угодно вида или формы – имеет смысл для нас со всеми своими определениями, которые имеют место при его истинном так-бытии» [Гуссерль 2006, с. 136]. Каждое наше взаимодействие с предметом одежды добавляет новое значение к уже имеющимся от нее впечатлениям, создавая таким образом восприятие вещи как целого, но не конечного, пока мы продолжаем ей пользоваться. «С каждым новым обращением к нему объект становится все более богатым в отношении всевозможных своих свойств и качеств; происходит то, что Гуссерль позже называл

ISSN 2227-6165

конституированием интенционального объекта» [Слинин 2006, стр. 7] – мы все больше узнаем вещь с разных ракурсов, она обрастает личными впечатлениями, становится более «нашей».

Опыт взаимодействия с одеждой реализуется в таких актах как глажка, стирка, подгонка под размер, поиск подходящего для хранения места, сочетание вещи с другими, ношение одежды, и феномен конституируется на основе результатов этих опытов. Несмотря на то, что не все акты подразумевают взаимодействие с телом непосредственно в моменте, результаты взаимодействия имеют важное значение именно для тела. Мягкой ли стала вещь после стирки, удалось ли подшить вещь так, чтобы ее длина была подходящей росту или, может быть, ткань и используемые технологии не позволили это сделать; хорошо ли в итоге сочетается вещь с другими или требует дополнительных покупок, откладывая опыт ношения? Но именно опыт ношения одежды – двигательный опыт – порождает основные смыслы восприятия. «Сознание есть бытие в отношении вещи при посредстве тела» [Мерло-Понти, 1999, с. 185].

Человеческое тело вместе с его опытом восприятия мира образует телесную схему, которая «является “остовом” или исходной схемой самого существования, которое свершается телесно в отношении вещей или задач мира» [Шпарага, 2001]. Она «не просто опыт моего тела, но также опыт моего тела в мире» [Мерло-Понти, 1999, с. 137]. Иконникова обращает внимание на то, что вещи, которые нас окружают, придают нашей телесной схеме осязаемые, видимые грани и многозначность [Иконникова, 2010, с. 347]. Эллен Сэмпсон также не ограничивает схему тела его поверхностью и включает «многие находящиеся поблизости артефакты» [Сэмпсон, 2021, с. 100]. В своем исследовании процесса ношения, цитируя Шона Галлагера, Сэмпсон отмечает, что «предметы, которыми мы пользуемся часто и охотно, становятся частью телесного и сенсорного “я”» [там же, с. 100]. Телесная схема динамична, она «определяется стремлением к достижению динамической нормы соответствия среде» [Чикин, 2014, с. 36]. Тело – это не только поза, но и возможность позы. Пространственность тела – это не пространственность позиции, она – пространственность ситуации [Мерло-Понти, 1999, с. 139]. «Видя в живом – то есть «чувствующем» и «движущемся» – теле средоточие опыта, мы признаем телесность практик, связанных с одеждой» [Кван, 2021, с. 80]. Мы допускаем одежду до нашего тела, позволяя трансформировать его, и в свою очередь сами изменяем одежду. На ней появляются заломы и помятости, пятна и дырочки. Она обрастает воспоминаниями, прожитыми в ней и ощущениями «себя в одежде», комплиментами и замечаниями. Рефлексия, следующая за восприятием себя в одежде, приводит к изменениям телесной схемы. Трение тела изменяет вещи, иногда безвозвратно. Тело само меняется со временем, приводя к тому, что некоторую одежду приходится из нее исключать. Одновременно с этим в телесную схему включается новые вещи как замена ушедшим или как развитие ее, основанное на наших ожиданиях и желаниях. Эта способность тела формировать определенные отношения с другими человеческими или нечеловеческими телами не всегда полностью осознается и контролируется разумом. Лучиа Руджероне вслед за Делёзом называет аффектом непрерывное изменение или концентрацию телесных сил, расположенную на досубъективном уровне [Руджероне, 2018; Deleuze, Guattari, 1987]. При этом Руджероне обращает внимание на аффективные свойства одежды, которая также может выступать в качестве агента изменений [Руджероне, 2018]. По мнению Софи Вудворд, исследующей гардеробные практики, «гардероб выступает катализатором изменений в личности женщины и ее автобиографии. Выбор новых нарядов предшествует этим изменениям, а потому может рассматриваться как их основание и стимул» [Вудворд, 2022, с. 79]. Женщины сочетают старые вещи с новыми, таким образом приводя в соответствие телесную схему своей идентичности. Наши взаимоотношения с одеждой разворачиваются внутри схемы тела, границы которой постоянно пересматриваются, опосредуя восприятие ткани кожей. «Контакт с одеждой побуждает нас переосмыслять не то, что уже входит в схему тела (конструируя и реконструируя пределы я), а многочисленные факторы, воплощенные в одежде, с которой мы имеем дело», пишет Сэмпсон [Сэмпсон, 2021, с. 101].

ISSN 2227-6165

Отношения с элементами, входящими в схему тела, конструируются на двух уровнях. Мерло-Понти выделяет уровень безмолвной символизации и уровень языкового обращения [Мерло-Понти, 1999, стр. 80]. Вдовина пишет, что «Лингвистический опыт есть выражение вторичное по отношению к восприятию: он возникает из восприятия как выражения и облекает в слова первичное отношение человека к миру» [Вдовина, 1999, с. 587]. Чтобы понять языковой уровень, Мерло-Понти предлагает «укоренить его концептуальный смысл в эмоциональном» [там же, с. 591], то есть найти сенсорное ядро этого языкового отношения. Методом нашего исследования был формат глубинных интервью, целью которого является «достижение точного и значимого описания мира повседневных переживаний в их максимальном приближении к тому, как они проживаются и описываются конкретным человеком применительно к конкретной ситуации» [Pollio, Henley, Thompson, 1997]. Словесные ответы участников позволяют проникнуть на сенсорный уровень практик взаимодействия с новой одеждой, чтобы отделить телесное восприятие от культурно-опосредованного. Основной интерес представлял вопрос о том, в результате чего респонденты начинают воспринимать одежду как «свою». В зависимости от опыта взаимодействия с другой одеждой, роли одежды в профессии, конвенциональности фигуры, насмотренности в области моды, практики присвоения одежды варьируется от чуть более внимательного фиксирования ощущений в начале ношения до специальных ритуалов, сопровождающих каждое приобретение: стирка с кондиционером, подгонка под размеры тела, подбор комплектов с другими предметами одежды, ведение гардеробного дневника. На практики присвоения влияют не только наши желания и привычные действия, но и особенности самой вещи, проявляющиеся на начальном этапе взаимодействия. Аффективные свойства вещи могут потребовать больше усилий со стороны обладателя для того, чтобы вписать ее в гардероб, и в итоге – присвоить. Интервью проводилось с пятнадцатью участниками – женщинами до 35 лет, проживающими в Москве и Санкт-Петербурге, которые рассказывали истории о только что приобретенных предметах одежды. План интервью был составлен на основе этапов взаимодействия с новой одеждой – от примерки и практик, предваряющих использование одежды, до непосредственного ношения. Представление результатов соответствует логике сценария интервью.

Взаимодействие на первом этапе: прошлый опыт, ожидания и поиск компромисса

Изменение схемы тела ведет к возможности включения в нее новой одежды. Мы пишем «возможности», так как не все предметы, которыми мы пользуемся в повседневной жизни, мы считаем «своими». Часть вещей мы используем коллективно, и развитие шеринговой экономики приводит к тому, что предметов, которыми мы действительно обладаем, становится меньше. Многие из нас больше не покупают собственный автомобиль, бытовую технику или платье «на один раз». Маркетинговые исследования говорят о том, что сегмент одежды на прокат растет каждый год [Mukendi, Henninger, 2020, p. 463]. Но большинством предметов повседневного быта мы все еще хотим обладать. Среди факторов, негативно влияющих на развитие индустрии проката, исследователи отмечают то, что одежда, которую предлагает сервис, не всегда находится в удовлетворительном состоянии; ее невозможно подогнать под себя, то есть она изначально должна хорошо сидеть, что довольно сложно при наличии размерных стандартов массового производства и разнообразии тел, которые в итоге одежду носят. На нежелание использовать сервисы проката также влияет необходимость более аккуратного отношения к одежде, взятой на время. Последнее отмечали также участники фокус-группы, говоря о том, что ощущают одежду как «свою» тогда, когда перестают боятся ее испачкать или испортить. «Своя» одежда – та, которая позволяет нам быть «собой», не думая о нюансах взаимодействия – удобстве, аккуратности и внешнем впечатлении. Это «друг», который принимает нас такими, какие мы есть. Новые туфли, в которых еще не уверен,

ISSN 2227-6165

приходится носить крайне аккуратно, так как в случае возврата они должны быть в идеальном состоянии, отмечает Ольга. В платье, взятом у подруги, невозможно расслабиться, потому что в случае порчи может возникнуть конфликт, который омрачит удовольствие. Одежда – это не техника или посуда, и даже не аксессуар такой как сумка или украшение. Любая вещь в конце целого дня ношения не будет выглядеть «как новая». Поэтому одежда все еще остается в категории предметов, которыми мы хотели бы обладать лично.

Случаи появления новой вещи в нашем гардеробе варьируются от осознанного выбора под специальное мероприятие до импульсивных покупок и подарков знакомых. Участники фокус-группы среди причин покупки называли замену старой, пришедшей в негодность; необходимость соответствовать новому дресс-коду, смену обстановки и соответственно бытовых практик, требующих другой одежды. Например, многие отметили, что в ситуации карантина во время пандемии коронавируса приобрели одежду «для дома», хотя до этого такой специальной категории в гардеробе не существовало, и эта потребность закрывалась «удобными» повседневными вещами. В особую категорию причин покупки новой вещи входит приближение специального события. Это не обязательно должен быть особый случай, такой как Новый год или другое вечернее мероприятие. Поход, спортивные активности, прогулки с собакой или рождение ребенка – все эти жизненные ситуации влияют на наш гардероб так же, как свадьба или выход на новую работу, заставляя подумать о подходящей им одежде [Klepp, 2011, с. 380]. Покупка новой вещи – это как приобретение текстильной коробочки, в которую можно будет сложить прожитые впечатления. Варвара описывает новую покупку как фантазию о предстоящем событии, историю, которую можно будет вписать в дневник воспоминаний, а одежду, в которой эта история проживается – как доспехи, помогающие в этом приключении. Кирси Ниинимаки и Косетте Армстрог, исследуя значимые воспоминания, связанные с одеждой, отмечают, что участники исследования чаще всего описывают памятные моменты, связанные с ней – напоминание о событии, путешествие или встречу с близким человеком [Niinimaki, Armstrong, 2013, p. 197].

Взаимодействие с новой вещью сопровождается не только будущими ожиданиями, но и нашим прошлым опытом. При просмотре одежды в онлайн-магазине или выборе платья для примерки, телесная схема, сохраняющая воспоминания о надетой ранее одежде, воспринимает то, что мы видим на рейлах, гаптически, высвечивая в памяти тактильные ощущения от материалов и уже отрефлексированные нами реакции на цвет и звук. Сара Чон Кван в статье «Взгляд извне: сенсорная атмосфера и одетое тело» описывает важность тактильного опыта для визуального восприятия одежды: «Когда мы смотрим на чужую одежду, мы, обращаясь к собственному опыту, добавляем к зрительным впечатлениям почерпнутые из него ощущения» [Кван, 2021, с. 81]. Сэмпсон описывает это как «сложный процесс проецирования, идентификации и припоминания, требующий от зрителя не только задействовать уже имеющиеся сенсорные знания, но и сформировать представление о материальных свойствах конкретного предмета одежды» [Сэмпсон, 2021, с. 100].

Новая одежда должна быть как минимум не хуже той, что мы уже носили. Опыт выбора новой одежды – это часто опыт улучшения, основанный на наших воспоминаниях и ожиданиях от «нового я». Ольга выбрала более подходящие по плотности спортивные брюки взамен порвавшихся, запомнив, что предыдущие были недостаточно теплыми. Дарья отмечает, что обязательно фотографирует всю свою одежду и составленные с ней комплекты не только на себе, но и в пространстве квартиры, чтобы впоследствии соотнести свои ощущения в течение дня с образом, в котором она его провела. И каждая новая вещь должна вписываться в эти сохраненные на телефоне пары воспоминаний об образе и соответствующем ему телесном состоянии. Кроме того, на выбор новой одежды влияет интерсубъективное восприятие мира: все люди вокруг нас носят одежду, мы постоянно воспринимаем одетые тела вокруг себя. Это создает понимание, что на наше восприятие себя в одежде влияет не только

ISSN 2227-6165

сама одежда, но и предметы, нас окружающие [Latour, 2005]. Взаимодействие людей и не-людей создает особые условия для производства ожиданий и их удовлетворения. Часть этого опыта рефлексируется, перерастая в желание обладать одеждой с теми или иными свойствами: другие материалы, сочетания принтов, силуэты и качество, которое можно обозначить как особое тактильное и эмоциональные восприятие. Вещь оказывается наделенной ожиданиями, превращаясь в активного агента, способного отвечать нашим запросам.

Если одежда получила шанс стать частью нашего гардероба, ей нужно буквально подыскать подходящее место в шкафу. Это процесс, который происходит со всеми новыми предметами, появляющимися у нас дома. Может понадобиться несколько итераций, прежде чем мы найдем подходящее место для кресла в гостинной и картины на стене. Софи Вудворд, исследуя гардеробные практики, обращает большое внимание на структуру и количество шкафов у респонденток: их насчитывалось от двух до семи [Вудворд, 2022, с. 54]. Участница фокус-группы нашего исследования Ирина аккуратно относится к организации своего гардероба, в котором каждой вещи отведено свое место, и новая одежда в первую очередь должна вписаться в эту структуру: «Когда я понимаю, что новая футболка не помещается в стопку, отведенную футболкам в ящике, я задумываюсь о правильности сделанной покупки или решаю избавиться от одной из уже имеющихся в стопке вещей». Практики организации нашего гардероба начинают влиять на новые вещи еще до того, как мы начинаем их носить. Мария хранит в шкафу саше с любимым запахом, вследствие чего вся ее одежда начинает пахнуть определенным образом. В объемных гардеробах вещи еле помещаются в шкаф, сжимаясь между собой, в результате чего они оказываются мятыми уже на вешалке.

Кроме поиска места участницы называли другие гардеробные практики, обязательно сопровождающие взаимодействие с новой вещью. Многие из респондентов срезают пришивные бирочки, «чтобы они не кололи тело» или «не торчали из-под воротника». Дарья стирает всю одежду перед тем, как начать ее носить, чтобы убедиться, что она будет чистая после того, как «ее трогало множество рук и примеряло множество тел в магазине». Наталья также стирает большинство своей новой одежды, но чтобы сделать ее материал более мягким и приятным к телу с помощью кондиционера. Из-за роста, не соответствующего промышленным стандартам модной индустрии, Юлии приходится подшивать почти всю одежду. В некоторых случаях, наоборот, этот процесс пробуждает творческий потенциал обладателя: Зинаида самостоятельно подгоняет под параметры тела купленную одежду – от платьев и брюк до пальто и свитеров, иногда не останавливаясь на простом укорачивании длины или ушивании в талии, включает фантазию и декорирует ее кружевом или бисером. Физические качества одежды должны не только соответствовать нашим ожиданиями, но и накладывают на нас свои обязательства. Взаимодействие с новой одеждой – это задача, требующая усилий: найти ей место, постирать, придумать, с чем ее носить, а иногда подшить и подогнать размер. Эти практики взаимодействия наряду с их результатом – стала ли одежда мягкой после стирки, удалось ли найти ей место или подогнать под размер – конституируют феномен «своей» одежды, но основной этап формирования привязанности – собственно ношение.

Процесс ношения как основа привязанности

Прикладывая усилия для подготовки вещи к непосредственно ношению, мы даем ей шанс перейти в статус «своей», создаем условия для установления контакта, ведущего к привязанности. Элен Сэмпсон, ссылаясь на Винникота, пишет, что «привязанность к другим и самоидентификация с самого начала связаны с общением», и «если прикосновение создает и поддерживает привязанность, то, следовательно, ношение как опыт, связанный с прикосновением, делает то же самое» [Sampson, 2018, p. 68]. Тактильный опыт ношения связывает субъекта (обладателя) и объекта (новую вещь). Евгения отмечает ощущение непривычности новой одежды для тела и более внимательное восприятие сенсорных сигналов

ISSN 2227-6165

по сравнению с ношением одежды, уже имеющейся в гардеробе. Как я себя в ней чувствую? Становится ли в одежде жарко? Или тепло ли в ней, когда на улице холодно? «Мы узнаем друг друга и стараемся найти компромиссы во взаимодействии», отмечает Евгения. Высокий процент возвратов одежды в модной индустрии [Cullinane, Cullinane, 2021, p. 73], особенно после распространения онлайн-покупок, говорит о том, что не с каждой купленной вещью удается прийти к компромиссу. Несоответствие размера одежды желаемой посадке наряду с несоответствием ожиданиям покупателя называется исследователями как самые распространенные причины возврата [там же]. Не все готовы мириться с синтетическими материалами, в которых становится жарко, тканью, которая электризуется от каждого прикосновения, неудобной посадкой брюк или отсутствием подкладки на плаще, в результате чего ткань верха прилипает к платью. Иногда мы даже не можем объяснить, что с вещью не так. Это невнятное впечатление – результат мультисенсорного восприятия одежды: мы одновременно видим одежду, тактильно чувствуем ее телом, ощущаем как она пахнет и воспринимаем на слух [Вудворд, 2022, с. 45]. Аффективные свойства одежды действительно не всегда поддаются описанию, возвращая нам этот опыт в виде усвоенных социолингвистических ответов тела – эмоций [Руджероне, 2018; Deleuze, Guattari, 1987]. Разные предметы одежды обладают разной способностью формировать позитивные отношения при взаимодействии с нашими телами. От этой силы зависит потенциал создания привязанности, возможность стать для нас «своей», и именно в момент покупки мы создаем для одежды возможность проявиться.

Ирина отмечает, что неосознанно начинает носить новую одежду каждый день. Иногда происходит так, что из «новой одежды просто не хочется вылезать», остальные вещи в гардеробе отодвигаются на задний план, давая телу достаточно времени, чтобы прочувствовать новичка со всех сторон. При этом стоит отметить, что ношение сопровождает остальные практики повседневной жизни. Мы не просто носим одежду ради непосредственно ношения, мы носим одежду, чтобы в ней жить – готовить завтрак, идти на работу, сидеть в офисном кресле, ехать в полном вагоне метро, находиться в кафе среди множества других людей, танцевать или гулять. Мария также отмечает, что начинает каждый день носить новую одежду после покупки, но в данном случае процесс происходит осознанно. «Мне важно, чтобы все мои личные вещи использовались регулярно. Поэтому я проверяю новую одежду в разных ситуациях: как я себя чувствую в новом платье, когда просто выхожу за хлебом? Можно ли надеть эту блузку на работу, и вечером пойти в ней же на вечеринку с друзьями? Подходит ли это на первый взгляд праздничное платье для повседневной жизни?» Фокусируя внимание на теле, облаченном в одежду, и описывая практики взаимодействия одетого тела с миром, Джоан Энтуисл вводит понятие «ситуативных телесных практик» [Энтуисл, 2019, с. 48]. Практика ношения почти никогда не происходит сама по себе, а сопровождает, помогая или мешая, другие жизненные процессы, которые в свою очередь влияют на нее. Когда мы танцуем, мы одновременно носим одежду и танцуем в ней. Когда мы идем на прогулку, мы одновременно носим одежду и ходим в ней по улице. Это похоже на то, как если бы нам приходилось постоянно носить с собой какой-то предмет, не выпуская его из рук. Но «руками» в данном случае является наше тело. Оно носит на себе нашу одежду, одновременно выполняя все остальные повседневные задачи.

В результате регулярного ношения мы приобретаем навык взаимодействия с новой вещью. Опыт ношения создает значения феномена «своей» вещи. Рефлексируя сенсорное восприятие, мы осознаем, что в этом свитере тепло и комфортно; платье стесняет движения, зато создает особенные ощущения привлекательности; а в узкой юбке невозможно быстро ходить. Приобретение навыка по Мерло-Понти – это именно «двигательное усвоение двигательного значения» [Мерло-Понти, 1999, с. 192]. Мы начинаем чувствовать относительные размеры одежды, не зная ее метрических данных, возможности ее растяжения и теплообмена,

ISSN 2227-6165

плотность ее тканей. «Привыкнуть к шляпе, автомобилю или трости – значит обустроиться в них или, наоборот, привлечь их к участию в объемности собственного тела» [там же, с. 192]. Знание о новой одежде, основанное на регулярном опыте, создает понимание, что по Мерло-Понти означает «чувствовать согласие между тем, чего мы добиваемся, и тем, что дано, между намерением и осуществлением, тело – это наше укоренение в мире» [там же, с. 194]. Навык обновляет нашу телесную схему, создавая новый потенциал для будущих движений. Оправдывая наши ожидания, новые вещи создают возможности для проявления в мире «нового я». Это и можно назвать «отношениями привязанности» – сначала мы создаем для одежды возможность проявить себя, выбивая ее, а затем она возвращает эту возможность нам.

И иногда мы можем получить больше, чем ожидали от «простой футболки». Небольшие изменения лекал, новые ткани придают «привычной» вещи новые свойства. В данном случае агентность вещи проявляется в ее материальности. Дарья отмечает, что сложнее всего подобрать белую футболку и хорошо сидящие джинсы. «Но когда это удается: ткань футболки оказывается не слишком плотной и не вялой, горловина не слишком широкой, а длина рукава ровно такая, как «нужно» – это создает особенное ощущение "своей вещи"». «Своя» вещь обладает подходящими материальными характеристиками относительно нашего тела, именно поэтому проверка этих характеристик может происходить только в процессе ношения. Конечно, примерка может создать некоторые начальное восприятие, но это восприятие процесса «стояния на месте в одежде», оно больше направлено на «образ тела» в глазах другого, а не на схему тела, разворачивающуюся в движении. Поэтому телесное узнавание вещи требует времени и пространства – вещи необходимо проявиться на теле во время жизненных ситуаций. Культурно опосредованный, но статичный образ тела в одежде помогает представить, как мы будем выглядеть в обществе и решает некоторые задачи социализации [Simmel, 1957; Davis, 1994], но исследование практик ношения одежды и внимание к ее аффективным свойствам создает связь, которая может противопоставить себя любым социальным нормам.

В процессе ношения могут проявиться и негативные свойства, и нам приходится выбирать – мириться с ними или отказаться от вещи. Мы не можем бесконечно растягивать платье, если оно не подходит по размеру. Тяжелое шерстяное пальто не станет более легким, как бы нам этого не хотелось. Нам приходится мириться с материальными особенностями вещей и находить компромисс как сумму преимуществ и недостатков приобретенной вещи. Ольга рассказывает, что после первой носки недавно купленных спортивных брюк на них появились ворсинки, которые оставляют следы на другой одежде. Но вместо того, чтобы просто сдать брюки обратно, Ольга решила, что этот неприятный эффект пропадет после нескольких стирок, и даже, если этого не произойдет, она не откажется от брюк. «Они теплые и удобные, ровно такие, как я искала, а этот небольшой недостаток меня не сильно беспокоит». Сегодня, в отличие от опыта предыдущих поколений женщин, чьи тела были затянуты в корсеты или гнулись под тяжестью множества юбок крестьянского костюма, мы можем позволить себе подстраивать одежду под наши тела, тем не менее одновременно подстраиваясь под нее. Находить точку баланса, где мы, привнося новый предмет в нашу схему тела, не доставляем себе неудобство, с которым не можем мириться.

Изменения одежды в процессе создания феномена «своего»

Не только одежда изменяет наши тела в процессе носки, сами вещи, которые новыми вышли с производства, подвергаются изменениям. Это происходит не только с одеждой: рисунок на чашке со временем становится менее заметным, цвет скатерти бледнеет, на мебели остаются следы от стаканов и царапины. То, как меняются вещи, зависит не только от физической изнашиваемости, но и личных привычек человека, их использующего. Рисунок на чашке сотрется с той стороны, где мы чаще ее берем, а пружины дивана прохудятся там,

ISSN 2227-6165

где чаще садимся. Из-за свойств тканей на одежде эти изменения становится заметны быстрее всего: уже после первой носки платье не будет выглядеть как новое. Мы будто маркируем одежду своими телами. На это обращает внимание Ирина, для которой вещь становятся «своей», когда она перестает ощущаться как новая, то есть «ни разу не надетая». На одежде появляются складки, замятости, даже пятна: «На всех моих свитшотах довольно быстро вытягиваются резиновые манжеты из-за привычки постоянно закатывать рукава до локтя». Эллен Сэмпсон, исследуя аффекты ношения обуви, отмечает: «Подобно тому, как линия пера или кисти в основе своей является жестом, обусловленным приемами тела, следы на нашей одежде являются результатом наших телесных приемов» [Sampson, 2018, p. 64].

Не со всеми вещами, попадающими в наш гардероб, удается установить такую тесную телесную связь. Праздничные вещи чаще всего не удается протестировать заранее – они покупаются, чтобы надеть в день события. Удобно в нем или нет, мы узнаем уже на самой вечеринке. При этом чаще всего мы готовы терпеть неудобство вещей, ведь праздничное событие длится несколько часов. Узкую юбку, открытое тело, корсет или обтягивающую ткань, в которой нужно все время держать спину и втянутый живот, – телесный дискомфорт компенсирует особенный «образ тела», созданный необычным нарядом. Многие участники фокус-группы рассказывают о таких предметах гардероба «для особого случая». При покупке на них не возлагается ожидание телесного удобства, а важным оказывается в первую очередь визуальное впечатление.

Но от большинства одежды мы ожидаем, что в ней будет «удобно». Эта категория удобства в зависимости от ситуаций, длительности процесса ношения и нашей телесной чувствительности делит все многообразие вещей в гардеробе не только на привычные категории, созданные производителями одежды: деловая, спортивная, праздничная, но и наши личные «базу» и «счастливые вещи», «платье для свидания» и «свитшот для путешествий». Эти критерии зависят не от качеств, наделяемых дизайнерами, журналистами и блогерами, а от нашего личного опыта телесного взаимодействиями с одеждой в повседневных ситуациях, который начинается с появления «новой вещи» в нашем гардеробе, постепенно превращая ее в «свою».

Заключение

Одежда – важная часть нашего повседневного опыта, и каждый день нам приходится выбирать, в чем его прожить. Если имеющиеся вещи перестают отвечать нашим запросам, мы отправляемся на поиск новых, которые будут обладать потенциалом удовлетворить изменения, происходящие в телесной схеме, и стать ее частью. Но не каждая вещь способна реализовать этот потенциал. Приобретение новой вещи означает нашу готовность к отношениям с ней, готовность тратить силы на приспособление и поиск компромиссного взаимодействия, в результате которого одежда неизбежно проявляет себя, что влияет на то, останется вещь в нашем гардеробе и станет «своей» или не приживется.

На основе анализа результатов интервью мы показали, как с помощью разнообразных практик постепенно происходит процесс формирования феномена «своей» вещи, который включает саму вещь, повседневные практики взаимодействия с ней и наши впечатления как их результаты. Особенностью формирования феномена «своей» вещи является то, что во время взаимодействия и вещь, и тело проявляют свои аффективные свойства, воздействуя и изменяя друг друга. За приобретенным в результате этого взаимодействия навыком, основанным как на материальных качествах вещи, так и на нашем впечатлении от процесса, следует «чувство согласия между тем, что мы добиваемся, и тем, что дано» [Мерло-Понти, 1999, с. 192], что, наконец, приводит к ощущению вещи как «своей». В такой момент мы будто позволяем телу расслабиться, и оно неизбежно проявляет себя, не только изменяя физические свойства вещей, но и создавая дополнительный слой воспоминаний. Накопленный телесный и эмоциональный

опыт всплывает в памяти, помогая сделать выбор в пользу этой – уже «своей» – вещи, когда мы стоим перед открытым шкафом в поисках наряда, подходящего для того, чтобы прожить этот день.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вдовина И.* М. Мерло-Понти: от первичного восприятия к миру культуры // Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – Санкт-Петербург: 1999. – С. 582-596.
2. *Вудворд С.* Почему женщины носят то, что они носят. – Москва: Новое Литературное Обозрение, 2022.
3. *Гуссерль Э.* Картезианские размышления. – Санкт-Петербург: Наука, 1998.
4. *Гуссерль Э.* Парижские доклады //Логос. 1991. Т. 2. С. 6-31.
5. *Гуссерль Э.* Феноменология // Логос. 1991. Т. 1. С. 12-21.
6. *Кван С.Ч.* Взгляд извне: сенсорная атмосфера и одетое тело // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2021. № 4(62). С. 75-96.
7. *Иконникова Н.* Человек в мире вещей: проблема присвоения вещной среды// Вопросы социальной теории. 2010. Т. 4. С. 344-354.
8. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. – Санкт-Петербург: Ювента, 1999.
9. *Руджероне Л.* Ощущать себя одетым: исследование аффектов и облаченное тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 103-126.
10. *Слинин Я.* Эдмунд Гуссерль и его «Картезианские размышления» // Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления и др. – Москва: АСТ, 2000. – С. 290-323
11. *Сэмпсон Э.* Тело за пределами тела: хранилища, тактильность и схема тела // Теория моды: Одежда, тело, культура. 2021. № 62. С. 97-113.
12. *Чикин А.* Развитие проблемы телесного опыта: от Гуссерля к Мерло-Понти // Философские науки. – 2014. №. 9. С. 28-41.
13. *Шпарага О.* Феноменология опыта: опыт как «почва и горизонт» познания // Логос. 2001. Т. 2. №. 28. С. 103-122.
14. *Энтуисл Д.* Модное тело. – Москва: Новое Литературное Обозрение, 2019.
15. *Cullinane S., Cullinane K* The logistics of online clothing returns in Sweden and how to reduce its environmental impact // Journal of service science and management. 2021. Т. 14. №. 01. С. 72.
16. *Davis F.* Fashion, culture, and identity. – Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994.
17. *Deleuze G., Guattari F.* A Thousand Plateaus. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
18. *Gallagher S.* Body image and body schema: A conceptual clarification // The Journal of mind and behavior. 1986. С. 541-554.
19. *Klepp I., Bjerck M.* A methodological approach to the materiality of clothing: Wardrobe studies //International Journal of Social Research Methodology. – 2014. – Т. 17. – №. 4. – С. 373-386.
20. *Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. – Oxford: Oxford University Press, 2005.
21. *Mukendi A., Henninger C. E.* Exploring the spectrum of fashion rental // Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal. 2020. Т. 24. №. 3. С. 455-469.
22. *Niinimäki K., Armstrong C.* From pleasure in use to preservation of meaningful memories: A closer look at the sustainability of clothing via longevity and attachment // International Journal of Fashion Design, Technology and Education. 2013. Т. 6. №. 3. С. 190-199.
23. *Pollio H.R., Henley T.B., Thompson C.J.* The Phenomenology of Everyday Life. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
24. *Sampson E.* Entanglement, affect and experience: Walking and wearing (shoes) as experimental research methodology // International Journal of Fashion Studies. 2018. Т. 5. №. 1. С. 55-76.
25. *Simmel G.* Fashion // American journal of sociology. 1957. Т. 62. №. 6. С. 541-558.
26. *Tseëlon E.* The masque of femininity: The presentation of woman in everyday life. – London: Sage, 1995. – Т. 38.
27. *Taylor L.* The Study of Dress History. – Manchester: Manchester University Press, 2002.

REFERENCES

1. Chikin A. "Razvitie problemy telesnogo opyta: ot Gusserlya k Merlo-Ponti" [Development of the problem of bodily experience: from Husserl to Merleau-Ponty]. *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences]. 2014. No 9. P. 28-41. (in Russ.)
2. Cullinane S., Cullinane K. "The logistics of online clothing returns in sweden and how to reduce its environmental impact." *Journal of service science and management*. 2021. T. 14. No 01. P. 72.
3. Davis F. *Fashion, culture, and identity,* Chicago, IL, University of Chicago Press, 1994.
4. Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
5. Entwistle J. *Modnoe telo*. [The Fashioned body]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2019. (in Russ.)
6. Gallagher S. "Body image and body schema: A conceptual clarification." *The Journal of mind and behavior*. 1986. P. 541-554.
7. Husserl E. *Kartezianskie razmyshleniya* [Cartesian reflections]. Sankt-Peterburg, Nauka, 1998. (in Russ.)
8. Husserl E. "Parizhskie doklady" [Paris Lectures]. *Logos* [Logos]. 1991. T. 2. P. 6-31. (in Russ.)
9. Husserl E. "Fenomenologiya" [Phenomemology]. *Logos* [Logos]. 1991. T. 1. P. 12-21. (in Russ.)
10. Ikonnikova N. "Chelovek v mire veshchej: problema prisvoeniya veshchnoj sredy" [Man in the world of things: the problem of material environment appropriation]. *Voprosy socialnoj teorii* [Questions of social theory]. 2010. T. 4. P. 344-354. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

11. Klepp I., Bjerck M. “A methodological approach to the materiality of clothing: Wardrobe studies.” *International Journal of Social Research Methodology*. 2014. T. 17. No 4. C. 373-386.
12. Kvan S.C. “Vzglyad izvne: sensornaya atmosfera i odetoe telo” [Outside view: sensory atmosphere and dressed body]. *Teoriya mody: odezhda, telo, kultura*. [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2021. No 4(62). P. 75-96. (in Russ.)
13. Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
14. Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception]. Sankt-Peterburg, Yuventa, 1999. (in Russ.)
15. Mukendi A., Henninger C.E. “Exploring the spectrum of fashion rental.” *Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal*. 2020. T. 24. No. 3. P. 455-469.
16. Niinimäki K., Armstrong C. “From pleasure in use to preservation of meaningful memories: A closer look at the sustainability of clothing via longevity and attachment.” *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 2013. T. 6. No 3. P. 190-199.
17. Pollio H.R., Henley T.B., Thompson C.J. *The Phenomenology of Everyday Life*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997
18. Ruggerone L. “Oshchushchat sebya odetym: issledovanie affektov i oblachennoe telo”[Feeling Clothed: A Study of Affects and the Clothed Body]. *Teoriya mody: odezhda, telo, kultura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2018. No 49. P. 103-126. (in Russ.)
19. Sampson E. “Telo za predelami tela: hranilishcha, taktilnost i skhema tela”[The Body Beyond the Body: Repositories, Tactility, and Body Schema]. *Teoriya mody: Odezhda, telo, kultura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2021. No 62. P. 97-113. (in Russ.)
20. Sampson E. “Entanglement, affect and experience: Walking and wearing (shoes) as experimental research methodology.” *International Journal of Fashion Studies*. 2018. T. 5. No. 1. P. 55-76.
21. Simmel G. “Fashion.” *American journal of sociology*. 1957. T. 62. No 6. P. 541-558.
22. Shparaga O. “Fenomenologiya opyta: opyt kak “pochva i gorizont” poznaniya” [Phenomenology of experience: experience as “soil and horizon” of knowledge]. *Logos* [Logos]. 2001. T. 2. No 28. P. 103-122. (in Russ.)
23. Slinin Ya. “Edmund Gusserl i ego "Kartezianskie razmyshleniya"” [Edmund Husserl and his “Cartesian Reflections”]. *Logicheskie issledovaniya. Kartezianskie razmyshleniya i dr*. [Logical Studies. Cartesian reflections, etc.]. Moscow, AST, 2000. P. 290-323. (in Russ.)
24. Tseëlon E. *The masque of femininity: The presentation of woman in everyday life*. London, Sage, 1995, T. 38.
25. Taylor L. *The Study of Dress History*. Manchester, Manchester University Press, 2002.
26. Vdovina I. “M. Merlo-Ponti: ot pervichnogo vospriyatiya k miru kul’tury”[M. Merlo-Ponti: from primary perception to the world of culture]. Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception], Sankt-Peterburg, 1999. P. 582-596. (in Russ.)
27. Woodward S. *Pochemu zhenshchiny nosyat to, chto oni nosyat* [Why women wear what they wear], Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2022. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

ART&CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

Научная статья / Research article
УДК/UDC 159.942.5+791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-115-123

Ангелика Молнар
Angelika Molnar
PhD, dr. habil., доцент,
PhD, dr. habil., assistant professor,
Дебреценский университет (Дебрецен, Венгрия)
University of Debrecen (Debrecen, Hungary)
mandzsi@gmail.com

«СЛЕДСТВИЕ ВЕДУТ (НЕ-)ЗНАТОКИ». ПРИМЕРЫ СОЗДАНИЯ ТРЕВОГИ И СТРАХА В ДЕТЕКТИВНОМ СЕРИАЛЕ

THE INVESTIGATION IS BEING CONDUCTED BY (NON-)PROFESSIONALS. EXAMPLES FOR CREATING ANXIETY AND FEAR IN A DETECTIVE SERIES

В статье кратко обсуждается психологический и философский вопрос о природе тревоги и страха в сериале «Люцифер» как образце современной популярной культуры. Этот кинопродукт привлекает внимание, во-первых, тем, что показывает отображения разных душевных переживаний, а во-вторых, тем, что поднимает глубокие вопросы, связанные с поиском смысла существования и общего предназначения человечества посредством переосмысления библейских аллюзий и образов. Кроме того, шоу поддается анализу и с точки зрения «психологии искусства» (Лев Выготский), как в силу вызванного чувства катарсиса, так и «аффектов ожидания» (Эрнст Блох), особенно в 5-м сезоне. Следовательно, в последнем можно напрямую изучать канонические формы проявления тревоги и страха с учетом специфики повествования в сериале. Эти прямые и косвенные признаки выражения открытых и скрытых переживаний человека вербализуются и визуализируются различными способами в кинематографе: словами, жестами, поступками, поведением героев и т.д. Автор статьи обращается к ним не на примере триллеров (тревога) и фильмов ужасов (страх), а сериала, состоящего из многих серий, так как именно в нем раскрывается более длительное тревожное состояние и вполне можно показать различие между страхом и тревогой на уровне тематизации и реализации.

Ключевые слова: телесериал, «Люцифер», детектив, расследование, тревога, страх, поступки

Для цитирования: *Молнар А.* «Следствие ведут (не-)знатоки». Примеры создания тревоги и страха в детективном сериале // Артикульт. 2023. №3(51). С. 115-123. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-115-123

This paper briefly discusses the psychological and philosophical issue of anxiety and fear in a non-canonical piece of pop culture – detective series “Lucifer”. On the stated topic, this show attracts attention, firstly, because it contains the problematization of various spiritual experiences, and secondly, it raises deep questions related to the search for the meaning of existence and being in terms of rethinking biblical allusions and images. In addition, the series can be analyzed from the point of view of the “psychology of art” (Lev Vygotsky), both because of the feeling of catharsis caused and the “affects of expectation” (see Ernst Bloch), especially in the season 5. Therefore, in it is possible to study the manifestation forms of anxiety and fear. These direct and indirect signs of the expression of open and hidden human experiences are verbalized and visualized by cinema in various ways: words, gestures, actions, behavior of heroes, etc. The author of the paper refers to them not on the example of thrillers (anxiety) and horror films (fear), but a series consisting of many series, because this can reveal a longer anxiety state and show the difference between fear and anxiety at the levels of thematization and realization.

Keywords: TV series, Lucifer, detective, investigation, anxiety, fear, actions

For citation: Molnar A. “The Investigation is being conducted by (Non-)Professionals. Examples for creating Anxiety and Fear in a Detective Series.” *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 115-123. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-115-123

Введение

В статье рассматриваются постмодернистские формы создания саспенса в сериале «Люцифер». Он отличается от других современных детективных сериалов именно постоянными отсылками к известным фильмам разных жанров, в частности триллерам. По телеканалу «Фокс» серии первых трех сезонов показывались еженедельно, так что каждый эпизод, на протяжении которого расследовалось лишь одно дело, с одной стороны, получило

© Молнар А., 2023
Дата поступления: 18.06.2023. Дата одобрения после рецензирования: 25.07.2023. Дата публикации: 30.09.2023.

ISSN 2227-6165

свое завершение в виде успешного закрытия этого дела, а с другой, – личная история главного героя продолжалась развертываться. С четвертого сезона шоу перешло на стриминговую платформу «Нетфликс», на которой дела следовали по такому порядку и обрывались на таких напряженных моментах, что можно было смотреть все серии хоть разом, как единый фильм с раскрытием разных преступлений.

Более того, это шоу выделяется из ряда современных телевизионных и стриминговых сериалов благодаря и необычной и углубленной психологизации, тематизации настоящих личных травм и попыток их излечений. Видимо, такое смешение популярного и высокого и является причиной его успеха у зрителей. Сюжет пятого сезона потому и детализируется в нашей статье с целью демонстрации душевного становления героев, что здесь Дьявол превращается в Бога, и этот процесс развивается на фоне кровавых и серийных убийств. Здесь наблюдается новаторство в сравнении с предыдущими сезонами, так как в них эти два пласта не были настолько сильно связаны и открыто представлены. Следовательно, нами приводятся примеры тех сюжетных эпизодов, в которых явно именно в этом плане ощущается зрителями тревога либо страх.

Методология

Прежде изучения изображения страха и тревоги в сериале, как героев, так и атмосферы действия, требуется остановиться на некоторых моментах, связанных с разными аспектами создания беспокойного настроя в кинематографе. Современная психология исходит из положений Зигмунда Фрейда, который в своей работе 1925 года различил причинный страх и внутреннюю тревогу [Фрейд, 2005]. Основоположник психоанализа считал обострение последнего чувства, приводящего к переживанию угроз от внешнего мира, проявлением невроза, который, как он предполагал, лечится при посредстве искусства. Сублимация сильных, положительных и негативных эмоций (напр. сострадания и страха) в творческом виде являлась предметом многих исследований, среди приоритетных предметов которых (см. [Тодоров, 1999; Лакан, 2019; Мей, 2005]) можно найти и фантастическую литературу, но сюда можно отнести и криминальную. Л.Н. Выготский подробно рассмотрел средства выразительности (в частности, тревоги) и создания катарсиса в разных жанрах: в басне, рассказе и драме, с помощью приемов поэтики [Выготский, 1998]. Его метод можно применить и на материале других произведений, но прежде чем перейти к анализу повествовательной специфики кинопродукции, вернемся к психологической постановке вопроса.

Итак, и в наше время исследователи согласны с тем фрейдовским утверждением, что человек, испытывающий тревогу, ожидает некую опасность в будущем [Прихожан, 1998]. Очевидно стало также, что это понятие обычно употребляется для обозначения телесных ощущений от неопределенных переживаний, а «беспокойство» – для обозначения мысленных действий. Имеются и типологизации первого вида психического состояния. К примеру, разводятся склонность к тревоге и отсутствие конкретной причины, врожденность состояния и внешний фактор [Прихожан, 2008], различаются его виды, приводящие или к активному действию, или к пассивности [Астапов, 2008]. Исследователи могут по-разному понимать, чем это чувство вызвано, однако все они подчеркивают неосознанность источника дурных предчувствий [Спилбергер, 2008]. При тревоге ощущается угроза социальному и духовному миру человека; он испытывает внутреннюю напряженность, которая может перерасти даже в распад поведения [Березин, 1988; Костина, 2005]. Если человек слишком сильно переносит фокус на негативные последствия событий и не преодолевает собственное состояние, тревога может привести и к заболеванию (см. также [Артемцева, Грекова, Нагибина, 2012]). Следует отметить и проблему «тревожности» как психического свойства [Сидоров, 2013], так как она, в отличие от просто тревоги, развертывается и дольше длится во времени.

ISSN 2227-6165

Согласно определениям ученых, страх отличается от тревоги тем, что осознается как его конкретная причина из прошлого опыта, так и опасная для жизни ситуация, на которую требуется реакция [Изард 1999]. Если положение кажется безысходным и акт действия невозможным, у человека возникает чувство ужаса, его даже может охватить паника. И почему стоит заниматься этим явлением при изучении искусства, а не только в ходе терапии? Потому, что по мнению ведущих философов, такие негативные эмоции связаны с онтологическими и экзистенциальными вопросами бытия. М. Хайдеггер придавал особое значение не страху-боязни, а страху-тоске, которая и может ставить человека в положение, когда перед ним предстают главнейшие вопросы [Хайдеггер, 1997]. Русские мыслители также понимали тревогу как положительное чувство, направляющее индивида к обретению личности и интенсивному переживанию духовной жизни [Шестов, 2016]. Благодаря тревоге и её вербализации и визуализации творческой энергией, человек обучается управлять своими чувствами и осознает свое предназначение [Баринов, 2013; Кривозубова, 2020]. Киноискусство занимает среди этих уроков ведущее место, так как предлагает особые формы воссоздания переживаний героев и воздействия на зрителей, ввергая их в определенное состояние [Аронсон, 2007]. Здесь придется соприкоснуться с популярным жанром триллера (см. его классификацию [Дьякова, 2013]), так как он работает со страхом от начала и до конца. Добавим, что в нем состояние трепета, тревожного ожидания, нарастающего напряжения героя или зрителя определяется как «саспенс». Хорроры до известной степени также выполняют вспомогательную функцию в обработке эмоций и психических состояний, в первую очередь страха одиночества. В телесериале, в силу как его многосерийной длительности, так и особой нарративной техники, представляющей продолжительность переживаний, переходящих из серии в серию, эффекты тревоги и тревожного состояния более ярко конструируются, чем в фильмах. Так, с помощью обрывания сюжета, переноса актов действия, поступков, поведения и т.д. визуально демонстрируется всё то, что происходит внутри героев. Мы и исходим из перечисленных тезисов, концепций и методов при демонстрации создания тревоги и страха на экране.

Основная часть

Но прежде чем обратиться к сериалу «Люцифер», сначала скажем несколько слов о прославившей его специфической тематике и постмодернистской структуре. Одно из самых популярных шоу стриминговой платформы «Нетфликс», раньше американского телеканала «Фокс», запускалось как спин-офф комикса Нила Геймана «Песочный человек», затем неоднократно закрывалось из-за нехватки финансирования, но в результате громкой кампании его многочисленных фанатов было снято аж 6 сезонов, качество которых из-за всё усиливающейся широкой востребованности резко менялось на протяжении показа с 2016 по 2021 год. Сюжет, в котором разворачивается история главного героя, Повелителя преисподней, который сначала весело проводит время на земле, затем становится консультантом полиции Лос-Анджелеса, чтобы продолжать карать грешников, и, в итоге, превращается в подобного Христу спасителя современного человечества от него самого, абсолютно уникален среди большинства других современных сериалов. Создатели шоу добились успеха также и тем, что связывали массовую и высокую культуру (см. отсылки к Ф.М. Достоевскому) и удачно экспериментировали с разными жанрами: сочетали комедию и драму, романтическую историю и детектив, мистицизм и процедурал, представляли и автопародию, и мультипликационную серию, и фильм-нуар, перенося действие последнего в послевоенные годы и возрождая память в зрителях о шедеврах наподобие «Китайского квартала»; а также развлекали зрителей мюзиклом, в котором Бог заставлял людей невольно запеть и весело поведать миру о мучающих их травмах, что впоследствии послужило их излечению. Следовательно, следует учитывать и опыт раскрытия жанровых особенностей современной формы совмещения несовместимых элементов, а наряду с этим, предстоит раскрыть, как тематизируется

ISSN 2227-6165

общечеловеческие проблемы и их возможное разрешение в виде психотерапии как в мире сериала (для героев, см. и функцию психотерапевта Люцифера), так и посредством его (для зрителей).

В 5-м, лидирующем по числу загрузок на сервисах сезоне этого фэнтези-криминала, истории об убийствах становятся довольно мрачными и угрожающими, кроме того, наблюдаются и особые примеры создания тревоги и страха. В предыдущих сезонах преодоление конфликтов осуществлялось в ключе традиционных сюжетов тайн. Убийства были не ужасными, и события, даже с участием бессмертных персонажей (ангелов, демонов, Каина, Евы и т.д.), по категориям Цв. Тодорова, не относились к неопределенному. Всё, что происходило, оставалось в рамках вероятного, даже реального, и нельзя было назвать событийный ряд воплощением ни сугубо религиозного, ни фантастического нарратива. Исключение составлял лишь великодушный поступок главного героя, который в конце 4-го сезона вернулся в ад, чтобы усмирить своих восставших демонов. Однако в 5-м сезоне ему приходится снова подняться в человеческий мир, и занятые раскрытием подлинной сути друг друга, непрофессиональный консультант полиции Люцифер и его возлюбленная, детектив Хлоя попадают в такое положение и расследуют такие дела, которые вызывают прежде нехарактерные для этого сериала волнения. В отличие от прежних эпизодов, не сильно занимавших тех, кто собаку съел на романтических либо детективных сериалах, здесь зрители эмоционально вовлекаются не только в развитие личных отношений героев, но и в страшные преступления, которые контрастируют с нарочито ярким и светлым фоном города Ангелов, представленного крупным планом.

Рассмотрим именно в этом, 5-м сезоне примеры визуального моделирования криминальных событий, их расследования, ложных и правильных подозрений, а также телесных и эмоциональных форм поведения, через которые проявляются переживания и тревожные ожидания, напряжения и страхи, в сочетании явлений реального и трансцендентного порядка, человеческого быта и христианской веры. В сюжетных эпизодах и мотивах, а также в образах, концепции тревоги и страха даже тематизируются. Дело в том, что в то время как Люцифер извлекает наружу самые потаенные желания людей, его брат-близнец Михаил – их страхи. До того момента, как жертва последнего не осознает, чтó конкретно его беспокоит, он физически выражает свои переживания и не может ни перебороть их, ни принимать защитные меры. Так, при появлении и поцелуе двойника дьявола Хлоя невольно переживает тревожное состояние, не осознавая, в чём его причина. Камера здесь всё время фокусируется на лице героини, борющейся со своими эмоциями и не понимающей, что происходит, почему её возлюбленный ведет себя так странно. Затем Хлоя начинает подозревать, что её пытается соблазнить не настоящий Люцифер, и, чтобы разобраться, она ставит перед ним ловушки. В результате выявляется подмена фигур антагониста и протагониста, детектив разоблачает архангела Михаила, однако тот со злости нашептывает ей, будто она создана Богом лишь в качестве дара для его любимого, но непутевого сына, и она начинает сильно переживать из-за того, что её существование детерминировано и их с Люцифером чувства не подлинны. Однако в 6-й серии после разъяснений причин её страха и её роли в земной жизни и душевном становлении Люцифера, их любовь разгорается, и они, в конце концов, могут вручить себя друг другу.

Итак, из-за непонятных явлений, вмешательств потусторонней силы в человеческую жизнь, обыкновенные события делаются особо напряженными, тревожными. В следующих сериях (7-8), в которых главные герои занимаются раскрытием убийств женщин, голосовые связки которых изрезаны, уже получают выражение элементы триллеров и фильмов ужасов. Их создают явные отсылки к известным образцам жанра, однако в силу их постмодернистского снижения ощущается вовсе не сильнейший страх, а лишь временное поддержание тревожной атмосферы. Таким моментом является даже не тот, когда еще в 1-м сезоне купающаяся Хлоя

ISSN 2227-6165

пугается Люцифера, плененного её чарами и вломившегося в её дом, а скорее тот, когда он и Элла в 5-м сезоне принимают за детектива истерзанную жертву, вид которой напоминает труп матери в фильме Альфреда Хичкока «Психо». Зрители словно слышат звуки усиленного биения сердца Люцифера, который при тусклом свете разглядывает контуры обращенной к нему спиной женщины. Он ступает к ней медленно, будто имеет слабость в ногах. На его лице изображается боязнь и одновременно бессилие, когда он переворачивает её. Осознав то, что находит тело не своей возлюбленной, он облегченно вздыхает. Создатели сериала отдают подобную дань и Стэнли Кубрику, когда в погоне за жестоким серийным убийцей Люцифер и Хлоя видят мальчика, катающегося на велосипеде по коридору точно так же, как в «Сиянии». Этой сцене не место в фабуле, но она дается для усиления эффектного воздействия на зрителя: детектив и её консультант направляются по правильному следу. Красные цвета в декорациях, темные, неосвещенные комнаты, разные углы съемки и другие детали кадра намекают на угрозу героям, предвосхищая опасность: камера то снимает сверху, как напарники проводят обыск квартиры подозреваемого, то следует за ними, но лишь в последний момент показывает злодея, нападающего на них.

Стоит здесь отметить, что каждое расследуемое дело тесно связано с личными проблемами главного героя. В данном случае убитые лишаются своей силы – голоса, а он переживает из-за того, что после их физического сближения его ангельская сила передалась Хлое, и он остался беззащитным. Напряжение по ходу интенсифицируется, так как после нескольких ложных подозреваемых расследователи наконец-то находят маньяка, который парализует Люцифера – Люцифера выручает Хлоя. Опасения героя по поводу расщепления его силы рассеивает такой же «гражданский не-знаток», журналист – новый партнер криминалистки Эллы, который убеждает его в том, что они с детективом вместе становятся не слабее, а наоборот, сильнее. Это подтверждается и тогда, когда Михаил уговаривает бывшего мужа Хлои, Дэна застрелить Люцифера, однако к последнему уже вернулась его сила, и он остается невредимым даже рядом с детективом, ибо до сих пор он был уязвимым лишь в присутствии Хлои. Момент выживания главного героя переносится в следующую серию, что заставляет зрителей переживать за него. Подобное обрывание напряженной ситуации, как правило, повторяется от серии к серии и еще больше усиливает тревожное состояние.

Этому усилению тревоги служит и то, что линейная последовательность эпизодов нарушается и наблюдается игра с временными плоскостями. Будучи обиженным поступком своего земного друга, Люцифер придумывает разные способы отомстить Дэну и оставляет Хлою продолжать расследование в одиночку, так как преступления не заканчиваются, и выясняется, что настоящий серийный убийца еще на свободе. Пойманный маньяк всего лишь подражатель, ему просто хочется обрести известность по имени «Шепчущий убийца», однако он даже сказать не умеет ничего нового, только повторяет слова Ганнибала Лектера из фильма «Молчание ягнят» о съедении печени человека. Кстати, эту шутку создатели шоу уже разыграли в сезоне 3. Так разные культовые триллеры и хорроры перекликаются в сериале. Между тем отсрочивается тот момент, когда Хлоя раскрывает личность настоящего убийцы, ибо всю историю прерывает её похищение. Она звонит Люциферу, который замышляет что-то против Дэна и не слышит её звонка.

Отметим, что создатели добавили более чем подходящее музыкальное сопровождение ко всему сериалу. Вспомним только, чего стоит исполнение дьяволом песни Металлики о «Непрощенном» (The Unforgiven) на пианино во 2-м сезоне. В рассматриваемой нами серии смонтированы громкая, очень напряженная музыка Dies Irae Requiem Mass и кадр роковой коллизии героя, когда начертывает план мести Дэну. Когда Люцифер выключает музыку и прослушивает сообщение Хлои, он осознает, что на неё напали, причем, по всей вероятности, серийный убийца, чтобы замести все следы. По дробному монтажу сцен зрители уже раньше узнают, какая именно опасность угрожает героине; но самого нападавшего они тоже не видят

ISSN 2227-6165

и тоже переживают за неё. Состояние тревоги находит свое выражение и в продолжительном развертывании данного события в нескольких сериях.

Прибегая на помощь Люциферу, параллельно и криминалистка подключается к делу. Она по своему врожденному любопытству находит тайник своего помощника-журналиста с доказательствами его преступлений. Никем не подозреваемый, кажущийся добрым и скромным молодой человек, любимый Эллы оказывается хладнокровным убийцей. Разгадка, таким образом, осуществляется, как в триллере, в самом разрешении ситуации: злодей нападает на девушку и хочет её убить. Зрители могут переживать за её жизнь, но в последний момент она спасается благодаря её сообразительности и ловкости: она молниеносно вкалывает в него шприц с психотропным веществом. И лишь ей удается заставить Пита признаться в своих преступлениях. Он объясняет свою кровожадность тем, что в детстве его мать постоянно орала на него (ср. отношения Бейтсов в фильме «Психо»). Если расследователи учли бы факт, что криминалистку всю жизнь привлекали «плохие парни», то они могли бы подозревать Пита с его до странности приятным поведением. После этого случая с ним, вечно веселая и жизнерадостная, глубоко верующая Элла болезненно переживает из-за своей «темной» стороны: интереса к преступникам и смертям. Лишь Бог может успокоить её встревоженную душу своим благословением. В 6-м сезоне она всё еще боится завязать отношения с порядочным полицейским, но в конце концов преодолевает свои опасения на его счет.

Наблюдается нарастание тревожного ожидания и у других героев. Странное исчезновение Хлои вызывает чувство особенной напряженности в самом Люцифере, что выражается в его поведении: он в растерянности бесцельно ходит, теребит свои волосы и сильно жестикулирует. Так создается саспенс, между тем герою(-консультанту) приходится вступить на место детектива, подражать приемам расследования и выйти на правильный след. А он всё еще не знает, если не Пит, то кто похитил Хлою. Дело в том, что он ошибочно понимает происходящее и не подозревает своего брата в причастности к делу. Сам сюжет движется вперед некой тайной, которая долго поддерживает интерес и эмоциональную вовлеченность зрителей, ибо роль близнеца Люцифера в событиях остается неясной. Но впоследствии все события будто получают вполне рациональное и логичное объяснение: Хлою похищает Михаил, чтобы, используя её саму и её страхи, отомстить Люциферу. Поняв это, главный герой сумеет освободить детектива, и они воссоединяются. Таким образом, сериал не превращается ни в триллер, ни в ужастик, а именно в психологическую драму, и зрители также переживают за главного героя и его возлюбленную.

Это чувство усиливается и другими, постепенно раскрывающимися злодеяниями Михаила, направленными против своих братьев. К примеру, старший ангел, Аменадиэль при встрече с ним сначала также принимает его за Люцифера, однако испытывает необъяснимое беспокойство. Ему кажется, что тот будто залез в его голову и вызвал плохие мысли о его сыне, мол, его сын от земной женщины не полуангел, а лишь человек, и, следовательно, смертный. Его состояние затем находит свое выражение в том, что он бегает от одного своего знакомого к другому и у них старается найти причину своих волнений. Отметим, что этот ангел так сильно любит своего малыша, что даже думает найти свое предназначение в полицейской работе, чтобы устроить ему лучший мир на земле. А когда он впервые осознает свою ошибку (перепутал братьев), сразу же предпринимает попытку, чтобы предотвратить неисправимые последствия слов и поступков Михаила, уговаривая его близнеца снова подняться из ада. Вместе с тем угроза от грядущих событий не перестает волновать Аменадиэля. В конце 8-й серии он уже так сильно переживает по поводу слов Михаила, что не только замедляет течение времени, но даже останавливает его. Однако, когда Люцифер разъяснил ему, что болезнь сына вызвана лишь собственными страхами, он готов бороться как с ними, так и с их причиной: Михаилом. Братья завязывают драку, и в этот момент опускается на землю сам Бог-Отец, чтобы разрешить их запутанные жизненные проблемы. Мотив желаемого отцеубийства и вместе с тем старания трех сыновей завоевать любовь отца

ISSN 2227-6165

напоминает не только сюжет романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (помимо его упоминания в первом сезоне), но и приводит к неожиданному повороту: Богу-Отцу приходится познать человеческие чувства и испытать подлинную любовь к своим детям.

С этим и страхи исчезают, однако неопределенная тревога всё равно остается, так как все предчувствуют наступление неких негативных событий. Оказывается, что это входит в дальнейшие планы Михаила. Он же приносит в земной мир клинок смерти, подготавливая кровавую битву ангелов и демонов, тем самым ввергая и всё человечество в смертельную опасность. Его конечная цель – навсегда загнать Люцифера обратно в ад, чтобы тот продолжал править им, то есть убрать его со своего пути. В то же время Михаил намерен устранить и Отца, а самому занять Его престол, с этой целью и убеждает Его в том, что Он теряет свое могущество и Ему необходимо уйти в отставку. После ухода Бога с женой, Богиней Мироздания в её новый универсум, вопрос наследства должен решиться в схватке сыновей. На этом сериал переходит на другой, более высокий уровень. Дело в том, что, похитив Хлою, Михаил возбудил в ней подозрения по поводу того, что Люцифер не любит её, ибо еще не произнес решающие три слова. Зрители сериала, следящие за историей главного героя с самого начала, могут быть довольны его духовным, интеллектуальным и эмоциональным ростом. Он же с помощью обычной земной жизни и психотерапии (!) познает себя, свои чувства и человеческий мир и, в результате, становится способным к любви и самопожертвованию. Его постоянно тревожное состояние (которое, как впоследствии выясняется, является переживанием за жизнь детектива и других близких людей) открывает ему не только его призвание (в 6-м сезоне – это спасение душ проклятых грешников), но и смысл всего сущего. Он больше не избегает своих чувств, а начинает контролировать их. Он сжигает себя, чтобы попасть в рай и вернуть Хлою из смерти, настигшей её от рук Михаила. Хлоя преодолевает все свои сомнения, а Люцифер находит в себе достаточно сил, чтобы почувствовать себя достойным её, и признается ей в любви. Своим «христовским» поступком Люцифер удостаивается трона Бога-Отца, а его брат-злодей попадает в ад, и при этом наступает катарсис, словно при чтении настоящего произведения высокого искусства.

Выводы

Ясно, что сериал «Люцифер» обращен к массовому зрителю, вместе с тем он, однозначно, нарушает и систему поп-культурных явлений. Присутствие в нем, с одной стороны, сверхъестественной силы, с другой, – вполне бытовых явлений, как тревога или страх, служит не просто для закручивания сюжета и привлечения внимания зрителей, а скорее для многостороннего раскрытия внутреннего мира человека, его семейных отношений на почве переосмыслений библейской и философской традиции и классической литературы, например, о Демоне, а также перестройки канонических компонентов криминальных жанров. Эти плоскости обогащают понимание каждой из них. На материале отдельных эпизодов сезона 5 мы выявили глубоко личностный путь самосовершенствования человека, представленный в виде психологизации, а также наслоение на это общечеловеческой проблемы спасения. Таким образом, с помощью психологии искусства раскрывалась и скрытая за происходящим философия. Включение эпизодов в контекст западной культуры посредством эксплицитных и имплицитных отсылок на визуальное искусство и литературу позволяет освещать эти уровни более широко. Представления об обязательных и свободных сюжетных мотивах детектива подвергаются трансформации, так как реальный бытовой план наполняется фантастическим, однако именно фантастическое раскрывает сущность событий и позволяет фабуле и сюжету пережить радикальные повороты. Наряду с этим, на основании представленного сюжета мы перечислили и то, какими способами (см. жесты, поведения, акты действия, поступки и т.д.) презентируются внутренние переживания героев в современном сериале. Шоу «Люцифер» развертывает такие визуальные и слуховые приемы создания

ISSN 2227-6165

«саспенса», предлагает такой взгляд на явления неосознанной «тревоги» и конкретного «страха», которые демонстрируют новаторство и с точки зрения психологии, ибо в нем не просто изображаются симптомы таких переживаний, но благодаря многосерийности передается и тревожное состояние и вводятся формы его преодоления, приводящие к настоящему взрослению человека.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. *Люцифер / Lucifer* (2016-2021, Fox, Netflix, США), сериал

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аронсон О.В.* Хичкоковский саспенс как кинематографический нарратив. Часть I // Русский журнал. 2007. [Электронный ресурс.] URL: http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/2007-Oleg-Aronson-osaspense
2. *Артемцева Н.Г., Грекова Т.Н., Нагибина Н.Л.* Психология искусства: типологический подход. Учебное пособие. 2-е изд., доп. и перераб.– Москва: РИО МГУДТ, 2012.
3. *Астапов В.М.* Функциональный подход к изучению состояния тревоги // Тревога и тревожность. Хрестоматия / сост. *В.М. Астапов*. – Санкт-Петербург: Пер Сэ, 2008. – С. 151-160.
4. *Баринов Д.Н.* Тревога и страх: историко-философский очерк // Психолог. 2013. № 3. С. 1-39.
5. *Березин Ф.Б.* Психическая и психофизиологическая адаптация человека. – Ленинград: Наука, 1988.
6. *Выготский Л.С.* Психология искусства. – Ростов на Дону: Феникс, 1998.
7. *Дьякова Т.В.* Характеристика жанра «триллер» и его поджанры// Lingua mobilis. 2013. № 5 (44). С. 32-36.
8. *Изард К.* Психология эмоций / пер. *А. Татлыбаеваю*. – Санкт-Петербург: Питер, 1999.
9. *Костина Л.М.* Методы диагностики тревожности. – Санкт-Петрбург: Речь, 2005.
10. *Кривозубова Ю.И.* Тревожное в искусстве глазами современников // Символ науки. 2020. № 12-2. С. 88-92.
11. *Лакан Ж.* Семинары. Тревога. Книга 10. (1962/1963) / пер. *А. Черноглазова*. – Москва: Гнозис, Логос, 2019.
12. *Мэй Р.* Смысл тревоги / пер. *М.И. Заваловой* и *А.Ю. Сибуриной*; прав. *В. Данченка*. – Киев: PSYLIB, 2005.
13. *Прихожан А.М.* Причины, профилактика и преодоление тревожности // Психологическая наука и образование. 1998. № 2. С. 11-17.
14. *Прихожан А.М.* Формы и маски тревожности, влияние тревожности на деятельность и развитие личности // Тревога и тревожность. Хрестоматия / сост. *В.М. Астапов*. – Санкт-Петербург: Пер Сэ, 2008. – С. 138-150.
15. *Сидоров К.Р.* Тревожность как психологический феномен // Вестник Удмуртского университета. Серия 3. Философия. Социология. Психология. Педагогика. 2013. Вып. 2. С. 42-52.
16. *Спилбергер Ч.Д.* Концептуальные и методологические проблемы исследования тревоги // Тревога и тревожность. Хрестоматия / сост. *В.М. Астапов*. – Санкт-Петербург: Пер Сэ, 2008. – С. 85-99.
17. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / пер. *Б. Нарумова*.– Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
18. *Фрейд З.* Торможение, симптом и тревога // Психоаналитическая хрестоматия. Классические труды / ред. *М.В. Ромашкевич*. – Москва: Геррус, 2005. – С. 15-79.
19. *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. *В.В. Бибихина*. – Москва: Ad Marginem, 1997.
20. *Шестов Л.И.* Достоевский и Ницше. Апофеоз беспочвенности. – Санкт-Петербург: Азбука, 2016.

REFERENCES

1. Aronson O.V. “Hichkokovskij saspens kak kinematograficheskij narrativ. Chast' I” [Hitchcockian suspense as a cinematic narrative. Part I]. *Russkij zhurnal*. 2007. Elektronnyj resurs. URL: http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/2007-Oleg-Aronson-osaspense (in Russ.)
2. Artemceva N.G., Grekova T.N., Nagibina N.L. *Psihologija iskusstva: tipologicheskij podhod*. Uchebnoe posobie. 2-e izd., dop. i pererab [Psychology of art: typological approach. Tutorial. 2nd ed., add. and rev]. Moscow, RIO MGUDT, 2012. (in Russ.)
3. Astapov V.M. “Funkcional'nyj podhod k izucheniju sostojanija trevogi” [Functional approach to the study of the state of anxiety]. *Trevoga i trevozhnost'. Hrestomatija* [Anxiety and anxiety. Anxiety and anxiety. Reader]. Sost. V.M. Astapov. Saint Petersburg, Per Se, 2008. P. 151-160. (in Russ.)
4. Barinov D.N. “*Trevoga i strah: istoriko-filosofskij ocherk”* [Anxiety and fear: historical and philosophical essay]. *Psiholog* [Psychologist]. 2013. No 3. P. 1-39. (in Russ.)
5. Berezin F.B. *Psihicheskaja i psihofiziologicheskaja adaptacija cheloveka*. [Psychic and psychophysiological adaptation of a person]. Leningrad, Nauka, 1988. (in Russ.)
6. D'jakova T.V. “Harakteristika zhanra "triller" i ego podzhanry” [Characteristics of the genre “thriller” and its subgenres]. *Lingua mobilis*. 2013. No 5 (44). P. 32-36. (in Russ.)
7. Freud S. “Tormozhenie, simptom i trevoga” [Inhibition, symptom and anxiety]. *Psihoanaliticheskaja hrestomatija. Klassicheskie trudy*. [Psychoanalytic reader. Classical works]. Red. M.V. Romashkevich. Moscow, Gerrus, 2005. P. 15-79. (in Russ.)
8. Heidegger M. *Bytie i vremja*. [Being and Time]. Per. V.V. Bibihin. Moscow, Ad Marginem, 1997. (in Russ.)
9. Izard C. *Psihologija emocij*. [Psychology of emotions]. Per. A. Tatlybaev. Saint Petersburg, Piter, 1999. (in Russ.)

10. Kostina L.M. *Metody diagnostiki trevozhnosti* [Methods for diagnosing anxiety]. Saint Petersburg, Rech, 2005. (in Russ.)
11. Krivozubova Ju.I. "Trevozhnoe v iskusstva glazami sovremennikov" [Anxious in art through the eyes of contemporarie]. *Simvol nauki* [Symbol of science]. 2020. No 12-2. P. 88-92. (in Russ.)
12. Lacan J. *Seminary. Trevoga. Kniga 10*. (1962/1963) [Seminars. Anxiety. Book 10. (1962/1963)]. Per. A. Chernoglazov. Moscow, Gnozis, Logos. 2019. (in Russ.)
13. May R. *Smysl trevogi*. [Meaning of anxiety]. Per. M.I. Zavalova and A.Y. Siburina; prav. V. Danchenko. Kiev, PSYLIB, 2005. (in Russ.)
14. Prihozhan A.M. "Formy i maski trevozhnosti, vlijanie trevozhnosti na dejatel'nost' i razvitie lichnosti"[Forms and masks of anxiety, the influence of anxiety on the activity and development of personality]. *Trevoga i trevozhnost'. Hrestomatija* [Anxiety and anxiety. Reader]. Sost. V.M. Astapov. Saint Petersburg, Per Se, 2008. P. 138-150. (in Russ.)
15. Prihozhan A.M. "Prichiny, profilaktika i preodolenie trevozhnosti" [Causes, prevention and overcoming anxiety]. *Psihologicheskaja nauka i obrazovanie*[Psychological science and education]. 1998. No 2. P. 11-17. (in Russ.)
16. Shestov L.I. *Dostoevskij i Nicshe. Apofeoz bespochvennosti* [Dostoevsky and Nietzsche. The apotheosis of groundlessness]. Saint Petersburg, Azbuka, 2016. (in Russ.)
17. Spilberger Ch.D. "Konceptual'nye i metodologicheskie problemy issledovanija trevogi" [Conceptual and methodological problems of anxiety research Ch.D. Spilberger]. Trevoga i trevozhnost'. Hrestomatija [Anxiety and anxiety. Reader]. Sost. V.M. Astapov. Saint Petersburg, Per Se, 2008. P. 85-99. (in Russ.)
18. Sidorov K.R. "Trevozhnost' kak psihologicheskij fenomen" [Anxiety as a psychological phenomenon]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija 3. Filosofija. Sociologija. Psihologija. Pedagogika. Sociology*. [Philosophy. Psychology. Pedagogy]. 2013. Vyp. 2. P. 42-52. (in Russ.)
19. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuju literaturu* [Introduction to fantastic literature]. Per. B. Narumov. Moscow, Dom intellektual'noj knigi, 1999. (in Russ.)
20. Vygotskij L.S. *Psihologija iskusstva* [Psychology of art]. Rostov-on-Don, Feniks, 1998. (in Russ.)

ISSN 2227-6165

SUMMARY

ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ КАК ФУНКЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В НЕ-ДИНАМИЧЕСКОЙ ФОРМЕ
Научная статья
УДК 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-6-19
Дата поступления: 14.07.2023. Дата одобрения после рецензирования: 01.09.2023. Дата публикации: 30.09.2023.
Автор: ***Чернова Екатерина Владиславовна***, магистр искусствоведения (Москва, Россия), e-mail: chernovieusse@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2985-5921
Аннотация: В теории и истории искусства до сих пор существует консенсус: темпоральность есть свойство динамических видов искусства – таких как театр, кино, музыка. Однако современные дискурсы открывают принципиально иной взгляд на функциональность времени в искусстве. Благодаря феномену дематериализации произведения и в контексте современных теорий мультитемпоральности и нелинейности времени мы можем утверждать, что темпоральностью как некой соотносимостью с движением времени обладает любое произведение. Мы предполагаем, что темпоральность – не только условие существования произведения искусства как молчаливого свидетеля истории, но также потенциальный инструмент и материал для создания концепта произведения искусства. Исходя из этого, в настоящей статье мы рассмотрим, каким образом темпоральность может рассматриваться в теории как конструктивный элемент художественного высказывания, которое выражено в статичной форме. Необходимо отметить, что в нижеследующем тексте намечены лишь контуры дальнейшего исследования, которое еще требует множества уточнений и детализаций.
Ключевые слова: теория искусства, нелинейная темпоральность, неоавангард, музеологическое время, историческое время, дематериализация искусства
Для цитирования: *Чернова Е.В.* Темпоральность как функция произведения искусства в не-динамической форме // Артикульт. 2023. №3(51). С. 6-19. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-6-19

TEMPORALITY AS A FUNCTION OF CONTEMPORARY ARTWORK IN NON-DYNAMIC FORM
Research article
UDC 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-6-19
Received: July 14, 2023. Approved after reviewing: September 01, 2023. Date of publication: September 30, 2023.
Author: ***Chernova Ekaterina Vladislavovna***,Master in Art Studies (Moscow, Russia), e-mail: chernovieusse@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2985-5921
Summary: The temporality issue within contemporary theory and practice is held under one persistent convention: time is a matter of dynamic species of art, such as theatre, cinema, and music. However, contemporary theoretical discourses in the expanded field of art-theory reveal a fundamentally different view on temporality's function in a piece of art.In virtue of art's conceptual dematerialisation and the theoretical context of nonlinearity of time, the temporality, as a kind of correlation with time durality, may be concerned as feature for any piece of art – not excluding those which are expressed in static forms.We assume that temporality is not only conditional in case of art pieces expressed in static forms, but also functional as the matter and an potential instrument which can be used to create an expanded concept. In current article we take this hypothesis as a starting point to explore the way for temporality to be considerated as a constructive component of an artistic utterance expressed in a static form of art.It's necessary to notice that the current article contains only an outline of subsequent research, which still demands to be elaborated.
Keywords: theory of art, non-linear temporality, neo-avantgarde, museological time, historical time, dematerialization of art
For citation: Chernova E.V. "Temporality as a function of contemporary artwork in non-dynamic form." *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 6-19. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-6-19

ПОСТАВАНГАРДНЫЙ ФАРФОР КОНЦА 1920-Х – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1930-Х ГОДОВ И ПРОБЛЕМЫ ПОЛИТИЧЕСКОЙ АГИТАЦИИ
Научная статья
УДК 7.038+738.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-20-33
Дата поступления: 24.05.2023. Дата одобрения после рецензирования: 18.08.2023. Дата публикации: 30.09.2023.
Автор: ***Шик Ида Александровна***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: ida.shik@bk.ru
ORCID ID: 0000-0002-7953-6283
Аннотация: Советский фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов стал неотъемлемой частью сталинской «агитации за счастье» средствами художественной культуры. Темы индустриализации, развития сельского хозяйства, армии и флота, «великих строек», северных экспедиций и промышленного развития Заполярья, советского Востока, культурной революции, спорта раскрылись в нем с характерным для официального эстетического и пропагандистского дискурсов оптимизмом. При этом в фарфоре конца 1920-х – первой половины 1930-х годов нашли отражение наработки супрематизма, конструктивизма, кубофутуризма и ар-деко, живописная имитация коллажа, а также совмещение визуального и вербального начал посредством добавления надписей, унаследованное от агитационного фарфора. Художники часто предпочитали обобщенные формы, использовали яркие, контрастные цвета, тяготели к

ISSN 2227-6165

лаконизму колористического решения, графичности и некоторой условности. Произведения конца 1920-х – первой половины 1930-х годов часто корреспондируют с фарфором первых послереволюционных лет, воспроизводя его визуальные коды. Можно отметить также интеграцию изображений современной, в частности – конструктивисткой архитектуры, в тематические фарфоровые композиции.
Ключевые слова: советский фарфор, политическая агитация, поставангард, искусство 1920-х – 1930-х годов, Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова
Для цитирования: *Шик И.А.* Поставангардный фарфор конца 1920-х – первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации // Артикульт. 2023. №3(51). С. 20-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-20-33

POST-AVANT-GARDE PORCELAIN OF THE LATE 1920S – THE FIRST HALF OF THE 1930S AND POLITICAL PROPAGANDA ISSUES

Research article
UDC 7.038+738.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-20-33
Received: May 24, 2023. Approved after reviewing: August 18, 2023. Date of publication: September 30, 2023.
Author: ***Shik Ida Aleksandrovna***, PhD in Art Studies, assosiate professor, Chair of the Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: ida.shik@bk.ru
ORCID ID: 0000-0002-7953-6283
Summary: Soviet porcelain of the late 1920s – the first half of the 1930s was an integral part of Stalin's "propaganda for happiness" by means of artistic culture. Porcelain artists interpreted the themes of industrialization, the development of agriculture, the army and navy, "great construction projects", northern expeditions and the industrial development of the Arctic, the Soviet East, the cultural revolution, sports in optimist manner typical for official aesthetic and propaganda discourses. Nevertheless, the porcelain of the late 1920s and the first half of the 1930s appropriated the ideas of Suprematism, Constructivism, Cubo-Futurism and Art Deco, the pictorial imitation of collage, as well as the combination of visual and verbal principles through the addition of inscriptions, inherited from propaganda porcelain. Artists often preferred generalized forms, used bright, contrasting colors, aimed to concise color (only several paints), graphic and some conventionality. Works of the late 1920s and early 1930s often corresponded with the porcelain of the first post-revolutionary years, reproducing its visual codes. It's important to note the integration of images of modern, in particular, constructivist architecture, into thematic porcelain compositions.
Keywords: Soviet porcelain, political propaganda, post-avant-garde, art of the 1920s-1930s, Lomonosov State Porcelain Factory
For citation: Shik I.A. "Post-Avant-Garde Porcelain of the Late 1920s – the First Half of the 1930s and Political Propaganda Issues." *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 20-33. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-20-33

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ БЫТ В РУКОПИСИ О.А. ВУТКЕ

Научная статья
УДК 72.007+72.036
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-34-50
Дата поступления: 23.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 11.09.2023. Дата публикации: 30.09.2023.
Автор: ***Джалилова Елена Владимировна***, аспирант, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: selenasch95@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5960-1386
Аннотация: Архитектура советского авангарда являлась одним из основных инструментов социального инжиниринга. К концу 1929 года в молодом революционном государстве сформировалось несколько точек зрения на проблему организации нового социалистического быта. Этот вопрос широко обсуждался представителями власти, общества и, прежде всего, специалистами, призванными на практике реализовывать концепции построения новой повседневности, среди которых одну из ведущих ролей играли архитекторы. Данная статья расширяет исследовательское представление о том, как советские специалисты 1920-х гг. понимали идею нового быта и как относились к возможности ее реализации, а также впервые вводит в научный оборот рукопись О.А. Вутке, одного из представителей советского архитектурного авангарда, в которой он предлагает собственное решение сложного вопроса.
Ключевые слова: социальный инжиниринг,архитектура,советский авангард, социалистический быт, коммуна
Для цитирования:*Джалилова Е.В.* Социалистический быт в рукописи О.А. Вутке // Артикульт. 2023. №3(51). С. 34-50. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-34-50

SOCIALIST WAY OF LIFE IN THE O.A. WUTKE'S MANUSCRIPT

Research article
UDC 72.007+72.036
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-34-50
Received: August 23, 2023. Approved after reviewing: September 11, 2023. Date of publication: September 30, 2023.
Author: ***Dzhalilova Elena Vladimirovna***, aspirant, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: selenasch95@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5960-1386
Summary: The architecture of the Soviet avant-garde was one of the main tools of the social engineering. By the end of 1929, several points of view had formed on the problem of organizing a new socialist way of life in a young revolutionary state. This question had been widely discussed by the government representatives, by the society and, first of all, by the specialists, destined to realize in practice the concepts of a new way of life. Among them, the architects played one of the leading roles. The article expands the research understanding of how Soviet specialists of the 1920s understood the idea of a new everyday life and what did they think about the possibility of its implementation. The article also introduces for the first time the manuscript of O.A. Wutke, one of the representatives of the Soviet architectural avant-garde.
Keywords: social engineering, architecture, Soviet avant-gard, socialist way of life, commune
For citation: Dzhalilova E.V. "Socialist way of life in the O.A. Wutke's manuscript." *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 34-50. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-34-50

ISSN 2227-6165

ФУНКЦИЯ ЭКФРАСИСА И МЕТАЭКФРАСИСА В ПОДКАСТАХ О ПЛАСТИЧЕСКИХ ВИДАХ ИСКУССТВА
Научная статья
УДК 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-51-61
Дата поступления: 15.05.2023. Дата одобрения после рецензирования: 19.07.2023. Дата публикации: 30.09.2023.
Автор: ***Слободян Эльвира Юрьевна***, бакалавр журналистики, факультет креативных индустрий, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: elvirasl.2021@gmail.com
ORCID ID: 0009-0003-4367-4195
Аннотация: В статье впервые проведено разграничение функций экфрасиса, нарративного экфрасиса и метаэкфрасиса в российских подкастах о пластических видах искусства на примере восьми эпизодов, посвященных живописцам и архитекторам. Эмпирическим материалом послужили выпуски подкастов «Искусство для пацанчиков», “Talk About Art”, «Об истории и искусстве. Проект YaAndArt», «У стен есть уши», «Арт и Факты». Путем обзора содержания эпизодов доказывается, что полифункциональность присуща как экфрасису, включая его нарративный вариант, так и метаэкфрасису. В частности, приведенные в тексте статьи примеры иллюстрируют, как за счет экфрастических описаний решается проблема ограниченной визуальности аудионарративов. Также анализируется конструирование нарративного экфрасиса в отношении артефактов с сюжетной и бессюжетной основой и обозначается противоречие между элементами фикционального дискурса в речи ведущих и верифицируемостью искусствоведческого знания. Наконец, рассмотрено проявление метаэкфрасиса с точки зрения сопоставления произведений искусства в рамках одного вида и между разными видами, критической интерпретации автора и описания контекстов: идеологического, политико-критического, социально-конструктивного.
Ключевые слова: искусство, живопись, архитектура, экфрасис, метаэкфрасис, подкаст, нарратив, визуальность
Для цитирования: *Слободян Э.Ю.* Функция экфрасиса и метаэкфрасиса в подкастах о пластических видах искусства // Артикульт. 2023. №3(51). С. 51-61. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-51-61

THE FUNCTION OF EKPHRASIS AND METAEKPHRASIS IN PODCASTS ABOUT PLASTIC ARTS
Research article
UDC 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-51-61
Received: May 15, 2023. Approved after reviewing: July 19, 2023. Date of publication: September 30, 2023.
Author: ***Slobodian Elvira Yurevna***, Bachelor of Journalism, Faculty of Creative Industries, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: elvirasl.2021@gmail.com
ORCID ID: 0009-0003-4367-4195
Summary: The article for the first time distinguishes between the functions of ekphrasis, narrative ekphrasis and metaekphrasis in Russian podcasts about plastic arts on the example of eight episodes dedicated to painters and architects. Episodes of podcasts “Art for Guys”, “Talk About Art”, “About History and Art. Project YaAndArt”, “Walls have ears”, “Art and Facts” have become the empirical material of the research. By reviewing the content of episodes, it is proved that polyfunctionality is inherent in both ekphrasis, including its narrative version, and metaekphrasis. In particular, the examples given in the text of the article illustrate how the problem of limited visuality of audio narratives is solved due to ekphrastic descriptions. It also analyzes the construction of narrative ekphrasis in relation to artifacts with a plot and non-plot basis and indicates the contradiction between the elements of fiction in the speech of the presenters and the verifiability of art history knowledge. Finally, the manifestation of meta-ekphrasis is considered from the point of view of comparing works of art within the same type and between different types, critical interpretation of the author and description of ideological, political-critical, social-constructive contexts.
Keywords: art, painting, architecture, ekphrasis, metaekphrasis, podcast, narrative, visuality
For citation: Slobodian E.Yu. “The function of ekphrasis and metaekphrasis in podcasts about plastic arts.” *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 51-61. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-51-61

ОБРАЗ САРЫ БЕРНАР ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ ПРЕССЕ 1870-1920 ГОДОВ
Научная статья
УДК 7.041+741.5+792.071
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-62-96
Дата поступления: 20.06.2023. Дата одобрения после рецензирования: 18.07.2023. Дата публикации: 30.09.2023.
Автор: ***Кем Татьяна Евгеньевна***, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: kemtatianaevg@gmail.com
ORCID ID: 0009-0000-4337-2830
Аннотация: Настоящее исследование посвящено отражению образа Сары Бернар, великой французской актрисы второй половины XIX – начала XX вв. Ее живописные, фотографические и скульптурные портреты широко известны и весьма хорошо изучены. Однако иконография ее образа на страницах сатирической иллюстрированной прессы Франции остается малоизвестной. Целью статьи является выявление и анализ устойчивых образов Сары Бернар, выработанных художниками-карикатуристами Третьей Республики, рассмотренных через призму антисемитского дискурса, имевшего место во Франции в то время, и использование художниками принципов зооморфизма в карикатурах. Тщательный отбор наиболее показательных памятников журнальной иллюстрации позволил выявить основные подходы к изображению великой актрисы, а также продемонстрировать особенности публичной и художественной рецепции Сары Бернар. Это сделало возможным выделить такие устойчивые приемы, используемые мастерами при конструировании образа актрисы, как: высмеивание еврейского происхождения Сары Бернар, акцентирование внимания зрителя на ее излишней худобе, зооморфизация ее образа, высмеивание частной, публичной, театральной и творческой жизни актрисы.
Ключевые слова: Сара Бернар, карикатура, французская пресса, findesiècle, Альфред Ле Пти, иллюстрированные журналы, театр
Для цитирования: *Кем Т.Е.* Образ Сары Бернар во французской иллюстрированной прессе 1870-1920 годов // Артикульт. 2023. №3(51). С. 62-96. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-62-96

ISSN 2227-6165

THE IMAGE OF SARAH BERNHARDT IN THE FRENCH ILLUSTRATED PRESS OF 1870-1920
Research article
UDC 7.041+741.5+792.071
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-62-96
Received: June 20, 2023. Approved after reviewing: July 18, 2023. Date of publication: September 30, 2023.
Author: ***Kem Tatiana Evgenievna***, master's student, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: kemtatianaevg@gmail.com
ORCID ID: 0009-0000-4337-2830
Summary: This study is devoted to the reflection of the image of Sarah Bernhardt, the greatest French actress of the second half of the 19th - early 20th centuries. Her pictorial, photographic and sculptural portraits are widely known and very well studied. However, the iconography of her image on the pages of the satirical illustrated press in France remains little known. The purpose of the article is to identify and analyze the stable images of Sarah Bernhardt, developed by cartoonists of the Third Republic, viewed through the prism of the anti-Semitic discourse that took place in France at that time, and the use by artists of the principles of zoomorphism in cartoons. Careful selection of the most significant masterpieces of magazine illustration made it possible to identify the main approaches to the image of the great actress, as well as to demonstrate the features of the public and artistic reception of Sarah Bernhardt. This allowed to underline such stable methods in constructing the caricatural image of the actress, as: ridiculing the Jewish origin of Sarah Bernhardt, focusing the viewer's attention on her excessive thinness, zoomorphizing her image, mockering the private, public, theatrical and creative life of the actress.
Keywords: Sarah Bernhardt, caricature, French press, fin de siècle, Alfred Le Petit, illustrated magazines, theater
For citation: Kem T.E. “The image of Sarah Bernhardt in the French illustrated press of 1870-1920.” *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 62-96. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-62-96

ЭТАПЫ ПУТИ ЗРЕЛОГО ГЕРОЯ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИНТЕГРАЦИИ АНИМЫ: НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «МАТРИЦА: ВОСКРЕШЕНИЕ»
Научная статья
УДК 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-97-103
Дата поступления: 19.04.2023. Дата одобрения после рецензирования: 12.08.2023. Дата публикации: 30.09.2023.
Автор: ***Ефимова Ирина Анатольевна***, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра драматургии и киноведения, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: iraefimova83@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3739-7593
Аннотация: В статье анализируются особенности прохождения этапов мономифа героем с кризисом среднего возраста. Автор проводит сопоставление классических этапов мономифа Дж. Кэмпбелла и потребностей психики зрелого мужчины, выведенных К.Г. Юнгом при исследовании архетипов и коллективного бессознательного. Материалом для анализа выбран последний фильм кинофраншизы «Матрица» (“The Matrix”, 1999-2021), главный герой которой уже реализовал этапы мономифа в предыдущих частях и в «Матрице: Воскрешение» (“The Matrix Resurrections”, реж. Л. Вачовски, 2021) оказался в кризисе среднего возраста. При анализе фильма был определен базовый компонент – интеграция архетипа анимы, важнейшего для психологии данной возрастной группы. Существенными отличиями от классического мономифа являются также увеличенный хронометраж первого акта в связи с несколькими отказами героя от «зова» и страхом выйти из своего «обыденного мира», неклассические образы Богини, Женщины как искусительницы, уменьшение функции архетипа Отца и специфический способ взаимодействия с Тенью.
Ключевые слова: анима, зрелый герой, «Матрица», К.Г. Юнг, архетип, мономиф, кинематограф, психология
Для цитирования: *Ефимова И.А.* Этапы пути зрелого героя как репрезентация интеграции анимы: на примере фильма «Матрица: Воскрешение» // Артикульт. 2023. №3(51). С. 97-103. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-97-103

STAGES OF AN ADULT HERO’S JOURNEY AS A REPRESENTATION OF ANIMA INTEGRATION: ON THE EXAMPLE OF “THE MATRIX RESURRECTIONS”
Research article
UDC 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-97-103
Received: April 19, 2023. Approved after reviewing: 12 August, 2023. Date of publication: September 30, 2023.
Author: ***Efimova Irina Anatolyevna***, PhD in Art Studies, associate professor, Chair of Drama and Film Studies, St. Petersburg State Institute of Cinema and Television (St. Petersburg, Russia), e-mail: iraefimova83@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3739-7593
Summary: The article analyzes the features of the passage of the stages of the Monomyth by a Hero with a midlife crisis. The author compares the classical stages of J. Campbell's Monomyth and the needs of the psyche of a mature man, derived by C.G. Jung in the study Archetypes and the Collective unconscious. The material for the analysis is the last film of the film franchise “The Matrix”(1999-2021), the main character of which has already realized the stages of the Monomyth in the previous parts and in“The Matrix Resurrections”(directed by L. Wachowski, 2021) found himself in a midlife crisis. When analyzing the film, the basic component for this structure was determined – the integration of the Anima archetype, which is the most important for the psychology of this age group. Significant differences from the classic Monomyth are also the increased timing of the first Act, due to several refusals of the hero from the “call” and the fear of leaving his “ordinary world”, non-classical images of the Goddess, the Woman as a temptress, a decrease in the function of the Father archetype and a specific way of interacting with the Shadow.
Keywords: Anima, Adult Hero,“The Matrix”, C. G. Jung, Archetype, Monomyth, cinema,psychology
For citation: Efimova I.A. “Stages of an Adult Hero's Journey as a Representation of Anima Integration: on the example of “The Matrix Resurrection”.” *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 97-103. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-97-103

ISSN 2227-6165

ФЕНОМЕН «СВОЕЙ ВЕЩИ»: ПРАКТИКИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРИВЯЗАННОСТИ К ОДЕЖДЕ

Научная статья
УДК 159.922.28+165.62
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-104-114
Дата поступления: 26.06.2023. Дата одобрения после рецензирования: 23.08.2023. Дата публикации: 30.09.2023.
Автор: ***Сальникова Светлана Олеговна***, аспирант, Школа дизайна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: ssalnikova@hse.ru
ORCID ID: 0000-0003-3116-7543
Аннотация: В статье исследуется опыт взаимодействия с только что приобретенной одеждой, чтобы описать практики, с помощью которых формируются устоявшиеся взаимоотношения с нашей повседневной одеждой, той, которую впоследствии мы считаем частью своего гардероба. Процесс конституирования феномена «своей» вещи опирается на феноменологию восприятия, теорию аффекта и ответы пятнадцати участниц фокус-группы, которые рассказывали истории о только что приобретенных предметах. Формирование отношений привязанности можно разделить на два этапа: взаимодействие до начала ношения, который может включать подбор подходящего места в платяном шкафу, стирку, подгонку или даже перешивание, примерку и поиск сочетаний с другими элементами гардероба; и непосредственно процесс ношения, при котором на формирование отношений с одеждой влияют как ее материальные качества – особенности длины, ширины, плотности и деталей, так и наше впечатление от процесса, опосредованное не только телесными ощущениями, но образом тела и комментариями по поводу него.
Ключевые слова: новая одежда, вестиментарные практики, теория аффекта, феноменология, гардеробный метод
Для цитирования: *Сальникова С.О.* Феномен «своей вещи»: Практики формирования привязанности к одежде // Артикульт. 2023. №3(51). С. 104-114. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-104-114

THE “OWN CLOTHES” PHENOMENON: PRACTICES FOR CREATION ATTACHMENTS TO CLOTHING

Research article
UDC 159.922.28+165.62
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-104-114
Received: June 26, 2023. Approved after reviewing: August 23, 2023. Date of publication: September 30, 2023.
Author: ***Salnikova Svetlana Olegovna***, phd student, School of Art and Design, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: ssalnikova@hse.ru
ORCID ID: 0000-0003-3116-7543
Summary: The article explores the experience of interacting with newly purchased clothes to describe the practices by which relationships are formed with our everyday clothes, the ones that we later consider part of our wardrobe. The process of constituting a phenomenon of “our own” clothing is based on the phenomenology of perception, the affect theory, and the responses of fifteen focus group participants who recalled stories about newly acquired garments. The formation of attachment relationships can be divided into two stages: pre-wearing interaction, which may include choosing the right place in the wardrobe, washing, fitting or even alteration, trying on and searching for combinations with other clothes in the wardrobe; and the wearing process itself, in which the formation of relationships with clothing is influenced both by its material qualities – length, width, density and details, and our impression of the process, mediated not only by bodily sensations, but by the image of the body and comments about it.
Keywords: new clothing, vestimentary practices, affect theory, phenomenology, wardrobe methods
For citation: Salnikova S.O. “The "Own Clothes" Phenomenon: Practices for Creation Attachments to Clothing .” Articult. 2023, no. 3(51), pp. 104-114. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-104-114

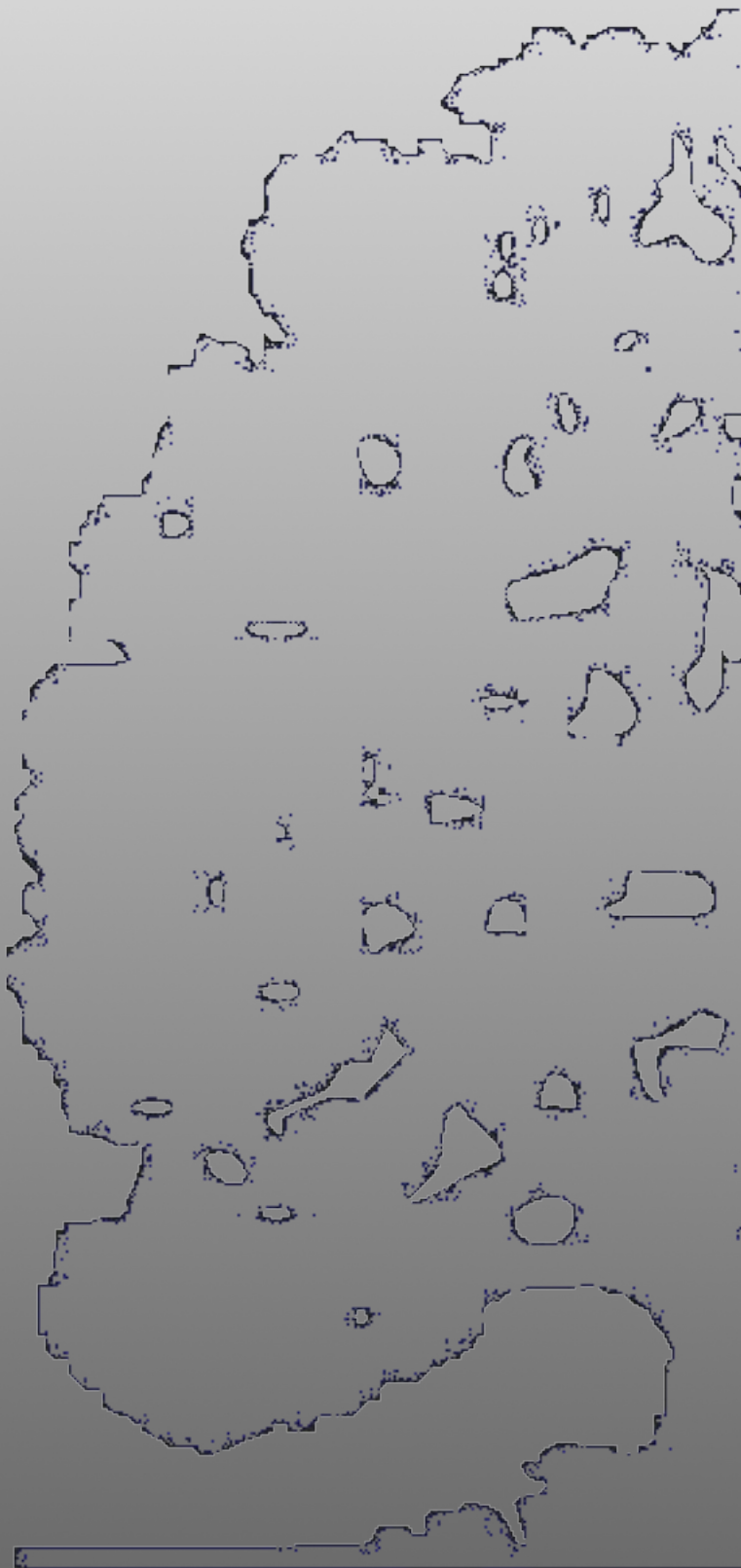
«СЛЕДСТВИЕ ВЕДУТ (НЕ-)ЗНАТОКИ». ПРИМЕРЫ СОЗДАНИЯ ТРЕВОГИ И СТРАХА В ДЕТЕКТИВНОМ СЕРИАЛЕ

Научная статья
УДК 159.942.5+791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-115-123
Дата поступления: 18.06.2023. Дата одобрения после рецензирования: 25.07.2023. Дата публикации: 30.09.2023.
Автор: ***Молнар Ангелика***, PhD, dr. habil., доцент, Институт славистики, Дебреценский университет (Дебрецен, Венгрия), e-mail: mandzsi@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7896-1480
Аннотация: В статье кратко обсуждается психологический и философский вопрос о природе тревоги и страха в сериале «Люцифер» как образце современной популярной культуры. Этот кинопродукт привлекает внимание, во-первых, тем, что показывает отображения разных душевных переживаний, а во-вторых, тем, что поднимает глубокие вопросы, связанные с поиском смысла существования и общего предназначения человечества посредством переосмысления библейских аллюзий и образов. Кроме того, шоу поддается анализу и с точки зрения «психологии искусства» (Лев Выготский), как в силу вызванного чувства катарсиса, так и «аффектов ожидания» (Эрнст Блох), особенно в 5-м сезоне. Следовательно, в последнем можно напрямую изучать канонические формы проявления тревоги и страха с учетом специфики повествования в сериале. Эти прямые и косвенные признаки выражения открытых и скрытых переживаний человека вербализуются и визуализируются различными способами в кинематографе: словами, жестами, поступками, поведением героев и т.д. Автор статьи обращается к ним не на примере триллеров (тревога) и фильмов ужасов (страх), а сериала, состоящего из многих серий, так как именно в нем раскрывается более длительное тревожное состояние и вполне можно показать различие между страхом и тревогой на уровне тематизации и реализации.
Ключевые слова: телесериал, «Люцифер», детектив, расследование, тревога, страх, поступки
Для цитирования: *Молнар А.* «Следствие ведут (не-)знатоки». Примеры создания тревоги и страха в детективном сериале // Артикульт. 2023. №3(51). С. 115-123. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-115-123

THE INVESTIGATION IS BEING CONDUCTED BY (NON-)PROFESSIONALS. EXAMPLES FOR CREATING ANXIETY AND FEAR IN A DETECTIVE SERIES

Research article
UDC 159.942.5+791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-115-123

SUMMARY

Received: June 18, 2023. Approved after reviewing: July 25, 2023. Date of publication: September 30, 2023.
Author: ***Molnar Angelika***, PhD, dr. habil., assistant professor, Institute of Slavistics, University of Debrecen (Debrecen, Hungary), e-mail: mandzsi@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7896-1480
Summary: This paper briefly discusses the psychological and philosophical issue of anxiety and fear in a non-canonical piece of pop culture – detective series "Lucifer". On the stated topic, this show attracts attention, firstly, because it contains the problematization of various spiritual experiences, and secondly, it raises deep questions related to the search for the meaning of existence and being in terms of rethinking biblical allusions and images. In addition, the series can be analyzed from the point of view of the "psychology of art" (Lev Vygotsky), both because of the feeling of catharsis caused and the "affects of expectation" (see Ernst Bloch), especially in the season 5. Therefore, in it is possible to study the manifestation forms of anxiety and fear. These direct and indirect signs of the expression of open and hidden human experiences are verbalized and visualized by cinema in various ways: words, gestures, actions, behavior of heroes, etc. The author of the paper refers to them not on the example of thrillers (anxiety) and horror films (fear), but a series consisting of many series, because this can reveal a longer anxiety state and show the difference between fear and anxiety at the levels of thematization and realization.
Keywords: TV series, Lucifer, detective, investigation, anxiety, fear, actions
For citation: Molnar A. "The Investigation is being conducted by (Non-)Professionals. Examples for creating Anxiety and Fear in a Detective Series." *Articult*. 2023, no. 3(51), pp. 115-123. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-3-115-123

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова