

ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

Четырнадцатый год издания / 14th Year of publication



№54 (2-2024)
апрель-июнь / April-June

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА
THEORY OF ART
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
HISTORY OF ART
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
CONTEMPORARY ART
ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
VISUAL ARTS
КИНО
CINEMA
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ
HISTORY AND THEORY OF CULTURE
ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART
ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ
METHODOLOGY
РЕЦЕНЗИИ
REVIEWS

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).

Спирidonov 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 медиаискусства 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 искусствоведения, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

Члены редакционной коллегии

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

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент, 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.

Ответственный секретарь – Т.И. Кожокару.

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

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
Артикульт

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 образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125047, ЦФО, 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, 2024

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).

Krivtsov, 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 RANEPА (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 RANEPА (Moscow, Russia).

Managing secretary – T.I. Kozhokaru.

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 Budgetary Educational Institution of Higher Education)

Address:

125047, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya sq. 6, building 5, Moscow, Russia

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 5 *М.А. Баландина* Методология исследований видеоарта в российском искусствоведении

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 17 *Ю.Г. Воинова* Образ Красного всадника в советском агитационном искусстве.
Истоки и трансформации
- 30 *А.В. Попова* Романтизм и конструктивизм в польском театре 1920-1930-х годов
- 41 *Е.В. Грибоносова-Гребнева* Книжная реальность. Иллюстратор Владимир Сальников (1948-2015)

КИНО

- 50 *М.С. Стебаков* «Световой реквизит для электрической сцены» как поиск новой формы кино
- 61 *Н.А. Цыркун* Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена и романы Ф.М. Достоевского:
адаптация и трансфигурация

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 73 *Т.В. Азарова* Образ коллективного прошлого в празднике-состязании Palio di Siena

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 82 *Т.В. Крувко* Репрезентация постчеловеческой субъективности в современной фантастике
на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»

- 96 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 5 *M.A. Balandina* The methodology of videoart studies in Art History in Russia

HISTORY OF ART

- 17 *J.G. Voinova* The Image of the “Red Horseman” in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations
30 *A.V. Popova* Romanticism and constructivism in the Polish theatre of 1920-1930s
41 *E.V. Griboosova-Grebneva* The Book Reality: Illustrator Vladimir Salnikov (1948-2015)

CINEMA

- 50 *M.S. Stebackov* “Light Prop for an Electric Stage” as a search for the new form of cinema
61 *N.A. Tsyrukun* Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels:
adaptation and transfiguration

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 73 *T.V. Azarova* The image of the collective past in the Palio di Siena festival-competition

METHODOLOGY

- 82 *T.V. Krivko* The representation of posthuman subjectivity in modern science-fiction on the example
of the TV series “Love. Death & Robots”

- 96 SUMMARY

Мария Александровна Баландина
Maria Alexandrovna Balandina
магистр истории искусств,
MA in Art History,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
balandinam99@gmail.com

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ВИДЕОАРТА В РОССИЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ THE METHODOLOGY OF VIDEOART STUDIES IN ART HISTORY IN RUSSIA

Статья посвящена обзору методологического инструментария, используемого отечественными специалистами в искусствоведческих исследованиях видеоарта. В работе выявляются ключевые проблемы ведения познавательной активности в отношении видеоарта внутри концептуальных и предметно-концептуальных дискурсов, а также классифицируются различные подходы, применяемые российскими искусствоведами при исследовании произведений видеоарта. Полученные результаты позволяют зафиксировать имеющуюся на актуальный момент амплитуду вариативности исследовательской рефлексии в отношении видеоарта в рамках российского искусствоведения. Полученные результаты могут быть использованы как для упрощения входа начинающих исследователей видеоарта в существующую исследовательскую традицию, но в то же время и для ее дальнейшей проблематизации и поиска более оптимальных познавательных стратегий для постижения рассматриваемой специфической формы экранного искусства.

Ключевые слова: видеоарт, методология видеоарта, методология искусствоведения, теория видеоарта, концептуальные дискурсы, познавательная ситуация, исследовательская рефлексия, исследования медиа

Для цитирования: Баландина М.А. Методология исследований видеоарта в российском искусствоведении // Артикульт. 2024. №2(54). С. 5-16. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-5-16

The article is devoted to the review of methodological tools used by Russian specialists in videoart studies. The paper identifies key problems of conducting cognitive activity regarding videoart within conceptual and subject-conceptual discourses, as well as classifies various approaches used by Russian art historians in the study of video artworks. The results obtained allow us to record the current amplitude of variability of researchers' reflection in relation to video art within Russian art history. The conclusions reached can be used to simplify the entry of novice scholars who are focused on videoart into the existing research tradition, but at the same time, to further problematize it and search for more optimal cognitive strategies for understanding this specific form of screen art.

Keywords: videoart, methodology of videoart, methodology of Art History, theory of videoart, conceptual discourses, cognitive situation, reflection of researches, media research

For citation: Balandina M.A. "The methodology of videoart studies in Art History in Russia." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 5-16. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-5-16

Познавательную активность отечественных исследователей видеоарта, ее характер, ключевые принципы и итоговый продукт (научный текст, далеко не всегда отражающий именно *теоретические* разработки исследователя [Анисов, 2018]) наиболее полно характеризует положение, которое легло в основу данной работы: информация о видеоарте, поданная в большинстве отечественных исследований, не является *знанием* – она представляет собой совокупность исследовательских *представлений*, сформированных в рамках выбранного субъектом концептуального/предметно-концептуального дискурса, то есть в условиях познавательной ситуации, допускающей явное доминирование личностного начала исследователя над общими, принципиально объективными, нормирующими научную деятельность компонентами, и произвольность в ведении познавательной активности и выражении ее результатов [Штейн, 2017, с. 32].

Познавательную ситуацию такого рода следует обозначить как *дискурсивную*, и она, в отличие от противоположной ей *дисциплинарной*, максимально уничижающей личностное начало исследователя и имеющей строгие предписания по нормированию научной деятельности и выражению

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

ее результатов, дает весьма небольшие перспективы получить знание в строгом смысле этого слова [Штейн, 2020, с. 124].

Первое, что доказывает это – характер полученной дискурсантом информации, ее противоречивость, несовместимость с информацией, полученной другим исследователем в рамках той же, или иной познавательной ситуации.

Дополнительную проблему представляет то, что видеоарт, как, впрочем, и любая иная форма экранного искусства, может выступать в гуманитарных исследованиях не только в качестве *предмета исследования*, но и как *материал*, на котором может исследоваться нечто другое, вследствие чего во многих случаях то, что принимается за *знание об исследуемом*, полученное внутри различных дисциплин – искусствоведения, культурологии, философии и т.д. – на самом деле будет являться знанием о чем-то ином – том, что постигается на материале «исследуемого» [Штейн, 2021(а), с. 7], в данном случае – видеоарта. В отечественных искусствоведческих исследованиях видеоарта, разбору методологии которых посвящена данная статья, видеоарт далеко не всегда предстает как *предмет исследования* – нередко внутри того или иного концептуального/предметно-концептуального дискурса на нем, как на избранном *материале*, исследуется другое: восприятие человеком визуальной/аудиовизуальной информации в различных экспозиционных средах [Першеева, 2017, с. 41], феномен авторства [там же, с. 40] и проч.

Во многом именно этим обусловлена разрозненность сведений, представляемых искусствоведами как знание о видеоарте, которая свидетельствует об отсутствии полноценного *дискурсивно-конвенционального* знания о видеоарте в отечественном *искусствоведении* – в данной статье фиксируется информация об *искусствоведческих исследованиях* видеоарта, но существуют также и *культурологические* [Деникин, 2008] и *философские* [Гук, 2010; Чащина, 2013]. Указанная проблема заслуживает отдельной статьи, поэтому здесь ограничимся лишь упоминанием о ней и ее значении в формировании объективного *научного знания* об исследуемой специфической форме экранного искусства.

Основная же сложность при работе с исследованиями о видеоарте связана с тем, что авторы, работая с эмпирическим материалом, естественно делают затем некие обобщения, которые затем – сами, или обращаясь к обобщениям коллег – используют в качестве теоретического знания, тогда как они не являются таковыми. В отсутствии формально-логических построений (в данном случае подразумевается использование определенного принципа формализации выражаемого знания) – а в работах, посвященных видеоарту, таковые отсутствуют – результат любого исследования не является теорией, но текстом. Рассматривать две формы представления знаний – текст и теорию – как одно и то же некорректно. Текст, физически реализованный набор символов, конечен [Анисов, 2018, с. 28]. Текст принадлежит автору – после его завершения его нельзя изменить, добавив новые элементы или исключив что-то. Если попытаться внести изменения в данную формосодержательную целостность, получится иная формосодержательная целостность – другой текст. Специфика текста как формы представления знаний и аргументации предполагает его замкнутость, невозможность трансформации после завершения.

Теория не может быть замкнута в определенных границах. Теория не является авторским построением, в отличие от текста, поскольку выводить следствия способен не только ее автор, но и иные лица. Следствия теории существуют объективно, расширяя ее как организованную системно целостность – бесконечное множество следствий теории разрывает границы текстовой формы представления знаний [там же, с. 29].

Работа с теорией, таким образом, не может подразумевать цитирование. В теории не цитируют, а выводят следствия [там же, с. 28]. Цитировать можно текст, в котором отражены компоненты избранной теории. Сам текст при этом, помимо положений теории, может содержать и составляющие концептуальной природы – рефлексию исследователя, варианты интерпретации рассматриваемого и т.п. Подобный текст больше похож на художественный, чем на научный – он фиксирует главным образом мысли исследователя, рассуждения о чем-либо, которые далеко не всегда имеют прямое отношение к процессу выстраивания теории.

В искусствоведческих исследованиях работа с текстом рассматривается как работа с теорией – текст принимают за теорию и не проблематизируют возможное наличие в нем мировоззренческих, концептуальных и установочных наслоений. Ведение научно-исследовательской деятельности в условиях дисциплинарной познавательной ситуации предполагает обязательное отделение подобных наслоений от положений теории, выраженных в тексте. Решение этой задачи позволит исследователю анализировать непосредственно теории в отношении различных форм современного искусства и обрабатывать информацию, которая может являться объективным знанием, заместительным в отношении познаваемого.

Наличие в научных текстах концептуальных, мировоззренческих и иных составляющих субъективного характера является крупной проблемой, однако сложности взаимоотношений теории и концепций ей не исчерпываются. Главная проблема искусствоведческих исследований состоит в том, что концептуальные элементы примешиваются к самой теории, проникают в нее – в результате все теоретические построения оказываются сомнительными. За аксиомы и выведенные из теорий следствия выдают исследовательские концепты и мысли – зачастую сам искусствовед не осознает, что порождения его мыследеятельностной активности могут являться чем угодно, но только не полноценной теорией.

На произвольных допущениях могут быть основаны *концепции* в отношении видеоарта и отдельных его аспектов. Формируются подобные построения концептуального характера в условиях дискурсивной познавательной ситуации с использованием специфической исследовательской методологии, представляющей собой совокупность подходов и методов, произвольно выбранных специалистом.

Определение методологического инструментария исследователем в данном случае обусловлено личными предпочтениями последнего, а также возможностью абстрагироваться от имеющегося на данный момент в отношении рассматриваемого институционализированного знания, что невозможно в условиях дисциплинарной познавательной ситуации. В условиях дискурсивной познавательной ситуации предоставленная исследователю видеоарта исключительная свобода выбора методологического инструментария делает принципиально невозможным определение нормативной «рамки» использования методологии в искусствоведческих исследованиях данной формы искусства. Таким образом, необходимо обозначить, что алгоритма формирования методологии отечественных искусствоведческих исследований видеоарта, уже проведенных внутри дисциплинарной предметности «искусствоведение», не существует, поэтому методико-методологические основания научной деятельности российских исследователей видеоарта могут быть представлены только через описание и анализ конкретных, используемых в исследованиях, основных подходов и методов.

Методологический инструментарий российских искусствоведов, ведущих познавательную активность в отношении видеоарта, может быть классифицирован в соответствии с принятым делением исследовательских подходов на 3 группы [Штейн, 2017, с. 35]:

- *стратегические* (указывающие на стратегию ведения познавательной активности в отношении предмета исследования);
- *методологические* (указывающие на исходное рассмотрение предмета исследования как чего-то формально определенного);
- *интерпретационные* (указывающие на исходное рассмотрение предмета исследования как чего-то содержательно/контекстуально определенного).

Учитывая заявленные авторами исследований обоснования определения методологического инструментария и общую ситуацию с нормированием искусствоведческих исследований на уровне логики и методологии, необходимо выделить четвертую группу подходов – *специфически сконструированные*, не зафиксированные в науке, существующие независимо от субъекта научные подходы, а фантомные конструкты, не имеющие определенных функций, но при этом влияющие на статус исследования.

К наиболее распространенным среди исследователей видеоарта стратегическим подходам относятся сравнительный, контекстуальный, сравнительно-исторический, исторический. К методологи-

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

ческим – семиотический, структурно-семиотический. К интерпретационным – постмодернизм, постструктурализм, психоанализ. Специфически сконструированные подходы – теоретико-аналитический, культурно-исторический, психологический (таб. 1).

Стратегические	Методологические	Интерпретационные	Специфически сконструированные
Сравнительный	Семиотический	Постструктурализм	Теоретико-аналитический
Контекстуальный	Структурно-семиотический	Постмодернизм	Культурно-исторический
Сравнительно-исторический		Психоанализ	Психологический
Исторический			

Таб. 1.

Методология российских искусствоведов-исследователей видеоарта. Основные подходы.

Использование *стратегического подхода* при реализации познавательной активности является обязательным, поскольку последняя не может осуществляться без использования той или иной стратегии, характеризующей ее специфику. В исследовании возможно одновременное использование автором нескольких стратегических подходов применительно к рассматриваемому при условии, что выбранные подходы не противоречат друг другу, а также использование любого набора стратегических подходов на различных масштабах в отношении рассматриваемого или на разных этапах познавательной активности [там же, с. 36].

Применение *сравнительного* подхода в концептуально обусловленных исследованиях видеоарта подразумевает изучение видеоарта через его сравнение с чем-то другим – как правило, с кинематографом [Самарай, 2000; Потемкин, 2007; Неретина, 2008; Марченкова, 2013; Буров, 2014; Старусева-Першеева, 2017; Разлогов, 2024] или телевидением [Исаев, 2002; Томашвили, 2010; Иоскевич, 2012; Данилькевич, 2013]. Специалисты выявляют признаки схожести и различия видеоарта, кино, телевидения и т.д., рассматривая факторы, которыми обусловлена возможность принимать каждую из вышеуказанных форм экранного искусства как самостоятельную формосодержательную целостность. Среди таких факторов:

- повествовательность;
- сюжетосложение;
- функции изображения;
- специфика исходного материала;
- специфика средств;
- специфика формирования внутрикадрового содержания;
- функции автора;
- функции зрителя;
- специфика демонстрации;
- специфика восприятия произведения.

В исследованиях, основанных на концептуальной точке зрения, при использовании сравнительного подхода внутри того или иного дискурса авторы формируют специфические положения в отношении свойств рассматриваемых предметов и их различий, содержание которых актуально только в рамках разделяемого дискурса. В качестве примеров таких положений стоит привести выдержки из диссертации А.Д. Першеевой «Выразительные возможности монтажа в видеоарте»: «... провести грань между кино и видеоартом, анализируя только форму, язык произведений, едва ли возможно. Однако, между двумя этими видами экранного искусства есть существенное различие в том, как происходит коммуникация, «встреча – зрителя с произведением» [Старусева-Першеева, 2017, с. 26]; «...принципиальная разница между кино и видео состоит в том, что первое традиционно создается для кинозала,

а второе – для галерейного пространства» [там же]; «он [зритель] не потребляет текст, а участвует в его создании путем интерпретации» [там же, с. 40].

Вышеприведенные высказывания базируются на специфических теориях или концепциях, относящихся к области киноведения, исследований медиа, психологии, литературоведения и т.п. Коммуникация зрителя и произведения – и как идея, и как специфическая формулировка, а также определение функции зрителя как соавтора произведения – продукты специфических представлений о коммуникативных процессах в видеоарте, отраженных в диссертации А.А. Деникина «Американское и европейское видеоискусство 1960 - 2005» [Деникин, 2008]. Согласно им, восприятие зрителем произведения видеоарта – часть акта коммуникации художника и зрителя, основанной на передаче концептуальных идей. Зритель в рамках этих представлений – лицо, наделяемое статусом сотворца по факту принятия делегируемой ему функции генерирования смыслов в процессе восприятия видеопроизведения. Эти построения основаны, в свою очередь, на концепциях «смерти автора» (Р. Барт) [Barthes, 1967], «остраненного взгляда» (В. Шкловский) [Шкловский, 1919] и определении видеоарта как «оригинальной коммуникационной системы, в которой акт действия художника всегда интенционально направлен на внимание зрителя» (М. Раш) [Rush, 1999], что характеризует их как комплекс представлений из самых разных областей гуманитарных исследований, порождений исследовательской рефлексии, искусственно объединенных вокруг абстракции «зритель». Строго говоря, построения в отношении коммуникации художника со зрителем, основанные на синтезе разнородных субъективных идей, не могут рассматриваться в качестве теории, системы знаний, непротиворечивых и принципиально встраиваемых в единую знаниевую сетку. По этой причине положения о существовании специфических коммуникативных процессов в видеоарте необходимо воспринимать как концепцию, отражение не наличествующего, а совокупности некоторых взглядов в отношении него. В более поздних отечественных искусствоведческих исследованиях в отношении видеоарта данная концепция также не проблематизируется, а принимается в качестве основания для рассуждения о технико-технологических аспектах создания произведений видеоарта [Луговцев, 2020; Карцева, 2020].

Построения на основании оппозиции «кинозал – галерейное пространство» [Старусева-Першеева, 2017] также являются специфической концепцией, сформированной на базе концепций психоанализа, «институциональной теории искусства», Новых медиа и рассуждений ирландского художника и критика Б. О’Догерти внутри дискурса «модернизм» о пространстве галереи в контексте экономики, исторического и социокультурного развития общества и эстетики [О’Догерти, 2015]. Сравнение видеоарта и кинематографа по способу экспонирования исследователь проводит с опорой на конструкты из концептуальных построений в отношении Новых медиа «белый куб» и «черный бокс», представляющих собой модели формализации галереи и кинозала внутри постмодернистского дискурса, рассматривая при этом не только технологические аспекты демонстрации форм экранного искусства в различных пространствах, но и специфику восприятия зрителя, роль и функции последнего во взаимодействии с произведением искусства в определенных обстоятельствах, обращаясь к терминам психоанализа «бессознательное», «архетипы», концепции «смерти автора» Р. Барта [Barthes, 1967] и к вышеупомянутым представлениям о существовании специфических коммуникативных процессов в видеоарте.

Так, исследователь отмечает, что в кинозале зритель сидит неподвижно, он отчужден во время просмотра от остальных людей, глубоко погружен в происходящее на экране, при этом, несмотря на то, что роль зрителя при просмотре фильма в затемненном зале «существенна», «роль автора все же главенствует» [Старусева-Першеева, 2017, с. 38]. «Сценарист и режиссер, которые выстраивают «синематическую архетипическую последовательность» фильма, становятся проводниками, «жрецами» в воображаемом мире кинокартины. И автор позиционируется как всевидящий, всезнающий, своей волей отделяющий главное от второстепенного и с помощью монтажа ведущий зрителя по цепочке кадров и сцен» [там же, с. 38-39]. При восприятии видеоарта в пространстве галереи зритель, наоборот, должен двигаться, переходя от одних экспонатов к другим, он находится в состоянии социальной включенности, и поэтому, «когда видеохудожник показывает нечто вызывающее, например,

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

относящееся к эротике или насилию, зритель, смотрящий на это, становится как бы соучастником действия, его свидетелем», от этого «может испытать дискомфорт, который не знаком зрителю в кино-театре» [там же, с. 30]. Зритель при этом рассматривается как соавтор произведения: он «здесь более самостоятелен, он сам отвечает за «монтаж» (набор и порядок) впечатлений, которые останутся в его памяти» [там же, с. 27], «он не потребляет текст, а участвует в его создании путем интерпретации» [там же, с. 40], его мыследеятельностная активность в процессе восприятия видеоарта максимально важна, ведь «фильм является итогом размышления субъекта высказывания на определенную тему, а видео чаще позиционируется как отправная точка для совместных размышлений, как процессуальное произведение» [там же, с. 41]. Сконструированная исследователем модель восприятия зрителя не функциональна в иных условиях ведения научной деятельности в отношении экранных искусств – в рамках иного дискурса или дисциплинарной познавательной ситуации, поэтому различные опирающиеся на нее построения не могут рассматриваться как знание, адекватно отражающее реально существующее.

В рамках *контекстуального* подхода видеоарт могут рассматривать в связи с различными внешними компонентами, связанными с условиями человеческой деятельности. В исследованиях использование этого подхода отдельно не указывается, однако необходимо отметить, что в публикациях отечественных авторов по видеоарту рассмотрение последнего всегда происходит в каком-либо одном контексте или в нескольких: историческом и социальном, в контексте общей истории искусства или медийных искусств. А.Д. Першеева в диссертации анализирует восприятие зрителем видеоарта в контексте условий его демонстрации и через это выявляет выразительные возможности различных типов монтажа в видеоарте в соответствии с целью исследования [там же, с. 12]. В.Г. Марченкова во введении диссертации «Особенности языка нарративного видеоарта России и Китая» после определения предмета исследования указывает, что «при анализе отдельных работ будет учитываться локальный контекст не только страны, но и города» [Марченкова, 2013, с. 13].

В рамках *сравнительно-исторического* подхода видеоарт рассматривается через определение общего и частного на протяжении разных периодов его существования. Использование *исторического* подхода в исследованиях в отношении видеоарта подразумевает его изучение в связи с историей его существования. В отечественных исследованиях видеоарта данные подходы как составляющие методологии не заявлены – вместо них указаны «культурно-исторический подход» [Старусева-Першеева, 2017] и специфические фантомные *методы* и *методологические конструкторы*: «метод сравнительно-исторического анализа» [Марченкова, 2013], «кросскультурное сравнение» [там же], «методологическая база культурно-исторического анализа» [Старусева-Першеева, 2017], «методики из области искусствознания» [там же], «метод культурно-исторического анализа» и «сравнительно-описательный метод» [Югай, 2018], культурно-исторический метод [Краснословцева, 2022; Фадеева, 2023], сравнительно-исторический метод [Меньшиков, 2020; Луговцев, 2020].

Методического представления указанных составляющих специфической методологии – определения их исходного материала, процедур реализации и продукта – в исследованиях нет: под произвольно сформулированными понятиями скрываются сравнительно-исторический и исторический подходы и используемые в их рамках методы описания, анализа, соотнесения, сопоставления, аналогии и методологический конструктор «сравнительный анализ».

Использование *методологических подходов* при реализации познавательной активности в отношении рассматриваемого не является обязательным, однако в отечественных исследованиях по видеоарту некоторые методологические подходы – в основном, семиотический и структурно-семиотический – применяются в рамках разработки концептуальных построений. Явного указания на использование данных подходов отечественными исследователями в текстах последних нет – ввиду отсутствия единства мнений в вопросе научной классификации подходов и методов отнесение того или иного инструмента к категории «подход» или «метод» носит характер совершенно произвольного действия, выбора, не обусловленного объективными причинами, поэтому применяемый исследователем методологический подход может быть им назван методом, практикой, принципом.

В рамках семиотического подхода предмет исследования рассматривается как знаковая система или ее элемент/элементы. При использовании структурно-семиотического подхода производится рассмотрение изучаемого как знаковой системы или элемента/элементов знаковой системы, образующей структуру. В публикациях искусствоведов по видеоарту использование семиотического и структурно-семиотического подходов, как правило, не заявлено – исследователи указывают «отдельные методики из области семиологии», «методы из области семиотики», «принципы структурного анализа», «совмещение элементов структурного и феноменологического анализа» [Старусева-Першеева, 2017], «семиотические методы, взятые из киноанализа» [Марченкова, 2013], структурный метод анализа [Луговцев, 2020].

Методического представления данных методов/принципов в исследованиях не содержится – под указанными конструктами скрываются:

- методы описания, анализа, сопоставления, соотнесения;
- идеи из области семиотики – «симулякр» Ж. Бодрийяра [Бодрийяр, 2015], «смерть автора» Р. Барта [Barthes, 1967], концепции Р. Якобсона [Якобсон, 1984], Ж. Митри [Митри, 1984] и др.;
- концепции киноведения Г. Мюнстерберга, Ж. Делеза, А. Базена, З. Кракауэра, Р. Барта, Л. Кулешова, В. Пудовкина, С. Эйзенштейна, А. Пелешяна, М. Мартена, Б. Юхананова.

На основании последних А. Першеева *вырабатывает* классификацию типов монтажа в экранном произведении («условно выделены три варианта организации пространственно-временного континуума в экранном произведении» [Старусева-Першеева, 2017, с. 78]):

- последовательный монтаж;
- параллельный монтаж;
- ассоциативный монтаж.

Типом монтажа, представленным лишь в видеоарте, исследователь называет «пространственный монтаж», в качестве разновидностей которого определяет «полиэкранный», «видеоскульптуру», «интерактивную видеоинсталляцию», «виртуальную реальность» [там же, с. 12]. Монтаж в концепции исследователя – инструмент, использование которого в отношении видеоарта доступно не только художнику, но и зрителю – поскольку видеоарт исходно определяется как то, что традиционно создают для показа в галерее, «окончательный монтаж» экранного произведения «напрямую зависит от зрителя» [там же, с. 41]. В связи с этим монтаж в исследовании рассматривается не только как инструмент формирования внутрикадрового наполнения произведения, но и как средство выстраивания коммуникации со зрителем. Внутри данных концептуальных построений каждая из вышеперечисленных форм экранного искусства теряет статус самостоятельной формосодержательной целостности – без подобного допущения исследовательские построения разрушаются: сама классификация типов монтажа в видеоарте, разработанная А. Першеевой, оказывается неэффективной, что не позволяет признавать ее нужным инструментом для формирования объективного знания в отношении видеоарта – знания, получаемого в условиях дисциплинарной познавательной ситуации.

Выбор *интерпретационных* подходов исследователем видеоарта осуществляется в соответствии с условиями концептуального дискурса, внутри которого он находится. Интерпретационный подход – заявление исследователя о том, что он изначально решил интерпретировать предмет исследования определенным образом или рассматривать его в каком-либо социокультурном или идейном контексте; таким образом, научным подходом он считаться не может.

Первичным интерпретационным подходом в отечественных исследованиях видеоарта является *постмодернизм*. О его использовании авторы заявляют открыто: видеоарт обозначают «одним из видов постмодернизма» [Маньковская, Бычков, 2011] при попытках дать ему определение, отражающее его специфику как самостоятельной уникальной формы экранного искусства; называют «художественной практикой культуры постмодерна» [Воеводина, Мурзаева, 2019]; идеи из области постмодернизма включают наравне с другими инструментами в методологию искусствоведческих исследований – «влияние на выработку подходов к изучению оказали теоретические разработки исследователей видео- и медиаарта Джина Янгблада, Кэтрин Элвс... положения постмодернистской теории, изложенные в текстах

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

Жиля Делеза и Феликса Гваттари, тексты Елены Петровской» [Марченкова, 2013]; историю возникновения самого медиаискусства (и его практик, к которым исследователь относит видеоарт) освещают непосредственно через данный конструкт: «медиаискусство относится к арт-практикам, возникшим на волне постмодернизма, со свойственными им особенностями творчества, спецификой художественного мышления» [Югай, 2018].

Данный интерпретационный подход в российских исследованиях видеоарта представляет собой рассмотрение видеоарта в целом и отдельных его аспектов через оппозицию двух обусловленных социокультурным контекстом концептов «модернизм – постмодернизм». Искусствоведами данные конструкты не проблематизируются, принимаются за объективное отражение существующего в реальности. В рамках постмодернизма объясняется вариативность видеоарта как формосодержательной целостности (появление *нарративного видеоарта* связывается «с парадигматическим сдвигом от искусства модернизма, важным для которого являлось изучение специфики медиа, к постмодернизму с его потерей веры в большие нарративы, демократизацией искусства и гибридной образностью» [Марченкова, 2013, с. 5]) и эстетические особенности произведений отдельных видеохудожников («в коротких ранних видеозарисовках Виолы немаловажную роль играет эстетика постмодернистского театра...» [Мартынова, Агеев, 2022]).

Внутри постмодернистского дискурса исследователь может обращаться к различным построениям, содержащим как объективное знание, так и рефлексию в отношении аспектов деятельности художника и зрителя. Признание существования особого типа сознания – постмодернистского, для которого «характерна эпистемологическая неуверенность, утрата иерархической системы ценностей и «целостной картины» мира, и восприятие информационного потока как принципиально дискретного текста» [Старусева-Першеева, 2017, с. 148] позволяет исследователю, оставаясь в рамках выбранного им дискурса, использовать при ведении познавательной активности другие интерпретационные подходы – *структурализм* и *постструктурализм*.

Использование структурализма и постструктурализма в качестве интерпретационных подходов в отечественных исследованиях по видеоарту подразумевает обращение к специфическим концепциям «смерти автора» Р. Барта, «остранения» В. Шкловского, «открытого произведения» У. Эко [Эко, 2018], концепции связи нарциссизма и технологии видео Р. Краусс [Krauss, 1976] при рассмотрении вопроса определения сущности произведения видеоарта, функций художника и зрителя [Югай, 2018; Селиванова, 2020].

Авторы отечественных исследований в отношении видеоарта включают элементы структурализма и постструктурализма в собственные построения концептуального характера, уделяя особое внимание вопросу восприятия зрителем произведений различных экранных искусств. Для освещения аспектов восприятия в рамках дисциплинарной предметности «искусствоведение» дискурсанты обращаются также к интерпретационному подходу «психоанализ».

В рамках психоаналитического концептуального дискурса в диссертации А. Першеевой «Выразительные возможности монтажа в видеоарте» [Старусева-Першеева, 2017] для обоснования концепции восприятия, основанной на оппозиции «белый куб – черный бокс», и связанной с ней идеи «зрителя, являющегося соавтором произведения видеоарта», предложены специфические представления о противопоставленном видеоарту кино, сформированные с использованием конструктов «бессознательное», «архетипы» [там же, с. 38]. Выражение этих представлений выполнено в форме обращения к специалистам в области психологии: «в психоаналитических исследованиях кино (фрейдистских, юнгианских и т.д.) уделяется значительное внимание роли зрителя, его взаимоотношениям с экранным образом и той внутренней работе, которую стимулирует просмотр фильма. Психологи проводят аналогию с театром или мистерией, где зритель также глубоко погружается в сюжет, отождествляет себя с персонажами и благодаря этому переживает катарсис. Немалую роль в этом процессе играет и атмосфера кинозала. Психоаналитики показывают, что кинозал вызывает у зрителя ожидание чудесного и таинственного, погружения как бы в иную реальность» [там же, с. 37]. Подобным образом представлено осмысление деятельности авторов фильма и суть созданного ими произведения экранного искусства:

«опираясь на веру зрителя, авторы обращаются не только к сознанию, но и к бессознательному, в том числе к глубинным архетипическим структурам. Психологи часто рассматривают фильмы как современные мифы, обладающие столь же сильным воздействием, как древние сказания» [там же, с. 8].

Обозначение *специфически сконструированных подходов* в исследованиях по видеоарту должно указывать на стратегию ведения познавательной активности в отношении рассматриваемого. В диссертации А.Д. Першеевой *теоретико-аналитический* и *культурно-исторический* подходы указаны как основные: «методология диссертационного исследования базируется на единстве теоретико-аналитического и культурно-исторического подходов» [там же, с. 12]. В диссертации В.Г. Марченковой *психологический* подход, наряду с «медиаальной спецификой», отмечен как предмет фокуса «сложившихся традиций анализа» произведений искусства, в рамках которых «представляется важным исследовать накопившийся материал повествовательного видеоарта» [Марченкова, 2013, с. 8].

Применительно к исследованиям видеоарта можно отметить, что подобные фантомные конструкты являются продуктами некорректного определения стратегических подходов и произвольного отнесения способов получения информации о рассматриваемом к категориям «подход», «метод», «практика» и др., а также следствием принятия за полноценный научный подход практики обращения к концепциям авторитетных лиц и дальнейшего составления текста собственного исследования из цитат и комментариев к ним.

Теоретико-аналитического подхода не существует. В упомянутых выше исследованиях видеоарта, на общем масштабе, как основной, использован *метод* анализа. В исследованиях, в которых обозначено использование культурно-исторического подхода, применены сравнительный, контекстуальный, сравнительно-исторический и исторический подходы.

Раскрытия содержания понятия «психологический подход» в исследовании В.Г. Марченковой нет. Анализ текста диссертации показывает, что под этим подходом автор подразумевает обращение к различным концепциям, содержащим рефлексии зарубежных теоретиков искусства в отношении человеческой души, психики, состояний человека и т.д. – прежде всего, к идее Р. Краусс о неразрывной связи видео и нарциссизма [Krauss, 1976] и «критической теории» феминистического взгляда на кино Л. Малви [Малви, 2000].

Заключение

При распрямлении представлений отечественных искусствоведов о видеоарте был определен методологический инструментарий, используемый исследователями при формировании специфических концепций, выдаваемых за объективное знание об исследуемом в условиях дискурсивной познавательной ситуации. В то же время немаловажным является определение на каких из этапов этих исследований возникала дискурсивность, трансформирующая их, так как от этого может зависеть гипотетическая возможность хотя бы частичного использования их результатов в условиях уже дисциплинарных исследований – например, в части описания или анализа исследуемого, которые обычно составляют центральную часть любой искусствоведческой работы, сфокусированной на конкретном эмпирическом результате. Были обнаружены два варианта возникновения дискурсивного начала: 1) *на исходном этапе* исследования (в этом случае описание и анализ уже осуществлены исследователем через призму принятой точки зрения и потому ограничено функциональны, то есть принимать их дисциплинарному исследователю, если и возможно, то только частично), 2) *в процессе анализа* информации (доаналитическое описание исследуемого в таком случае может быть принято как функциональное при ведении познавательной активности).

Ситуация с разрозненностью методологического инструментария в отечественных искусствоведческих исследованиях в отношении видеоарта на данный момент может быть объяснена также тем, что в обозначенных исследованиях видеоарт зачастую является не предметом исследования, а материалом, на котором пытаются изучать другое исследуемое. Произвольность же используемого в разрозненных работах методологического инструментария свидетельствует об отсутствии полноценного дискурсивно-конвенционального знания в отношении видеоарта в отечественном искусствоведении.

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

Отчасти это обусловлено тем, что само определение понятия «видеоарт», которое могло бы считаться полным и актуальным как для различных дискурсивных исследований, так и для дисциплинарных, не сформировано – таким образом, приходится зафиксировать, что в данный момент в отечественном искусствоведении стоит *вопрос об определении видеоарта* (впрочем, заметим, что схожая ситуация наличествует и в киноведении, где нет единственного конвенционального определения содержания понятия «фильм» [Штейн, 2021(b), с. 17], несмотря на то, что в отношении исследуемых «фильмов» существует гораздо больше *теоретических* разработок, чем в отношении других форм экранного искусства, и видеоарта в том числе).

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисов А.М. Теории и тексты // РАЦИО.ru. 2018. № 19(1). С. 6-42.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. – Москва: ПОСТУМ, 2015.
3. Буров А.М. Художественный феномен повторения в визуальных искусствах: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2014.
4. Воеводина Л.Н., Мурзаева В.В. Видеоарт как актуальный феномен «визуального поворота» в современной художественной культуре // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2019. № 1(32). С. 31-37.
5. Гук А.А. Эстетические особенности видео как творческо-коммуникативной деятельности: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04. – Москва, 2010.
6. Данилькевич А.В. Обучение мультимедийным технологиям как современная форма художественного творчества специалистов по рекламе и дизайну // Наука и современность. 2013. № 26(1). С. 101-107.
7. Деникин А.А. Американское и европейское видеоискусство 1960-2005: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Москва, 2008.
8. Иоскевич Я. Видеоарт: между телевидением и искусством // Экранная культура. Теоретические проблемы. – Санкт-Петербург: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2012. – С. 523-556.
9. Исаев А. Видеоарт и альтернативное телевидение. ТВ-арт? // Антология российского видеоарта. – Москва: Информ.-исслед. центр «МедиаАртЛаб», 2002. – С. 55-62.
10. Карцева Е.А. Экранные формы на биеннале современного искусства // Наука телевидения. 2020. № 16.3. С. 11-29. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.3-11-30
11. Краснослободцева А.В. Функции экранных образов в российском театре XXI века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – Москва, 2022.
12. Луговцев А.Ю. Формирование предметно-пространственной образности и функционально-эстетическая роль объектного дизайна в экранных искусствах: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2020.
13. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. – Минск: Профилен, 2000.
14. Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. – Москва: ВГИК, 2011.
15. Мартынова Д.О., Агеев А.А. Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века // Артикульт. 2022. № 1(45). С. 25-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33
16. Марченкова В.Г. Особенности языка нарративного видеоарта России и Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2013.
17. Меньшиков Л.А. Жанрово-стилевые особенности акционистских практик флюксус-движения в неоавангарде 1960-1970-х годов: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09. – Санкт-Петербург, 2020.
18. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва: Радуга, 1984. – С. 33-44.
19. Нертина А.В. Кино в пространстве музея // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 69. С. 222-227.
20. О'Догерти Б. Внутри белого куба. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
21. Потемкин С.В. Влияние эстетики видео и специфики телеискусства на эволюцию киноязыка: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2007.
22. Разлогов К.Э. Кинопроцесс XXI века // Строение фильма. – Москва: Культура, 2024. – С. 497-611.
23. Самарай А. Авторский видеофильм (специфика творческой работы): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2000.
24. Селиванова Д.И. Особенности видеоарта в контексте современного кинематографа // Вопросы науки и образования. 2020. № 1(85). С. 75-79.
25. Старусева-Першеева А.Д. Выразительные возможности монтажа в видеоарте: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2017.
26. Томашвили А.А. Дискурсивные аспекты взаимоотношения видеоарта и телевидения на примере работ российских видеохудожников периода 1985-2000 гг. // Знание. Понимание. Умение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/10/Tomashvili/>. (дата обращения: 20.10.2023)
27. Фадеева Т.Е. Медиаискусство в контексте новейших технологий: дис. ... д-ра искусствоведения: 5.10.1. – Саранск, 2023.
28. Чащина С.В. Язык видеоарта Штейны Васюлки // Медиафилософия IX. Языки медиафилософии. – Санкт-Петербург: Издательство РХГА, 2013. – С. 137-152.

29. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Поэтика. – Петроград, 1919. – С. 101-114.
30. Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
31. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // Артикульт. 2021. № 2 (42). С. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23 (a)
32. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. № 3 (43). С. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39 (b)
33. Штейн С.Ю. Методология в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Т.1. 2017. № 4. С. 32-46.
34. Эко У. Открытое произведение. – Москва: АСТ, 2018.
35. Юзай И.И. Медиа искусство: истоки, специфика, художественные стратегии: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09. – Москва, 2018.
36. Якобсон Р. Конец кино? // Строеие фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва: Радуга, 1984. – С. 24-32.
37. Barthes R. The Death of the Author // Aspen. The Multimedia Magazine in a Box. No 5+6, 1967.
38. Krauss R. Video: The Aesthetics of Narcissism. October, 1976, Vol. 1, p. 50-64.
39. Rush M. Video Art. – New York: Thames & Hudson, 1999.

REFERENCES

1. Anisov A. "Teorii i teksty" [Theories and Texts]. *RATSIO.ru*, 2018, no. 19(1), p. 6-42. (in Russ.)
2. Barthes R. "The Death of the Author." *Aspen. The Multimedia Magazine in a Box*. 1967, no. 5+6.
3. Bodriiyar Zh. *Simulyakry i simulyatsii* [Simulacra and Simulation]. Moscow, POSTUM, 2015. (in Russ.)
4. Burov A. *Khudozhestvennyi fenomen povtoreniya v vizual'nykh iskusstvakh* [The Artistic Phenomenon of Repeating in Visual Arts]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow, 2014. (in Russ.)
5. Chashchina S. "Yazyk videoarta Shteyny Vasyulki" [Steina Vasulka's Video art Language]. *Mediafilosofiya IX. Yazyki mediafilosofii*. Saint-Petersburg, Izdatel'stvo RHGA, 2013. P. 137-152. (in Russ.)
6. Danil'kevich A. "Obuchenie mul'timediinym tekhnologiyam kak sovremennaya forma khudozhestvennogo tvorchestva spetsialistov po reklame i dizainu" [Multimedia Technologies Education As The Modern Form of Advertising and Design Specialists' Creative Work]. *Nauka i sovremennost'*, 2013, no. 26(1), p. 101-107. (in Russ.)
7. Denikin A. *Amerikanskoe i evropeiskoe videoiskusstvo 1960-2005* [American and European Videoart 1960-2005]: dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01. Moscow, 2008. (in Russ.)
8. Eco U. *Otkrytoe proizvedenie* [The Open Work]. Moscow, AST, 2018. (in Russ.)
9. Fadeeva T. *Mediaiskusstvo v kontekste noveishikh tekhnologii* [Mediaart In The Newest Technologies Context]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 5.10.1. Saransk, 2023. (in Russ.)
10. Guk A. *Esteticheskie osobennosti video kak tvorcheskoy-kommunikativnoy deyatel'nosti* [Aesthetic Features of Video As Creative and Communicative Activities]: dis. ... d-ra filos. nauk: 09.00.04. Moscow, 2010. (in Russ.)
11. Ioskevich Ya. "Videoart: mezhdru televideniem i iskusstvom" [Videoart: Between Television and Art]. *Ekrannaya kul'tura. Teoreticheskie problemy*. Saint-Petersburg, DMITRII BULANIN, 2012. P. 523-556. (in Russ.)
12. Isaev A. "Videoart i al'ternativnoe televeshchanie. TV-art?" [Videoart and Alternative Television. TV-art?]. *Antologiya rossiiskogo videoarta*. Moscow, Inform.-issled. tsentr «MediaArtLab», 2002. P. 55-62. (in Russ.)
13. Kartseva E. "Ekrannyye formy na biennale sovremennogo iskusstva" [Screen Forms at Biennials of Contemporary Art]. *Nauka televideniya*. 2020, no. 16.3. p. 11-29. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.3-11-30 (in Russ.)
14. Krasnoslobodtseva A. *Funktsii ekrannykh obrazov v rossiiskom teatre XXI veka* [Screen Images Functions in Russian Theater of XXIth century]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.01. Moscow, 2022.
15. Krauss R. "Video: The Aesthetics of Narcissism." *October*, 1976, Vol. 1, p. 50-64.
16. Lugovtsev A. *Formirovaniye predmetno-prostranstvennoy obraznosti i funktsional'no-esteticheskaya rol' ob'ektnogo dizaina v ekrannykh iskusstvakh* [Formation of Subject-spatial Imagery and Functional-aesthetic Role of Object Design in Screen Arts]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow, 2020. (in Russ.)
17. Malvi L. "Vizual'noe udovol'stviye i narrativnyi kinematograf" [Visual Pleasure and Narrative Cinema]. *Antologiya gendernoi teorii*. Minsk, Propilei, 2000. (in Russ.)
18. Man'kovskaya N., Bychkov V. *Sovremennoye iskusstvo kak fenomen tekhnogennoi tsivilizatsii* [Contemporary Art As Technogenic Civilization Phenomenon]. Moscow, VGIK, 2011. (in Russ.)
19. Martynova D., Ageev A. "Audiovizual'nyi analiz bezumiya i liminal'nosti v videoarte vtoroi poloviny XX veka" [Audiovisual Analysis of Insanity and Liminality in Video Art of The Second Half of The XXth century]. *Artikul't*, 2022, no. 1(45). p. 25-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33 (in Russ.)
20. Marchenkova V. *Osobennosti yazyka narrativnogo videoarta Rossii i Kitaya* [Features of Russian and Chinese Narrative Videoart Language]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow, 2013. (in Russ.)
21. Men'shikov L. *Zhanrovo-stilevye osobennosti aktsionistskikh praktik flyuksus-dvizheniya v neoavangarde 1960-1970-kh godov* [Genre and Stylistic Features of Actionist Practices of Fluxus-movement in Neoavant-garde of 1960-1970s]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.09. Saint-Petersburg, 2020. (in Russ.)
22. Mity Zh. "Vizual'nye struktury i semiologiya fil'ma" [Visual Structure and Film Semiology]. *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenii ekrana*. Moscow, Raduga, 1984. P. 33-44. (in Russ.)
23. Neretina A. "Kino v prostranstve muzeya" [Cinema in Museum Space]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 2008, no. 69, p. 222-227. (in Russ.)

M.A. Balandina *The methodology of videoart studies
in Art History in Russia*

24. O'Doherty B. *Vnutri belogo kuba* [Inside The White Cube]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. (in Russ.)
25. Potemkin S. *Vliyaniye estetiki video i spetsifiki teleiskusstva na evolyutsiyu kinoyazyka* [Influence of Video Aesthetics and TV Specifics on Film Language Evolution]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya 17.00.03. Moscow, 2007. (in Russ.)
26. Razlogov K. Je. "Kinoprocess XXI veka" [The film process of the XXI century]. *Stroenie fil'ma* [The Film Structure]. Moscow, Kul'tura, 2024. P. 497-611. (in Russ.)
27. Rush M. *Video Art*. New York, Thames & Hudson, 1999.
28. Samarai A. *Avtorskii videofil'm (spetsifika tvorcheskoi raboty)* [Author's Videofilm (Creative Work Specifics)]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow, 2000. (in Russ.)
29. Schtein S. *Matritsa gumanitarnoi nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RSUH, 2020. (in Russ.)
30. Schtein S. "Metodologiya v iskusstvovedenii" [Art History methodology]. *Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA*, 2017, t.1, no. 4, p. 32-46. (in Russ.)
31. Schtein S. "Metodiko-metodologicheskaya skhema issledovaniy kinematografa. Predmet i material" [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing and material]. *Artikult*, 2021, no. 2 (42), p. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23 (a) (in Russ.)
32. Schtein S. Metodiko-metodologicheskaya skhema issledovaniy kinematografa. Predmetnaya oblast' [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing area]. *Artikult*, 2021, no. 3 (43), p. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-6-39 (b) (in Russ.)
33. Selivanova D. "Osobennosti videoarta v kontekste sovremennogo kinematografa" [Features of Videoart in Modern Cinema Context]. *Voprosy nauki i obrazovaniya*, 2020, no. 1(85), p. 75-79. (in Russ.)
34. Shklovskii V. "Iskusstvo kak priem" [Art As Device]. *Poetika*. Petrograd, 1919. P. 101-114. (in Russ.)
35. Staruseva-Persheeva A. *Vyrazitel'nye vozmozhnosti montazha v videoarte* [Expressive Means of Editing in Videoart]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow, 2017. (in Russ.)
36. Tomashvili A. "Diskursivnye aspekty vzaimootnosheniya videoarta i televideniya na primere rabot rossiiskikh videokhudozhnikov perioda 1985-2000 gg." [Discursive Aspects of Interaction between Video Art and Television by the Example of Works of Russian Video Artists for the Period of 1985-2000]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/10/Tomashvili/>. (data obrashcheniya: 20.10.2023) (in Russ.)
37. Voevodina L., Murzaeva V. "Videoart kak aktual'nyi fenomen «vizual'nogo povorota» v sovremennoi khudozhestvennoi kul'ture" [Video Art As A Phenomenon Of Visual Turn In Contemporary Art]. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyi zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv*, 2019, no. 1(32), p. 31-37. (in Russ.)
38. Yakobson R. "Konets kino?" [The End Of The Film?]. *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenii ekrana*. Moscow, Raduga, 1984. P. 24-32. (in Russ.)
39. Yugai I. *Media iskusstvo: istoki, spetsifika, khudozhestvennye strategii* [Media Art: Origins, Specifics, Artistic Strategies]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.09. Moscow, 2018. (in Russ.)

Юлия Геннадиевна Воинова

Julia Gennadiievna Voinova

аспирант,

postgraduate student,

Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица

(Санкт-Петербург, Россия)

Saint-Petersburg Stieglitz Academy of Art and Design (Saint Petersburg, Russia)

Julia.artup@gmail.com

ОБРАЗ КРАСНОГО ВСАДНИКА В СОВЕТСКОМ АГИТАЦИОННОМ ИСКУССТВЕ. ИСТОКИ И ТРАНСФОРМАЦИИ THE IMAGE OF THE “RED HORSEMAN” IN SOVIET PROPAGANDA ART. ORIGINS AND TRANSFORMATIONS

Образ Красного всадника на крылатом коне, появившийся в агитационном искусстве в первые послереволюционные годы, вобрал в себя глубокие культурные коннотации: уничтожение старого мира, созидание нового, победа над злом и праведный суд. К наиболее ярким примерам вариаций этого образа можно отнести агитационную тарелку Алисы Голенкиной «Красный гений» (ГФЗ), плакат-литографию Владимира Фидмана «Вторая годовщина Красной армии» (изд. Полит. упр. РВСР) и плакат-хромолиитографию неизвестного художника «Грамота – путь к коммунизму» (Госиздат), выполненные в 1920 году. В этих изображениях обнаруживаются тематическое, образное и композиционное сходство. В статье определяются возможные источники этих изображений, исследуется семантика агитационных посланий и рассматривается процесс влияния иконописных образов на художественные практики послереволюционных лет. Делается вывод о том, что художники агитационного искусства обращались к иконографии древнего сакрального образа Архангела Михаила и создавали на его основе новых героев революционной эпохи.

Ключевые слова: агитационный фарфор, агитационный плакат, ГФЗ, Красный всадник, Архангел Михаил, иконография, Советская Россия, 1920-е годы

Для цитирования: Воинова Ю.Г. Образ Красного всадника в советском агитационном искусстве. Истоки и трансформации // Артикульт. 2024. №2(54). С. 17-29. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-17-29

The image of the Red Horseman on a winged horse, which appeared in propaganda art in the first post-revolutionary years has absorbed deep cultural connotations: destruction of the old world, creation of the new, fight against evil and righteous judgment. The most striking examples of this image include: the propaganda plate of Alisa Golenkina “Red Genius” (State Porcelain Factory), the lithograph poster by Vladimir Fidman “The Second Anniversary of the Red Army” (Political Administration Department of the RMSR) and the poster by an unknown artist “Literacy is the way to communism” (Gosizdat), executed in 1920. These images reveal thematic, figurative and compositional similarities. The article describes the possible origins of these images and explores the semantics of propaganda visual communication. Furthermore, it examines the influence of iconographic images on the artistic practices of the post-revolutionary years. It is concluded that the artists of propaganda art turned to the iconography of the ancient sacred image of the Archangel Michael and created new heroes of the revolutionary era on its basis.

Keywords: propaganda porcelain, propaganda poster, State porcelain factory, Red Horseman, Archangel Michael, iconography, 1920-s

For citation: Voinova J.G. “The Image of the «Red Horseman» in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations.” *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 17-29. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-17-29

В Советской России, согласно принятому в 1918 году ленинскому плану «монументальной пропаганды», все виды искусства включались в выполнение поставленной задачи по утверждению идей нового общественного строя. Утилитарно-декоративные предметы, наряду с плакатами и разнообразной тиражной продукцией, участвовали в общей работе по воспитанию и идеологической настройке масс. Основной аудиторией агитационного искусства были крестьяне и представители рабочего класса, на поддержку которых опиралась советская власть. Их визуальный опыт в значительной мере был сформирован народным искусством, лубком и иконописью. Поэтому в послереволюционные годы художники нередко обращались к хорошо знакомым и понятным широким массам образам с целью агитации и пропаганды. Как отметила исследовательница иконографии советских политических плакатов В. Боннелл: «Художники использовали для воплощения большевистских идей визуальные аллегории и символы,

J.G. Voinova *The Image of the "Red Horseman" in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations*

почерпнутые из неоклассической и религиозной традиций» [Боннелл, 2009, с. 246]. Исследователь российского революционного движения историк Б.И. Колоницкий, говоря об использовании религиозных символов во время февральского переворота, уточняет: «Не следует объяснять это лишь желанием говорить со своей аудиторией на понятном и эмоционально значимом для нее языке. Создатели этих текстов сами находились в поле влияния глубокой религиозной традиции» [Колоницкий, 2001, с. 75]. Глашатаями революции и проводниками в новую реальность становились герои, в изображении которых можно обнаружить иконографические отсылки к искусству предшествующих эпох. Ярким примером таких трансформаций и смысловой полисемантичности является образ Красного всадника, который появился в агитационном искусстве первых послереволюционных лет.

Выбранная для исследования тема представляется актуальной в свете возросшего интереса к изучению влияния иконописных традиций на художественные практики советского периода, что подтверждает проведенная в 2022 году в Государственном музее истории религии выставка «Советские иконы: религиозные артефакты эпохи гонений». Красный всадник был одним из первых ярких революционных образов, с которым отождествлялась «новая Россия», поэтому изучение его иконографии, семантики и дальнейших трансформаций необходимо для целостного понимания процесса формирования героических образов, представленных в советском агитационном искусстве. Целью данной статьи является выявление общих иконографических черт образа Красного всадника, заимствованных из религиозного искусства. К поставленным задачам относятся: определение визуальных источников, на которые опирались художники агитационного искусства при создании образа Красного всадника, исследование вариаций этого образа и раскрытие семантики изображений. Предметом исследования является образ Красного всадника на крылатом коне в произведениях агитационного фарфора и плаката 1920 года. Объектом исследования является трансформация заимствованной из религиозного искусства иконографической модели при создании тиражируемых агитационных произведений. В исследовании использованы элементы сравнительного, иконографического, иконологического и структурно-семантического анализа. Иконографический и иконологический методы были использованы для выявления иконографической схемы, лежащей в основе нескольких агитационных произведений, определения возможных источников заимствования и раскрытия символической наполненности образа Красного всадника. Сравнительный анализ был использован при исследовании трансформаций иконографического образа и его вариативности на примере интерпретаций образа в агитационном фарфоре и плакате. Структурно-семантический подход позволил рассмотреть агитационные произведения как совокупность знаков, образующих семиотически насыщенный «агитационный текст».

Хотя некоторые исследователи ранее уже указывали на использование иконописных образов и мотивов в агитационном искусстве, последовательно и подробно это явление еще не изучалось. Так, Н.В. Лобанова-Ростовская, изучавшая советский фарфор послереволюционных лет, в качестве визуальных источников агитационного фарфора указывала на лубок и иконопись. Она отмечала, что в стране с большим количеством неграмотного населения художники агитпропа ориентировались на традицию восприятия иконописных изображений: «В православной церкви икона была не только объектом поклонения, она «читалась» как изобразительный комментарий к текстам Священного Писания» [Lobanov-Rostovsky, 1992, p. 626]. Исследователи также обращали внимание на отсылки к иконописному искусству в агитационных плакатах и говорили об «адаптации иконописного сюжета» [White, 1998, p. 6] или о «заимствовании иконописных образов» [Боннелл, 2009, с. 252-254], однако ограничивались краткими комментариями, объясняя это культурными традициями или иконописным прошлым многих художников. В данном исследовании впервые представлен подробный иконологический анализ заимствованного из православного искусства образа Красного всадника и предпринята попытка раскрыть его семантику с учетом общего культурного и исторического фона революционной эпохи.

Красный всадник на агитационной тарелке и обложке календаря

В первые послереволюционные годы художники агитационно-массового искусства активно работали над созданием особого образного языка, выполняющего важные идеологические задачи.

Оставшееся на Императорском фарфоровом заводе «белье» оказалось подходящим материалом для отражения революционных настроений молодого Советского государства. Декоративные тарелки и чайные сервизы, расписанные лозунгами и цитатами, украшенные советской символикой, аллегорическими сюжетами и тематическими композициями, прославляли Октябрьскую революцию и страну Советов. Темами росписей часто становились важные политические события и празднование «красных дат календаря». В 1920 году на Государственном фарфоровом заводе была выпущена агитационная тарелка с росписью А.Р. Голенкиной «Красный гений», посвященная III Интернационалу¹.

В зеркале тарелки «Красный гений» изображен Красный всадник на красном крылатом коне, летящий над горящими руинами. Над разрушенными зданиями и античными колоннами клубятся облака, сквозь которые пробиваются золотые солнечные лучи. Крупная фигура всадника изображена на переднем плане и составляет центр композиции. Всадник одет в воинские доспехи, за его спиной развевается красный плащ, на голове фригийский колпак. В согнутой правой руке всадника горящий факел, а в его левой руке – предмет, напоминающий финиковую ветвь. По борту тарелки расположен лозунг «Мы зажжем весь мир огнем III Интернационала». Нижняя часть бортика тарелки декорирована красной лентой с круглой эмблемой «серп и молот». Колористическое решение построено на активном контрасте теплых и холодных цветов. Красный цвет, доминирующий в этой росписи, является своеобразной приметой революционного времени. Огненно-красный «коралл», созданный в 1918 году в лаборатории ГФЗ, отличался особой насыщенностью и чистотой тона [Советское декоративное искусство, 1980, с. 62]. В агитационном фарфоре он использовался как маркер революции, новой власти и миропорядка. Фон тарелки белый с тонким красным ободком по краям (рис. 1).



Рис. 1.
А. Голенкина. Агитационная тарелка «Красный гений», 1920 г.
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 2,4х24,3 см.

¹ Петербургская художница Алиса Рудольфовна Голенкина (1892-1973), автор росписи агитационной тарелки, в 1910 г. окончила ЦУТР барона Штиглица. На ГФЗ Голенкина проработала с 1919 по 1924 г., начав творческую деятельность под руководством Сергея Чехонина в живописной мастерской, открывшейся после революции на базе училища Штиглица.

J.G. Voinova *The Image of the "Red Horseman" in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations*

Главный персонаж с агитационной тарелки Голенкиной является почти точной копией Красного всадника с рисунка для обложки «Советского календаря на 1919 год», выполненного иконописцем, графиком и иллюстратором Б.В. Зворыкиным. Специалист по русскому фарфору М.А. Бубчикова в комментариях к «Красному гению» замечает: «При создании первого советского фарфора мастера-фарфористы использовали старый, традиционный прием работы в материале: перевод на фарфор сюжетов актуальной печатной графики» [Носович, Попова, 2005, с. 281]. Народный календарь, составленный в лучших традициях типографии Товарищества И.Д. Сытина, был издан в 1918 году по решению рабоче-крестьянского правительства и представлял собой своеобразный справочник-энциклопедию советской жизни. Это был один из первых календарей, изданных по-новому, григорианскому стилю с разделами по естествознанию, истории революционного движения, экономики, праву, культуре и просвещению, включающими подробные объяснения новой государственной системы и основных преобразований. Иллюстрации к календарю выполнены в свойственном для Зворыкина «неорусском стиле» с обилием орнаментальных украшений и декоративных вставок. В центре обложки календаря изображен вписанный в круг Красный всадник на красном крылатом коне на фоне схематично обозначенного солнца. Изображение носит эмблематический характер, вокруг всадника расположен зодиакальный круг, а в углах в овальных медальонах изображены фигуры, символизирующие основные виды труда: ремесленник, крестьянин, ученый и воин. В созданном Зворыкиным сказочном образе взлетевшего к солнцу Красного всадника на красном крылатом коне можно увидеть соединение двух мифологем. Это отсылающий к календарному циклу бегущий по небосводу славянский солярный конь, как обновляющее и созидальное начало, защищающее от темных сил, и христианский Архангел Михаил, предводитель небесного воинства и заступник.

Зворыкин добавил к узнаваемому образу новые, еще не столь привычные для российской массовой аудитории детали – горящий факел и фригийский колпак, использовавшиеся в искусстве предшествующих эпох как символы равноправия и свободы. Смысл этих атрибутов раскрывается содержанием календаря. Так, в иллюстрации к статье «История революционного движения на Западе» в качестве аллегории социализма изображена молодая женщина в красном одеянии, красном плаще и с фригийским колпаком на голове [Советский календарь, 1918, с. 65]. Ее правая рука протянута к крестьянам разных рас, а левая к фигурам рабочего, ученого и воина. Там же объясняется, что Великая французская революция открыла собой новую эру политических революций, ярким пламенем озаривших XIX век и очистивших дорогу для нового и конечного этапа – революции социальной. В статье «Женщины в пролетарском движении» используется метафора «революционный факел», а заставкой к статье «Светочи человечества» служит эмблема с горящим факелом, тем самым, который держит в руке изображенный на обложке Красный всадник. [Советский календарь, 1918, с. 93, 95]. Эмблема «серп и молот» на фоне складок красной ленты, которую Голенкина впоследствии использовала в композиции росписи «Красный гений» является частью эмблематической иллюстрации к статье «Народное хозяйство России» [Советский календарь, 1918, с. 117].

Создавая роспись для агитационной тарелки Голенкина не просто «перерисовала» элементы оформления популярного советского календаря. Образ Красного всадника, помещенный в центр белого зеркала тарелки и окруженный лозунгом «Мы зажжем весь мир огнем III Интернационала», получает новое прочтение. Сам лозунг при этом как будто вторит строчке из текста этого календаря: «Идущая на смену политическим революциям революция социальная неизбежно будет под красным знаменем Интернационала» [Советский календарь, 1918, с. 65].

Красный гений и Архангел Михаил

В росписи «Красный гений» сходство с иконографическим образом Архангела Михаила достаточно очевидно, что позволяет предположить, что художница, разрабатывая композицию для агитационной тарелки, опиралась на иконографию евангельского сюжета. Иконография конного Архангела Михаила восходит к произведениям искусства II пол. XVI века, таким как икона «Благословенно воинство Небесного Царя», «Страшный суд», «Великий стяг Ивана Грозного», «Знамя Ермака», иллю-

страции к Апокалипсису и др. Как отмечала исследовательница иконографии П.А. Тычинская, этот сюжет, вобравший в себя множество значений и смыслов, являлся знаковым для позднесредневековой иконописи и для искусства Нового времени [Тычинская, 2012, с. 165]. В православной традиции к иконографии «Архангел Михаил – грозных сил воевода» относится образ красноликого ангела с распростертыми вверх крыльями, летящего на красном крылатом коне. В верхнем правом углу таких композиций находится благословляющий Спас Еммануил, поддерживаемый десницей, также престол с Евангелием и литургическими сосудами. Архангел изображается облаченным в доспехи с княжеской короной на голове, в его поднятых руках, держащих радугу – книга, крест, кадило и копье, которым он попирает лежащего под копытами коня Сатану. Архангел трубит в трубу, которая будто зависла в воздухе, и возвещает конец времен. Под копытами крылатого коня иногда изображаются объятый пламенем град, рушащиеся земные царства или бушующее море, в котором эти царства тонут. На старейшей из сохранившихся икон с этим сюжетом из Успенского собора в Дмитрове сер. XVII века имеются надписи в верхнем и нижнем регистре со строками из библейских текстов [Тычинская, 2012, с. 166].

Образ Архистратига Михаила (греч. «старший воин», «вождь», «посланник») формировался на основе эсхатологического текста «Откровения Иоанна Богослова», а иконография Архангела Михаила соответствует описанию апокалиптического ангела: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные. В руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, и воскликнул громким голосом, как рыкает лев; и когда он воскликнул, тогда семь громов проговорили голосами своими» (Откровения: гл 10) [Библия, 1992, с. 282].

Сравнительный анализ росписи на агитационной тарелке «Красный гений» с близкими вариантами иконописного извода Архистратига Михаила (как один из возможных первоисточников можно рассматривать икону «Архистратиг Михаил на коне», нач. XVIII века) позволяет обозначить общие черты и детали. Композиционным центром этих изображений является развернутый в сторону смотрящего всадник на красном крылатом коне, изображенном в профиль. Под копытами коня – руины, символизирующие уничтожение старого миропорядка. Склонивший голову крылатый конь, движущийся справа налево, словно застыл в воздухе в напряженном прыжке. «Облеченные облаком» фигуры всадника и коня будто «сходят с неба» и располагаются в ином метафизическом измерении грядущего, которое противопоставляется разрушенному миру земных «царств» (рис. 2).



Рис. 2.
Икона «Архистратиг Михаил на коне»,
нач. XVIII в. Дерево, доска цельная,
две врезные широкие встречные шпонки,
ковчег, паволока, левкас, темпера.
30.9×27.3×2.7 см.

J.G. Voinova *The Image of the “Red Horseman” in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations*

Вместо привычных, указанных выше, атрибутов Архистратига Михаила главный персонаж агитационной тарелки держит в руке факел, являвшийся аллегорией света истины, символом правосудия и свободы. Горящий факел как образ-символ «революционного огня» достаточно широко использовался в риторике этого периода. Например, в статье А.В. Луначарского «Из искры возгорелось пламя» использован образ гонцов грядущего, «с высоко поднятыми факелами рассвета», рассеивающими вековую тьму [Носович, Попова, 2005, с. 218]. Вместо традиционной для Архистратига Михаила короны, на голове у Красного гения фригийский колпак – головной убор, который носили свободные простолюдины и освобожденные рабы в Древней Греции и Риме. В. Боннелл пишет о том, что во времена Великой французской революции образы и символы, отсылающие к республиканскому Риму, являлись репрезентацией нового политического порядка и формировали властный опыт [Боннелл, 2009, с. 249]. Фригийский колпак можно встретить на французском «патриотическом фаянсе», политических плакатах из серии «*Unite et indivisibilité*» (кон. XVIII в.), а также полотне Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ на баррикады» (1830 г.). Заимствованные из репертуара Великой французской революции визуальные коды активно использовались советскими художниками 1918-1920 гг. в печати и праздничном оформлении, что иллюстрирует характерную для того времени «попытку синтезировать различные стили и семантические системы визуальной репрезентации» [Боннелл, 2009, с. 250].

Перерабатывая для агитационных целей иконографическую схему «Архангел Михаил – Грозных сил воевода», художница опускает детали, указывающие на сакральное происхождение героя – нимб, крылья и пчелиный рой возле сапожка всадника. Радуга – символ завета между людьми и Богом, заменена на лучи восходящего солнца, символизирующие в агитационном искусстве победу коммунизма. Светоносная природа Красного гения подчеркнута факелом в его руках и лозунгом «Мы зажжем весь мир огнем III Интернационала», что также сближает его с образом Архистратига Михаила и отсылает к апокалиптическому сюжету с языками пламени, в которых сгорает уничтоженный город.

По результатам сравнительного анализа можно сделать вывод, что роспись агитационной тарелки «Красный гений» создана на основе двух визуальных источников – иллюстрации Зворыкина к «Советскому календарю на 1919 год» и иконографического извода «Архангел Михаил – Грозных сил воевода». Сохраняя ряд узнаваемых иконографических черт (краснолицый всадник на красном крылатом коне, летящий над руинами разрушенного «царства»), автор «Красного гения» вносит определенные изменения в иконографию и сюжет. Исчезают сакральные знаки (крылья, нимб, радуга, пчелы), традиционные символы Архистратига Михаила труба и книга заменяются на факел. Если на иконах этого сюжетного корпуса вздыбленный конь задними копытами топчет землю, то конь на агитационной тарелке отрывается от земли и свободно парит на фоне солнечных лучей. «Огненную тематику» сюжета, переданную красным цветом всадника, коня, атрибутов и языков пламени усиливает лозунг со словами «зажжем» «огнем». Таким образом, сохраняется символическая насыщенность образа Архистратига Михаила – справедливого карателя грешников, связанная с темами Страшного суда, борьбы со злом, уничтожения старого миропорядка, но при этом добавляются новые детали, отсылающие к истории революционной борьбы. Прыжок коня на агитационной тарелке передает ощущения волнующего ожидания, эпохального перехода к революции социальной. Красный гений как будто объединяет две исторические эпохи «под красным знаменем Интернационала».

Красный всадник на агитационных плакатах

В том же 1920 году к трехлетию Октябрьской революции было выпущено два плаката со схожим сюжетом и иконографией – это плакат-литография В.И. Фидмана «Вторая годовщина Красной армии» (изд. отдел Политуправления РСФСР) и хромофотографический плакат неизвестного художника «Грамота – путь к коммунизму» (Госиздат). На этих плакатах также изображен парящий в небе на красном крылатом коне Красный всадник, возвещающий истины нового миропорядка.

На плакате «Грамота – путь к коммунизму» всадник изображается в античном одеянии (в развевающейся за спиной красной накидке и сандалиях) с непокрытой головой. Высоко над головой он держит горящий факел, а в его левой руке раскрытая книга с лозунгом «Пролетарии всех стран

соединяйтесь». В правом и левом верхних углах изображены кулисные облачка, а за спиной у всадника мерцает зарево пожара. Под копытами коня уже не разрушенный «старый мир», а мирный индустриальный пейзаж с заводскими трубами, изображенный сквозь синюю дымку. Лозунг «Грамота – путь к коммунизму» расположен в отдельном нижнем поле, слева от него в вытянутом восьмиугольнике изображена эмблема «серп и молот». Всадник изображен на золотистом фоне, фигуры вписаны в «почти квадрат», что является характерным для иконографических схем сюжета об Архистратиге Михаиле [Тычинская, 2012, с 166]. Присутствует и такой атрибут Архистратига как раскрытая книга, отсылающая к строкам Писания о всадниках и книге за семью печатями, которые будут вскрыты при конце света (Откровения: гл. 5 и 6) [Библия, 1992, с. 278-280]. В агитационном плакате этот атрибут творчески переосмысливается и получает новое значение. Семантика изображения раскрывается через сочетание классицизирующих и православно-иконописных культурных кодов. Агитационный плакат «Грамота – путь к коммунизму» был отзывом на принятый в конце 1919 г. декрет «О ликвидации безграмотности в РСФСР», и Красный всадник с раскрытой книгой в руке становился вестником всеобщей грамотности и вожаком, ведущим к коммунизму (рис. 3).

Еще одну трактовку образа Красного всадника можно увидеть на плакате «Вторая годовщина Красной армии»², текст которого гласит: «Два года тому назад в огне революции родилась Рабоче-Крестьянская Красная армия. За два года Красная армия выросла в могучую силу. Она прошла сквозь тысячи преград. Она разбила десятки империалистических правительств. Близок уже час, когда на развалинах мирового империализма наша армия водрузит красное знамя рабоче-крестьянской коммуны. Да здравствует Красная армия» (рис. 4).

Рис. 3.
Неизвестный автор.
Плакат «Грамота – путь к коммунизму».
Госиздат, 1-я гос. типо-лит. Москва, 1920 г.
Хромолит. 72x54 см.



Рис. 4.
В. Фидман. Плакат «Да здравствует Красная Армия!»
Литературно-издательский отдел Политуправления
РВСР № 66. Москва, 1920 г. Бумага, картон, литография.

² Хотя изображенный на плакате персонаж не облачен в красные одежды, как на предыдущих примерах, знаковая папаха с красной звездой и его принадлежность к Красной армии позволяют рассматривать его в том же образном ряду.

Агитационный плакат В.И. Фидмана³ близок к лубочной традиции изображения Архистратига Михаила. Это проявляется в особом графическом стиле, наивности рисунка, плоскостности изображения, характерном для лубка колорите, специфическом сочетании в одном пространстве текста и изображения. Плакат обнаруживает сюжетное и композиционное сходство с лубочной гравюрой «Святой Архистратиг Михаил – Грозных сил воевода», выполненной в 1820-1830-х гг. в технике офорта (рис. 5).

Особенность этого плаката в том, что позади главного героя виден его двойник, который изображен более обобщенно и схематично. Художник-плакатист использует здесь характерный для иконописи и миниатюры идеографический прием множественности, выраженный путем повторения одной или нескольких характерных деталей на заднем плане. Автор работ по семиотике иконописи Б.А. Успенский, описывая этот прием, отмечал, что целое войско передавалось в виде одной или двух воинских фигур, за которыми изображались схематичные контуры шлемов. А город мог изображаться в виде храма или нескольких сооружений [Успенский, 1995, с. 237]. Таким образом, шлемы и копья, окружившие плотным кольцом пылающее городище под копытами красного коня, символически передают идею многочисленности Красной армии и ее непобедимой силы. На плакате также присутствуют узнаваемые иконографические признаки, относящиеся к сюжету об Архистратиге Михаиле – развернувшийся в три четверти к зрителю всадник с копьем (штыком), красный крылатый конь и горящие под его копытами «царства». В изображении всадника художник использует современные ему детали – воинские доспехи заменены на новую красноармейскую форму, княжеская корона на папаху со звездой,



Рис. 5. Неизвестный автор. Лубок «Архистратиг Михаил – Грозных сил воевода», 1820-1830-х гг. Офорт, резец, раскрашенный оттиск. 34,1x27,7; л.: 42,7x37,5; д.: 36,2x30,5 2,4x24,3 см.

³ Автор плаката художник-архитектор Владимир Иванович Фидман (1884-1949) учился в петербургской Академии художеств и ВХУТЕМАСе. Состоял в группе Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА), был мастером архитектурного рисунка и проявил себя в области плакатной, книжной и журнальной графики.

а «дьявольская сила» представлена разбегающимися фигурами империалистических правительств. В нижней части плаката художник изобразил поверженные императорские регалии и флаги стран Антанты. Всадники изображены на фоне огромной пятиконечной звезды, ставшей эмблемой рабоче-крестьянской Советской власти, которая, как солнце, восходит над освобожденным городом с флагом «РСФСР». По правую и левую сторону от звезды расходятся драпированные ленты с надписями «Красное знамя рабоче-крестьянской коммуны» и «За победу над Колчаком, над Юденичем, над Деникиным». Над верхним лучом звезды, повторяя изгиб радуги, расположен лозунг «Пролетарии всех стран соединяйтесь». Интересно отметить, что, используя этот графический прием, художник-плакатист следует за примером указанного выше лубка, где часть текста вписана в радужную дугу. В этом варианте Красный всадник олицетворяет собой могучую Красную армию – оплот Советской власти, уничтожающую мировой империализм и защищающую рабоче-крестьянскую коммуну.

В какой точно последовательности были выпущены эти три произведения агитационного характера, датированные одним годом, установить не удалось. Их объединяет сходство как с иллюстрацией для обложки «Советского календаря на 1919 год», так и с основным первоисточником – иконографическим образом Архистратига Михаила, помещенным в современный политический контекст. Подобные примеры использования сложившейся иконографии на новый лад можно встретить и в других агитационных произведениях этого периода. Панно с трубящим Красным всадником на крылатом коне, поднявшим над головой лавровый венок, можно увидеть на эскизе Д.К. Степанова для оформления пл. Ломоносова в Петрограде к 7 ноября 1918 года. Красный всадник изображен на плакатах Б.В. Зворыкина «Борьба красного рыцаря с темной силою» (Москва, 1919 г.), Б.В. Силкина «Три года социальной революции» (Киев, 1920 г.) и на плакате неизвестного художника «Октябрь 1917-1920» (Саратов, 1920 г.). На плакате А.П. Апсита «Пролетарии всех стран соединяйтесь» (Москва, 1918 г.) главный герой восседает на белом крылатом коне и держит в правой руке факел, а в левой развевающееся красное знамя. Именно этот плакат указан в каталоге Э.Б. Самецкой как прототип «Красного гения» Голенкиной [Самецкая, 2004, с. 125]. Однако, на наш взгляд, механизм подобного заимствования и использования «цитат» имеет гораздо более сложный характер и глубокий подтекст.

Христианские образы и переосмысление традиций

Сам принцип вольного обращения с сакральными сюжетами и образами в их современной интерпретации широко использовался художниками русского авангарда. Примерами могут служить многочисленные живописные работы В.В. Кандинского со святыми и Библейскими сценами 1911-1917 годов. В 1912 году К.С. Петров-Водкин создает свое программное произведение «Купание красного коня», источником влияния которого считают старообрядческую икону «Архистратиг Михаил Грозный Воевода» со святым Апостолом Андреем и святой мученицей Стефанидой на полях. В этой работе художнику удалось соединить «фантастическое видение» с живой, почти натурной сценой, передать ритм вышедшего за пределы мирского «вечного движения», а также раскрыть символический потенциал интенсивного красного цвета. Возможность ознакомиться с подлинниками иконописного искусства появилась у художников после организованной в 1913 г. Императорским Московским археологическим институтом выставкой древнерусского искусства, на которой были представлены характерные образцы иконописи XIII-XVII вв. из частных собраний. Широкой публике впервые были представлены расчищенные от потемневшей олифы и позднейших записей иконы Новгородского письма периода расцвета, поражающие воображение силой чистого цвета, динамичной композицией и высоким мастерством исполнения, что изменило отношение к русской иконописи как неумелой и однообразной и породило интерес к этому явлению [Выставка древнерусского искусства, 1913, с. 3-4]. Важными культурными событиями того же года стали организованная Д.Н. Виноградовым «Первая выставка лубков» и последовавшая за ней «Выставка иконописных подлинников и лубков», организованная М.Ф. Ларионовым. Ярким примером переосмысления иконописных традиций является альбом литографий Н.Н. Гончаровой «Мистические образы войны» 1914 года. Образы огнеликого всадника и огненного коня, вызывающие трепет, страх, восхищение, появляются в творчестве поэтов «серебря-

J.G. Voinova *The Image of the "Red Horseman" in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations*

ного века»: В.Я. Брюсова («Конь блед», 1904 г.), И.А. Бунина («Архистратиг средневековый», 1916 г.), М.И. Цветаевой («На Красном Коне», 1921 г.) и др.

К лубочной традиции обращаются В.В. Маяковский и К.С. Малевич в серии патриотических плакатов и открыток, отражающих события Первой мировой войны. Вышедшие в 1914 г. в издательстве «Сегодняшний лубок» плакаты были созданы на стыке футуристических экспериментов и эстетики литографированных народных картинок. В печатных листах военного периода наиболее популярным становится образ св. Георгия-Победоносца, но также встречаются изображения Архистратига Михаила. Например, в 1915 году в Москве был выпущен оформленный иконописцем и графиком Г.П. Пашковым сборник в помощь жертвам войны «Кличь», на обложке которого изображен Архангел Михаил в сферической мандорле. Летящие на конях Красные кавалеристы с плаката Фидмана «Вторая годовщина Красной армии» во многом перекликаются с созданным Пашковым образом бесстрашного небесного ратника.

В предреволюционный период в культурных кругах России появляется идея «исправленного» истокового христианства, которая так ярко проявилась в работах Гончаровой. Как заметила исследовательница русского авангарда Е.А. Бобринская, для футуристического видения было характерно «Восприятие Октябрьской революции как предвестия и начала апокалиптического очищения мира огнем, железом и кровью» [Бобринская, 2003, с. 65]. Художница Т.Н. Гиппиус, сестра писательницы З.Н. Гиппиус и участница Петербургского Религиозно-философского общества писала о февральских событиях 1917 г.: «Первая революционная ночь была как Пасхальная по ощущению чуда близко, рядом, вокруг тебя» [Колоницкий, 2001, с. 26]. Под влиянием философии Р. Штайнера революция, несмотря на неотвратимую жестокость, воспринималась многими творческими людьми как необходимое средство изменения старого мира для создания нового истинно справедливого порядка. Подобная оценка революционных событий имела место и со стороны авторитетных религиозных мыслителей. Так, религиозный публицист протоиерей В.П. Свенцицкий отмечал: «Русская революция – нанесла поражение “дьяволу”. И потому она так явно походит на чудо» [Колоницкий, 2001, с. 75]. Символическое наложение образа карающего Архангела на события пролетарской революции могло случиться и в силу того, что Собор Архистратига Михаила и Страшный суд ожидалось в «День восьмой», а революционное восстание и захват Зимнего дворца произошли в ночь с 7 на 8 ноября по новому стилю.

После массовой национализации частных художественных собраний и передачи шедевров древнерусской живописи в московские и петроградские государственные музеи последовал этап раскрытия чудотворных икон и переосмысления их значимости в новом культурном пространстве [Осокина, 2018, с. 46-48]. Вновь возник интерес к иконописным образцам, служившим примером народного искусства, и их глубокому символическому потенциалу. Принципы иконописи, такие как плоскостное пространство, залитый светом фон, разомкнутость действия и места, условно-символическая связь между фигурами и предметами, выразительность образа при минимуме деталей использовались в агитационных произведениях этого времени. Воспроизведение иконописных методов в искусстве первых послереволюционных лет отражает охватившее общество чувство соборного переживания свершившегося Чуда. По аналогии с православной практикой начинает формироваться культовое отношение к изображенным образам, что в дальнейшем проявилось в политической культуре советского периода. Совокупность средств, служивших в советском плакате и фарфоре агитационным целям: лозунг, героический образ, государственные символы, можно соотнести с понятием «миранды», которое ввел в 1920-е годы американский автор теории пропаганды Г.Д. Лассвелл. Это рассчитанная на эмоциональное восприятие, принимаемая на веру часть политического мифа, стимулирующая всеобщую классовую идентификацию и создающая основу для солидарности, с помощью которой реализуется язык власти [Лассвелл, 2006, с. 270-273]. Несколько упрощенная трактовка осуществления пропаганды и контроля в советской системе была дана в период «холодной войны» канадским исследователем массовой коммуникации Г.М. Маклюэном, который считал, что в России для эффективности в мире информации достаточно было адаптировать традиции восточной иконы и построения образа к новым средствам коммуникации. Рассуждая об информационной пропаганде, он писал: «Идея Образа, которую с огром-

Ю.Г. Воинова *Образ Красного всадника в советском агитационном искусстве.
Истоки и трансформации*

ным трудом пришлось осваивать Мэдисон Авеню, была единственной идеей, которой располагала русская пропаганда. <...> Они просто делали то, чему их учили религиозные и культурные традиции, а именно – строили образы» [Маклюэн, 2003. с. 394].

После начавшейся в 1922 году антирелигиозной пропаганды прямые отсылки к христианским образам и мотивам в агитационном искусстве появляются все реже. Однако иконографические наработки первых послереволюционных лет получали отражение в последующих работах современников. Одним из примеров такой преемственности может служить неосуществленный проект бронзового монумента «Пламя революции» В. И. Мухиной 1922 года, в котором угадывается схожий сюжет. Застывший в порывистом шаге Гений революции в развевающемся, похожем на крылья красном плаще и с горящим факелом в поднятой руке продолжает галерею революционных сверхгероев, но уже более реалистичных и земных.

Выводы

Указанные в исследовании произведения агитационного искусства являются интересным примером характерного для послереволюционного времени синтеза различных стилей и семантических систем. Созданный для «Советского календаря на 1919 год» образ Красного всадника на фоне солнца связан с двумя сюжетными линиями – мифопоэтической и библейской. Этот образ символизировал новую историческую эпоху России, победившей тьму рабства и устремленной к свету равенства и свободы. В период революции и Гражданской войны особенно актуальным становится древний сакральный образ Архангела Михаила, предводителя и защитника народа, вершащего справедливый суд. Иконография сюжета «Архангел Михаил – грозных сил воевода» лежит в основе образов Красного всадника с агитационной тарелки «Красный гений», плакатов «Вторая годовщина Красной армии» и «Грамота – путь к коммунизму». В качестве главного персонажа этих произведений мы видим образ «вознесенного конем всадника», который излучает сверхъестественную силу, подчинив себе волю крылатого коня. Можно выделить общие иконографические черты этих образов, заимствованные из иконописного искусства: взлетевший над землей Красный всадник на изображенном в профиль «огнеподобном» крылатом коне, движущийся слева направо. Сам всадник развернут на зрителя, в его руках определяющие его роль атрибуты, которыми могут быть факел, книга, копьё. Под копытами коня изображается город, который символизирует либо прошлое России, либо ее будущее. Источником влияния для художников могли служить русские иконы и лубки, а в практике обращения к иконографии небесного воина-защитника в агитационных целях и апроприации иконописных сюжетов они следовали за авторами патриотических плакатов времен Первой мировой войны. Художники агитационного искусства обращались к синкретическому, символически насыщенному образу Архангела-воеводы и включали его в новый политический контекст. Созданные на его основе герои переломной эпохи – это мчащиеся в будущее вестники нового миропорядка, рожденные в огне революции бесстрашные борцы. Изменения в иконографии этого образа на протяжении 1920-х годов могут стать направлением для дальнейшего исследования. Результаты проведенного исследования могут быть полезны для понимания процесса формирования героических образов в советском агитационном искусстве 1920-х годов и лежащих в их основе иконографических схем.

ИСТОЧНИКИ

1. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917-1932 (из 2 книг) / Под ред. В.П. Толстого. – Москва: Искусство, 1984.
2. Библия. – Объединенные Библейские общества, 1992.
3. Советский календарь на 1919 год. – Москва: Издательство ВЦИК, 1918.
4. Советское декоративное искусство: материалы и документы 1917-1932. Фарфор. Фаянс. Стекло / Под ред. В.П. Толстого. – Москва: Искусство, 1980.
5. Выставка древнерусского искусства, устроенная в Москве в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых. – Москва: Тип. П. П. Рябушинского, 1913.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Л.В. Русский фарфор: 250 лет истории. – Москва: Авангард, 1995.
2. Бобринская Е.А. Русский авангард истоки и метаморфозы. – Москва: Пятая страна, 2003.
3. Боннелл В. Репрезентация женщины в ранних советских плакатах // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. – Москва: ГСПГИ, 2009. – С. 245-271.
4. Колоницкий Б. И. Символы власти и борьба за власть: К изучению политической культуры Российской революции 1917 года. – Санкт-Петербург, 2001.
5. Лассвелл Г.Д. Язык власти // Политическая лингвистика. Вып. 20. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2006. – С. 264-279.
6. Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон / пер. с фр. В.А. Решиковой, Л.А. Успенской. – Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет: Эксмо, 2014.
7. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаева. – Москва: Жуковский: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2003.
8. Морозова Т.П. Конь-солнце в славянской языческой мифологии // Вестник славянских культур, 2019. Т. 52. С. 53-64.
9. Носович Т.Н., Попова И.П. Государственный фарфоровый завод. 1904-1944. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2005.
10. Осокина Е.А. Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920-1930-е годы. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
11. Семецкая Э.Б. Советский агитационный фарфор (справочник-определитель). – Москва: Collector's book, 2004.
12. Тычинская П.А. Древнейшие изображения архангела Михаила грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2012. №133. С. 164-174/
13. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – Москва: Языки русской культуры, 1995.
14. Lobanov-Rostovsky N. Soviet Porcelain of the 1920s: Propaganfa Tool // The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932. – New York: Published by the Guggenheim Museum, 1992. – P. 622-633.
15. Russian AvantGarde. Revolution in Arts / S. Scheijen, A. Ivanova, I. Shik et al. – St.-Petersburg, Amsterdam: Hermitage, WBooks, 2022.
16. White S. The bolshevik poster. – London: Yale University Press, New Haven, 1990.

SOURCES

1. Agitatsionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. 1917-1932 [Propaganda Mass Art] (2 books). Pod red. V.P. Tolstogo. Moscow, Iskusstvo, 1984. (in Russ.)
2. Bibliya [Bible]. Ob'edinennye Biblejskie obshchestva, 1992. (in Russ.)
3. Sovetskij kalendar' na 1919 god [Soviet Calendar for 1919]. Moscow, Izdatel'stvo VCIK, 1918. (in Russ.)
4. Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo: materialy i dokumenty 1917-1932. Farfor. Fayans. Steklo [Soviet Decorative Art]. Pod red. V.P. Tolstogo. Moscow, Iskusstvo, 1980. (in Russ.)
5. Vystavka drevnerusskogo iskusstva, ustroennaya v Moskve 1913 godu v oznamenovanie chestvovaniya 300-letiya tsarstvovaniya Doma Romanovykh [Exhibition of Ancient Russian Art]. Moscow, Tip. P.P. Ryabushinskogo, 1913. (in Russ.)

REFERENCES

1. Andreeva L.V. *Russkij farfor: 250 let istorii* [Russian Porcelain]. Moscow, Avangard, 1995. (in Russ.)
2. Bobrinskaya E. *Russkij avangard istoki i metamorfozy* [Russian Avant-Garde Origins and Metamorphoses]. Moscow, Pyataya strana, 2003. (in Russ.)
3. Bonnell V. “Reprezentaciya zhenshchiny v rannih sovetskih plakatah” [Representation of Women in Early Soviet Posters]. *Vizual'naya antropologiya: rezhimy vidimosti pri socializme*. Moscow, GSPGI, 2009. P. 245-271. (in Russ.)
4. Kolonitskii B.I. *Simvol'y vlasti i bor'ba za vlast': K izucheniyu politicheskoi kul'tury Rossiiskoi revolyutsii 1917 goda* [Symbols of power and the struggle for power]. Saint Petersburg, 2001. (in Russ.)
5. Lassvell G.D. “Yazyk vlasti” [The Language of Power]. *Politicheskaya lingvostika*. No 20. Ekaterinburg, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, 2006. P. 264-279. (in Russ.)
6. Lobanov-Rostovsky N. “Soviet Porcelain of the 1920s: Propaganfa Tool.” *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. New York, Published by the Guggenheim Museum, 1992. P. 622-633
7. Losskij V.N., Uspenskij L.A. *Smysl ikon* [The Meaning Of The Icons]. Trans. V.A. Reshchikovej, L.A. Uspenskoj. Moscow, Pravoslavnyj Svyato-Tihonov-skij humanitarnyj universitet, Eksmo, 2014. (in Russ.)
8. McLuhan G.M. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Trans. V.G. Nikolaeva. Moscow, Zhukovskii, KANON-press-Ts, Kuchkovo pole, 2003. (in Russ.)
9. Morozova T.P. “Kon'-solnce v slavyanskoj yazycheskoj mifologii” [Horse-Sun in Slavic Pagan Mythology]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*. 2019. T. 52. P. 53–64. (in Russ.)
10. Nosovich T.N., Popova I.P. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod. 1904-1944* [State Porcelain Factory. 1904-1944]. Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr, 2005. (in Russ.)
11. Osokina E.A. *Nebsnaya golubizna angel'skikh odezhd: sud'ba proizvedenii drevnerusskoi zhivopisi, 1920-1930-e gody* [The heavenly blue of angelic robes]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. (in Russ.)
12. *Russian AvantGarde. Revolution in Arts*. S. Scheijen, A. Ivanova, I. Shik et al. Saint Petersburg, Amsterdam, Hermitage, WBooks, 2022.
13. Sameckaya E.B. *Sovetskij agitacionnyj farfor* [Soviet Propaganda Porcelain]. Moscow, Collector's book, 2004. (in Russ.)

14. Tychinskaya P.A. "Drevnejšie izobrazheniya arhangela Mihaila groznyh sil voevody" [Horse-Sun in Slavic Pagan Mythology]. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena*. 2012. No 133. P. 164-174. (in Russ.)
15. Uspenskij B.A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. Moscow, Yazyki russkoj kul'tury, 1995. (in Russ.)
16. White S. *The bolshevik poster*. London, Yale University Press, New Haven, 1990.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. А. Голенкина. Агитационная тарелка «Красный гений», 1920 г. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. 2,4х24,3 см. (Государственный Эрмитаж, Мз-С-917)
- Рис. 2. Икона «Архистратиг Михаил на коне», нач. XVIII в. Дерево, доска цельная, две врезные широкие встречные шпонки, ковчег, паволока, левкас, темпера. 30,9×27,3×2,7 см (Музей русской иконы им. Михаила Абрамова).
- Источник: Возвращенное достояние. Русские иконы в частных собраниях. Каталог. Москва: Северный паломник, 2008.
- Рис. 3. Неизвестный автор. Плакат «Грамота - путь к коммунизму». Госиздат, 1-я гос. типо-лит. Москва, 1920 г: Хромолит. 72х54 см. (Российская государственная библиотека, IZO П1 VIII. 1. Б)
- Рис. 4. В. Фидман. Плакат «Да здравствует Красная Армия!» Литературно-издательский отдел Политуправления РСФСР № 66. Москва, 1920 г. Бумага, картон, литография. (Государственный музей истории религии)
- Рис. 5. Неизвестный автор. Лубок «Архистратиг Михаил – Грозных сил воевода», 1820-1830-х гг. Офорт, резец, раскрашенный оттиск. 34,1х27,7; л.: 42,7х37,5; д.: 36,2х30,5 2,4х24,3 см. (Государственный русский музей)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 792.03
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40

Александра Викторовна Попова
Alexandra Viktorovna Popova

магистр, соискатель степени кандидата искусствоведения,
МА, applicant for PhD in art history,
Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)
Russian State Institute of Performing Arts (Saint-Petersburg, Russia)
alexandrapopova.online@gmail.com

РОМАНТИЗМ И КОНСТРУКТИВИЗМ В ПОЛЬСКОМ ТЕАТРЕ 1920-1930-х ГОДОВ ROMANTICISM AND CONSTRUCTIVISM IN THE POLISH THEATRE OF 1920-1930s

В 1920-1930 годы в польском театре происходило переосмысление практики организации сценического пространства – формировалось искусство сценографии, которое пришло на смену практике создания театральных декораций, украшающих спектакль и составляющих фон для действия. Новая сценография выступала как искусство композиции пространства. На её развитие оказало влияние конструктивистское пространственно-ритмическое мировосприятие, которое польские художники оттачивали в тесном взаимодействии с архитекторами-авангардистами. Такой подход характерен в первые десятилетия XX века для всего европейского театра, но своеобразие театрального авангарда в Польше проявилось в особом отношении культуры к своему прошлому и, в частности, к наследию романтиков. Польский театральный авангард, который пришёлся на годы восстановления независимости, формировался на пересечении национального мифа и новой, ещё не исследованной свободы. Художники первой половины XX века не отказались от романтического мифа полностью, вместо того, чтобы отречься от национальных героев и их наследия, они обратились к поиску новых форм для него. В статье польский театр 1920-1930 годов рассматривается в контексте польской романтической традиции с одной стороны, и конструктивизма, который осваивают авангардистские художественные объединения – с другой. В качестве примера объединения двух направлений даётся краткое описание уникального архитектурно-театрального проекта Симультанного театра сценографа Анджея Пронашко и архитектора Шимона Сыркуса.

Ключевые слова: польский театр, театральный авангард, конструктивизм, сценическое пространство, сценография, сцена-пространство, симультантный театр, театральная архитектура, польский романтизм

Для цитирования: Попова А.В. Романтизм и конструктивизм в польском театре 1920-1930-х годов // Артикульт. 2024. №2(54). С. 30-40. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40

In the 1920-1930s, Polish theatre was experiencing a turn to new comprehension of the practice of stage space organization – the art of scenography was developing. It replaced the practice of creating theatrical decorations for garnishing the play and constituting the background for the action. The new scenography declared itself to be an art of the stage space composing. The development of new theatrical practice was influenced by constructivist spatial and rhythmical perception of environment, which Polish artists were improving in close cooperation with avant-garde architects. A similar approach to the stage design is common for the whole European theatre in the first decades of XX century, however the distinction of theatrical avant-garde in Poland came out as a special reference of the culture to its past and in particular to the romanticism heritage. Polish theatrical avant-garde, which came at restoration of independence time, was developing on overlap of the national myth and new unexplored freedom. Artists of the first half of XX century managed to disengage from the romantic myth only in some measure, but instead of resetting the national heroes and their heritage from the ship of modernity they turned to search for the new forms to embody that matter. The article reviews Polish theatre of the 1920-1930-s in the context of Polish romantic tradition on the one hand and constructivism, promoted by new avant-garde artist collectives – on the other. As an example of integration of two movements, a brief description of the unique project of Simultaneous theatre, created by stage designer Andrzej Pronaszko and architect Szymon Syrkus is given.

Keywords: polish theatre, theatrical avant-garde, constructivism, stage space, scenography, simultaneous theatre, theatrical architecture, polish romanticism

For citation: Popova A.V. "Romanticism and constructivism in the Polish theatre of 1920-1930s." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 30-40. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40

Польское авангардное искусство 1920-1930 годов обусловил вопрос самоопределения. До конца Первой мировой войны более ста двадцати лет Польша была разделена между Пруссией (Германской империей), Австро-Венгрией (Австрийской империей, Габсбургской монархией) и Российской империей, а в конце 1918 года страна обрела суверенитет. Следующее двадцатилетие (с 1919 года, когда вступила в силу первая конституция II Польской Республики, и независимость Польши получила мировое признание, до 1939 года и её падения в результате военно-дипломатического взаимодействия СССР и

Германского рейха) стало для польского общества временем осмысления национальной идентичности и освоения собственной территории, а для художников – также и временем свободного поиска выразительных форм для неё.

Многообразие художественных приёмов и форм сценического пространства, обогативших польский театр между двумя мировыми войнами, во многом обязано конструктивизму. Однако польский театральный авангард сосредоточился не столько на конструктивистской эстетике, сколько на характерном для конструктивизма пространственно-ритмическом мировосприятии, которое актуализировало категории конструирования, структуры, соотношения, движения. «Движение – истинный облик нашей эпохи. Не бессмысленное кружение, но осознанное, целенаправленное преодоление времени и пространства. Всё, что статично, неизменяемо, негибко – мертво и не интересует нас» [Sytkus, 1930, s. 32] – писал архитектор и сценограф Шимон Сыркус. Его высказывание объясняет и обосновывает использование конструктивистских идей в польском театре: попытки искать в нём примеры спектаклей, представляющих конструктивизм как направление, заведомо бесплодны – не они определили историю польского театрального искусства, а конструктивистское стремление преодолеть в театральном представлении время и пространство, воспроизвести в театре движение жизни.

Понятие «авангардное искусство» во многом условно, пронизано многочисленными оговорками, допущениями и трактовками настолько, что заключение авангарда в строгие терминологические границы всегда оказывается произвольным и спорным – эти границы то и дело сдвигаются, ускользают, распадаются. Термин не может быть устойчивым уже потому, что сама природа его относительна, как и относительна этимология этого слова. Явление, изначально обозначавшееся французским словом *avant-garde* (которое может быть переведено на русский язык как «передовой отряд», «тот, кто впереди»), получает смысл только в связке с чем-то, что не находится впереди, с арьергардом. Это означает, что авангард историчен, он всегда отсылает к творению истории и рассматривает этот процесс как движение вперёд и разрыв с тем, что остаётся позади.

Авангардное искусство первых десятилетий XX века стало одним из проявлений общей для европейской культуры революционной ситуации. После Первой мировой войны европейская культура переживала потрясение, художники становились свидетелями преобразования окружающего пространства под воздействием политических, экономических и социальных изменений, технических открытий, ускоряющегося бега времени, усложняющегося движения. Впечатления от этих преобразований они переносили в свою практику. «Искусство хотело бы с помощью человеческих средств заставить заговорить нечеловеческое» [Адорно, 2001, с. 115] – эти слова Теодора Адорно особенно справедливы для авангардного искусства, формировавшегося после Первой мировой войны. Выражением антивоенной позиции культуры становилась тенденция к отказу от репрезентации бытовой реальности в искусстве, к выходу в нём за границы человеческого разума, который оказался несостоятельным в вопросах поддержания мира и достижения всеобщего благосостояния. «Практически вся фундаментальная культура XX века строится на принципе „отказа от реальности“, отрицания реальности» – пишет Вадим Руднев [Руднев, 2010, с. 60]. Этот эстетический принцип объединял самые разные направления, характерные для первой трети XX века и угасшие в 1930-1940 годы – кубизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, конструктивизм, сюрреализм. Но только ли им определяется «авангардность» новых движений в искусстве? Владимир Фещенко, анализируя проблему революционизации искусства и литературы отмечает, что она всегда направлена на разрыв с ближайшим прошлым во имя возвращения к истокам, что «результатом революционного сознания является всегда поиск начала, собственной истории» [Фещенко, 2018, с. 14]. «Революция» от латинского *revolutio* – значит «переворот», то есть не просто переход от одного состояния к другому, а полный оборот. Творческий импульс художнику-авангардисту сообщало стремление подчинить ход событий определённому порядку, инициируя некое исключительное, новое событие, способное изменить уклад вещей, но результатом революционных практик авангарда должно было стать обретение первоначала.

Польское авангардное искусство 1920-1930 годов стремилось занять активную позицию в поисках своих истоков. Противостояние романтической конвенции, присущее европейскому авангарду,

*A.V. Popova Romanticism and constructivism
in the Polish theatre of 1920-1930s*

в случае с польским искусством выглядит неоднозначно. Романтический миф – характерное для культуры романтическое понимание истории и романтизация политики – нес высокую идеологическую нагрузку, но он составлял фундамент польской культуры долгие годы разделов Речи Посполитой. О том, что польское искусство и культура должны отвергнуть миф борьбы за независимость и отказаться от мессианской идеи о роли Польши как Спасителя человечества и от связанной с этой идеей парализующей жажды страдания, на рубеже XIX и XX веков говорил Станислав Выспяньский (приводится по: [Schultze, 1999, s. 309]). Этот призыв прозвучал в драме «Освобождение», премьера которой прошла в краковском Городском театре в 1903 году. Однако теоретические рассуждения против романтизма не находили подтверждения в практике польского театра.

Своеобразие театрального авангарда в Польше проявилось в особом отношении культуры к своему прошлому и, в частности, к наследию поэтов-романтиков – Адама Мицкевича, Юлиуша Словацкого, Зыгмунта Красиньского и Циприана Камиля Норвида. То обстоятельство, что развитие театрального авангарда пришлось на годы восстановления Польшей независимости, поставило художников перед задачей создания национального сценического стиля, что было невозможно в условиях утраченного суверенитета. На путь формирования национального театра встал авангард, который ввиду этой задачи не мог вычеркнуть достояние влиятельных романтиков из своей повестки – но он пытался его преодолеть. Польский театральный авангард возник на пересечении национального мифа и новой, ещё не исследованной свободы. Признанные «духовными вождями народа» романтики ещё в первой половине XIX века создали канон драматических произведений, не уместяющихся в конвенции реалистической сцены-коробки и поэтому долгое время считавшихся несценичными. Представители новых театральных течений первых десятилетий XX века доказывали, что форму сцены, подходящую для них, можно создать с помощью экспериментальных концепций, предполагающих радикальный отказ от традиции реалистического театра. Дариуш Косиньски, анализируя специфику авангарда в польском контексте, отмечает: «в Польше, что видно особенно в отношении постановки и сценографии, сопротивление доминирующей в предыдущую эпоху театральной эстетике и практике было связано с обращением к важнейшим традициям национального искусства, прежде всего к романтической драме и театру» [Kosiński, 2020, s. 241]. Художникам первой половины XX века лишь отчасти удалось освободиться от романтического мифа, но вместо того, чтобы сбрасывать национальных героев и их наследие с корабля современности, они обратились к поиску новых форм, в которые его можно облечь. Разработки авангардистов в Польше сплелись с глубоко укоренённой романтической театральной традицией. Создавая свои проекты, художники-авангардисты использовали новые подходы и учитывали современные технологии, но идеи черпали у польских романтиков.

Пример интеграции романтизма и авангарда ярко выражен в лозунге Леона Шиллера «Мицкевич конструктивист» (1937), с которым он защищал авангардистские идеи от обвинений консервативно настроенных критиков в слепом следовании польского театра советскому искусству: «Трепещите от возмущения, фанатики старой сцены-коробки: Мицкевич конструктивист! Мицкевич ревнитель театра-арены! Могло ли здесь быть нездоровое влияние Востока? Мог ли он почувствовать пророческим духом большевистский театр? Страшное дело: национальный пророк, страдающий мейерхольдизмом!» [Schiller, 1961, s. 213]. Впервые же Шиллер связал Мицкевича с конструктивизмом ещё раньше, в 1928 г., в манифесте «Театр завтрашнего дня»: «Я думаю, что принципиальная концепция славянского театра будущего, созданная Мицкевичем под влиянием Олимпийского Цирка в Париже и средневековой симультанной сцены, содержит в себе что-то совершенно сегодняшнее. Почти конструктивизм... Я думаю, что структура некоторых драм Красиньского, Выспяньского и Мичиньского может вдохновить на ещё более смелые и ещё более прогрессивные идеи будущего» [Schiller, 1961, s. 44-45]. С точки зрения Шиллера, как и его комментаторов, польский театр, начиная от идей романтиков, полагал своей важнейшей задачей работу с пространством, которое окружает человека. Однако только в 1920-е годы значимое место в польском театре обрела сценография, понимаемая не как синоним сценической декорации, а как искусство создания условий для возникновения сценического пространства. Это искусство заключалось в проектировании и распределении на сцене элементов, определяющих действия актёров

и обуславливающих восприятие зрителей [Kosiński, 2020, s. 247].

Польский театр межвоенного периода учился работать со сценическим пространством у архитектуры, у неё же заимствовал конструктивистские идеи. Для решения театральных вопросов он обратился к её силам воздействия на воображение зрителя – к объёмно-пространственной композиции, к ритмической игре чередования горизонталей и вертикалей, к контрастам объёмов и плоскостей, к изменению форм с помощью света и теней (см., например, [Ястребова, 1974, с. 220]). Ещё в 1912 году Шиллер писал: «Архитектура – эта мать и воспитательница всех искусств во все эпохи – является неотъемлемой частью и в театре. Она <во все времена> составляла основу, на которой мог развиваться важнейший элемент театрального мастерства – искусство движения. Без неё это искусство существовало бы как явление изолированное, родственное военному ремеслу, борьбе или танцу. Она, укротив менадические пляски и инстинктивные жесты, начала использовать для них законы своей строгой теории. <...> С упадком архитектуры начинается декадентство театрального искусства. Последним актом этого двойственного, а всё-таки единого искусства является расцвет ренессансного строительства: Театро Олимпико Палладио в Виченце» [Schiller, 1978, s. 142-143]. Ориентируясь на этот тезис, Шиллер будет создавать спектакли, которые станут первыми блестящими примерами монументального театра, работая со сценографами Анджеем и Збигневом Пронашко и Винценты Драбиком в Театре имени Войчеха Богуславского (1924-1926). Здесь появятся первые в Польше попытки конструктивистской работы со сценическим пространством.

В творчестве Анджея Пронашко, который много работал и с Леоном Шиллером, и с Шимоном Сыркусом и другими архитекторами, оригинальным образом отразился характерный для польского и всего европейского театра первой половины XX века процесс переосмысления проблемы организации сценического пространства, в результате которого произошёл переход от декораций, представляющих фон для действия, к пространству, возникающему в динамике становления спектакля в присутствии зрителей, во взаимодействии друг с другом его участников (людей, элементов декорации, предметов, света и звука) и в переживании этого взаимодействия здесь и сейчас. В европейском театре первых десятилетий XX века художники (Эдвард Гордон Крэг, Адольф Аппиа, Фредерик Кислер, Александра Экстер, Александр Веснин и др.) активно исследовали перцептивный потенциал сцены. Как и его зарубежные коллеги, своими сценографическими проектами и теоретическими разработками, подчас расцениваемыми сообществом как слишком эксцентричные, чтобы быть реализованными на практике, Пронашко пытался формировать пространственные условия, расширяющие возможности сцены в актуализации нового зрительского опыта. На рубеже 1920-х и 1930-х годов Пронашко, вооружившись художественными средствами конструктивизма, пытался построить «театр будущего» с эластичной (податливой к трансформациям) сценой, театр, конструкция которого позволила бы сделать движение сцены – аналог движения жизни – самостоятельным элементом зрелища [Pronaszko, 1976]. Мысль о таком театре он нашёл в наследии Мицкевича, которое в начале XX века популяризировал для театра Выспяньски. Самые смелые проекты Пронашко такого рода (Симультанный театр, разработанный совместно с Сыркусом [Sykus, Sykusowa, 1973], и Подвижный театр – совместно со Стефаном Брылой [Broncel, 1976; W.M., 1935]), как и многие другие европейские и советские архитектурные замыслы межвоенного периода, не были реализованы и остались только на бумаге.

Развитию конструктивистской мысли в театре в 1920-1930 годов способствовали тесные связи с другими видами искусств, поддерживаемые благодаря авангардистским объединениям. Они не только консолидировали опыт театра, живописи, скульптуры, графики, архитектуры, музыки и поэзии, но также вписывали польское искусство в мировой культурный контекст через участие в выставках и непрерывную коммуникацию с художниками зарубежных стран.

Первое авангардистское объединение в Польше – «польские экспрессионисты» – появилось в 1917 году в Кракове. Его основатели – братья Пронашко и Титус Чижевски – ещё перед Первой мировой войной обсуждали проблему соотношения модернистской младопольской традиции с новыми направлениями в европейском искусстве – футуризмом, кубизмом и экспрессионизмом. Словосочетание «польские экспрессионисты» не означало принадлежности к экспрессионизму как таковому – группа

*A.V. Popova Romanticism and constructivism
in the Polish theatre of 1920-1930s*

скорее ориентировалась на эксперимент в широком смысле слова, и неудачное название очень скоро было заменено обобщающим термином «формизм», который объединял все новые формы. С «формистов» принято отсчитывать начало польского авангарда, хотя этого термина польские художники того времени не употребляли. Более того, на рубеже 1910-х и 1920-х годов названия направлений – экспрессионизм, футуризм, кубизм, конструктивизм, футуризм, сюрреализм – существовали здесь в некотором терминологическом беспорядке, часто они использовались произвольно и небрежно. Хотя сколько-нибудь определённые очертания авангард приобрёл в мышлении польских художников не сразу, пройдя фазы «от формизма через эстетику конструктивизма, проблемы международного стиля и функционализма в архитектуре, до широко понимаемой абстракции» [Strożek, 2011, s. 21].

Формисты нашли площадку для высказываний на страницах журнала «Звротница» (1922-1923 и 1926-1927). Титус Чижевски издавал формистские «однодневки» – журналы, выходившие sporadически, в произвольное время по одному разу, но имевшие большое значение для польского искусства. Благодаря публикациям в прессе и, как следствие, активному обсуждению вопросов авангардного искусства в профессиональном сообществе, формизм из живописи и поэзии стал проникать в театр. Леон Хвистек опубликовал в «Звротнице» формистский манифест «Театр Будущего» [Chwistek, 1922(a); Chwistek, 1922(b)], а Станислав Игнацы Виткевич стал соучредителем Театра Формистов в Закопане. Анджей Пронашко – активный член сообщества – выступал связующим звеном между нетеатральными авангардистами и театром.

В начале 1920-х годов группа формистов и «Звротница» приостановили свою деятельность, а центр авангарда переместился из Кракова в Варшаву, где появилась конструктивистская группа «Блок» (1923-1926), в которую вошли художники Владислав Стшеминьски, Тереса Жарноверувна, Катажина Кобро, Хенрик Стажевски, Мечислав Щука, Мария Нич-Боровякова, Александр Рафаловски. Фокус программы «Блока» смещался с проблемы формы к вопросу конструкции и отношения её с пространством, взаимодействия с ней человека. Художник становился «инженером души», который через искусство высказывался о социальных проблемах и обращал на них внимание публики. Важными принципами художественной практики были конструирование, сотворчество, экономичность, технологичность и механизация. Группа «Блок» выпускала одноимённый журнал, где в 1924-1926 годы публиковались работы не только польских, но и зарубежных художников, например Казимира Малевича, Филиппо Томмазо Маринетти, Тео ван Дусбурга, Курта Швиттерса, Герварта Вальдена. Так «Блок» способствовал установлению контактов между польскими и зарубежными прогрессивными художниками.

В апреле 1925 года «Блок» посвятил свой предпоследний (десятый) номер архитектуре и театру [Blok, 1925]. Этот номер зафиксировал архитектурно-пластический подход современных художников к театру. В нём были опубликованы иллюстрации проектов сценического пространства Жарноверувны, Нич-Боровяковой, Стажевского, Яна Голуса, Станислава Залевского и Виктора Сервранкса. Эти разработки не были реализованы на сцене и, по мнению Эвы Гудериан-Чаплиньской, вообще не адресовались какому бы то ни было драматургическому тексту, постановке или театру [Guderian-Czaplińska, 2020, s. 299], но они ярко заявляли о новом способе мыслить театральное пространство. Театральные работы, представленные в десятом номере «Блока» – это рассуждение художников на тему сценографии, которая может воздействовать на зрителя визуальными образами и создавать драматургию пространства, вкладывая в него смысл, содержащийся в драме, объединяя его с категориями времени, движения, ритма.

После распада группы «Блок» Стшеминьски, Кобро и Стажевски присоединились к группе архитекторов, которые создали объединение «Презенс» (“Praesens”, 1926-1930). Инициатором новой группы выступил Шимон Сыркус. Группа также учредила одноимённый журнал, где Сыркус стал редактором раздела архитектуры, а Стажевски – редактором раздела живописи. Статьи, опубликованные в первом номере журнала, обозначали программу группы [Praesens, 1926]. Она во многом пересекалась с немецким Баухаусом, голландской конструктивистской художественно-архитектурной группой Де Стейл и российским ВХУТЕМАСом. Программа выдвигала идею слияния искусства с жизнью –

через объединение посредством архитектуры всех художественных дисциплин.

В 1929 году художники «Блока» организовали новую группу а.р. (а.г., 1929-1936), которая, как и «Презенс», ставила своей целью связать воедино всё авангардистское сообщество, активное в области пластических искусств, архитектуры и поэзии. Программа новой группы строилась вокруг экспериментирования с пространственной композицией, развивала абстракционистские тенденции в искусстве, подчёркивала важность социальных функций искусства. В 1931 году Кобро и Стшеминьски опубликовали совместный текст «Композиция пространства. Расчёт пространственно-временного ритма» [Kobro, Strzemiński, 1993], в котором, обращаясь к скульптуре, рассматривали проблему выстраивания социальной коммуникации через организацию пространства. Так деятельность группы затрагивала вопросы искусства в целом, часто не разделяя рубрик, и была значима как для станкового живописца, так и для художника театра.

В 1928 году Стшеминьски писал об ориентированности мышления современного художника на конструктивизм: «Произведение искусства должно воссоздавать монолитное целое, быть самодостаточным организмом. Отсюда следует вопрос *строения*. Построить произведение искусства – это значит количество и качество визуальных элементов связать друг с другом с помощью системы соподчинения. <...>. Структурное мышление является самой сущностной чертой современного искусства. В связи с этим происходит изменение в самом понятии красоты. Красота – это *система, связывающая и соподчиняющая все части строения*. <...> Мы заявляем *план, систему, организацию* как выражение красоты более совершенной, чем красота сентиментально-романтической анархии и деструкции» [Strzemiński, 1928, s. 2]. Подобными выводами руководствовались художники театра, когда постулировали отказ от понятий «декорация» и «декоратор» в театре, объявляя своей деятельностью не декорирование (оформление, украшение) спектакля, а создание его визуального выражения.

Сценография взяла от конструктивизма принцип функционализма. Этот принцип, связывая искусство художника со сценой и обуславливая пространство, в котором происходит действие, содержанием и структурой этого действия, стал «основой основ искусства действенной сценографии» [Берёзкин, 1997, с. 202] или, другими словами, обусловил возникновение «перформативного пространства» в театре (см., например, [Świątkowska 2020, s. 159-164]).

Теоретик театра и критик Тымон Терлецки видел источник движения польского конструктивизма в советском искусстве, где первые манифесты конструктивизма появились в 1922 году. Для русских художников театра «...конструктивизм стал аналитическим методом, позволившим „разобрать“ существующую театральную структуру, проанализировать природу и законы её отдельных слагаемых, чтобы затем заново синтезировать их, как того и требует искусство театра, но на принципиально новом уровне» [Титова, 1995, с. 89]. Сцена трактовалась как структура, как пространство для игры, в ходе которой все его элементы взаимодействуют друг с другом. Несмотря на то, что в межвоенное двадцатилетие советские спектакли в Польше не показывались, сохранялся огромный интерес к творчеству Всеволода Мейерхольда. Катажина Осиньска пишет о польских сценографах этого времени (о братьях Пронашко, Винценты Драбике, Иво Галле, Феликсе Крассовском, Владиславе Дашевском), сопоставляя их творчество со спектаклями русского режиссёра: «их всех объединяло с Мейерхольдом и соавторами его спектаклей стремление к архитектурному построению театрального пространства, к функционализму, тенденция к монументальности, наконец» [Осиньская, 2012, с. 262]. Восприятие творчества Мейерхольда в Польше, однако, часто было неточным, построенным на интерпретациях, поскольку польские художники, читавшие о нём в прессе, смотрели на него «сквозь призму собственных увлечений, интересов, видения театра, сформированного в ином культурном контексте» [Осиньская, 2012, с. 259-260]. В печати появлялись публикации о его спектаклях, переводы его текстов и интервью: например, в январе 1923 года вышла статья Анри Гильбо в переводе Виляма Хожицы о спектакле «Великодушный рогоносец» [Horzusa, 1923], где описывалась единая конструктивистская установка, выполненная для спектакля Любовью Поповой. Но в статьях нередко повторялись штампы и стереотипные мнения о спектаклях Мейерхольда, заимствованные, в том числе из советских публикаций. Они формировали представление о конструктивистском театре как о радикально абстракционистском

*A.V. Popova Romanticism and constructivism
in the Polish theatre of 1920-1930s*

и механизированном (приводится по: [Kosiński, 2020, s. 326]) – таким был в действительности недостижимый идеал «театра будущего» Анджея Пронашко.

В текстах 1920-х годов всё чаще появлялось понятие «пространственная сцена», то есть сконструированная сложная сценическая композиция, организованная таким образом, чтобы актёры могли вступать во взаимодействие с отдельными элементами её пространства. Этот термин употреблялся в противовес «сцене-образу», предполагающей создание изображения – плоского или рельефного – и рамки для него [Mściwujewski, 1938]. На обособление двух понятий повлияли международные выставки. Одна из них – Выставка театральной техники в Вене, которая прошла осенью 1924 года и была широко освещена в польской прессе. На выставке Фридрих Кислер показал свою «сцену-пространство». Адам Загурски на страницах журнала «Жыче театру» публиковал заметки о выставке, а через несколько лет эти заметки были изданы в авторском сборнике «Борьба за театр» [Zagórski, 1931]. Все тексты сборника выражали одновременно очарованность и беспокойство перед революционными переменами, предложенными Кислером, Оскаром Штрандом, Эль Лиссицим, Энрико Прампolini, Куртом Швиттерсом и другими первооткрывателями авангардной «сценотехники». Термин «сценотехника» популяризировал Энрико Прампolini. Он предложил его вместо устаревших, по его мнению, понятий «театральная декорация» и «сценография». Сегодня термин используется в отношении футуристских и конструктивистских сценографических проектов первой половины XX века, выполненных с использованием новых для того времени технических достижений.

На Международную театральную выставку 1926 года в Нью-Йорке польские художники привезли свои работы. Главной темой выставки стало будущее театра, растущие перспективы, открывающиеся для него с развитием технологий, механизация сцены, отражающая механизацию жизни и работы человека. Были представлены архитектурно-сценографические решения, предполагающие использование металлических конструкций, лестниц и лесов, механизмов машин, новейшего светотехнического оборудования. Выставка собрала все современные достижения в области театральной архитектуры и сценографии, польским художникам, сценографам и архитекторам на выставке был отведён отдельный павильон (подробнее см. [International Theatre Exposition..., 1926]).

Международный обмен опытом с художниками соседних стран активно продолжался и в 1930-е годы. Архитекторы «Презенса» – Шимон Сыркус, Станислав Брукальски, Юзеф Шанайца, Богдан Лахерт – выставляли свои проекты на Триеннале в Милане в 1933 и 1936 годах. В 1936 году на VI Триеннале Прампolini организовал Международную выставку «сценотехники», где были показаны фотографии представлений со сценографией Анджея Пронашко (см., например, [Strożek, 2017, s. 134]).

В 1935 году были опубликованы две версии статьи Зыгмунта Тонецкого, посвящённой новому сценическому пространству и театральной архитектуре: первая носила название «Пространственный театр» [Tonecki, 1935(b)], а вторая, дополненная историческим контекстом (в ней Тонецкий проследил путь пространственной сцены от древности до современности), – «Архитектура и театральная техника в современной постановке» [Tonecki, 1935(a)]. Тонецкий обращал внимание на перемены, которые произошли с актёрской игрой, благодаря новому подходу к пространству: «Современная театральная архитектура вводит в театр два понятия: пространственную игру и активизацию зрителей. <...> Актёр переступил не нарушавшуюся до сих пор границу – рампу, вошёл в зрительный зал и смешался с массой зрителей. <...> Эта новая ситуация принуждает актёра к „выигрыванию” всего персонажа: спереди, сзади, с боков... <...>. Актёр играет всем телом, его игра становится более полной, становится игрой пространственной» [Tonecki, 1935(a), s. 702-703]. Эту же мысль проводил в своих публикациях об архитектуре и конструктивизме Тымон Терлецки: «Сцена, сформированная по принципу этого [конструктивистского] течения, становится, перефразируя слова Ле Корбюзье, машиной для актёрской игры, абстракционистской, рационалистической, схематичной, утилитарно понимаемой конструкцией, на которой можно легко, с наибольшей свободой творческого замысла, распределить слово, движение, жест. Таким образом всё пространство сцены и каждый момент сценической действительности, <...> каждая высказываемая проблема, подлежит динамическому оживлению» [Terlecki, 2016, s. 499-500]. Так авторы осмыслили изменение пространственных условий, которое создавало новые отношения

между участниками театрального события, пространственную игру, новую проксемику, требующую от актёров принципиально иной техники работы с собственным телом и с партнёром.

Самым известным и хорошо описанным в межвоенных текстах архитектурным проектом пространственного театра стал упомянутый выше Симультаный театр Пронашко и Сыркуса (1928-1929). Здание Симультанного театра предполагало 8000 квадратных метров структуры из цемента и стекла с фасадом высотой 50 метров и залом на 3000 мест [Syrkus, Syrkusowa, 1973, s. 223]. Подобно проекту Тотального театра Вальтера Гропиуса, на который Сыркус ссылаясь как на близкий по духу [Syrkus..., 1930], Симультаный театр польских сценографов предусматривал радикальную трансформацию театрального пространства. Сцена Симультанного театра окружала зрительный зал. Просцениум был статичным, но его опоясывали две кольцевые сцены – внутренняя шире, чем наружная, – которые обращались вокруг всего пространства зала и скрывались под амфитеатральным подиумом со зрительскими местами. Два кольца сцен приводились в движение с помощью электрогидравлической системы, а под подиумом можно было менять элементы сценографии. На подвижных кольцах-сценах должны были циркулировать платформы, которые могли вращаться независимо от колец сцен. Событие, проходящее в таком пространстве, становилось неоднородным, всё время пребывающим в движении, но не распадающимся: его элементы вплетались в единый визуально-акустический пространственный образ. Дополнительные театральные помещения (офисы, мастерские, цехи, гримёрные и т. д.) располагались под зрительскими местами, что по замыслу авторов значительно повышало эргономичность театрального здания. Этот масштабный проект конструктивистского театра требовал нового драматического искусства и открывал неизведанное поле для исполнительского искусства, подобно тому, как сегодня проекты диджитал-перформанса предполагают особую драматургическую основу и особое существование тела в пространстве.

Идею Симультанного театра Пронашко искал в наследии Адама Мицкевича. В знаменитых лекциях, прочитанных в Колледж де Франс в 1843 году, Мицкевич отмечал: «Искусство не служит тому, чтобы мы вспомнили о том, что существует в реальности, – оно создаёт вещи, о которых никто не помнит, чтобы их когда-либо видел» (цит. по: [Косинский, 2018, с. 93]). Мицкевич считал, что театр должен создавать собственные художественные миры, он мечтал о театре будущего, способном возродить и преобразить средневековую мистерию, воплотить на сцене перцептивно-визуальный образ её тайны, соединяющий мир людей с потусторонним миром. В сцене-арене, которая, по его мнению, гораздо больше, чем сцена-коробка, подходит для воздействия на восприятие зрителей, он видел богатый потенциал для такого театра. В середине XIX века он писал о том, что развитие архитектуры, живописи и техники освещения многократно умножит возможности театра в будущем (приводится по: [Косинский, 2018, с. 105]). В 1920-1930-е годы польские авангардисты объединили в своей практике ставшее вновь актуальным наследие романтиков, конструктивистские приёмы и собственное чувство ритма и нового темпа жизни. Из этого сплава они создали фундамент нового искусства сценографии. Наделённое перформативностью как принципиально важным перцептивным качеством конструктивистское сценическое пространство получало богатый ресурс, позволяющий откликаться на постоянно изменяющиеся социальные, культурные, технологические условия – порождая всё новые формы.

Межвоенное двадцатилетие стало для польского театра периодом продуктивного художественного поиска в области сценографии, живее других театральных искусств откликнувшейся здесь на идеи авангарда. Архитектоническое планирование сценического пространства вытеснило «сцену-образ». Сценография теперь понималась как искусство организации сценического пространства и создания визуального выражения спектакля, способного воздействовать на зрителя. Так она получила активную роль в театральном представлении, поскольку отныне она не просто оформляла (украшала) спектакль как завершённый объект, но участвовала в его становлении. Комментируя тяготение театра к «пространственной сцене», критики и теоретики часто связывали его с конструктивизмом не только в том смысле, что театральные художники стали использовать конструктивистские приёмы, но, главным образом, в связи с тем, что они проводили с пространством драматургическую работу. Конструктивизм, открытый окружающей действительности и вопросам сегодняшнего дня, внимательный к

*A.V. Popova Romanticism and constructivism
in the Polish theatre of 1920-1930s*

проблеме человека в мире вещей, определял действительность как социальный процесс, происходящий в пространстве. Благодаря конструктивизму понятие пространства в мысли художника первых десятилетий XX века объединило культурное, социальное, историческое измерение. Вслед за сценографом театральным режиссёр стал подходить к пространству как к производящемуся в проксемических отношениях – не только между его элементами, но и между ними и человеком, а также между человеком и человеком, развёртываясь здесь и сейчас, пока на него смотрит зритель. Романтическая традиция при этом сохранялась и в драматургии, и в форме выражения – она сильна в польском театре и сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.В.* Эстетическая теория / Пер. с немецкого *А.В. Дранова*. – Москва: Республика, 2001.
2. *Берёзкин В.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 1. От истоков до середины XX века. – Москва: Эдиториал УРСС, 1997.
3. *Косинский Д.* Польский театр. Истории. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
4. *Осинская К.* Свидетели и свидетельства. Восприятие Мейерхольда в Польше до 1939 года / Пер. с польского *Д. Вурена* // Вопросы театра / *Proscaenium*. 2012. № 3-4 (вып. XII). С. 245-263.
5. *Руднев В. П.* Полифоническое тело: Реальность и шизофрения в культуре XX века. – Москва: Гнозис, 2010.
6. *Тимова Г.* Творческий театр и театральный конструктивизм. – Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 1995.
7. *Фещенко В. В.* Литературный авангард на лингвистических поворотах. – Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
8. *Ястребова Н.* Пространственно-тектонические основы архитектурной образности // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. *Б.Ф. Егоров*. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 220-229.
9. *Blok*. 1925. № 10 (kwiecień).
10. *Broncel M.* Zabieram cały gmach! Teatr ruchomy Andrzeja Pronaszki. Wywiad z autorem // *Pronaszko A.* Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy. – Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. – S. 252-257.
11. *Chwistek L.* Teatr przyszłości. I. Krytyka metody genetycznej // *Zwrotnica*. 1922. № 1. S. 7-8. (a)
12. *Chwistek L.* Teatr przyszłości. II. Problemat formy // *Zwrotnica*. 1922. № 2. S. 33-35. (b)
13. *Guderian-Czaplińska E.* Nie obrazy – relacje. Nowe przestrzenie w awangardowych projektach teatralnych // *Ślady teatru*; red. *D. Jarząbek-Wasył, T. Kornas*. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020. – S. 293-306.
14. *Horzyca W.* Z praktyki inscenizacyjnej. “Rogacz wspaniały” – sztuka Crommelyncka w teatrze Meyerholda // *Scena Polska*. 1923. № 1-3. S. 14-15.
15. International Theatre Exposition: New-York 1926: Organized by Friedrich Kiesler and Jane Heap [Review] / An international journal of art and letters; Little review gallery, 1926 (27 February – 15 March).
16. *Kobro K.; Strzeмиński W.* Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. – Łódź: Muzeum Sztuki, 1993.
17. *Kosiński D.* Konstrukcja przestrzeni // *Od dekoracji do konstrukcji*. T. 1 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, red. *D. Buchwald, D. Kosiński*. – Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. – S. 240-341.
18. *Mściwujewski A.* Scena przestrzenna. Możliwości jej architektonicznego kształtu i rozwoju // *Czasopismo Techniczne*, T. 56 (1938). № 7. S. 99-107; № 8. S. 118-125.
19. *Praesens*. 1926. № 1.
20. *Pronaszko A.* O teatr przyszłości. Autoreferat, 1928 // *Pronaszko A.* Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy. – Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. – S. 224-229.
21. *Schiller L.* Na progu nowego teatru: 1908-1924 / Opracował *Jerzy Timoszewicz*. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
22. *Schiller L.* Teatr ogromny / Opracował i wstępem opatrzył *Zbigniew Raszewski*. – Warszawa: Czytelnik, 1961.
23. *Schultze B.* Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne. – Kraków: Universitas, 1999.
24. *Strożek P.* Między ekspresjonizmem a funkcjonalizmem architektonicznym. Andżej Pronaszko wobec zagadnień awangardy // *Pronaszko*. Przestrzenie teatru. Katalog wystawy; red.: *M. Chudzikowska*. – Warszawa: Teatr Wielki – Opera Narodowa. Muzeum Teatralne, 2011. – S. 21-28.
25. *Strożek P.* Scenotechnika futuryzmu i teatr polskiej awangardy (1919-1940) // *Scenotechnika*. Katalog wystawy. Kurator *Przemysław Strożek*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017. – S. 121-151.
26. *Strzeмиński W.* Nasza wystawa jest wystawą modernizmu // *Salon modernistów*. Almanach. Katalog. Warszawa, 1928. – S. 1-2.
27. *Syrkus Sz.* Tempo architektury // *Praesens*. 1930. № 2. S. 3-33.
28. *Syrkus Sz., Syrkus H.* Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy *Zygmunta Leskiego* // *Praesens*. 1930. № 2. S. 141-152.
29. *Syrkus Sz., Syrkusowa H.* O teatrze symultanicznym // *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939: Antologia*; red. *Stanisław Marczak-Oborski*. – Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. – S. 214-224.
30. *Świątkowska W.* Scenografia jako praktyka przestrzenna // *Od dekoracji do konstrukcji*. T. 1 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, red. *D. Buchwald, D. Kosiński*. – Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. – S. 158-239.
31. *Terlecki T.* Od Lwowa do Warszawy. – Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.

32. Tonecki Z. Architektura i technika teatralna w inscenizacji współczesnej // Wiedza i Życie. 1935. № 8-9. S. 694-703. (a)
33. Tonecki Z. Teatr przestrzenny // Teatr. 1935. № 1 (16). S. 12-13. (b)
34. W.M. Teatr na kółkach // As. 1935. № 17. S. 7.
35. Zagórski A. Walka o teatr. – Warszawa: Nakład księgarni F. Hoesicka, 1931.

REFERENCES

1. Adorno T.V. *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow, Respublika, 2001. (in Russ.)
2. Berezkin V. *Iskusstvo stszenografii mirovogo teatra. T. 1. Ot istokov do serediny XX veka* [The art of scenography in the world theatre. Vol. 1. From historical roots to the beginning of the XXth Century]. Moscow, Editorial URSS, 1977. (in Russ.)
3. *Blok*, 1925, № 10.
4. Broncel M. “Zabieram cały gmach! Teatr ruchomy Andrzeja Pronaszki. Wywiad z autorem” [I take up entire building! Mobile theatre of Andrzej Pronaszko. Interview with an author], Pronaszko A. *Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy* [Notes of the Stage Designer: Memories – Articles – Letters]. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976, p. 252-257. (in Polish)
5. Chwistek L. “Teatr przyszłości. I. Krytyka metody genetycznej” [Theatre of the future. I. Criticism on the genetic analysis]. *Zwrotnica*, 1922, no. 1, p. 7-8. (a) (in Polish)
6. Chwistek L. “Teatr przyszłości. II. Problemat formy” [Theatre of the future. II. The form issue]. *Zwrotnica*, 1922, no. 2, p. 33-35. (b) (in Polish)
7. Feshchenko V. *Literaturnyy awangard na lingwisticheskikh povorotakh* [The linguistic turns of the literary avant-garde]. Saint-Peterburg, Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018. (in Russ.)
8. Guderian-Czaplińska E. “Nie obrazy – relacje. Nowe przestrzenie w awangardowych projektach teatralnych” [Not images – relations. New spaces in the avant-garde theatrical projects]. *Ślady teatru* [The traces of theatre], red. D. Jarząbek-Wasył, T. Kornaś. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020. P. 293-306. (in Polish)
9. Horzyca W. “Z praktyki inscenizacyjnej. “Rogacz wspaniały” – sztuka Crommelyncka w teatrze Meyerholda” [From the staging practice. “Le Cocu magnifique” – the Crommelynck’s play in the Meyerhold’s theatre]. *Scena Polska*, 1923, no. 1-3, p. 14-15. (in Polish)
10. *International Theatre Exposition: New-York 1926*: Organized by Friedrich Kiesler and Jane Heap [Review], An international journal of art and letters; Little review gallery, 1926 (27 February – 15 March).
11. Kobro K., Strzeмиński W. *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* [Space composition. Spatio-temporal calculations]. Łódź, Muzeum Sztuki, 1993. (in Polish)
12. Kosiński D. “Konstrukcja przestrzeni” [Construction of a space]. *Od dekoracji do konstrukcji. T. 1 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* [From decoration to construction. Vol. 1 in: Change the setting. Polish theatrical and social set design of the 20th and 21st centuries], red. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. P. 240-341. (in Polish)
13. Kosiński D. *Pol'skiy teatr. Istorii* [Performing Poland. Rethinking histories and theatres]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2018. (in Russ.)
14. Mściwujewski A. “Scena przestrzenna. Możliwości jej architektonicznego kształtu i rozwoju” [Spacial stage. Architectonical shape and development capabilities]. *Czasopismo Techniczne* [Technical magazine], T. 56 (1938), no. 7, p. 99-107; no. 8, p. 118-125. (in Polish)
15. Osińska K. “Svideteli i svidetel'stva. Vospriyatiye Meyyerkhol'da v Pol'she do 1939 goda” [Witnesses and evidences. Perception of Meyerhold in Poland before 1939]. *Voprosy teatru / Proscenium*, 2012, no. 3-4 (ed. XII), p. 245-263. (in Polish)
16. *Praesens*, 1926, no. 1.
17. Pronaszko A. “O teatr przyszłości. Autoreferat, 1928” [On theatre of the future. Abstract, 1928]. Pronaszko A. *Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy* [Notes of the stage designer: Memories – articles – letters]. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. P. 224-230. (in Polish)
18. Rudnev V. *Polifonicheskoye telo: Real'nost' i shizofreniya v kul'ture XX veka* [Polyphonic body: The reality and schizophrenia in the culture of the XX century]. Moscow, Gnosis, 2010. (in Russ.)
19. Schiller L. *Na progu nowego teatru: 1908-1924* [On the threshold of new theatre: 1908-1924]. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978. (in Polish)
20. Schiller L. *Teatr ogromny* [Monumental theatre]. Warszawa, Czytelnik, 1961. (in Polish)
21. Schultze B. *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne* [Polonistic and comparative studies perspectives]. Kraków, Universitas, 1999. (in Polish)
22. Strożek P. “Między ekspresjonizmem a funkcjonalizmem architektonicznym. Andrzej Pronaszko wobec zagadnień awangardy” [Between expressionism and architectonic functionalism. Andrzej Pronaszko and a problem of avant-garde]. *Pronaszkwie. Przestrzenie teatru. Katalog wystawy* [Pronaszko brothers. Theatre spaces. Exhibition catalogue], red. Monika Chudzikowska. Warszawa, Teatr Wielki – Opera Narodowa. Muzeum Teatralne, 2011. P. 21-28. (in Polish)
23. Strożek P. “Scenotechnika futurizmu i teatr polskiej awangardy (1919-1940)” [Scenotechnique of the futurism and the Polish avant-garde theatre (1919-1940)]. *Scenotechnika. Katalog wystawy* [Scenotechnique. Exhibition catalogue]. Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017. P. 121-151. (in Polish)
24. Strzeмиński W. “Nasza wystawa jest wystawą modernizmu” [Our exhibition is an exhibition of modernism]. *Salon modernistów. Almanach. Katalog*, Warszawa, 1928. P. 1-2. (in Polish)
25. Syrkus S. “Tempo architektury” [Tempo of an architecture]. *Praesens*, 1930, no. 2, p. 3-33. (in Polish)
26. Syrkus S., Syrkus H. “Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego” [The Specification of the Simultaneous theatre of Andrzej Pronaszko and Szymon Syrkus in consultation with Zygmunt Leski]. *Praesens*, 1930, no. 2, p. 141-152. (in Polish)

A.V. Popova *Romanticism and constructivism
in the Polish theatre of 1920-1930s*

27. Syrkus S., Syrkusowa H. "O teatrze symultanicznym" [On the Simultaneous theatre]. *Mysl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939: Antologia* [Theatrical Thought of the Polish Avant-Garde, 1919-1939: Anthology], red. Stanisław Marczak-Oborski. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1973. P. 214-224. (in Polish)
28. Świątkowska W. "Scenografia jako praktyka przestrzenna" [The stage design as a space practice]. *Od dekoracji do konstrukcji. T. 1 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* [From decoration to construction. Vol. 1 in: Change the setting. Polish theatrical and social set design of the 20th and 21st centuries], red. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. P. 158-239. (in Polish)
29. Terlecki T. *Od Lwowa do Warszawy* [From Lwów to Warsaw]. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2016. (in Polish)
30. Titova G. *Tvorcheskiy teatr i teatral'nyy konstruktivizm* [Creative theatre and theatrical constructivism]. Saint-Peterburg, SPbGATI, 1995. (in Russ.)
31. Tonecki Z. "Architektura i technika teatralna w inscenizacji współczesnej" [The theatrical architecture and engineering in the modern staging]. *Wiedza i Życie*, 1935, no. 8-9, p. 694-703. (a) (in Polish)
32. Tonecki Z. "Teatr przestrzenny" [The spatial theatre]. *Teatr* [Theatre], 1935, no. 1 (16), p. 12-13. (b) (in Polish)
33. W.M. "Teatr na kółkach" [Wheeled theatre]. *As*, 1935, no. 17, p. 6-7. (in Polish)
34. Yastrebova N. "Prostranstvenno-tektonicheskiye osnovy arkhitekturnoy obraznosti" [Spatial and tectonic foundations of an architectural imagery]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in the literature and art], ed. by B.F. Egorov. Leningrad, Nauka, 1974. P. 220-229. (in Russ.)
35. Zagórski A. *Walka o teatr* [Fight for theatre]. Warszawa, Nakład księgarni F. Hoesicka, 1931. (in Polish)

Елена Владимировна Грибоносова-Гребнева

Elena Vladimirovna Gribonosova-Grebneva

кандидат искусствоведения, научный сотрудник,

PhD in Art Studies, research fellow,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия)

Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

gribonosova-grebneva@yandex.ru

КНИЖНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ. ИЛЛЮСТРАТОР ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ (1948-2015) THE BOOK REALITY: ILLUSTRATOR VLADIMIR SALNIKOV (1948-2015)

Московский художник Владимир Александрович Сальников, которому в 2023 году исполнилось бы 75 лет, зарекомендовал себя в искусстве как исключительно разносторонне одаренный мастер не только в станковой живописи и графике, но в том числе и в области книжной иллюстрации. С начала 1970-х и до конца 1980-х годов он активно сотрудничал с различными издательствами, среди них «Художественная литература», «Советский писатель», «Детская литература», «Прогресс», «Книга», «Малыш» и другие. В общей сложности им было оформлено и проиллюстрировано около двадцати книг русских и зарубежных писателей, включая М. Салтыкова-Щедрина, В. Маяковского, П.Ж. Беранже, Я. Неруды и других. Иллюстрации Сальникова неизменно отличаются высоким мастерством, свободным варьированием цветной и монохромной манеры исполнения, обостренным чувством изобразительного стиля и тонким восприятием литературного текста.

Ключевые слова: Владимир Сальников, московский художник, цветная и монохромная иллюстрация, искусство книги, советские издательства

Для цитирования: Грибоносова-Гребнева Е.В. Книжная реальность. Иллюстратор Владимир Сальников (1948-2015) // Артикульт. 2024. №2(54). С. 41-49. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-41-49

Moscow artist Vladimir Salnikov, who would have been 75 in 2023, had a reputation of a remarkably versatile artist known not only for his works in easel painting and graphic art but also as a book designer and illustrator. From the early 1980s he had actively worked with such major publishing houses as Khudozhestvennaya Literatura (Literary Fiction), Sovetsky Pisatel (Soviet Writer), Detskaya Literatura (Children's Literature), Progress, Kniga (Book), Malyshe (Tiny Tot), to name a few. All in all, he had designed and illustrated some twenty books by Russian and foreign authors, including Saltykov-Schedrin, Mayakovsky, Beranger, Neruda, and many more. Salnikov's illustrations are invariably distinguished for their high craftsmanship, inventive use of the entire range of monochrome and colorful techniques, a fine sense of visual art styles, and a deep perception of the literary text.

Keywords: Vladimir Salnikov; Moscow artist; monochrome and color illustration; book design; Soviet publishing houses

For citation: Gribonosova-Grebneva E.V. "The Book Reality: Illustrator Vladimir Salnikov (1948-2015)." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 41-49. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-41-49

От реального к реальному.

Вячеслав Иванов

Творческое наследие Владимира Сальникова-иллюстратора одновременно трудно обозримо и относительно невелико. С одной стороны, как признавался сам художник, он «много чего <...> понапек в «Советском писателе»» [Сальников, 2018, с. 103], с другой – над наиболее интересными для себя книгами кропотливо работал месяцами, нередко по полгода. В период с середины 1970-х до конца 1980-х годов им было оформлено и проиллюстрировано около двадцати подобных книг. И хотя некоторые из них остались не изданными, место художника в профессиональной среде книжных графиков устойчиво и закономерно. К тому же с детских и юношеских лет страстному книголюбу, поклоннику научно-фантастической и романтической литературы (Ивана Ефремова, Марка Твена, Герберта Уэллса, Вальтера Скотта, Александра Дюма, Жюль Верна и многих других) Сальникову было, по-видимому, на роду написано стать – в числе своих прочих амплуа – еще и художником книги. Тем более что обстоятельства к этому всячески располагали.

E.V. Griboosova-Grebneva *The Book Reality:*
Illustrator Vladimir Salnikov (1948-2015)

Выпускник Московского полиграфического института, ученик представителей школы Владимира Фаворского – Андрея Гончарова и Дмитрия Жилинского (у первого он защищал диплом и очень высоко его ценил, у второго несколько лет был ассистентом и тоже многому научился), – Сальников не мог остаться в стороне от практического решения проблем книжного оформления. Как пишет крупнейший знаток отечественного и зарубежного книжного искусства Юрий Герчук, «у художников нового поколения иллюстрация оказывается не столько графическим рассказом (каким она оставалась не только в 1930-1940-е, но и в 50-60-е годы), сколько целостной, обобщенно-символической моделью художественного мира писателя. Поэтому иллюстрации 1970-х – начала 1980-х годов оказались столь различными по облику и художественным приемам. Отказавшись от пересказа литературного произведения, графика этих лет не могла выработать однозначную систему выразительных средств, более или менее приемлемых для разных художников и одинаково пригодных для иллюстрирования разных авторов» [Герчук, 1986, с. 111-112].

Своеобразным ответом на обозначенную Герчуком проблему полистилизма можно считать книжное искусство Владимира Сальникова, которое, к сожалению, до сих пор оставалось вне поля зрения специалистов, пишущих об иллюстрации. Даже вездесущий в этом смысле Юрий Молок почему-то обошел В. Сальникова своим вниманием [Молок, 1986, с. 192-196]. Дипломной работой Сальникова в 1971 году стали иллюстрации к отнюдь не хрестоматийно известному литературному памятнику эпохи Контрреформации – плутовскому роману «Похождения Симплициссимуса» немецкого писателя XVII века Ганса фон Гриммельсгаузена (*рис. 1-2*), которые молодой художник сознательно решал «как примеры различных стилей от барокко до гиперреализма». Комментируя эту работу,



Рис. 1.
 Иллюстрация к роману
 Г. Гриммельсгаузена
 «Похождения Симплициссимуса».
 1971. Бумага, тушь.



Рис. 2.
 Иллюстрация к роману
 Г. Гриммельсгаузена
 «Похождения Симплициссимуса».
 1971. Бумага, тушь.

Е.В. Грибоносова-Гребнева *Книжная реальность.*
Иллюстратор Владимир Сальников (1948-2015)

сам художник поясняет: «Рядом с изображениями перипетий Тридцатилетней войны я писал эпизоды войны во Вьетнаме, расовых сражений в США, голову негра, разнесенную пулей национального гвардейца, Махатму Ганди...» [Сальников, 2018, с. 75]. Однако в намеченной здесь широкой стилевой экспозиции очевидны определенные предпочтения автора, в числе которых выделяются поп-арт, открывший художнику «наличную реальность», а также сюрреализм. По словам Сальникова, «свой базовый художественный опыт – сюрреалистический» – он «приобрел во второй половине 1960-х годов» [Сальников, 2018, с. 74]. Раскрывая данную ситуацию в одной из своих статей, Владимир Сальников пишет: «Сюрреализм, в отличие от супрематизма Малевича, не предлагал строгого эстетического кодекса, тем самым открывая дорогу свободному фантазированию и стилевой эклектике. По этой дороге и двинулось новое поколение художников – Ирина Нахова, Александр Кошкин, я сам» [Сальников, 2002, с. 46].

Впрочем, применительно к Сальникову подобные стилевые «маркировки» не следует понимать буквально. В его иллюстрациях мы нигде не встретим прямых отсылок к напряженному «автоматическому письму» и нарочитым «фрейдистским подтекстам» классиков западноевропейского сюрреализма Сальвадора Дали, Макса Эрнста или Ива Танги. Наоборот, для московского художника в большей мере оказывается характерен неспешный и завораживающий предметно-пространственный мир «магических реалистов» Поля Дельво или Рене Магритта и особенно представителя итальянской «метафизической живописи» Джорджо де Кирико, которого Сальников даже считал «наиболее конгениальным Фаворскому в смысле неоклассицизма» [Сальников, 2018, с. 91]. Такой раскрепощенный визуальный опыт, не скованный достижениями предшественников, получил возможность претворения в иллюстративном творчестве Владимира Сальникова не без влияния по сути банального цехового обстоятельства.

Дело в том, что в иерархически строгой московской системе распределения книжных заказов, где, по устоявшемуся общему правилу, «Льва Толстого иллюстрировал только Шмаинов, а Данте – Бисти», Сальникову не довелось поработать с произведениями крупнейших классиков мировой литературы – они были неоднократно проиллюстрированы многими выдающимися мастерами, сумевшими создать эталонные образцы, порой непосильные для конкуренции. В этом смысле наиболее литературно общеизвестными в ряду работ Сальникова стали «Записки у изголовья» Сэй-Сёнагон (рис. 3) [Сэй-Сёнагон, 1975] и «Сказки» М.Е. Салтыкова-Щедрина (рис. 4) [Салтыков-Щедрин, 1980]. Отмечающие собой начальный этап вхождения молодого автора в процесс книжного оформления, они обозначили его

Рис. 3.
 Форзац к книге Сэй-Сёнагон
 «Записки у изголовья». 1975.
 Бумага, тушь, гуашь.

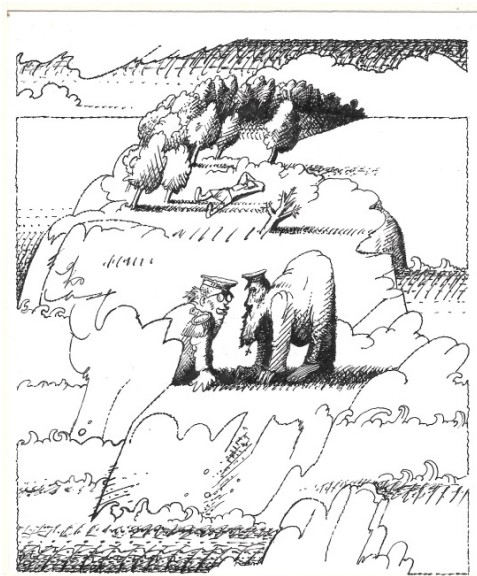


Рис. 4.
 Иллюстрация к сборнику сказок
 М. Салтыкова-Щедрина «Сказки». 1979.
 Бумага, тушь.

E.V. Griboosova-Grebneva *The Book Reality:*
Illustrator Vladimir Salnikov (1948-2015)

способность к внимательной тонкой стилизации национального образно-художественного языка (как в случае «Записок...», где задачи художника были ограничены созданием обложки и форзаца, отсылающих к классической японской гравюре), а также к живому и уникальному пластическому осмыслению авторского стиля. Применительно к острой сатире русского писателя это привело к созданию, помимо скромной шрифтовой обложки, девятнадцати выразительных черно-белых полуполосных иллюстраций, отмеченных искрометным комизмом сюжетов, героев, ракурсов, предметных и пространственных метаморфоз. Если иметь в виду «три функции условности в книжной иллюстрации» [Павлова, 2016, с. 162-169], которые выделяет в своей статье искусствовед и художник Александра Павлова, то Сальников преимущественно опирается в своей работе на условность пластическую и предметную, а в меньшей степени на отвлеченно знаковую.

Молодому иллюстратору пришлось также оттачивать умение создавать «иллюстративные миры» как в «живописной» цветной, так и в монохромной манере. Ко второму виду иллюстрирования, помимо упомянутых выше «Сказок» (рис. 4), можно отнести оформление небольшого поэтического сборника «Песни» французского революционного романтика первой половины XIX века Пьера-Жана де Беранже [Беранже, 1980]. Для него наряду с разнообразными по сюжетам «игривыми» фигуративными виньетками художник нарисовал обложку с портретом поэта на фоне городских улиц и шесть полосных иллюстраций, выполненных тонким перовым рисунком тушью с красновато-охристой подцветкой, с легкими отголосками стиля рококо и сюрреалистическим оттенком.

Путь условно «живописного» иллюстрирования (решенные в пастельной гамме оригинал-макеты выполнены в технике «бумага, гуашь») был реализован Сальниковым в оформленной чуть ранее и более скромно книжке современного австралийского писателя Д'Арси Найленда «Ширали» (рис. 5) [Найленд, 1978], рассказывающей о скитаниях тридцатилетнего отца с маленькой дочерью. Как и в предыдущей работе, здесь присутствует принцип спокойного портретного решения обложки, правда на этот раз с изображением главных героев романа. В это же время художник создает свои, пожалуй, самые «кириковские» и «метафизические» по образному строю иллюстрации к неизданной «Византийской легенде о Симеоне Столпнике» (1978), которые отличаются завораживающей атмосферой «безвоздушных» солнечных пейзажей, безмолвным напряженным соприсутствием столбообразных фигур, отбрасывающих на желтом песке резкие синие тени, тревожной по настроению магией происходящих на наших глазах духовных чудес (рис. 6).



Рис. 5.
 Задняя обложка к повести Д'Арси Найленда «Ширали». 1978.
 Бумага, смешанная техника.



Рис. 6.
 Иллюстрация к «Византийской легенде о Симеоне Столпнике». 1978. Бумага, смешанная техника.

Безусловный расцвет своей книжной «реальности» Владимир Сальников переживает в 1980-е годы, особенно в их середине. В это десятилетие он плодотворно сотрудничает с издательством «Детская литература» и оформляет для него несколько книг, общим для которых становится присутствие схожего по характеру героя – мальчика-подростка, еще не вышедшего из мира детства, но уже пытающегося осмыслить и преодолеть трудные жизненные вопросы и коллизии. Такова повесть Федора Камалова «Здравствуй, Артем!» (рис. 7) [Камалов, 1981] или поэма Виктора Гончарова «Летающий мальчик» (рис. 8) [Гончаров, 1981]. Сюда же можно отнести автобиографическую повесть в притчах, стихах и сказках азербайджанского писателя Захида Халила «Здравствуй, Джиртан!», изданную в 1986 году. Преимущественно глазами детей воспринимаются также суровые реалии Крайнего Севера, описанные в рассказах и повести Анатолия Членова «Твоя Арктика» (1982) или показанные в сборнике северных и дальневосточных рассказов, стихов и сказок «На семи ветрах» (1984).

Рис. 7.
Иллюстрация к повести Ф. Камалова
«Здравствуй, Артем!». 1980.
Бумага, тушь.

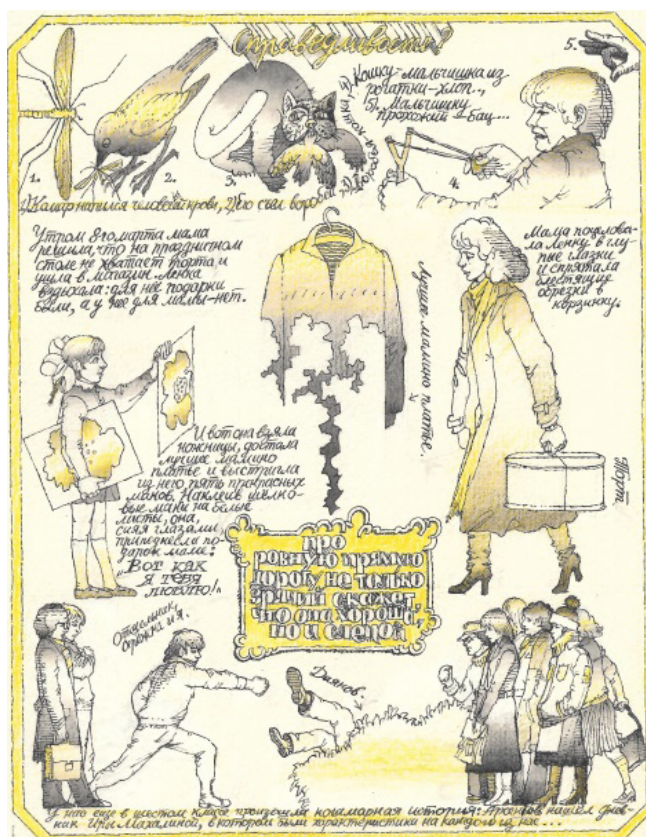


Рис. 8.
Иллюстрация к поэме В. Гончарова
«Летающий мальчик». 1980.
Бумага, тушь.



Выполненные преимущественно в монохромной графической манере с лаконичным добавлением какого-либо одного оттеняющего цвета (желтого, синего или красного), иллюстративные циклы и обложки в данных книгах отличаются высокой степенью импровизационной свободы в соотношении рисунков с текстом, открытостью своих композиций, выстраиванием контрастных визуальных рядов, основанных на сочетании разномасштабных изображений в пределах одного разворота, пристрастием к сложным рисованным шрифтам и рукописным поясняющим надписям. Иллюстрации в данном случае как бы стилизованы под заметки и натурные зарисовки в подростковом дневнике или школьной тетради, словно наполненной графическими переживаниями юного художника. Несколько особняком в этом смысле воспринимается «живописное» оформление книги азербайджанского автора, где Сальников создает иллюстрации в избыточно яркой полноцветной манере, уподобляя их неким почтовым «маркам» или путевым «открыткам», которые рассказчик щедро «посылает» юному читателю.

E.V. Gribonosova-Grebneva *The Book Reality:*
Illustrator Vladimir Salnikov (1948-2015)

Интересно отметить, что в двух первых из упомянутых в этом контексте изданий («Здравствуй, Артем!» и «Летающий мальчик») особенно заметны отсылки к «сюрреалистическому» иллюстративному языку известных московских концептуалистов Виктора Пивоварова и Ильи Кабакова с их пристрастием к причудливым деформациям пространства, актуализацией белого поля листа и мотивов раскованной левитации предметов, человека и животных. Конечно, не стоит полностью отождествлять с книжным творчеством этих мастеров иллюстрации Сальникова, которым нередко присущ более экспрессивно непосредственный графический язык, но образно-композиционные переклички между ними, безусловно, имеются. По отношению к этим работам вполне уместными оказываются слова Юрия Герчука, сказанные по поводу иллюстраций работающей в похожем ключе Ирины Наховой: «Это мир без прочных границ, в котором каменная стена может обернуться глубиной неба и в толще ее поплывут облака, засветятся далекие звезды. Мир без тяжести, где дети летают по комнате – и мы видим ее откуда-то из-под самого потолка, с высоты их полета. Комната, кажется, едва ли не опрокидывается. Здесь низ, того и гляди, может оказаться верхом, а верх – низом. Но во всех своих превращениях этот мир остается уютным и добрым» [Герчук, 1986, с. 124]. Кроме того, отмечаемая далее критиком «детскость ощущения (без всякой при этом стилизации детского рисунка)» также органично присуща и работам Сальникова.

Артистичным мастером опробованной еще в ранних книжных опытах «культурно-исторической» стилизации художник предстает в еще одной оформленной в 1983 году для «Детской литературы» книге – повести-легенде Константина Сергиенко «Белый рондель», посвященной средневековой Прибалтике первых десятилетий XVII века. Подспудно обыгрывая в полосных слегка подцвеченных монохромных иллюстрациях мотивы возрожденческих композиций с их перспективными ведутами, просторными интерьерами, конными шествиями, парадными портретами, Сальников убедительно подтверждает слова Герчука о том, что «стилизация – не подделка древней книги, а как бы маскарадный костюм, наброшенный поверх привычного современного платья» [Герчук, 1984, с. 89]. При этом, оставляя саму иллюстрацию по-прежнему открытой (в тонкую перьевую рамочку здесь, наоборот, «запирается» страничный текст), художник деликатно реализует в изображениях опять же столь уместный в картинах Возрождения принцип «стены» и «окна» [Герчук, 1984, с. 68], квинтэссенцией чему является решение обложки с нарисованной на ней крупной черно-белой каменной кладкой и цветным пространственно-архитектурным крепостным проемом. Приведенный в конце текста авторский визуальный справочник «Одежда и оружие времен Тридцатилетней войны» слегка иронично снижает серьезный драматичный пафос основных иллюстраций книги и выдает преобладающую установку Сальникова на более или менее скрытую пародийность и стилизаторскую свободу.

Подобные качества органично присущи изобразительному сопровождению уже вполне «взрослых» произведений, которое Владимир Сальников делает для разных издательств, выходя на новый уровень иллюстративной стилистики, по сравнению с предыдущими опытами, созданными отчасти в русле «стиля детских грез» [Сальников, 2018, с. 111]. Речь идет о самых экспериментальных «поп-артистских» книжных работах художника, которыми стали «Рассказы» чешского писателя Яна Неруды [Неруда, 1984], сборник стихов латышского поэта Мариса Чаклайса «Огонь в ручье» [Чаклайс, 1985] и, наконец, изданные на немецком языке детективные истории (рис. 9) немецкого писателя Гюнтера Продёля [Prodohl, 1985]. Кстати, первую из названных книг, по воспоминаниям самого Сальникова, спасло от редакторского «разгрома» и невыхода из печати лишь заступничество таких патриархов книжного дизайна и иллюстрации, как Михаил Аникст и Дмитрий Бисти [Сальников, 2018, с. 111]. Изобилующие мастерскими приемами смелой композиционной фрагментации фигур, лиц, предметов, модных деталей одежды, интерьеров, пейзажей и даже просто листа бумаги, покрытого сочными штрихами цветного карандаша, эти внешне простые и даже «элементарные», на первый взгляд, иллюстрации многократно усиливают образно-смысловой нерв той или иной книги, превращая художника не просто в умелого аккомпаниатора литературного текста, но утверждая его как полноценного соавтора живого книжного организма.

Рис. 9.
Обложка к сборнику
рассказов Г. Продёля
«Детективные истории»
(на немецком языке).
1984. Бумага, тушь.



Похожие качества присущи и созданным в 1983 году шести станковым иллюстрациям к стихотворению Владимира Маяковского «Люблю», которые не составили какого-либо книжного «альянса» с текстом и остались циклом относительно самостоятельных, довольно больших по размеру графических листов с крупномасштабными фрагментарными изображениями, выполненными цветными мелками и карандашами. Резко отличаясь своим радикальным лаконизмом от сделанных в 1979 году семи автолитографированных листов к «Мистерии-Буфф» Маяковского (рис. 10), решенных как многофигурные и многопредметные карнавальные феерии, эти иллюстрации в полной мере передают особенности сальниковского «поп-арта». Дело в том, что в руках московского мастера он теряет свои изначальные качества знаково-утилитарного и часто антихудожественного «перечня» бытовых реалий и становится сосредоточенным, глубоко символичным и графически отточенным выражением сложнейшего переживания литературы, искусства, жизни, прошедшего и настоящего времени. Переживание особенно убедительно, поскольку оно произрастало из творческого наслаждения и культивации «физического усилия, физиологичности материалов, бумаги, холста, красок, кисти», из «драйва, самозабвенности занятия» [Сальников, 2018, с. 156].

Рис. 10.
Иллюстрация к пьесе
«Мистерия-Буфф»
В. Маяковского. 1979.
Бумага,
автолитография.



E.V. Griboosova-Grebneva *The Book Reality:
Illustrator Vladimir Salnikov (1948-2015)*

Высокий уровень профессионального мастерства – именно то, что отличает практически все книжные работы Владимира Сальникова, независимо от объема и важности заказа. В этом «трудном деле», как говорил сам художник, он «не мог себе позволить халтурить... Свою конкурентоспособность приходилось доказывать качеством» [Сальников, 2018, с. 74]. И это качество во многом парадоксально опиралось на те принципы, которые были намечены и сформулированы еще Фаворским. И здесь, по «контрастной аналогии» с Андреем Гончаровым, который, по мнению Владимира Сальникова, «постоянно клялся Фаворским, хотя редко ему следовал» [Сальников, 2018, с. 73], сам Сальников, не скрывая скептического отношения к безусловному патриарху отечественной книги, сознательно или невольно выразил в своем иллюстративном творчестве многие его постулаты.

Как справедливо пишет исследователь книжного искусства Эраст Кузнецов, «Владимир Фаворский исходил из своей концепции книги как “пространственного изображения литературного произведения”. Книга была для него пространственно-временной структурой, всегда выстраиваемой индивидуально во всех ее элементах – от генеральных до частных, от содержательных до формальных, вплоть до производственных» [Кузнецов, 2006, с. 11]. Хотя Сальников и не имел возможности влиять на производственную сторону книги (практически все оформленные им издания были образцами недорогой тиражной полиграфии), главные положения этой основополагающей концепции Фаворского он претворял вполне последовательно. Равно как и отстаиваемый мэтром «интерпретационный метод» иллюстрирования, основанный на «взаимодействии между индивидуальным мировосприятием художника и индивидуальным мировосприятием писателя» [Кузнецов, 2006, с. 13].

Если постараться определить место Сальникова в обозначенной Кузнецовым некоторой оппозиции рационально устроенной «школы Фаворского» и «школы Владимира Лебедева», в своей книжной работе исходившего «исключительно из интуитивно постигаемых им закономерностей формообразования» [Кузнецов, 2006, с. 12], то Владимира Сальникова придется, видимо, поместить где-то посередине: от Фаворского он взял умение безошибочно и выверенно компоновать графические элементы иллюстрации на плоскости листа, у Лебедева усвоил тонкое варьирование иронично веселой и одновременно лирически элегической интонации в иллюстративном рисунке. Так созданная им хорошо узнаваемая и отнюдь не банальная книжная «реальность» вовсе не лишена (при всей своей продуманности) осязаемого спонтанно-эмоционального творческого заряда. А это, в свою очередь, по заветам символиста Вячеслава Иванова, – верный залог перехода «от видимой реальности и через нее – к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей». Именно такую очень личностную, но в то же время конгениальную литературному первоисточнику реальность и пытался создать в своем искусстве московский иллюстратор Владимир Сальников, щедро вкладывая в нее усердие, фантазию и талант. И эта его попытка оказалась далеко не безуспешной...

ИСТОЧНИКИ

1. *Беранже де П.-Ж.* Песни. – Москва: Художественная литература, 1980.
2. *Гончаров В.* Летающий мальчик. – Москва: Детская литература, 1981.
3. *Камалов Ф.* Здравствуй, Артем! – Москва: Детская литература, 1981.
4. *Найленд д'А.Ф.* Ширали / Пер. с англ. *Н. Емельяниковой, Е. Коротковой.* – Москва: Художественная литература, 1978.
5. *Неруда Я.* Рассказы. – Москва: Книга, 1984.
6. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Сказки. – Москва: Советская Россия, 1980.
7. *Сальников В.А.* Пикассо о нас не слышал / под ред. *И. Горловой.* – Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2018.
8. *Сальников В.А.* Утопия в картинках. Краткий курс истории детской иллюстрации в СССР // *Еженедельный журнал.* 2002. № 28.
9. *Сэй-Сёнагон* Записки у изголовья / Пер. и ком. *В.Марковой.* – Москва: Художественная литература, 1975.
10. *Чаклайс М.* Огонь в ручье. – Москва: Советский писатель, 1985.
11. *Prodohl G.* Das perfekte Alibi und andere Kriminalgeschichten. – Москва: Радуга, 1985.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Герчук Ю.Я.* Советская книжная графика. – Москва: Знание, 1986.
2. *Герчук Ю.Я.* Художественная структура книги. – Москва: Книга, 1984.
3. *Кузнецов Э.Д.* Книжное искусство России в XX веке // *Век русского книжного искусства.* – Москва: Вагриус, 2006.
4. *Молок Ю.А.* Жанры литературы и жанры графики. Некоторые аспекты темы // *Советская графика.* Вып. 10. – Москва: Советский художник, 1986. – С. 192-196.
5. *Павлова А.А.* Функции условности в книжной иллюстрации // *Манускрипт.* 2016. №8 (70). С. 162-169.

SOURCES

1. Beranzhe de P.-Zh. *Pesni* [Songs.]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1980. (in Russ.)
2. Chaklajs M. *Ogon' v ruch'e* [Fire in the stream.]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1985. (in Russ.)
3. Goncharov V. *Letajushhij mal'chik* [Flying boy.]. Moscow, Detskaja literatura, 1981. (in Russ.)
4. Kamalov F. *Zdravstvoj, Artem!* [Hello, Artem!]. Moscow, Detskaja literatura, 1981. (in Russ.)
5. Najlend d'A.F. *Shirali* [Shirali.]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1978. (in Russ.)
6. Neruda Ja. *Rasskazy* [Stories.]. Moscow, Kniga, 1984. (in Russ.)
7. Prodohl G. Das perfekte Alibi und andere Kriminalgeschichten [The perfect alibi and other crime stories]. Moscow, Raduga, 1985. (in German)
8. Salnikov V.A. *Pikasso o nas ne slihal* [Picasso Never Heard of Us]. Edited by Irina Gorlova. Moscow, "Garazh" Museum of Modern Art, 2018. (in Russ.)
9. Salnikov V.A. "Utopija v kartinkah. Kratkij kurs istorii detskoj illustratsii v SSSR" ["Utopia in Pictures. Concise History of Children's Book Illustration in the USSR"]. *The Weekly Journal*. 2002. No 28. (in Russ.)
10. Saltykov-Shhedrin M.E. *Skazki* [Fairy tales.]. Moscow, Sovetskaja Rossija, 1980. (in Russ.)
11. Szej-Sjonagon *Zapiski u izgolov'ja* [Notes at the head.]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1975. (in Russ.)

REFERENCES

1. Gerchuk U.A. *Sovetskaja knijnaja grafika* [Soviet Book Design]. Moscow, Znanie, 1986. (in Russ.)
2. Gerchuk U.A. *Khudozhestvennaja struktura knigi* [Artistic Structure of the Book]. Moscow, Kniga, 1984. (in Russ.)
3. Kuznetsov E.D. "Knijnoje iskusstvo Rossii v XX veke" [The Art of Book Design in 20th-century Russia]. *Vek russkogo knijnogo iskusstva* [The Age of Russian Book Art]. Moscow, Vagrius, 2006. (in Russ.)
4. Molok U.A. "Zhanri literature i zhanri grafiki. Nekotore aspekti temi" [Genres in Literature and in Graphic Arts. Certain Aspects of the Theme]. *Soviet Graphic Arts. Issue 10*. Moscow, Sovietsky Khudozhnik Publishers, 1986. P. 192-196. (in Russ.)
5. Pavlova A.A. "Funktsii uslovnosti v knijnoj illustratsii" [Functions of Convention in Book Illustration]. *Manuscript*. 2016. No. 8 (70). P. 162-169. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Иллюстрация к роману Г. Гриммельсгаузена «Похождения Симплициссимуса». 1971. Бумага, тушь.
Рис. 2. Иллюстрация к роману Г. Гриммельсгаузена «Похождения Симплициссимуса». 1971. Бумага, тушь.
Рис. 3. Форзац к книге Сэй-Сёнагон «Записки у изголовья». 1975. Бумага, тушь, гуашь.
Рис. 4. Иллюстрация к сборнику сказок М. Салтыкова-Щедрина «Сказки». 1979. Бумага, тушь.
Рис. 5. Задняя обложка к повести Д'Арси Найленда «Ширали». 1978. Бумага, смешанная техника
Рис. 6. Иллюстрация к «Византийской легенде о Симеоне Столпнике». 1978. Бумага, смешанная техника
Рис. 7. Иллюстрация к повести Ф. Камалова «Здравствуй, Артем!». 1980. Бумага, тушь.
Рис. 8. Иллюстрация к поэме В. Гончарова «Летающий мальчик». 1980. Бумага, тушь.
Рис. 9. Обложка к сборнику рассказов Г. Продёла «Детективные истории» (на немецком языке). 1984. Бумага, тушь.
Рис. 10. Иллюстрация к пьесе «Мистерия-Буфф» В. Маяковского. 1979. Бумага, автолитография.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.038.3+791.43.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-50-60

Михаил Сергеевич Стебаков
Michael Sergeevich Stebackov
искусствовед, независимый исследователь (Санкт-Петербург, Россия)
art historian, independent researcher (Saint-Petersburg, Russia)
stebakov@gmail.com

«СВЕТОВОЙ РЕКВИЗИТ ДЛЯ ЭЛЕКТРИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ» КАК ПОИСК НОВОЙ ФОРМЫ КИНО “LIGHT PROP FOR AN ELECTRIC STAGE” AS A SEARCH FOR THE NEW FORM OF CINEMA

Кинетическая скульптура «Световой реквизит для электрической сцены» была задумана Ласло Мохой-Надем в 1922 г. Она была завершена в 1930 г. в цехах театрального подразделения А.Е.Г. (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) в Берлине инженером Отто Баллом по проекту Штефана Шебека, выполненного совместно с Мохой-Надем в 1925 г. в офисе Вальтера Гропиуса. Данный период отмечен экспериментальным поиском принципиально нового выражения кинематографического образа, возникающего на стыке света и движения и образующего воспроизводимую игру света в пространстве. Новая концепция кинематографического образа не требовала ни киноплёнки, ни традиционного проекционного оборудования. Воспроизводимость образа достигалась моторизованной кинетической конструкцией, которая направляла свет, проходящий через преломляющие и рассеивающие материалы, и создавала таким образом сложную игру подвижного света и тени в окружающем её пространстве. В настоящей статье прослеживается путь, пройденный Мохой-Надем от задумки данной скульптуры до её воплощения.

Ключевые слова: кинетическое искусство, конструктивизм, техническая эстетика, кинематографические средства выражения, театральные декорации, свет и движение, моторизованная кинетическая скульптура, проекция света в пространстве, Баухауз, Ласло Мохой-Надь

Для цитирования: Стебаков М.С. «Световой реквизит для электрической сцены» как поиск новой формы кино // Артикульт. 2024. №2(54). С. 50-60. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-50-60

The kinetic sculpture “Light Prop for an Electric Stage” was conceived by László Moholy-Nagy in 1922. It was completed in the workshops of the theater department of A.E.G. (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) in Berlin by the engineer Otto Ball according to the blueprint, accomplished by Stefan Sebök with László Moholy-Nagy in the Walter Gropius Office. This period is marked by the experimental search for the fundamentally new form of cinematographic expression, incipient at a junction of light and movement, which in its turn formed a reproducible light play in space. The new concept of cinematographic form required neither film nor traditional projection equipment. The reproducibility of the cinematographic image was achieved via the use of motorized kinetic construction, which could direct light, passing through refracting and diffusing materials, and create a complex play of moving lights and shadows in its surroundings. This paper traces the Moholy-Nagy’s journey from the conception of the sculpture to its implementation.

Keywords: kinetic art, russian constructivism, machine aesthetics, cinematographic means of expression, theatre set, light and movement, motorized kinetic sculpture, light projection into architectural space, Bauhaus, László Moholy-Nagy

For citation: Stebackov M.S. “Light Prop for an Electric Stage” as a search for the new form of cinema.” *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 50-60. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-50-60

Кинетическая скульптура «Световой реквизит для электрической сцены» является результатом экспериментальных поисков художественного управления светом и движением, ведущимися Ласло Мохой-Надем с 1922 по 1930-е гг. Сведя в своей статье 1922 г. «Производство – репродуцирование» кинематографический образ к двум базовым элементам – свету и движению, Мохой-Надь создал почву для формулирования нового типа образа беспредметного кино – воспроизводимой игре света в пространстве. Рассматривая кинетическую скульптуру Л. Мохой-Надя в свете разработки идеи «пространственного кино», в задачи настоящего исследования входят прослеживание как художественных тенденций начала XX в., создавшие опору для формулирования нового типа кино, так и становления «Светового реквизита для электрической сцены» как результата поиска физической формы нового беспредметного кинематографического образа Ласло Мохой-Надя. Настоящее исследование изучает кинетическую скульптуру Мохой-Надя на предмет её роли в разработке идей о «пространственном кино».

Живописное восприятие сверкающих и переливающихся бликов света на светоотражающих, металлических поверхностях, описанных Фернаном Леже в статье 1924 г. «Техническая эстетика:

© Стебаков М.С., 2024

Дата поступления: 15.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 23.02.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

изготовленный предмет, ремесленник и художник» (*L'Esthétique de la Machine. L'Objet fabriqué – l'Artisan et l'Artiste*) [Léger, 1973, p. 54], нашло подкрепление в творческой деятельности Ласло Мохой-Надя. Восприятие света, играющего на светоотражающих, хромированных поверхностях промышленной и военной техники художников межвоенного поколения предвосхитило процессы, которые впоследствии сформируют техническую эстетику. В статье 1921 г. «Значение механической эстетики для архитектуры и других дисциплин» (*De beteekenis der mechanische esthetiek voor de architectuur en de andere vakken*) ван Дусбург поделился впечатлениями, полученными от наблюдения за работающим электрическим горизонтальным сварочным станком, который он видел в промышленном районе Милана – Бовисе – во время своего путешествия в Веймар [Voekraad, 1983, p. 55]. «Свет, тепло, пространство, время, движение – всё, что искусство прошлого передавало по отдельности, здесь объединилось с математической точностью и было исполнено в совершенстве», – так ван Дусбург описывал свои впечатления. Анализируя их дальше, он писал: «Эмоция, которая проходит через нас не чувственная, а трансцендентная, так как она проистекает из нашего опыта освобождения от оков природного хаоса» [Doesburg, 1921, p. 165]. Тео ван Дусбург подчеркнул превосходство техники над производством искусства и тем самым указал на необходимость формирования новой эстетики, которую он называл механической. По словам ван Дусбурга, механическая эстетика могла бы составить конкуренцию технике. Складывающаяся в это время техническая эстетика сформировала базу для создания сложных кинетических конструкций, способных исказить и направлять световые лучи, образуя с их помощью узоры из света и теней в окружающем их пространстве согласно замыслу художника. Мохой-Надь связывал увлечение светом художников межвоенного периода со стремлением преодолеть пигмент, сделав его светоотражающим и тем самым восприимчивым к элементарному материалу оптического формотворчества – прямому свету, благодаря воздействию которого плоскость живописного полотна включала бы в себя существующие вне её световые явления и таким образом становилась бы частью атмосферного фона, окружающего картину [Ласло Мохой-Надь..., 2017, с. 182-183]. Обращение Ласло Мохой-Надя к прямому свету как к одному из базовых средств художественного выражения требует рассмотрения в контексте тех тенденций в художественном мире начала XX в., которые оказали на него заметное влияние.

В статье Мохой-Надя «Производство – репродуцирование» (*Produktion – Reproduktion*), опубликованной в июльском выпуске журнала *De Stijl* за 1922 г., по замечанию исследователя творческого наследия венгерского художника – Элеоноры Хайт – выявляется влияние идей Тео ван Дусбурга о технике на мышление автора рассматриваемой ниже статьи [Hight, 1995, p. 48]. Данное наблюдение подтверждается содержанием статьи, которое можно трактовать как ответ на поставленный ван Дусбургом вопрос о разработке механической эстетики. Мохой-Надь подразумевал такое использование новых средств технического репродуцирования произведений искусства – звукозапись, фотография и кино [Between Worlds..., 2002, p. 454], которое бы не подражало, а выявляло уникальные для каждой из техник базовые несводимые элементы. Рассматривая только визуальные искусства, следует заметить, что для фотографии Мохой-Надь выделил прямой свет и его проявления при преломлениях и отражениях, записанные на бромосеребряных светочувствительных пластинах [ibid, p. 454-455]. По словам Люсии Мохой, первой жены Мохой-Надя, которая помогала ему с редактурой статьи для немецкоговорящей публики, именно во время обсуждения вопросов о столкновении техник производства и репродуцирования, возникла идея использования технической фотографии, не требующей камеры и известной как фотограмма [Hight, 1995, p. 47]. Ласло Мохой-Надь и Люсия Мохой исследовали свет, проходящий через материалы разных свойств – светоотражающие и светопреломляющие, фиксируя световые явления прямо на фотобумаге, проявляющейся под действием дневного света [ibid, p. 61]. По мнению Хайт, фотограммы Ласло Мохой-Надя могут быть рассмотрены как один из промежуточных экспериментальных этапов на пути к созданию новой формы искусства – беспредметного фильма [ibid, p. 52]. Венгерский художник обращается к теме новой формы киноискусства в четвертой англоязычной редакции его учебного пособия 1929 г. «От материала к архитектуре», опубликованной в США в 1947 г. под заголовком «Новое видение и художник подводит итоги» (*The New Vision and Abstract of*

M.S. Stebackov “*Light Prop for an Electric Stage*”
as a search for the new form of cinema

an Artist). В нём содержится более подробное описание идей, которые в Баухаузе в конце 1920-х гг. им только разрабатывались. Так в сопроводительном тексте к репродукции своей конструкции на Родоиде «Rho 50а», завершённой в 1936 г., Мохой-Надь пишет, что новые пластмассы позволяют развиваться новому визуальному выражению. Стеклоподобные, мягкие листы могут быть согнуты в выпуклые и вогнутые формы. Они могут быть перфорированы таким образом, что свет и пигмент соединятся в новый союз. Источники искусственного света могут беспрерывно менять композицию. Такая картина является переходным этапом от станковой живописи к тому, что Мохой-Надь называл новым типом кино – воспроизведением света [Moholy-Nagy, 1947, p. 39]. Мохой-Надь определяет концепцию нового кино уже в статье «Производство – репродуцирование» как «кинетические взаимоотношения проецируемого света» [Between Worlds..., 2002, p. 455], а к концу 1920-х гг. он выделил из художественных средств кинематографа два неотъемлемых элемента: оптический и кинетический [Ласло Мохой-Надь..., 2017, с. 113]. Обращаясь к теме кино в 1947 г., Мохой-Надь писал, что необходимыми условиями нового кино являлись свет и его движение, создаваемое подвижной пространственной проекцией [Moholy-Nagy, 1947, p. 271]. В своём труде «Видение в движении» (*Vision in Motion*), вышедшем в свет уже после его смерти, Мохой-Надь писал, что сцену кинозала необходимо задумывать тем, кого он определил как *архитектор кино*, в качестве структуры для производства движения и светотеневых эффектов, получаемых при проекции света как на каркасные конструкции, так и на перегородки, плоскости, поверхности и фактуры, которые бы поглощали, отражали или распределяли свет [ibid, p. 272-273]. При сопоставлении данных определений становится очевидным, что, согласно концепции Мохой-Надя, воплощение кинообраза не требует киноплёнки, которая становится второстепенным или необязательным носителем световых образов, так же как и кинокамеры и традиционного проекционного оборудования. Кинообраз может демонстрироваться устройством без киноплёнки, подобным его кинетической скульптуре 1930 г. «Световой реквизит для электрической сцены», или в специально оборудованной для «воспроизведения света» архитектурной среде.

Помимо идей о механической эстетике, связанных с личностью Тео ван Дусбурга, в творческом наследии Ласло Мохой-Надя выделяются ещё три направления, сформировавших его художественное мышление: берлинский дадаизм, искусство современной ему России и немецкий экспрессионизм. Дадаизм освободил Мохой-Надя от догм традиционного определения искусства, позволил ему высоко оценить потенциал обращения к таким образам, как железнодорожные мосты, техника, математические числа, как и использование юмора и иронии в качестве творческих стратегий [Albers and Moholy-Nagy..., 2006, p. 68]. Эффекты прозрачности в живописи художников Советской России – Малевич, Лисицкий – наряду с идеями, выраженными в архитектурных проектах немецкого экспрессионизма, сформировали интерес к прозрачным материалам и к свету как к средству художественного выражения, определившему всю последующую художественную деятельность Мохой-Надя [Hight, 1995, p. 72].

Хорошая осведомленность Мохой-Надя о достижениях русских конструктивистов могла усилить его интерес к выражению движения. Сотрудничество Мохой-Надя с журналом Лайоша Кашшака *Ma* позволило ему одному из первых в Европе составить представление о новом искусстве Советской России. С 25 апреля 1921 г. по 1 июля 1922 г. Ласло Мохой-Надь являлся берлинским корреспондентом журнала, когда сама редакционная коллегия обосновалась в Вене. Мохой-Надь был хорошо знаком с его коллегой по журналу Белой Уитцем и венгерским художественным критиком Альфредом Кемени, которые находились в Москве во время проведения III Конгресса Коммунистического Интернационала в 1921 г.

20 ноября 1920 г. в Вене редакция журнала *Ma* организовала «Русский вечер», в рамках которого корреспондент Российского Телеграфного Агентства [Ласло Мохой-Надь..., 2017, с. 17] в Австрии Константин Уманский прочитал лекцию о советском искусстве, проиллюстрировав её слайдами с работами Казимира Малевича, Владимира Татлина, Александра Родченко [Hight, 1995, p. 32]. Константин Александрович Уманский был командирован в Германию и Австро-Венгрию Международным бюро отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения в мае 1919 г. Однако уехал в Европу семнадцатилетний Уманский не сразу [Уманский, 2018, с. 129-130]. Летом 1919 г. он ещё нахо-

дился в Москве и вероятно много общался с Василием Кандинским, который тоже являлся членом Международного бюро и занимался созданием Музея международной культуры в России [там же, с. 138]. Общение с Кандинским могло не только привить вкус, но и сформировать насмотренность Уманского новым искусством Советской России. Со 2 октября 1919 г. Уманский уже жил в Мюнхене [там же, с. 130].

В Европе Уманский готовил к изданию книгу *Neue Kunst in Russland* («Новое искусство в России»), которая вышла в свет в начале 1920 г. [там же, с. 146]. На Первой международной ярмарке Дада, проходившей в Берлине с 30 июня по 25 августа 1920 г., Константин Уманский мог познакомиться с присутствующими там представителями венгерского авангарда – Лайошем Кашшаком, главным редактором журнала *Ma*, и Белой Уитцем, сотрудником вышеупомянутого журнала и в будущем соредактором журнала *Egység*. Вероятно, вдохновленные книгой Уманского, венгры предложили ему прочитать лекцию в Вене о русском искусстве для круга своего журнала.

Одним из результатов венской лекции Уманского стало решение Белы Уитца вступить в Венгерскую коммунистическую партию, которая в начале 1921 г. направила его и Шандора Эка в Москву для подготовки к участию в III Конгрессе коммунистического интернационала, проходившего с 22 июня по 12 июля 1921 г. В Москве венгерская делегация встретила своего соотечественника художественного критика и теоретика искусства Альфреда Кеменя, который так же был командирован туда партией. В Советской России Уитц и Кемень собирали материал, который Уитц намеревался отправить в Вену для публикации в *Ma* [The Hungarian Avant-Garde..., 1987, p. 94].

В Москве Уитц совместно с Альфредом Кеменем при содействии Эль Лисицкого и Йолан Селадьи, студентки недавно организованного ВХУТЕМАСа, познакомился с К. Малевичем. Они посетили Высшие Художественно-Технические Мастерские и Московский Институт Художественной Культуры, где установили контакт с конструктивистами во главе с А. Родченко. Уитц и Кемень стали одними из первых иностранных профессиональных художников, которые узнали об образовании «Первой рабочей группы конструктивистов» в ИНХУКе 18 марта 1921 г., и среди тех иностранцев, кто посетил «Вторую весеннюю выставку ОБМОХУ», открывшуюся 22 мая 1921 г., на которой также были представлены работы конструктивистов [Botar, 1993, p. 34]. Кемень стал сторонником ОБМОХУ, защищая их заслуги в ИНХУКе 26 декабря 1921 г. на одной из двух лекций, которые он прочитал в институте, а Уитц – сторонником конструктивистов во главе с А. Родченко [The Hungarian Avant-Garde..., 1987, p. 95]. Бела Уитц вернулся из России осенью 1921 г. [Botar, 1998, p. 403], Альфред Кемень оставался там до конца 1921 г. [The Hungarian Avant-Garde..., 1987, p. 95].

В конце лета 1921 г. глава отдела ИЗО П. Д. Штеренберг представил работающего там над изданием газеты *Искусство* Наума Габо двум венгерским беженцам, Кеменю и Фишеру [Lodder, 1983, p. 236]. Габо общался с венграми на немецком языке. Так как Фишер интересовался литературой, Н. Габо направил его к О. Брику [Hammer et al., 2000, p. 106], а симпатизирующего искусству А. Кеменя он познакомил со всеми значимыми художниками русского авангарда, а также снабдил его как фотографическим материалом [Lodder, 1983, p. 282], так и собственным выполненным 20 августа 1921 г. переводом на немецкий язык «Реалистического манифеста» [Hammer et al., 2000, p. 106], опубликованного в России 5-го августа 1920 г. Манифест Габо и Певзнера также стал доступен венгерскоговорящей публике летом 1922 г., когда 22 июня был напечатан Б. Уитцем во втором выпуске журнала *Egység* на венгерском языке без указания авторства и с особым примечанием редакторов, Белы Уитца и Аладара Комьята, о том, что они не во всём согласны с программой манифеста и не солидаризируются с ним [Ласло Мохой-Надь..., 2017, с. 22]. Благодаря прямым связям с редакциями венгерских модернистских журналов *Ma* и *Egység*, Мохой-Надь одним из первых в Европе имел достоверную информацию об искусстве Советской России, задолго до Первой Художественной Выставки Русского Искусства, открывшейся 15 октября 1922 г. [Situating El Lissitzky..., 2003, p. 32] в берлинской галерее ван Димен.

Говоря о связях Ласло Мохой-Надя с немецким экспрессионизмом, следует отметить, что он был знаком с Бруно Таутом лично и, вероятно, был связан с организованным последним кругом «Хрустальной цепи» («Gläserne Kette») [Passuth, 1987, p. 23]. Экспрессионистские рассказы Поля Шеербарта

M.S. Stebackov “*Light Prop for an Electric Stage*”
as a search for the new form of cinema

конца XIX – начала XX вв. подкрепили интерес Бруно Таута к прозрачному и цветному стеклу как к строительному материалу [The Crystal Chain Letters..., 1985, p. 6-7]. В своих произведениях Шеербарт развивал тему фантастической архитектуры из стекла и цвета. Писатель познакомился с Бруно Таутом в 1912 г. благодаря связям последнего с периодическим изданием *Der Sturm* [ibid, p. 7]. Вероятно, через круг Герварта Вальдена, владельца галереи «Der Sturm», Ласло Мохой-Надь, так же как и Шеербарт, познакомился с Бруно Таутом. В феврале 1922 г. в галерее «Der Sturm» прошла выставка работ Ласло Мохой-Надя и Ласло Пери.

Выставка, прошедшая в галерее Герварта Вальдена, могла иметь важное значение для карьеры двадцатилетнего Мохой-Надя, повлияв на решение Вальтера Гропиуса назначить его мастером в Баухаузе. По инициативе художественного критика Адольфа Бене, с которым Мохой-Надь был знаком по берлинским кругам, связанным с увлечением идеями австрийского биолога Рауля Франсэ, Вальтер Гропиус посетил выставку работ Л. Пери и Л. Мохой-Надя в галерее «Der Sturm» [Bauhaus..., 2009, p. 98]. Известно, что помимо беспредметной живописи на выставке были представлены такие объёмные работы Ласло Мохой-Надя, как «Скульптура из никеля со спиралью», сейчас известная как «Скульптура из никеля», а также ныне утраченные «Скульптура из дерева», «Круглая голова» и «Колесо» [ibid, p. 99-100]. Одним из факторов, повлиявших на решение Вальтера Гропиуса назначить Мохой-Надя ответственным за металлическую мастерскую Баухауза, мог заключаться в его работе с металлом в качестве материала для скульптуры [ibid, p. 99], другим – могла быть связь Мохой-Надя с кругом Герварта Вальдена, на базе которого, как правило, Гропиус формировал персонал Государственного Баухауза [The Spiritual in Art..., 1986, p. 210].

«Скульптура из никеля» и «Скульптура из дерева», представленные на выставке в галерее Герварта Вальдена, вероятно, являлись первоначальными экспериментами, положенными в основу манифеста Ласло Мохой-Надя и Альфреда Кеменя «Динамически-конструктивная система сил», опубликованного в журнале *Der Sturm* в декабре 1922 г. В манифесте Ласло Мохой-Надя и Альфред Кемень могли развивать идею «нового элемента кинетических ритмов» [Collection Online..., 2023], почерпнутую из «*Реалистического манифеста*», однако манифест «Динамически-конструктивная система сил» в большей степени созвучен идеям австрийского биолога Рауля Франсэ, популярного среди таких представителей авангарда, как Мис ван дер Роэ, Эль Лисицкий, Рауль Хаусман [G..., 2010, p. 80], чем идеям манифеста Наума Габо и Антуана Певзнера. Наука, которую Рауль Франсэ выдвигал, называлась *биотехникой*. Она заключалась в изучении функционирования растений и изобретении на данной основе новых технологий, которые как отражали бы, так и функционировали бы согласно органическим принципам [Francé, 1923, p. 8]. В манифесте Мохой-Надя и Кеменя авторы формулируют принципы кинетического искусства, включающего в себя не только скульптуру, но и кинематограф [Passuth, 1987, p. 290]. Манифест «Динамически-конструктивная система сил» начинается с фразы, которая могла быть вдохновлена идеями Франсэ: «Обеспечивающая жизнь конструктивность, перенесенная в сферу искусства, сегодня означает активацию пространства средствами динамически-конструктивной системы сил, которая является конструкцией вложенных друг в друга сил, которые фактически находятся в напряжении в физическом пространстве, а их конструкция внутри пространства, также активная как сила (напряжения)» [Between Worlds..., 2002, p. 471]. Данная фраза напоминает следующие слова Франсэ о внутренней интеграции живых организмов: «Целое и его части соотносятся между собой согласно правильной пропорции, посредством которой целое влияет на свои части, каждая часть – на другую, а их совокупность – на каждую часть снова» [Francé, 1923, p. 9]. В манифесте присутствует ещё одна отсылка к идеям Франсэ, содержащаяся в выделенном курсивом фрагменте нижеприведенной цитаты и выражающаяся в упоминании идеи о стремлении подражать природе при конструировании новых технологий: «Конструктивность в качестве организующего принципа человеческих усилий в недавнее время привела искусства от технологии к статической процедуре, включенной в форму и сводящейся либо к *техническому натурализму* (курсив мой – М. С.), либо к чрезмерному упрощению формы, ограниченной горизонталью, вертикалью или диагональю» [Between Worlds..., 2002, p. 471]. В 1929 г. термин *динамически-конструктивная система сил* был заменен Мохой-Надем на «кинетически-конструктивную систему сил» (*kinetisch-konstruktives*

Kraftsystem) [Moholy-Nagy, 1929, p. 162]. Он обозначал художественную форму кинетического искусства, формулируемого в то время. Более прямым указанием на знакомство Л. Мохой-Надя с идеями Р. Франсэ является иллюстрация в книге художника «От материала к архитектуре», демонстрирующая семь базовых технических форм [ibid, p. 148], которые австрийский ученый выделил из структуры одноклеточных организмов. Данные формы представляли собой кристалл, сферу, плоскость, стержень, ленту, спираль и конус [Francé, 1923, p. 17]. Концепции Франсэ были также отражены в конструкции кинетической скульптуры Мохой-Надя «Световой реквизит для электрической сцены», которая будет рассмотрена ниже.

В 1923 г. Альфред Кемень напишет ещё один манифест «Динамический принцип устройства мира, связанный с функциональным значением конструктивного дизайна» (*Das dynamische Prinzip in der Welt-konstruktion im Zusammenhang mit der functionellen Bedeutung des konstruktiven Gestaltung*), в котором будет утверждать, что художественные течения, идущие за кубизмом – супрематизм и конструктивизм – сместили акцент художественной задачи с подражания природе к созданию нового, немиметического образа. Кемень указал, что статичный характер произведений искусства недостаточен, и для полного художественного выражения необходимо материально включить движение в произведение искусства [Between Worlds..., 2002, p. 478]. Впоследствии пути А. Кемени и Л. Мохой-Надя разделились: один разрабатывал теорию кинетического искусства [Porper, 1968, p. 245], другой – практику, но каждый по отдельности.

В период между 1920 и 1922 гг. Ласло Мохой-Надь экспериментировал со сложной игрой плоскостей, просвечивающих одна сквозь другую, и с почти несчетным множеством эффектов, основанных на прозрачности [Passuth, 1987, p. 25] и запечатленных на фотограммах. Задуманный в 1922 г. «Светопространственный модулятор» (*Light-Space Modulator*) – скульптура, известная также под названием «Световой реквизит для электрической сцены» (*Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*) – указывает на параллельный интерес Мохой-Надя к световым эффектам и к движению [ibid, p. 26]. Свет и движение, воспринимаемые как неотъемлемые элементы кино, соединялись в ней и образовывали кинематографический образ, который воплощался через игру световых форм, являющихся его носителем.

Мохой-Надь определял кино как пространственную проекцию, материалом которой являлся свет [Ласло Мохой-Надь..., 2017, с. 112]. Продолжая развивать идею пространственного кино, Мохой-Надь предлагал использование проекций на прямые, изогнутые, шарообразные или сдвигающиеся стены, перегородки и сети [там же, с. 121]. Данные идеи могли окрепнуть в период его работы над театральными декорациями в Пролетарском театре Эрвина Пискатора в конце 1920-х гг. [Lichtenberg, 2022, p. 16-17]. Для постановки «Берлинского купца» (*Der Kaufmann von Berlin*), премьеры которого состоялась 6 сентября 1929 г. [Loup III, 1972, p. 251], Ласло Мохой-Надь сделал механизированные декорации, состоящие из технических конструкций переплетенных мостов, а также поднимающихся и опускающихся платформ [Malina, 2012, p. 8]. Декорации представляли собой три равные по размерам прямоугольные платформы, стороны каждой из которых составляли 14 м и 2 м. Каждая платформа была подвешена и её можно было перемещать по воздуху, сохраняя при этом параллельность верхней сцене [Loup III, 1972, p. 254]. Также в постановке использовались три киноэкрана, два из которых были сравнительно небольшими. Один размещался на авансцене справа и составлял 2,75 м в ширину, 4 м в высоту. Второй – на аррьерсцене слева и составлял 2,70 м в ширину, 2,75 в высоту. Оба экрана, будучи подвешенными, могли перемещаться по воздуху. Третий экран был размещен так, что пересекал центральную часть сцены, перекрывая большую часть порталной арки [ibid, p. 255]. В подготовительных экспериментах для постановки «Берлинского купца» Мохой-Надь проецировал свет на череду полупрозрачных плоскостей, сформированных из сеток и решетчатых матриц [Passuth, 1987, p. 315]. Опыт придания свету формы мог подсказать ему конечное решение кинетической скульптуры «Световой реквизит для электрической сцены», изготовленной спустя год после работы над постановкой в театре Эрвина Пискатора, – в 1930 г. Отто Балл (Otto Ball) [Hight, 1995, p. 91] сконструировал рассматриваемую скульптуру в цехах театрального подразделения AEG по чертежам венгерского архитектора Штефана Шебека (Stefan Sebők), работавшего над ней совместно с Ласло Мохой-Надем в офисе Гропиуса в Веймаре [ibid.].

M.S. Stebackov “*Light Prop for an Electric Stage*”
as a search for the new form of cinema

Зимой 1931 г. Ласло Мохой-Надь рассказывал своей будущей второй жене, Сибил Пицш, о становлении идеи кинетической скульптуры, которую она наблюдала в цехах театрального подразделения АЕГ в Берлине. Он продемонстрировал ей эволюцию своей идеи кинетической скульптуры рисунками на визитных карточках, начав с деревянного прототипа, датированного 1921 г., заканчивая парящей стеклянной конструкцией в центре устройства «Светового реквизита для электрической сцены» [Moholy-Nagy, 1969, p. 66]. Вероятно, деревянный прототип, который Сибил Мохой-Надь упомянула в своих воспоминаниях, являлся несохранившейся «Скульптурой из дерева» 1921 г., представленной на выставке в галерее Герварта Вальдена в феврале того же года. На это предположение указывает серия репродукций, приведенная в четырнадцатой книге Баухауза, труде Л. Мохой-Надя «От живописи к архитектуре», в разделе о парящей и кинетической стадиях развития скульптуры, следуя классификации художника. В данной серии репродукций опубликованы два произведения Мохой-Надя: «Скульптура из дерева» и «Конструкция из никеля». Первая была собрана из обработанных станком деревянных компонентов [Moholy-Nagy, 1929, p. 125], другая была выполнена в 1921 г. [ibid, p. 127] и напоминала по форме первую. Последняя могла быть одним из последующих этапов развития кинетической скульптуры, показанной Сибил Пицш зимой 1931 г.

Мохой-Надь датировал «Световой реквизит для электрической сцены» периодом между 1922 и 1930 гг., однако данный период определяет не время непосредственной работы над скульптурой, известной так же, как «Свето-пространственный модулятор», а время разработки идеи о ней, включая промежуточные эксперименты, что следует из воспоминаний Сибил Мохой-Надь, приведенных выше. Данное предположение подкрепляется отсутствием как репродукций, так и упоминаний рассматриваемой кинетической скульптуры в труде Ласло Мохой-Надя «От материала к архитектуре», вышедшего в серии книг Баухауза в 1929 г. На данный факт обратил внимание Ахим Борхардт-Хьюм, работая над выставкой «Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World», проходившей в Лондоне, Билефельде и Нью-Йорке в 2006–2007 гг. [Albers and Moholy-Nagy..., 2006, p. 170]. «Свето-пространственный модулятор» был спроектирован Ласло Мохой-Надем совместно с архитектором, работающим в офисе Гропиуса, Штефаном Шебеком в 1925 г. [Moholy-Nagy, 1969, p. 65]. Изготовление моторизованной кинетической скульптуры Мохой-Надя осуществлялось на средства фирмы АЕГ [Weibel, 2005, p. 81] и выполнено Отто Баллом в цехах театрального подразделения Генеральной Электроэнергетической Компании в 1930 г. в Берлине. Скульптура была показана на выставке немецкого Веркбунда в Париже, проходившей с 14 мая по 13 июля 1930 г. [Overy, 2004, p. 337].

Название «Свето-пространственный модулятор», встречающееся в источниках о рассматриваемой кинетической скульптуре, появилось в середине 1960-х гг. [The Visual Mind II..., 2005, p. 393] уже после смерти Ласло Мохой-Надя и стало общепринятым. Оригинальное название «Световой реквизит для электрической сцены» не означает, что рассматриваемая кинетическая скульптура предназначалась для использования в театральных постановках. В статье, вышедшей в выпуске журнала *Die Form* от 7 июня 1930 г., Мохой-Надь описывает несколько возможных вариантов использования данной скульптуры в повседневной жизни, рассматривая её больше как утилитарный предмет. «Световой реквизит для электрической сцены» мог предназначаться для воспроизведения так называемых «Световых пьес» (*ein Lichtspiel*), которые могли быть востребованы не только в таких областях как реклама, ярмарочные развлечения, устройства для повышения сценического напряжения, но и для дистанционной передачи представлений театра теней вещательными компаниями, доступных потребителю дома при наличии соответствующего воспроизводящего оборудования. Такие представления могли распространяться также в форме трафаретных вкладышей в журналах по радиотехнике, на которых они были бы закодированы [Weibel, 2005, p. 81]. Так «Свето-пространственный модулятор» мог оказаться прототипом такого воспроизводящего оборудования, о котором писал Мохой-Надь в рассмотренной выше статье.

Моторизованная кинетическая скульптура Мохой-Надя состояла из металлического каркаса, помещённого в короб в форме куба размерами 120×120 см [ibid.]. В передней и задней сторонах куба были круглые отверстия, размещённые по центру каждой из сторон. Вокруг каждого из двух отверстий располагалось около семидесяти электрических ламп мощностью 15 Вт и пяти прожекторов мощно-

стью 100 Вт. Установленные в конструкцию лампы были разных цветов – желтого, зеленого, голубого, красного и белого. При движении конструкции определенные лампы зажигались в разных местах устройства согласно заданному плану. Они освещали постоянно движущийся аппарат, который был сделан из просвечивающих, прозрачных и перфорированных материалов. Перфорированные листы из алюминия и никелированной меди служили обеспечению линейности теней, проецируемых на заднюю стену закрытого короба. Если проекция осуществлялась в затемненном помещении, то тогда возможно было снять заднюю стенку короба для того, чтобы белый и окрашенный свет и тени проецировались на расположенный за аппаратом экран, который мог быть любого размера [ibid.].

Внутри короба устройство представляло собой алюминиевый каркас, деливший конструкцию на три секции, равные по размеру в плане. Одна из перегородок была сделана из прозрачного листового пластика немецкой фирмы Zellon, другая – из вертикальных металлических перекладин, третья представляла собой отверстие, сформированное алюминиевой рамой. Каждая из трёх секций каркаса обладала своим характерным кинетическим образом, который приводился в движение тогда, когда рассматриваемая секция равнялась с передним отверстием в коробе [ibid.].

Первая секция включала в себя три стальные рамы, в которых размещались светопроницаемое полотно киноэкрана, крупная металлическая сетка и металлическая проволока, образующая три волнообразные нити. При движении аппарата каждая из рам слегка покачивалась из-за того, что отверстия, размещенные сверху и снизу секции и регулировавшие движения трёх рам, были сконфигурированы разнообразно.

Вторая секция состояла из неподвижной алюминиевой перфорированной пластины, меньшей по размеру перфорированной полированной пластины из никелированной меди и рельс, в которых по мере движения меньшей пластины маленький шар перекачивался по диагонали то вперёд, то назад. Элементы третьей секции были распределены вертикально и представляли собой стеклянные спирали, которые были обвиты вокруг стеклянного стержня [ibid.]. Стержень описывал коническое движение в противоположном направлении относительно движения большого диска, на котором держался алюминиевый каркас. Конус, образованный траекторией движения стеклянного стержня касался малого металлического диска, обладавшего зеркальной поверхностью и расположенного внизу секции. Между диском и стеклянными спиралями была закреплена стеклянная пластина [ibid.], через круглое отверстие в которой проходил стеклянный стержень со стеклянными спиралями, расположенными над пластиной. По мнению Оливера Ботара, крупного исследователя художественного наследия Ласло Мохой-Надя, данные семь базовых технических форм Франсэ были интегрированы в структуру скульптуры Мохой-Надя «Световой реквизит для электрической сцены» [Moholy-Nagy, Laboratory..., 2011, p. 263]. Они были закодированы как формами, которые образовывались при движении кинетической скульптуры, так и используемыми в ней материалами формами компонентов. Так в скульптуре используется стекло, отсылающее к материальной структуре кристалла, конус, который образовывается при движении третьей секции, а такие формы как сфера, плоскость, стержень, лента и спираль, распределены по скульптуре и задействованы в комплексных движениях внутри каждой из секций.

Эффект, который производила моторизованная скульптура, зафиксирован в воспоминаниях Ласло Мохой-Надя и Сибил Мохой-Надь. В небольшом автобиографическом очерке «Художник подводит итоги» (*Abstract of an Artist*) Мохой-Надь приводит свои первые впечатления от наблюдения рассматриваемой скульптуры в действии: «Гармоничные движения и распределения в пространстве последовательностей света и тени были настолько волнующими, что казались волшебством», – и дальше продолжал: «...тени на прозрачных и перфорированных пластинах создавали новые визуальные эффекты, что-то наподобие непрерывно меняющегося проникновения друг в друга. Таким же сюрпризом было видеть отражение подвижных форм на полированных, никелированных и хромовых поверхностях. Эти поверхности, матовые в действительности, казались во время движения прозрачными пластинами» [Ласло Мохой-Надь..., 2017, с. 285]. Вспоминая свои впечатления о «Световом реквизите для электрической сцены», вдова Мохой-Надя описывала конструкцию следующим образом: наполовину скульптура, наполовину технический аппарат, состоящий из хрома, стекла,

M.S. Stebackov “*Light Prop for an Electric Stage*”
as a search for the new form of cinema

проволаки и металлических стержней. Световые эффекты были подобны опыту восприятия кинематографического фильма [Moholy-Nagy, 1969, p. 64]. Слова Сибил Пицш утвердили Мохой-Надя в его правоте снять фильм, основанный на визуальных, световых эффектах его мобильной конструкции. Зимой 1931 г. фильм «Световая пьеса: черный – белый – серый» (*Ein Lichtspiel: Schwarz – Weiss – Grau*), снятый Мохой-Надем совместно Дьёрдем Кепешем в 1930 г. [Davis, 1968, p. 38], был показан Сибил Пицш и кинотехнику берлинской коммерческой кинокомпании «Tobis», в которой Пицш занимала должность редактора и сценариста [Moholy-Nagy, 1969, p. 57].

Фильм «Световая пьеса: черный – белый – серый», вероятно, являлся демонстрацией возможностей данной скульптуры, и представлял собой записанный на киноленту светотеневой образ, который, вероятно, был примером, демонстрирующим возможности идеи Мохой-Надя о воспроизведении *световых пьес* с помощью «Свето-пространственного модулятора» неограниченное количество раз. Об этой функции своей кинетической скульптуры Мохой-Надь писал в упомянутой выше статье «Световой реквизит для электрической сцены», в 1930 г. опубликованной в журнале *Die Form*.

В 1931 г. [ibid, p. 62] Сибил Пицш сотрудничала с Мохой-Надем над сценарием его фильма «Отраженный образ» (*Reflected Image*), который не был осуществлен в силу социально-политических причин. В один из дней работы над сценарием фильма Сибил Пицш обратилась к Мохой-Надю за пояснением его видения монтажа будущего фильма. Ласло Мохой-Надь ответил на её просьбу следующей фразой: «Я не мыслю хронологически. По крайней мере в общепринятом смысле. Ритм фильма должен исходить из света – он должен обладать *хронологией света* (курсив мой – М. С.)» [ibid, p. 69]. Концепция «хронологии света» важна для понимания не только беспредметных фильмов Мохой-Надя как «Световая пьеса: черный – белый – серый», но и для понимания логики, заложенной в его кинетических скульптурах.

Поясняя свои слова для Сибил Пицш, Мохой-Надь направлял свет от напольной лампы на два своих произведения 1923 г. – «Первая прозрачная картина» на целлулоиде и живописное полотно «А 17». При покачивании лампы из стороны в сторону луч на живописном полотне синхронизировался с отражениями на целлулоидном листе, оставляя в замедленном движении разные градации отраженного света на белом диске, изображенном на холсте [ibid, p. 69-70]. Эксперимент, который Мохой-Надь продемонстрировал Пицш, подкреплял его фразу, разъясняющую идею «хронологии света»: «Тени и рефлексы отражают постоянно меняющееся отношение монолитных и перфорированных тел» [ibid, p. 69]. Здесь прочитывается идея воздействия на световой луч таким образом, что преломления, отражения, отбрасывания теней, – все явления, вызываемые светом, мыслятся способными придать световому лучу форму, иногда случайную и не всегда предсказуемую, но контролируемую и воспроизводимую.

Подводя итог, следует ещё раз подчеркнуть значение света и движения для концепции кино нового типа, которую разрабатывал Ласло Мохой-Надь. История развития идеи кинетической скульптуры как устройства для воспроизведения световых пьес пронизывает искусства скульптуры, театра, архитектуры, кино, синтезируя на их основе принципиально новый кинематограф, объединяющий в своем физическом воплощении движение и свет. В предельной мысли Мохой-Надя новое кино не требовало ни кинолентки, ни традиционного проекционного оборудования. Своим воплощением оно было обязано как устройству, которое направляет и управляет движением излучаемого им света, так и архитектурному пространству, подобному театральным декорациям, созданным с целью преломления, рассеивания и блокирования попадающего на него света. Одним из произведений нового кинематографического искусства, разрабатываемого Мохой-Надем, являлась кинетическая скульптура «Световой реквизит для электрической сцены», создающая в окружающем её пространстве представление света – новый кинематографический образ. Данная скульптура была завершена в 1930 г. в цехах театрального подразделения АЕГ в Берлине инженером Отто Баллом по проекту Штефана Шебека, выполненного в офисе Гропиуса совместно с Ласло Мохой-Надем в 1925 г. Художественная парадигма, в рамках которой Ласло Мохой-Надь разрабатывал идеи нового «пространственного кино», охватывает такие течения авангардного искусства начала XX в. как супрематизм, русский конструктивизм и идеи

немецкого архитектурного экспрессионизма. Если идеи русских художников первой трети XX в. нашли отражение в интересе Мохой-Надя к передаче эффектов прозрачности – в живописи К.С. Малевича и Л.М. Лисицкого, идеи Бруно Таута подкрепили интерес Мохой-Надя к свету, а русский конструктивизм – к движущимся объектам и кинетике, то призыв ван Дусбурга к формулированию механической эстетики объединил все влияния в создании нового вида кинематографического искусства, сводящегося к таким компонентам, как свет, движение, и их производным – пьесам из света, теней и световых явлений, основанных на преломлении, поглощении, рассеивании и концентрации подвижных световых лучей в пространстве. Так в качестве всё возрастающей осознанности превосходства технического производства над традиционными методами создания художественной формы Мохой-Надь разработал новый подход к формированию кинематографического образа с помощью света и движения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ласло Мохой-Надь и русский авангард / под ред. Ю. Герчука. – Москва: Три квадрата, 2017.
2. Уманский К.А. Новое искусство в России / под ред. А.В. Бражкиной. – Владимир: Розановский центр, 2018.
3. Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World / ed. A. Borchardt-Hume. – New Haven: Yale University Press, 2006.
4. Bauhaus. A Conceptual Model / ed. Bauhaus-Archiv Berlin / Museum Für Gestaltung et al. – Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
5. Between Worlds: a Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930 / ed. T.O. Benson É. Forgács. – Cambridge: The MIT Press, 2002.
6. Boekraad C. Het Nieuwe Bouwen: De Stijl: De Nieuwe Beelding in de architectuur. Neo-Plasticism in Architecture. – Delft: Delft University Press, 1983.
7. Botar O.A.I. From the Avant-Garde to “Proletarian Art”. The Emigre Hungarian Journals Egyseg and Akasztott Ember, 1922–23 // *Art Journal*. 1993. Vol. 52, №1. P. 34–45.
8. Botar O.Á.I. Prolegomena to the Study of Biomorphicism: Biocentrism, László Moholy-Nagy’s “New Vision” and Ernő Kállai’s Bioromantik: Doctoral thesis / Botar Oliver Árpád István; University of Toronto. – Toronto, 1998.
9. Collection Online | Berlinische Galerie | Ihr Museum für moderne und zeitgenössische Kunst in Berlin [Electronic resource]. 2023. URL: <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=24142&viewType=detailView> (дата обращения: 21.07.2023).
10. Davis D.M. Art and Technology: Conversations // *Art in America*. 1968. №1. Vol. 56. P. 38–40.
11. Doesburg T. van. De betekenis der mechanische esthetiek voor de architectuur en de andere vakken // *Bouwkundig Weekblad*. 1921. №25. Vol. 42. P. 164–166.
12. Francé R.H. Plants as Inventors. – New York: Albert and Charles Boni, 1923.
13. G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film. 1923–1926 / ed. D. Mertins M.W. Jennings. – London: Tate Publishing, 2010.
14. Hammer M., Lodder C. Constructing Modernity. The Art & Career of Naum Gabo. – New Haven: Yale University Press, 2000.
15. Hight E.M. Picturing Modernism. Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany. – Cambridge: The MIT Press, 1995.
16. Léger F. Functions of Painting / ed. E.F. Fry. – New York: The Viking Press, 1973.
17. Lichtenberg D. The Piscatorbühne Century. Politics and Aesthetics in the Modern Theater after 1927. – London: Routledge, 2022.
18. Lodder C. Russian Constructivism. – New Haven: Yale University Press, 1983.
19. Loup III A.J. The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920–1931: Doctoral thesis / Louisiana State University. – Baton Rouge, 1972.
20. Malina J. The Piscator Notebook. – London: Routledge, 2012.
21. Moholy-Nagy L. Von Material zu Architektur. – München: Langen, 1929.
22. Moholy-Nagy L. The New Vision and Abstract of an Artist. – New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1947.
23. Moholy-Nagy L. Vision in Motion. – Chicago: Paul Theobald, 1947.
24. Moholy-Nagy S. Moholy-Nagy. Experiment in Totality. – Cambridge: The MIT Press, 1969.
25. Moholy-Nagy. Laboratory of Vision / ed. Kanagawa Kenritsu Kindai Bijutsukan. – Tokyo: Kokushokankokai, 2011.
26. Overy P. Visions of the Future and the Immediate Past: The Werkbund Exhibition, Paris 1930 // *Journal of Design History*. 2004. №4. Vol. 17. P. 337–357.
27. Passuth K. Moholy-Nagy. – New York: Thames & Hudson, 1987.
28. Popper F. Origins and Development of Kinetic Art. – Greenwich: New York Graphic Society, 1968.
29. Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow / ed. N. Perloff B. Reed. – Los Angeles: Getty Research Institute, 2003.
30. The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle / ed. I.B. Whyte. – Cambridge: The MIT Press, 1985.
31. The Hungarian Avant-Garde. 1914–1933 / ed. J. Kish. – Storrs: The University of Connecticut, 1987.
32. The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985 / ed. M. Tuchman. – New York: Abbeville Press, 1986.
33. The Visual Mind II / ed. M. Emmer. – Cambridge: The MIT Press, 2005.
34. Weibel P. Beyond Art: a Third Culture. – Wien: Springer, 2005.

REFERENCES

1. Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World. Ed. A. Borchardt-Hume. New Haven, Yale University Press, 2006.
2. Bauhaus. A Conceptual Model. Ed. Bauhaus-Archiv Berlin / Museum Für Gestaltung et al. Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.
3. Between Worlds: a Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910.1930. Ed. T.O. Benson É. Forgács. Cambridge, The MIT Press, 2002.
4. Boekraad C. Het Nieuwe Bouwen: De Stijl: De Nieuwe Beelding in de architectuur. Neo-Plasticism in Architecture. Delft, Delft University Press, 1983.
5. Botar O.A.I. From the Avant-Garde to “Proletarian Art”. The Emigre Hungarian Journals Egyseg and Akasztott Ember, 1922–23.” *Art Journal*. 1993. No 1. Vol. 52. P. 34–45.
6. Botar O.Á.I. Prolegomena to the Study of Biomorphicism: Biocentrism, László Moholy-Nagy’s “New Vision” and Ernő Kállai’s Bioromantik: Doctoral thesis. University of Toronto. Toronto, 1998.

M.S. Stebackov “*Light Prop for an Electric Stage*”
as a search for the new form of cinema

7. *Collection Online* | Berlinische Galerie | Ihr Museum für moderne und zeitgenössische Kunst in Berlin [Electronic resource]. 2023. URL: <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=24142&viewType=detailView> (accessed 21.07.2023).
8. Davis D.M. “Art and Technology: Conversations.” *Art in America*. 1968. No 1. Vol. 56. P. 38-40.
9. Doesburg T. van. “De betekenis der mechanische esthetiek voor de architectuur en de andere vakken.” *Bouwkundig Weekblad*. 1921. No 25. Vol. 42. P. 164-166.
10. Francé R.H. *Plants as Inventors*. New York, Albert and Charles Boni, 1923.
11. *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film. 1923-1926*. Ed. D. Mertins M.W. Jennings. London, Tate Publishing, 2010.
12. Hammer M., Lodder C. *Constructing Modernity. The Art & Career of Naum Gabo*. New Haven, Yale University Press, 2000.
13. Hight E.M. *Picturing Modernism. Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany*. Cambridge, The MIT Press, 1995.
14. *Laslo Mohkoi-Nad’ i russkii avangard* [László Moholy-Nagy and the Russian Avant-Garde]. Pod red. Yu. Gerchuka. Moscow, Tri kvadrata, 2017. (in Russ.)
15. Léger F. *Functions of Painting*. Ed. E.F. Fry. New York, The Viking Press, 1973.
16. Lichtenberg D. *The Piscatorbühne Century. Politics and Aesthetics in the Modern Theater after 1927*. London, Routledge, 2022.
17. Lodder C. *Russian Constructivism*. New Haven, Yale University Press, 1983.
18. Loup III A.J. *The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920-1931*: Doctoral thesis. Louisiana State University. Baton Rouge, 1972.
19. Malina J. *The Piscator Notebook*. London, Routledge, 2012.
20. Moholy-Nagy L. *Von Material zu Architektur*. München, Langen, 1929.
21. Moholy-Nagy L. *The New Vision and Abstract of an Artist*. New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1947.
22. Moholy-Nagy L. *Vision in Motion*. Chicago, Paul Theobald, 1947.
23. Moholy-Nagy S. *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*. Cambridge, The MIT Press, 1969.
24. *Moholy-Nagy. Laboratory of Vision*. Ed. Kanagawa Kenritsu Kindai Bijutsukan. Tokyo, Kokushokankokai, 2011.
25. Overy P. “Visions of the Future and the Immediate Past: The Werkbund Exhibition, Paris 1930.” *Journal of Design History*. 2004. No 4. Vol. 17. P. 337-357.
26. Passuth K. *Moholy-Nagy*. New York, Thames & Hudson, 1987.
27. Popper F. *Origins and Development of Kinetic Art*. Greenwich, New York Graphic Society, 1968.
28. *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Ed. N. Perloff B. Reed. Los Angeles, Getty Research Institute, 2003.
29. *The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*. Ed. I.B. Whyte. Cambridge, The MIT Press, 1985.
30. *The Hungarian Avant-Garde. 1914-1933*. Ed. J. Kish. Storrs: The University of Connecticut, 1987.
31. *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*. Ed. M. Tuchman. New York, Abbeville Press, 1986.
32. *The Visual Mind II*. Ed. M. Emmer. Cambridge, The MIT Press, 2005.
33. Umanskii K.A. *Novoe iskusstvo v Rossii* [The New Art in Russia]. Pod red. A.V. Brazhkinoi. Vladimir, Rozanovskii tsentr, 2018. (in Russ.)
34. Weibel P. *Beyond Art: a Third Culture*. Wien, Springer, 2005.

Нина Александровна Цыркун

Nina Aleksandrovna Tsyrkun

доктор искусствоведения, главный научный сотрудник,

doctor in arts, Principal researcher,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

tsyrkun@mail.ru

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ В ФИЛЬМАХ ВУДИ АЛЛЕНА И РОМАНЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: АДАПТАЦИЯ И ТРАНСФИГУРАЦИЯ CRIME AND PUNISHMENT IN WOODY ALLEN'S FILMS AND F.M. DOSTOEVSKY'S NOVELS: ADAPTATION AND TRANSFIGURATION

В статье рассматриваются фильмы американского драматурга и режиссёра Вуди Аллена, связанные с прослеживаемой на протяжении всего его творческого пути темой преступления и наказания, в которых отчетливо выступают сквозные мотивы, сопряженные с романами Ф.М. Достоевского, прежде всего «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание». Наряду с анализом определенных изменений в подходе Аллена к содержательно-смысловой концепции этого корпуса фильмов, осмысляемой автором в оптике современного американского режиссёра и репрезентируемой в свойственной его нарративности интертекстуальности, конвергенции жанров и стилей, в статье также указывается на основные художественные приемы, перенимаемые им у русского классика, как они обозначены М.М. Бахтиным: диалогичность как важнейшая характеристика полифоничности романов Достоевского, двойничество и карнавализация действия.

Ключевые слова: Вуди Аллен, Ф.М. Достоевский, преступление и наказание, благополучие, вина, существование Бога

Для цитирования: Цыркун Н.А. Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация // Артикульт. 2024. №2(54). С. 61-72. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-61-72

The author considers the films by American scriptwriter and director Woody Allen, connected with the traceable over the course of his creative activity theme of crime and punishment, demonstrating cross-cutting motives connected with novels of F.M. Dostoevsky, first of all *The Brothers Karamazov* and *Crime and Punishment*. Alongside with analysis of certain changes in a way of Allen's tackling of semantic sense bearing conceptions of this filmic body frame treated by the contemporary American author and represented in characteristic of his narrative manner intertextuality, convergence of genres and styles, the article deals with the major discursive vehicles intercepted from the Russian classic as distinguished by M.M. Bakhtin: the great dialogue as the pivotal characteristic of polyphony of his novels, personages' duplicity and carnivalization of the action.

Keywords: Woody Allen, F.M. Dostoevsky, crime and punishment, private comfort, guilt, existence of God

For citation: Tsyrkun N.A. "Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 61-72. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-61-72

Введение

Российские киноведы и критики, анализируя фильмы американского режиссёра Вуди Аллена, часто упоминают очевидные в них разного рода отсылки к творчеству Федора Михайловича Достоевского, однако целостно-системной работы на эту тему не обнаруживается, что, по-видимому, объясняется прежде всего отсутствием в его фильмографии полноценных экранизаций произведений писателя. В данной статье по возможности подробно рассматриваются темы, ставшие лейтмотивами творчества Аллена, навеянные романами Достоевского: преступление и наказание или же безнаказанность; наказание невинного, а также и поиск ответа на вопрос: есть ли Бог и что ждет человека за порогом смерти. Здесь также акцентируются основные художественные приемы, сближающие его с поэтикой Достоевского: диалогичность как важнейшая характеристика полифоничности его романов, двойничество и карнавализация действия, а также предпринимается попытка отметить определенные изменения в умонастроении Аллена, обусловленные личными и социокультурными обстоятельствами.

© Цыркун Н.А., 2024

Дата поступления: 12.03.2024. Дата одобрения после рецензирования: 21.05.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

N.A. Tsyркun *Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration*

Магнетизм полифонии Ф.М. Достоевского притягивает Вуди Аллена, служит источником творческого вдохновения на протяжении всего его творческого пути, что не прошло мимо внимания целого ряда зарубежных киноведов, философов и социологов. В частности, словенский киновед, славист Михал Бобровски углубленно рассматривает интертекстуальные связи фильма «Преступления и проступки» и романа «Братья Карамазовы», раскрывая их структурные аналогии и фундаментальные идеологические различия. Американский философ Марк У. Рош интерпретирует три варианта «философии справедливости», сравнивая позиции Достоевского в «Братьях Карамазовых» и Аллена в «Преступлениях и проступках». Канадская исследовательница Румиана Делтчева в оптике компаративистики рассматривает влияние русской литературы на кинематограф Аллена, в значительной степени сформировавшее художественный мир американского автора. В качестве модели исследования [Deltcheva, 1999, p. 52-53] Делтчева усматривает позицию А.К. Жолковского и М. Б. Ямпольского в книге «Бабель/Babel» с определением Исаака Бабеля как «чужака», в фигуре которого сочетаются сильные тенденции к апроприации и к отталкиванию, стремление остаться не до конца включенным в ассимилируемый контекст [Жолковский, Ямпольский, 1994, с. 8]. Однако в рамках данной статьи представляется более адекватным базироваться на высказывании М.М. Бахтина, касающемся Ф.М. Достоевского, но, как представляется, оказывающемся тем существенным пунктом, в котором сходятся позиции русского писателя и американского литератора и режиссёра: «Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [Бахтин, 1979, с. 54]. Аллену близко самосознание как художественная доминанта построения образа, которая подсказывается самой номенклатурой его героев – писателей, режиссёров, музыкантов, студентов, актёров с присущей им склонностью к рефлексии.

Нарративные элементы и сквозные мотивы романов Достоевского, интертекстуальные референсы к ним, касающиеся темных сторон личности, скрытых интенций, пороков и неврозов, встречаются во многих фильмах Вуди Аллена, даже, казалось бы, далеких от проблематики первоисточников. Но, как мастер «малых форм» (коротких скетчей, одноактных пьес и фильмов в хронометраже от часа с небольшим до максимум двух часов), он не пытается встать вровень с литературными образцами в эквиваленте экранного масштаба и не притязает на то, чтобы более-менее адекватно перенести на экран смыслы первоисточника и снимать кино по мотивам произведений русского классика. Он прибегает к своеобразной фрагментарной адаптации определенных текстов Достоевского, приобретающих в его фильмах автореференциальность: почти в каждом из них обнаруживаются параллели с личной жизнью режиссёра, отголоски его проблем и идейных исканий. Это всегда восприятие русской литературы в преломлении современного американского автора, авторское кино, созданное по его сценариям и режиссированное им, и зачастую он сам исполняет в них главную роль. Но даже когда он прячется за фигуру, скажем, молодого, высокого и статного Оуэна Уилсона в фильме «Полночь в Париже», сам актёр без нажима, но точно копирует походку, жесты и мимику пожилого, сутуловатого создателя фильма, так что при всей внешней – вызывающей – непохожести прямоком указывает на Вуди Аллена. Гил (Уилсон) – современный голливудский сценарист-поденщик, для души сочиняющий роман о человеке, который держит ностальгический магазинчик. Понятно, что пишет он о себе; таким образом режиссёр отражается в образе главного героя, а тот в свою очередь в герое своего романа, который становится предметом обсуждения в том родственном ему по духу культурном кругу, которым он только и желал бы быть судим.

Одна из повторяющихся тем в творчестве Вуди Аллена – преступление и наказание так или иначе соприкасается с произведениями Ф.М. Достоевского, и это прежде всего «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание». Таковы фильмы «Преступления и проступки» (1989), «Пули над Бродвеем» (1994), «Мужья и жены», «Разбирая Гарри» (1997), «Мелинда и Мелинда» (2004), «Матч-пойнт» (2005), «Мечта Кассандры» (2007), «Иррациональный человек» (2015) и последний на сегодняшний день «Великая ирония» (2023). Аллен осваивается на территории русской классики, преображая глубоко изученные образы и связанную с ними проблематику в трагикомических и даже комических ситуациях. Здесь уместно вспомнить, что М.М. Бахтин солидаризируется с оценкой

Н.А. Цыркун *Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена
и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация*

жанрово-композиционных особенностей романов Достоевского Л. Гроссманом, отмечавшим, что в них сливаются страницы священных книг с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, гротеском или даже памфлетом [Бахтин, 1979, с. 17]. Аллен меняет изначальную диспозицию персонажей первоисточников, скрепляя фабульно-сюжетные ходы и краски в их обрисовке с соответствующими модусами произведений других авторов, например, «Преступления и наказания» и «Американской трагедии» Теодора Драйзера в фильме «Матч-пойнт», прибегая к автоцитированию для подчеркивания наиболее важных для него самого моментов. Свойственный Аллену прием наполненности нарратива диалогами и отсутствие иерархии персонажей соответствует присущей романам Достоевского возможности предоставить каждому выявить свою позицию, чтобы через событийный ряд подвести его вместе со зрителем к открытию позиции, занимаемой самим автором или конфронтующей с ней.

Впервые Аллен прикоснулся к русской литературе и Достоевскому, в частности, в эксцентрическом бурлеске «Любовь и смерть», сюжетно скомпонованном из многочисленных отсылок к произведениям Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и Ф.М. Достоевского, дополненном гротескно стилизованными хрестоматийными кадрами из фильмов Сергея Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» и «Александр Невский», музыкой Сергея Прокофьева. Представляется не вполне взвешенной характеристика, данная в монографии Р.Г. Круглова «Ф. М. Достоевский и кинематограф: проблемы интерпретации художественного мира писателя на экране» [Круглов, 2020], где подробно анализируются некоторые фильмы отечественных и зарубежных режиссёров, и единственная вошедшая в этот список картина Аллена «Любовь и смерть» представлена как «высмеивание русской классики», а сам Аллен якобы пытающимся стать на один уровень с ней. Однако подчеркнутая пародийность в данном случае – отнюдь не самоцель и обращена прежде всего на самого автора фильма. Это, скорее, виртуозная игра на основе элементов художественных миров, уважаемых и любимых Алленом. В этот формат, например, органично вписываются яркие фигуры крестьян, словно списанных с репинских запорожцев. В начале картины как фрагмент из воспоминаний главного героя входит крупный кадр с его рыжеусым хохочущим дядей. Этот момент отсылает нас к приведенному М.М. Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского» воспоминанию самого Достоевского о своеобразном и ярком ощущении жизни, пережитом писателем в начале его творческого пути, то есть о карнавальном ощущении, на основе которого возникли его первые литературные замыслы. В том числе упоминается карнавальный «хохот», по словам Бахтина, в редуцированной форме сопровождающий все творчество Достоевского [Бахтин, 1979, с. 187-188]. Главный герой «Любви и смерти» Борис Грушенко в исполнении Аллена – небогатый русский дворянин-провинциал в элегантно скроенной белоснежной косоворотке оверсайз и очках (которые не меняют форму оправы у всех сыгранных Алленом героях), которому приходится идти на войну с Наполеоном. Жена подталкивает его к идее убить императора. Он возражает: «Насилие порождает насилие!» и цитирует Евангелие от Матфея: «Тот, кто поднимет меч, от меча и погибнет». Те же слова произносит Великий князь Александр Невский в фильме Эйзенштейна, которые в его устах звучат так: «Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет!». Так или иначе жена уговорила Бориса и, подобно Пьеру Безухову, он решается убить Наполеона. Ему это не удается; убийство совершает некто другой, причем не Наполеона, а его двойника. Тем не менее невиновного Бориса арестовывают, но в тюрьме ему является призрак – тень Ангела Божьего, обещающий, что смерти его не предадут, ибо он прожил жизнь праведника. Казнь все же произошла, но Борис до конца в нее не верил, или же уверовал в жизнь вечную. Потому, обращаясь к зрителю, он говорит, цитируя 22-ой псалом: «Если я пойду и долиною смертной тени», и продолжает: «скорее пробегу, потому что я праведно жил» (рис. 1). И фильм завершается эпизодом удаляющегося приплясывающего Бориса по лесной тропе в сопровождении аллегорической фигуры тоже танцующей смерти в белом балахоне (смешное и трагичное идут рука об руку) под аккомпанемент сюиты С. Прокофьева, первоначально прозвучавшей в фильме Александра Файнциммера «Поручик Киже» (1934) по повести Юрия Тынянова «Подпоручик Киже» (1928). Анекдотичная история несуществующего офицера, появившегося в официальных документах из-за погрешности переписчика, прочитывается и как самоирония Аллена, как будто намекающего зрителю на то, что он в этом «карнавализованном» действе играет «несуществующего себя». В то же время у зрителя, наблю-



Рис. 1.
Вуди Аллен в роли Бориса. Кадр из фильма «Любовь и смерть».

дающего, как персонажи и события фильма приобретают некие универсальные характеристики, как бы переставая быть привязанными к конкретному времени и среде, создается впечатление, что российский провинциал из 19-го века вполне может перевоплотиться в нью-йоркского артиста конца 20-го.

Уже совсем в другом ключе в 1989 году Аллен снимает драму «Преступления и проступки», хотя в 2005-ом признается в одном из интервью, что, читая и перечитывая роман «Братья Карамазовы», испытывает стыд за свой фильм. Тем не менее следует признать, что при всем несоответствии масштабов роман послужил источником осмысления темы преступления и наказания, обнаруживающим существенные различия между подходом к ней русского православного писателя и американского интеллектуала-агностика, обрисовывающего состояние современной ему среды. Аллен прочитывает Достоевского прежде всего через библейский образ первородного греха, что связано с его еврейским воспитанием. Согласно иудаизму, после грехопадения человек уже не смог подняться; дурное начало, что соблазнило его один раз, уже не оставило его, а наоборот укрепилось и потребовало дальнейших уступок. Библейский образ первородного греха сужает прочтение Алленом Достоевского, который видел в Христе прежде всего богочеловека, а потому и с человека не снимал ответственности за его поступки. Между тем, если для Достоевского самое суровое наказание за тяжкое преступление состоит в разрушении сознания самого преступника, его гибель как человека, то для героев Аллена все зависит от того, присуще ли было изначально человеку представление о морали или же нет, и во втором случае, если его преступление остается нераскрытым, ему никакого рода такое экзистенциальное наказание не грозит. В лишенном общего морального кода обществе консьюмеризма, в котором живут его прагматичные преступники-убийцы, они способны испытывать лишь мимолетные приступы метафизической вины за совершенные преступления или проступки и мало верят в справедливость и неминуемость наказания, что неприемлемо для автора, который не жалеет пародийно-сатирических красок для их изображения.

Исследователи творчества Аллена нередко обосновывают особенности его подхода к проблемам преступления и наказания исходя из его воспитания и получения первого образования в еврейской школе. Однако во взрослой жизни Аллен постоянно минимизировал значение своих еврейских корней: «Мне было неинтересно в еврейской школе, для меня неважно было быть евреем. ... Я этого не стыдился и этим не гордился. Это не имело для меня значения» [Lax, 2000, p. 40-41]. По-видимому, для него неважна принадлежность к той или иной конфессии; главный вопрос – есть ли Бог и как в него поверить. В фильме «Любовь и смерть» Борис вспоминает как одну из лучших страниц юности беседы с православным батюшкой Николаем и ждет, чтобы Бог «подал ему знак», а в картине «Ханна

Н.А. Цыркун *Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация*

и ее сестры» ипохондрик Мики в минуту отчаяния решает приобщиться к церкви и обращается к католическому кюре, на вопрос которого «почему?» отвечая малозначительными фразами о том, что, мол, это красивая, хорошо организованная религия, и она выступает против абортот. Но потом, увидев в витрине церковной лавки благостную фигурку покачивающего головой «оживающего» Христа, отходит удрученный, чтобы потом столь же неудачно обратиться к буддизму.

Аллен находит триггеры преступлений прежде всего в моральной подоплеке представителей хорошо ему известного американского среднего класса, воспитанного в доминирующей секуляризованной форме протестантской этики и более всего озабоченного угрозами разрушения своего благополучия. (Хотя иногда действие фильмов перемещается в Западную Европу, где постановщику удается найти финансирование, но статус героев при этом не меняется). Некогда случайно брошенная Алленом фраза «Мир скорее смешон, чем трагичен», который часто упоминается критиками и интервьюерами, им же самим не раз опровергалась. С течением времени его фильмы становятся все более мрачными; он говорит о трагичности мира, полагая, что неверие позволяет человеку действовать, руководствуясь собственными представлениями о морали, подразумевающими отсутствие наказания за преступления.

Преступления без наказания

Главный герой «Преступлений и проступков» – офтальмолог, профессор Джуда Розенталь (Мартин Ландау), чья фамилия переводится как «розовая долина», что неслучайно служит характеристикой комфортного благополучия процветающего доктора, женатого уже четверть века. Но накануне чаемого им триумфа – открытия крупного медицинского центра – возникает угроза. Любовнице Джуды Долорес надоел ее статус, и она решила открыть правду жене Розенталя. К тому же Долорес известны некоторые подробности его финансовых дел, так что шантаж обещает быть сокрушительным для его карьеры. Розенталь обращается за советом к своему пациенту, раввину Бену, который предлагает рассказать всю правду жене, но тот предпочитает искать помощи у брата Джека, связанного с мафией. Поколебавшись, Розенталь за хорошие деньги соглашается избавиться «от этой неврастенички» руками неизвестного ему человека, и вину за преступление в итоге расследования возложили на какого-то случайного человека.

В начале фильма, открывая новый центр, Розенталь говорит, что это событие произошло благодаря Богу и вспоминает слова своего отца: всевидящее око Господа всегда устремлено на нас, он видит дела праведные и грешные, и праведники будут вознаграждены, а грешники преданы вечному наказанию. Однако вместе с тем в нем самом зародились сомнения относительно универсальности моральной максимы отца из-за слов матери, свидетельницы Холокоста о том, что нацисты избежали заслуженного наказания за смерть шести миллионов евреев. Потому он и стал офтальмологом, чтобы узреть всевидящее око Господа или же убедиться в его отсутствии.

Кульминационный эпизод фильма, окончательно решивший для Розенталя проблему вины – посещение им квартиры, где он когда-то жил с родителями. Ему разрешают зайти в гостиную, и там в его воображении возникает картина из прошлого – пасхальный ужин, за которым идет разговор о том, наказывает ли Господь за грехи. Раввин Сол уверен, что да, а вот марксистка тетка Мэй вообще отказывается от аргументации с точки зрения «опиума для народа», иначе как же возможен был Гитлер и все, что он принес миру? Так что нет никакой высшей справедливости. И Сол не может ей убедительно возразить с точки зрения рации, ибо вера иррациональна, она приходит к человеку как дар. Его главный аргумент – разве во всем следует искать логику? Как известно, Достоевский полагал, что рациональные аргументы, доказывающие не-существование Бога, никак не опровергнуть. «Я всегда ставлю бога выше истины», – говорит Сол, как будто транслируя слова Достоевского из письма к Н.Д. Фонвизиной: «Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский, 1985, с.176]. Джуда вмешивается в застольный спор с вопросом: «А если человек совершил преступление? Убил?» Сол отвечает, что так или иначе он будет наказан, «по Ветхому Завету или по Шекспиру» убийство всплывет наружу. На эти слова опять возражает тетя Мэй: ежели человеку повезет, и этика его не волнует,

N.A. Tsyркun *Crime and Punishment in Woody Allen's films
and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration*

то нечего ему и беспокоиться. Возвращаясь к теме значащих имен, надо сказать, что имя доктора Розенталя – Джуда – транслитерируется еще и как Иуда. Евангельский Иуда, предавший Иисуса Христа, не имеет корреляций в фильме Вуди Аллена; Розенталя не постигло раскаяние, он довольно легко справляется с приступами отчаяния. Марк У. Рош [Roche, 1995] обратил внимание на то, что Иуда – сын ветхозаветного патриарха Иакова, родоначальник одного из колен Израилевых, именем которого обозначается еврейская религия. Рош делает вывод, что образ Джуды, по сути, демонстрирует предательство своей веры: доводы раввина не прошли рационалистичный фильтр его «логики».

В параллель истории Розенталя в Шестой книге «Братьев Карамазовых» напрашивается рассказ старца Зосимы о Таинственном посетителе (Михаиле), который четырнадцать лет мучился виной за совершенное убийство любимой женщины, ушедшей к другому. Он пытался искупить свой грех благотворительностью, но безуспешно. После долгих бесед с Зосимой Михаил нашел в себе силы публично открыться в преступлении и на пороге смерти сказал: «...теперь предчувствую бога, сердце как в раю веселится... долг исполнил...» [Достоевский, 1976, с. 283]. Сам же Зосима был рад в душе, ибо узрел несомненную милость Божию к восставшему на себя и казнившему себя.

Фигура Розенталя корреспондирует с образом Ивана Карамазова, тоже интеллектуала и тоже пытающегося найти ответы на «вечные» вопросы об источниках добродетели и порока, приходя к выводу, что Бог не мог создать мир, полный зла, а ежели Бога как нравственного авторитета нет, как нет и бессмертия, то все дозволено. Подобно Розенталю, Иван, желая смерти мешающему ему отцу, но не способный своими руками совершить убийство, подталкивает к преступлению Смердякова. Именно сводный брат Смердяков, кстати, дает Ивану характеристику, которая укладывается в набор качеств Розенталя: «Умны вы очень-с, деньги любите, почет тоже любите, потому что очень горды, прелесть женскую чрезмерно любите, а пуще всего в покойном довольстве жить...». Смердяков надеялся, что увидел в Иване близкие себе черты, а когда из разговора с ним понял, что убийство не поставило его вровень с Карамазовыми и он остался жалким лакеем, повесился. А Иван тоже понес свое наказание; он лишился того, что ценил в себе более всего – рассудка. На совести Ивана не одна жертва, как и на совести Розенталя, за вину которого кроме Долорес пострадал невинный в убийстве человек.

Оппонент Розенталя в фильме – режиссёр-документалист Клифф Стерн, которого сыграл сам Аллен. В финале их сюжетно-жизненные истории сходятся, причем если расчетливый Розенталь, справившись с чувством вины, остается спокойным и успешным, то полный нереализованных идей бескомпромиссный Стерн (кстати, его фамилия переводится как «непреклонный», «стойкий») терпит неудачи и на профессиональном, и на личном фронте. Они оба встречаются на свадьбе дочери раввина Бена, где Джуда вовлекает Клиффа в абстрактный спор о вине и морали, причем сам утверждает, что время все лечит и о совершенном проступке забываешь. Клифф же на это отвечает, что «мало кто может жить с таким бременем». И когда довольный собой Джуда с женой уходит, Клифф с поникшей головой остается в одиночестве. Не только мораль, но и искусство в его лице тоже проиграло циничному прагматизму, лишенному потребности вчувствования и эмоциональности (рис. 2).



Рис. 2.
Розенталь (Мартин Ландау)
и Стерн (Вуди Аллен).
Кадр из фильма
«Преступления и проступки».

Н.А. Цыркун *Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена
и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация*

Тема ненаказанного преступления еще более жестко прозвучала в фильме «Матч поинт», который открывается закадровым голосом главного героя, ирландца Криса Уилтона (Джонатан Рис-Майерс), который будто цитирует слова тетушки Мэй: «Человек, который говорит “лучше быть удачливым, чем праведным”, глубоко понимает суть жизни. Люди боятся принять тот факт, что жизнь во многом зависит от удачливости». Крис – бывший профессиональный теннисист, который устраивается инструктором в частный клуб Тома Хьюита, потом заводит роман с бывшей подружкой Тома Нолой (Скарлетт Йоханссон), а когда подвернулся удобный случай – с его сестрой Хлоей, на которой и женится. Но Нола сообщает Крису, что беременна, грозит сообщить все Хлое, и тогда он проникает в квартиру соседки Нолы, убивает ее из заранее подготовленного обрезка, инсценирует ограбление и, дождавшись на лестнице Нолу, стреляет и в нее. Когда началось расследование, Крис, подобно Раскольникову, увидевшему во сне призрак смеющейся старухи-процентщицы, видит призраков Нолы и ее соседки и говорит им, что если бы его разоблачили и арестовали, то была бы надежда на существование справедливости. Встык с этим эпизодом монтируется кадр очнувшегося от сна полицейского инспектора, расследующего дело. Так что, скорее всего, призраки и проявленное Крисом смутное желание быть арестованным, возникли во сне блюстителя закона. И он становится таким образом условным двойником Криса. Однако Крису помогла случайность: избавляясь от выкраденных в квартире соседки ценностей, он случайно обронил кольцо, которое позже было найдено в кармане убитого наркомана. Полиция, воспользовавшись случайной уликой, снимает все подозрения с Криса или, можно сказать, что если полицейский его карнавализованный двойник, то Крис сам с себя снимает вину. Это пример использования Алленом того «амбивалентного» смеха, который Бахтин находит вместе с жанровой традицией карнавализации во всех романах Достоевского (рис. 3).

В финале Крис с семейством встречает Хлою с их новорожденным младенцем, а Том, как бы закольцовывая фильм, провозглашает: неважно, будет ли его племянник великим, главное, чтобы ему везло.

В отличие от Раскольникова, убившего сестру процентщицы Лизавету как случайную свидетельницу, Крис заранее планирует свое преступление, чтобы замести следы, начиная с соседки Нолы, потом убивает ее саму и ее неродившегося еще ребенка в соответствии со своим правилом – «Надо научиться заматывать чувство вины под ковер. Иначе она тебя уничтожит». Вуди Аллен еще четче проводит идею о том, что проступки ведут к преступлению, которое влечет за собой следующее; неслучайно фильм о Розентале называется «Преступления и проступки».



Рис. 3.
Крис (Джонатан Рис-Майерс). Кадр из фильма «Матч-поинт».

N.A. Tsyркun *Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration*

Преступления и наказания

Еще в 1994 году Вуди Аллен снимает «Пули над Бродвеем», где приводит персонажа-убийцу к наказанию, причем делает это скорее в комическом, «карнавализованном» ключе. Этот подход оказывается особенно уместным, имея в виду, что действие происходит в закулисе либо непосредственно на сценической площадке, в Нью-Йорке в 1920-е годы, и действующие лица закономерно меняют маски. Амбициозный драматург Дэвид (Джон Кьюсак) пытается поставить спектакль по своей пьесе «Бог наших отцов», но деньги он смог получить только от мафиози Ника Валенти, при условии, что в главной роли будет блистать его любовница Оливия, девица бездарная и капризная. Ник на всякий случай приставил к Дэвиду телохранителя Оливии Чича (Чезз Палминтьери), который понемногу начинает активно вмешиваться в репетиции и даже представил свой вариант текста, становясь таким образом двойником Дэвида. Тому трудно признать, что полуграмотный простак гораздо удачнее разобрался с темой «Бог наших отцов», но результат налицо (рис. 4). Когда же Чич убеждается, что Оливия портит все дело, убивает ее. «Это аморально!», ужасается Дэвид, на что Чич отвечает: «Поблагодари меня! Мы оба этого хотели». Премьера принимается восторженно, а тем временем Валенти приказывает расправиться с Чичем, последние слова которого – внезапно озарившая его финальная фраза пьесы.

Следует сказать, что преступление у Достоевского и у Аллена как будто провоцируется случайностью. Как пишет А.В. Храброва, случайность у Достоевского «эволюционирует до статуса сумасшедшего, мистического события (к ним относятся и решения героев, принятые в лихорадочном состоянии)» [Храброва, 2016, с. 19]. Случайность сыграла фатальную роль в судьбах Раскольникова и университетского преподавателя Эйба Лукаса (Хоакин Феникс), героя фильма Аллена «Иррациональный человек». Однако в обоих случаях случайность выступает маской закономерности, то есть некоего созревшего ранее замысла, который получает толчок для своей реализации извне. Раскольникова подготовили к преступлению его размышления о том, «...вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...» [Достоевский, 1973, с. 321]. И вот тут – ростовщица-процентщица, бесполезная и притом состоятельная, а он, талантливый, многообещающий, должен бросить университет, голодать, унижаться... И решающим толчком к убийству становится случайно подслушанный им в трактире разговор одного студента с офицером о той же старухе-процентщице: «... молодые, свежие силы, пропадающие даром без поддержки, и это тысячами, и это всюду! Сто, тысячу добрых дел и начинаний, которые можно устроить и поправить на старухины деньги ...». В лекции по философии, которую Эйб Лукас преподает в университете, он рассуждает о том, что есть разница между реальной жизнью, суть которой «понимал



Рис. 4.
Дэвид (Джон Кьюсак) и Чич (Чезз Палминтьери). Кадр из фильма «Пули над Бродвеем».

Н.А. Цыркун *Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена
и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация*

Достоевский», и «философской чепухой». При этом Лукас готовится засесть за «очередную книгу про Кьеркегора и фашизм», с циничным равнодушием обрекая свой труд на немедленное забвение. Он чувствует себя ничтожеством, у которого ощущение свободы выбора вызывает ужас. Шанс сделать выбор ему представился, когда он случайно услышал в закуской жалобы незнакомой женщины на то, как третирует ее муж-судья. И Лукас думает: «А я мог бы убить его и положить конец вашим мучениям. И никто бы меня не заподозрил. Я сделаю что-то полезное»; ведь тот человек – «таракан», которого следует раздавить. Как и Раскольников, он пытается оправдать преступление соображениями высшего блага; оба принадлежат к категории «право имеющих». Но если Раскольников, совершив убийства, хочет вернуться за черту, отказывается от своего намерения быть сверхчеловеком, то Лукас, напротив, спит спокойно, он полон сил и энергии, он сделал свободный выбор и готов управлять своей жизнью. Тем временем его подруга-студентка Джилл начинает подозревать Лукаса в убийстве судьи, и ее последней уликой становится найденная ею в его доме книга «Преступление и наказание» с пометками на полях, в которых встречается имя убитого. Джилл обещает Лукасу, если он не сдастся полиции, сделает это она, и тогда он решает устранить девушку, но в схватке перед шахтой лифта сам сваливается в черную бездну.

Интеллектуалу Вуди Аллену, для фильмов которого критики ввели особый термин «интеллектуальная комедия», претит холодная расчетливость показного умствования, которое он высмеял в фильме «Манхэттен» в образе молодой женщины, жонглирующей именами модных французских постструктуралистов, и герой Аллена предпочитает ей неискушенную в подобном многословии студентку. В названии фильма «Иррациональный человек» использовано название книги филолога Уильяма Кристофера Баррета, своего рода перевода философии экзистенциализма на обыденный язык, вводящего ее в житейский обиход среднего американца. А пространство фильма – смоделированная Америка вымышленного провинциального университетского кампуса. Таким образом, Аллен как будто подытоживает то, что он хотел сказать о бесплодности умствований интеллектуала и о простодушном человеке (Джилл), действующим по совести, а также о том, как это соотносится с темой преступления и наказания.

Впавшему в апатию Эйбу только кажется, что решительным действием, совершенным (как он объясняет), чтобы хоть на миллионную долю процента улучшить мир, он достиг цели. Однако точную оценку его рассуждениям дает человек со стороны, мать Джилл, преподаватель музыки: «Его работа – всего лишь триумф стиля. Он умеет обращаться со словами, приводит грамотные, отточенные аргументы, однако если дойти до самой их сути, они рассыплются». Имея в виду, что сам Вуди Аллен кроме всего прочего – профессиональный музыкант-кларнетист, можно заключить, что это сказано от его имени, и фильм далее как раз и демонстрирует деградацию мастера играть словами вплоть до его почти буквального нисхождения в ад (рис. 5).



Рис. 5.

Эйб Лукас (Хоакин Феникс). Кадр из фильма «Иррациональный человек».

N.A. Tsyркun *Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration*

В фильмографии Вуди Аллена довольно скромное место занимает фильм «Мечта Кассандры», которую критики упрекали в схематичности, нарочитости. Однако эта картина, возможно, самой схематичностью указывает на то, что является суммой его представлений о преступлении и наказании. Здесь акцентируется важная для автора логическая связь: один соблазн порождает следующий, провоцируя преступление, а оно в свою очередь ведет к другому, но высшей инстанцией в отношении к совершенному злодеянию становится не прагматичное рассуждение, а душевное качество человека, его совесть.

В этом плавно и линейно разворачивающемся сюжете тонус поддерживают перепады высокого и низкого, смешного и ужасного. Главные герои фильма – два брата, уроженцы Лондона, которых играют шотландец Колин Фаррел (простоватый Терри) и ирландец Юэн Макгрегор (прагматичный Йен). В момент удачи братья решили отремонтировать ржавый катер, получивший имя «Мечта Кассандры». Ирония в том, что под Кассандрой Терри подразумевал не прорицательницу царских кровей, которая никогда не ошибалась в мрачных предсказаниях, а собаку, принесшую ему удачу. Так тема рока, как всегда у Вуди Аллена, когда речь заходит о высоком, безжалостно упала на примитивно «кинологический» уровень. Когда братьям очень понадобились деньги, они согласились на предложение дяди Хоурда убрать одного неудобного тому сотрудника, который может сильно навредить своими показаниями на заседании аудиторской комиссии. Череда искушений сменяется серией преступлений: если сначала опасность представлял дядюшкин сослуживец, то теперь опасен Терри, которого так и тянет отправиться в полицию с чистосердечным признанием. В результате получается «американская трагедия преступления и наказания» с комическими обертонами фирменного алленовского снижения.

Когда, казалось бы, выполнив просьбу дяди, братья смогут жить долго и счастливо, у Терри неожиданно заговорила совесть, которая вызывает у него внезапный вопрос: «А вдруг Бог есть?». Можно предположить, что это сам Вуди Аллен, отбросив изощренные игры разума, напрямик обращается к нам – и к самому себе – с этим сакральным вопросом и, более того, похоже, дает на него столь же прямой ответ (рис. 6).

Разговоры Терри с братом о том, что он решил пойти в полицию и признаться в убийстве, отсылают к роману «Преступление и наказание». Раскольников признается Соне Мармеладовой в убийстве процентщицы и мучается угрызениями совести: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!..». Его внутренний судья – его бессмертная душа, его ищущее правды сознание, которое приводит к наказанию и раскаянию.



Рис. 6.
Йен (Юэн Макгрегор) и Терри (Колин Фаррел). Кадр из фильма «Мечта Кассандры».

Н.А. Цыркун *Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация*

Кассандра, некогда предсказывавшая гибель Трои, и на этот раз оказалась вестницей смерти – все главные герои фильма Аллена умерли, но трагикомизм ситуации заключается в том, что предвестие смерти исходило от Кассандры-собаки. Ради самосохранения Йен идет на братоубийство, отсылающее и к мелькающим в диалогах именам Медеи и Клитемнестры, и к всплывающей по умолчанию библейской истории Авеля и Каина, попутно свидетельствуя о том, что имя Бога в фильме прозвучало неслучайно.

В начале пятидесятого фильма Вуди Аллена «Великая ирония», действие которого происходит в Париже, а оригинальное название *Coup de Chance* переводится как «Удачный случай», тоже упоминается случайность, причем фразу «случайностей не бывает» произносит главный герой, преуспевающий финансист Жан (Мельвиль Пупо), не чурающийся сомнительных операций и соответствующих связей (рис. 7).

Жан благоденствует в браке с женой Фанни, откуда та случайно ни встречает на улице свою прежнюю любовь, Алена. Заподозривший измену супруг заказывает убийство соперника. Внезапное исчезновение Алена вызывает подозрения Фанни и особенно у ее матери. Послушав разговор женщин, Жан заказывает и убийство тещи, а когда ему подставили для инсценировки несчастного случая на охоте парня, не умеющего стрелять, берет на себя роковой выстрел. Но в тот момент, когда он прицеливается, внезапно появляются случайные охотники, один из которых, приняв фигуру Жана за дичь, стреляет первым. Таким образом, оказывается, что Жан сам подготовил себе возмездие.



Рис. 7.
Жан (Мельвиль Пупо). Кадр из фильма «Великая ирония».

Заключение

Проследившая в фильмах Вуди Аллена эволюцию сквозной темы преступления и наказания, навеянную творчеством Ф.М. Достоевского, прежде всего романами «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание», можно сделать основной вывод о том, что она настойчиво сводится к вопросу о существовании Бога и понятии первородного греха. При этом все более отчетливо проводится мысль, что если, как считал Достоевский, рациональные аргументы, доказывающие не-существование Бога, никак не опровергнуть, то естественным образом персонажи Аллена, в вопросах вины и воздаяния за преступление полагающиеся на презумпцию разума, легко избавляются от возможного раскаяния и не ожидают наказания как акта существования высшей справедливости. Те же, кто, не предаваясь изощренному умствованию, руководствуются голосом совести, сами идут навстречу наказанию. Однако, если в более ранних фильмах условным интеллектуалам удается от него уйти, то впоследствии автор этой возможности их лишает, причем мрачная ирония состоит в том, что они тем или иным образом сами же его и осуществляют.

N.A. Tsyркun *Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Великая ирония / *Coup de Chance* (2023, реж. Вуди Аллен, США, Франция), игр.
2. Иррациональный человек / *Irrational Man* (2015, реж. Вуди Аллен, США), игр.
3. Любовь и смерть / *Love and Death* (1975, реж. Вуди Аллен, США), игр.
4. Матч-пойнт / *Match Point* (2005, реж. Вуди Аллен, Великобритания), игр.
5. Мечта Кассандры / *Cassandra's Dream* (2007, реж. Вуди Аллен, США, Великобритания), игр.
6. Полночь в Париже / *Midnight in Paris* (2011, реж. Вуди Аллен, США, Испания), игр.
7. Преступления и проступки / *Crimes and Misdemeanors* (1989, реж. Вуди Аллен, США), игр.
8. Пули над Бродвеем / *Bullets over Broadway* (1994, реж. Вуди Аллен, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы: роман в 4 ч. с эпилогом – Полное собрание сочинений в 30 томах, т. 14. – Ленинград: Наука, 1976.
2. *Достоевский Ф.М.* Письмо Н.Д. Фонвизиной. // Полное собрание сочинений в 30 томах. Письма 1832-1859, т.28/1. – Ленинград: Наука, 1985. – С. 176.
3. *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание: роман в 6 ч. с эпилогом. – Полное собрание сочинений в 30 томах, т. 6. – Ленинград: Наука, 1973.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бактин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – Москва: Советская Россия, 1979.
2. *Жолковский А. К., Ямпольский М.Б.* Бабель / *Babel*. – Москва: Carte Blanche, 1994.
3. *Круглов Р.Г.* Ф.М. Достоевский и кинематограф: проблемы интерпретации художественного мира писателя на экране. – Санкт-Петербург: СПбГИКиТ, 2020.
4. *Храброва А.В.* «Вдруг – это открытие»: категория случайности в творческой системе позднего Лермонтова и раннего Достоевского // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 16-20.
5. *Bobrowski M.* Disturbing the Balance – Woody Allen Reads Dostoyevsky // *Slavia Centralis*. 02/2011, volume 4, issue 2. P. 82-93.
6. *Deltcheva R.* The Russian Cultural Presence in the Works of Woody Allen. – Edmonton: Univ. of Alberta, 1999.
7. *Lax E.* Woody Allen: A biography. – New York: Da Capo Press, 2000.
8. *Roche M.W.* Justice and the withdrawal of God in Woody Allen's Crimes and Misdemeanors // *Journal of Value Inquiry*. 1995. № 29 (4). P. 547-563.

SOURCES

1. Dostoyevsky F.M. *Bratya Karamazovy: roman v 4 ch. s epilogom. Polnoe sobranie sochineniy v 30 tomakh, t. 14* [The Brothers Karamazov: a novel in 4 hours with an epilogue. Complete works in 30 volumes, vol. 14]. Leningrad, Nauka, 1976. (in Russ).
2. Dostoyevsky F.M. "Pis'mo N.D. Fonvizinoy" [Letter from N.D. Fonvizina]. *Polnoe sobranie sochineniy v 30 tomakh, Pis'ma 1832-1859, t. 28/1* [Complete works in 30 volumes. Letters 1832-1859, v.28/1]. Leningrad, Nauka, 1985. P. 176. (In Russ).
3. Dostoyevsky F.M. *Prestuplenie i nakazanie: roman v 6 ch. s epilogom. Polnoe sobranie sochineniy v 30 tomakh, t. 6* [Crime and punishment: a novel at 6 o'clock with an epilogue. – Complete works in 30 volumes, vol. 6.]. Leningrad, Nauka, 1973. (in Russ).

REFERENCES

1. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1979. (in Russ.)
2. Bobrowski M. "Disturbing the Balance – Woody Allen Reads Dostoyevsky." *Slavia Centralis*, 02/2011. *Slavia Centralis*, volume 4, issue 2, p. 82-93.
3. Deltcheva, R. "The Russian Cultural Presence in the Works of Woody Allen." Edmonton, Univ. of Alberta, 1999.
4. Khrabrova A.V. "«Vdrug – eto otkrytie»: kategoriya sluchaynosti v tvorcheskoy sisteme pozdnego Lermontova i rannego Dostoyevskogo" ["Suddenly – this is a discovery": the category of chance in the creative system of the late Lermontov and early Dostoyevsky]. *Sibirsky filologichesky zhurnal* [Siberian Philological Journal]. 2016. No. 2. P.16-20. (in Russ).
5. Kруглов R.G. *Dostoyevsky I kinematograf: problemy interpretatsii khudozhestvennogo mira pisatel'a na ekrane* [F.M. Dostoyevsky and cinema: problems of interpreting the writer's artistic world on the screen]. Saint Petersburg, SPBGiKiT, 2020. (In Russ).
6. Lax E. *Woody Allen: A biography*. New York, Da Capo Press, 2000.
7. Roche M.W. "Justice and the withdrawal of God in Woody Allen's Crimes and Misdemeanors." *Journal of Value Inquiry*. 1995. No 29 (4). P. 547-563.
8. Zholkovsky A.K., Yampol'sky M.B. *Babel'/Babel*. Moscow, Carte Blanche, 1994. (in Russ).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Вуди Аллен в роли Бориса. Кадр из фильма «Любовь и смерть».
- Рис. 2. Розенталь (Мартин Ландау) и Стерн (Вуди Аллен). Кадр из фильма «Преступления и проступки».
- Рис. 3. Крис (Джонатан Рис-Майерс). Кадр из фильма «Матч-пойнт».
- Рис. 4. Дэвид (Джон Кьюсак) и Чич (Чезз Палминтьери). Кадр из фильма «Пули над Бродвеем».
- Рис. 5. Эйб Лукас (Хоакин Феникс). Кадр из фильма «Иррациональный человек».
- Рис. 6. Йен (Юэн Макгрегор) и Терри (Колин Фаррел). Кадр из фильма «Мечта Кассандры».
- Рис. 7. Жан (Мельвиль Пупо). Кадр из фильма «Великая ирония».

Татьяна Викторовна Азарова

Tatiana Viktorovna Azarova

аспирант,

postgraduate student,

Московский государственный университет им. Ломоносова (Москва, Россия)

Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

azarovavt@yandex.ru

ОБРАЗ КОЛЛЕКТИВНОГО ПРОШЛОГО В ПРАЗДНИКЕ-СОСТЯЗАНИИ PALIO DI SIENA THE IMAGE OF THE COLLECTIVE PAST IN THE PALIO DI SIENA FESTIVAL-COMPETITION

Статья анализирует отражение коллективного прошлого Италии, выраженное в народных праздниках, в частности, представлено подробное описание праздника il Palio в городе Сиена региона Тоскана. Это событие ежегодно собирает на главной площади одного из самых древних городов Италии множество туристов со всего мира, благодаря наличию сакрального компонента в структуре праздника, а также благодаря тем методам, которые органично сложились в самый важный исторический момент развития богатого и политически успешного региона. Смысловые концепты праздника Palio рассматриваются через призму исследований ученых социологического направления Э. Дюркгейма, М. Хальбвакса, П. Нора, которые последовательно развивают идеи гения места, социального факта, нематериальной ценности, впитывающей все общество. Актуальность работы объясняется непреходящим интересом к праздничной культуре, которая является фактором реконструкции прошлого и его актуализацией в настоящем. Выделение различных видов памяти позволяет расширить сферу влияния культурологических феноменов на общественную жизнь.

Ключевые слова: Palio di Siena, городские праздники, коллективная память, реконструкция прошлого, гений места, места памяти, социальный факт

Для цитирования: Азарова Т.В. Образ коллективного прошлого в празднике-состязании Palio di Siena // Артикульт. 2024. №2(54). С. 73-81. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-73-81

The article analyzes the reflection of Italy's collective past expressed in folk festivals, in particular, a detailed description of the il Palio holiday in the city of Siena in the Tuscany region is presented. This event annually gathers many tourists from all over the world on the main square of one of the most ancient cities of Italy, and this is due to the presence of a sacred component in the structure of the holiday, as well as thanks to those methods that organically developed at the most important historical moment in the development of a rich and politically successful region. The semantic concepts of the Palio holiday are considered through the prism of research by scientists of the sociological field E. Durkheim, M. Halbwaks, P. Nora, who consistently develop the ideas of the genius of a place, a social fact, an intangible value involving the whole society. The relevance of the work is explained by the continuing interest in festive culture, which is a factor in the reconstruction of the past and its actualization in the present. The allocation of different types of memory makes it possible to expand the sphere of influence of cultural phenomena on public life.

Keywords: Palio di Siena, city holidays, collective memory, reconstruction of the past, genius of the place, places of memory, social fact

For citation: Azarova T.V. "The image of the collective past in the Palio di Siena festival-competition." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 73-81. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-73-81

Праздники Италии хранят в своей структуре образ общечеловеческого прошлого, позволяя реконструировать это прошлое с точки зрения возвращения к былой героической истории, переживаниям «юности человечества». Проблематика исследования праздничной культуры связана с рассмотрением понятия коллективной памяти или коллективных представлений об общем культурно-историческом прошлом. Понятия «коллективные представления» и «коллективная память» возникли, а затем последовательно разрабатывались в рамках французской социологической школы, основоположник которой Эмиль Дюркгейм в своем главном труде «Социология. Ее предмет, метод, назначение» рассматривает память отчасти в психологическом аспекте, предлагая исследовать факты сознания извне как объекты. Таким же способом познания необходимо изучать и различные институты, которые человек получает в готовом виде. Можно сказать, что праздник как социальный факт сосредоточен не в носителях и их отдельных действиях, а в самом обществе. У социальной жизни есть материя, в данном случае материя праздника, «коллективные представления выражают способ, которым группа осмысливает себя в своих отношениях с объектами, которые на нее влияют», одно

T.V. Azarova *The image of the collective past
in the Palio di Siena festival-competition*

без другого не может существовать. Праздник выражает не индивидуальную реальность, а коллективную, следовательно, символика, представления, абстрактные законы коллективного образования понятий – особо неизведанная вещь, исследуя праздник мы и пытаемся постичь эти законы. Социальный факт по Дюркгейму это все, что производится в обществе и обществом. Институтом он называет все верования, все поведения, установленные группой, институт выражает специфический способ бытия. Важно, что Дюркгейм предлагает и ищет особые методы, позволяющие изучать социальные факты. Роль общества в том, чтобы правила не ощущались как навязывание, не были принуждением, тогда они становятся ценностью. [Дюркгейм, 1995, с. 46]. Коллективные представления о прошлом оформил в теорию последователь и ученик Дюркгейма Морис Хальбвакс, в своем труде «Социальные рамки памяти» предлагает разделить коллективную память на *реконструкцию* исторического прошлого, коллективную *память семьи* и *религиозную* коллективную память. В празднике зачастую связывается индивидуальное и коллективное в разных аспектах, все призвано воссоздать ситуацию, в которой индивид и коллектив испытывает общее чувство, сознание преодолевает дистанцию в пространстве, полезно перенестись в аналогичное положение в прошлом. Применительно к праздникам, можно сказать, что участник\ца Palio 2023 вполне может представить, как его\ее прапрапрадодитель участвовал\а в этой же самой роли несколькими столетиями раньше, для итальянцев отношения с прошлым это не архаичное, забытое и неактуальное время, прошлое для Италии – это возможность восстановить или как раз реконструировать его здесь и сейчас. От каждой исторической эпохи у человека остаются воспоминания, а в процессе «ретрансляции поддерживается чувство идентичности» [Хальбвакс, 2007, с. 125]. Деятельность памяти определяется обществом таков основной постулат Хальбвакса, что является продолжением идей Дюркгейма с опорой на философские и психологические наблюдения. Далее появляются пока лишь начатки феномена *memory studies*, который описывается терминами «забвение», «восстановление прошлого», «смена дискурсивных формаций». Вплоть до 1980-90-х гг. такая категория как восстановление и актуализация прошлого в настоящем рассматривалась в рамках исторической традиции, мифологического сознания. В 1981 Э. Шилз публикует книгу «Традиция», позже в 1983 г. Э. Хобсбаум выпускает работу «Изобретение традиций», советские историки М.А. Барг («память истории»), Ю.А. Левада также внесли свой вклад, публикуя статьи по исследованию прошлого.

Новый этап в изучении памяти происходит в 1989 г., когда выходит первый номер журнала «History&Memory» и начинает публиковаться многотомный труд «Места памяти» под редакцией Пьера Нора. Французский ученый рассматривает коллективную память в аспекте единства восприятия прошлого, само название книги «Франция-память» фиксирует главенствующее значение национального компонента в формировании коллективного самосознания. Всего по мнению ученого выделяется пять видов памяти: *память королевская, память-государство, память-нация, память-гражданин и память-наследие*. В каждой стране преобладает свой тип памяти, и если для Франции, по мнению Нора, память-нация преобладает в силу исторических причин и особенностей отношения власти и народа, то для Италии на первое место выходит память-традиции, тот вид коллективного воспоминания, который образует причинно-следственную связь и лишь косвенно отсылает к доблестному прошлому, как бы напоминая, что ничто не вечно, в особенности власть, богатство, мощь, а вот локализация традиции делает человека носителем символов, идей, ценностей, принципов, принятых в данном микросообществе. У мест памяти есть и вполне практическая роль – отстаивать священность истории, следовательно, и священность нации [Нора, 1999, с. 84].

О принципиально новом взгляде на историческое прошлое и его влиянии на другие гуманитарные науки говорит Ян Ассман в книге «Культурная память» 1992 г., обозначая особую парадигму наук о культуре, в которой возникает особая связь религии, права, политики, литературы вокруг понятия воспоминание. Дж. Олик и Дж. Роббинс в статье о социальных изучениях памяти (*social memory studies*), собрав предшествующие исследования феномена памяти в обществе, предлагают ввести такую междисциплинарную научную сферу, которая будет работать с мнемоническими практиками, во многом сформированными культурным нарративом [Olick, Robbins, 1998]. Спортивные праздники

используют много аспектов общественной жизни, включая культуру, историю и политику, формируя свое семантическое поле по репрезентации коллективных представлений.

Состязательные праздники

Праздник Палио г. Сьены (скачки на неоседланных лошадях), являясь практикой социализации и коммуникации, может быть рассмотрен как инструмент актуализации коллективной памяти, то есть соотнесения своей жизни, традиций своей семьи с историческими реалиями средневекового города-государства. Сьенские скачки можно отнести к праздникам-состязаниям, хотя у итальянских исследователей нет единой классификации праздников, некоторые предлагают общее теоретико-историческое описание праздничных событий (F. Cardini, A. Falassi), другие выделяют категорию спортивных праздников без специальных разграничений (N. Spineto, A. Cattabiani) или группу праздников с преобладающим игровым компонентом (A. Rizzi). Российские исследователи связывают типологию праздников с различными концептуальными подходами в их изучении: 1. аграрно-трудовая (В.Я. Пропп, В.И. Чичеров); 2. мифологическая (Ф.И. Буслаев, А.А. Потебня), 3. мирозерцательная (Д.С. Лихачев, М.М. Бахтин); 4. игровая (Й. Хейзинга, Х.-Е. Гадамер); 5. школа заимствования (А.С. Веселовский, Е.В. Аничков). Если говорить о времени происхождения праздников, то аграрные, которые впоследствии были ассимилированы религиозными с целью замещения языческих культов христианским пониманием праздника, являются самыми ранними; затем следуют состязательные мероприятия, сочетающие в себе фольклорный, сакральный и бытовой (само состязание) компоненты. Виды итальянских праздников-состязаний: соревнование [gara], скачки [palio], гребную регату [regata], забег [corsa], турнир [giostra], турнир с симулякром [quintana].

Привязанность итальянцев к скачкам можно объяснить несколькими историческими факторами: 1. разведение и свободный выпас лошадей (allevamento dei cavalli); 2. память особого отношения к лошадям и их ценности, начиная со времен Древнего Рима [Bindi, 2012, с. 31]; 3. социальный престиж лошади как атрибута аристократии; 4. необходимость быстрого контроля территории и защиты от нападений внешних врагов (соседних городов-государств) в Средние века; 5. развитие и расцвет рыцарства, идеи служения прекрасной даме, родной земле, все это способствует генезису состязательных событий [Bloch, 1974, р. 323]. Праздник-состязание, получивший наибольшую известность не только в Италии, но и за рубежом, стал Палио ди Сиена (**Palio di Siena**), первый забег датируется **2 июля 1652 года**, когда в скачках приняли участие не только представители знати, но выступили контрады как народные объединения города.

КОНТРАДЫ

Вариант скачек в Сиене интересен тем, что традиционное на тот момент понимание праздника соединяется с оформлением контрад – семнадцать исторических разделений населения внутри городских стен. Постепенно между XV и XVI вв. контрады получают полномочия организации городских игр, сначала это продолжение привычных сражений с дикими животными на площади или заезды на буйволах, которые были популярны в XVI в. как завершение народных празднований. Некоторые контрады получили свои названия по форме машин, из которых обстреливали животных, защищаясь от них, например, механизм в форме черепахи, на итальянском это 'tartaruga' и соответствующее имя контрады Черепаха, а жители контрады Долина баранов (Valdimontone) должны были покрыть свою машину шкурами овец, так как их район занимался пряжей [Balestracci, 2019, р. 214].

Основная функция праздника – свести это соперничество к спортивному состязанию. Переход к игровому разрешению конфликта отражен в коллективной памяти как нечто позитивное и представлен укорененностью праздника в коллективном сознании сообщества Сьены. Вокруг побед или поражений контрад создается определенное фольклорное поле. Например, контрады, которые давно не выигрывают скачек, называют «бабушкой» по-итальянски *nonna*, их одаривают чепчиком (*cuffia*): такая насмешка намекает на стариковскую усталость контрады и подстегивает угасающие силы. Когда же контрада возвращается на путь победителя, то используют специальный термин *scuffiare*, что значит

T.V. Azarova *The image of the collective past
in the Palio di Siena festival-competition*

снять чепчик. Контрады Гусь и Черепаха никогда не получали обидной премии «чепца». Контрада это мини-коммуна, средневековый город внутри города с акцентированным чувством обособленности и «районной» идентичности. Причины противостояний в каждой контраде свои, иногда они связаны с профессиональными стычками или разделениями властных полномочий, но шутки в отношении соседей, которые могли бы восприниматься как движущий фактор здоровой конкуренции, принимают форму подстрекательства и столкновений, как повод оспорить территорию или высмеять соседа, теряющего форму. Также появляется развитая сеть корпораций – сообществ профессионалов, которые обеспечивают всю коммуны плодами своих трудов, это закрытые группы, в которые не попадет посторонний человек, секреты ремесла должны бережно передаваться, не только из-за скрытности, но и в силу сложности любого труда ручного типа, человек, чтобы стать настоящим мастером своего дела должен впитать его, учиться тонкостям мастерства с детства [PalioPedia]. Важность обеспечивать свой район или город всем необходимым и изготавливать продукцию высокого качества актуализирует в коллективной памяти институциональную составляющую. В следующей таблице представлены названия контрад, существующих на сегодня с их ремесленной специализацией, которая символизирует визуальное оформление районной обособленности (таб. 1).

Название контрад	Ремесло
1. Aquila (аквила, орел)	Нотариусы
2. Bruco (бруко, гусеница)	Шелкопряды
3. Chiocciola (кьёччола, улитка)	Кожевенники
4. Civetta (чиветта, сова)	Сапожники
5. Drago (драго, дракон)	Банкиры
6. Giraffa (джираффа, жираф)	Художники
7. Istrice (истриче, дикобраз)	Кузнецы
8. Leocorno (леокорно, единорог)	Ювелиры
9. Lupa (лупа, волчица)	Пекари
10. Nicchio (никкьё, ракушка)	Гончары
11. Oca (ока, гусь)	Красильщики
12. Onda (онда, волна)	Древоделы, плотники
13. Pantera (пантера)	Аптекари
14. Selva (сельва, лес)	Ткачи
15. Tartuca (тартука, черепаха)	Каменщики
16. Torre (торре, башня)	Шерстянщики
17. Valdimontone (вальдимонтоне, овен)	Продавцы шелка

Таб. 1.
Контрады и их ремесла.

Исторический кортеж вбирает в себя традицию религиозной процессии (processione), карнавала, военного и ремесленного\хозяйственного смотра и выполняет несколько функций: смотр сил, экипировки и демонстрация своих успехов, достижений, которыми гордится каждая контрада [Dundes, Falassi, 2005, p. 181]. Праздник является формой предельного выражения внутригородского соперничества, которое отражает постоянную борьбу за власть и влияние внутри города, только в Сьене оно обрело наиболее выраженную территориальную референцию. Это процессуально восстанавливает коллективную память торжественного прохода по городу его правящей элиты. Около 1950-х гг. появилась традиция светского «крещения», как некое посвящение участников контрад для молодых и взрослых людей, прежде не проходивших этот обряд. Можно предположить, что это своеобразная прививка любви к родной земле, привязанность к традиции, в чем реализуется процессуальная практика: человек, признавая себя на духовном уровне приверженцем данного сообщества, подтверждает, что для него это не просто географическая принадлежность, но в большей мере метафизическая, как служение прекрасной даме, в данном случае Сьене, родной контраде (рис. 1).



Рис. 1.
Смысловые компоненты
Палио ди Сиена.

С исторической точки зрения столь повышенное внимание к празднику и столь длительная подготовка, в которую были вовлечены все городские районы (контрады), объясняется исторической важностью спортивно-военной игры, которой по сути является конное состязание – ведь республике Сьены надо было защищаться и быть готовой к обороне в любой момент. Поэтому те редкие годы, когда скачки отменялись, вписаны в историю города, 1670 (смерть Фердинанда II), 1730 (кража Святых Даров из церкви Сан Франческо), 1801 (нашествие французов), 1803 (смерть Людовика I инфанта), 1855 (эпидемия холеры), 1859 (война за независимость), 1863 (общественные беспорядки), 1866 (третья война за независимость), 1877 (девять лошадей упали в канал), 1915-1918 (первая мировая война), 2020-2021 (коронавирус) [FAQ e Glossario sul Palio di Siena].

ДАТА, НАЗВАНИЕ ПРАЗДНИКА, МЕСТО ПРОВЕДЕНИЯ.

Сьенские скачки посвящены Деве Марии, которую жители города чествуют дважды в год: 2 июля и 16 августа. В июле отмечается почитаемая реликвия Девы Марии Провенцано (Santa Maria in Provenzano), в день скачек из одноименной церкви выносятся паллиум на площадь дель Кампо и после забега победившая команда возвращает праздничное полотно в церковь Девы Марии в Провенцано. Этот храм был построен политиком партии гибеллинов, победителем битвы при Монтаперти (1260 г.) Провенцано Салвани (Provenzano Salvani), а сама церковь возводится около 1604 г. Что касается второй даты 16 августа, то это период Феррагосто, праздничные дни августа в христианской традиции, чествующие Успение Божьей Матери, а в итальянском варианте Успение (Assunzione della Vergine Maria al cielo, дата самого праздника 15 августа).

Название праздника тоже связано с культом Девы Марии. Энциклопедический словарь итальянского языка Трессани дает такое определение: Palio – 1. Полотно, богато украшенное вышивкой или раскрашенное, вручается как премия победителю соревнований во многих итальянских городах Средневековья, Возрождения и наших дней по случаю определенных религиозных праздников; 2. Само соревнование, в котором в качестве премии победителю вручается шелковое полотно ‘палио’ (palio) [Pàlio – Treccani]. Существительное palio является дериватом от лат. Pallium вуаль, покров, широкое и удобное покрывало. Штендарт представляет собой картину, изображение на холсте (шелковом)

T.V. Azarova *The image of the collective past
in the Palio di Siena festival-competition*

необычной формы – продолговатого прямоугольника, поднятого по вертикали на черно-белом стержне, напоминающим алебарду, на верхушке серебряное блюдо и два пера, спускающихся по сторонам. Штендарт остается как собственность у выигравшей контрады, а вот серебряное блюдо возвращается в мэрию Сьены накануне скачек следующего года, после того как на его оборотной части выгравированы название контрады и дату победы. Процесс создания штендарта очень строг: обязательно соблюдение точной иконографии в изображении святых символов, в особенности образа Девы Марии. На штендарте должны быть представлены гербы Городского собрания, трех административных делений города, герб провинции и Республики Сьены и некоторые аллюзии на цвета контрад-участников [FAQ e Glossario sul Palio di Siena]. Штендарт является видимым знаком исторического периода Сьены, который оказал, может быть, наибольшее воздействие на формирование характерных черт, особенностей людей и самого региона [ibid.]. За неделю до скачек во Дворце мэрии на пресс-конференции представляют штендарт, который сразу же вызывает дискуссии на предмет соответствия общепринятым канонам, ведь какую бы современную технику не применил автор, штендарт должен обязательно содержать элементы, которые актуализируют средневековую культуру Сьены.

Городским постановлением 1592 г. установлен следующий порядок проведения скачек: допускаются только беговые лошади, все конкуренты должны получить одобрение судей и участвовать в торжественном кортеже, который сопровождает синьорию (правителей города) в собор, можно принимать участие с наездником или только лошади на усмотрение владельца, в скачках участвуют на основании жеребьевки, в сумку складываются имена владельцев лошадей и далее переходят к вытягиванию карточек с названиями так, чтобы каждый занял свое место, в случае, когда несколько лошадей придут одновременно, назначается еще один круг. Сам праздник длится четыре дня на площади дель Кампо (Paizza del Campo) города Сьены, уникальная своей необычной формой ракушки, такое архитектурное решение позволяло обеспечивать сбор дождевой воды [Toscana, 2003, p. 43]. Сейчас главными зданиями площади считаются Дворец Мэрии (Palazzo Comunale), возведенный Правительством Девяти в XIII в., также Башня Едока (Torre del Mangia), рядом находится часовня площади, возведенная в честь Девы Марии как благодарение за избавление от черной чумы, затем фонтан и большой Дворец для дворян и знатных особ города (Palazzo di Sansedoni). Мэрия и башня символизируют собой знаки власти, управления, которое в значительной степени было сосредоточено в руках контрад.

В первый день проходит отбор десяти лошадей из тридцати представленных и подготовленных для скачек. Затем эти десять лошадей по жеребьевке назначаются десяти участвующим контрадам, которые также были отобраны по жеребьевке, сначала мэр кладет в специальную урну названия семнадцати контрад, потом поочередно достает карточки десяти из них, объявляя на всю площадь название каждой контрады, и второй этап – назначение лошади для каждой контрады. Так называемое распределение лошадей (assegnazione dei cavalli) проходит с 11.30 до 12.30. Это очень напряженный момент, потому что, только зная, на какой лошади предстоит забег, контрады могут реализовать ту или иную стратегию. В случае, когда лошадь приходит к финишу без седока, контрада все равно считается победившей. В завершении первого дня проходит первая проба скачек. Во второй день праздника происходит второй пробный забег ранним утром, и поздним утром – третий, и самое основное событие – это торжественное шествие свечей со штендартom в собор города. В третий день утром четвертая проба скачек, во второй половине дня – пятая, названная также Генеральной, обычно ей предшествует показательный заезд полицейских-карабиньеров. И вечером этого дня каждая контрада устраивает ужин для своих участников на открытом пространстве, такое разделение трапезы отсылает к актуализации процессуального коллективного единения накануне важных событий.

УЧАСТНИКИ ПАЛИО

Лошадь для скачек называют специальным термином ‘барберо’, вероятно, происходит от берберских лошадей Африки, которые считались выносливыми и красивыми. В настоящее время в скачках принимают участие лошади англо-арабской сардинской масти, эта порода появилась в результате скрещивания английских и арабских лошадей, но выращивались они на Сардинии, так как были привезены

на остров, скорее всего, греками в IV-V вв. до н.э. [Razze cavalli: Anglo-Arabo Sardo]. На скачках за лошадями отвечают моссьер (mossiere) выравнивает лошадей между двумя канатами и барбареско (barbaresco) весь год занимается уходом за лошадьми. Следующей группой обязательных участников праздника являются должности, связанные с представительством города или контрады:

Приоре (priore) – ответственный за контраду, важная фигура с точки зрения администрирования, лидер.

Манджино (mangino) – ведет переговоры с представителями других контрад накануне скачек.

Моссьер (mossiere) – выравнивает лошадей между двумя канатами, как только вошла лошадь после разбега.

Корретторе (correttore) – наставник контрады, благославляет лошадей и наездников перед заездом.

Гуардафантино (guardafantino) – присматривает за наездником, за его состоянием.

Маэстро ди палаццо (maestro di palazzo) – режиссёр заезда.

Ротеллини ди палаццо (rotellini di palazzo) – участники исторического кортежа.

Фантини (fantini) – наездники.

Контрадайоли (contradaioli) – участники контрад.

Альфиере (alfiere) – укротитель знамен, управляет праздничным полотном.

Тамбурино (tamburino) – пульсирующее сердце контрады (cuore pulsante della contrada), подает различные сигналы, сопровождает контраду, голос скачек.

Проввeditоре ди бени артистичи (provveditore di beni artistici) – поставщики художественных принадлежностей для праздника.

Ход события

Цель скачек: наездники команд (контрад), проходят три круга вокруг центральной площади Сиены. Победитель получает праздничный штандарт и торжественно в конце забега посвящает полотно Деве Марии, ожидая благословения своей контраде и всему городу в целом, при этом наездники (fantini) каждой контрады должны продемонстрировать высшее мастерство управления неоседланной лошадыю.

Cavalcar è l'arte nostra,	Ездить верхом – это наше искусство,
ma vogliam la bestia nuda;	но нам нужно животное дикое;
Perché quando siamo in giostra	Потому что, когда мы на турнире,
e più destra e mano suda;	рука свободна и лошадь более проворлива;
e se ell'è di schiena cruda	и если у нее спина тренирована,
regge meglio alle percosse.	лучше выдерживает удары.

В этой песенке XVI в. описана ключевая характеристика жокеев – скачки на неоседланной лошади, что позволяет лошади быть более легкой и проворной, а сами наездники очень ловко управляются без седла, держа в одной руке еще и хлыст, которым они или подгоняют лошадь, или же нападают на противника. Традиции скачек без седла (a pelo) восходит к самым древним временам, когда человек был частью природы, среди которой он жил. Затем это стало особым умением опытного седока, способного держаться на лошади, не используя никаких подручных приспособлений. Это восстанавливает в коллективной памяти важность постоянной тренировки, которая доводит мастерство до совершенства.

Пережить атмосферу напряженного и очень праздничного соревнования на площадь дель Кампо приходят больше двадцати тысяч людей. В день скачек в 14.30 16 августа и в 15.00 2 июля проходит церемония освящения лошадей в приходских церквях каждой контрады, так называемая, benedizione del cavallo. Уникальный случай, когда лошади позволено войти в церковь, что отражает обращение человека в экстремальной ситуации к Богу, и также архетипическое понимание переживания единения человека и природы.

Тексты. Помимо гимна Мадонне [Palio di Siena – Violante di Baviera], свой гимн есть у каждой контрады. Приведем в качестве примера отрывок из песнопения контрады Орла:

T.V. Azarova *The image of the collective past
in the Palio di Siena festival-competition*

Aquila vola	Орел летит
Chi di te più in alto ancor potrebbe andar	Кто если не ты может выше полететь
Quasi ammaliato restan tutte le contrade ad ammirar, se tu sei sovrano dell'aria	Почти в иступлении заворуженно глядят все контрады, ведь ты хозяин воздуха
della piazza sarai tu	и Площади победитель тоже будешь ты
la più bella e sempre prima, chi potrà arrivarti più...	самый красивый и всегда первый, кто сможет догнать тебя...
l'uccello nostro...	Наша птица...

Исторический кортеж появляется на площади после удара колокола на башне. В нем участвуют несколько групп разных составов, среди которых представители коммун на лошадях, музыканты, представители знати средневековой Сьены как напоминание былых достижений. Задача исторического кортежа – оживить историю, дать человеку возможность прожить момент прошлого здесь и сейчас. После презентации всех контрад (обычно длится полтора часа) наступает самый торжественный момент – на площади появляется экипаж со штендартом (*carroccio con il drappellone*), который выезжает на поворот возвышенности Сан Мартино (*San Martino*). В завершающих группах исторической процессии участвуют палафреньеры (*palafrenieri*, в средние века – сопровождающие коней синьора), которые представляют некоторые знатные семьи Сьены и выступают шесть пажей коммуны с лавровыми цветочными композициями. Все ждут выхода лошадей. Задача экипажа довести штендарт до балкона мэра (*palco delle comparse*) и потом его поднимут на балкон судей (*palco dei giudici*). Одновременно устанавливаются канатные ограждения, у которых будут выстраивать лошадей в своей очередности. Затем появляются представители города (*deputati della festa*), которые сопровождают мэра Сьены, все занимают места в своих ложах и также штендарт поднимают на свое историческое место у ложи дворца. Ровно в 19.00 слышен выстрел и появляются одна за одной лошади с наездниками. На стартовой точке скачек ведущий (*mossiere*) называет очередность, с которой лошади выстраиваются у канатных ограждений для старта, лошади начинают забег, состоящий из трех кругов по площади (примерно один км). Трасса площади дель Кампо состоит из нескольких крутых поворотов. Наездники с высокой скоростью движутся по траектории, иногда вырвавшиеся вперед не удерживаются на лошади и на первом повороте падают, остальные, стараясь моделировать свою скорость, приближаются к повороту делла Казата, на котором снова есть упавшие наездники или лошади, часто даже очевидные лидеры выбывают на самом завершающем этапе, и здесь вырывается вперед лошадь, оставшаяся без седока, которая очень точно подходит к финишу и аккуратно останавливается, ожидая бегущих и кричащих от радости участников своей контрады. В этом реализуется институциональная практика оформления жизни сообщества. Участники контрады-победителя обнимаются, многие со слезами на глазах, все делают фото с выигравшей лошадью. Затем капитан контрады поднимается на балкон, чтобы получить награду. С поднятым штендартом контрада поет свой гимн, двигаясь по направлению к собору, там все участники благодарят Деву Марию за победу в скачках, за благословение и внимание к их жизни и деятельности.

Заключение

Описания ключевых факторов, составляющих структуру скачек города Сьены позволяет сказать, что коллективная память сообщества реализуется в представлении людей по четырем направлениям: визуальное, звуковое, процессуальное и институциональные практики. Особенности коллективной памяти праздника-соревнования в том, что помимо чисто исторических событий сохраняются мифологические, эпические и религиозные (с культом почитания Богородицы) компоненты.

К тому же Palio соединяет *sacro e profano* (священное и народное): религиозный компонент в празднике выражается в коллективном *обживании* праздничного времени и пространства, при котором отношение ко времени и пространству священно, но главным образом выражается в христианском почитании Девы Марии и ее благодарения, что не отрицает обрядово-ритуального аспекта в стремлении привлечь удачу с ритуальными действиями, продиктованными народным пониманием веры. Например, жеребьевка представляет собой институциональную форму античного представления о предопределении, о подчиненности человека высшим силам и о том, что в ситуации войны,

битв и состязаний победа на стороне тех, к кому расположены боги. Выбором лошадей подчеркивается важность военно-спортивных компетенций наездников, а кортеж, запряженный четырьмя буйволами реконструирует память работы на земле и важность сельского хозяйства, эти четыре белых животных символизируют прочность крестьянского быта, привязанность к земле, верность.

Таким образом, Палио создает праздничную ткань, в которой сами люди активно действуют, решая возникающие спорные моменты, находя инициативы для личностного развития. Контрада города Сьены как институт сумела с течением времени вырастить оригинальность процессов социализации, для итальянцев главенствующим является общение и включенность в семью, в работу, в деятельность. Если эти составляющие исчезнут из Палио, то оно станет всего лишь постановочно и хореографически идеальным зрелищем, привлекательным для туристов и не более того, между тем истинность скачек – сохранение коллективных воспоминаний и элементов прошлого.

ИСТОЧНИКИ

1. FAQ e Glossario sul Palio di Siena – Terminologia paliesca. Режим доступа: https://www.ilpalio.org/terminologia_paliesca.htm (дата обращения: 28.05.2024).
2. Palio di Siena – Violante di Baviera – Il Bando sui confini. Режим доступа: https://www.ilpalio.org/il_bando_sui_confini.htm (дата обращения: 28.05.2024).
3. PalioPedia. Режим доступа: <https://www.ilpalio.siena.it/5/PalioPedia.aspx> (дата обращения: 28.05.2024).
4. Razze cavalli: Anglo-Arabo Sardo. Режим доступа: <https://www.agraria.org/equini/angloarabosardo.htm> (дата обращения: 28.05.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, назначение. – Москва: Канон, 1995.
2. Нора П. Франция-память. – Санкт-Петербург: Издательство С.-Петербургского университета, 1999.
3. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. – Москва: Новое издательство, 2007.
4. Balestarcci D. Il Palio di Siena. Editori Laterza, 2019.
5. Bindi A. A cavallo della tradizione // *Voci*. 2012. Vol. IX, P. 27-41.
6. Bloch M. La società feudale. -- Torino: Einaudi, 1974.
7. Dundes A., Falassi A. La terra in piazza. *Antropologia del Palio, trad. italiana*. – Siena: Nuova Immagine Editrice, 2005.
8. Olick J.K., Robbins J. Social memory studies: from “collective memory” to the historical sociology of mnemonic practices // *Annual Review of Sociology*. 1998. Vol. 24. P. 105-140.
9. Pàlio – Treccani. Режим доступа: <https://www.treccani.it/vocabolario/palio/> (дата обращения: 28.05.2024).
10. Toscana. *Guida d'Italia (Guida rossa)*. Milano: Touring Club Italiano, 2003.

SOURCES

1. FAQ e Glossario sul Palio di Siena – Terminologia paliesca. Available at: https://www.ilpalio.org/terminologia_paliesca.htm (accessed: 28.05.2024). (in Italian)
2. Palio di Siena – Violante di Baviera – Il Bando sui confini. Available at: https://www.ilpalio.org/il_bando_sui_confini.htm (accessed: 28.05.2024). (in Italian)
3. PalioPedia. Available at: <https://www.ilpalio.siena.it/5/PalioPedia.aspx> (accessed: 28.05.2024). (in Italian)
4. Razze cavalli: Anglo-Arabo Sardo. Available at: <https://www.agraria.org/equini/angloarabosardo.htm> (accessed: 28.05.2024). (in Italian)

REFERENCES

1. Balestarcci D. *Il Palio di Siena*. Editori Laterza, 2019. (in Italian)
2. Bindi L. “A cavallo della tradizione.” *Voci*, 2012, vol. IX. P. 27-41. (in Italian)
3. Bloch M. *La società feudale*. Torino, Einaudi, 1974. (in Italian)
4. Dundes A., Falassi A. *La terra in piazza. Antropologia del Palio, trad. italiana*. Siena, Nuova Immagine Editrice, 2005. (in Italian) (in Italian)
5. Dyurkgejm E. *Sociologiya. Ee predmet, metod, naznachenie* [Sociology. Its subject, method, purpose]. Moscow, Kanon, 1995. (in Russ.)
6. Hal'bvaks M. *Social'nye ramki pamyati* [The social framework of memory]. Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2007. (in Russ.)
7. Nora P. *Franciya-pamyat'*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta, 1999. (in Russ.)
8. Olick J.K., Robbins J. “Social memory studies: from «collective memory» to the historical sociology of mnemonic practices.» *Annual Review of Sociology*. 1998. Vol. 24. P. 105-140.
9. Pàlio – Treccani. Available at: <https://www.treccani.it/vocabolario/palio/> (accessed: 28.05.2024). (in Italian)
10. Toscana. *Guida d'Italia (Guida rossa)*, Touring Club Italiano, Milano 2003. (in Italian)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-82-95

Татиана Вячеславовна Крувко
Tatiana Vyacheslavovna Krivko
аспирант,
postgraduate student,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
seinklugscheisser@gmail.com

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ
В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИКЕ
НА ПРИМЕРЕ СЕРИАЛА «ЛЮБОВЬ. СМЕРТЬ. РОБОТЫ»
THE REPRESENTATION OF POSTHUMAN SUBJECTIVITY
IN MODERN SCIENCE-FICTION
ON THE EXAMPLE OF THE TV SERIES “LOVE. DEATH & ROBOTS”**

Сегодня разговор о влиянии технологий на человека является общим местом. В гуманитарной теории растет количество подходов, которые разрабатывают новые способы описания человека в технологизированной культуре. Особое внимание их разработке уделяет постгуманизм, опираясь на опыт критического анализа культуры, он предлагает описание альтернативной, постчеловеческой субъективности.

В визуальной художественной культуре также присутствует рефлексия изменений отношений человека с окружающей средой. Хотя массовая экранная культура трансформировалась и ушла с больших экранов на гаджеты для частного просмотра – она не утратила способности чутко реагировать на культурные тенденции и предлагает актуальные образы постчеловеческой субъективности.

Теория постгуманизма оказывается релевантным инструментом для их анализа в современных фантастических фильмах. В статье будут рассмотрены примеры репрезентации постгуманистической субъективности в жанре современной фантастики на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы». Фокус анализа сосредоточен на образах главных героев и особенностях развития сюжетов в их связи с традиционными культурными конструктами.

Ключевые слова: постчеловеческая субъективность, постгуманизм, фантастика, кинематограф, технология

Для цитирования: Крувко Т.В. Репрезентация постчеловеческой субъективности в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы» // Артикульт. 2024. №2(54). С. 82-95. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-82-95

Today, the conversation about the impact of technology on humans is a common place. In humanitarian theory, there is a growing number of approaches that develop new ways to describe a person in a technologized culture. Special attention is paid to it by posthumanism, based on the experience of critical analysis of culture, it offers a description of alternative, posthuman subjectivity.

Where is also a reflection on changing human relations with the environment in visual art. Although mass screen culture has transformed and moved away from big screens to gadgets for private viewing, it has not lost its ability to respond sensitively to cultural trends and offers examples of images of posthuman subjectivity.

The theory of posthumanism turns out to be a relevant tool for analyzing posthuman images in modern science fiction films. The article will examine representations of posthuman subjectivity in the genre of modern fiction on the example of the TV series “Love. Death. Robots.” The focus of the analysis is will be on the images of the main characters and the peculiarities of plot development in relation to traditional cultural constructs.

Keywords: posthuman subjectivity, posthumanism, fiction, cinema, technology

For citation: Krivko T.V. “The representation of posthuman subjectivity in modern science-fiction on the example of the TV series “Love. Death & Robots.” Articult. 2024, no. 2(54), pp. 82-95. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-82-95

Введение

Можно ли сказать, что повседневное взаимодействие с технологиями и медиа бесспорно изменили наше мышление? Рассуждения о перспективах тех изменений, которые происходят уже сегодня, часто находят выражение в жанре фантастики. Фантастический жанр затрагивает тему выхода за пределы человеческого опыта и выражает невозможное как реальное аудиовизуальными образами.

Материалом для этого исследования был выбран фантастический анимационный сериал «Любовь. Смерть. Роботы» производства Netflix. Проект стал доступен пользователям в 2019 году, всего было выпущено 4 сезона, имевших большой успех у публики. Сериал представляет собой философскую и социальную фантастику для аудитории старше 17 лет. Над каждым эпизодом работали разные команды, поэтому эстетически они сильно отличаются друг от друга. Одна из причин, по которой для

© Крувко Т.В., 2024

Дата поступления: 28.01.2024. Дата одобрения после рецензирования: 03.03.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

Т.В. Крувко *Репрезентация постчеловеческой субъективности
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

анализа были выбраны анимационные фильмы, связана с тем, что язык анимации оказывается более гибким при создании образов, выходящих за грани привычного реалистичного изображения, а значит, больше подходит для воплощения визуальных форм, репрезентирующих преодоление обычного человеческого опыта. В исследовании будут рассмотрены два эпизода из первого и самого популярного сезона: «Зима Блю» (*Zima Blue*) и «Доброй охоты» (*Good Hunting*). Каждый из них вошел в топ-10 эпизодов всего сериала согласно рейтингу IMDb¹. Причиной обращения именно к ним также стало наличие в них главных героев, сочетающих в себе элементы человеческого, так и внечеловеческого. Выбранные эпизоды объединяет и другая черта, а именно обращение к традиционным характерным европейским (в эпизоде «Зима Блю») и азиатским (в эпизоде «Доброй охоты») культурным конструкциям, что позволяет проследить их адаптивность и возможную преемственность по отношению к дискурсу постгуманизма.

Вопрос о постчеловеческой субъективности в современном фантастическом сериале рассматривается далее в контексте философии постгуманизма. Практика исследования фильмов с применением постгуманистических подходов разнообразна, например, телесная воплощенность в виртуальных пространствах [Chan, 2014], анализ воплощений постчеловека [Graham, 2002], генеалогия киборгов [Short, 2005], функции и место объектов [Ezra, 2018], репрезентации воздействия вирусов и паразитов на человека [Вудард, 2016]. Данное исследование движется в том же направлении и попытается показать, на какой основе возникает постчеловеческая субъективность, что именно может означать приставка «пост» и как в этой связи меняется представление о субъективности.

Цель работы – прояснить, что репрезентируется как постчеловеческая субъективность в современном фантастическом сериале на примере эпизодов из сериала «Любовь, смерть и роботы». **Объектом** исследования являются образы героев-постлюдей в анимационном сериале, основной темой которого является рефлексия на изменения человека в контексте технологий. **Предмет** исследования – субъективность центральных персонажей.

Понятие постчеловеческой субъективности

В современных гуманитарных исследованиях вопрос о субъективности теснейшим образом связан с такими особенностями нашего общества как информационность и технологичность. Постгуманизм описывает субъективность исходя из изменений в понимании отношений природы и культуры, а именно как проблематику человеческого и внечеловеческого, переозначивая границу между технологией и человеком как подвижную и не строгую. Под термином «постгуманизм» подразумевается направление в философской мысли, его основной задачей является небинарный (без противопоставления гуманизма и антигуманизма) отказ от гуманистической традиции, основанной на обобщенном и универсализированном подходе к человеку [Брайдотти, 2021; Феррандо, 2022].

Характерной особенностью постгуманизма является междисциплинарность. Генеалогически постгуманизм заимствует идеи из множества научных подходов: археологический метод (М.Фуко), кибернетика (К. Хейлз), теории систем (У. Матурана и Ф. Варела), феминизм (Д. Харауэй), социология (Н. Луман) [Wolf, 2010].

Обзорные исследования указывают на интерес к природе знания в постгуманизме. Ф. Феррандо пишет: «осознавая свои эпистемологические ограничения, неиерархическая перспектива постчеловеческого формулирует условия для эпистемологии, связанной с нечеловеческим опытом как источником знаний – от нечеловеческих животных до искусственного интеллекта, робототехники, и даже неизвестных формы жизни» [Феррандо, 2022, р. 2]. Принципиальная направленность постгуманизма на проблему познания имеет значение для анализа образов постчеловеческой субъективности в сериале.

Под субъективностью далее подразумевается способность конкретного индивида быть субъектом, активно включенным в политический, коммуникативный культурный контекст. Наиболее прямо вопрос о постчеловеческой субъективности ставит Р. Брайдотти в работе «Постчеловек». Ее понятие

¹ <https://collider.com/the-10-highest-rated-episodes-of-love-death-robots-according-to-imdb/#quot-mason-39-s-rats-quot>

T.V. Krivko *The representation of posthuman subjectivity
in modern science-fiction on the example of the TV series "Love. Death & Robots"*

субъективности связывает вместе идеи из философской традиции феминизма и теории власти М. Фуко и представляет собой телесно воплощенную, частичную форму ответственности в конкретных обстоятельствах, основанную на остром чувстве реляционности [Брайдотти, 2021, с. 43-54, 97]. Проект постчеловеческой субъективности Р. Брайдотти преследует цель спроектировать новую этику, в которой неотъемлемое чувство коллективной ответственности и «материалистичный неэссенциалистский витализм» противопоставлены эгоизму индивидуального субъекта классического гуманизма [Брайдотти, 2021, с. 364-365]. Благодаря встроенной феминистской логике борьбы за равные права постчеловеческая субъективность понимается не только как результат отношений между технологией и человеком, но также как активный соавтор проектируемого общества будущего, рефлексирующего свою ответственность за существующие формы господства и исключения.

В работе Ф. Феррандо 2019 года «Философский постгуманизм» постгуманистическая субъективность описана изнутри дискурса постмодерна на основе постантропоцентризма и постдуализма, необходимых для снятия оппозиции субъект/объект в связи с технологическими изменениями культуры [Феррандо, 2022, с. 10]. Логика исследования опирается на постструктуралистский (Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ю. Кристева, Ж. Лакан), феминистский (С. де Бовуар, Л. Иригарэй, Г. Спивак, К. Барад) и гендерный подходы (Дж. Батлер), выявляющие дуализмы как языковые и социальные ограничения культуры [Феррандо, 2022, с. 21-26]. Смысл отношений человеческого и внечеловеческого раскрывается здесь посредством снятия границы, определяющей инаковость. Применение указанных подходов изменяет функцию «другого», противопоставляемого классическому гуманистическому субъекту. «Другой» возвращается в центр из периферии культуры и становится частью новой субъективности. В этом контексте для нашего исследования важно, что постчеловеческая субъективность несет в себе радикально обновленную функцию «другого».

Автор исследования «Постгуманизм. Критический анализ» Ш. Хербрехтер видит концептуальное конструирование постгуманистического субъекта как дискурсивную критическую задачу по пересмотру устоявшихся форм производства знаний [Herbrechter, 2013, p. 8]. Исследователь подчеркивает, что часто в культуре постчеловеческая субъективность проецируется через вымышленных персонажей [Herbrechter, 2013, p. 45]. Можно сказать, что в интерпретации Ш. Хербрехтера технология как внечеловеческое всегда служит либо мостом, либо нарушает границы между «природой» и «культурой», что означает только «естественно-культурно-технологичную» возможность бытия субъектом.

Представляется, что Р. Брайдотти, Ф. Феррандо и Ш. Хербрехтер похожим образом объясняют смещение границ человеческого и внечеловеческого, внутри которых определяется постгуманистическая субъективность. Основные акценты делаются на пересмотр принципов производства знания, положительную оценку расширяющего воздействия технологий на возможности человека, но также отношение к технологиям как к опасной и неуправляемой силе и критическое отношение к исключению части существующих субъективностей за пределы структуры гуманистического субъекта.

Анализ эпизодов

Прежде чем перейти к анализу эпизодов, кратко остановимся на самом сериале. Название «Любовь. Смерть. Роботы» выстраивает в единый линейный ряд две принципиальные экзистенциальные характеристики – любовь как эрос и влечение к жизни, смерть как предел бытия и роботов, таким образом, как если бы роботы тоже могли определять характер экзистенции. Большинство эпизодов рисует фантастическое отдаленное будущее и репрезентирует различные варианты «пост-» и внечеловеческих форм от роботов и животных до инопланетян. Во многих сериях рефлексируются последствия посткапитализма для человечества и экологии Земли. Данное исследование сосредоточено на поиске репрезентаций постчеловеческой субъективности, где в одном субъекте сливаются человеческое и внечеловеческое, поэтому для анализа были выбраны два релевантных эпизода, иллюстрирующих такое слияние, в одном из них герой – мужчина, в другом эпизоде героиней является женщина. Отсылки к традиционным культурным мифам в двух эпизодах позволяют проанализировать их взаимодействие с идеями постгуманизма.

Т.В. Кривко *Репрезентация постчеловеческой субъективности
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

Эпизод «Зима Блю» является одним из самых популярных в сериале. Он представляет собой экранизацию и основан на одноименном рассказе популярного британского писателя фантаста А. Рейнолдса. Сюжет повествует о творческом пути художника-постчеловека Зимы, который стал известным благодаря оригинальному использованию голубого цвета в своих картинах.

Все больше и больше поражая воображение зрителей новой игрой сочетаний фирменного голубого и более реалистичных элементов изображения (рис. 1), он анонсировал последнее событие: масштабный перформанс, раскрывающий секрет появления голубого цвета в его творчестве.



Рис. 1.
Голубой цвет в творчестве главного героя. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».

Прежде чем перейти к анализу персонажа, кратко остановимся на времени и месте действия. Место действия отсылает к традиции жанра фантастика. Зима живет на отдаленной планете на окраине галактики (рис. 2). Пустынные пейзажи и уединение – классические спутники героя фантастического повествования из будущего, покинувшего родную Землю и отправившегося на дальние планеты, например, в знаковых для фантастического жанра романах как «Солярис» С. Лема, «Дюна» Ф. Герберта и «Марсианин» Э. Вейера.

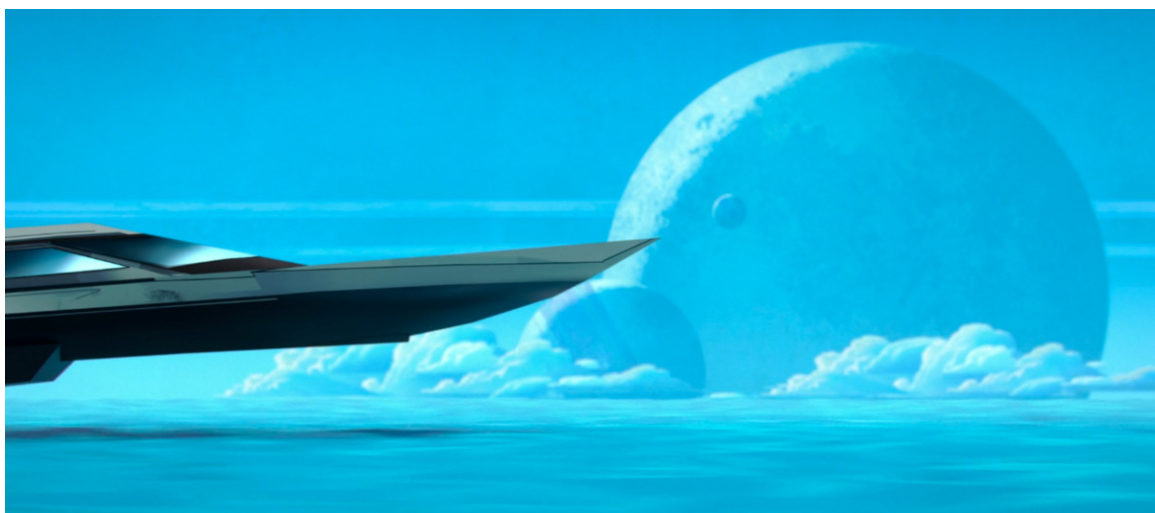


Рис. 2.
Пустынная планета, на которой живет главный герой Зима. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».

Дом, в котором живет герой, отсылает к фантазийной архитектуре с венецианских полотен эпохи Возрождения (рис. 3). Для примера можно сравнить её с образом архитектуры в работе 1486 года К. Кривелли «Благовещение со Святым Эмигдием» (рис. 4). На картине можно увидеть искаженные,

T.V. Krivko *The representation of posthuman subjectivity in modern science-fiction on the example of the TV series "Love. Death & Robots"*

вытянутые формы здания, похожего на дворец или виллу, вмещающую в себя множество уровней и этажей, длинную лестницу, ведущую к аркам, за которыми открывается новый горизонт, скрывающий некую важную тайну. Герой эпизода Зима тоже живет во дворце с множеством вытянутых арок и длинной величественной лестницей, уходящей вглубь. В этих стенах тайну скрывает бассейн из прошлого, он сам нашел его на родине и перевез в новый дом. По сюжету картины К. Кривелли тайной оказывается благая весть о зачатии Девы Марии. В истории о Зиме речь идет о его творческой силе, а на самом деле о тайне появления его жизни. Цитата на характерные мотивы архитектурных фантазий в живописи Возрождения задает содержательную связь между воображаемой культурой будущего в эпизоде и реальной эпохой Возрождения, во времена которой была сформулирована идея личности и заложены основы антропоцентризма.



Рис. 3.
Дом Зимы. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».



Рис. 4.
К. Кривелли
«Благовещение со Святым Эмигдием», 1486 г.

Т.В. Кривко *Репрезентация постчеловеческой субъективности
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

Главный герой представлен образом гения-художника, он живет уединенно в великолепном дворце и выглядит как высокий темнокожий мужчина. Его тело само похоже на идеальное произведение искусства и оснащено сверхвысокими технологиями.

Историю преобразования рассказывает закадровый голос журналистки. Зима обновлял элементы своего тела, чтобы оно могло испытывать сверхвысокие нагрузки, такие как давление под водой, перепады температур и отсутствие воздуха. Согласно этой легенде превращение в киборга было необходимо художнику, чтобы искать истину для творческого вдохновения. На первый взгляд, перед зрителем образ типичного постчеловека, который стремится преодолеть границы своего тела ради расширения возможностей. Зима рассказывает журналистке, что для него творчество – это способ познания мира и себя. Здесь возникает характерная для постгуманизма тема эпистемологии, о которой пишет Ф. Феррандо. Границы тела оказываются границами познания для героя, он технологически изменяет способы восприятия, чтобы приблизиться к желанной истине. Путь одиночки на пути преодоления себя – это также ницшеанская тема о сверхчеловеке, генеалогически близкая постгуманизму. Для дискурса постгуманизма характерна амбивалентность человеческого и внечеловеческого, являющаяся следствием отказа от противопоставления гуманизма и антигуманизма, обозначенного выше в начале теоретического раздела. Как отмечает Хербрехтер, эта традиция амбивалентности прослеживается от философских идей Ф. Ницше [Herbrechter, 2013, p. 39-40]. Поставленная им под сомнение гуманистическая мораль порождает такой тип критики гуманизма, который ищет ответ на вопрос об условиях и обстоятельствах, из которых появляются общепризнанные моральные ценности. Отказ от них как от окончательных форм истины воплощается в требовании радикального разрыва, а именно в жажде пришествия человека будущего – сверхчеловека (или постчеловека). В эпизоде «Зима Блю» трансформация человека в союзе с технологией задает возможность усилить человеческий импульс познания истины и мира.

Однако вторая часть истории уточняет другую интерпретацию. Предварительный намек на сюжетный поворот задается цитатой на классику фантастического кино – фильм «Космическая Одиссея 2001» С. Кубрика 1968 года. Одна из работ Зимы выглядит также как знаменитый черный монолит из фильма, но это голубой монолит (рис. 5-6). В фильме С. Кубрика человек приходит к сверхчеловеческому сознанию благодаря монолиту, проводнику внечеловеческого, а борьба с искусственным интеллектом, бортовым космическим компьютером, оказывается решающей для доступа к знанию за гранью человеческого восприятия. Мысль из этой цитаты получает свое развитие в последнем сюжетном повороте.

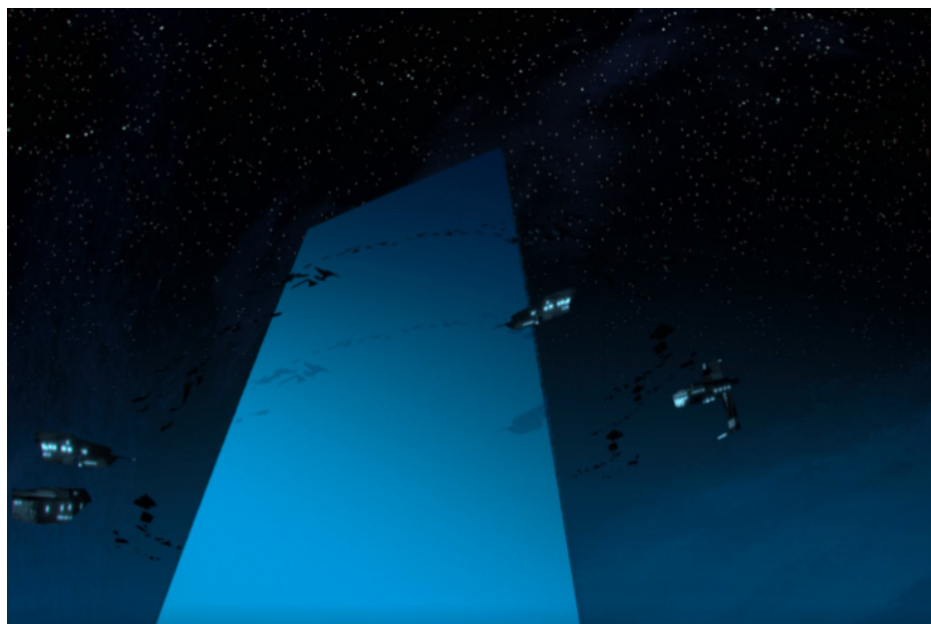


Рис. 5.

Цитата на черный монолит. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».



Рис. 6.
Черный монолит. Кадр из фильма
«2001: Космическая Одиссея».

Для последнего перформанса Зима строит бассейн, выложенный изнутри плиткой голубого цвета, выпускаемой брендом «Зима». Так устанавливается правда о происхождении имени героя, он позаимствовал его из названия плитки. В присутствии зрителей он прыгает в воду и постепенно, одну за другой, отключает высшие мозговые функции и сверхспособности своего высокотехнологичного тела. (рис. 7.1-2). На глазах у публики он превращается в мини-робота, предназначенного для чистки бассейнов.

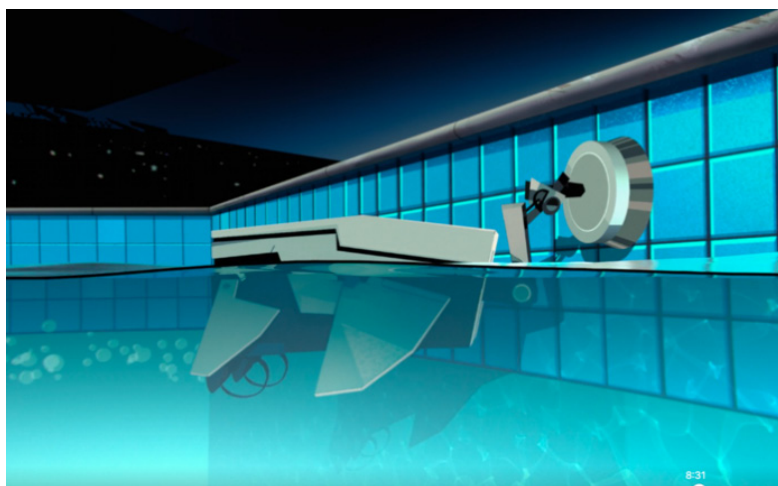


Рис. 7.1-2.
Возвращение Зимы к своей первичной форме – робот-мойщик бассейнов. Кадры из анимационного фильма «Зима блю».

Т.В. Кривко *Репрезентация постчеловеческой субъективности
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

Публика узнает, что первый опыт восприятия в сознании Зимы связан с голубой плиткой бассейна, которую он чистил. Владелица постепенно расширяла функционал робота, а после ее смерти, новые хозяева вносили свои улучшения в его искусственный интеллект. Постепенно Зима стал тем, кем предстает в начале истории: гениальным и чутким художником, но его путь к познанию мира и истины приводит его к своим индивидуальным истокам и первичному опыту восприятия. В соответствии с идеями Ф. Феррандо, образ Зимы транслирует идею знания, источником которого является нечеловеческий опыт.

Отказ от успеха и славы художника-гения – это финальный выбор героя, как указывает Р. Брайдотти, важной характеристикой постгуманистического субъекта является критика эгоизма индивидуального субъекта классического гуманизма. Итак, постчеловек Зима оказывается роботом, который приобрел человеческие черты. С точки зрения постгуманизма история поднимает этический вопрос о постчеловеке. Делает ли творческий импульс и стремление к познанию истины Зиму человеком, человеческие ли это качества?

Чтобы окончательно сделать выводы об особенностях постчеловеческой субъективности в этом эпизоде – обратим внимание на функцию голубого цвета. Голубой предстает как элемент особого типа эстетического восприятия. Он открывает другой принцип присутствия в сравнении с реалистичным изображением. Минималистичные геометрические формы (рис. 8.1-2) перекликаются с игрой геометрических форм в супрематизме. Философская установка супрематистов на платонизм способствует критике антропоцентризма и предполагает трансцендирование, а точнее выход за предел реальности эстетическим способом [Левина, 2021].

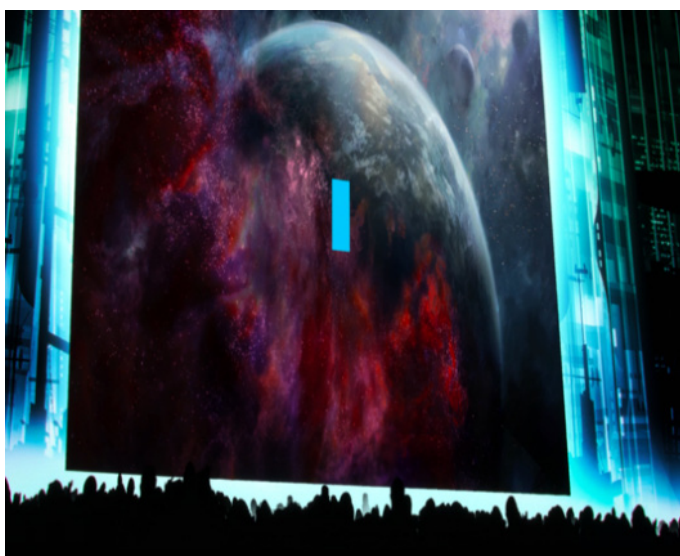
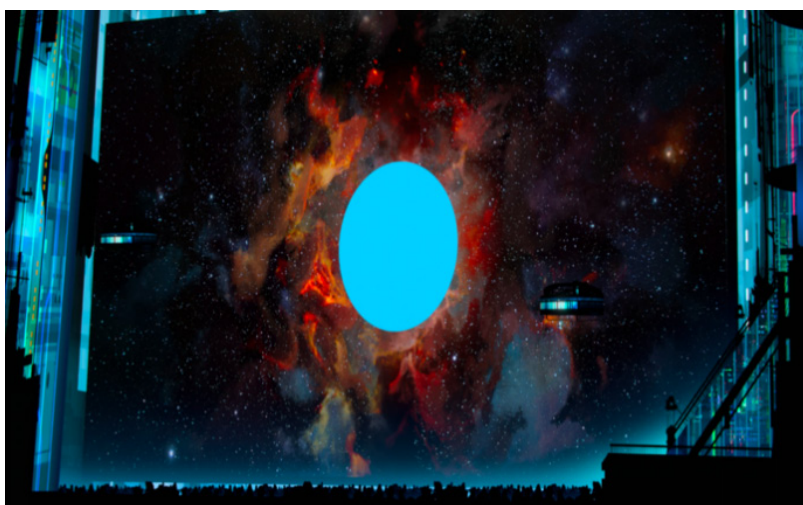


Рис. 8.1-2.

Фигуративный минимализм голубого цвета в рисунках главного героя. Кадры из анимационного фильма «Зима блю».

T.V. Krivko *The representation of posthuman subjectivity
in modern science-fiction on the example of the TV series "Love. Death & Robots"*

В таком контексте эпистемологический вопрос приобретает другой смысл, довлеющим оказывается эстетический способ познания сам по себе, который, по сюжету фильма, определяет постчеловеческую субъективность.

В рассмотренном эпизоде творческая способность к самопознанию раскрывается с противоположных сторон. С точки зрения критики антропоцентризма самопознание и творчество оказываются не только человеческим качеством, но могут принадлежать нечеловеческим агентам, восходящим к таким примитивным формам, как робот-мойщик бассейнов. С другой стороны, образ главного героя основан на идее творческой деятельности личности, поэтому демонстрирует тесную связь с традиционными антропоцентристскими европейскими гуманистическими идеалами, отсылающими к эпохе Возрождения.

Смыслообразующей темой жизни в образе главного героя становится поиск и обретение свободы. Его история – это история бывшего слуги, поскольку изначально он был механизмом в подчинении у людей. На эту генеалогию указывает и выбор темного цвета кожи для героя, отсылающего к классической истории расовой дискриминации в истории человечества. В этом аспекте сюжета считается отсылка к постколониальной критике и критике власти, которая еще больше сближает субъективность персонажа Зимы с понятием постгуманистической субъективности у Р. Брайдогги.

В контексте рассмотренного эпизода по-новому раскрывается метафора Ш. Хербрехтера о технологии, которая служит мостом, соединяющим культуру и природу. Их разделение оказывается условным, благодаря анимационной образности возникает преемственность между образом человека-гения и самопознанием технологии-робота.

Если в первом эпизоде постчеловеческая субъективность неотъемлема от традиционного европейского мифа о человеке и его самореализации, то во втором эпизоде существенная смысловая нагрузка постчеловеческого образа определяется переосмыслением традиционных мифов культуры Китая. «Доброй охоты» основан на одноименном рассказе 2012 года популярного китайско-американского писателя-фантаста К. Лю. Образ главной героини Йен (Yan), лисы-оборотня (Хули-цзин, Кицунэ, Кумихо), отсылает к бессмертному женскому началу [Белова, 2020, с. 86]. Ее имя в связке с именем главного героя Лян (Liang) обращается к модели двух первоначальных противоборствующих сил, женской энергии Инь и мужской энергии Ян в философии Юго-Восточной Азии.

Действие происходит не в будущем, а в Китае середины 19 века, незадолго до британской оккупации Гонконга. Перед зрителем разворачивается китайская культура, богатая древними мистическими представлениями о мире, наполненном магами, духами и гибридными существами – оборотнями. В период оккупации британцы приносят с собой чудеса техники: железные дороги, аппараты и паровые механизмы. Мир вокруг начинает стремительно меняться и технология постепенно замещает магию. Двое главных героев – потомственный охотник на демонов Лян и лиса-оборотень Йэн впервые знакомятся на охоте, когда отец юноши убивает мать лисицы и молодой человек скрывает от него случайное знакомство с молодой девушкой. Мотив охоты возникает с первых сцен, отец Ляна преследует и убивает лисиц-оборотней, поскольку те якобы соблазняют мужчин злыми чарами, что по сюжету оказывается неправдой: причиной мужской влюбленности оказывается не магия, но красота девушек. В эпизоде сосуществуют две точки зрения на охоту. С феминистской точки зрения охота на лисиц – акт агрессии со стороны мужчин. С точки зрения традиционных китайских мифов такое поведение является естественным в связи первоначальным космическим противостоянием «мужского» и «женского». При последнем прочтении, отказавшийся от охоты, Лян околдован красотой лисы-оборотня, его мужская энергия оказывается на службе у энергии женской. [Белова, 2020].

Спустя годы, с приходом англичан, героям приходится покинуть деревню, чтобы выжить в новых экономических условиях. В Гонконге Лян становится искусным механиком, а Йэн теряет связь с природой и уже не может превращаться в лисицу. Закованная в женском облике, без образования и базовых бытовых человеческих навыков в большом городе, она зарабатывает на жизнь проституцией.

При их первой случайной встрече в городе Лян защищает Йен от сексуальных домогательств со стороны колонизаторов британцев (рис. 9). Далее сюжет последовательно развивается по линии феминистской критики на фоне технологических изменений городской жизни.



Рис. 9.
Лян защищает Янь от британцев. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».

Мужской страх перед женским обаянием переходит в желание контроля и раскрывается в следующей части истории. Желая подчинить девушку себе, один из клиентов Йэн подсыпает ей снотворное и превращает в механического робота (рис. 10), предназначенного для удовлетворения сексуальных потребностей.



Рис. 10.
Тело Янь становится роботизированным и теперь принадлежит изобретателю.
Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».

Первая, принудительная трансформация Йэн в робота показана как насилие со стороны британцев-колонизаторов. В сцене преобразования цитируется образ европейской культуры, отсылка к ключевому для научно-фантастического жанра немецкому фильму «Метрополис» 1927 года, снятому режиссёром Ф. Лангом с главным героем киборгом-женщиной и первым экранном киборгом в истории кино [Balsamo, 1996] (рис. 11). Формальное сравнение стоп-кадров первого появления киборга Йэн и первого появления киборга Лже-Марии позволяет говорить об очевидном композиционном сходстве. Обе героини объективированы, они находятся в центре кадра как экспонаты в окружении мужских фигур. В эпизоде «Доброй охоты» мужская объективация выражена сильнее, поскольку новое тело Йэн более сексуализировано в сравнении с телом Лже-Марии.

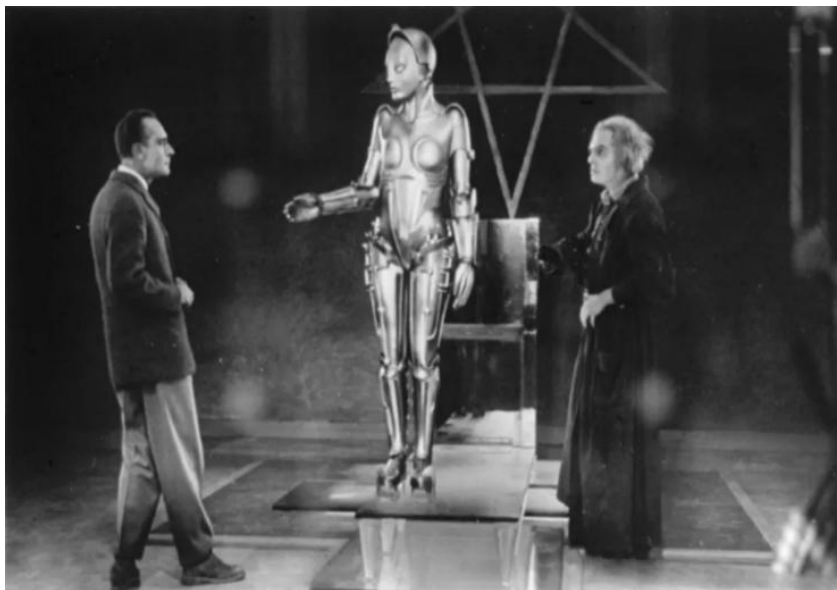


Рис. 11.
Оживление робота слуги
Лже-Марии.
Кадр из фильма «Метрополис».

Уже в «Метрополисе» образ Марии-киборга представляет женственность как сконструированный феномен, а технология в нем играет решающую роль, указывая на возможности освобождения от угнетения [Ruppert, 2000], по сюжету героиня поднимает восстание рабочих. В «Доброй охоты» сильное искусственное тело Йен тоже позволяет ей защитить себя от физического насилия. Она убивает колонизатора-господина и хочет выйти на охоту как оборотень-лисица, чтобы отомстить остальным насильникам. Для этого ей снова нужна возможность превращения в животное, но теперь это возможно только на технологической основе (рис. 12-13).



Рис. 12.
Магическая лисица-оборотень. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».



Рис. 13.
Лисица-киборг. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».

Т.В. Крувко *Репрезентация постчеловеческой субъективности
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

Вторая трансформация показана как добровольная и необходимая для обретения первичных способностей героини. Процесс создания нового тела-трансформера репрезентируется ракурсами с крупными планами сексуализированных поз и частей тела Йэн, над которыми склоняется Лян – намек на сексуальную связь между героями, который отсылает к точке зрения на модернизацию культуры через призму бинарной логики китайской философии, взаимодействия «мужской» и «женской» энергий Ян и Инь. Получив помощь от мужчины, героиня снова обретает волшебную силу оборотня, утраченную с появлением колонизаторов и их технологий.

В дальнейшем Йэн защищает женщин от мужского насилия, на это указывает финал эпизода, где она спасает девушку от сексуальных домогательств. Защищая угнетенных, она становится активным соавтором другого будущего, о котором пишет Р. Брайдотти, технология уже используется для критики существующих форм господства.

Конструирование образа постчеловеческой субъективности в эпизоде «Доброй охоты» содержит в себе традиционные для постгуманизма элементы постколониального и феминистского дискурсов, но также включают в себя дискурс традиционных китайских мифов и философии. Технология ассоциирована в эпизоде с «мужской» энергией: ее привозят с собой агрессивные колонизаторы и талантливо использует в своих руках местный юноша. Способность к изменениям репрезентируется как «женская» энергия и отсылает к мифологическому конструкту лисы-оборотня (Кицунэ), завладевающему волей мужчин. В то же время белый цвет в образе мифического существа в эпизоде отсылает к мифу о разновидности Кицунэ, Бьякко, божественной белой лисы, считающейся доброжелательным духом, женское начало в котором ведет борьбу за бессмертие и осуществляет связь между высшим миром и миром людей [Белова, 2020, с. 84-85] В этой связи субъективность главной героини обладает более сложной природой, её изначально женская инаковость предстает как «другой» в мужском мире, а магическая инаковость оказывается «другим» в техногенной культуре. Возможность постчеловеческой субъективности и присвоения свойств технологии, изначально трактуемой негативно, объясняется в эпизоде с точки зрения базового принципа взаимодействия двух типов энергий, «мужской» и «женской».

Вывод

Оба эпизода содержат примеры образов постчеловеческой субъективности, основания которой сочетают в себе элементы человеческого и нечеловеческого и отсылают к традиционным культурным конструктам и мифам.

В первом эпизоде образ постчеловеческой субъективности определяется технологией и ставит под вопрос исключительное право человека на творческий способ познания себя и мира. Искусственный интеллект предстает способным к эстетическому познанию, которое обычно ассоциируется только с людьми. Во втором эпизоде образ постчеловеческой субъективности определен не только технологией, но и изначальной внечеловеческой природой героини. Дополнительная концептуальная нагрузка образа определяется рефлексией угрозы для мифологических традиционных конструктов культуры Китая под влиянием техногенной эпохи. С точки зрения китайской философии героиня Йэн сочетает в себе элементы «женского» начала, но имеет в себе потенциал «мужского», поскольку дальнейшая ее трансформация определяется технологией, а не первичной природой.

Конструирование образа постчеловеческой субъективности в двух эпизодах определяется не только технологическим воздействием, но также основывается на адаптации традиционных культурных установок.

Цитирование в эпизоде ренессансного антропоцентричного мифа о гениальном творце показывает высокую адаптивность к идеям постгуманизма: потребность в самореализации и глубинном познании себя переносится на нечеловеческого агента.

В эпизоде «Доброй охоты» образ постчеловеческого содержит в себе элементы традиционных китайских мифологических и философских конструктов, трансформация поддерживается мифом об изначальной гибридной природе лисицы-оборотня.

T.V. Krivko *The representation of posthuman subjectivity in modern science-fiction on the example of the TV series "Love. Death & Robots"*

В обоих случаях субъективность главных героев Зимы и Йэн возникает в контексте дискурса власти и несправедливого подчинения: Зима – робот-прислуга, Йэн – угнетаемая колонизаторами женщина, миф, вытесняемый современностью. Оба преследуют цель остаться собой, вернуться к себе, важную роль в этом возвращении к истоку играет технология, как средство трансформации.

Раскрытие личностных качеств персонажей транслирует рефлексию авторов эпизодов на тему принципов власти, изменения сознания и тела в условиях технологического воздействия. Технология как феномен раскрывает рефлексию возвращения к истокам собственной экзистенции, что отчасти может объяснять смысл названия сериала «Любовь. Смерть и роботы», которое претендует на философское осмысление нового порядка экзистенциальных определений, где осознание истинного бытия без участия технологии оказывается невозможно.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. 2001: Космическая Одиссея (1968, реж. С. Кубрик, США), игр.
2. Зима блю. 14 эпизод, 1 сезон, сериал «Любовь. Смерть. Роботы» (2019, реж. Г. Пенначиоле, Р. Валли, США), анимац.
3. Метрополис (1927, реж. Ф. Ланг, Германия), игр.
4. Хорошая охота. 8 эпизод, 1 сезон, сериал «Любовь. Смерть. Роботы» (2019, реж. К.Ю Ба, В. Ли, Г. Пенначиоле, О. Томас, США), анимац.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Д.Н. Световая символика женских мифологических образов как духовная основа японской и китайской культур // Культура и искусство. 2020. № 11. С. 75-92. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.11.34358 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34358
2. Брайдотти Р. Постчеловек / пер. с англ. Д. Хамис. – Москва: Издательство Института Гайдара, 2021.
3. Вудард Б. Динамика слизи. Зарождение, мутация и ползучесть жизни / пер. с англ. Д. Хамис. – Пермь: Гиле Пресс, 2016.
4. Левина Т.В. «За бортом абсолюта»: критика Канта в эпоху авангарда // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2021. № 1. С. 36-53.
5. Феррандо Ф. Философский постгуманизм. / пер. с англ. Д. Кралечкин. – Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2022.
6. Харарэй Д. Манифест Киборгов // Бредихина Л.М., Дипуэлл К. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – Москва: РОССПЭН, 2005. – С. 323-376.
7. Balsamo, A. Technologies of the gendered body. – Durham and London: Duke University Press. 1996.
8. Chan M. Virtual Reality. Representations in contemporary media. – London: Bloomsbury Academic, 2014.
9. Ezra E. The cinema of things. Globalization and the Posthuman Object. – London: Bloomsbury Academic, 2018.
10. Graham E.L. Representations of the post/human. Monsters, aliens and others in popular culture. – Manchester Univeristy Press, 2002.
11. Herbrechter St. Posthumanism. Critical analysis. – New York: Bloomsbury Academic 2013.
12. Ruppert P. Technology and the Construction of Gender in Fritz Lang's Metropolis. // Genders Online Journal. 2000. Vol. 32. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/11/01/technology-and-construction-gender-fritz-langs-metropolis> (дата обращения 15.11.2022)
13. Short S. Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity. – New York: Palgrave Macmillan, 2005.
14. Wolf C. What is posthumanism? – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

REFERENCES

1. Balsamo A. *Technologies of the gendered body*. Durham and London, Duke University Press. 1996.
2. Belova D.N. "Svetovaia simbolika zhenskikh mifologicheskikh obrazov kak dukhovnaia osnova iaponskoi i kitaiskoi kul'tur" [The light symbolism of female mythological images as the spiritual basis of Japanese and Chinese cultures]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art]. 2020. No 11. P. 75-92. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.11.34358 Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34358 (accessed: 28.02.2023) (in Russ.)
3. Braidotti R. *Postchelovek* [Posthuman]. Moscow, Izdatelstvo Institiuta Gaydara. 2021. (in Russ.)
4. Chan M. *Virtual Reality. Representations in contemporary media*. London, Bloomsbury Academic, 2014.
5. Ezra E. *The cinema of things. Globalization and the Posthuman Object*. London, Bloomsbury Academic, 2018.
6. Ferrando F. *Filosofskii postgumanizm* [Philosophical posthumanism]. Moscow, High School of Economics, 2022. (in Russ.)
7. Graham E.L. *Representations of the post/human. Monsters, aliens and others in popular culture*. Manchester Univeristy Press. 2002.
8. Haraway D. "Manifest Kiborgov" [Cyborg Manifesto]. L. Bredikhina, K. Dipuell *Gendernaya teoria i iskusstvo. Antologiya: 1970-2000* [Gender theory and art. Anthology: 1970-2000]. Moscow, ROSSPEN. 2005. P. 323-376. (in Russ.)
9. Herbrechter St. *Posthumanism. Critical analysis*. New York, Bloomsbury Academic, 2013.
10. Levina T.V. "Overboard from Absolute". The critique of Kant in Avant-Garde's Epoch" ["Overboard the absolute": criticism of Kant in the era of the avant-garde]. *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, 2021, no. 1, p. 36-53. (in Russ.)

Т.В. Кривко *Репрезентация постчеловеческой субъективности
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

11. Ruppert, P. "Technology and the Construction of Gender in Fritz Lang's Metropolis." *Genders Online Journal*, 2000, no. 32. Available at: <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/11/01/technology-and-construction-gender-fritz-langs-metropolis>. (accessed: 15.11.2023). (in Russ.)
12. Short S. *Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity*. New York, Palgrave Macmillan, 2005.
13. Wolf C. *What is posthumanism?* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
14. Woodard B. *Dinamika slizi. Zarozhdenie, mutatsiia i polzuchest' zhizni* [Slime Dynamics]. Perm, Gile press. 2016. [(in Russ.)]

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Голубой цвет в творчестве главного героя. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис.2. Пустынная планета, на которой живет главный герой Зима. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис. 3. Дом Зимы. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис. 4. К. Кривелли «Благовещение со Святым Эмигдием», 1486 г.
- Рис. 5. Цитата на черный монолит. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис. 6. Черный монолит. Кадр из фильма «2001: Космическая Одиссея».
- Рис. 7.1-2. Возвращение Зимы к своей первичной форме – робот-мойщик бассейнов. Кадры из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис. 8.1-2. Фигуративный минимализм голубого цвета в рисунках главного героя. Кадры из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис. 9. Лян защищает Янь от британцев. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».
- Рис. 10. Тело Янь становится роботизированным и теперь принадлежит изобретателю. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».
- Рис. 11. Оживление робота слуги Лже-Марии. Кадр из фильма «Метрополис».
- Рис. 12. Магическая лисица-оборотень. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».
- Рис. 13. Лисица-киборг. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».

SUMMARY

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ВИДЕОАРТА В РОССИЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

Научная статья

УДК 7.01+7.038.53:791.43

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-5-16

Дата поступления: 25.04.2024. Дата одобрения после рецензирования: 15.05.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

Автор: *Баландина Мария Александровна*, магистр истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: balandinam99@gmail.com

ORCID ID: 0009-0003-0989-5023

Аннотация: Статья посвящена обзору методологического инструментария, используемого отечественными специалистами в искусствоведческих исследованиях видеоарта. В работе выявляются ключевые проблемы ведения познавательной активности в отношении видеоарта внутри концептуальных и предметно-концептуальных дискурсов, а также классифицируются различные подходы, применяемые российскими искусствоведами при исследовании произведений видеоарта. Полученные результаты позволяют зафиксировать имеющуюся на актуальный момент амплитуду вариативности исследовательской рефлексии в отношении видеоарта в рамках российского искусствоведения. Полученные результаты могут быть использованы как для упрощения входа начинающих исследователей видеоарта в существующую исследовательскую традицию, но в то же время и для ее дальнейшей проблематизации и поиска более оптимальных познавательных стратегий для постижения рассматриваемой специфической формы экранного искусства.

Ключевые слова: видеоарт, методология видеоарта, методология искусствоведения, теория видеоарта, концептуальные дискурсы, познавательная ситуация, исследовательская рефлексия, исследования медиа

Для цитирования: *Баландина М.А.* Методология исследований видеоарта в российском искусствоведении // *Артикульт*. 2024. №2(54). С. 5-16. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-5-16

THE METHODOLOGY OF VIDEOART STUDIES IN ART HISTORY IN RUSSIA

Research article

UDC 7.01+7.038.53:791.43

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-5-16

Received: April 25, 2024. Approved after reviewing: May 15, 2024. Date of publication: June 08, 2024.

Author: *Balandina Maria Alexandrovna*, MA in Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: balandinam99@gmail.com

ORCID ID: 0009-0003-0989-5023

Summary: The article is devoted to the review of methodological tools used by Russian specialists in videoart studies. The paper identifies key problems of conducting cognitive activity regarding videoart within conceptual and subject-conceptual discourses, as well as classifies various approaches used by Russian art historians in the study of video artworks. The results obtained allow us to record the current amplitude of variability of researchers' reflection in relation to video art within Russian art history. The conclusions reached can be used to simplify the entry of novice scholars who are focused on videoart into the existing research tradition, but at the same time, to further problematize it and search for more optimal cognitive strategies for understanding this specific form of screen art.

Keywords: videoart, methodology of videoart, methodology of Art History, theory of videoart, conceptional discourses, cognitive situation, reflection of researches, media research

For citation: Balandina M.A. "The methodology of videoart studies in Art History in Russia." *Articult*. 2024, no. 2(54), pp. 5-16. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-5-16

ОБРАЗ КРАСНОГО ВСАДНИКА В СОВЕТСКОМ АГИТАЦИОННОМ ИСКУССТВЕ. ИСТОКИ И ТРАНСФОРМАЦИИ

Научная статья

УДК 7.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-17-29

Дата поступления: 05.03.2024. Дата одобрения после рецензирования: 28.04.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

Автор: *Воинова Юлия Геннадиевна*, аспирант, Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: Julia.artup@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-4685-7293

Аннотация: Образ Красного всадника на крылатом коне, появившийся в агитационном искусстве в первые послереволюционные годы, вобрал в себя глубокие культурные коннотации: уничтожение старого мира, созидание нового, победа над злом и правед-

ный суд. К наиболее ярким примерам вариаций этого образа можно отнести агитационную тарелку Алисы Голенкиной «Красный гений» (ГФЗ), плакат-литографию Владимира Фидмана «Вторая годовщина Красной армии» (изд. Полит. упр. РСФСР) и плакат-хромолитографию неизвестного художника «Грамота – путь к коммунизму» (Госиздат), выполненные в 1920 году. В этих изображениях обнаруживается тематическое, образное и композиционное сходство. В статье определяются возможные источники этих изображений, исследуется семантика агитационных посланий и рассматривается процесс влияния иконописных образов на художественные практики послереволюционных лет. Делается вывод о том, что художники агитационного искусства обращались к иконографии древнего сакрального образа Архангела Михаила и создавали на его основе новых героев революционной эпохи.

Ключевые слова: агитационный фарфор, агитационный плакат, ГФЗ, Красный всадник, Архангел Михаил, иконография, Советская Россия, 1920-е годы

Для цитирования: Воинова Ю.Г. Образ Красного всадника в советском агитационном искусстве. Истоки и трансформации // Артикульт. 2024. №2(54). С. 17-29. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-17-29

THE IMAGE OF THE “RED HORSEMAN” IN SOVIET PROPAGANDA ART. ORIGINS AND TRANSFORMATIONS

Research article

UDC 7.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-17-29

Received: March 05, 2024. Approved after reviewing: 28 April, 2024. Date of publication: June 08, 2024.

Author: *Voinova Julia Gennadievna*, postgraduate student, Saint-Petersburg Stieglitz Academy of Art and Design (Saint Petersburg, Russia), e-mail: Julia.artup@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-4685-7293

Summary: The image of the Red Horseman on a winged horse, which appeared in propaganda art in the first post-revolutionary years has absorbed deep cultural connotations: destruction of the old world, creation of the new, fight against evil and righteous judgment. The most striking examples of this image include: the propaganda plate of Alisa Golenkina “Red Genius” (State Porcelain Factory), the lithograph poster by Vladimir Fidman “The Second Anniversary of the Red Army” (Political Administration Department of the RMSR) and the poster by an unknown artist “Literacy is the way to communism” (Gosizdat), executed in 1920. These images reveal thematic, figurative and compositional similarities. The article describes the possible origins of these images and explores the semantics of propaganda visual communication. Furthermore, it examines the influence of iconographic images on the artistic practices of the post-revolutionary years. It is concluded that the artists of propaganda art turned to the iconography of the ancient sacred image of the Archangel Michael and created new heroes of the revolutionary era on its basis.

Keywords: propaganda porcelain, propaganda poster, State porcelain factory, Red Horseman, Archangel Michael, iconography, 1920-s

For citation: Voinova J.G. “The Image of the “Red Horseman” in Soviet Propaganda Art. Origins and Transformations.” *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 17-29. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-17-29

РОМАНТИЗМ И КОНСТРУКТИВИЗМ В ПОЛЬСКОМ ТЕАТРЕ 1920-1930-Х ГОДОВ

Научная статья

УДК 792.03

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40

Дата поступления: 17.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 05.03.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

Автор: *Попова Александра Викторовна*, магистр, соискатель степени кандидата искусствоведения, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: alexandrapopova.online@gmail.com

ORCID ID: 0009-0001-2772-459X

Аннотация: В 1920-1930 годы в польском театре происходило переосмысление практики организации сценического пространства – формировалось искусство сценографии, которое пришло на смену практике создания театральных декораций, украшающих спектакль и составляющих фон для действия. Новая сценография выступала как искусство композиции пространства. На её развитие оказало влияние конструктивистское пространственно-ритмическое мировосприятие, которое польские художники оттачивали в тесном взаимодействии с архитекторами-авангардистами. Такой подход характерен в первые десятилетия XX века для всего европейского театра, но своеобразие театрального авангарда в Польше проявилось в особом отношении культуры к своему прошлому и, в частности, к наследию романтиков. Польский театральный авангард, который пришёлся на годы восстановления независимости, формировался на пересечении национального мифа и новой, ещё не исследованной свободы. Художники первой половины XX века не отказались от романтического мифа полностью, вместо того, чтобы отречься от национальных героев и их наследия, они обратились к поиску новых форм для него. В статье польский театр 1920-1930 годов рассматривается в контексте польской романтической традиции с одной стороны, и конструктивизма, который осваивают авангардистские художественные объединения – с другой. В качестве примера объединения двух направлений даётся краткое описание уникального архитектурно-театрального проекта Симультанного театра сценографа Анджея Пронашко и архитектора Шимона Сыркуса.

Ключевые слова: польский театр, театральный авангард, конструктивизм, сценическое пространство, сценография, сцена-пространство, симультантный театр, театральная архитектура, польский романтизм

Для цитирования: *Попова А.В.* Романтизм и конструктивизм в польском театре 1920-1930-х годов // Артикульт. 2024. №2(54). С. 30-40. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40

ROMANTICISM AND CONSTRUCTIVISM IN THE POLISH THEATRE OF 1920-1930s

Research article

UDC 792.03

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40

Received: August 17, 2023. Approved after reviewing: March 05, 2024. Date of publication: June 08, 2024.

Author: *Popova Alexandra Viktorovna*, MA, applicant for PhD in art history, Russian State Institute of Performing Arts (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: alexandrapopova.online@gmail.com

ORCID ID: 0009-0001-2772-459X

Summary: In the 1920-1930s, Polish theatre was experiencing a turn to new comprehension of the practice of stage space organization the art of scenography was developing. It replaced the practice of creating theatrical decorations for garnishing the play and constituting the background for the action. The new scenography declared itself to be an art of the stage space composing. The development of new theatrical practice was influenced by constructivist spatial and rhythmical perception of environment, which Polish artists were improving in close cooperation with avant-garde architects. A similar approach to the stage design is common for the whole European theatre in the first decades of XX century, however the distinction of theatrical avant-garde in Poland came out as a special reference of the culture to its past and in particular to the romanticism heritage. Polish theatrical avant-garde, which came at restoration of independence time, was developing on overlap of the national myth and new unexplored freedom. Artists of the first half of XX century managed to disengage from the romantic myth only in some measure, but instead of resetting the national heroes and their heritage from the ship of modernity they turned to search for the new forms to embody that matter. The article reviews Polish theatre of the 1920-1930-s in the context of Polish romantic tradition on the one hand and constructivism, promoted by new avant-garde artist collectives – on the other. As an example of integration of two movements, a brief description of the unique project of Simultaneous theatre, created by stage designer Andrzej Pronaszko and architect Szymon Syrkus is given.

Keywords: polish theatre, theatrical avant-garde, constructivism, stage space, scenography, simultaneous theatre, theatrical architecture, polish romanticism

For citation: Popova A.V. "Romanticism and constructivism in the Polish theatre of 1920-1930s." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 30-40. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40

КНИЖНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ. ИЛЛЮСТРАТОР ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ (1948-2015)

Научная статья

УДК 7.071.1+769.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-41-49

Дата поступления: 05.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 30.11.2023. Дата публикации: 08.06.2024.

Автор: *Грибосова-Гребнева Елена Владимировна*, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия), e-mail: gribosova-grebneva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6714-5683

Аннотация: Московский художник Владимир Александрович Сальников, которому в 2023 году исполнилось бы 75 лет, рекомендовал себя в искусстве как исключительно разносторонне одаренный мастер не только в станковой живописи и графике, но в том числе и в области книжной иллюстрации. С начала 1970-х и до конца 1980-х годов он активно сотрудничал с различными издательствами, среди них «Художественная литература», «Советский писатель», «Детская литература», «Прогресс», «Книга», «Малыш» и другие. В общей сложности им было оформлено и проиллюстрировано около двадцати книг русских и зарубежных писателей, включая М. Салтыкова-Щедрина, В. Маяковского, П.Ж. Беранже, Я. Неруды и других. Иллюстрации Сальникова неизменно отличаются высоким мастерством, свободным варьированием цветной и монохромной манеры исполнения, обостренным чувством изобразительного стиля и тонким восприятием литературного текста.

Ключевые слова: Владимир Сальников, московский художник, цветная и монохромная иллюстрация, искусство книги, советские издательства

Для цитирования: *Грибосова-Гребнева Е.В.* Книжная реальность. Иллюстратор Владимир Сальников (1948-2015) // *Артикульт.* 2024. №2(54). С. 41-49. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-41-49

THE BOOK REALITY: ILLUSTRATOR VLADIMIR SALNIKOV (1948-2015)

Research article

UDC 7.071.1+769.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-41-49

Received: September 05, 2023. Approved after reviewing: November 30, 2023. Date of publication: June 08, 2024.

Author: *Gribosova-Grebneva Elena Vladimirovna*, PhD in Art Studies, research fellow, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), e-mail: gribosova-grebneva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6714-5683

Summary: Moscow artist Vladimir Salnikov, who would have been 75 in 2023, had a reputation of a remarkably versatile artist known not only for his works in easel painting and graphic art but also as a book designer and illustrator. From the early 1980s he had actively worked with such major publishing houses as Khudozhestvennaya Literatura (Literary Fiction), Sovetsky Pisatel (Soviet Writer), Det-skaya Literatura (Children's Literature), Progress, Kniga (Book), Malysh (Tiny Tot), to name a few. All in all, he had designed and illustrated some twenty books by Russian and foreign authors, including Saltykov-Schedrin, Mayakovsky, Beranger, Neruda, and many more.

Salnikov's illustrations are invariably distinguished for their high craftsmanship, inventive use of the entire range of monochrome and colorful techniques, a fine sense of visual art styles, and a deep perception of the literary text.

Keywords: Vladimir Salnikov; Moscow artist; monochrome and color illustration; book design; Soviet publishing houses

For citation: Gribonosova-Grebneva E.V. "The Book Reality: Illustrator Vladimir Salnikov (1948-2015)." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 41-49. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-41-49

«СВЕТОВОЙ РЕКВИЗИТ ДЛЯ ЭЛЕКТРИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ» КАК ПОИСК НОВОЙ ФОРМЫ КИНО

Научная статья

УДК 7.038.3+791.43.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-50-60

Дата поступления: 15.09.2023. Дата одобрения после рецензирования: 23.02.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

Автор: *Стебаков Михаил Сергеевич*, искусствовед, независимый исследователь (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: stebakov@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-5102-3145

Аннотация: Кинетическая скульптура «Световой реквизит для электрической сцены» была задумана Ласло Мохой-Надем в 1922 г. Она была завершена в 1930 г. в цехах театрального подразделения A.E.G. (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) в Берлине инженером Отто Баллом по проекту Штефана Шебека, выполненного совместно с Мохой-Надем в 1925 г. в офисе Вальтера Гропиуса. Данный период отмечен экспериментальным поиском принципиально нового выражения кинематографического образа, возникающего на стыке света и движения и образующего воспроизводимую игру света в пространстве. Новая концепция кинематографического образа не требовала ни киноплёнки, ни традиционного проекционного оборудования. Воспроизводимость образа достигалась моторизованной кинетической конструкцией, которая направляла свет, проходящий через преломляющие и рассеивающие материалы, и создавала таким образом сложную игру подвижного света и тени в окружающем её пространстве. В настоящей статье прослеживается путь, пройденный Мохой-Надем от задумки данной скульптуры до её воплощения.

Ключевые слова: кинетическое искусство, конструктивизм, техническая эстетика, кинематографические средства выражения, театральные декорации, свет и движение, моторизованная кинетическая скульптура, проекция света в пространстве, Баухауз, Ласло Мохой-Надь

Для цитирования: *Стебаков М.С.* «Световой реквизит для электрической сцены» как поиск новой формы кино // *Артикульт.* 2024. №2(54). С. 50-60. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-50-60

"LIGHT PROP FOR AN ELECTRIC STAGE" AS A SEARCH FOR THE NEW FORM OF CINEMA

Research article

UDC 7.038.3+791.43.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-50-60

Received: September 15, 2023. Approved after reviewing: February 23, 2024. Date of publication: June 08, 2024.

Author: *Stebakov Michael Sergeevich*, art historian, independent researcher (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: stebakov@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-5102-3145

Summary: The kinetic sculpture "Light Prop for an Electric Stage" was conceived by László Moholy-Nagy in 1922. It was completed in the workshops of the theater department of A.E.G. (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) in Berlin by the engineer Otto Ball according to the blueprint, accomplished by Stefan Sebök with László Moholy-Nagy in the Walter Gropius Office. This period is marked by the experimental search for the fundamentally new form of cinematographic expression, incipient at a junction of light and movement, which in its turn formed a reproducible light play in space. The new concept of cinematographic form required neither film nor traditional projection equipment. The reproducibility of the cinematographic image was achieved via the use of motorized kinetic construction, which could direct light, passing through refracting and diffusing materials, and create a complex play of moving lights and shadows in its surroundings. This paper traces the Moholy-Nagy's journey from the conception of the sculpture to its implementation.

Keywords: kinetic art, russian constructivism, machine aesthetics, cinematographic means of expression, theatre set, light and movement, motorized kinetic sculpture, light projection into architectural space, Bauhaus, László Moholy-Nagy

For citation: Stebakov M.S. "Light Prop for an Electric Stage" as a search for the new form of cinema." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 50-60. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-50-60

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ В ФИЛЬМАХ ВУДИ АЛЛЕНА И РОМАНЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: АДАПТАЦИЯ И ТРАНСФИГУРАЦИЯ

Научная статья

УДК 791.43-2+821.161.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-61-72

Дата поступления: 12.03.2024. Дата одобрения после рецензирования: 21.05.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

Автор: *Цыркун Нина Александровна*, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: tsyrkun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

Аннотация: В статье рассматриваются фильмы американского драматурга и режиссёра Вуди Аллена, связанные с прослеживаемой

на протяжении всего его творческого пути темой преступления и наказания, в которых отчетливо выступают сквозные мотивы, сопряженные с романами Ф.М. Достоевского, прежде всего «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание». Наряду с анализом определенных изменений в подходе Аллена к содержательно-смысловой концепции этого корпуса фильмов, осмысленной автором в оптике современного американского режиссёра и репрезентируемой в свойственной его нарративности интертекстуальности, конвергенции жанров и стилей, в статье также указывается на основные художественные приемы, перенимаемые им у русского классика, как они обозначены М.М. Бахтиным: диалогичность как важнейшая характеристика полифоничности романов Достоевского, двойничество и карнавализация действия.

Ключевые слова: Вуди Аллен, Ф.М. Достоевский, преступление и наказание, благополучие, вина, существование Бога

Для цитирования: Цыркун Н.А. Преступление и наказание в фильмах Вуди Аллена и романы Ф.М. Достоевского: адаптация и трансфигурация // Артикульт. 2024. №2(54). С. 61-72. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-61-72

CRIME AND PUNISHMENT IN WOODY ALLEN'S FILMS AND F.M. DOSTOEVSKY'S NOVELS: ADAPTATION AND TRANSFIGURATION

Research article

UDC 791.43-2+821.161.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-61-72

Received: March 12, 2024. Approved after reviewing: May 21, 2024. Date of publication: June 08, 2024.

Author: *Tsyркun Nina Aleksandrovna*, doctor in arts, Principal researcher, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: tsyркun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

Summary: The author considers the films by American scriptwriter and director Woody Allen, connected with the traceable over the course of his creative activity theme of crime and punishment, demonstrating cross-cutting motives connected with novels of F.M. Dostoevsky, first of all *The Brothers Karamazov* and *Crime and Punishment*. Alongside with analysis of certain changes in a way of Allen's tackling of semantic sense bearing conceptions of this filmic body frame treated by the contemporary American author and represented in characteristic of his narrative manner intertextuality, convergence of genres and styles, the article deals with the major discursive vehicles intercepted from the Russian classic as distinguished by M.M. Bakhtin: the great dialogue as the pivotal characteristic of polyphony of his novels, personages' duplicity and carnivalization of the action.

Keywords: Woody Allen, F.M. Dostoevsky, crime and punishment, private comfort, guilt, existence of God

For citation: Tsyркun N.A. "Crime and Punishment in Woody Allen's films and F.M. Dostoevsky's novels: adaptation and transfiguration." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 61-72. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-61-72

ОБРАЗ КОЛЛЕКТИВНОГО ПРОШЛОГО В ПРАЗДНИКЕ-СОСТЯЗАНИИ PALIO DI SIENA

Научная статья

УДК 394.2+791.66

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-73-81

Дата поступления: 18.12.2023. Дата одобрения после рецензирования: 07.02.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

Автор: *Азарова Татьяна Викторовна*, аспирант, Московский государственный университет им. Ломоносова (Москва, Россия), e-mail: azarovatv@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9068-3543

Аннотация: Статья анализирует отражение коллективного прошлого Италии, выраженное в народных праздниках, в частности, представлено подробное описание праздника il Palio в городе Сиена региона Тоскана. Это событие ежегодно собирает на главной площади одного из самых древних городов Италии множество туристов со всего мира, благодаря наличию сакрального компонента в структуре праздника, а также благодаря тем методам, которые органично сложились в самый важный исторический момент развития богатого и политически успешного региона. Смысловые концепты праздника Palio рассматриваются через призму исследований ученых социологического направления Э. Дюркгейма, М. Хальбвакса, П. Нора, которые последовательно развивают идеи гения места, социального факта, нематериальной ценности, впитывающей все общество. Актуальность работы объясняется непреходящим интересом к праздничной культуре, которая является фактором реконструкции прошлого и его актуализацией в настоящем. Выделение различных видов памяти позволяет расширить сферу влияния культурологических феноменов на общественную жизнь.

Ключевые слова: Palio di Siena, городские праздники, коллективная память, реконструкция прошлого, гений места, места памяти, социальный факт

Для цитирования: Азарова Т.В. Образ коллективного прошлого в празднике-состязании Palio di Siena // Артикульт. 2024. №2(54). С. 73-81. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-73-81

THE IMAGE OF THE COLLECTIVE PAST IN THE PALIO DI SIENA FESTIVAL-COMPETITION

Research article

UDC 394.2+791.66

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-73-81

Received: December 18, 2023. Approved after reviewing: February 07, 2023. Date of publication: June 08, 2024.

Author: *Azarova Tatiana Viktorovna*, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), e-mail: azarovatv@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9068-3543

Summary: The article analyzes the reflection of Italy's collective past expressed in folk festivals, in particular, a detailed description of the il Palio holiday in the city of Siena in the Tuscany region is presented. This event annually gathers many tourists from all over the world on the main square of one of the most ancient cities of Italy, and this is due to the presence of a sacred component in the structure of the holiday, as well as thanks to those methods that organically developed at the most important historical moment in the development of a rich and politically successful region. The semantic concepts of the Palio holiday are considered through the prism of research by scientists of the sociological field E. Durkheim, M. Halbwaks, P. Nora, who consistently develop the ideas of the genius of a place, a social fact, an intangible value involving the whole society. The relevance of the work is explained by the continuing interest in festive culture, which is a factor in the reconstruction of the past and its actualization in the present. The allocation of different types of memory makes it possible to expand the sphere of influence of cultural phenomena on public life.

Keywords: Palio di Siena, city holidays, collective memory, reconstruction of the past, genius of the place, places of memory, social fact

For citation: Azarova T.V. "The image of the collective past in the Palio di Siena festival-competition." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 73-81. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-73-81

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИКЕ НА ПРИМЕРЕ СЕРИАЛА «ЛЮБОВЬ. СМЕРТЬ. РОБОТЫ»

Научная статья

УДК 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-82-95

Дата поступления: 28.01.2024. Дата одобрения после рецензирования: 03.03.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

Автор: *Крувко Татьяна Вячеславовна*, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: seinklugscheisser@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-8491-588X

Аннотация: Сегодня разговор о влиянии технологий на человека является общим местом. В гуманитарной теории растет количество подходов, которые разрабатывают новые способы описания человека в технологизированной культуре. Особое внимание их разработке уделяет постгуманизм, опираясь на опыт критического анализа культуры, он предлагает описание альтернативной, постчеловеческой субъективности.

В визуальной художественной культуре также присутствует рефлексия изменений отношений человека с окружающей средой. Хотя массовая экранная культура трансформировалась и ушла с больших экранов на гаджеты для частного просмотра – она не утратила способности чутко реагировать на культурные тенденции и предлагает актуальные образы постчеловеческой субъективности.

Теория постгуманизма оказывается релевантным инструментом для их анализа в современных фантастических фильмах. В статье будут рассмотрены примеры репрезентации постгуманистической субъективности в жанре современной фантастики на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы». Фокус анализа сосредоточен на образах главных героев и особенностях развития сюжетов в их связи с традиционными культурными конструктами.

Ключевые слова: постчеловеческая субъективность, постгуманизм, фантастика, кинематограф, технология

Для цитирования: *Крувко Т.В.* Репрезентация постчеловеческой субъективности в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы» // *Артикульт.* 2024. №2(54). С. 82-95. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-82-95

THE REPRESENTATION OF POSTHUMAN SUBJECTIVITY IN MODERN SCIENCE-FICTION ON THE EXAMPLE OF THE TV SERIES "LOVE. DEATH & ROBOTS"

Research article

UDC 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-82-95

Received: January 28, 2024. Approved after reviewing: March 03, 2024. Date of publication: June 08, 2024.

Author: *Krivos Tatiana Vyacheslavovna*, postgraduate student, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: seinklugscheisser@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-8491-588X

Summary: Today, the conversation about the impact of technology on humans is a common place. In humanitarian theory, there is a growing number of approaches that develop new ways to describe a person in a technologized culture. Special attention is paid to it by posthumanism, based on the experience of critical analysis of culture, it offers a description of alternative, posthuman subjectivity.

Where is also a reflection on changing human relations with the environment in visual art. Although mass screen culture has transformed and moved away from big screens to gadgets for private viewing, it has not lost its ability to respond sensitively to cultural trends and offers examples of images of posthuman subjectivity.

The theory of posthumanism turns out to be a relevant tool for analyzing posthuman images in modern science fiction films. The article will examine representations of posthuman subjectivity in the genre of modern fiction on the example of the TV series "Love. Death. Robots." The focus of the analysis will be on the images of the main characters and the peculiarities of plot development in relation to traditional cultural constructs.

Keywords: posthuman subjectivity, posthumanism, fiction, cinema, technology

For citation: *Krivos T.V.* "The representation of posthuman subjectivity in modern science-fiction on the example of the TV series "Love. Death & Robots"." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 82-95. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-82-95

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА
THEORY OF ART
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
HISTORY OF ART
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
CONTEMPORARY ART
ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
VISUAL ARTS
КИНО
CINEMA
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ
HISTORY AND THEORY OF CULTURE
ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART
ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ
METHODOLOGY
РЕЦЕНЗИИ
REVIEWS

