

ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

Четырнадцатый год издания / 14th Year of publication



№56 (4-2024)
октябрь-декабрь / October-December

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).

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

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

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

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и 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

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 *А.П. Личагина* Нарратологический алгоритм в схемах анализа выставочного повествования
19 *С.Ю. Штейн* Киноведение и профессиональное кинематографическое образование

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 28 *И.А. Шик* «Современный стиль» в творчестве Н.П. Славинной

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 39 *М. Мадлин* Переосмысление веры: палестинские художницы воплощают феминистский дискурс через христианские символы

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 51 *Е.В. Казейкина* Взаимодействие со зрителем/читателем: интерактивная бумажная книга в современной интермедиальной среде

КИНО

- 63 *Е.А. Русинова* «Точка слышания» как прием создания эмоциональной эмпатии в фильме Д. Мардера «Звук металла»
69 *Г.И. Мейстер* «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран фильма «Разноцветные камешки» С.Г. Микаэляна

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 84 *Н.М. Вересова* Да здравствует пятно: о потенциале неудачи в текстильном дизайне
99 *О.М. Лебедева* «Психоаналитическая теория моды» Эдмунда Берглера: опыт контекстуального прочтения

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 112 *С.М.М. Аль-Тамими, М.В. Панкина* Современные тенденции архитектуры мечетей: проблема сохранения культурной идентичности

- 134 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 5 *A.P. Lichagina* Narratological algorithm in exhibition narrative analysis schemes
19 *S.Yu. Schtein* Disciplinary cinema studies and professional cinema education

HISTORY OF ART

- 28 *I.A. Shik* “Modern style” in Nina Slavina’s Art

CONTEMPORARY ART

- 39 *M. Madlen* Reimagining Faith: Palestinian Artists Embracing Feminist Discourse through Christian Symbols

VISUAL ARTS

- 51 *E.V. Kazeykina* Interaction with the Spectator/Reader: the Interactive Paper Book in the Contemporary Intermedial Environment

CINEMA

- 63 *E.A. Rusinova* “The point of hearing” as a technique for creating emotional empathy in D. Marder's film “Sound of Metal”
69 *G.I. Meister* “Debut That Did Not Exist”: Story Behind the Creation and Debut of the Movie “Colorful Pebbles” by S.G. Mikaelyan

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 84 *N.M. Veresova* Embrace the Stain: Exploring the Potential of Failure in Textile Design
99 *O.M. Lebedeva* “Psychoanalytic theory of fashion” by Edmund Bergler: experience of contextual reading

METHODOLOGY

- 112 *S.M.M. Al-Tamimi, M.V. Pankina* Modern trends in mosque architecture: the problem of preserving of cultural identity

- 134 SUMMARY

Анастасия Павловна Личагина

Anastasia Pavlovna Lichagina

магистр истории искусств, независимый исследователь (Москва, Россия)

MA in Art History, independent researcher (Moscow, Russia)

li.ana.033@gmail.com

НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ АЛГОРИТМ В СХЕМАХ АНАЛИЗА ВЫСТАВОЧНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ NARRATOLOGICAL ALGORITHM IN EXHIBITION NARRATIVE ANALYSIS SCHEMES

Наличие многочисленных интерпретаций термина «нарратив», в том числе в контексте экспозиционных практик, ограничивает возможности понимания и сопоставления нарративных аспектов выставок изобразительного искусства. В качестве одного из подходов к анализу выставочного повествования может быть использован нарратологический инструментарий, изначально разработанный для исследования литературных произведений. В настоящей статье выставка изобразительного искусства рассматривается как условный повествовательный текст, формируется представление об адаптированных для выставочного контекста нарратологических категориях (таких как минимальная история, событие и персонажи), а также, с учетом специфики формо-содержательной целостности выставки, предлагается определение выставочного нарратива. В заключении статьи на основе полученного алгоритма анализируются повествовательные аспекты реальных выставок классического и современного искусства. Расширение возможностей анализа выставочного повествования за пределы нарратологических подходов может являться направлением для дальнейшего исследования.

Ключевые слова: выставка изобразительного искусства, исследование выставок, выставочный нарратив, нарратология, повествование, восприятие искусства

Для цитирования: Личагина А.П. Нарратологический алгоритм в схемах анализа выставочного повествования // Артикульт. 2024. №4(56). С. 5-18. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-5-18

The existence of numerous interpretations of the term “narrative”, including in the context of exhibition activities, restricts the possibilities of understanding and comparing narrative aspects of various visual art exhibitions. One possible approach to the analysis of exhibition narratives is the use of narratological tools, originally developed for the study of literary works. The article examines a visual art exhibition as a conventional narrative text, forms an idea of narratological categories adapted to the exhibition context (such as minimal history, events and characters), and, taking into account the specifics of the form-content integrity of the exhibition, offers a general definition of the exhibition narrative. In conclusion, the narrative aspects of real exhibitions of classical and contemporary art are analyzed based on the algorithm obtained. Expanding the possibilities for analyzing exhibition narratives beyond narratological approaches will be an area for further research.

Keywords: visual art exhibition, exhibition study, exhibition narrative, narratology, storytelling, art perception

For citation: Lichagina A.P. “Narratological algorithm in exhibition narrative analysis schemes.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 5-18. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-5-18

Распространение и этимология термина «нарратив»

Популяризация термина «нарратив» (англ. “narrative”, фр. “narratif”) началась в период структуралистских экспериментов середины XX века и существенно ускорилась в 1980 годах с наступлением «нарративного поворота» [Kreiwirth, 1992] в развитии гуманитарных наук. Согласно статистическим данным, за вторую половину XX столетия частота использования английского “narrative” в публикуемой литературе увеличилась в три раза, а к 2020 годам его популярность сравнилась с такими широкоупотребимыми словами как «атмосфера» и «театр» [Oxford English Dictionary]. Особенности английского языка привели к наибольшей распространенности лексемы “narrative” относительно этимологически родственных эквивалентов в русском и французском языках. Во всех трех языковых традициях среди синонимичных нарративу слов самым популярным является «история» (фр. “histoire”, англ. “story”). В англоязычных источниках на втором и третьем месте располагаются родственные “narrative” и “narration” («наррация» – действие, порождающее нарратив [Genette, 1966, p. 15]), а в русско- и франкоязычных – сначала идут «рассказ», «повествование» и “récit” (многозначный термин, точный перевод



Рис. 1.

Синонимичные термины, ранжированные по убыванию частотности употребления в современных литературных источниках на русском, французском и английском языках.

которого зависит от контекста), только затем – «нарратив», «наррация» и их французские эквиваленты (рис. 1).

Французская Академия отнесла лексему «нарратив» к англицизмам и рекомендовала во всех возможных случаях заменять ее на “*récit*” или “*histoire*”. Поэтому, несмотря на то что частота литературных обращений к французскому “*narratif*” существенно выросла за 1970-2000 годы (рис. 2), из-за особенностей культурной политики слово не стало столь же популярным, как в англоязычной среде. В книгах на русском языке распространение термина «нарратив» началось значительно позже, в последнее десятилетие XX века, при этом темпы популяризации были таковы, что всего за несколько лет частота употребления слова оказалась выше, чем во французской литературе.

ЧАСТОТА* УПОТРЕБЛЕНИЯ ВО ФРАНКО- и РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

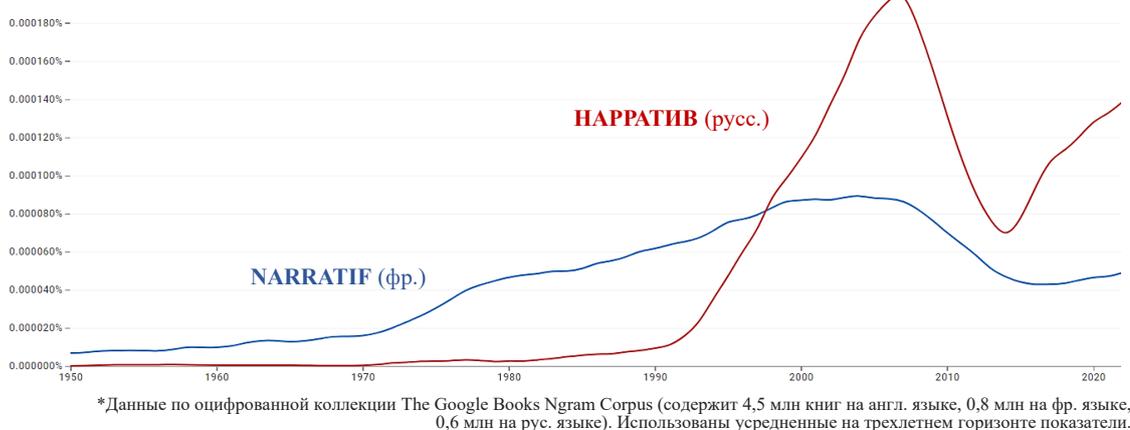


Рис. 2.

Динамика частоты употребления «нарратив» и “*narratif*” в литературных источниках.

Упомянутые выше языковые традиции заимствовали “*narrative*”, “*narratif*” и «нарратив» из латинского языка, где слово “*narrātīo*” служило для обозначения той части ораторской речи, в которой приводились связанные с предметом обсуждения события. Согласно Цицерону, такая речь должна была стремиться к правдоподобию, излагаться достойно, ясно и не взывать к чувствам [Сисего, 1942, р. 399]. Современное толкование термина, несмотря на сохранение фонетического подобия, вышло далеко за рамки риторики, проникнув в филологию, философию и прочие гуманитарные дисциплины. Со времен Цицерона сохранилась понятийная связь нарратива с изложением некоего ряда событий, при этом было переосмыслено отношение к художественно-эстетическому наполнению повествования.

В наши дни определение нарратива, как правило, кратко формулируется толковыми словарями через такие понятия как «повествование», «история» и «рассказ» (рис. 3). При этом в научной среде циркулируют многочисленные авторские трактовки термина, включающие перечень критериев для каждого из вышеуказанных понятий.

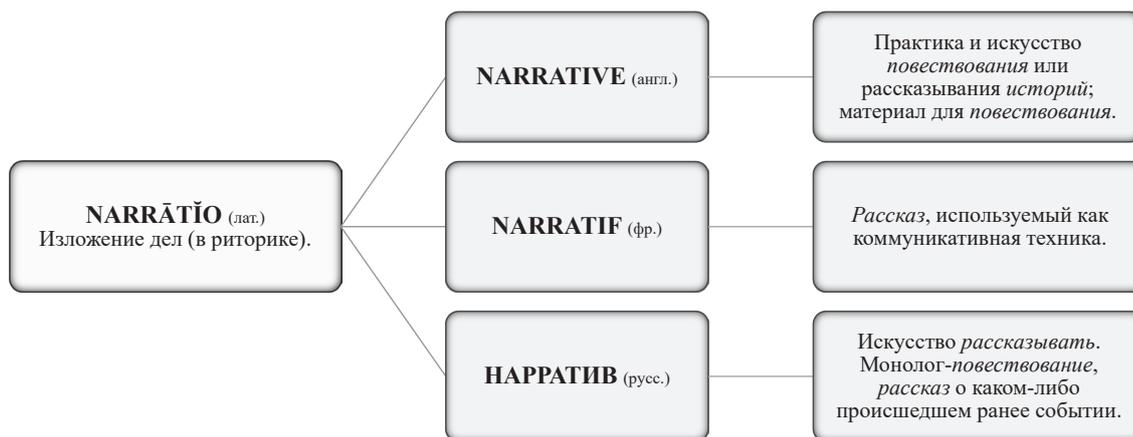


Рис. 3.

Базовые (внеконтекстуальные) определения нарратива.

Так, в числе прочего исследователи, принадлежащие к разным дисциплинарным областям, дискутируют относительно родового понятия (текст, дискурс или речевой акт [Маслов, 2020, с. 41]), к которому может быть отнесен нарратив; относительно базовых функций (когнитивные, коммуникативные и пр.) и характеристик нарратива (вымышленность, завершенность, целостность и пр.); определяют соотношение нарратива с дискурсом и историей, истории – с событием (устанавливая критерии для необходимого минимального количества событий и характера событийной связи), а события – с изменением. Подходы к вышеперечисленному настолько разнообразны (рис. 4), что отдельные научные статьи и монографии полностью посвящаются систематизации разработанных к настоящему моменту дефиниций нарратива (например, [Маслов, 2020; Обдалова, Левашкина, 2019; Теребков, 2012]).

В рамках настоящей работы видится нецелесообразным проведение обзора полной вариативности определений нарратива, используемых в различных дисциплинах. В целях анализа повествовательного аспекта выставки изобразительного искусства может использоваться универсальное определение нарратолога Мике Бал, которая определяет нарратив как «*текст, содержащий некую историю, которая передается адресату («рассказывается» читателю, зрителю или слушателю) при помощи определенного набора средств (таких как язык, изображение, звук, конструкция или их комбинация)*» [Bal, 2017, p. 5].

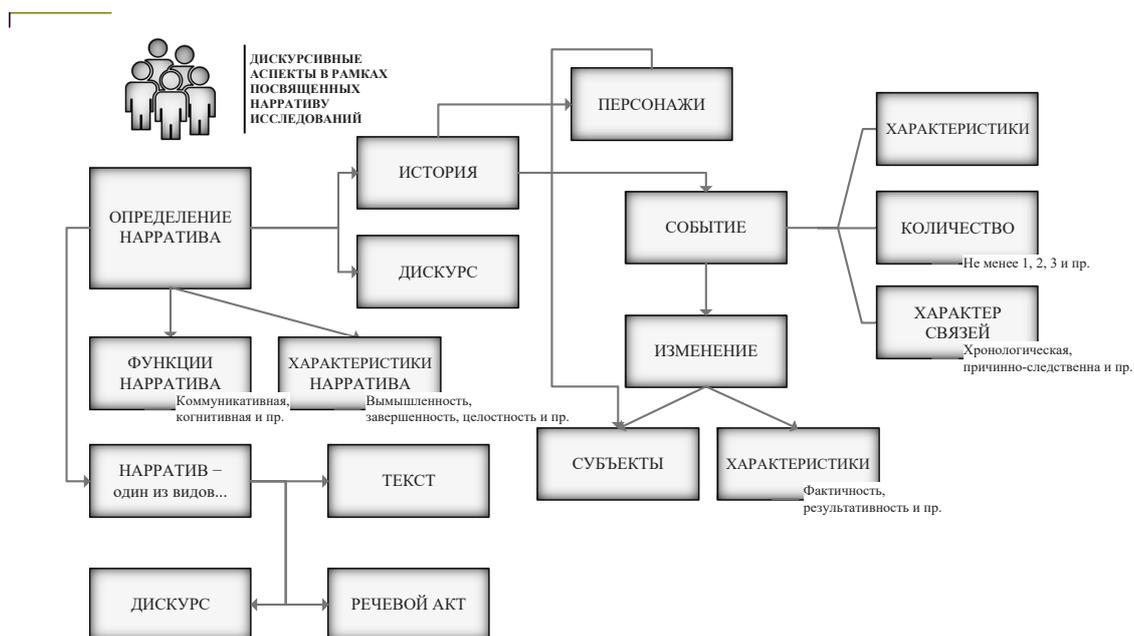


Рис. 4.

Дискурсивные аспекты в исследованиях нарратива.

Подходы и алгоритмы нарратологии

Концептуальной базой исследований нарративных аспектов является сегодня классическая литературоведческая нарратология [Тюпа, 2020, с. 35] – научная дисциплина, которая со второй половины XX столетия занимается изучением отдельного – повествовательного – аспекта текста. Сам термин «нарратология» (от французского “narratologie”) впервые использован Цветаном Тодоровым в работе 1969 года [Todorov, 1969]. Ранние французские нарратологи интегрировали в свои концепции отдельные разработки предшествующих поколений ученых, обращавшихся к сходной проблематике. Например, идеи В.Я. Проппа, выявившего в повествовательных особенностях отдельного жанра художественных произведений (волшебные сказки) единую типологическую структуру [Пропп, 1928], а также элементы русского формализма (в том числе противопоставление «фабулы» и «сюжета» [Шкловский, 1929] в качестве «истории» и «повествования» [Genette, 1966, p. 17]). Еще одним русскоязычным автором, чье наследие до сих пор активно осмысливается в рамках нарратологии, стал М.М. Бахтин, «полифоничность» которого повлияла на концепцию «интертекстуальности» Ю. Кристевой [Безруков, 2005, с. 21].

Непосредственная основа нарратологических подходов формировалась на стыке структуралистской и постструктуралистской теорий. На основе предпосылки об изоморфности языка, литературы и общего культурного пространства [Соболев, 2008, с. 5-51] первые структуралисты, обращаясь к художественным текстам, занимались поиском универсальной, независимой от контекста и интерпретаций «грамматики» [Todorov, 1969, p. 10]. Идеи пришедшего на смену постструктурализма привнесли в нарратологию осмысление возможностей выхода за пределы жесткой структуры и неоднозначности авторской инстанции [Барт, 1989; Фуко, 1996].

Хронологически работы 1960-1970 годов относят к «золотому веку» нарратологии (например, упоминаемые работы Р. Барта [Barthes, 1966], Ж. Женетта [Genette, 1966], Ц. Тодорова [Todorov, 1969] и Ю. Кристевой [Кристева, 1993]). В конце 1970 годов отмечается наступление так называемого «серебряного века» нарратологии (например, работы Д. Принса [Prince, 1974] и М. Бал [Bal, 2017]) – период «консолидации, адаптации и полировки» первых теоретических импульсов [Mosher, Nelles, 1990, p. 419]. Современные нарратологи, с одной стороны, продолжают традиции систематизации обширной теоретической базы, с другой – постоянно расширяют сферу своих исследований, вовлекая новые дисциплинарные области [Nerman, 2018, p. 1-2]. В XXI веке нарратология работает уже не только в поле литературы, но и со сравнительными исследованиями, объединяющими когнитивные науки, герменевтику и медиа-теории. В периметре научной области оказываются повествовательные формы, способные объединить различные семиотические каналы, в том числе изобразительные, музыкальные и жестовые. К таким мультимодальным формам нарратива относят, например, современные музейные экспозиции и временные выставки, рассматриваемые как особые тексты культуры. Таким образом, согласно В.И. Тюпе, единым объектом дисциплины становится «культурное пространство, образуемое текстами, излагающими некоторые истории» [Тюпа, 2020, с. 35], предметом – «коммуникативные стратегии и дискурсивные практики рассказывания историй» [там же]. Постоянное расширение предметного поля в отсутствие адаптируемого методологического инструментария приводит к тому, что результаты множества современных научных работ в этой области представляются в виде одной из форм вербализация гуманистически ориентированного посыла [Huvärinen, 2010, p. 72-79].

По причинам, которые обозначались выше, настоящая статья обращается к литературоведческой нарратологии, в том числе к авторам, сформулировавшим свои подходы на основе консолидации теорий «золотого» и «серебряного» веков. Выбранный подход подразумевает, что аспекты нарратива, связанные с социокультурной обусловленностью (в т.ч. глобальный дискурс), индивидуальной природой (личный нарратив) и исторической эволюцией нарративных категорий, находятся за пределами исследования.

Далее представлена выборка из концепций и положений нарратологии, которые могут быть адаптированы для понимания повествовательного аспекта выставки изобразительного искусства.

А.П. Личагина *Нарратологический алгоритм
в схемах анализа выставочного повествования*

В качестве отправной точки используются идеи Ролана Барта, заложившего в основу анализа процедуру из трех этапов [Barthes, 1966, p. 2-3]:

1. Создание предварительной описательной модели;
2. Применение полученной модели к конкретным видам повествовательных текстов;
3. Корректировка предварительной модели, исходя из полученных на Этапе 2 результатов (при необходимости).

По Барту, условные повествовательные тексты, для которых применима вышеприведенная процедура, могут принадлежать в широкому перечню жанров вымышленного и невымышленного содержания (от легенды до газетной хроники), обладать вербальной и невербальной природой (например, сказки и живопись), быть застывшими и находящимися в движении (например, комиксы и кинематограф), а также представлять собой субстанции смешанного типа [Barthes, 1966, p. 1]. Несмотря на то, что де-факто литературоведческая нарратология занимается преимущественно текстами художественными, де-юре – последняя (смешанная) категория позволяет использовать предлагаемый инструментарий для рассмотрения выставки изобразительного искусства как еще одного из видов текста.

Вольф Шмид, систематизировавший большинство существующих к началу XXI столетия нарратологических подходов [Шмид, 2003], предложил считать нарративными любые тексты, для которых выполняются следующие условия:

- излагается история, где присутствует разворачивающееся во времени событие;
- происходит изменение некой первоначальной ситуации (внешней в повествуемом мире или внутренней касательно персонажа повествуемого мира).

Обобщая и дополняя концептуальные идеи своих предшественников (в т.ч. русских формалистов, Ц. Тодорова, Ж. Женетта), В. Шмид предложил для исследования нарративов собственную модель коммуникативных уровней, вариант адаптации которой для выставочной практики предложен в следующем разделе данной статьи.

Джеральд Принс, продолжая поиски универсальной структуры в традициях Ц. Тодорова, а именно дискретной единицы такой структуры, определил базовые составляющие любой условной истории. Такие «минимальные истории», по Принсу, состоят из элементов, объединенных хронологической и причинно-следственной связью [Prince, 1974, p. 31]. В упрощенном виде формула Принса может выглядеть следующим образом:

$$MSt = E_{t_1}^{stat} + E_{t_2}^{act} + E_{t_3}^{stat-1},$$

где:

- MSt – минимальная история;
- $E_{t_1}^{stat}$ – статичный элемент в момент времени t_1 ;
- $E_{t_2}^{act}$ – активный элемент (событие) в момент времени t_2 ;
- $E_{t_3}^{stat-1}$ – статичный элемент в момент времени t_3 , который представляет собой элемент $E_{t_1}^{stat}$, измененный под воздействием $E_{t_2}^{act}$.

Мике Бал с использованием адаптированной терминологии русской формальной школы разработала набор сопоставимых между собой дефиниций и трехчастную схему анализа нарратива на основе текста, сюжета и фабулы (рис. 5). Подходы исследовательницы основываются на широкой трактовке понятия «текст», допускающей наличие лингвистической знаковой системы, например, визуального образного ряда. Под конечностью текста Бал понимает наличие первого и последнего его элемента (слова, кадра или, например, границ живописного изображения).

Представленные вариативные подходы к использованию нарратива в литературных произведениях могут быть трансформированы в схемы анализа выставочного повествования с учетом понимания специфики формосодержательной целостности выставки.

Выставочный нарратив

Введем базовое определение выставки, которое позволит использовать нарратологические подходы для данного вида условного текста. Согласно С.Ю. Штейну, любая выставка, вне зависимости

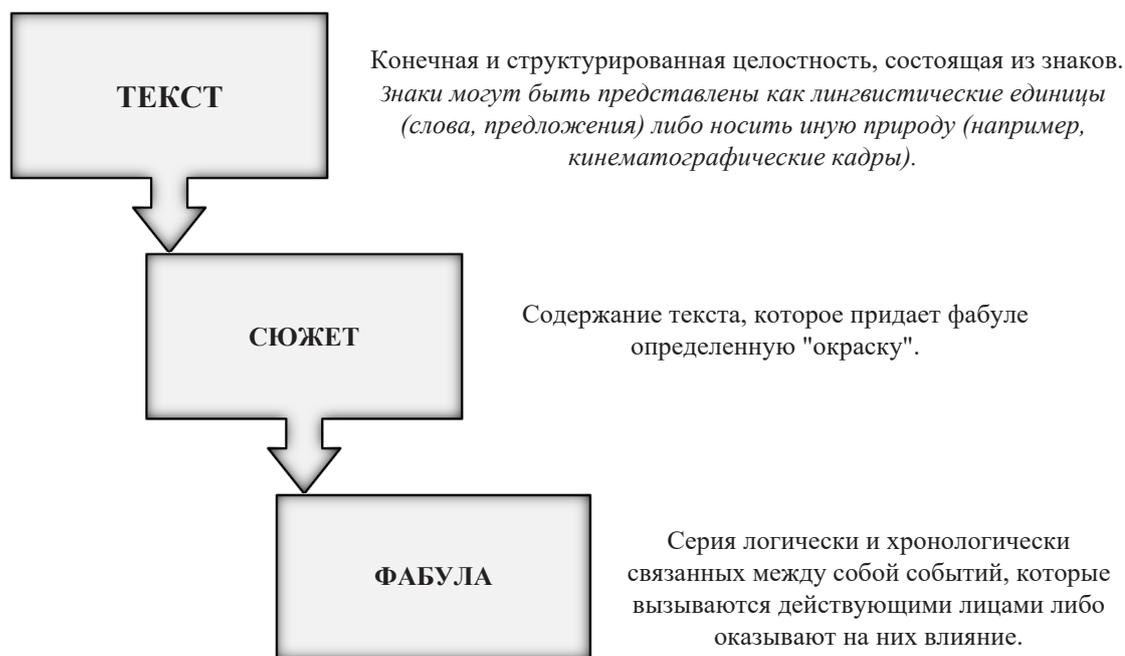


Рис. 5.
Трёхчастная система М. Бал.

от ее содержания, представляет собой «форму временного пространственного представления сенсорной информации – экспонируемого, в условиях особого – выставочного пространства, подразумевающая возможность непосредственного нахождения в данном пространстве субъекта, воспринимающего представляемую ему информацию» [Штейн, 2020, с. 8]. Таким образом, выставка может быть рассмотрена как конечная (ограниченная темпорально и пространственно) и определенным образом структурированная целостность в условно-знаковой (языковой и/или неязыковой) форме. Данное предположение позволяет отнести выставку изобразительного искусства к одной из возможных форм текста. Согласно классификации Р. Барта, такой текст по жанру будет изначально представлять собой смешанную субстанцию из элементов вербальной и невербальной природы, при этом содержание конкретной выставки может находиться как в застывшем, так и в динамическом состоянии. В контексте статьи речь идет о выставках изобразительного искусства, где экспонируемое – соответствующие произведения визуально-пространственных искусств: скульптура, живопись, дизайн и прочее.

Для того, чтобы классифицировать выставку как текст нарративный, уточним значение приведенных ранее терминов «история», «событие» и «изменение». Выставка как особое художественное произведение отличается тем, что одновременно и экспонирует, и, отдаваясь на суд критики, экспонируется сама [Вурен, 1972, р. 29]. «Рассказывание» истории рождается в процессе экспонирования – события, которое не может не привносить, хотя бы и в минимальной степени, дополнительных оттенков смысла в демонстрируемые публике работы, что выражается в изменении восприятия искусства до и после его презентации в выставочном контексте. Базируясь на вышеприведенных подходах Джеральда Принса, «минимальная история» такого нарратива может быть представлена следующим образом:

$$Exhibition_{MinimalStory} = X_{t_1}^{vision} + X_{t_2}^{exp} + X_{t_3}^{vision-1},$$

где:

- $Exhibition_{MinimalStory}$ – минимальная выставочная история;
- X – произведение изобразительного искусства (персонаж повествования);
- $X_{t_1}^{vision}$ – восприятие произведения X в момент времени t_1 ;
- $X_{t_2}^{exp}$ – событие в виде проведения выставки изобразительного искусства, экспонатом которой является произведение X , в момент времени t_2 ;
- $X_{t_3}^{vision-1}$ – восприятие произведения X в момент времени t_3 , которое представляет собой первоначальное восприятие произведения ($X_{t_1}^{vision}$), измененное под воздействием события экспонирования произведения ($X_{t_2}^{exp}$).

Истории более сложного уровня состоят из совокупности минимальных и включают в качестве персонажей определенные общности экспонируемых произведений (например, по хронологическому, стилистическому, тематическому или иному признаку), восприятие которых меняется вследствие размещения в выставочном контексте.

«Рассказывание» истории рождается в результате способности выставки одновременно и экспонировать, и отдаваясь на суд критики, экспонироваться самой [Buren, 1972, p. 29]. Событие экспонирования при этом не может не приносить дополнительных оттенков смысла в демонстрируемые публикации работы, что выражается в изменении восприятия произведений до и после их презентации в выставочном контексте. Согласно гипотезе Жерома Глиценштайна, выставка всегда является отдельной формой художественного вымысла, независимо от того, кажется ли она объективной или откровенно демонстрирует свой нарративный характер [Glicenstein, 2009, p. 12].

Проявленность нарратива выставки зависит, в первую очередь, от интенции посредников, в том числе кураторов, музеологов и сценографов. Чтобы проанализировать, каким образом выставочная история транслируется от организаторов к посетителям, рассмотрим адаптированную модель коммуникационных уровней Шмида. Применительно к выставочной практике могут быть выделены следующие уровни коммуникации:

1. Организация экспонатов (в литературном произведении – «цитируемый мир»). Концептуально и визуально связывая, противопоставляя и выделяя отдельные экспонаты [Калугина, 2008], выставка создает предпосылки для возникновения диалога между ними. При этом между экспонатами, как и между вымышленными литературными персонажами, коммуникация возможна только в форме, опосредованной восприятием посетителя или читателя. Исключением может являться показ современного искусства (например, перформанса или цифрового искусства), между экспонатами которого возможна непосредственная коммуникация. В то же время реализация этой коммуникации в любом случае будет так или иначе опосредована восприятием гостей выставки.

2. Литературный нарратив («повествуемый мир»). Отличие этого уровня состоит в использовании текстов, аудио- и видеоматериалов для создания истории, которая донесет до посетителей концептуальную кураторскую идею. Проявляется фиктивная фигура *нарратора* – того, от чьего имени ведется рассказ. Изображение нарратора может носить эксплицитный характер (в случае, например, самопрезентации художника в качестве куратора выставки), однако чаще всего является имплицитным, когда нарратор выявляется на основе знаков, приемов построения повествования. Нарраторский образ может проступать в открытом субъективном выражении с определенной позицией относительно демонстрируемых предметов, а может казаться неуловимым, слитым с фигурой абстрактного автора. При этом и нарратор, и абстрактный автор остаются исключительно фиктивными фигурами, возникающими на соответствующих уровнях развертывания выставки как художественного произведения. В своем повествовании нарратор обращается не к публике напрямую, а к вымышленному получателю сообщения – *нарратору*, который может как сливаться с фигурой абстрактного посетителя, так и отличаться от нее.

3. Пространственный нарратив («изображаемый мир»). Экспозиционный образ объединяет архитектурное, дизайнерское и сценографическое пространственное оформление выставки с литературным компонентом с целью донесения до зрителя концептуальной истории. Транслятором истории этого уровня является абстрактный автор – образ создателя выставки в представлении посетителя. *Абстрактным автором* выставки, в зависимости от степени погруженности посетителя в контекст, может восприниматься как реальный куратор, так и иное лицо, ассоциирующееся с площадкой (собственник галереи, директор музея или даже популяризирующая мероприятие медийная личность). Абстрактный автор как фиктивный конструкт взаимодействует с *абстрактным посетителем*, который представляет собой объединенное представление о целевой аудитории и идеальном реципиенте, способном уловить все заложенные смыслы.

4. Выставка как самостоятельное художественное проведение. Отправителем сообщения на данном уровне становится уже *реальный автор* (группа организаторов), получателем – конкретный

A.P. Lichagina *Narratological algorithm in exhibition narrative analysis schemes*

посетитель. Помимо всего прочего, этот уровень включает то, что остается за пределами «изображаемого мира»: нахождение и взаимодействие в выставочном пространстве реальных посетителей.

С учетом вышеизложенного *выставочный нарратив* можно определить как *смешанной природы текст, который посредством сочетания вербальных, аудиовизуальных, пространственных и иных средств доносит до посетителя историю об экспонируемом.*

В обобщенном виде предложенные к использованию нарратологические подходы могут быть реализованы в форме следующего алгоритма анализа нарративного аспекта выставок изобразительного искусства (рис. 6).

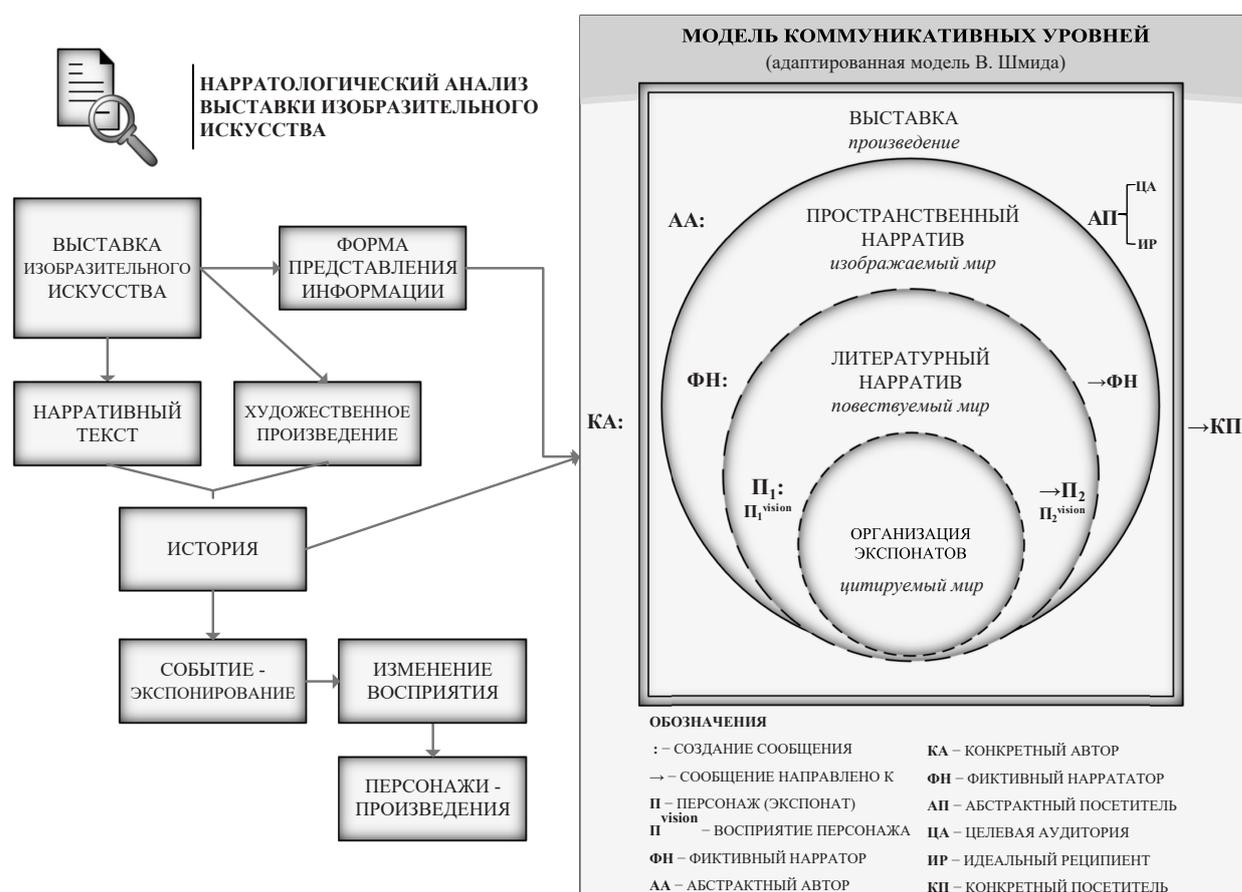


Рис. 6.

Адаптированный алгоритм анализа нарративного аспекта выставки.

Апробация алгоритма

Используем предложенную выше схему для анализа нарративных аспектов следующих выставок: «Азбука шедевра», «Бывают странные сближенья...», «Квадрат и пространство. От Малевича до ГЭС-2», «Правды нет», «DOMUS MAXIMA» («Наш общий дом»), «La Vallée» («Долина»), «Le Bonimenteur» («Рассказчик выдуманных историй»), «Pathways to Modernity» («Пути к современности»).

Рассмотрим вышеприведенные выставки как конечные структурированные целостности в условно-знаковой форме, то есть как условный текст. В структуре каждого из таких текстов в форме разворачивающейся во времени истории обнаруживается нарративный аспект, минимальным элементом которого является изменение восприятия демонстрируемых произведений (персонажей) до и после экспонирования. Трансляция истории осуществляется конкретными авторами выставочного сообщения при помощи определенного набора средств передачи сенсорной информации адресату. В предложенных к рассмотрению проектах соотношение и характеристики различных нарративных аспектов могут быть исследованы через выявление особенностей повествования на отдельных уровнях коммуникации с посетителем.

Так, отправной точкой нарратива выставки «Бывают странные сближенья...» в Государственном

А.П. Личагина *Нарратологический алгоритм
в схемах анализа выставочного повествования*

музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина служила концентрация внимания посетителя на условном диалоге расположенных рядом друг с другом произведений (рис. 7). При этом осознанно сведенные к минимуму элементы вербального литературного нарратива (на выставке не было традиционных кураторских текстов и экспликаций, только краткая характеристика зон, например, «от яблока – к земному шару») допускали интересубъективность восприятия, то есть широкий спектр возможных концептуальных трактовок. Подобная организация экспонатов позволила запустить процесс рассказывания истории, для трансляции которой достаточно присутствия гостя, воспринимающего предметы искусства, и необязательно наличие внешнего медиатора. Имплицированный образ нарратора воспринимался в виде знаков, отсылающих к свойственным для приглашенного куратора приемам ведения рассказа об искусстве (использование визуальных соответствий вместо жесткой классификации). Соответственно задачей идеального реципиента такой выставки было не восприятие конкретных смыслов, а включение в предложенную организаторами игру. Для остальных представителей целевой аудитории предусматривалась возможность использования аудиогuida, онлайн-материалов или экскурсионного сопровождения.

Визуально и концептуально подчеркивая взаимосвязь между «Черным морем» Ивана Айвазовского и «Черным квадратом» Казимира Малевича, кураторы выставки «Квадрат и пространство. От Малевича до ГЭС-2» подготовили посетителя к восприятию воображаемого диалога между ними. Акцент именно на этом сопоставлении позволил заложить в основу выставочного нарратива определенный спектр концептуальных трактовок. При этом широкий перечень возможных интерпретаций в ходе первого ознакомления с экспозицией обуславливался тем, что в физическом пространстве выставки литературный нарратив проявлялся достаточно лаконично. Для посетителей, желающих углубиться в рассказываемую историю, нарратив раскрывался через брошюры, частично озвученный куратором аудиогид и материалы каталога. Пространственно общее повествование структурировалось в форме супрематической композиции, при этом особенности застройки (невысокая плотность развески, возможность осматривать с одной точки несколько тематических зон, различные варианты маршрута) поддерживали первоначальную идею гибкости восприятия.

Выше приведены примеры выставок, стремящихся к минимизации проявлений литературного нарратива в физическом выставочном пространстве. В то же время для отдельных проектов прямая визуализация литературного нарратива может использоваться в качестве триггера для начала



Рис. 7.
Фрагменты экспозиции выставки «Бывают странные сближенья...».

A.P. Lichagina *Narratological algorithm in exhibition narrative analysis schemes*

коммуникации с посетителем. Например, выставка «Правды нет» в галерее JART «рассказывала» о невозможности объективного восприятия посредством множественных противоречащих друг другу экспликаций, плотно покрывающих стены небольшого экспозиционного пространства. Восприятие персонажей нарратива – произведений современного искусства – намеренно усложнялось методами графического дизайна (в том числе через искажение шрифта) и размещением по маршруту посторонних предметов. На выставке «Азбука шедевра» в музее «Новый Иерусалим» повествование структурировалось расположенными в определенном порядке графическими знаками – буквами русского алфавита, при этом связанные с ними аллюзии и метафоры использовались как концептуальная основа в организации экспонатов. Таким образом, акцентирование элементов литературного нарратива в выставочном пространстве имплицитно способствовало восприятию рассказываемой истории в форме особого художественного произведения (рис. 8).



Рис. 8.
Фрагменты экспозиции выставок «Азбука шедевра» и «Правды нет».

В качестве выставки, предельно открыто презентующий свой собственный нарратив как особую форму художественного вымысла, можно рассмотреть “Le Bonimenteur” в региональном центре современного искусства Шампань-Арденны. Обыгрывая идею ненадежного рассказчика, выставочное повествование велось от лица вымышленного куратора – литературного персонажа, образ которого был представлен как непосредственно в оформлении пространства, так и на самих экспонируемых работах (рис. 9). При этом основную роль в трансляции истории играли медиаторы проекта, поскольку экспозиция и сценографическое решение не предполагали однозначной «считываемости» нарратива.



Рис. 9.
Фрагменты экспозиции выставки “Le Bonimenteur”.

Многие крупные проекты последних лет в качестве основного средства передачи концептуальной истории использовали сложные архитектурно-пространственные решения. Так, например, поскольку концепция выставки “Pathways to Modernity” в комплексе Лувр Абу-Даби строилась вокруг понятия «современность» и связанных с ним коннотаций, на всем протяжении выставочного маршрута разнообразные «оконные проемы» служили для того, чтобы посетитель мог сопоставить возникающие и устаревающие явления XIX века. В качестве образа уходящего прошлого один из залов демонстрировал выставку «старого» типа – официальный парижский Салон со шпалерной развеской и ярко-красными стенами (собственный нарратив Салонных представлял собой историю о господствующих академических канонах). Пространственное оформление “Pathways to Modernity”, в том числе разнообразные дизайнерские приемы, игра со светом и масштабные мультимедийные вставки (рис. 10), в сочетании с большим количеством знаковых экспонатов порождали множество конкурирующих друг с другом повествовательных акцентов. Подобное решение препятствовало формированию ясного экспозиционного образа. Как правило, перенасыщенный пространственный нарратив считывается конкретными посетителями на самом общем уровне (например, как «выставка об импрессионистах»), размывая при этом восприятие минимальных выставочных историй.

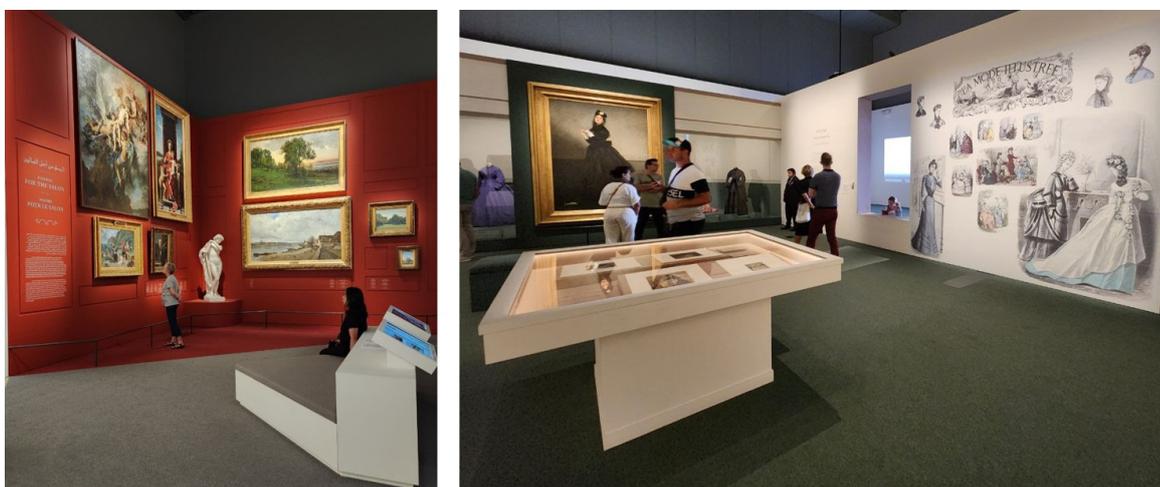


Рис. 10.
Фрагменты экспозиции выставки “Pathways to Modernity”.

Отдельно следует отметить возможность создания выставочного нарратива фактическим автором экспонируемых произведений. В качестве примера может быть рассмотрена выставка Валерия Кошлякова “DOMUS MAXIMA” в музее архитектуры имени А.В. Щусева. В этом случае можно говорить об эксплицитном проявлении нарратора, буквально слитым с фигурой абстрактного автора. Несмотря на отсутствие специфического архитектурного решения, повествование в значительной степени транслировалось на уровне пространственного нарратива. По замыслу художника, “DOMUS MAXIMA” обыгрывала элементы оформления особняка Щусева привнесенными предметами – носителями собственной истории (старинной мебелью, обнаруженной на парижских улицах). Таким образом, условный диалог найденных предметов с живописными работами задумывался в совокупности с определенными архитектурно-пространственными ассоциациями, направленными на усиление и раскрытие базовой концептуальной идеи. Еще одним примером авторского проекта художника как создателя нарратива может служить выставка Фабриса Ибера “La Vallée” в Фонде современного искусства Картье. Коммуникативные особенности этой выставки во многом схожи с описанной выше: история доносилась эксплицитно проявленным рассказчиком, сценографическое оформление не требовало существенных архитектурных изменений экспозиционной площадки. Однако отличительной особенностью “La Vallée” стала повышенная значимость финального, четвертого коммуникативного уровня. Идея организации содержания в форме условной школы транслировалась, в первую очередь, не через экспозицию, тексты или архитектуру, а с помощью реализации концептуально задуманных «школьных» активностей с вовлечением реальных посетителей, которым предлагалось располагаться за учебными

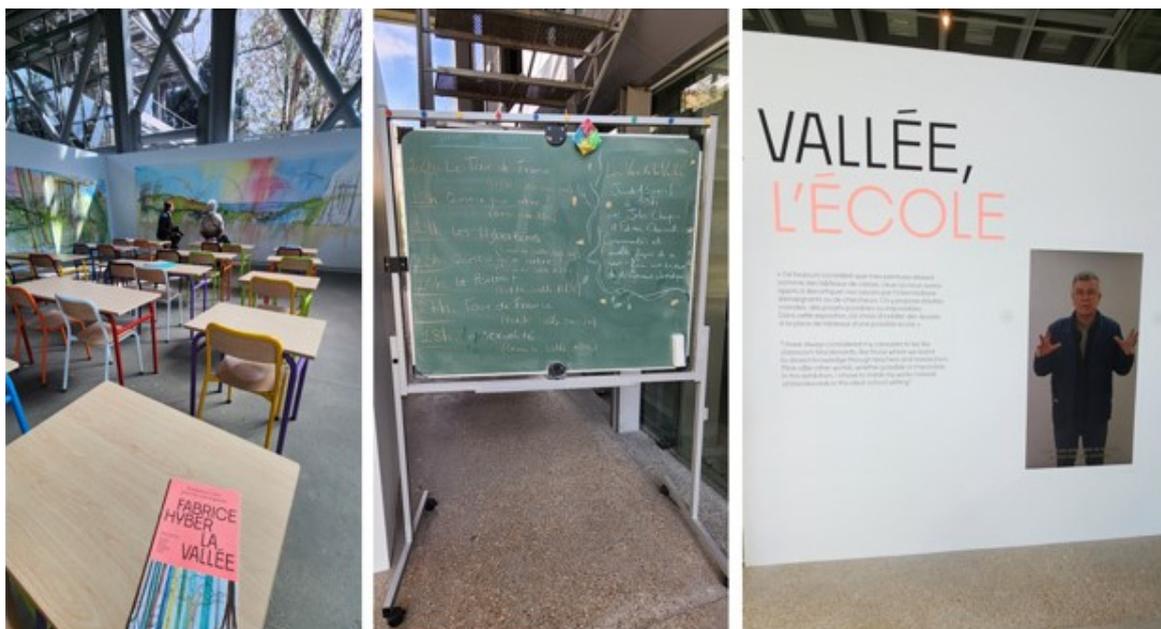


Рис. 11.
Фрагменты экспозиции выставки “La Vallée”.

партами, писать мелом на доске и вместе с приглашенными учителями участвовать в открытых уроках (рис. 11). Таким образом, непосредственная коммуникация внутри спонтанно образующегося микрообщества изначально не связанных между собой людей [Буррио, 2016, с. 19] использовалась художником в качестве основного средства трансляции выставочного повествования.

Заклучение

В рамках адаптированных нарратологических подходов выставочный нарратив может быть определен как смешанной природы текст, который посредством сочетания вербальных, аудиовизуальных, пространственных и иных средств доносит до посетителя историю об экспонируемом. В качестве персонажей такой истории выступают произведения изобразительного искусства, восприятие которых меняется вследствие размещения их в выставочном контексте. Применение предложенного алгоритма анализа выставочного повествования к реальным проектам, реализованным в сфере классического и современного искусства, позволяет проследить соотношение и характеристики нарративных выставочных аспектов на различных уровнях коммуникации. По умолчанию концептуальная идея выставки может быть донесена посредством трех коммуникативных уровней (организация экспонатов, литературный и пространственный нарратив), однако современный этап развития выставок изобразительного искусства подразумевает возможность взаимодействия в экспозиционном пространстве отдельных микрообществ, что способно привносить дополнительные оттенки смысла в выставочное повествование.

Одним из ограничений представленного выше алгоритма на основе нарратологических подходов является предпосылка об отнесении выставки изобразительного искусства к категории условного текста. В целях расширения возможностей анализа выставочного повествования направлением дальнейшего исследования может стать разработка универсального инструментария, позволяющего рассматривать возможности использования выставочного нарратива на теоретическом уровне с применением логики предикатов.

ИСТОЧНИКИ

1. Епишкин Н.И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. – Москва: Словарное издательство ЭТС, 2010.
2. Матвеева, Т.В. Полный словарь лингвистических терминов. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010.
3. La Société Éditions Larousse. Режим доступа: <https://www.larousse.fr/> (дата обращения: 01.10.2024).
4. Lewis Ch. T., Short Ch. A New Latin Dictionary: Founded on the Translation of Freund's Latin German Lexicon. Oxford: Oxford University Press, 1975.
5. Oxford English Dictionary. Режим доступа: <https://www.oed.com/> (дата обращения: 01.10.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989.
2. Безруков А.Н. Поэтика интертекстуальности: Учебное пособие. – Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005.
3. Буриго Н. Реляционная эстетика/Постпродукция. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016.
4. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2008.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. №4. С. 427-457.
6. Маслов Е.С. Что такое нарратив? – Казань: Издательство Казанского университета, 2020.
7. Обдалова О.А., Левашкина З.Н. Понятие «нарратив» как феномен культуры и объект дискурсивной деятельности // Язык и культура. 2019. № 48. С. 332-348.
8. Пропт В.Я. Морфология сказки. – Ленинград: Academia, 1928.
9. Соболев Д.М. Лотман и структурализм: опыт невозвращения // Вопросы литературы. 2008. №3. С. 5-51.
10. Теребков А.С. К вопросу о трактовке феномена нарратива в современном гуманитарном знании. сущность и истоки // Омский научный вестник. 2012. № 3(109). С. 114-117.
11. Тюпа В.И. На пути к исторической нарратологии // Новый филологический вестник. 2020. №3(54). С. 32-54.
12. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – Москва: Касталь, 1996.
13. Шкловский В. О теории прозы. – Москва: Федерация, 1929.
14. Шмид В. Нарратология. – Москва: Языки славянской культуры, 2003.
15. Штейн С.Ю. Онтология выставочной деятельности // Артикульт. 2020. № 39(3). С. 6-25.
16. Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. – Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2017.
17. Barthes R. *Introduction à l'analyse structurale des récits* // Communications, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. 1966. № 8. P. 1-27.
18. Buren D. *Exposition d'une exposition*. // Dokumenta5, Katalog, Kassel, 1972.
19. Cicero. *On the Orator: Books 1-2*. – Cambridge: Harvard University Press, 1942.
20. Genette G. *Discours du récit essai de méthode*. – Paris: POINTS, 2007.
21. Glicenstein J. *L'art: une histoire d'expositions*. – Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
22. Herman D. *Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life*. – Oxford: Oxford University Press, 2018.
23. Hyvärinen M. *Revisiting the Narrative Turns* // Life Writing. 2010. №7(1). P. 69-82.
24. Prince G. *A Grammar of Stories: An Introduction*. – Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 1974.
25. Todorov T. *Grammaire du Décaméron*. – Hague-Paris: Mouton, 1969.

SOURCES

1. Epishkin N.I. *Istoricheskij slovar' gallicizmov russkogo yazyka* [Historical Dictionary of Gallicisms of the Russian Language]. Moscow, Slovarnoe izdatel'stvo ETS, 2010. (in Russian)
2. *La Société Éditions Larousse*. Available at: <https://www.larousse.fr/> (accessed: 01.10.2024). (in French)
3. Lewis Ch. T., Short Ch. *A New Latin Dictionary: Founded on the Translation of Freund's Latin German Lexicon*. Oxford, Oxford University Press, 1975.
4. Matveeva T.V. *Polnuy slovar' lingvosticheskih terminov* [Complete Dictionary of Linguistic Terms]. Rostov-on-Don, Phoenix, 2010. (in Russian)
5. *Oxford English Dictionary*. Available at: <https://www.oed.com/> (accessed: 01.10.2024).

REFERENCES

1. Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2017.
2. Barthes R. "Introduction à l'analyse structurale des récits." *Communications, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*. 1966. No 8. P. 1-27.
3. Barthes R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress, 1989. (in Russian)
4. Bezrukov A.N. *Poetika intertekstual'nosti: Uchebnoe posobie* [Poetics of Intertextuality: A Tutorial]. Birk, Birk. state social-pedagogical academy, 2005. (in Russian)
5. Bourriaud N. *Relyacionnaya estetika/Postprodukcija* [Relational Aesthetics/Postproduction]. Moscow, Ad Marginem Press, 2016. (in Russian)
6. Buren D. "Exposition d'une exposition." *Dokumenta5, Katalog*. Kassel, 1972. (in French)
7. Cicero. *On the Orator: Books 1-2*. Cambridge, Harvard University Press, 1942.
8. Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let* [The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power, and Sexuality. Works from Different Years]. Moscow, Kastal, 1996. (in Russian)
9. Genette G. *Discours du récit essai de méthode*. Paris, POINTS, 2007. (in French)
10. Glicenstein J. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris, Presses Universitaires de France, 2009. (in French)
11. Herman D. *Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life*. Oxford, Oxford University Press, 2018.
12. Hyvärinen M. "Revisiting the Narrative Turns." *Life Writing*. 2010. No7(1). P. 69-82.
13. Kalugina T.P. *Hudozhestvennyy muzej kak fenomen kul'tury* [Art Museum as a Cultural Phenomenon]. St. Petersburg, Petropolis, 2008. (in Russian)
14. Kristeva Y. "Bahtin, slovo, dialog i roman" [Bakhtin, Word, Dialogue, and Novel]. *Dialog. Karnaval. Hronotop* [Dialogue. Carnival. Chronotope]. 1993. No.4. P. 427-457. (in Russian)
15. Maslov E.S. *Chto takoe narrativ?* [What is a narrative?]. Kazan., Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta, 2020. (in Russian)
16. Obdalova O.A., Levashkina Z.N. "Ponyatie "narrativ" kak fenomen kul'tury i ob"ekt diskursivnoj deyatel'nosti" [The concept of "narrative" as a cultural phenomenon and an object of discursive activity]. *Yazyk i kul'tura* [Language and Culture]. 2019. No.48. P. 332-348. (in Russian)
17. Prince G. *A Grammar of Stories: An Introduction*. Berlin, Boston, De Gruyter Mouton, 1974.
18. Propp V.Y. *Morfologiya skazki* [Morphology of a fairy tale]. Leningrad, Academia, 1928. (in Russian)
19. Schmidt V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2003. (in Russian)
20. Shklovsky V. *O teorii prozy* [On the Theory of Prose]. Moscow, Federaciya, 1929. (in Russian)
21. Sobolev D.M. "Lotman i strukturalizm: opyt nevozvrashcheniya" [Lotman and structuralism: the experience of non-return]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature]. 2008. No.3. P. 5-51. (in Russian)
22. Stein S.Y. "Ontologiya vystavочноj deyatel'nosti" [Ontology of exhibition activities]. *Artikult*. 2020. No. 39(3). P. 6-25. (in Russian)
23. Terebkov A.S. "K voprosu o traktovke fenomena narrativna v sovremennom gumanitarnom znanii. sushchnost' i istoki" [On the Interpretation of the Phenomenon of Narrative in Modern Humanitarian Knowledge. Essence and Origins]. *Omskij nauchnyj vestnik* [Omsk Scientific Bulletin]. 2012. No.3(109). P. 114-117. (in Russian)

A.P. Lichagina *Narratological algorithm
in exhibition narrative analysis schemes*

24. Todorov T. *Grammaire du Décaméron*. Hague-Paris, Mouton, 1969. (in French)
25. Тура В.И. "Na puti k istoricheskoj narratologii" [Towards historical narratology]. *Novyj filologicheskij vestnik* [New Philological Bulletin]. 2020. No.3(54). P. 32-54. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Синонимичные термины, ранжированные по убыванию частотности употребления в современных литературных источниках на русском, французском и английском языках. Составлено автором по: Google Books Ngram Viewer (режим доступа: <https://books.google.com/ngrams/>)
Рис. 2. Динамика частоты употребления «нарратив» и «narratif» в литературных источниках. Составлено автором по: Google Books Ngram Viewer (режим доступа: <https://books.google.com/ngrams/>)
Рис. 3. Базовые (внеконтекстуальные) определения нарратива. Составлено автором по: [Епишкин, 2010], [Матвеева, 2010], [La Société Éditions Larousse], [Oxford English Dictionary], [A New Latin Dictionary].
Рис. 4. Дискурсивные аспекты в исследованиях нарратива. Составлено автором.
Рис. 5. Трехчастная система М. Бал. Составлено автором по: [Bal, 2017].
Рис. 6. Адаптированный алгоритм анализа нарративного аспекта выставки. Составлено автором.
Рис. 7. Фрагменты экспозиции выставки «Бывают странные сближенья...». Фото автора.
Рис. 8. Фрагменты экспозиции выставок «Азбука шедевра» и «Правды нет». Фото автора.
Рис. 9. Фрагменты экспозиции выставки "Le Bonimenteur". Фото автора.
Рис. 10. Фрагменты экспозиции выставки "Pathways to Modernity". Фото автора.
Рис. 11. Фрагменты экспозиции выставки "La Vallée". Фото автора.

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

КИНОВЕДЕНИЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ DISCIPLINARY CINEMA STUDIES AND PROFESSIONAL CINEMA EDUCATION

Впервые в киноведении вопросы профессионального кинематографического образования поднимаются в прямой связи с вопросами реального и потенциального качества самого киноведческого знания. В результате реализованного построения выводятся три принципиально разных типа учреждений, связанных с профессиональным кинообразованием. С учётом вариативной основы образовательного процесса, которой может быть в актуальный момент отсутствующее, но гипотетически возможное, дисциплинарное киноведческое знание или наличествующие разнохарактерные концептуальные представления, фиксируются шесть принципиальных константных вариантов гипотетически возможного развёртывания профессионального кинообразования. Полученные результаты имеют как теоретическую, так и практическую значимость для исследователей кино и педагогов киношкол.

Ключевые слова: киноведение, кинонаука, теория кино, кинообразование, киношкола, СИЛЕКТ, кинематограф, деятельностный подход, рефлексивно-методологическая работа, перманентная рефлексивно-методологическая работа, специальная рефлексивно-методологическая работа

Для цитирования: Штейн С.Ю. Киноведение и профессиональное кинематографическое образование // Артикульт. 2024. №4(56). С. 19-27. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-19-27

For the first time in disciplinary cinema studies, the issues of professional cinematographic education are raised in direct connection with the issues of the real and potential quality of cinema knowledge itself. As a result of the implemented construction, three fundamentally different types of institutions related to professional film education are derived. Taking into account the variable basis of the educational process, which may be currently absent, but hypothetically possible, disciplinary cinema knowledge or existing diverse conceptual concepts, six principal constant variants of a hypothetically possible deployment of professional film education are fixed. The results obtained have both theoretical and practical significance for film researchers and film educators.

Keywords: disciplinary cinema studies, cinema science, cinema theory, cinema education, cinema school, CILECT, cinematography, activity approach, reflexive methodological work, permanent reflexive methodological work, special reflexive methodological work

For citation: Schtein S.Yu. "Disciplinary cinema studies and professional cinema education." *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 19-27. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-19-27

Проблема всех без исключения существующих представлений в отношении профессионального кинематографического образования, которые время от времени реактуализируются в том числе на постоянно проводимых конгрессах Международной ассоциации кино- и телевизионных школ CILECT [International association of cinema...], а также более локально – в рамках конференций, посвящённых вообще кинематографу, заключается в том, что они решают исключительно какие-то конкретные ситуативные вопросы, вызванные актуальной повесткой, в которой находятся педагоги и управленцы киношкол (см, например: [Кинообразование..., 2010; Малышев, 2019; Современные требования..., 2022; Инновационные методы..., 2024]). Однако без теоретического каркаса знания о кино, включающего в себя и деятельность, связанную с профессиональным кинообразованием, который при этом был бы независим от исторического знания, но являлся бы результатом специфической логико-методологической работы, и который по идее должен задаваться независимым от самого кинематографа академическим киноведением, любые разговоры о профессиональном кинообразовании остаются представлениями, выражающими, быть может, и экспертный, но частный взгляд отдельных лиц на текущую ситуацию и возможные пути её качественной трансформации.

S.Yu. Schtein *Disciplinary cinema studies
and professional cinema education*

Несмотря на наличие собственного разнохарактерного опыта непосредственного включения в профессиональное кинообразование (ученического – учёба во ВГИКе в мастерских В.Ю. Абдрашитова (1998-1999), а затем в мастерской В.И. Хотиненко и В.А. Фенченко (1999-2004), научно-исследовательского – работа в аспирантуре ВГИКа (2006-2009) над диссертацией на тему «Методика преподавания режиссуры в киновузе» (написанный текст оказался не соответствующим искусствоведческому характеру паспорта научной специальности, по которой шла подготовка), педагогического – заведование кафедрой режиссуры в Институте кино и телевидения (ГИТР) (2018-2019), ведение мастерской дипломного курса в Институте современного искусства (с сентября 2024 года)), которое можно было бы определить как «включённое наблюдение», и которое в современной гуманитаристике широко распространено в так называемых «стадиальных» исследованиях, всё-таки для получения результата, который принципиально и качественно отличался бы от имеющегося знания в отношении рассматриваемого предмета, необходимым видится реализация принципиально иной познавательной стратегии, преодолевающей все недостатки «кейсового» и конкретно исторического исследования.

В рамках данной работы, абстрагируясь от какой-либо исторической и ситуативной конкретики, на основе деятельностного подхода и методического выражения деятельности [Щедровицкий, 1995, с. 243-244; Штейн, 2020, с. 92-100] сформируем амплитуду вариативности характера развёртывания деятельности по профессиональному кинообразованию. Опираясь на данное построение, выведем независимые от реальности их существования в конкретике исторических обстоятельств типы образовательных учреждений, связанных с профессиональным кинообразованием, и их спецификацию, основанную на разности полагаемого в основу образовательного процесса знания – концептуального и дисциплинарного.

Несмотря на то, что кинематограф-деятельностную полисистему образуют разнохарактерные виды деятельности (подробнее об этом см. [Штейн, 2021]), включение в которые может быть реализовано через то, что допустимо охарактеризовать как профессиональное кинообразование, для упрощения реализуемого построения будем рассматривать только центральную деятельность системы – фильмопроизводство. Вместе с тем, естественно, что при необходимости, всё то же самое по аналогии может быть проделано и в отношении любой иной деятельности, входящей в целостность рассматриваемой полисистемы.

Включение человека в механизм (иерархизированную организованность субъектов-функций), обслуживающий деятельность, в данном случае – фильмопроизводство, может быть реализовано напрямую, то есть непосредственно – через реализацию в нём какой-то конкретной функции (рис. 1.1). Эта ситуация возможна до появления профессионального кинообразования. Это может происходить и после его появления – в ситуациях, когда либо конкретная функция не требует никакой специальной профессиональной подготовки, либо когда включаемый человек уже обладает знаниями и умениями, достаточными для реализации предполагаемой функции, либо же когда деятельность инициируется и проективно реализуется самим этим человеком. Существовавшая до появления полноценного профессионального образования практика производственного образования как раз и связана с первой ситуацией, когда человек включается в механизм деятельности в качестве реализующего какую-то простейшую функцию, а затем изнутри деятельности, узнавая её характер и нюансы, приобретая опыт, при определённых обстоятельствах (собственное желание и способности, наличие вакансий) переходит к реализации более сложных функций.

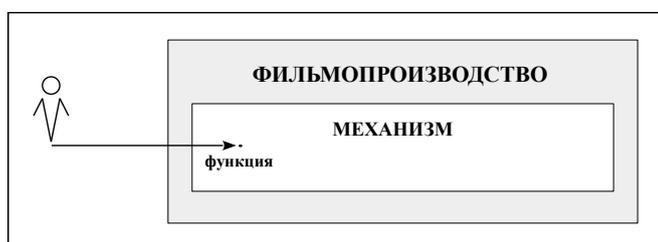


Рис. 1.1.

Интересующим нас вариантом включения человека в механизм, обслуживающий фильмопроизводство, является опосредованное включение – через образовательную деятельность, являющуюся в данном случае посредником между человеком и профессиональной деятельностью. Вполне естественно, что чем сложнее функция в механизме деятельности, тем с большей вероятностью необходима предварительная подготовка, которая в данном случае и реализуется в условиях образовательного процесса в рамках образовательной деятельности. Для самого человека, который намеревается включиться в деятельность, образовательная деятельность – средство, однако для образовательной деятельности, для субъектов механизма, который её обслуживает, человек – это исходный материал, который переводится в состояние продукта – человека, обладающего знаниями и умениями, достаточными для полноценной реализации конкретной функции в условиях механизма той деятельности, в отношении которой и реализовывался образовательный процесс (рис. 1.2). Такая зависимость человека от образовательной деятельности, с одной стороны, налагает на неё определённую ответственность – от качества образования зависит включение человека в механизм профессиональной деятельности, а с другой стороны, делает самого человека исходно уязвимым – в случае некачественности образовательной деятельности он окажется в том же самом состоянии, в котором находился до включения в образовательную деятельность.



Рис. 1.2.

Ситуация несколько осложняется следующими обстоятельствами. Даже в условиях внеисторического рассмотрения, которое нами реализуется, фильмопроизводство не может быть оторвано от той полисистемы, частью которой оно является – будучи компонентом целого, оно зависит от иных видов деятельности, входящих в кинатограф-деятельностную полисистему. И, например, если деятельность продюсера в условиях фильмопроизводства главным образом зависит от понимания деятельности, связанной с последующей коммерческой реализацией производимого фильма, то деятельность режиссёра может быть обусловлена, например, тем, насколько создаваемый им фильм окажется востребованным у кинокритиков, в условиях таких видов деятельности, как организация фестивалей и кинопремий. В то же время образовательная деятельность может как входить в полисистему (отвечать на непосредственный заказ, например, от фильмопроизводства в тех или иных специалистах и определённом знании и умении, которыми они должны обладать), так и быть обособленной от неё (например, быть бизнес-проектом, отвечающим не на спрос в специалистах от полисистемы, а на спрос в образовании от людей, которые хотят оказаться в механизмах определённых видов деятельности кинатографа-полисистемы), что определённым образом может специфицировать характер её реализации (рис. 1.3).

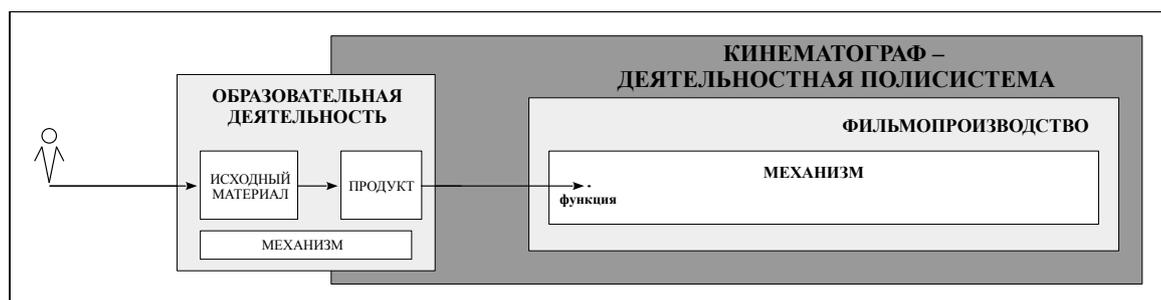


Рис. 1.3.

Дополнительным и немаловажным аспектом рассматриваемой ситуации является то, что и фильмопроизводство как компонент кинематографа-полисистемы, и образовательная деятельность либо как компонент полисистемы, либо как нечто обособленное от неё, и сам человек, предполагающий включение через образовательную деятельность в механизм фильмопроизводства, находятся как в собственных социокультурных обстоятельствах – социальных, экономических, политических, производственных, технико-технологических, локально ситуативных условиях, так и в рамках общих на конкретный актуальный для них момент социокультурных обстоятельств (рис. 1.4). Разность таких обстоятельств может приводить к широкой амплитуде вариативных несоответствий, например, между тем, чем является фильмопроизводство, и тем, каким образом оно представляется профессиональным кинообразованием и, следовательно, тем, каков конкретный характер функции субъекта в механизме фильмопроизводства, и тем, к характеру какой функции готовит человека конкретная образовательная деятельность. Социокультурные обстоятельства для образовательной деятельности могут быть настолько довлеющими, что сам образовательный процесс может главным образом обуславливаться ими, а не тем результатом, который должен получаться в результате её реализации (например, при государственном нормировании образовательной деятельности в условиях тоталитарной политической системы, при котором главным является не подготовка профессионала, а воспитание лояльной по отношению к данной системе личности, что, естественно, приводит к смещению акцентов с чисто профессиональных вопросов на аспекты идеологические; или при рассмотрении профессионального кинообразования на более локальном масштабе социокультурных обстоятельств – в ситуации, когда образовательная деятельность инициируется как инструмент поддержания и репродуцирования определённого дискурсивного представления кинематографа, примерами чего являются разнохарактерные частные «киношколы»). На масштабе же человека, использующего профессиональное кинообразование в качестве средства включения в фильмопроизводство, разность таких обстоятельств обуславливает гипотетическое несоответствие между предполагаемым и получаемым в процессе обучения, а затем уже – между полученным и наличествующим в актуальном для данного конкретного человека фильмопроизводстве.

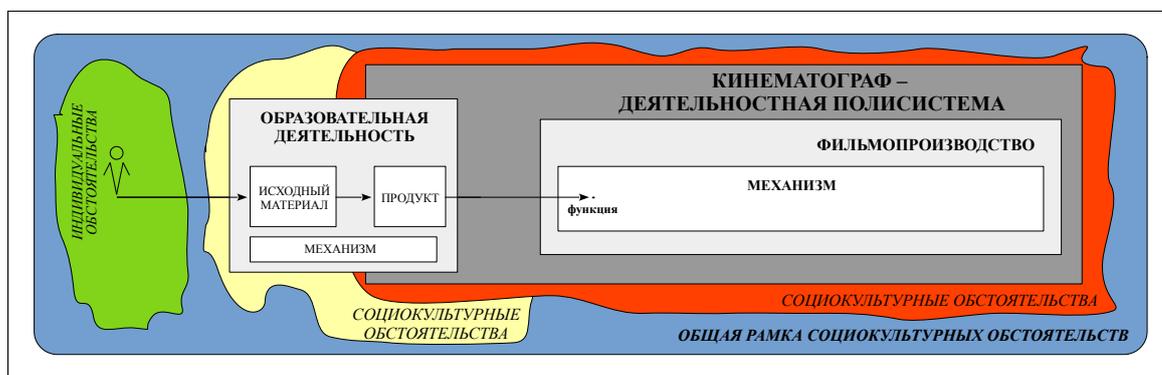


Рис. 1.4.

Гипотетически суммирование и проблематизация всех описанных обстоятельств может быть реализовано как отдельно взятым человеком, который только предполагает использовать профессиональное кинообразование в качестве средства включения в механизм фильмопроизводства, так и субъектами, образующими механизмы этих двух видов деятельности – в результате выхода на рефлексивную позицию – позицию стороннего наблюдателя в отношении данной ситуации (рис. 1.5). Однако в реальности это практически не осуществимо.

Для субъектов механизма фильмопроизводства вообще не стоит вопрос репродуцирования профессиональных кадров для их деятельности – в лучшем случае могут быть подняты проблемы качества наличествующих профессиональных кадров и их достаточности для полноценного обслуживания реализуемого в актуальный момент объёма циклов деятельности. Но решение этих проблем требует либо обращения с конкретным запросом к уже существующей образовательной деятельности, либо

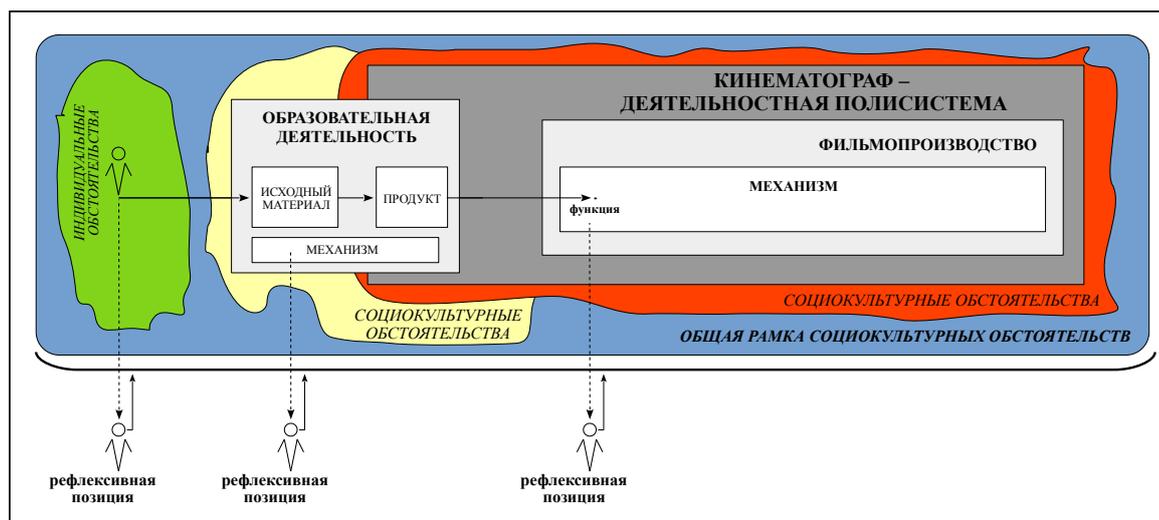


Рис. 1.5.

иницирование новой образовательной деятельности, что иногда и происходит в условиях крупных кинопроизводственных структур (при её формировании – она уже оказывается, хотя и обусловленной кинопроизводством и связанной с ним, но всё-таки самостоятельной деятельностью, которая, естественно, скорее всего исходно будет отвечать полученному от кинопроизводства запросу, но затем, в случае не получения актуальной корректировки исходного запроса от производственной деятельности, теряя связь с ним, будет либо репродуцировать первоначально запланированное, либо уже самостоятельно определять характер продукта своей деятельности).

Полноценный продуктивный выход субъектов механизма профессионального кинообразования на рефлексивную позицию не может быть осуществлён без исходного чёткого понимания цели такого выхода, которая может быть сформирована исключительно в результате проблематизации существующего в условиях их деятельности как неудовлетворительного. Так как основным вопросом любой образовательной деятельности является вопрос дидактический – каким образом оптимально передавать знания и формировать умения и навыки, то даже если рефлексивный выход будет осуществлён и окажется продуктивным, то в результате будет всего лишь оптимизирован образовательный процесс в аспекте педагогическом, а не содержательном. Если же предположить, что проблематизация, реализуемая субъектами механизма профессионального кинообразования всё-таки будет направлена не на собственные – дидактические вопросы, а на содержание преподаваемого и на адекватность получаемого продукта (человека, готового эффективно функционировать в кинопроизводстве) конкретике актуального момента, то окажется, что эта проблематизация в условиях такой саморефлексии априори будет непродуктивна – и то и другое для получения результата требует реализации совершенно иной деятельности – познавательной, что уже не входит в компетенцию педагога. Существующее же киноведение, будучи только условно дисциплинарным (подробнее об этом см. [Штейн, 2019, с. 257-287]), которое в идеале должно предоставлять профессиональному кинообразованию качественное знание, которое без проблематизации может быть использовано в условиях образовательного процесса и в том числе при его собственной возможной трансформации и оптимизации, не осуществляет эту свою функцию, оставляя кинообразование без необходимой знаниевой базы. Поэтому, если какая-либо рефлексия субъектов механизма профессионального кинообразования и оказывается возможной, то результат её в отношении всей рассматриваемой ситуации в целом (субъект-кинообразование-кинопроизводство) всегда будет ограниченно функционален.

На масштабе человека, который собирается через профессиональное кинообразование включиться в кинопроизводство, рассматриваемый продуктивный выход на рефлексивную позицию ещё более трудно реализуем. Такой выход предполагает наличие у этого человека не только понимания самой возможности такого выхода и алгоритма его реализации (в конечном счёте это не так сложно, как может показаться), но и определённой полноты знания не только о себе самом и тех обстоятельствах,

S.Yu. Schtein *Disciplinary cinema studies
and professional cinema education*

которые индивидуально актуальны на данный момент, но и достаточного знания об образовательной деятельности, о фильмопроизводстве, о кинематографе-полисистеме, о их возможных связях друг с другом и уже об их собственных актуальных социокультурных обстоятельствах. В лучшем же случае у человека (особенно, если учесть, что таким человеком, как правило, оказывается молодой человек) есть только некое самое общее *представление* обо всём этом, сформированное на основе фрагментарной поверхностной информации, полученной из не академических источников – информации исходно дискурсивной, возможно даже – напрямую рекламной (образовательная деятельность, продвигая себя, подаёт такой собственный образ, который соответствует не критическим ожиданиям потенциального потребителя, максимально скрывая все возможные неприглядные нюансы). К тому же это представление, скорее всего, пропущено через собственное субъективированное мировосприятие. В итоге, даже осуществив рассматриваемый рефлексивный выход, для конкретного человека он навряд ли окажется продуктивен и даже, напротив, – казалось бы, отстранённый взгляд, при непонимании реализуемых в отношении него самой рекламной деятельности, может привести к принятию за факт пустых обещаний и красочных иллюзий.

В то же время продуктивный рефлексивный взгляд на рассматриваемую ситуацию всё же возможен, причём в трёх разных формах:

– в форме *рефлексивно-методологической работы* [Штейн, 2020, с. 168-171], подразумевающей наличие специфической методологической помощи субъекту (как правило, от методолога – специалиста по нормированию деятельности), исходно находящемуся в деятельности, по отношению к которой необходимо реализовать рефлексивную работу, которая заключается в актуализации наличествующей у субъекта информации о рассматриваемой деятельности (деятельностной ситуации), её формализованном выражении, фиксации наличествующих в деятельности проблем и предложении чёткого алгоритма трансформации имеющегося для приведения деятельности к такому положению, в котором обозначенные проблемы будут отсутствовать;

– в форме *перманентной рефлексивно-методологической работы* [Штейн, 2020, с. 171-173], усложняемой тем, что здесь вообще может отсутствовать как субъект, вышедший на рефлексивную позицию, так и наличествующие проблемы в условиях рассматриваемой ситуации, которые требуют решения – деятельность или деятельностная полисистема рассматриваются не обязательно по какому-то запросу от кого бы то ни было, ни разово, как при рефлексивно-методологической работе, а постоянно, в динамике их существования, продуктом чего является расширение формализованного выражения рассматриваемого, которое оказывается уже только отчасти зависимым от его исторической конкретики – фиксируется то, что как раз независимо от конкретики, и таким образом происходит оптимизация качества формального выражения рассматриваемого, при этом информационным материалом для построения оказывается вся существующая или даже возможная (через её моделирование) амплитуда рефлексивных и исследовательских представлений в отношении формализуемого – в результате распремечивания [Штейн, 2020, с. 182-184] из этих представлений вычленивается то, что может использоваться для расширения реализуемого формализованного построения;

– в форме *специальной рефлексивно-методологической работы* [Штейн, 2020, с. 173-174], специфицирующей перманентную рефлексивно-методологическую работу тем, что имеющееся (полученное при реализации перманентной рефлексивно-методологической работы) формализованное выражение рассматриваемого используется в качестве основы для производных от него построений, независимых от их реального наличия в исторической данности (по сути, это уже есть не что иное, как реализация полноценного теоретического моделирования).

Все три описанные формы характеризуются обращением к формальной абстрактной проекции проблематизируемой деятельности или как в нашем случае – деятельностной ситуации (*рис. 1.6*), состоящей из совокупности разнохарактерных видов деятельности (человек, который хочет через профессиональное кинообразование включиться в фильмопроизводство, может быть рассмотрен как субъект, реализующий индивидуальную деятельность, связанную с выбором адекватного имеющемуся у него запросу образовательного средства, продуктом чего и будет избранная образовательная

деятельность, в которую он включается). Такая модель может либо исходно наличествовать, либо быть сконструирована, но и в том и в другом случае эта работа будет соответствовать формированию теоретического знания в отношении лежащих в основе такого построения видов деятельности. При наличии дисциплинарного киноведения и основного продукта его деятельности – теории кино, формализованные построения, упоминаемые при описании перечисленных форм рефлексивного взгляда на рассматриваемую ситуацию, уже должны быть, и в таком случае перманентная и специальная рефлексивно-методологическая работы оказываются просто-напросто не нужны, а в условиях рефлексивно-методологической работы проблематизируемое соотносится с имеющимся в теории

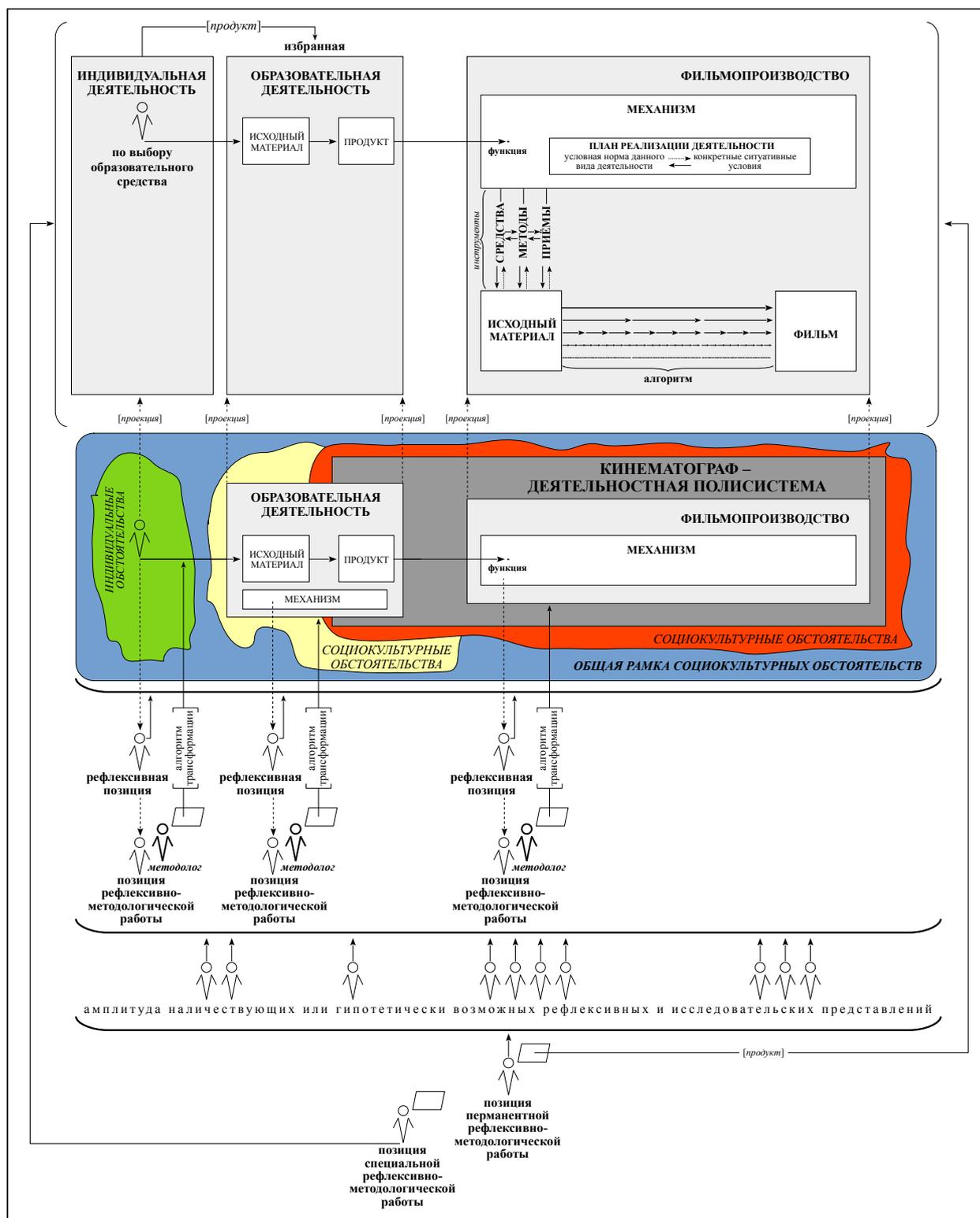


Рис. 1.6.

кино, как частный исторический случай его конкретизации. Но проблема в том, что теории кино на настоящий момент не существует – есть огромное множество ранохарактерных текстов, в которых в рамках наличествующих устойчивых дискурсов или индивидуальных авторских установок реализуется концептуализация отдельных аспектов кинематографа – их исходно субъективированное использование установками объяснение. Теоретическое же знание не может быть сформировано через текст, но только в результате формально логического построения (подробно о принципиальном различии знания, сформированного в форме текста и теории см.: [Анисов, 2018]). Таким образом, формальная абстрактная проекция проблематизируемой деятельности, основанная в рассматриваемой ситуации на методическом выражении деятельности, которое в случае его масштабирования до онтологических процессов деятельности активности человека [Штейн, 2020, с. 31-35] и их выражения через процесс, материал и организованность материала при данном процессе [Щедровицкий, 1995, с. 257-263] вполне может принять форму формально-логического построения, а значит, и отсутствующей в киноведении теории (по крайней мере, в отношении фильмопроизводства и профессионального кинообразования).

Обобщая реализованное построение, можно определить возможность выделения трёх принципиально разных типов учреждений, связанных с профессиональным кинообразованием, на основе которых могут возникать производные – смешанные типы:

- являющегося компонентом кинематографа-полисистемы и обслуживающего её актуальные запросы;
- являющегося бизнес-проектом, нацеленным на получение собственной коммерческой прибыли;
- являющегося проектом, нацеленным на репродуцирование определённого дискурса.

При этом вариативной основой образовательного процесса для всех этих типов может быть либо потенциально возможное, но на актуальный момент отсутствующее дисциплинарное киноведческое знание, либо самые разные концептуальные построения. Таким образом, получается шесть принципиальных константных вариантов гипотетически возможного развёртывания профессионального кинообразования (рис. 2). Любые исторические исследования профессионального кинообразования всегда будут сталкиваться с конкретизацией одного из этих вариантов или с их компиляцией.



Рис. 2.

Следуя содержанию современного понимания логики, которую не интересует, что было, есть или будет, но исключительно что возможно [Анисов, 2022, с. 37], в настоящей работе, с одной стороны, было показано, как это утверждение реализуется в условиях киноведческого исследования, а значит, и киноведение вполне может преодолевать рамки дискурсивности, в которых оно находится, во-вторых же, было получено построение, которое уже даже в такой – не строго формализованной форме, может быть использовано при исследовании конкретных существующих или существовавших примеров, связанных с описываемой ситуацией включения человека через профессиональное кинообразование в фильмопроизводство. И то и другое – важный результат. Однако надо заметить, что развитие этого результата (в отношении преодоления киноведческой дискурсивности) и его использование (в отношении анализа исторических аспектов кинообразования) полностью зависит от того, насколько другие исследователи, а не только автор данной работы, будут готовы к этому. Но это уже отчасти зависит от того, в условиях какой образовательной деятельности сформированы действующие или ещё только формируются будущие исследователи кино...

ИСТОЧНИКИ

1. International association of cinema, audiovisual and media schools (CILECT). Режим доступа: <https://cilect.org> (дата обращения: 01.10.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анисов А.М.* Современная логика и онтология. Книга 1. Традиционная логика. Пропозициональная логика. Логика предикатов. – Москва: Ленанд, 2022.
2. *Анисов А.М.* Теории и Тексты // Рацио.ru. 2018. № 1(19). С. 6-42.
3. Инновационные методы в образовании: кино, видеоконтент и медийные проекты: Сборник тезисов докладов участников Научно-практической конференции, Москва, 15 мая 2024 года. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Русайнс», 2024.
4. Кинообразование: традиции и инновации / Материалы международной научно-практической конференции (2-3 ноября 2009 года). – Москва: ВГИК, 2010.
5. *Мальшев В.С.* CILECT как проект всемирной киношколы: истоки, специфика, развитие // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 4(42). С. 8-24.
6. Современные требования к специалистам сферы кино, телевидения и медиа: Сборник научных статей / Под редакцией *Р.Э. Минлишева*. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Русайнс», 2022.
7. *Штейн С.Ю.* Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 234-314.
8. *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
9. *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 6-39. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-39
10. *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва: Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 233-280.

SOURCES

1. International association of cinema, audiovisual and media schools (CILECT). Available at: <https://cilect.org> (accessed: 01.10.2024).

REFERENCES

1. Anisov A.M. *Sovremennaja logika i ontologija. Kniga 1. Tradicionnaja logika. Propozicional'naja logika. Logika predikatov* [Modern logic and ontology. Book 1. Traditional logic. Propositional logic. Predicate logic]. Moscow, Lenand, 2022. (in Russian)
2. Anisov A.M. "Teorii i Teksty" [Theories and Text]. *Racio.ru*. 2018. No 1(19). P. 6-42. (in Russian)
3. *Innovacionnye metody v obrazovanii: kino, videokontent i medijnye proekty* [Innovative methods in education: cinema, video content and media projects]. Sbornik tezisev dokladov uchastnikov Nauchno-prakticheskoj konferencii, Moscow, 15 maja 2024 goda [A collection of abstracts of reports by participants of the Scientific and Practical Conference, Moscow, May 15, 2024]. Moscow, Obshhestvo s ogranichennoj otvetstvennost'ju "Rusajns", 2024. (in Russian)
4. *Kinoobrazovanie: tradicii i innovacii* [Film education: traditions and innovations]. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii (2-3 nojabrja 2009 goda) [Materials of the international scientific and practical conference (November 2-3, 2009)]. Moscow, VGIK, 2010. (in Russian)
5. Malyshev V.S. "CILECT kak proekt vsemirnoj kinoshkoly: istoki, specifika, razvitie" [CILECT as a project of the world film school: origins, specifics, development]. *Vestnik VGIK*. 2019. T. 11, no. 4(42). P. 8-24. (in Russian)
6. Schtein S.Yu. "Granicy kinovedenija kak subdisciplinarnoj predmetnosti iskusstvovedenija" [The boundaries of cinema studies as a subdisciplinary subject of art studies]. *Logika vizual'nyh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k jekrannomu obrazu* [Logic of visual representations in art: from icon-painting space and architecture to screen image]. Moscow, Izdatel'stvo Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 2019. Pp. 234-314. (in Russian)
7. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. (in Russian)
8. Schtein S.Yu. "Metodiko-metodologicheskaja shema issledovanij kinematografa. Predmetnaja oblast'" [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing area]. *Articult*. 2021, no. 3(43), pp. 6-39. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-39
9. Shchedrovitsky G.P. "Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti" [The basic concepts and categorical means of the activity theory]. Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.233-280. (in Russian)
10. *Sovremennye trebovanija k specialistam sfery kino, televidenija i media: Sbornik nauchnyh statej* [Modern requirements for specialists in the field of cinema, television and media. A collection of scientific articles]. Pod redakciej R.Je. Minlisheva. Moscow, Obshhestvo s ogranichennoj otvetstvennost'ju "Rusajns", 2022. (in Russian)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.071.1+738.1
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-28-38

Ида Александровна Шик
Ida Aleksandroovna Shik
кандидат искусствоведения, доцент,
PhD in Art Studies, associate professor
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
ida.shik@bk.ru

«СОВРЕМЕННЫЙ СТИЛЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ Н.П. СЛАВИНОЙ “MODERN STYLE” IN NINA SLAVINA’S ART

Период «оттепели» стал важным этапом творческого становления ленинградской художницы-фарфористки Н.П. Славвиной. Ее произведения развивали эстетические принципы и темы, актуальные для «современного стиля» в декоративно-прикладном искусстве. Она создавала абстрактные и орнаментальные композиции, пейзажи, натюрморты, цветочные росписи. Особое значение для молодой художницы имело обращение к наследию русского народного искусства. Н.П. Славвина демонстрирует владение как надглазурной, так и полихромной подглазурной росписью и успешно применяет технику шелкографии. В этот период она также начинает работать как скульптор по форме, создавая вещи, наделенные классической ясностью и одновременно – одухотворенностью и гармонией. Освоенные в конце 1950-х – 1960-х гг. принципы формообразования и декорирования фарфора сохраняют свою актуальность и для дальнейшей эволюции автора. Работы Н.П. Славвиной активно экспонировались на региональных, всесоюзных и зарубежных выставках и получали доброжелательные отзывы.

Ключевые слова: современный стиль, декоративно-прикладное искусство, советский фарфор, искусство «оттепели», Н.П. Славвина, Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова

Для цитирования: Шик И.А. «Современный стиль» в творчестве Н.П. Славвиной // Артикулт. 2024. №4(56). С. 28-38. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-28-38

In the article, the researcher analyzed the works of Leningrad porcelain artist Nina Slavina of the late 1950s – 1960s. This period was so important in her artistic biography. In her works, she developed aesthetic principles and themes relevant to the “modern style” in the decorative arts. Nina Slavina turned to abstract and ornamental compositions, as well as landscapes, still lifes, and flower paintings. The heritage of Russian folk art was especially significant for the young artist. She successfully used both overglaze and polychrome underglaze decoration and printing technic as well. During this period, Nina Slavina also began to work as a shape designer. She created vase and service set forms endowed with classical clarity and, at the same time, spirituality, and harmony. The principles of shape design and porcelain decorating mastered during this period would remain relevant for the further evolution of the author. Nina Slavina presented her works at many exhibitions and received favorable reviews in the press.

Keywords: modern style, arts and crafts, Soviet porcelain, the art of the “Thaw”, Nina Slavina, Leningrad Lomonosov Porcelain Factory

For citation: Shik I.A. “«Modern style» in Nina Slavina’s Art.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 28-38. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-28-38

Период хрущевской «оттепели» (вторая половина 1950-х – первая половина 1960-х) – время значительных перемен в общественном сознании и социальной жизни, которые нашли яркое отражение в различных областях культуры. Несмотря на всю сложность и противоречивость этой эпохи, необходимо отметить характерные для нее положительные черты: в их числе определенная либерализация общественной жизни, активное развитие науки, расширение международных контактов, большая свобода творческой деятельности.

Искусство «оттепели» стремится к обновлению художественного языка и опирается на наработки отечественного искусства 1910-х – первой половины 1930-х (неопримитивизм, супрематизм, конструктивизм, поставангард). После выхода постановления «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (4 ноября 1955) ведущим направлением в архитектуре становится *советский модернизм*¹ с его установками на функциональность, практичность и предельный лаконизм внешнего облика. Развернувшееся в 1950-х – 1960-х гг. массовое строительство и «демократизация быта» потребовали формирования адекватной им предметно-пространственной среды. Декоративно-прикладное

© Шик И.А., 2024

Дата поступления: 16.07.2024. Дата одобрения после рецензирования: 24.08.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

¹ Термин, предложенный исследователями начала XXI в. для характеристики советской архитектуры 1955-1991 гг.

И.А. Шик «Современный стиль»
в творчестве Н.П. Славиной

искусство, на которое возлагалась задача воспитания эстетических вкусов, соответствующих новой эпохе, стало играть более значительную роль в советском культурном дискурсе. Для характеристики актуальных тенденций в дизайне и прикладном искусстве этого периода исследователи предложили термин «современный стиль» [Каган, 1960; Воронов, 1961; Кантор, 1963]. «Современный стиль» представлял собой советский вариант позднего модернизма или интернационального стиля [Красильникова, 2004; В поисках современного стиля, 2018; Дежурко, 2020]. Для него характерны тяготение к простым формам, применение новых материалов и техник декорирования, лаконичность художественного языка, функциональность, а также удобство и экономичность в производстве. Источниками его формирования стали эксперименты авангарда, народное искусство и архаика, а также современное зарубежное искусство, знакомое художникам благодаря выставкам, публикациям и творческим командировкам.

В искусстве фарфора «оттепель» проявилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, выработке новаторского эстетического языка, который можно обозначить как *декоративный минимализм*. Как отметила А.К. Лансере, «как декларация прав условного языка декоративности прозвучали в те годы многие композиции художников. Они как бы испытывали предел лапидарности выразительных средств, максимальной обобщенности изображения и художественной условности, способных создать острое декоративное впечатление и выразить идею замысла» [Лансере, 1974, с. 39]. Ведущая роль в этом процессе принадлежала скульпторам и художникам Ленинградского фарфорового завода имени М.В. Ломоносова [Декоративный минимализм, 2020]. Яркими представителями «современного стиля» в фарфоре станут А.А. Лепорская, Э.М. Криммер, В.Л. Семенов, Л.И. Лебединская, В.М. Городецкий, В.М. Жбанов, А.Н. Семенова, П.П. Веселов и другие мастера.

Одной из них была Нина Павловна Славина – потомственная фарфористка из семьи Пещеровых, выпускница ЛВПХПУ им. В.И. Мухиной, пришедшая на завод в 1954 г. (рис. 1). «В детстве мне казалось, что все люди занимаются фарфором. Все окружение было “фарфоровое”, запах от мамы, когда уткнешься носом в нее, пришедшую с работы, скипидарный. Дома, на почетном месте, рядом с роялем стоял муфель для обжига фарфора. Отец расписывал что-нибудь у нас на глазах и тут же обжигал. Мама сначала работала в различных цехах завода, но помню время, когда папа начал обучать ее технике росписи по фарфору и это тоже происходило у нас на глазах, дома» (цит. по: [Чижова, 1988, с. 8]).



Рис. 1.
К.Н. Славин. Портрет художника-фарфориста Славиной Н. П. 1964.
Ангарский городской музей.

I.A. Shik “Modern style”
in Nina Slavina’s Art

Работы Н.П. Славиной часто экспонировались на региональных, всесоюзных и зарубежных выставках и получали доброжелательные отзывы. Они были представлены на Выставках прикладного и декоративного искусства РСФСР в Кабуле, Измире, Дамаске, Загребе (1958), Лейпциге, Познани, Осло, Будапеште, Вене, Пловдиве (1960), Турине, Гетеборге (1961) и других городах. Произведения молодой художницы были отобраны для выставок Международной академии керамики в Остенде (1959) и Праге (1962). Их можно было увидеть на экспозициях «Советская Россия» (1960, 1965, 1967), «Искусство в быт» (1961), «Ленинград» (1964), «Декоративное искусство СССР» (1968), выставках произведений ленинградских художников [Чицова, 1988, с. 170, 176].

В 1970 г. Н.П. Славина была удостоена Государственной премии им. И.Е. Репина. В дальнейшем она долго и плодотворно работала на предприятии, создав множество образцов росписей и неповторимых авторских форм. В 1978-1985 гг. Н.П. Славина занимала должность главного художника Ленинградского фарфорового завода им. М.В. Ломоносова. В 1981 г. она получила звание Заслуженного художника РСФСР. В 1988 г. была избрана член-корреспондентом АХ СССР, а в 1995 – действительным членом РАХ [Петрова, 2007, с. 878].

Целью данной статьи является выявление особенностей произведений Н.П. Славиной конца 1950-х – 1960-х гг. в контексте значимых для советского декоративно-прикладного искусства эстетических тенденций. Избранная тема представляется актуальной, поскольку в последние годы культурное наследие «оттепели» становится объектом устойчивого интереса исследователей и кураторов [Оттепель, 2017; В поисках современного стиля, 2018; Декоративный минимализм, 2020]. Однако вклад в формирование «современного стиля» в фарфоре отдельных мастеров, их творческая индивидуальность пока изучены недостаточно полно. Объектом исследования являются произведения Н.П. Славиной, представленные в коллекции Отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа (ГЭ) и в других отечественных собраниях. Предметом изучения выступает их концептуальное и художественное своеобразие.

Абстрактные и орнаментальные композиции

1950-1960-е гг. в советском искусстве характеризуются ростом интереса к абстракции, которая в дальнейшем станет одной из ключевых стратегий «неофициального» искусства. При этом в официальном эстетическом дискурсе абстракция была главной мишенью критики, крайним воплощением «буржуазного формализма». Неизобразительные формы, считавшиеся недопустимыми в станковой живописи и скульптуре, получили «право на жизнь» в декоративно-прикладном искусстве – фарфоре, керамике, художественном стекле, тканях [Шик, 2021, с. 102-105].

Первые опыты с введением геометрической абстракции в росписи фарфора были предприняты в 1923-1924 гг. учениками К.С. Малевича – Н.М. Суетиным и И.Г. Чашником – на Государственном фарфоровом заводе. Их супрематические композиции отличались своеобразной динамикой и экспрессией простых монохромных геометрических форм. Вернувшись к активному сотрудничеству с заводом в конце 1920-х гг., Н.М. Суетин стремился воплотить принципы супрематизма как в работе над формами фарфора, так и в росписи [Русский авангард, 2023, с. 32-37, 288-317]. Одна из его поздних вещей – сервиз «Орнаментальный» (1951, ГЭ) – непосредственно предвосхищает эстетику «современного стиля»: светло-зеленое крылье сочетается здесь с черными и золотыми полосами и геометрическим орнаментом. Наследие супрематизма в период «оттепели» актуализируется в работах Л.И. Лебединской (сервиз «Серп и молот», 1966, ГЭ), Л.В. Протопоповой (сервиз «Черные квадратики», 1962, ГЭ), В. М. Городецкого (прибор для воды «Ситчик», 1960, Новосибирский государственный художественный музей) и др.

Творческим поискам Н. М. Суетина близка роспись сервиза «Черно-зеленый» (1964, ГЭ) Н.П. Славиной: крупные статичные черные и зеленые полосы чередуются с контурами геометрических фигур, заполненных узором, повторяющим формы каждой из них. Здесь «чувствуется поиск совершенных пропорций, архитектоники цветовых и линейных сочетаний» [Чицова, 1988, с. 21]. Сходный мотив ранее использовался художницей в орнаментальных фризах сервиза «Агаты» (1963, ГЭ) и росписях

И.А. Шик «Современный стиль»
в творчестве Н.П. Славиной

ваз, вдохновленных античным искусством. Сервиз «Черно-зеленый» экспонировался на зональной выставке «Ленинград» [Зональная выставка, 1965, с. 170].

Тематическая роспись сервиза «Шахматы» (1963, ГЭ) с его лаконичным черно-серым колоритом и четкими квадратами клеток также напоминает о супрематическом фарфоре. Она выполнена на форме «Ленинград» А.А. Лепорской – сотрудницы ГИНХУКа, секретаря К.С. Малевича и супруги Н.М. Суегина. «Расписывая сервиз “Шахматы”, я невольно подчинилась влиянию, которое оказала на меня эта форма – строгая, очень архитектурная, чистых линий, – эти особенности мне хотелось сохранить и подчеркнуть», – вспоминала Н.П. Славина [Художники об искусстве керамики, 1971, с. 226].

«В 1961 году мне довелось побывать в Турции с выставкой. Я не была туристом, а два месяца работала на Всемирной промышленной выставке стендисткой, жила в г. Измире, с выездами в Стамбул и другие города. Это сказка, экзотика, сон, но, однако, не это было главным, а посещение древнегреческих городов Пергама и Эфеса, которые оставили в моей душе неизгладимое впечатление. Еще занимаясь в училище, мы с подружкой целый месяц путешествовали по Волге, и тогда я впервые увидела Россию. Но именно там, у развалин древнегреческих городов, я вдруг так ясно вспомнила ту поездку и страшно затосковала по тем маленьким церквям, через “чужое” увидела до боли ясно – свое, родное!.. Я приехала какая-то новая, наполненная до краев» (цит. по: [Чижова, 1988, с. 21]).

В росписях ваз «Лабиринт» (1961), «Черно-зеленая» (1963), «Зеленый орнамент» (1960-е, все – ГЭ) художница переосмысляет традиционный древнегреческий меандр, превращая его в сложный замысловатый зигзаг или чередующиеся геометрические формы. Эти предметы являлись частью композиции «Воспоминания о Древней Греции» из девяти ваз и семи блюд, созданной под впечатлением от античных памятников (рис. 2). К этой же группе относится ваза «Фриз» (1960-е, Ярославский художественный музей), выполненная в технике полихромной подглазурной росписи и украшенная лаконичным орнаментом, напоминающим о геометрическом стиле в древнегреческой вазописи. Как синтез элементов античного и русского искусства может рассматриваться роспись вазы «Народная» (1962, Государственный художественный музей, Югры) с узором из спиралей, квадратов, кругов и стилизованного цветка.



Рис. 2.
Вазы и блюда из серии
«Воспоминания о Древней Греции» и др.
Начало 1960-х. Роспись Н.П. Славиной.

I.A. Shik “Modern style”
in Nina Slavina’s Art

Помимо геометрической абстракции художники «оттепели» обращаются к мотивам, напоминающим органические формы. Например, в росписи сервиза «Жемчужный» (1964, ГЭ) Н.П. Славина создает концентрический узор из неправильных овалов и волнистых линий различными оттенками черной краски и серебром. «Настоящая жемчужина, которую она увидела у греческого мальчика на берегу Эгейского моря, претерпев воздействие фантазии художника, превратилась в образ волнующий и таинственный, как таинственна сама идея рождения» [Чижова, 1988, с. 25]. Сервиз экспонировался на зональной выставке «Ленинград» (1964) [Зональная выставка, 1971, с. 170]. Сходный прием декорирования применяется Н.П. Славиной в росписи сервиза «Феникс» (1964, ГЭ). Активное использование черного цвета может рассматриваться здесь как часть своеобразной «моды» в фарфоре и керамике, формированию которой способствовала знаменитая ваза «Кристалл» В.Л. Семенова [Красильникова, 2004, с. 33]. Ранее художница отдала ей дань в вазе «Маска» (1960, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства) с ее чередованием черного матового крытья и белого блестящего фарфора. Морская тематика также раскрывается Н.П. Славиной в росписи тарелки «Раковина» (1962, ГЭ) с мотивом кобальтовой спирали и веерообразных линий, перекликающейся с декором вазы «Морская» (1956, ГЭ) В.Л. Семенова. Морские волны и полосы пляжа превращаются в абстрактный декор в росписи настенной вазы «Ракушка» (1960-е, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева).

Роспись сервиза «Бирюза» (1962, Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник) с ее чередующимися тонкими полосками черного и голубого цветов отсылает к такой разновидности абстрактного искусства, как оп-арт, наделяющей изображение ощущением движения. Эксперименты с оптическими эффектами также проводятся в фарфоре в росписях сервизов «Контраст» (1959) Н. М. Павловой и «Праздничный» (1962-1963, оба – ГЭ) Э.М. Криммера. Одновременно она корреспондирует с интересом к фактурам и цвету натуральных камней в «оттепельном» фарфоре (ваза «Самоцвет», 1960, роспись В.М. Городецкого, ГЭ).

Пейзаж и декоративные композиции в «современном стиле»

В период «оттепели» особое значение приобретает освоение новых пространств, романтика экспедиций и туристических походов, в рамках которых формируется «шестидесятнический» стиль жизни с определенным пренебрежением к быту и материальным ценностям и культура авторской песни. Это «освоение пространства» корреспондирует с интересом к пейзажу в различных видах искусства. В фарфоре пейзажи утрачивают присущий им ранее станковизм и приобретают простой и лаконичный характер. Как отметила Г.Н. Яковлева, «если обратиться к миру предметных форм этого времени, то увидим, что раскрытие образа происходит *за* вещь, поэтому достаточно на белой фарфоровой вазе сделать горизонтальные черточки, чтобы увидеть в ней березовую рощу, на ткани достаточно нескольких штрихов с размытыми пятнами, чтобы почувствовать сияние летнего дня в лесу» [Эстетика «оттепели», 2013, с. 336]. Наиболее последовательно эта тенденция проявляется именно в пейзаже.

Тема ленинградской весны звучит в росписи сервиза Н.П. Славиной «Весенние тени» (1959, ГЭ): художница помещает разноцветные изогнутые полосы, отдаленно напоминающие стволы деревьев, на фоне динамичных голубых мазков. «И вот однажды ранней весной я шла через садик недалеко от завода. День солнечный, яркий, прозрачный. Стволы деревьев светло-желтые, голубые, зеленые, сиреневые и тени от них синие-синие. Все пело вокруг. Я принесла все это на завод, и родился сервиз “Весенние тени”. Сервиз прошел все туры конкурса и попал на Международную выставку керамики в Остенде (1959)», – вспоминала художница (цит. по: [Чижова, 1988, с. 16; Каталог, 1959, с. 16]). Хотя в основе росписи лежит конкретный образ, по своему решению она близка к абстрактному экспрессионизму². Найденный автором мотив цветных стволов деревьев будет использоваться в сервизах «Апрель» (1960, ГЭ), решенном в мягких тонах, напоминающих рисунок пастелью, и «Весна» (1960) [Орлова,

² Впрочем, сама художница отрицала связь произведения с абстрактным искусством: «Мой сервиз “Весенние тени” подвергся критике за модернизм и измену реализму. Полная ерунда – я писала его почти с натуры» [Славина, Славин, 2000, с. 144].

1960]. В росписи прибора для завтрака «Сережки» (1960, ГЭ) пробуждение природы также раскрывается через флоральный мотив, что было востребовано в «оттепельном» фарфоре (вазы «Зимние ветки» (1959), «Снег» (1962) В.М. Городецкого и «Деревья» (1962), «Ночной цвет» (1963) В.М. Жбанова, все – ГЭ).

Тему солнца и тепла Н.П. Славина развивает в сервизе «Город под солнцем», созданном по впечатлениям от поездки в Турцию в 1961 г. «...Город юга, много неба, а крыши домов контрастные, то яркие и светлые, то темные, вбирающие в себя весь свет яркого горячего солнца – таков образ росписи сервиза “Город под солнцем” (1962, форма Серафимы Яковлевой). Небо такое жаркое, что оно в мареве, не ярко-синее, а желто-серое, весь его блеск на крышах. Великолепный колористический прием в этой чисто графической, ясной композиции. Четкость и лаконизм рисунка “держат” нагрузку ярких красок, отраженных тусклым небом» [Чицова, 1988, с. 21]. Ранее Н.П. Славина уже обращалась к теме города в строгой по колориту, почти графической росписи сервиза «Город на горе» (1961, ГЭ), где также использовала ярусную композицию при размещении урбанистических элементов – один из востребованных приемов трактовки пейзажа в прикладном искусстве этого периода (сервиз Т.Н. Беспаловой-Михалевой «Дачный поселок», 1964, ГМЗ «Останкино и Кусково») [Шик, 2023, с. 54]. Опыт знакомства с повседневной жизнью южного города читается и в росписи вазы «Турчанки, поднимающиеся на гору» (1961, Государственный художественный музей, Югры) с изображением женщин-мусульманок в традиционных черных одеждах.

Родному городу посвящен триптих «Ленинградская композиция» (1967, Государственный музей истории Санкт-Петербурга), состоящий из ваз геометризированных форм с эскизной росписью, в которой читаются фрагменты петербургских зданий, детали колонн, элементы архитектурного декора. Классическая строгость и гордая стать Ленинграда переносятся художницей на фарфор и воплощаются с графической четкостью и лаконизмом.

В декоративно-прикладном искусстве «оттепели» особую популярность приобретает жанр натюрморта, продолжающий авангардные эксперименты начала века. Примером могут служить работы А.М. Ефимовой, Л.К. Блак, И.С. Аквилоновой, Т.Н. Беспаловой-Михалевой. Роспись вазы «Лимоны» Н.П. Славиной (1959, Тульское музейное объединение, *рис. 3*) построена на броском контрасте черного с прочисткой крытья с условными, похожими на овальные пятна насыщенно-желтыми лимонами на белых ветках. В росписи сервиза «Осенний букет» (1959, Государственный исторический музей, *рис. 4*) стилизованная цветочная композиция на журнальном столике, выполненная с помощью деколи, напоминает аппликацию. Сервиз можно было увидеть на Всесоюзной выставке «Искусство в быт» (1961)

Рис. 3.
Ваза «Лимоны». 1959. Роспись Н.П. Славиной. Тульское музейное объединение.



Рис. 4.
Молочник из сервиза «Осенний букет». 1960. Роспись Н.П. Славиной.
Государственный исторический музей, Москва.



I.A. Shik “*Modern style*”
in Nina Slavina’s Art

[Каталог выставки новых образцов, 1961, с. 7]. Более эффектен комплект чайников «Свет в окне» (1961, ГЭ): на большом чайнике – букет геометризованных роз ярких оттенков. На нее накладывается изображение света в вечернем окне в виде неровных серых полос, которое становится самостоятельной темой в оформлении малого чайника.

Цветочные росписи – один из самых традиционных для фарфора мотивов – в период «оттепели» трансформируются в полном соответствии с требованиями «современного стиля». Художники предлагают упрощенные, стилизованные изображения цветов, превращая их в самостоятельный мотив и отказываясь от классических для росписи фарфора типов композиции и сложных цветочных орнаментов (работы Л.И. Григорьевой, А.Н. Семеновой, И.С. Аквилоновой). Легкостью и изяществом отличается роспись сервиза Н.П. Славиной с графическим изображением ромашек, выполненным золотом с цировкой (1965, Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник). Коробочки мака превращаются в абстрактный узор из разноцветных горошков – черных и красных – в росписи сервиза «Мак» (1959, Пермская государственная художественная галерея), выполненного для выставки «Советская Россия» (1960) [Вторая Республиканская художественная выставка, 1965, с. 16, 18].

Традиции народного искусства

Одним из источников формирования «современного стиля» стало народное искусство с его принципами функциональности, стилизации и лаконизма. Как отметила Т.В. Красильникова, «“современный стиль” вначале мыслился как стиль, развивающий национальные традиции. Соответственно, появилось желание найти те самые изначальные принципы, которые лежат в основе традиции, и в то же время внести в нее то самое разнообразие, которое было необходимо быстро меняющейся современности. Были сформулированы положения, единые для народного искусства и интернационального стиля, которые должны были определять облик новых произведений» [Красильникова, 2004, с. 82]. О важности народного искусства (как русского, так и созданного мастерами других стран – Кавказа, Средней Азии, Прибалтики) для советского культурного дискурса этого периода говорят многочисленные статьи на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» [К итогам дискуссии о судьбах народного искусства, 1961; Бибикина, Степанян, 1961], публикация посвященных ему специализированных исследований, а также развитие и возрождение традиционных промыслов. В поисках национального своеобразия и альтернативы модернистскому аскетизму художники-фарфористы обращались в период «оттепели» к мотивам народного искусства (прибор для воды «Орнамент» В.М. Городецкого, 1959; сервиз «Север» Л. В. Протопоповой, 1960; ваза «Узоры ковров» А. В. Воробьевского, 1960, все – ГЭ). Во второй половине 1960-х гг. эта тенденция становится одной из ведущих в советском фарфоре – усиливается интерес к сказочным и мифологическим образам, орнаментам и яркому, насыщенному флоральному декору (работы В.М. Городецкого, М.Н. Моха, Т.Н. Безпаловой-Михалевой).

К «русской теме» Н.П. Славина обращается в формах и росписях ваз «Каменная Русь» (рис. 5) и «Деревянная Русь» (обе – 1964). Вазы украшает линейная роспись со «ступенчатым» изображением фрагментов каменных и деревянных древнерусских церквей. «Что это были за вазы? Большие, смягченные цилиндры высотой 85 сантиметров; и старалась я, чтобы в них и духу не было “станка”, как не чувствуется резца и лекала в маленькой русской церкви, а лишь теплая человеческая рука – шершавая и любящая» (цит. по: [Чижова, 1988, с. 28]). Обе эти вазы, как и ваза «Фриз», были представлены на выставках «Ленинград» (1964) [Зональная выставка, 1965, с. 171] и «Советская Россия» (1965) [Вторая Республиканская художественная выставка, 1965, с. 19].

В 1964 г. Н.П. Славиной была создана роспись сервиза «Золотая прялочка» (ГЭ). Художница разрабатывает фризобразную композицию из стилизованных цветов, птиц и треугольников, творчески перерабатывая мотивы народных орнаментов и придавая им лаконичный и геометризованный характер. Минималистичный декор, выполненный в серебристо-сером, черном и золотом тонах, концентрируется в верхних и нижних частях предметов, по краю или посередине. Значительная часть



Рис. 5.
Ваза «Каменная Русь». 1964. Форма и роспись Н.П. Славиной.
Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник.

поверхности остается белой, позволяя оценить строгую красоту фарфора и его высокое качество. Подобная тенденция была актуальна для «оттепельного» фарфора с его *декоративным минимализмом*. Таким образом, форма А.А. Лепорской «Нева-2» с ее функционалистской строгостью оформляется сдержанным рисунком, оживленным народными мотивами.

В 1960-е гг. на Ленинградском фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова была освоена технология шелкографии, позволявшая делать однотонные рисунки с множеством мелких деталей. При наложении нескольких трафаретов было возможно получение полихромного рисунка. Во второй половине 1960-х гг. применение этого метода декорирования способствовало возврату к традициям «графики на фарфоре», которые были заложены С.В. Чехониным в его оригинальных черно-белых композициях, дополненных позолотой с цировкой или красочными элементами. «Механизация не должна нивелировать автора. Нужно заставить ее быть слугой художника, а не наоборот. Я люблю тонкую графику на фарфоре, работу пером в сочетании с пятном, что придает необходимую, на мой взгляд, ювелирную отточенность. Шелкография – именно та техника, которая без искажения передает почерк автора. Все графические листы я рисую сама, следовательно, и первый, и сотый отпечаток – мой» (цит. по: [Чинова, 1988, с. 54]). Техника надглазурной шелкографии использовалась художницей как для тиражных, так и для уникальных вещей. Кроме того, в 1965 г. Н.П. Славина и Р.Ф. Стримайтис получили свидетельство о рационализаторском предложении на подглазурную шелкографию – технику декорирования, которая будет активно применяться в дальнейшем.

В 1969 г. Н.П. Славина создала сервиз «Царь-птица» (ГЭ, рис. 6) с графическим изображением сказочной птицы-девы, образ которой был очень популярен в это время и возвращал зрителя к эстетике модерна и национального романтизма начала XX в., и тончайшим декором, напоминающим узоры кружева. В 1966 г. Н.П. Славина исполнила лаконичную черно-золотую роспись сервиза «Россия» (ГЭ), построенную на сочетании шрифтовых композиций и орнаментов с изображением птиц, сидящих на цветке. Фризообразный декор с подобными мотивами также можно видеть в росписи сервиза «Парчовый наряд» (1966, ГЭ). В сервизе «Черные кружева» (1966, ГЭ) птицы разместились в золотых квадратах на тулове предметов. Во всех сервизах значительную роль в формировании художественного образа играет пространство белого фарфора, вступающее в диалог с минималистичной и изысканной росписью.

К юбилею советской власти Н.П. Славиной был расписан сервиз «Красный цветок» (1967, ГЭ). Роспись выполнена на авторской форме «Аврора» (1967), ставшей самой большой творческой удачей Н.П. Славиной в начале работы над новыми формами. «В этом сервизе строгая архитектурность



Рис. 6.
Предметы сервиза «Царь-птица». 1969.
Форма и роспись Н.П. Славиной.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

решения стала выражением мыслей и чувств художника, четких и логичных. Соразмерность частей, пропорций, деталей привели к той целостности формы, которая так характерна и для архитектуры Северной Пальмиры. Она выражена художником в упругой пластике силуэта каждого предмета, в ритмичном переходе одного объема в другой, в их общей компактности. Открытая белизна фарфора создала игру мягких скользящих теней по поверхности предметов» [Чижова, 1988, с. 6]. Сервиз «Аврора» в белом варианте с золотыми отводками был показан на экспозиции «Декоративное искусство СССР» (1968) [Декоративное искусство СССР, 1968, с. 27]. В росписи сервиза графическая четкость композиции, стилизованный декор в традициях народного искусства и сверкающая белизна фарфора получают особо торжественное звучание за счет яркого, праздничного красного цвета и позолоты. На блюдах и тарелках художница полностью закрывает золотом поверхность предметов, усиливая репрезентативность и постепенно переходя к «новой декоративности», характерной для фарфорового искусства 1970-х гг. Примером активного применения декора также может служить ваза «Русская» (1967, ГЭ), в которой белый фон фарфора почти полностью скрывается за узором из птиц, цветов и листьев. «Я не придерживаюсь той точки зрения, что чем меньше росписи, тем лучше. По-моему, – чем лучше, тем лучше. А много или мало росписи – не имеет значения», – писала Н.П. Славина [Художники об искусстве керамики, 1971, с. 226-227].

Заключение

Период «оттепели» стал важным этапом творческого становления Н.П. Славиной. Ее произведения развивали эстетические принципы и темы, актуальные для «современного стиля» в декоративно-прикладном искусстве. Росписи художницы отличались «эмоциональным напряжением и чувством современности» [Советское декоративное искусство, 1989, с. 119]. Она обращалась как к абстракции и орнаменту, так и к пейзажу, натюрморту, цветочной росписи. Среди пейзажных композиций выделяются ее работы, трактующие мотив цветных теней от стволов деревьев, и городские виды с характерным ярусным построением. Из абстрактных вещей следует отметить предложенную ею современную интерпретацию античных орнаментов. Особое значение для молодой художницы имело обращение к

**И.А. Шик «Современный стиль»
в творчестве Н.П. Славиной**

наследию русского народного искусства. Минималистичные работы, осваивающие традиционный орнамент, чередуются у нее с яркими, декоративно-насыщенными произведениями. Н.П. Славина демонстрирует владение как надглазурной, так и полихромной подглазурной росписью и успешно применяет технику шелкографии. В этот период она также начинает работать как скульптор по форме, создавая вещи, наделенные классической ясностью и одновременно – одухотворенностью и гармонией. Освоенные в эти годы принципы формообразования и декорирования фарфора сохраняют свою актуальность и для дальнейшей эволюции автора. К примеру, характерное для «оттепели» стремление подчеркнуть красоту фарфора как материала посредством оставления значительной части поверхности предметов без росписи найдет продолжение в репрезентативном ансамбле «Белый цветок» (1980, ГЭ) из костяного фарфора, который украшен лишь позолотой. Строгая геометрия форм, заложенная в «Ленинградской композиции» (1967) и напоминающая об уроках Н.М. Суетина, получит продолжение в сервизе «Белая ночь» (1979, ГЭ). Источники вдохновения Н.П. Славиной, к которым она обращалась в период «оттепели» – мир природы, классическое и народное искусство – сохраняют свою значимость для нее и в последующие годы.

ИСТОЧНИКИ

1. Бибикина И., Степанян Н. Народность и современность // Декоративное искусство СССР. 1961. №10. С. 43-47.
2. Воронов Н. Культура формы // Декоративное искусство СССР. 1961. №10. С. 37-42.
3. Вторая Республиканская художественная выставка «Советская Россия». Декоративно-прикладное искусство. Каталог. – Москва: Советский художник, 1965.
4. Декоративное искусство СССР. Каталог выставки. – Москва: Советский художник, 1968.
5. Зональная выставка «Ленинград». 1964: каталог. – Ленинград: Художник РСФСР, 1965.
6. К итогам дискуссии о судьбах народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1961. №7. С. 27-28.
7. Кagan M. Поиски современного образа // Декоративное искусство СССР. 1960. №6. С. 2-4.
8. Kantor K. Человек и жилище // Искусство и быт. 1963. Вып. 1. С. 25-48.
9. Каталог советского раздела Международной выставки керамики в Остенде. – Москва: Б. и., 1959.
10. Каталог выставки новых образцов изделий художественной промышленности. – Москва: Б. и., 1961.
11. Славиной К.Н., Славиной Н.П. Были мы молоды. – Санкт-Петербург: РИД, 2000.
12. Художники об искусстве керамики: Советская художественная керамика 1954-1964: сборник / сост. В.А. Попов, К.Н. Пруслина. – Москва: Искусство, 1971.

ЛИТЕРАТУРА

1. В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. – Санкт-Петербург: Palace editions, 2018.
2. Дежурко А. «Современный стиль» интерьера в советской критике 1960-х годов // Искусствознание. 2020. №1-2. С. 214-229.
3. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре: каталог выставки / авт. ст. И.А. Шик, И.К. Майстренко. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020.
4. Красильникова Т.В. Современный стиль в советском декоративно-прикладном искусстве периода Оттепели: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.04. – Москва, 2004.
5. Лансере А.К. Советский фарфор. Искусство Ленинградского государственного фарфорового завода им. Ломоносова. – Ленинград: Художник РСФСР, 1974.
6. Орлова Л. Фарфор ломоносовцев // Декоративное искусство СССР. 1960. №8. С. 21.
7. Оттепель: каталог выставки. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2017.
8. Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944-2004. Т. 2. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2007.
9. Русский авангард. Искусство для нового мира / авт. вст. ст. А.В. Иванова и др. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023.
10. Советское декоративное искусство. 1945-1975: Очерки / В.П. Толстой, Н.С. Степанян, А.В. Рябушин и др. – Москва: Искусство, 1989.
11. Чижова И.Б. Н.П. Славиной. – Ленинград: Художник РСФСР, 1988.
12. Шик И.А. Пейзаж в ленинградском фарфоре периода «оттепели» // Secreta Artis. 2023. Т.6. Вып. 1. С. 49-61.
13. Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре: сборник статей / под ред. О.В. Казаковой. – Москва: РОССПЭН, 2013.

SOURCES

1. Bibikova I., Stepanian N. "Narodnost' i sovremennost'" [Nationality and Modernity]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative Art of the USSR], 1961, no. 10, p. 43-47. (in Russian)
2. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR. Katalog vystavki* [Decorative Art of the USSR: Exhibition Catalogue]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1968. (in Russian)
3. "K itogam diskussii o sud'bach narodnogo iskusstva" [On the Results of the Discussion on the Fate of Folk Art]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative Art of the USSR], 1961, no. 7, p. 27-28. (in Russian)
4. Kagan M. "Poiski sovremennogo obraza" [Search for a Modern Image]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative Art of the USSR], 1960, no. 6, p. 2-4. (in Russian)
5. Kantor K. "Chelovek i zhilishche" [Man and Home]. *Iskusstvo i byt* [Art and Everyday Life], 1963, issue 1, p. 25-48. (in Russian)
6. *Katalog sovetskogo razdela Mezhdunarodnoi vystavki keramiki v Ostende* [Catalog of the Soviet Section of the International Ceramics Exhibition in Ostend]. Moscow, 1959. (in Russian)
7. *Katalog vystavki novykh obratsov izdelii khudozhestvennoi promyshlennosti* [Exhibition Catalog of New Samples of Products of the Art Industry]. Moscow, 1961. (in Russian)
8. Popov V.A., Pruslina K.N. *Khudozhniki ob iskusstve keramiki: Sovetskaya khudozhestvennaya keramika 1954–1964: sbornik* [Artists

I.A. Shik “Modern style” in Nina Slavina’s Art

- about the Art of Ceramics. Soviet Art Ceramics 1954-1964. Collection]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. (in Russian)
9. Slavin K.N., Slavina N.P. *Byli my molody* [We were Young]. Saint Petersburg, RID Publ., 2000. (in Russian)
10. Voronov N. “Kul'tura formy” [Culture of Form]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative Art of the USSR], 1961, no. 10, p. 37-42.
11. *Vtoraya Respublikanskaya khudozhestvennaya vystavka “Sovetskaya Rossiya”*. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Katalog* [The Second Republic Art Exhibition “Soviet Russia”. Decorative and Applied Art. Catalogue]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1965. (in Russian)
12. *Zonal'naya vystavka “Leningrad”. 1964: katalog* [Zonal Exhibition “Leningrad”. 1964: Catalogue]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1965. (in Russian)

REFERENCES

1. Borovskii A.D., Malich K.A. et al. *V poiskakh sovremennogo stilya. Leningradskii opyt* [In Search of Modern Style. Leningrad Experience]. Saint Petersburg, Palace editions Publ., 2018. (in Russian)
2. Chizhova I. B. *Nina Pavlovna Slavina*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1988. (in Russian)
3. Dezhurko A. “«Sovremennyi stil'» inter'era v sovetskoi kritike 1960-kh godov” [“Modern Style” of the Interior in Soviet Criticism of the 1960s]. *Iskusstvoznanie* [Art Studies], 2020, no. 1-2, pp. 214-229. (in Russian)
4. Ivanova A.V. et al. *Russkii avangard. Iskusstvo dlya novogo mira* [Russian Avant-Garde. Art for a New World]. Saint Petersburg, The State Hermitage Publ., 2023. (in Russian)
5. Kazakova O.V. (ed.) *Ehstetika “ottepeli”: novoe v arkhitekture, iskusstve, kul'ture: sbornik statei* [Aesthetics of the “Thaw”: New in Architecture, Art, Culture: Collection of Articles]. Moscow, ROSSPEHN Publ., 2013. (in Russian)
6. Krasil'nikova T.V. *Sovremennyi stil' v sovetskom dekorativno-prikladnom iskusstve perioda Ottepeli* [Modern Style in Soviet Decorative and Applied Art of the Thaw Period]. Cand. art history. sci. diss. Moscow, 2004. (in Russian)
7. Kurlyandtseva A.S., Vorotyntseva Yu.V. *Ottepel': katalog vystavki* [The Thaw: Exhibition Catalogue]. Moscow, The State Tretyakov Gallery Publ., 2017. (in Russian)
8. Lansere A.K. *Sovetskii farfore: Iskusstvo Leningradskogo gosudarstvennogo farforovogo zavoda im. Lomonosova* [Soviet Porcelain: Art of the Leningrad State Porcelain Factory Named after Lomonosov]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1974. (in Russian)
9. Orlova L. “Farfore lomonosovtsev” [Lomonosov Porcelain]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative Art of the USSR], 1960, no. 8, p. 21. (in Russian)
10. Petrova N.S. *Leningradskii farforovyi zavod imeni M.V. Lomonosova. 1944–2004* [Leningrad State Porcelain Factory Named after M.V. Lomonosov]. Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr Publ., 2007, vol. 2. (in Russian)
11. Shik I.A., Maistrenko I.K. *Dekorativnyi minimalizm. “Ottepel'” v sovetskom farfore: katalog vystavki* [Decorative Minimalism. The “Thaw” in Soviet Porcelain. Exhibition Catalog]. Saint Petersburg, The State Hermitage Publ., 2020. (in Russian)
12. Shik I.A. “Peizazh v leningradskom farfore perioda “ottepeli” [Landscape in the Leningrad Porcelain Art of the Thaw Period]. *Secreta Artis*, 2023, vol. 6, issue 1, p. 49-61. (in Russian)
13. Tolstoy V.P., Stepanyan N.S., Ryabushin A.V. *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo. 1945-1975: Ocherki* [Soviet Decorative Art. 1945-1975: Essays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. К.Н. Славин. Портрет художника-фарфориста Славиной Н.П. 1964. Ангарский городской музей.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=32871707>
- Рис. 2. Вазы и блюда из серии «Воспоминания о Древней Греции» и др. Начало 1960-х. Роспись Н.П. Славиной.
Источник: Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944-2004. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург-Оркестр, 2007. Т. 2. С. 481
- Рис. 3. Ваза «Лимоны». 1959. Роспись Н.П. Славиной. Тульское музейное объединение.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=48502663>
- Рис. 4. Молочник из сервиза «Осенний букет». 1960. Роспись Н.П. Славиной. Государственный исторический музей, Москва.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20168587>
- Рис. 5. Ваза «Каменная Русь». 1964. Форма и роспись Н.П. Славиной. Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11811822>
- Рис. 6. Предметы сервиза «Царь-птица». 1969. Форма и роспись Н.П. Славиной. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Источник: Чижова И.Б. Н.П. Славина. – Ленинград: Художник РСФСР, 1988. С. 50

Махамид Мадлин
Mahameed Madlen

аспирант, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Санкт-Петербург, Россия)

PhD student, St. Petersburg State University of Culture (Saint Petersburg, Russia)

madlen.m31@gmail.com

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ВЕРЫ:
ПАЛЕСТИНСКИЕ ХУДОЖНИЦЫ
ВОПЛОЩАЮТ ФЕМИНИСТСКИЙ ДИСКУРС
ЧЕРЕЗ ХРИСТИАНСКИЕ СИМВОЛЫ
REIMAGINING FAITH:
PALESTINIAN ARTISTS
EMBRACING FEMINIST DISCOURSE
THROUGH CHRISTIAN SYMBOLS

Статья посвящена исследованию творчества четырех палестинских художниц, которые используют христианские символы в свои произведениях, чтобы критиковать патриархальную систему актуального для них общества. Такое использование изобразительных «цитат» из традиционной христианской иконографии – это постмодернистская тактика, которая также встречается в феминистском искусстве на Западе. Этот подход предлагает новый взгляд на то, как символы, традиционно воспринимаемые с точки зрения мужского взгляда, могут быть трактованы в новом свете. Анализируемое творчество четырех художниц представляет различные формы критики через искусство, в которой христианская символика используется для передачи женского взгляда, личных повествовательных приемов, проблем, связанных с сексуальностью, а также темы женского самоутверждения.

Ключевые слова: христианские символы, Палестинское искусство, феминистское искусство, патриархат, цитирование, живопись, инсталляция

Для цитирования: Мадлин М. Переосмысление веры: палестинские художницы воплощают феминистский дискурс через христианские символы // Артикульт. 2024. №4(56). С. 39-50. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-39-50

This article explores the works of four Palestinian artists who incorporate Christian symbols, such as images of saints and religious symbols, into their artwork to critique the patriarchal system of their society. Their use of “quoting” imagery from the lexicon of Christian iconography is a postmodern tactic also seen in feminist art in the West. This approach offers a fresh perspective on how symbols traditionally viewed from a male standpoint can be reinterpreted in a new light. The four female artists analyzed in this study present various forms of critique through their art, utilizing Christian imagery to convey the female perspective, personal narratives, challenges related to sexuality, and themes of female empowerment.

Keywords: Christian symbols, Palestinian art, feminist art, patriarchy, quoting, painting, installation

For citation: Madlen M. “Reimagining Faith: Palestinian Artists Embracing Feminist Discourse through Christian Symbols.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 39-50. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-39-50

Introduction

Palestinian art refers to the artwork created by artists who identify themselves as Palestinians, regardless of their location in Europe, refugee camps, the borders of the State of Israel, the West Bank, or Gaza. This art has been produced since the Nakba¹ of 1948 up to the present day. Perhaps the most prevalent themes in the works of Palestinian artists include the crisis of dispersion, and the search for the lost homeland. Although lately, it is possible to notice more Palestinian art described in the feminist context, touching on issues related to the female experience in a patriarchal society. Palestinian women experience various forms of colonization: They face challenges as women living under Israeli occupation and militarization, as women living in exile, and as women considered second-class citizens. Both women and men suffer equally from the consequences of the Nakba of 1948. Moreover, Palestinian women often find themselves victims of

© Мадлин М, 2024

Дата поступления: 03.06.2024. Дата одобрения после рецензирования: 18.09.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

¹ “Nakba” (Arabic: نكبة) is a term that translates to “catastrophe” and refers to the tragic events experienced by the Palestinian people on their land, where half of the population was expelled from their homes by the Zionists, becoming refugees with no right of return to their homeland. Thousands of individuals were killed and numerous villages were destroyed during these events.

M. Madlen *Reimagining Faith: Palestinian Artists
Embracing Feminist Discourse through Christian Symbols*

traditional patriarchal Arab societies, whether they are Christian, Muslim, or Druze.

Patriarchalism in Palestine, like anywhere else in the world, is a system that reinforces male hegemony and hierarchy, perpetuating dualistic stereotypes of women and men to uphold the existing power structure. Though the impact of masculinity is pervasive, its most violent repercussions tend to disproportionately affect women. The feminist discourse in Palestinian art developed not long ago, especially after the nineties along with the openness of female artists to new ideas. Numerous Palestinian artists choose to address pressing issues like honor killing, male domination, and feminist concerns that prominently feature in the final projects of female Palestinian students in art institutions, especially in Israeli Art schools. These themes underscore a societal dilemma where a man's honor hinges on a woman's behavior, risking its integrity should she deviate from prescribed norms. The ability of these female artists to present the issues gently and not in a "blatant" way allows the general public to read the works without opposing them despite the revolutionary messages they convey

In Palestinian art, which is highly symbolic, many female artists choose to criticize the patriarchal system through a combination of Christian symbols, such as a cross or figures of saints. In Gannit Ankori's article, she refers to the combination of Christian and Muslim symbols in Palestinian art, claiming that the combination of religious symbols in the art of young Palestinian artists can be seen through a "feminist prism" [Ankori, 2006, p. 390]. It is important to note that in feminist art in general, one of its features is the element of "quoting" that has been used since the 1970s [Dekel, 2011, p. 170]. A good example is the quoting of ancient goddesses and fertility figures from antiquity, such as the goddess Venus or Artemis in their art, and giving them a new interpretation that serves the purposes of their feminist struggle. In the article by researcher Nina Heydemann, she addresses the subject of quoting in art and presents different types of quoting, which are also sometimes referred to as "interpictoriality", obtained from her research regarding the quotation of Western artists from art history in contemporary works. According to the researcher, the contemporary works that quote Picasso or figures from art history create a new point of view, and they actually "react" to the quoted work. The new work of art does not reproduce or repeat the subject of the work but gives an answer in one way or another [Heydemann, 2021, p. 9]. Although Heydemann's research refers to works of art that quote noted figures from the world of art, such as Vermeer's women or the reconstruction of figures by Velazquez in "Las Meninas" – something that does not occur in the works of art presented in this article, the researcher's opinion is still relevant, as there is a quotation of symbols and iconic figures from Christian art.

In this essay, the quoting is different and is derived from an iconography that primarily represents the male perspective. Especially when talking about religions like Judaism, Christianity and Islam, it is no coincidence that symbols referring to God are masculine because they were actually "discovered" or "revealed" by men [Korte, 2009, p. 122]. In this case, it's important to understand how the ideas of feminist theory, which examine power dynamics, gender relations, and the ways in which patriarchal societies reinforce and perpetuate gender inequality, are present in the feminist criticism of Palestinian artists who incorporate Christian symbols in their work. Through examining the works of four Palestinian artists, the current study will shed light on how they convey their feminist critique through Christian symbols and narratives.

Depicting Saints

One of the Palestinian artists best known for using Christian symbols in her art is Jumana Emil Abboud (b.1971). Abboud was born in the city of Shefa'Amr and later moved to Canada with her parents. At the age of twenty she returned with her family to her traditional hometown, where she encountered the distinct societal pressures faced by women. This experience is depicted in her art, which delves into the identity of the Arab woman. Her artistic approach explores the representation of the female form within both Palestinian-Muslim and Palestinian-Christian cultural frameworks. She links the policing of the Arab woman's sexuality directly to the perception of the body in Christian culture.

In a series of works titled "Sainthood and Sanity-hood" (2001), Abboud placed three works side by side: A postcard featuring a picture of Mary Magdalene with tears streaming down her face (*fig. 1*), a drawing of a naked woman whose breasts are dripping milk (*fig. 2*), and a drawing of a woman displaying her vagina (*fig. 3*).

Fig. 1.
Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001,
post card from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.

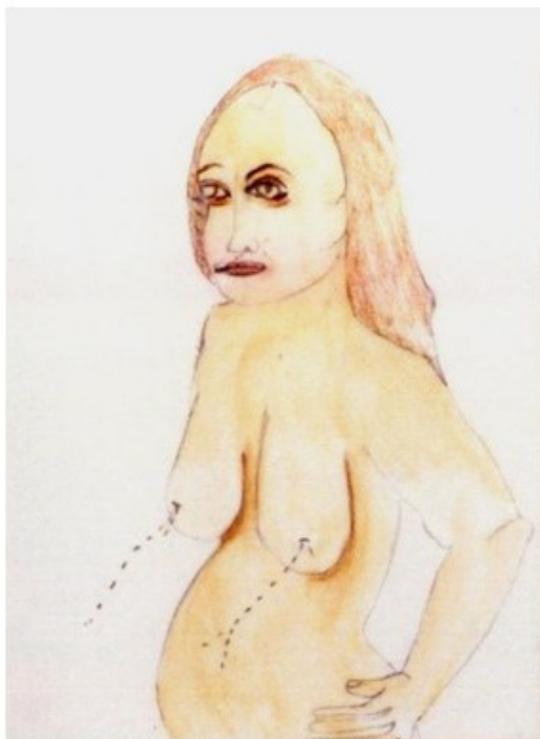
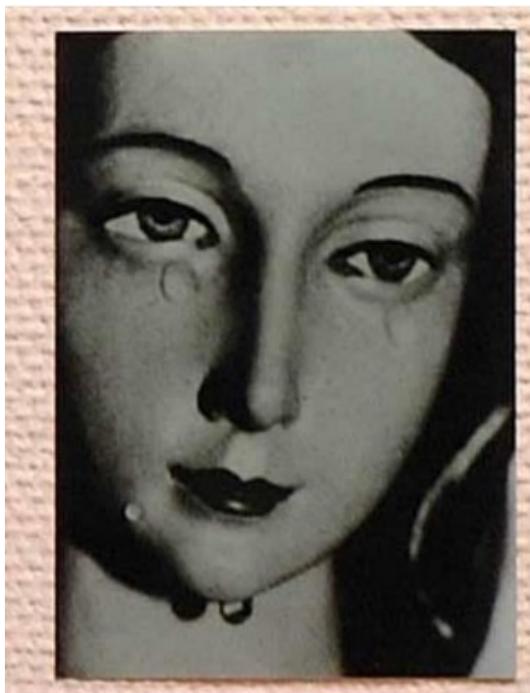


Fig. 2.
Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001,
Drawing from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.

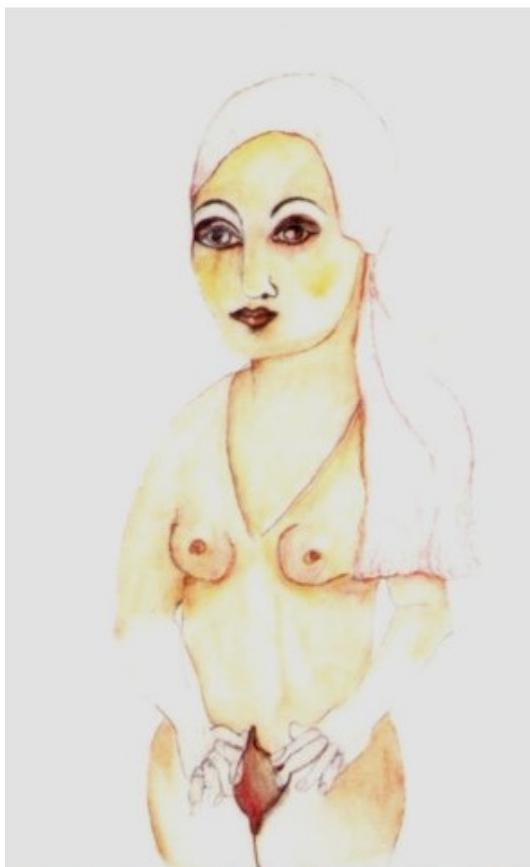


Fig. 3.
Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001,
post Drawing from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.

Regarding the use of the picture of Mary Magdalene in her instillation, one can give different interpretations. Mary Magdalene is one of the most important women in the Christian religion, and throughout history has been presented as a saint, condemned as a sinner, labeled as a prostitute, and even mentioned as the wife of Jesus. She was so devoted to Jesus that she even wiped his feet with her hair, as mentioned in the Gospels. In her use of this image, Abboud juxtaposes the sensuality emanating from the woman's form with the portrayal of Mary Magdalene as the saintly figure known for her repentance, as Tal Ben Zvi points out [Ben Zvi, 2004, p. 104].

M. Madlen *Reimagining Faith: Palestinian Artists
Embracing Feminist Discourse through Christian Symbols*

Placing a postcard of Mary Magdalene next to drawings of women, one of whom squirts milk from her breasts and the other shows her genitals, according to Ben Zvi, functions as a kind of “warning sign” [Ben zvi, 2004, p. 105]. Mary Magdalene, with the symbolism she carries as a woman who has sinned, repented, and dedicated her life to Jesus, warns against such female behavior. This is not a feminist celebration of women taking pride in their genitals and proudly displaying them to the world, as can be seen in some Western feminist artworks that choose to emphasize the uniqueness of the female body, celebrate it, and see it as a means of expression and a tool for empowering femininity – something that is considered one of the main issues in the feminist discourse [Dekel, 2011, p. 25]. It is a memorial to something else, it memorializes oppression through exposure.

The artist uses the iconographic figures of additional female saints as a foundation for developing her own visual language in the same installation of “Sainthood and Sanity-hood.” The Virgin Mary, Saint Agatha, Saint Lucy, and Saint Eugenia clearly appear in the drawings based on popular Christian iconography. In all the drawings, the body is outlined and the flesh is only depicted as a white page. The Virgin is portrayed as a woman offering her red heart (*fig. 4*), a woman with flames on her head and exposed breasts being struck with arrows (*fig. 5*), symbolizing Saint Agatha; a female figure with a halo above her head and marking her genitals (*fig. 6*), linked to the story of Eugenia. Additionally, two drawings (*fig 7-8*) depict a woman with tears of blood flowing from her eyes, representing Saint Lucy, whose eyes, as per folk tradition, were cruelly gouged out in the name of sanctifying the Christian religion.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.

Fig. 4-8.
Emil Abboud, *Jumana, Sainthood and Sanity-hood*, 2001, Drawing from the installation, Hagar Art Gallery, Israel.

М. Мадлин *Переосмысление веры: палестинские художницы воплощают феминистский дискурс через христианские символы*

Ben Zvi points out that these works are connected to the concept of the “Lust of the Flesh” in Christian theology [Ben Zvi, 2004, p. 106]. Lust of the flesh, one of the most serious of the seven sins, was traditionally associated with women, and the punishment for it was directed toward the parts of the body involved in the sinful act. The lust for the flesh is depicted in the works mentioned as causing physical harm to the female body, foreshadowing violence to come. According to Abboud, sexuality is policed through fear and the threat of injury and death. In these works, the artist draws a parallel between honor killings, typically associated with Arab society, and expands the concept to include terrorism against women’s sexuality [Ben Zvi, 2004, p. 107].

Abboud admits that she is discontented with the fact that since she was young, growing up in a Catholic family, she was taught to admire “good women” such as her own devoted mother and the pious Mary. However, she is also infuriated by the idea of the oppression to which women are subjected. Abboud’s art questions the concepts of holiness and sacrifice, highlighting the gap between women’s individuality and their expected social roles. She places the sexual body at the center of her work and it is seen as a field of political action, and as a source of protest and self-observation. The works of the installation explore the female body as a metaphor, reflecting personal experiences and various social phenomena that demonstrate her ambiguous connection with Arab Christian womanhood [Ankori, 2006, p. 388].

Holy men

Although Fatima Abu Rumi (b. 1977) primarily incorporates symbols from the Muslim world into her art, Christian symbols can also be found in her work. Born in Tamra in the Lower Galilee, Abu Rumi often addresses the status of women in Arab society. One of Abu Rumi’s notable characteristics is her unconventional portrayal of subjects that convey a sense of restlessness through profound silence. An example of this is seen in her portraits of her father, where she veils the lower part of his face. In the painting “Father and I” (2005) (fig. 9) a clear hierarchy is evident. The father’s commanding presence, symbolizing male authority, occupies the foreground, while the female figure stands behind him. Abu Rumi herself is depicted covered from head to toe, with only her eyes unveiled, gazing directly at the viewer. Her father is shown in profile, dressed in a traditional yellow abaya (cloak), with a halo above his head. Although he has his back turned to the viewer, he remains attentive to the situation, sheltering Abu Rumi. The floor is decorated with blue arabesque patterns and a teddy bear positioned on the left side alludes to childhood. The scene is depicted in dark lighting, with the only source of illumination apparently coming from the father’s yellow cloak.



Fig. 9.
Abu Rumi, Fatima, Father and I, 2005,
Oil paints and beads on canvas, 200x150 cm.
The artist’s collection.

M. Madlen *Reimagining Faith: Palestinian Artists Embracing Feminist Discourse through Christian Symbols*

Looking closely at the figure of the father in the work, it seems that there is an influence from a painting of Masaccio's dating back to 1426-27, titled "Saint Peter Healing the Sick with His Shadow" (*fig. 10*). The scene depicts the divine ability of Saint Peter to heal the sick with the help of his shadow. At first glance, it was possible to notice a certain similarity between the figure of the father in Abu Rumi's contemporary painting and the figure of Saint Peter in Masaccio's painting. The figure of the father in Abu Rumi's painting is depicted in a yellow garment, a color often associated with the figure of St. Peter in Renaissance paintings, which is also depicted in Masaccio's work, with a halo hovering above the father's head, hinting at a sense of sanctity and divine connection. However, in a conversation with the artist about the possibility of such an influence, she stated that she did not know Masaccio's painting at all [Abu Rumi, personal communication, April 22, 2024]. According to her, the father's figure is indeed similar to the figure of St. Peter, but this is merely a coincidence. In that conversation, the artist explained her intentions and why she chose to give the father figure an attribute from the world of Christianity. "I'm talking about patriarchal power where the man has clear control, to such a level that the father, brother, husband, or any other male in a woman's life can interfere in her personal affairs" [Abu Rumi, personal communication, April 22, 2024]. Abu Rumi emphasized that this is what she believed twenty years ago. According to her, this belief is less prevalent today. The father in the artist's painting does not specifically refer to the figure of her own father but represents everything in the life of a woman living in a society that discredits women and allows men to take control. Just as the figure of the father in the painting dominates the space and almost obscures the female figure, it symbolizes how men can take over a woman's life in such a society. At the same time, her choice to give an aura to the male figure in the painting, according to her, refers to the sanctity of that male figure whose authority cannot be challenged. She points out that despite her father's control and takeover of her life, he is considered a saint to be respected.

Despite the lack of intertextuality with Masaccio's painting of St. Peter healing with the help of his shadow, the comparison of the father figure to St. Peter in terms of interpretation of the painting remains the same. Just as Abu Rumi, both in the painting and in her life, lived under the "shadow" of the father, who symbolizes all male figures in her life, the sick man in Masaccio's painting is similarly depicted under Peter's shadow. It is only within that shadow that healing by the sanctity of St. Peter can occur. Like Abu Rumi, who lived under and critiqued that shadow, she also demonstrates respect and finds healing within it.

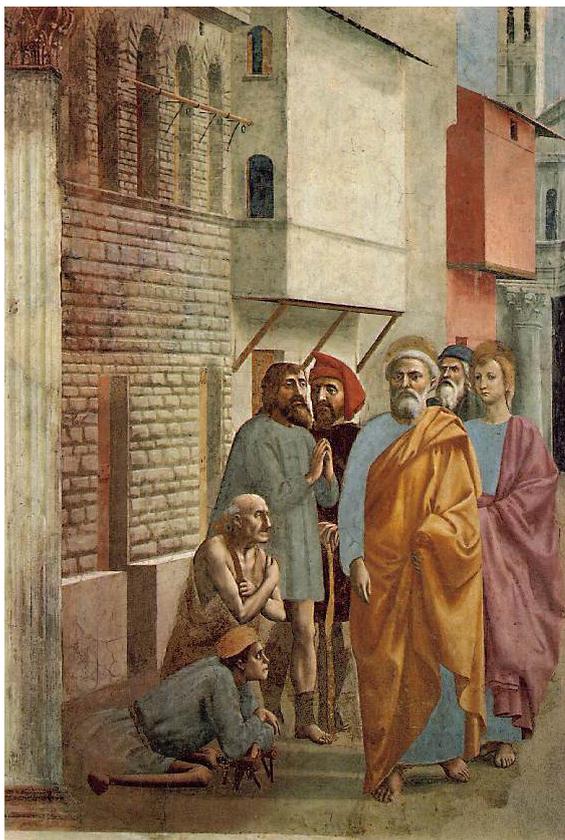


Fig. 10.
Masaccio, *St Peter Healing the Sick with his Shadow*, 1426-27, Fresco, 230x162 cm, Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence.

М. Мадлин *Переосмысление веры: палестинские художницы воплощают феминистский дискурс через христианские символы*

In another installation by artist Abu Rumi, she continues to incorporate Christian symbolism to express criticism of male dominance. In her installation “My Mother’s Braid” (2009) (fig. 11), the artist creates a crown of thorns with her own hands and entwines it with hair. During a conversation with the artist, she states that the reference was to the crown of thorns that was forcibly placed on Jesus’s head during the events before his crucifixion, and the hair is the real hair of her mother who kept it for a long time until she decided to use it in the installation. “My mother had very long hair, and she always dreamed of cutting it. However, my father prevented her from doing so, and for years there were discussions about this issue. Before she married my father, her brothers also prevented her from cutting her long hair,” the artist points out, “until one day, without asking my father, she took the scissors and cut her braid right from the neck” [Abu Rumi, personal communication, April 22, 2024]. Abu Rumi goes on to state that for her, the crown of thorns in her installation is seen as something masculine, while the hair represents the feminine. She combines these elements in her artwork and creates a new meaning. Additionally, the artist points out that the crown symbolizes anguish and pain. Various symbolic aspects are referred to by the artist. Abu Rumi uses her mother’s hair, which symbolizes the woman’s dependence on men for decision-making. However, behind that hair there is a story, it is a story of resistance to patriarchal control. By cutting it, the mother expresses her rebellion against her husband and her brothers. The hair of her mother symbolizes oppression and rebellion at the same time, as it envelops the crown of thorns worn by Jesus, symbolizing his suffering. This suggests that regardless of a woman’s choice – whether to rebel or conform – she is destined to endure pain. Moreover, in Arab culture, hair symbolizes feminine beauty, as reflected in the saying “a woman’s crown is her hair”². The artist’s father, representing the patriarchal society, prohibited her mother from cutting her long hair, which was vital for her beauty. The comparison is drawn between this living crown of beauty and the crown of thorns worn by Jesus, highlighting the societal expectations imposed on women within a patriarchal structure. The same proverb “a woman’s crown is her hair” will be interpreted in this installation as something tormenting, full of thorns that oppress the woman from moving forward, especially when considering Abu Rumi’s statement that the crown of thorns represents the man and the hair represents the woman.



Fig. 11.
Abu-Rumi, Fatima, My Mother's Braid, 2009,
a branch of thorns and hair, 55x22 cm.
The artist's collection.

² “taj almara shaa’rha” (Arabic: امر عرش فأرملها جات).

M. Madlen *Reimagining Faith: Palestinian Artists
Embracing Feminist Discourse through Christian Symbols*

Abu Rumi's choice of documenting personal stories in her art to express criticism is one of the characteristics of the first generation of feminists' art in the West. It is a postmodern principle that collapses the boundaries between the private and the public. Many feminist artists created art with a personal tone and chose to tell personal stories from their everyday lives to convey the message that "the personal is political" [Dekel, 2011, p. 167].

Madonna's cry

Another artist whose works are dominated by Christian symbols is Faten Nastas Mitwasi (b.1975), who was born in the city of Bethlehem. In her work "Woman in the Window" (2000) (fig. 12), she positions a plaster statue of a woman between two iron windows. The woman is depicted holding onto the bars of the front window, appearing to shout. In the background, behind the bars of the second window, hangs a picture of a Palestinian landscape. A red satin curtain drapes over one window, and a blue satin scarf is arranged diagonally across the woman's shoulders, fastened with a golden pin of a horse. The artist's selection of colors aligns with the imagery typically associated with the Virgin Mary in Christian iconography.



Fig. 12.
Nastas Mitwasi, Faten, *Woman in the Window*, 2000,
an image of the installation (plaster, iron photograph),
150x60 cm. "Self Portrait- Palestinian women's Art"
Exhibition.

In this piece, The Virgin is situated between two windows that do not offer any means of escape. On one side, there is the rear window supposedly revealing a Palestinian landscape, yet it is merely a picture and not a real view. On the opposite side, the other window opens to the space where viewers are positioned, allowing them to witness the woman's expression of distress. The space itself does not offer any refuge, exposing the figure to the scrutiny of all onlookers. Nastas places the woman within a domestic setting that is traditionally considered private, overlapping with the public realm, thereby blurring the boundaries between the two. However, the same woman who is under the eyes of society, which we, the observers from the front window, supposedly represent, is still between iron pillars that express the claustrophobia of a person under a suffocating occupation.

The woman is subjected to surveillance, visible from both the rear and front windows. Despite being depicted as imprisoned, the artist conveys that she emerges victorious – symbolizing an iconography of triumph (Ben Zvi, 2001, p. 98). By incorporating the image of Mary, Nastas intensifies the sense of victory portrayed in the artwork. This significant female figure has the ability to represent all women, embodying strength and resilience.

The other good shepherd

Born in Sha'ab in the Lower Galilee, Samah Shihadi (b. 1987) is another artist who embraces religious symbolism in her art. Shihadi's works are interwoven with religious, ritual, political, and cultural symbolism, which require the viewer to decipher them in order to absorb deeper meanings. Shihadi paints in a figurative style, using pencil, charcoal, and oil. Her artworks depict the power dynamics within the family, showcasing the relationships between men and women within a patriarchal society. In her art, Shihadi delves into the female experience and the struggles that women face in her society. Her works extend to women worldwide who encounter discrimination, marginalization, identity crises, and various gender-related challenges. The artist incorporates the dramatic flair of hyper realistic drawing through the Chiaroscuro technique, immersing the viewer in a fictional world. In her paintings, the artist's critique is expressed through portraying women from a standpoint of strength rather than the other way around. An example of this can be seen in a series of artworks where the artist is depicted as a figure of high status and authority. In one particular painting titled "Saint" (2020) (fig. 13) it is strikingly evident how the artist draws parallels between herself and figures like Mary or Jesus, drawing inspiration from descriptions of the "ascension" scene from religious narratives (fig. 14). This portrait exudes a serene yet powerful aura, with the artist seemingly transcending earthly constraints as she floats, surrounded by a divine presence.



Fig. 13.
Shihadi, Samah, Saint, 2020, charcoal on paper.



Fig. 14.
Rembrandt, van Rijn, The Ascension of Christ, 1636,
Oil on canvas, 93x69 cm, Alte Pinakothek, Munich.

M. Madlen *Reimagining Faith: Palestinian Artists
Embracing Feminist Discourse through Christian Symbols*

In another painting named “Rebirth” (2022) (*fig. 15*), the artist incorporates a fig leaf, which holds high symbolism in Christian art. As mentioned in the book of Genesis, the fig leaf was used by Adam and Eve to cover their nudity after eating the forbidden fruit from the tree of knowledge. The concept of the fig leaf is borrowed to signify the act of disguising or concealing actions, typically associated with a negative connotation. In this self-portrait, the artist depicts a very suggestive scene, “crowning” her face with fig leaves. Her direct gaze towards the viewer suggests a message of defiance, as if daring the audience to attempt to obscure her essence. The symbolism of fig leaves in this context holds a crucial significance, as the intentional exposure of the woman’s face represents a display of strength and empowerment. There might be also a reference here to the concept of “concealment”. The use of the fig leaf as a symbol to hide or disguise certain actions, often with a negative connotation, alludes to the notion of concealment within Arab society. In a patriarchal societal structure, a “good woman” is often seen as one who does not draw attention to herself, remaining silenced. Furthermore, there exists a tradition of suppressing and concealing acts deemed taboo. In this painting, the abundance of symbolism arises from the woman’s ability to have her face “seen” and “heard” despite the efforts of the fig leaves to conceal it.



Fig. 15.
Shihadi, Samah, Rebirth, 2022, Charcoal on paper, 70x70 cm.

In another painting, the artist depicts a woman caressing a lamb and gives the painting the title “The Good Shepherd” (2020) (*fig. 16*). The concept of the good shepherd serves as a biblical allegory for God in Christianity, representing Jesus Christ. This allegory likens God or Jesus to a shepherd who lovingly tends to his flock, with the sheep symbolizing people or humanity in general. The artist’s exhibition website states that the piece refers to a Middle Eastern saying that suggests a man who communicates openly with a woman in an equal dialogue is weak, like a sheep that follows the flock [Calò, 2020]. The idea that she replaces the figure of Jesus with a female figure expresses a clear feminist position. It conveys a message of empowerment as the flock follows and listens to a female figure rather than a male one.



Fig. 16.
Shihadi, Samah, The Good Shepherd, 2020, Charcoal on paper.

Conclusion

This article analyzed the works of four Palestinian artists who choose to criticize the patriarchal society they come from. These four artists come from different backgrounds and reside in different areas of historical Palestine. This diversity warrants further research to comprehend how their backgrounds impact their artistic production. The application of a feminist lens to analyze their use of Christian symbols and compositions in their art provides insights and conclusions concerning their “quoting”. As mentioned earlier, it is interesting to grasp the reasoning behind quoting from iconography that predominantly presents the masculine perspective and not quoting feminine deities as Western feminist artists usually do. Upon scrutinizing the works of these artists, it becomes apparent that their use of these symbols primarily disrupts traditional power structures and challenges dominant narratives that promote male dominance, evident in the works of Shihadi and Abu Rumi. Shihadi eschews clear figures from the Christian realm but instead embraces Christian allegories, compositions, and symbols, infusing them into scenes that imbue them with fresh significance. The artist's critique is somewhat obscure, with more of a desire to transport the viewer to a celestial realm where women hold considerable influence. Conversely, Abu Rumi narrates her own story as well as that of every woman in a patriarchal society. Abu Rumi does not showcase the strength of women who, despite adversities, triumph over their struggles, but rather the harsh reality and even the vulnerability of women who often linger in the shadows of men. By deploying Christian symbols and symbolism, the artist can narrate stories from multiple perspectives, all stemming from a common source – a society that often reveres men. These two artists engage in reclaiming and reinterpreting symbols that served historically to perpetuate patriarchal values. Additionally, the artists analyzed in this article harness these symbols to underscore the intersections of gender, religion, and culture in their society, as Abboud demonstrates in her works. Through employing figures of saints she revered as a girl, Abboud condemns the surveillance and policing of women and their sexuality. The artist's critique is manifest in her use of figures representing the same saints who sacrificed their lives and, to some extent, their sexuality for a male figure, Jesus. Lastly, the use of symbols from the Christian world can be linked to their universality and familiarity. This aspect serves as a compelling rationale for all four artists. In order to assert their criticism effectively, they utilize symbols and figures that are near universal, as seen in Nastas's incorporation of the figure of the Virgin Mary in her installation. Nastas uses the image of the Virgin Mary, symbolizing all women in her work. The artist employs a saintly figure representing women who, despite facing numerous challenges,

SOURCES

1. Abu Rumi F. *Personal communication with Fatima Abu Rumi (interview)*. 2024.
2. Ben Zvi T. *Between nation and gender: the representation of the female body in Palestinian art: Master's*. Tel Aviv-Yafo, Tel Aviv University, 2004.
3. Ben Zvi T. “Self Portrait: Palestinian Women's Art.” *Self Portrait- Palestinian Women's Art. Exhibition catalogue*. Tel Aviv, Andalus Publishing, 2001. P. 148-158.
4. Calo E. *TERRA (UN)FIRMA*. 2020 Available at: https://www.tabariartspace.com/exhibitions/59-terra-un-firma-online-samah-shihadi/press_release_text/ (accessed: 24.04.2024).

REFERENCES

1. Ankori G. “Re-Visioning Faith: Christian and Muslim Allusions in Recent Palestinian Art.” *Third Text*. 2006. No.3-4(20). P. 379-390.
2. Dekel T. *(M)Mwgdarot: 'omanwt whagwt pemiymiystiyt. Qaw 'adwm - 'Omanwt*. Tel-Aviv: hakibyts hameaohad, 2011. (in Hebrew)
3. Heydemann N. “The Art of Quotation. Forms and Themes of the Art Quote, 1990-2010. An Essay.” *The Art of Reception*, edited by Jacobus Bracker and Ann-Kathrin Hubrich. Cambridge Scholars Publishing. 2021. P. 8-50.
4. Korte A. “Madonna's Crucifixion and the Woman's Body in Feminist Theology.” *Doing Gender in Media, Art and Culture*, edited by Rosemarie Buikema and Iris van der Tuin, 1st ed. New York, Routledge. 2009. P. 117-134.

ИСТОЧНИКИ

1. *Abu Rumi F. Personal communication with Fatima Abu Rumi (interview)*. 2024.
2. *Ben Zvi T. Between nation and gender: the representation of the female body in Palestinian art: Master's*. – Tel Aviv-Yafo: Tel Aviv University, 2004.
3. *Ben Zvi T. Self Portrait: Palestinian Women's Art // Self Portrait- Palestinian Women's Art. Exhibition catalogue*. – Tel Aviv: Andalus Publishing, 2001. – P. 148-158.
4. *Calo E. TERRA (UN)FIRMA*. 2020. Режим доступа: https://www.tabariartspace.com/exhibitions/59-terra-un-firma-online-samah-shihadi/press_release_text/ (дата обращения: 24.04.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ankori G. Re-Visioning Faith: Christian and Muslim Allusions in Recent Palestinian Art // Third Text*. 2006. No.3-4(20). P. 379-390.

M. Madlen *Reimagining Faith: Palestinian Artists
Embracing Feminist Discourse through Christian Symbols*

2. Dekel T. (M) Mwgdarwt: 'omanwt whagwt pemiyniystiyt. Qaw 'adwm – 'Omanwt. – Tel-Aviv: hakibyts hameaohad, 2011.
3. Heydemann N. The Art of Quotation. Forms and Themes of the Art Quote, 1990-2010. An Essay. // *The Art of Reception*. Edited by Jacobus Bracker and Ann-Kathrin Hubrich. – Cambridge Scholars Publishing, 2021. – P. 8-50.
4. Korte A. Madonna's Crucifixion and the Woman's Body in Feminist Theology // *Doing Gender in Media, Art and Culture*. Edited by Rosemarie Buikema and Iris van der Tuin, 1st ed. – New York: Routledge. 2009. – P. 117-134.

LIST OF ILLUSTRATIONS

- Figure 1. Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001, post card from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.
Source: <https://www.hagar-gallery.com/hagswf/exhibitions/JumanaEmilAboud.pdf>
- Figure 2. Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001, Drawing from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.
Source: <https://www.hagar-gallery.com/hagswf/exhibitions/JumanaEmilAboud.pdf>
- Figure 3. Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001, post Drawing from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.
Source: <https://www.hagar-gallery.com/hagswf/exhibitions/JumanaEmilAboud.pdf>
- Figure 4. Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001, Drawing from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.
Source: <https://www.hagar-gallery.com/hagswf/exhibitions/JumanaEmilAboud.pdf>
- Figure 5. Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001, Drawing from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.
Source: <https://www.hagar-gallery.com/haghtml/ju11aM.htm>
- Figure 6. Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001, Drawing from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.
Source: <https://www.hagar-gallery.com/hagswf/exhibitions/JumanaEmilAboud.pdf>
- Figure 7. Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001, Drawing from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.
Source: <https://www.hagar-gallery.com/hagswf/exhibitions/JumanaEmilAboud.pdf>
- Figure 8. Emil Abboud, Jumana, Sainthood and Sanity-hood, 2001, Drawing from the instillation, Hagar Art Gallery, Israel.
Source: <https://www.hagar-gallery.com/hagswf/exhibitions/JumanaEmilAboud.pdf>
- Figure 9. Abu Rumi, Fatima, Father and I, 2005, Oil paints and beads on canvas, 200x150 cm. The artist's collection.
Source: <https://museum.imj.org.il/artcenter/includes/itemH.asp?id=650379>
- Figure 10. Masaccio, St Peter Healing the Sick with his Shadow, 1426-27, Fresco, 230x162 cm, Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence.
Source: https://www.wga.hu/html_m/m/masaccio/brancacc/st_peter/shadow.html
- Figure 11. Abu-Rumi, Fatima, My Mother's Braid, 2009, a branch of thorns and hair, 55x22 cm. The artist's collection.
Source: <https://art2021.rackmancenter.com/he/%D7%A4%D7%90%D7%98%D7%9E%D7%94-%D7%90%D7%91%D7%95%D6%BE%D7%A8%D7%95%D7%9E%D7%99/>
- Figure 12. Nastas Mitwasi, Faten, Woman in the Window, 2000, an image of the instillation (plaster, iron photograph), 150x60 cm.
Source: caption from the exhibition catalogue "Self Portrait- Palestinian women's Art", p.100.
- Figure 13. Shihadi, Samah, Saint, 2020, charcoal on paper.
Source: <https://cromwellplace.com/membership/tabari-artspace>
- Figure 14. Rembrandt, van Rijn, The Ascension of Christ, 1636, Oil on canvas, 93x69 cm, Alte Pinakothek, Munich.
Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_The_Ascension_1636_Oil_on_canvas_Alte_Pinakothek_Munich_Germany.jpg
- Figure 15. Shihadi, Samah, Rebirth, 2022, Charcoal on paper, 70x70 cm.
Source: <https://www.artsy.net/artwork/samah-shihadi-rebirth-1>
- Figure 16. Shihadi, Samah, The Good Shepherd, 2020.
Source: <https://www.tabariartspace.com/exhibitions/63/works/artworks1561/>

Екатерина Васильевна Казейкина

Ekaterina Vasilievna Kazeykina

аспирант, НИУ Высшая школа экономики (Москва, Россия)

PhD student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia)

ekaterina.kazeykina@gmail.com

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СО ЗРИТЕЛЕМ/ЧИТАТЕЛЕМ: ИНТЕРАКТИВНАЯ БУМАЖНАЯ КНИГА В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ СРЕДЕ INTERACTION WITH THE SPECTATOR/READER: THE INTERACTIVE PAPER BOOK IN THE CONTEMPORARY INTERMEDIAL ENVIRONMENT

Интерактивная бумажная, или поп-ап, книга представляет собой книгу, вовлекающую читателя в физическое взаимодействие, в самостоятельное конструирование своего опыта чтения. В последние тридцать лет она набирает популярность не только у детей, их родителей и учителей: с ней начинают работать музейные кураторы и коллекционеры. Это отражает общую тенденцию возвращения к живому, физическому опыту как в повседневной жизни, так и в искусстве. В современной интермедialной среде художники обращаются к тиражной интерактивной книге в поиске новых форматов работы с широкой аудиторией. Однако теория искусства не рассматривает эту форму ни в рамках разговора об искусстве книги, ни в рамках изучения партиципаторности – искусства соучастия зрителя. В статье ставится задача включить бумажную интерактивную книгу в поле исследования практик взаимодействий в современном искусстве. Это позволяет выявить возможности выстраивания диалога между художником, куратором и зрителем/читателем, которые предоставляет бумажная интерактивная книга сегодня.

Ключевые слова: интерактивная книга, поп-ап, бумажная книга, интерактивное искусство, зритель, читатель, интермедialная среда

Для цитирования: Казейкина Е.В. Взаимодействие со зрителем/читателем: интерактивная бумажная книга в современной интермедialной среде // Артикульт. 2024. №4(56). С. 51-62. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-51-62

The interactive paper, or pop-up, book engages the reader in physical interaction, allowing them to construct their reading experience. Over the past thirty years, it has gained popularity not only among children, their parents, and teachers, but also among museum curators and collectors. This reflects a broader trend of returning to tangible, physical experiences both in everyday life and in art. In the contemporary intermedial environment, artists turn to mass-produced interactive books in search of new formats for engaging with a wide audience. However, art theory does not consider this form within the framework of book art or in the study of participatory art – art that actively involves audience. This article aims to incorporate the paper interactive book into the field of research on interaction practices in contemporary art. This highlights the possibilities for dialogue between the artist, curator, and viewer/reader that the interactive paper book offers today.

Keywords: interactive book, pop-up, paper book, interactive art, viewer, reader, intermedial environment

For citation: Kazeykina E.V. "Interaction with the Spectator/Reader: the Interactive Paper Book in the Contemporary Intermedial Environment." *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 51-62. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-51-62

Введение

Интерактивная бумажная книга – это книга, которая вовлекает читателя в активное физическое взаимодействие с ней. Перелистывание страниц традиционной книги тоже представляет собой физическое действие, однако в таком случае мы воспроизводим привычную последовательность движений. Эти действия чаще всего не осознаются, одинаково повторяются нами вне зависимости от содержания книги и никак на него не влияют. Наоборот, чтение бумажной интерактивной книги переносит наше внимание на материальность книги как объекта. Такая книга не предполагает заранее заданной последовательности движений, читателю предоставляется свобода взаимодействия с книжной конструкцией, и каждый раз опыт чтения выстраивается по-новому.

Большую часть времени сегодня мы проводим перед экранами, читаем и общаемся в пространстве цифровой среды. На этом фоне, во многом как реакция усталости от засилья экранов, возвращается интерес к печатным книгам, ручной работе, живым встречам и тактильному опыту не только в

E.V. Kazeykina *Interaction with the Spectator/Reader:
the Interactive Paper Book in the Contemporary Intermedial Environment*

повседневной жизни, но и в современном искусстве [Kaitavuori, 2018]. Практики вовлечения зрителя в совместное действие в физическом пространстве получили название «партиципаторное искусство». Термин ввела искусствовед Клэр Бишоп для обозначения искусства «соучастия», которое охватывает не только эстетические качества практик взаимодействий, но и их социальный контекст, так как важнейшим устремлением такого искусства является его сближение с повседневной жизнью [Bishop, 2006]. Встает вопрос, как бумажная интерактивная книга выстраивает отношения со зрителем/читателем и какую роль эти новые отношения играют для теории и практики современного искусства?

Механизмы взаимодействия бумажной интерактивной книги радикальны в своей доступности и простоте, с которой они переворачивают, часто буквально, наше представление о привычном. В книге автор может предложить выстроить новые, нелинейные «маршруты» движения, например, с помощью необычной конструкции объекта или по-новому взглянуть на сам жест перелистывания страницы, сделать из него событие, в результате которого на плоском развороте вырастает объемная «бумажная скульптура» – так называемый поп-ап.

Изначально слово «поп-ап», от английского pop-up – внезапно появляться, выпрыгивать, обозначало технику создания бумажных конструкций, которые становятся объемными при раскрытии разворота и полностью плоскими при закрытии [Franchi, 1998, p. 13]. Термин появился в конце 1920-х годов [Desse, 2014], но во второй половине XX века употребление термина значительно расширилось, и сейчас он применяется по отношению ко всем книгам, «создающим потенциал движения и взаимодействия с помощью бумажных механизмов» [Bluemel, Taylor, 2012, p. 7]. То есть термин «поп-ап» вобрал в себя понятие бумажной интерактивной книги и стал определяться через характеристики, которые важны для искусства, исследующего вопросы взаимодействия. Благодаря своей материальности и тиражности такие книги представили сочетание доступности и радикальной, физической трансформации привычного – то, что является объектом поиска современных художников.

С бумажными интерактивными книгами многие знакомятся в детстве. С 1970-х эту область открывают для себя все больше издателей, библиотекарей, учителей и книжных коллекционеров-исследователей [Rubin, n.d.]. Как отмечает коллекционер и исследователь Жак Десс [Desse, n.d.], поп-ап книга, начиная с 1960-х, вырабатывает свой собственный язык. Об этом языке движения и взаимодействия уже невозможно говорить в рамках одного жанра и декоративно-прикладных качеств, которые являются объектом изучения исследователей искусства традиционной книги. Тем самым интерактивная книга кардинально меняет саму область книги, делает ее активным участником актуального художественного процесса. Одна из главных задач – вскрыть эти изменения и показать их значение не только для области книги, но и для искусства в целом.

Если в повседневной жизни поп-ап книги не редкость, то в художественных и выставочных практиках они набирают популярность только в последние тридцать лет. Бумажной интерактивной книгой начинают интересоваться музеи современного искусства. Например, лондонская галерея Тейт [Pop-up book. Tate shop, n.d.], нью-йоркский МоМА [Kids' books. MoMA Design Store, n.d.], [Pop-up. MoMA Design Store, n.d.] или парижский Центр Помпиду [Jeunesse. Boutique Centre Pompidou, n.d.] издают поп-ап книги в рамках своих издательских программ, выставляют подборки в книжных магазинах. Таким образом поп-ап книги оказываются «соседями» работ современного искусства, в частности интерактивных и кинетических инсталляций. К формату интерактивной книги обращаются междисциплинарные художники: Омер Винер, работающий на стыке компьютерных наук и коммуникационного дизайна, – в работе «Моя клетка и я» [Viner, 2018], или Адриан М и Клэр Б, работающие в области цифровых искусств, театра и перформанса, – в проекте гибридной поп-ап книги с дополненной реальностью «Acqua Alta – Crossing the Mirror» [Bardainne, Mondot, 2022].

Такие «соседства» и практики показывают необходимость рассматривать эти проекты не в рамках отдельных жанров, а в поле пересечения различных медиа – художественных, культурных и социальных, то есть в контексте интермедиальной среды. Такой подход позволит рассмотреть современную проблематику работы со зрителем/читателем в интерактивной книге и в современном искусстве, в пространстве музея и в повседневных практиках.

Е.В. Казейкина *Взаимодействие со зрителем/читателем:
интерактивная бумажная книга в современной интермедиальной среде*

Центры современного искусства только начинают обращать внимание на поп-ап книгу как на новый формат вовлечения более широкой аудитории. Встает вопрос, как работать с книгой в музее, чтобы сохранить тактильность опыта и непосредственное взаимодействие с читателем. Проблема показа интерактивных объектов в выставочном пространстве возникает гораздо раньше – с появлением кинетического искусства. С 1960-х годов художники открывают все новые способы выстраивать отношения с активным зрителем. Но как только кинетическое или интерактивное искусство, предполагающее физический жест, помещают в музей, его стремление вовлечь зрителя в активное действие оказывается нереализованным [Huhtamo, 2008]. Не удастся избежать этой проблемы, и когда художники переходят от взаимодействия с индивидуальным зрителем к взаимодействию социальному (партиципаторному). В книге «Реляционная эстетика» куратор и искусствовед Николя Буррио описывает художественные практики 1990-х годов, суть которых заключается в «выстраивании отношений» между людьми. Буррио отмечает, что эти практики «вновь и вновь критикуются за то, что, лишь изредка покидая стены галерей и центров современного искусства, они тем самым противостоят воле к социальности, определяющей их смысл» [Буррио, 2016]. Формат музейных издательских программ, включающих поп-ап книги, позволяет преодолеть это противоречие. Здесь открывается перспектива для появления новых кураторских подходов, направленных на расширение аудитории и работу с искусством в повседневном опыте.

Так как в книге гораздо легче реализовать взаимодействие со зрителем-читателем, поп-ап книга представляет интерес в контексте исследования стратегий интерактивности в целом: какие возможности дает эта более доступная, более распространенная и открытая форма? Для области тиражной книги изначально свойственны демократичные отношения с читателем-зрителем, но этот опыт не рассматривался теоретиками в контексте партиципаторности. В области интерактивного и партиципаторного искусства спектр стратегий взаимодействий очевидно шире, чем в книге, но возможности реализации в выставочном пространстве остаются ограниченными. Поэтому теоретическая задача заключается в том, чтобы включить интерактивную бумажную книгу в поле исследования современных практик взаимодействий в искусстве.

Для решений этих задач необходимо сначала рассмотреть подходы к определению интерактивной книги и выявить ее специфику по отношению к другим форматам книг.

Проблематика определения понятия интерактивной книги

Само понятие «интерактивная книга» представляет собой проблему: эта область мало изучена, существующие определения разнородны и изолированы друг от друга. Ассоциация первого уровня связана с цифровым мультимедийным контентом и использованием гаджетов, более того, часто термины «интерактивная» и «электронная» (e-book) книга используются как взаимозаменяемые. В первую очередь это связано со смешением понятий интерактивная книга (interactive book) и интерактивная литература (interactive fiction), где второе обозначает компьютерную игру-текст с нелинейной структурой сюжета. Такое понимание термина можно встретить не только в бытовом контексте: например, в авторитетном издании «Справочник по исследованию социального воздействия цифровых медиа», опубликованном международным издательством академической и научной литературы IGI Global, интерактивная книга определяется следующим образом: «Электронная или цифровая книга, включающая активное участие читателя посредством ссылок или встроенных функций, запускаемых читателем» [Hundley & Holbrook, 2016].

Другой взгляд на понятие представляют определения из издательской и книготорговой практики: на сайте Амазон (Amazon – крупнейшая в мире американская компания-платформа электронной коммерции, основанная как интернет-магазин по продаже книг) по запросу «интерактивные книги» (interactive books) наряду с электронными, в основном обучающими, изданиями поиск выдает также развивающие и звуковые книги, раскраски, поп-ап, издания для самых маленьких (книги для ванной, текстильные, тактильные и т. д.), а на сайте издательства Эксмо дается определение: «Интерактивная книга – книга, взаимодействующая с читателем и предлагающая ему иные виды деятельности, кроме

E.V. Kazeykina *Interaction with the Spectator/Reader:
the Interactive Paper Book in the Contemporary Intermedial Environment*

чтения» [Издательская группа Эксмо, н.д.].

Схожее понимание интерактивной книги как формы, которая «предусматривает дополнительные виды деятельности ребенка, помимо чтения», мы встречаем и в академическом контексте: в статье «Эволюция интерактивных книг для детей: от бумаги к цифре» Т. Городилова и А. Шарова [Городилова, Шарова, 2018] ставят знак равенства между интерактивной книгой и книжкой-игрушкой, приводя в пример издания с загадками, наклейками, вырезанными подвижными фигурками или электронными модулями. Авторы отмечают, что интерактивность в книге существовала всегда, но радикально новые ее формы, такие как музыкальные книги, появляются с наступлением цифрового века.

Определение интерактивной книги через специфику опыта взаимодействия с читателем позволяет разграничить электронную книгу и интерактивную электронную книгу. Электронная книга в самой распространенной форме является цифровой копией физической книги, а интерактивная электронная книга предлагает многослойный, мультимедийный опыт нелинейного чтения, который нельзя воспроизвести ни в каком другом формате. Акцент на различиях позволяет издательствам точнее презентовать на рынке создаваемые ими продукты, поэтому такое определение вполне конкретно [Ramuthi, 2023].

Сложнее обстоит дело с отношениями интерактивный текст (то есть нелинейный) – интерактивная книга, потому что здесь мы сталкиваемся с размытием границ между понятиями «книга», «текст», «игра» и «приложение». На первый взгляд кажется, что в этой сфере способ взаимодействия с читателем в цифровой среде и сама практика чтения действительно радикально изменились. Можно ли в данном случае говорить о появлении новой интерактивной книги, явлении принципиально другого характера? Для этого обратимся к работам канадского исследователя, специалиста семиотики и теории чтения Кристиана Вандердорпа. В тексте «Книга и чтение в цифровом мире» [Vanderdorpe, 2008] он рассматривает вопрос чтения в контексте истории носителей и отмечает, что технологии и носители не нейтральны: свиток, кодексы и экран способствуют появлению разных в каждом случае практик взаимодействия с читателем. Исследователь отмечает, что в случае с экраном мы имеем дело скорее с текстами и документами, чем с книгами, и выделяет пять специфических свойств текстов в цифровой среде: 1) вездесущность (*ubiquité*) – текст становится доступен из разных мест, без привязки к одному объекту-носителю, 2) текучесть (*fluidité*) – размытие рамок текста как конечного целого, 3) гипертекстуальность (*hypertextualité*) – нелинейная структура системы гиперссылок, 4) полная индексация (*indexation intégrale*) – возможность быстрого доступа к элементам массива данных с указанием позиции (индекса) нужного элемента, 5) интерактивность и мультимедиа (*interactivité et multimédia*). Классификация Вандердорпа позволяет не только определить специфику цифровых текстов, но и разграничить понятия «текст», «документ», «книга». Эта концепция также подсвечивает новые связи цифрового *текста* и интерактивной *книги*.

Однако являются ли эти пять свойств изобретением исключительно цифровой среды, характерны ли они только для электронной интерактивной книги? Обращаясь к истории бумажной книги, мы находим прототипы трех из пяти свойств в изданиях, которые обычно рассматриваются в других академических контекстах. Например, нелинейная структура гипертекста изначально зародилась в жанре энциклопедий с клапанами, которые известны с XII века, и использовалась задолго до появления компьютеров: в детских книжках-метаморфозах (другие названия – «разрезалки», «арлекинады») и во взрослой художественной литературе, например, в романе 1960-х годов Марка Сапорта «Композиция № 1» [Saporta, 2011], представляющем собой собрание отдельных страниц, которые предлагается читать в любом порядке.

Индексацию, как отмечает сам Вандердорп, как систему поиска и доступа к информации придумали еще в Средние века, в цифровом пространстве меняются лишь способ реализации и охват: индексация становится полной, а ограничения поиска снимаются. Свойства интерактивности и мультимедиа также не являются изобретением цифровой эпохи. Уже в XIX веке можно встретить звуковые механические книги, например, «Книга говорящих картинок» (*Le livre d'images parlantes*, Нюрнберг, 1885 год). Современные музыкальные книги почти полностью воспроизводят этот формат: каждый разворот можно озвучить голосом животного (петуха, коровы, кукушки, козы), изображенного на

Е.В. Казейкина *Взаимодействие со зрителем/читателем:
интерактивная бумажная книга в современной интермедиальной среде*

иллюстрации. В бумажной версии вместо кнопок для этого используются костяные ручки, приводящие в движение язычковые механизмы, спрятанные в отсеке-коробке на задней сторонке книги. Даже наличие коробки, встроенной в переплет, осталось неизменным, только в современных изданиях она стала меньше и прячет электронные модули.

То есть, если говорить об «игровых» детских книгах, включая бумажные, традиционные и механические, вряд ли речь идет о появлении принципиально нового вида интерактивности, так как формы взаимодействия, приемы и даже сюжеты переходят в новый формат из бумажной книги. Из этого следует, что в отношении свойств гипертекстуальности, индексации и мультимедийности уместнее говорить о принципиально новом уровне интерактивности в цифровой среде, а не о другом ее типе по сравнению с бумажными интерактивными книгами. А вот первые два свойства в классификации Вандердорпа: «вездесущность», «текучесть» – определяют специфику электронного формата. Это позволяет сформулировать основные отличия бумажной интерактивной книги: существование в конкретном физическом пространстве, тактильная материалность и единичность опыта.

Даже беглый обзор источников показывает изолированность подходов к определению интерактивной книги в разных областях. Проблема большинства из них заключается в том, что они не учитывают историю развития интерактивной книги в доцифровую эпоху и, соответственно, не рассматривают ее как цельное явление. Сведение понятия интерактивной книги к электронному формату связано с малой изученностью бумажных подвижных книг. При том, что их история насчитывает почти десять веков, интерес со стороны исследователей стал расти только в последние двадцать лет, и связан он в основном с детской книгой [Desse, 2016]. Таким образом, интерактивная книга в контексте истории бумажных книг и интермедиальности среды, в которой она существует сегодня, может быть определена как цельное явление. В нем можно на практике выделить три жанровые подгруппы: 1) цифровые мультимедиа книги, 2) бумажные и гибридные книги с подвижными деталями и механизмами, 3) развивающие книги с заданиями.

Так как общие приемы работы с интерактивностью можно встретить в самых разных книгах: бумажных и цифровых, для детей и взрослых, художественной и нон-фикшн литературе, встает вопрос границ понятия и специфики бумажной интерактивной книги по отношению к книге вообще. В примерах выше предлагается определение термина через «дополнительные виды деятельности, кроме чтения». Но возможно ли разделить опыт книги на чтение и «иные виды деятельности»? Такая концепция сводит роль книги к утилитарной, так как книга воспринимается лишь как инструмент для осуществления определенного вида деятельности – чтения. Причем чтение понимается в узком смысле, как процедура извлечения из текста информации и ее интерпретации. В то время как чтение в широком смысле – это еще и опыт восприятия книги как материального объекта, когда мы трогаем переплет, переворачиваем страницы, взглядом охватываем её целиком. Как отмечает советский книговед Воля Ляхов, книга не является «прибором» для чтения [Ляхов, 2015]. Как объект искусства она создает не только интеллектуальное пространство, но и физическое, визуальное, тактильное. Эти специфические для бумажной книги свойства основательно изучены и описаны для традиционного книжного формата. Но в интерактивной бумажной книге начинают происходить структурные изменения, появляются другие материальные конструкции и механизмы взаимодействия с читателем. Для такой книги уже неприменимы категории декоративно-прикладного искусства, а значит, необходимо переопределить отношение книги к современным художественным практикам с учетом новых интерактивных форматов.

Взаимодействие с книгой как опыт искусства

Тиражная поп-ап книга, которую можно купить в обычном книжном магазине, в первую очередь привлекает художников, ищущих новые способы взаимодействия с широкой аудиторией. Однако такой формат остается за рамками современной теории искусства. Даже в области книги художника устанавливается разделение между массовой поп-ап книгой и книгой художника с интерактивными объемными конструкциями. Тиражная книга по умолчанию считается посредственной и поэтому не представляет особого интереса для исследования искусства книги [Drucker, 2004].

E.V. Kazeykina *Interaction with the Spectator/Reader:
the Interactive Paper Book in the Contemporary Intermedial Environment*

Пренебрежение к тиражным работам в книге – лишь одно из свидетельств изолированности этой области от общего искусствоведческого контекста, где говорить о ценности не-музейного, массового искусства начинают уже в 30-е годы XX века. Одним из первых об этом стал писать Джон Дьюи, философ, педагог и автор эстетической теории, принципы которой изложены в книге «Искусство как опыт» [Dewey, 1963]. Она выходит в 1934 году, но получает широкую известность спустя несколько десятилетий, как раз в то время, когда и в интерактивном/кинетическом искусстве, и в интерактивной бумажной поп-ап книге происходят радикальные изменения, начинают развиваться новые форматы. Определяющей чертой теории Дьюи становится противопоставление традиционной эстетике, которая стремится вознести искусство на пьедестал духовности, а на самом деле низводит его до музеев. При этом Дьюи подчеркивает, что есть много тех, кто протестует против институционализированного «высокого» искусства, заключенного в музеях, но и они присоединяются к заблуждению, которое лежит в основе этой концепции [ibid., p.6].

Для Дьюи очень важна исторически тесная, естественная связь жизни и искусства и создание единого пространства повседневного и эстетического опыта. Дьюи видит корень проблемы в разрыве между искусством и объектами обыденной жизни, он подчеркивает важность рассмотрения вопросов искусства в контексте повседневных популярных практик, которые не признаются как часть «настоящего» искусства. Эти идеи особенно важны для области тиражной интерактивной книги, так как именно из-за повседневности присутствия ее как вещи в доме, из-за ассоциации ее с массовой культурой книга выпадает из поля внимания искусствоведов. И сейчас оказывается, что за пределами этого поля происходят, возможно, самые интересные открытия.

Предубеждение о низком качестве тиражных интерактивных книг в литературе о книге художника часто идет рука об руку с идеей вторичности детского жанра [Drucker, 2006]. Однако в области поп-ап книги за последние 30 лет сформировалось целое направление книг для всех возрастов, которые выпускаются музейными (и не только) издательствами и которые опровергают представление о посредственной незамысловатости детской книги. Изначально они позиционируются как детские, и в магазинах мы найдем их в детских отделах, но взрослые, может быть, даже с большим интересом читают, изучают и взаимодействуют с ними. Один из примеров этого направления – серия американского художника и поп-ап конструктора Дэвида Картера «Про точки» (2005-2009). В ней можно проследить влияния Александра Колдера, Пита Мондриана, современной кинетической скульптуры. Книги этой серии с 2009 года переиздает галерея Тейт (первый издатель – Simon & Schuster). Качества, присущие такой интерактивной книге: включенность в повседневный опыт, внимание к ребенку и практикам совместного чтения, в которых каждый, вне зависимости от возраста, находит что-то важное для себя – всё это выводит ее из тени развлекательного жанра.

Сегодня по-новому звучат идеи многих художников, философов и теоретиков, которые еще в первой половине XX века поднимали вопросы, ставшие актуальными с появлением новых интермедальных форм книги, с расширением границ читательского опыта и взаимодействия с книгой. Особенно явно прослеживается переключки с экспериментами и размышлениями художников авангарда, в частности русских конструктивистов. Например, Эль Лисицкий работает в самых разных жанрах, которые сегодня мы бы назвали дизайном интерактивной книги (В. Маяковский «Для голоса») и инсталляции («Пространство проунов»). В статье «Наша книга» (1927) он пишет, что подобно тому, как «новорожденный театр взрывает старое театральное здание», «избавляется от хлама кулис» и делает главным четвертое измерение – живое движение, новую книгу, которую еще предстоит создать будущим поколениям, взорвет традиционную форму переплетенного тома-кодекса (цит. по: [Лисицкий, 2006]). Такое бурное приветствие грядущих изменений, кажется, как нельзя подходит бумажной интерактивной книге. Пока недооцененная, она нуждается в осознании своих возможностей, в признании «живого движения», которая она привносит в буквальном смысле в книгу.

Искусство книги: актуализация задач с появлением новых форматов

Утверждая, что новая книга «взорвет» традиционную форму, Лисицкий предрекает радикаль-

Е.В. Казейкина *Взаимодействие со зрителем/читателем:
интерактивная бумажная книга в современной интермедиальной среде*

ный разрыв между формой кодекса и книгой с «живым движением». Произошел ли этот разрыв с появлением мультимедийных интерактивных книг? Если так, то понимание книги как формы художественной практики также нуждается в пересмотре. Возможно ли адаптировать теорию традиционной книги к современным интермедиальным форматам? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к работам одного из основоположников теории искусства книги в России Владимира Фаворского. Художник, теоретик и педагог, в 20-х годах преподававший во ВХУТЕМАСе (Высшие художественно-технические мастерские), а в 30-х годах – в Московском Полиграфическом Институте (сейчас Институт графики и искусства книги в составе Московского Политехнического Университета), разрабатывал целостный подход, рассматривая книгу с эстетических позиций без разделения на форму и содержание, на утилитарную функцию и «дополнительную». Такой взгляд мог бы объединить разнородные явления, относящиеся к понятию «интерактивная книга», на общих основаниях. Однако современные исследователи, развивающие идеи советской школы книговедения, наоборот, по большей части разделяют традиционную книгу и электронную, исключая цифровую форму из разговора об искусстве книги, об эстетических качествах опыта чтения.

В частности, в работах современной исследовательницы, культуролога Ольги Григорьевой, занимающейся книгой как материальным объектом, концепции Фаворского становятся основой для переосмысления традиционных и новых форм книги с культурологических и историко-философских позиций. В статье «Книга как синтез искусств: особенности и возможности традиционной и электронной форм книги» [Григорьева, 2006] дается обзор существующих научных подходов к книге и отмечается их неактуальность применительно к новым форматам книг. В качестве альтернативы Григорьева предлагает структурно-функциональный подход, который основан на текстах Фаворского, и рассматривает книгу через концепцию синтеза искусств. В рамках этой концепции предлагается модель, состоящая из трех взаимодействующих элементов структуры книги: текста, изображения и конструкции. Эта система не устанавливает иерархию, напротив, в каждом из элементов подразумевается синтетическое и равноправное взаимодействие аспектов формы и содержания. Поэтому в статье примеры, в которых конструкция моделирует содержание книги, равнозначны тем, где текст определяет характер иллюстраций и конструкцию книги. Кажется, что именно такая оптика позволяет рассматривать вместе разные формы книги, в том числе книги с конструкциями и механизмами: бумажные, цифровые и с дополненной реальностью. Однако Григорьева выделяет электронную книгу как явление принципиально другого характера, представляющее собой «виртуальное событие», а не структуру «текст – изображение – конструкция». И в этом случае из разговора об искусстве книги оказывается исключенной мультимедийная интерактивная книга, так же как тиражная детская поп-ап книга – из разговора о книге художника.

Обращение к теории Фаворского показывает, что и сегодня можно говорить об общих задачах искусства книги в ее разных формах, не отбрасывая теорию традиционной книги, так как эти задачи не привязаны к технической материальности книги как объекта. Фаворский выделяет и критикует две распространенные тенденции в работе книжного художника: декоративно-прикладную и конструктивистскую [Фаворский, 1986]. В первом случае книга становится одним из жанров прикладного искусства, в котором художнику предназначена роль украшателя. В иллюстрации чаще всего такая тенденция ведет к иллюзионизму, основанному на подавлении материала, и отсутствию чувства материальной формы книги-объекта. Во втором случае конструктивистская тенденция, которая, по мнению Фаворского, заключалась в чистой функциональности, приводит к тому же результату: к декоративности. Поверхностной декоративности, свойственной двум этим тенденциям, он противопоставляет подход, в котором все элементы книги понимаются как специфически изобразительные, не распадаются на технические и художественные, содержательные и формальные, а образуют синтез. В этом подходе заключается настоящая задача художника книги. Интерактивная книга по определению не может быть ни чисто декоративной, ни чисто функциональной, она формирует современную задачу искусства книги как конструирование опыта чтения.

Концепция синтеза Фаворского и ее адаптация к современным формам книг также позволяет

E.V. Kazeykina *Interaction with the Spectator/Reader:
the Interactive Paper Book in the Contemporary Intermedial Environment*

сформулировать более точное определение интерактивной бумажной книги. Фаворский выделяет два вида синтеза в книге: настоящий и ложный. Настоящий синтез он определяет как сочетание двух диалектических свойств: цельности и сложности [там же, с. 105]. В ложном синтезе мы сталкиваемся со сложностью без цельности, в качестве примера Фаворский приводит кучу камней. Также может существовать и обратная ситуация – цельность без сложности, например, в аморфной глине. Любая книга служит не только инструментом для чтения текста, она всегда предлагает различные «виды деятельности». Концепция синтеза помогает определить отличие активного взаимодействия с читателем в новых форматах. Интерактивной книгой можно назвать книгу, которая предлагает взаимодействие-синтез. Это взаимодействие «сложное», так как сочетает разнородные практики, при этом «цельное», потому что его главная задача – вовлечь в активное проживание материального опыта чтения. Если в традиционной книге материальный и тактильный опыт редко осознается: не каждый читатель оценит характер бумаги, переплета, мелкий рельеф напечатанного шрифта на страницах, то в интерактивной книге опыт чтения – это «событие», которое нарушает автоматизм привычных действий. В книге Дэвида Картера «Move!» [Carter, 2024] развороты представляют собой абстрактные композиции с разными «эмоциональными образами» движения. Читателю предлагается потянуть за язычок, покрутить колесико или книгу целиком, чтобы привести в действие объемные конструкции. Главными персонажами книги становятся движение и конструкция. Таким образом, в поп-ап книге художники реализуют современные задачи искусства книги: вместо создания «оформления» предлагают читателю прожить цельный кинетический, визуальный и тактильный опыт.

Диалог между художником и зрителем/читателем

Включение интерактивной книги в более широкий контекст искусства, объединение поисков в области взаимодействия со зрителем не является чем-то абсолютно новым для практики художников. Джордж Рики, американский художник и скульптор-кинетист в статье «Морфология движения: исследование кинетического искусства» пишет о том, что основы кинетического искусства заложены не в работах самых узнаваемых «героев», таких как Александр Колдер, а в проектах конструктивистов Габо, Певзнера, Лисицкого, Татлина и Родченко [Rickey, 1963]. Многие из этих художников работают в жанрах книги, архитектуры и инсталляции. Тем более явным становится запаздывание теории, которая не замечает связь кинетического искусства с книгой, несмотря на многочисленные пересечения в практиках художников.

Тем временем поп-ап книга благодаря своим свойствам демократичности и открытости представляет интерес не только сама по себе, но и в рамках исследования интерактивности в целом. Бумажная интерактивная книга дает богатый материал для изучения способов взаимодействия с читателем/зрителем, так как имеет более длинную историю, чем кинетическая скульптура и тем более цифровые интерактивные проекты. Сегодня чаще всего пространство взаимодействия, возникающее между художником и зрителем, изучается в контексте интерактивных мультимедийных проектов. В статье «Стратегии интерактивного искусства» польский искусствовед Ришард Ключинский [Kluszczyński, 2010] рассматривает работы художников, которые являются не законченными формами, а скорее направляющими – «зарубками» для партиципаторного участия зрителя. Ключинский выделяет универсальные элементы опыта интерактивного искусства и предлагает классификацию восьми «стратегий» на основе различных соотношений этих элементов. В стратегии «Данные» Ключинский приводит пример литературных опытов по комбинаторике, которые до появления персональных компьютеров существовали в форме бумажных интерактивных книг.

Одна из самых известных работ в жанре комбинаторной литературы – это «Сто тысяч миллиардов стихотворений» Раймона Кено [Queneau, 1961]. Она представляет собой книгу с 10 исходными сонетами, в которой каждая строка напечатана на отдельной полоске-язычке. Сам Кено отмечает, что вдохновением для этой работы послужили детские книги: «разрезалки» или «заменяй голову», как их называли во Франции [ibid., p. 7], то есть предшественники поп-ап книги. Структура произведения (все сонеты имеют одинаковые рифмы) и конструкция книги позволяют перелистывать строки в

Е.В. Казейкина *Взаимодействие со зрителем/читателем:
интерактивная бумажная книга в современной интермедиальной среде*

произвольном порядке, получая каждый раз новое стихотворение. Общее количество возможных вариантов составляет заявленное в названии число. Стихотворение, полученное таким образом, с большой вероятностью не было никем до этого прочитано, в том числе самим автором, и возникло в процессе взаимодействия с книгой. Этот пример на пересечении областей взрослой литературы и интерактивной детской книги связывает разговор о культурном, эстетическом и социальном в контексте книги и современного искусства. Ключинский подчеркивает, что теоретической рамкой его работы служат источники, которые не имеют прямого отношения к искусству, тем более к интерактивному искусству. Такое обращение к «третьей», внешней стороне позволяет найти основания для осмысления и систематизации разнородных явлений из фокуса опыта читателя/зрителя, а не формата носителя.

Разнородность практик взаимодействия со зрителем-участником представляет методологическую проблему для изучения партиципаторного искусства. В текстах теоретика партиципаторности Клэр Бишоп рассматриваются проекты, в которых зритель не просто подразумевается как более или менее активный воспринимающий или смотрящий, но в которых он физически задействован в работе так же, как это происходит в опыте чтения бумажной интерактивной книги. В книге «Искусство инсталляции» Бишоп утверждает, что относящиеся к этой форме работы настолько разнородны, что необходим подход, основанный не на теме или материале, а на главном аспекте этого искусства – опыте восприятия зрителя [Bishop, 2022]. Свою теорию Бишоп строит на различных «режимах зрительства», которые она выделяет в зависимости от модели воспринимающего субъекта. Такой подход переносит акцент с автора, который раньше был в центре внимания теории искусства, на активного зрителя и социальный контекст. Но на практике это скорее устанавливает другую асимметрию, теперь перспектива зрителя доминирует над перспективой художника, но опять обходит стороной произведение искусства. Бумажная интерактивная книга снимает проблему асимметрии благодаря выраженной физической материальности ее как объекта. Также в случае с книгой нельзя говорить об абсолютной неоднородности формы, делающей невозможным подход, основанный на материале. Бумажная интерактивная книга всегда в своей базе использует привычные элементы книжной конструкции. Сталкивание привычного и неожиданного создает «высказывание» художника поп-ап книги. Это свойство позволяет установить фокус на стратегиях взаимодействия, диалога между художником и читателем.

В музейных практиках начинают появляться новые форматы работы с интерактивной книгой, которые расширяют возможности центров современного искусства по выстраиванию диалога с аудиторией. Из уже существующих – это запуск упомянутых ранее собственных издательских программ и распространение книг в крупных сетевых книжных. Нью-йоркский Музей современного искусства проводит регулярный опен-колл для поп-ап художников и конструкторов в рамках программы по созданию дизайнерских поздравительных открыток. К участию в программе в разное время приглашались известные художники, в их числе и Александер Колдер [MoMA Design Store, n.d.; Carter, n.d.].

Если в крупных музеях только начинают осваивать новые подходы к работе с интерактивными проектами, то на фестивалях и выставках, посвященных поп-ап книгам, уже давно используются самые разные форматы взаимодействия. Например, во Франции, в городе Клуни каждые два года проходит Фестиваль анимированной книги (Festival du livre animé), организованный местным сообществом любителей и коллекционеров поп-ап книг Pop-up livres & Cie. Мероприятие проводится в рамках общеевропейской программы «Дни культурного наследия Европы», которая поддерживает проекты, имеющие историческую и художественную значимость [Journées européennes du patrimoine, n.d.]. В 2023 году программа фестиваля включала основную выставку книг и две выставки, где посетители могли пообщаться с приглашенными художниками и авторами [Deplier-2023-Programme, 2023]. Главная выставка была размещена в историческом здании медиатеки рядом с аббатством Клуни в центре города. Мероприятия фестиваля: мастер-классы, спектакли, встречи с кураторами – проходили в одном пространстве с выставкой, были бесплатны и открыты для всех посетителей. Организаторам удалось объединить самые разные форматы показа книг и взаимодействия со зрителями: в экспозиции использовались специально созданные автоматические механизмы, с помощью которых можно было листать книги, поворачивая ручку; на столах лежали книги, которые можно было смотреть и читать,

E.V. Kazeykina *Interaction with the Spectator/Reader:
the Interactive Paper Book in the Contemporary Intermedial Environment*

а также частью выставки становились работы, сделанные участниками мастер-классов, взрослыми и детьми. Фестиваль выстраивается вокруг определенной темы, например, в 2021 году экспозиция делала акцент на индивидуальном стиле каждого поп-ап конструктора, а в 2023 году показывала темы, к которым обращаются художники на протяжении полувека [Pop-up livres & Cie, 2023]. С помощью выставок и связанных мероприятий кураторы фестиваля, три основательницы ассоциации Pop-up livres et Cie, представляют свое видение истории и значения интерактивной книги, а также создают площадку общения между художниками из крупных городов Франции и местным сообществом.

Еще один пример освоения новых пространств и вовлечения широкой аудитории – выставка «Pop upon a Time» 2016 года в торговом центре Harbour City в Гонконге [Pop upon a Time, 2016]. Экспозиция включала игровые инсталляции с поп-ап механизмами, площадки для чтения, книгообмена и мастер-классов. Все мероприятия проходили непосредственно в холле торгового центра, более тихие зоны для чтения образовывались внутри объектов выставки. Создатель выставки, Ренатус Ву (Renatus Wu) – основатель собственного дизайн-бюро EDITED.hk, независимого магазина Book B в Гонконге, арт-директор и куратор, лауреат премий HKDA Global Design Award и DFA Award [Renatus Wu. Behance, n.d.]. Обе премии поощряют междисциплинарные дизайн-проекты, выходящие за рамки визуальной эстетики, имеющие социальное значение, вносящие вклад в устойчивое развитие городской среды и общества [Global Design Awards, n.d; DFA Award]. Важно отметить, что именно в работе практика появляются новые форматы показа книг и взаимодействия с людьми: сама выставка становится не только интерактивной, но и партиципаторной работой художника и куратора в одном лице.

Таким образом, новые форматы работы с интерактивной книгой задействуют не-выставочные, повседневные пространства, включают как долгосрочные проекты, так и разовые мероприятия. Они позволяют сохранить тактильность опыта в индивидуальном опыте читателя, а также расширяют аудиторию, к которой обращаются художники и кураторы. Однако в литературе и в художественной критике эти практики пока не рассматриваются, поэтому особенно важно включить их в поле исследования интерактивности и партиципаторности в современном искусстве.

Заключение

Вопрос о специфике бумажной интерактивной книги и ее связи с контекстом искусства имеет значение для исследования современных задач книги в интермедиальной среде. Определение понятия не в рамках отдельных областей, а на их пересечении позволяет очертить контуры таких явлений, как интерактивный текст и документ, а также выделить те особенности бумажной интерактивной книги, которые важны в контексте работы с тактильностью и вовлечением активного зрителя в актуальных художественных практиках. История бумажных интерактивных книг выявляет непрерывность развития стратегий взаимодействия с читателем от бумажного формата к мультимедийному. Это позволяет рассматривать интерактивную книгу как цельное явление сквозь оптику опыта читателя, а не вида носителя. Адаптация теории искусства традиционной книги к новым форматам помогает определить специфику интерактивной книги через взаимодействие «сложное», то есть сочетающее разнородные практики, и одновременно «цельное», то есть направленное на вовлечение читателя в активное проживание материального опыта.

Важность включения интерактивной бумажной книги в исследование современного интерактивного и партиципаторного искусства заключается в ее потенциале для решения методологических сложностей, связанных с разнородностью материала, асимметричным смещением фокуса с произведения и автора на зрителя, ограниченностью существования в музейных условиях. Новые форматы работы кураторов с интерактивной тиражной книгой расширяют возможности музеев по взаимодействию со зрителем и читателем. Фестивали и интерактивные выставки поп-ап книг, которые появляются в последние десять лет, показывают необходимость рассматривать такие практики не только в рамках отдельных локальных инициатив, но и в контексте художественной критики и теории искусства. Физическая и тактильная природа поп-ап книги также имеет значение для поисков нового языка художниками, работающими на стыке жанров. В то время как в цифровой среде проис-

Е.В. Казейкина *Взаимодействие со зрителем/читателем:
интерактивная бумажная книга в современной интермедиальной среде*

ходит отказ от объекта искусства в материальной и стабильной форме, в бумажной интерактивной книге художник, наоборот, приглашает к конкретному действию здесь и сейчас. Такое обращение к зрителю радикально в своей доступности. Таким образом, в контексте современного искусства бумажную тиражную интерактивную книгу можно рассматривать как пример объекта, для которого характерны: демократичность и включенность в повседневный опыт людей – детей и взрослых, органичное и живое существование в музейном и бытовом пространстве, конструирование опыта взаимодействия как диалога художника и читателя.

ИСТОЧНИКИ

1. Словарь современного читателя. (н.д.). Интерактивная книга. Издательская группа Эксмо. Режим доступа: <https://eksmo.ru/slovar/interaktivnaya-kniga/> (дата обращения: 10.09.2024).
2. *Bardaimne C., Mondot A.* *Acqua Alta – Crossing the mirror.* 2022. Режим доступа: <https://www.am-cb.net/projets/acqua-alta-poup-book> (дата обращения: 13.09.2024).
3. *Carter D.A.* *MoMA Greeting Cards.* PopUpBooks. Режим доступа: <https://www.popupbooks.com/portfolio/moma-cards/> (дата обращения: 10.09.2024).
4. *Carter D.A.* *Move! – New York: Thames & Hudson, 2024.*
5. *Deplier-2023-Programme.* 2023. Режим доступа: <https://cluny.fr/wp-content/uploads/2023/07/deplier-2023-programme.pdf> (дата обращения: 27.09.2024).
6. DFA Awards. Режим доступа: https://dfaawards.com/en/about_award/ (дата обращения: 03.10.2024).
7. Global Design Awards. HKDA. Режим доступа: <https://www.hkda.hk/gda> (дата обращения: 03.10.2024).
8. Jeunesse. Boutique Centre Pompidou. Режим доступа: [https://boutique.centrepompidou.fr/fr/products/2289-jeunesse/?page=1&\[categories\]\[\]=2291&s=](https://boutique.centrepompidou.fr/fr/products/2289-jeunesse/?page=1&[categories][]=2291&s=) (дата обращения: 27.09.2024).
9. Journées européennes du patrimoine. Режим доступа: <https://journesdupatrimoine.culture.gouv.fr/> (дата обращения: 03.10.2024).
10. Kids' books. MoMA Design Store. Режим доступа: <https://store.moma.org/collections/kids-books> (дата обращения: 27.09.2024).
11. Over 75 Years of Holiday Card Innovation. The Story of MoMA Holiday Cards. MoMA Design Store. Режим доступа: <https://store.moma.org/pages/holiday-cards-story> (дата обращения: 10.09.2024).
12. Pop-up book. Tate shop. Режим доступа: <https://shop.tate.org.uk/search?q=pop-up+book&reportSearch=true> (дата обращения: 27.09.2024).
13. Pop-up. MoMA Design Store. Режим доступа: <https://store.moma.org/search?q=pop-up#?page=2> (дата обращения: 27.09.2024).
14. Pop-up livres & Cie. Facebook. 2023. Режим доступа: <https://www.facebook.com/share/p/AY6zLwC6FQE24yGy/> (дата обращения: 27.09.2024).
15. Pop upon a time. Ohmykids. 2016. Режим доступа: <https://www.ohmykids.org/2016/10/%e6%b5%b7%e6%b8%af%e5%9f%8e-x-ohmykids%e3%80%8cpop-upon-time%e3%80%8d-%e7%ab%8b%e9%ab%94%e6%9b%b8%e5%b1%95/> (дата обращения: 27.09.2024).
16. *Queneau R.* *Cent mille milliards de poèmes.* – Paris: Editions Gallimard, 1961.
17. *Renatus Wu.* *Behance.* Режим доступа: <https://www.behance.net/renatuswu> (дата обращения: 03.10.2024).
18. *Saporta M.* *Composition No. 1.* – London: Visual Editions, 2011.
19. *Viner O.* *My Cell and I.* Режим доступа: <https://omerviner.github.io/> (дата обращения: 13.09.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бишон К.* Искусство инсталляции / пер. с англ. *А. Фоменко.* – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2022.
2. *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция / пер. с *А. Шестаков.* Москва: – Ад Маргинем Пресс, 2016.
3. *Городилова Т.С., Шарова, А.А.* Эволюция интерактивных книг для детей: от бумаги к цифре // Научное обозрение: электрон. журн. 2018. №1. С. 1-9.
4. *Григорьева О.А.* Книга как синтез искусств: особенности и возможности традиционной и электронной форм книги // Омский научный вестник. 2006. №8 (44). С. 145-149.
5. *Лисицкий Э.* Наша книга // Техническая эстетика и промышленный дизайн. 2006. №4.
6. *Ляхов В.Н.* Теоретические проблемы искусства книги // Воля Ляхов. Искусство книги. Теория и практика (сост. *О. Корытов*). – Москва: Галарт, 2015.
7. *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. – Москва: Книга, 1986.
8. *Bishop C.* Introduction. Viewers as Producers // *Participation* / ed. *C. Bishop.* – London: Whitechapel, 2006.
9. *Bluemel N.L., Taylor R.* *Pop-up Books: A Guide for Teachers and Librarians.* – Santa Barbara, Calif.: Libraries Unlimited, 2012.
10. *Desse J.* Petite histoire du livre à système. Livres animés. Le premier site francophone entièrement dédié aux livres animés. Режим доступа: https://livresanimés.com/histoire/img/histoire_text.pdf (дата обращения: 13.09.2024).
11. *Desse J.* *Témoignages.* Jacques Desse // *Pelachaud G.* Livres animés : entre papier et écran. – Paris: Pyramyd éditions, 2016.
12. *Desse, J.* *Movable Books, Past and Present* // *Trebbi J.-C.* *The Art of Pop-Up. The Magical World of Three-Dimensional Books.* – Barcelona: Promopress, 2014.
13. *Dewey J.* *Art as experience.* – New York: Capricorn Books, G.P. Putnam's Sons, 1958.
14. *Drucker J.* *The Century of Artists' Books.* – New York: Granary Books, 2004.
15. *Franchi P.* *Apriti libro! Meccanismi, figure, tridimensionalità in libri animati dal XVI al XX secolo.* – Ravenna: Essegi, 1998.
16. *Huhtamo E.* *Tactile Temptations: About Contemporary Art, Exhibitions, and Tactility* // *Interface Cultures. Artistic Aspects of Interaction* (eds. *C. Sommerer, L. Mignonneau, D. King*). – Bielefeld: Transcript, 2008.
17. *Hundley M.K., Holbrook, T.* *New and Strange Sorts of Texts: The Shaping and Reshaping of Digital and Multimodal Books and Young Adult Novels* // *Handbook of Research on the Societal Impact of Digital Media* (eds. *B. Guzzetti, M. Lesley*). Information Science Reference, 2016. DOI: 10.4018/978-1-4666-8310-5.ch018
18. *Kaitavuori K.* *The Participator in Contemporary Art. Art and Social Relationships* – London, New York: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2018.
19. *Kluszczyński R.* *Strategies of interactive art* // *Journal of Aesthetics & Culture.* 2010. Vol. 2. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5525
20. *Rickey G.* *The Morphology of Movement: A Study of Kinetic Art* // *Art Journal.* 1963. Vol. 22 (4). P. 220-231.
21. *Rubin E.G.K.* (n.d.). Glossary of pop-up terms. The Populady, specializing in movable paper. Режим доступа: <https://populady.com/about-pop-ups/glossary-of-pop-up-terms/> (дата обращения: 13.09.2024).
22. *Vanderdorpe C.* *Le livre et la lecture dans l'univers numérique* // *La bataille de l'imprimé à l'ère du papier électronique* (eds. *Le Ray É., Lafrance J.-P.*). – Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2008.

E.V. Kazeykina *Interaction with the Spectator/Reader:
the Interactive Paper Book in the Contemporary Intermedial Environment*

SOURCES

1. Bardainne C., Mondot A. *Acqua Alta – Crossing the mirror*. 2022. Available at: <https://www.am-cb.net/projets/acqua-alta-popup-book> (accessed: 13.09.2024).
2. Carter D.A. *MoMA Greeting Cards // PopUpBooks*. Available at: <https://www.popupbooks.com/portfolio/moma-cards/> (accessed: 10.09.2024).
3. Carter D.A. *Move!* – New York: Thames & Hudson, 2024.
4. *Deplier-2023-Programme*. 2023. Available at: <https://clunuy.fr/wp-content/uploads/2023/07/deplier-2023-programme.pdf> (accessed: 27.09.2024).
5. *DFA Awards*. Available at: https://dfaawards.com/en/about_award/ (accessed: 03.10.2024).
6. *Global Design Awards*. HKDA. Available at: <https://www.hkda.hk/gda> (accessed: 03.10.2024).
7. *Jeunesse*. Boutique Centre Pompidou. Available at: [https://boutique.centrepompidou.fr/fr/products/2289-jeunesse/?page=1&f\[categories\]\[\]=2291&s=](https://boutique.centrepompidou.fr/fr/products/2289-jeunesse/?page=1&f[categories][]=2291&s=) (accessed: 27.09.2024).
8. *Journées européennes du patrimoine*. Available at: <https://journeesdupatrimoine.culture.gouv.fr/> (accessed: 03.10.2024).
9. *Kids' books*. MoMA Design Store. Available at: <https://store.moma.org/collections/kids-books> (accessed: 27.09.2024).
10. *Over 75 Years of Holiday Card Innovation. The Story of MoMA Holiday Cards // MoMA Design Store*. Available at: <https://store.moma.org/pages/holiday-cards-story> (accessed: 10.09.2024).
11. *Pop-up book*. Tate shop. Available at: <https://shop.tate.org.uk/search?q=pop-up+book&reportSearch=true> (accessed: 27.09.2024).
12. *Pop-up*. MoMA Design Store. Available at: <https://store.moma.org/search?q=pop-up#?page=2> (accessed: 27.09.2024).
13. *Pop-up livres & Cie*. Facebook. 2023. Available at: <https://www.facebook.com/share/p/AY6zLwC6FQE24yGy/> (accessed: 27.09.2024).
14. *Pop upon a time*. Ohmykids. 2016. Available at: <https://www.ohmykids.org/2016/10/%e6%b5%b7%e6%b8%af%e5%9f%8e-x-ohmykids%e3%80%8cpop-upon-time%e3%80%8d-%e7%ab%8b%e9%ab%94%e6%9b%b8%e5%b1%95/> (accessed: 27.09.2024).
15. Queneau R. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris, Editions Gallimard, 1961.
16. Renatus Wu. *Behance*. Available at: <https://www.behance.net/renatuswu> (accessed: 03.10.2024).
17. Saporta M. *Composition No. 1*. London, Visual Editions, 2011.
18. *Slovar sovremennogo chitatelya. Interaktivnaya kniga*. Izdatelskaya gruppa Eksmo. [Dictionary of the Modern Reader. Interactive Book. Eksmo Publishing Group] Available at: <https://eksmo.ru/slovar/interaktivnaya-kniga/> (accessed: 10.09.2024). (in Russian)
19. Viner O. *My Cell and I*. Available at: <https://omerviner.github.io/> (accessed: 13.09.2024).

REFERENCES

1. Bishop C. "Introduction. Viewers as Producers." *Participation*. Ed. C. Bishop. London, Whitechapel, 2006.
2. Bishop K. *Iskusstvo installyatsii* [Installation Art]. Moscow, Ad Marginem Press, 2022. (in Russian)
3. Bluemel N.L., Taylor R. *Pop-up Books: A Guide for Teachers and Librarians*. Santa Barbara, Calif., Libraries Unlimited, 2012.
4. Burrio N. *Relyacionnaya estetika. Postprodukcija* [Relational Aesthetics. Postproduction]. Moscow, Ad Marginem Press, 2016. (in Russian)
5. Desse J. "Petite histoire du livre à système." *Livres animés. Le premier site francophone entièrement dédié aux livres animés*. Available at: https://livresanimes.com/histoire/img/histoire_text.pdf (дата обращения 13.09.2024). (in French)
6. Desse J. "Témoignages. Jacques Desse." Pelachaud G. *Livres animés : entre papier et écran*. Paris, Pyramid éditions, 2016. (in French)
7. Desse J. "Movable Books, Past and Present." Trebbi J.-C. *The Art of Pop-Up. The Magical World of Three-Dimensional Books*. Barcelona, Promopress, 2014. (in French)
8. Dewey J. *Art as experience*. New York, Capricorn Books, G.P. Putnam's Sons, 1958.
9. Drucker J. *The Century of Artists' Books*. New York, Granary Books, 2004.
10. Favorskij V.A. *Ob iskusstve, o knige, o gravyure* [On Art, on the Book, on Engraving]. Moscow, Kniga, 1986. (in Russian)
11. Franchi P. *Apriti libro! Meccanismi, figure, tridimensionalità in libri animati dal XVI al XX secolo*. Ravenna, Essegi, 1998. (in Italian)
12. Gorodilova T.S., Sharova A.A. "Evolyuciya interaktivnyh knig dlya detej: ot bumagi k cifre" [The Evolution of Interactive Books for Children: From Paper to Digital]. *Nauchnoe obozrenie: elektron. zhurn.* 2018. No 1. P. 1-9. (in Russian)
13. Grigoreva O.A. "Kniga kak sintez iskusstv: osobennosti i vozmozhnosti tradicionnoj i elektronnoj form knigi" [The Book as a Synthesis of Arts: Features and Possibilities of the Traditional and Electronic Forms of the Book]. *Omskij nauchnyj vestnik*. 2006. No 8(44). P. 145-149. (in Russian)
14. Huhtamo E. "Tactile Temptations: About Contemporary Art, Exhibitions, and Tactility." *Interface Cultures. Artistic Aspects of Interaction* (eds. C. Sommerer, L. Mignonneau, D. King). Bielefeld, Transcript, 2008.
15. Hundley M.K., Holbrook T. "New and Strange Sorts of Texts: The Shaping and Reshaping of Digital and Multimodal Books and Young Adult Novels." *Handbook of Research on the Societal Impact of Digital Media* (eds. B. Guzzetti, M. Lesley). Information Science Reference, 2016. DOI: 10.4018/978-1-4666-8310-5.ch018
16. Kaitavuori K. *The Participator in Contemporary Art. Art and Social Relationships*. London, New York, I.B.Tauris & Co. Ltd, 2018.
17. Kluszczynski R. "Strategies of interactive art." *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5525
18. Lisickij E. "Nasha kniga" [Our Book]. *Tehnicheskaya estetika i promyshlennyj dizajn* [Technical aesthetics and industrial design.]. 2006. No 4. (in Russian)
19. Lyahov V.N. "Teoreticheskie problemy iskusstva knigi" [Theoretical Problems of Book Art]. *Volya Lyahov. Iskusstvo knigi. Teoriya i praktika* [Volya Lyahov. The art of the book. Theory and practice]. Sost. O. Korytov. Moskva, Galart, 2015. (in Russian)
20. Rickey G. "The Morphology of Movement: A Study of Kinetic Art." *Art Journal*. 1963. Vol. 22 (4). P. 220-231.
21. Rubin E.G.K. *Glossary of pop-up terms. The Popuplady, specializing in movable paper*. Available at: <https://popuplady.com/about-pop-ups/glossary-of-pop-up-terms/> (accessed: 13.09.2024).
22. Vanderdorpe C. "Le livre et la lecture dans l'univers numérique." *La bataille de l'imprimé à l'ère du papier électronique* (eds. Le Ray, É., Lafrance, J.-P.). Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.

Елена Анатольевна Русинова

Elena Anatolyevna Rusinova

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой звукорежиссуры,

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Sound Directing,

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (Москва, Россия)

All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov (Moscow, Russia)

vgik.science@gmail.com

ЗВУКОВЫЕ ПРИЕМЫ КАК ОСНОВА ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ЭМПАТИИ В ФИЛЬМЕ Д. МАРДЕРА «ЗВУК МЕТАЛЛА» SOUND TECHNIQUES AS THE BASIS OF EMOTIONAL EMPATHY IN D. MARDER'S FILM "THE SOUND OF METAL"

Статья посвящена исследованию соотношения «субъективного» и «объективного» звука в кинофильме как важному условию раскрытия художественного образа героя и развития драматургии картины. Актуализируется термин «точка слышания» в контексте понятий «субъективная камера» и «точка зрения» камеры. На примере звукозрительного анализа фильма «Звук металла» (реж. Д. Мардер, 2019) показывается, что «субъективная камера» в современном кинофильме предполагает не только «точку видения», но и «точку слышания» персонажа. Звуковое решение в фильме «Звук металла» имеет смыслообразующее значение и играет определяющую роль в его воздействии на эмоциональное восприятие зрителей. Во многом это является результатом совместной работы режиссёра и саунд-дизайнера в процесс разработки технологической и художественно-эстетической концепции фильма.

Ключевые слова: звуковое решение фильма, «точка слышания», многоканальные звуковые форматы, звукорежиссура, саунд-дизайн, эмоциональная эмпатия, «Звук металла»

Для цитирования: Русинова Е.А. «Точка слышания» как прием создания эмоциональной эмпатии в фильме Д. Мардера «Звук металла» // Артикульт. 2024. №4(56). С. 63-68. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-63-68

The article is devoted to the study of the relations between “subjective” and “objective” sound in a motion picture as an important condition for revealing the artistic image of the character and the development of the dramaturgy of the picture. The term “point of audition” is updated in the context of the concepts of “subjective camera” and “point of view” of the camera. Using the example of a sound-visual analysis of the film “The Sound of Metal” (directed by D. Marder, 2019), it is shown that the “subjective camera” in a modern motion picture assumes not only a “point of vision”, but also a “point of hearing” of the character. The sound solution in the film “The Sound of Metal” has a meaning-forming meaning and plays a decisive role in its impact on the emotional perception of the audience. In many ways, this is the result of the joint work of the director and the sound designer in the process of developing the technological and artistic-aesthetic concept of the film.

Keywords: sound solution of the film, “point of audition”, multi-channel sound formats, sound directing, sound design, emotional empathy, “The Sound of Metal”

For citation: Rusinova E.A. “The point of hearing» as a technique for creating emotional empathy in D. Marder’s film «Sound of Metal.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 63-68. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-63-68

Введение

В теории кинематографа достаточно распространена оппозиция «объективная – субъективная камера», отражающая, прежде всего, в визуальном ряде «точку зрения» и ракурс кинокамеры. Историческое первенство в этой оппозиции принадлежит, безусловно, «объективному» взгляду кинокамеры, фиксировавшему предкамерную реальность с первых шагов искусства кино, однако уже в немых кинолентах присутствует и «субъективный взгляд». Значение «субъективной» камеры повышалось по мере развития киноязыка и элементов его выразительности, вместе с более явным проявлением авторского начала в режиссуре («кино-глаз» Дзиги Вертова, фильмы А. Ганса, Ф. Мурнау, Т. Дрейера и др.). Тем не менее, при всей привлекательности приема «передачи чужого взгляда», довольно долго (вплоть до французской «новой волны» и появления ручных камер) эпизоды с «субъективной» камерой были сравнительно редки как в коммерческом, так и в авторском кино, поскольку этот прием применялся в основном в самых эмоционально напряженных эпизодах. Очевидно, что сама возможность использования «субъективной камеры» предопределялась как техническими возможностями, так и эстетикой определенного периода развития искусства кино.

В теоретических трудах разного времени визуальная сторона отношений «объективной» и

E.A. Rusinova “*The point of hearing*” as a technique for creating emotional empathy in D. Marder’s film “*Sound of Metal*”

«субъективной» камеры освещалась, хотя и на разных концептуальных основаниях, достаточно глубоко [Пазолини, 1984; Делёз, 2013]. В этом контексте определенный интерес вызывает позиция киноведа А. Гусева, который отмечает, что цель использования приема в киноэпизоде как бы распадается на две задачи: первая – показать «изнутри, на уровне насильственного перевоплощения», кто в данный момент является актантом; вторая – показать, с чем этому актанту приходится сталкиваться в экранной реальности, с чем приходится «взаимодействовать, сосуществовать, иногда – бороться или смиряться... что приходится выносить» [Гусев, 2006, с. 236]. Таким образом, по отношению к эпизодам с «субъективной камерой» могут быть поставлены два основных вопроса: *кто* действует в кадре и *что* он при этом испытывает. И в отношении второго вопроса именно звуковое решение может играть важную, а в некоторых случаях определяющую роль, хотя аудиальная сторона оппозиции «объективной» и «субъективной» камеры изучены пока в меньшей степени, по сравнению с визуальной составляющей.

В то же время в современном кинопроцессе звук фильма становится одним из приоритетных направлений развития киноязыка, чему способствуют технологические достижения в звукорежиссуре последних десятилетий. В частности, в ряде случаев «субъективный звук» был более сильным выразительным средством, чем «субъективный взгляд», и играл определяющую роль в развитии драматургии фильма, раскрытии художественного образа киногероя. «Субъективная камера» в современном кинофильме предполагает не только «*точку видения*», но и «*точку слышания*» персонажа, что зачастую гораздо более впечатляюще передает его внутреннее состояние, переживаемые им чувства.

Термин «точка слышания» (или «точка слушания») является прямым переводом термина “point of audition” (ПОА), введенного в широкий искусствоведческий обиход французским теоретиком Мишелем Шиюном [Chion, 2009, p. 485]. Этот термин несет в себе целый ряд контекстуальных значений, связанных с «объективной» или «субъективной» перспективой слухового восприятия как киноперсонажа, так и зрителя. Сам термин является предметом теоретической дискуссии и уточняется рядом исследователей [Tranas, 2017]. В контексте данной статьи термин «точка слышания» применяется с целью более четкого разграничения перспективы слухового восприятия зрителем, что важно для целостного чувственно-эмоционального переживания им драматургии фильма и перипетий в жизни киногероя. При этом «точка слышания» предполагает не только перспективу слухового восприятия, но даже психофизиологический характер этого процесса через эмпатическую интериоризацию зрителем ощущений и чувственных переживаний персонажа. То есть в данном случае «точка слышания» становится одним из условий вхождения в особый внутренний мир киногероя.

Субъективное пространство героя вводится в общую сюжетную реальность (*диегезис*), помимо внешне-выразительных особенностей характера (передающихся в нюансах актерской игры, рисунке роли), посредством представления на экране различных форм деятельности его сознания: это могут быть как естественные проявления – воспоминания, сновидения, мечтания, так и сложные, неестественные состояния, связанные с психическими девиациями, например, с раздвоением личности или смещениями восприятия действительности вследствие внешних воздействий, самоощущения в экстремальных обстоятельствах и пр. Совокупность множеств таких субъективированных состояний персонажа в кинофильме называют *метадиегетическим пространством* (или *метадиегезисом*).

Приставка «мета» указывает на наличие некоего сдвига относительно условного референса (пространства диегетического), определяемого в кинематографе как «*реальность*». Помимо визуальных проявлений метадиегезиса, очевидно и его выражение в особенностях звуковых решений, в «метадиегетическом звуке». В общем употреблении термин “meta-diegetic sound” вошел благодаря искусствоведу К. Горбман [Gorbman, 1987, p. 3], определяющей его как звук, транслирующий субъективные ощущения персонажей, звук, сопровождающий сны, галлюцинации, видения и иные состояния, связанные с изменением сознания. Это условная, транспонированная через сознание героя реальность. В дополнение к общепринятому разделению звука на диегетический и недиегетический по принадлежности / не принадлежности источников к пространству повествования исследователи Д. Бордуэлл и К. Томпсон вводят понятия «внешнего» (external), «проговоренного вслух» и «внутреннего» (internal), «представленного в голове» звука субъективного пространства [Bordwell D., Thompson K., 1979, p. 246-249].

Е.А. Русинова «Точка слышания» как прием создания эмоциональной эмпатии
в фильме Д. Мардера «Звук металла»

Развивая теорию Д. Бордуэлла и К. Томпсон, исследователь звуковой сферы кинематографа М. Шион разделяет «внутренний звук» на «объективно-внутренний» и «субъективно-внутренний». «Внутренний звук – это звук, который, хотя и существует в настоящем, соответствует внешнему психофизическому состоянию героя. В эту подкатегорию я включаю звуки дыхания героя, стоны, сердцебиение, все звуки, которые можно было бы назвать “объективно-внутренними”. Также в категорию “внутренних звуков” я включаю звуки внутреннего голоса, воспоминаний и т. д. – эти звуки я называю “субъективно-внутренними”» [Chion, 1994, p. 76].

В данном случае внимание будет обращено на значение «точки слышания» в создании метadieгетического пространства фильма, на характер соотношений dieгетического и метadieгетического звука фильма и влияние динамики перемещений «точки слышания» на зрительское восприятие.

Звуковая «сверхчувствительность» в фильме «Звук металла»

Смыслообразующую роль звука в драматургии фильма ярко продемонстрировал режиссёр Дариус Мардер, сняв фильм «Звук металла» (2019), получивший, в числе прочих, множественные профессиональные награды за звук и монтаж. Сюжетной основой картины стала история молодого рокера-барabanщика Рубена Стоуна (Риз Ахмед), который неожиданно и стремительно теряет слух и вынужден начать жить по-новому.

Структурно драматургическое построение картины можно разделить на три части: в первой, где герой и его подруга Ли (Оливия Кук) еще активно вовлечены в музыкальную деятельность – они много путешествуют в большом автотрейлере, который для них является и домом, и музыкальной студией, фонограмма насыщена различными звуковыми элементами. Во второй части фильма, когда к герою приходит трагическое понимание потери им слуха, действие перемещается в общину глухих, проживающих в уединенном загородном доме, где вынуждено селится Рубен, и ему приходится принимать правила жизни глухих – в фонограмме преобладают звуки *тишины*, почти нет реплик и совсем отсутствует музыка, при этом пространство заполняют звуки природы и бытовой среды. В третьей части действие происходит в Париже, куда Рубен приезжает уже после операции по вживлению ему слуховых имплантатов, мечтая вновь увидеться с Лу, живущей в доме своего отца, и возобновить с ней гастрольную деятельность. Эта встреча меняет сознание Рубена – неожиданно он понимает, что прошлое не может вернуться, и благодаря глухоте он приближается к осознанию божественной красоты и покоя, выраженных через тишину.

Разработка звуковой концепции фильма и подготовка к ее воплощению велись несколько лет. Главные создатели картины – режиссёр Дариус Мардер и автор идеи Дерек Сиенфрэнс – уже имели опыт работы и в режиссуре, и в кинодраматургии. К тому же Сиенфрэнс в молодости был рок-барabanщиком, пока не стал терять слух и не был вынужден уйти из группы. Именно это фатальное событие натолкнуло Сиенфрэнса на мысль о фильме о глухнущем барabanщике. Он долго вынашивал идею, мечтая назвать картину “*Metalhead*” – годами собирал материал, снимал на гастролях музыкантов-рокеров (дуэт “*Jucifer*”), которые планировались на главные роли в фильме. Позже от этой идеи, как и от названия “*Metalhead*”, Сиенфрэнс отказался и передал режиссуру проекта своему другу Дариусу Мардеру.

Уже на этапе создания сценария Мардер пришел к решению отталкиваться от звуковой концепции картины. По его мысли, основной должна была стать задача передать зрителю максимально конкретные, почти физиологические, ощущения человека, постепенно, но быстро теряющего способность слышать. Именно эта цель предопределила хронологически последовательное изложение сюжета, поскольку любые отклонения от него, монтажные «сдвиги» во времени и пространстве, могли негативно отразиться на характере погружения зрителя в физическое и эмоциональное состояние, внутренний мир неуклонно глухнущего героя.

За год до начала съемок Мардер начал обсуждать предстоящую работу с саунд-дизайнером Николасом Беккером (имевшим опыт создания сложных звуковых композиций для иммерсионных звуковых форматов, в частности, для фильмов «*Гравитация*», реж. А. Куарон, 2013; «*Прибытие*», реж. Д. Вильнёв, 2016 и др.). Вместе они погрузились в глубокое «экзистенциальное и философское»

E.A. Rusinova “The point of hearing” as a technique for creating emotional empathy in D. Marder’s film “Sound of Metal”

изучение звука, много размышляли о «звуковой памяти», консультировались с обществом глухих, изучали опыт людей с приобретенной глухотой, в том числе живущих со слуховыми имплантатами, проводили исследования резонансов собственного тела в безэховой камере [Johnson] с целью воссоздания в фильме впечатления восприятия мира глухими и слабослышащими людьми, близкого к *реалистичному*.

Реализация замысла сопровождалась активными техническими поисками – саунд-дизайнер Николас Беккер много экспериментировал с разными микрофонами, в том числе с геофонами (используемыми для записи землетрясений), гидрофонами (для записи подводных фактур), использовал стетоскопы и сверхчувствительные микрофоны, чтобы расслышать внутренние ритмы и пульсации. В дополнение к имеющемуся парку звукозаписывающего оборудования Николас Беккер сам сконструировал миниатюрный микрофон, который помещался в рот актера и служил для записи звука его дыхания, глотания, сердцебиения и пр. При создании фонограммы он не прибегал к помощи звуковых библиотек, стремясь *собрать* весь необходимый звуковой материал *в полевых условиях*. Эти поиски способствовали созданию убедительного для зрителей художественного образа главного персонажа, а звуковое отображение особенностей его слухового восприятия вызывало эмпатию. Как сказал Николас Беккер – «физиологичный звук» стал универсальным языком, который напрямую воспринимается зрительской аудиторией [“Sound of Metal”].

Во время съемок актер Риз Ахмед, исполнитель роли Рубена, носил наушники, через которые воспроизводился белый шум, не позволявший актеру слышать собственный голос. Этот прием позволил Ахмеду более достоверно сыграть некоторые трудные сцены. Так, в кабинете отоларинголога, где Рубен проходит слуховой тест, белый шум заглушает вопросы врача, и потому ответы, его мимическая и телесная реакции выглядят правдоподобными. При этом на всем протяжении сюжетного развития «субъективная камера» задействована в минимальном объеме, зритель видит все происходящее на экране как внешний наблюдатель, с объективной точки зрения, но слышит многие вещи именно как главный персонаж, то есть идентифицируется с субъективной «точкой слышания» (или, как выразился Н. Беккер, «point of hearing» [“Sound of Metal”]).

Очевидно, что прием субъективной «точки слышания» был применен в технических условиях своего времени еще в начале 30-х годов - начиная с первых звуковых картин («М» Ф. Ланга, 1931; «Доктор Джекил и мистер Хайд» Р. Мамуляна, 1932 и др.), – и развивается в настоящее время («Гравитация» А. Куарона, 2013; «Тихое место» Д. Красински, 2018), однако «Звук металла» представляется в этом отношении особым случаем – «точка слышания» в этой картине становится не локальным (как в упомянутых фильмах), а основным приемом развития драматургии и создания художественного образа, выведения его на высокий смысловой уровень.

«Точка слышания» в фильме Мардера постоянно перемещается из субъективного пространства (как правило, совмещаясь с крупным планом Рубена в кадре) – в объективное (на общих планах), что создает особое психологическое напряжение в зрительском восприятии и острое переживание особо значимых моментов сюжетного развития. Например, во время одного их выступлений группы Рубен играет на барабанах и осознает, что почти не слышит звуков, что отражается в фонограмме (низкочастотный гул, неприятные аритмичные щелчки), а когда он в панике выбегает из зала, на зрителей резко обрушиваются (на контрасте с предыдущей «глухотой») его громкие крики и укрупненный звук учащенного дыхания.

Отдельные синхронные звуки специально акцентируются, и в дальнейшем их «пропадание» из слухового восприятия воспринимается более остро. Например, после начальной сцены с оглушающим грохотом музыки хэви-метал на рок-концерте следует тихая камерная сцена в трейлере, наполненная приятными звуками утреннего пробуждения Рубена и Лу – скоро герой уже не сможет услышать ни один из привычных звуков, что определенно вызывает сочувствие зрителей.

Не менее важным приемом в плане развития звуковой выразительности современной кинодраматургии является то, что в ряде сцен звук в самой субъективной «точке слышания» обладает разнонаправленной подвижностью и многослойностью. Особенно это проявляется в третьей части фильма,

Е.А. Русинова «Точка слышания» как прием создания эмоциональной эмпатии
в фильме Д. Мардера «Звук металла»

когда, благодаря вживленному слуховому имплантату, Рубен начинает слышать (точнее, имплантат заставляет мозг Рубена *думать*, что он слышит), но этот новый звуковой мир абсолютно непривычен и даже болезнен для него: акустически и тембрально он «неопознаваем», динамически нестабилен – он то слишком громкий, то тихий и неразборчивый, хаотично и разнонаправленно звучащий в сцене настройки слухового имплантата в кабинете врача (активное панорамирование искаженного голоса врача в фонограмме). Именно эта звуковая «избыточность» подводит к эмоционально-смысловой кульминации фильма. В последних кадрах Рубен, измученный этим новым для него «сверхзвуковым» окружающим пространством, снимает слуховые аппараты и оказывается в абсолютной тишине. Отсутствие шума, в прямом и переносном значении этого слова, как будто открывает ему скрытый смысл жизни: вид церковной колокольни, от которой перестает доноситься громкий голос колокола, сменяется кадром, в котором солнце светит сквозь листву деревьев в полном безмолвии – «точка слышания» переходит в *пространство слышания* тишины как ощущение божественного покоя.

Выводы

Тщательная и подробная разработка динамики и траекторий перемещений «объективного» и «субъективного» звука в фильме «Звук металла» позволила его авторам воплотить сложные звуковые решения, способствующие тонкому психологическому раскрытию художественного образа киногероя. Благодаря возможностям иммерсивных звуковых форматов стало возможным приблизить восприятие зрителем звуковых решений фильма практически к физиологическим ощущениям, что способствует большей чувственно-эмоциональной «вовлеченности» зрителя в ситуативные состояния и переживания киногероя и тем самым созданию эмоциональной эмпатии зрителя по отношению к герою. Вместе с тем звукозрительный анализ фильма показывает, что понимание высокого смыслового уровня авторской концепции возможно лишь в целостном эстетическом переживании кинособытия, в одновременном восприятии визуальной и звуковой составляющей кинообраза и в целом драматургии картины.

ИСТОЧНИКИ:

1. Gray T. 'Sound of Metal' Director Reveals His 'Crazy' Decisions to Help Actors. Режим доступа: <https://variety.com/2021/film/news/sound-of-metal-darius-marder-paul-raci-riz-ahmed-1234951577/> (дата обращения 10.10.2024)
2. Johnson A. Looking at Sound of Metal's Use Of Sound Design. Режим доступа: <https://blog.audiosocket.com/music-industry-for-artists/looking-at-sound-of-metals-use-of-sound-design/> (дата обращения 10.10.2024)
3. "Sound of Metal" sound designer Nicolas Becker on using mics 'more sensitive than human ear' [exclusive video interview]. Режим доступа: <https://www.goldderby.com/feature/sound-of-metal-sound-designer-nicolas-becker-video-interview-1204080181/> (дата обращения 10.10.2024)
4. Tangcay J. How Riz Ahmed's Body Created an Anatomical Symphony for 'Sound of Metal' Sound Design. Режим доступа: <https://variety.com/2020/artisans/production/sound-of-metal-riz-ahmed-sound-design-1234844558/> (дата обращения 10.10.2024)

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гусев А.В. Субъективная камера в постклассическом зарубежном кинематографе (1960-2000) // Киноведческие записки. 2006. № 79. С. 217-248.
2. Делёз Ж. Образ-перцепция // Делёз Ж. Кино. – Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – С. 92-109.
3. Пазоллини П.-П. Поэтическое кино // Строение фильма. – Москва: Радуга, 1984. – С.45-66.
4. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction 2nd. ed. – New York: Addison and Wesley, 1979.
5. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. – New York: Columbia University Press, 1994.
6. Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. – Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987.
7. Tranas M.W. Unravelling Point of Audition. A discussion of Point of Audition in the sound theory of modern film and television. – University of Oslo, 2017.

SOURCES

1. Gray T. 'Sound of Metal' Director Reveals His 'Crazy' Decisions to Help Actors. Available at: <https://variety.com/2021/film/news/sound-of-metal-darius-marder-paul-raci-riz-ahmed-1234951577/> (accessed: 10 October 2024)
2. Johnson A. Looking at Sound of Metal's Use Of Sound Design. Available at: <https://blog.audiosocket.com/music-industry-for-artists/looking-at-sound-of-metals-use-of-sound-design/> (accessed: 10 October 2024)
3. "Sound of Metal" sound designer Nicolas Becker on using mics 'more sensitive than human ear' [exclusive video interview]. Available at: <https://www.goldderby.com/feature/sound-of-metal-sound-designer-nicolas-becker-video-interview-1204080181/> (accessed: 10 October 2024)
4. Tangcay J. How Riz Ahmed's Body Created an Anatomical Symphony for 'Sound of Metal' Sound Design. Available at: <https://variety.com/2020/artisans/production/sound-of-metal-riz-ahmed-sound-design-1234844558/> (accessed: 10 October 2024)

REFERENCES

1. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction 2nd. ed. New York, Addison and Wesley, 1979.

E.A. Rusinova “*The point of hearing*” as a technique for creating emotional empathy
in D. Marder's film “*Sound of Metal*”

2. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York, Columbia University Press, 1994.
3. Delyoz ZH. “Obraz-percepciya” [Image-perception]. Delyoz ZH. Kino [Cinema]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. P. 92-109. (in Russian)
4. Gorbman C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1987.
5. Gusev A.V. “Sub»ektivnaya kamera v postklassicheskom zarubezhnom kinematografe (1960-2000)” [The subjective camera in post-classical foreign cinema (1960-2000)]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes], 2006. No 79. P. 217-248. (in Russian)
6. Pazolini P.-P. “Poeticheskoe kino” [Poetic cinema]. Stroenie fil'ma [Structure of the film]. Moscow, Raduga, 1984. P. 45-66. (in Russian)
7. Tranas M.W. *Unravelling Point of Audition. A discussion of Point of Audition in the sound theory of modern film and television*. University of Oslo, 2017.

Герман Игоревич Мейстер
German Igorevich Meister

магистрант, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
master's student, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
german.meyster@gmail.com

«ДЕБЮТ, КОТОРОГО НЕ БЫЛО»:
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ВЫХОДА НА ЭКРАН
ФИЛЬМА «РАЗНОЦВЕТНЫЕ КАМЕШКИ» С.Г. МИКАЭЛЯНА
“DEBUT THAT DID NOT EXIST”:
STORY BEHIND THE CREATION AND DEBUT
OF THE MOVIE “COLORFUL PEBBLES” BY S.G. MIKAELYAN

В настоящей статье на основе архивных и мемуарных источников исследуется история создания и выхода на экран полнометражного игрового стереофильма «Разноцветные камешки» (1960) – режиссёрского кинодебюта Сергея Микаэляна. Обращение к делу фильма, литературному и режиссёрскому сценарию и другим материалам даёт возможность проследить этапы работы над картиной и историю её дальнейшего бытования. Отдельное внимание в работе уделено изучению стенограмм заседаний по обсуждению будущего фильма, которые позволяют выявить стратегии взаимодействия художественного совета студии с режиссёром при создании «проблемного» произведения и тем самым определить границы авторского и цензурного в работе над фильмом. Исследование имеющихся источников помогает приблизиться к пониманию некоторых особенностей кинопроизводства периода «оттепели» и цензурной политики этого времени.

Ключевые слова: Сергей Микаэлян, Сергей Антонов, Сергей Герасимов, советское кинопроизводство, советская цензура, превентивная цензура, киноцензура, социалистический реализм, кинематограф оттепели, авторское кино, история создания произведения, кинотекстология

Для цитирования: Мейстер Г.И. «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран фильма «Разноцветные камешки» С.Г. Микаэляна // Артикульт. 2024. №4(56). С. 69-83. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-69-83

In the present research, based on archival and memoir sources, the story of creation and launch on the screen of the full-length feature stereo movie “Colorful pebbles” (1960), the directional film debut of Sergey Mikaelyan, is studied. Reference to the movie, the literary and director’s script and other sources makes it possible to trace the stages of work on the picture – from the appearance of the idea to issuing the screening certificate. Research on existing materials helps to get closer to understanding some peculiarities of cinema production during the “thaw” period. Thus, referral to the transcripts of meetings to discuss the future movie allows to reveal the engagement strategies of studio’s Arts Council with its author when creating the “controversial” artwork, thereby defining the boundaries of author-developed and censorial parts in working on the movie.

Keywords: Sergey Mikaelyan, Sergey Antonov, Sergey Gerasimov, film production, history of work creation, film textology, soviet censorship, film censorship, socialist realism, cinema of the Thaw, authorial cinema

For citation: Meister G.I. “Debut That Did Not Exist”: Story Behind the Creation and Debut of the Movie «Colorful Pebbles» by S.G. Mikaelyan.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 69-83. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-69-83

Введение

Значительную сложность в истории киноцензуры представляют случаи, когда в результате давления режиссёр шёл на компромисс и вносил изменения в фильм. В свою очередь, среди таковых наиболее сложным является случай, когда режиссёр вносил изменения непосредственно в процессе работы, «по ходу», поэтому произведение имеет только одну редакцию. История таких картин составляет наиболее «тёмную сторону» «тайной истории кино» [Алов и Наумов, 2016, с. 54]. Границы авторского и цензурного здесь наименее ощутимы или вовсе стёрты, поэтому вопрос о восстановлении авторской воли стоит наиболее остро. Настоящее исследование ставит своей целью изучить историю создания и выхода на экран одного из таких произведений – дебютного фильма С.Г. Микаэляна «Разноцветные камешки».

Сергей Герасимович Микаэлян – режиссёр, биография и творческое наследие которого не изучены. Хотя известность пришла к нему только в средний период творчества, в середине 1970-х –

G.I. Meister “*Debut That Did Not Exist*”: Story Behind the Creation and Debut of the Movie “*Colorful Pebbles*” by S.G. Mikaelyan

начале 1980-х годов («Премия», «Вдовы», «Влюблён по собственному желанию»), ранний период, который пришёлся на 1960-е годы, не менее важен, поскольку его изучение не только открывает своеобразную лабораторию, которая подготовила художественную систему зрелого Микаэляна, но и позволяет рассмотреть фигуру начинающего режиссёра в контексте кинопроцесса периода «оттепели», а также приблизиться к пониманию особенностей кинопроизводства этого периода. Это оказывается возможным прежде всего благодаря обращению к материалам РГАЛИ и Госфильмофонда России.

В марте 1959 года тридцатипятилетний Микаэлян, решивший к тому моменту бросить «удачно складывающуюся театральную стезю» [Микаэлян, 1989, с. 13], окончил Высшие курсы кинорежиссёров при «Мосфильме» [РГАЛИ, 1976, ед. хр. 62, л. 72]¹. Ещё до работы над учебным фильмом он неоднократно пробовал дебютировать в кино, но лишь третья попытка оказалась для режиссёра относительно удачной: по окончании обучения его направляют на Киностудию им. М. Горького, где примерно в середине 1959 года он приступает к работе над фильмом «Разноцветные камешки».

Предпроизводство

По словам редактора фильма В.С. Бирюковой, поиски «небольшой вещи» для первой работы «молодого» режиссёра начались примерно в третьем квартале 1959 года. После «очень долгих поисков» Микаэлян *был предложен* для экранизации рассказ Сергея Антонова «Разноцветные камешки», вышедший в двух апрельских номерах «Огонька» за 1959 год ([Антонов, 1959а; Антонов, 1959б]). Как отмечает Бирюкова, рассказ Антонова привлёк актуальностью проблемы воспитания молодого поколения: в нём показана та «известная часть» молодёжи, которая «относится ко всему без души, не ощущает ответственности за свои поступки» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 3].

14 августа 1959 года студия заключила с Антоновым договор на написание литературного сценария для короткометражного игрового фильма, который сценарист должен подготовить не позднее 1 октября 1959 года [РГАЛИ, ед. хр. 618, л. 1]. Первый вариант сценария был сдан уже 31 августа, после чего прошло его обсуждение. Во время одного из подобных обсуждений Микаэлян высказал Антонову опасение, что «зритель, испугавшись „детского“ незатейливого названия <...>, не пойдёт на картину», но Антонов не согласился изменить название, заметив, что «когда получается великое произведение искусства, то название не играет никакой роли» [Микаэлян, 1989, с. 19]. Отметим, что здесь, как и в дальнейших взаимодействиях между сценаристом и режиссёром, отсутствует воля режиссёра как автора. После обсуждения сценария Антоновым были внесены правки, и 1 октября он сдал второй вариант сценария, который поступил в сценарный отдел к редактору картины и начальнику сценарного отдела студии С. Бабину (10 октября) [РГАЛИ, ед. хр. 618, л. 9].

27 октября литературный сценарий утвердил директор студии [там же, л. 3]. В скором времени Микаэлян приступил к написанию на его основе режиссёрского сценария. Совместно с оператором Д. Суренским он «интересно и изобретательно» разрабатывает сценарий и с Антоновым занимается режиссёрской разработкой: пишет несколько новых сцен, уточняет некоторые из эпизодов «с целью более ясного и убедительного выражения основной идеи произведения и характеров отдельных персонажей (например, Паши и сибиряков)» [там же, л. 13]. Микаэлян работал над сценарием, вероятно, в течение четырёх месяцев (до марта 1960 года), после чего режиссёрский сценарий утвердили на студии 29 марта 1960 года [там же]. Параллельно он представил две постановки – «Три товарища» в театре им. М.Н. Ермоловой и «Взломщики тишины» на сцене «Современника». «Взломщики тишины» театральные чиновники назвали ошибочными, поскольку постановка отражает «теневые стороны жизни» [Аппарат ЦК КПСС..., с. 365] и в ней отсутствуют «ясные идейные позиции» [Сапхарова, 1960] – упрёк, который позже будет обращён к Микаэлян в связи с его разработкой «Разноцветных камешков».

Изначально студия предполагала в конце первого квартала 1960 года запустить в производство и в сентябре-октябре того же года закончить производство *короткометражного* фильма, который, как

¹ Здесь и далее при ссылке на архивные документы указывается только единица хранения, поскольку в рамках работы ни у одного из источников номер единицы хранения не совпадает.

Г.И. Мейстер «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран фильма «Разноцветные камешки» С.Г. Микаэляна

и сценарий, должен будет «поднять весьма актуальные и серьёзные морально-этические проблемы – ответственности молодого поколения перед отцами и старшими братьями, <...>, борьбы за высокую коммунистическую мораль» [РГАЛИ, ед. хр. 618, л. 10]. В письме начальнику Управления кинофикации и кинопроката Ф. Кузьяеву (от 25.12.1959) директор студии высказывает предположение, что картина может быть объединена в прокате с другим короткометражным фильмом [там же, л. 10]. В ответном письме (18.01.1960) Кузьяев сообщает, что посещаемость кинотеатров, которые демонстрируют сборные программы короткометражных фильмов, «очень низкая». Заключение Управления: «Считаем нецелесообразным производство короткометражного фильма „Разноцветные камешки“» [там же, л. 10а]. По-видимому, такое заключение повлияло на решение снимать полнометражный фильм. В свою очередь, решение о постановке *стереоскопического* фильма, принятое уже на этапе подготовки к постановке (впервые такое определение – в письме от 23.02.1960), вероятнее всего, связано с необходимостью закрыть план по числу стереокартин, так как сам фильм находился в «шатком» положении – был сверхплановым [там же, л. 12]. Микаэлян вспоминал: «Перед началом съёмок студии *спустили* (курсив наш – Г. М.) стереоединицу, и директор Бритиков *повелел* (курсив наш – Г. М.) снимать стереофильм. Я возмутился. Какая чушь! Тонкая психологическая проза Антонова – и стереокино?! С молодым режиссёром можно вытворять что угодно?! Но <...> я не смог настоять на своём, опять провалил экзамен на принципиальность и принялся выручать студию» [Микаэлян, 1989, с. 19]. С необходимостью «держат экзамен» Микаэлян будет сталкиваться неоднократно.

Литературный и режиссёрский сценарий

Сопоставление рассказа, литературного ([РГАЛИ, 1959, ед. хр. 1043]) и режиссёрского ([РГАЛИ, 1960, ед. хр. 617]) сценариев позволяет проследить историю сценарной основы в её развитии, обнаружить расхождения художественных установок сценариста и режиссёра, а также приблизиться к пониманию интенции режиссёра как автора.

Прежде чем перейти к рассмотрению этого вопроса, скажем о сюжете рассказа. В центре произведения – история взаимоотношений молодой девушки Нины и отставного полковника Григория Афанасьевича. Во время боев под Эльтигеном военный спас тогда ещё пятилетнюю Нину – «утащил её прямо из-под носа у немцев» [Антонов, 1959а, с. 17]. Они встретились вновь через пятнадцать лет в ялтинском доме отдыха, где и происходит действие рассказа. Нина, работающая здесь официанткой, влюбляется в молодого астрофизика Павла Евгеньевича, для которого отношения с девушкой – лишь один из курортных романов. Григорий Афанасьевич понимает это, поэтому пытается предупредить девушку, старается убедить её начать учиться. Но Нина забывается из-за чувств к молодому человеку. Тогда полковник просит Павла Евгеньевича «не обижать Нину» [Антонов, 1959б, с. 11], с чем тот соглашается. Григорий Афанасьевич, успокоенный уверениями астрофизика, решает вернуться домой, но перед отъездом случайно слышит разговор Павла Евгеньевича и Нины, которая подсмеивается над пожилым «спасителем». В ужасе Григорий Афанасьевич покидает дом отдыха.

При написании литературного сценария Антонов внимателен к собственному рассказу: он хотя и меняет внешнюю и внутреннюю композицию, вставляет новые элементы (например, добавляет описание гостиничного номера Григория Афанасьевича как самостоятельную часть), сюжетную канву сценарист оставляет неизменной, меняя только финал. Антонов пытается найти кинематографическое изложение рассказа, которое характеризуется использованием рубленых диалогов без подробных описаний, предлагает развёрнутое решение отдельных сцен или, наоборот, сокращает их.

В разработке режиссёрского сценария Микаэлян в основном следует тексту литературного сценария, хотя и модифицирует его согласно требованиям кино: сохраняя имена персонажей и сюжет (за исключением нескольких новых эпизодов, например, конкурс с шампанским), он стремится вместе с тем большее внимание уделять действию героев. Помимо этого, режиссёр вводит некоторые дополнительные элементы. Например, образ стилига – «идеальная эмблема „оттепели“» [Рот-Ай, 2004]. Так, отдельное внимание уделено персонажам на танцполе: юноша «с модной причёской», которому культурник запрещает танцевать под рок-музыку, девушки «в клетчатых рубахах», которым

G.I. Meister "Debut That Did Not Exist": Story Behind the Creation and Debut of the Movie "Colorful Pebbles" by S.G. Mikaelyan

культурник не разрешает танцевать в физкультурных штанах и др. Этот образ позволяет режиссёру создать чёткую оппозицию в организации системы образов – обозначив два полюса, противопоставить новое поколение, беззаботное и легкомысленное, и старшее поколение, нравственное и принципиальное. Тем самым создаётся «система координат», в которой приходится «ориентироваться» главной героине. При этом фрагменты с описанием стилига зачёркнуты в режиссёрском сценарии и в окончательный вариант фильма не вошли [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 617, л. 16, 23]. Судя по всему, режиссёр сам вычеркнул их, на что повлияли дальнейшие обсуждения, где этот образ был раскритикован.

В связи с образом стилига интерес представляют образы культурника и милиционера (введён Микаэляном), которые также будут критиковать. В отличие от рассказа, милиционер и культурник функционируют здесь как символы власти, надзиратели: культурник поучает стилига [там же, л. 23], а милиционер следит за отдыхающими [там же, л. 54]. В режиссёрском сценарии Антонов вычеркнул все эпизоды с этими персонажами, посчитав, вероятно, что они перегружают сценарий, однако для понимания замысла режиссёра названные образы кажутся закономерными, поскольку они вновь задают оппозицию. Неслучайно в оттепельном кино блюстителем порядка мог выступать как персонафицированный образ власти, ограничивающей свободу «вольнолюбивых» граждан (ср. «Человек идёт за солнцем»).

Отдельно следует сказать о маргиналиях, которые были оставлены Антоновым на страницах режиссёрского сценария (пример – рис. 1): «<...> в режиссёрском сценарии все замечания мною изложены, всё помечено на полях и кое-что даже зачёркнуто <...>» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 79], – отметил он позже. Рассмотрим некоторые из этих помет.

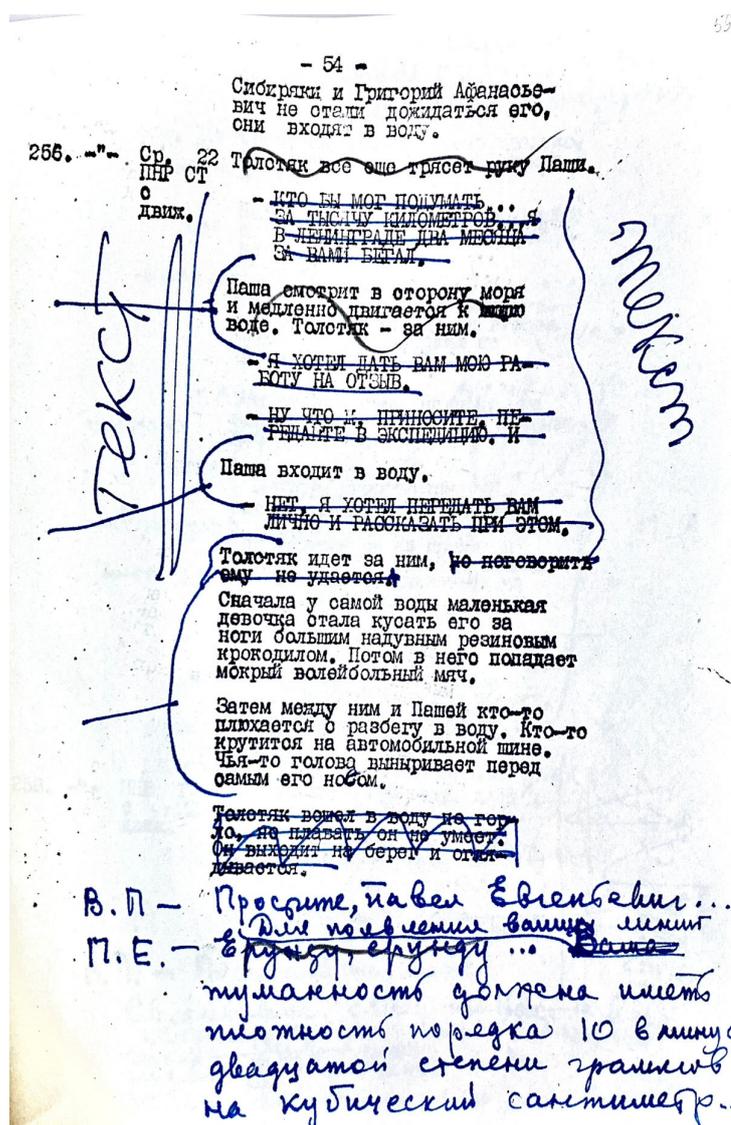


Рис. 1.
«Разноцветные камешки», режиссёрский сценарий С. Микаэляна. Правки, внесённые С. Антоновым. РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. Хр. 617. Л. 59.

Г.И. Мейстер «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран фильма «Разноцветные камешки» С.Г. Микаэляна

Основные замечания и правки *императивного* характера связаны с образной системой, построением отдельных сцен и диалогов (комментарии Антонова: «очень много» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 617, л. 12]; «надо только это (оставить – Г. М.)» [там же, л. 57]), а также кинематографическим решением некоторых эпизодов.

Главным предметом «споров» на страницах режиссёрского сценария является решение отдельных образов и в целом **образной системы**. Так, Антонов не считает правильным подчёркивать старость Григория Афанасьевича, его импульсивность и в целом слабость героя («<...> ворчит по-бабьи. Не надо пере[ж]имать этого» [там же, л. 9]). Образ полковника в микаэляновском решении в целом характеризуется раздвоенностью: с одной стороны, герой «слегка хромает» [там же, л. 5], с другой – «подпрыгивает» [там же, л. 15], «внезапно резко отворачивается» [там же, л. 19], на что указывает сценарист: «не надо!» [там же, л. 15, 19]. Подобные комментарии касаются и образа Нины. Например, Антонов зачёркивает фразу «Нина хитро улыбается» и подписывает: «Она же не хитрая!» [там же, л. 70] или рекомендует большее внимание обратить на реакции героини [там же, л. 40]. Особое внимание сценарист уделяет характеру отношений между Ниной и Григорием Афанасьевичем. Если микаэляновская Нина может «хитро улыбаться», глядя в глаза полковника, пародировать его, то антоновская Нина ведёт себя иначе. Показательны комментарии сценариста к одному из эпизодов такого пародирования: «О! Совсем не то!»; «она всё время относится к нему с почтением» [там же, л. 11]. Антонов переписывает этот эпизод, «перекладывая» инициативу в диалоге на полковника, с наставлениями которого послушно соглашается Нина. Несмотря на многочисленные (ещё не цензурного характера) изъятия, сценарист в некоторых случаях делает их оправданно хотя бы потому, что они придают большую стройность эпизодам и диалогам (например, разговор Павла Евгеньевича с коллегой [там же, л. 58-61]). Показательно, что при съёмке картины Микаэлян будет руководствоваться правками Антонова: удалять всё лишнее и выбирать то решение эпизода, которое предложено сценаристом. При этом на выбор такой стратегии повлияют также дальнейшие обсуждения.

Обсуждения

Обращение к стенограммам заседаний художественных советов является важной частью изучения истории создания советских кинофильмов, поскольку эти обсуждения – «непосредственное поле взаимодействия авторского и официального дискурсов» [Сопин, 2015, с. 6], они позволяют определить границы авторского и цензурного.

Обсуждения Первым творческим объединением Киностудии им. Горького режиссёрского сценария «Разноцветных камешков» прошли в мае 1960 года (12-го числа – совет и 17-го – объединение), через полтора месяца после его утверждения, когда работа находилась «в стадии подготовительного периода», проводились пробы [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 81]. В обсуждении 12 мая приняли участие Микаэлян, Антонов, Бирюкова, Бритиков (председатель), его заместитель С.П. Бабин, руководитель объединения С.А. Герасимов, режиссёры Л.Д. Луков, С.И. Ростоцкий и А.Н. Андриевский, сценарист Г.Д. Мдивани и оператор В.А. Рапопорт. Обсуждение 17 мая проходило в следующем составе: Микаэлян, Антонов, Герасимов, Ростоцкий, Бабин, а также Бруевич, редактор В.П. Погожева, режиссёры Т.М. Лиознова, Ю.П. Егоров, Б.А. Бунеев и директор картины Я. Звонков. Обсуждения прошли в напряжённой атмосфере. По утверждению Герасимова, в течение многих лет работавшего в различных советах, он «с таким обострённым интересом ни разу не принимал участие в обсуждении» [там же, л. 34]: «Мы третий раз собираемся, спорим, ругаемся и кричим, и кажется, нет конца этому интереснейшему разговору» [там же, л. 38].

При обсуждении сценария в центре внимания были прежде всего вопросы экранизации, разработки системы образов, поэтики финала и связанной с ним идеей, «посылом» произведения. Рассмотрим обсуждения этих вопросов.

Вопрос о соотношении рассказа и его кинематографической разработки решался относительно однозначно. Определённо положительно режиссёрскую разработку оценили только Бирюкова и Бабин, хотя позже второй поменял мнение. Апеллируя к актуальности первоисточника, Бирюкова обратила

G.I. Meister “*Debut That Did Not Exist*”: *Story Behind the Creation and Debut of the Movie “Colorful Pebbles” by S.G. Mikaelyan*

внимание на назидательный характер идеи об ответственности молодых людей перед теми, кто отдавал за них «жизнь и здоровье» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 4]. Отмечая важность доработки сценарной основы, она просила делать предложения, которые не разрушили бы целостность произведения [там же, л. 7]. Несмотря на это пожелание, члены совета предлагали своё виденье кинематографического воплощения рассказа, как правило, не учитывающее замысел режиссёра, полемизирующее с ним. Участники выступали с наставлениями режиссёру (выражения «лучше бы» и «надо делать» встречаются регулярно).

Отрицательные оценки режиссёрской разработки во многом коррелировали с характером отношений членов объединения к сценаристу и режиссёру: к фигуре Антонова, «очень талантливого, тонкого человека» [там же, л. 9], «относятся с симпатией» [там же, л. 37], и все комментарии во время обсуждения обращены к нему, тогда как режиссёр-дебютант, которого посадили в угол [РГАЛИ, 1961, ед. хр. 43, л. 46], был вне внимания членов совета, во время первого обсуждения не выступал и только на второй встрече попытался отстоять свой замысел. Если у Бритикова сценарий «вызвал очень противоречивые мнения» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 70], а Рапопорт сожалел, что сценарий «кое в чём утратил обаяние рассказа» [там же, л. 65], другие участники обсуждения высказали более «инвективные» точки зрения. По мнению Ростоцкого, после рассказов Антонова хочется жить, тогда как после чтения сценария Микаэляна остаётся «глубоко грустное и неприятное, мрачное впечатление» [там же, л. 31]. Режиссер Луков открыто заявил, что, встретив фамилию Антонова в этом сценарии, был удивлён [там же, л. 9]. Более того, он испытал чувство неловкости, ведь «вдруг одну десятую нашей (студийной – Г.М.) годовой программы <...> должны посвятить маленькому рассказу», из которого «делают большое произведение» [там же, л. 10–11]. И он вовсе «не находит возможностей для внесения исправлений в этот сценарий» [там же, л. 13]. Его позицию разделяет Андриевский, который считает, что эта вещь «в принципе ошибочна», поэтому нет «смысла в переделках» [там же, л. 37].

Причины столь критического отношения различны. Одна из них связана с решением **системы образов** – общим местом в выступлениях членов объединения. По мнению Лукова, в произведении нет «никаких характеров» [там же, л. 11]. У Ростоцкого создалось впечатление «какой-то жалкости этих людей» [там же, л. 32]. Андриевский отметил, что при прочтении сценария он ощутил прежде всего «неприятную деталь»: «вытащили духовно опустошённых людей» [там же, л. 38]. Он был «оскорблён» тем, как в сценарии изображены определённые социальные группы советского общества и отдельные его представители. Например, «наука представлена двумя отрядами»: циник и пошляк Павел Евгеньевич и «жалкая», «дурная», «морально бедная» Надежда Борисовна, хотя, как отмечает Егоров, «много лет на советском экране появлялись фильмы, трактующие <...>, что советский интеллигент – самый трудовой трудяга» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 16]. Приведённые высказывания показательны: участники обсуждения подходят к художественным образам согласно требованиям соцреалистической типизации, для которой характерно создание и воспроизведение «идеологически канонизированных образов» и «идеализация персонажей» [Лиманская, 2016, с. 7]. Чтобы раскрыть это утверждение, обратимся к обсуждениям отдельных образов.

Наиболее остро был воспринят образ **Нины**. У Ростоцкого она «вызывала страшную ярость» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 31], Андриевский назвал её «дурой и духовно бедной и жалкой фигурой» [там же, л. 40], а Герасимов увидел «ужас» этого образа в том, что Нина «общественно глупа», «добра, как животное, но и вредна, как животное» [там же, л. 24], он хотел бы увидеть в её образе «человеческий ум» («Больно видеть молодого человека, который за зоологические страсти готов продать даже самое дорогое»), а видит «девицу», замкнутую «в ряде пороков». Герасимов говорит, что не может «согласиться с тем обстоятельством, что целое поколение, которое выражено этой девушкой, открывается <...> в каком-то необратимом виде». Данный подход с позиции соцреалистической типизации обуславливает необходимость, по мнению Герасимова, представить «развитие натуры этой девицы», сделать её «обратимой», ведь она «не имеет права быть безнадёжной» [там же]. Такая эволюция отвечает требованию «изображения действительности в революционном развитии» [Первый всесоюзный..., с. 712] – одному из определяющих для соцреализма. Луков придерживается схожего мнения,

Г.И. Мейстер «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран
фильма «Разноцветные камешки» С.Г. Микаэляна

возмущаясь: «Разве здесь есть раскрытие характера?» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 12]. Действительно, отсутствие «развития» персонажа не сочеталось с задачей «идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма» [Первый всесоюзный..., с. 712].

Критика образа астрофизика **Павла Евгеньевича** носит несколько иной характер. Прежде всего он «пошляк» (Андриевский [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 13], «который измелчал в больших чувствах» (Бирюкова [там же, л. 5]). Членов объединения возмущает, что при этом он «талантливый учёный и умный человек» (Бирюкова [там же]). Выступающие желают видеть одномерный образ – или пошляк, или учёный: «<...> обидно, что наш ученый и оказывается таким пошляком» (Погожева [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 5]). Показательно выступление Андриевского: «Я не верю, чтобы молодой, действительно выдающийся советский учёный был бы настолько духовно беден <...>, а если такие и существуют, то как исключение и очень нетипичное для мира молодых учёных, ибо как раз молодые советские физики – это наша надежда, это особый отряд высокоодарённых людей. Нигде в мире нет сейчас таких молодых физиков, как наши» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 39-40]. Вновь можно говорить о стремлении к соцреалистической типизации – идеализации образа, но в данном случае она осложнена социальным статусом героя: фильм создавался в период космических открытий, когда фигура астрофизика была одна из центральных, поэтому создавать столь амбивалентный образ представлялось неправильным. Однако для Герасимова это видится возможным при определённом условии: «<...> можно поставить вопрос о неправомочности некоторых выростов из интеллигентского слоя резкой критикой их поведения. Этого никогда ещё у нас не было. <...> Дело очень деликатное» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 42].

Схожим образом оценивался полковник в отставке **Григорий Афанасьевич**. Участники обсуждения едины во мнении, что он «утверждает общественные силы» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 41], несёт «положительное авторское начало» [там же, л. 5]. При этом многих не устраивает, что это положительное начало связано с человеком, «вышедшим в тираж» [там же, л. 48], «которому остаётся доскрипеть, видимо, пять-шесть лет» [там же, л. 41]. Поэтому, например, Андриевский оказался вовсе «оскорблён за воинов – вроде как они оказались не у дел» [там же, л. 43]. Члены совета предлагают *переделать* образ. Так, Ростокский хочет увидеть в полковнике «какую-то чёрточку мужества, а не только стариковатости» [там же, л. 12], а Мдивани желает, чтобы герой был «человеком, которому не противопоказана будет любовь к такой девушке, как Нина» [там же, л. 47]. Егоров недоволен «идейной диспропорцией»: на «очень симпатичного человека», который «проливал кровь», «обрушивается вся эта саранча (интеллигенция – Г. М.)» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 18]. Показательны размышления Герасимова: «В данном случае партийную линию, линию прогресса персонифицирует полковник, и в этом та ахиллесова пята сценария, которая заставляет всех насторожиться, что полковник, отвоёвавший Отечественную и гражданскую войну – он уже не полковник, <...> необратимый человек» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 22]. Очевидна мысль: героя нужно *переделать*, поскольку он несёт положительное авторское начало и выражает партийную линию.

Отталкиваясь от требований соцреализма (где соцреализм – это прежде всего официозная доктрина, а не художественный метод), который показывает «должное как действительное» [Терц, 1988, с. 48], оскорблённый за молодое поколение Андриевский «проговаривается»: «Я знаю все грехи нашей молодежи, видел стилияг, циников, что угодно. Далеко не всё благополучно с нашей молодежью. Но когда наступает закон больших чисел, то это оборачивается в сторону меньших количеств <...>» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 43]. В схожем ключе высказывается Луков:

<...> нас всё время призывают на всех пленумах и активах делать картины о нашей красавице, о красоте нашей страны, о том, что делает страна, что делает партия, какие возникают преобразования, <...> какие порывы есть среди молодежи.

Мы спорим о идеальном примере, которому надо следовать, и вдруг выдвигаем на первый план такую девушку, как Нина, и такого пошляка Павла... [там же, л. 14].

В этих словах вновь видим утверждение соцреалистического подхода, в рамках которого поло-

G.I. Meister “*Debut That Did Not Exist*”: Story Behind the Creation and Debut of the Movie “*Colorful Pebbles*” by S.G. Mikaelyan

жительный герой – это «герой, озарённый светом самого идеального идеала, образец, достойный всяческого подражания» [Терц, 1988, с. 25].

Приведённые высказывания говорят об общем стремлении членов совета рассматривать образы исключительно как *типические*: Нина – представитель молодого поколения, Павел Евгеньевич – представитель научной интеллигенции, Григорий Афанасьевич – полковник, отстаивающий партийную линию. Поэтому, чтобы избежать трудностей, Ростоцкий советует: «<...> не надо брать героя генерала или учёного, а управдома можно взять, так как это не повлечёт за собой никаких неприятностей», ведь «процесс обобщения в художественном произведении обязательно происходит» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 54]. С этим согласны Герасимов, Егоров и Бруевич, утверждающий, что «это не частный случай» [там же, л. 31]. Типизация образов определяет требование к их *одномерности*: или хороший, или плохой; или учёный, или пошляк. Герой может быть плохим, но только при условии, что он обратит, что будет надежда на его исправление.

В связи с упомянутой «партийной линией» обозначается вопрос *партийности* произведения, которая связана с его *идеями*. Как уже отмечалось ранее, в «Разноцветных камешках» затрагиваются актуальные проблемы: «Я убеждён, что в этой вещи схвачены какие-то большие мысли, тревожащие сейчас всех» (Ростоцкий [там же, л. 59]). Герасимов отметил, что «эта вещь имеет под собой гражданскую почву, <...> написана не в воздухе и не случайно» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 17]. Актуальный конфликт поколений интерпретируется членами совета как конфликт *идеологический*: пошляк противостоит «партийцу» в борьбе за судьбу Нины [там же, л. 5]. В режиссёрской интерпретации первый одерживает победу: Нина остаётся с пошляком. Герасимов справедливо утверждает, что главным вопросом в обсуждении стал в конечном счёте вопрос мировоззрения [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 35]. Неслучайно Ростоцкий отмечает, что «здесь где-то идейная ошибка в смысле духа» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 68], желает, чтобы в фильме были сделаны «правильные выводы» [там же, л. 56]. Андриевский высказывает схожее мнение, ведь «эмоциональное ощущение от этой жизни такое: товарищи, воевавшие, отдавшие свою жизнь в боях, вот за какую поросль вы принесли жертвы» [там же, л. 42]. Как следствие, от Микаэляна требуют преодолеть «идейную диспропорцию», в противном случае это будет «вещь, которая не должна быть у нас на Студии» (Егоров [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 21]).

Попыткой восстановить «идеальную пропорцию» вызвало предложение ввести элементы *дидактизма*, то есть прямого авторского высказывания. Участников не удовлетворяет утверждение Бирюковой, что «позиция автора в этом произведении абсолютно ясна и активна» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 5]. Герасимов считает, что автору следует «занять более решительную позицию» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 43], а Буниев предлагает ввести закадровый голос [там же, л. 27]. При этом Герасимов отмечает, что хотя художественное произведение не является «изложением кодекса общественных указаний» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 20], необходимо «прорубать линию», ведь «без этого не выстроишь новый мир» [там же, л. 17]. Ростоцкий же называет недостатком отсутствие «рецепта» [там же, л. 34]. С ним согласен Мдивани, утверждающий, что у режиссёра нет «ни одной вещи, которую <...> (он – Г.М.) не навязывал бы» [там же, л. 49].

Другой попыткой восстановить «идеальную пропорцию» является предложение преодолеть *пессимистичность* – стандартный упрёк в адрес оттепельных фильмов со времён «Тугого узла» (реж. М. Швейцер, 1956). Ростоцкий полагает, что режиссёрское решение «толкает вещь в пессимизм» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 56], он желает, чтобы был «общий дух не обречённости всех этих людей на пошлость» (Ростоцкий [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 68-69]). Прежде всего пессимистичность видят в *финале* картины, который стал ещё одним общим местом в обсуждении. В режиссёрской версии сюжет заканчивается тем, что Григорий Афанасьевич, подслушав обидный для него разговор Нины и Павла Евгеньевича, уезжает из пансионата, и его провожают сибиряки. С таким решением не согласен никто из членов совета, кроме Бабина и Бирюковой, которая считает, что можно «перевоспитать Нину в конце, но можно также и не делать этого, а заставить зрителя задуматься и вызвать у него реакцию гневного осуждения и тревоги за её судьбу» [там же, л. 5]. Андриевский формулирует резко: «Я не убеждён в том, что это принесёт пользу нашей Студии, а, главное, народу. Уйдёт зритель с этой картины с тяжёлым,

Г.И. Мейстер «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран
фильма «Разноцветные камешки» С.Г. Микаэляна

досадным чувством недоумения» [там же, л. 43]. Ростоцкий ощутил в конце «чувство ярости» [там же, л. 34]: «В общем-то получается, что погибали зря, и в этом-то <...> ошибка» [там же, л. 35-36]. У него есть желание, чтобы Павел «задумался над жизнью, и чтобы она (Нина – Г. М.) тоже поняла, что жизнь состоит не только из разноцветных камешков, но и из булыжников и камней» [там же, л. 36]. Ростоцкий требует: «Оставьте мне надежду, что на какой-то станции полковник сойдёт и пойдёт обратно!» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 56]. Не согласна с «побегом» и Лиознова [там же, л. 28]. Но большее внимание привлекает образ Нины, которую хотят «сделать человеком» (Герасимов [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 24]). Так, Герасимов «ждал, что где-то в конце Нина будет умна» [там же, л. 25], а Ростоцкий просит не отнимать у зрителя «надежды, что эта девочка дала по морде Паше» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 59].

Вопрос решения финала стал одним из центральных 17 мая. Это было связано с тем, что Антонов, выступая с критикой режиссёрского сценария, открыл тайну: в литературном сценарии есть эпизод, который не включён в микаэляновскую разработку, – иной финал. «Вас удивит, почему так произошло? – спрашивает Антонов. – Происходит это потому, что здесь не только литературные, но и *литературные политические тенденции* (курсив наш – Г. М.) <...>, потому что либо я показываю своё лицо, либо я своё лицо прикрываю» [там же, л. 62]. Антонов согласился с необходимостью переосмыслить отдельные образы: «Мне хочется дать солнечный пляж, где нет этих „толстяков“, „пузатых интеллигентов“ <...>, а есть хорошие советские люди» [РГАЛИ, ед. хр. 217, л. 49]. Особенно изменения в характере мысли Антонова заметны при обращении к идее и решению финала. 12 мая он сказал, что не согласен с «иллюстративно благополучным отношением к искусству», не готов давать «рецепт» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 59, 61]. 17 мая Антонов соглашается с мнением Герасимова и Ростоцкого о необходимости прямого авторского высказывания, но финал «не принимает режиссёр» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 62]. В режиссёрском сценарии Антонов перечеркнул страницы с финалом, подписав: «Конца нет. Написать всё, что на 43 стр. литературного сценария. Кончать надо Ниной. О ней, в конце концов[,] картина. О её судьбе» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 617, л. 95]. В финале литературного сценария, в отличие от финала рассказа и микаэляновской разработки, «встревоженная» Нина, замерев, смотрит на уезжающий автобус с Григорием Афанасьевичем, обращая взгляд то назад к Павлу Евгеньевичу, то вперёд к автобусу: «<...> у неё (Нины – Г. М.) расстроенное лицо, она и сюда хочет кинуться, и здесь её Паша зовет, она не может уйти... На этом кончается картина» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 73]. Такой финал, в котором есть надежда на «духовное исцеление» героини, принимают члены объединения. В ответном выступлении Микаэлян заявил, что он «всё больше и больше убедился в своей незыблемости», что не должно быть «ясного отношения автора» к описываемым событиям, поэтому новый финал он называет «неверным» и считает, что нужно оставить вариант, который был в первоисточнике, так как в конце должны быть «трагедийные аккорды» [там же, л. 67]. Размышления режиссёра поставили его в опальное положение. Поскольку дальнейшие обсуждения важны для понимания стратегии объединения, приведём их.

Герасимов: <...> я вспоминаю первое наше столкновение, когда на меня потом все напустились: «Как можно так разговаривать с молодым начинающим режиссёром?» А я сейчас вижу, чувствую чувством педагога, что я был прав.

Так нельзя начинать работу, Сергей Герасимович, нельзя так считать наивно авторскую позицию единственной и незыблемой. <...>

<...>

Если вы хотите сделать здесь трагедию, то кто же за это проголосует? <...> Если же трагедия полковника состоит в том, что он создал прочный, необратимый мир и за него воевал, то давайте уж все повесимся. Это страшная ошибка концепции. Так вещь не написана. Это просто клевета на русскую литературу.

Товарищи, давайте доверимся авторитету и таланту Сергея Петровича Антонова. С ним у нас существуют деловые отношения. Его мысли и рассказ представляет для нас интерес.

Антонов: Я режиссёрски всё уже написал.

Ростоцкий: Ясно, что если вы приведёте эту вещь к трагедии полковника, то Вы приходите к совершенно неверным идейным результатам.

G.I. Meister “*Debut That Did Not Exist*”: Story Behind the Creation and Debut of the Movie “*Colorful Pebbles*” by S.G. Mikaelyan

Микаэлян: <...> Я подчеркивал несколько раз, что это не трагедия полковника.

<...>

Ростоцкий: И юмор его (Микаэляна – Г. М.) не беззлобный, а такой, который подчёркивает ещё больше пошлость жизни <...>.

В данном случае вы идёте просто на самоубийство.

Герасимов: Вы можете говорить то или это, но кроме того существует сценарий. Сценарий толкуется так, как он написан. Он написан сейчас для нас с ясными ошибками в отношении сочинения Антонова. Там есть такие ошибки в истолковании, которых сам автор не хочет видеть. В данном случае мы должны иметь дело с Антоновым, а не с Микаэляном.

Антонов. Ну, и с Микаэляном тоже.

Герасимов: <...> мы не можем иметь дело со второй вещью, которая совершенно не предусмотрена. Мы имеем дело с Антоновым и с антоновской вещью, которая нам очень важна. А если будет концепция Микаэляна, мы её не принимаем. Мне она кажется несомненно ошибочной и даже просто вредной.

<...>

Если Вы согласны выполнить то, что намечает Сергей Петрович, мы согласны этим делом серьёзно заняться, иначе у нас просто руки опускаются. <...> Мы тут единомышленники, а вы хотите делать по-своему [там же, л. 69-75].

Герасимов предлагает игнорировать Микаэляна и не считаться с его мнением: «<...> мы хотим себя обезопасить», – скажет он позже [там же, л. 78]. Давление на дебютанта оказалось таким сильным, что Бабин, ранее настаивавший на праве автора быть независимым [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 260, л. 54], считает, что режиссёру «надо дать денёк-два на то, чтобы обдуматься и прийти к тому, что выработано уже объединением, ибо целый коллектив больших мастеров-художников выработал свой взгляд и автор Антонов также пришёл к этому единому мнению», а если он «останется при своём мнении, тогда, к сожалению, не будем делать картину» [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 262, л. 77]. В итоге объединение решило, что оно будет «иметь дело с концепцией С.П. Антонова», а он, в свою очередь, попросил режиссёра «переписать сценарий в том виде, как он сейчас подготовлен» в литературном сценарии [там же, л. 79].

Хотя по воспоминаниям Герасимова, при первой встрече с Микаэляном они «схватились нещадно» [там же, л. 36], и в дальнейшем дебютант якобы «упорствовал, как буйвол» [РГАЛИ, 1961, ед. хр. 43, л. 46], Микаэлян пошёл на компромисс – учёл правки Антонова и выполнил требования объединения, как идейные, так и «стилистические». Тем самым предложения Антонова и советы объединения стали *превентивными цензурными решениями*, которые вынужден был принять режиссёр. Хотя «время ранней оттепели укрепляло молодых художников в осознании необходимости отстаивать свои права, не соглашаться и спорить» [Баландина, 2022, с. 74], яркими примерами чего служат творческие биографии М. Хуциева, А. Тарковского, М. Калика и других, не все были готовы «принять бой». В своих воспоминаниях Микаэлян с сожалением пишет о «слабости характера»: «Только сейчас, глядя на себя со стороны, подумываю, что, действительно, обладай я большей самоуверенностью, честолюбием, апломбом, – больше бы дерзал и ставил перед собой большие задачи. <...> я привык с времён войны сразу откликаться на слово „надо“. Это слово, к тому же успокаивало, позволяло не вступать в конфликты, <...> спокойно плыть по течению» [Микаэлян, 1989, с. 11].

Суммируя, можно сказать, что в оценках членов объединения общим требованием к производству является следование канону социалистического реализма. Оно относится прежде всего к образной системе («правильная» типизация, «идейная эволюция» персонажей, соответствие положению в образной системе, одномерность) и идейному содержанию (партийность, дидактизм, прямое авторское высказывание, исторический оптимизм). Эти требования носили ультимативный характер («если будет концепция Микаэляна, мы её не принимаем»), и режиссёра поставили в положение вынужденного компромисса, тем самым исключив его как автора произведения. Это объясняет, почему в автобиографической книге главу, посвящённую «Разноцветным камешкам», Микаэлян назвал «Дебют, которого не было».

Г.И. Мейстер «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран фильма «Разноцветные камешки» С.Г. Микаэляна

Постановка

В начале июня 1960 года, через полмесяца после обсуждений режиссёрской разработки фильма, Микаэлян, исправив сценарий, приступает к съёмкам. При постановке картины режиссёр столкнулся с трудностями дебютанта. Он вспоминал: «Основные силы были брошены на решение ученических задач – работу с актёрами, мизансцены, раскадровку, метраж, монтаж, строение фильма» [там же, с. 19].

Оператором картины выступил Д.В. Суренский, снявший первый в истории кино стереофильм. В качестве художника была приглашена М.Н. Фатеева, участвовавшая до этого в постановке картины Ростоцкого «Дело было в Пенькове». Над музыкой работал композитор К.С. Хачатурян, для которого «Разноцветные камешки» стали первой работой над драматической картиной, поскольку до этого он участвовал в постановке только *мультипликационных* фильмов.

На роль Нины (Найле) пробовались Л.В. Марченко, В.В. Лепко, Л.Л. Пирогова, Л.Н. Долгорукова и другие [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 75], но была выбрана Люсьена (Люся) Овчинникова. Хотя формально она менее всего соответствовала возрасту главной героини, внешность актрисы, вероятно, наиболее соответствовала внешности Нины с «продолговатыми чёрными глазами», в которых «угадывалось что-то неуловимо-привлекательное, яркое, восточное» [Антонов, 1959а, с. 17]. На роль Григория Афанасьевича пробовались Г.Д. Светлани, В.К. Чекмарёв, К.В. Скоробогатов и Л.Н. Свердлин, который был выбран, хотя к тому моменту за ним закрепилось амплу «представительных» персонажей (полковник, генерал, консул, etc.). Для И.Н. Конопацкого, сыгравшего Павла Евгеньевича, эта роль была дебютом в кино. Впоследствии Микаэлян говорил об удивившем его наблюдении: «“Старая актёрская гвардия” работала над ролью гораздо серьёзней, ответственней, вдумчивее, чем актёрская поросль» [Микаэлян, 1989, с. 19]. Режиссёр вспоминал, что Овчинникова, тогда ещё начинающая актриса, «вечно опаздывала», «никогда не знала текста», а Конопацкий при съёмках сцены танцев сообщил, что не умеет танцевать вальс, хотя знал об этом вальсе из сценария [Микаэлян, 1989, с. 19]. Свердлин и Смирнова, наоборот, тщательно готовились к съёмкам: например, Свердлин «придумывал какие-то детали» и просил начинающего режиссёра репетировать с ним [Микаэлян, 1989, с. 19-20]. Внимание Свердлина к своей роли и в целом к съёмкам в фильме отражает его экспедиционный дневник [РГАЛИ, 1960, ед. хр. 111]: около 240 страниц с различными заметками, покадровыми репликами с указаниями, как следует произносить конкретную реплику, что при этом делать и проч. В контексте настоящего исследования важно, что на страницах дневника актёр кратко описывает съёмочные дни. Согласно календарным записям, съёмки картины проходили в Ялте в течение почти четырёх месяцев – с 8 июня по начало октября 1960 года [там же, л. 115-116 (об.)]. Монтажно-тонировочный период, судя по всему, занял месяц. Микаэлян, обращаясь к опыту работы над фильмом, в своих воспоминаниях пишет, что «сценарий Антонова снял грамотно и трогательно» [Микаэлян, 1989, с. 19].

К ноябрю 1960 года производство семичастевого фильма было закончено. 11 ноября члены Первого творческого объединения Студии просмотрели и обсудили картину. В целом фильм был оценён положительно. Во время обсуждения речь вновь зашла о типизации: режиссёр Егоров высказал мнение о том, что «может быть, не надо, чтобы Паша был крупным учёным», поскольку «тень от этого образа ляжет на наших учёных», а, по мнению оператора И. Шатрова, монолог Паши, в котором он выражает свою философию, «пережат»: «Слишком уж это отвратительно» [РГАЛИ, ед. хр. 618, л. 5]. Резюмируя сказанное, Герасимов отметил, что картина – «нужная и очень своевременная» и при этом «не шаблонная», она «получилась в самом главном, хорошая идея дойдёт до народа не риторически, а воплощённая в яркие человеческие образы» [там же, л. 5-6].

Акт об окончании производства был утверждён заместителем министра культуры Н. Даниловым 26 ноября 1960 года [Госфильмофонд, ед. хр. 2040]. Как пишет Бритиков, при сдаче фильма творческому объединению, дирекции Студии и Управлению по производству фильмов он «был признан интересным и полезным для широкого зрителя» [РГАЛИ, ед. хр. 618, л. 14].

Таким образом, работа над фильмом – от момента поиска литературной основы до окончания производства – заняла полтора года.

Выход на экран и рецепция

Прокатное (разрешительное) удостоверение фильму «Разноцветные камешки» было выдано отделом по контролю за кинорепертуаром Министерства культуры 20 декабря 1960 года [там же].

Первый публичный показ стереофильма «Разноцветные камешки» состоялся 21 января 1961 года в киевском кинотеатре «Стереokino». Позже премьерные показы прошли в Ленинграде (24.02.1961) и Москве (20.04.1961) [Майоров, 2016].

Фильм демонстрировался только в стереокинотеатрах, хотя система «Сtereo-35, кадр над кадром», по которой была снята картина, позволяла получать плоский вариант стереофильма «без изменения композиции, размеров и формата кадра» [Майоров, 2011, с. 75]. Управление кинофикации и кинопроката не разрешило выкопировку плоскостного варианта, несмотря на запрос Студии, с которым было согласно Управление по производству художественных фильмов [РГАЛИ, ед. хр. 618, л. 14]. Как отметил Бритиков, «мотивы этого решения формулировались во время переговоров весьма неявно» [там же]. Он заключает: «Считаем, что со всех точек зрения, нецелесообразно ограничивать демонстрацию картины, имеющей воспитательное значение, на производство которой затрачено 2 миллиона рублей (старыми деньгами) всего лишь имеющимися в Советском Союзе пятью стереокинотеатрами» [там же]. По всей видимости, министерство согласилось с решением не выпускать плоскостную копию. Режиссёр картины вспоминал: «<...> незадолго до сдачи картины Министерство культуры решило для популяризации “наиболее перспективного направления кинематографа” отныне демонстрировать стереофильмы только в стереокинотеатрах и больше не производить вариант той же картины для обычных экранов» [Микаэлян, 1989, с. 19]. Показательно также, что фильм не получил рекламы [Из интервью..., 2024]. В условиях, когда «система планирования и финансирования производства не была <...> непосредственно нацелена на извлечение максимально возможной прибыли от проката картин» [Косинова, 2008, с. 193], подобные «эксперименты» были возможны.

Решение не создавать «плоскую» копию фильма определило судьбу картины. Микаэлян вспоминал, что «друзья-режиссёры и критики фильма не увидели», поэтому мнения о фильме «не существует» [Микаэлян, 1989, с. 19]. Режиссёр писал: «Два года напряженного труда – и полное неведение, оставила ли картина хоть малейший след в душе зрителя, или они смотрели на неё всего лишь как на аттракцион со стереоскопическими эффектами...» [там же, с. 20]. Поэтому глава автобиографии режиссёра, посвящённая этой картине, названа «Дебют, которого не было» не только из-за отсутствия воли режиссёра как автора при её создании, но также из-за её зрительской судьбы. Будучи исключённым из актуального кинопроцесса, фильм остался «непрочитанным».

Вероятно, единственная статья, посвящённая «Разноцветным камешкам», была опубликована в журнале «Советский экран» (1961, № 18) [Аннинский, 1961]. В рецензии «Кремень и камешек» начинающий кинокритик Л. Аннинский отмечает простоту, с которой рассказана история. Определяя фильм как психологический, автор обращается к системе образов и пишет о «столкновении двух характеров» – старый полковник и молодой оболыститель. По мнению Аннинского, авторам «удалось донести <...> главную черту одноимённого рассказа <...>: чувство горечи за оскорблённого настоящего человека». В оценке типизации образов критик высказывает противоречивые суждения, подобно тому, как в обсуждении фильма сталкивались мнения режиссёра и художественного совета по этому вопросу. Так, с одной стороны, рецензент, преодолевая поэтику открытого финала, предполагает, что после финальных титров Нина вернётся к Павлу, и даже если поступит в техникум, на её место «может прийти другая Нина». С другой стороны, автор статьи считает, что создатели картины показали «частный, пожалуй, даже исключительный случай». Как и режиссёр картины, рецензент полагает, что создатели «вполне могли бы обойтись и без стереоэкрана», поскольку изобразительные возможности этой технологии не соотносятся с требованиями «сугубо психологической» ленты. В контексте истории создания фильма особенно примечательными являются размышления о финале картины: «Движимые искренним чувством, авторы экранизации дописывают к рассказу новый конец <...> Нина раскаялась... Да, так нам, зрителям, легче расстаться с нею».

Г.И. Мейстер «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран фильма «Разноцветные камешки» С.Г. Микаэляна

И сегодня «Разноцветные камешки» не дошли до зрителя. Как отметил Н. Майоров, со второй половины 1960-х годов «никто этот фильм не видел, не помнит и не знает» [«Ленфильм» отметит..., 2023]. В этом отношении показательно, что в статьях, которые посвящены обзору творчества Микаэляна, режиссёрский кинодебют либо не упоминается ([Лындина, 1978]), либо о нём говорят вскользь ([Познин, 2023]), указывая, что картину «вскоре забыли» ([Кино России, с. 315]), либо вовсе дебютным ошибочно называют второй полнометражный фильм режиссёра «Принимаю бой» ([Горелов, 1995]).

Восстановление

Идея восстановления «Разноцветных камешков» была связана с инициативой сотрудников «Ленфильма», которые хотели в качестве подарка к девяностолетию режиссёра показать картину в стенах студии, для чего Госфильмофондом была проведена реставрация исходных материалов фильма и изготовлена его DVD-копия с сохранением особенностей технологии стереокино [Майоров, 2023]. В феврале 2014 года показ фильма прошёл в петербургском киноцентре «Родина», на котором присутствовал Микаэлян. Позже несколько показов прошло в Москве (на фестивале «Белые столбы-2014» и в кинотеатре «Иллюзион») и Санкт-Петербурге (на «Ленфильме») [Майоров, 2016].

Выводы

Изучив историю создания фильма С.Г. Микаэляна «Разноцветные камешки» (1960), мы можем сделать следующие выводы. *Во-первых*, уже на этапе предпроизводства режиссёр находился в зависимом положении дебютанта, с которым «можно вытворять что угодно» (выбор стереотехнологии, запрет менять название), тогда как за сценаристом С.П. Антоновым был закреплён статус автора, чьё мнение первично. *Во-вторых*, сопоставительное рассмотрение первоисточника, литературного и режиссёрского сценария, а также маргиналий сценариста на страницах последнего позволило обнаружить расхождение художественных установок сценариста и режиссёра и приблизиться к пониманию интенции режиссёра как автора. Эти расхождения связаны с образной системой, построением отдельных сцен, а также их кинематографическим решением. Так, если в образной системе Микаэлян подчеркивает конфликт мировоззрений, то Антонов стремится к бесконфликтности, изображению только «хороших советских людей». *В-третьих*, обращение к стенограммам заседаний по обсуждению режиссёрского сценария позволило определить границы авторского и цензурного в истории создания фильма. Отрицательно оценив режиссёрскую разработку, большинство участников обсуждения подошли к её рассмотрению с точки зрения соцреалистического канона, предъявили требования к образной системе («правильная» типизация, соответствие положению в образной системе, «идейная эволюция» персонажа, одномерность) и идейному содержанию (партийность, дидактизм, прямое авторское высказывание, исторический оптимизм). Эти требования, носившие ультимативный характер («если будет концепция Микаэляна, мы её не принимаем»), поставили режиссёра в положение вынужденного компромисса, тем самым исключив его как автора произведения. В результате предложения сценариста и советы объединения стали цензурными указаниями превентивного характера. *В-четвертых*, решение выпустить картину только в стереоварианте и её прокат лишь в нескольких стереокинотеатрах определили зрительскую судьбу произведения: «друзья-режиссёры и критики фильма не увидели» (Микаэлян). Как следствие, лента «Разноцветные камешки» стала «дебютом, которого не было».

Отдельно отметим, что изучение творчества Сергея Микаэляна в текстологическом аспекте и в контексте истории советской киноцензуры является перспективным направлением исследований. Режиссёр вспоминал, что «на уровне готового сценария или развёрнутого либретто» было отвергнуто шестнадцать его замыслов [Микаэлян, 1989, с. 40], а как минимум с семью картинками были трудности на этапе производства или выхода на экран («Принимаю бой», «Всего одна жизнь», «Гроссмейстер», «Премия», «Вдовы», «С любовью пополам», «Рейс 222»). История каждой из этих картин требует отдельного изучения.

G.I. Meister "Debut That Did Not Exist": Story Behind the Creation and Debut of the Movie "Colorful Pebbles" by S.G. Mikaelyan

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Вдовы (1976, реж. С.Г. Микаэлян, СССР), игр.
2. Влюблён по собственному желанию (1982, реж. С.Г. Микаэлян, СССР), игр.
3. Всего одна жизнь (1968, реж. С.Г. Микаэлян, СССР), игр.
4. Гроссмейстер (1972, реж. С.Г. Микаэлян, СССР), игр.
5. Дело было в Пенькове (1957, реж. С.И. Ростоцкий, СССР), игр.
6. Премия (1974, реж. С.Г. Микаэлян, СССР), игр.
7. Принимаю бой (1963, реж. С.Г. Микаэлян, СССР), игр.
8. Разноцветные камешки (1960, реж. С.Г. Микаэлян, СССР), игр.
9. Рейс 222 (1985, реж. С.Г. Микаэлян, СССР), игр.
10. С любовью пополам (1979, реж. С.Г. Микаэлян, СССР), игр.
11. Тугой узел (1956, реж. М.А. Швейцер, СССР), игр.
12. Человек идёт за солнцем (1961, реж. М.Н. Калик, СССР), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Альбом фотопроб актёров на роли в фильме режиссера С. Микаэляна «Разноцветные камешки» [1960] // РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 4. Ед. хр. 75.
2. Аннинский Л. Кремль и камешки // Советский экран. 1961. № 18. С. 13.
3. Антонов С. Разноцветные камешки // Огонёк. 1959а. № 15. С. 17-20.
4. Антонов С. Разноцветные камешки // Огонёк. 1959б. № 16. С. 9-12.
5. Аппарат ЦК КПСС и культура, 1958–1964: документы / [сост.: Т.В. Домрачева (отв. сост.) и др.]. – Москва: РОССПЭН, 2005. 872 с.
6. Горелов Д. Всадник без головы: Как Сергей Микаэлян докучал миру моралью строгой // Сегодня. 1995. № 144. С. 10.
7. Дело картины «Разноцветные камешки» (договор с автором на написание сценария, заключение по кинофильму, переписка с Министерством культуры СССР о постановке картины) // РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. хр. 618.
8. Дело картины «Разноцветные камешки» // Госфильмофонд. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 2040.
9. Интервью Н. Майорова Г. Мейстеру 15.10.2024.
10. «Ленфильм» отметит 100-летие Сергея Микаэляна показами двух его картин // ТАСС. 1 ноября 2023. Режим доступа: <https://tass.ru/kultura/19175767> (дата обращения: 11.07.2024).
11. Личные дела кандидатов, не получивших Государственных премий 1976 г. [1976] // РГАЛИ. Ф. 2916. Оп. 3. Ед. хр. 62.
12. Лыдинова Э. Принимаю бой // Советская культура. 10 ноября 1978 года. С. 5.
13. Майоров Н. «Разноцветные камешки» (1960) // Сайт «Первые в кино». 07.11.2016. Режим доступа: <https://cinemafirst.ru/filmografi-raznocsvetnyye-kameshki-1960/?ysclid=m1ma18hg8a378434109> (дата обращения: 11.07.2024).
14. Майоров Н. [Доклад о фильме «Разноцветные камешки»] // Круглый стол к 100-летию со дня рождения Сергея Микаэляна. 9 ноября 2023 года. Режим доступа: https://vk.com/video-44899174_456239728?ysclid=m1f1b8rhah609229870 (дата обращения: 11.07.2024).
15. Микаэлян С. Г. Влюблён по собственному желанию: [Записки кинорежиссера]. – Москва: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1989.
16. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – Москва: ГИХЛ, 1934.
17. Протокол №1 и стенограмма заседания творческого объединения С. Герасимова по обсуждению литературных сценариев Р. и В. Григорьевых «Венский лес», В. Пановой «Евдокия» и С. Микаэляна «Разноцветные камешки» [12 мая 1960 года] // РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. хр. 260.
18. «Разноцветные камешки», литературный сценарий С.П. Антонова [1959] // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Ед. хр. 1043.
19. «Разноцветные камешки», режиссёрский сценарий С. Микаэляна [1960] // РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. хр. 617.
20. Роль Григория Афанасьевича из фильма С. Г. Микаэляна «Разноцветные камешки», сыгранная Л.Н. Свердлиным. Автограф Л.Н. Свердлина и машинописный экземпляр режиссёрского сценария с пометами неустановленного лица [1960] // РГАЛИ. Ф. 2953. Оп. 1. Ед. хр. 111.
21. Сахарова И. Остановка в пути // Вечерняя Москва. 1960. № 14. С. 3.
22. Стенограмма заседания сценарно-редакционной коллегии 1-го творческого объединения по обсуждению режиссёрского сценария М. М. Хуциева, Г. Ф. Шпаликова «Застава Ильича» [лето 1961] // РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 5. Ед. хр. 43.
23. Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению [режиссёрского] сценария С. Микаэляна «Разноцветные камешки» [17 мая 1960 года] // РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. хр. 262.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алов и Наумов: книга для тех, кто ценит искусство кино / авт.-сост. Л.А. Алова. – Москва: Белый город, 2016.
2. Баландина Н. Пока ещё море принадлежит нам. Фильмы и время Михаила Калика. Санкт-Петербург, – Москва: Порядок слов (СПб.), Киноведческая артель 1895.ю (М.), 2022.
3. Кино России: режиссёрская энциклопедия / Министерство культуры РФ, НИИК; автор идеи и составитель Л.М. Рошаль. Т. 1. – Москва: НИИ, 2010.
4. Косинова М.И. Две гири на ногах советского кинопроката // Она же. Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность / под ред. В.И. Фомина. – Рязань: Издательство Рязанской областной типографии, 2008.
5. Лиманская Л.Ю. Типическое и архетипическое в соцреализме и соц-арте // Артикульт. 2016. № 1(21). С. 6-15.
6. Майоров Н.А. Становление и развитие отечественного стереокино // Мир техники кино. 2011. Т. 5. № 1(19). С. 33-52.
7. Позин В.Ф. Нравственный императив Сергея Микаэляна // Временник Зубовского института. 2023. № 4(43). С. 127-136.
8. Рот-Ай К. Кто на пьедестале, а кто в толпе: Стиляги и идея советской «молодежной культуры» в эпоху «оттепели» // Неприкосновенный запас. 2004. № 4(36). С. 26-34.
9. Сотин А.О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945–1953 годов: проблемы текстологии: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.03. Москва, 2015.
10. Терц А. Что такое социалистический реализм. – Париж: Syntaxis, 1988.

SOURCES

1. *Album fotoproba aktyorov na roli v fil'me rezhissera S. Mikaelyana "Raznocsvetnyye kamushki" [1960]* [Album of photo tests of actors for roles in the film by director S. Mikaelyan "Colorful pebbles" (1960)]. *RGALI*. F. 2468. Op. 4. Ed. hr. 75. (in Russian)
2. Anninskij L. "Kremen' i kameshki" [Flint and Pebbles]. *Sovetskij ekran*. 1961. No 18. P. 13. (in Russian)
3. Antonov S. "«Raznocsvetnyye kameshki»" ["Colorful pebbles"]. *Ogoniok*. 1959a. No 15. Pp. 17-20. (in Russian)
4. Antonov S. "«Raznocsvetnyye kameshki»" ["Colorful pebbles"]. *Ogoniok*. 1959b. No 16. Pp. 9-12. (in Russian)
5. *Apparat CK KPSS i kul'tura, 1958–1964: dokumenty* [The apparatus of the Central Committee of the CPSU and culture, 1958–1964:

- documents]. Moscow, ROSSPEN, 2005. (in Russian)
6. *Delo kartiny "Raznocvetnye kameshki"* [The case of the film "Colorful Pebbles"]. *Gosfil'mofond*. F. 3. Op. 2. Ed. hr. 2040. (in Russian)
 7. *Delo kartiny "Raznocvetnye kameshki" (dogovor s avtorom na napisanie scenariya, zaklyuchenie po kinofil'mu, perepiska s Ministerstvom kul'tury SSSR o postanovke kartiny)* [The case of the film "Colorful Pebbles" (agreement with the author for writing the script, conclusion on the film, correspondence with the USSR Ministry of Culture on the production of the film)]. *RGALI*. F. 2468. Op. 2. Ed. hr. 618. (in Russian)
 8. Gorelov D. "Vsadnik bez golovy: Kak Sergej Mикаэляна dokuchal miru moral'yu strogoj" [The Headless Horseman: How Sergei Mикаэляна Bothered the World with Strict Morality]. *Segodnya*. 1995. No 144. P. 10. (in Russian)
 9. *Interv'yu N. Majorova G. Mejster. 15.10.2024* [Interview of N. Mayorov to G. Meister 10/15/2024]. (in Russian)
 10. "«Lenfil'm» otmetit 100-letie Sergeya Mикаэляна pokazami dveh ego kartin" [Lenfilm to Celebrate Sergei Mикаэляна's 100th Anniversary by Showing Two of His Films]. *TASS*. 01/01/2023. Available at: <https://tass.ru/kultura/19175767> (accessed: 07/11/2024). (in Russian)
 11. *Lichnye dela kandidatov, ne poluchivshih Gosudarstvennyh premij 1976 g.* [Personal files of candidates who did not receive the 1976 State Prize]. *RGALI*. F. 2913. Op. 2. Ed. hr. 62. (in Russian)
 12. Lyndina E. "Prinimaya boj" [Accepting the Fight]. *Sovetskaya kul'tura*. 01/10/1978. (in Russian)
 13. Majorov N. "«Raznocvetnye kameshki»" (1960) ["Colorful pebbles" (1960)]. *Website "Pervye v kino"*. 11/07/2016. Available at: <https://cinemafirst.ru/filmografii-raznotsvetnye-kameshki-1960/?ysclid=m1ma18hg8a378434109> (accessed: 07/11/2024). (in Russian)
 14. Majorov N. <Doklad o fil'me "Raznocvetnye kameshki"> [Report on the film "Colorful Pebbles"]. *Kruglyj stol k 100-letiyu so dnya rozhdeniya Sergeya Mикаэляна*. 01/09/2023. Available at: https://vk.com/video-44899174_456239728?ysclid=m1fb8rhah609229870 (accessed: 07/11/2024). (in Russian)
 15. Mикаэляна S. G. *Vlyublyon po sobstvennomu zhelaniyu. [Zapiski kinorezhissera]* [Love by Request: Notes of a Film Director]. Moscow, Vsesoyuznoe tvorcheskoe-proizvodstvennoe ob'edinenie "Kinocentr", 1989. (in Russian)
 16. *Pervyj Vsesoyuznyj s'ezd sovetских pisatelej. Stenograficheskij otchet* [The First All-Union Congress of Soviet Writers. Verbatim Report]. Moscow, GIHL, 1934. (in Russian)
 17. *Protokol №1 i stenogramma zasedaniya tvorcheskogo ob'edineniya S. Gerasimova po obsuzhdeniyu literaturnykh scenarijev R. i V. Grigor'evykh "Venskij les", V. Panovoj "Evdokiya" i S. Mикаэляна «Raznocvetnye kameshki» [12 maya 1960 goda]* [Minutes No. 1 and transcript of the meeting of S. Gerasimov's creative association to discuss the literary scripts of R. and V. Grigoriev's "Vienna Woods", V. Panova's "Eudokia", and S. Mикаэляна's "Colorful Pebbles" (May 12, 1960)]. *RGALI*. F. 2468. Op. 2. Ed. hr. 260. (in Russian)
 18. "Raznocoetnye kameshki", *literaturnyj scenarij S. P. Antonova [1959]* ["Colorful pebbles", literary script by S. P. Antonov (1959)]. *RGALI*. F. 2329. Op. 12. Ed. hr. 1043. (in Russian)
 19. "Raznocvetnye kameshki", *rezhissjorskij scenarij S. Mикаэляна [1960]* ["Colorful pebbles", director's script by S. Mикаэляна (1960)]. *RGALI*. F. 2468. Op. 2. Ed. hr. 617. (in Russian)
 20. *Rol' Grigoriya Afanas'evicha iz fil'ma S. G. Mикаэляна "Raznocvetnye kameshki", sygrannaya L. N. Sverdlinom. Avtograf L. N. Sverdlina i mashinopisnyj ekzempljar rezhissjorskogo scenariya s pometami neustanovlennogo lica [1960]* [The role of Grigory Afanasyevich from the film by S. G. Mикаэляна "Colorful Pebbles", played by L. N. Sverdlin. Autograph of L. N. Sverdlin and a typewritten copy of the director's script with notes by an unidentified person (1960)]. *RGALI*. F. 2953. Op. 1. Ed. hr. 111. (in Russian)
 21. Sapharova I. "Ostanovka v puti" [Stopover]. *Vechernyaya Moskva*. 1960. No 14. (in Russian)
 22. *Stenogramma zasedaniya hudozhestvennogo soveta po obsuzhdeniyu [rezhissjorskogo] scenariya S. Mикаэляна "Raznocvetnye kameshki" [17 maya 1960 goda]* [Transcript of the meeting of the artistic council to discuss the [director's] script by S. Mикаэляна "Colorful Pebbles" (May 17, 1960)]. *RGALI*. F. 2468. Op. 2. Ed. hr. 262. (in Russian)
 23. *Stenogramma zasedaniya scenarno-redakcionnoj kolegii 1-go tvorcheskogo ob'edineniya po obsuzhdeniyu rezhissjorskogo scenariya M.M. Hucieva, G. F. Shpalikova "Zastava Il'icha" [leto 1961]* [Transcript of the meeting of the scriptwriting and editorial board of the 1st creative association to discuss the director's script of "I Am Twenty" by M. M. Khutsiev, G. F. Shpalikov (Summer 1961)]. *RGALI*. F. 2468. Op. 5. Ed. hr. 43. (in Russian)

REFERENCES

1. *Alov i Naumov: kniga dlya tekh, kto cenit iskusstvo kino* [Alov and Naumov: a book for those who appreciate the art of cinema], author-compiler L.A. Alova. Moscow, Belyj gorod, 2016. (in Russian)
2. Balandina N. *Poka eshchyo more prinadlezhit nam. Fil'my i vremya Mihaila Kalika* [While the Sea Still Belongs to Us. Films and Time of Mikhail Kalik]. Saint Petersburg, Moscow, Poryadok slov (SPb.), Kinovedcheskaya artef' 1895.io (M.), 2022. (in Russian)
3. *Kino Rossii: rezhissjorskaya enciklopediya* [Cinema of Russia: Director's Encyclopedia]. Ministry of Culture of the Russian Federation, Research Institute of Cinematography; author of the idea and compiler L.M. Roshal. Vol. 1. Moscow, NII, 2010. (in Russian)
4. Kosinova M.I. "Dve giri na nogah sovetskogo kinoprokata" [Two weights on the legs of Soviet film distribution]. *Distribuciya i kinopokaz v Rossii: istoriya i sovremennost'* [Distribution and film exhibition in Russia: history and modernity]. Kosinova M.I., ed. V.I. Fomina. Ryazan, Izdatel'stvo Ryazanskoj oblastnoj tipografii. 2008. (in Russian)
5. Limanskaya L.Yu. "Tipicheskoe i arhetipicheskoe v sorealizme i soc-arte" [Typical and Archetypal in Socialist Realism and Sots Art]. *Articult*. 2016. No 1(21). Pp. 6-15. (in Russian)
6. Majorov N.A. "Stanovlenie i razvitie otechestvennogo stereokino" [Formation and development of domestic stereo cinema]. *Mir tekhniki kino*. 2011. Vol. 5. No 1(19). Pp. 33-52. (in Russian)
7. Poznin V. F. "Nravstvennyj imperativ Sergeya Mикаэляна" [The Moral Imperative of Sergey Mикаэляна]. *Vremennik Zubovskogo instituta*. 2023. No 4(43). Pp. 127-136. (in Russian)
8. Rot-Aj K. "Kto na pedestal, a kto v tolpe: Stilyagi i ideya sovetskoy 'molodezhnoj kul'tury' v epohu 'ottepeli'" [Who is on the Pedestal, Who is in the Crowd: Hipsters and the Idea of Soviet "Youth Culture" in the Era of the "Thaw"]. *Neprikosovennyj zapas*. 2004. No 4(36). Pp. 26-33. (in Russian)
9. Sopin A.O. *Istoricheskij i hudozhestvennyj aspekty otechestvennogo kino 1945–1953 godov: problemy tekstologii* [Historical and Artistic Aspects of Russian Cinema of 1945–1953: Problems of Textual Criticism], abstract of a dissertation for the degree of candidate of art criticism. Moscow, 2015. (in Russian)
10. Terc A. *Chto takoe socialisticheskij realism* [What is socialist realism]. Paris, Syntaxis, 1988. (in Russian)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. «Разноцветные камешки», режиссёрский сценарий С. Микаэляна. Правки, внесённые С. Антоновым. РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. Хр. 617. Л. 59.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 74
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-84-98

Нина Михайловна Вересова
Nina Mikchailovna Veresova
аспирант, НИУ Высшая школа экономики (Москва, Россия)
Ph.D. student, Higher School of Economics University (Moscow, Russia)
veresova.n@gmail.com

**ДА ЗДРАВСТВУЕТ ПЯТНО:
О ПОТЕНЦИАЛЕ НЕУДАЧИ В ТЕКСТИЛЬНОМ ДИЗАЙНЕ**
**EMBRACE THE STAIN:
EXPLORING THE POTENTIAL OF FAILURE IN TEXTILE DESIGN**

Настоящая статья посвящена феномену случайных пятен на текстиле, противопоставленному намеренным методам печати и окрашивания ткани. Предмет изучения – индивидуальные и коллективные стратегии дизайна и ремесла, сосредоточенные вокруг пятна и работы с ним.

Рассмотрена природа и типы пятен, а также разнообразие мнений и толкований, отражающих социальные конструкции, нормы и ценности вокруг них. Проанализирован творческий вызов пятна для текстильных художников и дизайнеров, через призму возможностей и границ между техникой и случайным пятном.

Работы художников и дизайнеров сравниваются с непрофессиональными подходами. Они проиллюстрированы результатами серии мастер-классов по ремонту «запятнанных» кухонных скатертей, проведенных в Лаборатории исследования практик ремонта (Mendit Research Lab).

Исследование показывает, что несмотря на то, что пятна традиционно рассматриваются как нежелательные случайности, обладают потенциалом вдохновлять новые подходы в текстильном дизайне, выступая уникальной основой для дизайнерских решений и стимулируя инновации в этой области.

Ключевые слова: текстиль, пятно, несовершенство, креативность, случайность, сообщество, текстильное искусство, повествование, скатерть

Для цитирования: Вересова Н.М. Да здравствует пятно: о потенциале неудачи в текстильном дизайне // Артикулт. 2024. №4(56). С.84-98. DOI:10.28995/2227-6165-2024-4-84-98

This paper addresses the issue of accidental stains on textiles as opposed to intentional printing and dyeing practices. The subject of study is individual and collaborative craft design strategies which are centred around the stain and its treatment.

The nature and types of stains as well as varied opinions and interpretations that reflect social constructions, norms, and values around it are observed. The creative potential of the stain for textile artists and designers who experiment with print and dye, delving into the possibilities of stain and questioning the borderlines between those are analysed.

Those are compared to various amateur approaches that people employ to treat the stain, illustrated with the results of a series of workshops on mending stained kitchen textiles, led by MendIt Research Laboratory.

The study reveals that despite stains being traditionally viewed as unwanted accidents, they possess the potential and provocation to inspire novel approaches in textile design, acting as a unique foundation for design decisions and fostering innovation within the field.

Keywords: textile, stain, imperfection, creativity, accident, community, textile art, narrative, kitchen cloth

For citation: Veresova N.M. “Embrace the Stain: Exploring the Potential of Failure in Textile Design.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 84-98. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-84-98

Введение

Текстильное искусство и дизайн охватывают широкий спектр техник и приемов, выходящих за рамки простого использования ткани как основного материала. В данном исследовании акцент сделан на размытые границы между случайными и намеренными элементами в текстильном искусстве, что бросает вызов традиционным представлениям о контроле и совершенстве в творческом процессе. Пятно на текстиле рассматривается как очевидное несовершенство, которое может возникнуть как при бытовом использовании текстильных изделий, так и в процессе создания нового предмета искусства и дизайна. Пятно может быть случайным или контролируемым, и его появление может повлиять на восприятие и статус текстильного объекта.

Для коммерческого производства текстиля точность и отсутствие брака являются важными критериями. Однако с точки зрения искусства эстетическая значимость неточности, ошибки и несовершенства становится все более очевидной: несовершенство индивидуализирует работу и придает ей уникальность. Исследование феномена пятна в контексте текстильного искусства актуально,

© Вересова Н.М., 2024

Дата поступления: 09.09.2024. Дата одобрения после рецензирования: 31.10.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Н.М. Вересова *Да здравствует пятно:
о потенциале неудачи в текстильном дизайне*

поскольку оно позволяет переосмыслить традиционные эстетические нормы и выявить новые подходы к творческому процессу.

Новизна данного исследования заключается в рассмотрении пятна не только как недостатка, но и как потенциального художественного элемента. Статья предлагает мультидисциплинарный подход, объединяющий теории и методы из социологии, антропологии, психоанализа и искусствоведения. Включение примеров из современных художественных практик и дизайнерских подходов демонстрирует, как случайные и намеренные пятна могут быть интегрированы в текстильное искусство и дизайн, открывая новые перспективы для их использования.

Целью исследования является изучение роли пятна как репрезентации ошибки в текстильном искусстве и его роли в создании эстетической ценности работы. Исследование направлено на анализ стратегий, которые художники и дизайнеры используют для внедрения пятен в свои работы, а также на рассмотрение методов, способствующих переосмыслению пятен как источника творчества и самовыражения.

Случайное пятно: интерпретация, социальные конструкции, нормы и ценности

Пятно как очевидное несовершенство, как правило, считается катастрофой: первая реакция – избавиться от него как можно скорее. Представьте себе пятно от вина на белой скатерти во время семейного ужина. Его появление вызовет суматоху, спешку и почти панику. Люди мгновенно начнут действовать: кто-то возьмет бокал, другой, вероятно, побежит за салфеткой (не самой хорошей, но той, которую не жалко испачкать). После непродолжительной борьбы станет ясно, что пятно нельзя удалить мгновенно, и его придется принять до конца ужина. Остаток времени, скорее всего, будет посвящен обсуждению инцидента, включая методы удаления определенных пятен, а также личные истории о том, как люди взаимодействовали с различными пятнами в повседневной жизни.

Кто-то будет обвинен в порче чистой и дорогой скатерти. Обвиняемый может возразить, что использование белой скатерти для ужина с красным вином изначально было не лучшей идеей и что необходимо принять риски, связанные с этим.

Простое действие проливания бокала красного вина создает широкий спектр событий, движений, эмоций и обсуждений. Само наличие пятна или возможность его появления может провоцировать стресс [Linehan, 1993, p. 238]. Оно может восприниматься как индикатор отношения к особым, значимым объектам, таким как идеально белая скатерть.

Большинство окружающих нас объектов остаются незамеченными, пока они исправны, и становятся заметными, когда перестают функционировать, как ожидается [Грэхэм, Трифт, 2014]. В этом контексте пятно можно рассматривать как поломку или неисправность, что делает его частью объекта и влияет на его восприятие. Пятно действует как неисправность, выводя объект из состояния «подручности» (Zuhandenheit) [Хайдеггер, 2011], переключая внимание с его функциональности на сущность и материальность, что открывает возможности для творческой интерпретации этого объекта.

Попадая на объект, пятно создает уникальное пространство «сферу», которое взаимодействует с окружающим контекстом и изменяет его понимание [Слотердаjk, 2005]. Пятно, как и сферы, может нести в себе социальные и культурные значения. Оно может отражать нормы и отклонения, служить символом стигмы или, наоборот, стать элементом, бросающим вызов традиционным представлениям и нормам, трансформируя их.

Появление пятна ведет к различным интерпретациям, продиктованным социальными конструкциями и нормами, связанными с ним. Пятна демонстрируют разнообразные характеристики, такие как «бледные, жирные, пятнистые, сморщенные, блестящие или темные» [Sorokin, 2020, p. 77]. Пятна могут вызывать стыд и рассматриваться как форма выделения и обвинения. Пятна могут вызывать отвращение, которое Кристева определяет как эмоциональную реакцию на предметы или ситуации, воспринимаемые как нечистые, несъедобные или заразные [Кристева, 2014].

Согласно Дуглас [Douglas, 2008], наши представления о грязи являются символическими системами, а грязь – это побочный продукт систематического упорядочивания и классификации материи,

N.M. Veresova *Embrace the Stain:
Exploring the Potential of Failure in Textile Design*

где ее присутствие указывает на существование более широкой системы и нарушение установленного порядка в различных культурных контекстах. Взгляды на грязь могут различаться между различными культурами, как и взгляды на гигиену и эстетику внутри культуры, а также на важность поддержания чистоты и порядка в общественных структурах. Отвращение играет важнейшую роль в поведении людей, например соблюдении гигиены и избегания потенциальных источников заболеваний [Кристева, 2014].

Человек взаимодействует с пятном в большей степени на одежде, так как она находится ближе всего к телу. Пятно становится свидетелем ежедневной рутины людей и их взаимодействия с текстилем, документирует этот опыт. «Быть запачканным – значит быть грязным, неопрятным, бедным и/или небрежным. Это подразумевает разнообразные суждения: человек не заботится о своей одежде. Человек не заботится о своем внешнем виде» [Sorokin, 2000, p. 77].

Признаки ношения, такие как пятна и потертости на одежде, могут давать представления о движениях, действиях и окружающей среде, в которой находился носитель, добавляя дополнительные слои смысла к материальности объектов [Bide, 2017]. Этот подход можно применить и к домашнему текстилю.

Пятна также можно рассматривать как модели для переосмысления визуального. Баерт [Baert, 2017] подчеркивает их значимость за пределами простых физических следов. Такая сложность и разнообразие пятен позиционируют их не просто как физические следы, но как носителей культурного, антропологического и психоаналитического значения.

Сэмпсон [Sampson, 2022] рассматривает пятна как «жидкие реликвии», указывая на следы, оставленные людьми на объектах, с которыми они взаимодействуют, символизирующие связь между самим собой и внешним миром. Эти следы рассматриваются как отсутствующие присутствия, которые размывают границы между физическим и символическим, отражая взаимодействие носителя с носимым объектом, который может нести следы идентичности и опыта носителя, выходя за рамки простой функциональности. Пятна на домашних предметах замечаются реже. Когда тело перемещается между местами и локациями, мы взаимодействуем с более разнообразными объектами в течение дня. В этом случае событие пятна на предмете быта может быть более заметным и менее обыденным, но, если мы не присутствуем при событии, пятно может остаться незамеченным и проанализировано спустя некоторое время.

Личные воспоминания и субъективный опыт, например воспоминание о появлении пятна, могут быть включены в исследование как одежды, так и бытовых предметов [Bide, 2017]. Учитывая взаимоотношение между артефактом и пользователем, анализ материальных объектов через стадии наблюдения, размышления и интерпретации, включая личные воспоминания и наследованные истории, может помочь контекстуализировать изучаемые объекты.

Восприятие запятнанной во время званого ужина скатерти, которая упоминалась ранее, зависит от контекста и знакомства с событием появления пятна. На него также могут влиять отношения с хозяином дома, свежесть пятна, обстоятельства его появления. Также можно отметить, что пятна, которые не были удалены после стирки, могут вызывать разные чувства: от безразличия и отвращения до ностальгии.

Согласно Дуглас [Douglas, 2008], грязь по своей природе не является грязью, а становится таковой, когда она противоречит набору упорядоченных отношений. Об относительности социальных контекстов также упоминают Пикеринг и Райс [Pickering, Rice, 2017], приводя пример лающей собаки соседа поздно ночью. Шум, который создает собака, будет означать девиантное звуковое поведение, нарушающее общественные нормы. При этом знакомство с собакой будет уменьшать степень неприятия этого события. Таким образом, знакомство с контекстом появления пятна может влиять на его восприятие и безразличность по отношению к нему.

Определение границы между пятном, окрашиванием и печатью в текстильном искусстве

В контексте текстильного искусства пятно может выступать в различных ролях: как знак в семиотическом смысле, как медиум, который передает смысл, как вызов традиционным нормам, как топос,

Н.М. Вересова *Да здравствует пятно:
о потенциале неудачи в текстильном дизайне*

который определяет место, или как начало территориализации, по Делёзу [Делёз, Гваттари, 2010], где пятно становится отправной точкой для создания нового пространства.

Существуют определенные сходства между пятном, печатью и окрашиванием: все три являются отпечатками пигмента на материале, но характер следа может определять их природу. Пятно – это отпечаток жидкого вещества на материале. Оно может изменяться до загрязнения и пятна, где «загрязнение – это вещество, которое химически не связано с материалом и может быть смыто» [Alth, Alth, 1977, р. 3], а пятно становится частью данного материала и для удаления требует обработки на химическом уровне.

Окрашивание может рассматриваться как более крупный отпечаток, который полностью покрывает материал и «может быть определен как вещество, которое при нанесении на субстрат придает цвет посредством процесса, который изменяет, по крайней мере временно, любую кристаллическую структуру окрашенных веществ» [Günay, 2013, р. 151].

Некоторые красящие агенты не являются красителями, а веществами, которые оставляют пятна – это означает отсутствие молекулярной связи между веществом и тканью, и они могут быть смыты или очищены. Вино, кофе, цветы, трава, специи могут случайно оставить пятна. Однако для создания краски необходимо следовать определенным правилам. Подготовка ткани, протравка, специальная обработка материала – все это определяет мастерство красильщика и направлено на создание молекулярной связи между материалом и красящим элементом.

Процесс текстильной печати, с другой стороны, является контролируемым действием, при котором отпечаток приобретает определенную форму. Это может рассматриваться как другая форма окрашивания, которая «отличается тем, что ткань, вместо того чтобы быть равномерно окрашенной путем погружения в раствор красителей, имеет одну или несколько загущенных красок или протрав, нанесенных локально, цвет которых развивается путем пропаривания и т.д.» [Knecht, Fothergill, 1912, р. 3].

Из-за технического процесса производства новые ткани обычно имеют защитный слой химических, который стабилизирует их для раскроя и шитья и делает новый продукт более долговечным, прежде чем он дойдет до потребителя. Большинство домашних текстильных изделий имеют дополнительную защиту от пятен, например, скатерти с водоотталкивающей пропиткой.

Автоматизированное производство и обработка ткани с помощью машин ограничивают участие человека в процессе, пока механизм функционирует исправно. Альфред Зон-Ретель отмечает, что неисправность и дефект служат способом контроля человека над механизмом: «Ибо он присваивает себе власть над машиной не столько потому, что изучил инструкцию, как потому, что обрёл в машине своё собственное тело» [Зон-Ретель, 2016, с. 83]. «Идеальные поломки» могут стать средством обретения контроля и взаимодействия с предметом, а пятно – инструментом художественного самовыражения и взаимодействия с материалом.

Если событие пятна в основном случайно, художники могут использовать его как намеренный метод для своих работ. Баэрт [Baert, 2017] определяет пятно как след, подчеркивая уникальность каждого в цвете, форме, текстуре, толщине, плотности и сенсорном отпечатке, который они оставляют на поверхностях. Пятна могут быть трансформированы в мощную модель для переосмысления визуального.

Например, художница Орли Коган создает картины (tableaux), вдохновленные личными мифологиями и отношениями, используя винтажные ткани и найденные вышивки, в основном салфетки, скатерти и простыни, сделанные женщинами прошлых эпох. Вышивку она применяет как способ критики ожиданий от женской идентичности [Hemmings, 2008]. Домашний контекст многих её произведений бросает ироничный взгляд на прошлые времена. Кухонные полотенца, вышитые в 1950-х годах, часто включают популярные узоры, которые прививали традиционную роль домохозяйки [Barrett, 2008]. На салфетки художница наносит пятно-образ женщины при помощи акварели, а затем дополняет его вышитыми линиями. Женское тело как центральный объект работы Коган не просто вышито, но раскрашено жидкой краской, символически запятнано, подчеркивая его уязвимость и становясь основой для будущей детальной вышивки. Баррет отмечает: «контраст между старыми и новыми слоями

N.M. Veresova *Embrace the Stain:
Exploring the Potential of Failure in Textile Design*

текстиля символизирует эгегическое дистанцирование от прежних образов жизни и служит мерилем того, насколько изменилось общество в западной культуре» [Barrett, 2008]. Утрачивая свою функциональность, эти предметы становятся искусством. В этом случае первоначальное пятно акварели становится первым шагом к «запачкиванию» салфетки и разрушению её идеальности и правильности.

Начав с пятна и преувеличивая его, Коган добавляет ручную вышивку и краски, чтобы изменить традиционный текстиль. В своих работах она исследует женские архетипы, сексуальность и динамику власти через остроумный поиск красоты в обыденности. Сюжет её произведений можно назвать двусмысленным: голые, иногда в одних носках, женщины изображены в ситуациях удовольствия: поедание пирожных, употребление наркотиков, объективирующий взгляд на мужчин, которые становятся пассивными предметами в изображённых сценах. Как отметила Розмари Беттертон: «Еда предлагает способ исследовать удовольствия и опасности пределов тела, что особенно актуально для женщин, как потому, что еда культурно обозначена как женская, так и потому, что она предоставляет возможность обнаружить противоречивые, двойственные и часто неразрешенные чувства, связанные с женской идентичностью» [Betterton, 1996, p. 160].

Скелли отмечает молодость, чистоту и стройность женщин, которых изображает художница [Skelly, 2020, p. 37]. Эту чистоту можно противопоставить порче оригинального предмета текстиля – аккуратно вышитой домашней салфетке. В анализе работ Коган исследователи подчеркивают важность использования домашнего текстиля и техники ручного стежка как присвоение акта женского труда в целях коммуникации свободы наслаждения. Эти вновь вышитые, переработанные текстильные изделия, сделанные с ироническим чувством, комментируют почти утраченное искусство ручного шитья в игривом возвращении к «женской работе» [Barrett, 2008].

Паркер в «The Subversive Stitch» [Parker, 2019, p. 6] отмечает, что вклад вышивальщиц в создание смыслов часто игнорируется, и вышивка воспринимается лишь как декоративное и бессодержательное занятие, ассоциируемое со стереотипами женственности.

Профессиональные художественные практики печати и окрашивания могут казаться совершенно отличными от случайного загрязнения. В профессиональной сфере художники обычно обладают навыком, что означает контроль над материалом. Случайности могут быть инсценированы намеренно и обычно не происходят естественно. При появлении случайной ошибки навык художника становится инструментом для работы с ней. При этом материалы для печати и окрашивания в основном жидкие и имеют тенденцию размазываться и вытекать. Это создает меньше возможности для контроля и больше вероятности для появления случайных пятен.

Текстильная работа американской художницы Хайди Паркс «Магическое мышление. Попытка номер 1» (2020) использует пятно как метод документации периода времени. Лоскутное полотно размером 150 x 150 сантиметров, окрашенное менструальной кровью художницы, постирано и вручную вышито нитями, окрашенными лекарственными травами. Художница подчеркивает, что материал был постиран после нанесения пятен крови. Кристева указывает, что менструальная кровь и другие «телесные отбросы» представляют собой «объективную слабость символического порядка» [Кристева, 2014, с. 106]. В этом случае стирка пятен крови становится методом устранения отвращения и способом обеспечения возможности для зрителя взаимодействовать с работой в условиях большей безопасности.

Использование такого красящего материала символизирует восстановление гормонального здоровья, через дневниковый метод фиксации событий на текстиле и последующей сборке полотен вручную при помощи лоскутной техники. «Эти отметки фиксировали бесконечное отслеживание месяцев и изменение привычек, чтобы противостоять сопротивлению, возникающему при отстаивании своих интересов и создании изменений» [Parkes, 2024].

Наводя порядок в состоянии своего здоровья, художница использует концепцию отвратительного, как противопоставление состоянию, в котором она находилась в момент создания работы. Через упорядочивание пятен она приходит к исцелению, работая с хронологической организацией этих пятен. При появлении ошибок и несовершенств в работе художница продолжает работу, не исправляя

Н.М. Вересова *Да здравствует пятно:
о потенциале неудачи в текстильном дизайне*

их, так как считает, что лоскутные полотна должны отражать несовершенство жизни [Faust, 2024].

Символично, что нити, которые соединяют кусочки ткани, воедино окрашены целебными травами, чтобы подчеркнуть стремление к здоровью и красоте. Таким образом, красящие вещества, использованные для создания работы, становятся способом документации внутреннего состояния и эмоций художницы во время, проведенное в изоляции и беспокойстве.

Брайен-Уилсон [Bryan-Wilson, 2017] описывает концептуальный текстиль как пересечение между дематериализацией и материальностью. В этой связи Скелли [Skelly, 2019] указывает на сочетание дематериализации жестоко убитого тела и материальности ткани в окровавленном текстиле Терезы Марголлес.

Мексиканская художница работает с кровавыми пятнами на ткани как свидетелями событий и отражением убитых людей. В своих работах Марголлес использует такие материалы, как кровь и жидкости с мест преступления, чтобы обозначить присутствие тел жертв [Newman, 2013, p. 39]. В начале своей карьеры она часто использовала окровавленные куски ткани, которые забирала из моргов и затем вышивала самостоятельно или в коллаборации с вышивальщицами. Важно, что это взаимодействие происходит в условиях риска нечистоты, ведь «всякая секреция, вытекание, все что ускользает из женского или мужского тела – грязно» [Кристева, 2014, с. 138]. Скелли [Skelly, 2019] отмечает, что трансформация окровавленной простыни в предмет искусства обусловлена не столько фактом наличия вышивки на ней, сколько концептуальным обоснованием и принятием такой работы в мире современного искусства, когда опыт жертв убийств значительно отличается от опыта посетителей европейских галерей, для взгляда которых предназначены эти работы.

Инсталляция «Сутура», 2011/18, начинается с пятна как свидетеля убийства. Она представляет собой большое полотно с красными горизонтальными линиями на деревянной раме. Ткань, запачканная и частично разрушенная, изначально использовалась для вытирания крови убитой женщины в Гвадалахаре, Мексика. Впечатленная количеством латиноамериканских иммигрантов в Берлине, Марголлес стремилась узнать их истории, а также обратить внимание на проблемы насилия, связанные с нарковойнами, суицидом и фемидом [Skelly, 2019, p. 6]. С октября 2017 года по май 2018 года она приглашала 14 латиноамериканских иммигрантов, проживающих в Берлине, в свою студию. Сначала им показывали ткань и рассказывали о ее истории, затем просили вышить красную линию на ней в течение часа в тишине. После этой медитативной практики они делились своими переживаниями о насилии, смерти и потере на родине и в текущей жизни в Германии.

Исследователи часто используют пятно как метафору для обозначения стигмы и непонимания общества относительно не одобряемых событий, таких как суицид, на который «нельзя взглянуть, но можно почувствовать» [Jefferies, Wood Conroy, Clark, 2016, p. 151], или отметку «стыда и позора» [Arboleda-Florez, 2003]. Мощное кровавое пятно становится свидетелем насилия и смерти с личными немymi историями, вышитыми на нем. Через эту чувственную работу Марголлес заставляет зрителей столкнуться с жестокими реалиями насилия и перемещения, подчеркивая личные истории и идентичности, которые иначе могли бы быть утеряны или забыты [Skelly, 2019], а также агентность маргинализированных слоев общества [Newman, 2013].

Художники склонны размывать границы между сознательным творчеством и непредсказуемой природой материалов, с которыми они работают. Согласно Геллу [Gell, 1998], агентность в процессе созидания может принадлежать не только самому художнику, но и распределяться между художником, материалом и зрителем. Художники не всегда являются полностью самодостаточными агентами, а скорее посредниками чужой агентности, подчеркивая распределенную природу агентности в создании искусства. Несмотря на намерение художника, материал, используемый в создании предмета искусства, может вносить непредсказуемость и сложность в художественный процесс. «Вещи – это не просто оформленная материя. Это проводники со множеством условий возможности и со своей собственной формой интенциональности» [Грэхэм, Трифт, 2014].

Материальность художественных объектов может влиять на восприятие и интерпретацию произведения искусства, добавляя слои смысла и значимости, выходящие за рамки первоначальных

N.M. Veresova *Embrace the Stain:
Exploring the Potential of Failure in Textile Design*

намерений художника. Это взаимодействие между сознательным творчеством и непредсказуемой природой материалов подчеркивает динамичный и многогранный характер художественного творчества и восприятия. Материал в этом случае выступает соавтором произведения.

Текстильная художница Элис Фокс включает пятна как отпечатки в свои текстильные работы, подчеркивая их непредсказуемую красоту и художественный потенциал [Fox, 2015; Fox, 2022]. В 2012 году Фокс была художником-резидентом в Национальном природном заповеднике Спурн в Восточном Йоркшире в течение шести месяцев. За это время она создала работы, вдохновленные ландшафтом, включая два больших лоскутных полотна (Spurn Cloth 1 & 2), ржавые отпечатки на бумаге в технике коллаграфии и серию художественных книг. Все работы включают оттиски и пятна от объектов, найденных в месте резиденции.

Дизайнеры также могут воспринимать пятно как медиум, который можно использовать для усиления концептуального послания и смысла коллекции или произведения искусства. Рваное, грязное или неопрятное стало стилистическим подходом. Пятно или дыра становятся предметами дизайн-процесса, задачей которого становится имитация естественности. Восприятие таких случайностей сместилось в сторону более спокойного отношения и принятия судьбы запятнанной скатерти, упомянутой выше, которая, вероятно, останется такой навсегда.

Ткань также можно перекрасить или изменить восприятие и вид пятна на что-то новое. Это можно рассматривать как акт смелости и принятия несовершенства. Например, в новогодней коллекции 2024 года российского модного бренда USHATAVA пятна от традиционного застолья с селедкой под шубой и вином стали частью дизайна скатерти. Ее изготовление потребовало высокого уровня точности и профессионализма: каждый элемент остатков новогоднего стола был тщательно снят фотографом Полиной Твердой, а затем отредактирован так, чтобы выглядеть реалистично и привлекательно одновременно. Серия состоит из двух моделей в разных цветовых сочетаниях, которые обусловлены разным набором блюд новогоднего застолья.

Исследование намеренных и случайных элементов в текстильном искусстве расширяет возможности, побуждая художников мыслить за пределами нормативного и включать элемент неожиданности в их работы. Этими элементами могут быть спонтанные пятна, сотворчество с материалом или другими людьми, использование нетрадиционных, часто маргинализированных материалов как в изображении, так и в процессе создания. Это слияние намеренного дизайна и случайных пятен как «идеальных поломок» открывает новые пути для инноваций, позволяя художникам создавать визуально захватывающие и концептуально насыщенные произведения искусства, которые бросают вызов традиционным представлениям о совершенстве и расширяют границы текстильного искусства и дизайна.

Таким образом, граница между пятном, окрашиванием и печатью в текстильном искусстве является размытым и многогранным понятием, которое зависит от контекста и намерений художника. Понимание этих различий позволяет глубже осознать сложные процессы, лежащие в основе текстильного искусства, и подчеркивает важность как технического мастерства, так и творческого подхода. Современные художники и дизайнеры продолжают исследовать и переосмысливать эти границы, создавая новые формы и методы, которые обогащают и расширяют возможности текстильного искусства.

Работа с пятном: починка и социальное взаимодействие

Этот раздел основан на выводах из исследования, проведенного исследовательской лабораторией Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности (Москва, Россия) в 2022 году. Лаборатория организовала мастер-классы, чтобы побудить участников исследовать различные подходы к пятнам, включая их сокрытие, преувеличение и использование в качестве отправной точки для дальнейшего творчества.

Трансформирующая сила ремонта (мендинга) как процесса эволюционировала от простого устранения дефектов до принятия и творческого включения пятен в эстетику текстиля. Некоторые техники починки могут быть сложными для освоения. Для начинающего не всегда ясно, как именно

Н.М. Вересова *Да здравствует пятно:
о потенциале неудачи в текстильном дизайне*

ремонттировать что-либо и какие материалы и приёмы использовать в каждом конкретном случае. В настоящее время все более популярными становятся практики совместного ремонта. Равнлётке описывает сообщества по ремонту как пространства для совместного обучения, которые способствуют более глубокому пониманию починки и смене отношения к одежде, подчеркивая активное соучастие в противоположность пассивному потреблению [Ravnløkke, 2023].

Исследование, проведённое лабораторией Mendit, применяло эксперименты с материалами как методологический подход, основанный на практиках дизайна.

Механика мастер-класса отличалась от стандартного подхода к обучению через прямую передачу знания. Члены лаборатории и участники мастер-класса находились в ситуации сотворчества на равных, когда ведущие мастер-класса поддерживали процесс и помогали при возникновении трудностей, но не давали правильных ответов и инструкций по тому, какой подход к починке является правильным. Члены лаборатории равномерно распределились за столом между группами участников для наблюдения за процессом, а также следили за временем, предлагали опции решения проблем и фасилитировали обсуждение в процессе работы. По завершении мастер-класса было проведено общее обсуждение результатов, а также подведение итогов, которое было направлено на общий обмен впечатлениями и полученными знаниями участников между собой.

Создание среды обучения и активной коммуникации между участниками и членами лаборатории поддерживало атмосферу свободы самовыражения и творчества. Главным фокусом работы стали эксперименты с материалами, текстильные эксперименты и совместный поиск решений, направленные на фасилитацию активного взаимодействия с процессом починки.

Перед началом мастер-класса участникам сообщили, что результат их работы будет использован как материал для академического исследования, и они дали согласие на анализ и публикацию изображений результатов их коллективной работы.

Во время мастер-класса участники получили две запачканные белые скатерти, с оговоркой, что пятна были созданы специально для мастер-класса, а ткань затем была тщательно постирана. Это было сделано для устранения дополнительного контекста и чувства отвращения. Также это помогло устранить или хотя бы уменьшить «социальное клеймо починки, часто символизирующее бедность, а не находчивость или респектабельность» [Towers, 2020, стр. 45].

Для создания пятен использовались такие материалы как вино, кофе, чай, клюквенный сок, свежая зелень. Все пятна были созданы с использованием чашек и кружек различных размеров, имитируя и преувеличивая ситуацию застолья, максимально приближённую к естественности.

Размер полотен составлял 75 x 200 см (рис. 1), и участники должны были делить ткань, работая вместе и приспособиваясь к движениям друг друга. Для создания атмосферы праздника использовались печенье и закуски с разнообразными чаями, стоящие прямо на скатертях, пока они ремонтировались. Участникам также предоставлялись материалы и инструменты для починки с большим разнообразием цветов нитей, бисера и бусин, а также обрезки тканей.

Основной задачей мастер-класса было выбрать пятно, которое вызывает эмоциональный отклик, проанализировать чувства, которые оно вызывает: восхищение, отвращение, интерес или спокойствие. Ключом к оправданию выбора была сильная эмоция, которую можно было бы творчески переосмыслить. Однако большинство пятен были выбраны по положению на столе перед участником, и позже они утверждали, что выбор был лишь иллюзией, хотя большинство из них были довольны выбранными пятнами.

На протяжении двух часов скатерти чинили и расшивали. Процесс провоцировал личные истории и нарративы. Большинство участников поделились личным опытом и воспоминаниями, связанными со случайными пятнами в их жизни и причинами их появления. Взаимодействие между участниками было обусловлено их местом за столом: сидя рядом и работая над одной скатертью, они оказывались буквально «связаны» друг с другом положением выбранных пятен. Большинство из них никогда не встречались ранее и познакомились друг с другом, находя сходства в своих историях и делаясь мотивацией участия в мероприятии. Некоторые из них не знали, как правильно вдеть нитку в

N.M. Veresova *Embrace the Stain:
Exploring the Potential of Failure in Textile Design*



Рис. 1.
Вересова Н. Результаты воркшопа
исследовательской лаборатории
Mendit Research Lab в Еврейском
музее и центре толерантности.
Москва, 2022.

иголку. Другие никогда ничего не ремонтировали в своей жизни. На мастер-класс этих людей привело любопытство и желание исследовать возможности рукоделия.

Живой и свободный процесс работы обеспечил творческую свободу для непрофессиональных мастеров. Безопасная и доверительная атмосфера мастер-класса, с принятием любого типа творчества и отсутствием необходимости идеально отремонтировать пятно, привела к чрезвычайно интересным результатам. Эти результаты могут быть использованы как эталон для анализа творчества и подходов, которые могут быть выбраны при взаимодействии с несовершенствами на текстиле. Стратегии, применяемые участниками во время мастер-класса, варьировались от безопасного покрытия и сокрытия пятна до украшения, с подчеркиванием его формы и преувеличением размера и текстуры. Рассмотрим некоторые примеры.

Ремонт вокруг формы пятна, с использованием его как шаблона для вышивки (рис. 2), был одной из самых популярных стратегий в начале процесса. Признание пятна и утверждение того, что это такое (рис. 2-3), привело к принятию процесса шитья. Это действие использовалось как первый шаг для установления территории ремонта, за которым следовал набор повторяющихся стежков с уменьшением плотности по мере того, как время мастер-класса истекло. Рисунок 3 является примером документации беседы через вышивку: «скатерть * сплетня оживляет разговор, пятно *». Скатерть становится центральным элементом для сплетен вокруг пятен. Участники беседовали и вспоминали о пятнах, бывших мужьях и бойфрендах, бабушках, которые владели техниками избавления от пятен, а также о людях, которые учили их ремонтировать. Звучало множество историй о борьбе с пятном на белой рубашке от утреннего кофе, и того одного друга, который точно знает, как носить её с гордостью, отказываясь подчиняться чувству катастрофы.

Н.М. Вересова *Да здравствует пятно:
о потенциале неудачи в текстильном дизайне*

Рис. 2.

Вересова Н. Использование пятна как шаблона для вышивки. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.

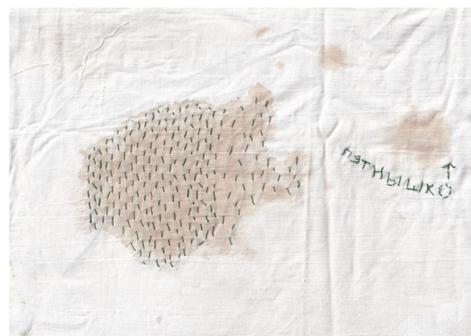


Рис. 3.

Вересова Н. Документация беседы через вышивку. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.

Большинство пятен не были полностью починены из-за размера и сложных форм; однако наиболее интенсивно окрашенные участки задавали направление для композиции аппликаций, нанесённых с перпендикулярными и диагональными медленными стежками, напоминающими характеристики пятна, но не повторяющими его форму (рис. 4-5). Интересно, что узор ткани диктовал или влиял на форму аппликации.

Рисунок 4: группа из трёх пятен предоставила отправную точку для цветочной композиции. Насыщенный цветочный узор был сокращён до отдельных элементов и переработан в новую композицию. Свойство наметочного стежка позволило уменьшить волнистость аппликации и аккуратно работать вокруг края, предотвращая рассыпание. Аппликация сделана без пялец, цветы располагались на столе и натягивались руками.

Рисунок 5: ткань в горошек, использованная для аппликации, кажется, диктовала форму заплатки для покрытия пятна. Если взглянуть на изнаночную сторону скатерти, становится ясно, что форма пятна не повторяется ни в коей мере, и что композиция была частично продиктована акцентами и более насыщенными участками пятен под заплаткой. Контрастные бусины, являющиеся меньшими кругами, создают дополнительное измерение для всей композиции.

Рис. 4.

Вересова Н. Использование пятна как отправной точки для аппликации. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.



Рис. 5.

Вересова Н. Пример влияния паттерна ткани на форму заплатки. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.

N.M. Veresova *Embrace the Stain:
Exploring the Potential of Failure in Textile Design*

Участники мастер-класса отмечали растущую свободу в своей работе, что позволило им нарушать установленные «правила» и добавлять творческие элементы по своему усмотрению, не боясь быть осуждёнными или смущёнными из-за отсутствия навыков шитья.

Пятна с наибольшим контрастом интерпретировались как часть композиции, давая отправную точку для выразительного текстильного произведения с использованием комбинации аппликации, украшений и декоративных элементов (рис. 6). Материал для починки – кусок печатной ткани с динозавром, переработанный в композиции и украшенный пуговицами с применением красной нити, дополняющей акцентный цвет персонажа. Автор разработал нового персонажа, свой собственный вид динозавра.



Рис. 6.
Вересова Н. Пятно как отправная точка для динамичной аппликации. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.

Экспрессивность пятна подчёркивается без особого порядка или правила (рис. 7). Подмечая абстрактную выразительность пятна, автор стремился его преувеличить, играя с конструктивистскими мотивами в трёх измерениях. Нить и ткань свободно располагаются на скатерти, свисают и запутываются, что можно назвать нестандартной практикой починки. Однако, если посмотреть на эту заплатку как на художественное произведение, нетрадиционное использование материала становится обоснованным и органичным.

Эти примеры иллюстрируют свободу и принятие уже случившегося пятна как ценности при внимательном рассмотрении и целенаправленном поиске. Обращение фокуса на уникальность



Рис. 7.
Вересова Н. Усиление экспрессивности пятна за счет трехмерной аппликации. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.

Н.М. Вересова *Да здравствует пятно:
о потенциале неудачи в текстильном дизайне*

формы, цвета и материала пятна может открыть творческие возможности для текстильного искусства и дизайна.

Попытка следовать форме пятна может привести к осознанию, что пятно гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд. Края пятна могут казаться контрастными, однако может существовать «подпятно» (авторский термин) – менее контрастный, выцветший след от пятна, который вызывает желание следовать ему тоже, делая данное пятно гораздо более сложным и интригующим.

Совместная работа (рис. 8) трёх участниц, сидящих рядом друг с другом, демонстрирует развивающуюся цветочную тему, интерпретированную в разных техниках: рисование – покрытие пятна чернилами, сложная и продуманная аппликация и объёмная аппликация трёхмерных цветов. Цветовая палитра выбрана для гармонизации работ трёх авторов. Во время обсуждения и просмотра результатов по завершению мастер-класса со всеми участниками авторы утверждали, что выбор форм не был намеренно согласован. Это произошло естественно в ходе беседы и обмена личными историями. К концу мастер-класса они заметили сходства и сделали их более явными для гармонизации и объединения композиции. Они также утверждали, что выбор материалов и цвета был продиктован доступностью обрезков тканей и нитей, расположенных рядом с ними.



Рис. 8.

Вересова Н. Совместная починка в разных интерпретациях цветочного мотива. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.

Мендинг обладает трансформирующей силой изменения восприятия пятен с препятствий на творческие вызовы. Починка может рассматриваться как находчивый метод, используемый для продления срока службы объекта. Она «имеет потенциал для обучения новым навыкам, позволяя людям взаимодействовать с их одеждой по-другому» [Towers, 2020, p. 3]. Так как задача создания идеальной заплатки была снята с участников мастер-класса, они смогли свободно исследовать потенциал творческих практик вокруг пятен.

Исходя из результатов, можно предположить, что такое контекстно богатое и непредсказуемое явление, как пятно, может задействовать творческий потенциал и привести к инновационным художественным подходам. На стратегии взаимодействия с пятном могут влиять его форма и степень насыщенности, а также вид и качество используемых материалов. Среда и окружение мастера, взаимодействие с другими людьми в процессе, а также временные ограничения влияют на свободу исполнения работы и допустимость импровизации.

Выводы

В этом исследовании мы изучили феномен пятна как репрезентацию ошибки и несовершенства, которые можно интегрировать в текстильное искусство и дизайн. Традиционно воспринимаемое как недостаток, пятно может быть переосмыслено и использовано как значимый и креативный элемент. Оно выступает в роли концептуального инструмента и служит катализатором для инцидентов, которые впоследствии становятся образцами для новых подходов в искусстве.

N.M. Veresova *Embrace the Stain:
Exploring the Potential of Failure in Textile Design*

Пятно как неисправность становится частью объекта и изменяет его восприятие. Взаимодействие с пятном предоставляет художникам творческий вызов, который может привести к развитию новых форм и методов работы. Пятна обладают различными характеристиками и интерпретируются по-разному в разных культурах. Они часто ассоциируются с негативными понятиями, такими как стыд, нечистота, отвращение и нарушение порядка. Тем не менее пятно может служить катализатором событий, акцентируя внимание на социальных нормах и ценностях. Документация через пятна позволяет фиксировать моменты, которые могли бы остаться незамеченными, и становиться моделями для переосмысления визуального опыта, отражая личные воспоминания и субъективный опыт.

В текстильном искусстве важно различать пятно, загрязнение, окрашивание и принт, учитывая степень контроля и наличие молекулярной связи с красящим агентом. Художники часто используют пятно как отправную точку для своих работ, превращая его в модель для выражения концепций и наслаивания смыслов. Пятно может стать инструментом концептуализации, создавая пересечение между дематериализацией и материальностью. Оно может быть следом травмы и свидетельством страшных событий, становясь предметом починки и способом объединения людей в сотворчестве.

Ремонт пятна как неисправности становится метафорой для решения социальных трудностей и возможностью обратить внимание на маргинализированные темы. Пятно, само по себе маргинализованное, может дать голос тем, кто лишён возможности выразить свои истории.

Сложность контроля над пятном наталкивает на размышления об агентности материала и техники. Взаимодействие множества элементов делает отпечаток места или предмета сложным для контроля, что приводит как к невольной, так и сознательной коллаборации между художником и материалом, а затем и зрителем. Ошибка и случайность становятся соавторами произведения. В современном дизайне рваное, грязное и неопрятное стали стилистическим подходом. Контраст между запланированным дизайном и имитацией естественности делает пятно и дыру важными элементами дизайнерского процесса.

Эти наблюдения подтверждаются результатами воркшопа Mendit Research Lab, на котором темы, затронутые в статье, были проиллюстрированы через работы участников-непрофессионалов при их взаимодействии с пятном. Таким образом, сочетание намеренного творчества и непредсказуемой природы материалов открывает возможности для концептуально богатых и визуально захватывающих произведений, которые переопределяют текстильный дизайн. Взаимодействуя с материальностью пятен через тактильные процессы, такие как вышивка и шитьё, авторы могут создавать более глубокие связи с текстилем и его историями, используя шитьё как средство самовыражения и создания личных нарративов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грэхэм С., Трифт Н. Неисправность: ремонтировать, поддерживать работу и понимать // Неприкосновенный запас, 2014, 2. Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/nz/nz2-2014/23546-neispravnost-remontirovat-podderzhivat-rabotu-i-ponimat.html> (дата обращения: 27.09.2024).
2. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Москва: Астрель, 2010.
3. Зон-Ретель А. Идеальные поломки. – Москва: Издательство Грюндриссе, 2016.
4. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014.
5. Слотердайк П. Сферы. Микросферология. Том I. Пузыри. – Санкт-Петербург: Наука, 2005.
6. Хайдеггер М. Бытие и время. Перевод В.В. Бибихина. – Москва: Академический проект, 2011.
7. Alth M., Alth S. The Stain Removal Handbook. – New York: Hawthorn Books, 1977.
8. Arboleda-Florez, J. Considerations on the stigma of mental illness // Canadian Journal of Psychiatry. 2003. № 48(10), P. 646-650.
9. Badoe W. Exploration of Innovative Techniques in Printed Textile Design // International Journal of Innovative Research & Development. 2015. Vol 4 (Issue 10). P. 199-211.
10. Baert B. Stains. Trace-cloth-symptom // Textile. 2017. №15(3). P. 270-291.
11. Barrett A. A Stitch in Time: New Embroidery, Old Fabric, Changing Values // Textile Society of America Symposium Proceedings, 2008. Режим доступа: <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/219> (дата обращения: 28.08.2024)
12. Betterton R. Body Horror? Food (and sex and death) in women's art 1. // Betterton, R. An intimate distance: Women, artists, and the body. – London: Routledge, 1996.
13. Bide B. Signs of wear: Encountering memory in the worn materiality of a museum fashion collection // Fashion Theory. 2017. №21(4). P. 449-476.
14. Bryan-Wilson J. Fray: Art and Textile Politics. – Chicago and London: University of Chicago Press, 2017.
15. Dormor C. The event of a stitch: The seamstress, the Traveler, and the Storyteller // Textle. 2018. №16(3). P. 301-310.
16. Douglas M. Purity and danger: An analysis of the concepts of pollution and Taboo. – London: Routledge, 2008.

Н.М. Вересова *Да здравствует пятно:
о потенциале неудачи в текстильном дизайне*

17. Faust M. Telling stories and casting spells: Pfister Hotel's artist in residence Heidi Parkes on her diary quilts. // Wisconsin Life, 2024. Режим доступа: https://wisconsinlife.org/story/telling-stories-and-casting-spells-pfister-hotels-artist-in-residence-heidi-parkes-on-her-diary-quilts/?cf_chl_rt_tk=XDXunlHFEK3A0bbixYCFe5ajz6K1jqIrpSZsgAES1KY-1724326251-0.0.1.1-4564 (дата обращения: 22.08.2024).
18. Fox A. *Natural Processes in Textile Art: From Rust Dyeing To Found Objects*. – Batsford; 1st edition, 2015.
19. Fox A. *Wild Textiles: Grown, Foraged, Found*. – Batsford, 2022.
20. Gell, A. *Art and agency: An anthropological theory*. – Oxford: Clarendon Press, 1988.
21. Günay M. *Eco-Friendly textile dyeing and finishing*. – Intechopen, 2013.
22. Hemmings, J. *Stitching Statements: Caren Garfen, Andrea Dezsö & Orly Cogan*. // *Surface Design Journal* (fall 2008: 20-25). Режим доступа: <https://www.jessicahemmings.com/stitching-stories-garfen-dezso-cogan> (дата обращения: 24.08.2024).
23. Janis Jefferies J., Wood Conroy D., Clark H. (editors). *The Handbook of Textile Culture*. – Bloomsbury Academic, 2016.
24. Knecht, E., Fothergill, J.B. *The principles and practice of textile printing*. – London: Charles Griffin, 1912.
25. Linehan M. *Cognitive-behavioral treatment of borderline personality disorder*. – New York: Guilford Press, 1993.
26. Newman, L. *Blood for Money: The Value of the Bleeding Body in the Performance of Michael Mayhew, Athey, and Teresa Margolles* // *Theatre Annual*. 2013. P. 20-45.
27. Parker, R. *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. – London: Bloomsbury Visual Arts, 2019.
28. Parkes, H. Heidi Parkes Official Website. Режим доступа: <https://www.heidiparkes.com/gallery> (дата обращения: 22.08.2024).
29. Pickering, H. and Rice, T. *Noise as 'Sound of place': Investigating the links between Mary Douglas' work on dirt and Sound Studies Research* // *Research Gate*. 2017. P. 1-24. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/330482775_Noise_as_sound_of_place_investigating_the_links_between_Mary_Douglas_work_on_dirt_and_sound_studies_research (дата обращения: 22.08.2024).
30. Ravnlokke L. *Textile Aesthetic Dialogues of Garment Mending* // *Conference: 5th PLATE (Product lifetime and the environment)*. Espoo, Finland - 31 May - 2 June 2023. P. 1-7.
31. Sampson E. *Worn: Footwear, attachment and affects of Wear*. – London: Bloomsbury Visual Arts, 2022.
32. Skelly J. *Radical decadence: Excess in contemporary feminist textiles and Craft*. – London: Bloomsbury Publishing, 2020.
33. Skelly J. *Translating Stained Fabrics into Conceptual Textile Art: The Globalization of Teresa Margolles* // *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*. 2019. Vol. 6. Núm. 1. P. 319-341.
34. Sorkin, J. *Stain: On cloth, stigma, and shame* // *Third Text*. 2000. №14(53). P. 77-80.
35. Towers E. *The Practice of Mending, Caring-through-Use: A Strategy for Clothing Longevity* // *Centre for Sustainability, London College of Fashion University of the Arts London*, 2020.

REFERENCES

1. Alth M., Alth S. *The Stain Removal Handbook*, New York, Hawthorn Books, 1977.
2. Arboleda-Florez J. "Considerations on the stigma of mental illness." *Canadian Journal of Psychiatry*, 2003, no. 48(10), p. 646-650.
3. Badoe W. "Exploration of Innovative Techniques in Printed Textile Design." *International Journal of Innovative Research & Development*, 2015, vol 4 (issue 10), p. 199-211.
4. Baert B. "Stains. Trace-cloth-symptom." *Textile*, 2017, no. 15(3), p. 270-291.
5. Barrett A. "A Stitch in Time: New Embroidery, Old Fabric, Changing Values." *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 2008. Available at: <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/219> (accessed: 28.08.2024)
6. Betterton R. "Body Horror? Food (and sex and death) in women's art 1." Betterton R. *An intimate distance: Women, artists, and the body*, London: Routledge, 1996. (in English)
7. Bide B. "Signs of wear: Encountering memory in the worn materiality of a museum fashion collection." *Fashion Theory*, 2017, no. 21(4), p. 449-476.
8. Bryan-Wilson J. *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago and London, University of Chicago Press, 2017.
9. Deleuze G., Guattari F. *Tysacha plato: kapitalizm i shizofrinia* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Moscow, Astrel, 2010. (in Russian)
10. Dormor C. "The event of a stitch: The seamstress, the Traveler, and the Storyteller." *Textle*, 2018, 16(3), p. 301-310.
11. Douglas M. *Purity and danger: An analysis of the concepts of pollution and Taboo*. London, Routledge, 2008.
12. Faust M. "Telling stories and casting spells: Pfister Hotel's artist in residence Heidi Parkes on her diary quilts." *Wisconsin Life*. 2024. Available at: https://wisconsinlife.org/story/telling-stories-and-casting-spells-pfister-hotels-artist-in-residence-heidi-parkes-on-her-diary-quilts/?_cf_chl_rt_tk=XDXunlHFEK3A0bbixYCFe5ajz6K1jqIrpSZsgAES1KY-1724326251-0.0.1.1-4564 (accessed: 22.08.2024).
13. Fox A. *Natural Processes in Textile Art: From Rust Dyeing To Found Objects*. Batsford; 1st edition, 2015.
14. Fox A. *Wild Textiles: Grown, Foraged, Found*. Batsford, 2022.
15. Gell A. *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press, 1988.
16. Graham S., Thrift N. "Neispravnost: remontirovat, podderzhivat rabotu i ponimat" [Out of Order: Understanding Repair and Maintenance]. *Neprikosnovenny Zapas* [Reserve stock], 2014, no. 2. Available at: <http://www.intelros.ru/readroom/nz/nz2-2014/23546-neispravnost-remontirovat-podderzhivat-rabotu-i-ponimat.html> (accessed: 27.09.2024). (in Russian)
17. Günay M. *Eco-Friendly textile dyeing and finishing*. Intechopen, 2013.
18. Heidegger M. *Bytie i vremya* [Time and Being]. Moscow, Academicheskyy Proekt, 2001. (in Russian)
19. Hemmings J. "Stitching Statements: Caren Garfen, Andrea Dezsö & Orly Cogan." *Surface Design Journal* (fall 2008: 20-25). Available at: <https://www.jessicahemmings.com/stitching-stories-garfen-dezso-cogan> (accessed: 22.08.2024).
20. Jefferies J., Wood Conroy D., Clark H. (editors). *The Handbook of Textile Culture*. Bloomsbury Academic, 2016.
21. Knecht E., Fothergill J.B. *The principles and practice of textile printing*. London, Charles Griffin, 1912.
22. Kristeva J. *Sily uzasa: esse ob oterashenii* [Powers of Horror: An Essay on Abjection]. Saint-Petersburg, Aleteya, 1995. (in Russian)
23. Linehan M. *Cognitive-behavioral treatment of borderline personality disorder*. New York, Guilford Press, 1993.
24. Newman L. "Blood for Money: The Value of the Bleeding Body in the Performance of Michael Mayhew, Ron Athey, and Teresa Margolles." *Theatre Annual*, 2013, p. 20-45.
25. Parker R. *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. London, Bloomsbury Visual Arts, 2019.
26. Parkes H. *Heidi Parkes Official Website*. Available at: <https://www.heidiparkes.com/gallery> (accessed: 22.08.2024).
27. Pickering H., Rice T. "Noise as 'Sound of place': Investigating the links between Mary Douglas' work on dirt and Sound Studies Research." *Research Gate*, 2017, p. 1-24. Available at: https://www.researchgate.net/publication/330482775_Noise_as_sound_of_place_investigating_the_links_between_Mary_Douglas_work_on_dirt_and_sound_studies_research (accessed: 22.08.2024).
28. Ravnlokke L. "Textile Aesthetic Dialogues of Garment Mending." *Conference: 5th PLATE (Product lifetime and the environment)*. Espoo, Finland - 31 May - 2 June 2023, p. 1-7.
29. Sampson E. *Worn: Footwear, attachment and affects of Wear*. London, Bloomsbury Visual Arts, 2022.

N.M. Veresova *Embrace the Stain:
Exploring the Potential of Failure in Textile Design*

30. Skelly J. *Radical decadence: Excess in contemporary feminist textiles and Craft*. London, Bloomsbury Publishing, 2020.
31. Skelly J. "Translating Stained Fabrics into Conceptual Textile Art: The Globalization of Teresa Margolles." *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 2019, vol. 6, núm. 1, p. 319-341.
32. Sloterdijk P. *Sfery. Mikrosferologia. Tom 1. Puzyry* [Bubbles: Spheres Volume I: Microspherology]. Saint Petersburg, Nauka, 2005. (in Russian)
33. Sohn-Rethel A. *Idealnye polomki* [Perfect breakages]. Moscow, Izdatelstvo Grundrisse, 2016. (in Russian)
34. Sorkin J. "Stain: On cloth, stigma, and shame." *Third Text*, 2000, no. 14(53), p. 77-80.
35. Towers E. "The Practice of Mending, Caring-through-Use: A Strategy for Clothing Longevity." *Centre for Sustainability*. London College of Fashion University of the Arts London, 2020. (in English)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Вересова Н. Результаты воркшопа исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.
- Рис. 2. Вересова Н. Использование пятна как шаблона для вышивки. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.
- Рис. 3. Вересова Н. Документация беседы через вышивку. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.
- Рис. 4. Вересова Н. Использование пятна как отправной точки для аппликации. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.
- Рис. 5. Вересова Н. Пример влияния паттерна ткани на форму заплатки. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.
- Рис. 6. Вересова Н. Пятно как отправная точка для динамичной аппликации. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.
- Рис. 7. Вересова Н. Усиление экспрессивности пятна за счет трехмерной аппликации. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.
- Рис. 8. Вересова Н. Совместная починка в разных интерпретациях цветочного мотива. Воркшоп исследовательской лаборатории Mendit Research Lab в Еврейском музее и центре толерантности. Москва, 2022.

Ольга Михайловна Лебедева
Olga Mikhailovna Lebedeva

аспирант, НИУ Высшая школа экономики (Москва, Россия)

PhD student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia)

onika1969@mail.ru

«ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ МОДЫ» ЭДМУНДА БЕРГЛЕРА:
ОПЫТ КОНТЕКСТУАЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ
“PSYCHOANALYTIC THEORY OF FASHION” BY EDMUND BERGLER:
EXPERIENCE OF CONTEXTUAL READING

Статья посвящена одной из предпринятых в поле психоанализа ранних попыток концептуализации моды, представленной в книге американского психоаналитика Эдмунда Берглера «Мода и бессознательное» (1953). Пользовавшийся в середине XX века немалым авторитетом в профессиональных кругах, Берглер впоследствии стал одной из маргинальных фигур истории психоаналитического движения, а его посвященное моде исследование не раз подвергалось резкой критике. В статье решается задача введения работы Берглера в актуальный научный дискурс через контекстуальное прочтение, предполагающее установление связей содержащихся в книге идей с современными ее автору психоаналитическими теориями. Также статья нацелена на то, чтобы, дав оценку психоанализу как методологическому инструменту исследования моды, вписать работу Берглера в перспективу находящегося в процессе становления междисциплинарного диалога между теорией моды и психоанализом.

Ключевые слова: мода, теория моды, психоанализ, теория психоанализа, Эдмунд Берглер

Для цитирования: Лебедева О.М. «Психоаналитическая теория моды» Эдмунда Берглера: опыт контекстуального прочтения // Артикульт. 2024. №4(56). С. 99-111. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-99-111

The article is devoted to one of the early attempts to conceptualize fashion made in the field of psychoanalysis, which was presented in the book of the American psychoanalyst Edmund Bergler “Fashion and the Unconscious” (1953). Attained high professional prestige in the mid-twentieth century, Bergler subsequently has become one of the marginalized figures in the history of the psychoanalytic movement, and his research on fashion has undergone several criticisms. The article deals with introducing Bergler's work into the up-to-date scientific discourse via the contextual reading, which suggests establishing connections between the ideas running through his book and the psychoanalytic theories contemporary to him. The article also aims, having estimated psychoanalysis as a methodological tool for Fashion Studies, to introduce Bergler's investigation into the interdisciplinary dialogue between Fashion Theory and psychoanalysis.

Keywords: fashion, fashion theory, psychoanalysis, psychoanalytic theory, Edmund Bergler

For citation: Lebedeva O.M. “Psychoanalytic theory of fashion” by Edmund Bergler: experience of contextual reading.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 99-111. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-99-111

Введение

В фокусе внимания настоящей статьи находится наиболее, вероятно, дискуссионная из тех относительно немногочисленных попыток теоретизировать моду, что были совершены в поле психоанализа за более, чем вековой период его бытования.

Несмотря на то, что сегодня психоанализ «официально» входит в арсенал исследовательских инструментов теории моды [Васильева, 2021, с. 347], неизменно присутствуя в посвященной их обзору литературе в диапазоне от популярных изданий до академических текстов, фактически опирающихся на психоаналитическую теорию работ на проверку оказывается не так много (что подтверждается и библиографической статьей из недавно переведенного на русский язык сборника «Осмысление моды» [Миллер, 2023]). Этому может быть назван целый ряд причин: гетерогенность современного психоаналитического поля, сложность прочтения фрейдовских текстов, их открытость интерпретации и то упрощение и искажение, которым они систематически подвергались и подвергаются, наконец, утвердившийся в массовом сознании вульгаризированный взгляд на Фрейда и его учение.

Вместе с тем уже сами эпитеты, которыми моду традиционно награждают, называя «противоречивой» и «иррациональной», свидетельствуют, что речь идет о чем-то, сопряженном с неосознаваемыми

O.M. Lebedeva *“Psychoanalytic theory of fashion” by Edmund Bergler:
experience of contextual reading*

психическими содержаниями. Как пишет автор книги «Мода и психоанализ: стилизуя собственное Я» Элисон Банкрофт, «Проблемы субъективности разыгрываются как на публичной арене, так и в темном непознаваемом бессознательном, и вопрос того, что может быть вербализовано, а что – лишь пережито в непосредственном опыте, равно как и возможность примирения этих двух перспектив – проблематика, к которой мода обращается практически ежедневно» [Bancroft, 2012, p. 197]. Таким образом, мода обнаруживает богатый материал, позволяющий отследить и зафиксировать, как манифестации работы бессознательного являют себя на уровне тела, в практиках его оформления и одевания.

Сегодня для исследований моды (Fashion Studies) как развивающегося теоретического поля с границами в процессе уточнения представляется важным наметить траектории возможного взаимодействия с различными областями гуманитарного знания. В этой ситуации диалог с психоанализом как «наукой о бессознательном» открывает перспективу осмысления моды через выявление тех психических феноменов, что «отвечают» за ее присутствие в нашей жизни, тем или иным образом позволяя ей состояться.

Начиная с восьмидесятых годов XX века в этом поле появляются исследования специалистов из области Fashion Studies, культурологов, психоаналитиков: Валери Стил, Элисон Банкрофт, Анушки Гроуз и др.

Следует, однако, отметить, что психоанализ предпринимал попытки обратиться к изучению моды задолго до возникновения соответствующей научной дисциплины. Одним из таких обращений стала книга американского психоаналитика Эдмунда Берглера, чья роль в установлении диалога между fashion studies и психоанализом может быть описана как неоднозначная, ибо данная работа не раз становилась моментом затруднения для обращавшихся к ней исследователей.

Так, в ходе десятилетий, прошедших с момента изложения предложенной Берглером трактовки вестиментарной моды в его монографии «Мода и бессознательное» в 1953 году, оценки последней радикальным образом трансформировались: «провокативная работа, основанная на длительном изучении моды и его <Берглера> анализа многих связанных с индустрией моды персон» [Bakal, 1960, p. 52], в которой, по мнению коллег ее автора, содержалось «много всего интересного» [Flugel, 1953, p. 588], сегодня многим представляется книгой «чрезвычайно неприятной» [Steele, 2017], недопустимо идиосинкратической, по большей части сообщающей лишь о собственном отношении написавшего ее к ряду рассматриваемых им явлений [Bancroft, 2012, p. 9].

Строго говоря, «Мода и бессознательное» Берглера является одной из двух опубликованных до восьмидесятых годов XX века (то есть времени, когда феномен вестиментарной моды постепенно начинает привлекать к себе внимание представителей научных кругов), претендующих на статус монографического исследования работ, в рамках которых психоаналитики апеллировали бы к феномену вестиментарной моды. Другой такой работой была изданная в 1930 году «Психологии моды» Джона Карла Флюгеля: обе книги, как правило, присутствуют в историографических обзорах, призванных наметить картографию связей психоанализа и исследований моды. Следует, впрочем, обратить внимание, что риторика описаний вышеназванных изданий в большинстве случаев варьируется в диапазоне от снисходительной иронии до язвительной критики – при этом, если, даже оспаривая идеи Флюгеля, исследователи склонны сохранять известную лояльность, то работа Берглера – за небольшим исключением, о чем будет сказано ниже – неизменно оказывается мишенью резких, а иногда откровенно уничтожительных выпадов. Эта ситуация сохраняется и по сей день: книгу продолжают называть «ужасной» и не заслуживающей упоминания [Grose, 2023, p. 10].

Парадокс заключается в том, что Эдмунд Берглер, который в свете многих даваемых ему оценок предстает фигурой маргинальной и/или одиозной, одновременно являлся одним из наиболее авторитетных психоаналитиков своего времени – автором двадцати семи книг и более трехсот научных статей, ссылки на которые обнаруживаются у таких мыслителей как Жак Лакан и Жиль Делез.

Таким образом, настоящая статья нацелена на анализ исторической ситуации, в которой выражаемые Берглером взгляды оказались возможными в связи с идеями, циркулировавшими в тот или иной период внутри психоаналитического сообщества – равно как и на поиск новых ракурсов

О.М. Лебедева «Психоаналитическая теория моды» Эдмунда Берглера:
опыт контекстуального прочтения

изучения психоаналитических подходов к исследованию моды, включая пересмотр уже начавшей складываться применительно к некоторым, отделенным от нас продолжительным периодом времени, авторам (в число которых входит Берглер) «традиции» пренебрежительно-насмешливого комментирования. Иными словами, будет предпринята попытка, опираясь на метод исторической контекстуализации, рассмотреть работу Берглера как ценное свидетельство эпохи, подсвечивающее одновременно ряд эпизодов истории психоаналитического движения и непростые перипетии складывания Fashion Studies в качестве сформированной на пересечении различных дискурсов самостоятельной дисциплины.

«Чрезвычайно неприятная книга»

Книга Эдмунда Берглера «Мода и бессознательное» вышла в 1953 г. В отличие от Джона Карла Флюгеля (бывшего видной фигурой «Партии в поддержку реформы мужского костюма» и написавшего, помимо книги «Психология одежды» [Flugel, 1940], статью «Символизм и амбивалентность одежды» [Flugel, 1929]), Берглер не был непосредственным образом связан с данной сферой человеческой деятельности и ранее к данной тематике в своих текстах не обращался.

В опубликованной в 1954 г. в «Psychoanalytic Quarterly» рецензии Флюгель характеризует издание как плодотворную попытку исследовать глубинные психические детерминанты феномена моды. Отмечая непростительное пренебрежение темой со стороны психоанализа, он указывает, что отдельные положения книги «определенно достойны того, чтобы быть подхваченными со всем возможным усердием» [Flugel, 1953, p. 587]. Так или иначе, в целом благожелательный тон рецензии оказывается «омрачен» рядом критических замечаний: игнорирование ряда касающихся моды важных факторов, недостаточность раскрытия проблематики, связанной с различием стратегий репрезентированных в поле одевания манифестаций кастрационного комплекса у женщин и у мужчин, отсутствие информации о способе фиксации приведенных в составе клинических виньеток диалогов и пр.

Книга была переиздана фондом Эдмунда и Марианны Берглер дважды: в 1987 и в 1992 годах; в предисловии к изданию 1987 года Мелвин Исков задается вопросом о ее судьбе в новую, «более либеральную» эпоху [Bergler, 1992, p. xxviii].

В этот период на волне возрастающего интереса к междисциплинарному изучению моды многие исследователи обращаются к монографии Берглера. Первой становится Элизабет Уилсон: в своей известной работе «Облаченные в мечты» последняя предпринимает критический анализ книги, помещая ее (как, к слову, и книгу Флюгеля) в ряд трактовок, сквозь которые, согласно ее словам, «просвечивает теория Веблена». Как пишет Уилсон, их авторы «вновь и вновь спотыкаются на ложной предпосылке, которая кроется во многих теориях моды: человечество якобы может найти свою истинную сущность, отказавшись от “цивилизации”, которая только и извлекает нас из животного состояния» [Уилсон, 2012, с. 93].

Одна из попыток разместить работу Берглера на карте исследований моды была предпринята преподавателем Винчестерской школы искусств Саутгемптонского университета Робертом Редфордом, опубликовавшего рецензию на книгу вскоре после второго ее переиздания. Среди преследуемых в рецензии целей Редфорд называет стремление продемонстрировать, каким образом «психоаналитический подход, далекий от какой-либо научной объективности, в действительности отражает замаскированные мизогинические и гомофобные тенденции» [Radford, 1993, p. 115]. Итогом явилось утверждение преимуществ социологического подхода к исследованиям моды (представленного Жилем Липовецким и его книгой «Империя эфемерного») над «психологическим» подходом Берглера. Помимо неоднозначного момента сопоставления представляющих два разных дискурса исследователей, текст содержит ряд фактологических неточностей (неверно указаны годы жизни Берглера, в списке основных трудов опущены имена соавторов), и хотя, по его же собственным словам, Редфорд претендует на объективность и не имеет намерения осуждать конкретного автора [ibid, p. 119], его замечания тенденциозно окрашены.

Британский культуролог Элисон Банкрофт, давая в своей монографии «Мода и психоанализ: стилизуя собственное Я» обзор литературы по соответствующей тематике, отмечает верность замеча-

O.M. Lebedeva “*Psychoanalytic theory of fashion*” by Edmund Bergler:
experience of contextual reading

ний Берглера в отношении эротического потенциала одежды [Bancroft, 2012, p. 9], в то же время заявляя об идиосинкратическом характере самого исследования. Ее критика, по сути, лежит в том же русле: как пишет Банкрофт, «Выдвинутые Берглером идеи главным образом сообщают о его отношении к гомосексуальности, женщинам и моде», а книга в наибольшей степени «свидетельствует о его недоумении в отношении моды, а также его собственных конвенционализме и гетеронормативности» [ibid].

В своем докладе на прошедшей в октябре 2017 г. в Лондоне конференции «Мода и психоанализ» основательница и главный редактор авторитетного журнала Fashion Theory Валери Стил характеризует книгу Берглера как «чрезвычайно неприятную» (extremely unpleasant) [Steele, 2017]; за некоторое время до этого, в вошедшей в сборник «Квир-история моды: от гардероба до подиума» одноименной статье текст Берглера упоминается ею в связи с вопросами мизогинии и гомофобии [Steele, 2013, p. 42]. Аналогичной позиции придерживается британский психоаналитик и исследовательница моды Анушка Гроуз: «Вероятно, чем меньше об этом говорят, тем лучше, хотя люди до сих пор иногда покорно цитируют его в текстах о психологии моды» [Grose, 2023, p. 10], – пишет Гроуз, обращаясь к книге Берглера в своей монографии «Манифест моды».

Таким образом, трудно отрицать, что рассмотрение книги Берглера составляет для исследователя моды определенное затруднение. Показательно, что в носящей библиографический характер статье «Зигмунд Фрейд. Больше, чем фетиш: мода и психоанализ» из недавно переведенного на русский язык сборника «Осмысление моды: обзор ключевых теорий» [Миллер, 2023] ее автор, культуролог Дженис Миллер, посвятив концепциям Флюгеля почти целый раздел, Берглера ни словом не упоминает. В свою очередь, редактор-составитель и автор вышедшего в 2018 году в США сборника «Психоанализ в моде», американский психоаналитик Арлен Крамер Ричардс, давая обзор работ по теме, ограничивается предельно лаконичным изложением взглядов Берглера, сопроводив последний сдержанной оговоркой, что деятельность психоаналитика пришлась на эпоху конформизма [Richards, 2018, p. 13].

Впрочем, встречаются и иные суждения. В своей упомянутой выше статье Валери Стил отмечает ссылки на книгу Берглера, «с одобрением» [Steele, 2013, p. 69] сделанные автором монографии «Красота и мизогиния: опасные культурные практики на Западе» Шейлой Джеффрис. Эмерит-профессор Мельбурнского университета, политолог и видная фигура движения феминизма, Джеффрис подчеркивает: Берглер являлся одним из немногих авторов, стремившихся проанализировать творческие стратегии модельеров через связанные с вопросами пола и сексуальности психические конфликты, и обратил внимание на «унизительный» характер закрепощающей и «жесточкой» женской моды 1950-х годов [Jeffreys, 2015, p. 96].

Ироничным контрапунктом к предъявленным Берглеру обвинениям звучит утверждение известного американского журналиста и писателя Джона Лео: «в наши дни Берглера считали бы феминисткой» [Leo, 1984, p. 442]. В своей написанной в 1984 г. для Vogue статье он обращается к «блестящему, чудаковатому» психоаналитику, который «почти мимоходом» предсказал перемены в распределении гендерных ролей, указав, что женщины вскоре преодолют свое зависимое положение, «и пресек возбужденные возгласы разгневанных мужчин незабываемой строкой: “Тиран, вынужденный отречься – не лучший судья новой эпохи”» [ibid].

Так или иначе, опасения Искова в отношении судьбы переизданной книги не были полностью обосновательны: изменившиеся представления о границах нормы и патологии (последовательный пересмотр которых зафиксирован в выпущенных с тех пор нескольких редакциях Международной классификации болезней) задали контекст, в котором многие из формулировок Берглера оказались неприемлемыми. Помимо прочего, присущая Берглеру манера письма, вероятно, мало способствовала признанию среди читателей нового поколения; отличающие его тексты вплоть до фундаментальных научных трудов резкие интонации публициста (в молодые годы Берглер работал журналистом) еще при жизни психоаналитика не раз вызывали нарекания со стороны коллег [Реппен]. Как отмечает Джозеф Реппен, подобные обстоятельства способствовали превращению Берглера в «теоретика, которого слишком легко отвергнуть или игнорировать» [Реппен], а ряд устаревших представлений, кажется, заслонил собой и другие его идеи тоже.

«Забытый аналитик»

Несмотря на прежнюю известность Эдмунда Берглера, биографические сведения, которыми мы сегодня о нем располагаем, достаточно скудны. Наиболее полным их источником продолжает оставаться защищенная в 1976 г. в Майнцском университете им. Иоганна Гуттенберга диссертация Габриэле Флори «Эдмунд Берглер: жизнь и творчество»; на этот неопубликованный текст ссылается Эльке Мюлляйтнер в своей книге «Биографический лексикон психоанализа: члены “Психологического общества по средам” и Венской психоаналитической ассоциации, 1902-1938» [Mühlleitner, 1992, p. 34-35]. Вышедший в 2005 г. «Международный словарь психоанализа» под редакцией Алана Мижоля содержит статью о Берглере, написанную попечителем фонда Эдмунда и Марианны Берглер американским психоаналитиком Мелвином Леонардом Исковым [Iscove, 2005, p. 163]. Жизни и творчеству Берглера был также посвящен доклад основателя и редактора издания “Psychoanalytic Books: a Quarterly Journal of Reviews” Джозефа Реппена, сделанный 13 января 2010 г. на заседании дискуссионной группы «Забытые аналитики и их наследие» в рамках Национальной встречи Американской психоаналитической ассоциации [Reppen, 2010].

Эдмунд Берглер (1899-1962) принадлежал к так называемому второму поколению психоаналитиков, чьими непосредственными учителями были стоявшие у истоков психоаналитического движения сподвижники Зигмунда Фрейда. Получив в 1926 г. степень доктора медицины в Венском университете, он в том же году поступил на обучение в Венский психоаналитический институт, где проходил дидактический анализ у Хелен Дойч и Вильгельма Райха.

В 1928 г. Берглер вступил в Венскую психоаналитическую ассоциацию в качестве чрезвычайного, а с 1932 г. – действительного ее члена; еще ранее, в 1927 г., он приступил к работе в психоаналитической клинике, получившей название «Амбулатория», а после окончания института в 1932 г. был назначен на должность заместителя ее директора, Эдуарда Хичманна. В соавторстве с последним он выпустил в 1934 г. завоевавшую широкую известность и впоследствии переведенную на английский, французский и японский языки книгу «Фригидность у женщин: характеристики и лечение». Другими соавторами Берглера являлись составитель вышедшей в 1968 г. «Энциклопедии психоанализа» Людвиг Эйдельберг, а также психоаналитики первого поколения Людвиг Йекельс и Альфред Фрайхер фон Винтерштайн. С 1934 по 1938 гг. Берглер совмещал клиническую и исследовательскую работу с преподаванием в Институте Венской психоаналитической ассоциации.

После включения Австрии в состав Германии 12-13 марта 1938 г. Эдмунд Берглер эмигрировал во Францию, откуда перебрался в США, где преподавал в Нью-Йоркском психоаналитическом институте, читал лекции на базе психиатрического отделения больницы Бельвю (Bellevue) и в Университете Цинциннати; в США были написаны и изданы его основные труды, как научные, так и адресованные широкому кругу читателей. После смерти Берглера в соответствии с его завещанием был основан фонд Эдмунда и Марианны Берглер, имевший целью освоение его наследия и поддержку обучения психоаналитиков.

«Базовый невроз»

Психоаналитик Марк Канцер, предпринимая попытку определить место Берглера в истории психоаналитического движения, в своей рецензии на изданную в 1969 г. по инициативе фонда Эдмунда и Марианны Берглер книгу «Избранные статьи Эдмунда Берглера, доктора медицины, 1933-1961» в качестве наивысшей точки карьеры последнего называет его выступление на симпозиуме, посвященном теоретическому осмыслению терапевтических результатов психоанализа, который был организован в рамках проходившего 2-8 августа 1936 г. в Мариенбаде, Чехословакия, четырнадцатого конгресса Международной психоаналитической ассоциации (IPA) [Kanzer, 1970]. Данный конгресс, помимо прочего, вошел в историю как один из эпизодов противостояния британской и венской школ психоанализа или, иными словами, подходов Анны Фрейд и Мелани Кляйн – в связи с рядом выдвинутых Кляйн революционных идей, в том числе касающихся трактовки фрейдовской теории влечений и

O.M. Lebedeva *“Psychoanalytic theory of fashion” by Edmund Bergler:
experience of contextual reading*

вопросов дифференциации психики на ранних этапах ее формирования [Roudinesco, 1997, p. 107-108].

В центре обсуждаемой на симпозиуме проблематики находились клинические аспекты динамического взаимодействия составляющих вторую топику Фрейда психических инстанций Оно, Я и Сверх Я.

Формально следуя в своих рассуждениях линии Анны Фрейд, Берглер на концептуальном уровне демонстрирует гораздо большую близость к кляйнианской школе. В его уже содержащем в себе абрис будущих исследований докладе особое внимание уделяется центральному для теории Кляйн понятию влечения смерти, причем попутно делается акцент на значимости оральной стадии в этиологии неврозов и на важной для кляйнианской парадигмы идее раннего формирования примитивного инфантильного Сверх Я, жесткого и неподдающегося анализу [Kanzer, 1970].

Как отмечает Канцер, «Если бы после того, как некоторые события заставили венских психоаналитиков покинуть родину, Берглер поселился в Англии, его карьера могла бы пойти по иному пути. В Соединенных Штатах, где представители школы Анны Фрейд и Хайнца Хартманна рассматривали в качестве патологических те черты личности, в которых Берглер и кляйнианцы видели вариант нормы, он определенно оказался аутсайдером» [Kanzer, 1970].

В дальнейшем, двигаясь в русле разработок британской психоаналитической школы, Берглер формирует собственную концепцию, центральным понятием которой становится психический мазохизм как универсальная категория, позволяющая описывать широкий спектр психических феноменов.

Интерес Берглера к мазохизму демонстрируют работы еще венского периода, однако, в наиболее полном виде его концепция впервые была представлена в вышедшей в 1948 г. книге «Битва совести» [Bergler, 1948], вызвавшей в профессиональном сообществе реакцию настолько двойственную, что ее следствием стал беспрецедентный случай публикации в «*Psychoanalytic Quarterly*» двух рецензий, авторы которых выражали диаметрально противоположные мнения.

Годом позже, в 1949 г., выходит главный труд Берглера – монография «Базовый невроз: оральная регрессия и психический мазохизм» [Bergler, 1949], ряд положений которой впоследствии войдут в его изданную в 1952 г. книгу «Сверх Я. Бессознательная совесть – ключ к теории и терапии неврозов» [Bergler, 1952].

В своей книге Берглер опирается на поздние метапсихологические тексты Фрейда в тех трактовках, которые последние получили в работах Мелани Кляйн. Так же, как и приверженцы ее идей, он, признавая основополагающее значение введенной Фрейдом в 1920 г. в его работе «По ту сторону принципа удовольствия» категории влечения смерти, обращается к «наращиванию “плоти” клинических свидетельств на скелет фрейдовского инстинкта <влечения> смерти» [Хиншелвуд, 2007, с. 309]. Речь идет о противостоящих влечениям жизни фундаментальной категории влечений, которые «направлены прежде всего внутрь, на саморазрушение, и лишь вторично проявляются в форме влечений к (внешней) агрессии, к разрушению» [Лапланш, Понталис, 1996, с. 94]; таким образом, как отмечают Лапланш и Понталис, сформулированный Фрейдом в дополнение к его прежним теориям новый концепт «превращает тенденцию к разрушению (например, при садомазохизме) в нечто неоспоримое и несомненное <...> и, кроме того, выражая самую суть влечения, неразрывно связывает любое желание – агрессивное или сексуальное – с желанием смерти» [там же, с. 101].

Важным основанием теоретических выкладок Берглера также является пересмотренная Кляйн датировка первичной дифференциации психики, в соответствии с которой формирование описанных Фрейдом в его работе «Я и Оно» (1923) психических инстанций Я, Оно и Сверх Я происходит не в эдипальный период, но в ходе оральной фазы, которую Берглер – как, собственно, и Кляйн, полагал во многих отношениях решающей с точки зрения определения траекторий дальнейшего разворачивания психики. Кляйн, а вслед за нею Берглер, рассматривают Сверх Я в качестве «наблюдаемой с самого рождения манифестации влечения смерти, деструктивно действующей в отношении индивида» [Хиншелвуд, 2007, с. 309]. Такого рода деструктивное функционирование наиболее явственным образом обнаруживает себя в клинике перверсий, в частности, мазохизма [там же, с. 310], который на многие годы становится средоточием исследовательских интересов Берглера.

О.М. Лебедева «Психоаналитическая теория моды» Эдмунда Берглера:
опыт контекстуального прочтения

В своей книге Эдмунд Берглер разрабатывает собственную этиологию неврозов, в соответствии с которой «существует лишь один базовый невроз и у этого невроза оральный генезис. Все остальные нозологические группы, основанные на анальной и фаллической регрессии, представляют собой не что иное как спасательные станции от оральной “опасности”» [Bergler, 1949, p. 38]. На эмпирическом уровне «базовый», то есть лежащий в основе любого другого, невроз выражается через поведение, которое Берглер определяет термином «психический мазохизм»: речь идет о либидинальном инвестировании во фрустрирующие и травмирующие переживания – «унижения, поражения, отказы» или, как это формулирует Берглер, «коллекционирование несправедливостей». Различая генетическую и клиническую картины психического мазохизма, Берглер описывает первую как последовательность, в соответствии с которой инфантильная агрессия, следствие неизбежной фрустрации младенческой мегаломании, делает субъекта мишенью нападков жесткого и наказующего инфантильного Сверх Я. Согласно Берглеру, в сцене психического мазохизма эта ситуация разрешается, когда через овладение собственной пассивностью приобретает парадоксальная агентность: либидинальное инвестирование наказания позволяет уклониться от садистических импульсов Сверх Я, обратив недовольство в удовольствие. Берглер представляет эту операцию как «обманутое Сверх Я»: «Заклоченный концлагеря перехитрил надзирателя и иронизирует» [ibid, p. 70]. Клиническая картина психического мазохизма описывается им через так называемую триаду «механизма орального действия»:

«1. Я буду повторять мазохистское желание быть обделенным, создавая ситуации – или злоупотребляя таковыми – в которых заместитель образа доэдипальной матери будет отвергать мои желания.

2. Я буду всеми доступными мне способами уходить от осознания своего желания получить отказ и того, что отказ изначально был спровоцирован мною самим, но увижу в отказе оправдание своим самообороне, праведному гневу и псевдоагрессии¹.

3. Впоследствии я испытаю жалость к себе, поскольку такая несправедливость “могла случиться только со мной”, и вновь смогу насладиться всеми удовольствиями психического мазохизма» [ibid, p. 71].

Полагая психический мазохизм лежащим в основании любого невроза универсальным феноменом, Берглер применял свою концепцию в отношении широкого круга явлений от «писательского кризиса» (еще один введенный им в культурный обиход термин) и трудностей в браке до нарушений пищевого поведения, перверсий и аддикций. За что неоднократно бывал обвинен коллегами в редукционизме – как замечает Реппен, в ряде случаев «небезосновательно» [Reppen, 2010].

«Сошлюсь хотя бы на Берглера»

Критика, которой профессиональное сообщество встречало идеи Берглера, тем не менее не стала препятствием к их разработке некоторыми авторитетными коллегами последнего – принадлежавшими к разным и даже противостоявшим друг другу школам.

Сформулированная Эдмундом Берглером концепция оказала значительное влияние на работы Арнольда Михаэля Купера, бывшего президента Американской психоаналитической ассоциации, в своих исследованиях много обращавшегося к проблемам нарциссизма и мазохизма. Характеризуя предлагаемый Берглером взгляд на мазохизм как «высокоорганизованный», а также отмечая его теории как повлиявшие на его собственное мышление Купер заявляет о том, что они во многом опередили свое время – в частности, в связи с сосредоточенностью их создателя на доэдипальном развитии и проблемах нарциссизма [Cooper, 2005, p. 125].

Другим психоаналитиком, обращавшимся к мысли Берглера, был Жак Лакан; непринужденность, с которой последний апеллирует к его работам как к известному всем источнику («без обиняков данный вопрос ставит Берглер», «как выразился Берглер», «сошлюсь хотя бы на Берглера»), служит своего рода косвенным свидетельством утвердившегося в психоаналитических кругах статуса Берглера как широко читаемого автора.

¹ Псевдоагрессия – термин, введенный Эдмундом Берглером: род психической защиты, результат инфантильного конфликта. По Берглеру, «псевдоагрессия» на эмпирическом уровне неотличима от агрессии, однако при этом имеет в своем основании вытесненную мазохистическую привязанность к атакуемому объекту.

O.M. Lebedeva *“Psychoanalytic theory of fashion” by Edmund Bergler:
experience of contextual reading*

Статью Берглера «Перенос и Любовь» написанную в соавторстве с Людвигом Йекельсом в 1933 г. и напечатанную в Imago в 1934 [Bergler, Jekels, 1934], Лакан дважды выносит на обсуждение в ходе семинара «Перенос» 1960-61 гг., ставя вопрос «о рассмотрении функции нарциссизма в связи с любой возможной либидинальной нагрузкой» [Лакан, 2019, с. 373]. Охарактеризовав статью как «ценную и значительную», он заостряет внимание на «блестящей клинической детали», которая, собственно, и делает ее таковой – обнаруженной и описанной взаимосвязи между чувством вины и любовью [там же, с. 366]. Лакан отмечает свойственный авторам «тон и рельефность мысли» как характерный для работ психоаналитиков первого поколения: «даже сейчас нас привлекают в статьях именно подобные наблюдения» [там же, с. 366].

В ходе семинара 1966-67 гг. «Логика фантазма» Лакан рекомендует своим слушателям монографию Берглера «Базовый невроз» как книгу, «полную наблюдений, которые очень тщательны и в целом поучительны» [Lacan, 2023, p. 136]. Призывая использовать последнюю не как «образец», но «в качестве примера» или «случайной... опоры», Лакан замечает: «...как я уже сказал, это работа огромной ценности. Разумеется, не на этих путях мы увидим прояснение того, что входит в природу невроза. Что, без сомнения, не означает, будто во всем этом не проглядывает нечто, касающееся какой-то весьма существенной пружины» [ibid]. Полагая рассуждения Берглера о функции Сверх Я дискуссионными (к их критическому обсуждению он вновь обратится два года спустя в семинаре «От Другого к другому»), он тем не менее заостряет внимание на акцентированном Берглером интересубъективном измерении мазохизма, где действительным – действующим – субъектом является мазохист как режиссирующий перверсивный акт через символическое прописывание его сценария посредством «контракта», в соответствии с которым другой, на перформативном уровне выступающий активно действующим агентом, в действительности выполняет инструментальную функцию.

В тот же период – в конце 1960-х годов к Берглеру обращается не принадлежащий к полю психоанализа, однако диалектически связанный с последним мыслитель. В своем эссе 1968 г. «Представление Захер-Мазоха» Жиль Делез, апеллируя к книге Берглера «Базовый невроз», замечает, что считает полностью обоснованным основной тезис автора о том, что значимым фактором мазохизма является оральная мать – «идеал холодности, заботливости и смерти» [Делёз, 1992, с. 234], соответствующий одному из трех образов матери, описанных Фрейдом в работе «Мотив выбора ларца», – и выражает недоумение по поводу того, что многие психоаналитики продолжают искать в мазохистском идеале замаскированный отцовский образ.

«Мода и бессознательное»

В своей книге «Мода и бессознательное» Эдмунд Берглер отмечает: «мода в целом представляет собой необычайно богатую жилу для исследования человеческих мотивов и реакций» [Bergler, 1992, p. 20]. Так или иначе, один из важнейших поднятых в ней вопросов касается того, в какой степени бессознательные психические содержания могут быть репрезентированы через отношение к одежде и/или отношения с одеждой. Перефразируя широко известное высказывание Фрейда о сновидениях, можно было бы сказать, что Берглер ищет еще одну «королевскую дорогу к познанию бессознательного», и она для него пролегает в поле вестиментарной моды.

Как и в случае со многими другими работами данного автора («Битва Совесть» (1948), «Базовый невроз» (1949), «Сверх Я» (1952), «Писатель и психоанализ» (1949) и др.), в центр своей книги о моде Берглер помещает концепцию психического мазохизма – именно она становится нитью, на которую нанизываются связанные с модой сюжеты от творческих стратегий принадлежащих к квинтсообществу fashion-дизайнеров до влияния интрапсихических конфликтов на гардеробные практики и от роли кастрационного комплекса в изобретении одежды до размышлений о символике цвета. Вестиментарная мода представляется Берглеру полем манифестации психических конфликтов, в основании которых находится психический мазохизм как «базовый» – то есть, лежащий в основании других ментальных расстройств – невроз.

Обращаясь к концепту «образа тела», введенному в психоаналитический оборот в монографии

психоаналитика и психиатра Пауля Фердинанда Шильдера «Образ и внешний вид человеческого тела» (1935), Берглер отмечает: речь идет о некоем задающем параметре восприятия индивидом собственной телесности представлении, в складывании которого задействована одежда. Цитируя положения Шильдера, он пишет: «образ тела может сжиматься или расширяться... Это является очередным доказательством лабильности образа тела: все, что вступает в связь с поверхностью тела, в той или иной степени в него включается... Какую бы вещь мы ни надели, она незамедлительно становится частью образа тела и наполняется нарциссическим либидо... Поскольку одежда является частью схемы тела, она обретает значение части тела» [ibid, p. 138].

Берглер задается вопросом о том, что за роль в конституировании представлений о собственном теле отводится событиям наиболее ранних этапов формирования психики [ibid]; в его трактовке подобное представление, или, как он его называет, «бессознательный ментальный автопортрет» [ibid] (данное понятие, акцентирующее непосредственный вклад субъекта в представление о собственном телесном облике, используется Берглером в качестве своего рода альтернативы предложенному Шильдером концепту «образ тела»), формируется из берущих начало в младенческой мегаломании идеализированных представлений о себе и в действительности функционирует как «сложная картина, основанная на инфантильных вытесненных представлениях о себе, восходящих к раннему детству нарциссических идентификациях, психических защитах, вине, компромиссах, отречениях» [ibid, p. 239]. Согласно его рассуждениям, одевание представляет собой одну из стратегий экстернализации бессознательных психических содержаний, что становится причиной многочисленных ситуаций, когда между сознательно транслируемым представлением субъекта о собственном внешнем облике и тем, как видят его другие, обнаруживаются противоречия – будь то наблюдаемое в поле моды «смехотворное расхождение между намерением и результатом» или «разница между оценкой клиента портным и представлением о себе самого клиента» [ibid, p. 138].

«Одевайтесь в соответствии с индивидуальностью» – вот к чему нас призывают. Правда в том, что, к сожалению, именно так все и делают» [ibid, p. 242], – цитирует Берглер слова своей бывшей пациентки. Многие из приведенных в книге случаев из клинической практики представляют вестиментарную моду пространством, в котором возможно осуществление невербального диалога со значимыми фигурами – актуальными или из детства. В русле такой коммуникации то, что в повседневной жизни понимается как «безвкусица» в одежде, оказывается адресованными последним «псевдоагрессивными» вестиментарными высказываниями [ibid, p. 195-196]: невыгодным образом преподносимая внешность обнаруживает под собой упрек матери, «произведшей на свет неудачу» [ibid, p. 19], а подчеркнуто непритязательная или, напротив, вульгарная одежда – бессознательное желание вызвать нелюбовь и пренебрежительное отношение. Таким образом, одеваясь с целью «выразить свою индивидуальность», человеческий субъект по большей части не отдает себе отчета ни в том, что за качества при этом оказываются выражены, ни в том, какие бессознательные желания таким образом им транслируются [ibid, p. 18].

Одной из заслуг Берглера является привнесение в разговор о моде проблематики бессознательного; другим важным моментом, затронутым в книге, стало присутствие в поле моды аффективного измерения.

Отмечая, что мужчины следуют смене стилей «так же послушно, если не так же усердно, как женщины» [ibid, p. 244], Берглер описывает современную ему ситуацию как в высшей степени асимметричную, утверждая, что траектории модных тенденций задаются и контролируются мужчинами; при этом одежда сама по себе рассматривается Берглером как мужское изобретение – уловка, чья функция заключается в избавлении от кастрационной тревоги [ibid, p. 297].

Следуя мысли своего старшего коллеги Джона Карла Флюгеля, Берглер представляет моду в логике телесных трансформаций, «семи заданных тем», каждая из которых имеет отношение к акцентированию или нивелированию одной из частей женского тела: грудь, талия, бедра, ягодицы, ноги, руки и общие пропорции тела (рост и объемы) [ibid, p. 117]. [ibid, p. 117]. Такого рода «перестановки» рассматриваются им сквозь призму кастрационного комплекса, где смещение акцентов с одной части тела на

O.M. Lebedeva *“Psychoanalytic theory of fashion” by Edmund Bergler:
experience of contextual reading*

другую трактовано как способ ослабить тревогу или справиться с последней через навязчивое повторение травмирующей ситуации.

Рассуждая о мужской кастрационной тревоге, Берглер вводит категорию “He-man” – результат идентификации с образом могущественного мужчины – своего рода реактивное образование, призванное компенсировать нарциссическую травму, вызванную крахом младенческой мегаломании и переживанием беспомощности и зависимости или, как пишет Берглер, «пассивности». В центре подобных переживаний находится фигура доэдипальной матери – «великанши из детской» [ibid, p. 73], с которой связан страх кастрации, выраженный в так называемом «септете детских страхов» – «страх умереть от голода, умереть от жажды, быть съеденным, отравленным, задушенным, изрубленным на куски, кастрированным» [ibid, p. 28]. «Признают они это или нет – мужчины приписывают женщинам “жестокость”. При выдвижении обвинения используются взрослые термины, однако, страхи, которые они описывают, все еще инфантильны» [Bergler, 1992, p. 31-32]. Идентификация с “He-man”, по Берглеру, скрывает мазохистическую привязанность мужчины к образу доэдипальной матери, одновременно от него защищая [ibid, p. 42-43]. Возможность актуализации инфантильных страхов в отношениях с женщиной как заместительницей материнского другого находит разрешение через воспроизведение кастрации в поле вестиментарных практик, примерами чему в равной степени могут служить деформированные ступни китаянок и сформированные корсетом осиные талии европейских женщин [ibid, p. 123].

Таким образом, Берглер, распространив свою теорию психического мазохизма как «базового невроза» на широкий круг явлений, видел в моде феномен, в рамках которого манифестации последнего представляются возможными. Описывая психический мазохизм как «склад со множеством комнат», он утверждал: так же, как “все дороги ведут в Рим”, все коридоры этого хранилища ведут к единственному входу, связанному с бессознательным желанием оказаться в затруднительном положении, которое, в свою очередь, в поле моды оказывается легко реализуемым [Bergler, 1992, p. 239].

Несчастливая судьба книги в новую эпоху имеет, однако, отношение к несколько иному сюжету: ее первая глава содержит клинические виньетки, в которых автор приводит сеансы анализа занятых в индустрии моды гомосексуальных мужчин. «Одежда является ключом к пониманию мужчины, по крайней мере, в его отношении к женщинам» [ibid, p. 246]; по Берглеру, как мужчина, защищенный идентификацией “He-man”, так и лишенный такой защиты – как, к примеру, описанный им принадлежащий к квир-сообществу дизайнер – «беглец на другой континент» [ibid, p. 55] – в своем отношении к женской одежде исходят из одного и того же бессознательного основания, связанного с «базовым неврозом» и кастрационной тревогой – различаются лишь способы с ней обходиться. Так или иначе, «неполиткорректная» первая глава отбросила тень, как будто поглотившую другие затронутые автором темы: «Мода и бессознательное» неоднократно пересказывалась как книга о «карательной» женской моде, которую злонамеренным образом создают занимающиеся дизайном одежды представители квир-культуры.

Что еще есть в книге Берглера? Почти гениальное выражение – «одежда – улучшенная кожа» [ibid, p. 99]. Рассуждение о том, что символика цвета не носит универсальный характер и для каждого конкретного человека опосредована его собственной историей – так что пристрастие к тем или иным цветам в одежде может уходить корнями в глубокие слои вытесненных ранних воспоминаний.

Возможно, одним из наиболее любопытных для историка моды мог бы стать устроенный автором вариант заочного «круглого стола», участницы которого рассуждают о гардеробных практиках. Составив анкету, Берглер раздал ее экземпляры женщинам, одни из которых работали в индустрии моды, другие просто проявляли к ней интерес; ответы представлены в тексте книги таким образом, чтобы производить впечатление дискуссии, участницы которой оспаривают мнения друг друга, с одной стороны, подтверждая иррациональную природу моды, с другой – подчеркивая связь творческой природы одевания с сублимированными бессознательными представлениями.

Впрочем, несколькими годами позже, в интервью, данном журналу *Cosmopolitan* в феврале 1960 года, Берглер предсказывает: «дизайн одежды, вероятно, все в большей степени будет становиться

О.М. Лебедева «Психоаналитическая теория моды» Эдмунда Берглера:
опыт контекстуального прочтения

прерогативой женщин», которые вне всяких сомнений сумеют привнести в него рациональную струю [Bakal, 1960, p. 55].

«Единоличная школа мысли»

Вероятно, довольно показательным может представляться тот факт, что действовавшая в течение нескольких лет в рамках ежегодных мероприятий Американской Психоаналитической Ассоциации дискуссионная группа «Забывшие аналитики и их наследие» свое первое заседание посвятила деятельности Эдмунда Берглера. Целью группы было оценить оригинальность идей многих «забытых, проигнорированных и оставшихся без внимания» [Reppen, 2010].

Первые десятилетия XXI века были отмечены возвращением наследия пионеров психоанализа, чьи работы в свое время подверглись своего рода «вытеснению»: Шандор Ференци, Лу Андреас-Саломе, Сабина Шпильрейн и многие другие – сегодня их тексты широко изучаются, публикуются, интерпретируются; подобная «ревизия архивов психоанализа» позволяет выстроить плодотворный диалог представителей разных поколений психоаналитического сообщества, обогатить и переосмыслить ряд положений психоаналитической теории.

Так или иначе, в истории психоаналитического движения Эдмунд Берглер стоит особняком. Упомянув в своем докладе собственное увлечение Берглером, один из организаторов группы, Джозеф Реппен, называет теоретические разработки последнего «единоличной школой мысли» [Reppen, 2010], подчеркивая изоляцию их автора: словно проводя в жизнь собственную идею о мазохистическом сценарии бессознательного конструирования сцены отвержения, Берглер оказывался в сходной позиции как при жизни, так и после смерти.

Вместе с тем одной из заслуг Берглера, безусловно, является первая попытка инициировать серьезный разговор о бессознательном измерении вестиментарной моды. Одежда как тонкий слой отделяющей от внешнего мира «улучшенной кожи» в рамках его концепции предстает в качестве места артикуляции не поддающихся вербализации вытесненных психических содержаний – своего рода экрана, на который проецируются инфантильные страхи и сцены отношений со значимыми фигурами.

Критика, которой профессиональное сообщество встречало идеи Берглера, во многом касалась его стремления придать своей теории универсальный характер, что, впрочем, не лишает последнюю релевантности в ряде конкретных случаев; вклад Берглера в исследование мазохизма был оценен выдающимися представителями философской и психоаналитической мысли XX века. Так или иначе, многие из разворачивающихся сегодня на модной сцене сюжетов, кажется, отчетливо резонируют с его размышлениями: современные вестиментарные и телесные практики моды нередко представляются граничащими с самоповреждением (временами откровенно к последнему отсылая) и даже могут носить самонаказующий характер. (Подобного рода практики все чаще оказываются связаны с модой на «носимые технологии». Так, дизайнером Билли Уайтхаус была разработана футболка, в которой болельщик мог бы испытать те же ощущения – в том числе болевые – что и спортсмен, за действиями которого он наблюдает [Shontell, 2014]. Другим примером служит устройство Pavlok, выполняющее функцию наказующего Сверх Я: запрограммировав гаджет соответствующим образом, владелец получает удар током в случае, если его поведение не соответствует поставленным перед собой целям [PAVLOK]).

В предисловии к своей книге Берглер, ссылаясь на Анатоля Франса, приводит журнал мод как наиболее полно отражающий культурный ландшафт источник – «более информативный, чем философия, беллетристика или наука» [Bergler, 1992, p. xxi]. Психоанализ начинался с интереса к вещам в некотором смысле маргинальным – сновидениям, оговоркам, ошибочным действиям – к вещам, которые именно в силу своего периферийного положения дают возможность пробиться к истине субъекта, поскольку, согласно фрейдовскому учению, последняя являет себя там, где ослаблен контроль сознания. Мода как представляющаяся малозначимой и одновременно носящей иррациональный характер область человеческой деятельности обнаруживает в себе репрезентации бессознательного, что позволяет рассматривать ее в числе феноменов, в которых приоткрывается человеческий субъект.

O.M. Lebedeva “*Psychoanalytic theory of fashion*” by Edmund Bergler:
experience of contextual reading

Принимая во внимание сегодняшнее положение fashion studies как интенсивно развивающейся дисциплины, тексты психоаналитиков, посвященные моде, представляют особый интерес. Примененный в качестве инструмента концептуализации моды психоанализ открывает перспективу рассмотрения телесных и вестиментарных практик моды как территорий реализации психического опыта. Помимо прочего, обращение к подобным трудам позволяет формировать теоретическую базу для дальнейшего изучения моды как психического феномена.

ИСТОЧНИКИ

1. *Bakal C.* A Psychoanalyst Looks at Women's Clothes // *Cosmopolitan*. 1960. Vol. 148. No. 2. P. 52-55.
2. *Bergler E.* Battle of the Conscience: A Psychiatric Study of the Inner-Working of the Conscience. – Washington: Washington Institute of Medicine, 1948.
3. *Bergler E.* Fashion and the Unconscious. – Madison: International Universities Press, Inc., 1992.
4. *Bergler E.* The Basic Neurosis. Oral Regression and Psychic Masochism. – New York: Grune & Stratton, Inc., 1949.
5. *Bergler E.* The Superego. Unconscious Conscience – The Key to The Theory and Therapy of Neurosis. – New York: Grune & Stretton, 1952.
6. *Bergler E., Jekels L.* Übertragung und Liebe // *Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen*. 1934. Nr. XX. Bd. 1. S. 178-201.
7. *Flugel J.C.* Psychology of Clothes. – London: Hogarth Press, 1940.
8. *Flugel J.C.* Clothes Symbolism and Clothes Ambivalence // *International Journal of Psychoanalysis*. 1929. Vol. 10. P. 205-217.
9. PAVLOK: Wake up early and zap away your bad habits with shockingly fast results. Available at: https://shop.pavlok.com/?srsltid=AfmBOoqwzSmglEbWQhLLcUrzoDA5FkXadgO_IejsOTMnk3cEH8G3Cpo (accessed: 07.09.2024).
10. *Shontell A.* Why This 27-Year-Old Fashionista is Being Compared to Elon Musk // *Business Insider*. 2014. Aug. 12. Available at: <https://www.businessinsider.com/billie-whitehouse-and-wearable-experiments-2014-8> (accessed: 07.09.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильева Е.* Мода и ее теоретическая практика // *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2021. № 61. С. 347-354.
2. *Делёз Ж.* Представление Захер-Мазоха (Холодное и Жестокое) // *Венера в мехах. Л. фон Захер-Мазох. Венера в мехах. Ж. Делёз. Представление Захер-Мазоха. 3. Фрейд. Работы о мазохизме.* – Москва: РИК «Культура», 1992. – С. 189-313.
3. *Картер М.* Джон Карл Флогель и обнажённое будущее // *Теория моды: одежда, тело, культура*. 2012. № 24. С. 137-163.
4. *Лакан Ж.* Семинары. Книга 8. Перенос. – Москва: Гнозис/Логос, 2019.
5. *Лапани Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу. – Москва: «Высшая школа», 1996.
6. *Миллер Дж.* Зигмунд Фрейд. Больше, чем фетиш: мода и психоанализ // *Осмысление моды: обзор ключевых теорий.* – Москва: Новое литературное обозрение, 2023.
7. *Уилсон Э.* Облаченные в мечты: мода и современность. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
8. *Хишелевуд Р.* Словарь кейнзианского психоанализа. – Москва: Когито-Центр, 2007.
9. *Bancroft E.* Fashion and Psychoanalysis: Styling the Self. – London: I.B.Tauris, 2012.
10. *Cooper A.M.* The Quiet Revolution in American Psychoanalysis: Selected Papers of Arnold M. Cooper. – Hove; New York: Brunner-Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
11. *Flugel J.C.* Fashion and the Unconscious: By Edmund Bergler, M.D. New York: Robert Brunner, 1953. 305 pp. // *Psychoanalytic Quarterly*. 1954. Vol. 23. P. 587-590.
12. *Grose A.* Fashion Manifesto. – London: Notting Hill Editions, 2023.
13. *Iscove M.L.* Bergler, Edmund (1899–1962) // *International Dictionary of Psychoanalysis*. Vol.1. – Detroit; New York: Thomson Gale, 2005. P. 163.
14. *Jeffreys Sh.* Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in the West. – Hove, East Sussex; New York, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.
15. *Kanzer M.* Edmund Bergler: A Study of Psychic Masochism // *Contemporary Psychology: A Journal of Reviews*. 1970. June. No. 15 (6). Available at: https://resolver.scholarsportal.info/resolve/00107549/v15i0006/nfp_ebasopm.xml (accessed: 03.09.2024).
16. *Lacan J.* Le Séminaire. Livre XIV. La Logique du Fantôme. – Paris: Seuil & Le Camps Freudien, 2023.
17. *Leo J.* Sons & Mothers: Muse or Medusa, She Landscapes His Character // *Vogue*. 1984. November, 1. P. 442-443, 498.
18. *Mühlleitner E.* Biographisches Lexikon der Psychoanalyse: die Mitglieder der Psychologischen Mittwoch-Gesellschaft und der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung, 1902-1938. – Tübingen: Edition Diskord, 1992.
19. *Radford R.* 'Women's Bitterest Enemy': The Uses of the Psychology of Fashion // *Journal of Design History*. 1993. Vol. 6. No. 2. P. 115-120.
20. *Reppen J.* Forgotten Analysts and Their Legacy. Edmund Bergler and Psychic Masochism. 2010. January 13. Available at: <https://silotips/download/forgotten-analysts-and-their-legacy-edmund-bergler-and-psychic-masochism-by-jose> (accessed: 03.09.2024).
21. *Richards A.K.* Ladies of Fashion: Pleasure, Perversion or Paraphilia // *Psychoanalysis in Fashion*. – New York: International Psychoanalytic Books, 2018. – P. 11-34.
22. *Roudinesco E.* Jacques Lacan. – New York: Columbia University Press, 1997.
23. *Steele V.* A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk // *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*. – New Haven: Yale University Press in association with the Fashion Institute of Technology New York, 2013. – P. 7-76.
24. *Steele V.* Freud and Fashion // *Fashion and Psychoanalysis: An international inter-disciplinary conference*. 2017. October 15. Available at: <https://www.freud.org.uk/2017/10/15/fashion-psychoanalysis-international-conference/> (accessed: 03.09.2024).

SOURCES

1. *Bakal C.* A “Psychoanalyst Looks at Women's Clothes.” *Cosmopolitan*, 1960, vol. 148, no. 2, p. 52-55.
2. *Bergler E.* *Battle of the Conscience: A Psychiatric Study of the Inner-Working of the Conscience*. Washington, Washington Institute of Medicine, 1948.
3. *Bergler E.* *Fashion and the Unconscious*. Madison, International Universities Press, Inc., 1992.
4. *Bergler E.* *The Basic Neurosis. Oral Regression and Psychic Masochism*. New York, Grune & Stratton, Inc., 1949.
5. *Bergler E.* *The Superego. Unconscious Conscience. The Key to The Theory and Therapy of Neurosis*. New York, Grune & Stretton, 1952.
6. *Bergler E., Jekels L.* “Übertragung und Liebe.” *Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen*. 1934. Nr. XX. Bd. 1. S. 178-201. (in German)
7. *Flugel J.C.* *Psychology of Clothes*. London, Hogarth Press, 1940.

О.М. Лебедева «Психоаналитическая теория моды» Эдмунда Берглера:
опыт контекстуального прочтения

8. Flugel J.C. "Clothes Symbolism and Clothes Ambivalence." *International Journal of Psychoanalysis*, 1929, vol. 10, p. 205-217.
9. PAVLOK: *Wake up early and zap away your bad habits with shockingly fast results*. Available at: https://shop.pavlok.com/?srsltid=AfmBOoqwzSmgIEhWQhLlcUrzoDA5FkXadgO_1EjsOTMnk3cEH8G3Cpo (accessed: 07.09.2024).
10. Shontell A. *Why This 27-Year-Old Fashionista is Being Compared to Elon Musk*. In: *Business Insider*. 2014. Aug. 12. Available at: <https://www.businessinsider.com/billie-whitehouse-and-wearable-experiments-2014-8> (accessed: 07.09.2024).

REFERENCES

1. Bancroft E. *Fashion and Psychoanalysis: Styling the Self*. London, I.B.Tauris, 2012.
2. Cooper A.M *The Quiet Revolution in American Psychoanalysis: Selected Papers of Arnold M. Cooper*. Hove, New York, Brunner-Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
3. Deljoz Zh. "Predstavlenie Zaher-Mazoha (Holodnoe i Zhestokoe)" [Présentation de Sacher-Masoch (Le Froid et le Cruel)]. *Venera v mehah. L. fon Zaher-Mazoh. Venera v mehah. Zh. Deljoz. Predstavlenie Zaher-Mazoha. Z. Frejd. Raboty o mazohizme* [Venus in Furs. L. von Sacher-Masoch. Venus in Furs. J. Deleuze. Representation of Sacher-Masoch. Z. Freud. Works on Masochism]. Moscow, RIK "Kul'tura", 1992. P. 189-313. (in Russian)
4. Flugel C. "Fashion and the Unconscious: By Edmund Bergler, M.D. New York: Robert Brunner, 1953. 305 pp." *Psychoanalytic Quarterly*. 1954. Vol. 23. P. 587-590.
5. Grose A. *Fashion Manifesto*. London, Notting Hill Editions, 2023.
6. Hinshelvd R. *Slovar' kljajmianskogo psihoanaliza*. [A Dictionary of Kleinian Thought]. Moscow, Kogito-Centr, 2007. (in Russian)
7. Iscove M.L. "Bergler, Edmund (1899–1962)." *International Dictionary of Psychoanalysis*. Vol.1. Detroit, New York, Thomson Gale, 2005. P. 163.
8. Jeffreys Sh. *Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in the West*. Hove, East Sussex, New York, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.
9. Kanzer M. "Edmund Bergler: A Study of Psychic Masochism." *Contemporary Psychology: A Journal of Reviews*. 1970. June. No. 15 (6). Available at: https://resolver.scholarsportal.info/resolve/00107549/v15i0006/nfp_ebasopm.xml (accessed: 03.09.2024).
10. Karter M. "Dzhon Karl Fljugel' i obnazhjonnoe budushhee" [J. C. Flügel and the Nude Future]. *Teorija mody: odezhdza, telo, kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture]. 2012. No. 24. P. 137-163. (in Russian)
11. Lacan J. *Le Séminaire. Livre XIV. La Logique du Fantasme*. Paris, Seuil & Le Camps Freudien, 2023.
12. Lakan Zh. *Seminary. Kniga 8. Perenos*. [Le Séminaire. Le Transfert. Livre VIII]. Moscow, Gnozis/Logos, 2019. (in Russian)
13. Laplanzh Zh., Pontaliz Zh.-B. *Slovar' po psihoanalizu* [Vocabulaire de la psychanalyse]. Moscow, "Vysshaja shkola", 1996. (in Russian)
14. Leo J. "Sons & Mothers: Muse or Medusa, She Landscapes His Character." *Vogue*. 1984. November, 1. P. 442-443, 498.
15. Miller Dzh. "Zigmund Frejd. Bol'she, chem fetish: moda i psihoanaliz" [Zigmund Freud: More than a Fetish: Fashion and Psychoanalysis]. *Osmyslenie mody: obzor kljuchevyh teorij*. [Thinking through fashion: A Guide to Key Thoughts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. (in Russian)
16. Mühlleitner E. *Biographisches Lexikon der Psychoanalyse: die Mitglieder der Psychologischen Mittwoch-Gesellschaft und der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung, 1902-1938*. Tübingen, Edition Diskord, 1992. (in Germ.)
17. Radford R. "'Women's Bitterest Enemy': The Uses of the Psychology of Fashion." *Journal of Design History*. 1993. Vol. 6. No. 2. P. 115-120.
18. Reppen J. *Forgotten Analysts and Their Legacy. Edmund Bergler and Psychic Masochism*. 2010. January 13. Available at: <https://silo.tips/download/forgotten-analysts-and-their-legacy-edmund-bergler-and-psychic-masochism-by-jose> (accessed: 03.09.2024).
19. Richards A.K. "Ladies of Fashion: Pleasure, Perversion or Paraphilia." *Psychoanalysis in Fashion*. New York, International Psychoanalytic Books, 2018. P. 11-34.
20. Roudinesco E. *Jacques Lacan*. New York, Columbia University Press, 1997.
21. Steele V. "A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk." *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*. New Haven, Yale University Press in association with the Fashion Institute of Technology New York, 2013. P. 7-76.
22. Steele V. "Freud and Fashion." *Fashion and Psychoanalysis: An international inter-disciplinary conference*. 2017. October 15. Available at: <https://www.freud.org.uk/2017/10/15/fashion-psychoanalysis-international-conference/> (accessed: 03.09.2024).
23. Vasil'eva E. "Moda i ee teoreticheskaja praktika" [Fashion and its theoretical practice]. *Teorija mody: odezhdza, telo, kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture]. 2021. No. 61. P. 347-354. (in Russian)
24. Wilson E. *Oblachennye v mechtu: moda i sovremenost'* [Adorned in Dreams: Fashion and Modernity]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. (in Russian)

Научная статья / Research article

УДК/UDC 726.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-112-133

Сахер Мухаммед Махмуд Аль-Тамими
Sakher Mohamad Mahmoud Al-Tamimi
аспирант, Уральский федеральный университет (Екатеринбург, Россия)
postgraduate student, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia)
sakher.tameme@yahoo.com

Марина Владимировна Панкина
Marina Vladimirovna Pankina
доктор культурологии, профессор,
Уральский федеральный университет (Екатеринбург, Россия)
Doctor of Cultural Studies, professor,
Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia)
m.v.pankina@urfu.ru

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ АРХИТЕКТУРЫ МЕЧЕТЕЙ: ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ MODERN TRENDS IN MOSQUE ARCHITECTURE: THE PROBLEM OF PRESERVING OF CULTURAL IDENTITY

В статье проанализированы основные черты архитектуры традиционных мечетей и особенности современных мечетей в различных странах. Отсутствие жестких канонов, определенных религиозными текстами, позволяет архитекторам свободно интерпретировать пластику и образ здания. Новые социальные задачи, возможности современных конструкций и технологий вдохновили архитекторов отказаться от исторических и неоклассических моделей, которые доминировали в национальной религиозной архитектуре. Архитекторы переосмысливают не только форму мечети, но и функции, планировочное решение, декор и орнаменты. Выявлены тенденции глобализации архитектуры мечетей. Для объектов, построенных в XXI веке, характерна визуальная и социальная открытость, они выполняют функции общественного центра, для которого задействуется и прилегающее пространство. Пластика здания напоминает скульптуру; композиция имеет вертикальное развитие; фасады и планы динамичны и асимметричны. Орнаменты и шрифты на фасаде и в интерьере становятся главными средствами, указывающими на принадлежность здания к исламской культуре.

Ключевые слова: архитектура мечетей, исламская архитектура, современная архитектура, современные стили, модернизм, постмодернизм

Для цитирования: Аль-Тамими С.М.М., Панкина М.В. Современные тенденции архитектуры мечетей: проблема сохранения культурной идентичности // Артикульт. 2024. №4(56). С. 112-133. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-112-133

The article analyzes the main architectural features of traditional mosques and the specific features of modern mosques in different countries. The absence of strict canons defined by religious texts allows architects to freely interpret the plasticity and image of the building. New social challenges, the possibilities of modern structures and technologies inspired architects to abandon the historical and neoclassical models that dominated the national religious architecture. Architects rethink not only the form of the mosque, but also its functions, planning solutions, decor and ornaments. Trends of globalization of mosque architecture have been identified. The objects built in the 21st century are characterized by visual and social openness, they serve as a public center, for which the adjacent space is also used. The plasticity of the building resembles sculpture; the composition has vertical development; facades and plans are dynamic and asymmetrical. Ornaments and fonts on the facade and in the interior become the main means indicating the building's belonging to Islamic culture.

Keywords: mosque architecture, islamic architecture, contemporary architecture, contemporary styles, modernism, postmodernism

For citation: Al-Tamimi S.M.M., Pankina M.V. "Modern trends in mosque architecture: the problem of preserving of cultural identity." *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 112-133. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-112-133

Введение

Роль культовых сооружений в жизни большого количества людей очень велика. Их функциональная организация и архитектурный образ создают особую атмосферу места совершения молитвы и общения, обозначают доминанту в пространстве, присутствие и значимость религиозного сообщества. Ислам – самая молодая монотеистическая религия, насчитывающая более двух миллиардов последователей (2024 г.), вторая по величине религия в мире, уступающая только христианству (*рис. 1*) [World population review, 2024]. Мусульмане проживают в более чем 120 странах мира, но большинство из

© Аль-Тамими С.М.М., Панкина М.В., 2024

Дата поступления: 11.08.2024. Дата одобрения после рецензирования: 11.09.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

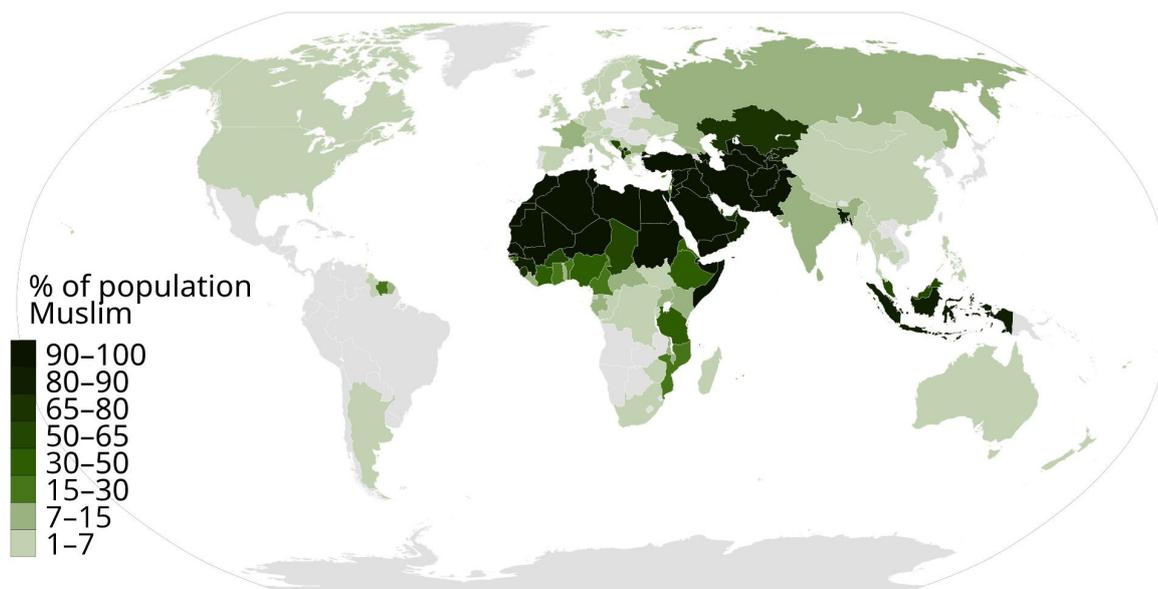


Рис. 1.

Процент мусульман в каждой стране мира. Данные Pew Research.svg [Islam percent population in each nation].

них – на Ближнем Востоке и в Юго-Восточной Азии, в Северной и Центральной Африке. Государственной религией ислам является в 28 странах, в основном арабских.

Важнейшие сооружения исламской цивилизации – мечети – являются не просто местом коллективного совершения молитвы, но визуальным образом ислама, отражают его ценности. Однако критериев организации и внешнего вида места поклонения нет в Коране, Сунне и других текстах ислама [Ньюби, 2007; Коран]. В исламе говорится о балансе материального и духовного. С точки зрения формообразования и пространственных координат сакральных мест в Коране и хадисах лишь указано, что кибла является главным направлением для мусульман – в сторону священной Каабы, расположенной в Заповедной мечети в Мекке. «Мы видели, как ты обращал свое лицо к небу, и Мы обратим тебя к кибле, которой ты останешься доволен. Обрати же свое лицо в сторону Заповедной мечети. Где бы вы ни были, обращайтесь ваши лица в ее сторону» [Коран 2:144]. Находясь в любой точке мира, во время молитвы мусульмане поворачиваются лицом к Каабе.

Мечети являются предметом исследования для представителей многих областей знания: антропологов, историков, искусствоведов, архитекторов. Соответственно, фокус изучения делается на элементах социальной жизни города; памятниках истории и архитектуры; истории развития форм мечетей, их планировочных и объемно-пространственных характеристиках; национальных и региональных традициях в формообразовании мечетей; эстетических особенностях, декоре, символике и др. Теоретической основой данного исследования послужили труды ученых, раскрывающие отдельные вопросы современной архитектуры мечетей. Ш.М. Шукуров пишет о метафизической сущности исламской архитектуры, о том, что в исламе местом преклонения может быть любая точка «обжитого» пространства, даже молитвенный коврик выделяет его границы, является своеобразным символом предельно сконцентрированного сакрального пространства мечети [Шукуров, 1989, с. 7]. Он проследживает некоторые истоки архитектуры современной мечети, анализирует объекты 1958-2009 гг., делает вывод, что архитектура мечетей не может быть застывшей, копировать образцы прошлых форм, должна изменяться, носить отпечаток текущего времени и запросов общества. Отсутствие канонов дает возможность авторам переосмысливать, интерпретировать планировочное, пластическое и образное решение здания [Шукуров, 2014]. В.Л. Воронина утверждала, что исламской архитектуры как целостного художественного явления нет, так как имеется огромное разнообразие видов мечетей. Общим для них является лишь направленность композиции на Мекку, которую подчеркивают либо купол над молельным залом, либо арки нефов, либо ось между входным порталом и михрабом [Воронина, 1984]. О. Грабар (O. Grabar) рассматривал типологию, историческое развитие, иконогра-

S.M.M. Al-Tamimi, M.V. Pankina *Modern trends in mosque architecture:
the problem of preserving of cultural identity*

фию исламской архитектуры, но не акцентировал внимание на пространственных и композиционных особенностях зданий [Grabar, 2005].

А.В. Пекина и Е.Б. Овсянникова анализировали мечети Европы и Америки в контексте западного города. Они делают вывод, что мечети предполагают обновление и трансформацию архитектурного пространства с течением времени, становятся объектами интернациональной архитектуры, частью западной культуры [Пекина, Овсянникова, 2010]. И.А. Ибрагимов писал о более свободном формообразовании современных российских мечетей по сравнению со средневековыми, что обусловлено изменением научной картины мира и социокультурными факторами. Однако примеры, которые он приводит, достаточно консервативны [Ибрагимов, 2011]. С.М. Червонная анализирует национальные и региональные традиции, модернистские поиски в архитектуре мечетей, возможности её интерпретации, отмечает эклектичность многих современных объектов. Как и другие исследователи, она отмечает, что мечеть – не храм, не является сакральной постройкой, не должна моделировать образ мира, символизировать теологические и пространственные представления [Червонная, 2016, с. 94].

Исследователи пишут о приоритете функции здания по сравнению с внешними формами [Червонная, 2016; Кононенко, 2018; Ghasemzadeh, 2013]. Отмечают, что в архитектуре мечети должен присутствовать символизм Божественного и человеческого начал, космического и метафизического порядка, мудрости суфизма; здание должно отражать мировоззрение и эстетику ислама; но о том, какими пластическими средствами, архитектурными формами, конструкциями, планировкой, декором пространства это все можно выразить, нет единого мнения [Гусенова, 2016; Akkach, 2005; Alami, 2011].

Мечети, возведенные в конце XX – начале XXI веков, стали предметом исследований некоторых зарубежных авторов [Holod, Khan, 1997; Hoteit, 2015; Kişmıroğlu, Anıktar, 2023]. Учёные отмечают, что лучшие современные мечети противостоят классическим сооружениям арабского или иранского типа, появляются новые принципы их формообразования, что допустимо, поскольку сам процесс создания мечети предполагает изменение ее образа и формы, создание новой реальности пространства. Практически нет работ, посвященных тенденциям и факторам развития архитектуры мечетей начала XXI века (2000–2020 гг.); анализу концепций и реализованных объектов, кардинально отличающихся от исторических прототипов.

Актуальность исследования связана с обновлением взглядов на культовую архитектуру в условиях глобализма и повышения социальной роли религии, в частности ислама; необходимостью научного анализа факторов развития и особенностей архитектуры современных мечетей. Цель исследования – проанализировать современные тенденции архитектуры мечетей, выявить проблему сохранения их культурной идентичности. Методы исследования: историко-культурный анализ, феноменологический метод, сравнительный анализ архитектурных решений древних и современных мечетей, иконографический анализ, формально-композиционный и образно-стилевой анализ.

Традиции архитектуры мечети

Без изучения эволюции исламской религиозной архитектуры, «направленной на сохранение, обогащение, трансформацию, а порой и решительную ломку традиций», нельзя понять исламскую культуру в современном мире [Червонная, 2016, с. 9]. С.М. Червонная и Р. Хилленбранд (Robert Hillenbrand) называют мечеть «зеркалом ислама» [Hillenbrand, 2004, с. 31]. В отличие от христианского и буддийского искусства искусство ислама было принципиально некультовым. Только две формы художественного выражения – мечеть и каллиграфия – в полной мере отражали сакральные основы культуры ислама [Шукуров, 1989, с. 7]. Исламское зодчество имеет многовековые традиции. Прототипом мусульманской мечети был дом пророка Мухаммеда в Медине [Grabar, 1973, с. 107-108] (рис. 2 а-б).

Первой и главной мечетью мира является мечеть аль-Харам (Заповедная мечеть) в Мекке (Саудовская Аравия), в центре двора которой находится важнейшая святыня ислама Кааба. Немного позже были возведены мечеть Аль-Масджид аль-Акса на Храмовой горе в Иерусалиме (Израиль, Палестина) и мечеть Аль-Масджид ан-Набави (Мечеть Пророка, построенная еще при жизни Мухаммеда) в Медине (Саудовская Аравия). Сейчас эти крупнейшие мечети мира являются местами

Рис. 2-а.
План дома Пророка в Медине.

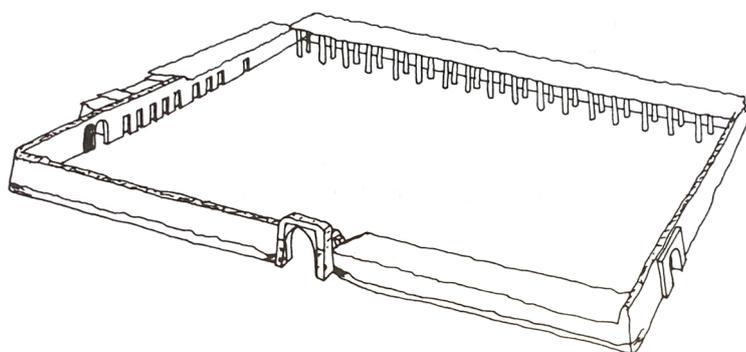
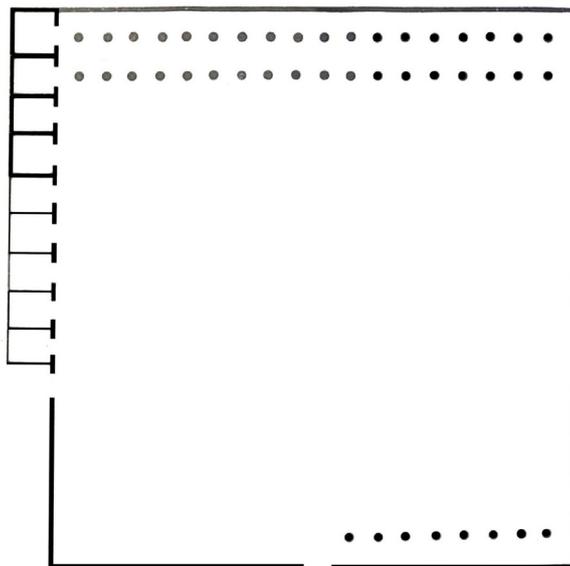


Рис. 2-б.
Мечеть пророка Мухаммеда в Медине.

паломничества мусульман. Но изначально сооружения, которые появились на их нынешнем месте примерно в 605-660 гг., и другие древнейшие места для молитвы представляли собой прямоугольный двор с колодцем посреди, с четырех сторон обнесенный стеной из кирпича, иногда с комнатами по периметру в юго-восточной части [Kişmiroğlu E., Anıktar S., 2023, с. 85].

К периоду Средневековья сформировались основные черты архитектуры мечетей. Помимо того, что стена с михрабом должна быть расположена так, чтобы верующие, молящиеся перед ней, были обращены лицом в сторону Мекки (за этой стеной ничего нет, она является наружной); имелся определенный набор помещений: входная группа, молитвенный зал (разделенный на части – мужскую и женскую), комната имама, комната для обучения и библиотека. Узнаваемыми архитектурными формами мечети были: кубический объем зала с основными помещениями; купол над ним; вертикали одного или нескольких минаретов с полумесяцем наверху; большой прямоугольный двор с колодцем для омовения и, возможно, местными святынями, окруженный стеной с галереей и комнатами. Такой вид имеют многие древние мечети, например, мечеть Омейядов (Большая мечеть Дамаска, Сирия, 715 г.); Большая мечеть в Самарре (Ирак, 852 г.); мечеть Укба (Великая мечеть Кайруана, Тунис, 670 г.); мечеть Ибн Тулуна в Каире (Египет, 879 г.); мечеть Сулеймание (1557 г.) и мечеть Шехзаде (1548 г.) в Стамбуле (Турция); Месquita или Кордовская соборная мечеть (Испания, 987 г.); мечеть Калян в Бухаре (Узбекистан, первая постройка 1130 г.). Крупнейшие древние мечети (здание и двор) вмещают, особенно во время хаджа, сотни тысяч мусульман.

К XX веку сложились национальные и региональные типы мечетей: арабская (колонная) на Ближнем Востоке и в Северной Африке; персидская (иранская или айванная) на Среднем Востоке, в Центральной и Средней Азии; османская (турецкая, центрально-купольная, возникшая под влиянием византийской архитектуры) в Турции; центральноафриканская (судано-сахелианский стиль); татарская; индийская; китайская [Alami, 2011; Grabar, 2005]. Традиционные мечети в различных

S.M.M. Al-Tamimi, M.V. Pankina *Modern trends in mosque architecture: the problem of preserving of cultural identity*

регионах, безусловно сильно различаются по внешнему виду: форме и пластике объемов, пространственной организации, декору. Но главными узнаваемыми элементами являются купола, вертикальные доминанты минаретов, исламские орнаменты на фасаде и в интерьере, прямоугольный двор с галереей или аркадой по периметру, михраб [Азизян, 2001, с. 359-360; Burckhardt, 2009].

Факторы глобализации исламской культовой архитектуры

Миграция населения, возникновение крупных мусульманских общин в европейских странах и США вызвали потребность строительства мечетей в немусульманских странах и городских районах. В последнее время в разных странах мира появляется много мечетей, формы которых не соответствуют традиционному образу здания [Аль-Тамими, Панкина, 2022]. Общие тенденции развития художественной культуры привели к созданию модернистских и постмодернистских концепций в архитектуре мечетей [Червонная, с. 477]. К середине XX века, когда многие исламские государства получили независимость, региональные традиции вступили в противоречие с новым интернациональным языком архитектуры модернизма, а позже постмодернизма. Сохранять традиции или же приветствовать новые формы мечетей – мнения по этому поводу различны. Традиционный вид мечети узнаваем, она является одним из визуальных образов ислама. С другой стороны, мусульманское общество развивается, мечеть – не только место молитвы, но и общественный центр – должна демонстрировать современность, актуальность ислама в мировой культуре [Пекина, Овсянникова, 2010; Khalidi, 2000].

Один из ведущих исламских философов конца XX – начала XXI веков Мохаммед Аркун (Mohammed Arkoun, 1928-2010) писал о том, что исламский мир должен вырваться из «порочного круга прошлого» и обрести истинно духовные качества. Он отмечал роль архитектуры в становлении новой идентичности мусульманского общества, писал о новых задачах, которые должны решать вместе и одновременно: теологи, философы и архитекторы. М. Аркун призывал архитекторов переосмыслить прошлое, не оглядываться назад, а развивать образ мечети, пересматривая старые формы и их семантику. М. Аркун писал об архитектуре: «Нам нужны новая риторика, новый синтаксис, новая семантика. Нам нужна новая теория метафор, которая является центральной для всех языков» [Arkoun, 1990, p. 70]. Он призывает модифицировать теорию метафоры, которая выступает основой мусульманского художественного творчества. Эту сложнейшую задачу, по его мнению, должны решать в первую очередь философы и архитекторы.

М. Аркун многие годы был членом жюри по присуждению премии Aga Khan Award for Architecture, одной из крупнейших наград в сфере исламской архитектуры. Он принимал участие в постановке фундаментальных вопросов развития исламской архитектуры. Например, каким образом возможно отразить ценности культурной преемственности, при этом удовлетворяя потребности и ожидания стремительно меняющегося общества. Как показать разнообразие и отличительные черты деятельности людей в местной среде. Как сохранять традиции, одновременно решая новые социальные проблемы и используя современные технологические возможности [Arkoun, 1995]. Во многом благодаря М. Аркуну стратегией мусульманского творческого сознания стало не уничтожение предшествующего искусства, но вовлечение его в новые синтаксические связи, что вело к изменениям семантического характера [Шукуров, 1989, с. 40].

На протяжении столетий архитектура мечети изменялась параллельно с социальными изменениями, ускорением научно-технического прогресса, развитием строительных технологий, появлением инновационных материалов и конструкций, поиском новых концепций и образов. Новые формы и смыслы внесли в архитектуру мечети в XX веке великие зодчие: Ф.Л. Райт, О. Нимейер, В. Гропиус, Л. Кан, Р. Вентури. С этого времени мечеть оказалась включенной в контекст «интернациональной архитектуры» [Шукуров, 2014, с. 8; Steele, 1994]. С середины XX века в связи с распространением ислама большое количество мечетей начали возводить в странах Европы и Америки. Архитекторы стали отказываться от национальных и региональных типов мечетей, предлагать новые решения зданий, которые как вписывались в среду, соответствовали местным традициям, так и задавали новые доминанты и «дух места».

С.М.М. Аль-Тамими, М.В. Панкина *Современные тенденции архитектуры мечетей: проблема сохранения культурной идентичности*

В арабских странах новые мечети в подавляющем большинстве соответствуют интернациональному образу, могут быть расположены в любом городе мира. Среди причин этого явления можно назвать то, что многие арабские архитекторы получают образование в Европе и США; для выбора лучшего проекта при планировании строительства значимых религиозных центров проводят открытые международные конкурсы; правительства стран и руководство муниципалитетов, частные заказчики приглашают известнейших архитекторов. Мировые звезды западной архитектуры стремятся найти новые выразительные формы мечети, демонстрируют многообразные новаторские поиски, дают толчок к пониманию новых возможностей в трактовке ее образа и формообразования. Мечеть по своему назначению уже является важным объектом государственного, городского или районного масштаба. На ее территории и в помещениях осуществляется широкий спектр необходимой для людей духовной, образовательной, культурной, политической и экономической деятельности. Поэтому интерес к проектированию таких уникальных сооружений всегда высок.

В развивающихся странах архитектура призвана демонстрировать решение социальных проблем, индустриализацию и модернизацию, которые часто ассоциируются с вестернизацией. Инновационные проекты мечетей вызывают дискуссии о роли Запада и роли архитектуры в мусульманских обществах. Архитекторы, преподаватели и теоретики предпочитают, чтобы мечеть была нетрадиционной, ее образ был проводником в будущее. Мусульмане и религиозные деятели чаще настаивают на традиционных решениях, основанных на исторических прототипах, литературных описаниях [Haider, 2002; Hoteit, 2015]. Такие мечети в эклектичном стиле выполняют с использованием современных материалов для отделки и декора, железобетонных и металлических конструкций, позволяющих делать большие проемы и перекрывать огромные объемы, что зачастую выглядит неорганично. Наиболее тиражируемый тип мечети – османская.

Таким образом, развитие архитектуры мечетей определено следующими факторами:

- глобализация в целом, усиливающаяся интеграция экономик стран и общества во всем мире;
- социальные изменения, миграция мусульман;
- необходимость найти новые выразительные формы, продемонстрировать современность здания и, соответственно, актуальность и расширение географии присутствия ислама;
- доступность визуальной информации и обмен опытом; получение образования в Европе и США многими арабскими архитекторами;
- проведение открытых международных конкурсов проектов значимых религиозных центров; привлечение известнейших архитекторов мира заказчиками;
- задача вписать мечеть в существующую стилистику современной городской застройки, особенно в европейских и американских городах;
- желание авторов показать собственное видение образа, самые фантастические композиционные идеи, поскольку мечети являются очень важными общественными центрами города и, соответственно, престижными объектами проектирования для авторов и девелоперов;
- возможности новых материалов, конструкций и технологий вдохновляют авторов отказаться от исторических и неоклассических моделей мечети;
- экономические возможности богатых арабских стран, в которых государство выступает заказчиком и ориентирует авторов на самую оригинальную и интернациональную архитектуру, но напоминаящую о исторических корнях ислама.

Современные мечети: новые функции, формы и стили

Все чаще профессионалы – как европейские, так и арабские – высказывают идеи, что мечеть может быть без куполов, минаретов, даже михраба; представляют конкурсные проекты и реализуют культовые сооружения, не похожие на традиционные мечети [Arkoun, 1990, p. 143]. Отметим, что современные технологии действительно позволяют отказаться от минаретов. Функциональной необходимости муэдзину подниматься вверх для провозглашения азана (призыва на молитву) нет. Через динамики, которые могут быть расположены на столбах или на здании, голос муэдзина (возможно в записи)

S.M.M. Al-Tamimi, M.V. Pankina *Modern trends in mosque architecture:
the problem of preserving of cultural identity*

будет распространяться даже лучше. В минарете часто нет внутреннего объема с лестницей, это может быть монолитный столб. Еще один важный момент – в европейском городе неуместен громкий призыв на молитву. Роль минаретов теперь – создавать узнаваемый силуэт, служить композиционной доминантой, декоративным элементом, ориентиром (что среди высотной городской застройки не так актуально), символом движения молитвы к небу, к Аллаху [Азизян, 2001, с. 359-360].

Можно ли рассматривать мечети, не соответствующие национальным и региональным типам, в общем историческом и типологическом ряду? Важнейшая функция мечетей в исламской цивилизации – быть местом коллективного совершения молитвы, но их функциональное назначение расширяется (общественный и образовательный центр, торговля и др.), формообразование не опирается на традиции. В основе иконографического метода в архитектуре, где нет прямой изобразительности, лежит изучение семантики образов, символики форм, их значения, использованных композиционно-художественных средств [Ванеян, 2007, с. 92]. В отношении современной мечети, решенной без использования или переосмысления традиционных стилей, лишенной главных узнаваемых форм, мы наблюдаем ситуацию, когда смысловой анализ и понимание архитектурного образа, точная интерпретация здания могут быть затруднены. Такая ситуация может поставить под сомнение идентичность сооружения [Kışmıroğlu, Anıktar, 2023]. Ведь в восприятии мечети, помимо личной памяти и опыта, большое значение имеет социальная культурная память, включающая опыт многих поколений.

Рассмотрим несколько мечетей, спроектированных и построенных в разных регионах мира в 2005-2020 гг. Количество новых мечетей очень велико, среди них много уникальных, смелых проектов, формирующих новый взгляд на исламскую архитектуру в целом. В рамках данного исследования мы отобрали здания, не вписывающиеся в исламские традиции, являющиеся яркими образцами современного зодчества. В кратком анализе объектов мы обращаем внимание на их следующие черты и качества: образ; стиль; формообразование и композиция; декор; присутствие и особенности традиционных элементов мечети (двор, купол, минарет, михраб); символика элементов; наличие дополнительных функций здания; включенность в городской контекст.

Первая группа – здания в эко-стиле, бионическом и параметрическом стилях с природными формами, которые отсылают к образам ветра, песка, воды, растений, вписываются в окружающий ландшафт, иногда даже растворяясь в нем.

Мечеть Education City в Аль-Райян, Катар (2015), бюро Mangera Yvars Architects (Лондон/Барселона) – часть здания университета, а именно факультета исламских исследований (рис. 3 а-б). В 2015 году здание получило приз за лучшее религиозное сооружение на Всемирном архитектурном фестивале (WAF) в Сингапуре, в 2016 году было номинировано Королевским институтом британских архитекторов (RIBA) на первую международную премию. Прежде всего мечеть поражает своими текучими бионическими формами. В здании воплощена идея исламской «Куллийи» («места, где ищут все знания»), что предполагает: знание и вера переплетены, но все знания в итоге исходят из веры. Прогрессивная среда обучения создана благодаря бесконечной спиральной форме плана здания и множеству путей, которые связывают внутренний двор, аудитории факультета с мечетью. Большой обтекаемый объем мечети уравновешен двумя 90-метровыми наклонными минаретами, указывающими на Мекку. Пространство между ними занимает студенческая и факультетская зоны, библиотека. Плавные линии ландшафта, четыре части исламского сада сливаются с интерьером. Сама мечеть поддерживается пятью большими колоннами («пятью столпами ислама»), на каждой из которых написан стих из Священного Корана. Фактура на фасаде напоминает гирих (традиционный орнамент), но его геометрия свободно изменяется на обтекаемых стенах здания.

Мечеть Валиаср в Тегеране, Иран (2017), бюро Fluid Motion Architects (рис. 4). В здании нет ни куполов, ни минаретов, как и в самой первой исламской мечети в Медине. Архитекторы поясняли, что эти элементы появились после пророка Мухаммеда, изначально мечеть имела горизонтальную структуру. На площади расположен главный городской театр, новая постройка могла испортить его восприятие. Скромность, простота и доброжелательность, привлечение молодежи были основой концепции авторов. Мечеть распластана по площади, является ее продолжением, дополнительным



Рис. 3-а.
Мечеть Education City в Аль-Райян, Катар, 2015 г.



Рис. 3-б.
Фасад мечети.



Рис. 4.
Мечеть Валиаср в Тегеране, Иран, 2017 г.

S.M.M. Al-Tamimi, M.V. Pankina *Modern trends in mosque architecture:
the problem of preserving of cultural identity*

пространством-амфитеатром, которое может работать «зрительным залом» для уличной сцены соседнего театра. Объемная кровля со световыми прорезями (очень характерными для иранских зданий) прогибается и поднимается волной. Сторонники традиционных зданий до сих пор отказываются признавать эту мечеть из-за отсутствия минаретов и купола.

Мечеть Аль-Дана в Абу-Даби, ОАЭ (проект, 2018), бюро X-Architects (Дубай) (рис. 5). Эта мечеть не только религиозное, но и светское сооружение, интегрированное в ландшафт и деловую жизнь города. Сахн (внутренний двор, обнесенный стеной с открытыми аркадами или портиками, канонический в исламской архитектуре) задуман в этой мечети как общедоступное место, создающее связь между религиозной функцией и городской жизнью. Мечеть имеет форму скошенных куполов, напоминающих местные песчаные дюны с рябью волнообразных линейных узоров. Ее форма современными приемами развивает традиционную исламскую архитектуру, вписывает в современный городской контекст, демонстрирует будущее. Похожая на трубу или торнадо форма, продолжающая купол, напоминает о вертикали минарета, задает доминанту. Днем солнечный свет, попадающий через кольца окон на горизонтальных уступах куполов, создает окружности световых пятен на полу, которые движутся в течение дня. Ночью мечеть становится похожей на фонарь.



Рис. 5.
Мечеть Аль-Дана в Абу-Даби, ОАЭ, проект, 2018 г.

Мечеть Avenues Mall в Кувейте (проект, 2010 г.), архитектор Заха Хадид (Zaha Hadid) (рис. 6). Эта мечеть пока не построена, но очень важно, что З. Хадид показала исламскому миру возможности науки, инженерии и фантастической, экспериментальной архитектуры, смелые проектные размышления о том, какой мечеть может быть. Модернистский подход к архитектуре ставит на первый план оригинальность и использование современной лексики, формы и технологий. Вид мечети в торговом центре «Avenues» не следует древней форме куба с куполом, но сохраняет при этом «тонкий намек на исламские формы» [Alajmi, Al-Nagoun, 2021]. Здание похоже на цельную структурную скульптуру, решение полностью отходит от традиционных геометрических форм. Нелинейная параметрическая форма здания создает динамичный образ гибкого движения от земли в пространство неба для духовной сублимации человека от земных удовольствий до его возвышения к молитве и небу. Эллиптические внутренние пространства торгового центра плавно перетекают в вертикаль, которая

С.М.М. Аль-Тамими, М.В. Панкина *Современные тенденции архитектуры мечетей:
проблема сохранения культурной идентичности*

определяет образ минарета. З. Хадид использует в декоре основные исламские мотивы (геометрию орнамента и каллиграфию). Бионической формы вход, пространство свода вместо традиционного купола и вертикаль-минарет подтверждают, что основные составляющие мечети сохраняются, но благодаря иной формулировке и стилю становятся современными. Ни один из проектов мечетей З. Хадид – звездного британского архитектора иракского происхождения – к сожалению, так и не был реализован по причине их технической сложности, огромной дороговизны и отчасти того, что автор – женщина. Но ее проекты мечетей в Страсбурге (конкурс с футуристической концепцией не удалось выиграть), Кувейте, Приштине, Афинах внесли вклад в новое понимание архитектуры мечети.

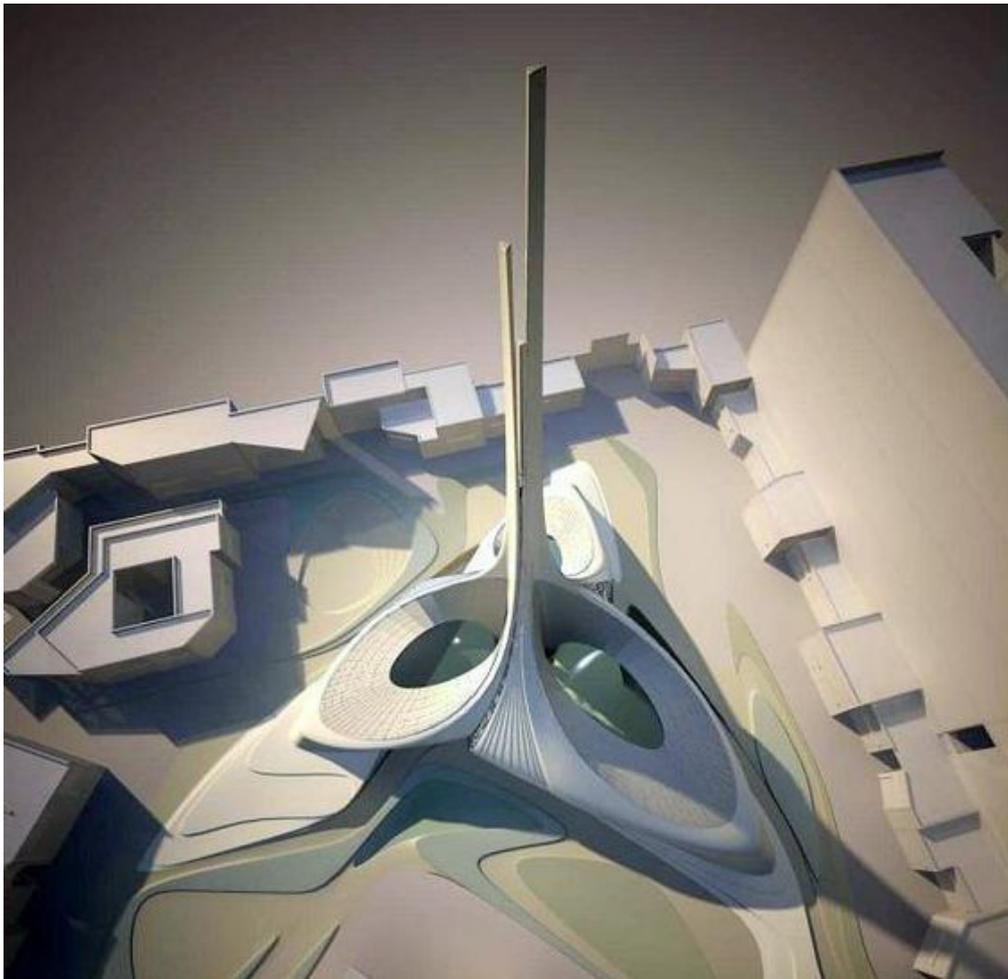


Рис. 6.
Мечеть Avenues Mall в Кувейте, проект, 2010 г.

Отметим, что первой женщиной-автором возведенной мечети Шакирин (2009 г.) в Стамбуле является Зейнеп Фадыллыоглу (Zeynep Fadilloğlu) в составе творческого коллектива, где главный автор – архитектор Хюсрев Тайла (Hüsrev Tayla). Как и З. Хадид, З. Фадыллыоглу получила образование в Лондоне, ее бюро с офисами в Стамбуле и Лондоне выполняет проекты по всему миру. Проект мечети Шакирин, выполненный в османском стиле с современными элементами фасада и интерьера, был номинирован на премию Aga Khan Award for Architecture. После возведения мечети в Стамбуле З. Фадыллыоглу получила заказы на мечети в Катаре и Бахрейне.

Исламский центр в Риеке, Хорватия (2013), автор Душан Джамоня (Dušan Džamonja), при участии архитекторов Дарко Влахович (Darko Vlahović) и Бранко Вучинович (Branko Vucinović). Скульптор Д. Джамоня создал миниатюрную модель мечети, напоминающую его известные абстрактные скульптуры, архитекторы реализовали его концептуальную идею. Формы здания похожи на волны или холмы, минарет – на растение. В комплекс входят молельный зал, школа, библиотека и центр исламской культуры (рис. 7).



Рис. 7.
Исламский центр в Риеке,
Хорватия, 2013 г.

Экомечеть в Кембридже, Англия (2019), студия Marks Barfield Architects, объединила исламские традиции и элементы английской готики (рис. 8 а-б). Архитекторы смогли создать вневременное пространство, использовали самые современные технологии работы с деревом, которые повлияли на формообразование. Мечеть включает в себя садик, входную зону с колоннами, внутренний двор, комнаты для омовения, помещения для намаза, комнаты для омовения усопших. На наружном фасаде из кирпича выложен куфический шрифт, превращенный в орнамент. Мечеть открыта окружающему пространству со стороны внутреннего двора. На фасаде и в интерьере есть один классический купол, остальные своды отсутствуют, их заменяют пустоты, соединяющие интерьер с открытым небом.



Рис. 8-а.
Экомечеть в Кембридже, Англия, 2019 г.



Рис. 8-б.
Интерьер мечети.

С.М.М. Аль-Тамими, М.В. Панкина *Современные тенденции архитектуры мечетей: проблема сохранения культурной идентичности*

Центральная мечеть Кельна, Германия (2018), архитектор Пауль Бём (Paul Böhm), объединена с культурным центром, куда могут приходиться и христиане. В здании кроме привычных помещений расположен ресторан, магазины, большой холл. Архитектуру мечети относят к модернизму, но в ее образе переосмыслен османский стиль. Купол и стены (даже вокруг михраба) частично выполнены из стекла для создания атмосферы дружелюбности и открытости, имеется два минарета, на которых нет полумесяца (рис. 9).



Рис. 9.
Центральная мечеть Кельна,
Германия, 2018 г.

Другая не менее многочисленная группа мечетей, которые возведены в разных странах мира (как на востоке, так и на западе), имеют прямолинейные формы, выполнены в стилях минимализм, хай-тек, деконструктивизм. Приведем несколько ярких примеров.

Мечеть в Пенцберге, Бавария, Германия (2005), архитектор Ален Ясаревич (Alen Jasarevic) (рис. 10). Фасады минималистичного здания в переосмысленном баварском стиле на 60% выполнены из прозрачного стекла, что «открывает» внутренний мир религии. Кибла (стена, обращенная к Мекке) из стекла примыкает к проезжей части. Активное освещение мечети ночью выявляет фактуру витража и стен, оформленных текстами. Прохожие с разными религиозными взглядами и мировоззрением могут видеть, что происходит внутри мечети даже во время молитвы. Основная цель «прозрачности» – устранить негативные взгляды западного сообщества относительно того, что происходит в исламских центрах и мечетях, особенно опасения терроризма. Критики этого решения указывают, что, несмотря на добрые намерения, открытость и проницаемость не требуется в мечети, особенно в молитвенном зале, хотя она полезна для улучшения имиджа мусульман. Прозрачность отвлекает молящихся, затрудняет концентрацию на молитве или словах имама. Прохожие заглядывают внутрь, что сводит к минимуму духовность и способность наслаждаться покоем и смирением во время молитвы. Автор использовал традиционную терминологию мечети в современном ключе, чтобы соответствовать повседневной жизни города. Предельно лаконичные формы здания и минарета украшают аяты из Корана с переводом на немецкий язык. Каллиграфия и исламские орнаментальные мотивы служат декором. Минарет сохраняет свою символическую и композиционную роль. Он состоит из трех блоков, динамично поднимающихся и поворачивающихся к небу, изготовлен из перфорированных стальных листов, украшенных исламской каллиграфией. На цифровых экранах показывают расписание пяти ежедневных молитв и даты исламских событий. Мечеть является неким прототипом новой евро-исламской архитектуры.



Рис. 10.
Мечеть в Пенцберге, Бавария, Германия, 2005 г.

Мечеть в Эр-Рияде, Саудовская Аравия (2015), бюро НОК (США) расположена в финансовом районе (рис. 11). Проект подвергся жесткой критике из-за несоблюдения исламских и арабских традиций и принципов в архитектуре. Стеклопанная наружная стена с повернутым под углом металлическим каркасом открывает несколько слоев ажурных панелей, напоминающих по рисунку традиционный геометрический орнамент гирих. Панели также расположены под углом и сдвинуты на достаточно хаотичные на первый взгляд шаги. Многослойная структура отсылает к традиционной детали арабской архитектуры – машрабии (узорчатая деревянная решетка, закрывающая снаружи окна и балконы, или перегородка внутри здания). Восприятие фасада и интерьера меняется в зависимости от времени суток. 35-метровый минарет простой формы также украшен орнаментами, изображенными и прорезанными на его плоскостях.



Рис. 11.
Мечеть в Эр-Рияде, Саудовская Аравия, 2015 г.

С.М.М. Аль-Тамими, М.В. Панкина *Современные тенденции архитектуры мечетей: проблема сохранения культурной идентичности*

Мечеть DIFC Grand Mosque в Дубае, ОАЭ (проект, 2020), архитектурное бюро RMJM (рис. 12 а-б), расположена в международном финансовом центре (DIFC), является частью взаимосвязанной экосистемы на огромной территории DIFC, имеет 4 подземных этажа. Здание в стиле минимализм (куб в кубе) представляет собой образ будущего, неконформистский объект, в котором учтены традиции прошлого. На фасаде использован прием арабской машрабии. Перфорированные металлические экраны на фасаде служат своего рода вуалью для основного зала, создают тень во время жары и одновременно пропускают свет. Ночью свет льется изнутри здания, и оно превращается в фонарь, как и тонкий высокий минарет с перфорированной оболочкой, который похож на острие, устремленное в небо. Находясь снаружи, можно увидеть интерьер мечети. Интерьер украшает сотовый свод мукарнас в арабо-персидском стиле. Образы исламской архитектуры переосмыслены в современном контексте.

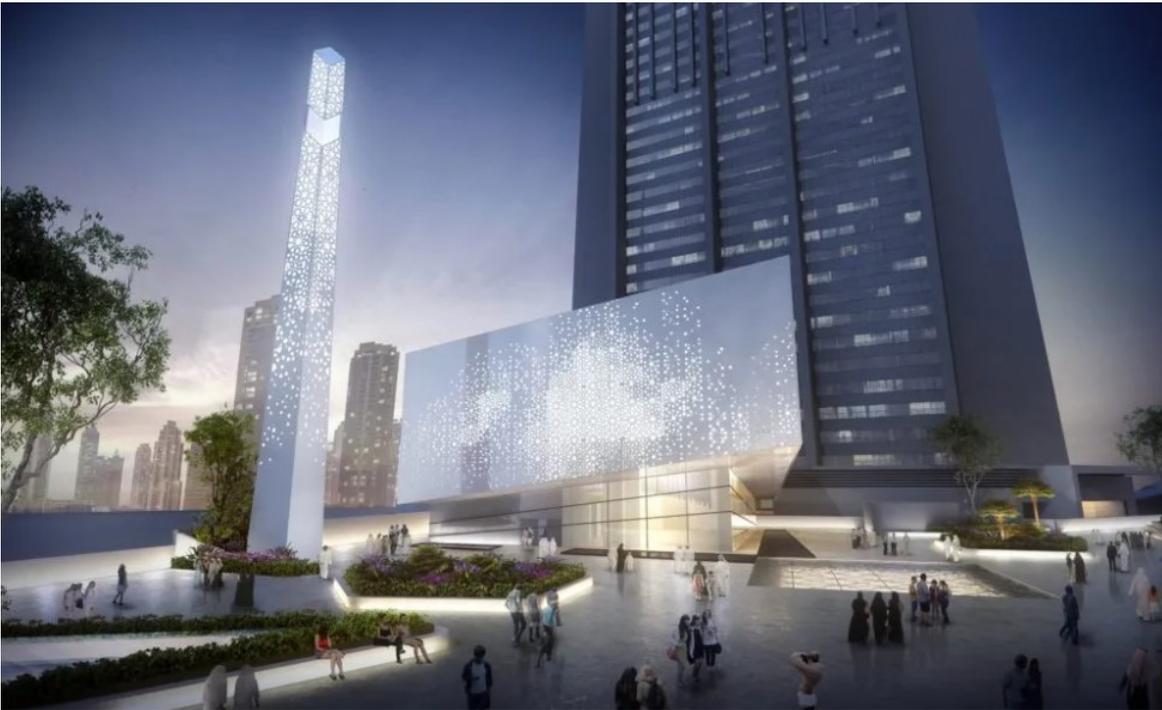


Рис. 12-а.
Фасад мечети DIFC Grand Mosque в Дубае, ОАЭ, 2020 г.



Рис. 12-б.
Вид мечети с птичьего полета.

S.M.M. Al-Tamimi, M.V. Pankina *Modern trends in mosque architecture:
the problem of preserving of cultural identity*

Большая мечеть KAFD в Эр-Рияде, Саудовская Аравия (2017), архитектурно-инженерная компания «Omrania» (рис. 13 а-б). Жесткая геометрическая решетка объема (стен фасада в их привычном восприятии нет) похожа на форму минерала «роза пустыни». Имеется два тонких и высоких минарета. Мы видим гармоничное сочетание нового и традиций мусульманских храмов. Мечеть расположена среди небоскребов финансового района, над городской площадью, которая служит ее продолжением и используется для совершения молитв во время больших праздников.



Рис. 13-а.
Большая мечеть KAFD в Эр-Рияде, Саудовская Аравия, 2017 г. вид сверху.



Рис. 13-б.
Фасад,сверху.

Мечеть «Чаллы Яр» в Набережных Челнах, Татарстан, Россия (2020), архитектор Алмаз Нуриев, интерьеры – Равиль Фазлыев (рис. 14). Это первая мечеть в городе с таким современным обликом. В стиле хай-тек выполнен не только экстерьер здания, но и внутреннее пространство (лаконичная геометрия, композитные панели на фасадах, открытый каркас и цилиндрические плафоны главной люстры из металла, много стекла). Сейчас здание имеет формат придорожной мечети на федеральной

С.М.М. Аль-Тамими, М.В. Панкина *Современные тенденции архитектуры мечетей:
проблема сохранения культурной идентичности*

трассе М-7, но рядом планируется возвести новый жилой район. На территории имеется кафе, открытое для всех. Соблюдены главные каноны: направление на Мекку и набор функциональных помещений, высокий минарет с полумесяцем наверху является доминантой композиции. Геометрические орнаменты в интерьере более всего поддерживают традиционный вид мечети.



Рис. 14.
Мечеть «Чаллы Яр», Набережные Челны, Россия, 2020 г.

Мечеть Санджаклар в Стамбуле, Турция (2012), архитектор Эмре Аролат (Emre Arolat) (рис. 15), вписана в рельеф, похожа на природную пещеру. Стистика здания определена окружающим ландшафтом, прямо на холме вырезаны ступени. Верхний двор является парком, откуда здание практически растворяется в пейзаже. Большая часть здания спрятана под землей, мощный и приземистый по пропорциям минарет не имеет полумесяца.



Рис. 15.
Мечеть Санджаклар в Стамбуле, Турция, 2012 г.

S.M.M. Al-Tamimi, M.V. Pankina *Modern trends in mosque architecture:
the problem of preserving of cultural identity*

Мечеть Амир Шакиб Арслан в Мухтаре, Ливан (2016), бюро L.E.F.T. Architects (Нью-Йорк), встроена в старинное каменное здание, которое не было обращено к Мекке, поэтому архитекторы с помощью новых деталей «развернули» интерьеры и трансформировали пространство вокруг (рис. 16 а- б). Купола нет. Интерьер образован плавными белоснежными сводами с проемом на потолке. Появились оболочка, напоминающая ажурное покрывало, и легкий решетчатый минарет из металлических панелей с включением декоративных шрифтов. На минарете написано «Аллах», на оболочке – «человек».



Рис. 16-а.
Мечеть Амир Шакиб Арслан в Мухтаре, Ливан, 2016 г.



Рис. 16-б.
Интерьер мечети.

С.М.М. Аль-Тамими, М.В. Панкина *Современные тенденции архитектуры мечетей: проблема сохранения культурной идентичности*

Примеров мечетей, отличающихся от привычного их образа, в мире очень много. Архитекторы ищут новые выразительные формы, акцентируя внимание на функциональном назначении и сакральности пространства. Среди спроектированных или построенных в XXI веке еще отметим предельно минималистичную мечеть с прямоугольными фасадами и огромным круглым отверстием в потолке вместо свода в Чандгаон, Бангладеш (2007 г.), архитектор Кашеф Махбуб Чоудхури (Kashef Mahboob Chowdhury). Он же является автором мечети общества Гульшан, округ Дакка, Бангладеш (2017 г.), которая выглядит как восьмиэтажное офисное здание с бетонными жалюзи, напоминающими куфический шрифт на фасадах, и стеклянным проемом-щелью входа на всю высоту здания с балконами и треугольным завершением сверху.

Мечеть факультета теологии университета Мармара в Стамбуле, Турция (2015), архитектор Мухаррем Хильми Шеналп (Muharrem Hilmi Şenalp), представляет собой интерпретацию и стилизацию классической османской архитектуры, ее купол со стеклянными вставками напоминает спиральную раковину наутилуса. Форма основана на фрактальном вращательном движении, которое наблюдается во вселенной от микро- до макромасштаба, что символизирует поиск новых перспектив, концепцию «часть в целом» и «целое в части». Мечеть включает классы, конференц-зал, выставочные площади, книжное кафе и кинозалы.

Большая мечеть в Копенгагене, Дания (начало строительства 2011 г.), архитектурное бюро BIG, рук. Бьярке Ингельс (Bjarke Ingels), соответствует принципам современной скандинавской архитектуры, но в образе присутствуют элементы традиционных мечетей. Здание в стиле деконструктивизм сложной и ломаной формы вписывается в стилистику квартала с модернистскими постройками, что было особо необходимо в европейском городе. С поворотом по спирали уступами поднимаются пятиугольные ярусы основного объема. Два минарета также имеют ступени, расположенные под углом, становятся тоньше кверху. Фасад облицован объемными плитами с куфическим шрифтом.

Мечети могут вообще не иметь собственного фасада, если они расположены внутри крупных общественных зданий. Так мечеть, которая находится на высоте почти 600 метров на 158 этаже самого высокого небоскреба в мире Бурдж-Халифа (Дубай, ОАЭ), является самым высоко расположенным от поверхности Земли культовым сооружением. До нее рекорд принадлежал мечети, находящейся на высоте 180 метров на 77 этаже в небоскребе Kingdom Centre в Эр-Рияде, столице Саудовской Аравии.

Пожалуй, самое концептуальное решение – «Исчезающая мечеть» в Дубае, ОАЭ (проект 2010), студия RUX Design (Нью-Йорк). Площадь, затененная окружающими общественными зданиями и выдвижными солнцезащитными экранами, будет использоваться для молитв пять раз в день, а в остальное время – как открытое пространство для горожан и туристов. Мечеть буквально растворится в воздухе, останется лишь городская площадь.

Приведенные примеры мечетей XXI века, не вписывающихся в рамки традиционной исламской архитектуры, показывают, что наиболее часто встречаются такие противоположные решения, как текучие бионические формы либо жесткая геометрия минимализма, хай-тека и деконструктивизма. Характерны ярко выраженная динамика и развитие объемов по спирали, асимметрия и устремленность композиции вверх. Одна или несколько вертикальных доминант, напоминающих минарет, чаще всего имеются, но они могут быть наклонными, ажурными, решетчатыми. На минарете может отсутствовать полумесяц. Купол – наиболее интерпретируемая часть здания. Он может иметь самые разные геометрические формы, быть прозрачным либо вовсе отсутствовать. Самыми узнаваемыми чертами, указывающими на принадлежность здания к исламу, являются орнаменты и шрифты, зачастую стилизованные. Характерны эксперименты в декоре с использованием компьютерных технологий, свободный рисунок орнаментов и смешение стилей, игра с масштабом, геометрией, новые метафоры.

Горожане не всегда и не сразу понимают, принимают такие нетрадиционные решения мечетей. Исследование Э. Кишмироглу и С. Аниктар восприятия внешнего вида 22 мечетей, построенных в разных странах мира в конце XX – начале XXI века, среди 100 жителей Стамбула (из них 96% мусульмане; 59% в возрасте 26–40 лет; 64% женщин и 36% мужчин; 89% имеют высшее и последипломное образование, из них 32% архитекторы и дизайнеры интерьеров) показало, что большинство респондентов

S.M.M. Al-Tamimi, M.V. Pankina *Modern trends in mosque architecture:
the problem of preserving of cultural identity*

не идентифицируют, а поэтому им не нравятся слишком новаторские сооружения. Не принимают они и однозначное повторение традиционных мечетей, что рассматривается как «подделка» под исторические здания. Современное переосмысление формы мечети приветствуется. Мечети, которыми больше всего восхищаются, не только содержат традиционные архитектурные образы, но и интерпретируют традиционное по-новому, при этом важно, чтобы здание было узнаваемым, сохранялся его силуэт (минареты и купола), функциональные составляющие (объем главного зала, минарет, купол, михраб, двор и портик опоздавших) легко прочитывались [Kişmiroğlu, Anıktar, 2023]. Учёные делают вывод, что архитектура мечети должна развиваться, поскольку мечети являются символическими структурами исламской цивилизации, демонстрируют ее ценности.

Архитектура мечети изменяется с развитием цивилизации и культуры. Многие из существующих элементов мечети были добавлены по социальным, политическим, а не религиозным причинам. Функция мечети – пространство для молитвы – неизменна, более 1400 лет молящиеся соблюдают одни и те же правила. Нет никаких юридических или религиозных препятствий, мешающих архитектуре мечети идти в ногу со временем, использовать разработки в области конструкций и технологий при условии, что эти новшества не затрагивают духовную сущность мечети. Архитекторы имеют возможность не ограничиваться определенным типом или чертами, которые существовали в мечетях раннего ислама. Мечеть – это мирное религиозное сооружение, основополагающая роль которого – молитва, поддержка мусульман и распространение исламской религии для взаимопонимания, мира, любви и принятия среди других людей [Hoteit, 2015]. Интернациональная по форме и содержанию мечеть включается в коммуникативное пространство исламской культуры, может органично существовать среди современной архитектуры любого города мира. Такая мечеть должна быть многозначной, что способствует привлечению новых верующих, она служит местом их воспитания и просвещения [Шуков, 2014, с. 12]. Важно, чтобы мечеть интегрировалась в среду, была вдохновлена или, по крайней мере, соответствовала окружающей архитектуре города и страны, безусловно, в соответствии с духовностью исламского искусства и культуры.

Заключение

Анализ особенностей современных мечетей в различных странах мира показал, что в их архитектуре традиционализм, модернизм и постмодернизм сосуществуют. Выявлены тенденции глобализации в архитектуре мечетей под влиянием политических, социальных, экономических факторов, научно-технического прогресса. Господствовавшие в XIX–XX веках исторические и неоклассические модели мечетей в настоящее время неактуальны.

Изменения в архитектуре мечетей в странах, расположенных в разных частях света, происходят по единым принципам, характеризуются общими чертами. Архитекторы ищут новые выразительные формы зданий, переосмысливают функции, планировку, материалы и традиционные детали мечетей, отделку и декор. Мечети XXI века проектируют в стилях: минимализм, хай-тек, деконструктивизм, бионический, параметризм. Смена принципов формообразования сопровождается рождением новых художественных образов мечетей в мировой архитектуре. Проводятся крупные международные архитектурные конкурсы, международные научные конференции, где учёные, архитекторы, девелоперы, религиозные деятели и др. специалисты обсуждают новейшие исследования, обмениваются опытом и различными точками зрения по поводу проектирования мечетей. Безусловно, мечети обеспечивают выполнение религиозных ритуалов, но их социальная роль как места общения, образования, проведения крупных мероприятий и пр. значительно возрастает. Мечеть остается важнейшим образом, объединяющим мусульманское общество.

Тенденции архитектуры современных мечетей:

- свободное формообразование здания, не опирающееся на исторические примеры, традиционные типы мечетей, что зачастую приводит к ее неузнаваемости;
- открытость мечети, пожалуй, самое главное ее качество, что означает включенность в ткань и жизнь города в архитектурном и социальном смыслах; открытость визуальная (дематериализация,

С.М.М. Аль-Тамими, М.В. Панкина *Современные тенденции архитектуры мечетей:
проблема сохранения культурной идентичности*

растворение формы в пространстве, организация больших свободных пространств вокруг мечети) и социальная (привлечение не-мусульман, внимание к людям с ограниченными возможностями);

– социализация мечети, соответственно ее многофункциональность, дополнение религиозных традиций светскими мероприятиями, новые функции и помещения (например, магазин, кафе, музей, конференц-зал, общественный центр);

– формирование общественного пространства для всех горожан вокруг мечети – внутренний двор в условиях плотной городской застройки постепенно исчезает, замещается на небольшой атриум (иногда застекленный) или просто световой колодец, галерею между корпусами, небольшое пространство по периметру, а иногда искусственный пруд, который символизирует обязательное открытое пространство двора;

– как следствие открытости – проницаемость, буквально прозрачность, связь интерьеров и внутреннего двора с окружающей средой, урбанистической и природной;

– свободное пространство в интерьере и снаружи, много воздуха и света;

– пластика здания напоминает скульптуру или инсталляцию;

– динамичность и асимметрия композиции плана здания и прилегающей территории, фасада; вертикальное развитие композиции (чего не было в исторических прототипах, имеющих горизонтальную направленность на Мекку), появление нескольких уровней и даже этажей, в том числе подземных, для зонирования и различных функций;

– лаконичные формы, открытые конструкции здания, функциональные детали фасадов и интерьеров, которые становятся архитектурным декором;

– орнаменты и шрифты на фасаде и в интерьере становятся главными средствами, по которым можно определить, что это мусульманское молитвенное архитектурное сооружение;

– во многих современных мечетях отсутствует или может быть прозрачным купол; михраб может заменить прозрачная стена; мечеть часто встроена в общественное здание и не имеет собственного фасада;

– минарет является композиционным и декоративным элементом, может и вовсе отсутствовать;

– повышение и развитие принципов устойчивости и энергоэффективности мечетей, их соответствие строгим стандартам – все здания должны достичь серебряной или выше сертификации по системе LEED; зеленые технологии строительства и применение экологичных материалов.

Архитектура мечети активно развивается. Архитекторы переосмысливают образ и традиционные формы мечетей, их функции, планировочное решение, включение в городскую среду, материалы, декор и орнаменты. Визуальная интерпретация может изменить понимание знаковой и содержательной роли частей здания и орнаментов. При проектировании мечети необходимо глубокое изучение корней исламской архитектуры и орнаментальных мотивов с точки зрения заложенных в них смыслов и формообразования. Появляется проблема сохранения узнаваемости и культурной идентичности мечети как с функциональной, так и с эстетической точек зрения, что подчеркивает особую важность обсуждения и согласования концепций в процессе проектирования мечетей. Несмотря на эксперименты в формообразовании и технологиях создания орнаментов на фасаде и в интерьере, именно они наиболее точно указывают на принадлежность здания к исламской культуре, позволяют сохранить связь прошлого с настоящим, являются одним из факторов устойчивости развития архитектуры мечетей.

ИСТОЧНИКИ

1. Коран онлайн. 144-й аят из 286. Режим доступа: <https://quran-online.ru/2:144> (дата обращения: 23.07.2024).
2. World population review. Muslim Population by Country 2024. Режим доступа: <https://worldpopulationreview.com/country-rankings/muslim-population-by-country> (дата обращения: 18.07.2024).
3. 10 мечетей, бросающих вызов традиционной исламской архитектуре. Режим доступа: <https://islam-today.ru/foto-dna/10-sovremennyh-mecetej-brosausih-vyzov-tradicionnoj-islamskoj-arhitekture/> (дата обращения: 23.07.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. Азизян И. Мечеть. Архитектура и градостроительство: энциклопедия, гл. редактор А.В. Иконников. – Москва: Стройиздат, 2001.
2. Аль-Тамими С.М.М., Панкина М.В. Отражение процессов регионализации и глобализации в культовой архитектуре Иордании // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12. № 2А. С. 22-36.

S.M.M. Al-Tamimi, M.V. Pankina *Modern trends in mosque architecture:
the problem of preserving of cultural identity*

3. Ванеян С.С. Архитектура и иконография (проблемы классических методов истории искусства) // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2007. № 2. С. 92-104.
4. Воронина В.Л. Ислам и архитектура // Архитектурное наследие № 32: сб. научн. ст. – Москва: Стройиздат, 1984. – С. 157-163.
5. Гусенова Д.А. Сакральное в культовой практике ислама // Исламоведение. 2016. № 2. С. 60-72.
6. Ибрагимов И.А. Архитектура современных российских мечетей // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2011. №2. С. 53-58.
7. Кононенко Е.И. Архитектура современной мечети: опыт систематизации (рецензия на монографию С.М. Червонной «Современная мечеть. Отечественный и мировой опыт Новейшего времени» (Торунь, 2016)) // Исламоведение. 2018. Т. 9. № 1. С. 91-98.
8. Ньюби Г. Краткая энциклопедия ислама = A Concise Encyclopedia of Islam / Пер. с англ. – Москва: Фаир-пресс, 2007.
9. Пекина А.В., Овсянникова Е.Б. Архитектура мечети в новейшем градостроительном контексте Европы и Америки // Архитектура и современные информационные технологии. Architecture and Modern Information Technologies. АМИТ. 2010. № 3(12). Режим доступа: <https://marhi.ru/АМИТ/2010/3kvart10/pekina/pekina.pdf> (дата обращения: 23.07.2024).
10. Червонная С.М. Современная мечеть: отечественный и мировой опыт Новейшего времени. – Варшава: Польский ин-т исслед. мирового искусства, 2016.
11. Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. – Москва: Прогресс-Традиция, 2014.
12. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). – Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989.
13. Шукуров Ш.М. Образ Храма. Imago Templi. – Москва: Прогресс-Традиция, 2002.
14. Akkach S. Cosmology and Architecture in Premodern Islam. An Architectural Reading of Mystical Ideas. – Albany: State University of New York Press, 2005.
15. Alami M.H. Art and Architecture in the Islamic tradition. Aesthetics, Politics and Desire in Early Islam. - London – New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2011.
16. Alajmi M., Al-Haroun Yo. An architectural analytical study of contemporary minaret design in Kuwait // Journal of Engg. Research. 2021. Vol.10. No. (1A). P. 48-66.
17. Arkoun M. Expressions of Islam in Buildings // Exploring Architecture in Islamic Cultures. Proceedings of an International Seminar Sponsored by Aga Khan Award for Architecture and the Indonesian Institute of Architects Held in Jakarta and Yogyakarta, Indonesia, 15–19 October 1990. – Hayat Salam-Liebich, Aga Khan Trust, 1990. – P. 65–145.
18. Arkoun M. Spirituality and Architecture // Architecture Beyond Architecture, edited by Cynthia C. Davidson and Ismail Serageldin. London: Academy Editions, 1995. – P. 16-19.
19. Burckhardt T. İslam Sanatı Dil ve Anlam. Baskı: 3. Verlag. – İstanbul: Klasik Yayınları, 2009.
20. Ghasemzadeh B., Fathebaghali A., Tarvirdinassab A. Symbols and signs in Islamic architecture // European review of artistic studies. 2013. Vol. 4. № 3. P. 62-78.
21. Grabar O. The Iconography of Islamic Architecture // Grabar O. Early Islamic Art, 650–1100. Vol. I. Constructing the Study of Islamic Art. – Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005. – P. 69-86.
22. Haider G.S. On What Makes Architecture Islamic: Some Reflections and a Proposal // Understanding Islamic Architecture / ed. A. Petruccioli, K. Pirani. – L. P., 2002. – 19-26.
23. Hillenbrand R. Islamic Architecture. Form, function and meaning. – Publisher. Columbia University Press, 2004.
24. Holod R., Khan H. The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s. –New York, 1997.
25. Hoteit A. Contemporary Architectural Trends and their Impact on the Symbolic and Spiritual Function of the Mosque // International Journal of Current Research. 2015. Vol. 7, Issue 03. P.13547-13558.
26. Khalidi Om. Approaches to Mosque Design in North America // Muslims on the Americanization Path? 2000. – P. 317-334.
27. Kışmıroğlu E., Anıktar S. Comparative analysis of the visual images of traditional mosques over modern mosques // Bartın University International Journal of Natural and Applied Sciences. JONAS. 2023. 6 (1). P. 83-98.
28. Steele J. (Ed.) Architecture for Islamic societies today. – London: Academy Editions, 1994.

SOURCES

1. Quran online. 144th verse of 286. Available at: <https://quran-online.ru/2:144> (date of access: 23.07.2024). (in Russian)
2. World population review. Muslim Population by Country 2024. Available at: <https://worldpopulationreview.com/country-rankings/muslim-population-by-country> (accessed: 18.07.2024).
3. 10 mechetej, brosayushchih vyzov tradicionnoj islamskoj arhitekture [10 mosques that challenge traditional Islamic architecture] Available at: <https://islam-today.ru/foto-dna/10-sovremennyh-mecetej-brosausih-vyzov-tradicionnoj-islamskoj-arhitekture/> (accessed: 23.07.2024).

REFERENCES

1. Akkach S. *Cosmology and Architecture in Premodern Islam. An Architectural Reading of Mystical Ideas*. State University of New York Press, Albany, 2005.
2. Alajmi M., Al-Haroun Yo. “An architectural analytical study of contemporary minaret design in Kuwait.” *Journal of Engg. Research*. 2021. Vol. 10 No. (1A). P. 48-66.
3. Alami M.H. *Art and Architecture in the Islamic tradition. Aesthetics, Politics and Desire in Early Islam*. London - New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 2011.
4. Al-Tamimi S.M.M., Pankina M.V. “Otrazhenie processov regionalizacii i globalizacii v kul'tovoj arhitekture Iordanii” [Reflection of regionalization and globalization processes in the religious architecture of Jordan]. *Culture and civilization*. 2022. Vol. 12. No. 2A. P. 22–36. (in Russian)
5. Arkoun M. “Expressions of Islam in Buildings. Exploring Architecture in Islamic Cultures.” *Proceedings of an International Seminar Sponsored by Aga Khan Award for Architecture and the Indonesian Institute of Architects Held in Jakarta and Yogyakarta, Indonesia, 15–19 October 1990*. Hayat Salam-Liebich, Aga Khan Trust, 1990. P. 65-145.
6. Arkoun M. “Spirituality and Architecture.” *Architecture Beyond Architecture*, edited by Cynthia C. Davidson and Ismail Serageldin. London, Academy Editions, 1995. P. 16-19.
7. Azizyan I. *Mechet'. Arhitektura i gradostroitel'stvo: enciklopediya* [Mosque. Architecture and urban development: encyclopedia], ed. M. A. Ikonnikov. Moscow: Stroyizdat, 2001. – 688 p. (in Russian)
8. Burckhardt T. *İslam Sanatı Dil ve Anlam. Baskı: 3. Verlag*. İstanbul, Klasik Yayınları, 2009.
9. Chervonnaya S. M. *Sovremennaya mechet': otechestvennyj i mirovoj opyt Novejshego vremeni* [Modern mosque: domestic and world experience of modern times]. Warsaw, Polish Institute of World Art, 2016. (in Russian)
10. Ghasemzadeh B., Fathebaghali A., Tarvirdinassab A. “Symbols and signs in Islamic architecture.” *European review of artistic studies*. 2013. Vol. 4. No. 3. P. 62-78.
11. Grabar O. “The Iconography of Islamic Architecture.” Grabar O. *Early Islamic Art, 650–1100*. 2005. Vol. I. Constructing the Study of

С.М.М. Аль-Тамими, М.В. Панкина *Современные тенденции архитектуры мечетей:
проблема сохранения культурной идентичности*

- Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing Limited. P. 69-86.
12. Gusenova D.A. "Sakral'noe v kul'tovoj praktike islama" [The sacred in the religious practice of Islam]. *Islamic studies*. 2016. No. 2. P. 60-72. (in Russian)
13. Haider G.S. "On What Makes Architecture Islamic: Some Reflections and a Proposal." *Understanding Islamic Architecture*, ed. A. Petruccioli, K. Pirani. L. P., 2002. 19-26.
14. Hillenbrand R. *Islamic Architecture. Form, function and meaning*. Publisher. Columbia University Pres, 2004.
15. Holod R., Khan H. *The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s*. New York, 1997.
16. Hoteit A. "Contemporary Architectural Trends and their Impact on the Symbolic and Spiritual Function of the Mosque." *International Journal of Current Research*. 2015. Vol. 7. Issue 03. P. 13547-13558.
17. Ibragimov I.A. "Arhitektura sovremennyh rossijskikh mechetej" [Architecture of modern Russian mosques]. *Akademicheskij vestnik URALNIIPROJEKT RAASN*. 2011. No. 2. P. 53-58. (in Russian)
18. Khalidi Om. "Approaches to Mosque Design in North America." Muslims on the Americanization Path? 2002. P. 317-334.
19. Kişimiroğlu E., Aniktar S. "Comparative analysis of the visual images of traditional mosques over modern mosques." *Bartın University International Journal of Natural and Applied Sciences. JONAS*. 2023. No. 6 (1). P. 83-98.
20. Kononenko E.I. "Arhitektura sovremennoj mecheti: opyt sistematizacii (recenziya na monografiyu S.M. Chervonnoj «Sovremennaya mechet'. Otechestvennyj i mirovoj opyt Novejshego vremeni» (Torun', 2016))" [Architecture of a modern mosque: an experience of systematization (review of the monograph by S. M. Chervonnaya "Modern mosque. Domestic and world experience of the Newest time" (Torun, 2016))]. *Islamic studies*. 2018. Vol. 9, No. 1. P. 91-98. (in Russian)
21. Newby G.A. *Kratkaya enciklopediya islama* [Concise Encyclopedia of Islam]. Translated from English. Moscow, Fair-press, 2007. (in Russian)
22. Pekina A.V., Ovsyannikova E.B. "Arhitektura mecheti v novejshej gradostroitel'nom kontekste Evropy i Ameriki" [Architecture of the mosque in the newest urban planning context of Europe and America]. *Architecture and Modern Information Technologies. AMIT*. 2010. No. 3 (12). Available at: <https://marhi.ru/AMIT/2010/3kvart10/pekina/pekina.pdf> (date of access: 23.07.2024). (in Russian)
23. Shukurov Sh. *Iskusstvo srednevekovogo Irana (Formirovanie principov izobrazitel'nosti)* [Art of medieval Iran (Formation of principles of pictoriality)]. Moscow, Science. Main editorial office of oriental literature, 1989. (in Russian)
24. Shukurov Sh.M. *Arhitektura sovremennoj mecheti. Istoki* [Architecture of a modern mosque]. Origins. Moscow, Progress-Tradition, 2014. (in Russian)
25. Shukurov Sh.M. *Obraz Hrama. Imago Templi* [Image of the Temple. Imago Templi]. Moscow, Progress-Tradition, 2002. (in Russian)
26. Steele J. (Ed.) *Architecture for Islamic societies today*. London, Academy Editions, 1994.
27. Vaneyan S.S. "Arhitektura i ikonografiya (problemy klassicheskikh metodov istorii iskusstva)" [Architecture and iconography (problems of classical methods of art history)]. *Bulletin of Moscow University. Series 8: History*. 2007. No. 2. P. 92-104. (in Russian)
28. Voronina V.L. "Islam i arhitektura" [Islam and architecture]. *Architectural heritage*. 1984. No. 32: collection of scientific articles. Moscow, Stroyizdat, 1984. P. 157-163.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Islam percent population in each nation. World Map. Muslim data by Pew Research.svg.
Источник: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33660493>
- Рис. 2. а) План дома Пророка в Медине.
Источник: Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. – С. 200
- Рис. 2. б) Мечеть пророка Мухаммеда в Медине.
Источник: Шукуров Ш.М. Образ Храма. Imago Templi. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 31.
- Рис. 3. а) Мечеть Education City в Аль-Райян, Катар, 2015 г.
Рис. 3. б) Фасад мечети.
Источник: <https://spiritofqatar.org/2023/09/08/the-education-city-mosque/>
- Рис. 4. Мечеть Валиаср в Тегеране, Иран, 2017 г.
Источник: <https://www.archmoscow.ru/rus/specproekty/kontekst24/iran.html>
- Рис. 5. Мечеть Аль-Дана в Абу-Даби, ОАЭ, проект, 2018 г.
Источник: <https://www.constructionweekonline.com/projects-tenders/article-50132-design-focus-aldars-al-dana-mosque-in-abu-dhabi>
- Рис. 6. Мечеть Avenues Mall в Кувейте, проект, 2010 г.
Источник: <https://www.arch2o.com/avenues-mall-mosque-zaha-hadid/>
- Рис. 7. Исламский центр в Риеке, Хорватия, 2013 г.
Источник: <https://telegra.ph/file/5a7e1014bfaf0c41fa3f1.jpg>
- Рис. 8. а) Экомечеть в Кембридже, Англия, 2019 г.
Рис. 8. б) Интерьер мечети.
Источник: <https://mydecor.ru/news/events/sovremennaya-mechet-v-kembridzhe/>
- Рис. 9. Центральная мечеть Кельна, Германия, 2018 г.
Источник: <https://imgur.com/youll-scream-cuss-fuss-when-you-meet-general-grievous-sZpOszW>
- Рис. 10. Мечеть в Пенцберге, Бавария, Германия, 2005 г.
Источник: <https://miesarch.com/work/2037>
- Рис. 11. Мечеть в Эр-Рияде, Саудовская Аравия, 2015 г.
Источник: <https://www.hok.com/projects/view/kapsarc-community-masjid-mosque/>
- Рис. 12. а) Фасад мечети DIFC Grand Mosque в Дубае, ОАЭ, 2020 г.
Источник: <https://dubaiofw.com/difc-grand-mosque/>
- Рис. 12. б) Вид мечети с птичьего полета.
Источник: <https://alustet.com/portfolio-items/gate-avenue-difc/>
- Рис. 13. а) Большая мечеть KAFD в Эр-Рияде, Саудовская Аравия, 2017 г. вид сверху.
Рис. 13. б) Фасад.
Источник: <https://islam.ru/content/kultura/55694>
- Рис. 14. Мечеть «Чаллы Яр», Набережные Челны, Россия, 2020 г.
Источник: <https://kzngo.ru/kzn-online/post/116>
- Рис. 15. Мечеть Санджаклар в Стамбуле, Турция, 2012 г.
Источник: <https://archi.ru/projects/world/8956/mechet-sandzhaklar>
- Рис. 16. а) Мечеть Амир Шакиб Арслан в Мухтаре, Ливан, 2016 г.
Рис. 16. б) Интерьер мечети.
Источник: <https://www.archdaily.com/802627/>

SUMMARY

НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ АЛГОРИТМ В СХЕМАХ АНАЛИЗА ВЫСТАВОЧНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-5-18

Дата поступления: 05.11.2024. Дата одобрения после рецензирования: 29.11.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Автор: *Личагина Анастасия Павловна*, магистр истории искусств, независимый исследователь, e-mail: li.ana.033@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-5356-4560

Аннотация: Наличие многочисленных интерпретаций термина «нарратив», в том числе в контексте экспозиционных практик, ограничивает возможности понимания и сопоставления нарративных аспектов выставок изобразительного искусства. В качестве одного из подходов к анализу выставочного повествования может быть использован нарратологический инструментарий, изначально разработанный для исследования литературных произведений. В настоящей статье выставка изобразительного искусства рассматривается как условный повествовательный текст, формируется представление об адаптированных для выставочного контекста нарратологических категориях (таких как минимальная история, событие и персонажи), а также, с учетом специфики формосодержательной целостности выставки, предлагается определение выставочного нарратива. В заключении статьи на основе полученного алгоритма анализируются повествовательные аспекты реальных выставок классического и современного искусства. Расширение возможностей анализа выставочного повествования за пределы нарратологических подходов может являться направлением для дальнейшего исследования.

Ключевые слова: выставка изобразительного искусства, исследование выставок, выставочный нарратив, нарратология, повествование, восприятие искусства

Для цитирования: *Личагина А.П.* Нарратологический алгоритм в схемах анализа выставочного повествования // *Артикульт.* 2024. №4(56). С. 5-18. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-5-18

NARRATOLOGICAL ALGORITHM IN EXHIBITION NARRATIVE ANALYSIS SCHEMES

Research article

UDC 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-5-18

Received: November 05, 2024. Approved after reviewing: November 29, 2024. Date of publication: December 30, 2024.

Author: *Lichagina Anastasia Pavlovna*, MA in Art History, independent researcher, e-mail: li.ana.033@gmail.com

ORCID ID: 0009-0004-5356-4560

Summary: The existence of numerous interpretations of the term “narrative”, including in the context of exhibition activities, restricts the possibilities of understanding and comparing narrative aspects of various visual art exhibitions. One possible approach to the analysis of exhibition narratives is the use of narratological tools, originally developed for the study of literary works. The article examines a visual art exhibition as a conventional narrative text, forms an idea of narratological categories adapted to the exhibition context (such as minimal history, events and characters), and, taking into account the specifics of the form-content integrity of the exhibition, offers a general definition of the exhibition narrative. In conclusion, the narrative aspects of real exhibitions of classical and contemporary art are analyzed based on the algorithm obtained. Expanding the possibilities for analyzing exhibition narratives beyond narratological approaches will be an area for further research.

Keywords: visual art exhibition, exhibition study, exhibition narrative, narratology, storytelling, art perception

For citation: *Lichagina A.P.* “Narratological algorithm in exhibition narrative analysis schemes.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 5-18. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-5-18

КИНОВЕДЕНИЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Научная статья

УДК 378+791.43.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-19-27

Дата поступления: 29.10.2024. Дата одобрения после рецензирования: 30.11.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Автор: *Штейн Сергей Юрьевич*, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: sergey@schtein.ru

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Аннотация: Впервые в киноведении вопросы профессионального кинематографического образования поднимаются в прямой связи с вопросами реального и потенциального качества самого киноведческого знания. В результате реализованного постро-

ения выводятся три принципиально разных типа учреждений, связанных с профессиональным кинообразованием. С учётом вариативной основы образовательного процесса, которой может быть в актуальный момент отсутствующее, но гипотетически возможное, дисциплинарное киноведческое знание или наличествующие разнохарактерные концептуальные представления, фиксируются шесть принципиальных константных вариантов гипотетически возможного развёртывания профессионального кинообразования. Полученные результаты имеют как теоретическую, так и практическую значимость для исследователей кино и педагогов киношкол.

Ключевые слова: киноведение, кинонаука, теория кино, кинообразование, киношкола, СИЛЕКТ, кинематограф, деятельностный подход, рефлексивно-методологическая работа, перманентная рефлексивно-методологическая работа, специальная рефлексивно-методологическая работа

Для цитирования: Штейн С.Ю. Киноведение и профессиональное кинематографическое образование // Артикульт. 2024. №4(56). С. 19-27. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-19-27

DISCIPLINARY CINEMA STUDIES AND PROFESSIONAL CINEMA EDUCATION

Research article

UDC 378+791.43.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-19-27

Received: October 29, 2024. Approved after reviewing: November 30, 2024. Date of publication: December 30, 2024.

Author: *Schtein Sergey Yuryevich*, PhD in Art Studies, assistant professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: sergey@schtein.ru

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Summary: For the first time in disciplinary cinema studies, the issues of professional cinematographic education are raised in direct connection with the issues of the real and potential quality of cinema knowledge itself. As a result of the implemented construction, three fundamentally different types of institutions related to professional film education are derived. Taking into account the variable basis of the educational process, which may be currently absent, but hypothetically possible, disciplinary cinema knowledge or existing diverse conceptual concepts, six principal constant variants of a hypothetically possible deployment of professional film education are fixed. The results obtained have both theoretical and practical significance for film researchers and film educators.

Keywords: disciplinary cinema studies, cinema science, cinema theory, cinema education, cinema school, CILECT, cinematography, activity approach, reflexive methodological work, permanent reflexive methodological work, special reflexive methodological work

For citation: Schtein S.Yu. "Disciplinary cinema studies and professional cinema education." *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 19-27. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-19-27

«СОВРЕМЕННЫЙ СТИЛЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ Н.П. СЛАВИНОЙ

Научная статья

УДК 7.071.1+738.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-28-38

Дата поступления: 16.07.2024. Дата одобрения после рецензирования: 24.08.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Автор: *Шик Ида Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: ida.shik@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

Аннотация: Период «оттепели» стал важным этапом творческого становления ленинградской художницы-фарфористки Н.П. Славиной. Ее произведения развивали эстетические принципы и темы, актуальные для «современного стиля» в декоративно-прикладном искусстве. Она создавала абстрактные и орнаментальные композиции, пейзажи, натюрморты, цветочные росписи. Особое значение для молодой художницы имело обращение к наследию русского народного искусства. Н.П. Славина демонстрирует владение как надглазурной, так и полихромной подглазурной росписью и успешно применяет технику шелкографии. В этот период она также начинает работать как скульптор по форме, создавая вещи, наделенные классической ясностью и одновременно – одухотворенностью и гармонией. Освоенные в конце 1950-х – 1960-х гг. принципы формообразования и декорирования фарфора сохраняют свою актуальность и для дальнейшей эволюции автора. Работы Н.П. Славиной активно экспонировались на региональных, всесоюзных и зарубежных выставках и получали доброжелательные отзывы.

Ключевые слова: современный стиль, декоративно-прикладное искусство, советский фарфор, искусство «оттепели», Н.П. Славина, Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова

Для цитирования: Шик И.А. «Современный стиль» в творчестве Н.П. Славиной // Артикульт. 2024. №4(56). С. 28-38. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-28-38

"MODERN STYLE" IN NINA SLAVINA'S ART

Research article

UDC 7.071.1+738.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-28-38

Received: July 16, 2024. Approved after reviewing: August 24, 2024. Date of publication: December 30, 2024.

Author: *Shik Ida Aleksandroovna*, PhD in Art Studies, associate professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: ida.shik@bk.ru

Summary: In the article, the researcher analyzed the works of Leningrad porcelain artist Nina Slavina of the late 1950s – 1960s. This period was so important in her artistic biography. In her works, she developed aesthetic principles and themes relevant to the “modern style” in the decorative arts. Nina Slavina turned to abstract and ornamental compositions, as well as landscapes, still lifes, and flower paintings. The heritage of Russian folk art was especially significant for the young artist. She successfully used both overglaze and polychrome underglaze decoration and printing technic as well. During this period, Nina Slavina also began to work as a shape designer. She created vase and service set forms endowed with classical clarity and, at the same time, spirituality, and harmony. The principles of shape design and porcelain decorating mastered during this period would remain relevant for the further evolution of the author. Nina Slavina presented her works at many exhibitions and received favorable reviews in the press.

Keywords: modern style, arts and crafts, Soviet porcelain, the art of the “Thaw”, Nina Slavina, Leningrad Lomonosov Porcelain Factory
For citation: Shik I.A. “Modern style” in Nina Slavina’s Art.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 28-38. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-28-38

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ВЕРЫ: ПАЛЕСТИНСКИЕ ХУДОЖНИЦЫ ВОПЛОЩАЮТ ФЕМИНИСТСКИЙ ДИСКУРС ЧЕРЕЗ ХРИСТИАНСКИЕ СИМВОЛЫ

Научная статья

УДК 7.036+75.045

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-39-50

Дата поступления: 03.06.2024. Дата одобрения после рецензирования: 18.09.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Автор: *Мадлин Махамид*, аспирант, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: madlen.m31@gmail.com

ORCID ID: 0009-0002-3925-0771

Аннотация: Статья посвящена исследованию творчества четырех палестинских художниц, которые используют христианские символы в свои произведениях, чтобы критиковать патриархальную систему актуального для них общества. Такое использование изобразительных «цитат» из традиционной христианской иконографии – это постмодернистская тактика, которая также встречается в феминистском искусстве на Западе. Этот подход предлагает новый взгляд на то, как символы, традиционно воспринимаемые с точки зрения мужского взгляда, могут быть трактованы в новом свете. Анализируемое творчество четырёх художниц представляет различные формы критики через искусство, в которой христианская символика используется для передачи женского взгляда, личных повествовательных приемов, проблем, связанных с сексуальностью, а также темы женского самоутверждения.

Ключевые слова: христианские символы, Палестинское искусство, феминистское искусство, патриархат, цитирование, живопись, инсталляция

Для цитирования: *Мадлин М.* Переосмысление веры: палестинские художницы воплощают феминистский дискурс через христианские символы // *Артикульт.* 2024. №4(56). С. 39-50. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-39-50

REIMAGINING FAITH: PALESTINIAN ARTISTS EMBRACING FEMINIST DISCOURSE THROUGH CHRISTIAN SYMBOLS

Research article

UDC 7.036+75.045

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-39-50

Received: June 03, 2024. Approved after reviewing: September 18, 2024. Date of publication: December 30, 2024.

Author: Madlen Mahameed, PhD student, St. Petersburg State University of Culture (Saint Petersburg, Russia), e-mail: madlen.m31@gmail.com

ORCID ID: 0009-0002-3925-0771

Summary: This article explores the works of four Palestinian artists who incorporate Christian symbols, such as images of saints and religious symbols, into their artwork to critique the patriarchal system of their society. Their use of “quoting” imagery from the lexicon of Christian iconography is a postmodern tactic also seen in feminist art in the West. This approach offers a fresh perspective on how symbols traditionally viewed from a male standpoint can be reinterpreted in a new light. The four female artists analyzed in this study present various forms of critique through their art, utilizing Christian imagery to convey the female perspective, personal narratives, challenges related to sexuality, and themes of female empowerment.

Keywords: Christian symbols, Palestinian art, feminist art, patriarchy, quoting, painting, instillation

For citation: Madlen M. “Reimagining Faith: Palestinian Artists Embracing Feminist Discourse through Christian Symbols.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 39-50. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-39-50

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СО ЗРИТЕЛЕМ/ЧИТАТЕЛЕМ: ИНТЕРАКТИВНАЯ БУМАЖНАЯ КНИГА В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ СРЕДЕ

Научная статья

УДК 7.01+7.038.51

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-51-62

Дата поступления: 14.09.2024. Дата одобрения после рецензирования: 07.10.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Автор: *Казейкина Екатерина Васильевна*, аспирант, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (Москва, Россия), e-mail: ekaterina.kazeykina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6501-5049

Аннотация: Интерактивная бумажная, или поп-ап, книга представляет собой книгу, вовлекающую читателя в физическое взаимодействие, в самостоятельное конструирование своего опыта чтения. В последние тридцать лет она набирает популярность не только у детей, их родителей и учителей: с ней начинают работать музейные кураторы и коллекционеры. Это отражает общую тенденцию возвращения к живому, физическому опыту как в повседневной жизни, так и в искусстве. В современной интермедиальной среде художники обращаются к тиражной интерактивной книге в поиске новых форматов работы с широкой аудиторией. Однако теория искусства не рассматривает эту форму ни в рамках разговора об искусстве книги, ни в рамках изучения партиципаторности – искусства соучастия зрителя. В статье ставится задача включить бумажную интерактивную книгу в поле исследования практик взаимодействий в современном искусстве. Это позволяет выявить возможности выстраивания диалога между художником, куратором и зрителем/читателем, которые предоставляет бумажная интерактивная книга сегодня.

Ключевые слова: интерактивная книга, поп-ап, бумажная книга, интерактивное искусство, зритель, читатель, интермедиальная среда

Для цитирования: *Казейкина Е.В.* Взаимодействие со зрителем/читателем: интерактивная бумажная книга в современной интермедиальной среде // *Артикульт.* 2024. №4(56). С. 51-62. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-51-62

INTERACTION WITH THE SPECTATOR/READER: THE INTERACTIVE PAPER BOOK IN THE CONTEMPORARY INTER-MEDIAL ENVIRONMENT

Research article

UDC 7.01+7.038.51

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-51-62

Received: September 14, 2024. Approved after reviewing: October 07, 2024. Date of publication: December 30, 2024.

Author: *Kazeykina Ekaterina Vasilievna*, PhD student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: ekaterina.kazeykina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6501-5049

Summary: The interactive paper, or pop-up, book engages the reader in physical interaction, allowing them to construct their reading experience. Over the past thirty years, it has gained popularity not only among children, their parents, and teachers, but also among museum curators and collectors. This reflects a broader trend of returning to tangible, physical experiences both in everyday life and in art. In the contemporary intermedial environment, artists turn to mass-produced interactive books in search of new formats for engaging with a wide audience. However, art theory does not consider this form within the framework of book art or in the study of participatory art – art that actively involves audience. This article aims to incorporate the paper interactive book into the field of research on interaction practices in contemporary art. This highlights the possibilities for dialogue between the artist, curator, and viewer/reader that the interactive paper book offers today.

Keywords: interactive book, pop-up, paper book, interactive art, viewer, reader, intermedial environment

For citation: Kazeykina E.V. "Interaction with the Spectator/Reader: the Interactive Paper Book in the Contemporary Intermedial Environment." *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 51-62. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-51-62

ЗВУКОВЫЕ ПРИЕМЫ КАК ОСНОВА ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ЭМПАТИИ В ФИЛЬМЕ Д. МАРДЕРА «ЗВУК МЕТАЛЛА»

Научная статья

УДК 778.534.4+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-63-68

Дата поступления: 18.10.2024. Дата одобрения после рецензирования: 21.11.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Автор: *Русинова Елена Анатольевна*, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой звукорежиссуры, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (Москва, Россия), e-mail: vgik.science@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2270-7758

Аннотация: Статья посвящена исследованию соотношения «субъективного» и «объективного» звука в кинофильме как важному условию раскрытия художественного образа героя и развития драматургии картины. Актуализируется термин «точка слышания» в контексте понятий «субъективная камера» и «точка зрения» камеры. На примере звукозрительного анализа фильма «Звук металла» (реж. Д. Мардер, 2019) показывается, что «субъективная камера» в современном кинофильме предполагает не только «точку видения», но и «точку слышания» персонажа. Звуковое решение в фильме «Звук металла» имеет смыслообразующее значение и играет определяющую роль в его воздействии на эмоциональное восприятие зрителей. Во многом это является результатом совместной работы режиссёра и саунд-дизайнера в процесс разработки технологической и художественно-эстетической концепции фильма.

Ключевые слова: звуковое решение фильма, «точка слышания», многоканальные звуковые форматы, звукорежиссура, саунд-дизайн, эмоциональная эмпатия, «Звук металла»

Для цитирования: *Русинова Е.А.* «Точка слышания» как прием создания эмоциональной эмпатии в фильме Д. Мардера «Звук металла» // *Артикульт.* 2024. №4(56). С. 63-68. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-63-68

SOUND TECHNIQUES AS THE BASIS OF EMOTIONAL EMPATHY IN D. MARDER'S FILM "THE SOUND OF METAL"

Research article

UDC 778.534.4+791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-63-68

Received: October 18, 2024. Approved after reviewing: November 21, 2024. Date of publication: December 30, 2024.

Author: *Rusinova Elena Anatolyevna*, Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Sound Directing, All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov (Moscow, Russia), e-mail: vgik.science@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2270-7758

Summary: The article is devoted to the study of the relations between "subjective" and "objective" sound in a motion picture as an important condition for revealing the artistic image of the character and the development of the dramaturgy of the picture. The term "point of audition" is updated in the context of the concepts of "subjective camera" and "point of view" of the camera. Using the example of a sound-visual analysis of the film "The Sound of Metal" (directed by D. Marder, 2019), it is shown that the "subjective camera" in a modern motion picture assumes not only a "point of vision", but also a "point of hearing" of the character. The sound solution in the film "The Sound of Metal" has a meaning-forming meaning and plays a decisive role in its impact on the emotional perception of the audience. In many ways, this is the result of the joint work of the director and the sound designer in the process of developing the technological and artistic-aesthetic concept of the film.

Keywords: sound solution of the film, "point of audition", multi-channel sound formats, sound directing, sound design, emotional empathy, "The Sound of Metal"

For citation: Rusinova E.A. "The point of hearing" as a technique for creating emotional empathy in D. Marder's film "Sound of Metal". *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 63-68. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-63-68

«ДЕБЮТ, КОТОРОГО НЕ БЫЛО»: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ВЫХОДА НА ЭКРАН ФИЛЬМА «РАЗНОЦВЕТНЫЕ КАМЕШКИ» С.Г. МИКАЭЛЯНА

Научная статья

УДК 791.43-2+791.44+791.44.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-69-83

Дата поступления: 01.11.2024. Дата одобрения после рецензирования: 05.12.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Автор: *Мейстер Герман Игоревич*, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: german.meyster@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9214-1879

Аннотация. В настоящей статье на основе архивных и мемуарных источников исследуется история создания и выхода на экран полнометражного игрового стереофильма «Разноцветные камешки» (1960) – режиссёрского кинодебюта Сергея Микаэляна. Обращение к делу фильма, литературному и режиссёрскому сценарию и другим материалам даёт возможность проследить этапы работы над картиной и историю её дальнейшего бытования. Отдельное внимание в работе уделено изучению стенограмм заседаний по обсуждению будущего фильма, которые позволяют выявить стратегии взаимодействия художественного совета студии с режиссёром при создании «проблемного» произведения и тем самым определить границы авторского и цензурного в работе над фильмом. Исследование имеющихся источников помогает приблизиться к пониманию некоторых особенностей кинопроизводства периода «оттепели» и цензурной политики этого времени.

Ключевые слова: Сергей Микаэлян, Сергей Антонов, Сергей Герасимов, советское кинопроизводство, советская цензура, превентивная цензура, киноцензура, социалистический реализм, кинематограф оттепели, авторское кино, история создания произведения, кинотекстология

Для цитирования: *Мейстер Г.И.* «Дебют, которого не было»: история создания и выхода на экран фильма «Разноцветные камешки» С.Г. Микаэляна // *Артикульт.* 2024. №4(56). С. 69-83. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-69-83

"DEBUT THAT DID NOT EXIST": STORY BEHIND THE CREATION AND DEBUT OF THE MOVIE "COLORFUL PEBBLES" BY S.G. MIKAELIAN

Research article

UDC 791.43-2+791.44+791.44.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-69-83

Received: November 01, 2024. Approved after reviewing: December 05, 2024. Date of publication: December 30, 2024.

Author: *Meister German Igorevich*, master's student, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: german.meyster@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9214-1879

Summary: In the present research, based on archival and memoir sources, the story of creation and launch on the screen of the full-length feature stereo movie "Colorful pebbles" (1960), the directional film debut of Sergey Mikaelyan, is studied. Reference to the movie, the literary and director's script and other sources makes it possible to trace the stages of work on the picture – from the appearance of the idea to issuing the screening certificate. Research on existing materials helps to get closer to understanding some peculiarities of cinema production during the "thaw" period. Thus, referral to the transcripts of meetings to discuss the future movie allows to reveal the engagement strategies of studio's Arts Council with its author when creating the "controversial" artwork, thereby defining the boundaries of author-developed and censorial parts in working on the movie.

Keywords: Sergey Mikaelyan, Sergey Antonov, Sergey Gerasimov, film production, history of work creation, film textology, soviet censorship, film censorship, socialist realism, cinema of the Thaw, authorial cinema

For citation: Meister G.I. "“Debut That Did Not Exist”: Story Behind the Creation and Debut of the Movie “Colorful Pebbles” by S.G. Mikaelyan.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 69-83. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-69-83

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ПЯТНО: О ПОТЕНЦИАЛЕ НЕУДАЧИ В ТЕКСТИЛЬНОМ ДИЗАЙНЕ

Научная статья

УДК 74

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-84-98

Дата поступления: 09.09.2024. Дата одобрения после рецензирования: 31.10.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Автор: *Вересова Нина Михайловна*, аспирант, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (Москва, Россия), e-mail: veresova.n.m@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9602-9478

Аннотация: Настоящая статья посвящена феномену случайных пятен на текстиле, противопоставленному намеренным методам печати и окрашивания ткани. Предмет изучения – индивидуальные и коллективные стратегии дизайна и ремесла, сосредоточенные вокруг пятна и работы с ним.

Рассмотрена природа и типы пятен, а также разнообразие мнений и толкований, отражающих социальные конструкции, нормы и ценности вокруг них. Проанализирован творческий вызов пятна для текстильных художников и дизайнеров, через призму возможностей и границ между техникой и случайным пятном.

Работы художников и дизайнеров сравниваются с непрофессиональными подходами. Они проиллюстрированы результатами серии мастер-классов по ремонту «запятнанных» кухонных скатертей, проведенных в Лаборатории исследования практик ремонта (Mendit Research Lab).

Исследование показывает, что несмотря на то, что пятна традиционно рассматриваются как нежелательные случайности, обладают потенциалом вдохновлять новые подходы в текстильном дизайне, выступая уникальной основой для дизайнерских решений и стимулируя инновации в этой области.

Ключевые слова: текстиль, пятно, несовершенство, креативность, случайность, сообщество, текстильное искусство, повествование, скатерть

Для цитирования: *Вересова Н.М.* Да здравствует пятно: о потенциале неудачи в текстильном дизайне // *Артикульт.* 2024. №4(56). С. 84-98. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-84-98

EMBRACE THE STAIN: EXPLORING THE POTENTIAL OF FAILURE IN TEXTILE DESIGN

Research article

UDC 74

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-84-98

Received: September 09, 2024. Approved after reviewing: October 31, 2024. Date of publication: December 30, 2024.

Author: *Veresova Nina Mikhailovna*, Ph.D. student, Higher School of Economics University (Moscow, Russia), e-mail: veresova.n.m@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9602-9478

Summary: This paper addresses the issue of accidental stains on textiles as opposed to intentional printing and dyeing practices. The subject of study is individual and collaborative craft design strategies which are centred around the stain and its treatment.

The nature and types of stains as well as varied opinions and interpretations that reflect social constructions, norms, and values around it are observed. The creative potential of the stain for textile artists and designers who experiment with print and dye, delving into the possibilities of stain and questioning the borderlines between those are analysed.

Those are compared to various amateur approaches that people employ to treat the stain, illustrated with the results of a series of workshops on mending stained kitchen textiles, led by MendIt Research Laboratory.

The study reveals that despite stains being traditionally viewed as unwanted accidents, they possess the potential and provocation to inspire novel approaches in textile design, acting as a unique foundation for design decisions and fostering innovation within the field.

Keywords: textile, stain, imperfection, creativity, accident, community, textile art, narrative, kitchen cloth

For citation: *Veresova N.M.* “Embrace the Stain: Exploring the Potential of Failure in Textile Design.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 84-98. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-84-98

«ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ МОДЫ» ЭДМУНДА БЕРГЛЕРА: ОПЫТ КОНТЕКСТУАЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ

Научная статья

УДК 159.964.2+391:316

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-99-111

Дата поступления: 10.09.2024. Дата одобрения после рецензирования: 07.10.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Автор: *Лебедева Ольга Михайловна*, аспирант, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (Москва, Россия), e-mail: onika1969@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4918-0511

Аннотация: Статья посвящена одной из предпринятых в поле психоанализа ранних попыток концептуализации моды, представленной в книге американского психоаналитика Эдмунда Берглера «Мода и бессознательное» (1953). Пользовавшийся в середине XX века немалым авторитетом в профессиональных кругах, Берглер впоследствии стал одной из маргинальных фигур истории психоаналитического движения, а его посвященное моде исследование не раз подвергалось резкой критике. В статье решается задача введения работы Берглера в актуальный научный дискурс через контекстуальное прочтение, предполагающее установление связей содержащихся в книге идей с современными ее автору психоаналитическими теориями. Также статья нацелена на то, чтобы, дав оценку психоанализу как методологическому инструменту исследования моды, вписать работу Берглера в перспективу находящегося в процессе становления междисциплинарного диалога между теорией моды и психоанализом.

Ключевые слова: мода, теория моды, психоанализ, теория психоанализа, Эдмунд Берглер

Для цитирования: Лебедева О.М. «Психоаналитическая теория моды» Эдмунда Берглера: опыт контекстуального прочтения // Артикульт. 2024. №4(56). С. 99-111. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-99-111

“PSYCHOANALYTIC THEORY OF FASHION” BY EDMUND BERGLER: EXPERIENCE OF CONTEXTUAL READING

Research article

UDC 159.964.2+391:316

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-99-111

Received: September 10, 2024. Approved after reviewing: October 07, 2024. Date of publication: December 30, 2024.

Author: *Lebedeva Olga Mikhailovna*, PhD student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: onika1969@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4918-0511

Summary: The article is devoted to one of the early attempts to conceptualize fashion made in the field of psychoanalysis, which was presented in the book of the American psychoanalyst Edmund Bergler “Fashion and the Unconscious” (1953). Attained high professional prestige in the mid-twentieth century, Bergler subsequently has become one of the marginalized figures in the history of the psychoanalytic movement, and his research on fashion has undergone several criticisms. The article deals with introducing Bergler’s work into the up-to-date scientific discourse via the contextual reading, which suggests establishing connections between the ideas running through his book and the psychoanalytic theories contemporary to him. The article also aims, having estimated psychoanalysis as a methodological tool for Fashion Studies, to introduce Bergler’s investigation into the interdisciplinary dialogue between Fashion Theory and psychoanalysis.

Keywords: fashion, fashion theory, psychoanalysis, psychoanalytic theory, Edmund Bergler

For citation: Lebedeva O.M. “Psychoanalytic theory of fashion” by Edmund Bergler: experience of contextual reading.” *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 99-111. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-99-111

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ АРХИТЕКТУРЫ МЕЧЕТЕЙ: ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Научная статья

УДК 726.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-112-133

Дата поступления: 11.08.2024. Дата одобрения после рецензирования: 11.09.2024. Дата публикации: 30.12.2024.

Автор-1: *Аль-Тамими Сахер Мухаммед Махмуд*, аспирант, Уральский федеральный университет (Екатеринбург, Россия), e-mail: sakher.tameme@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0002-8428-7824

Автор-2: *Панкина Марина Владимировна*, доктор культурологии, профессор, Уральский федеральный университет (Екатеринбург, Россия), e-mail: m.v.pankina@urfu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6971-7497

Аннотация: В статье проанализированы основные черты архитектуры традиционных мечетей и особенности современных мечетей в различных странах. Отсутствие жестких канонов, определенных религиозными текстами, позволяет архитекторам свободно интерпретировать пластику и образ здания. Новые социальные задачи, возможности современных конструкций и технологий вдохновили архитекторов отказаться от исторических и неоклассических моделей, которые доминировали в национальной религиозной архитектуре. Архитекторы переосмысливают не только форму мечети, но и функции, планировочное решение, декор и орнаменты. Выявлены тенденции глобализации архитектуры мечетей. Для объектов, построенных в XXI веке, характерна визуальная и социальная открытость, они выполняют функции общественного центра, для которого задействуется и прилегающее пространство. Пластика здания напоминает скульптуру; композиция имеет вертикальное развитие; фасады и планы динамичны и асимметричны. Орнаменты и шрифты на фасаде и в интерьере становятся главными средствами, указывающими на принадлежность здания к исламской культуре.

Ключевые слова: архитектура мечетей, исламская архитектура, современная архитектура, современные стили, модернизм, пост-модернизм

Для цитирования: Аль-Тамими С.М.М., Панкина М.В. Современные тенденции архитектуры мечетей: проблема сохранения культурной идентичности // Артикульт. 2024. №4(56). С. 112-133. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-112-133

MODERN TRENDS IN MOSQUE ARCHITECTURE: THE PROBLEM OF PRESERVING OF CULTURAL IDENTITY

Research article

UDC 726.2

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-112-133

Received: August 11, 2024. Approved after reviewing: September 11, 2024. Date of publication: December 30, 2024.

Author-1: *Al-Tamimi Sakher Mohammad Mahmoud*, postgraduate student, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia), e-mail: sakher.tameme@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0002-8428-7824

Author-2: *Pankina Marina Vladimirovna*, Doctor of Cultural Studies, professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia), e-mail: m.v.pankina@urfu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6971-7497

Summary: The article analyzes the main architectural features of traditional mosques and the specific features of modern mosques in different countries. The absence of strict canons defined by religious texts allows architects to freely interpret the plasticity and image of the building. New social challenges, the possibilities of modern structures and technologies inspired architects to abandon the historical and neoclassical models that dominated the national religious architecture. Architects rethink not only the form of the mosque, but also its functions, planning solutions, decor and ornaments. Trends of globalization of mosque architecture have been identified. The objects built in the 21st century are characterized by visual and social openness, they serve as a public center, for which the adjacent space is also used. The plasticity of the building resembles sculpture; the composition has vertical development; facades and plans are dynamic and asymmetrical. Ornaments and fonts on the facade and in the interior become the main means indicating the building's belonging to Islamic culture.

Keywords: mosque architecture, islamic architecture, contemporary architecture, contemporary styles, modernism, postmodernism

For citation: Al-Tamimi S.M.M., Pankina M.V. "Modern trends in mosque architecture: the problem of preserving of cultural identity." *Articult.* 2024, no. 4(56), pp. 112-133. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-4-112-133

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

