

ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

Пятнадцатый год издания / 15th Year of publication



№57 (1-2025)
январь-март / January-March

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

© Российский государственный гуманитарный университет, 2025

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 Université Paris 8.

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

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

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

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

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

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

EDITORIAL BOARD

Chief editor

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

Members of the board

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

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

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

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, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 5 *М.А. Анискин* Проблема кинематографической периодизации

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 17 *В.П. Садовина* Европейская скульптура модернизма в пространстве Арсенальной выставки 1913 года.
Pro et contra. Проблема рецепции
- 28 *О.В. Калугина* Луганский художник Сергей Кондрашов. Размышления на выставке. Август 2023

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 35 *Т.К. Аллахвердиев* Параинституции как латентная стратегия институциональной критики
в современном искусстве России

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 50 *Е.Ф. Иванова* Синтез пространственных теорий в скульптуре группы Park Place

КИНО

- 69 *А. Попова* Экранизация модернистского романа и мемориальная культура.
Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 79 *Э.М. Горвиц* Актуализация классики в современной танцевальной культуре: «Жизель» Акрама Хана
- 90 *Е.А. Кузнецова* Униформа художника: место худи в гардеробной системе креативного класса
- 103 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 5 *M.A. Aniskin* The problem of cinematic periodization

HISTORY OF ART

- 17 *V.P. Sadovina* European avant-garde sculpture in the space of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra.
The problem of reception
- 28 *O.V. Kalugina* Lugansk artist Sergei Kondrashov. Reflections at the exhibition. August 2023

CONTEMPORARY ART

- 35 *T.K. Allakhverdiev* Parainstitutions as a latent strategy of institutional critique in contemporary Russian art

VISUAL ARTS

- 50 *E.F. Ivanova* Synthesis of spatial theories in the sculpture of the Park Place group

CINEMA

- 69 *A. Popova* Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance.
The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Kolski's "Pornografia"

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 79 *E.M. Gorvits* Actualization of classics in modern dance culture: Akram Khan's "Giselle"
- 90 *E.A. Kuznetsova* Artist's uniform: The place of a hoodie in the creative class wardrobe system

- 103 SUMMARY

Максим Александрович Анискин

Maksim Aleksandrovich Aniskin

преподаватель,

Lecturer,

Российская академия народного хозяйства и государственной службы (Москва, Россия)

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow, Russia)

aniskin-ma@ranepa.ru

ПРОБЛЕМА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИЗАЦИИ THE PROBLEM OF CINEMATIC PERIODIZATION

Статья рассматривает проблему периодизации киноискусства через призму двух методологических подходов: предметно-исторического и предметно-концептуального. Первый анализирует кинематограф в контексте социально-политических и культурных трансформаций, связывая его развитие с историческими изменениями. Второй сосредоточен на внутренних закономерностях эволюции киноязыка, стилевых парадигм и визуального восприятия. В статье представлены основные модели периодизации отечественного кино, предложенные С. Эйзенштейном, В.Н. Мамяченковым, Н.А. Хреновым и Г. Дадамяном, а также рассмотрены альтернативные способы структурирования кинопроцесса, включая концепцию смены систем видения и фазовых переходов. Кроме того, проведен анализ западных методологий, включая институциональный и технологический подходы Ч. Альтмана и Т. Ганнинга, демонстрирующие иной взгляд на хронологию развития кино.

Ключевые слова: периодизация киноискусства, предметно-исторический подход, предметно-концептуальный подход, культурные парадигмы, киноязык, художественная эволюция, исторические детерминанты, теория кино, смена визуальных систем, методология киноведения

Для цитирования: Анискин М.А. Проблема кинематографической периодизации // Артикульт. 2025. №1(57). С. 5-16. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-5-16

The article examines the issue of cinematic periodization through two fundamental methodological approaches: the subject-historical and the subject-conceptual. The former interprets cinema as a reflection of social, political, and economic transformations, linking its evolution to external factors such as regime changes, cultural shifts, and ideological frameworks. The latter focuses on the internal logic of cinematic development, including the evolution of expressive means, genre transformations, and shifts in visual perception. The study analyzes the theoretical perspectives of Eisenstein, Mamiachenkov, Khrenov, and Dadamyan, each offering different models of periodization. The article questions the adequacy of traditional periodization schemes in capturing the complexity of cinematic evolution while identifying the limitations of existing methodological approaches.

Keywords: cinematic periodization, subject-historical approach, subject-conceptual approach, cultural paradigms, cinematic language, artistic evolution, historical determinants, film theory, visual system shifts, film studies methodology

For citation: Aniskin M.A. "The problem of cinematic periodization." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 5-16. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-5-16

Вопрос периодизации киноискусства является одной из ключевых методологических проблем киноведения. Существующие подходы к периодизации демонстрируют значительное разнообразие [Штейн, 2021], однако, несмотря на это, редко сопровождаются четкой артикуляцией принципов, лежащих в основе логики их построения. В большинстве случаев авторы предлагают схемы, основанные либо на хронологических промежутках (десятилетия, эры, смены поколений), либо на смене стилевых и концептуальных ориентиров. Однако систематический анализ этих способов выявляет их сводимость к двум фундаментальным подходам: предметно-историческому и предметно-концептуальному [Штейн, 2013, с. 113].

Предметно-исторический подход исходит из того, что развитие кинематографа детерминруется широкими социально-политическими, культурными и экономическими процессами. Он опирается на внешние по отношению к киноискусству факторы и рассматривает кино как отражение глобальных исторических трансформаций. В этом ключе формируются периодизации, привязанные к смене политических режимов, экономических укладов, культурных парадигм или идеологических установок. Такого рода периодизации можно наблюдать в схемах, выстроенных на основе социальных и политических факторов (например, структура, предложенная В.Н. Мамяченковым [Мамяченков, 2020],

связывающая этапы развития советского кино с господствующими в обществе идеологическими парадигмами). Также сюда относятся теории, трактующие смену художественных эпох через призму преемственности поколений, как это делал К.Э. Разлогов [Разлогов, 2002], анализируя влияние социальных поколений на эстетические трансформации киноязыка.

Предметно-концептуальный подход, напротив, строится на выявлении внутренних закономерностей развития кино как особого художественного феномена. Он сосредоточен на кинематографе как самодостаточной системе, эволюционирующей в соответствии с логикой развития выразительных средств, жанровых моделей и нарративных структур. В этом русле, например, выстраиваются исследования Н.А. Хренова [Хренов, 2017], ориентированные на выявление «систем видения», которые определяют способы визуального представления действительности в разные периоды. Здесь же можно упомянуть и методологии, связанные с анализом формальной морфологии кинопроизведений, когда кино рассматривается сквозь призму сменяющихся стилевых парадигм, как это происходит в структуралистских и постструктуралистских исследованиях.

Несмотря на различие в исходных установках, оба подхода демонстрируют одну общую особенность: они предполагают периодизацию как процесс выявления устойчивых закономерностей, которые структурируют кинематографическую историю. Однако при этом они зачастую остаются на уровне эмпирических обобщений, не фиксируя четко методологических оснований, на которых строится сама идея выделения периодов. В результате периодизация киноискусства остается во многом интуитивной процедурой, зависящей от исследовательской позиции автора, и методологической основой, заложенной в соответствующей кино-теоретической концепции.

Дуализм предметно-исторических и предметно-концептуальных подходов в киноведении соотносится с общими принципами анализа художественных явлений. Так Н.А. Хренов в статье «Киноведение как гуманитарная наука» [Хренов, 2015] проводит оригинальную параллель между двумя парадигмами теоретического осмысления отечественного киноискусства и основополагающими работами Аристотеля. Первую парадигму он связывает с риторической традицией, восходящей к С. Эйзенштейну, где центральной становится идея кинематографа как инструмента идеологического и эмоционального воздействия на зрителя (аналогично «Риторике»). Вторую традицию Н.А. Хренов соотносит с филологической школой, ориентирующейся на аналитическое исследование формы и структуры кинопроизведения вне идеологических импликаций, что сближает её с поэтикой в духе аристотелевской «Поэтики». Примечательно, что подобное противопоставление можно проследить и в истории искусства. Так, Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» [Вазари, 2015] использовал биографический и оценочный подход, близкий предметно-исторической модели исследования, поскольку акцентировал индивидуальные манеры и вклад конкретных мастеров, тем самым подчеркивая их влияние на зрителя и современников. Напротив, Генрих Вёльфлин в «Основных понятиях истории искусства» [Вёльфлин, 2020] заложил основы так называемой «истории искусства без имен» (*Kunstgeschichte ohne Namen*), где во главу угла ставился формальный анализ художественных стилей и их эволюции, а не личность художника. Такой подход ориентирован на общие закономерности развития формы и близок предметно-концептуальной линии исследования, сосредоточенной на структуре и морфологии художественного произведения.

В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть существующие способы периодизации киноискусства через призму двух методологических подходов – предметно-исторического, ориентированного на анализ кино в контексте социальных, политических и культурных процессов, и предметно-концептуального, фокусирующегося на внутренней логике развития кинематографического языка, жанров и выразительных средств. Основная задача данной статьи – представить краткий обзор этих подходов, выявить их основные принципы и ограничения. Стоит также отметить, что настоящее исследование посвящено исключительно вопросам периодизации отечественного киноискусства, что обусловлено спецификой его исторического развития, тесной связью с идеологическими и социально-политическими процессами. В отличие от западных моделей, где эволюция кинематографа во многом определялась рыночными механизмами и технологическими инновациями, в советском и постсовет-

ском кино периодизация часто строилась в зависимости от смены политических эпох, официальных художественных доктрин и культурных парадигм. В связи с этим анализ существующих методологических подходов будет осуществляться с учетом особенностей национального кинопроцесса, а выводы распространяются именно на отечественную кинематографию.

Предметно-исторический принцип периодизации

Одним из распространенных подходов к периодизации кинематографа является деление его истории на десятилетия. Этот метод, несмотря на свою кажущуюся простоту, позволяет рассматривать кинематографический процесс не как совокупность индивидуальных творческих актов, а как феномен, обусловленный более широкими социокультурными и историческими контекстами. Выделение «кино 20-х», «кино 30-х», «кино 40-х» годов подразумевает существование некоего общего знаменателя, объединяющего фильмы, созданные в этот период (подобная схема активно используется в исследованиях по истории советского кино: см. четырехтомную «Историю советского кино» работы Н.М. Зоркой [Зоркая, 2005] и других авторов [Лебедев, 1969; Русина, 2019]).

В основе данного подхода лежит представление о том, что каждое десятилетие характеризуется уникальным набором социокультурных, экономических, политических и технологических факторов, оказывающих влияние на все сферы общественной жизни, включая и кинематограф. Эти факторы формируют определенный «дух времени», который находит свое отражение в художественной практике. Однако простое хронологическое совпадение создания фильмов в рамках одного десятилетия не является достаточным условием для формирования устойчивой художественной общности. Более глубокое понимание этой общности предлагает концепция поколений, разработанная К. Э. Разлоговым [Разлогов, 2002].

Согласно концепции К.Э. Разлогова, поколение представляет собой не просто совокупность людей, родившихся в определенный отрезок времени, а социокультурную группу, объединенную общими переживаниями, ценностями и мировоззрением, сформировавшимися под воздействием значимых исторических событий. В контексте кинематографа, принадлежность к одному поколению означает, что режиссёры, работающие в одно время, сталкиваются со схожими социальными проблемами, испытывают влияние общих культурных тенденций, используют близкие технические средства и формируют сопоставимые эстетические принципы. Именно этот опыт и формирует ту самую «общность», которая позволяет говорить о «кино 20-х» или «кино 90-х» как о целостном феномене.

Разлогов описывает послевоенный советский кинематограф как поле деятельности двух основных поколений: кинематографистов 1920-х и 1930-х годов. При этом, как отмечает автор, среди представителей старшего поколения удержались лишь те, кто смог адаптироваться к идеологическим требованиям 1930-х годов (Козинцев, Герасимов, Александров, Пырьев, Юткевич, Ромм). Именно эти режиссёры совместно с партийными функционерами определяли художественные критерии и оказывали решающее влияние на судьбы молодых кинематографистов [там же]. Особое место среди новых кадров занимало поколение фронтовиков, которое, по мнению К.Э. Разлогова, смогло завоевать «эстетическую власть» в период «оттепели» [там же]. К этому поколению автор относит таких мастеров, как Алов, Бондарчук, Чухрай и Ростоцкий, которые наряду с «долгожителем» Герасимовым задавали «правила игры» в советском кино вплоть до середины 1980-х годов. Затем, как указывает К.Э. Разлогов, на авансцену вышло следующее поколение, представленное как «реабилитированными» (Герман, Кончаловский, Муратова), так и активно работавшими режиссёрами (Соловьев, Михалков, Губенко). Автор подчеркивает, что судьбы этих кинематографистов сложились по-разному: часть (во главе с Климовым) предприняла попытку реформировать киноиндустрию, что привело к непредвиденным последствиям, другие пытались предотвратить кризис советской киномодели, третьи адаптировались к меняющимся условиям.

Трагическая «гибель» Тарковского, по мнению К.Э. Разлогова, стала символическим завершением определенного этапа в развитии отечественного кино, связанного с гуманистическими традициями русской литературы [там же]. Триумф Московского кинофестиваля 1987 года и последующий

всплеск кинопроизводства на рубеже 80-90-х годов стали предвестниками нового периода, в котором главные роли принадлежали уже следующему поколению кинематографистов.

Таким образом, можно сделать вывод, что деление на десятилетия необходимо рассматривать как своего рода «грубый» маркер, указывающий на определенный период времени, характеризующийся специфическим социокультурным контекстом. Концепция поколений позволяет конкретизировать этот контекст, показывая, как он преломляется в творчестве конкретных кинематографистов. В рамках предметно-исторического подхода анализ поколений приобретает особое значение, поскольку позволяет понять, каким образом «дух времени», переживаемый поколением, транслируется через кинематографические произведения, становясь инструментом выражения коллективных переживаний и ценностей. Например, кинематограф периода «оттепели» в СССР можно рассматривать как выражение мировоззрения поколения, сформировавшегося в условиях войны и послевоенного времени. Характерные для этого периода темы, мотивы и художественные приемы отражают стремление к переосмыслению прошлого, поиску новых смыслов и выражению личных переживаний.

В рамках предметно-исторического подхода значимое место занимает периодизация истории советского кино, предложенная самим Сергеем Эйзенштейном и получившая развитие в интерпретациях Н.И. Клеймана [Клейман, 2001]. В 1934 году в статье «Средняя из трех» [Эйзенштейн, 1968] С. Эйзенштейн обозначил «генеральную линию» развития советского кино, разделив его историю на периоды, обусловленные трактовкой отношений между массами, вождем и рядовым человеком. Важно отметить, что используемые С. Эйзенштейном термины «общий план» и «средний план» носят метафорический характер и обозначают не столько конкретные кинематографические приемы, сколько различные способы репрезентации действительности и соответствующие им идеологические задачи.

Первый этап, хронологически совпадающий с периодом революции, характеризуется доминированием «общего плана» [там же, с. 75]. В данном контексте «общий план» символизирует изображение массового действия, коллективного субъекта истории. Это не просто широкий кадр, показывающий большое количество людей, скорее всего это метафора всеохватности, масштаба революционных событий. Кинематограф этого времени стремился запечатлеть грандиозность происходящих перемен, единство и энтузиазм народных масс. Индивид в этом контексте растворяется в коллективном порыве, становится частью общего движения. Кинематографические произведения этого периода такие, как работы самого Эйзенштейна («Броненосец «Потёмкин»», «Октябрь»), Довженко («Звенигора», «Арсенал»), Пудовкина («Мать», «Конец Санкт-Петербурга») и Вертова («Кино-глаз», «Человек с киноаппаратом»), выполняли функцию мобилизации и консолидации общества вокруг новых идеологических ценностей.

Второй этап, относящийся к началу 1930-х годов, ознаменован переходом к «среднему плану». «Средний план» в данном контексте означает смещение фокуса на повседневную жизнь, на конкретные задачи и практические действия, связанные с построением нового общества. Это не столько изображение отдельных личностей, сколько показ процессов – индустриализации, коллективизации, борьбы за повышение производительности труда. Акцент делается на организации, планировании, управлении – на тех аспектах, которые обеспечивают функционирование и развитие нового государства. Произведения этого периода такие, как «Дела и люди» Мачерета и «Встречный» Юткевича и Эрмлера, выполняли функцию идеологической поддержки проводимых государством социально-экономических преобразований.

Третий этап, соответствующий периоду сталинизма, характеризуется выдвижением на первый план фигуры вождя. «Глубина резкости изображения», как метафорически отмечает С. Эйзенштейн, акцентирует внимание на крупном плане лидера, в то время как массы отступают на задний план, выполняя функцию статистов. Примерами служат «Трилогия о Максиме», «Крестьяне», «Щорс», «Депутат Балтики» и «Член правительства».

В последующие периоды, включая послевоенное время и «оттепель», наблюдается возвращение к образу рядового человека, что, согласно интерпретации Н.И. Клеймана, соответствует гипотезе С. Эйзенштейна о закономерной смене акцентов в кинематографическом дискурсе. «Оттепель» озна-

меновала собой поворот к исследованию внутреннего мира личности, ее места в истории и взаимоотношений с обществом. В свою очередь творчество А. Тарковского, начиная с фильма «Иваново детство», представляет собой качественно новый этап, где фокус смещается с влияния истории на человека на исследование внутреннего мира личности, в котором история находит свое отражение.

В данном контексте стоит обратить внимание на периодизацию, предложенную доктором исторических наук В.Н. Мамяченковым, которая сделана на материале советского военно-художественного кинематографа и основана на соотношении идеологической и художественной составляющих [Мамяченков, 2020, с. 251-255]. Данный метод представляет собой альтернативный, но в то же время соотносимый с периодизацией С.М. Эйзенштейна подход к анализу развития советского кино. В.Н. Мамяченков, признавая субъективность и дискуссионность своей схемы, выделяет пять этапов: мобилизационный (1941–1945), мемориальный (1946–1953), либеральный (1954–1964), неомемориальный (1965–1984) и неолиберальный (1985–1991).

Общим для периодизаций С.М. Эйзенштейна и В.Н. Мамяченкова является учет внешних по отношению к самому кинематографу факторов, влияющих на его развитие. Если Эйзенштейн рассматривает развитие кинематографа через призму эволюции взаимоотношений между массами, вождями и рядовым человеком, что, как было показано ранее, тесно связано с господствующими идеологическими установками, то В.Н. Мамяченков фокусируется на концепции «господствующих в обществе парадигм» и анализирует соотношение идеологических и художественных факторов в киноискусстве.

В результате, обе периодизации исходят из примата социального и идеологического контекста над собственно художественными факторами. Периоды, выделенные В.Н. Мамяченковым, коррелируют с изменениями в общественно-политической жизни страны: мобилизационный этап совпадает с периодом Великой Отечественной войны, мемориальный – с послевоенным сталинизмом, либеральный – с «оттепелью», неомемориальный – с периодом «застоя», а неолиберальный – с перестройкой и распадом СССР. Эта связь с внешними факторами находит параллель в периодизации С. Эйзенштейна, где смена «общего плана» на «средний» и последующее выдвижение фигуры вождя также обусловлены изменениями в политической и социальной сферах.

Ключевым отличием подхода В.Н. Мамяченкова является введение оценочного критерия – соотношения идеологической «зашоренности» и художественной ценности. Это позволяет не только констатировать смену тематики и стилистики, но и анализировать, как идеологическое давление влияло на художественное качество кинопродукции. Яркий пример идеологической «зашоренности», негативно влияющей на художественное качество, по мнению В.Н. Мамяченкова, – киноэпопея «Падение Берлина» (1949) режиссёра М.Э. Чиаурели. Фильм, считает автора, достигает апогея в искажении исторической правды ради создания мифологизированного образа Сталина. Особенно показательной в этом отношении является финальная сцена фильма, где самолет со Сталиным приземляется на площадь перед Рейхстагом, и вождя в состоянии «обморочно-восторженного экстаза» приветствуют представители освобожденных народов Европы.

В.Н. Мамяченков характеризует эту сцену как «абсолютно надуманную с точки зрения исторической правды», «образец бездарности, помпезности и отвратительного подобострастия» [там же, с. 254].

Нельзя оставить без внимания периодизацию, предложенную основоположником советского киноведения Н.М. Иезуитовым, чьи идеи получили дополнительное развитие благодаря исследовательской работе С.И. Усувалиева [Усувалиев, 2019, с. 17-27]. Усувалиев, анализируя архивные материалы, в частности, введение к неопубликованной рукописи С.И. Иезуитова «История советского киноискусства», реконструировал ключевые методологические принципы, которыми руководствовался Иезуитов в 1930-е годы для периодизации отечественного кинематографа.

Ключевым аспектом концепции С.И. Иезуитова является детерминированность периодов истории кино внешними по отношению к нему факторами, а именно – периодизацией истории ВКП(б) и истории СССР. С.И. Иезуитов, опираясь на эту общую историко-партийную схему и учитывая художественно-политические события, такие как постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года и

появление звукового кино, выделяет шесть периодов развития советского киноискусства: 1) возникновение (1918–1921), 2) экспериментальные искания (1922–1925), 3) расцвет немого кино (1926–1929), 4) переходный (идейный и технический) период (1930–1934), 5) завершение победы социалистического реализма (1932–1934) и 6) советское кино от «Чапаева» до конца 1930-х годов (1935–1939). Эта периодизация находит параллели в более ранней схеме, представленной С.И. Иезуитовым в работе «Пути художественного фильма», а также соотносится с периодизацией истории ВКП(б), как она изложена в письме И.В. Сталина «Об учебнике истории ВКП(б)» (1937). Несмотря на ограниченность доступных данных, подход С.И. Иезуитова, основанный на внешней детерминации периодов истории кино, представляет собой важный вклад в развитие методологии киноведения и отчетливо демонстрирует влияние политической конъюнктуры на формирование представлений об историческом процессе в кинематографе.

Проблема периодизации кинематографа актуальна не только в отечественном, но и в мировом киноведении. Если в советской и российской традиции доминирует предметно-исторический метод, привязанный к смене политико-культурных эпох, то в западных исследованиях можно обнаружить более широкий спектр подходов. В американском киноведении периодизация нередко строится на институциональных и экономических критериях, фиксируя изменения в структуре кинопроизводства, дистрибуции и проката. Этот аспект подробно рассматривает Чарльз Ф. Альтман, анализируя развитие голливудской системы через призму индустриальных трансформаций. Его исследование позволяет сравнить различия в методах исторического анализа и определить, какие из западных моделей могут быть продуктивными для отечественного киноведения.

Одним из примеров предметно-исторического подхода, основанного на институциональных и экономических процессах, является исследование Чарльза Ф. Альтмана [Altman, 1977, с. 1-25]. В отличие от традиционных моделей, ориентированных на политические и идеологические трансформации, Альтман предлагает рассматривать развитие кино через изменения в системе кинопроизводства, проката и технологических инноваций. Он выделяет ряд ключевых этапов в истории американского кинематографа, связывая их с трансформацией индустриальной структуры и экономическими механизмами функционирования киноиндустрии.

В его периодизации можно выделить несколько принципиально значимых этапов:

1. Архаический период (до 1905 г.) – зарождение кинематографа как зрелища, отсутствие налаженной системы производства и дистрибуции.
2. Формирование короткометражной системы (1905–1914 гг.) – распространение никелодеонов, стандартизация кинопроизводства, создание первых дистрибьюторских структур.
3. Переход к полнометражному кино (1915–1927 гг.) – институционализация Голливуда, окончательное формирование студийной системы, развитие системы звезд и жанров.
4. Эра раннего звукового кино (1927–1934 гг.) – адаптация к новому технологическому формату, кризис немого кино, формирование классической нарративной структуры.
5. Расцвет студийной системы (1934–1948 гг.) – установление кодекса Хейса, расцвет крупнобюджетного студийного производства, доминирование классического голливудского стиля.
6. Кризис студийной системы и приход телевидения (1948–1955 гг.) – антимонопольное разбирательство против голливудских мейджоров, кризис жанровой системы, снижение посещаемости кинотеатров.
7. Переходный период (1955–1962 гг.) – борьба за зрителя, появление широкоформатных технологий, ориентация на блокбастеры и зрелищное кино.
8. Эпоха «Нового Голливуда» (1963–1980 гг.) – разрушение студийной системы, рост авторского кино, расширение жанровых границ, влияние европейского кинематографа.
9. Современный Голливуд (с 1980-х гг.) – возвращение к модели крупнобюджетных франшиз, глобализация кинорынка, цифровая революция.

Альтман предлагает структурировать историю американского кино не по социально-политическим критериям, а через изменения в модели производства, проката и технологических

форматов. В его интерпретации переход от одной фазы к другой определяется не сменой идеологических парадигм, а логикой институциональных процессов: появление звука, антимонопольные реформы, приход телевидения и цифровых технологий.

Этот подход отличается от советской традиции, в которой периодизация обычно строится на смене политических эпох и культурных парадигм. В отличие от американской системы, где ключевую роль играют рыночные механизмы и институциональные изменения, советский и постсоветский кинематограф развивался в условиях централизованного управления, что делало художественный процесс зависимым от государственной политики. Соответственно, отечественные схемы периодизации ориентированы на смену общественно-политических формаций: кино 1920-х как период авангардного эксперимента, 1930-е – как эпоха становления социалистического реализма, 1960-е – как время «оттепели» и ослабления цензурного контроля.

Однако метод Альтмана может быть полезен и для анализа отечественного кино. Например, применение институционального подхода позволило бы не только учитывать внешние политические факторы, но и анализировать эволюцию советской киноиндустрии через изменения в системе кинопроизводства и проката. Смена форм собственности, экономическая реорганизация киностудий, трансформация дистрибуционных стратегий – все это может служить дополнительными критериями для более точной и комплексной модели периодизации.

Включение в отечественное киноведение элементов институциональной периодизации могло бы способствовать расширению методологической базы, позволив выйти за рамки исключительно социально-политического анализа. Это особенно важно в условиях современной трансформации медиарынка, где границы между кино, телевидением и цифровыми платформами становятся все более размытыми.

Анализ рассмотренных подходов к периодизации киноискусства показывает, что предметно-историческая модель строится на выявлении внешних детерминант, влияющих на развитие кинематографа. Политические идеологии, социальные трансформации, смена экономических и культурных парадигм оказываются ключевыми факторами, структурирующими историю кино. Такой подход демонстрирует тесную взаимосвязь кинематографа с общественными процессами, подчеркивает его роль как инструмента отражения, репрезентации или даже конструирования исторической реальности. Однако при всей эвристической ценности предметно-исторический подход сталкивается с ограничением: он не всегда способен объяснить внутреннюю логику эволюции киноязыка, стилевых трансформаций и изменения формальных принципов киноповествования. В этом контексте необходимо обратиться к другому методу периодизации, который опирается не столько на внешние условия, сколько на внутренние закономерности развития кинематографа.

Предметно-концептуальный принцип периодизации

Если предметно-историческая модель рассматривает кино как отражение общественных процессов, то предметно-концептуальный подход фокусируется на автономных законах развития киноискусства. В рамках этой методологии кинематограф анализируется как самодостаточная художественная система, эволюционирующая по внутренним механизмам изменения жанров, нарративных структур, технических средств и выразительных приемов. Такой подход предполагает, что кино не просто реагирует на внешнюю реальность, а формирует собственную динамику развития, в которой стилистические трансформации подчиняются логике художественной эволюции. Исследователь, применяющий предметно-концептуальный анализ, стремится выявить ключевые структурные изменения в киноязыке, принципы организации зрительного образа и способы взаимодействия зрителя с киноповествованием.

Данный подход позволяет рассматривать историю кино не как последовательность внешне заданных этапов, а как чередование художественных систем, сменяющих друг друга по определенным принципам. В этом смысле особый интерес представляют концепции, которые выявляют закономерности смены визуальных кодов, принципов восприятия экранной реальности и способов

художественного выражения. Далее будет рассмотрен один из примеров периодизационных схем, основанных на предметно-концептуальном анализе, предложенный Н. А. Хреновым в его исследовании «История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения?» [Хренов, 2017, с. 253-263].

Н.А. Хренов начинает с критики традиционного подхода в периодизации киноискусства, сводящего историю кино к смене поколений режиссёров, что делает акцент на социологических и демографических факторах, но при этом оставляет в тени эстетические аспекты кинотворчества. Для более глубокого анализа Н.А. Хренов предлагает сосредоточиться на внутренней логике развития визуального языка, используя понятие «системы видения», заимствованное из истории живописи. Это подразумевает совокупность художественных принципов, стилистических черт и способов организации визуального материала, характерных для определённого периода. Анализ таких «систем видения» в разрезе десятилетий позволяет выявить нюансы эволюции эстетического опыта в кинематографе, выходящие за рамки простой констатации череды поколений авторов.

В своих исследованиях Н.А. Хренов опирается на концепцию В. Паперного [Паперный, 2020], согласно которой культура XX века существует в формате двух чередующихся систем: «культура Один» и «культура Два». Паперный, анализируя прежде всего архитектуру первой половины XX века, показывает, что каждая из этих систем определяется особой организацией пространства и времени. В «культуре Один» отсутствует жёсткое разделение на центр и периферию, пространство разворачивается горизонтально, символизируя децентрализацию и коллективизм, характерные для 1920-х годов. В «культуре Два», напротив, пространство приобретает вертикальную структуру с чётким иерархическим разграничением центра и периферии, что отражает усиление власти и подчеркнутую монументальность сталинской эпохи.

Помимо пространственных характеристик Паперный фиксирует отличие и во временных координатах. Для «культуры Один» характерна историчность и документальность, то есть внимание к реальному ходу событий и фактам, формирующим «плоть» эпохи. «Культура Два», напротив, погружает время в миф, где сама идея хронологического развития теряет значение, а прошлое и будущее подчиняются вневременной идеологической конструкции.

Как подчёркивает Н.А. Хренов, данный подход выходит за рамки художественного анализа архитектуры. В. Паперный фактически демонстрирует, что тип культуры, лежащий в основе той или иной эпохи, предопределяет «систему видения» не только в архитектуре, но и в других видах искусства, включая кинематограф. Это соответствует формуле Г. Вёльфлина об «истории искусства без имён»: ключевые стилистические особенности – или «системы видения» – возникают на уровне самой культуры и формируют общий художественный язык, который по-разному воплощают различные авторы. При этом индивидуальность режиссёра, архитектора или художника не обесценивается: наоборот, в культурологическом подходе особенно интересно, как именно личность артикулирует смыслы, заложенные в доминирующем типе культуры.

Н.А. Хренов обращает внимание и на то, что В. Паперный, не ограничиваясь только периодом 1920–1950-х годов, указывает на цикличность исторического процесса в более широком контексте. Он считает, что во второй половине XX века вновь обнаруживается логика, близкая «культуре Один» (например, в период «оттепели»), а при расширении горизонтов анализа выявляются аналогичные фазы и в предшествующих столетиях. Это сходится с идеями М. Эпштейна, который также видит циклическую повторяемость культурных процессов, только уже не в разрезе десятилетий, а столетий, где в каждом веке проявляются четыре повторяющиеся фазы [Хренов, 2017, с. 263].

На основании этого можно утверждать, что Н.А. Хренов сосредоточен не на фрагментарном анализе отдельных художественных периодов, а на понимании периодизации как процесса, имеющего смысл только в рамках крупных культурных циклов. Именно в таких больших временных «длительностях» проясняются глубинные связи между архитектурой, кино и другими искусствами. На этом уровне анализ «систем видения», подчеркнутый В. Паперным, становится возможен только при допущении циклической логики истории, где художественные стили и формы организации времени и

пространства возникают и исчезают в определённом ритме, но при этом сохраняют связь с базовыми культурными сценариями.

Для киноведения, как подчёркивается в статье Н.А. Хренова, подобная методология открывает путь к осмыслению не просто смены поколений режиссёров или формальной «смены десятилетий», а глубоких структурных преобразований в способах видения и изображения мира. Анализируя, как в разное время кино воспроизводит или трансформирует пространственно-временную организацию, заданную типом культуры, можно выявить ключевые эстетические и идеологические векторы развития киноискусства в XX веке, что в конечном итоге может помочь историкам кино решить проблему периодизации киноискусства.

В отечественном киноведении предметно-концептуальный подход к периодизации киноискусства остается недостаточно разработанным. Традиционно история национального кинематографа структурируется на основе социально-политических и идеологических факторов, что обусловлено его тесной связью с государственными институтами, официальными художественными доктринами и сменой культурных парадигм. Однако, несмотря на редкость применения данного подхода к отечественному кино, в исследованиях мирового кинематографа он встречается значительно чаще, что подтверждает его методологическую значимость.

Одним из примеров такого анализа является исследование широкоформатных технологий и их влияния на структуру кинематографического изображения [Vitella, 2011, с. 24-33]. В рамках данного подхода периодизация строится не на смене исторических эпох, а на изменении принципов кадрирования, монтажных стратегий и пространственной организации кадра. Так, введение многокамерных систем (Cinéma), анаморфированных форматов (CinemaScope) и крупноформатных технологий (Todd-AO) не только повлияло на техническую сторону кинопроизводства, но и сформировало новые принципы визуального повествования. В отличие от традиционных историко-хронологических схем данный подход демонстрирует, как технологические инновации задают новые способы периодизации на основе эволюции кинематографического языка.

Еще один подход к предметно-концептуальной периодизации предложил Том Ганнинг в рамках исследований раннего кино [Gunning, 2003]. В отличие от традиционных моделей, где ранний кинематограф рассматривается как переходная стадия к классическому нарративному стилю, Т. Ганнинг предлагает анализировать его как самостоятельную художественную систему. Он выделяет несколько ключевых этапов: «аттракционное кино», основанное на демонстрации зрелищных эффектов, фазу нарративной интеграции, характеризующуюся усложнением монтажных стратегий, и период окончательного становления классического кино. Такая периодизация позволяет учитывать не только формальные изменения, но и механизмы взаимодействия зрителя и изображения, что особенно важно при изучении ранних форм экранного искусства.

Этот метод можно рассматривать как альтернативу хронологическим и институциональным схемам, поскольку он фокусируется на изменении зрительского опыта и кинематографической выразительности. В отечественном киноведении подобный подход встречается редко, что во многом объясняется традицией связывать эволюцию кино исключительно с социально-историческими процессами. Однако работы Т. Ганнинга демонстрируют, что анализ изменений в визуальном языке и нарративных стратегиях может служить полноценной основой для периодизации, особенно в исследованиях тех этапов кинематографа, где формировались новые способы взаимодействия изображения и зрителя.

«Альтернативный» принцип периодизации

Советское кино, как и любое художественное явление, развивалось в тесной связи с социальными, политическими и культурными трансформациями. Однако стандартные подходы к периодизации часто либо слишком жестко привязываются к историко-политическим этапам, либо, напротив, ограничиваются анализом стилистических изменений, не учитывая влияния идеологических и общественных факторов. В этом контексте интерес представляет концепция Геннадия Дадамяна, изложенная в книге «Атлантида советского искусства, 1917–1991» [Дадамян, 2008].

Г. Дадамян предлагает анализировать искусство через смену культурных парадигм, каждая из которых дает определенные представления о власти, обществе, красоте, труде, науке и культуре. Этот подход можно отнести к предметно-историческому направлению, поскольку он рассматривает развитие искусства в контексте глобальных изменений в общественной структуре. Однако в нем присутствуют и элементы предметно-концептуального анализа, так как каждая парадигма формирует собственные эстетические ориентиры, нормы художественного языка и способы репрезентации действительности.

Концепция Г. Дадамяна может быть использована для периодизации советского кино, поскольку кинематограф как часть искусства, также отражает изменения в обществе и культуре. Если применить эту модель к киноведению, можно выделить основные периоды, в рамках которых изменяются ключевые параметры кинематографа: образы власти и ее носителей, тип мышления, стиль эпохи, отношение к труду, представления о красоте и культуре. В разные периоды кино меняло свою идеологическую функцию: от агитационного искусства революционной эпохи до позднесоветского кризисного кино с попытками осмыслить реальность.

Так, 1917–1919 годы, которые Г. Дадамян называет «митинговым анархизмом», характеризуются хаотичным революционным искусством, в котором кинематограф представлен в основном хроникой и агитационными роликами. В этот период власть еще не централизована, а искусство носит спонтанный, неорганизованный характер.

Следующий этап – 1920–1925 годы («утопический рационализм») – ознаменован попыткой формализовать искусство как инструмент социалистического строительства. Здесь рождаются идеи кино как средства воспитания нового человека, развивается экспериментальный монтаж (Вертов, Кулешов), формируются первые институциональные рамки для кинопроизводства.

В 1926–1932 годах («обывательство революции») происходит постепенный отход от анархии первых лет, появляется жесткая партийная вертикаль, что приводит к упорядочиванию кинематографа. Именно в этот период начинается становление нарративного кино, а эксперименты уступают место более понятным для зрителя формам.

Наиболее жесткую идеологическую регламентацию кино получает в 1933–1955 годах («державная идеология»). Искусство должно было обслуживать культ вождя, создавать героические образы. В этот период кино становится инструментом тотального государственного контроля, а эстетика социализма задает единую норму.

После смерти И.В. Сталина начинается «мифологизация революции» (1955–1968 годы), киноискусство переживает оттепель, появляются новые темы, поднимаются вопросы о прошлом. Изменяется представление о герое: теперь это не только идеальный партийный функционер, но и сомневающийся человек.

В 1968–1985 годах («Начало конца») кризис идеологии постепенно становится все очевиднее, что находит отражение в кинематографе. С одной стороны, в официальном искусстве воспроизводятся архаичные нормы, с другой – активно развивается авторское кино, которое использует сложные художественные формы для осмысления советской действительности.

Наконец в 1985–1991 годах («Начнем сначала») распад советской системы приводит к радикальному обновлению киноязыка, отказу от прежних идеологических канонов. Это время поиска новой идентичности, смешения художественных стратегий и жанровых экспериментов.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что концепция Г. Дадамяна позволяет рассматривать кино не только как отражение исторических процессов, но и как систему знаков, в которой изменения в структуре власти, восприятие общества, отношение к труду и культуре находят выражение в специфических художественных формах. Его модель дает возможность интегрировать как предметно-исторический анализ, рассматривающий влияние внешних факторов на искусство, так и предметно-концептуальный подход, выявляющий внутреннюю логику эволюции киноязыка. Анализ предложенной Г. Дадамяном модели показывает, что периодизация советского кинематографа может строиться на смене культурных парадигм, где каждая эпоха определяется специфическим набором

идеологических установок, социально-политических структур и художественных ориентаций. Однако парадигмальный подход фиксирует культуру в виде замкнутых, цельных систем, игнорируя механизмы их внутренней трансформации. В отличие от него концепция фазовых переходов позволяет рассматривать эволюцию кино как процесс, включающий периоды нестабильности, кризисов и переплетения различных тенденций. Киноискусство развивается не скачкообразно, переходя от одной четко очерченной парадигмы к другой, а через наложение, противоборство и постепенную модификацию выразительных систем. Именно в этом аспекте модель Г. Дадамяна демонстрирует методологические ограничения: она выявляет основные векторы идеологической и культурной эволюции, но не учитывает, как в реальном кинопроцессе элементы разных парадигм могут сосуществовать, конфликтовать или адаптироваться друг к другу. Включение в анализ концепции фазовых переходов позволяет дополнить парадигмальный подход за счет более гибкого и динамичного описания художественного развития, фиксируя не только доминирующие культурные модели, но и их трансформационные механизмы.

Заключение

Проблема периодизации киноискусства остается одной из ключевых задач киноведения, требующей корректировки и уточнения. Исторически сложилось, что отечественные подходы преимущественно ориентированы на социально-политические факторы, в то время как в мировом киноведении существуют разнообразные схемы, включающие институциональные, технологические и жанровые модели. Анализ существующих методологий показывает, что ни одна из них не является универсальной, но каждая предлагает важные эвристические принципы, которые могут быть полезны при разработке новых систем периодизации.

Исследования отечественных авторов, таких как С. Эйзенштейн, В.Н. Мамяченков, Н.А. Хренов и Г. Дадамян, позволяют выявить влияние идеологических и культурных сдвигов на эволюцию киноязыка, однако они редко учитывают сложную динамику внутренних художественных изменений. Включение в анализ предметно-концептуального подхода помогает глубже осмыслить процессы эволюции кино не только через призму смены политических режимов, но и через трансформации выразительных средств, монтажных стратегий и визуальных парадигм.

Опыт западного киноведения показывает, что институциональные и технологические факторы также играют значимую роль в структурировании истории кино. Работы Ч. Альтмана демонстрируют, что развитие кинематографа во многом определяется изменениями в системе кинопроизводства и проката, тогда как исследования Т. Ганнинга подчеркивают значимость трансформаций в зрительском восприятии и визуальной организации кадра. Эти модели позволяют рассмотреть кино как сложную художественно-индустриальную систему, в которой внешние и внутренние факторы взаимодействуют, порождая новые формы экранного искусства.

Разнообразие подходов к периодизации свидетельствует о многосоставности кинематографического процесса, который невозможно исчерпывающе описать в рамках единой модели. Ориентация исключительно на социально-политические критерии или, напротив, на технологические инновации не дает полной картины художественного развития. Переосмысление существующих схем и их дополнение методами, фиксирующими изменения в киноязыке, способствуют более точному выявлению закономерностей кинематографической эволюции. Включение в отечественное киноведение подходов к периодизации, разработанных в мировой кинонауке, открывает новые перспективы для дальнейших исследований, позволяя не только пересмотреть традиционные схемы, но и предложить более гибкие модели, учитывающие сложную динамику взаимодействия различных факторов в истории кино.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с итал. А.Г. Габричского и А.И. Бенедиктова. – Москва–Берлин: Директ-Медиа, 2015.
2. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: учебное пособие / Пер. Франковский. 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2020.

3. Дадамян Г.Г. Атлантида советского искусства, 1917–1991. – Москва: Новое литературное обозрение, 2008.
4. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. – Москва: Материк, 2005.
5. Клейман Н.Н. Круглый стол: Будет ли кино у нового столетия? // Киноведческие записки. 2001. № 50.
6. Лебедев Н.А. Краткая история советского кино. 1917–1967. – Москва: Искусство, 1969.
7. Мамяченков В.Н. Отражение исторического феномена Великой Отечественной войны в советском художественном кинематографе: соотношение идеологической и художественной составляющих (попытка периодизации) // Гороховские чтения: материалы одиннадцатой региональной музейной конференции. – Челябинск: Государственный исторический музей Южного Урала, 2020. – С. 251-255.
8. Паперный В. Культура Два. – Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
9. Разлогов К.Э. Ново(е) русское кино // Искусство кино. 2002. № 11.
10. Русина Ю.А. История советского кино: учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2019.
11. Усувалиев С.И. Методологические аспекты изучения истории советского кино в 1930-е годы // Вестник ВГИК. 2019. № 3(41). С. 17-27.
12. Хренов Н.А. История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 1. С. 253-263.
13. Хренов Н. А. Киноведение как гуманитарная наука // Артикульт. 2015. № 19(3). С. 6-17.
15. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. № 3(43). С. 6-39.
14. Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. №2 (10). С.95-115.
16. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Том 5. – Москва: Искусство, 1968.
17. Altman C. F. Towards a Historiography of American Film // Cinema Journal. 1977. Vol. 1. No. 2. P. 1-25.
18. Gunning T. A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early? // KINtop: Jahrbuch zur 19. Erforschung des frühen Films. 2003. No. 12. P. 17-31.
19. Vitella F. The Italian Widescreen Era: The Adoption of Widescreen Technology as Periodizing Element in the History of Italian Cinema // Quarterly Review of Film and Video. 2012. Vol. 29. No. 1. P. 24-33.

REFERENCES

1. Altman C.F. "Towards a Historiography of American Film." *Cinema Journal*. 1977. Vol. 16, no. 2. P. 1-25.
2. Dadamyán G.G. *Atlantida sovetского iskusstva, 1917–1991* [Atlantis of Soviet Art, 1917–1991]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. (in Russian)
3. Eizenshtein S.M. *Izbrannye proizvedeniia: V 6 t.* [Selected Works: In 6 Volumes]. Vol. 5. Moscow, Iskusstvo, 1968. (in Russian)
4. Gunning T.A. "Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early?/" *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. 2003. No. 12. P. 17-31.
5. Kleyman N.N. "Kruglyy stol: Budet li kino u novogo stoletiya?" [Round Table: Will Cinema Have a Place in the New Century?]. *Kinovedcheskie zapiski*. 2001. No. 50. (in Russian)
6. Khrenov N.A. "Istoriia kino 1970-kh godov: istoriia smeny pokolenii ili istoriia smeny sistem videniia?" [History of Cinema in the 1970s: The History of Generational Change or the History of Changing Systems of Vision?]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*. 2017. No. 1. P. 253-263. (in Russian)
7. Khrenov N.A. "Kinovedenie kak humanitarnaiia nauka" [Film Studies as a Humanitarian Science]. *Artikult*. 2015. No. 19(3). P. 6-17. (in Russian)
8. Lebedev N.A. *Kratkaya istoriya sovetского kino, 1917–1967* [A Brief History of Soviet Cinema, 1917–1967]. Moscow, Iskusstvo, 1969. (in Russian)
9. Mamiachenkov V.N. "Otrazhenie istoricheskogo fenomena Velikoy Otechestvennoy voyny v sovetском khudozhestvennom kinematografe: sootnoshenie ideologicheskoy i khudozhestvennoy sostavlyayushchikh (popytka periodizatsii)" [Reflection of the Historical Phenomenon of the Great Patriotic War in Soviet Feature Films: The Relationship Between Ideological and Artistic Components (An Attempt at Periodization)]. *Gorokhovskie chteniia: Materialy odinnadtsatoi regional'noi muzeimoi konferentsii* [Gorokhov Readings: Proceedings of the Eleventh Regional Museum Conference]. Chelyabinsk, Gosudarstvennyi istoricheskii muzei Yuzhnogo Urala, 2020. P. 251-255. (in Russian)
10. Paperny V. *Kultura Dva* [Culture Two]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020. (in Russian)
11. Razlogov K.E. "Novo(e) russkoe kino" [New (Russian) Cinema]. *Iskusstvo kino*. 2002. No. 11. (in Russian)
12. Rusina Yu.A. *Istoriya sovetского kino: uchebnoe posobie* [History of Soviet Cinema: A Textbook]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo UrFU, 2019. (in Russian)
13. Schtein S.Yu. "Metodiko-metodologicheskaiia skhema issledovaniia kinematografa. Predmetnaia oblast'." [Methodological and Methodical Scheme of Film Studies. Subject Area]. *Artikult*. 2021. No. 3(43). P. 6-39. (in Russian)
14. Schtein S.Yu. "Ontology of Cinema and the Problematization of Key Issues in Theoretical Film Studies." *Artikult*. 2013. No. 2(10). P. 95-115. (in Russian)
15. Usualiev S.I. "Metodologicheskie aspekty izucheniia istorii sovetского kino v 1930-e gody" [Methodological Aspects of Studying Soviet Cinema in the 1930s]. *Vestnik VGIK*. 2019. No. 3(41). P. 17-27. (in Russian)
16. Vasari D. *Zhizneopisaniia naibolee znamenitikh zhivopistsev, vaiatelei i zodchikh* [The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects]. Trans. from Italian by A.G. Gabricheskii and A.I. Benediktov. Moscow–Berlin, Direkt-Media, 2015. (in Russian)
17. Vitella F. "The Italian Widescreen Era: The Adoption of Widescreen Technology as Periodizing Element in the History of Italian Cinema." *Quarterly Review of Film and Video*. 2012. Vol. 29, no. 1. P. 24–33.
18. Völflin H. *Osnovnye poniatii istorii iskusstva: uchebnoe posobie* [Principles of Art History: A Textbook]. Trans. by Frankovskii. 2nd ed., revised. Saint Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2020. (in Russian)
19. Zorkaia N.M. *Istoriia otechestvennogo kino. XX vek* [History of Russian Cinema. 20th Century]. Moscow, Materik, 2005. (in Russian)

Вера Павловна Садовина

Vera Pavlovna Sadovina

соискатель,

postgraduate student,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

vsadovina@mail.ru

ЕВРОПЕЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА МОДЕРНИЗМА В ПРОСТРАНСТВЕ АРСЕНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ 1913 ГОДА. PRO ET CONTRA. ПРОБЛЕМА РЕЦЕПЦИИ EUROPEAN AVANT-GARDE SCULPTURE IN THE SPACE OF THE ARSENAL EXHIBITION OF 1913. PRO ET CONTRA. THE PROBLEM OF RECEPTION

Статья посвящена европейской модернистской скульптуре, представленной на Международной выставке современного искусства («Армори Шоу») в Нью-Йорке в феврале – марте 1913 года, и проблеме ее письменной и визуальной рецепции американским профессиональным сообществом и жителями Нью-Йорка. В статье анализируется реакция прессы, выразившей мнение среднестатистических ньюйоркцев, арт-критиков и профессиональных сообществ на экспозицию европейской пластики. Эмоциональные и саркастические замечания, дополненные сатирическими иллюстрациями – ожидаемая реакция американцев, привыкших считать авторский нарратив, на смелые скульптуры европейских мастеров. Также делается попытка реконструировать визуальную рецепцию отдельных американских ваятелей – участников «Армори Шоу» посредством анализа их творческого пути до и после знакового события с целью обнаружить следы возможного влияния модернистской европейской скульптуры.

Ключевые слова: скульптура XX века, «Армори Шоу», визуальные искусства, модернизм

Для цитирования: Садовина В.П. Европейская скульптура модернизма в пространстве Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции // Артикульт. 2025. №1(57). С. 17-27. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-17-27

The article is devoted to European avant-garde sculpture, presented in New York in February - March 1913 at the International Exhibition of Modern Art ("Armory Show") and to the problem of its written and visual reception by professional communities and by New Yorkers. As a first approximation, the article analyzes the reaction of the press, which expressed the opinion of average New Yorkers, art critics, and professional communities to the exposition of European plastics. Emotional and sarcastic remarks, complemented by satirical illustrations, are the expected reaction of the Americans, who are used to reading the author's narrative, to the bold sculptures of European masters. An attempt is also made to reconstruct the visual reception of individual American sculptors participating in the Armory Show by analyzing their creative path before and after the landmark event in order to find traces of the possible influence of modernist European sculpture.

Keywords: sculpture of the 20th century, Armory Show, visual arts, avant-garde

For citation: Sadovina V.P. "European avant-garde sculpture in the space of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 17-27. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-17-27

В начале XX в. европейская скульптура модернизма оказалась в эпицентре создания нового «почерка мира» [Иллиес, 2016, с. 25]. Этот процесс возглавили молодые и смелые творцы, которые придумывали «все новые и новые шифры» [там же, с. 25], провоцировавшие вопрос за вопросом и решительно отходившие от классических традиций. Зрителю же требовалось ответить на них, разобрав загадки нового искусства, яркие представители которого решительно отходили от классических традиций. Новое искусство первых десятилетий прошедшего столетия приобрело название модернистского или авангардного. До сих пор среди исследователей не утихает дискурс о соотношении этих понятий – от противопоставления до взаимозаменяемости [Фостер и др., 2015; Бельтинг, 2024].

О. Роден, «революционер» в скульптуре второй половины XIX в., в начале нового столетия перешел в категорию живого классика и занял почетное место в истории развития пластики. Отказавшись от идеализации образа и сделав ставку на активизацию поверхности изваяния, он сумел вдохновить жизнь в застывшее искусство скульптуры и заставил зрителя поверить в то, что «статуя

V.P. Sadovina *European avant-garde sculpture in the space
of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception*

наделена органической жизнью» [там же, с. 58]. Новое поколение мастеров вслед за художниками-авангардистами подхватило идею строительства нового, где подражание перестало быть единственной основой искусства ваяния, и выражалось в освобождении скульптуры от монолитных и объемных форм. В 1913 г. Г. Аполлинер, провидчески обозначивший этапы эволюции современной скульптуры (объект, машина, кинетика, бриколаж, бесформенное, минимализм), отметил, что «...окончательных основ современной скульптуры еще никто не заложил» [Apollinaire, 1913], и с лирическим вдохновением размышлял о будущих формах скульптуры, неразрывно связанной с человеческой жизнью: «Какая скульптура будет преследовать своего перепуганного поклонника по улицам? Какая скульптура поднимется в воздух, как звезда, и будет красивее всех звезд? Какая скульптура опрокинется на нас, как кувшин с маслом? Какая скульптура будет раскинута на этом полу, как волосы, подстриженные парикмахером?» [ibid]. Подобное прорицание Г. Аполлинера подкреплялось впечатлением от модернистских скульптур, созданных молодыми ваятелями в первые десятилетия XX века в Европе. Напомним имена тех, кто не пытался стать приверженцем одной-единственной верной программы, кто нащупывал и пополнял свой багаж новаторскими принципами, пробовал совмещать скульптуру с другими видами искусств, использовал новые материалы, не применявшиеся ранее в ваянии, и все это делалось потому, что с помощью одного шага сложно было выбрать свой личный путь для раскрытия индивидуальной творческой манеры. А. Матисс, К. Бранкузи, А. Модильяни, П. Пикассо, А. Годье-Бжеска, У. Боччони, А. Архипенко, Й. Чаки и др.

В начале 1913 года пластические формы, ставшие результатом творческих поисков пятнадцати европейских ваятелей, совершили трансатлантическое путешествие и оказались в Нью-Йорке в пространстве здания Арсенала, где с 17 февраля по 15 марта развернулась Международная выставка современного искусства («Армори Шоу»).

Культурное значение выставки для дальнейшего развития американского искусства казалось «очевидным со дня ее открытия» [Brown, 1963, p. 26]. Расхожим местом как в художественной критике 1913 г., так и в последующих искусствоведческих исследованиях стало подчеркивание решающей роли данного события в смене курса американской пластики на модернизм. Лишь в 1978 г. американский исследователь Р.-К. Тарбелл попыталась развенчать закрепившийся стереотип, выразив сомнения о «тотальном» влиянии выставки на судьбу и пути дальнейшего развития американского ваяния после 1913 г. К 100-летию выставки в 2013 г. был проведен ряд юбилейных мероприятий, среди которых хотелось бы отметить научный семинар, организованный и состоявшийся в Музее Орсе, и публикацию объемного научного каталога, инициатором создания которого выступили нью-йоркское Историческое общество и Фонд американского искусства «Тегга». В сборнике собраны эссе исследователей разных стран (К. Оркатт, Л.-Э. Маккарти, Д. Лемни, М. Тедески, Д. Оттингер и др.), охватывающие широкий спектр тем. Весьма удивительно, что ни на семинаре, ни в статьях каталога не нашла отражения тема возможной визуальной рецепции европейской модернистской скульптуры в творчестве американских скульпторов, в том числе участников выставки. В свою очередь свидетельства письменной рецепции по большей части были сфокусированы на самом событии в целом.

Отсутствие в западной и отечественной науке специальных трудов, посвященных данной проблеме, является историографическим упущением. На наш взгляд, анализ письменных и визуальных свидетельств восприятия европейской скульптуры модернизма через призму экспозиции Международной выставки дает шанс открыть новое поле для исследования. Избранный подход дает возможность, во-первых, внести вклад в расширение границ изучения наследия американских скульпторов, малоизвестных российской публике и отчасти забытых на родине; во-вторых, помочь более достоверно установить степень взаимосвязи американского и французского ваяния первых десятилетий XX в.

Целью данной статьи является выявление особенностей восприятия, оценка степени адаптации формальных принципов и новой образности европейской скульптуры, представленной на «Армори Шоу», американским зрителем, художественной критикой и профессиональным сообществом. Подобная постановка цели определяет круг исследовательских задач: изучение концепции построения секции европейской пластики на выставке; проведение формально-стилистического и сравнительного

В.П. Садовина *Европейская скульптура модернизма в пространстве
Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции*

анализа скульптур европейского и американского секторов выставки; изучение обнаруженных письменных отзывов журналистов, арт-критиков, деятелей искусств и среднестатистических американцев, опубликованных в американской и французской прессе и специализированных художественных изданиях в период проведения выставки и после нее; изучение скульптурного творчества трех американских мастеров – участников выставки на примере работ, созданных ими до и после проведения «Армори Шоу».

Сразу стоит отметить, что стратегия построения секций помогла организаторам выставки достичь поставленной цели – показать ньюйоркцам и профессиональному сообществу перспективы развития ваяния и живописи в США. Осмотр начинался с просторного зала американской скульптуры. Далее, проходя по двум центральным галереям, посетитель мог ознакомиться с французским искусством всего XIX в. в хронологическом порядке, увидеть работы скульпторов, которые были когда-то новаторами в искусстве, а теперь обрели статус великих мастеров. Кульминацией стали залы с радикальными и отчасти провокационными работами французских художников и скульпторов. Американская живопись размещалась в двух боковых галереях, проход по которым вновь завершался залами европейской модернистской скульптуры и живописи. Подобная схема построения залов и их наполнение было осознанным действием организаторов. Американское искусство оказывалось буквально отрезанным от европейского за счет отсутствия проходов между залами галереи. Как следствие, зритель, в какой бы секции он ни находился, закидывал осмотр, попадая в залы с модернистским европейским искусством.

Кураторами «Армори Шоу» были отобраны 36 пластических работ европейских мастеров. Следует признать, что трое из четырех организаторов выставки (А. Дэвис, У. Кун и Э. Макрей) имели весьма поверхностное представление о европейском авангарде. По этой причине подборка будущих экспонатов легла на плечи четвертого «энтузиаста», У. Пача, жившего во французской столице и посещавшего мастерские молодых художников и ваятелей. Тем не менее личные предпочтения У. Пача сыграли не последнюю роль в формировании будущей экспозиции.

В состав секции европейской скульптуры вошли творения О. Родена, А. Майоля, Э. Бурделя, Ж. Бернара, В.-Ф. Лембрука, А. Матисса, Э. Надельмана, Р. Дюшан-Вийона, М.-М. Хуго (Маноло), А. Архипенко и К. Бранкузи. Не лишним будет отметить, что организаторы совершенно не обратили внимания (вернее, проигнорировали) творчество таких скульпторов-символистов как бельгийца Ж. Минне, поляка Б. Бегаса, чеха Б. Кафки, хорвата И. Мештровича и шведа К. Миллеса. Они были известны не только у себя на родине, но и за ее пределами, и, несомненно, в Париже. «Примитивистским» скульптурам также не нашлось места в стенах Арсенала (за исключением единственной деревянной фигуры П. Гогена), при том, что выбор был широк: П. Пикассо, А. Модильяни, А.-Г. Бжеска и др. Несмотря на приглашение, итальянские футуристы отказались принять участие по причине занятости в других кампаниях по продвижению своего «направления».

По мнению Г. Рида, В.-Ф. Лембрук, «колеблющийся между классицизмом и импрессионизмом» [Read, 1964, p. 25], был представлен двумя работами – «Стоящая» (1910 г.) и «Преклонившая колено» (1911 г.).

Для знакомства американской публики с творчеством А. Матисса организаторы выставки сделали акцент на живописные полотна мастера. Пластика же была заявлена единственным бронзовым рельефом серии «Спина, I» (1909 г.) – первой из четырех интерпретаций, созданных с 1909 по 1929 гг. В «Спине, I» А. Матисс еще придерживался классической традиции создания скульптуры, но создаваемыми образами мастер хотел поразить зрителя и пробудить его эмоции. Сам ваятель свою философию резюмировал высказыванием: «точность – не есть истина» (цит. по: [Elderfield, 1948, p. 14]).

Э. Надельман с гипсовой «Головой мужчины» (1908 г.) совершил первый шаг в сторону кубизма. Продолжением знакомства с новым художественным направлением стала «Женская голова» (1909 г.) П. Пикассо. Ее образ был построен путем сочленения многочисленных плоскостей, а твердость и монументальность конструкции подчеркнута игрой света при соприкосновении с поверхностью бюста, лишенного мелких впадин и выпуклостей.

V.P. Sadovina *European avant-garde sculpture in the space
of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception*

Пять скульптурных композиций Р. Дюшан-Вийона и семь М.-М. Хуго (Маноло) продемонстрировали стремление ваятелей к непрерывности и простоте в создании изгибов человеческого силуэта.

Четыре пластических произведения А. Архипенко – «Негритянка» (1910 г.), «Саломея» (1910 г.), «Отдых» (1911 г.) и «Семейная жизнь» (1912 г.) являются наглядной презентацией экспериментов в работе с пространством и изображением женской фигуры в сторону ее упрощения: «изгибы, взаимодополняющие формы, дифференциация плоскостей, полости и рельефы, никогда не противопоставленные резко, встают в живом камне» [Apollinaire, 1960, p. 436-441].

К. Бранкузи, в те годы уверенно использовавший технику «прямого высекания», шел по пути создания нового скульптурного языка. Подтверждением явились его работы, размещенные в пространстве Арсенала: «Поцелуй» (1907–1908 гг.), «Спящая муза» (1910 г.), «Муза» (1912 г.) и «М-ль Погани» (1912 г.). Последняя работа К. Бранкузи стала одним из символов Арсенальной выставки, хотя над ней не раз иронизировали «непосвященные».

В состав экспозиции европейских скульптур также была включена одна работа О. Родена, по две работы его последователей – А. Майоля и Э. Бурделя – и пять работ Ж. Бернара, чей вклад в историю современной скульптуры связан прежде всего с возвращением пластике стилистической целостности, хотя некоторые из упомянутых мастеров с течением времени вернулись к классической традиции идеализации создаваемых образов.

Кратко можно резюмировать, что временная экспозиция европейской скульптуры, по большей части состоявшая из модернистских произведений, явилась наглядным примером того, что отныне в мире искусства не существовало строгих правил. Решение проблемы формообразования стало лейтмотивом европейской секции, экспонаты которой уже вышли за рамки традиционной скульптурности и отличались жанровой односторонностью (головы, тела, торсы), но тем не менее не потеряли своей фигуративности.

На фоне европейской секция американской пластики оказалась более консервативной и была представлена двумя корпусами произведений тридцати пяти авторов. Первый блок состоял из работ, выполненных в традиционной академической манере, что подкреплялось выбранными жанрами: аллегорические композиции, анималистика, портрет, ню и медальерное искусство. Вторая группа произведений явно была создана под впечатлением творчества О. Родена. При этом работы американцев отличались высокой техникой исполнения. Стержнем национальной традиции американской пластики являлся сюжет, раскрывавшийся посредством визуального языка, понятного массовому зрителю. Примечательно, что главные темы американского ваяния первого десятилетия XX в. продолжали традицию, начатую еще в середине XIX в. – прославление величия американской нации и утверждение ее идентичности, пафос строительства современного общества и торжество «моральной и нравственной серьезности» [Adams, 2005, p. 55]. В свою очередь, модернистская скульптура была представлена всего лишь двумя работами – «Статуэткой» (1912 г.) Г. Лашеза и бюстом «Люцифер» (1912 г.) Э. Дасбурга.

Арсенальная выставка стала национальным событием, выведя модернистское искусство за пределы Европы, распространив его на восточном побережье североамериканского континента и вызвав бурю эмоциональных откликов со стороны прессы, представителей сферы искусства и обычных граждан США.

В рамках данного исследования большой интерес представляет письменная и визуальная рецепция европейской модернистской скульптуры ньюйоркцами, арт-критиками, теоретиками-искусствоведами, профессиональными сообществами и непосредственно американскими ваятелями.

На выставку откликнулось большинство ежедневных нью-йоркских газет, ставших выразителями мнений общественности. Буквально в первые дни выставки «Армори Шоу» «The New York Evening Post» красноречиво заявила, что общественность станет «высшим судьей в этих вопросах» [Anonym. The International Art Exhibition, 1913, p. 8]. В качестве первого примера стоит привести пару выдержек из отклика посетившего выставку бывшего президента США Т. Рузвельта. Он назвал выставку пространством, в котором художнику и скульптору не стоит бояться показаться необычным.

В.П. Садовина *Европейская скульптура модернизма в пространстве
Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции*

Однако кубистов и мастеров других авангардных направлений Т. Рузвельт назвал «европейскими экстремистами», в творчестве которых «постоянно прослеживается стремление к безумию» [Roosevelt, 1913, p. 719].

Познакомившись с экспонатами Арсенальной выставки, посетители задались вопросом: «Итак, что мы увидели?». Американский зритель привык, изучив скульптуру, «считать» авторский нарратив и сделать выводы, выявив мораль. Столкнувшись с модернистскими произведениями, у него возникла реальная трудность с их истолкованием, что привело к появлению многочисленных статей саркастического характера.

В найденных свидетельствах письменной рецепции главными героями критических замечаний обозревателей стали «Преклонившая колено» В. Лембрука, «Женская голова» П. Пикассо, «Семейная жизнь» и «Отдых» А. Архипенко, «Поцелуй», «Спящая муза» и «М-ль Погани» К. Бранкузи. В упомянутом выше очерке Т. Рузвельта при описании «Преклонившей колено» бывший президент намеренно использует «слово “женщина”, хотя она явно принадлежит к млекопитающему, и ее фигура не является особо человеческой» [ibid]. Не осталась без критической оценки автора и одна из работ К. Бранкузи: «“М-ль Погани” – нелепый скульптурный портрет какой-то юной дамы, он обладает достоинством, присущим экстравагантной карикатуре» [ibid].

Тексты публикаций многочисленных изданий были насквозь пропитаны духом отторжения нового искусства, скульптурные изображения сравнивали с образами животных, геометрическими фигурами или вовсе интерпретировали как бесформенную массу. Добавим, что этикетаж не давал, как принято сегодня, объяснений авторского замысла работ – это не способствовало пониманию и приятию нового в искусстве. Покидая пространство Арсенала, зрители чувствовали себя обманутыми, как будто сами произведения искусства посмеялись над ними, введя их в загадочный мир картин и скульптур с обманчивыми названиями.

Эмоциональные реакции проявлялись и в сатирических иллюстрациях, сопровождавших тексты статей. Отдельные пародии были просто враждебными и нелепыми, но большая часть карикатур выражала идею о том, как нужно смотреть на новое искусство с точки зрения американского менталитета – как на празднично-развлекательное событие, приглашающее публику насладиться авангардным искусством по правилам, установленным организаторами выставки.

Наибольший резонанс вызвала «М-ль Погани», на которую обрушился шквал критических замечаний разного толка. Наглядной иллюстрацией служит четверостишие американского критика М. Морриса:

«Само искусство воплощено в каждом изгибе!
Скульптор высекает жизнь, добираясь до сердцевины.
И он нашел ее в виде зародыша, но для нас это
Всего лишь яйцо и ничего больше» [Morris, 1913, p. 11].

Художественный критик Д.-У. Паттисон в статье «Искусство на незнакомом языке» также не оставил без внимания прекрасную «М-ль Погани», назвав ее эксцентричной и располагающей к размышлению. Художественно-стилистический анализ скульптуры наполнен больше вопросами, чем ответами, что еще раз подтверждает отсутствие единогласного признания нового искусства, пришедшего из-за океана: «Вероятно, глаза мисс Погани – ее основной товар. Она опирается щекой на свои длинные тонкие руки, при условии, что мы соглашаемся, что это руки» [Pattison, 1913, p. 299].

Следующим примером саркастических комментариев явилась пародия художника-карикатуриста Т. Пауэрса в «The New York American» [Powers, 1913, n.p] (рис. 1) в виде попури шуток с комментариями. «М-ль Погани» в образе пучеглазого инопланетянина изображена в сопровождении «Бюста Мрака» – одного из известных персонажей Т. Пауэрса – скорбного эльфа с бородой, который едва заметен под носом скульптуры. Буквально неделю спустя, в том же издании вновь появляется образ «М-ль Погани» с комментарием: «Голова м-ль Погани работы К. Бранкузи. Она может быть головой любого, кто бы ее ни увидел. В данном произведении искусства нет ничего плохого; это яйцо такое же круглое и твердое, как голова бруклинца» [Orcutt, 2013, p. 335].

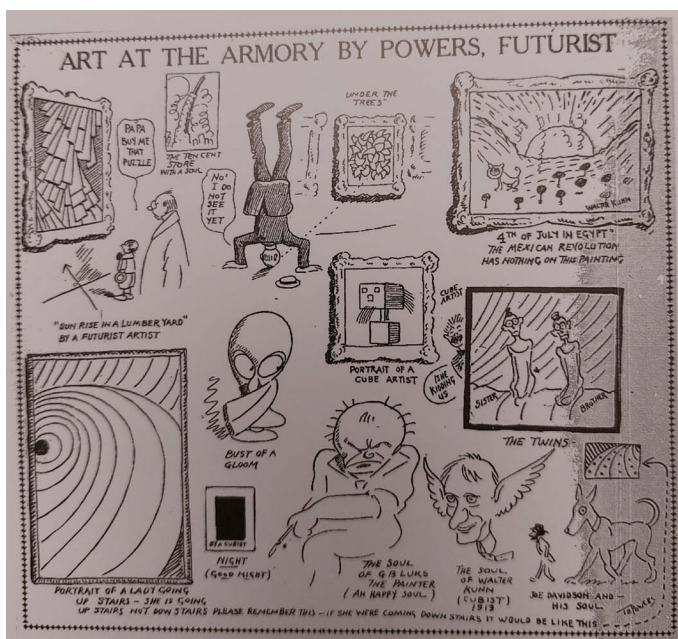


Рис. 1.
Томас Э. Пауэрс.
Искусство в Арсенале Пауэрса. Футурист.
«The New-York American» от 22 февраля 1913 г.

Уже на второй день выставки издание «The New York World» под заголовком «На это шоу не пускают тех, кто выпил» опубликовало серию карикатур художника А. Сасса, высмеивающих современное европейское искусство, представленное в пространстве Арсенала. Одна из пародий, изображающая бесформенную массу в виде закручивающейся спирали с двумя прижатыми друг к другу яйцеподобными головами, сопровождалась надписью у постамента: «Семейная жизнь. Скульптура какая она есть» [Sass, 1913, n.p.], которая явно высмеивает работу А. Архипенко (рис. 2).

Карикатуре А. Сасса вторит художник Д.-У. Паттисон с замечанием следующего содержания: «Пожалуй, на всей выставке нет ничего уродливее этой толстой фигуры с маленькой головкой. Скульптура не лишена оригинальности и полна протеста, но мы слишком дорого платим за то, что тратим время на ее изучение» [Pattison, 1913, p. 299].

Участники профессионального художественного сообщества постарались быть более объективными в субъективном восприятии выбивающегося из колеи нового искусства. Безусловно, оценка формально-стилистических особенностей европейской пластики поставила много вопросов перед профессионалами, но они интуитивно ощущали, что кубизм и иные авангардные движения способствуют становлению нового пластического мышления. Тем не менее, в ходе дискуссий, развернувшихся на страницах изданий, знатокам не удалось достигнуть единого мнения в этом вопросе. К примеру, в заключительной речи на банкете, организованном учредителями выставки, известный

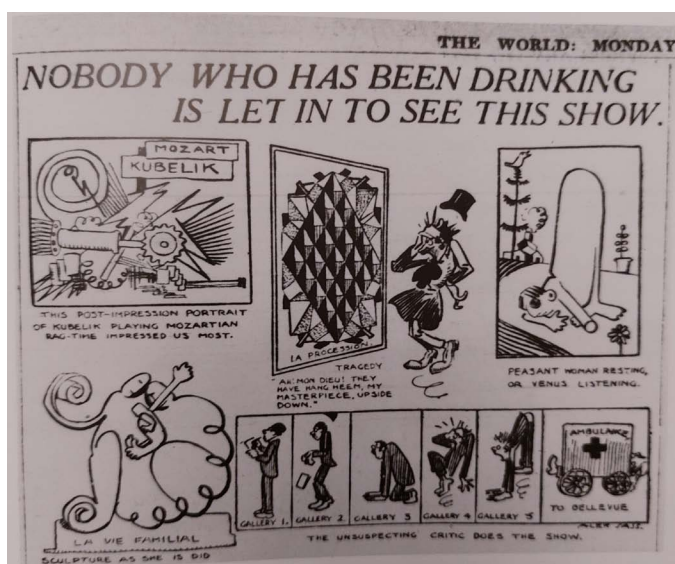


Рис. 2.
Алек Сасс.

На это шоу не пускают тех, кто выпил.
«The New York World» от 17 февраля 1913 г.

В.П. Садовина *Европейская скульптура модернизма в пространстве
Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции*

критик-искусствовед Р. Кортиссоз все-таки высказал опасения: «Это было хорошее шоу, но не стоит больше такого делать» [Brown, 1963, p. 152]. На фоне подобного осторожного замечания оптимистично звучит отклик, опубликованный в «Chicago Daily Tribune» 25 марта 1913 г. на скульптуру К. Бранкузи «Поцелуй»: «Передо мной скульптура, получившая среди посетителей прозвище “Поцелуй души”. Она заставила молодых вздохнуть, а пожилых выдохнуть и замереть. Цельный блок, с едва обозначенными резцом двумя квадратными головами и двумя парами рук, возникшими из ниоткуда и сцепленными за головами, губы же буквально “собраны воедино”. Это, несомненно, самое страстное и продолжительное соприкосновение за всю историю» [Anonym, Cubist Art baffles Crowd, 1913, n.p].

Поиск свидетельств письменной рецепции парижских новостных и литературно-художественных изданий не дал значительных результатов и ограничился обнаруженным критическим высказыванием редактора литературно-художественного журнала «Montjoie!» Р. Канудо. По его мнению, «эта выставка была только предлогом, чтобы удачно представить картины некоторых плохих американских художников» [Anonym. En Amérique, 1913, p. 4]. По мнению редактора, «Новый дух», приписываемый выставке, на самом деле стал отражением американского делового прагматизма. Скорее всего, отсутствие какой-либо рецепции со стороны французской прессы можно объяснить незначительностью на тот момент данной выставки по сравнению с крупнейшими площадками, экспонировавшими наиболее новаторские произведения художников и скульпторов – «Салоном Независимых» или «Осенним Салоном» в Париже.

Изучение литературы, посвященной визуальной рецепции американских ваятелей модернистской скульптуры Европы, свидетельствует, что в поле североамериканского искусствознания на протяжении нескольких десятков лет бытовало мнение, что Арсенальная выставка стала «точкой перехода американского искусства от академического к тому, что называется современным» [Tarbell, 1978, p. 2], и настолько повлияла и просветила американских мастеров, что они почувствовали необходимость изменить стиль своих работ. Однако в 1978 г. американский исследователь Р.-К. Тарбелл выразила сомнение о «тотальном» влиянии события на судьбу и пути дальнейшего развития скульптуры США после 1913 г. И по сей день в этой теме не поставлены все точки над «i».

Для разбора визуальной рецепции, которая, как и письменная, является субъективным процессом, зависящим от жизненного опыта, уровня интеллектуального, эстетического развития человека и его психологического состояния, фокус внимания в данном исследовании был направлен на творчество трех американских ваятелей – участников «Армори шоу»: Нэссы Коэн (1885–1976), Абастении-Сент-Леже Эберле (1878–1942) (далее – А.-С.-Л. Эберле) и Джона Фредерика Моубрей-Кларка (1869–1953). Из 35 скульпторов – участников выставки выбор пал именно на них по следующим причинам: мастера не были учениками О. Родена; на тот момент у них не было подтвержденных свидетельств посещения ими «Осеннего Салона» 1912 г. и наличия у них «парижского» опыта общения с интернациональной командой скульпторов-новаторов, работавших на Монпарнасе. Кроме того, к 1913 г. вышеупомянутые американские ваятели успели зарекомендовать себя в художественных кругах Нью-Йорка. Рецепция более молодых скульпторов, не участвовавших в выставке, в настоящем исследовании не изучена.

Визуальная рецепция выявила два подхода к восприятию модернистской скульптуры Европы. Первый подход, представленный Н. Коэн и А.-С.-Л. Эберле, демонстрирует опосредованное восприятие европейской скульптуры модернизма. Как до, так и после «Армори Шоу», их почерк не изменился, мастера остались верны своему выработанному стилю. Выразительные средства наиболее смелой работы Эберле «Белая рабыня» (1913 г.) (рис. 3) нашли свое повторение в произведениях автора, созданных после 1913 г.: «Игра в камешки» (рис. 4), «Тронешь моего ребенка – я тебе покажу!» (рис. 5), «Старая уборщица» (другое название «Старая пчела») (рис. 6).

Фигуры персонажей по-прежнему недостаточно проработаны, в самих формах прослеживается намеренная небрежность. Они выражают психологическое состояние героев, а драматизм моментов передан через напряженные позы, жесты и контрасты динамичных и статичных фигур.

Н. Коэн до и после выставки в своей творческой карьере была верна теме коренных народов североамериканского континента и их культуры. При создании фигур скульптор не отказывается от

V.P. Sadovina *European avant-garde sculpture in the space of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception*

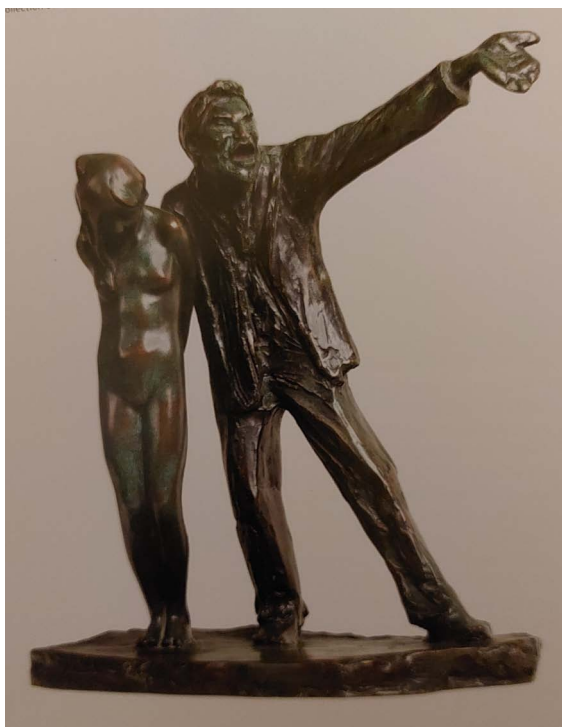


Рис. 3.
Абастения Сент-Леже Эберле.
«Белая рабыня». 1913 г. Бронза.



Рис. 4.
Абастения Сент-Леже Эберле.
«Игра в камешки». 1914 г. Гипс.



Рис. 6.
Абастения Сент-Леже Эберле.
«Старая уборщица». Ок. 1920 г. Гипс.

Рис. 5.
Абастения Сент-Леже Эберле.
«Тронешь моего ребенка - я тебе покажу!». 1914 г. Гипс.



детализации в пользу общего художественного решения и осознанно сохраняет приверженность классическим традициям: «Восход солнца» (1911 г.), «Эстафетный бегун Хопи» (1920 г.).

Второй подход, демонстрируемый в скульптурах Д.-Ф. Моубрей-Кларка, выражает поиск более выразительных приемов и представляет реакцию мастера на вызовы нового искусства посредством кардинальной смены стиля. Выставочные работы «Куда?» (ок. 1913 г.), «Дерево» (в каталоге также отмечена как «Группа») (ок. 1913 г.) незначительного размера, грубо смоделированы, проработка фигур далека от академического канона. Скульптуры, датируемые после 1913 г. – «Бродвей» (ок. 1919 г.), «Мемориал войны» (1921 г.), отличаются глубоким символизмом и монументальностью, но не отказом от формы. Наблюдается склонность к ее упрощению, но не настолько фундаментально, как, например, у К. Бранкузи, и к анатомическим искажениям, заимствованным, возможно, у А. Матисса, А. Архипенко или В. Лембрука.

Подводя итоги, важно отметить, что Арсенальная выставка 1913 г. вызвала всплеск интереса к новому искусству, зародившемуся во Франции, и смогла продемонстрировать жителям США вероятные перспективы развития различных видов изобразительного искусства, в том числе пластики. Осмотр экспозиции начинался с просторного зала с американской скульптурой, выполненной либо в традиционной классической манере, либо под впечатлением творчества О. Родена, и заканчивался секциями с новым искусством Европы. Варианты новых направлений в европейской скульптуре были представлены всего 36 работами (приблизительно 4% от общего числа экспонатов выставки), не в полной мере продемонстрировавшим актуальные тенденции ввиду отсутствия символистской, футуристической скульптуры и ограниченного количества кубистической скульптуры. Тем не менее, модернистские работы вызвали бурю разнообразных эмоций со стороны профессиональных сообществ и среднестатистических американцев.

В обнаруженных свидетельствах письменной рецепции в отношении экспериментов европейских ваятелей по «разложению» на части и дематериализации скульптур единодушного позитивного отклика со стороны американской публики все-таки не сформировалось. С одной стороны, причина кроется в банальной неподготовленности «среднего» посетителя к новому искусству, а с другой стороны, в робком приятии, которое появлялось в ходе жарких дискуссий художественного и экспертного сообществ.

В дополнение стоит подчеркнуть, что результаты проведенного исследования в целом подтверждают гипотезу автора статьи об отсутствии прямого влияния события на изменение «почерка» мастеров ваяния после 1913 г.; разделяют сомнение, высказанное Р.-К. Тарбелл в 1978 г., об относительно скромном влиянии встречи с европейским новейшим искусством на американское искусство сразу после Арсенальной выставки. Действительно, художественный язык Н. Коэн и А. Эберле как до, так и после «Армори Шоу» не изменился. Вполне возможно, что увиденные ими на выставке приемы и пути ваяния – монументальная блокоподобная форма, модели, лишённые анатомической целостности, геометризация форм, взаимодействие вогнутых и выпуклых поверхностей в одной фигуре – могли их заинтересовать, но все-таки мастера не были готовы одномоментно отказаться от личных наработок. В поздних работах Д.-Ф. Моубрей-Кларка прослеживается склонность к упрощению форм, но не настолько кардинально как, например, у К. Бранкузи, и к анатомическим искажениям, заимствованным, возможно, у А. Матисса и А. Архипенко. Стоит также отметить, что кубизм как новое направление в искусстве не нашло отклика в скульптурах выбранных ваятелей, так как в тот момент данное движение было слишком новаторским и экстравагантным для североамериканских мастеров.

Еще раз отметим, что одной из задач корифеев и молодых американских ваятелей при воплощении замысла в камне являлось раскрытие сюжета и демонстрация авторского нарратива. С готовностью откликаясь на актуальные проблемы общества, мастера не потеряли интерес к форме, в которую они облекали свои идеи. Практически все творения, созданные выбранными для исследования скульпторами после 1913 г., по-прежнему были наполнены идейным контекстом, который считывался буквально, в том числе за счет использования ваятелями отдельных новых художественных приемов. Производимый эффект от скульптурных изображений – будь то коренных жителей

V.P. Sadovina *European avant-garde sculpture in the space of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception*

Америки, иммигрантов и их детей, или обличения пороков и «язв» общества – достигался за счет фрагментарного применения техники «прямого высекания», элементов «примитивной» скульптуры, схематичной и грубой лепки фигуры и черт лица.

Однако три частных случая творчества Н. Коэн, А. Эберле и Д.-Ф. Моубрей-Кларка все же не позволяют сделать надежного вывода относительно американской скульптуры в целом, поскольку рецензия более молодых скульпторов, не участвовавших в выставке, не изучена. Начатое автором исследование будет продолжено и развито на базе изучения корпуса произведений следующего поколения американских ваятелей, для которых Арсенальная выставка стала открытием новых подходов в скульптуре.

ИСТОЧНИКИ

1. *Anonym.* Cubist Art baffles Crowd // *Chicago Daily Tribune*. March 25, 1913. N. p.
2. *Anonym.* En Amérique // *Gil Blas*. 20 Mars, 1913. P.4.
3. *Anonym.* The International Art Exhibition // *The New York Evening Post*. February 16, 1913. P. 8.
4. *Apollinaire G.* La sculpture d'aujourd'hui. 7 Juin 1913, in Parigi // Université Paris Sorbonne. — Режим доступа: https://obvil.sorbonneuniversite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_prefaces/ (дата обращения: 09.04.2022)
5. *Apollinaire G.* Chroniques d'art: 1902–1918. – Paris: Gallimard, 1960.
6. *Morris M.* At the International Art Show: Bust of Mlle Pogany by Brancusi // *The New-York Sun*. February 23, 1913. P. 11.
7. *Pattison J.W.* Art in an unknown tongue // *Fine Arts Journal*. 1913. №5. P. 299.
8. *Powers T.E.* Art at the Armory by Powers. Futurist // *The New York American*. February 22, 1913. N. p.
9. *Roosevelt T.* A Layman's Views of an Art Exhibition // *Outlook*. 103. March 29, 1913. P. 719.
10. *Sass A.* Nobody Who Has been Drinking is Let in to See This Show // *The New York World*. February 17, 1913. N. p.
11. *Tarbell R. K.* The Impact of the Armory Show on American Sculpture // *American Art Journal*. Volume 18. №2. 1978. P. 2-11

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бельтинг Х.* История искусства после модернизма. – Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2024
2. *Иллиес Ф.* 1913. Лето целого века. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016.
3. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А.* [и др.]. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015
4. *Adams A.* The Spirit of American Sculpture. – Montana: Kessinger Publishing's, 2005.
5. *Brown M.W.* The Story of the Armory Show. – New York: Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1963.
6. *Elderfield J.* Matisse, Henri. 1869-1954 / Exhibition catalog. – Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1948.
7. *Orcutt K.* "Public verdict" debating modernism at the Armory Show // *The Armory Show at 100. Modernism and Revolution*. – London: New-York Historical Society, 2013. – P. 327-339
8. *Read H.* Modern sculpture: A concise history of modern sculpture. – New York: Praeger, 1964.

SOURCES

1. Anonym. "Cubist Art baffles Crowd." *Chicago Daily Tribune*. March 25, 1913. N. p.
2. Anonym. "En Amérique." *Gil Blas*. 20 Mars, 1913. P. 4.
3. Anonym. "The International Art Exhibition." *The New York Evening Post*. February 16, 1913. P. 8.
4. Apollinaire G. La sculpture d'aujourd'hui. 7 Juin 1913, in Parigi // Université Paris Sorbonne. Available at: https://obvil.sorbonneuniversite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_prefaces/ (accessed: 09.04.2022)
5. Apollinaire G. Chroniques d'art: 1902–1918. Paris, Gallimard, 1960.
6. Morris M. "At the International Art Show: Bust of Mlle Pogany by Brancusi." *The New-York Sun*. February 23, 1913. P.11.
7. Pattison J.W. "Art in an unknown tongue." *Fine Arts Journal*. 1913. №5. P. 299.
8. Powers T.E. "Art at the Armory by Powers. Futurist." *The New York American*. February 22, 1913. N. p.
9. Roosevelt T. "A Layman's Views of an Art Exhibition." *Outlook*. 103. March 29, 1913. P. 719.
10. Sass A. "Nobody Who Has been Drinking is Let in to See This Show." *The New York World*. February 17, 1913. N. p.
11. Tarbell R.K. "The Impact of the Armory Show on American Sculpture." *American Art Journal*. Volume 18. №2. 1978. P. 2-11

REFERENCES

1. Adams A. *The Spirit of American Sculpture*. Montana, Kessinger Publishing's, 2005.
2. Bel'ting H. *Istoriya iskusstva posle modernizma*. [History of Art after Modernism]. Moscow, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", 2024. (in Russian)
3. Brown M.W. *The Story of the Armory Show*. New York, Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1963.
4. Elderfield J. *Matisse, Henri. 1869-1954*. Exhibition catalog. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1948.
5. Foster H., Krauss R., Bua I.-A. [i dr.]. *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm. Antimodernizm. Postmodernizm*. [Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism]. Per. s angl. G. Abdushelishvili [i dr.]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. (in Russian)
6. Illies F. *1913. Leto tselogo veka*. [1913. The summer of the century]. Per. s nem. S. Tashkenova. Moscow, Ad Marginem Press, 2016. (in Russian)
7. Orcutt K. "Public verdict" debating modernism at the Armory Show." *The Armory Show at 100. Modernism and Revolution*. London, New-York Historical Society, 2013. P. 327-339
8. Read H. *Modern sculpture: A concise history of modern sculpture*. New York, Praeger, 1964.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Томас Э. Пауэрс. Искусство в Арсенале Пауэрса. Футурист. «The New-York American» от 22 февраля 1913 г.
Источник: *The Armory Show at 100. Modernism and Revolution*. – London, 2013. – P. 346
- Рис. 2. Алек Сасс. На это шоу не пускают тех, кто выпил. «The New York World» от 17 февраля 1913 г.
Источник: *The Armory Show at 100. Modernism and Revolution*. – London, 2013. – P.215

В.П. Садовина *Европейская скульптура модернизма в пространстве
Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции*

Рис. 3. Абастения Сент-Леже Эберле. «Белая рабыня». 1913 г. Бронза. Частная коллекция Глории и Ларри Силвер, Коннектикут.

Источник: The Armory Show at 100. Modernism and Revolution. – London, 2013. – P.178

Рис. 4. Абастения Сент-Леже Эберле. «Игра в камешки». 1914 г. Гипс.

Источник: Библиотека Кендал Янг, Айова.

Рис. 5. Абастения Сент-Леже Эберле. «Тронешь моего ребенка - я тебе покажу!». 1914 г. Гипс.

Источник: Библиотека Кендал Янг, Айова.

Рис. 6. Абастения Сент-Леже Эберле. «Старая уборщица». Ок. 1920 г. Гипс.

Источник: Библиотека Кендал Янг, Айова.

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.036(470)+7.044
DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-28-34

Ольга Вениаминовна Калугина
Olga Veniaminovna Kalugina

доктор искусствоведения, главный научный сотрудник,
Doctor of Sciences in Art History, Principal researcher,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
The Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
evaksenia@me.com

ЛУГАНСКИЙ ХУДОЖНИК СЕРГЕЙ КОНДРАШОВ. РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ВЫСТАВКЕ. АВГУСТ 2023 LUGANSK ARTIST SERGEI KONDRASHOV. REFLECTIONS AT THE EXHIBITION. AUGUST 2023

Статья посвящена анализу творчества луганского живописца Сергея Николаевича Кондрашова, чья выставка была представлена в залах Центрального дома художника в августе 2023 года. Экспозиция была развернута в рамках проекта «С Россией в сердце. Русская классическая традиция в искусстве ЛНР». Статья открывается кратким анализом становления русской художественной школы Нового времени и анализу оснований причисления ее к классической традиции. Творчество Сергея Кондрашова рассматривается по хронологическому и типологическому принципу, что позволяет аргументированно развернуть анализ его творческого метода и особенностей образного решения полотен. Широта творческих интересов Сергея Кондрашова очень велика. Его художественная практика охватывает практически все жанры и самые разнообразные техники. Он портретист и пейзажист, мастер натюрморта и элегантного ню, он успешен равно в жанровой и исторической живописи. Сюжеты Кондрашова остро отзываются на сиюминутные события и при этом наполнены многоуровневыми коннотациями, позволяющими отнести их к жанру исторических полотен.

Ключевые слова: живопись, пейзаж, классика, традиция, портрет, натюрморт, исторический жанр, тематическая картина

Для цитирования: Калугина О.В. Луганский художник Сергей Кондрашов. Размышления на выставке. Август 2023 // Артикульт. 2025. №1(57). С. 28-34. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-28-34

The article is devoted to an analysis of the work of the Lugansk painter Sergei Nikolaevich Kondrashov, whose exhibition was presented in the halls of the Central House of Artists in August 2023. The exhibition was launched as part of the project "With Russia in the Heart. Russian classical tradition in the art of the LPR." The article opens with a brief analysis of the formation of the Russian art school of the New Age and an analysis of the grounds for classifying it as a classical tradition. The work of Sergei Kondrashov is examined on a chronological and typological basis, which allows for a reasoned analysis of his creative method and the features of the figurative design of the paintings. The breadth of Sergei Kondrashov's creative interests is very wide. His artistic practice covers almost all genres and a wide variety of techniques. He is a portrait and landscape painter, a master of still life and elegant nudes, he is equally successful in genre and historical painting. Kondrashov's subjects are acutely responsive to momentary events and at the same time filled with multi-level connotations, allowing them to be classified as historical paintings.

Keywords: painting, landscape, classic, tradition, portrait, still life, historical genre, thematic painting

For citation: Kalugina O.V. "Lugansk artist Sergei Kondrashov. Reflections at the exhibition. August 2023." *Articult*. 2025, no. 1(57), pp. 28-34. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-28-34

Масштабный проект «С Россией в сердце. Русская классическая традиция в искусстве ЛНР. Творчество С.Н. Кондрашова» был представлен в залах Центрального дома художника в Москве в августе 2023 года. В настоящее время возникшая временная дистанция позволяет оценить его результаты и подвести некоторые итоги. В контексте заявленной темы видится правомерным начать анализ экспонировавшегося материала с общей характеристики русской живописной традиции и затем перейти к анализу творчества Сергея Николаевича Кондрашова, чьи работы столь впечатляюще были представлены в экспозиции. Итак, существует ли вообще особенная русская классическая традиция? История искусств дает на это однозначный и убедительный ответ. С момента организации еще петровской Академии наук и художеств в 1824 году искусствам в России было предоставлено почетное и можно сказать государственнозначимое место. А с момента учреждения Академии художеств в 1757 году и придания ей статуса Императорской в 1764-м высокая социальная значимость изящных искусств была убедительно подкреплена и взята под непосредственную опеку государства.

© Калугина О.В., 2025

Дата поступления: 19.07.2024. Дата одобрения после рецензирования: 24.12.2024. Дата публикации: 15.04.2025.

Вполне закономерно, что русская академическая традиция ориентировалась на художественную систему западноевропейских академий, раз уж развитие страны пошло в данном направлении начиная с Петровской эпохи. В качестве образцов – а слово классическая происходит от понятия класс, то есть образец – были восприняты величайшие достижения искусства античности и Ренессанса, а также раннего европейского классицизма XVII века. Почему именно таков был путь не только русской, но и европейской в целом традиции? Это положение хорошо объясняется тем, что становление национальных европейских государств требовало утверждения соответствующей системы ценностей – чувства гражданственности, верности отечеству, понимания роли государственного деятеля и деятеля культуры, служащего своему народу, своей державе.

Именно эти качества утверждались величайшими шедеврами древнегреческого и древнеримского искусства, именно гордость за свой город-государство подвигало итальянцев украшать его бессмертными шедеврами в эпоху Ренессанса, именно укрепление государственности Франции сформировало идеологическую платформу раннего европейского классицизма. Эта же программа закономерно оказалась широко востребованной в утверждающей себя в качестве полноценной европейской державы Российской Империи. Вполне естественно, что программой подготовки художника в России стало обращение к соответствующей европейской системе подготовки мастера. Стройная и логичная программа академического художественного образования позволила появиться в истории искусства великим русским живописцам от Рокотова до Кипренского, от Лосенко до Александра Андреевича Иванова.

Но Россия слишком огромная и чрезвычайно сложная по своему социальному составу держава, так что одной составляющей для формирования полноценной художественной школы ей было точно недостаточно. И в середине XIX века на подлинно национальной московской почве начинает утверждаться альтернативная школа подготовки мастеров живописи, графики, а затем ваяния и зодчества – Московское училище живописи ваяния и зодчества (далее – МУЖВЗ). Опубликованные ныне документы ярко рисуют потрясающую картину поддержки этой новой школы со стороны Императорской академии художеств. Во многих вопросах МУЖВЗ наследовало методику Императорской академии, так как здесь преподавали в основном ее выпускники [Калугина, 2020, с. 97-103].

Однако особое положение первопрестольной, как уважительно именовали Москву в годы доминирования северной столицы, во второй половине XIX века стало заявлять о себе все убедительнее. Москва естественным образом стала главным транспортным, торговым, то есть экономическим и духовным центром страны, а динамика развития ее культурной программы поистине становится все более впечатляющей. К 1880-м годам МУЖВЗ, оставаясь частным учебным заведением, превосходит Императорскую академию художеств по числу учащихся более чем в два раза [Дмитриева, 1951, с. 117-130]. Программа получения профессиональной подготовки русских художников усложняется – они начинают учиться в Москве, поступают затем в Академию, где получают возможность добиться высоких результатов и в качестве поощрения пенсионерской поездки в Европу с целью продолжения своего образования. Таким образом, два центра подготовки художественных кадров Российской империи взаимно обогащали друг друга.

Вполне закономерно, Императорская академия художеств выступала хранительницей традиций, владеющей уникальными методиками преподавания и передачи навыков и умений новым поколениям мастеров, не снижая требований к владению рисунком, композицией, умением выразить сложные характеристики героев в портрете и идеально выстроить пейзаж. Что же давала московская живописная школа? Она развивала на базе крепкой академической выучки совершенно новые тенденции – опору на работу с натуры, богатую школу колористики, естественно проистекающей из глубинных традиций русской народной культуры, интерес к родной природе, глубокую вовлеченность в социальную жизнь страны. И такое направление развития русского искусства также становится образцом для молодого поколения мастеров, то есть становится собственной национально сформированной *классикой*.

Вот так и была сформирована русская классическая художественная школа, достижения которой закреплялись и развивались в советское время уже в рамках обновленной системы образования.

O.V. Kalugina *Lugansk artist Sergei Kondrashov.*
Reflections at the exhibition. August 2023

Обращаясь непосредственно к творчеству Сергея Николаевича Кондрашова, мы можем убедиться, что он является продолжателем именно этой обновленной художественной традиции. Прежде всего необходимо охарактеризовать его академического наставника Евсея Евсеевича Моисеенко, который сам впитал мощный потенциал национальной школы [Каменский, 1989, с. 317-318] как в лице представителя строгой академической линии Исаака Израилевича Бродского, так и приверженца импрессионистической живописной маэстрии Василия Николаевича Яковлева и последователя экспрессионизма Александра Александровича Осмёркина. Все это плодотворно уживалось под крышей преобразованной Императорской академии художеств!

Творческий метод учителя к моменту встречи с ним Сергея Кондрашова обрел совершенно особенные черты. От первоначальной приверженности строгой логике построения пространства по законам центральной линейной геометрической перспективы Моисеенко с конца 1960-х годов постепенно переходит к собственной оригинальной системе пространственного построения композиции: «Если для ранних работ характерны традиционные способы использования линейной и воздушной перспективы, иллюзии глубины, то в дальнейшем мастер начинает искать новые пути решения этих вопросов. От воспроизведения реального, иллюзорного, трехмерного пространства художник все больше пытается найти возможности организации самого холста, не нарушающие его целостности» – тонко подмечает исследователь творчества мастера академик живописи М.Г. Кудреватый [Кудреватый, 2015, с. 96]. Этот новационный подход полностью сформировался в годы зрелого творчества мастера, что не могло не сказаться и на его педагогических установках. Получив такую блистательную и многогранную подготовку, Сергей Николаевич в 1989 году едет на родной Донбасс и начинает свою деятельность в Луганске. Именно в этом городе были созданы все его произведения, именно на южно-русской почве окреп и развился его талант.

Широта творческих интересов Сергея Кондрашова поистине поражает. Его художественная практика охватывает практически все жанры и самые разнообразные техники. Он портретист и пейзажист, мастер натюрморта и элегантного ню, он успешен равно в жанровой и исторической живописи. Одновременно, вглядываясь в картины мастера, мы можем проследить драматические повороты истории нашей страны. Вновь обращаясь к периоду становления таланта живописца, необходимо напомнить, что его наставник прошел фронт и ужасы концлагеря, что сформировало совершенно особенное, глубоко выстраданное чувство гражданственности, всегда угадываемое в его полотнах и, несомненно, воспринятое учениками.

Работы Кондрашова периода учебы пронизаны светом, их отличает свободный мазок и легкий серебристый колорит. Они словно наполнены надеждами юности, ее свободными мечтами, будь то исторические реминисценции в «Освобождении» (1985), сцены сельского труда в «Жатве» (1987) или портрет любимой, залитой светом, в композиции «Летом. Портрет жены» (1988). В то же время прощание с *alma mater* уже полно драматизма, что так внятно считывается в тревожном небе на полотне «У сфинкса» (1989). В этих ранних работах также прослеживается одна из важнейших черт творческого почерка живописца: глубоко эмоциональное и в силу этого искренне-лирическое восприятие мира. Несомненно, драматическое состояние социального климата конца 1980-х – начала 1990-х годов, ознаменовавшее трагические перемены не только в судьбах нашей страны, но, как это теперь совершенно ясно, и всего мира, в определенной степени обусловили будущий эмоциональный строй образов живописца.

В то же время нельзя не учитывать, что получивший распределение в Ростов-на-Дону, Кондрашов предпочел направиться в Луганск, и здесь он попал в окружение подлинных профессионалов. Прежде всего необходимо упомянуть Александра Александровича Фильберта (1911–1996) – прекрасного педагога, основателя луганского отделения Союза художников, членом которого он состоял с 1939 года. Какое-то особое обаяние шахтерского края заставило этого уроженца саратовской губернии отказаться от работы в Киеве ради переезда на луганскую землю и вновь вернуться на Донбасс после войны [Фильберт, 2011].

По распределению после окончания живописного отделения Киевского художественного института в 1939 году начинает свой творческий путь в Луганске и Моисей Львович Вольтштейн (1916–2000)

[Выставка работ..., 2016]. Этот уроженец Беларуси вернулся после эвакуации в Донбасс, где стал для Фильберта не только коллегой по творческому цеху, но и соавтором ряда их совместных проектов, в том числе в жанре исторических полотен. Также активно работал в Луганске в те годы их воспитанник – Владимир Васильевич Козлов (1924–1990), как и Фильберт, участник Великой Отечественной войны. В таком профессиональном окружении начал свою творческую карьеру молодой Сергей Кондрашов. Как видим, начинающему живописцу было у кого учиться и на чьи достижения ориентироваться.

Однако в конце 1980-х годов напряжение в социально-политическом бытии СССР нарастало, антисоветские силы расширяли свое влияние и непосредственно вторгались во власть. И разве мог повзреть молодой художник, что его творческую родину оторвут от единой державы и что через десятилетия это обернется страшной трагедией?! Гейне когда-то тонко подметил: «Когда мир раскалывается надвое, трещина проходит через сердце поэта». Шекспир выразил это еще радикальнее: “The time is out of joint”¹, или в привычном нам переводе А. Кронебсрга 1844 года это звучит как «распалась связь времен...». Подобным образом отзывается исторический разлом и в сердце художника. Как же мог ответить начинающий живописец на это испытание? Закономерным выбором стало стремление припасть к истокам.

В творчестве Сергея Кондрашова самого конца 1980-х и 1990-х годов этот порыв ярко выражен прежде всего в портретах родных и близких. Попытка хотя бы в рамках своей семьи сохранить расторгаемые историей связи ярко запечатлена в работе «Мои родные» (1990), где внучка припадает к коленям бабушки, как бы воспроизводя неразрывность череды сменяющих друг друга поколений. При этом старческая фигура прописана графично и конструктивно, как и подобает телосложению, прошедшему испытание многими десятками лет. А дитя, нежно охраняемое старческой рукой, золотится мягкими округлыми очертаниями.

Совершенно иное стилистическое решение, скорее отсылающее нас к раннему Ренессансу с его величественной простотой, представлено в «Девочке с одуванчиком» (1990). Однако подтекст картины практически тот же: на фоне могучего древа девочка-подросток беспечно готова слуть седое убранство отцветшего одуванчика. Так юная жизнь сменяет уходящую старость и одновременно находится под охраной глубоко укорененной и негибкой традиции.

Ассоциациями с драматизмом переживаемой эпохи пронизано полотно «Смутное время» (1992) с устрашающими ликами власть предержащих на черном фоне. И только охваченная золотым сиянием утонченная тень ангела предстаёт как обещание защиты и спасения. Кондрашов ищет опору и в истории давно исчезнувших цивилизаций, которые тем не менее оставили на Земле неизгладимый величественный след. Эти исторические реминисценции ярко проявляют себя в композициях «Священный путь» (1996) и «Дикое поле» (1997). С поразительной смелостью и со всей очевидностью художник уравнивает в значимости памятники Древнего Египта и отечественной дописменной истории.

Подлинной творческой отдушиной для мастера становятся его натюрморты. При этом техника письма чутко следует за натурой и художественным замыслом живописца. Каждый цветок – неизменный участник таких композиций – становится метафорой настроения, размышлений, воспоминаний и надежд. Безмятежное цветение «Сирени» (1992) на фоне атрибутов мира искусства со временем уступает место следам ушедшего расцвета и неизбежного угасания в изысканной композиции «Зимнее окно» (2000), а ломкие трогательные «Цикламены» (2003) словно ищут защиты, доверчиво распускаясь на фоне слез дождя.

Подобны цветам и поэтичные кондрашовские ню – как не любоваться женской телесностью, ныне абсурдно гонимой на Западе, но неизбежно заключающей в себе все смыслы продолжения жизни и обещание ее расцвета. В неге «Сна» (1992) сама природа мирно почивает под меркнувшими в ее сиянии полотнами. А в знойном «Летнем вечере» (2001) безгранично царит горячее обещание любви. Чистота, подобная первому снегу, в одноименной композиции (2002) одновременно неразрывно связана с любованием юной плотью, еще не плодоносившей и украшающей своим присутствием мир, которому она однажды даст продолжение.

¹ У. Шекспир. Гамлет. Акт 1, сцена 5.

O.V. Kalugina *Lugansk artist Sergei Kondrashov.*
Reflections at the exhibition. August 2023

Обращаясь к пейзажам Кондрашова, невольно вспоминаем феномен первой выставки в СССР после начала Великой Отечественной войны [Очерки истории..., 1980, с. 170]. На ней преобладали именно пейзажи – незамысловатые трогательные просторы нашей родины. Как тонко подмечали выдающиеся советские искусствоведы Б.Р. Виппер и Р.С. Кауфман, «большое значение приобрела в годы войны пейзажная живопись. До этих лет советским художникам редко удавалось средствами пейзажного образа выразить столь лирично и напряженно свои раздумья о Родине» [Виппер, Кауфман, 1964, с. 16].

Так от изящных декоративно трактованных пейзажей 1990-х с их любованием мирными далями («Серебристая ночь», 1996; «Свежий ветер», 1999) Сергей Николаевич переходит в 2000-х к абсолютно традиционным композициям. Конфликты в окружающем мире нарастают и также, как в годы великих испытаний 70-летней давности, «война заставила по-иному взглянуть на близкое и привычное, увидеть новые качества в давно знакомом: ранее незамечаемое стало значительным, необычайное – повседневным» [Виппер, Кауфман, 1964, с. 164]. Что было обыденным и простым делается бесконечно драгоценным, так как нарастает угроза его утраты. Таковы «Родные просторы» (2001), переливающиеся серебром и оливковыми тонами предвечернего покоя, «Родная улица» (2006) с ее привычным и дорогим зимним деревенским антуражем, «Степь» (2008), залитая золотом мягкого сияния летнего вечера, и вторящие ей «Сумерки» (2009).

Однако после 2014-го тематика пейзажных композиций приобретает совершенно иную эмоциональную окраску, и как следствие иную пластическо-пространственную организацию. Ведь «Кто с мечом к нам придет...» (2017), того ждет ответ всей российской воли и силы. Разбитая военная техника окрашивает зимнюю степь глубоким драматизмом в композиции «Луганск. Фронтный пейзаж» (2018). Тлевший конфликт разразился прямым противостоянием, и Луганск не остался в нем в одиночестве: Россия рядом, о чем и свидетельствует пейзаж «Спасибо матушке России!» (2015). А в 2022-м над древней донской землей уже летят боевые вертолеты. Однако вместо чувства угрозы они несут совершенно другие ассоциации – «Наши идут!» (2022).

Одновременно подлинная опора мастера – это портреты современников. Так тонкое понимание психологии творца ярко проявляет себя в портрете Николая Можая (1998) над незавершенным эскизом. Мастер на мгновение отвел глаза от своей работы, но взгляд его явно принадлежит не этому миру, а тому замыслу, который зреет в его воображении. Лирический портрет «Саши» (2000), с нежной юношеской грустью провожающей лето, сливает образ девушки с природой, идентифицируя его и по настроению, и по колориту с осенним теплым увяданием. В композиции «Золотая осень» (2002) взрослая самодостаточная женщина сама становится метафорой зрелости отплодоносившей природы: она суть воплощение особого женского интеллекта, готового к обороне от жестокого мира, судя по жесту рук, но трогательной в своей незащищенности. Трогательная встреча с матерью, напряженно вглядывающейся в лицо дорогого сына, согревает вечными чувствами незамысловатый зимний пейзаж композиции «Ну здравствуй, мама» (2006).

Глубоко прочувствованно обращается Сергей Николаевич и к духовным образам отечественной истории. Стилистика его претерпевает радикальное преобразование, как и колористическое решение. В эпическом полотне «За Русь Святую. Пересвет и Ослябя» (2017) полумифические персонажи представлены такими, как традиционно трактует их народное предание. Историки не устают спорить об их происхождении, монашестве, участии в поединках, жизни и смерти. Но художника волнует не это – в его картине главной становится тема связи тысячелетней традиции верности своей земле, запечатленной в языческих именах героев композиции, и христианского начала, зовущего на духовный и ратный подвиг. Монах с копьём в руке, примкнувший к нему «плечом к плечу» брат, русский суровый зимний простор и скорбный Спаситель как их тыл и опора – вот тот ряд образных составляющих композиции, с трудом поддающихся вербализации и, наверное, именно поэтому так трогающих зрителя. После такого опыта толкования истории полотно «Христос перед Пилатом» (2020) с его слиянием символики с абсолютной конкретикой политической остроты видится практически закономерным шагом в поиске наиболее адекватных способов передачи чувств мастера. Метафора предательства и

корыстолюбия представлена здесь совершенно конкретными лицами, но существующими словно в ином мире, нежели принимающей свою жертвенную роль Сын божий.

Далее, начиная с 2014 года, в творчестве Кондрашова формируется портретная галерея современников-ополченцев. Если ранее портреты земляков насыщены конкретикой костюма и мирного достоинства, как в работах «Казак Федичев» (2000) или «Казак старовер Фокич» (2008), то теперь образные характеристики резко меняются, как и композиционное построение полотен. Ополченцы – люди из разной среды, они разного возраста и профессий, будь то просто «Ополченец. Позывной “Боец”» (2015), или «Фронтовой священник» (2016), или «Боец Назаров Г.Б. Позывной “Художник”» (2022). Но они – один народ и родина у них одна. Именно поэтому они стоят рядом в этом смертном испытании. У ополченцев еще нет единой формы, но у них у всех есть оружие и решимость идти до конца. А с 2022 года в их взглядах уже появляется покойная уверенность в победе, высокое чувство достоинства и душевного равновесия, что так ярко заявляет о себе в героях работ «Портрет ополченца. Позывной “Михей”» и «Капитан Волгин Александр Сергеевич. Позывной “Кедр”» (обе – 2023).

Портрет нередко выступает в композициях Сергея Кондрашова в качестве важной составляющей жанровой картины, и в качестве яркого примера такого решения можно назвать работу «Не забудем – не простим» (2022). Тема прямо обращена к эпохе Великой Отечественной войны, столь талантливо и эмоционально воплощенной в одноименной графической серии Д.А. Шмаринова 1943 года. Работа имеет свою историю бытования, во всяком случае, именно так излагают ее луганчане. На полотне представлена старая женщина со всеми признаками перенесенного инсульта, однако поднявшаяся и вставшая у своих ворот, безжалостно изрешеченных осколками нацистских снарядов. У нее нет другого выхода – у ее ног стоит малыш, родителей которого скорее всего уже нет в живых, и только эта бабушка может сохранить его жизнь. Но вот перед представлением на выставке в картине появился ряд знаковых деталей: георгиевская лента на каркасе разрушенной ограды; птичка, вернувшаяся в родной дом, поскольку прекратилась канонада; и бабочка на ладони мальчика как символ возрождающейся души. Так сквозь трагедию проглядывает слабый, но несомненный луч надежды.

В этом смысле в работах Сергея Кондрашова просматривается продолжение талантливой линии произведений Аркадия Александровича Пластова эпохи Великой Отечественной войны («Жатва», «Сенокос», обе 1945), где разрыв в линии поколений также свидетельствует о невосполнимых человеческих утратах, а образы детей и подростков дарят надежду на возрождение страны. Так и военные сюжеты Кондрашова остро отзываются на сиюминутные события и при этом наполнены многоуровневыми коннотациями, позволяющими отнести их к жанру исторических полотен.

Творчество Сергея Николаевича Кондрашова находится в фазе расцвета. Российскому зрителю еще предстоит, несомненно, не раз увидеть его работы на выставках, как коллективных, так и персональных. В одной статье раскрыть все грани его активно развивающегося таланта, разумеется, невозможно, но существует надежда, что отечественная критика еще не раз обратится к анализу творчества этого мощного мастера, подтверждая проникновенные слова Татьяны Бойцовой, представлявшей каталог его персональной экспозиции: «Время и история расставят все по своим местам, но уже сейчас вырисовывается яркая и бескомпромиссная личность художника-гражданина в классическом значении понятия “русская интеллигенция”» [Бойцова, 2023, с. 10].

ИСТОЧНИКИ

1. Выставка работ Моисея Вольштейна, посвященная 100-летию художника, открылась в Галерее искусств. Режим доступа: <https://gorod-lugansk.com/2016/02/19/vystavka-rabot-moiseya-volshteyna-posvyaschennaya-100-letiyu-hudozhnika-otkrylas-v-galeree-iskusstv.html> (дата обращения: 10.06.2024)
2. С Россией в сердце. Сергей Кондрашов. Каталог: Живопись, Графика. – Москва: ООО «ИТК “СВЕТАЛИНА”», 2023.
3. Фильберт В. Свет таланта большого художника. К 100-летию со дня рождения Александра Александровича Фильберта. – Киев: Издательство: СОФИЯ-А, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойцова Т. С Россией в сердце // С Россией в сердце. Сергей Кондрашов. Каталог: Живопись, Графика. – Москва: ООО «ИТК “СВЕТАЛИНА”», 2023. – С. 5-10.
2. Виппер Б., Кауфман Р. Живопись / Искусство 1941–1945 годов // История русского искусства. Т. XIII (дополнительный). – Москва: «Наука», 1964.

O.V. Kalugina *Lugansk artist Sergei Kondrashov.*
Reflections at the exhibition. August 2023

3. Дмитриева Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. – Москва: Искусство, 1951.
4. Калугина О. Из истории исследования московской художественной школы второй половины XIX века // Искусство постигать искусство. Сборник статей к 100-летию Н.А. Дмитриевой. – Москва: БуксМАрт, 2020. – С. 97-103.
5. Каменский А. Романтический монтаж. – Москва: Советский художник, 1989.
6. Кудреватый М. К вопросу о творческом методе Е.Е. Моисеенко // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 33. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 96-110.
7. Очерки истории советского искусства: Архитектура, живопись, скульптура, графика / [П.А. Павлов, А.М. Журавлев, А.И. Морозов и др.; Отв. ред. Г.Г. Поспелов]. – Москва: Советский художник, 1980.

SOURCES

1. Filbert V. *Svet talanta bol'shogo khudozhnika. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Aleksandra Aleksandrovicha Fil'berta* [The light of a great artist's talent. To the 100th anniversary of the birth of Alexander Alexandrovich Filbert], Kiev, Izdatel'stvo: SOFIYA-A, 2011.
2. *S Rossiej v serdtse. Sergej Kondrashov. Katalog: ZHivopis', Grafika* [With Russia in the heart. Sergey Kondrashov. Catalog: Painting, Graphics]. Moscow, ООО "ITK "SVETALINA", 2023.
3. *Vystavka rabot Moiseya Vol'shtejna, posvyashhennaya 100-letiyu khudozhnika, otkrylas' v Galeree iskusstv* [An exhibition of works by Moses Wolshtein, dedicated to the 100th anniversary of the artist, opened at the Art Gallery]. Available at: <https://gorod-lugansk.com/2016/02/19/vystavka-rabot-moiseya-volshteyna-posvyaschennaya-100-letiyu-hudozhnika-otkrylas-v-galeree-iskusstv.html> (accessed: 10.06.2024)

REFERENCES

1. Бойтсова Т. "S Rossiej v serdtse" [With Russia in the heart]. *S Rossiej v serdtse. Sergej Kondrashov. Katalog: ZHivopis', Grafika* [With Russia in the heart. Sergey Kondrashov. Catalog: Painting, Graphics]. Moscow, ООО "ITK "SVETALINA", 2023. P. 5-10.
2. Dmitrieva N. *Moskovskoe uchilishhe zhivopisi, vayaniya i zodchestva* [Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture]. Moscow, Iskusstvo, 1951.
3. Kalugina O. "Iz istorii issledovaniya moskovskoj khudozhestvennoj shkoly vtoroj poloviny XIX veka" [From the history of research of the Moscow art school of the second half of the 19th century]. *Iskusstvo postigat' iskusstvo* [The art of comprehending art]. Moscow, BuksMArt, 2020. P. 97-103.
4. Kamenskij A. *Romanticheskij montazh* [Romantic montage]. Moscow, Sovetskij khudozhnik, 1989.
5. Kudrevatyj M. "K voprosu o tvorcheskom metode E.E. Moiseenko" [On the issue of the creative method of E.E. Moiseenko]. *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradj* [St. Petersburg art history notebooks]. Issue 33. St. Petersburg, 2015. P. 96-110.
6. *Ocherki istorii sovetskogo iskusstva: Arkhitektura, zhivopis', skul'ptura, grafika* [Essays on the history of Soviet art: Architecture, painting, sculpture, graphics]. Moscow, Sovetskij khudozhnik, 1980.
7. Vipper B., Kaufman R. "ZHivopis'. Iskusstvo 1941–1945 godov" [Painting. Art 1941–1945]. *Istoriya russkogo iskusstva*. T. XIII (dopolnitel'nyj) [History of Russian art. (additional)] Vol. XIII. Moscow, "Nauka", 1964.

Тимур Казбекович Аллаhverдиев

Timur Kazbekovich Allakhverdiev

магистр юриспруденции, преподаватель-исследователь (Москва, Россия)

Master of Laws, researcher (Moscow, Russia)

allerm64@gmail.com

ПАРАИНСТИТУЦИИ КАК ЛАТЕНТНАЯ СТРАТЕГИЯ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ КРИТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ PARAINSTITUTIONS AS A LATENT STRATEGY OF INSTITUTIONAL CRITIQUE IN CONTEMPORARY RUSSIAN ART

Статья посвящена изучению жанра институциональной критики в современном российском искусстве. В то время как во многих странах институционально-критическая традиция является неотъемлемой частью художественного процесса, в России ее развитие остается малоизученным и несистематизированным. Институциональная критика как глобальный феномен оказала значительное влияние на искусство последней четверти XX века, но ее российская специфика требует дополнительного анализа. В ходе исследования выделяются две стратегии российской институциональной критики: манифестарная и латентная. Латентная стратегия реализуется через создание параинституций – конструируемых художниками перформативных институций, работающих вне традиционных институциональных рамок. Анализ их деятельности позволяет предположить, что современные российские художники используют институцию как медиум, что можно рассматривать как один из ключевых векторов институциональной критики в условиях «посткритического поворота».

Ключевые слова: институциональная критика, концептуальное искусство, параинституции, современное искусство, посткритика

Для цитирования: Аллаhverдиев Т.К. Параинституции как латентная стратегия институциональной критики в современном искусстве России // Артикульт. 2025. №1(57). С. 35-49. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-35-49

The article is devoted to the Russian realization of a conceptual art movement known as institutional critique. In many countries of the Western world and in some others the tradition of institutional critique is an important component of the local context. At the same time, institutional critique as a global phenomenon had a decisive influence on art in the last quarter of the 20th century, but it has never been systematically studied in Russia. Two strategies of Russian institutional critique – manifest and latent – are distinguished by the author. The latent strategy is implemented through the creation of parainstitutions – speculative organizations. Based on the results of analyzing the principles of work of the selected parainstitutions, it was assumed that artists began to use the institution as a medium. This trend can be characterized as one of the main vectors of institutional critique in the conditions of the so-called “postcritical turn”.

Keywords: institutional critique, conceptual art, parainstitutions, contemporary art, postcritique

For citation: Allakhverdiev T.K. “Parainstitutions as a latent strategy of institutional critique in contemporary Russian art.” *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 35-49. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-35-49

Введение

История и настоящее современного российского искусства, как правило, редко предполагает артикулированную и последовательную академическую дискуссию о таком специфическом явлении внутри художественной культуры, как институциональная критика. За время своего существования институциональная критика перестала быть исключительно лишь жанром современного искусства. Она обрела черты широкого междисциплинарного дискурсивного поля с обманчивыми границами, предметами и объектами, что, в конечном счете, привело к размытию определений критики и институции в контексте искусства.

Официально зарегистрированные независимые художественные институции начали появляться в России практически сразу после распада СССР (в их числе галерея «Риджина», Галерея Марата Гельмана¹, XL Gallery и другие). Прошли десятилетия, прежде чем они стали акторами, по-настоящему определяющими локальный художественный контекст. Эти обстоятельства вкупе с особенностями

T.K. Allakhverdiev *Parainstitutions as a latent strategy
of institutional critique in contemporary Russian art*

культурной политики СССР могут выступать в качестве препятствия для того, чтобы исследовать российскую институциональную критику. Однако если отказаться от опоры на западный канон, мы обнаружим отечественную традицию институционально-критического искусства, отличающуюся собственными характерными стратегиями.

Цель исследования – выявить содержание латентной стратегии российской институциональной критики, ее исторические корни и отличия от манифестарной стратегии. Для достижения этой цели в статье анализируются параинституции – созданные художником или художниками спекулятивные организации. Параинституции получили широкое распространение в российском искусстве нулевых и десятых, став одним из способов критики status quo мира искусства посредством утверждения альтернативных или воображаемых нарративов. Анализ подтверждается наиболее показательными примерами в соответствии с выбранными предметом и методологией исследования.

Статья начинается с исследования понятия параинституции, попытки предложения его однозначного определения, изучения связи с институциональной критикой и посткритикой. Во второй части я указываю на различия манифестарной и латентной стратегии российской институциональной критики, уделяя особое внимание историческому контексту. Я обращаюсь к раннесоветским авангардным практикам, характерным, например, для производственного искусства. В этих практиках обнаруживаются первые признаки нестандартного прочтения институции, связанного с воображением и фантазией. В заключительной части на конкретных примерах демонстрируется, как посредством использования институции в качестве медиума реализуются обозначенные сценарии в современном искусстве России.

Методологические основания исследования предполагают анализ параинституций через призму посткритики, что дает возможность рассматривать их в качестве институционально-критических агентов. В отличие от классической институциональной критики, привязанной к традиционным критическим моделям, связанным с «герменевтикой подозрения», параинституции (воспроизводящие посткритическую логику) помогают выявить альтернативные (латентные) стратегии институциональной критики, для которых не характерен открытый протест или разоблачение.

Посткритика не является строгой методологией в привычном смысле, скорее представляя собой комплекс междисциплинарных подходов. Она уличает традиционную критику в хроническом бесплодном скептицизме, допуская новые способы взаимодействия с объектами исследования – основанные на аффекте и интуиции. Что, в свою очередь, открывает пространство для новых форм институционального. Использование посткритического подхода позволило выделить две стратегии российской институциональной критики: манифестарную и латентную.

Анализ параинституций в работе строится на разборе конкретных художественных практик и их институционально-критических коннотаций. Параинституции рассматриваются в том числе как динамические процессы, включающие элементы игры, фантазии, симуляции и мимикрии. Исследуется их способность действовать в качестве медиума, что позволяет художникам переприсваивать институциональный дискурс и конструировать новые способы его осмысления. Таким образом, посткритика позволяет не только реконфигурировать институциональные нарративы, но и исследовать способы их трансформации через художественные практики, что делает ее важным инструментом для анализа параинституций.

Параинституция как институциональная посткритика

В 2015 году С. Люттикен называет параинституции и т.н. «альтер-институции» «создаваемыми художниками организациями, которые (по крайней мере, частично) основаны на мире искусства и его организационных структурах, но которые не являются художественными институциями, в том числе даже в альтернативном ключе в смысле artist-run spaces» [Lütticken, 2015]. Далее он конкретизирует свою позицию, называя соответствующее явление «обобщенной эстетической практикой, которая осуществляется за счет прагматичного растягивания границ или эксплуатации растущей проницаемости как институций, так и социальных полей» [ibid]. Для него параинституции и альтер-институции – это

одна и та же художественная и политическая стратегия, неразрывно связанная с активизмом. Он практически не разделяет их, пользуясь этими терминами как синонимами.

Говоря о границах, Люттикен, вероятно, подразумевает границы *институционального*, как такового; институционального, переставшего служить исключительно транслятором господствующих нарративных логик. Вобрав в себя внешние формальные признаки институции, мимикрируя под нее, «восставшее» институциональное пытается при помощи описанной стратегии воспроизвести субверсивные сценарии в интересующих его контекстах. Именно границы, сдерживающие дискурс «институционального» внутри дискурса «административно-управленческого» проверяются художниками на прочность. В первую очередь, посредством художественных актов, использующих «институциональность» и «институцию» в качестве медиума.

Хотя понятие медиума достаточно распространено в социологии, медиафилософии и медиатеории, я использую его устоявшуюся в искусствоведении трактовку – в качестве носителя, посредством которого осуществляется художественная коммуникация. Эта ситуация привела к появлению параинституций, «(ре)конструирующих социальное, обращаясь к его конкретным чувственным проявлениям, а также его структурным неясностям и запутанностям» [ibid]. Описываемые процессы складывались исторически. Б. Бухло предлагал выделять «административную эстетику», которая по сути являлась формальной предтечей институциональной критики посредством параинституций [Buchloh, 1990]. Эстетика, в том числе и для Бухло, как известно, больше не может быть сведена лишь к переживанию формы или изящества. Она становится частью социального процесса, в котором участвуют не только художники, но и критики, кураторы, экономисты и государственные структуры. Институты искусства превращаются в своего рода «управляющие органы», которые контролируют, что считается «красивым» или «ценным» в искусстве, формируя весь спектр эстетических предпочтений в рамках общества. Отображением упомянутого процесса является интерес художников к параинституциональным экспериментам.

Люттикен настаивает на том, что эту «эстетическую практику» нельзя уместить в рамках традиционной оппозиции между авангардом как трансгрессией искусства и его попытками соединить искусство с жизнью, с одной стороны, и институциональной критикой, настаивающей на критическом действии внутри существующих институций искусства, с другой. Ее отличает концентрация на потенциальности как главном выразительном средстве. «Эстетика искусства обещает политическое завершение, которое не может выполнить, и процветает в этой двусмысленности» – констатирует Ж. Рансьер [Rancière, 2002]. «Движения, которые пытались быть одновременно политическими и художественными, были по своей природе нестабильны», отвечает ему Люттикен, приводя в качестве примера опыт Ситуационистского интернационала [Lütticken, 2015].

Согласно Люттикену, параинституции или альтер-институции являются не связанным с т.н. artist-run space способом миграции за институциональные пределы, выходом из сценария «критики изнутри» по типу канонических примеров институциональной критики. Мы не можем согласиться с ним ввиду существования большого количества параинституций, взаимодействующих с институциями, более того – непосредственно существующих на их базе. Люттикен относит параинституции к предлагаемому зонтичному термину «альтеринституциональные модели». Они, в свою очередь, могут включать в себя «трансинституциональные организации» – например, Международную конфедерацию европейских музеев (L'Internationale) и «транслокальные организации», действующие на местном уровне, но объединенные в международные сети, например – гуангруппа в Джакарте, CAMP в Мумбаи, 16 Beaver в Нью-Йорке, MayDay Rooms в Лондоне, Casco в Утрехте и другие [ibid].

Он утверждает, что эти институции «альтернативны» в силу того, что в своей работе они часто нацелены на инклюзивные социальные интеракции – например, на взаимодействие с уборщиками или беженцами, а также уделяют большое внимание альтернативным формам образования. Однако, в чем же тогда заключается их «альтернативность»? Социально ангажированное искусство, в определенный момент ставшее стандартом арт-мира, затронуло практически все институции современного искусства, включая крупнейшие, такие как MoMA, Tate Modern, Documenta. Тенденция не обошла стороной и

T.K. Allakhverdiev *Parainstitutions as a latent strategy
of institutional critique in contemporary Russian art*

Россию – в 2019 году Фонд V–A–C (одна из крупнейших институций современного искусства в России) провел цикл проектов «Расширение пространства. Из центра», в рамках которого были реализованы художественные события, задействовавшие самые разные социальные слои – работников рынков и торговых центров (среди которых множество мигрантов), студентов, жителей спальных районов Москвы. В этом смысле логические основания для того, чтобы интерпретировать их в качестве альтернативных, отсутствуют.

Конкретизация понятия «параинституция» предполагает демонстрацию его независимости от языка социально ангажированного искусства и манифестарного художественного активизма, а также более глубокое включение термина в искусствоведческий оборот. Приставка «пара» (греч. *παρά*) в переводе с греческого означает «возле, около, мимо, вне, наряду» – такие институции могут действительно не вписываться в традиционные представления об институциях в силу своей «транслокальности», «трансинституциональности» или «альтернативности». Однако мне кажется более логичным применять термин «параинституция» по отношению к сущностям, которые не только выходят за пределы административно-бюрократических консенсусов, подвергая сомнению устоявшиеся способы организации управленческой деятельности путем экспериментов с порядком принятия решений, создания конгломератов или международных сетевых структур, но и нарушают конвенциональные способы мыслить саму логику, пронизывающую топологию институционального базиса как публичного агента. Они сознательно размывают идентичности, демонстрируя, что объекты институционализации не имеют четких границ, а сами институции остаются хрупкими и изменчивыми.

Мы останавливаемся на люттикеновской трактовке параинституций так подробно ввиду того, что он один из немногих исследователей, использующих этот термин. При этом он далек от того, чтобы дать четкое определение параинституции. Вместо этого он последовательно перечисляет формы, которые параинституции или альтер-институции могут принимать. В его понимании этот термин охватывает достаточно широкий круг явлений, реализующихся посредством как разных организационно-правовых форм, так и лишенных юридического статуса, то есть действующих неформально. Важно то, что, по замечанию Люттикена, «параинституция создается художником или отождествляется с ним, хотя это не всегда так», а также и то, что «параинституции являются параинституциями в той мере, в которой сотрудничают с более традиционными институциями [Lütticken, 2015]. С моей точки зрения, статус параинституции не определяется исключительно тем, взаимодействует ли она с официальными институциями. Скорее, важна сама артикуляция подражания «институциональной идентичности». В этом смысле «сотрудничество» носит спекулятивный характер, преследуя определенные цели, самой важной из которых для нас является критическая модальность конституирования альтернативных/воображаемых «институциональных» проектов. Спекулятивность в данном случае подразумевает метафизическую логику осуществляемых актов, заинтересованность не столько в практике, сколько в самой идее.

Также важнейшей характеристикой параинституций, по Люттикену, является их педагогическая направленность, стремление к производству, накоплению и трансляции знания. В качестве примеров он приводит «Тихий университет» А. Огюта и академию для мигрантов от коллектива «We Are Here». Дальнейшие его рассуждения концентрируются вокруг рассмотрений параинституции как нового медиа, сопряженного с новыми политическими логиками (сама статья называется *Social Media: Practices of (In)Visibility in Contemporary Art*). Параинституции прочитываются Люттикеном как социальные медиа, предлагающие художникам параинституциональную субъектность. Она необходима, так как позволяет говорить с институциональным политиком на его же языке.

На данном этапе анализа можно отметить, что дискурс параинституций в медиасфере развит слабо, так же как и различие между параинституциями и альтер-институциями. Упомянутые исследователи концентрируются по большей части на содержательном аспекте описываемых ими явлений, меня же больше интересует формальный – в той мере, в которой именно форма обуславливает диспозицию содержания, задает ему необходимую рамку. С. Люттикен и М. Баравалле, о котором пойдет речь в дальнейшем, ставят в один ряд альтер-институции (юридически оформленные организации) с параинституциями (порожденными воображением художников спекулятивными учреждениями,

Т.К. Аллахвердиев *Параинституции как латентная стратегия институциональной критики в современном искусстве России*

маскирующимися под институции) [Baravalle, 2018]. Упомянутое деление на «параинституции, транс-институции, альтеринституции» с моей точки зрения не является концепцией, принципиально важной для понимания реальных обстоятельств функционирования современного искусства. Я далек от намерения оспаривать или развивать его и обращаюсь к нему для понимания актуальной ситуации. Оно, несомненно, может быть удобным для описания определенных художественных контекстов, однако является лишь продуктом ситуативного публицистического дискурса. Параинституции же, в свою очередь, выходят за его пределы, последовательно закрепляясь в искусстве в качестве медиума наравне с виртуальными средами и протмами для нейронных сетей.

Именно параинституции являются центральным объектом анализа, к которому я подхожу с принципиально иных сторон, нежели исследователи, которые ввели соответствующий термин в оборот, не конкретизируя его значение. В этом смысле куда более созвучным моему пониманию параинституций оказалась краткая заметка коллективного авторства Н. Штернфельд, К. Весселса, Е. Агудио и Р. Вестрайхера на сайте веб-платформы *documenta studies* о реализованном в 2018 году в Хельсинки проекте «Музей невозможных форм» (*Museum of Impossible Forms*). Уже на уровне названия проект отражает важную для нас деталь параинституциональной логики, а именно ее потенциал как носителя сложных образов нереализуемого, утопичного, невозможного, невообразимого, непредставимого.

Авторы заметки подмечают, что художники все чаще стали представлять свои работы в качестве «музеев». Они предлагают называть эти акты присвоения институционального «парамузеями»: *«они используют ресурсы институции, поскольку одновременно являются как частью этой институции, так и частью другого порядка, который, возможно, только начинает зарождаться»* [Штернфельд и др., 2018].

Эфемерность этого «другого порядка» проявляет себя сразу же, как мы начинаем пытаться анализировать мотивы художников, избравших соответствующий особый способ художественного говорения. Логично предположить, что существуют определенные проблемы, которые художник не может решить, используя при этом свою индивидуальную идентичность. Эти проблемы требуют близкого контакта с институцией – но уже не столько критического, как это было на протяжении XX века, сколько посткритического. Они требуют отношений, «не противостоящих институции, но и не полностью определяемых ею» [там же]. Речь идет о том, чтобы примерить на себя институциональную маску. Проще говоря – как бы *стать институцией*. Художественный метод В. Захарова, во многом обусловленный своеобразием советской действительности, работал на реализацию этой максимы, причем без создания параинституции как таковой. При этом «использование ресурсов институции» не обязательно означает финансовую зависимость от институции, а может быть истолковано исключительно с точки зрения дискурсивной связи.

Авторы заметки продолжают конкретизировать понимание параинституции: *«параинституция не является антиинституцией. Она не отрекается от институции, а, скорее, отказывается от отказа (который мир мог бы ей приписать)»* [там же].

При помощи параинституций художники решают задачи, которые по тем или иным причинам не могут или не хотят решать посредством своей индивидуальной художественной идентичности. Параинституция может не обладать формами материального выражения, копируя лишь определенные перформативные аспекты институционального дискурса в качестве медиума. В контексте нашего исследования важнейшим аспектом параинституциональных художественных высказываний являются их потенциальные институционально-критические коннотации, конституирующиеся посредством альтернативных/воображаемых проектов внутри институционального нарратива.

Несмотря на то, что примеры схожих с параинституциями явлений можно найти и до появления концептуального искусства, именно артикуляции институционально-критического дискурса позволяют обнаружить в их существовании актуальное измерение, которое, в свою очередь, не лишено слабых сторон: параинституции всецело зависят от создающих их художников, их материальной стабильности и художественной последовательности. Однако и сама «критическая традиция подвергается омнению из-за ее негативного или даже деконструктивного характера» [Керимов, 2023].

T.K. Allakhverdiev *Parainstitutions as a latent strategy
of institutional critique in contemporary Russian art*

Это, наряду со спецификой параинституций, позволяет нам говорить о них как о явлении, реализующимся на территории посткритики.

«Посткритический поворот» в гуманитарных науках включает в себя некоторые идеи феноменологии, акторно-сетевой теории, объектно-ориентированной онтологии, теории аффектов. Он постулирует позитивность, аффективную связь с анализируемым объектом, его встроенность в актуальную связь человеческих и нечеловеческих акторов. Термин «post-critical» ввел в 1950-х годах философ М. Полани, обозначавший им попытку вырваться за пределы критической традиции, не отвергая ее, но дополняя более целостным, интуитивным и личностным пониманием знания. Однако устойчивое место в гуманитарных науках, особенно в литературоведении, он обрел благодаря работам Р. Фельски, после чего перешел в культурные исследования и другие области знания. Важным является тот факт, что посткритический дискурс затруднительно вписать в рамки определенных методологий. Можно сказать, что посткритика в определенном смысле «против метода» – она находится в оппозиции к методу как таковому. Посткритика – это «не-метод», «пространство концептуальной, методологической и мировоззренческой переориентации», набор децентрализованных междисциплинарных эпистемологических стратегий, отличающихся «интересом к изучению ранее игнорируемых элементов интерпретации – в частности, личностных, эмоциональных аспектов» [Пауль, 2022]. Посткритика не редуцируется до эссенциалистских идеологических клише, но находится в постоянном движении между эстетическим, этическим и политическим. Вместо того чтобы представлять реальность, она выполняет перформативную работу по созданию своей собственной [там же].

История термина свидетельствует о том, что в разных сферах его значения могли отличаться. По мнению Пауля, именно в его расплывчатости заключается особая сила посткритики, которая способна поддержать возникающие идеи и едва уловимые возможности [там же]. Он, вслед за Фельски, рассматривает ее в качестве внетеоретического модуса взаимодействия с широким кругом культурных артефактов. Более уместно в этом контексте говорить об особом взгляде на исследуемые объекты, не связанном с критической традицией, идущей от нареченных П. Рикером «мастерами подозрения» Маркса, Ницше и Фрейда [Рикер, 1970]. Для нас особенно важной является связь посткритики с воображением, которое, наряду с надеждой и идеализмом, выделяет К. Кастилья в качестве основной ценности посткритического чтения [Кастилья, 2017].

Некоторые исследователи склонны видеть в параинституциональных тенденциях стремление художников к производству субъектности через аффект и к реартикуляции власти, которая традиционно связывается с понятием института [Roussou, 2019]. Властные отношения тем самым подвергаются художниками операции, посредством которой происходит спекулятивный пересмотр значений – это и является причиной последующего аффективного заряда. В теории аффектов, наряду с акторно-сетевой теорией, новым материализмом, теорией сборки, объектно-ориентированной онтологией и находит свое обоснование посткритическая критика [Керимов, 2023].

Профессиональное сообщество редко рассматривает параинституции как институционально-критические явления. Их посткритическая направленность часто воспринимается как пораженчество и эскапизм – капитуляция перед аттракционной логикой неолиберальной культуры. В случаях, когда параинституция не обладает утопическим характером и не опирается на воображение как метод художественной практики, использование институции как медиума может остаться вне фокуса внимания.

Все вышесказанное позволяет нам, наконец, сформулировать определение параинституции. **Параинституция** – это конструируемая художниками перформативная институция, функционирующая в рамках одного или нескольких уровней реальности. В первую очередь, в поле искусства, а также на территориях активизма, педагогики или исследовательской деятельности. Она может мимикрировать под реальные институции, существуя в гибридной зоне между вымыслом и действительностью или выполнять институциональные функции без формального признания. Перформативность параинституции заключается в том, что для ее конституирования достаточно целенаправленного волевого акта художника, воплощенного в речи. В отличие от традиционных институций, параинституции не обязательно обладают устойчивой структурой, юридическим статусом или физическим простран-

Т.К. Аллахвердиев *Параинституции как латентная стратегия институциональной критики в современном искусстве России*

ством, но могут работать в качестве институции для создания альтернативных нарративов и критики status quo.

Манифестарная и латентная стратегии российской институциональной критики

Институциональная критика – это влиятельное направление в современном концептуальном искусстве, возникшее в конце 1960-х годов и изначально основанное на критике музеев, галерей, частных коллекций и других институтов искусства посредством самих актов художественного творчества. Термин, впервые предложенный британским концептуалистом М. Рамсденом в 1975 году, прижился и активно тиражируется в наши дни [Alberro, Stimson, 2011]. Художники, работавшие в этом направлении, использовали обширный ряд стратегий для критики скрытых идеологий, иерархических властных структур и непрозрачных сетей капитала, лежащих в основе распространения, демонстрации и обсуждения произведений искусства.

Более чем за полвека своего существования институциональная критика, согласно устоявшемуся подходу к ее периодизации, породила несколько сменявших друг друга волн. Третья волна, более известная в качестве «нового институционализма», существующего посредством «альтернативных» институций нового типа и иных экспериментов с организационными структурами искусства, ознаменовала постепенный поворот к нынешней ситуации, в которой «институция» все чаще рассматривается не только в своем привычном значении, но и приобретает новые. Мы полагаем, что институция в контексте нового институционализма и после него обретает новые значения и может быть интерпретирована как медиум.

Как известно, каноническая институциональная критика первых двух волн воспроизводила риторику, для которой характерны скептицизм, негативность, параноидальность, стремление к разоблачительству. Эта стратегия неизменно приводила к институциональному присвоению достижений художников-критиков, что не помешало появиться «новым», как бы чутким к критике институциям, ознаменовавшим начало нового институционализма. Несмотря на это, все чаще актуализируется консенсус касательно институциональной природы самой субъектности художника, невозможности практиковать старые сценарии, не критикуя транслируемые неолиберальным эстеблишментом фигуры художественной среды. Многие из разделявших эту точку зрения не приняли новый институционализм, считая, что любая подобная институция автоматически компрометируется собственной природой, характеризующейся «иллюзорной демократичностью» [Chukhrov, 2014] (также см. круглый стол Лаборатории художественной критики «Критика нового институционализма» на YouTube). Музей канонизировал, возвел в ранг бессмертных классиков жанра тех, кто критиковал его перформативную власть, тем самым как бы обесценив их старания.

В этой связи логично предположить, что разочарование художников в институциональной критике стало причиной сомнения в продуктивности критики как таковой. Традиционный взгляд институционально-критического художника на институцию отличается своей односторонностью, предвзятостью, желанием низвергнуть ее как безусловное зло, ответственное за осквернение искусства. Утомившись освоением институциями критических высказываний любого уровня концептуальной сложности, некоторые художники ответили аналогичным образом – присвоили институцию как идею, превратив ее сначала в текст, а позже – в медиум. Для них институция больше не является безусловным антагонистом, теперь она – образ мысли, который нужно понять и трансформировать, превратив конфронтацию в интеллектуальный спор об истории, этике и легитимности говорения от лица искусства. Спор, реализующийся не в разоблачении и паранойе, но с целью созидания, объединения, создания связей.

Размышляя о производственном искусстве, одном из течений левого авангарда 20-х годов в СССР, И. Чубаров говорит о том, что теоретики производственничества «понимали, что в современных им промышленных условиях производственное искусство является больше проектом, нежели реальностью, неизбежно приобретая форму лабораторных опытов и политической агитации» [Чубаров, 2014, с. 176]. Часто параинституции, как мы увидим в дальнейшем, таким же образом становятся проектами

T.K. Allakhverdiev *Parainstitutions as a latent strategy
of institutional critique in contemporary Russian art*

лабораторного толка, создаваемыми с целью утверждения альтернативных сценариев бытия искусства, вторжения в ткань институциональной конъюнктуры.

В своем докладе «Проблемы современной эстетики», прочитанном в Государственной академии художественных наук (ГАХН) в 1922, Г. Шпет предлагает концепцию «отрешенного бытия» для описания сути *эстетического предмета* [Шпет, 1923]. Несмотря на то, что, как и всякое проявление концептуализма, параинституция и производимые ею объекты искусства или художественные акты далеки от интересов традиционной эстетики, эта концепция могла явиться прообразом параинституциональных интуиций российских художников последующих эпох, для которых характерен «особый вид сознания – воображающее» [Чубаров, 2014, с. 310]. Чубаров пишет о понимании Шпетом этого «воображающего, фантазийного» сознания: «подражание здесь означало не копирование действительности, а, скорее, творение новой действительности, согласно некоему идеалу или смыслу, раскрывающемуся в самом произведении искусства как его чувственном выражении» [там же]. Спустя четверть века А. Мальро предлагает влиятельную концепцию *воображаемого музея* – хранящего образы, существующие в сознании, вне обусловленных классовым сознанием эстетических диспозиций, времени и пространства.

В контексте исследования предполагается, что параинституция представляет собой подражание институциональной агентности, таким характеристикам ее идентичности и субъектности, как повышенная серьезность производимых ею нарративов, структурированность и системность деятельности, владение особыми правами на действительность, которые были делегированы ей некой высшей властью. Кроме всего прочего, дискуссии в ГАХН о природе искусства и его роли в обществе, участниками которых наравне с Г. Шпетом были также Б. Арватов, Н. Тарабукин, Д. Аркин, можно наряду с идеями У. Морриса и Д. Рескина рассматривать в качестве дискурсивного поля, предшествующего институционально-критической проблематике.

Для Шпета важной являлась возможность восприятия произведений искусства в качестве социальных знаков исторической ситуации, неизбежно характеризующих при этом коллективное бессознательное субъектов этого контекста. Соответствующая «альтернативная структура символического» была связана с коллективно производимыми левым авангардом отношениями, рождающими мечты о невозможных параллельных сценариях [Шпет, 1923]. Раскрывая свое «отрешенное бытие», он вспоминает близкие по смыслу идеи предшественников: «допущение» А. Майнонга, «игру» К. Грооса, «сознательную иллюзию» К. Ланге, «абстракцию» В. Воррингера и др. Однако ни одна из них его не удовлетворяет. Шпет поясняет: «словом „отрешенное“ я хочу подчеркнуть тенденцию отхода от прагматической действительности и „идеализации“ ее» [там же]. Так и параинституция предлагает «отрешенный» взгляд и отклоняющуюся (греч. *παρά* «возле, около, мимо, вне, наряду») субъектность. «Подражание есть выражение», уточняет он, вновь открывая нам дорогу для разговора об институции как о медиуме, который художник в спекулятивном режиме использует для своих нужд [там же].

Институция эмерджентна, она не может быть редуцирована к составляющим ее субъектам. Идеологическая нагруженность институционального всегда будет превосходить сцепку индивидуальных репрезентаций. В этих условиях параинституциональная идентичность для художников и активистов может служить некоего рода маской. Она не прячет художников и не помогает им скрыться от ответственности, а свидетельствует о желании карнавализовать институциональную догматику, попытаться разыграть с ней субверсивную «игру в бисер», в которой невозможно победить. М. Баравалле говорит о «менеджменте как искусстве», подразумевая стремление художников умножать сущности, которые могут быть администрируемы, или, говоря языком М. Фуко, управляемы (*governmentable*) [Baravalle, 2018]. Это подтвердят, в том числе, проекты и слова А. Жилиева, о которых мы будем говорить в заключительной части исследования. Дискуссионным является вопрос – всегда ли художники подражают институциям с целью трансгрессивного расшатывания соответствующего авторитарного дискурса, или же мы можем столкнуться также и с ситуациями, в которых художник, сам того не осознавая, заимствует у институционального референта не только его созидательную практичность, но и спектр репрезентаций, соответствующий гегемонической логике.

Е. Деготь интерпретирует схожие явления как желание художников становиться «режиссёрами» [Degot, 2015].

Масштабное рассмотрение проблемы институциональной критики в России не входит в задачи данной статьи. Тем не менее необходимы некоторые уточнения для введения читателя в соответствующий контекст. Ввиду недостаточной артикуляции нарратива об институциональной критике в отечественном искусствоведении мы предлагаем собственный подход к обозначенной проблеме. Мы выделяем две глобальные стратегии, присущие художественным работам российских художников в жанре институциональной критики. Первая из них, которую мы называем манифестарной, реализуется посредством конвенциональных для институциональной критики художественных решений, отличающихся прямолинейностью и свойственной традиционной критике «герменевтике подозрения» (см., например, акцию А. Кузькина на выставке премии «Инновация» в 2013 году; картину «Нравится этот рисунок?» П. Пепперштейна, 2005; перформанс «Гей-карусель: детокс» А. Баевера, Б. Кашапова, Д. Федорова и О. Устинова, 2015). Манифестарность этого искусства проявляется в однозначности утверждаемой им логики: институции – зло, искусство скомпрометировано капиталом и насилием, авторитеты не заслуживают доверия.

Вторая стратегия, которую мы называем латентной, артикулируется двумя способами: во-первых, путем имплицитной субверсии институциональной действительности (часто на ее же территории), во-вторых, через аффективное смещение элементов дискурса об институциональном. Если манифестарная стратегия вписывается в привычные аспекты «герменевтики подозрения», то латентная, скорее, действует в посткритическом векторе «герменевтики доверия», предлагая расширенную эпистемологию. Внимание художников к этой стратегии созвучно процессам, происходящим с критической практикой в гуманитарных науках с наступлением XXI века. «Посткритический поворот» в очередной раз проявил недостатки концепции объективной истины, а, следовательно, и традиционной критики, зацикленной на имманентном релятивизме.

Б. Латур в эссе «Почему критика выдохлась?» задается вопросом: «Можно ли превратить этот критический пафос в этос в отношении тех, кто прибавляет к фактам реальность, а не заменяет ее?» [Латур, 2023]. В рассматриваемой нами ситуации художники, практикующие манифестарную стратегию, стремятся к радикальному перелому и замене реальности со всеми ее недостатками на новую – более справедливую; а практикующие латентную прибавляют свои версии реальности к наличествующим фактам действительности, возможность и целесообразность интенсивного вмешательства в работу которых они ставят под вопрос. Латентная стратегия бережно рассматривает институциональное как объект для анализа, исключая из своего взгляда презумпцию виновности и отдавая предпочтение аффекту. При этом «аффект рассматривается как способ более тесного, интимного взаимодействия с чувственной непосредственностью, тональностью и избыточностью объектов исследования», а искомый объект анализа, как когда-то было с самим искусством, оказывается нестабильным агентом, склонным к выходу из-под контроля [Керимов, 2023; Аронсон, 2014]. Латентную стратегию, немного пофантазировав, можно сравнить со стокгольмским синдромом: институция, которая в глазах критически настроенных художников, десятилетиями держала искусство в заложниках, тем самым профанируя его, перестала быть презируемой и гонимой. Отныне институциональное – это инвариант, незыблемое, которое, однако, перепрограммируется, превращаясь в медиум. Ведь если институциональное – это объект для анализа в посткритическом смысле, то «объект исследования становится явлением эстетического порядка» [Аронсон, 2014].

Институция как медиум

Основным способом реализации латентной стратегии институциональной критики в российском современном искусстве, на наш взгляд, являются параинституции. Следующие примеры проиллюстрируют нашу логику. Группа «Что делать?» была ответственна за появление на российском художественном ландшафте как минимум двух параинституций – «Школы вовлеченного искусства» и «ДК Розы». Сама группа была создана в 2001 году вдохновленными философией «новых левых» петербургскими

T.K. Allakhverdiev *Parainstitutions as a latent strategy
of institutional critique in contemporary Russian art*

художниками О. Егоровой и Д. Виленским. Впоследствии к группе примкнули иные участники, а сама она трансформировалась в «творческую платформу».

Появившаяся в 2013 «Школа вовлеченного искусства» представляет собой близкий к люттикеновскому пониманию параинституции альтернативный педагогический проект, тогда как следовавшее за ним появление в Санкт-Петербурге «ДК Розы» было вдохновлено советскими домами культуры и отражало характерную для того времени установку на партиципаторность. Эти параинституциональные проекты продолжили институционально-критическую линию в творчестве группы, которая до этого реализовывалась манифестарно (например, в посвященной политической роли музея и социально ангажированного искусства работе 2011 года «Museum Songspiel: The Netherlands 20XX», реализованной в амстердамском Музее ван Аббе).

«Школа вовлеченного искусства» являлась неформальным параинституциональным агентом, движущимся «наперекор существующему ходу вещей» [Виленский, 2013]. Финансируемая немецким левым фондом им. Розы Люксембург, Школа практиковала разработанную П. Фрейре «педагогику угнетенных», действующую по принципам горизонтальности и активного участия обучающихся в процессе создания знания. Эта параинституция была институционально-критической не только в силу своей природы, но и ввиду своей активной деятельности, радикально противопоставляемой академическому художественному образованию. В этом смысле прямолинейность художественного высказывания, реализуемого в процессе существования Школы, может свидетельствовать о ее практически пограничном положении между манифестарной и латентной стратегиями.

Одна из координаторов «ДК Розы» А. Вепрева не ошиблась, когда сказала, что «идея переосмысления “Дома культуры” (ДК) является актуальной концепцией для постсоветского российского общества XXI века» [Вепрева, 2019]. Эти тенденции достаточно сильны в творчестве А. Жилиева, к ним близки некоторые работы К. Глущенко. Кроме того, в конце 2021 года в Москве открылся Дом культуры «ГЭС-2», переосмысляющий концепцию русских народных домов конца XIX века. Проект «ДК Розы» наследовал советским домам культуры, заменившим русские народные дома. Он был одной из немногих параинституций, которые имели постоянную локализацию в городском пространстве – в здании на Большой Разночинной улице. В нем некоторое время располагалась и тесно связанная с ДК «Школа вовлеченного искусства».

Партиципаторная направленность проекта, главной целью которого было вовлечение людей в культурные процессы посредством новой коллективности, не лишала его институционально-критического базиса, обусловленного убежденностью в том, что аналогичные практики канонических институций неизбежно транслируют неолиберальную идеологию. В противовес ей, в ДК могла бы реализоваться постулируемая создателями проекта «контрпубличная сфера» (термин позаимствован художниками у Н. Фрэйзера), то есть «пролетарская, уличная, укорененная в опыте публичность» [Вахштайн, Вайзер, 2016]. В этом контексте параинституция оказывается эпистемологической моделью, отвечающей запросам художников на онтологическом уровне. Однако, несмотря на свой освободительный потенциал, параинституциональная идентичность остается идентичностью со всеми вытекающими из этого последствиями. Бывший резидент «ДК Розы» Р. Осминкин подмечает: «нам разрешено играть в детской песочнице идентичностей, но как только мы выходим за эти рамки, все наши “я” рушатся в жерновах фишеровского “капиталистического реализма”, который сводит все к рыночному ассортименту аффектов и удовольствий» [Осминкин, 2019].

Другая параинституция, «Агентство сингулярных инициатив» (АСИ), была создана в 2014 году московскими художниками А. Титовой и С. Шурипой. АСИ позиционируют себя как организацию исследовательской направленности – при помощи собственных эпистемологических методологий Агентство изучает действительность и артикулирует результаты своих экспериментов в виде художественных и образовательных проектов («Observatorium», 2014, параллельная программа Manifesta 10; «Парк „Дистопия“», 2015, специальный проект 6-й Московской биеннале современного искусства; «Темная материя: политическая философия мазка, социальная история страха», 2016, Московский музей современного искусства). При этом интерес Агентства к искусству прошлого, архивации

и документации художественной практики как медиума роднит его не только с упомянутым выше В. Захаровым, но и с классиком европейской институциональной критики М. Бротарсом.

Под словом «агентство» традиционно понимается организация, которая может быть как частной, так и государственной. Частные агентства, как правило, предоставляют услуги широкого спектра – от почтовых до туристических. Государственные же в структуре устройства РФ являются разновидностью федерального органа исполнительной власти. Они перечисляются в Указе Президента РФ от 11.05.2024 N 326 (ред. от 17.06.2024) «О структуре федеральных органов исполнительной власти», их деятельность регулируется Федеральными законами и подзаконными актами. И те, и другие немислимы без работы с документами. Так и для АСИ, избравших для себя именно этот вектор параинституциональной обусловленности, сбор документов является определяющей характеристикой художественной практики: «Для нас документальность – это подступы к невидимому ... Документальное становится частью системы коммуникаций, одним из режимов воображаемого» [Агентство Сингулярных Исследований, 2016]. Вспомним Люттикена – невидимость свидетельствует об ограничениях, а документам проще взаимодействовать с субъектами власти – институциями, чем с людьми, особенно художниками. Параинституциональная форма практики художников соседствует с традиционным для институциональной критики интересом к идеологии и политике в широком смысле.

АСИ отдают предпочтение работе с семиотическими системами, альтернативной историей и моделированием ситуаций. Их практика находится на стыке институциональной критики с «искусством, основанном на исследовании» (research-based art). Одна из их работ называется «Обращение инициативной группы», другая – «Апокалиптологический конгресс». Намеренная апелляция к официальным формам публичности и языку бюрократии укрепляет параинституциональную идентичность группы, которая часто занимается курированием или сокурированием собственных выставочных проектов. Параинституция может успешно администрировать свою деятельность без участия куратора как отдельной, самостоятельной, внешней фигуры. Художники, регулирующие ее работу, часто бывают в одном лице и кураторами, и теоретиками, и менеджерами. При этом стремление АСИ к расширению путем создания региональных отделений соответствует отмечаемой Люттикем установкой некоторых параинституций на транслокальность (речь об этом шла в посте Facebook-сообщества ASI Projects от 15 февраля 2016 года, доступ к которому есть только посредством пролистывания всей страницы, ссылка не работает)².

Параинституциональная идентичность этих художников, которых В. Дьяконов назвал «заправскими психоаналитиками», как бы легитимирует их постоянные герменевтические отсылки к фигуре архива и музею как знаку [Дьяконов, 2016]. Выставка «Взаимодействия» в Московском Музее Современного Искусства (ММСИ) принадлежала к типу проектов, в которых художникам предлагается переосмыслить коллекцию музея. Обращение АСИ к работам овечного мифа и крайне противоречиво воспринимаемого «левого МОСХа» не случайно. Художники «левого МОСХа» не вписывались в соцреалистический канон, но и не принадлежали к радикальному неофициальному искусству. Они балансировали между официальным и независимым творчеством, часто обращаясь к формальным экспериментам, но избегая прямой конфронтации [Тихомирова, 2024]. Их затруднительное положение в символической структуре советского искусства, принципиальное «выпадение» из дихотомии «институциональное/внеинституциональное» удовлетворяло интерес АСИ к условностям любых классификаций, брешам в «малоизвестных свойствах времени» [Агентство Сингулярных Исследований, 2016]. Как считает Н. Эник, сингулярность и своеобразие – господствующие ценности режима искусства, а значит, сингулярные инициативы должны быть исследованы при помощи соразмерных им методологий [Эник, 2014].

Закончим наш краткий обзор российских параинституций тремя проектами, связанными с именем А. Жилиева, художника, для которого интерес к институциям как таковым стал основой творческих исканий. Речь о «Музее пролетарской культуры», «Центре экспериментальной музеологии» и «Институте овладения временем».

² Facebook принадлежит признанной экстремистской и запрещенной на территории России компании Meta Platforms, Inc.

T.K. Allakhverdiev *Parainstitutions as a latent strategy
of institutional critique in contemporary Russian art*

Выставочный проект «Музей пролетарской культуры. Индустриализация богемы» был реализован Жилиевым в 2012 году в рамках параллельной программы Международной биеннале молодого искусства в Третьяковской галерее на Крымском Валу. Художник обратился к раннесоветскому экспериментальному выставочному проекту искусствоведа и куратора А. Федорова-Давыдова «Опытная комплексная марксистская экспозиция», в рамках которого история искусства как бы конструировалась, исходя из субъектности рабочего класса. Следуя за Федоровым-Давыдовым, Жилиев, реализуя свой собственный парамузей, интегрировал в него объекты, созданные рабочими: вырезки из журналов, спички, рекламу, календари, плакаты, фотографии. Здесь параинституция вновь выступает как хроникер, регистратор, обладающий несоизмеримо большим объемом прав на документацию действительности, чем художник сам по себе. Художник, непреодолимо принадлежащий контексту, от которого параинституциональная идентичность спекулятивно его избавляет. Художник отказывается от критики существующего музея, вместо этого воображая новый, но отсылающий к прошлому, в котором задолго до «нового институционализма» пыталась обозначить себя «авангардная музеология» (в 2015 году в V-A-C Press вышел одноименный сборник текстов под редакцией А. Жилиева). Для него музей – это «прежде всего медиум, позволяющий ему деконструировать институциональную политику как таковую» [Chekhonadskih, 2012, p. 20].

Поэтика воображаемого проявит себя и в другой параинституции художника – «Институте овладения временем», в котором концептуалист-теоретик Жилиев выступает в качестве «соорганизатора». Институт обладает обширным мифологическим универсумом, вдохновленным научной фантастикой и раннесоветскими музеологическими экспериментами – его сотрудники инсталлируют в разных частях вселенной многочисленные версии истории искусства, произведенные космическим кораблем TENET. Персональная выставка Жилиева «Будни распознавателя образов», прошедшая в 2021 году в ММСИ, была полностью посвящена деятельности Института. Она представляла собой множество залов с объектами, конструирующими альтернативную историю искусства, воспроизведенную машинным интеллектом на основе собранных данных о Земле. Это, по выражению самого Жилиева, «игра в канон», которая неизбежно влечет за собой внимание к потенциалу институции в качестве медиума [Жилиев, 2021].

В жилиевской выставке искусство как бы осмысляет само себя посредством двух выдуманных агентностей – Института и космического корабля-палиндрома TENET. Так и многие другие его проекты трансформируют наши представления об институции, институциональном и институционализируемом (например, «Педагогическая поэма. Архив будущего музея истории» 2014 г.). Он выступает как акселерационист, прямо заявляя об этом: «я человек институциональный и выступаю за предельное усиление институционализации, но экспериментальной институционализации, которая должна привести к более неожиданным результатам» [там же].

Институт овладения времени – институция спекулятивная, однако существует она реально, утверждает Жилиев [там же]. Он продолжает: «потенциальная художественная трансгрессия сегодня должна осуществляться самой институцией» [там же]. Не дожидаясь активности со стороны традиционных институций, Жилиев трансгрессивно воспроизводит институциональные логики во множестве своих проектов. При этом в зале, посвященном деятельности Института, можно проследить, что Институт как бы находится в мысленном интеллектуальном диалоге с Г. Джорджевичем, бывшим художником в Югославии до ее распада, а теперь называющим себя «техническим ассистентом» Музея американского искусства в Берлине, еще одной параинституции. Как и в случае с АСИ, роль художника в работе с параинституцией размывается, он становится сокуратором собственного параинституционального бытования, завязанного, как подмечал Н. Куллинан, на институциональной критике и музее как медиуме [Cullinan, 2012].

Сотрудничество Жилиева и Джорджевича воплотилось также и в другом проекте российского художника – написанной Джорджевичем книге «Вальтер Бенъямин. Новые сочинения», в которую вошли «девять эссе Вальтера Бенъямина, появившиеся через несколько десятилетий после его трагической гибели» (согласно анонимной публикации на сайте издательства, ссылку можно найти в списке источников). Книга вышла в совместной серии издательства V-A-C Press и «Центра эксперименталь-

Т.К. Аллахвердиев *Параинституции как латентная стратегия институциональной критики в современном искусстве России*

ной музеологии». Центр – это параинституция, существующая на базе реальной институции – Фонда V–A–C, и созданная Жилиевым совместно с сотрудниками Фонда. Помимо собственной книжной серии, Центр предоставлял онлайн-платформу для российских и зарубежных исследователей, заинтересованных в изучении музеев – реальных или воображаемых. Мистификация с книгой «ожившего Беньямина» представляется не только смелым институциональным экспериментом, но и риторическим комментарием к издательской политике, интеллектуальной собственности, «смерти автора» и природе искусства. Сам Жилиев говорит: «мой медиум – музей и выставка, которые в принципе не предполагают аутентичного художественного жеста ... мое „я“ в качестве художника в традиционном смысле слова стерто» [Жилиев, 2021].

В российском контексте параинституции не являются сугубо столичным явлением. Среди проектов, выходящих за пределы Москвы и Санкт-Петербурга: Художественный кооператив «Бусинки» в Краснодаре, Институт по исследованию всего на свете (НИИ ВСЕГО) в Перми, Владивостокская школа современного искусства, Галерея ИМХО в Саратове, Галерея одной работы и Ледовая биеннале в Самаре. Параинституции в этих регионах не менее важная составляющая локального художественного контекста, однако ввиду ограниченного объема исследования, уделить им должное внимание затруднительно.

Заключение

Институциональная критика по-прежнему остается важнейшим параметром современного искусства, несмотря на все сложности, преследовавшие ее на протяжении полувека. Параинституции нельзя назвать российской новацией, они распространены по всему миру. Их четкая генеалогия, в том числе ввиду методологической асинхронности, является затруднительным полем для анализа. Однако именно в России параинституции стали как уникальным художественным средством и специфическим вневременным языком, так и одной из стратегий институциональной критики. Мы перечислили лишь некоторые из существующих или существовавших в России параинституций, которые, на наш взгляд, характернее всего свидетельствуют о том, что институциональная критика в стране не только есть, но и подразумевает историческую последовательность – она говорит о проблемах сегодняшнего дня, являясь при этом метакомментарием к прошлым авангардам.

Все чаще на первый план выходят «сложные, неразличимые на территории искусства агентности», что связано с размытием границ между художником и куратором, постмедиаальностью и сложностями в определении институции [там же]. Этой статьей мы лишь наметили необходимый контур для дальнейших дискуссий о сущности, роли и месте параинституций в современном искусстве России. Говоря о них, можно воспользоваться позаимствованной П. Гиленом у М. Серто парадоксальной концепцией «бормотания художественного множества» [Гилен, 2015]. Один из аспектов бормотания – это обещание, потенциальность. Так параинституция обещает самой себе обязательно реализоваться, стать институцией. Однако не при помощи регистрации в реестре юридических лиц, а посредством смещения самого институционального нарратива в контексте искусства, пересмотра роли дискурса о подлинном внутри него, реартикуляции институциональной критики с позиций ее посткритического осмысления вопреки обвинениям в эскапизме и пораженчестве.

Мы предлагаем лишь один вариант для исследований российской институциональной критики, которая со временем неизбежно обретет заслуженное внимание. Как было отмечено, российские параинституции имеют исторические и политические особенности, которые отличают их от западных моделей. Как и любая дихотомия, противопоставление манифестарной и латентной стратегии не лишено определенных недостатков. Параинституция может быть предельно открытой в своих притязаниях на реконфигурацию действительности, что демонстрирует в том числе группа «Что делать?». Тем не менее мы полагаем, что современный локальный контекст призывает именно к такой логике – вера в манифестарную *realpolitik* подорвана как общей проблемностью критического жанра, так и ограниченностью прекарного быта художника. В это же время параинституции и другие медиумы, обладающие имплицитным преобразовательным и аффективным зарядами, часто становятся терапией и для

Т.К. Allakhverdiev *Parainstitutions as a latent strategy of institutional critique in contemporary Russian art*

художника-куратора, и для исследователя, и для зрителя. При этом абсолютно понятна потенциальная недоброжелательность в их адрес – за сложностью и интерконтекстуальным характером может скрываться не только необходимость новых, посткритических реальностей, но и замкнутая на самой себе репрезентация оцепенения художественной среды и увядание пафоса ярких концептуальных жестов.

ИСТОЧНИКИ

1. Беньямин В. Новые сочинения // Фонд V–A–C [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://V-A-C.org/publishing/new-works> (дата обращения: 12.11.2024).
2. Венрева А., Виленский Д., Осминкин Р., Столет И. A Discussion with Residents of Rosa House of Culture // FIELD – A Journal of Socially Engaged Criticism [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://field-journal.com/issue-12-13/near-east-russia/a-discussion-with-residents-of-rosa-house-of-culture/> (дата обращения: 25.10.2024).
3. Гройс Б. Захаров Вадим: Об участнике. Обещание автономии // Московский музей современного искусства [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://catalog.mmoma.ru/veru/portfolio/zaharov-groyse.htm> (дата обращения: 22.10.2024).
4. Дом культуры // Дом культуры «ГЭС-2» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ges-2.org/about-house-of-culture> (дата обращения: 01.11.2024).
5. Дьяконов В. Художник как знаток. «Взаимодействия» в Московском музее современного искусства // Коммерсантъ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3042326> (дата обращения: 03.11.2024).
6. Жилиев А. // Артгид [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://artguide.com/people/3152> (дата обращения: 12.11.2024).
7. «На руинах воображаемых историй»: интервью с Арсением Жилиевым // СПЕКТАТЕ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://spectate.ru/arseny-zhilyaev-monotony/> (дата обращения: 18.11.2024).
8. Расширение пространства. Из центра // V–A–C.org [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://V-A-C.org/projects/expanding-space> (дата обращения: 15.10.2024).
9. Сеятьель времени, пятиконечный музей, негативная ностальгия. Арсений Жилиев и Кети Чухров беседуют на выставке «Будни распознавателя образов» // Colta.ru [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/art/27856-arseny-zhilyaev-keti-chuhrov-beseda-vystavka-budni-raspoznavatelya-obrazov> (дата обращения: 18.11.2024).
10. Тихомирова Ю. Laterna magica, или Машина зрения и гиперреальность левого МОСХа // Артгид [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://artguide.com/posts/2798?page=2> (дата обращения: 09.11.2024).
11. Baravalle M. Art Populism and the Alter-Institutional Turn // e-flux [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.e-flux.com/journal/89/182464/art-populism-and-the-alter-institutional-turn/> (дата обращения: 21.10.2024).
12. Chukhrov K. On the False Democracy of Contemporary Art // e-flux [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.e-flux.com/journal/57/60430/on-the-false-democracy-of-contemporary-art/> (дата обращения: 22.10.2024).
13. Lütticken S. Social Media: Practices of (In)Visibility in Contemporary Art // jonasstaal.nl, 22.01.19. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.jonasstaal.nl/site/assets/files/1621/2015-09-23_sven_lutticken_social_media_practices_of_in_visibility_in_contemporary_art_afterall.pdf (дата обращения: 15.10.2024).
14. Para-Institutions. Beside and Beyond the Museum, the University. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://documenta-studien.de/para-institutions-pannel-2018> (дата обращения: 22.10.2024).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон О.В. Аффективная экономика искусства // Труды ИПСИ. Том II. Олег Аронсон, Елена Петровская. Что остается от искусства. – Москва: Институт проблем современного искусства, 2014. – С. 76-117.
2. Вахштайн В.С., Вайзер Т.В. Сообщества и коммуникация: трансформация социальных механизмов формирования солидарности. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», 2016.
3. Виленский Д. О необходимости школы // Художественный журнал. 2013. №92. С. 97-99.
4. Гилен П. Бормотание художественного множества. – Москва: Ad Marginem, 2015.
5. Керимов Т.Х. Критика и посткритика в гуманитарных науках: смещение оппозиции // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 490. С. 81-88.
6. Керимов Т.Х. Упорство критики и тупики посткритики // Philosophy Journal of the Higher School of Economics. 2023. № 7(2). С. 60-85.
7. Латур Б. Почему критика выдохлась? От фактов к вопросам, вызывающим озабоченность // Логос. 2023. Т. 33. № 5. С. 29-64.
8. Максимов Д. Агентство сингулярных исследований. Далекое настоящее // Художественный журнал. 2016. №99. С. 80-89.
9. Чубаров И.М. Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. – Москва: Высшая Школа Экономики, 2014.
10. Шнет Г.Г. Проблемы современной эстетики // Российская Академия Художественных Наук. Оттиск из журнала «Искусство». – Москва, 1923. №1. С. 41-78.
11. Эник Н. Слава Ван Гога: Опыт антропологии восхищения. – Москва: V–A–C Press, 2014.
12. Alberro A., Stimson B. (Eds.). Institutional critique: An anthology of artists' writings. – Cambridge: MIT Press, 2011.
13. Buchloh B. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October. 1990. Vol. 55. P. 105-143.
14. Castiglia C. Hope for Critique? // Critique and Postcritique. Duke University Press, 2017. – P. 211-229.
15. Chekhonadskikh M. Museum of Proletarian Culture. The Industrialization of Bohemia // Arseniy Zhilyaev. Museum of Proletarian Culture. The Industrialization of Bohemia. – Venezia: Marsilio, 2013. – P. 17-23.
16. Cullinan N. Arseniy Zhilyaev. The Museum as Medium // Arseniy Zhilyaev. Museum of Proletarian Culture. The Industrialization of Bohemia. – Venezia: Marsilio, 2013. – P. 10-13.
17. Degot E. The Artist as Director: 'Artist Organisations International' and its Contradictions // Afterall. 2015. Vol. 40. P. 20-27.
18. Paul H.J. The postcritical turn: unravelling the meaning of 'post' and 'turn' // Writing the history of the humanities: questions, themes and approaches. – London: Bloomsbury, 2022. – P. 305-324.
19. Rancière J. The Aesthetic Revolution and Its Outcomes // New Left Review. 2002. Vol. 14. P. 133-151.
20. Ricoeur P. Freud and Philosophy. – Yale University Press. 1970.
21. Roussou A. From the Art Institution to Institutent Praxis: Configurations of Power in the Contemporary European Art World. PhD Thesis, History of Art, The University of Edinburgh, 2019.

SOURCES

1. Baravalle M. "Art Populism and the Alter-Institutional Turn." *e-flux*. Available at: <https://www.e-flux.com/journal/89/182464/art-populism-and-the-alter-institutional-turn/> (accessed: 21.10.2024).

Т.К. Аллахвердиев *Параинституции как латентная стратегия институциональной критики в современном искусстве России*

2. Ben'yamin V. "Novye sochineniya" [Walter Benjamin. New Works]. *Fond V-A-C* [V-A-C Foundation]. Available at: URL: <https://V-A-C.org/publishing/new-works> (accessed: 09.11.2024). (in Russian)
3. Chukhrov K. "On the False Democracy of Contemporary Art." *e-flux*. Available at: <https://www.e-flux.com/journal/57/60430/on-the-false-democracy-of-contemporary-art/> (accessed: 22.10.2024).
4. "Dom kul'tury" [The House of Culture]. *Dom kul'tury «GES-2»*. Available at: <https://ges-2.org/about-house-of-culture> (accessed: 01.11.2024). (in Russian)
5. D'yakov V. "Hudozhnik kak znatok. «Vzaimodejstviya» v Moskovskom muzee sovremennogo iskusstva" [The Artist as Connoisseur. "Interactions" at the Moscow Museum of Modern Art]. *Kommersant*. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/3042326> (accessed: 03.11.2024). (in Russian)
6. Grojs B. "Zaharov Vadim: Ob uchastnike. Obeshchanie avtonomii" [Zakharov Vadim: About the participant. The promise of autonomy]. *Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva* [Moscow Museum of Modern Art]. Available at: <https://catalog.mmoma.ru/veru/portfolio/zaharov-groyce.htm> (accessed: 22.10.2024). (in Russian)
7. Lütticken S. "Social Media: Practices of (In)Visibility in Contemporary Art." *jonasstaal.nl*, 22.01.19. Available at: https://www.jonasstaal.nl/site/assets/files/1621/2015-09-23_sven_lutticken-social_media-practices_of_in_visibility_in_contemporary_art_afterall.pdf (accessed: 15.10.2024).
8. "«Na ruinah voozbrazhaemykh istorij»: interv'y u s Arseniem Zhilyaevym" ["On the ruins of imaginary stories": an interview with Arseny Zhilyaev]. *SPECTATE*. Available at: <https://spectate.ru/arseny-zhilyaev-monotony/> (accessed: 18.11.2024). (in Russian)
9. *Para-Institutions. Beside and Beyond the Museum, the University*. Available at: <https://documenta-studien.de/para-institutions-panel-2018> (accessed: 22.10.2024).
10. "Rasshirenie prostranstva. Iz centra" [Expanding Space. Out of the Centre]. *V-A-C.org*. Available at: <https://V-A-C.org/projects/expanding-space> (accessed: 15.10.2024). (in Russian)
11. "Seyatel' vremeni, pyatikonechnyj muzej, negativnaya nostalg'iya. Arsenij Zhilyaev i Ket'i Chuhrov beseduyut na vystavke «Budni raspoznavatelya obrazov»" [Time sower, five-pointed museum, negative nostalgia. Arseny Zhilyaev and Ket'i Chukhrov talk at the exhibition "Weekdays of an Image Recognizer"]. *Colta.ru*. Available at: <https://www.colta.ru/articles/art/27856-arseniy-zhilyaev-keti-chuhrov-beseda-vystavka-budni-raspoznavatelya-obrazov> (accessed: 18.11.2024). (in Russian)
12. Tihomirova Y. "Laterna magica, ili Mashina zreniya i giperreal'nost' levogo MOSKha" [Laterna magica, or The Vision Machine and the Hyperreality of the Left MOSKh]. *Artgid*. Available at: <https://artguide.com/posts/2798?page=2> (accessed: 09.11.2024). (in Russian)
13. Vepreva A., Vilensky D., Osminkin R., Stolet J. "A Discussion with Residents of Rosa House of Culture." *FIELD – A Journal of Socially Engaged Criticism*. Available at: <https://field-journal.com/issue-12-13/near-east-russia/a-discussion-with-residents-of-rosa-house-of-culture/> (accessed: 25.10.2024).
14. "Zhilyaev A." *Artgid*. Available at: <https://artguide.com/people/3152> (accessed: 12.11.2024). (in Russian)

REFERENCES

1. Alberro A., Stimson B. (Eds.). *Institutional critique: An anthology of artists' writings*. – Cambridge: MIT Press, 2011.
2. Aronson O.V. "Affektivnaya ekonomika iskusstva" [The affective economy of art]. *Trudy IPSI. Tom II. Oleg Aronson, Elena Petrovskaya. Chto ostaetsya ot iskusstva* [IPSI Works. Volume II. Oleg Aronson, Elena Petrovskaya. What Remains of Art]. Moscow, Institut problem sovremennogo iskusstva [Institute of Contemporary Art Problems], 2014. P. 76-117. (in Russian)
3. Buchloh B. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." *October*. 1990. Vol. 55. P. 105-143.
4. Castiglia C. "Hope for Critique?" *Critique and Postcritique*. Duke University Press, 2017. P. 211-229.
5. Chekhonadskih M. "Museum of Proletarian Culture. The Industrialization of Bohemia." *Arseniy Zhilyaev. Museum of Proletarian Culture. The Industrialization of Bohemia*. Venezia, Marsilio, 2013. P. 17-23.
6. Chubarov I.M. *Kollektivnaya chuvstvennost'. Teorii i praktiki levogo avangarda* [Collective Sensuality. Theories and practices of the left avant-garde]. Moscow, Vysshaya Shkola Ekonomiki [Higher School of Economics], 2014. (in Russian)
7. Cullinan N. "Arseniy Zhilyaev. The Museum as Medium." *Arseniy Zhilyaev. Museum of Proletarian Culture. The Industrialization of Bohemia*. Venezia, Marsilio, 2013. P. 10-13.
8. Degot E. "The Artist as Director: 'Artist Organisations International' and its Contradictions." *Afterall*. 2015. Vol. 40. P. 20-27.
9. Enik N. *Slava Van Goga: Opyt antropologii voskhishcheniya* [The Glory of Van Gogh, an Anthropology of Admiration]. Moscow, V-A-C Press, 2014. (in Russian)
10. Gilen P. *Bormotanie hudozhestvennogo mnozhestva* [The Murmuring of the Artistic Multitude]. Moscow, Ad Marginem, 2015. (in Russian)
11. Kerimov T.H. "Kritika i postkritika v gumanitarnykh naukakh: smeshchenie oppozitsii" [Critique and postcritique in the humanities: Displacement of the opposition]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University journal]. 2023. No 490. P. 81-88. (in Russian)
12. Kerimov T.H. "Uporstvo kritiki i tupiki postkritiki" [The persistence of critique and the impasses of postcritique]. *Philosophy Journal of the Higher School of Economics*. 2023. No 7(2). P. 60-85. (in Russian)
13. Latur B. "Pochemu kritika vyдохlas'? Ot faktov k voprosam, vyzvyvayushchim ozabochennost'" [Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern]. *Logos*. 2023. T. 33. No 5. P. 29-64. (in Russian)
14. Maksimov D. "Agentstvo singulyarnykh issledovaniy. Dalekie nastoyashchee" [Singularity Research Agency. The distant present]. *Hudozhestvennyy zhurnal* [Moscow Art Magazine]. 2016. No 99. P. 80-89. (in Russian)
15. Paul H. J. "The postcritical turn: unravelling the meaning of 'post' and 'turn.'" *Writing the history of the humanities: questions, themes and approaches*. London, Bloomsbury, 2022. P. 305-324.
16. Rancière J. "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes." *New Left Review*. 2002. Vol. 14. P. 133-151.
17. Ricoeur P. "Freud and Philosophy." *Yale University Press*. 1970.
18. Roussou A. *From the Art Institution to Institutent Praxis: Configurations of Power in the Contemporary European Art World*. PhD Thesis, History of Art, The University of Edinburgh, 2019.
19. Shpet G.G. "Problemy sovremennoj estetiki" [The problems of contemporary aesthetics]. *Rossiyskaya Akademiya Hudozhestvennykh Nauk. Otkiss iz zhurnala "Iskusstvo"* [Russian Academy of Art Sciences. Reprint from the magazine "Art"]. – Moscow, 1923. No 1. P. 41-78. (in Russian)
20. Vahstajin V.S., Vajzer T.V. *Soobshchestva i kommunikaciya: transformaciya social'nykh mekhanizmov formirovaniya solidarnosti* [Communities and communication: transforming social mechanisms of solidarity formation]. Moscow, Federal'noe gosudarstvennoe byudzhethnoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego professional'nogo obrazovaniya "Rossiyskaya akademiya narodnogo hozyajstva i gosudarstvennoj sluzhby pri Prezidente Rossijskoj Federacii" [The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA)], 2016. (in Russian)
21. Vilenskij D. "O neobходимosti shkoly" [On the necessity of school]. *Hudozhestvennyy zhurnal* [Moscow Art Magazine]. 2013. No 92. P. 97-99. (in Russian)

Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.01+73.03

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-50-68

Елена Федоровна Иванова
Elena Fedorovna Ivanova
бакалавр истории искусств,
BA in Art History,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
panoptik2@yandex.ru

СИНТЕЗ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ТЕОРИЙ В СКУЛЬПТУРЕ ГРУППЫ PARK PLACE SYNTHESIS OF SPATIAL THEORIES IN THE SCULPTURE OF THE PARK PLACE GROUP

В статье анализируются практики скульпторов группы Park Place, рассмотренные в контексте интереса художников к целому ряду пространственных теорий, включая геометрические концепции многомерного мира. Специфическая направленность творчества скульпторов на исследование пространственных структур выходила за рамки теоретического дискурса второй половины XX столетия. Данное обстоятельство предопределило факт, что влиятельная в художественной среде 1960-х годов группа к началу двадцать первого столетия была практически забыта, а в российском искусствоведении осталась неизвестной. Творческие основания скульпторов Park Place опирались на сложный синтез художественных, научных и квазинаучных концепций. В статье приведены наиболее яркие примеры пространственных решений во взаимосвязи с теоретической основой, послужившей катализатором, источником вдохновения, а иногда и прямым руководством в практиках Park Place. Подобный акцент на идейных истоках новых конструктивных форм представит более полную, отнюдь не монолитную картину становления американской модернистской скульптуры 1960-х годов.

Ключевые слова: пространство, пространственные структуры, четвертое измерение, группа Park Place, модернистская скульптура, современное искусство

Для цитирования: Иванова Е.Ф. Синтез пространственных теорий в скульптуре группы Park Place // Артикульт. 2025. №1(57). С. 50-68. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-50-68

The article analyzes the practices of the sculptors of the Park Place group, considered in the context of the artists' interest in a range of spatial theories, including geometric concepts of a multi-dimensional world. The specific focus of the work of sculptors on the study of spatial structures went beyond the theoretical discourse of the second half of the 20th century. This circumstance predetermined the fact that the group, influential in the artistic environment of the 1960s, was practically forgotten by the beginning of the twenty-first century, and remained unknown in Russian art history. The creative foundations of the Park Place Gallery group sculptors were based on a complex synthesis of artistic, scientific and quasi-scientific concepts. The article provides the most striking examples of spatial solutions in conjunction with the theoretical framework that served as a catalyst, source of inspiration, and sometimes direct guidance in the practices of Park Place. Such an emphasis on the ideological origins of new constructive forms will present a more complete, by no means monolithic picture of the formation of American modernist sculpture in the 1960s.

Keywords: space, spatial structures, fourth dimension, Park Place Gallery group, modernist sculpture, contemporary art

For citation: Ivanova E.F. "Synthesis of spatial theories in the sculpture of the Park Place group." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 50-68. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-50-68

Объединенные любовью к джазу и стремлением к творческой свободе, группа нью-йоркских художников в конце 1962 года обосновалась в недорогих студиях на Park Place, 79. Переместившись в более просторное помещение (542 West Broadway), художники в 1965 году зарегистрировали кооперативную галерею «Park Place, The Gallery of Art Research, Inc.», которой управляли до середины 1967 года.

К сообществу примкнули десять участников, по пять скульпторов и художников. С самого начала группа не ограничивалась выставочными показами, ориентируясь на калифорнийский опыт альтернативных культурных пространств (Six Gallery). В конечном итоге галерея переросла в одну из первых мультикультурных институций Нью-Йорка, – здесь проходили поэтические вечера, музыкальные представления и перформансы, крутили артхаус, обсуждали научные теории, космологию и психологию расширенного восприятия.

Пространство и проблема генезиса американской скульптуры 1960-х

Скульптурную линию группы представляли Марк ди Суvero, Роберт Гросвенор, Форрест Майерс, Питер Форакис и Энтони Магар. Не только страсть к джазу сплотила столь разных художников. Все они были вдохновлены концепцией пространства в различных формах и значениях, сосредоточившись на пространственных моделях и многомерной прогрессии, взаимодействии арт-объекта с выставочным и общественным пространством, со временем подойдя к интервенциям в природный ландшафт. Скульпторы также широко откликнулись на идею четвертого измерения, – концепцию, пережившую с конца XIX века множество смысловых трансформаций. Примечательно, что в кругу Park Place сошлись две основные трактовки: пространственная (геометрическая) интерпретация и пространство-время в значении теории Эйнштейна.

Теоретической основой послужил целый ряд источников, включая тексты Эля Лисицкого и Ласло Мохой-Надя, теорию относительности Эйнштейна, труды Петра Успенского, Клода Брэгона и Бакминстера Фуллера, принципы топологии и неевклидовой геометрии. Вместе с тем, наряду с обращением к модернистским практикам начала двадцатого столетия, скульпторы Park Place были активно вовлечены и в современный контекст, будучи пионерами в освоении новейших синтетических материалов и крупноформатных стальных конструкций, воспринимая искусство как неотъемлемую часть индустриальной среды. Таким образом, в стенах галереи сходились множество теорий и концепций, ни одна из которых не была определяющей. Сама атмосфера сообщества, культура совместных обсуждений способствовали циркуляции и взаимопроникновению идей. В этом смысле галерея стала своеобразным «плавающим котлом», в котором перерабатывались практики прошлого и осваивались современные технологии. В конечном счете, художниками были предложены уникальные пространственные решения, – искусство скульпторов Park Place было экспериментальным и новаторским даже по меркам «революционных 1960-х».

В то же время напрашивается вопрос, почему именно пространство как категория была выбрана группой талантливых художников, в исследование которой они вложили всю свою изобретательность? Наше тело ведет учет видимого мира и вещей в пространстве и одновременно причастно миру [Мерло-Понти, 1992, с. 13]. Это своего рода самосознание себя в мире не является конструктом рационального мышления, ибо «мы вовлечены в мир, и нам никак от него не оторваться, чтобы перейти к осознанию мира» [Мерло-Понти, 1999, с. 27]. Но что произойдет, если видимую карту мира начнут разрывать пространственные парадоксы? Во многих произведениях Лавкрафта человеку приходится столкнуться с городами врезанных высокоразвитых рас. В описаниях архитектуры писатель подчеркивает оптические иллюзии, «насквозь неправильную», неевклидову геометрию, ускользающие от понимания углы и плоскости. Чуждые нам измерения воспринимаются как кошмарные. Благоговейный ужас и отвращение одолевают человека в момент встречи с непостижимой и противоестественной реальностью [Лавкрафт, «Зов Ктулху»]. Однако такого рода реакции отнюдь не означают, что привычное нам понимание пространственного континуума является единственно верным. На самом деле, настойчиво повторяющиеся атаки Лавкрафта на предположения о «нормальности» трехмерного пространства призваны разорвать человеческий опыт и подталкивают принять читателя «насквозь неправильную геометрию» [Харман, 2020, с. 75-76].

Пространство, вещи и тела могут быть сплетены в ткань мира как-то по-иному. Мысль об ограниченности восприятия пространства и времени проходит красной нитью через главный труд Успенского «*Tertium Organum*», – наше сознание заперто в границах привычной трехмерности и «видит мир как бы через узенькую щелку» [Успенский, 1916, с. 36]. Конечно, речь идет о смене парадигмы мышления, и художники, наряду с философами и писателями, зачастую выступают в авангарде. «Видение художника – это не взгляд вовне, не простая физико-оптическая связь с миром»; художники извлекают образы и дают видимое бытие тому, что обычное, заурядное зрение полагает невидимым [Мерло-Понти, 1992, с. 43]. Они демонстрируют ограниченность восприятия, скованного традицией искусства и науки, и предъявляют визуальное воплощение мира многомерного и полиморфного, дающего основания для любых метрик. Сказанное в полной мере соответствует целеполаганию художников Park Place,

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

которое критик Дэвид Бурдон в 1966 году резюмировал фразой: «Они хотят, чтобы зритель осознал самого себя, предлагая своего рода немедикаментозное расширение сознания, которое нравится считать целью всего искусства» [Henderson, 2013, p. 62]. Обращаясь к теме четвертого измерения, используя пространственную двусмысленность, парадокс и визуальную иллюзию, скульпторы Park Place стремились подорвать «трехмерную логику», расширить наш опыт восприятия пространства [Henderson, 2008, p. 124].

Специфический вектор творчества скульпторов Park Place **расходилась со всеми крупными течениями американского искусства того времени**. В нью-йоркской художественной среде 1960-х годов галерея была известна и влиятельна, однако практики скульпторов были вынесены на периферию теоретического поля. Впоследствии доминирующее внимание к минимализму привело к тому, что в начале двадцать первого века творческая активность Park Place была практически забыта.

Причины такой критической неадаптивности носили более общий характер. 1960-е годы стали десятилетием, знаменующим появление новаторской американской скульптуры, стремительно меняющей ландшафт современного искусства. Однако попытки осознания феномена новой американской скульптуры, очерка ее генезиса опирались на традицию эволюционной логики и устоявшиеся теоретические конструкции. Взаимосвязи искали и находили в живописи, как правило, усматривая общие черты между скульптурой 1960-х и предшествующим абстрактным экспрессионизмом, либо следовали доктрине Клемента Гринберга, выстраивающего линию «нового конструктивизма» от синтетического кубизма Пикассо, исключая влияние русских конструктивистов [Greenberg, 1952]. Любой эмоциональный или индивидуальный жест, который по мнению критика прослеживался в работе художника, служил крепким основанием для маркирования скульптуры в терминологии живописного стиля. Полихромная скульптура, широко распространившаяся в 1960-х годах, укрепляла эту позицию, – по выражению Барбары Роуз, «многие из лучших скульпторов пишут свои скульптуры» [Rose, 1965; Lippard, 1964].

Конечно, попытки осмыслить новую американскую скульптуру сопровождалась важными замечаниями о необходимости преодоления устоявшейся системы критериев. Уэйн Андерсен в эссе для каталога выставки «Американская скульптура 1960-х» писал, что «радикализм модернистской скульптуры смущает только тех, чья историческая ориентация требует стилистической группировки и преемственности» [Andersen, 1967, p. 16]. Позднее эта мысль будет развита Розалинд Краусс до концепции «скульптуры в расширенном поле», предпосылкой которой явилось понимание разрыва генезиса современной скульптуры с эволюционной моделью искусства. Андерсен настаивал на отсутствии строгой преемственности с живописной традицией, – скульптура «вышла из-под генетического контроля». Оглядываясь назад, мы понимаем, что модернистская скульптура шестидесятых выросла на почве синтеза самых разных изобретений и практик прошлого и выражалась во множестве смешанных стилей. Вместо поступательного и единого стилистического развития имел место культурный взрыв, радикально ломавший интеллектуальные и художественные традиции. Сама скульптура 1960-х постоянно демонстрировала отход от устоявшихся определений, требуя новых оценочных критериев.

Всплеск интереса в среде американских художников-шестидесятников к теориям Лисицкого и Мохой-Надя, трудам Успенского и Фуллера укладывался в эту логику «диффузии стилей». Тем не менее, игнорируя взаимосвязи новой скульптуры с пространственными теориями и геометрией многомерного мира, экспериментальное творчество группы Park Place настойчиво пытались встроить в систему устоявшихся определений. Галерею называли «центром полихромной скульптуры», что неизбежно приводило к ассоциациям с живописью [Lippard, 1964]. Скульпторов причисляли к экспрессионизму или конструктивизму, некоторых к минимализму, либо просто указывали на принадлежность к геометрической абстракции. Как иронично выразился художник Эдвин Руда, участник Park Place, «язык эстетической критики продолжает висеть в “рамке”, от которой художники давно избавились» [The Park Place Gallery and its Artists, 2012, p. 15]. В действительности проблема была шире, поскольку на протяжении большей части двадцатого века историки искусства отказывались признать роль научных и квазинаучных теорий в становлении многих художественных направлений модернизма.

Лишь относительно недавно удалось переломить ситуацию и направить внимание историков на связи искусства, точных наук и мистических традиций, во многом благодаря обширным и глубоким исследованиям Линды Далримпл Хендерсон.

Творческие основания скульпторов Park Place проистекали из интереса к пространству и опирались на сложный синтез художественных, научных и квазинаучных теорий. В этой статье приведены наиболее яркие примеры пространственных решений во взаимосвязи с теоретической основой, послужившей катализатором, источником вдохновения, а иногда и прямым руководством в практиках Park Place. Подобный акцент на идейных истоках новых конструктивных форм представит более полную, отнюдь не монолитную картину становления американской модернистской скульптуры 1960-х годов.

Синтез пространственных теорий

Итак, попытки скульпторов Park Place подвергнуть сомнению природу пространства в нашем окружении, акцент на отношениях объекта с пространством неразрывно связаны с интересом к ряду специфических теорий. Некоторые теории активно обсуждались не только в галерее Park Place, но и в целом получили широкое распространение в нью-йоркском арт-сообществе 1960-х годов. В это время в Америке переоткрыли русский конструктивизм, начали публиковать переводы текстов Эля Лисицкого. Сильный эффект в художественной среде произвела последняя книга Ласло Мохой-Надя – «Видение в движении», опубликованная в 1947 году; в 1950-х – начале 1960-х годов книга была обязательной к изучению во многих художественных школах [Henderson, 2008, p. 123].

Теория Эйнштейна, победоносно взошедшая на олимп научного знания, к середине двадцатого века широко проникла в массовую культуру. Освоение космоса укрепило популярное восприятие теории относительности и пространственно-временного континуума, в художественной среде распространению ее идей способствовало кинетическое искусство. К 1960-м годам трансформация концепции четвертого измерения во «время», казалось бы, окончательно вытеснила изначальную пространственную интерпретацию, широко распространенную в культурной среде вплоть до 1920-х годов. На самом деле в послевоенной Америке общественный интерес к высшим измерениям пространства продолжал теплиться. Одной нитью преемственности служила научная фантастика: от не прекращающей издаваться «Флатландии» Эдвина Эббота (1884) до рассказов Говарда Лавкрафта и Роберта Хайнлайна. С другой стороны, память о пространственном четвертом измерении сохранила литература оккультного толка, включая книги Клода Брэйдона и Петра Успенского. Брэгдон развивал методы постижения четырехмерного пространства, а его геометрическая прогрессия от линии к плоскости, от плоскости к кубу и от куба к гиперкубу (тессеракту) стала стандартной аналогией для рассуждений о четырехмерных объектах [Henderson, 2013, p. 4]. В 1922 году Брэгдон помогал с переводом и изданием в Соединенных Штатах «Tertium Organum» Успенского (1916), сопроводив собственным предисловием. Заинтересованные люди продолжали читать Брэйдона и Успенского, труды которых переиздаются и поныне [ibid, p. 7].

Тема «неуловимого» четвертого измерения неизменно привлекала внимание художников Park Place. Хотя Роберт Смитсон называл их «отшельниками, существующими в своем пространственно-временном континууме, где они исследуют космос по образцу Эйнштейна» [Smithson, 1966, p. 30-31], на самом деле из всех скульпторов группы только Марк ди Суvero последовательно придерживался теории Эйнштейна и разрабатывал соответствующие художественные модели. Другие же скульпторы проявляли больший интерес к философии многомерного пространства, с которой познакомились благодаря книгам Брэйдона и Успенского. Однако более всего в галерее обсуждали теории Бакминстера Фуллера. В 1920-х годах Фуллер связывал термин «4D» с миром пространства-времени Эйнштейна, но в начале 1960-х он начал читать лекции о пространственном четвертом измерении в контексте своей «синергетической» геометрии. В 1960-х годах Фуллер был самым активным сторонником пространственной трактовки, а его легендарные лекции и статус «интеллектуальной звезды» в американской культуре способствовали распространению геометрической интерпретации четвертого измерения.

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

Несомненно, обладая интеллектуальным любопытством, художники группы черпали знания в более широком поле источников, включая научные журналы, такие как *Scientific American*, и учебники по геометрии. Каждому скульптору в разной степени были близки те или иные концепции, а Роберту Гросвенору совершенно чужды идеи о четвертом измерении, все же атмосфера сообщества способствовала взаимопроникновению идей. Именно в силу интеграции целого комплекса идей, знаний, экспериментального опыта ни одну из теорий невозможно выделить в качестве приоритетной. С другой стороны, понимание проблем пространства и способов решения в различных текстах перекликается, и зачастую трудно выделить влияние конкретной идеи на произведение скульптора, однако мы все же можем построить аналогии.

Для Эля Лисицкого вся эволюция искусства заключена в изменчивости восприятия пространства и пластики его изображения. Начиная отсчет от планиметрической плоскости, продолжая трехмерной перспективой, Лисицкий подошел к иррациональному пространству, путь к которому в искусстве впервые проложил супрематизм. Следующий шаг сделала геометрия Лобачевского, доказавшая, что евклидово пространство – только один случай в бесконечном ряду таковых. Лисицкий уточняет, что «многомерные пространства нельзя себе представить, нельзя изобразить, вообще нельзя материализовать» [Лисицкий, 2016, с. 97]. Мы не можем изменить структуру нашего физического пространства, которое трехмерно. Но художник может имитировать многомерные миры, создавая воображаемое (мнимое) пространство.

Идея новой пространственной выразительности была близка Питеру Форакису, чья пластическая мысль всецело произрастала из геометрии, и он последовательно углублялся в поле четвертого измерения и геометрической прогрессии в скульптуре. В отражательной способности металла Форакис открыл «зеркальное пространство», названное им четырехмерным. Самая известная работа подобного рода – «Magic Box» (рис. 1) – в терминологии Лисицкого являет пример такого воображаемого пространства.

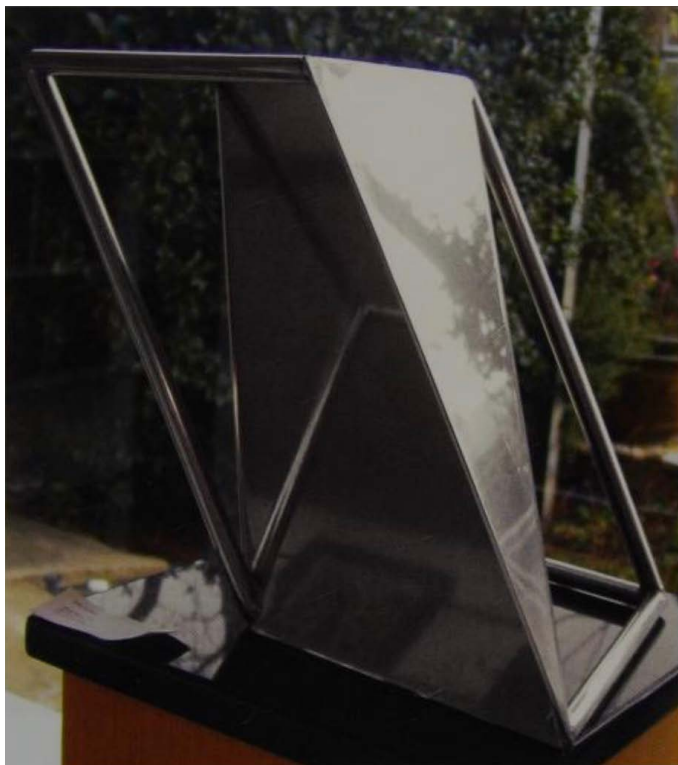


Рис. 1.
Peter Forakis. Magic Box II, 1966.

Напротив, Форрест Майерс в интерпретациях многомерности и кривизны пространства опирался на принципы неевклидовой геометрии. Каждая смена ракурса раскрывает линейную конструкцию «Ziggurat & W. & W.W.» (рис. 2) неожиданным рисунком, разрушая наши стереотипы пространственного мышления.

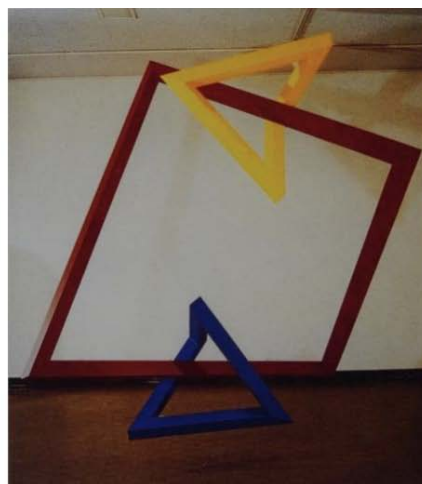


Рис. 2.
Forrest W. Myers. Ziggurat and W and WW, 1966.

Скульпторы Park Place откликнулись и на тему бесконечности, однако в формальных решениях совершенно по-разному выразили ее смысловое значение. Майерс экспериментировал с лентой Мёбиуса, создавая геометризованные, с угловыми изломами вариации («Laser's Daze», 1965). Другие скульпторы, справедливо относя ленту к закрытой концепции, рассматривали бесконечность, скорее, как выход за границы замкнутого мира и переключились на иного типа решения. Модульные структуры Питера Форакиса, основанные на внутреннем повторении одного элемента, могут и должны быть продолжены. Визуализация алгоритма некой последовательности, математического ряда, потенциально бесконечного в своем продолжении, была предложена Форакисом в «1, 2, 3 Infinity» (рис. 3). Шесть основательных металлических кубов сложены в три ряда по принципу арифметической прогрессии. Структура предполагает умозрительное достраивание последующих рядов, однако массивная работа размещена в углу помещения, стены которого ограничивают потенциал к расширению.

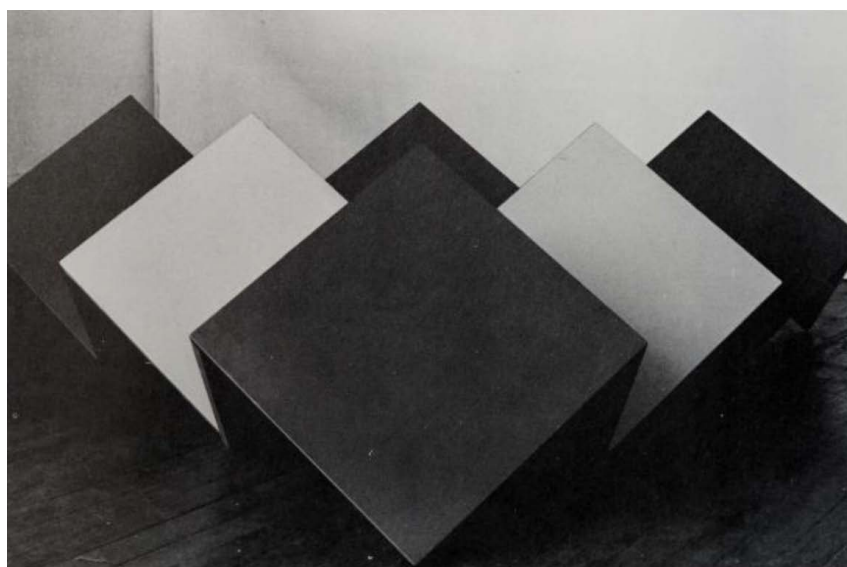


Рис. 3.
Peter Forakis.
1, 2, 3 Infinity, 1966.

Дуализм «1, 2, 3 Infinity» вытекает из конфликта реальности и воображения, глухих границ и стремления к бесконечности. Другую работу, «Laser Lightning» (1966), Форакис освободил от подобных ограничений, собрав несколько модулей тетраэдра в непрерывную линию, воспринимаемую как убегающую в бесконечность цепь. Марк ди Суверо проколол «голубой абажур неба» (выражаясь словами Лисицкого) в конце 1960-х, когда начал создавать масштабные скульптуры из двутавровых балок на открытой местности. Конструкции, как правило, имеют центральный узел, организующий и преломляющий балки подобно лучам, устремленным в бескрайний космос («Are Years What?» (рис. 4) и др.).



Рис. 4.
Mark di Suvero. Are Years What?
(For Marianne Moore), 1967.

Но, пожалуй, самое сильное влияние Лисицкого мы обнаружим в работах Роберта Гросвенора. Покорение пространства Лисицкий декларировал как цель нового искусства. Проун не просто плавает в бескрайних просторах, он ввинчивается в пространство, атакует, маркирует и организует; он придает пространству напряжение и сам же его меняет [Лисицкий, 2016, с. 50]. Для Гросвенора великий конструктивист был единственным авторитетом, в восхищении которым он признавался в интервью Мартину Фридману (цит. по [Henderson, 2008, р. 26]). Действительно, огромные скульптуры Гросвенора, преодолевающие гравитацию, напоминают проуны Лисицкого: мощные по силе воздействия «Transoxiana» (рис. 5) или «Tenerife» (рис. 6) покоряют пространство, меняют его восприятие.



Рис. 5.
Robert Grosvenor. Transoxiana, 1965.
Передний план справа.
Экспозиция выставки «Первичные структуры»,
Еврейский музей, 1966.



Рис. 6.
Robert Grosvenor. Tenerife, 1966.

Также как пластическое пространство Лисицкого становилось для зрителя пространством страдания, так и «Transoxiana» Гросвенора впечатляет не только своим инженерным подвигом, но и тем, что является «широким жестом, драматичным и героическим; ее сила притяжения – физическая и мощная; она доминирует над пространством, занимаемым зрителем; ее скручивание – мучительно, но ее возвышенность приводит в восторг» [Sandler, 1967, p. 43]. Позднее Мартин Фридман, директор центра Уокера, емко выразил впечатление от работ художника: «Его скульптуры – это события, перформансы в пространстве» [Friedman, 1970, p. 35].

Художественное мировоззрение Лисицкого разделяли все скульпторы Park Place, потому как оно опиралось на синтез геометрии, науки и техники. В то же время художники переоткрыли другого выдающегося конструктивиста, Ласло Мохой-Надя, и его книга-завещание «Видение в движении» стала своего рода «библией» – практическим руководством в деле визуального анализа пространства и его артикуляции.

Теория Мохой-Надя произрастала из собственных практик и экспериментов с пространственными модуляторами, исследующими разные типы взаимоотношений линий, плоскостей и света. На раннем этапе Форакис, Майерс и Магар активно работали с новым поколением пластмасс, по примеру Мохой-Надя, сочетая материалы с разным уровнем прозрачности. Некоторые абстрактные конструкции Майерса, такие как «Barney's Arm» (1965), вполне можно отнести к модификациям пространственных модуляторов с элементами конструктивистского ассамбляжа.

Опыты с превращением плоского листа бумаги, металла, фанеры в трехмерную конструкцию [Moholy-Nady, 1947, p. 88] перекликались с топологией – излюбленной темой в галерее, где обсуждались соответствующие публикации в Scientific American. Ди Суvero и Форакис некоторое время были увлечены топологическими экспериментами по сгибанию листового металла, которые вдохновили Форакиса на создание «топологической скульптуры» (термин художника). Самая известная работа из этой серии «JFK Chair» (1963), – выражение эмоционального отклика Форакиса на убийство Джона Кеннеди, – была выполнена из цельного листа алюминия, разрезанного, а затем изогнутого в форме кресла. Из подобных экспериментов родилась также упомянутая «Magic Box» (рис. 1), и это тот случай, когда влияние конкретной теории определить достаточно трудно. В сопровождающем работу тексте для Музея Хиршхорна и сада скульптур Форакис объяснял: «Эта деятельность представляла собой структурный способ мышления о переходе из одного измерения (линия, нарисованная на листе) к двум измерениям (плоскость или лист) и трем измерениям (скульптурный объем)» [Henderson, 2008, p. 23]. Изложенная последовательность была стандартным построением Клода Брэгона, подкреплялась теорией Мохой-Надя, статьями по топологии и трудами Успенского.

Барбара Роуз писала, что скульптура «по определению трехмерна; не существует такого понятия как анти-иллюзионистская скульптура <...> она существует в нашем собственной пространстве» [Rose, 1965, p. 33]. Из этой инверсии Роуз выводит, что скульптура, не обладая инструментами живописной иллюзии, обречена быть привязанной к органическим формам, и «лучшей скульптуре суждено всегда быть более тесно связанной с природой», тогда как полностью абстрактная скульптура тяготеет к архитектуре или стерильному дизайну. Более других Ласло Мохой-Надю было что сказать об отношениях дизайна и искусства, но именно он выразил альтернативную точку зрения: «трехмерный язык» не нуждается в иллюзионизме живописи, он обладает собственными выразительными эффектами материалов, формы и объема. Художники начала столетия, освободив абстрактную скульптуру от миметической конвенции, уже раскрыли ее потенциал: «Проблемой стала организация пространственных привязок. Это основа новой эстетики конструктивной скульптуры – артикуляция объема» [Moholy-Nady, 1947, p. 217].

В числе новых приемов пространственного позиционирования Мохой-Надь выделил «равновесное зависание». Парящая в пространстве, независимая от любого направления, «уравновешенная скульптура – триумф чистых взаимоотношений пластических элементов, самодостаточный объем» [ibid, p. 236]. В меньшей степени о равновесном зависании можно говорить в отношении скульптур Роберта Гросвенора, хотя именно его монументальные произведения, летящие и парящие, бросили

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

вызов гравитации и законам физики: например, легендарная «Transoxiana» (рис. 5), «Tenerife» (рис. 6) или более поздняя «For C.A.» (1969). Большая часть произведений Гросвенора были созданы специально для конкретных галерей и соответствовали определенному пространству, а потому были зависимы от него, тогда как в уравновешенной скульптуре важна свобода от привязок к внешним точкам окружающего пространства.

К каноническим примерам такой скульптуры можно отнести работу Майерса «Ziggurat and WW» (рис. 2), структурно независимую относительно любых координатных ориентиров, – пол/потолок не являются логичной основой; скульптура парит в пространстве и может быть повернута в любом ракурсе. Принципы уравновешенной скульптуры прослеживаются и во многих скульптурах линейного типа Питера Форакиса, но наибольший интерес представляет монументальная конструкция «Atlanta Gateway» (рис. 7), установленная на входе в публичный парк – впечатляющий баланс масштаба и равновесия. Несколько точек опоры на землю на самом деле являются условным атрибутом конструкции; она вся, целиком, расположена в бескрайнем воздушном пространстве и потому совершенно независима от каких-либо земных координат.

Вообще темы гравитации и равновесия широко осваивались скульпторами Park Place, но чаще всего в модифицированных от понятия Мохой-Надя версиях. В «Tetrahoeteno» (1966) Майерс трансформировал устойчивые тетраэдры в неустойчивые многогранники, и все элементы этой работы служат взаимной опорой, обеспечивая общее равновесие конструкции. В том или ином виде тема проявилась во многих произведениях Марка ди Суверо, начиная от самых ранних и заканчивая созданными в наше время. В легендарном «Hankchampion» (рис. 8) ди Суверо вывел не передний уровень восприятия принцип хрупкого равновесия, в скульптурах ассамбляжного типа исследовал гравитацию («Stuyvesantseye», 1965), и многие идеи ранних произведений были впоследствии транслированы в крупномасштабные конструкции.

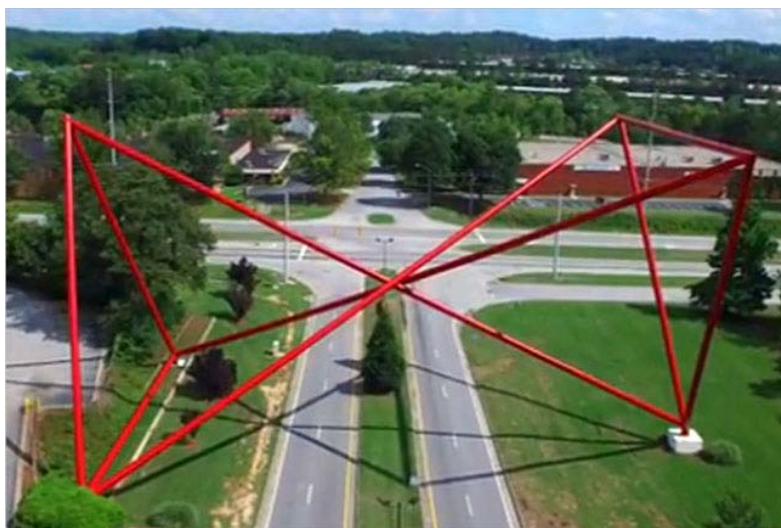


Рис. 7.
Peter Forakis. Atlanta Gateway, 1966.



Рис. 8.
Mark di Suvero. Hankchampion, 1960.

Метаморфоза авангардной скульптуры подвела Мохой-Надя к расширению понятий объема и пространства. К трехмерному объему традиционной скульптуры добавился отрицательный объем (пустота, проем), которые также являются «выдающимися пластическими средствами». В пространственных модуляторах Мохой-Надя сверхпрозрачная воздушная стена является неотъемлемой частью скульптуры [Moholy-Nady, p. 235]. Третий объем, виртуальный – абсолютно «новый элемент пластического творения» – создается движением скульптуры и свойственен кинетическим объектам [ibid, p. 241].

Конструктивистская линия, рассматривающая пространство как элемент, материал, как физическую составляющую скульптуры, была продолжена художниками-шестидесятниками. В группе Park Place хорошо усвоили формулу, что скульптура – это соотношение различных типов объема (трехмерного, отрицательного и виртуального), а также взаимодействие с окружающим пространством. «Четыре угла» Майерса (рис. 9) наглядно демонстрируют материальную сущность пространства, также как и большая часть произведений Марка ди Суверо, который в полной мере реализовал принцип – скульптура равна соотношению объемов.

Впечатлением от ранних скульптур ди Суверо, собранных из найденных обломков и предметов, делится Эдвин Руда: «Марк смещает вес, переносит его на периферию, таким образом он контролирует все это открытое пространство. Это было одно из первых произведений, которые я когда-либо видел, где открытое пространство в скульптуре стало скульптурным. Это не имело ничего общего с мусорной скульптурой» [The Park Place Gallery and its Artists, 2012, p. 20]. Подтверждением сказанному служат не только ранний «Hankchampion» (рис. 8), но и более поздние работы, такие как «Elohim Adonai» (рис. 10).

Рис. 9.
Forrest W. Myers.
Four corners, 1968-70.



Рис. 10.
Mark di Suvero. Elohim Adonai, 1966.

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

По тому, как скульпторы Park Place выстраивали отношения между скульптурным объектом и пространством, каждого из них можно отнести к последователям конструктивизма. Другой атрибут творчества скульпторов – эмоциональный жест, в котором критики видели признаки абстрактного экспрессионизма, в действительности также уходит корнями к конструктивизму и Мохой-Надю, который подчеркивал согласованность интеллектуального восприятия и эмоционального опыта [Moholy-Nady, p. 114].

Однако наиболее известна связь конструктивистской линии с теорией Эйнштейна. Для довоенного поколения конструктивистов осознание времени как четвертого измерения отражало восприятие современного мира, стремительно «набирающего скорость», а кинетическая скульптура декларировалась как вершина развития нового пластического искусства. Пока предмет находится в покое, он составляет часть нашего трехмерного пространства, но приведенный в движение, он создает впечатление нового пространственного образования – шаг к построению воображаемого (мнимого) пространства [Лисицкий, 2016, с.100]. С построениями Лисицкого в полной мере согласуется теория Мохой-Надя, где кинетическая скульптура создает виртуальный объем.

В качестве примечания нужно отметить двойственное отношение Лисицкого к теме четвертого измерения. С одной стороны, он признавал существование многомерного пространства как следствие доводов математики. С другой – принимал теорию Эйнштейна. На самом деле, подобная комбинация трактовок высших измерений, геометрической и времени, встречается в научно-фантастической литературе («Сны в ведьмином доме» Лавкрафта, 1933), а в современной культуре воплощена Кристофером Ноланом в фильме «Интерстеллар» (2014), где герой попадает в пятимерное пространство – четыре измерения тессеракта плюс время.

Приверженность Мохой-Надя теории Эйнштейна резонировала с мировоззрением ди Суvero. «Пространство-время – это единственный способ мышления со времен Эйнштейна», – заявлял художник [Henderson, 2008, p. 124], и «Видение в движении» стала его «путеводной звездой». Динамическая модель создания произведений искусства нашла отражение во многих произведениях ди Суvero. Инсталляция «The «A»Train» (рис. 11) формально разделена на две отдельные системы: верхняя часть из балок и лестницы находится в движении; конструкция нижней части полностью статична. Связь неподвижной и кинетической системы (абсолюта и относительности), активация окружающего пространства в поле воздействия динамичной части, изменение материальной формы относительно времени представляются визуальной аналогией теории Эйнштейна.



Рис. 11.
Mark di Suvero. The «A»Train, 1965-67.

Подобное решение воплощено и в масштабной уличной скульптуре Elohim Adonai» (рис. 10), в которой огромный подвижный тетраэдр закручивает пространство как материю. Даже сосредоточившись на крупноформатных металлических конструкциях, ди Суvero не отказался от идеи синтеза статичной и динамичной частей, привнеся медитативную ноту в свои произведения. Аллюзии на музыкальную тему в названиях таких работ, например «Beethoven's Quartet» (2003, рис. 12), обращают внимание на нехарактерную для традиционной скульптуры черту – длительность, протяженность во времени.



Рис. 12.
Mark di Suvero. Beethoven's Quartet, 2003.

Сложностью своих скульптур Марк ди Суvero во многом обязан Мохой-Надю, синтезируя комплекс решений пространственной артикуляции: равновесие, динамические системы, силовое напряжение между элементами. В проактивном позиционировании – вторжении в плотность пространства, его переопределении – мы узнаем логику Лисицкого. Открещиваясь от ярлыка абстрактного экспрессионизма, ди Суvero называл себя «испорченным конструктивистом» [Miller, 2016]. На самом деле, он был прямым продолжателем традиций конструктивизма, унаследовав визуальный словарь художников-инженеров. Глубокий интерес к философии и науке привел ди Суvero за рамки популярных представлений о пространстве-времени к более сложному исследованию физики гравитации и других сил. В работах ленд-арта позднего периода, где чаще всего отсутствовали кинетические компоненты, художник наделяет энергией само пространство как любой объект с массой. Балки охватывают и стягивают пространство, векторы указывают направление его движения, и вся конструкция воспринимается как связующий мост со Вселенной. На монтаже инсталляции « $E=MC^2$ » (рис. 13) ди Суvero признался, что таким образом хотел дать людям видение и чувство пространства, привнеся в законы физики экзотический опыт.



Рис. 13.
Mark di Suvero. $E=MC^2$, 1996-97.

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

Другой поклонник теории Эйнштейна, Энтони Магар отошел от кинетической скульптуры и по-иному воплотил модель интеграции пространства и времени. По всей видимости, Магар понимал время как движение материи, появившееся в момент рождения Вселенной и подчиненное законам энтропии. Сложной структурой линий и плоскостей он воспроизводил скрытую динамику, как, например, в угловой «For Liz» (1966), где стремительно разрезающая пространство металлическая полоса визуально воплощает стрелу времени.

И, наконец, мы подошли к загадочному четвертому измерению пространства. Главным проводником пространственной трактовки в группе Park Place был Питер Форакис. Еще в 1957 году он по случаю на распродаже приобрел «Замерзший фонтан» Клода Брэйдона и «Tertium Organum» Петра Успенского, но многим ранее, в 1946 году, прочитал «Флатландию» Эббота [Henderson, 2008]. Об увлечении Форакиса четырехмерным пространством, корнями уходившее в научную фантастику, свидетельствуют ироничные мемуары Эдвина Руды [Ruda, 1967], которые начинаются с симпозиума в Денвере, где Форакису задали вопрос: что он подразумевает под «гиперкубом»? Пояснения Форакиса отсылают к рассказу Роберта Хайнлайна «Дом, который построил Хил» (1941), – истории о доме в Калифорнии, построенном архитектором в форме гиперкуба, и в результате землетрясения свернутого в четвертое измерение. Используя описание четырехмерного пространства в рассказе Хайнлайна, Форакис перечислял противоречивые эффекты «странного» дома, с которыми сталкиваются архитектор и его клиенты.

Вопрос аудитории симпозиума касался «HyperCube» (1967) – модели четырехмерного тела, которую Форакис построил согласно инструкции Клода Брэйдона, изложенной в «Замерзшем фонтане» [Bragdon, 1932, p. 110, fig. 66] (рис. 14). Брэгдон развивал методы визуализации пространства высших измерений и в доказательство многомерного мира призвал «королеву наук»: «математическая реальность четвертого измерения не подвергается сомнению. <...> Вопреки всем нашим наблюдениям и опыту математик постулирует четвертый перпендикуляр» [ibid, p. 106-107]. Как практикующий архитектор, он предложил способы построения четырехмерных тел, сопроводив соответствующими иллюстрациями (например, две схемы тессеракта), логика проекций которых могли быть переложены в трехмерную модель.

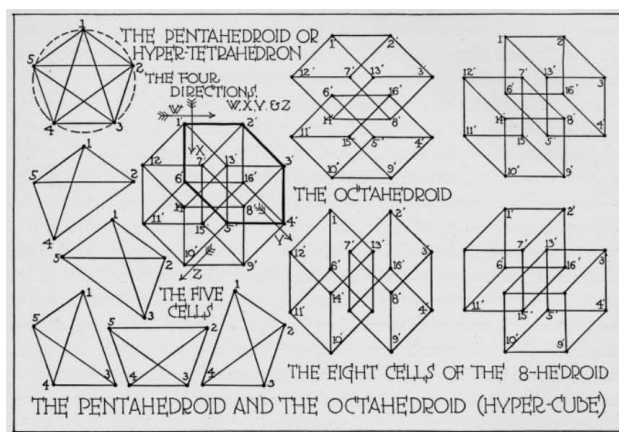
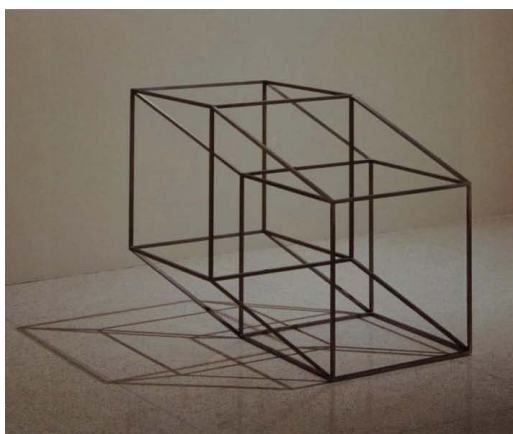


Рис. 14.

Слева: Peter Forakis. HyperCube, 1967.

Справа: Изометрическая проекция гиперкуба из книги Клода Брэйдона, «Замерзший фонтан» (1932), рис. 66.

Также как Лисицкий, Брэгдон понимал всю условность такого моделирования («парадоксальные факты четырехмерной геометрии ничему не соответствуют в нашем опыте»). Представление о форме объекта основываются на умозрительном восприятии, на достройке силой воображения четвертого перпендикуляра. Произведение искусства, основанное на четырехмерной геометрии, требовало от зрителей специфических знаний в этой области. Путь «в страну чудес четвертого измерения» был трудным и не всем доступным, что подтверждает вопрос, адресованный Форакису на денверском симпозиуме. Возможно поэтому моделирование четырехмерных объектов по схемам Брэйдона не получило

широкого распространения среди скульпторов Park Place, однако «отголоски» его многомерной геометрии мы можем заметить в таких работах Форакиса, как «Vermont Hypertower» (1965-66), а также в парковой скульптуре Форреста Майерса «Valledor» (рис. 15). Хотя прямых свидетельств об интересе Майерса к трудам Брэгдона обнаружить не удалось, линейная структура «Valledor» напрямую ассоциируется с проекциями Брэгдона, а полиморфизм скульптуры и парадоксальное раскрытие формы в каждой смене ракурса является аналогией четырехмерного объекта.



Рис. 15.
Forrest W. Myers. Valledor, 1967-68.

Если схемы Брэгдона ориентировали на базовую геометрию четвертого измерения, то «Tertium Organum» Успенского познакомил художников Park Place с философско-мистической стороной этого термина. Успенский отталкивается от системы Канта, постулировавшего существование объективного мира вне сознания человека, который человек никогда не сможет познать. В кантовской парадигме пространство и время не есть свойства вещей, а только формы восприятия, которые мы налагаем на них в момент познания мира, «графики, в которых мы рисуем мир» [Успенский, 1916, с. 5]. И далее, обращаясь к восточной и западной философии, научным открытиям своего времени, психологии восприятия и мета-геометрии, Успенский приходит к выводу об ограниченности нашего сознания, запертого в куб трехмерного восприятия. Оно обманывает нас и дает представление о пространственных явлениях как временных: «мы смотрим на мир как бы через узкую щелку» и ощущаем видимые изменения как движения во времени, которого в действительности нет [там же, с. 34]. По аналогии с двумерным существом, живущим на плоскости и воспринимающим фигуры и тела лишь как движение линий, так и мы не способны осознать высшее измерение, в котором вещи и явления существуют одновременно в «вечном Теперь».

Тем не менее Успенский видел путь разрешения проблемы, «брошенной миру Кантом». Если трехмерное восприятие мира определяется сознанием человека, значит, там же находятся условия постижения пространства высших измерений. Такая «форма мышления», как интуиция (четвертая в иерархии Успенского), является доказательством наличия четвертой характеристики пространства. Зависимость пространства от сознания, от чувственного аппарата Успенский резюмирует выводом: «Мир трех измерений реально не существует и никогда не существовал, – это было создание нашей фантазии, призрак, иллюзия, оптический обман, все, что угодно, только не реальность» [там же, с. 93]. Путь к постижению истинной реальности Успенский видел в развитии «космического сознания», которому соответствуют чувство высшего пространства, высший интеллект, интуиция, мистическое познание.

Более далекие от оккультных представлений начала XX века, что могли почерпнуть скульпторы Park Place в учении Успенского? Для Питера Форакиса книга укрепила интерес к многомерному пространству, других художников познакомила со старым пространственным измерением в противовес укоренившемуся пространству-времени теории Эйнштейна. В любом случае тезисы Успенского привлекали внимание к вопросу ограниченности восприятия мира, которую необходимо преодолеть; «Framed» Форреста Майерса (рис. 16) в полной мере служит визуальной аналогией таких «границ». Искусство идет в авангарде психической эволюции, оно призвано служить высшей интуиции [там же, с. 68], и, как это могли понять художники, должно способствовать расширению пределов сознания.

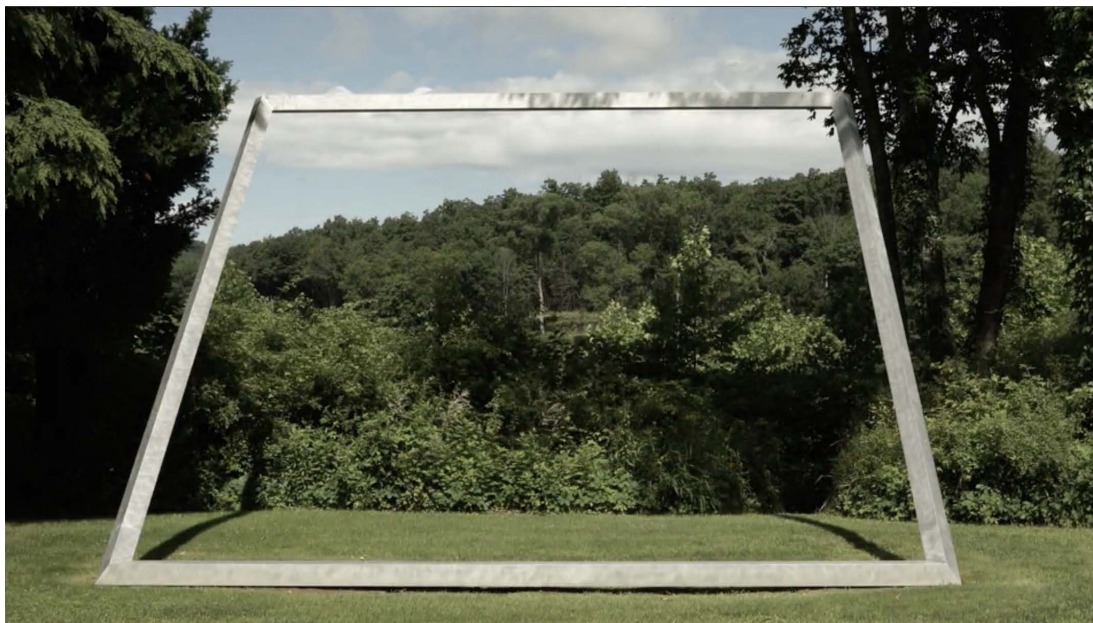


Рис. 16.
Forrest W. Myers. Framed, 1969-2011.

Этот аспект также необходимо рассматривать в широком контексте американского контркультурного движения конца 1950-х и 1960-х годов. Концепция Успенского прекрасно вписывалась в «космологический эклектизм», — явления, широко распространившегося в среде американских художников того времени и впитавшего западную и восточную философию, физику, психологию, эзотерику. Идея расширения сознания была чрезвычайно популярной в контркультурной среде, и к ней должны были быть чувствительны некоторые скульпторы Park Place: Форрест Майерс примыкал к поколению хиппи, а Тони Магар принадлежал к поколению «духовных странников», впоследствии присоединившись к коммуне Libre. Концепция Успенского и его рассуждения о четырехмерном «космическом сознании» стимулировали скульпторов Park Place к выражению многомерного мира через пластические формы. Способы воплощения они искали и находили в упомянутых теориях конструктивистов, диаграммах Брэгдона, в научных журналах, а также лекциях Бакминстера Фуллера.

Бакминстер Фуллер, знаковая фигура 1960-х и кумир молодых американских художников, имел особое значение для скульпторов Park Place. В начале своей карьеры Фуллер отсылал к четвертому измерению Эйнштейна, однако в начале 1960-х годов стал самым активным сторонником пространственной трактовки. Посредством своих легендарных многочасовых лекций и популярных книг Фуллер познакомил общественность с пространственной интерпретацией четвертого измерения, а его «синергетическая геометрия» не противоречила и во многом дополняла другие концепты многомерного мира.

В 1964 году Питер Форакис, вероятно, присутствовал на лекции «Преобладающие условия в искусстве», проведенной ученым в Нью-Йоркском университете, на которой Фуллер акцентировал внимание на четвертом измерении пространства. Научные открытия в области физики и химии опирались на зависимости в четвертой степени (x^4), но не могли быть подкреплены визуальными моделями в трехмерной сетке. Разрыв между абстрактной математикой и концептуальными моделями подвел Бакминстера Фуллера к идее, что система координат природы на самом деле четырехмерная, где четвертое измерение совсем не время, а пространство. Отталкиваясь от векторного метода и 60-градусных углов четырех измерений, Фуллер создал геометрическую модель природы и Вселенной, описываемую комплексом тетраэдра-октаэдра [Fuller, 2008]. Многим ранее Успенский также отмечал «геометрическую условность» прямого угла в 90 градусов как характеристику измерения пространства; по его мнению, независимым направлением можно считать линию под любым углом [Успенский, 1916, с. 16]. Интересно, что эта идея пережила «реинкарнацию» в современной теории суперструн, предполагающей девять измерений пространства.

Фуллер был хорошо знаком с трудами Брэгона и Успенского, и его векторная геометрия уходит корнями к идеям предшественников [Henderson, 2013, р. 42]. Он также любил повторять, что величайшим художником XX века является Генри Форд, и декларируемая им связь науки и искусства согласовывается с теориями конструктивистов. Неудивительно, что идеи Фуллера были чрезвычайно популярны в галерее Park Place, поскольку связывали различные концепции многомерного мира и современные геометрические построения. Тезисы великого современника подкрепляли веру одних скульпторов в пространственное четвертое измерение, другим давали материал для экспериментов с пространственными структурами.

Фуллер обнаружил, что простейший тетраэдр – самая стабильная и фундаментальная структурная единица, отражающая экономичную стратегию природы [Fuller, 2008, р. 128]. Выводы подкреплялись научными данными, что все формулы органической и неорганической природы имеют тетраэдрическую четырехмерную структуру. Лекция Фуллера изобиловала примерами (включая вписанный в куб тетраэдр), но в конечном счете сводилась к мысли, – все совершенство мира можно описать простым тетраэдром. Идеи Фуллера много и часто обсуждали в галерее Park Place, и начиная с 1965 года в конфигурации произведений скульпторов настойчиво повторяется тетраэдрическая структура. Собрав нижнюю часть «The «A» Train» (рис. 11) в форме тетраэдра, Марк ди Суvero синтезировал пространственную геометрию Фуллера с конструктивистскими идеями и теорией Эйнштейна. Аналогичное решение воплощено в монументальной «Elohim Adonai» (рис. 10) – подвижному тетраэдру из бревен, стальной трубы и троса, – структура и линейность которой вновь отсылает к идеям Фуллера. Под большим влиянием Фуллера находился Форрест Майерс, не только формой, но и названием некоторых работ, подчеркивая связь с его геометрией, как, например, в «Tetrahoeteno» (1966).

Архитектурные новаторские разработки Фуллера, включая идею геодезического купола, были столь впечатляющими для своего времени, что осенью 1959 года в саду нью-йоркского Музея современного искусства (МоМА) была организована выставка «Three structures by Buckminster Fuller», представившая три знаковых сооружения архитектора, включая «Октетную ферму». Соответствующий каталог был выпущен музеем в 1960 году, фотодокументация использовалась Фуллером в собственных книгах. «Октетная ферма» представляла собой пространственный каркас из алюминиевых трубок, собранных в комбинацию тетраэдров и октаэдров, и, видимо, Форрест Майерс был знаком с этим сооружением, поскольку его работа 1965 года «Laser's Maze» является ни чем иным, как прямой цитатой фрагмента фермы (рис. 17).

Лекции и публикации Фуллера дополнили увлечение Питера Форакиса идеями Успенского и Брэгона, подкрепляя интерес к четырехмерному пространству. Использование одних и тех же серийных форм – тетраэдра и куба – отсылает к геометрии Фуллера, например «Tetrahedrons I and II» (1965). Но самым впечатляющим примером визуализации идей Фуллера, усиленных теориями конструктивистов, можно назвать монументальную конструкцию Форакиса «Atlanta Gateway» (рис. 7).

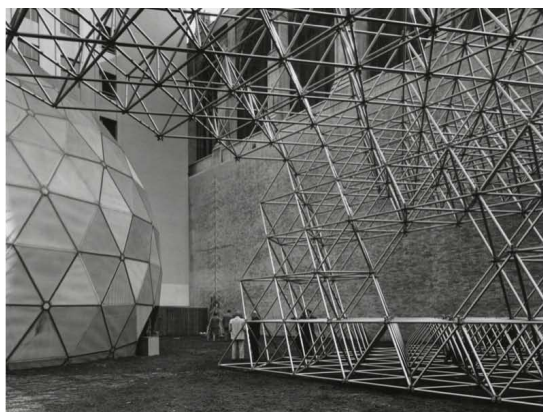


Рис. 17.

Слева: Buckminster Fuller. Octet Truss. MoMA, New York, 1959-1960.
Справа : Forrest W. Myers. Laser's Maze. 1965.

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

Два огромных стальных тетраэдра, окрашенных в красный цвет, не имеют стабильной визуальной формы: всякое перемещение вокруг скульптуры изменяет ее линейный рисунок, а пространство, захваченное конструкцией, изгибается по воле стальных балок словно ткань материи. Установленная на входе в парк, эта статичная конструкция предполагает движение вокруг и сквозь нее, поэтому охват виртуального пространства на порядок превышает ее простой физический объем. Если посмотреть на скульптуру Форакиса через фуллеровскую оптику, то есть в основу положить знание о тетраэдрической структуре всего сущего, то перед нами окажется векторная структура окружающего ландшафта, напрямую с ним синхронизированная – та самая геометрия, с помощью которой можно построить картину мира. Роберт Смитсон, выделяя достижения художников Park Place в области векторной геометрии и топологии, отмечал любопытное явление, которое невозможно постичь «метрической линейкой» через форму и размер скульптуры, а именно: «новые модели [невидимых структур природы] найдены и объединены с некоторыми из наиболее нестабильных состояний сознания» [Smithson, 1966, p. 31]. Восприятие такого искусства требует переключение регистра мышления, и оно же способствует, выражаясь словами Успенского, развитию «космического сознания».

В завершение важно еще раз подчеркнуть, что ни одна из пространственных концепций не несла для скульпторов Park Place определяющего, исключительного значения. Независимо от того, какой трактовки четвертого измерения придерживался художник, имело место переплетение целого ряда теорий и открытий. Даже самый убежденный поклонник теории Эйнштейна и концепции пространства-времени, Марк ди Суvero, в своем творчестве опирался на поздние труды Фуллера и любимую книгу «Геометрия и воображение» Гильберта и Кон-Фоссена, которые исследовали пространства более высокой размерности [Henderson, 2008, p. 20]. Четырехмерная геометрия была для скульпторов Park Place одновременно источником вдохновения и инструментом исследования пространства. В интервью Бурдону участник группы Эдвин Руда резюмировал за всех художников: «Мы используем чрезвычайно гибкую геометрию, потому что пространство, которое она подразумевает, может растягиваться, сжиматься, деформироваться, скручиваться, менять положение или становиться невесомым» (цит. по [Andersen, 1975, p. 231]). В этой фразе отчетливо выражена конструктивистская мысль, определяющая пространство как неотъемлемую часть, как физическую сущность произведения.

В конечном итоге фокус на исследовании природы пространства и его восприятия, интерес к многовалентному термину «четвертого измерения» подвел скульпторов Park Place к созданию уникальных и зачастую неоднозначных пространственных решений в своих произведениях. Соотнося деятельность группы Park Place с авангардом середины столетия, мы видим, как различные тенденции существовали бок о бок, сводя на нет идею единого «духа времени». Синтез художественных, научных и квазинаучных пространственных теорий был мощным фактором в становлении новой американской скульптуры 1960-х годов.

В свою очередь, галерея Park Place сыграла важную роль не только в локальном возрождении интереса к четвертому измерению пространства. В период с 1963 по 1967 год галерея была центром притяжения самых разных художников, связанных с группой узами творческой дружбы, таких как Роберт Смитсон, Карл Андре, Рональд Блейден, Роберт Моррис, Сол Левитт и другие. Интеллектуальная и коммуникативная среда сообщества способствовала распространению идей, найденных формальных решений, технических приемов за пределы узкого круга художников Park Place. После закрытия галереи в 1967 году скульпторы Park Place, за исключением Энтони Магара, продолжили индивидуальные практики, сохранив глубокую увлеченность пространственными структурами. Ориентация на крупный формат, опыт использования стали и промышленных материалов предопределили выход их творчества «на улицу», в общественное пространство, сыграв важную роль в становлении публич-арта в США. Авторитет скульпторов, прежде всего Марка ди Суvero, общедоступность формальных воплощений пространственных идей пробуждали интерес к теме со стороны других художников. Сказанное подводит к пониманию, что американская модернистская скульптура 1960-1970-х годов формировалась не только в границах эстетики минимализма и философии концептуализма, но, скорее, выросла на почве синтеза идей более широкого культурного контекста.

ИСТОЧНИКИ

1. Лисицкий Э. Искусство и пангеометрия // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том III. Технологии / Ред. С.А. Ушакин. – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. – С. 92-101.
2. Лисицкий Э. Проуны // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том III. Технологии / Ред. С.А. Ушакин. – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. – С. 49-52.
3. Успенский П. Д. *Tertium Organum*. Ключ к загадкам мира. – Петроград: Издание Н. П. Таберно, 1916.
4. Bragdon C. The Frozen Fountain: Being an Essay on Architecture and the Art of Design in Space. – New York: Alfred Knopf, 1932. – P. 102-115.
5. Fuller R.B. Prevailing Conditions in the Arts // *Utopia or Oblivion: The Prospects for Humanit.* – Baden: Lars Müller Publishers, 2008. – Pp. 115-152.
6. Mark di Suvero "E=MC2" Installation. Режим доступа: <https://vimeo.com/372978924> (дата обращения: 17.05.2024).
7. Moholy-Nady L. *Vision in Motion*. – Chicago: Paul Theobald & Co, 1947.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр. А.В. Густырь. – Москва: Искусство, 1992.
2. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. И.С. Вдовина и др. – Санкт-Петербург: Ювента, Наука, 1999.
3. Харман Г. *Weird-реализм: Лавкрафт и философия*. / Пер. с англ. Г. Коломиец, П. Ханова. – Пермь: Гиле Пресс, 2020.
4. Andersen W. V. *American sculpture in process, 1930-1970*. – New York: Graphic Society, 1975.
5. Andersen W. V. Looking Back From The Sixties // *American Sculpture of the Sixties*, ed. Maurice Tuchman. – Anderson, Ritchie & Simon for the Los Angeles County Museum of Art, 1967. – P. 15-18.
6. Friedman M. 14 Sculptors: The Industrial Edge // *Art International*. 1970, № 2. P. 31-40.
7. Greenberg C. Cross-breeding of modern sculpture // *Art News*. 1952, № 4. P. 74-77, 123-124.
8. Henderson L.D. Einstein and 20th-Century Art: A Romance of Many Dimensions // *Einstein for the twenty-first century: His legacy in science, art, and modern culture* / P.L. Galison, G. Holton, S.S. Schweber, editors. – Princeton University Press, 2008. – P. 101-129.
9. Henderson L. D. *Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York*. – Austin: The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008.
10. Henderson L. D. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. – Cambridge, Mass: MIT press, 2013.
11. Lippard L. New York: Invitational Show–Park Place // *Artforum*. 1964, № 11. P. 53-54.
12. Miller M. H. Contemporary Art Titan's (Almost) Secret Commune // *The New York Times*. 2016, Oct. 27. Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2016/10/27/t-magazine/art/mark-di-suvero-socrates-sculpture-park.html> (дата обращения: 17.05.2024).
13. Rose B. Looking at American sculpture // *Artforum*. 1965, № 5. P. 29-36.
14. Ruda E. Park Place: 1963-1967 // *Arts Magazine*. Nov. 1967, № 2. P. 30-33.
15. Sandler I. Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture // *American Sculpture of the Sixties*, ed. Maurice Tuchman. – Anderson, Ritchie & Simon for the Los Angeles County Museum of Art, 1967. – P. 40-43.
16. Smithson R. Entropy and the new monuments // *Artforum*. 1966, № 10. P. 26-31.
17. The Park Place Gallery and its Artists / Linda Dalrymple Henderson, Edwin Ruda, David Bourdon, Leo Valledor // *Archives of American Art Journal*. 2012, № 1-2. P. 4-23.
18. Three Structures by Buckminster Fuller // *The Museum of Modern Art (MoMA), New York*. – Режим доступа: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3360> (дата обращения: 17.05.2024).

SOURCES

1. Bragdon C. *The Frozen Fountain: Being an Essay on Architecture and the Art of Design in Space*. New York, Alfred Knopf, 1932. P. 102-115.
2. Fuller R.B. "Prevailing Conditions in the Arts." *Utopia or Oblivion: The Prospects for Humanit.* Baden, Lars Müller Publishers, 2008. P. 115-152.
3. Lisitskiy E. "Iskusstvo i pangeometriya" [Art and pangeometry]. *Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma. Tom III. Tekhnologii* [Formal method: Anthology of Russian modernism. Volume III. Technologies]. Ekaterinburg; Moscow, Kabinetnyj uchenyj, 2016. P. 92-101. (in Russian)
4. Lisitskiy E. "Prouny" [Prouns]. *Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma. Tom III. Tekhnologii* [Formal method: Anthology of Russian modernism. Volume III. Technologies]. Ekaterinburg; Moscow, Kabinetnyj uchenyj, 2016. P. 49-52. (in Russian)
5. Mark di Suvero: "E=MC2" Installation. Available at: <https://vimeo.com/372978924> (accessed: 17.05.2024).
6. Moholy-Nady L. *Vision in Motion*. Chicago, Paul Theobald & Co, 1947.
7. Uspenskiy P. D. *Tertium Organum. Klyuch k zagadkam mira* [Tertium Organum. The key to the mysteries of the world]. Petrograd, Izdaniye N. P. Taberio, 1916. (in Russian)

REFERENCES

1. Andersen W.V. *American sculpture in process, 1930-1970*. New York, Graphic Society, 1975.
2. Andersen W.V. "Looking Back From The Sixties." *American Sculpture of the Sixties*. Anderson, Ritchie & Simon for the Los Angeles County Museum of Art, 1967. P. 15-18.
3. Friedman M. "14 Sculptors: The Industrial Edge." *Art International*. 1970. Vol. 14. No 2. P. 31-40.
4. Greenberg C. "Cross-breeding of modern sculpture." *Art News*. 1952. Vol. 51. No 4. P. 74-77, 123-124.
5. Harman G. *Weird-realizm: Laskraft i filosofiya* [Weird realism: Lovecraft and philosophy]. Permian, Gile Press, 2020. (in Russian)
6. Henderson L.D. *Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York*. Austin, The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008.
7. Henderson L.D. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2013.
8. Henderson L.D. "Einstein and 20th-Century Art: A Romance of Many Dimensions." *Einstein for the twenty-first century: His legacy in science, art, and modern culture*. P.L. Galison, G. Holton, S.S. Schweber (eds). Princeton University Press, 2008. P. 101-129.
9. Lippard L. "New York: Invitational Show–Park Place." *Artforum*. 1964. Vol. 2. No 11. Pp. 53-54.
10. Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phénoménologie de la perception]. St. Petersburg, Yuventa, Nauka, 1999. (in Russian)
11. Merleau-Ponty M. *Oko i dukh* [L'œil et L'esprit]. Moscow, Iskusstvo, 1992. (in Russian)
12. Miller M. H. "Contemporary Art Titan's (Almost) Secret Commune." *The New York Times*. 2016. Oct. 27. Available at: <https://www.nytimes.com/2016/10/27/t-magazine/art/mark-di-suvero-socrates-sculpture-park.html> (accessed: 17.05.2024).
13. Rose B. "Looking at American sculpture." *Artforum*. 1965. Vol. 3. No 5. P. 29-36.
14. Ruda E. "Park Place: 1963-1967." *Arts Magazine*. 1967. Vol. 42. No 2. P. 30-33.

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories in the sculpture of the Park Place group*

15. Sandler I. "Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture." *American Sculpture of the Sixties*. Anderson, Ritchie & Simon for the Los Angeles County Museum of Art, 1967. P. 40-43.
16. Smithson R. "Entropy and the new monuments." *Artforum*. 1966. Vol. 4. No 10. P. 26-31.
17. "The Park Place Gallery and its Artists." *Archives of American Art Journal*. 2012. Vol. 51. No 1-2. P. 4-23.
18. *Three Structures by Buckminster Fuller*. The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3360> (accessed: 17.05.2024).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Peter Forakis. Magic Box II, 1966.
Источник: Henderson L. D. Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York. – Austin: The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008. P. 64.
- Рис. 2. Forrest W. Myers. Ziggurat and W and WW, 1966.
Источники: слева – <https://blantonmuseum.org/exhibition/reimagining-space-the-park-place-gallery-group-in-1960s-new-york/>; справа – Henderson L. D. Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York. – Austin: The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008. P. 70.
- Рис. 3. Peter Forakis. 1, 2, 3 Infinity, 1966.
Источник: American Sculpture of the Sixties, ed. Maurice Tuchman. – Anderson, Ritchie & Simon for the Los Angeles County Museum of Art, 1967. P. 102.
- Рис. 4. Mark di Suvero. Are Years What? (For Marianne Moore), 1967.
Источник: <https://www.spacetimecc.com/Historical-Shows-1>
- Рис. 5. Robert Grosvenor. Transoxiana, 1965. Передний план справа. Экспозиция выставки «Первичные структуры», Еврейский музей, 1966.
Источник: <https://www.artres.com/archive/-2UNTWAWSA71M.html>
- Рис. 6. Robert Grosvenor. Tenerife, 1966.
Источник: <https://brooklynrail.org/2019/03/art/ROBERT-GROSVENOR-with-Alex-Bacon>
- Рис. 7. Peter Forakis. Atlanta Gateway, 1966.
Источник: <https://visualldiplomacyusa.blogspot.com/2022/08/>
- Рис. 8. Mark di Suvero. Hankchampion, 1960.
Источник: <https://whitney.org/collection/works/820>
- Рис. 9. Forrest W. Myers. Four corners, 1968-70.
Источник: <https://forrestmyers.com>
- Рис. 10. Mark di Suvero. Elohim Adonai, 1966.
Источник: Kozloff M. R. Mark di Suvero. *Artforum*. Summer 1967. No 10. P. 43.
- Рис. 11. Mark di Suvero. The «A» Train, 1965-67.
Источник: Henderson L. D. Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York. – Austin: The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008. P. 61.
- Рис. 12. Mark di Suvero. Beethoven's Quartet, 2003.
Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=7UIFb29wkSs>
- Рис. 13. Mark di Suvero. E=MC², 1996-97.
Источник: <https://www.spacetimecc.com/Public-Sculpture-1>
- Рис. 14. Слева: Peter Forakis. HyperCube, 1967. Справа: Изометрическая проекция гиперкуба из книги Клода Брэйдона, «Замерзший фонтан» (1932), рис. 66.
Источники: слева – Henderson L. D. Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York. – Austin: The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008. P. 61; справа: Bragdon C. The Frozen Fountain: Being an Essay on Architecture and the Art of Design in Space. New York, 1932. P. 110, fig. 66.
- Рис. 15. Forrest W. Myers. Valledor, 1967-68.
Источник: <https://forrestmyers.com>
- Рис. 16. Forrest W. Myers. Framed, 1969-2011.
Источник: <https://forrestmyers.com>
- Рис. 17. Слева: Buckminster Fuller. Octet Truss. MoMA, New York, 1959-1960. Справа: Forrest W. Myers. Laser's Maze. 1965.
Источники: слева – Three Structures by Buckminster Fuller. The Museum of Modern Art (MoMA), New York: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3360>; справа – <https://forrestmyers.com>

Александра Попова

Alexandra Popova

кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Алматы, Казахстан)

PhD in Art History, independent researcher (Almaty, Kazakhstan)

alexandrapopova.online@gmail.com

**ЭКРАНИЗАЦИЯ МОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА
И МЕМОРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА.
ПЕРЕИЗОБРЕТЕНИЕ ГОМБРОВИЧЕВСКОГО ПЕРСОНАЖА
В «ПОРНОГРАФИИ» ЯНА ЯКУБА КОЛЬСКОГО
FILM ADAPTATION OF A MODERNIST NOVEL
AND THE CULTURE OF REMEMBRANCE.
THE REINVENTION OF GOMBROWICZ'S CHARACTER
IN JAN JAKUB KOLSKI'S "PORNOGRAFIA"**

Приведённый в статье анализ экранизации романа Витольда Гомбровича «Порнография» (1960) Яном Якубом Кольским (2003) объединяет две проблемы в общий дискурс о современном кинематографе. Во-первых, он раскрывает выбранный для фильма метод адаптации модернистского литературного повествования, которое, ввиду его герметичности и сложной поэтической игры, представляет особые трудности для режиссёра. Во-вторых, он исследует этот метод в контексте мемориальной культуры. Работа опирается на авторитетные теоретические тексты на стыке кино и литературы, труды гомбровичеведов, а также узкоспециальные исследования памяти, травмы, синдрома вины выжившего в Холокосте. Выводы эксплицируют два радикально разных способа высказывания о Катастрофе европейского еврейства и показывают, что различие этих способов определила не только художественная индивидуальность каждого из авторов, но также и состояние мемориальной культуры в момент появления произведения: в середине XX (в случае с романом) и в начале XXI века (в случае с экранизацией).

Ключевые слова: киноадаптация, модернистский роман, синдром вины выжившего, вина, стыд, Холокост, Катастрофа, персонаж

Для цитирования: Попова А. Экранизация модернистского романа и мемориальная культура. Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского // Артикульт. 2025. №1(57). С. 69-78. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-69-78

The study of Witold Gombrowicz's „Pornografia” (1960) film adaptation made by Jan Jakub Kolski (2003), drawn in the article, integrates two problems into one critical discourse on modern cinema. Firstly, it reveals the chosen adaptation method of modernist narration, which is, due to its impermeability and the complicated poetical game, considered a matter of particular difficulty for a director. Secondly, it examines this method in the context of the culture of remembrance. The analysis leans upon the authoritative adaptation studies, Gombrowicz's literature critical interpretations, and narrowly-specialized memory, PTSD, and the Holocaust survival syndrome studies. The article represents two drastically different ways of speaking about the Catastrophe of European Jews and argues that the distinction between the two is determined not only by the artistical identity of each author but also by the state of a culture of remembrance at the moment of the first appearance of the work: in the middle of the XX (in case of the novel) and the beginning of the XXI (in case of the film adaptation) centuries.

Keywords: film adaptation, modernist novel, survivor syndrome, guilt, shame, Holocaust, Catastrophe, character

For citation: Popova A. “Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance. The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Kolski's „Pornografia.” *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 69-78. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-69-78

Герметичность модернистского повествования и кино

Основным носителем смысла в модернистских романах Витольда Гомбровича выступает их форма, которую исследователи нередко маркируют как «феномен аутоотелесческий и не поддающийся переложению на другой семиотический код» [Korczarowska-Różycka, 2013, s. 123] – то есть герметичный и недоступный (или труднодоступный) кинематографу. Эта форма организует сложные отношения между персонажами и между ними и пространством и временем, образуя гетерогенную транстекстуальную систему из разных произведений автора, комментариев к ним, интерпретаций критиков. Однако «непереводимость» такой литературы не следует понимать как препятствие к киноадаптации. Утверждения о некинематографичности модернистского письма в целом и романов Гомбровича в частности выглядят сегодня несостоятельными. Положение Зигфрида Кракауэра о литературных

A. Popova *Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance.
The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Koloski's "Pornografia"*

произведениях, неподвластных кинематографу (в доказательство своего тезиса автор приводит неудачные экранизации), которое он высказал в 1960 году [Кракауэр, 2024, с. 366-368], многократно опровергалось режиссёрами и теоретиками впоследствии и не может быть воспринято всерьёз сегодня.

Современные исследования киноадаптаций (adaptation studies) демонстрируют, как структуралистские концепции (например, теория интертекстуальности Юлии Кристевой и теория транстекстуальности Жерара Женетта) изменили иерархические понятийные модели, где роман позиционировался как оригинал, а фильм – как копия [Stam, 2005, p. 3-13]. Они рассматривают адаптацию как частный случай транстекстуальности и предлагают множество её вариантов, различающихся по степени и характеру отношений между кинопроизведением и литературным текстом [Leitch, 2012, p. 89-102]. В поиске языка, соответствующего новому пониманию предмета, они вводят в оборот термины, например: версия, вариация, интерпретация, трансформация, имитация, пастиш, пародия, травестия, переписывание и другие [Sanders, 2016, p. 22]. Впрочем, некоторые теоретики высказываются против «колонизаторского применения терминологии, заимствованной из речи и лингвистики, к кино и изобразительному искусству» [Elliott, 2003, p. 8]. Роберт Биркхольц формулирует подход к adaptation studies, который выглядит сегодня наиболее продуктивным: исследования киноадаптации становятся полезными, когда выходят за узкие рамки формалистского или культурологического анализа, и важнейшей задачей в этой области должна стать «разработка новых аналитических методов, позволяющих исследовать форму в её дискурсивном – социальном, философском, политическом – сплетении» [Birkholc, 2022, p. 70].

Сценаристка и писательница Дайан Лэйк в ответ на предложения написать сценарий по «неэкранизируемым» романам недоумевает: «то есть как – по „неэкранизируемым“? Вообще-то такого слова в словаре нет» [Lake, 2012, p. 408]. Она объясняет, что работа автора адаптации с любым литературным материалом заключается в том, чтобы «проникнуть внутрь истории, к самой её сути и найти новый способ передать её фильмически», то есть «обнажить душу книги, если хотите, и подумать о том, как воплотить эту „душу“ в жизнь через визуальное повествование» [Lake, 2012, p. 409]. Во вступлении к коллективной монографии, в которой была опубликована статья Лэйк, Дебора Картмелл замечает, что парадоксальным образом «неэкранизируемыми», как правило, называют тексты модернистских авторов, «которые воспроизводят кинематографические приёмы в своих произведениях» [Cartmell, 2012, p. 4]. Такой взгляд на модернистское письмо продолжает доминировать, и, хотя фильмы, основанные на произведениях литературы, появляются едва ли не чаще, чем остальные, лишь самые смелые режиссёры берутся за наследие модернистов.

Исследуя проблему адаптации литературного текста к экрану, Брайан Макфарлейн выделяет две группы повествовательных элементов: те, которые относительно легко поддаются переносу из литературы в фильм (например, действия и события) и те, которые не могут быть адаптированы непосредственно (относящиеся к способу высказывания) [McFarlane, 1996, p. 1-30]. Литературное произведение, смысл которого содержится не столько в событиях, происходящих с героями, сколько в самой нарративной форме, обыкновенно предполагает большую свободу режиссёрской мысли, требует от кинематографиста выхода за рамки готовых конвенций, поиска самостоятельных творческих решений. Игра со временем и пространством, непроницаемая музыкальность текста, сложный монтаж и система персонажей, представленных в потоке мысли одного из них, и делают модернистскую литературную форму особенно сложной для экранизации. Но если сущность кинематографа «имеет своей наиболее возвышенной целью показ мысли, не что иное, как саму мысль – и её функционирование» [Делёз, 2019, с. 430], то не верно ли то, что именно такие тексты – обращённые к мысли, к восприятию, к рефлексии, к проблеме темпоральности – открывают богатые возможности для киноадаптации?

Михаил Ямпольский описывает форму как уникальную конфигурацию, как событие, позволяющее «преодолеть инертность и воспроизводимость понятия» [Ямпольский, 2020, с. 23]. В «Порнографии» это преодоление манифестируется уже на уровне провокационного названия романа. Порнография определяется в словарях литературоведческих терминов как письмо, которое помещает в центр повествования сексуальную активность и не преследует цели, выходящей за рамки

А. Попова *Экранизация модернистского романа и мемориальная культура.*

Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского

сексуального возбуждения [Quinn, 2006, p. 329; Bigsby, 2006, p. 182-183; Cuddon, 2013, p. 548-550]. Кристофер Бигсби в статье Раутледжского словаря приводит положение Дэвида Герберта Лоуренса о том, что «порнография является результатом отделения сексуальности от субъекта как цельного организма; она проистекает, по крайней мере частично, из отказа по религиозным, моральным или эстетическим причинам публично признать ключевую роль или подлинную сущность сексуального импульса» [Bigsby, 2006, p. 183]. Гомбрович, вынося этот термин в название романа, восстанавливает единство – с помощью субверсии символического порядка, которой он, по замечанию Эвы Грачик, «кажется, предвосхищает феминистский тезис, гласящий, что личное – это политическое» [Graczyk, 2004, s. 266]. Гомбровичевский способ изменить публичную сферу заключается в открытом предъявлении ей того, что она отказывается принимать в себе самой. Для этого он изобретает новую форму, делая свой acting out заметным.

Автор диагностирует вырождение старого мира, истощение ценностей, кризис правды и индивидуальности, критикует буржуазную мораль и буржуазный образ мысли, немощь и безучастность которого позволила произойти европейской Катастрофе. Он демифологизирует романтизм сарматской культуры и образ партизан Армии Крайовой, а в центр повествования помещает двух стареющих вуайеристов. С дискурсивным пространством, которое Гомбрович создаёт в литературе, он обращается как «король-властелин и церемониймейстер!» [Гомбрович, 1992, с. 178] – так называет центрального героя «Порнографии» второй герой-рассказчик, но эта пара двойников выступает в романе как проекция субъектности автора. Через эту пару осуществляется гомбровичевское отыгрывание.

В трактовке правды и истины Гомбрович близок к постструктуралистам, для которых «концепт всегда обладает той истиной, которую получает в зависимости от условий своего создания» [Делёз, Гваттари, 2009, с. 34]. В «Порнографии», как и в других текстах, он преодолевает проблему истины, наделяя себя статусом безусловного носителя правды и смысла, и читателю «достаточно заглянуть в любую из его книг, чтобы убедиться, что <...> здесь царит эгоизм, что единственным моральным предписанием этого творчества является верность себе» [Sandauer, 1984, s. 126].

У экранизаций текстов Гомбровича мало общего друг с другом. Первопроходцу Ежи Сколимовскому текст Гомбровича не поддавался, и причиной тому послужила совокупность ошибок, на которые имеет право каждый художник. Его «Фердидурке» (1991) получился косным главным образом потому, что, перенеся на экран персонажей романа и последовательность событий, режиссёр проигнорировал важность особой гомбровичевской формы и не предложил подходящего для неё кинематографического решения. Анджей Жулавски в «Космосе» (2015), восприняв урок мастера буквально, взял на себя роль властелина правды и создал собственное герметичное пространство с новыми смыслами, которое позволило сохранить гомбровичевский дух. Ян Якуб Кольски выбрал другое решение для «Порнографии» (2003). Он отказался от замкнутости формы, разрушил гомбровичевский монтаж, пересоздал персонажей и выделил протагониста. Пожертвовав особым стилем Гомбровича, иначе расставив акценты, режиссёр выдержал основную идею об извращённости мира во время войны. В то время как писатель показал её с помощью формы, режиссёр воспроизвёл её через трагического героя.

Пространство Катастрофы в «Порнографии»

Действие в романе осуществляется по принципу субъективной наррации – через мысль рассказчика Витольтда, – а главным действующим лицом выступает Фридерик, которого Витольтд встречает летом 1943 года во время пребывания «в бывшей Польше и в бывшей Варшаве, на самом дне свершившегося факта» [Гомбрович, 1992, с. 110]. Фридерик – загадочная фигура с туманным прошлым. Никто не знает, откуда он вернулся, и что с ним происходило, пока его не видели в обществе. Витольтда привлекает таинственная харизма нового знакомого, и он приглашает Фридерика поехать вместе под Варшаву, в усадьбу приятеля Ипполита.

Двойничество героев неоднократно проявляется в рассуждениях Витольтда: «Так в ту минуту должен был думать Фридерик. Однако, возможно, я подсовывал ему свою собственную мысль. Но кто знает, может, он в этот момент также подсовывал мне свою мысль... и обо мне он думал так же, как и я

A. Popova *Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance.
The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Koloski's "Pornografia"*

думал о нём... поэтому, возможно, что каждый из нас лелеял свою мысль, помещая её в другом» [Гомбрович, 1992, с. 157]; «Я взял письмо <Фридерика> наверх, в свою комнату, и только там прочитал его. Потрясающе: его содержание было мне настолько ясным, как будто я его сам себе писал» [Гомбрович, 1992, с. 200]. При этом действует в романе Фридерик, а Витольд лишь наблюдает и комментирует его слова и действия.

Гомбровичевский Фридерик представлен как носитель правды и режиссёр событий. Перформативный характер его поведения задаёт тон всему произведению. Он скучающий циник, который развлекается тем, что играет человеческими жизнями, забавляется игрой с сексуальностью несовершеннолетних девушки и юноши и замышляет убийство «для симметрии». «Épater le bourgeois!» – бросил бы Фридерик в лица пассивных обывателей, трясущихся от страха в старинных усадьбах, где они прячутся от катастрофы, если бы не презирал их разлагающийся мир также, как собственное стареющее тело, свою безобразную мужскую зрелость.

Игра Фридерика начинается, когда по приезду в усадьбу Ипполита герои встречают дочь хозяйки Геню и сына управляющего Кароля. Их молодость, свежесть их тел, созданных для того, чтобы совокупляться, не даёт покоя Фридерiku, и он принимается «режиссировать» события так, чтобы соединить их. Он придумывает, как использовать для своей цели приказ прячущихся в лесу партизан убить уставшего от войны командира Семяна. Кульминацию игры образуют три трупа: Семяна, юноши Юзи Скузяка и жениха Гени Вацлава. Последний – юрист, эффектный господин, мужчина, который уже приобрёл зрелую мужскую телесность, омерзительную Фридерiku, – вовсе не нужен герою, он подворачивается неожиданно, по собственному почину. Скузяк, которого держат пленником в сарае за то, что он то ли случайно, то ли намеренно смертельно ранил мать Вацлава, богобоязненную Амелию, участвует в гомбровичевском кровавом ритуале потому, что для геометрического совершенства игры Фридерiku необходимо задействовать в кульминации все юные тела. Страшный смысл его игры проступает в акте превращения партизанской расправы в провокационный перформанс. Вопрос о справедливости Фридерик выворачивает наизнанку: ненужное убийство юноши ужасает – но почему убийство мужчины, который отказывается участвовать в войне и хочет вернуться к своей семье, считается нормальным?

Впрочем, Гомбрович нигде не приводит такой интерпретации. В одном из эссе он объясняет убийство Скузяка исключительно эстетическими мотивами: «Он его убивает совершенно так же, как мы бросаем в суп кусочек мяса: чтобы суп был вкуснее. Он хочет заправить свой суп молодым и зарезанным, ему нужен вкус молодой смерти. Он действует как режиссёр, это в конце концов его роль с самого начала, он хочет дойти до новых „реальностей“, до новой красоты и волшебства, составляя людей друг с другом <...>. Этот юноша оказывается рядом, путается непонятно зачем, нужно включить его в ситуацию. Как? Убить. Это ещё одна рифма в этом стихотворении, но „рифма для рифмы“, без какого бы то ни было другого обоснования» [Gombrowicz, 1996, s. 69-70].

Таков и Фридерик Кольского (выдающаяся роль Кшиштофа Майхжака), но в нём все эти черты приобретают глубокий смысл, который, если он и предусмотрен автором, всё же не обозначен в романе открыто, и потому выглядит удивительной находкой режиссёра.

В фильме идея «случить» Геню (Сандра Самос) и Кароля (Казимеж Мазур) принадлежит не Фридерiku – импульс к началу перверсивной игры исходит от Витольда (Адам Ференцы). Как и у Гомбровича, характер Витольда не обозначен никакими яркими проявлениями. Но глубина персонажа решена в одной сцене. За основу этой сцены Кольски взял впечатления Витольда от посещения польского городка. В романе Гомбрович не показывает оккупационных реалий и не говорит об уничтожении евреев напрямую. Но он описывает Катастрофу через отсутствие и нехватку. В одном из эпизодов Витольд едет в Островец за керосином и замечает, что, хотя знакомый городок выглядит так же, как и раньше, хотя рыночная площадь пестрит всё той же суетой, в пространстве чувствуется какая-то пустота – не видно евреев. Беспокойство героя показано как бы между делом, но оно чётко артикулировано: «Мы купили керосину, сделали ещё несколько дел и как можно быстрее покинули этот странный Островец, и перевели дух только тогда, когда бричка снова приняла на свое мягкое лоно земля

А. Попова *Экранизация модернистского романа и мемориальная культура.*

Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского

обычной грунтовой дороги» [Гомбрович, 1992, с. 153]. В описании Островца «умолчание становится стратегией автора, тщетно ищущего языка, подходящего для того, что невозможно высказать» [Kog-czarowska-Różycka, 2013, s. 137]. Гомбрович демонстрирует чувствительность героя к происходящим событиям, не называя их.

В 1954 году Гомбрович (сбежавший от войны на аргентинские «каникулы» ещё в 1939 году) прокомментировал переписку с неким господином Н. из Лондона, которого могло возмутить недостаточно категоричное высказывание поляка о Катастрофе европейского еврейства в одном из писем. Вот как он объяснил свою сдержанность на страницах дневника: «своего рода стыд не позволил мне написать как раз то, что он от меня ожидал. Беспредельность преступления, совершенного в отношении евреев, и меня пронизала насквозь и навсегда. Однако я предпочел не помещать этого в письмо» [Гомбрович, 2021, с. 113]. Как вторичный свидетель, Гомбрович должен говорить о Катастрофе. Но её ужас потрясает его настолько, что его свидетельство «включает в себя и молчание, то есть невозможность найти подходящие слова» [Ассман, 2014, с. 93]. Как мастер письма, он выбирает допустимый для себя способ расставить нужные акценты – вычёркивая беспомощные, не передающие всей боли слова.

Кольски прямо говорит об отсутствии евреев в городе: «Где они, если так сильно заметно, что их нет? Они в гетто, в концентрационных лагерях, в шкафах, подвалах, тайниках под полом» [Kolski, 2010, s. 77]. В фильме Витольд, рассматривая какую-то книгу на керосиновом складе, случайно находит еврейскую семью, спрятанную под полом. Он ловит взгляды изнурённых глаз, которые смотрят на незваного гостя из щелей между досками. Хозяин склада застаёт Витольда склонённым над тайником. Для него происходящее может закончиться крайне печально, если разоблачивший «преступление» приезжий поступит так, как предписывает оккупационная власть. Но Витольд достаёт деньги и отдаёт их островецкому праведнику – он покупает книгу. «Наверное, это будет ваша самая дорогая книга...» – отвечает тот. В этой сцене трагедия Катастрофы получает чёткие очертания, а герой приобретает субъектность, которой он лишён в романе.

Благополучная усадьба Ипполита (Кшиштоф Глобиш) пронизана страхом. Хозяин, дрожа как лист, лебезит перед немцами, которые регулярно навещают за свежими продуктами. У хозяйки, пани Марии (Гражина Бленцка-Кольска), всюду спрятаны фляжки с успокоительным алкоголем. Кольски делает немцев не опасными. Угроза, связанная с ними, материализуется только за пределами двора, здесь же немцы – приручённое, прикормленное зло. Но опасность, исходящая от аковских партизан, нависает над обитателями усадьбы неотвратимо и всерьёз. Они, эти осоловелые интеллектуалы, должны воткнуть нож в спину потерявшему удаль аковскому командиру Семян (Ян Фрыч), или партизаны расстреляют их.

Старшие мужчины не способны на убийство. Совсем другое дело – юношеская дерзость. Здесь на страшную, противоестественную военную игру с «нашими» и оккупантами, с верными и предателями «удачно» накладывается игра Фридерика. План готов: убьёт Кароль, приманкой послужит Геня, а кровавый ритуал над телом Семяна их соединит – подобно тому, как их соединило совместное топтание червяка. Он не ошибается в своей стратегии: Геня и Кароль действительно вступают в связь перед тем, как пойти на дело. Как и в романе, Фридерик мешает только Вацлав (Гжегож Даменцки), раздражающий своей заурядностью жених Гели, которому никак не удаётся найти место в игре. Как и в романе, запущенный механизм игры срабатывает сам: впутанный в игру Вацлав оказывается печальным участником перформанса.

Но, в отличие от гомбровичевского Фридерика, Фридерик в фильме не намерен убивать и Скузяка. Он вовсе не воплощение зла и не холодный циник. Он – жертва, которой нет спасения даже после освобождения. Его поведением и поступками движет чувство вины и непереносимого, не знающего пощады стыда человека, уцелевшего – на время – в кошмарном акте распада.

Герой в пространстве Катастрофы

Термины «синдром выжившего» и «синдром вины уцелевшего» ввёл в 1960-е годы психиатр и психоаналитик Вильям Г. Нидерланд, который, работая с жертвами концлагерей, обнаружил,

A. Popova *Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance.
The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Koloski's "Pornografia"*

что имеет дело со сложно поддающимся анализу, отличным от других случаев посттравматического расстройства «типом травматизации, масштаб, суровость и продолжительность которого позволяет говорить о непознаваемой нозологической форме» [Niederland, 1968, p. 313]. Нидерланд подчёркивал необходимость внимательного отношения специалистов к всепроникающему чувству вины пациента, для которого характерны сложные механизмы защиты (в том числе вытеснения и отрицания) и особые телесные симптомы [Niederland, 1968, p. 314].

В последующие десятилетия проблема активно обсуждалась, и терминологический аппарат менялся. Современная медицина и психоаналитическая теория, философия и литературная критика отказываются от концепции чувства вины в пользу более этически нейтральной концепции чувства стыда. В то время как чувство вины сфокусировано на объекте или поступках и связано с нарушением социальных норм, правил или запретов, стыд в меньшей степени ориентирован на деятельность, он осуществляется в области переживания собственного несоответствия ожиданиям. Он связан скорее не с тем, «что я сделал», а с тем, «кто я есть». В современных теориях аффектов стыд понимается как один из основных негативных аффектов, который направлен вовне и имеет коммуникативный и перформативный характер [Leys, 2007, p. 150–154].

Невыразимое парализующее чувство стыда заставляет выживших в Холокосте снова и снова сталкиваться с моральными дилеммами, которые они переживали в лагере, и с болезненным осознанием того, что из-за эгоистичного поведения они не смогли поступить достойно по отношению к другому [Ayalon etc., 2007, p. 283-286]. Реакцией слушателя на чудовищные истории выживших о лагерях может стать вопрос – необязательно высказанный вслух – о том, что, если всё было так, как они рассказывают, то как же им удалось выжить? Или даже в такой форме: почему *именно им* удалось уцелеть (в то время как тем, кто их окружал – нет). В лагере часто выживание зависело от готовности пойти на компромисс с совестью. Если Примо Леви, переживший Аушвиц считал, что «выживали худшие, те, кто умел приспосабливаться. Лучшие умерли все» [Леви, 2010, с. 67], а спаслись только «эгоисты, жестокие, бесчувственные, коллаборанты из серой зоны, доносчики» [Леви, 2010, с. 67], то, возможно, так считает и Фридерик?

У Гомбровича Фридерик от скуки снова и снова лепит шарики из хлеба. Михал Легерски раскрывает символическое измерение этой невинной забавы: в польской традиции игра с хлебом считается почти кощунством [Legierski, 1999, s. 179] – подобное поведение дополняет циничный образ героя. Но в фильме этот жест получает совершенно иной смысл: Фридерик скатывает хлебные шарики не ради развлечения – он делает это безотчётно, украдкой, он прячет хлеб в карман (это один из симптомов травмы выжившего в Холокосте [Giberovitich, 2014, p. 240]).

На травматическое прошлое Фридерика указывают многие детали. Он крадёт хлеб и хлебные крошки со стола, на котором всегда есть еда, он постоянно начищает до блеска ботинки, он реагирует на каждый шорох, недоступный нормальному человеческому уху. В чемодане Фридерик носит фотографию и зелёное стёклышко, а на предплечье – татуировку с номером, от которой он попытается избавиться с помощью точильного круга. На фотографии улыбающаяся девочка обнимает его и сжимает в ладони стёклышко. Стёклышко впервые появляется в прологе фильма. В этой проникновенной сцене двое танцуют, но видны только ноги актёров: детские ножки болтаются в воздухе – мужчина приподнимает девочку в танце. Трогательная мажорная забавная и печальная одновременно музыкальная тема (композитор Зыгмунт Конечны), связанная с девочкой, звучит в фильме в разных (как диететических, так и недиегетических) интерпретациях. Каждое появление этой мелодии обусловлено драматургически, она «отказывается выполнять лишь иллюстративную функцию и проникает в действие, становясь в каком-то смысле одним из героев этой истории» [Malatyńska-Stankiewicz, 2022], потому всякий раз оказывает сильное воздействие на зрителя. Эта мелодия становится лейтмотивом отношений Фридерика с Вероникой, прислужницей в усадьбе.

Только ближе к финалу фильма зритель узнает, что Фридерик бежал из концентрационного лагеря и оставил там собственную дочь Гелю, которая заметила его, прячущегося перед входом в лагерь, но на зов которой он не откликнулся, потому что «несколько дней в скотном вагоне, с трупами, в дерьме

А. Попова *Экранизация модернистского романа и мемориальная культура.*

Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского

превратили его в животное». Только тогда зрителю станет понятен и характер его компульсивного поведения, и смысл его отношений с Вероникой, с которых для него началась усадебная история.

В костёле во время мессы он, атеист, обрушивается на колени при мимолётном появлении Вероники. В ней Фридерик видит чудо эпифании: Вероника напоминает ему погибшую дочь. Он понимает, что Вероника – не Геля, но её присутствие помогает компенсировать нехватку дочери. Однако оно не спасает героя от смертоносного чувства вины и стыда за то, что он не отозвался Геле у лагерных ворот. Вероника испытывает юношеское влечение к зрелому мужчине, но, когда она предлагает ему себя, Фридерик отказывается: «у меня дочь твоя ровесница».

История дочери раскрывается в сцене «исповеди» пани Марии. Фридерик рассказывает её от третьего лица, будто речь идёт о его знакомом. Этот распад идентичности маркирует речь человека, переживающего утрату. Обращение к форме третьего лица как характерный признак речи человека, страдающего депрессией, описывает Юлия Кристева. Она приводит слова своей пациентки: «даже когда я говорю о своей жизни, ощущение, словно бы я говорила о ком-то другом» [Кристева, 2010, с. 65] и подчёркивает, что у человека, страдающего депрессией, язык от чувственного переживания отделяет пропасть. У Фридерика была бы возможность прямо говорить о своём опыте – в отличие от его дочери, которая не уцелела. Но уцелел ли он? Один из пионеров исследований посттравматического стрессового расстройства Джон П. Уилсон указывает, что многие люди, пережившие опыт концентрационных лагерей, ощущают себя не выжившими, а мёртвыми: для описания своего состояния они используют слова «смерть души», «ходячий мертвец», «пустая оболочка» и др. [Wilson, 2004, p. 32]. Возможно, Фридерик чувствует себя таким же погибшим, каким он был бы, когда конвоиры застрелили бы его, если бы он отозвался дочери. В этом смысле он так же нем, как и те, кто не уцелел.

Вина Фридерика лежит глубже, чем область отказа отозваться, вызванного механизмом самосохранения. Геля могла не заметить прячущегося отца и не окликнуть его. Было бы чувство вины и стыда Фридерика менее невыносимым, если бы его дочь не знала, что он спасся, и что спасение стало возможным благодаря принятому решению не откликнуться на её зов? Если так, то можно предположить, что Фридерик обнаруживает в себе вызывающие чувство вины импульсы ненависти к дочери (которую он любит) за то, что она испортила его спасение [Кляйн, 2007, с. 211].

Реакцией на гибель дочери объясняется обращение Фридерика с окружающими. Герой не мог «срежиссировать» события у ворот концентрационного лагеря так, чтобы он и его дочь не оказались по разные стороны ворот смерти. Но теперь он управляет событиями и соединяет людей – на смерти других.

В пронзительном финальном эпизоде Фридерик проходит по жёлтому ковру осенних листьев, заглядывает в сарай, чтобы сообщить Веронике (в сарае она воплощает со Скузьяком свои нереализованные с Фридериком желания), что он оставит ей стёклышко, а после, у этого же сарая энергично, с остервенением рассекает себе запястья и проговаривает шёпотом: «Не подсматривай за мной. За вторжение в чужие секреты мать била меня по лапам». В момент удара ножом мир становится чёрно-белым. Цвет сохраняют только зелёное стёклышко – его Фридерик кладёт на край мощёной камнем дороги – и красно-бурая кровь, струйкой стекающая на стёклышко и на камни, по которым он медленно уходит в смерть.

«Порнография» как высказывание

Стратегию Кольского в работе над «Порнографией» определило переизобретение персонажей – главным образом Фридерика. Однако утверждение о том, что Фридерик в фильме не такой, как в книге, было бы не совсем точным. Кто такой Фридерик в романе? Гомбрович вывел его образ чувственными, импульсивными мазками, обозначая его черты подобно тому, как делал это с предметами и персонажами своих Композиций Василий Кандинский, который писал: «как музыкант может передать свои впечатления-эмоции от восхода солнца без использования звуков поющего петуха, так художник своими чисто живописными средствами для „приукрашивания“ своего впечатления утра обойдется без изображения петуха» [Кандинский, 2001 с. 294]. Гомбрович предоставил читательскому восприятию и

A. Popova *Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance.
The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Kolski's "Pornografia"*

воображению достроить портрет героя. Многие черты и предлагаемые обстоятельства Фридерика неизвестны, но это не маловажные нюансы, которые не имеют значения для повествования, а спрятанные за плотной штриховкой детали его истории. Для перенесения такого героя на экран Кольски выбрал путь исследователя, археолога, который, опираясь на то, что видно по останкам человека прошлых эпох и на факты об этих эпохах, полученные из источников, пытается воссоздать как можно более точный образ этого человека и его биографию.

В тексте романа встречаются намёки на возможное расстройство героя: «Боюсь, что Фридерик... подвержен каким-то психическим недомоганиям... <...> мне кажется, что это какая-то мания, эротическая мания и, кажется, на пункте Гени и Кароля...» [Гомбрович, 1992, с. 198]; «Нет, не могла соврать его меловая бледность: он знал, что такое убивать» [Гомбрович, 1992, с. 229], – но они не идут дальше предположений рассказчика. Режиссёр прислушивается к рассуждениям Витольда, дописывая портрет Фридерика. По наблюдению Наташи Корчаровской-Ружицкой, Кольски добавил гомбровичевскому персонажу травматический опыт реального человека – члена еврейской полиции гетто в Отвоцке Калела Переходника [Korczarowska-Różycka, 2013, s. 165-168], который между маем и августом 1943 года (в этот период происходит действие в «Порнографии») вёл дневник, опубликованный в 1993 году [Perechodnik, 2018]. Увы, людей, переживших опыт, близкий к опыту Калела Переходника и Фридерика Кольского-Майхжака, слишком много, и даже если Гомбрович не читал дневника Переходника, он мог знать похожие истории других людей, собрать их воедино и положить в основу образа своего героя, но не писать об этом прямо – из того же чувства стыда и беспредельного ужаса, которое не позволило ему написать об этом в письме лондонскому господину Н. Он выразил это в уникальной литературной форме, в той форме, которой объясняют неподвластность его письма киноадаптации.

Образ героя Майхжака выполнен так, что при перечитывании романа после просмотра фильма он кажется вписанным в драматургическую структуру самим автором, словно лагерный опыт Фридерика – не драматургическая находка Кольского, а истинный замысел автора, разгаданный режиссёром. Однако если подозрения о психическом расстройстве Фридерика или его манипуляции с хлебом встречаются в романе (хотя и не имеют того обоснования, которое придаёт им режиссёр), то мотив погибшей дочери, спиливание лагерной татуировки и финальное самоубийство героя появляются только в фильме. Наиболее сильное чувственное воздействие на зрителя оказывают именно эти достроенные режиссёром драматургические приёмы. Подобные яркие визуальные образы компенсируют сложность передачи на экране стиля письма – элемента, производящего куда больший эффект, чем перипетии, когда речь идёт о модернистской литературе. Кроме того, именно в этих добавленных образах (а также в расширенном мотиве заметного отсутствия островцев евреев) осуществляется сохранение памяти о Холокосте. Так Кольски вписывает «Порнографию» Гомбровича в современную мемориальную культуру.

Автор художественного произведения и его аудитория не отделены от своего времени и культуры, и способы выражения одного и того же явления зависят не только от индивидуальных черт художника, но также от условий, в которых появляется произведение. Исследовательская проработка трудного прошлого с вниманием к опыту выживших в Холокосте началась в 1960-е годы, а с 1967 года формировалось сообщество вторичных свидетелей, готовых услышать и передать другим их истории. Дискурс проблемы Катастрофы европейского еврейства постепенно выходил в широкое культурное поле и приобретал всё более объёмный контекст. Одним из признаков посттравматической эпохи позднее станет новое отношение к социальным и политическим вопросам как к важнейшим проблемам современности. Гомбрович, который помещает действие своего романа в Польшу 1943 года в 1960-м году (до того, как человек посттравматической эпохи обрёл дар речи) и приблизительно в это же время пишет о том, что уровень недопустимости преступления против евреев потрясает его настолько, что он не может об этом говорить, выстраивает своё повествование на «умалчивании». Кольски – современник эпохи мемориальной культуры – экранизирует роман, опираясь не только на его текст, но и на опубликованные свидетельства уцелевших, на прямые наблюдения медицинских специалистов и психоаналитиков, на разработанные исследования памяти. Достраивая травматическое прошлое героя, он

А. Попова *Экранизация модернистского романа и мемориальная культура.**Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского*

сглаживает остроту обличающего гомбровичевского текста. Но он ставит вопрос о вине и ответственности, о травматическом опыте, о стыде, который человек испытывает за то, что находится в безопасности, тогда как другие погибли или подвергаются опасности прямо сейчас. Собранные материалы помогают ему глубже проникнуть в замысел романа, обнаружить его истинную идею и передать её на экране такими выразительными средствами, которые предполагает мемориальный дискурс через пол-века после появления текста Гомбровича.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Космос / Cosmos (2015, реж. А. Жулавски, Франция/Португалия), игр.
2. Порнография / Pornografia (2003, реж. Я. Я. Кольски, Польша), игр.
3. Фердидурке / 30 Doog Key (1991, реж. Е. Сколимовски, Польша, Великобритания, Франция), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Гомбрович, В. Дневник. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2021.
2. Гомбрович, В. Порнография // Гомбрович В. Девственность и другие рассказы. Порнография. Страницы дневника. – Москва: Лабиринт, 1992.
3. Gombrowicz, W. Testament. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
4. Kolski J.J. Pamięć podróżna. – Łódź: PWSFTviT, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ассман А. Длинная тень прошлого. – Москва: НЛЮ, 2014.
2. Делёз Ж. Кино. – Москва: Ad Marginem, 2019.
3. Делёз Ж. Гваттари Ф. Что такое философия? – Москва: Академический Проект, 2009.
4. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. – Москва: Гилея, 2001.
5. Кляйн М. Любовь, вина и репарация // Кляйн М. Психоаналитические труды. Т. 2: «Любовь, вина и репарация» и другие работы 1929–1942 годов. – Ижевск: Ergo, 2007.
6. Кракауэр Э. Теория кино. – Москва: Ad Marginem, 2024.
7. Кристева Ю. Чёрное солнце: Депрессия и меланхолия. – Москва: Новое издательство, 2010.
8. Ямпольский М. Ловушка для льва. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2020.
9. Ayalon L., Perry C., Arian P. A., Horowitz M. J. Making Sense Of The Past – Perspectives On Resilience Among Holocaust Survivors // Journal of Loss & Trauma. 2007. Volume 12. Issue 3. P. 281-293.
10. Bigsby C. W. E. Pornography // The Routledge Dictionary of Literary Terms / Ed.: P. Childs, R. Fowler. – New York: Routledge, 2006. – P. 182-183.
11. Birkholz R. Współczesne teorie „adaptation studies”. Rekonesans badań i nowe kierunki rozwoju // Kwartalnik Filmowy. 2022. Nr 119. S. 56-76.
12. Cartmell D. 100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy // A Companion to Literature, Film, and Adaptation / Ed.: D. Cartmell. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. P. 1-13.
13. Cuddon J. A. A dictionary of Literary Terms and Literary Theory. – Chichester: A John Wiley & Sons Ltd., 2013. P. 548–550.
14. Giberovitch M. Recovering from Genocidal trauma. – Toronto: University of Toronto Press, 2014.
15. Graczyk E. Przed wybuchem wstrząsając. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym. – Gdańsk: Słowo obraz/terytoria, 2004.
16. Jarzębski J. Gra w Gombrowicza. – Warszawa: PIW, 1982.
17. Korczarowska-Różycka N. Inne spojrzenie. Wyobrażenie historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – Studium przypadków. – Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013.
18. Lake D. Adapting the Unadaptable – The Screenwriter's Perspective // A Companion to Literature, Film, and Adaptation / Ed.: D. Cartmell. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
19. Legierski M. Modernizm Witolda Gombrowicza. – Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1999.
20. Leitch T. Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? // A Companion to Literature, Film, and Adaptation / Ed.: D. Cartmell. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. – Pp. 87-104.
21. Leys R. From Guilt to Shame: Auschwitz and After. – Princeton: Princeton University Press, 2007.
22. Malatyńska-Stankiewicz A. Pornografia // Muzyczny ślad Krakowa. 2022. Режим доступа: <http://www.muzycznyslad.pl/pornografia/> (дата обращения: 25.09.2024).
23. McFarlane B. Novel To Film. An Introduction to the Theory of Adaptation. – Oxford: Clarendon Press Oxford, 1996.
24. Niederland W. Clinical observations of the survivor syndrome // International Journal of Psycho-Analysis. 1968. No 49 (2-3). P. 313-315.
25. Perechodnik C. Spowiedź. – Warszawa: Osrodek Karta, 2018.
26. Quinn E. A Dictionary of Literary and Thematic Terms. – New York: Facts On File, Inc., 2006.
27. Sandauer A. Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz // Gombrowicz i krytycy / Red. J. Błoński. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.
28. Sanders J. Adaptation and Appropriation. – London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
29. Stam R. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation // Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Ed.: R. Stam, A. Raengo. – Malden: Blackwell, 2005. – P. 1-52.
30. Wilson J. P. PTSD and Complex PTSD. Symptoms, Syndromes, and Diagnoses // Assessing Psychological Trauma and PTSD / Ed.: J. P. Wilson, T. M. Keane. – New York: Guilford Publications, 2004. – P. 7-44.

SOURCES

1. Gombrowicz, W. Dnevnik [Diary]. Saint-Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2021. (in Russian)
2. Gombrowicz, W. Pornografia [Pornografia]. Moscow, Labirint, 1992. (in Russian)
3. Gombrowicz, W. Testament [A Kind of Testament]. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996. (in Polish)
4. Kolski, J. J. Pamięć podróżna [Travelling memory]. Łódź, PWSFTviT, 2010. (in Polish)

A. Popova *Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance. The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Kolski's "Pornografia"*

REFERENCES

1. Assman A. *Dlinnaya ten' proshlogo* [Shadows of Trauma]. Moscow, NLO, 2014. (in Russian)
2. Ayalon L., Perry C., Arian P.A., Horowitz M.J. "Making Sense Of The Past – Perspectives On Resilience Among Holocaust Survivors." *Journal of Loss & Trauma*, 2007, Volume 12, Issue 3. P. 281-293.
3. Bigsby C.W.E. "Pornography." *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Ed.: P. Childs, R. Fowler, New York, Routledge, 2006. P. 182-183.
4. Birkholc R. "Współczesne teorie "adaptation studies". Rekonesans badań i nowe kierunki rozwoju" [Language and Literature Studies, Fine Arts / Performing Arts, Film / Cinema / Cinematography, Sociology of Art, Sociology of Literature]. *Kwartalnik Filmowy* [Film Quarterly], 2022, Nr 119. S. 56-76. (in Polish)
5. Cartmell D. "100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy." *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Ed.: D. Cartmell, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012. P. 1-13.
6. Cuddon J.A. *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Chichester, A John Wiley & Sons Ltd., 2013. P. 548-550.
7. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginem, 2019. (in Russian)
8. Deleuze G., Guattari F. *Chto takoye filosofiya?* [What is Philosophy?]. Moscow, Akademicheskiiy Proyekt, 2009. (in Russian)
9. Giberovitch M. *Recovering from Genocidal trauma. An Information and Practice Guide for Working with Holocaust Survivors*. Toronto, University of Toronto Press, 2014.
10. Graczyk E. *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym* [Shake before Exploding: On Witold Gombrowicz's interwar works]. Gdańsk, Słowo obraz/terytoria, 2004. (in Polish)
11. Iampolski M. *Lovushka dlya l'va* [The Lion Trap]. Saint-Petersburg, Seans, 2020. (in Russian)
12. Jarzębski J. *Gra w Gombrowicza* [Gombrowicz game]. Warszawa, PIW, 1982. (in Polish)
13. Kandinsky W.W. *Izbrannyye trudy po teorii iskusstva* [Theoretical writings on art], T. 2, Moscow, Gileya, 2001. (in Russian)
14. Klein M. "Lyubov', vina i reparatsiya" [Love, Guilt and Reparation]. "Lyubov', vina i reparatsiya" i drugiye raboty 1929–1942 godov ["Love, guilt and reparation" and other works 1929–1942]. Izhevsk, Ergo, 2007. (in Russian)
15. Korczarowska-Różycka N. *Inne spojrzenie. Wyobrażenie historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – Studium przypadków* [Another Way. Representations of History in the Films of Wojciech Jerzy Has, Jan Jakub Kolski, Filip Bajon and Anna Jadowska – a Case Study]. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013. (in Polish)
16. Kracauer S. *Teoriya kino* [Theory of Film]. Moscow, Ad Marginem, 2024. (in Russian)
17. Kristeva J. *Chernoye solntse: Depressiya i melankholiya* [The Black Sun: Depression and Melancholia]. Moscow, Novoye izdatel'stvo, 2010. (in Russian)
18. Lake D. "Adapting the Unadaptable – The Screenwriter's Perspective." *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Ed.: D. Cartmell, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012. P. 408-415.
19. Legierski M. *Modernizm Witolda Gombrowicza* [The Modernism of Witold Gombrowicz]. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 1999.
20. Leitch T. *Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?* In: *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Ed.: D. Cartmell. Oxford, Wiley-Blackwell, 2012. P. 87-104.
21. Leys R. *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*. Princeton, Princeton University Press, 2007.
22. Malatyńska-Stankiewicz A. "Pornografia" [Pornografia]. Muzyczny ślad Krakowa [Musical track of Kraków], 2022, Available at: <http://www.muzycznyślada.pl/pornografia/> (accessed: 25.09.2024). (in Polish)
23. McFarlane B. *Novel To Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, Clarendon Press, 1996.
24. Niederland W. "Clinical observations of the survivor syndrome." *International Journal of Psycho-Analysis*, 1968, No 49 (2-3). P. 313-315.
25. Perechodnik C. *Spowiedź* [Am I A Murderer? Testament Of A Jewish Ghetto Policeman]. Warszawa, Osrodek Karta, 2018. (in Polish)
26. Quinn E. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York, Facts On File, Inc., 2006.
27. Sandauer A. *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz* [Witold Gombrowicz – A man and a writer] In: *Gombrowicz i krytycy* [Gombrowicz and critics]. Red.: J. Błoński, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984. (in Polish)
28. Sanders J. *Adaptation and Appropriation*. London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
29. Stam R. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Ed.: R. Stam, A. Raengo, Malden, Blackwell, 2005. P. -52.
30. Wilson J.P. "PTSD and Complex PTSD. Symptoms, Syndromes, and Diagnoses." *Assessing Psychological Trauma and PTSD*, Ed.: J.P. Wilson, T. M. Keane, New York, Guilford Publications, 2004. P. 7-44.

Эмма Марковна Горвиц

Emma Markovna Gorvits

магистрант,

Master's student,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

gorvits.emma@mail.ru

АКТУАЛИЗАЦИЯ КЛАССИКИ В СОВРЕМЕННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: «ЖИЗЕЛЬ» АКРАМА ХАНА ACTUALIZATION OF CLASSICS IN MODERN DANCE CULTURE: AKRAM KHAN'S "GISELLE"

В статье рассматривается проблема классики в контексте современной танцевальной культуры. На примере балета «Жизель» в постановке Акрама Хана автор анализирует стратегию «актуализации» балета как один из принципов работы с классикой. В статье приводится разбор каждого из уровней балета: сюжета, музыки, визуального кода спектакля и хореографии. Особое внимание автор уделяет пластике и жесту как основам современного балетного спектакля. Подробно разбирается использование эмоциональных, функциональных, социальных и ритуальных жестов, которые выделяет Дорис Хамфри в книге «Искусство сочинять танец. Эмансипация спящей красавицы». В статье проблематизируется соотношение классического балета, индийского танца «Катхак» и современной хореографии. Также автора интересует статус *истории* в такого типа источнике.

Ключевые слова: классический балет, актуализация, история телесность, современная хореография, катхак, пластика, жест

Для цитирования: Горвиц Э.М. Актуализация классики в современной танцевальной культуре: «Жизель» Акрама Хана // Артикульт. 2025. №1(57). С. 79-89. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89

The article deals with the problem of classics in the context of modern dance culture. Using the example of Akram Khan's production of ballet "Giselle", the author analyzes the strategy of "actualization" of ballet as one of the principles of working with classics. The article provides an analysis of each of the levels of ballet: the plot, music, visual code of the performance and choreography. The author pays special attention to plasticity and gesture as the basics of modern ballet performance. The use of emotional, functional, social and ritual gestures, which are highlighted by Doris Humphrey in the book "The Art of Composing Dance. The Emancipation of the Sleeping Beauty." The article problematizes the relationship between classical ballet, Indian dance "Kathak" and modern choreography. Also, the author is interested in the status of the story in this type of source.

Keywords: classical ballet, actualization, story, physicality, modern choreography, kathak, plasticity, gesture

For citation: Gorvits E.M. "Actualization of classics in modern dance culture: Akram Khan's «Giselle»." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 79-89. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89

Классический балет – один из наиболее коммерчески успешных жанров в современном музыкальном театре. Эту тенденцию можно объяснить тем, что «В условиях современной плюралистической культуры – оценочные формы классического сохраняют свою функцию критериев, по которым определяется правильность протекания процесса» [Дубин, 2010, с. 9]. В связи с этим для зрителей XXI века важно посещать спектакли классического балета, чтобы чувствовать свою сопричастность к «высокому», «эталонному» искусству. Поэтому в балетной среде даже бытует поговорка: «Поставьте в афишу „Лебединое озеро“, и все билеты тут же будут распроданы». При этом не стоит забывать, что классический балет не ограничивается одним «Лебединым». Здесь и другие балеты Пети́па, и балеты французских хореографов-романтиков, и «Сильфида» итальянца Тальони. Сегодня интерес к классическому балету не утихает, а вспыхивает с новой силой.

Особое место в классическом балетном репертуаре занимает «Жизель» – балет, впервые поставленный в 1841 г. в Парижской опере хореографами Жюлем Перро и Жаном Коралли. История «Жизели» – это история счастливой судьбы балета. Об этом балете сохранилось много документов:

E.M. Gorvits *Actualization of classics in modern dance culture:
Akram Khan's "Giselle"*

как балетных нотаций (схематичных записей танцев), так и воспоминаний современников. Благодаря этому у современных хореографов есть большой спектр возможностей для восстановления и реставрации этого балета. Многие хореографы прибегают именно к такой стратегии работы с классикой – восстановление оригинального спектакля 1841 года. В частности, в 2019 году Алексей Ратманский представил зрителям Большого театра «Жизель», основанную на старинных нотациях разных лет. Лоран Илер при работе над «Жизелью» в Музыкальном театре им К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко тоже стремился вернуть оригинальный французский спектакль на Московскую сцену.

Однако все чаще современные постановщики обращаются к авторскому прочтению этого классического балета, переосмысляя сюжет, меняя хореографию и визуальный код спектакля. Стоит отметить, что не только «Жизель» подвергалась переосмыслению со стороны балетмейстеров XX и XXI веков. С приходом танца модерн многие хореографы стремились переосмыслить классические балеты: от «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» до «Лебединого озера» и «Ромео и Джульетты». В связи с этим в театроведении сложилась традиция анализа подобных постановок. В частности, советский и российский историк балета Вадим Гаевский уделял большое внимание работам своих современников. Гаевский всегда обращал внимание на детали и знаки, которые используют хореографы в своих постановках. Такое пристальное чтение роднит его анализ с подходом советского семиотика Ю.М. Лотмана, который в статье «Семиотика сцены» рассматривает спектакль как поле знаков и кодов.

Так, британский хореограф бангладешского происхождения Акрам Хан предлагает актуализировать классическую историю «Жизели». Философия Акрама Хана как хореографа выражается в том, что на все свои танцевальные работы он переносит собственный травматичный опыт. Ключевыми темами его работ уже многие годы остаются темы эмиграции и этнической инаковости. Известный в танцевальной среде как мастер традиционного индийского стиля «катхак» и хореограф-исполнитель contemporary dance (современного танца), Акрам Хан создал собственную танцевальную компанию – «Akram Khan company». В числе его наиболее известных работ: «Kaash», «Книга джунглей», «Пыль», «Священные монстры» (совместная работа Акрама Хана и Сильви Гиллем). Каждая из вышеперечисленных работ включает в себя как индийский катхак, так и современный танец.

Несмотря на то, что академический танец не является визитной карточкой Акрама Хана, в 2016 году хореограф берется за работу над классическим балетом романтического наследия. На встрече со зрителями в Москве хореограф признался, что до 2015 г. его опыт, связанный с балетом «Жизель», ограничивался одной историей, когда в детстве мама привела его на спектакль, где он уснул, посчитав балет скучным [Встреча с хореографом Акрамом Ханом, 2019]. Несмотря на это, Акрам Хан принял предложение поставить собственную версию «Жизели» на артистов труппы Английского национального балета.

Собственный негативный опыт просмотра классического балета подтолкнул хореографа на действия, направленные на переосмысление и актуализацию классической балетной истории. Движимый желанием сделать этот балет более доступным для восприятия современного, в том числе неподготовленного зрителя, Акрам Хан предлагает полностью переосмыслить классическую историю «Жизели». Подобный успешный опыт с «Жизелью» уже имел в 1982 году шведский хореограф Матс Эк. Однако, переместив свою героиню из крестьянской деревушки в сумасшедший дом, Матс Эк изменил декорации и хореографию балета, но музыку Адольфа Адана оставил прежней. В свою очередь, Акрам Хан изменил даже музыку, что сделало его балет еще более далеким от классической версии. На одной из пресс-конференций, посвященных этому балету, его даже спросили: «что осталось неизменным, почему этот балет – новая версия „Жизели“, а не абсолютно новый спектакль»? На что Акрам Хан ответил: «the story» [история] [Встреча с Акрамом Ханом, 2019].

Сложно сказать, что в этом смысле хореограф берет за историю, ведь места действия, эпоха, персонажи изменены до неузнаваемости. Сам Акрам Хан говорит, что для него история «Жизели» это история, основанная на трех темах: любовь, предательство и прощение [Встреча с Акрамом Ханом, 2019]. Вместе с тем исследователь не может доверять каждому слову художника, сколь искренним ни был бы

творец. Перенос романтической истории на современные реалии едва ли позволит темам сохраниться. И здесь скорее уместно говорить о том, какой могла бы быть история Жизели, если бы сюжет на эти же «вечные» темы сочинял автор XXI века. Именно поэтому я считаю уместным выбрать слово актуализация для работы с такого типа источником и рассматривать те стратегии, которые позволяют Акраму Хану актуализировать историю, взятую из классического балета «Жизель». Помимо этого, интересно обратить внимание на то, как хореограф работает с романтическим контекстом, который и породил те темы, которые стали для него основополагающими в истории про Жизель.

Сюжет

Автором либретто выступила Рут Литтл, постоянный либреттист компании Акрама Хана. Важно отметить, что роль Литтл заключалась в профессиональной записи и детальной проработке идей, предложенных самим Акрамом Ханом. В основе сюжета лежит жизнь швей-эмигрантки, которая в связи с закрытием ткацкой фабрики вынуждена вместе со своими коллегами развлекать хозяев фабрики. Во многом фабула балета, если понимать ее в Аристотелевских терминах как «склад событий» (приводится по [Пави, 1991, с. 399]), похожа на оригинальную [Слонимский, 1977, с. 119-140], но события и действия перенесены в XXI век. Здесь место крестьян занимают эмигранты, а в роли знати выступают владельцы фабрики. Во втором акте вместо классического кладбища перед зрителями предстает заброшенная фабрика-призрак, где вилисы – это умершие от каторжного труда сотрудницы фабрики.

Перенос классического сюжета в наше время и обращение к личным темам – довольно распространенный прием среди современных хореографов. Вместе с тем случай Акрама Хана не так прост, как может показаться. Начнем с действующих лиц. В классическом либретто в первом акте из женских персонажей три главных действующих лица: Жизель, ее мать Берта и невеста графа Альберта Батильда. Акрам Хан, в свою очередь, исключает персонаж матери главной героини, которая неизменно выполняла важную функцию в спектакле. Мать предупреждала дочь об опасности танцевать, она остерегалась ее от общения с Альбертом. К ней, как к хозяйке, обращалась приехавшая знать. К маме бежала Жизель, когда узнавала об обмане возлюбленного. С исключением персонажа Берты из спектакля, балет утратил семейную линию. У Акрама Хана Жизель не может броситься в объятия мамы и пережить свое горе вместе с ней, она может рассчитывать только на себя. Материнскую функцию в балете не передали, например, подруге или сестре.

Для Акрама Хана было важно показать независимость и внутреннюю силу главной героини. Хореограф отмечает, что он целенаправленно изменил характеры женских персонажей в своем балете. Образы героинь классической «Жизели» показались ему слишком «слабыми» [Встреча с Акрамом Ханом, 2019]. Характер Жизели проявляется и в ее неповиновении Иллариону, когда тот заставляет ее поклониться знатной избраннице Альберта Батильде. Сама Батильда тоже лишена скромности, которой наделена в классических версиях. Она не отдает Жизели свое ожерелье, как это было у Теофиля Готье и Сен-Жоржа, а бросает девушке свою перчатку.

Подобная участь постигла и героинь второго акта. Мирта и остальные вилисы стали не просто бесчувственными существами из загробного мира, они стали жестокими и гораздо более мстительными. Они уже не затанцовывают мужчин, а закалывают их палками.

Не остались без изменений и мужские персонажи. В первую очередь это коснулось образа Иллариона, который в либретто Генриха Гейне – персонаж второго плана. По традиции на эту партию даже брали лучшего мимиста театра, но не лучшего танцовщика. В случае Акрама Хана роль Иллариона не сводится к страданию по Жизели, а с танцевальной стороны – к редким проходкам по сцене и пантомиме. В новой «Жизели» Илларион – полноценный участник действия. Кроме того, что каждый его выход – это отдельный полноценный танец, его персонаж стал сложнее с драматической точки зрения. В либретто читаем: «Богач Альберт переодевается в Отверженного, чтобы увидиться со своей возлюбленной Жизелью. Но его появление не проходит незамеченным: его видит Илларион, мечтающий о Жизели механик с фабрики, успешно проворачивающий дела с Хозяевами не только на благо коммуны, но и для своей выгоды» [TheatreHD, 2024]. В классическом либретто Илларион играет сам за

E.M. Gorvits *Actualization of classics in modern dance culture:
Akram Khan's "Giselle"*

себя, у него нет личных связей со знатью и нет авторитета в глазах крестьян. В версии Акрама Хана Илларион свой человек в обоих мирах, как среди крестьян, так и в обществе владельцев фабрики.

Таким образом, изменение времени и мест действия позволили хореографу сделать историю более близкой и понятной современному, в том числе неподготовленному зрителю. А пересмотр классических персонажей, смена их функций и характеров дают зрителю возможность сопереживать [Вайнштейн, 1997, с. 305] таким актуальным героям, которые могут встретиться им в реальной жизни. Возможность сопоставить свою жизнь с жизнью персонажа является одним из ключевых условий при работе с массовым зрителем, тем самым зрителем, которого Акрам Хан стремится привлечь.

Музыка

Ранние опыты переосмысления балета «Жизель» касались всех уровней спектакля, за исключением музыки. Впервые серьезные вмешательства в музыкальный код спектакля были осуществлены в версии Акрама Хана, где на программке написано не «Жизель» Адольфа Адана, а «Жизель» Акрама Хана. Здесь мы сразу видим акцент на хореографа и оттеснение композитора на второй план. Однако говорить о вспомогательной роли композитора в этом балете не приходится. Скорее сложно свести музыкальную партитуру к единому знаменателю и назвать это балетом одного композитора. Несмотря на то, что композитором спектакля значится Винченцо Ламанья, постоянный участник компании Акрама Хана, нельзя не отметить, что композитор выполнял поставленную хореографом задачу «сохранить минимум 70% оригинальной партитуры Адольфа Адана» [Винченцо Ламанья, 2017]. Вместе с тем Ламанья столь детально переработал текст Адана, что узнать классические мотивы довольно сложно, если не знать, что явилось отправной точкой для создания музыки к этому балету.

Дорис Хамфри, представительница танца модерн и автор книги по созданию танца, советует: при работе с «готовой партитурой...в первую очередь хореограф должен узнать у музыканта, можно ли как-то трансформировать музыку, не изменяя замыслу...Изменения подразумевают устранение некоторых повторов, смену темпа или даже добавление нескольких тактов» [Хамфри, 2021, с. 135]. Всеми этими приемами воспользовался Ламанья при работе с музыкой Адана.

Когда стало ясно, что Акрам Хан не намерен создавать сказку о наивной девушке из эпохи романтизма, и принимая во внимание тот факт, что «танцевать следует не «под» музыку, а только «на» ней» [Хамфри, 2021, с. 135], композитор принял решение добавить еще большего драматизма в музыкальную партитуру. Ламанья изменял высоту звучания, скорость воспроизведения мелодии, купировал большие куски партитуры, а те части, которые оставались, были транспонированы. Такая детальная работа с партитурой требовалась с главной целью, чтобы «действие накладывалось на звук в соответствии с транслируемой эмоцией, которая очень близка актерской игре» [там же. с. 136]. Так редакция музыки производилась пропорционально изменению характеров героев.

В отличие от оригинальной романтической музыки Адана, партитура Ламанья полна постмодернистских техник. В частности, композитор прибегает к такой распространившейся сейчас практике, как длинные паузы. На протяжении нескольких минут действие может продолжаться в полной тишине. В большинстве случаев это касается моментов наибольшего напряжения в спектакле. В частности, к этому приему композитор прибегает в минуту осознания Жизелью своей беспомощности перед одной из кульминационных сцен балета – сценой «сумасшествия». Тогда на первый план выходит «чистый танец». В момент, когда музыка исчезает, у зрителя не создается впечатления пустоты и недостатка аудиального сопровождения, в эти моменты музыка продолжает работать и вызывать «в сознании зрителя ассоциации, характеризующие данную среду» [Пави, 1991, с. 438].

Тишина в этом балете – тоже музыка. Она выделяет кульминационные моменты и создает напряжение. Помимо тишины, Винченцо Ламанья прибегал к другим распространившимся в эпоху танца модерн звуковым эффектам, в частности, к хлопкам и «ритмичному стуку обуви» [Хамфри, 2021, с. 142]. В этом случае сложно говорить о музыке в разрыве от танца, поскольку звуки воспроизводят сами танцовщики. Однако я вслед за Патрисом Пави считаю уместным рассмотреть этот тип музыкального сопровождения [Пави, 1991, с. 197] в связке с музыкой, воспринимая хлопки и стук ногами

Э.М. Горвиц *Актуализация классики в современной танцевальной культуре:
«Жизель» Акрама Хана*

«как составную часть вымысла или как характерную внешнюю реальность» [там же]. В случае с моим источником хлопки и другие звуки, издаваемые непосредственно танцовщиками, успешно работают на создание образа коммуны, образа сплоченного, часто обозленного коллектива работников фабрики.

В заключении отмечу последний из выделенных мной приемов, к которым прибегает композитор – использование «конкретной музыки». Под конкретной музыкой я понимаю зародившееся в XX веке авангардное движение, осуществлявшее запись шумов, звуков природы, других бытовых звуков с целью их последующего преобразования в произведение искусства. Так, в «Жизели» Акрама Хана не раз встречается записанный на электронный носитель стук сердца, который включается в кульминационные моменты балета. Часто он иллюстрирует переживания главной героини. Также в балете используется шум моря и звук горна. Отмечу, что в классической версии «Жизели» тоже есть сцена, когда лесничий Илларион созывает знать, трубя в охотничий рог. Правда, делает он это условно, поднося горн к губам, а озвучивает его сразу несколько музыкальных инструментов из оркестра. У Акрама Хана самого предмета реквизита нет, однако символ остался.

Таким образом, при работе с аудиальной составляющей для Акрама Хана было важно сохранить классическую музыкальную базу. Но в силу изменения сюжета, эпохи и места действия композитор совместно с хореографом прибегли к использованию современных техник работы со звуком.

Визуальный код

Тим Йип, оscarоносный дизайнер китайского происхождения, отказался от основополагающей формулы романтического балета: «день праздничный, ночь призрачна» [Гаевский, 2019, с. 25]. В одном из интервью дизайнер говорит, что замысел Акрама Хана был в том, чтобы вещи на сцене были натуралистичными и простыми [Тим Йип, 2016], что и стало основой для будущей сценографии.

Идея минимализма ярко прослеживается в декорациях к балету. На сцене мы не видим раскрашенных задников или бутафорских домиков. Мы вообще почти ничего не видим. Единственный элемент декораций – это стена. Стена здесь – это символ, отделяющий мир мигрантов от внешнего мира. Там, «за стеной» живут «свободные» люди – владельцы фабрики. Здесь живут Отверженные. Их сторона стены испещрена отпечатками рук работников фабрики. Эти отпечатки символизируют невозможность перелезть через стену и избежать своего заточения. Другую сторону стены мы не видим, но видим свет, когда стена поднимается, чтобы впустить на сцену знать, которая со своей стороны сама может принимать решение, переходить ли им в мир отверженных.

Патрис Пави называет такой минимализм в декорации «эстетикой бедного театра» [Пави, 1991, с. 69], которая подразумевает, что «сцена, даже пустая, предстает как “подготовленная специально” и “обнаженная из эстетических побуждений». Отсутствие в таком случае является значимым: отсутствие королевского трона, изображения дворца, точного места для мифа» [там же]. В случае с «Жизелью» Акрама Хана такое обнажение сцены также помогало создать образ нищеты эмигрантов с закрывшейся фабрики.

Что касается костюмов, то они, как и декорации, решены довольно минималистично. В первом акте все девушки в легких бежевых платьях длиннее колена, а мужчины в серых рубашках и штанах. Бежевый и серый – это не те цвета, которые выигрышно смотрятся на сцене, напротив в синем свете софитов они выглядят бесцветными. Эти цвета очень часто выбирают в постановках современных танцев, они очень удобны тем, что не отвлекают на себя внимание. По всей видимости именно этого и добивался Тим Йип, говоря о том, что костюмы в редакции Акрама Хана не должны отвлекать зрителя, потому что на первом месте в балете танец [Тим Йип, 2016]. И все же надо отметить, что эти «невидимые» костюмы значительно дополняют историю, они показывают зрителю, как скромна, бледна, монотонна жизнь эмигрантов.

В то же время на сцене появляется знать, чьи костюмы нельзя назвать «невидимыми», хотя они и решены в нейтральных и базовых цветах: бежевом, белом и черном. Девушки выходят в больших платьях с каркасными подъюбниками, а мужчины в длинных плащах и бархатных пиджаках. Значительно меняются материалы костюмов. Вместо легких тканей эмигрантов на знати тяжелая парча, бархат, камни и изысканное кружево. Головы девушек украшены перьями и сложными прическами, в то время

E.M. Gorvits *Actualization of classics in modern dance culture:
Akram Khan's "Giselle"*

как у крестьянок разновидности простых кос. Замечу, что в классической версии «Жизели» все исполнительницы крестьянских партий были с одинаковыми пучками, а знать была в одинаковых шляпках в цвет платья. У Акрама Хана каждая девушка имеет свою прическу, что создает разнообразие на сцене, хотя и доставляет дискомфорт исполнителям.

Переходя к разговору о втором акте, нельзя не остановиться на том, что именно со вторым актом у большинства зрителей, воспитанных на классической версии, ассоциируется балет «Жизель». Благодаря второму акту этот романтический балет в театроведении называют еще и «белым балетом». Белым балет назван из-за того, что все участницы кордебалета и солистки одеты в белые пачки – романтические тюники, или как их еще называют пачки-шопенки. Наличие «белого акта» – характерная черта балетов эпохи романтизма, где все ирреальные женские персонажи были облачены в одинаковые белые тюники: сильфиды, вилисы, тени и т.д.

У Акрама Хана ни о каком «белом балете» речь не идет. В процессе создания платьев для вилис костюмеры целенаправленно состаривали ткани. Примечательно, что костюмы вилис частично сделаны из той же ткани, из которой, как правило, шьются тюники для второго акта в классической версии «Жизели». У Акрама Хана «романтическая инфернальность» [Гаевский, 2019, с. 18] второго акта замещается устрашающей реальностью потустороннего мира. «Полуфантастический, монохромный, белый» [там же] балет, где у каждой вилисы были гладко убранные в прическу «ушки» волосы и пышная белая пачка, сменяется неприукрашенным, фактурным кладбищенским миром. В истории Акрама Хана про сильных женщин нет места инфернальным существам в белых тюниках. Его жестокие и мстительные вилисы выглядят действительно так, будто только что встали из могилы. Во втором акте мы уже не видим стены, она перевернута параллельно полу, а свет выстроен так, что создается впечатление бесконечности сцены. Дым и затемнение задника не позволяют зрителю понять, что находится сзади. Таким представил потусторонний мир Тим Йип, где одетые в коричневого цвета с рванными подолами платья, с палками во рту ходят растрепанные вилисы – духи умерших работниц фабрики.

Хореография

Прежде чем переходить к разговору о танце, обозначим, что для нас будет являться собственно танцем, поскольку в рамках академической среды границы этого термина довольно расплывчаты. Ирина Сироткина в книге «Танец: опыт понимания», отвечая на вопрос, что такое «танец», говорит, что самое общее определение танца – движение человека, перемещение его в пространстве под музыку или определенный ритм [Сироткина, 2020, с. 18]. А далее задает последовательные вопросы: «Какое движение? Куда перемещаться? А если двигается не все тело, а только один палец?» [там же]. В рамках этого исследования любое, даже самое минимальное движение под музыку или ритм будет называться танцем. Именно поэтому я считаю, что мимику тоже можно отнести в область танца, поскольку последовательно меняющееся под музыку выражение лица является продолжением танца.

Патрис Пави пишет: «Мимика, ее точное и мгновенно понимаемое зрителем кодирование (как исключительная точность сравнима с точностью *интонации* *) представляется особенно важной в реалистической или психологической игре. Лицо связано с психологическим состоянием, с целой метафизикой тела» [Пави, 1991, с. 187]. У всех исполнителей «Жизели» Акрама Хана очень подвижная и выразительная мимика, что не характерно для классического балета. В классическом балете исполнители, что называется, «держат лицо», то есть для каждой категории персонажей существует определенное выражение лица, которое не имеет тонов и полутонов. Такая своеобразная маска может меняться в зависимости от обстоятельств, в которые попадает персонаж, но выбор другой маски тоже будет сделан из регламентированного набора. Эта традиция очень ограничивает балетных танцовщиков. Мы сталкиваемся с ситуацией, когда одна часть тела – лицо перестает танцевать, перестает двигаться и выражать соответствующие ситуации эмоции. Это может создавать ощущение атрофированности лица и мешать восприятию истории. Схожий взгляд на проблему имел польский режиссёр Ежи Гротовский, который говорил, что «актер сам должен создавать органическую маску с помощью своих лицевых мускулов» (приводится по [Пави, 1991, с. 187]).

В «Жизели» Акрама Хана подвижная и выразительная мимика играет существенную роль. Балет начинается с того, что толпа исполнителей толкает бетонную стену вглубь сцены, а затем танцовщики медленно поворачиваются и несколько минут стоят на месте, не делая никаких движений телом. Только на четвертой минуте исполнители начинают медленно поднимать руки. Показательно, что за две минуты неподвижного нахождения на сцене толпы и трех солистов зритель узнает все самое важное о взаимоотношениях трех главных героев. Мизансцена выстроена так, что Жизель, Альберт и Илларион стоят чуть впереди толпы и обмениваются взглядами. Из этих естественных взглядов становится ясно, что Жизель и Альберт любят друг друга, а Илларион безответно любит Жизель. Группа, которая находится сзади, тоже не безмолвствует. Мимика соплеменников Жизели подсказывает зрителям, что кого-то из героев подстерегает опасность. Хотя кого именно, эти взгляды не говорят. Эта сцена подтверждает мнение о том, что «текст не только *проговаривается*, он, если угодно, „бросается в лицо другому“, или говорится „в эфир“, или пущен в обращение. Мимика его модулирует, модализирует, направляет в желаемом направлении» [там же, с. 69]. Сказанное по отношению к драматическому театру утверждение верно и для танцевального спектакля. Ведь в танце лицо во многом замещает функцию речи в драме и помогает передать эмоции и состояние персонажа более детально.

Несомненно, мимика является важной составляющей танцевального нарратива, но сводить весь успех танца к выражению лица не стоит. Ниже разберем, к каким еще способам рассказывания истории посредством тела прибегал Акрам Хан. Пользовался ли он классической пантомимой или создавал собственные движения, мотивированные обстоятельствами, в которые попадает персонаж.

Неудивительно, что, как и с выражением лица, Акрам Хан не прибегает к использованию классической пантомимы. В его «Жизели» мы не увидим приглашения на танец в виде поворотов руками над головой или универсальных поклонов перед знатью. Вместо этих сугубо балетных слов хореограф наделяет своих персонажей речью, понятной каждому человеку, вне зависимости от того, освоил ли зритель словарь классической пантомимы.

Так, в спектакле не раз встречается предложение начать танцевать, и оно неизменно выражается в протягивании рук. По классификации Дорис Хамфри это движение можно отнести в категорию «социальных жестов» [Хамфри, 2021, с. 114]. Также к социальным жестам относятся все виды приветствий, в том числе и поклон. В классической версии, когда на сцене появляется знать, крестьяне дружно приседают в глубоком плие. В версии Акрама Хана самостоятельно принимает решение поклониться только Илларион. Он насильственно наклоняет голову Жизели, но она уворачивается, не желая делать неоправданный поклон. Так, через танцевальное действие героиня не только выражает свое мнение по отношению к конкретной ситуации, но и показывает свой характер, что в существенной степени формирует нарратив спектакля.

В балете присутствуют и «эмоциональные жесты» [там же]. Дорис Хамфри в своей классификации жестов говорит, что это самая полезная группа для танцовщиков, «тем не менее не существует эмоциональных состояний, которые подразумевали бы готовые, легко считываемые схемы жестов» [там же, с. 115]. Несмотря на такие трудности, Акрам Хан успешно использует эмоциональные жесты, которые легко считываются зрителем. В частности, мотив любви и преданности в спектакле выражается прикладыванием руки к животу возлюбленного. Этот жест несколько раз использует Жизель по отношению к Альберту, когда хочет убедить его в своих искренних чувствах. К этому же приему прибегает Илларион, когда, разоблачив Альберта, предлагает Жизели быть вместе, на что героиня его отталкивает. Еще один способ показать искренние намерения и доверие – прикосновение к лицу партнера. Этим приемом пользуются Жизель и Альберт в самые острые моменты.

В обоих случаях повседневный эмоциональный жест у Акрама Хана стилизован по принципу замещения [там же, с. 119]. Если задаться вопросом, из чего был преобразован этот жест, то мы вспомним широко употребительное в массовой культуре прикладывание руки к сердцу возлюбленного. Это одновременно проверка частоты биения сердца – органа, непосредственно быстро реагирующего на душевное состояние человека, и выражение доверия, разрешение прикоснуться к себе.

E.M. Gorvits *Actualization of classics in modern dance culture:
Akram Khan's "Giselle"*

Дорис Хамфри рекомендовала хореографам обращать внимание на то, как дети выражают свои эмоции, ссылаясь на то, что над детьми не довлеет этикет и их реакции более естественные и яркие, чем у взрослых. В качестве примера она пишет: «когда дети радуются, они часто скачут от счастья, иногда даже начинают кружиться» [там же, с. 116]. Эту идею в точности воплотил Акрам Хан. Так, в моменты радости Жизель неоднократно крутится вокруг себя, раскинув руки в разные стороны. Иногда это действие сопровождается легкими прыжками.

Также в балете используются «функциональные жесты», которые одновременно ярко и ненавязчиво сообщают зрителю очень конкретные вещи. В частности, в одном из первых танцев Жизель передвигается по сцене большими прыжками, при этом зритель без труда считывает, что руками она имитирует шитье. Мотив шитья присутствует и в другой сцене, когда Жизель берет в руки подол платья Батильды и, окинув его оценивающим взглядом, узнает в нем свое изделие.

Появление знати сопровождается танцами рабочих, которые вознося руки к голове, имитируют корону, что говорит о наличии «ритуальных жестов» в этом балете. Таким образом, хореограф показывает ритуальное преклонение перед господами. Но не только строго классифицированные жесты позволяют хореографу точно донести смысл высказывания до зрителя. Так, эта же сцена с ритуальными танцами, больше похожая на пляску, нарративна сама по себе, если рассматривать ее в терминах Ирины Сироткиной, где «пляска – часто синоним свободного выражения сильных эмоций в движениях, символ бунта против репрессивной культуры, пространство индивидуальной свободы» [Сироткина, 2021, с. 86]. Таким образом, посредством танцевальной эстетики осуществляется противопоставление знати эмигрантам. Особенно ярко это видно в сравнении. Все движения владельцев фабрики очень медленные, плавные, у них много статичных поз. В то время как работники фабрики в своих массовых танцах быстро передвигаются по сцене, их движения резки и непредсказуемы.

Еще одно противопоставление знати эмигрантам выражается в групповых и индивидуальных танцах. Так, владельцы фабрики, в отличие от своих подчиненных, никогда не исполняют одинаковых движений, в то время как Отверженные почти всегда танцуют вместе. Исключением в этом случае не являются и исполнители главных партий. В частности, сама Жизель нередко исполняет те же партии, что и кордебалет. Это создает ощущение сплоченности одних и разобщенности других.

Особого внимания в этом балете заслуживает сам танец, его стиль и исполнение. Выше я уже обращала внимание на то, что Акрам Хан является представителем традиционного индийского танца катхак, именно этот танец и лег в основу его «Жизели». Вместе с тем труппа Английского Национального балета, на которую был поставлен этот спектакль, состоит исключительно из «классических» танцовщиков. Такое несоответствие профиля хореографа и исполнителей, хотя и повлекло за собой ряд трудностей, о которых Акрам Хан не раз рассказывал в своих интервью [Встреча с Акрамом Ханом, 2019], в конечном счете позволило создать уникальный спектакль, который сочетает в себе как балетную эстетику, так и эстетику традиционного индийского танца.

Акрам Хан, говоря о главных особенностях катхак, выделяет: заземление и быстрые движения. Исследовательница творчества Акрама Хана и индийского танца в частности, Ольга Рыжанкова дополняет этот ряд: «скорость работы ног, пируэты, твердая стойка на обеих ногах – всё это особенности Катхак» [Рыжанкова, 2017, с. 119]. Именно на этом стиле построен весь первый акт балета. Особенно ярко техника катхак видна в партии Иллариона. Его стиль исполнения можно сравнить с паучьим. Он будто стелется по полу, при этом очень быстро и технично перебирает ногами. Он много и быстро передвигается по сцене, при этом делает это не с помощью больших прыжков классического балета, а при помощи пируэтов. Пируэты тоже необычные, классическая диагональ из шене дополняется перекидными прыжками, что создает ощущение заводной игрушки. Его танец очень агрессивен и темпераментен – это настоящий «вихрь в виртуозном техническом мастерстве танцовщика» [там же].

Однако не только образ Иллариона выстроен на основе танца катхак. Этот стиль лег в основу всего первого акта. В частности, молчаливое замедленное начало, о котором я говорила выше, является не чем иным, как воплощением индийской танцевальной традиции. Вот, что говорят об этом теоретики: «После приветствия, исполняемого в начале танца в медленном темпе, с чувством религиозного

Э.М. Горвиц *Актуализация классики в современной танцевальной культуре:
«Жизель» Акрама Хана*

поклонения, танцор исполняет Тхаат, что в переводе означает изящную манеру держаться, фигуру, полную величественного спокойствия. Потом танцор украшает эту позу мельчайшими плавными движениями глаз, бровей, запястий, рук и груди» [там же, с. 119].

Так, весь первый акт выстроен в традиционном индийском стиле, совмещая в себе гармонично вплетенные элементы contemporary dance. Этот темпераментный танец, пропитанный национальным колоритом, очень точно отражает стиль жизни коммуны эмигрантов.

Второй акт сюжетно очень отличается от первого. С заброшенной фабрики место действия перемещается на фабрику-призрак, где обитают уже не живые, а умершие от изнурительного труда эмигрантки. Вслед за сюжетом и местом действия Акрам Хан меняет и стиль исполнения. Вместо стелющихся по полу почти босиком танцующих девушек мы попадаем в мир неземных вилис, которые танцуют на пуантах. Здесь нельзя говорить напрямую о классическом балете, потому что в постановке намеренно не соблюден ряд важнейших принципов классического балета, в частности, отсутствует выворотность. Однако в спектакле есть почти утерянный с годами прием означивания неземных существ посредством пуантов. Впервые прототип современных пуант появился в балете «Сильфида», где на «пальцы» вставала только сама Сильфида – дева воздуха. Остальные персонажи этого балета танцевали в мягкой балетной обуви [Скляревская, 2017].

Такая резкая смена стиля направлена на противопоставление земных танцев работниц неземным танцам вилис. Хотя в спектакле нет сложного пуантового танца с мелкой техникой, в постановке используется цитата из классической версии балета. В частности, кода гран-па вилис, где главный элемент – арабеск, но арабеск видоизмененный. Главное отличие заключается в положении рук, которые не образуют одной прямой, параллельной полу, а убраны за голову, что ломает классические балетные линии.

В остальном же балет далек от классики. Вилисы словно плывут, передвигаясь по шестой, противоречащей академическому танцу позиции. Помимо пуантов, танец вилис дополнен реквизитом. На протяжении почти всего действия мертвые девушки танцуют с палками, в некоторых случаях используя их как опору, в других как – средство достижения баланса, вставляя их в зубы параллельно полу. Здесь применимо утверждение Дорис Хамфри, которая писала, что «такие предметы усиливают действие, придают ему дополнительный смысл, а иногда и вовсе составляют самую суть танца» [Хамфри, 2021, с. 148]. Палкам можно приписать дополнительный смысл, сказав, что они олицетворяют собой элемент балетного станка, опору, без которой не могут танцевать «слабые» танцовщицы и дети. Здесь все вилисы, за исключением их предводительницы Мирты, до появления Жизели ходят с палками. Только Жизель освобождает себя и остальных от палок, когда встречается с Альбертом. Также палки используются как копыя, ими вилисы закалывают Иллариона, который нарушил их покой.

Заключение

Экспериментальная версия Акрама Хана показывает, что актуализация балета требует его переосмысления на всех уровнях. В своей версии хореограф рассказывает собственную историю Жизели, сохраняя в основе главные темы: любовь, предательство и прощение. В этой версии балета тело выступает в роли медиума. Именно посредством тела, его выразительности и семиотической нагруженности каждого жеста хореограф рассказывает историю.

В своей постановке Акрам Хан отказывается прибегать к использованию классической балетной пантомимы. Вместо этого хореограф обращается к новым, оформившимся в XX веке принципам создания сюжетного балета посредством языка тела. В частности, он использует жесты, которые можно разделить на категории по классификации Дорис Хамфри [Хамфри, 2021]: эмоциональные, социальные, функциональные и ритуальные. Кроме того, выразительности танцу добавляет сочетание нескольких танцевальных стилей. Так, индийский «Катхак» в первом акте с его горизонтальной эстетикой, мягкой обувью, сложной мелкой техникой в ногах и ритуальными плясками очень точно описывает жизнь эмигрантов. В противовес этому пуантовый танец второго акта показывает потусторонний мир вилис.

E.M. Gorvits *Actualization of classics in modern dance culture: Akram Khan's "Giselle"*

Важную роль в балете играет музыка. Винченцо Ламанья в своей работе над партитурой Адольфа Адана использовал приемы, которые значительно дополнили и уточнили ряд моментов в истории Жизели. В частности, большую роль сыграла «конкретная музыка», которая наиболее точно отражала состояние героев, а также места действия и события.

Новая история Жизели была бы не полной без костюмов и декораций, которые вторят танцу и также играют важную повествовательную роль. Практически пустая и в то же время очень функциональная сцена, главной декорацией которой является стена, ярко иллюстрирует цитату «мир за стеной», которая лежит в основе истории Акрама Хана. Костюмы, построенные на противопоставлении знати и эмигрантов, эмигрантов и мертвецов, иллюстрируют место действия и условия жизни персонажей.

Использование всех перечисленных выше средств художественной выразительности позволяет Акраму Хану сделать балет более близким современному зрителю. Не только актуальная тема, но и современные техники работы с танцем, музыкой и визуальным кодом позволяют адаптировать романтический балет для современного зрителя. Таким образом, работа Акрама Хана становится привлекательной не только для искушенной публики – любителей классического балета, но и для тех, кто впервые идет на спектакль, где история рассказывается посредством тела.

СЦЕНОГРАФИЯ

1. «Жизель» (1982, хор. Матс Эк, Кулльбергский балет, Стокгольм)
2. «Жизель» (2024, хор. Акрам Хан, Ереванский Оперный Театр)

ИСТОЧНИКИ

1. *Ратманский А.* «Жизель» – идеальная поэтическая конструкция / Интервью Сергею Канаеву // «Жизель», буклет (#06 2019/2020). Литературно-издательский отдел Большого театра России.
2. English National Ballet (2017) Akram Khan's Giselle: Composer Vincenzo Lamagna | English National Ballet. Режим доступа: <https://youtu.be/R7iZcXOT1yk> (дата обращения: 10.09.2024)
3. English National Ballet (2017) Akram Khan's Giselle: The Creative Process | English National Ballet. Режим доступа: https://youtu.be/cs2nsC_pchw (дата обращения: 10.09.2024)
4. Moscow. Theatre HD [Электронный ресурс] – Электрон. дан. – Theatre HD, 2022. Режим доступа: <https://moscow.theatrehd.com/ru/films/akram-khan-giselle> (дата обращения: 10.09.2024)
5. TheatreHD (2019) Встреча с хореографом Акрамом Ханом, киноцентр «КАРО Октябрь», 22 июля 2019. Режим доступа: <https://youtu.be/BZRMp9Y0yeo> (дата обращения: 10.09.2024)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вайнштейн О.* Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1997. № 22. С. 303-331.
2. *Гаевский В.* Потусторонние встречи. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
3. *Дубин Б.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
4. *Пави П.* Словарь театра: Пер. с фр. – Москва: Прогресс, 1991.
5. *Рыжанкова О.* Акрам Хан и обретение новой идентичности современного индийского танца // Вестник МГУКИ. 2017. № 3 (77). С. 116-125.
6. *Сироткина И.* Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце. – Москва: Санкт-Петербург.: Бослен; Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020.
7. *Склярёвская И.* Тальони. Феномен и миф. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
8. *Слонимский Ю.* Жизель. Этюды. – Ленинград: Музыка [Ленингр. отд-ние], 1969.
9. *Хамфри Д.* Искусство сочинять танец. Эмансипация спящей красавицы / пер. с англ. *Л. Эбралидзе*. – Москва: «Арт Гид», 2021.

SOURCES

1. English National Ballet (2017) Akram Khan's Giselle: Composer Vincenzo Lamagna | English National Ballet. Available at: <https://youtu.be/R7iZcXOT1yk> (accessed 10.09.2024)
2. English National Ballet (2016) Akram Khan's Giselle: The Creative Process | English National Ballet. Available at: https://youtu.be/cs2nsC_pchw (accessed 10.09.2024)
3. Moscow. Theatre HD, 2022. Available at: <https://moscow.theatrehd.com/ru/films/akram-khan-giselle> (accessed 10.09.2024)
4. *Ratmanskij A.* "Zhizel'" – ideal'naya poe'ticheskaya konstrukciya / Interv`yu Sergeyu Kanaevu ["Giselle" is an ideal poetic construction / Interview with Sergey Kanaev]. "Zhil'ze", buklet (#06 2019/2020). Literaturno-izdatel'skij otdel Bol'shogo teatra Rossii. (in Russian)
5. TheatreHD (2019) Vstrecha s xoreografom Akramom Xanom, kinocentr «KARO Oktyabr'» [Meeting with Akram Khan at the Karo Oktyabr Film Center] 22 July 2019. Available at: <https://youtu.be/BZRMp9Y0yeo> (accessed 10.09.2024)

REFERENCES

1. Dubin B. *Klassika, posle i ryadom: Sociologicheskie ocherki o literature i kul'ture* [Sociological essays on literature and culture]. Sb. statej. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. (in Russian)
2. Gaevskij V. *Potustoronnie vstrechi* [otherworldly meetings]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. (in Russian)
3. Pavi P. *Slovar' teatr* [Dictionnaire du théâtre]. Moscow, Progress, 1991. (in Russian)
4. Ry`zhankova O. "Akram Xan i obretenie novoj identichnosti sovremennogo indijskogo tancza" [Finding a new identity for modern Indian dance]. Vestnik MGUKI. 2017. No 3 (77). P. 116-125. (in Russian)
5. Sirotkina I. *Tanecz: opy't ponimaniya. E'sse. Znamenitye xoreograficheskie postanovki i performansy`. Antologiya tekstov o tance* [Dance: experience of understanding. Essays. Famous choreographic productions and performances. Anthology of texts about dance]. Moscow: "Art Guide", 2021.

Э.М. Горвиц *Актуализация классики в современной танцевальной культуре:*
«Жизель» Акрама Хана

the experience of understanding. Essay. Famous choreographic productions and performances. An anthology of dance texts]. Moscow, Boslen, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2020. (in Russian)

6. Sklyarevskaya I. *Tal'oni. Fenomen i mif* [Taglioni. Phenomenon and myth]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (in Russian)

7. Slonimskij Yu. *Zhizel'. E'tyudy* [Giselle. Sketches]. Leningrad, Muzyka [Leningr. ot-d-nie] 1969. (in Russian)

8. Vajnshtejn O. "Rozovyj roman kak mashina zhelanij" [Pink Romance as a Desire Machine]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 1997. No 22. P. 303-331. (in Russian)

9. Xamfri D. *Iskusstvo sochinyat' tanecz. E'mansipaciya spyashhej krasavicy* [The art of composing a dance. The Emancipation of the Sleeping Beauty]. Moscow, "Art Gid", 2021. (in Russian)

Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.022.7+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-90-102

Елизавета Александровна Кузнецова
Elizaveta Aleksandrovna Kuznetsova

аспирант,

postgraduate student,

Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (Москва, Россия)

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

kuznetsova.ea@hse.ru

УНИФОРМА ХУДОЖНИКА: МЕСТО ХУДИ В ГАРДЕРОБНОЙ СИСТЕМЕ КРЕАТИВНОГО КЛАССА ARTIST'S UNIFORM: THE PLACE OF A HOODIE IN THE CREATIVE CLASS WARDROBE SYSTEM

Статья исследует место худи в гардеробной системе людей, занятых в сфере креативного труда. Наравне, например, с белой футболкой или парой синих джинсов, худи присутствует в гардеробах людей из самых разных социальных групп, однако попадая в креативную среду, приобретает особые коннотации, связанные с традицией рабочей одежды художника. Именно эти коннотации, влияющие на мотив выбора худи, представления о сочетаемости с другими вещами и приемлемые для ношения обстоятельства, мы и будем исследовать в данной статье, опираясь на социальную историю предмета и гардеробный метод исследования одесных практик. Нас интересует, что мотивирует представителей креативного класса выбирать худи как рабочую одежду, используемую в процессе создания творческого продукта. Материалами для нашего исследования послужат биографии художников 20 века, воспоминания и свидетельства об их жизни, имеющие отношение к конструированию образа творца через одежные практики, а также глубинные интервью с современными художниками об их рабочей одежде. Сравнение вестиментарной культуры художников прошлого с современным ее состоянием позволит нам проследить преемственность некоторых практик и объяснить, почему худи стало частью гардероба молодого поколения художников.

Ключевые слова: худи, креативный класс, богема, вестиментарные исследования, гардеробный метод, униформа

Для цитирования: Кузнецова Е.А. Униформа художника: место худи в гардеробной системе креативного класса // Артикульт. 2025. №1(57). С. 90-102. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-90-102

The article examines the place of the hoodie in the wardrobe system of people engaged in creative work. Along with a white T-shirt or a pair of blue jeans, hoodie might be found in the wardrobes of people with different backgrounds. Nevertheless, when entering the creative field, it acquires special connotations, the connotations that influence the motive for choosing a hoodie, clothes that complete hoodie look and acceptable circumstances for wearing it. In this article we investigate that relying on the social history of the item and the wardrobe method suitable for studying clothing practices. We analyze which factors motivates the creative class to choose a hoodie as workwear used in the process of creating. The materials for our study will be biographies of 20th-century artists, memories and testimonies about their lives related to the construction of the self image through clothing practices, as well as in-depth interviews with contemporary artists about their workwear. Comparison of the vestimentary culture of artists of the past with its current state will allow us to trace the continuity of some practices and explain why the hoodie has become part of the wardrobe of the young generation of artists.

Keywords: hoodie, creative class, bohemia, vestimentary research, wardrobe method, uniform

For citation: Kuznetsova E.A. "Artist's uniform: The place of a hoodie in the creative class wardrobe system." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 90-102. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-90-102

Введение

Худи, заурядный на первый взгляд предмет гардероба, нередко становится предметом исследования в поле социологии, культурологи, а также теории моды из-за богатой социально-политической истории. Распространению худи способствовали одновременно несколько субкультур: хип-хоп и рэп исполнители 1990-х и 2000-х годов, скейтеры, которые стали законодателями уличной моды и популяризовали свой стиль через бренды вроде Stussy, Palace и Supreme в 2010-х, гик-культура, связавшая худи с востребованными профессиями в сфере компьютерных технологий.

Простота конструкции худи компенсируется количеством символической нагрузки, которую оно несет в различных контекстах. В каждой среде, где худи пользуется популярностью, от бедных районов до ведущих университетов, оно наделяется определенными коннотациями, связывается с определенным набором ценностей. Например, многие исследователи рассматривают худи с точки

© Кузнецова Е.А., 2025

Дата поступления: 05.11.2024. Дата одобрения после рецензирования: 20.12.2024. Дата публикации: 15.04.2025.

Е.А. Кузнецова *Униформа художника:
место худи в гардеробной системе креативного класса*

зрения связи с расой [Spencer, 2022; Thi Nguyen, 2021; Bell, 2013; Featherstone, 2013], так как этот предмет гардероба в США, Великобритании и ряде других стран является как символом дискриминации по расовому признаку, так и борьбы темнокожего населения за равные права. Исследователи моды также склонны анализировать маргинальные коннотации худи [Терни, 2008], убедительно доказывая, что превращение худи в знак опасности и уличной преступности происходит главным образом из-за наличия капюшона, скрывающего лицо (а значит и личность). Другая работа из области исследований моды [Rahman, 2016] раскрывает символическое значение худи для молодого поколения и исследует мотивацию к его ношению. Самые популярные причины для выбора худи среди опрошенных ожидаемо сводятся к комфорту и утилитарности вещи.

Аспект комфорта, выделяемый респондентами исследования, связан не только с удобством худи в сугубо физическом смысле (тактильно приятная ткань, свободный крой), но и в психологическом. Худи являются также знаком анонимности, незаметности. Сегодня это часть базового гардероба, которая позволяет одеться «как все». Можно сказать, что худи является безопасным вариантом, одновременно чтобы лишний раз не привлекать внимание к своему внешнему виду, а также не отвлекаться на него в круговороте рутинных дел. Георг Зиммель называет такой рецепт самым подходящим для того, кто желает сохранить внутреннюю свободу и не желает вступать в открытую борьбу с быстротечной модой [Зиммель, 1996, с. 285]. Хотя Зиммель писал о моде на рубеже 19-20 веков, когда требования к внешнему виду были более строгие, чем в наше время, идея о том, что мода так или иначе проникает в повседневную жизнь и регламентирует наш внешний вид, актуальна до сих пор. Даже те из нас, кто «не разбирается во всех этих тряпках», подвластны переменам, которые приносит смена модных тенденций. Это хорошо заметно на примере худи: за несколько десятилетий оно прошло путь с улиц в повседневный стиль, и сегодня человека в худи можно встретить даже в театре или в офисе крупного банка. В условиях большого города, где ежедневно необходимо существовать бок о бок с малознакомыми людьми, ловить на себе беглые оценивающие взгляды на улице или в офисе, худи являются инструментом выстраивания границы между собой и внешним миром, обеспечивая психологический комфорт от ощущения незаметности в толпе.

Таким образом, в академической литературе сегодня затронуты бинарные коннотации худи, маргинальные, с одной стороны, и конформные с другой. В данной статье мы обратимся к еще одной знаковой системе, в рамках которой существует худи, среде, в которой конформные и маргинальные аспекты перемешиваются, создавая иные образы, мифы и смыслы. Мы будем фокусироваться на роли худи в гардеробах людей, занятых в творческих профессиях. В первой части статьи мы проанализируем образ художника и его костюм в 20 веке и проследим, какие особенности вестиментарной культуры в творческой среде сделали возможным включение худи в гардероб современного художника. Во второй части статьи мы обратимся к гардеробному методу и проанализируем результаты глубинным интервью, которые мы провели с респондентами, занятыми в креативных профессиях в крупных городах России. Гардеробный метод представляет собой качественное исследование взаимоотношений индивида и его одежды, которое позволяет раскрыть глубинные мотивации, стоящие за выбором определенных предметов, влияние одежды на образ себя, аффекты, которые вызывает ее ношение. В данном случае нас интересует, как молодое поколение воспринимает худи с точки зрения конструирования образа и воплощенного опыта. Такой подход поможет нам дать более многосторонний ответ на вопрос о месте худи в гардеробной системе художника и роли этого предмета в творческом процессе.

Рабочая одежда и ее значение в образе художника

Для рассуждения о рабочей одежде в творческой среде необходимо обратиться к исследованиям феномена богемы. Как правило, богему или определяют через список профессий, занятий и нелестных характеристик (бездельники, неудачники) или признают, что она ускользает из любых категорий и классификаций, существуя в промежутках между ними [Вайнштейн, 2023, с. 357-358]. Элизабет Уилсон в монографии «Богема. Великолепные изгои», культурологическом исследовании богемы рубежа 19-20 веков, определяет богему через ее цель, – находясь внутри западного общества, создать

E.A. Kuznetsova *Artist's uniform:
The place of a hoodie in the creative class wardrobe system*

альтернативу ему, его стилю жизни и системе ценностей [Уилсон, 2019, с. 9]. Исследователь культуры Ольга Вайнштейн предлагает следующее определение: «...богема – это социальный авангард, то есть это общность людей, которые готовы играть (жить, одеваться, строить отношения) по-своему, вопреки сложившимся правилам быта и моды» [Вайнштейн, 2023, с. 358]. Таким образом, ключевой характеристикой богемного художника является его противопоставление господствующим правилам, нормам и вкусам не только в области искусства, но и в частной жизни.

Положение богемы значительно отличалось от положения художников Средневековья, эпохи, когда искусство было ремеслом, неразрывно связанным с религией, и «носило коллективный, публичный характер» и эпохи Возрождения, когда создание произведений было связано с придворной жизнью и «способ его восприятия оставался коллективным» несмотря на выделение индивидуальной фигуры художника [Уилсон, 2019, с. 35-36]. Начиная с 19 века искусство стремится выражать индивидуальные переживания, и так же индивидуально его начинает воспринимать зритель. Публичный образ художника от этого становится менее подчинен условностям большинства и более индивидуален, так как является важной частью продвижения персоны и ее работ. Тем не менее образы художников имеют некоторые общие черты, которые позволяют распознать творческую богему в массе представителей других социальных групп. Пьер Бурдьё называет это явление «сродством стиля»: похожая среда, в которой существует группа, порождает особый вкус и стиль жизни, через который группа утверждает сама себя и противопоставляет себя другим группам [Бурдьё, 2004, с. 538-540]. Если попытаться определить порождающий принцип в основе образа художника, то это будет неординарность. Неординарность может носить как положительные коннотации, такие как новаторство, широта взглядов, так и негативные, связанные с отрицанием принятых в обществе ценностей. В связи с этим особой силой обладает и закрепившийся за представителями творческих профессий миф об экстравагантности внешнего облика, истоки которого можно обнаружить в 1830-х годах, когда творческая богема становится объектом пристального внимания со стороны городских газет и стремится использовать различные неординарные жесты для того, чтобы привлечь внимание к себе и своему творчеству [Глюк, 2015, с. 176]. Историк Мэри Глюк утверждает, что «публичность и реклама сформировали представление о богеме как о специфической субкультуре в контексте буржуазного общества». Художники же «превратили этот ореол публичности в культурный капитал, востребованный на рынке» [там же, с. 180-181].

Однако яркие и экстравагантные наряды не были повсеместным явлением. Новаторское искусство, не всегда отвечающее вкусам платежеспособной и преимущественно буржуазной публики, нередко приносило художникам скромные доходы при жизни. В массовой культуре получил распространение драматичный образ нищего гения, живущего в опасной (и оттого волнующей) близости от златного мира полусвета и улиц. Сьюзен Сонтаг рассуждает о том, что западная культура 20 века склонна возводить художника в статус мученика из-за увлечения психологией, которая, с одной стороны, заменяет религию в качестве духовного ориентира, а с другой, является наследием христианской традиции. Таким образом, художник (особенно писатель, утверждает Сонтаг) преобразует личные страдания в творческую энергию. И чтобы подпитывать эту энергию, художники склонны выбирать уединение, изоляцию, то есть демонстрируют равнодушие к внешнему миру с его обыденными проблемами [Сонтаг, 2014, с. 52-53]. Это предположение объясняет популярность архетипа нищего гения, и мы видим, что некоторые художники, действительно, склонны поддерживать подобный образ. Тем не менее привычка творческих людей к ношению простой, безыскусной одежды, к которой можно отнести и грубоватую рабочую одежду, имеет несколько иные основания.

В символическом смысле бедность стала вызовом буржуазному обществу, маркером принадлежности к неконформистскому, «богемному» стилю жизни. «Быть бедным, носить дырявые или залатанные вещи становится в некотором роде престижным, приобретает визуальную упаковку, подготавливающую восприятие бедности как эстетического высказывания» [Вайнштейн, 2023, с. 366]. Например, в повести 1851 г. «Сцены из жизни богемы» Анри Мюрже, основанной отчасти на личном опыте писателя в юности, бедность героев (молодых музыкантов, художников, студентов) особенно заметна по их внешнему облику, а сюжет поиска приличной одежды для выхода становится

Е.А. Кузнецова *Униформа художника:
место худи в гардеробной системе креативного класса*

основой для комедийных сцен. В романе «Монпарнасцы» 1923 г. Мишеля Жорж-Мишеля рабочая одежда художницы Нины Хэмнетт, яркой представительницы парижской творческой коммуны «Улей», состояла из вельветовых брюк и голубой рубахи. Такой наряд обозначал ее статус настоящей, серьезной художницы [там же, с. 172]. Среди известных представителей богемы, сделавших «бедный стиль» частью образа, был, например, Пикассо. Современники вспоминали, что художник редко изменял своей привычке носить голубые рабочие комбинезоны, застиранные и измазанные красками [Уилсон, 2019, с. 173]. Его манере носить грубую рабочую одежду и следы творческого процесса вне студии позже подражали те, кто мечтал притязать на звание большого художника. Миф о «настоящем» художнике, если препарировать его, как это делает Барт с другими объектами повседневной культуры [Барт, 2021], состоит в том, что пренебрежительное отношение к бытовому миру, не связанному с творческой деятельностью, напрямую коррелирует с талантом. Таким образом, «бедный стиль», как обозначает эту тенденцию Уилсон [Уилсон, 2019, с. 162], становится своего рода позой, сознательным решением художника. Западная культура же стремится переосмыслить экономический и социальный опыт художника, одновременно создавая миф о богеме. Как писала Уилсон, «богема была неотделима от своего литературного и визуального воплощения» [Уилсон, 2019, с. 10-11]. Рабочая одежда воспринимается как признак истинного мастерства, а художники, в свою очередь, продолжают использовать рабочую одежду как часть публичного образа на протяжении всего 20 века. Небрежные рабочие комбинезоны, халаты, рубахи и брюки часто фигурируют в фотосессиях, которые запечатлевают художника в студии за работой. Так поступают, например, Агнес Мартин [Agnes Martin. Past Exhibition, 2017], Барбара Хепуорт [Barbara Hepworth: Art & Life. Illuminations, 2021], Люсьен Фрейд [From the Archive: A Conversation with the Late Lucian Freud, 2020], Алекс Кац [Alex Katz's Life in Art, 2018], что указывает на устойчивую традицию носить одежду, заимствованную из вестиментарной культуры рабочего класса.

Как меняется художник и его рабочая одежда во второй половине 20 века

Распространение рабочей униформы (комбинезонов, грубых рубах, брюк) в среде художников в первой половине 20 века объясняется как функциональной необходимостью, так и интеллектуальными идеями левого толка, которые отрицали буржуазную мораль и способствовали дискуссии о правах рабочих. В это время в гардеробы творческих людей начинают проникать, например, джинсы – важный элемент одежды, который в 1930-е годы во многом определил будущее американской моды, а именно то, что в основе «американского стиля» лежит «повседневность» и «спортивность» (casual sportiness). Такая удобная одежда для активного досуга стала основой молодежного стиля во второй половине века.

Начиная с конца 1950-х система моды претерпевает перемены. Если в 1905 году немецкий философ и социолог Георг Зиммель описывает механизм работы моды как «просачивание сверху» (большинство следует за модой привилегированного меньшинства) [Зиммель, 1996, с. 268], то в 1969 американский социолог Герберт Блумер вступает с Зиммелем в полемику, доказывая, что элиты реагируют на новые моды, но не обязательно задают их, а новаторство часто «просачивается снизу», с улиц больших городов [Блумер, 2008, с. 130]. Размышления Блумера, на наш взгляд, сформированы благодаря наблюдению за изменениями в жизни молодежи 1950-х и 1960-х, находившейся в поисках стилей жизни, альтернативных тем, которые были свойственны поколению их родителей. Под влиянием этого процесса рождалась и молодежная вестиментарная культура.

Изменение модной системы во второй половине 20 века нам важно обозначить, потому что это наложило отпечаток на положение художников по отношению к миру моды. «Значительные художники стараются выглядеть мужиками, ты же свою женоподобность подчеркиваешь – это похоже на вызов» [Уорхол, Хэкетт, 2022, с. 18], говорит в начале 1960-х Энди Уорхолу его близкий друг, объясняя почему художника недолюбливают в некоторых артистических кругах Нью-Йорка. Действительно, поколение художников, творивших в 1940-е и 1950-е, были новаторами в искусстве, они чувствовали, что изобретают его заново после ужасных потрясений, которые затронули весь мир во время Второй мировой [Габриэль, 2020, с. 351]. Однако многие представители этого поколения не спешили отвергать

Е.А. Kuznetsova *Artist's uniform:*
The place of a hoodie in the creative class wardrobe system

ценности довоенного времени, включая представления о гендерных ролях и подходящей их статусу одежде. Как признается сам Уорхол, его подчеркнуто-элегантный, холодный и феминный образ был в значительной мере позой, демонстрирующей разрыв с предыдущим поколением художников [Уорхол, Хэкетт, 2022, с. 23]. Этот факт иллюстрирует разницу между творческой богемой 1950-х и 60-х, которая была заметна не только в смене жанров искусства, но и в тех социальных, культурных и политических вопросах, которые их волновали.

Во второй половине 20 века исследователи, газетчики и общество были едины в убеждении, что богема утрачивала свои позиции, все больше растворяясь в массовом потреблении [Уилсон, 2019, с. 226]. Творчество богемы 20 века было «частью массовой культуры: они работали в сфере популярной музыки, фотографии, моды» [там же, с. 71]. Такие люди обладали интуицией, позволяющей схватывать дух времени и создавать из него актуальный продукт для молодой городской публики. Художники становились частью мира моды, чему способствовали две тенденции: стремление моды позиционировать себя как часть мира искусства и отделиться от «приземленной» индустрии легкой промышленности и поворот искусства в сторону большей демократизации, выраженной в том числе в принятии популярной культуры. Благодаря сближению этих миров фотографы находили признание в фэшн-фотографии (Билл Каннингем, Диана Арбус и другие), известные писатели размещали эссе на страницах глянцевого журналов (Иосиф Бродский, Джоан Дидион и другие), художники получали приглашения на показы мод наравне с кинозвездами (Энди Уорхол, Мишель Баския и другие). Развитие популярной культуры включило художников различных жанров как в сотрудничество с индустрией моды, так и в потребление ее продуктов. В дальнейшем этот процесс привел к созданию прочной связи между художниками, индустрией моды и популярной культурой.

Рабочая же одежда художников претерпевает изменения, выраженные как в физическом воплощении, так и в ценностном наполнении. Комбинезоны, грубые рубахи, брюки, популярные в первой половине 20 века, сменяются джинсами и футболками к 1960-м. Главной чертой джинсов является их изменчивость – стилистическая и символическая, которая связывает джинсы с преодолением социальных, классовых и иных границ и делает их манифестом демократии и разнообразия [Comstock, 2011, p. 23]. Что касается художников, то джинсы в 60-х стали частью их «бедного костюма», который мог отражать как реальное экономическое положение, так и политические убеждения левого толка, а иногда и то, и другое сразу. Примером такого стиля жизни можно назвать американского художника Дэвида Войнаровича, выходца из рабочего класса и политического активиста, который покупал джинсы в секонд-хендах и сочетал их с недорогими футболками и рубашками. Его убеждения иллюстрирует следующий эпизод: в 1991 художник отказался от предложения о сотрудничестве с сетью магазинов Gap, известной своими изделиями из денима, назвав компанию «слишком коммерческой» [Porter, 2021, p. 120-122].

Необходимо подчеркнуть, что частью «бедного костюма» были именно простые прямые джинсы, наиболее похожие на те, что носили когда-то рабочие, а не более модные и современные фасоны. Кроме того, важно было сочетать джинсы с такими же непритязательными и удобными предметами гардероба, например, с белой футболкой или мягким свитшотом. На фотографии 1988 года Дэмьен Херст с однокурсниками в джинсах и футболках монтируют выставку студенческих работ Freeze, после которой он и еще несколько молодых художников войдут в историю искусства как «the Young British Artists» [Celebrating the legacy of Freeze Exhibition, 2023].

Худи в гардеробной системе художника

На рубеже 19 и 21 веков худи дополняет набор вещей, который художники используют в качестве рабочей одежды. Худи становится таким же глобальным, широко распространенным в самых разных частях света предметом, как джинсы или белая футболка. Во многом этой тенденции способствует развитие рынка эластичных спортивных тканей, благодаря которому рабочая униформа первой половины 20 века сменяется на худи, мягкие тренировочные брюки, кроссовки и т.п.

Худи входит в моду благодаря нескольким тенденциям: развитию хип-хопа и коммерциализации

Е.А. Кузнецова *Униформа художника:
место худи в гардеробной системе креативного класса*

зации темнокожей культуры в Америке, стиранию границ между повседневной и спортивной одеждой, а также между подростковой и взрослой. Понятие хип-хоп объединяет разные жанры искусства: музыку (RnB, рэп), танцевальные стили (брейкданс, локинг), а также уличное граффити. Хип-хоп изначально не подразумевал никакого определенного образа, а был смешением различных субкультурных течений. Стиль «Breaker-Boys», популярный в 1970-80 х характеризовался тяжелыми золотыми украшениями, дорогими кроссовками, спортивными костюмами и майками-безрукавками; стиль «Gangsta» начала и середины 1990-х годов, который сопутствовал жанру гангста-рэп, включал в себя свободную одежду, в том числе худи, ботинки Timberland; «Хоумбойские» тенденции рубежа 1980-90 х годов включали в себя футболки oversize, армейские ботинки, кроссовки, спортивные костюмы и одежду с поддельными дизайнерскими лого [Courtney, 2020]. Худи же стал одним из наиболее распространенных предметов гардероба, связанных с темнокожей культурой Америки.

В отличие, например, от джинсов, символа разнообразия и равенства, о худи нельзя сказать того же. Худи скорее символизирует неприятие общепринятых границ и норм, так как его происхождение и распространение тесно связано с расой и молодежной контркультурой рабочего класса. Из-за широкого распространения худи в среде небогатой темнокожей молодежи, оно приобретает ассоциации с бедностью, уличной преступностью. Эта связь устойчива и сейчас, о чем свидетельствуют законы и запреты, направленные на борьбу с ним, например запрет на посещение общественных мест в худи [Терни, 2008, с. 202]. Молодежная культура вызывает у взрослых тревогу, вызванную ее неприятием и непониманием со стороны последних, и худи является одним из самых характерных атрибутов этой культуры. Джо Терни, историк и теоретик моды, считает, что худи уместно анализировать через категорию «отвратительного», предложенную философом Юлией Кристевой [там же, с. 210]. Отвращение вызывает «восприятие ношения» худи, вызванное его бесформенностью, мешающей считать информацию о человеке: расу, пол, возраст, настроение, намерения и т.д.

Молодежные субкультуры часто включают худи в свои гардеробные системы, заимствуя элементы темнокожей культуры, среди примеров можно назвать скейтбординг, граффити, BMX. Вокруг каждой из подобных субкультур формировалось комьюнити молодых людей, создававших низкобюджетные творческие продукты для своих единомышленников, которые затем могли выйти на более широкий рынок. Так, например, появились бренды уличной одежды Supreme и Stussy, глобально известные сейчас, но начинавшие как магазины «для своих», которые держали любители скейтбординга для любителей скейтбординга [I-Dentity Podcast, 2023]. Таким образом, худи имеет не просто маргинальное происхождение, но находится на пересечении различных векторов предубеждений: расового, классового, поколенческого. Благодаря этому худи приобрело, пожалуй, главную характеристику, которая сделала эту вещь популярной и желанной во многих кругах, в том числе творческих. Этой характеристикой является «крутость» (coolness). Как показало исследование определения слова «крутость», проведенное группой ученых в 2012 году, «бунтарская природа крутости была четко подтверждена как аспект конструкции [«крутости»], который относительно независим от традиционно социально-одобряемых характеристик, таких как привлекательность и дружелюбие» [Dar-Nimrod, Hansen и др., 2012, р. 183]. Кроме того, один из подходов к определению крутости связан с пониманием крутости как стратегии защиты от внешней среды и способа облегчить эмоциональное давление, связанное с принадлежностью к маргинализованной, пораженной в правах группе, что особенно прослеживается в истории темнокожего населения Америки [Brown, 2021, р. 434]. Крутость становится маской, скрывающей ярость и иные негативные чувства, которые человек не высказывает прямо, так как не желает сталкиваться с наказанием [Corbanese, 2020]. Следует заметить, что понятие крутости также маскулинно по своей сути, его корни уходят в культуру групп, созданных мужчинами (например, джаз и хип-хоп). В творческой среде крутость также может быть связана с желанием создать маску для защиты от критики и неприятия со стороны общества. Кроме того, в этой среде крутость может являться способом выразить свое отличие от других и/или становится продолжением нигилизма индивида [Ibid], что тоже является своего рода защитным механизмом в обществе потребления.

Е.А. Kuznetsova *Artist's uniform:
The place of a hoodie in the creative class wardrobe system*

На наш взгляд, худи является продолжением традиции «бедного стиля» в творческой среде. Сегодня этот стиль в меньшей степени отражает бедственное финансовое положение художника, но подчеркивает, с одной стороны, большую инклюзивность творческой среды, а с другой – усугубляющуюся прекаризацию труда: ненормированный график, нестабильные доходы, отсутствие бытовых удобств на рабочем месте и т.п. Еще в 1957 г. Барт посвящает одну из статей «Мифологии» анализу образа писателя на отдыхе и приходит к выводу, что настоящий писатель никогда не перестает работать. «Он [писатель] не настоящий труженик, но и не настоящий отпускник: один пишет мемуары, другой правит корректуры, третий готовит свою будущую книгу. А если кто не занят ничем, то он сам признается, что такое поведение парадоксально...» [Барт, 2021, с. 93]. Это наблюдение метко раскрывает, до какой степени творческая профессия подчиняет себе все сферы жизни.

Сегодня «креативный класс», широкий термин, обозначающий широкий круг специалистов, производящих экономические ценности в процессе творческой деятельности [Флорида, 2011, с. 84], имеет репутацию передового класса специалистов, меняющих мир, для которых хобби и работа – одно и то же. Креативный труд, как замечает Барт, тяжело поддается десакрализации [Барт, 2021, с. 95]. В монографии «Работа мечты» о закулисе модной индустрии антрополог Джулия Менситьеры рассматривает моду как гетеротопию, которая одновременно находится в пространстве прекрасной иллюзии, мечты и в более приземленном экономическом и профессиональном пространстве [Менситьеры, 2024, с. 10-11]. Это размышление применимо и к другим креативным индустриям. Подъем креативной экономики сопряжен с потребностью непрерывного производства творческих идей и продуктов, что поощряет эксплуатацию талантов. Кроме того, конкуренция в некоторых сферах так высока, что ради возможности «пробиться» молодые специалисты вынуждены работать без отдыха, а также за минимальные зарплаты или вовсе даром ради строчки в резюме.

В последние пару десятилетий все громче звучат попытки развеять миф о креативном труде: откровенные интервью и посты в социальных сетях о выгорании, решении оставить карьеру или закрыть творческий проект, разоблачения несправедливости индустрий, забастовки и профсоюзы. Однако, эти усилия пока не поменяли сложившийся порядок.

Результаты гардеробного исследования (интервью)

Выше мы рассмотрели символическое значение худи на обобщенном уровне, проследили его коннотации и факторы, которые их сформировали. Далее мы спустимся на уровень индивидуального восприятия худи, чтобы рассмотреть влияние этой вещи на идентичность и тело через призму частного опыта. Мы использовали гардеробный метод исследования и провели череду глубинных интервью с респондентами, для которых творчество является единственной и/или одной из основных занятий. Для данной статьи мы выбрали семерых респондентов, занятых в разнообразных сферах: кино, фотография, дизайн одежды, создание цифрового искусства, работа в галерее. Исследуя взаимоотношения молодого поколения художников со своим гардеробом, мы стремимся понять, воспринимают ли они худи как рабочую одежду, что мотивирует их его носить.

Из интервью нам удалось выделить ключевые стадии работы над творческим продуктом, которые влияют на выбор одежды:

Стадия 1. «Компьютерная» - этап поиска вдохновения, исследования материала и планирования работы. Если художник находится в это время дома или собственной студии, он выбирает удобную одежду, в том числе худи. Иногда этой стадии предшествует встреча с заказчиками или соавторами. Для деловых встреч худи используется редко, однако подходит для более неформальных встреч с коллегами по проекту.

Стадия 2. «Студийная» - этап создания творческого продукта. Студия может быть личной, арендоваться под нужды проекта или быть в общем пользовании. Об использовании худи на этой стадии говорило большинство опрошенных.

Стадия 3. «Презентационная» - этап, на котором автор продукта выходит в публичное пространство, чтобы представить готовый проект. Размах мероприятия не влияет на восприятие этого этапа как

Е.А. Кузнецова *Униформа художника:
место худи в гардеробной системе креативного класса*

способа презентации не только своего творения, но и себя самого. Поэтому при выборе наряда художники склоняются к тем вещам, которые, по их мнению, лучше передают их индивидуальность. На этой стадии худи упоминается реже всего.

Описанные выше стадии являются обобщенным описанием и могут быть урезаны или дополнены в зависимости от типа продукта. Однако они дают понимание различий в одежде, которую выбирают респонденты. Стадия 1, которая чаще проходит в домашней атмосфере и не предполагает никакой специфической одежды. Как правило, это простые и удобные вещи: пижамы, футболки, свитшоты. Домашнее пространство ощущается как территория приватная и наполненная уютом, где нет необходимости создавать буфер между общественным и личным «я» (цит. по [Rubinstein R.P., 2009, p. 32]), которым часто выступает одежда. Интересно, что несмотря на то, что худи вполне подпадает под представление об уютной одежде (бесформенное, не стесняет движений), чаще используются свитшоты, которые отличаются от худи отсутствием капюшона. Мы полагаем, что это связано с устойчивыми защитными коннотациями худи, которые необходимы для создания дополнительного защитного слоя в публичном пространстве, вследствие чего худи воспринимается скорее как уличная одежда.

Стадия 2 включает в себя процессы, проходящие вне приватного пространства дома и требующие взаимодействия с командой. Выход респондентов в публичное пространство сопровождается переменах в гардеробе в сторону поиска дополнительной защиты и поддержки в одежде. Именно на этом этапе мы чаще всего сталкивались с упоминанием худи. Особенно важным нам представляется то, как художники обращаются к худи для создания более брутального образа независимо от пола.

К., кинорежиссёр, во время рабочих смен делает выбор в пользу свободной, спортивной одежды. Свой типичный выбор она описывает так: джинсы, худи оверсайз, кроссовки, рюкзак и иногда кепка. На взгляд К., в «киношной» среде профессионализм не оценивается по внешнему виду, и на смены принято надевать простую и удобную одежду, в которой можно не бояться испачкаться. Мешковатые худи в сочетании с джинсами и кроссовками помогают К. придать себе уверенности, так как на площадке молодой женщине-режиссёру необходимо казаться «своей в доску». Эта работа требует управления командой, которая во многом состоит из мужчин (технический персонал: специалисты по свету, монтажу и т.п.). Вне площадки К. любит наряжаться, а худи надевает в дни, когда «хочется, чтобы никто тебя не трогал». Худи в рамках этого примера является не просто частью рабочей униформы, но также связывается с потребностью в дополнительном слое уверенности, заимствованием маскулинной атрибутики для создания агрессивной защиты от чужого взгляда.

М. фотограф, работает в основном с частными клиентами. По ее словам, она «не вылезала» из худи несколько лет. И хотя недавно ее стиль стал более женственным, худи и вместительный рюкзак все еще ее основной вариант для работы с хорошо знакомыми ей заказчиками, так как в такой ситуации ей не нужно производить впечатление. Также худи М. надевает на съемку в дни, когда у нее плохое настроение.

Н. дизайнер одежды, текстильный художник и преподаватель. Худи она надевает в основном на монтажи выставок, так как воспринимает его в сочетании с кроссовками как разновидность «power look», образ, который одновременно придает уверенность в себе и транслирует эту уверенность окружающим. По словам Н., такая самоподдержка во время подготовки выставок необходима, так как специалисты по монтажу, обычно мужчины, с предубеждением относятся к тому, что их работой руководит женщина.

Д. работает в небольшом дизайнерском бренде одежды, совмещая обязанности бренд-менеджера и креативного директора. Хотя Д., по его словам, «фанат худи», они составляют основу его гардероба, свою потребность в комфорте он характеризует как психологическую, а не физическую. Худи он носит, накинув на голову капюшон, так как, по его словам, это имеет три весомых преимущества: «работает как средство от плохой укладки», позволяет создать себе комфортное пространство, а также добавляет образу брутальности.

Худи в перечисленных выше примерах выше выступает не просто частью рабочей униформы, но артефактом, который тесно связан с конструированием образа себя. И ситуативное, и регулярное

E.A. Kuznetsova *Artist's uniform:
The place of a hoodie in the creative class wardrobe system*

ношение худи вызывает у респондентов схожие ощущения и эмоции. К. прямо говорит, что воспринимает худи как предмет, обладающий маскулинной и несколько агрессивной «энергией». Худи как способ сделать образ более брутальным используют как женщины, так и мужчины. Феноменолог Пауль Шильдер ввел термин «схема тела», который объясняет, как наше «я» способно психически и физически соединяться с тем, что мы носим. Носимые вещи не просто становятся буфером между общественным и личным «я», но инкорпорируются в нас и частично определяют то, как мы представляем себя миру и как ощущаем себя на эмоциональном и телесном уровне (цит. по [Сэмпсон, 2024, с. 56]). Таким образом, худи, за счет заключенной в нем связи с маскулинностью, опасностью и также «крутостью», делится этими характеристиками с носителем, что меняет самоощущение и поведение.

Те же характеристики делают худи инструментом и для другого типа защиты, который основан на отстранении себя от внешнего мира. «Одежда для плохого настроения» предлагает убежище при выходе в публичное пространство, о чем свидетельствует опыт М., Д. и К. В этом случае к вышеперечисленным характеристикам худи прибавляется комфортность, которая кроется в бесформенной конструкции худи, позволяющей носителю размывать границы своего тела и идентичности [Терни, 2008, с. 210-211]. В этом случае худи также позволяет респонденту чувствовать себя увереннее за счет свободного телесного движения. Кроме того, если худи становится частью негласной рабочей формы в рамках профессии, это снимает с респондента тревожность по поводу уместности его одежды.

Некоторые из моих респондентов не связывают худи с необходимостью в психологической поддержке или с конструированием определенного образа, но считают, что оно помогает полностью раствориться в рабочем процессе. «Растворение» подразумевает отсутствие любых телесных и эмоциональных раздражителей, которые мешали бы человеку сосредоточиться на создании творческого продукта. В примерах ниже одежда для съемок описывается как инкорпорированная в схему тела до того предела, где она становится естественным продолжением человека, таким же незаметным и естественным, как кожа.

Н. обычно работает в собственной мастерской и выбирает для этого базовую неяркую одежду, снимает все украшения, чтобы избавиться от лишних раздражителей. При этом в повседневной жизни Н., напротив, предпочитает яркие цвета и всегда дополняет образы украшениями.

С. также работает в сфере кино, в качестве режиссёра и оператора. Своей рабочей униформой она называет джинсы и черную водолазку, соответствующие ее элегантному стилю. С. утверждает, что не чувствует потребности выбирать более маскулинный образ, хотя ей случалось сталкиваться с проявлениями сексизма на съемочной площадке. Худи С. считает неудобной одеждой для работы в помещениях, обычно она надевает его на съемки на улице в холодную погоду. Для С. важно «стать одним целым с камерой» во время работы, поэтому при выборе одежды для такого типа съемок она ориентируется прежде всего на физический комфорт, чтобы погода не влияла на творческий процесс.

Щ. художник, работает с цифровым искусством и пишет картины красками. Обычно Щ. работает дома, в офисе или в мастерской, где присутствуют другие художники. Одежду она выбирает в зависимости от «грязности» материалов, у нее есть, например, футболки для рисования маслом с пятнами краски, которые доставляют ей эстетическое удовольствие. Однако худи Щ. находит неудобным для работы в помещении и носит их, когда рисует на пленэре в холодную погоду, так как для этого процесса подходит любая одежда, которая «греет и позволяет закатать рукава, чтобы не мешались».

А. выступает в роли режиссёра и продюсера в различных съемочных проектах. На момент нашего разговора, А. работал над документальным фильмом, который требовал регулярных выездов в другой город и съемок в локации, полной пыли и строительного мусора. Для этого у него есть худи и свободные брюки, «которые не жалко». Такой образ не типичен для А., который обычно стремится придерживаться более классического стиля, чтобы создать верное впечатление о себе («оверсайз худи - не я, а вот кэжуал пиджак - я»).

Л. художник-иллюстратор, в прошлом работала стилистом в глянцево-модном журнале. По словам Л., черное худи и джинсы – это униформа стилиста. Съемки и подготовка к ним требуют перемещений по городу и площадке, физической работы (носить пакеты с одеждой, реквизит), поэтому даже если

Е.А. Кузнецова *Униформа художника:
место худи в гардеробной системе креативного класса*

начинающие стилисты приходят на работу одетыми с иголки, то довольно быстро переходят на удобную неброскую одежду. Сама Л. заметила за собой эту перемену: ее стиль яркий и эклектичный, но для работы она выбирала более сдержанные образы, чтобы «не рябить на съемках».

Из приведенных выше примеров мы делаем вывод, что худи может не быть центральным или даже второстепенным предметом в гардеробной системе, но служить инструментом в ситуациях, когда необходимо свести к минимуму любое телесное неудобство для «растворения» в творческом процессе. Таким образом, происходит процесс включения в телесную схему одежды и рабочих инструментов, таких как видеокамера, кисти, фотоаппарат. Некоторые исследователи говорят о том, что любые предметы и техника, окружающая человека на повседневной основе, становится продолжением его тела [Фаррен и Хатчисон, 2009, с. 56].

На стадии 3, публичной презентации созданного произведения, реже всего встречаются упоминания худи. Респонденты склонны обращать больше внимания на представление себя, в том числе через личный стиль, и если худи не является его частью или не входит в категорию «нарядной» одежды, по их мнению, то в важный день оно остается висеть в шкафу.

Худи часто становится частью образа Д. для публичных мероприятий, так как является одним из центральных элементов его личного стиля. При этом Д. отмечает, что он стремится согласовать свою одежду с темой события. Например, на ивент, посвященный экологичной моде, он может сочетать худи с винтажными предметами или одеждой от апсайкл-брендов.

Для Н. обувь на каблуках и пиджак являются составляющими образа, в котором она чувствует себя максимально уверенно на публичных мероприятиях. Также Н. наряжается и надевает любимые украшения, если в ее студию планирует заглянуть клиент. Худи для нее остается разновидностью рабочей и повседневной одежды.

Э., менеджер и куратор центра современного искусства, делится наблюдением, что среди художников можно выделить вестиментарную культуру представителей стрит-арта, так как они часто придерживаются спортивного, уличного стиля и могут надеть худи как на переговоры с руководством, так и на открытие выставки. Однако, по его словам, стиль представителей других художественных направлений классифицировать трудно.

Л., рассказывая о своей художественной практике, указывает, что ей важно достигать гармонии со своими картинами на открытии выставок, например, использовать схожую цветовую гамму в одежде «если встану рядом, то будет понятно, что это я нарисовала». Щ. придерживается схожего с Л. принципа, по ее словам, это позволяет «вывести картину из плоскости» и через свой образ усилить впечатления, которые получает зритель.

Подготовка к публичным мероприятиям, хотя и содержит мало упоминаний худи, в значительной степени раскрывает то место, которое этот предмет занимает в гардеробной системе творческих людей. На стадии 2 худи является одним из основных элементов рабочего гардероба, эта вещь объединяет людей довольно разных профессий и предпочтений в одежде. Однако, как только художник выходит из рабочего пространства в публичное, худи перестает восприниматься как возможный выбор большинством респондентов. На наш взгляд, это связано не со строгим дресс-кодом, так как презентации работ могут иметь достаточно камерный формат, но с необходимостью правильно представить себя, где личный стиль имеет большое значение. Худи, имеющий свойство выстраивать барьер между носителем и внешним миром, ожидаемо не подходит для такой цели, только если не является важной составляющей публичного образа художника.

Заключение

В данной статье мы рассмотрели худи как дополнение ряда предметов, таких как, например, рабочий комбинезон и джинсы, которые служат художникам рабочей одеждой. Подобные вещи часто переживают художников, которые ввели их в обиход, и сохраняются в культуре в качестве маркеров принадлежности к творческой профессии. Мы осознаем, что построение исторической параллели между худи и тем типом «бедного» костюма, который был распространен среди творческой богемы

E.A. Kuznetsova *Artist's uniform:
The place of a hoodie in the creative class wardrobe system*

на рубеже 19-20 веков, носит условный характер. Однако мы считаем важным рассмотреть рабочую одежду художников не как набор случайных элементов гардероба, но как выбор, обусловленный в том числе негласными, неформализованными правилами, которые появились в творческой среде гораздо раньше, чем привычка носить худи на работу.

Социальная история худи, полная маргинальных и контркультурных коннотаций, как нельзя лучше сочетается со статусом творческих профессий. С одной стороны, мир искусства становится все более инклюзивным и открытым, с другой - он полон дискриминации и неравенства, а также испытывает на себе различные формы цензуры и насилия со стороны государства и институций. Худи сопровождает те стороны творческой деятельности, которые предшествуют результату и зачастую остаются невидимыми: ночи за компьютером, многочасовые съемки или создания набросков, поиск нужных материалов, взаимодействие с командой и т.д. Рабочая одежда художника может оставаться такой же невидимой, как вся эта работа, если он выбирает подобную стратегию для своего публичного имиджа. Однако существует и обратная тенденция, истоки которой мы проследили в заметках, дневниках, фотографиях, а именно традиция демонстрировать рабочую одежду, порой грязную и поношенную, но являющуюся ярким маркером статуса настоящего художника. Изучение этого материала позволяет нам представить, как менялась рабочая одежда: от грубых рабочих комбинезонов начала 20 столетия к джинсам и футболкам в середине века и более спортивной одежде, в том числе худи, которую носят сегодня. Этот ряд предметов отражает изменение повседневной одежды и вестиментарных норм в целом, а также свидетельствует о преемственности рабочей одежды в творческой среде, так как ее суть остается неизменной – это набор простых, неброских и недорогих предметов, заимствованных у рабочего класса. Попадая в творческую среду, эта обыденная одежда становится маркером, по которому вычисляют своих, и в скором времени сама эта одежда может становиться частью идентичности творческих людей, их повседневных гардеробных систем.

Глубинные интервью с современными нам художниками дают возможность проанализировать, какую роль играет одежда в творческом процессе. В ходе анализа, мы пришли к выводу о том, что рабочая одежда отвечает не только запросам физического комфорта, но берет на себя защитную функцию, которая помогает выстроить границу между собой и внешним миром, либо служит своего рода «второй кожей», позволяющей ощутить одежду не как средство самопрезентации, но как инструмент для существования во внешней среде. Некоторые из респондентов также отдают себе отчет в том, что худи влияет на их поведение и эмоциональное состояние во время работы над творческим продуктом: они становятся более устойчивыми к агрессивному поведению со стороны коллег и чувствуют уверенность в себе. Данное наблюдение кажется нам особенно значимым, так как оно позволяет сделать вывод о наличии некоторого аффективного заряда в худи, имеющего связь с его ассоциациями с молодежной культурой, протестом, маскулинными коннотациями, формирующими особую «крутость» худи.

Исследование вестиментарных привычек и традиций определенной социальной группы, такое как классифицирование костюмов художников, предпринятое Уилсон в одной из глав ее монографии [Уилсон, 2019], во многом носит попытку объяснить мотивацию к ношению одежды через социально-политические и экономические условия эпохи. Этот способ изучать моду и ее трансформацию остается единственно доступным исследователям, которых отделяет от предмета исследования значительный временной промежуток. Собирая же свидетельства современников, мы имеем возможность задокументировать и проанализировать не только частные истории и переживания, но и телесные и аффективные ощущения, проливающие свет на мотивации ношения вещей, формирования гардеробных систем и появление или распространение предметов, которые впоследствии могут стать знаковыми в изучаемой среде.

ИСТОЧНИКИ

1. Габриэль М. Женщины девятой улицы. Ли Краснер, Элен де Кунинг, Грейс Хартиган, Джоан Митчелл и Хелен Франкенталер: пять художниц и движение, изменившее современное искусство. Т.1. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2020.
2. Уорхол Э., Хэкетт П. Уорхоловские 60-е. – Москва: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства Гараж, 2022.

Е.А. Кузнецова *Униформа художника:
место худи в гардеробной системе креативного класса*

3. Agnes Martin. *Past Exhibition. Guggenheim*, 2017. Режим доступа: <https://www.guggenheim.org/exhibition/agnes-martin> (дата обращения: 02.10.2024)
4. Alex Katz's *Life in Art. The New Yorker*, 2018. Режим доступа: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/alex-katzs-life-in-art> (дата обращения: 05.11.2024)
5. Barbara Hepworth: *Art & Life. Illuminations*, 2021. Режим доступа: <https://www.illuminationsmedia.co.uk/barbara-hepworth-art-life/> (дата обращения: 14.10.2024)
6. *Celebrating the legacy of Freeze Exhibition. Enter Gallery*, 2023. Режим доступа: <https://entergallery.com/blogs/news/celebrating-the-legacy-of-freeze-exhibition> (дата обращения: 02.10.2024)
7. *From the Archive: A Conversation with the Late Lucian Freud. Another Magazine*, 2020. Режим доступа: <https://www.anothermag.com/art-photography/12421/lucian-freud-artist-interview-sebastian-smee-2005> (дата обращения: 05.11.2024)
8. *I-Dentity Podcast*. Ep. 9. 2023. Режим доступа: <https://podcasts.i-d.co/skate> (дата обращения: 20.10.2024).
9. Porter C. *What artists wear*. – London: Penguin Books, 2021.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифологии. 5-е изд. – Москва: Академический проект, 2021.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здоро-вого. – Москва: Меднум, 1996.
3. Блумер Г. Мода: от классовой дифференциации к коллективному отбору / пер. с англ. В.Г. Николаева // Социальные и гума-нитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11, Социология: Реферативный журнал. 2008. № 2. С. 132-154.
4. Бурдые П. Различение: социальная критика суждения (фрагменты книги) // Западная экономическая социология: Хрестома-тия современной классики / сборник: под ред. В.В. Радаева. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – С. 537-565.
5. Вайнштейн О. Фрак Мафусаил и неумело заштопанные шелковые митенки: беговая мода как источник современного бедного стиля // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. № 71. С. 356-389.
6. Глюк М. Богема наряжается: коммерция и жизнелюбие художника / Сборник под ред. Адама Г., Караминас В. – Москва: Новое Литературное Обозрение, 2015.
7. Зиммель Г. Избранное. Том 2. Созерцание жизни. – Москва: Юрист, 1996.
8. Менсильери Дж. Работа мечты. За кулисами индустрии моды – Москва: Новое Литературное Обозрение, 2024.
9. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014.
10. Сэмсон Э. Стопнанные. Обувь, эмоциональная привязанность и аффекты ношения. – Москва: Новое Литературное Обозре-ние, 2024.
11. Терни Дж. Взгляд сквозь камеру слежения: антисоциальный трикотаж и «эти жуткие типы в масках» // Теория моды, Выпуск № 10. – Москва: Новое Литературное Обозрение, 2008. – С. 201-217.
12. Уилсон Э. Богема. Великолепные изгои. – Москва: Новое Литературное Обозрение, 2019.
13. Фаррен Э., Хатчисон Э. Тело, киборги и новые технологии // Теория моды: одежда, тело, культура. 2009. № 11. С. 53-87.
14. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. – Москва: Издательский дом Классика-XXI, 2011.
15. Чанас Д. Новые богатые: История хип-хоп бизнеса. – Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020.
16. Bell C. The Inner City and the 'Hoodie' // Wasafiri, Volume 28, 2013. Issue 4. P. 38-44.
17. Comstock S. C. The Making of an American Icon: The Transformation of Blue Jeans during the Great Depression // Global Denim, edited by Miller D. Woodward S. Berg. – Oxford: Berg Publishers, 2010.
18. Courtney Johnson C. Kelly L., Sanders E. Swagger Like Us: Black Millennials' Perceptions, Knowledge, and Influence of 1980s and 1990s Urban Fashion Brands // Clothing and Textiles Research Journal, Vol. 40, 2020. Issue 4.
19. Dar-Nimrod, I., Hansen, I. G., Proulx, T., Lehman, D. R., Chapman, B. P., & Duberstein, P. R. Coolness: An Empirical Investigation // Journal of Individual Differences, Vol. 33, 2012. Issue 3. P. 175-185.
20. Featherstone M. Hoodie Horror: The Capitalist Other in Postmodern Society // Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies. Volume 35, 2013. Issue 3. P. 178-196.
21. Hill D.D. Peacock Revolution: American Masculine Identity and Dress in the Sixties and Seventies. – London: Bloomsbury Academic, 2018.
22. Rahman O. The hoodie: Consumer choice, fashion style and symbolic meaning // International Journal of Fashion Studies, Volume 3, Issue 1, Apr 2016. P. 111-133.
23. Ruth P.R. Dress Codes: Meanings and Messages in American Culture. – New York: Avalon Publishing, 2009.
24. Spencer B.M. The race-gendered clothing choices of the 'professional and respectable' black man in the workplace // Critical Studies in Men's Fashion, Volume 9, 2022. P. 57-76.
25. Thi Nguyen M. The Hoodie as Sign, Screen, Expectation, and Force // Signs Journal of Women in Culture and Society, 2021. Volume 46, Number 2. P. 791-816.

SOURCES

1. Agnes Martin. *Past Exhibition. Guggenheim*, 2017. Available at: <https://www.guggenheim.org/exhibition/agnes-martin> (Accessed: 02.10.2024)
2. Alex Katz's *Life in Art. The New Yorker*, 2018. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/alex-katzs-life-in-art> (Accessed: 05.11.2024)
3. Barbara Hepworth: *Art & Life. Illuminations*, 2021. Available at: <https://www.illuminationsmedia.co.uk/barbara-hepworth-art-life/> (Accessed: 14.10.2024)
4. *Celebrating the legacy of Freeze Exhibition. Enter Gallery*, 2023 URL: <https://entergallery.com/blogs/news/celebrating-the-legacy-of-freeze-exhibition> (Accessed: 02.10.2024)
5. *From the Archive: A Conversation with the Late Lucian Freud. Another Magazine*, 2020. Available at: <https://www.anothermag.com/art-photography/12421/lucian-freud-artist-interview-sebastian-smee-2005> (Accessed: 05.11.2024)
6. Gabriel M. *Zhchiny deviatoy ulitsy. Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: piat hudoznits i dvizenye, ismenivshee sovremennoe iskusstvo*. [Women of Ninth Street. Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Artists and a Movement that Changed Contemporary Art]. Vol. 1. Moscow, Mann, Ivanov and Ferber, 2020.
7. *I-Dentity Podcast*. Ep. 9. 2023. Available at: <https://podcasts.i-d.co/skate> (Accessed: 20.10.2024).
8. Porter C. *What artists wear*. London, Penguin Books, 2021.
9. Warhol E., Hackett P. *Warholovskie shestidesyatye* [The Warhol Sixties]. Moscow, Ad Marginem Press, Garage Museum of Contemporary Art, 2022.

E.A. Kuznetsova *Artist's uniform:
The place of a hoodie in the creative class wardrobe system*

REFERENCES

1. Bart R. *Myfologiyi* [Mythologies]. 5th ed. Moscow, Academicheskyy Proekt, 2021.
2. Bell C. "The Inner City and the 'Hoodie'." *Wasafiri*, Volume 28, 2013. Issue 4. P. 38-44.
3. Benjamin V. *Iskusstvo v epochy ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility]. Selected Essays. Ed. by Yu. A. Zdorovy. Moscow, Medium, 1996.
4. Blumer G. "Moda: Ot klassovoy differentsiatsii k kolektivnomu otboru" [Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection]. Trans. from English by V.G. Nikolaeva. *Social and Humanitarian Sciences. Domestic and Foreign Literature. Series 11, Sociology: Abstract Journal*. 2008. No 2. P. 132-154.
5. Bourdieu P. "Razlichenie: socialnaya kritika sugdeniya" [Distinction: Social Critique of Judgment] (fragments book). *Western Economic Sociology: Reader of Modern Classics*. Collection: edited by V.V. Radaev. Moscow, Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN), 2004. P. 537-565.
6. Chanas D. *Novye bogaty: Istoriya Hip-Hop biznesa* [The New Rich: History of Hip-Hop Business]. Yekaterinburg, Cabinet Scholar, 2020.
7. Comstock S.C. "The Making of an American Icon: The Transformation of Blue Jeans during the Great Depression." *Global Denim*, edited by Miller D., Woodward S. Oxford: Berg Publishers, 2010.
8. Courtney Johnson C., Kelly L., Sanders E. "Swagger Like Us: Black Millennials' Perceptions, Knowledge, and Influence of 1980s and 1990s Urban Fashion Brands." *Clothing and Textiles Research Journal*, Vol. 40, 2020. Issue 4.
9. Dar-Nimrod, I., Hansen, I. G., Proulx, T., Lehman, D. R., Chapman, B. P., & Duberstein, P. R. "Coolness: An Empirical Investigation." *Journal of Individual Differences*, Vol. 33, 2012. Issue 3. P. 175-185.
10. Farren E., Hutchison E. "Telo, kiborgi i novye tehnologii" [Body, Cyborgs, and New Technologies]. *Fashion Theory: Clothing, Body, Culture*. 2009. No. 11. P. 53-87.
11. Featherstone M. "Hoodie Horror: The Capitalist Other in Postmodern Society." *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*. Volume 35, 2013. Issue 3. P. 178-196.
12. Florida R. *Kreativnyi klass: ljudi kotorie izmenili buduzhee* [The Creative Class: People Who Are Changing the Future]. Moscow, Izdatelskiy dom Klassika-201, 2011.
13. Gluck M. *Boguema naryagaetsya: kommerzialisatsiya i zhiznietvorchestvo hudozhnika* [Bohemia Dresses Up: Commerce and the Artist's Life and Work]. Collection, edited by Adam G., Karaminas V. Moscow, New Literary Review, 2015.
14. Hill D.D. *Peacock Revolution: American Masculine Identity and Dress in the Sixties and Seventies*. London, Bloomsbury Academic, 2018.
15. Mensiteri Dzh. *Rabota mechty. Za kulisami industrii mody*. Moscow, New Literary Review, 2024.
16. Rahman O. "The hoodie: Consumer choice, fashion style and symbolic meaning." *International Journal of Fashion Studies*, Volume 3, Issue 1, Apr 2016. P. 111 - 133.
17. Ruth P.R. *Dress Codes: Meanings and Messages in American Culture*. New York, Avalon Publishing, 2009.
18. Sampson E. *Stoptannye. Obuv, emotsionalnaya privyazannost i affect noshenia* [Worn Out. Shoes, Emotional Attachment, and the Affects of Wearing]. Moscow, Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2024.
19. Simmel G. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Volume 2. *Contemplation of Life*. Moscow, Jurist, 1996.
20. Sontag S. *Protiv interpretatsii i drugie esse* [Against Interpretation and Other Essays]. Moscow, Ad Marginem Press, 2014.
21. Spencer B.M. "The race-gendered clothing choices of the 'professional and respectable' black man in the workplace." *Critical Studies in Men's Fashion*, Volume 9, 2022. P. 57-76.
22. Thi Nguyen M. "The Hoodie as Sign, Screen, Expectation, and Force." *Signs Journal of Women in Culture and Society*, 2021. Volume 46, Number 2. P. 791-816.
23. Turney J. "Vzglyad skvoz kamery slezenia: antisotsialnyi tricotage i "ety zutkie typy v maskah" [A Look Through the Security Camera: Antisocial Knitwear and "Those Creepy Masked Guys"]. *Fashion Theory*, Issue No. 10. Moscow, Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2008. P. 201-217.
24. Vajnshtejn O. "Frak Mafusail i i neumelo zashtopannye shelkovye mitenki: bogemnaya moda kak istochnik sovremennogo bednogo stilya" [Methuselah and the Clumsily Darned Silk Mittens: Bohemian Fashion as the Source of Modern Poor Style]. *Fashion Theory: Clothing, Body, Culture*. 2023. № 71. P. 356-389.
25. Wilson E. *Boguema: velicolepnie izgoiyi* [Bohemia. Magnificent Outcasts]. Moscow, Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2019.

SUMMARY

ПРОБЛЕМА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИЗАЦИИ

Научная статья

УДК 791.43.01+791.43.03

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-5-16

Дата поступления: 20.02.2025. Дата одобрения после рецензирования: 15.03.2025. Дата публикации: 15.04.2025.

Автор: *Анискин Максим Александрович*, преподаватель, Российская академия народного хозяйства и государственной службы (Москва, Россия), e-mail: aniskin-ma@ranepa.ru

ORCID ID: 0009-0002-0741-4815

Аннотация: Статья рассматривает проблему периодизации киноискусства через призму двух методологических подходов: предметно-исторического и предметно-концептуального. Первый анализирует кинематограф в контексте социально-политических и культурных трансформаций, связывая его развитие с историческими изменениями. Второй сосредоточен на внутренних закономерностях эволюции киноязыка, стилевых парадигм и визуального восприятия. В статье представлены основные модели периодизации отечественного кино, предложенные С. Эйзенштейном, В.Н. Мамяченковым, Н.А. Хреновым и Г. Дадамяном, а также рассмотрены альтернативные способы структурирования кинопроцесса, включая концепцию смены систем видения и фазовых переходов. Кроме того, проведен анализ западных методологий, включая институциональный и технологический подходы Ч. Альтмана и Т. Ганнинга, демонстрирующие иной взгляд на хронологию развития кино.**Ключевые слова:** периодизация киноискусства, предметно-исторический подход, предметно-концептуальный подход, культурные парадигмы, киноязык, художественная эволюция, исторические детерминанты, теория кино, смена визуальных систем, методология киноведения**Для цитирования:** *Анискин М.А.* Проблема кинематографической периодизации // Артикульт. 2025. №1(57). С. 5-16. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-5-16

THE PROBLEM OF CINEMATIC PERIODIZATION

Research article

UDC 791.43.01+791.43.03

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-5-16

Received: February 20, 2025. Approved after reviewing: March 15, 2025. Date of publication: April 15, 2025.

Author: *Aniskin Maksim Aleksandrovich*, Lecturer, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow, Russia), e-mail: aniskin-ma@ranepa.ru

ORCID ID: 0009-0002-0741-4815

Summary: The article examines the issue of cinematic periodization through two fundamental methodological approaches: the subject-historical and the subject-conceptual. The former interprets cinema as a reflection of social, political, and economic transformations, linking its evolution to external factors such as regime changes, cultural shifts, and ideological frameworks. The latter focuses on the internal logic of cinematic development, including the evolution of expressive means, genre transformations, and shifts in visual perception. The study analyzes the theoretical perspectives of Eisenstein, Mamiachenkov, Khrenov, and Dadamyan, each offering different models of periodization. The article questions the adequacy of traditional periodization schemes in capturing the complexity of cinematic evolution while identifying the limitations of existing methodological approaches.**Keywords:** cinematic periodization, subject-historical approach, subject-conceptual approach, cultural paradigms, cinematic language, artistic evolution, historical determinants, film theory, visual system shifts, film studies methodology**For citation:** *Aniskin M.A.* "The problem of cinematic periodization." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 5-16. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-5-16

ЕВРОПЕЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА МОДЕРНИЗМА В ПРОСТРАНСТВЕ АРСЕНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ 1913 ГОДА. PRO ET CONTRA. ПРОБЛЕМА РЕЦЕПЦИИ

Научная статья

УДК 7.036+ 73.03

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-17-27

Дата поступления: 15.04.2024. Дата одобрения после рецензирования: 20.07.2024. Дата публикации: 15.04.2025.

Автор: *Садовина Вера Павловна*, соискатель, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: vsadovina@mail.ru

ORCID ID: 0009-0003-5761-9293

SUMMARY

Аннотация: Статья посвящена европейской модернистской скульптуре, представленной на Международной выставке современного искусства («Армори Шоу») в Нью-Йорке в феврале – марте 1913 года, и проблеме ее письменной и визуальной рецепции американским профессиональным сообществом и жителями Нью-Йорка. В статье анализируется реакция прессы, выразившей мнение среднестатистических ньюйоркцев, арт-критиков и профессиональных сообществ на экспозицию европейской пластики. Эмоциональные и саркастические замечания, дополненные сатирическими иллюстрациями – ожидаемая реакция американцев, привыкших считать авторский нарратив, на смелые скульптуры европейских мастеров. Также делается попытка реконструировать визуальную рецепцию отдельных американских ваятелей – участников «Армори Шоу» посредством анализа их творческого пути до и после знакового события с целью обнаружить следы возможного влияния модернистской европейской скульптуры.

Ключевые слова: скульптура XX века, «Армори Шоу», визуальные искусства, модернизм

Для цитирования: Садовина В.П. Европейская скульптура модернизма в пространстве Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции // Артикульт. 2025. №1(57). С. 17-27. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-17-27

EUROPEAN AVANT-GARDE SCULPTURE IN THE SPACE OF THE ARSENAL EXHIBITION OF 1913. PRO ET CONTRA. THE PROBLEM OF RECEPTION

Research article

UDC 7.036+ 73.03

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-17-27

Received: April 15, 2024. Approved after reviewing: July 20, 2024. Date of publication: April 15, 2025.

Author: *Sadovina Vera Pavlovna*, postgraduate student, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: vsadovina@mail.ru

ORCID ID: 0009-0003-5761-9293

Summary: The article is devoted to European avant-garde sculpture, presented in New York in February - March 1913 at the International Exhibition of Modern Art ("Armory Show") and to the problem of its written and visual reception by professional communities and by New Yorkers. As a first approximation, the article analyzes the reaction of the press, which expressed the opinion of average New Yorkers, art critics, and professional communities to the exposition of European plastics. Emotional and sarcastic remarks, complemented by satirical illustrations, are the expected reaction of the Americans, who are used to reading the author's narrative, to the bold sculptures of European masters. An attempt is also made to reconstruct the visual reception of individual American sculptors participating in the Armory Show by analyzing their creative path before and after the landmark event in order to find traces of the possible influence of modernist European sculpture.

Keywords: sculpture of the 20th century, Armory Show, visual arts, avant-garde

For citation: Sadovina V.P. "European avant-garde sculpture in the space of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 17-27. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-17-27

ЛУГАНСКИЙ ХУДОЖНИК СЕРГЕЙ КОНДРАШОВ. РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ВЫСТАВКЕ. АВГУСТ 2023

Научная статья

УДК 7.036(470)+7.044

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-28-34

Дата поступления: 19.07.2024. Дата одобрения после рецензирования: 24.12.2024. Дата публикации: 15.04.2025.

Автор: *Калугина Ольга Вениаминовна*, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: evaksenia@me.com

ORCID ID: 0000-0002-8024-5379

Аннотация: Статья посвящена анализу творчества луганского живописца Сергея Николаевича Кондрашова, чья выставка была представлена в залах Центрального дома художника в августе 2023 года. Экспозиция была развернута в рамках проекта «С Россией в сердце. Русская классическая традиция в искусстве ЛНР». Статья открывается кратким анализом становления русской художественной школы Нового времени и анализу оснований причисления ее к классической традиции. Творчество Сергея Кондрашова рассматривается по хронологическому и типологическому принципу, что позволяет аргументированно развернуть анализ его творческого метода и особенностей образного решения полотен. Широта творческих интересов Сергея Кондрашова очень велика. Его художественная практика охватывает практически все жанры и самые разнообразные техники. Он портретист и пейзажист, мастер натюрморта и элегантною ню, он успешен равно в жанровой и исторической живописи. Сюжеты Кондрашова остро отзываются на сиюминутные события и при этом наполнены многоуровневыми коннотациями, позволяющими отнести их к жанру исторических полотен.

Ключевые слова: живопись, пейзаж, классика, традиция, портрет, натюрморт, исторический жанр, тематическая картина

Для цитирования: *Калугина О.В.* Луганский художник Сергей Кондрашов. Размышления на выставке. Август 2023 // Артикульт. 2025. №1(57). С. 28-34. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-28-34

LUGANSK ARTIST SERGEI KONDRASHOV. REFLECTIONS AT THE EXHIBITION. AUGUST 2023

Research article

UDC 7.036(470)+7.044

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-28-34

Received: July 19, 2024. Approved after reviewing: December 24, 2024. Date of publication: April 15, 2025.

Author: *Kalugina Olga Veniaminovna*, Doctor of Sciences in Art History, Principal researcher, The Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: evaksenia@me.com

ORCID ID: 0000-0002-8024-5379

Summary: The article is devoted to an analysis of the work of the Lugansk painter Sergei Nikolaevich Kondrashov, whose exhibition was presented in the halls of the Central House of Artists in August 2023. The exhibition was launched as part of the project "With Russia in the Heart. Russian classical tradition in the art of the LPR." The article opens with a brief analysis of the formation of the Russian art school of the New Age and an analysis of the grounds for classifying it as a classical tradition. The work of Sergei Kondrashov is examined on a chronological and typological basis, which allows for a reasoned analysis of his creative method and the features of the figurative design of the paintings. The breadth of Sergei Kondrashov's creative interests is very wide. His artistic practice covers almost all genres and a wide variety of techniques. He is a portrait and landscape painter, a master of still life and elegant nudes, he is equally successful in genre and historical painting. Kondrashov's subjects are acutely responsive to momentary events and at the same time filled with multi-level connotations, allowing them to be classified as historical paintings.

Keywords: painting, landscape, classic, tradition, portrait, still life, historical genre, thematic painting

For citation: Kalugina O.V. "Lugansk artist Sergei Kondrashov. Reflections at the exhibition. August 2023." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 28-34. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-28-34

ПАРАИНСТИТУЦИИ КАК ЛАТЕНТНАЯ СТРАТЕГИЯ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ КРИТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ

Научная статья

УДК 7.01+7.036(470)

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-35-49

Дата поступления: 07.01.2025. Дата одобрения после рецензирования: 03.03.2025. Дата публикации: 15.04.2025.

Автор: *Аллахвердиев Тимур Казбекович*, магистр юриспруденции, преподаватель-исследователь (искусствоведение) (Москва, Россия), e-mail: allherme64@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3310-7571

Аннотация: Статья посвящена изучению жанра институциональной критики в современном российском искусстве. В то время как во многих странах институционально-критическая традиция является неотъемлемой частью художественного процесса, в России ее развитие остается малоизученным и несистематизированным. Институциональная критика как глобальный феномен оказала значительное влияние на искусство последней четверти XX века, но ее российская специфика требует дополнительного анализа. В ходе исследования выделяются две стратегии российской институциональной критики: манифестарная и латентная. Латентная стратегия реализуется через создание параинституций – конструируемых художниками перформативных институций, работающих вне традиционных институциональных рамок. Анализ их деятельности позволяет предположить, что современные российские художники используют институцию как медиум, что можно рассматривать как один из ключевых векторов институциональной критики в условиях «посткритического поворота».

Ключевые слова: институциональная критика, концептуальное искусство, параинституции, современное искусство, посткритика

Для цитирования: *Аллахвердиев Т.К.* Параинституции как латентная стратегия институциональной критики в современном искусстве России // *Артикульт.* 2025. №1(57). С. 35-49. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-35-49

PARAINSTITUTIONS AS A LATENT STRATEGY OF INSTITUTIONAL CRITIQUE IN CONTEMPORARY RUSSIAN ART

Research article

UDC 7.01+7.036(470)

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-35-49

Received: January 7, 2025. Approved after reviewing: March 3, 2025. Date of publication: April 15, 2025.

Author: *Allakhverdiev Timur Kazbekovich*, Master of Laws, researcher (art history) (Moscow, Russia), e-mail: allherme64@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3310-7571

Summary: The article is devoted to the Russian realization of a conceptual art movement known as institutional critique. In many countries of the Western world and in some others the tradition of institutional critique is an important component of the local context. At the same time, institutional critique as a global phenomenon had a decisive influence on art in the last quarter of the 20th century, but it has never been systematically studied in Russia. Two strategies of Russian institutional critique – manifest and latent – are distinguished by the author. The latent strategy is implemented through the creation of para-institutions – speculative organizations. Based on the results of analyzing the principles of work of the selected para-institutions, it was assumed that artists began to use the institution as a medium. This trend can be characterized as one of the main vectors of institutional critique in the conditions of the so-called "postcritical turn".

Keywords: institutional critique, conceptual art, para-institutions, contemporary art, postcritique

For citation: Allakhverdiev T.K. "Para-institutions as a latent strategy of institutional critique in contemporary Russian art." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 35-49. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-35-49

СИНТЕЗ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ТЕОРИЙ В СКУЛЬПТУРЕ ГРУППЫ PARK PLACE

Научная статья

УДК 7.01+73.03

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-50-68

Дата поступления: 23.05.2024. Дата одобрения после рецензирования: 22.07.2024. Дата публикации: 15.04.2025.

Автор: *Иванова Елена Федоровна*, бакалавр истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail: panoptik2@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0007-2138-8496

Аннотация: В статье анализируются практики скульпторов группы Park Place, рассмотренные в контексте интереса художников к целому ряду пространственных теорий, включая геометрические концепции многомерного мира. Специфическая направленность творчества скульпторов на исследование пространственных структур выходила за рамки теоретического дискурса второй половины XX столетия. Данное обстоятельство предопределило факт, что влиятельная в художественной среде 1960-х годов группа к началу двадцать первого столетия была практически забыта, а в российском искусствознании осталась неизвестной. Творческие основания скульпторов Park Place опирались на сложный синтез художественных, научных и квазинаучных концепций. В статье приведены наиболее яркие примеры пространственных решений во взаимосвязи с теоретической основой, послужившей катализатором, источником вдохновения, а иногда и прямым руководством в практиках Park Place. Подобный акцент на идейных истоках новых конструктивных форм представит более полную, отнюдь не монолитную картину становления американской модернистской скульптуры 1960-х годов.

Ключевые слова: пространство, пространственные структуры, четвертое измерение, группа Park Place, модернистская скульптура, современное искусство

Для цитирования: *Иванова Е.Ф.* Синтез пространственных теорий в скульптуре группы Park Place // *Артикульт.* 2025. №1(57). С. 50-68. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-50-68

SYNTHESIS OF SPATIAL THEORIES IN THE SCULPTURE OF THE PARK PLACE GROUP

Research article

UDC 7.01+73.03

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-50-68

Received: May 23, 2024. Approved after reviewing: July 22, 2024. Date of publication: April 15, 2025.

Author: *Ivanova Elena Fedorovna*, BA in Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: panoptik2@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0007-2138-8496

Summary: The article analyzes the practices of the sculptors of the Park Place group, considered in the context of the artists' interest in a range of spatial theories, including geometric concepts of a multi-dimensional world. The specific focus of the work of sculptors on the study of spatial structures went beyond the theoretical discourse of the second half of the 20th century. This circumstance predetermined the fact that the group, influential in the artistic environment of the 1960s, was practically forgotten by the beginning of the twenty-first century, and remained unknown in Russian art history. The creative foundations of the Park Place Gallery group sculptors were based on a complex synthesis of artistic, scientific and quasi-scientific concepts. The article provides the most striking examples of spatial solutions in conjunction with the theoretical framework that served as a catalyst, source of inspiration, and sometimes direct guidance in the practices of Park Place. Such an emphasis on the ideological origins of new constructive forms will present a more complete, by no means monolithic picture of the formation of American modernist sculpture in the 1960s.

Keywords: space, spatial structures, fourth dimension, Park Place Gallery group, modernist sculpture, contemporary art

For citation: Ivanova E.F. "Synthesis of spatial theories in the sculpture of the Park Place group." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 50-68. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-50-68

ЭКРАНИЗАЦИЯ МОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА И МЕМОРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА. ПЕРЕИЗОБРЕТЕНИЕ ГОМБРОВИЧЕВСКОГО ПЕРСОНАЖА В «ПОРНОГРАФИИ» ЯНА ЯКУБА КОЛЬСКОГО

Научная статья

УДК 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-69-78

Дата поступления: 10.10.2024. Дата одобрения после рецензирования: 29.11.2024. Дата публикации: 15.04.2025.

Автор: *Попова Александра*, кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Алматы, Казахстан), e-mail: alexandrpopova.online@gmail.com

ORCID ID: 0009-0001-2772-459X

Аннотация: Приведённый в статье анализ экранизации романа Витольда Гомбровича «Порнография» (1960) Яном Якубом Кольским (2003) объединяет две проблемы в общий дискурс о современном кинематографе. Во-первых, он раскрывает выбранный для фильма метод адаптации модернистского литературного повествования, которое, ввиду его герметичности и сложной поэтической игры, представляет особые трудности для режиссёра. Во-вторых, он исследует этот метод в контексте мемориальной культуры. Работа опирается на авторитетные теоретические тексты на стыке кино и литературы, труды гомбровичеведов, а также узкоспециальные исследования памяти, травмы, синдрома вины выжившего в Холокосте. Выводы эксплицируют два радикально разных способа высказывания о Катастрофе европейского еврейства и показывают, что различие этих способов определила не только художественная индивидуальность каждого из авторов, но также и состояние мемориальной культуры в момент появления произведения: в середине XX (в случае с романом) и в начале XXI века (в случае с экранизацией).

Ключевые слова: киноадаптация, модернистский роман, синдром вины выжившего, вина, стыд, Холокост, Катастрофа, персонаж

Для цитирования: *Попова А.* Экранизация модернистского романа и мемориальная культура. Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского // *Артикульт.* 2025. №1(57). С. 69-78. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-69-78

FILM ADAPTATION OF A MODERNIST NOVEL AND THE CULTURE OF REMEMBRANCE. THE REINVENTION OF GOMBROWICZ'S CHARACTER IN JAN JAKUB KOLSKI'S "PORNOGRAFIA"

Research article

UDC 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-69-78

Received: October 10, 2024. Approved after reviewing: November 29, 2024. Date of publication: April 15, 2025.

Author: **Popova Alexandra**, PhD in Art History, independent researcher (Almaty, Kazakhstan), e-mail: alexandrapopova.online@gmail.com

ORCID ID: 0009-0001-2772-459X

Summary: The study of Witold Gombrowicz's „Pornografia” (1960) film adaptation made by Jan Jakub Kolski (2003), drawn in the article, integrates two problems into one critical discourse on modern cinema. Firstly, it reveals the chosen adaptation method of modernist narration, which is, due to its impermeability and the complicated poetical game, considered a matter of particular difficulty for a director. Secondly, it examines this method in the context of the culture of remembrance. The analysis leans upon the authoritative adaptation studies, Gombrowicz's literature critical interpretations, and narrowly-specialized memory, PTSD, and the Holocaust survival syndrome studies. The article represents two drastically different ways of speaking about the Catastrophe of European Jews and argues that the distinction between the two is determined not only by the artistical identity of each author but also by the state of a culture of remembrance at the moment of the first appearance of the work: in the middle of the XX (in case of the novel) and the beginning of the XXI (in case of the film adaptation) centuries.

Keywords: film adaptation, modernist novel, survivor syndrome, guilt, shame, Holocaust, Catastrophe, character

For citation: Popova A. “Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance. The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Kolski's «Pornografia».” *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 69-78. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-69-78

АКТУАЛИЗАЦИЯ КЛАССИКИ В СОВРЕМЕННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: «ЖИЗЕЛЬ» АКРАМА ХАНА

Научная статья

УДК 78.085.5+792.8

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89

Дата поступления: 07.10.2024. Дата одобрения после рецензирования: 21.11.2024. Дата публикации: 15.04.2025.

Автор: **Горвиц Эмма Марковна**, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), e-mail:gorvits.emma@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-2120-5299

Аннотация: В статье рассматривается проблема классики в контексте современной танцевальной культуры. На примере балета «Жизель» в постановке Акрама Хана автор анализирует стратегию «актуализации» балета как один из принципов работы с классикой. В статье приводится разбор каждого из уровней балета: сюжета, музыки, визуального кода спектакля и хореографии. Особое внимание автор уделяет пластике и жесту как основам современного балетного спектакля. Подробно разбирается использование эмоциональных, функциональных, социальных и ритуальных жестов, которые выделяет Дорис Хамфри в книге «Искусство сочинять танец. Эмансипация спящей красавицы». В статье проблематизируется соотношение классического балета, индийского танца «Катхак» и современной хореографии. Также автора интересует статус *истории* в такого типа источнике.

Ключевые слова: классический балет, актуализация, история телесность, современная хореография, катхак, пластика, жест

Для цитирования: Горвиц Э.М. Актуализация классики в современной танцевальной культуре: «Жизель» Акрама Хана // *Артикульт.* 2025. №1(57). С. 79-89. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89

ACTUALIZATION OF CLASSICS IN MODERN DANCE CULTURE: AKRAM KHAN'S "GISELLE"

Research article

UDC 78.085.5+792.8

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89

Received: October 07, 2024. Approved after reviewing: November 21, 2024. Date of publication: April 15, 2025.

Author: **Gorvits Emma Markovna**, Master's student, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail:gorvits.emma@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-2120-5299

Summary: The article deals with the problem of classics in the context of modern dance culture. Using the example of Akram Khan's production of ballet “Giselle”, the author analyzes the strategy of “actualization” of ballet as one of the principles of working with classics. The article provides an analysis of each of the levels of ballet: the plot, music, visual code of the performance and choreography. The author pays special attention to plasticity and gesture as the basics of modern ballet performance. The use of emotional, functional, social and ritual gestures, which are highlighted by Doris Humphrey in the book “The Art of Composing Dance. The Emancipation of the Sleeping Beauty.” The article problematizes the relationship between classical ballet, Indian dance “Kathak” and modern choreography. Also, the author is interested in the status of the story in this type of source.

Keywords: classical ballet, actualization, story, physicality, modern choreography, kathak, plasticity, gesture

For citation: Gorvits E.M. “Actualization of classics in modern dance culture: Akram Khan's “Giselle”.” *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 79-89. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89

SUMMARY

УНИФОРМА ХУДОЖНИКА: МЕСТО ХУДИ В ГАРДЕРОБНОЙ СИСТЕМЕ КРЕАТИВНОГО КЛАССА

Научная статья

УДК 7.022.7+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-90-102

Дата поступления: 05.11.2024. Дата одобрения после рецензирования: 20.12.2024. Дата публикации: 15.04.2025.

Автор: Кузнецова Елизавета Александровна, аспирант, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (Москва, Россия), e-mail: kuznetsova.ea@hse.ru

ORCID ID: 0009-0001-7618-6337

Аннотация: Статья исследует место худи в гардеробной системе людей, занятых в сфере креативного труда. Наравне, например, с белой футболкой или парой синих джинсов, худи присутствует в гардеробах людей из самых разных социальных групп, однако попадая в креативную среду, приобретает особые коннотации, связанные с традицией рабочей одежды художника. Именно эти коннотации, влияющие на мотив выбора худи, представления о сочетаемости с другими вещами и приемлемые для ношения обстоятельства, мы и будем исследовать в данной статье, опираясь на социальную историю предмета и гардеробный метод исследования одежных практик. Нас интересует, что мотивирует представителей креативного класса выбирать худи как рабочую одежду, используемую в процессе создания творческого продукта. Материалами для нашего исследования послужат биографии художников 20 века, воспоминания и свидетельства об их жизни, имеющие отношение к конструированию образа творца через одежные практики, а также глубинные интервью с современными художниками об их рабочей одежде. Сравнение вестиментарной культуры художников прошлого с современным ее состоянием позволит нам проследить преемственность некоторых практик и объяснить, почему худи стало частью гардероба молодого поколения художников.

Ключевые слова: худи, креативный класс, богема, вестиментарные исследования, гардеробный метод, униформа**Для цитирования:** Кузнецова Е.А. Униформа художника: место худи в гардеробной системе креативного класса // Артикульт. 2025. №1(57). С. 90-102. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-90-102

ARTIST'S UNIFORM: THE PLACE OF A HOODIE IN THE CREATIVE CLASS WARDROBE SYSTEM

Research article

UDC 7.022.7+7.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-90-102

Received: November 05, 2024. Approved after reviewing: December 20, 2024. Date of publication: April 15, 2025.

Author: Kuznetsova Elizaveta Aleksandrovna, postgraduate student, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: kuznetsova.ea@hse.ru

ORCID ID: 0009-0001-7618-6337

Summary: The article examines the place of the hoodie in the wardrobe system of people engaged in creative work. Along with a white T-shirt or a pair of blue jeans, hoodie might be found in the wardrobes of people with different backgrounds. Nevertheless, when entering the creative field, it acquires special connotations, the connotations that influence the motive for choosing a hoodie, clothes that complete hoodie look and acceptable circumstances for wearing it. In this article we investigate that relying on the social history of the item and the wardrobe method suitable for studying clothing practices. We analyze which factors motivates the creative class to choose a hoodie as workwear used in the process of creating. The materials for our study will be biographies of 20th-century artists, memories and testimonies about their lives related to the construction of the self image through clothing practices, as well as in-depth interviews with contemporary artists about their workwear. Comparison of the vestimentary culture of artists of the past with its current state will allow us to trace the continuity of some practices and explain why the hoodie has become part of the wardrobe of the young generation of artists.

Keywords: hoodie, creative class, bohemia, vestimentary research, wardrobe method, uniform**For citation:** Kuznetsova E.A. "Artist's uniform: The place of a hoodie in the creative class wardrobe system." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 90-102. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-90-102

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

